

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

DERLEYENLER

Yalçın Çakmak - Özge Dikmen

Huzursuz Bir Ruhun Panoraması

Yakup Kadri
Karaosmanoğlu'nun
Edebiyat ve Düşünce Dünyası



iletişim

Derleyenler
YALÇIN ÇAKMAK - ÖZGE DİKMEN
Huzursuz Bir Ruhun Panoraması

İletişim Yayınları 3111 • Araştırma-İnceleme Dizisi 514

ISBN-13: 978-975-05-3252-8

© 2022 İletişim Yayıncılık A.Ş. / 1. BASIM

1. Baskı 2022, İstanbul

EDİTÖR Tanıl Bora

DİZİ KAPAK TASARIMI Ümit Kıvanç

KAPAK Suat Aysu

KAPAK FOTOĞRAFI Yakup Kadri Aile Arşivi

UYGULAMA Hüsnu Abbas

DÜZELTİ Remzi Abbas

BASKI Ayhan Matbaası SERTİFİKA NO. 44871

Mahmutbey Mahallesi, 2622. Sokak, No: 6/31 Bağcılar 34218 İstanbul

Tel: 212.445 32 38 • Faks: 212.445 05 63

CILT Güven Mücellit SERTİFİKA NO. 45003

Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,

Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları SERTİFİKA NO. 40387

Cumhuriyet Caddesi, No. 36, Daire 3, Seyhan Apartmanı,

Harbiye Mahallesi, Elmadag, Şişli 34367 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

Derleyenler
YALÇIN ÇAKMAK - ÖZGE DİKMEN

Huzursuz Bir Ruhun Panoraması

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun
Edebiyat ve Düşünce Dünyası



İÇİNDEKİLER

Başlarken...	9
Önsöz: Yakup Kadri Üzerine MURAT BELGE	11
Yakup Kadri'nin Batı Görüşü: Garp Medeniyeti ve "Şuursuz Garpperestlik" TANIL BORA	17
Yakup Kadri'nin "İhanete Uğramış İnkılap" Kroniği: Panorama MEHMET ÖZDEN	43
Kiralık Konak yahut Erosun Fenomenolojisi İBRAHİM ŞAHİN	69
Yakup Kadri'ye Fransız Edebiyatı Penceresinden Bakarken GÜL METE YUVA	91
Yabanın Dilleri: Habil, Kabil, Babil Üçgeninde Yakup Kadri MURAT CANKARA	113
Yakup Kadri Karaosmanoğlu: Redingotlu Distopyadan Ütopik İnkılapçılığa Uzanan Bir Toplum Tasavvuru YAVUZ ÇOBANOĞLU	139

Yakup Kadri'nin Üç Ankara'sı

HAKAN KAYNAR 165

"İhtiyar bir kadın belagatile...":

Yakup Kadri'nin "Kadınlık ve Kadınlarımız" Başlıklı Yazıları Hakkında

FUNDA ŞENOL CANTEK 185

Mahzendeki Geçmiş:

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Birinci Dünya Savaşı

EROL KÖROĞLU 201

Sükûnetsiz Meskenler, Huzursuz Mekânlar:

Kıralık Konak ve Sodom ve Gomore'de Mekânsızlaşma

ZEYNEP UYSAL 225

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun

Hikâyelerinde Azınlıklar

ÖZGE DİKMEN 243

"Büyük Adam" ve "Küçük Politika":

Yakup Kadri'de Atatürk ve İnönü Ayrımı

DEMO AHMET ASLAN 259

Muhabbetten Hınca: Bektaşî Aynasında

Yakup Kadri Karaosmanoğlu

YALÇIN ÇAKMAK 279

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun

Anamın Kitabı'na Dair

Psikanalitik ve Sosyolojik Bir Okuma Denemesi

GAYE BELKİZ YETER ŞAHİN 311

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında

Mekânın Politiği

HALUK ÖNER 339

Hüküm Gecesi'nde İttihatçılar ve İttihatçılık

BARIŞ ÖZKUL 353

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında

Modernleşmenin Ataerkil Dili

SABANUR YILMAZ 369

Pozitivist Bir Cumhuriyet Aydını: Yakup Kadri'nin Romanlarında Pozitivist Söylem	
CAN ŞAHİN	387
Yakup Kadri'nin Romanlarında Nesil Çatışmasının Mekân Üzerinden Okunması	
BAŞAK ACINAN	411
Yakup Kadri'nin <i>Kadro</i> Yazıları: "İçeri Edebiyatı'nı Yaratmak"	
EMRE BAYIN	425
Gümrah Mahlûkların Esneyişi: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Hikâyelerinde Can Sıkıntısı	
BURCU ŞAHİN	441
Dulcinea İçin Yas: <i>Yaban</i>	
DENİZ DEPE	453
Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Tiyatrosunda Kadın, Kriz ve Ölüm	
ESRA DICLE	465
Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Millî Mücadele Konulu Hikâyelerinde Dirijist Bilincin Temsili	
HASAN CUŞA	479
YAZARLAR	489

Başlarken...

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, geç dönem Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan düşünce ve siyaset tarihimizin, edebiyat dünyası içerisindeki önemli simalarındandır. 1889 yılında Manisa'nın önde gelen Karaosmanoğlu ailesine mensubiyetiyle Kahire'de dünyaya gözlerini açan Yakup Kadri'nin Cumhuriyet Türkiye'sinde tamamlanacak seksen beş yıllık hayatı, başta edebiyatın farklı türlerindeki eserleri olmak üzere Cumhuriyet'in kurucu kadrosu ile geliştirdiği kişisel ve siyasal ilişkilerine kadar uzanmaktadır. Tabii tüm bu serüveninin şekillenmesinde yazarın nevi şahsına münhasır “depresif” mizacının etkisi de büyüktür. Bu bakımdan Osmanlı'nın son dönemlerinde oluşmaya başlayan Yakup Kadri'nin edebiyatçı kimliğinin ve aydın kişiliğinin içi, başlangıçta mistik ve mitolojik bir tasavvurla karılırken ilerleyen yıllarda giderek kabuğunu kırıp, yeni kurulan Cumhuriyet ile ulus devlet inşasına katkı sunan ideolojik ve siyasi bir amaca doğru evrilecektir. Bu da her şeyden ziyade Yakup Kadri'nin edebiyatçı ve siyasetçi kimliğinin birlikte anılmasını beraberinde getirmiştir ki bunda Mustafa Kemal ve çevresi ile olan ilişkileri olmak üzere icra ettiği milletvekillikleri, gazete yazarlığı, diplomatlığı ve dahil olduğu aydın çevrenin (*Kadro*) önemli bir rolü vardır.

Karaosmanoğlu'nun farklı türlerden edebi eserleri, sahip olduğu “huzursuz” kişilik yapısı kadar birbirini takip eden iki devletin hakimiyet sürelerince tanıklık ettiği siyasi hadise ve atmosferin de fazlasıyla etkisi altındadır. Bunlar içerisinde, doğrudan kendi anılarına hasredilen müstakil çalışmaları da mevcuttur. Söz konusu durum da yazar tanıklığında, bir dönemin tarihi olaylarını ele alma açısından edebi türün önemine dikkatleri çekip, edebiyatın tarih ile olan ilişkisine dikkatleri çeker. Bu açıdan özellikle

Milli Mücadele ve sonrasındaki siyasi ve toplumsal gelişmelerin Yakup Kadri'nin eserlerinde sık sık yer edindiğini görürüz. Burada, inşa edilmekte olan ulus-devletin doğasına üflenen ruh ve anlatının tahkimiyle, bir dönemin “panoraması”nı çizmek veya kendince gerekli gördüğü “hesaplaşma” istencinin rolü büyüktür. Yani yazar bunu yapmakla bir nevi, Osmanlıdan devralınan ve birçok yönüyle “olumsuzluk” serdettiği çoklu bakiyenin, yeni kurulan Cumhuriyet ile ne denli bir değişim ve dönüşüme tabi tutulduğunu ya da daha doğru bir ifade ile “tutulması gerektiğine” dikkatleri çevirir.

Merkezinde yine Yakup Kadri'nin yer aldığı diğer birçok müstakil konu kadar, onun Cumhuriyet ve Kemalist kadrodan beklentilerine yönelen bu istencinde ne denli başarılı olunup-olunmadığı sorusu, bir bütün olarak elinizdeki bu çalışmada yer alan ve her biri alanının uzmanı bilim insanlarıncaya ele alınan geniş bir külliyat içerisinde tartışmaya açılmıştır. Bütün bunlar da çalışmanın ana aksı olarak Karaosmanoğlu'nun kişiliği odaklı ele alınarak analiz edilmeye çalışılmıştır. O nedenle okurun karşısında çoklu, farklı ve hatta arzu edildiği gibi ezber bozucu yaklaşımlarla bir Yakup Kadri Karaosmanoğlu panoraması bulunmaktadır. Bundan ötürü her bir yazarımıza katkılarından ötürü teşekkür ederiz.

Sözü yazarlara bırakmadan önce... İki yıllık bir emek sürecinin meyvesi olan bu derlemenin başından itibaren hazırlanmasında teşviklerini esirgemeyen değerli editörümüz Tanıl Bora'yı sevgi ve saygıyla zikretmek isteriz. Hoşgörüsü, sabrı ve tecrübeleri ile her daim yanı başımızda yer aldı ve bazen yol gösterdi bazen de göstermekle kalmayıp yolu bizim için açtı. Varolsun! Ve elbetteki, kitabın hazırlık sürecinde gerekli teknik ihtimamı göstererek, esere vücut kazandıran İletişim Yayınları'nın değerli emektarlarına da hassaten teşekkür ederiz.

YALÇIN ÇAKMAK - ÖZGE DİKMEN

Önsöz: Yakup Kadri Üzerine

MURAT BELGE

Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile yakın akrabaydık. O, benim büyükannemin küçük kardeşiydi. Böylece annemin dayısı oluyordu. Dolayısıyla benim büyük dayımdı. Ama akrabalık bununla bitmiyordu. Yakup Kadri genç yaşlarında “Leman Hanım”la, bir genç hanımla tanışmıştı. Bir süre mektuplaşarak flört ettikten sonra evlenmişlerdi. Leman Hanım’ın ağabeyi Burhan Asaf’tı – bir vali ve mutasarrıf olan Mehmed Asaf’ın oğlu. Bu hısımlık kurulduğu için birbiriyle tanışan annem Cavide Hanım’la babam Burhan Bey evlenmişlerdi. Böylece, Yakup Kadri, bu sefer “hala”m Leman Hanım’ın kocası olarak, “enişte”m oluyordu.

Bin türlü aile var: her durumda, aile-içi ilişkiler farklıdır. “Sihriyet” bakımından yakın olanlar gerçek hayatta çok uzak kalabilirler. Tabii bunun tersi de mümkün. Biz Yakup Kadri ile çok yakın akraba sayılmayabiliriz; aramızdaki yaş farkı da az değil: Onun doğum yılı 1889, benimse 1943! Bunlara rağmen ilişkimizin epey yakın olduğunu söyleyebilirim. Ben de erken yaşta edebiyat severler arasına girdiğim, çok okuduğum için, onun bana çocuk muamelesi göstermesi çok uzun sürmedi. Sonuçta elbette onun davranışı belirleyecekti alışverişimizin niteliğini. O, eşit büyük insanlarmışız gibi davranmayı seçti.

Benim çocukluk yıllarımda, yani daha “teen”lere girmeden, onlar elçilik yapmaktaydı: önce İran’da, sonra da yeniden İsviçre’de (“yeniden”, çünkü savaş yıllarında da oradaydılar). 27 Mayıs’ta hâlâ İsviçre’deydi. 1960’ta Dışişleri ile ilişkisini tamamlayarak emekli oldu. O sırada yeni bir anayasa yazmak üzere Kurucu Meclis kuruluyordu. Buraya katıldı. Darbe sonrasının ilk seçimi 1961’de yapılırken o da CHP’den Manisa milletvekili seçildi. Mec-

lis'in en yaşlı üyesi olarak açılışını o yaptı. 1965'e kadar Meclis'te kaldı. Bundan sonra "aktif" bir iş yapmadı sayılır. Anadolu Ajansı'nın yönetim kurulu başkanıydı.

Yetmişli yıllarda o da seksenli yaşlarına girmişti. Gençliğinde verem geçirmiş, tedavi için İsviçre'ye gitmiş ve sanatoryumda yatmış, bir ciğeri "iptal" edilmişti. Buna rağmen uzun yaşadı. Bu arada ben 1972-1974 arasını hapis-te geçirirken bir kere halamla birlikte görüşe geldiler. Bu sırada bizi Sağmalcılar Cezaevi'nden Selimiye'ye getirmişlerdi. Yeraltında, at ahır olarak yapılmış bir bölümü koğuşlara ayırarak hapishane yapmışlardı. Herhalde görüşe gelenler de o camlı bölüme ulaşınca kadar epey korkunç yerlerden geçiyorlardı, çünkü ben oraya gelince dayım kendini tutamadı, ağlamaya başladı.

Ben 1974'ün Mayıs ayında tahliye oldum. Bir iki ay sonra Ankara'ya gittim. Dayım gözüne baktırmaya, doktora gidecekti. Ben de onunla gittim. Doktor dikkatle muayene ettikten sonra kötü haberi verdi: "Glokom başlamış. Durdurmak da mümkün değil." Yani sorun "katarakt" falan değil (ona "aksu" diyorlar), "karasu", yani, körleşme. Görüşü % 30 dolaylarına inmişti. Yakup Kadri'nin keyfi iyice kaçtı. Ancak bu akıbeta uğramadan o yılın sonunda öldü. Rastlantı, gene Ankara'da olduğum bir zamandı. Fenalaştı; hastaneye ben de gittim onunla. Az sonra komaya girdi ve o gece öldü.

Önem verdiğim bir anım, bir gün kendi edebiyatçılığı hakkında söylediği bir sözdür: "İstedğim gibi bir yazar olamadım," dedi bir gün, ikimiz konuşurken; "hayat fırsat vermedi." Bunun ne anlama geldiğini anlamamıştım, açıkladı: "Ben Proust gibi yazmak istiyordum, ama olmadı; koşullar beni Balzac gibi bir yazar yaptı," dedi. O zaman anladım. Balzac "gerçekçi" dediğimiz tarzda yazan bir yazardır. Onun romanlarını okuyarak 19. yüzyılın birinci yarısında Fransa'da nasıl yaşandığını, toplumsal sorunların neler olduğunu, sınıfların değişen özelliklerini, insanların siyasetle ilişkilerini öğrenirsiniz; hem de oldukça iyi öğrenirsiniz. Marx, Engels, kendisi bir "royalist" (kralcı) olduğu halde bambaşka ideolojilerle yaşayanlara karşı bakışının ve yargılarının çok nesnel olması nedeniyle onu çok beğenirlerdi. Analizini de çok doğru bulurlardı.

Proust ise toplumsal tarihe değil, bireysel hayata düşkündür; bir koku üstüne sayfalarca (sıkmadan) yazabilir. Duyularla, duygularla içli dışlıdır. Balzac'a kıyasla çok daha şiirseldir.

Yakup Kadri'nin ilk romanı *Nur Baba*. Burada bir tarikat şeyhini ele alarak bu gibi kurumlardaki yozlaşmayı anlatmıştı. Bunun yayımlanma tarihi 1922; erken romanlarından biri. Bu tarihlerde Yakup Kadri Ankara'ya gelmiş ve Milli Mücadele içinde yerini almış. Mustafa Kemal'le de yakın ilişki kurmuştu (gelişi 1921). *Nur Baba*'da bu ilişkinin etkisi oldu sanırım ama bu konuyu hiç konuşamadık. Çünkü Yakup Kadri "tekke" atmosferini severdi.

Hattâ “en sevdiği ortam” olduğunu da söyleyebiliriz. Henüz, tekke ve zaviyelerin kapatılmasına epey vakit var ama bu erken dönemin sohbetlerinde de bu gibi konular mutlaka açılıyordu. O zaman da bu gibi kurumların “millî uyanış”ı geciktirdiği yolunda değerlendirmeler yapıldığını tahmin edebiliyorum. Genel olarak “Proust-sever” bir Yakup Kadri’nin severek ele alacağı bir konusu olan *Nur Baba*’nın bu gibi etkiler sonucunda bir “tarikat eleştirisi”ne dönüştüğü kanısındayım.

Bundan iki yıl önce, 1920’de yayımlanan *Kıralık Konak*’ta Yakup Kadri’nin sevdiği insan Naim Efendi’dir. Yani, bir Osmanlı efendisi. Apartmanı değil, konağı, Avrupa’dan ithal elbiseleri (“redingot” vb.) değil, bir yerli icat sayılabilecek istanbulini sevdiği bellidir. Ama öncelikle Kurtuluş Savaşı, arkasından da Cumhuriyet ve batılılaşma hareketi Yakup Kadri’nin net ve tutarlı bir “anti-Osmanlı” çizgisine bağitlanmasına yol açar. Bu, zaman zaman, çok fazla inanmadığı şeyleri de savunmasına yol açmıştır. Bir kitabının adı *Zoraki Diplomat*. Burada “zoraki” olan böyle bir göreve aniden atanması. Bu yazıyı yazarken *Ana Britannica*’nın “Karaosmanoğlu” maddesine bakıyorum, şöyle bir cümle gördüm: “Dergi [yani *Kadro*] kapanınca Tiran elçiliğine atandı.” Bu yanlış! Doğrusu, “Tiran elçiliğine atanınca dergi kapandı,” olacak. *Kadro* yayımlandığı süre boyunca gizli bir “komünizm” (ya da “açık”) yapmakla suçlandı ve hakkında tartışma bitmedi. Sonunda Atatürk de kapatmaya karar verdi. Kararı ilân etmenin kibar yolu ekibin başında görünen adamı (yani Yakup Kadri’yi) şerefli sayılacak (ve uzak!) bir göreve tayin etmektir.

Böylece Yakup Kadri “hariciyeye intisab etti”. Bundan mutlu oldu mu? Bunu da hiç konuşmadık. Ama sanırım kitabına beğendiği ad da çok mutlu olmadığını ima ediyor. Öte yandan, bu yeni mesleğin Yakup Kadri’nin yeteneklerine ve kişiliğine çok da aykırı düştüğü herhalde söylenemez. Tiran’dan Prag’a, oradan Den Haag, sonra Bern, sonra Tahran ve sonunda gene Bern. Yakup Kadri’nin diplomatlığı Atatürk’ün ölümünden sonra da devam etti.

Romancı olarak Yakup Kadri’ye ise, kendi deyimiyse, “Balzac olma” görevi verildi. Atatürk’ün yakın çevresinde “en yetenekli” olarak kabul edilen birkaç entelektüelden biriydi. Kurulmakta olan “modern Türkiye’ye, bu kurma çabasına”, onun da yazdığı romanlarla katkıda bulunması bekleniyordu. *Kıralık Konak* Çanakkale Savaşı ile bitiyordu. *Sodom ve Gomore* (1928) İstanbul’un işgali dönemini ele aldı (bu iki romanın yapıları birbirlerine fazlasıyla yakındı). İttihat ve Terakki’yi eleştiren *Hüküm Gecesi* bundan bir yıl önce piyasaya çıkmıştı (1926’daki Atatürk’e suikast girişiminden beri, Atatürk, kendisine biat etmeyen İttihatçılar’ı cezalandırıyordu; o bakımdan romanın zamanlaması uygundu).

Ölümünün hemen ertesinde Şevket Süreyya *Cumhuriyet*’te bir yazı yayımlamış ve Yakup Kadri’nin romanlarını okuyarak Türkiye’nin yakın dönem

tarihini anlamanın mümkün olduğunu söylemişti. Karaosmanoğlu'nun bu tarih hakkında bütün değerlendirmelerine katıldığımı söyleyemeyeceğim; ama romanların böyle bir seyir izlediği doğru. *Yaban* (1932) Kurtuluş Savaşı'nı, *Bir Sürgün* (1937) ise Abdülhamid zamanında yurtdışına çıkan Jön Türkler'i ele alır. *Ankara* (1934) ise Kurtuluş Savaşı ve onu hemen izleyen dönemin "aferist" gelişmelerini anlattığı gibi olan tarihin sınırlarını aşarak bir "ütopya" da yaratır. *Panorama* (1953-54) ise Halk Partisi'nin son günlerinden başlar ve Demokrat Parti iktidarına kadar gelir. Bu sonuncusunu Yakup Kadri (birçok Türkiyeli aydın gibi) "karşı-devrim" olarak görür.

Sonra romanı *Hep O Şarkı'da* (1956) olay daha eskilerde, Abdülaziz zamanında geçer. Ama bu zaten Yakup Kadri'nin bir misyon çerçevesinde yazdığı romanlardan değildir. Yakın tarihi yargılamak, değerlendirmek üzere yazılmamıştır. Bunun, Yakup Kadri'nin yazamadığından yakındığı "Proust'vari" romana en yakın eseri olduğu söylenebilir. Güzel bir roman ya da novelladır.

Uzun yıllar geçimini sağladığı mesleği "zoraki"; yazarlığında da asıl istediği tarzda yazamamış... Yakup Kadri'nin yakınacak epey konusu var. Hayatında epey "çelişki" olduğu da söylenebilir. Milliyetçiydi. Ancak, fazla yabancı kelime kullandığı, yabancı edebiyatlara fazla gönderme yaptığı söylenmiş, gene milliyetçi bir ağızla eleştirilmiştir. Bu tür eleştiriler hâlâ sürüyor.

"Dil devrimi" sürecinden de fazla mutlu değildi. Bu işin aşırıya kaçtığını düşünüyordu. *Sodom ve Gomore* yeniden basılırken öz Türkçe'ye alışık bir yazardan (Türk Dil Kurumu üyesi) kitabı okuyup dilini yenileştirmesini istemişti. Ankara'ya bir gidişinde onu bu "düzeltilmiş" metinle boğuşurken buldum. Yapılan değiştirmeleri beğenmiyor, kendi dil zevkine uyduramıyordu.

Bu, yalnızca kendi yazdıklarının bu şekilde elden geçmesi durumunda ortaya çıkan bir konu değildi. Dil kadar içli dışlı olduğumuz, her an içinde yaşadığımız bir nesne, her an dikkat çekecek bir şekilde bir tezahür gösteriyordu. Yakup Kadri "konuşma yapmak" gibi o kadar da batıcı olmayan kullanımlara da sinirleniyordu. "Yakında 'gelme yaptı', 'gitme yaptı' diye konuşacağız," diyor, cümleyi bazen "mon ch  r" diye bitirdiği de oluyordu. "  mge", "t  mce", "s  zc  k" gibi   z T  rk  e kelimeleri de hi   kullanmadı.

Kemalizm'le ili  kisi de   ok rahat değildi. Bu aslında olduk  a karma  ık bir konu. Yakup Kadri belki Kemalizm'den   ok Kemal'in kendisine ba  lı bir aydındı. B  t  n dostları, yakınları gibi Atat  rk'e hayrandı. Onu "  ahsen" tanıyor olmak da bu hayranlık ba  ını g   lendiriyordu. Gelgelelim, bu hayranlıktan   t  r   s  z geli  i "G  ne  -Dil Teorisi"ne, Romalılar'ın aslında T  rk oldu  na vb. hi  bir zaman inanmamı  tı.

Mustafa Kemal'in yapmak istedi  ini b  t  n kalbiyle kabul ediyordu. Batılıla  mak ona g  re de   arttı. Amacı payla  ıyordu ama bu amaca ula  ma niyetiyle yapılan her   eyi onaylamıyordu.

Atatürk kitabında (s. 149) Yakup Kadri Atatürk'e bir inkılap ideolojisi gerektiğini söyleyişini anlatır: "İnkılap Partisi... bir ideolojiye, bir doktrine dayanmaksızın yürüyemez", dediğini aktarır. "Yüzüme bir masumun yüzüne bakar gibi bakmış ve gülümsüyerek 'O zaman donar kalırsız', demişti."

Bir "ideoloji" veya "doktrin" değil de, bir "teori" denebilirdi; ve bir teori-
nin *donmaması* için yapılacak şeyler vardır (zor olsa da). Atatürk'ün söyledi-
ği bir pragmatizme yol açıyor. Israrla izlenen bir "Batı" olduğu için de, ide-
oloji olmasa dahi ne yapılacağını bilmek mümkün, çünkü model ortada du-
ruyor. Dedğim gibi, bunlar uzun uzun tartışılması gereken konular. Ayır-
ca, hem "doktriner", hem de "pragmatist" olmak da mümkün (Tayyip Erdo-
ğan'ın gösterdiği gibi).

Yakup Kadri'nin milliyetçiliği, Osmanlı'nın son günlerinde soluk almış
pek çok Türk aydınında olduğu gibi, "öfkeli"dir. "Düşman" ideolojisi ve çe-
şitli "intikam" özelemleriyle doludur. Batı, "düvel-i muazzama", bizi batırdı-
ğı ve güçsüz bıraktığı için suçludur. İkiyüzlüdür, sömürücüdür vb. Daha ya-
kınlarda yaşayanlar arasında da Yunanlar'dan hiç hoşlanmaz. Günümüzde-
ki Yunanlar'ın Homeros'la, Sofokles'le hiçbir ilgisi yoktur. Ermeniler'e kar-
şı bir düşmanlığı yoktur ama "Rumlar" söz konusu olduğunda Yakup Kad-
ri çok öfkelidir.

12 Mart'ın Nihat Erim hükümetleri evresinde aklımda adı Paul Balta ola-
rak kalmış bir Fransız gazetecisi Türkiye'de işkencenin alıp yürüdüğünü
söylemişti. Buna karşılık Nihat Erim de ona gelip hapishanelerde tutuklu ki-
şilerle görüşmesini, buna izin verileceğini söylemişti. Yakup Bey bu olaya da
çok kızdı – "olay" dediğim Nihat Erim'in yaptığına kızdı. "Ecnebler"e, "siz
ne karışıyorsunuz?" diye kızılıyordu. Kendi refahlarından başka hiçbir şeyi
ciddiye almayan Avrupalı (tuzu kuru) aydınlar ne hakla burunlarını soku-
yor? Nihat Erim'eyse, burun soka Avrupalı'ya gelip denetleme izni verdiği
için kızılıyordu. "Sömürge politikacısı" davranıştıydı bu.

Ben henüz hapse girmemiştim bunları konuşurken. Girip çıktıktan son-
ra Balta konusu gene açıldı bir akşam. Bu sefer ben susarak dinleyemedim.
"İyi de, yoğun işkence var," dedim. "Ben de geçtim işkenceden. Burada ki-
me kızmak gerek? İşkenceyi yapana mı, 'yapılıyor' diyene mi? Elin Fransız'ı
Balta, Jean-Paul Sartre benim –ve kıyamet kadar insanın– işkencesine karşı
çıktılar. Türkiye'deki benzerleri arasından üç kişi çıkıp aynı şeyi yapmadı."

Yakup Bey çok şaşırdı. Anlaşılan işkence iddiasını yalan ya da propagan-
da ya da her neyse, öyle bir şey sanıyordu. Ama benim bu çıkışımdan sonra
Balta ya da Nihat Erim hikâyesini ben bir daha dinlemedim. Ben yokken ge-
ne söyleniyor muydu, bilemem.

Milliyetçiydi, ama bu onda Türk milletini yüceltme biçimini almıyordu.
"Millet" hakkında düşündükleri *Yaban*'da anlatatıklarından pek farklı değildi.

Bunu dinle birleřtirerek dűşűndűğűnű ve bűyle ačíkladıgını sanıyorum. Yani Islám Tűrkler'in sahip olduđu enerjiyi, yaratıcılıđı vb., bu tűr olumlu űzellikleri bođup űldűrműştű. Tűrk toplumları eđitimsizdi; dahası, kűtű eđitilmiřti. İsviçre'de bulunduđu yıllarda, genel olarak "Tűrkistan" diye anılan bűlgede kurulmuř Tűrk ("Sovyet Sosyalist") Cumhuriyetler'inden kapađı Avrupa'ya atmanın yolunu bulmuř ve Tűrkiye'ye gelmek isteyen, bunun için elçiliđe gelenleri hatırlıyordu. Bunlar muhtemelen Kızıl Ordu ile Avrupa ilerine kadar giren ve anti-koműnist oldukları için Sovyetler Birliđi'ne dűnmemek kararıyla birliklerinden kaçmıř űzbekler, Tűrkmenler vb. idi. Ancak Tűrkiye elçiliđine gelmiř olmalarına rađmen "bizi Tűrkiye'ye kabul edin, alın," demiyorlar, "Műslűman memlekete gitmek istiyoruz," diyorlardı. Bunu çok kızarak anlatırdı. Yani yalnız Osmanlı Tűrkleri deđil, bűtűn Tűrkler bűyle kűtű kořullanmıřlardı. Dođru dűrűst bilinçlenmeleri belli ki çok zaman alacaktı.

Kurulması gecikmiř ulus-devletlerde tipik durumdur bu. "Intelligentsia" milliyetçi olmuřtur. Devlet aygıtı içinde yerini de almıřtır. Ama bűyle bir eđitimden geçmeyen halk (ya da "millet") onların kullandıđı kelime haznesini bilmez, kullanmaz. Yűresini, bűlgesini bilir de "millet" genellikle zihnine bűyűk gelmektedir. Onu somutlařtıramaz. Dolayısıyla benimsemekte – hat-ta tanımakta zorlanırdı.

Yakup Kadri iyi yetiřmiř bir aydıındı. Tarih her zaman her tűr olayla doludur. Bu olaylar ve kořulların insanlar űstűnde űnemli, belirleyici etkileri olacađı da besbelli. Yakup Kadri verem ve tedavisi gibi ciddiye alınması gereken kiřisel sorunlarla uđrařırken űlkesi de gűnden gűne takatini tűketyordu. "Aydın" sıfatıyla anılacak herkesin bu gidiři durdurmak için çare dűřűndűğű bir çađda yařıyordu. Bu ortamda Mustafa Kemal'den haberdar oldu; daha sonra kendisiyle de tařıřtı. Ona inandı ve gűvendi. Her zaman aklı yatmasa da onun sınırlarını çizdiđi çerçevenin dıřına ıkınamayı ilke edindi ve bűyle davranmayı sűrdűrdű. Bu, onun sahip olduđu aydın yeteneđini zaman zaman geređi gibi kullanmamasına yol açmakla birlikte bu űlkenin saygıdeđer bir aydını olmasına engel olmadı.

Edebiyatının da yařıtları, çađdařlarıyla karřılařtırıldıđında bir farklılık gűsterdiđini sűyleyebilirim. Tam istediđi gibi yazabilseydi ne olurdu? Edebiyat açısından daha mutlu sonuçlar űretir miydi? *Hep O řarkı* bence bunun műmkűn olduđunu gűsteriyor. Ama űlkesinin kaderi onu Proust'un deđil, Balzac'ın kaptanı olduđu takıma yűnlendirdi ve burada Yakup Kadri dıřarıdan gelen dűrtűklemelerle zaman zaman dozu yűkselen milliyetçiliđi denetleyebildiđi zamanlarda dűzeyli bir edebiyat adamı olmayı bařardı.

Yakup Kadri'nin Batı Görüşü: Garp Medeniyeti ve "Şuursuz Garpperestlik"

TANIL BORA

Batı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu için, yazı hayatı boyunca aslı bir mesele oldu. Siyasal makale, deneme ve anılarında da romanlarında da bir yandan hep "Garp" ile ve Türkiye'nin Batılılaşma tecrübesinin sorunlarıyla boğuştu. Burada, onun yazı macerası içinde bu meseleyle cebelleşmesinin temel izleklerini ve uğraklarını ortaya koymaya çalışacağım.

Menbaların menbaı

Hasan Âli Yücel, 1957'de yayımladığı *Edebiyat Tarihimizden* incelemesinin merkezine koyduğu Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Esasen bizim eski edebiyatımıza öyle etraflı ve sabırlı bir vukufu" olmadığını söyler – "o devirde böyle olduğu gibi bugün de öyledir."¹ Nitekim metinlerinde fikrî ve edebî referansları, Batı'ya veryansın ederken dahi hep Batı kaynaklarıdır. Fransızca edebiyat üzerinden tanıştığı Batı edebiyatıdır onun beslenme kaynağı. O kaynağın gözesi olarak da eski Yunan ve Latin edebiyatının kurucu değerine bağlanmıştır. "Garp medeniyetine eski Yunan kapısından girileceği"ne inanmış,² Yahya Kemal'le beraber, edebiyatın özleşmesini, 'somlaşmasını' hedefleyen Nev-Yunanilik cereyanını başlatmıştır.

Eski Yunan klasiklerini, bütün başka kitapların yakılmasını hak görececek bir mertebede yüceltir Yakup Kadri. Çünkü o zirveye nazaran hepsi "fakir, sönük ve cılız"dır. "Homeros'tan sonra, tâ... Hugo'ya kadar, bütün şairler, asırlarca onun sözlerini kekele"mişlerdir. "Tarihi, tarih-i medeniyeti

1 Hasan Âli Yücel, *Edebiyat Tarihimizden* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), s. 231.

2 A.g.e., s. 264.

Homeros yaptı,” der. “Beşeriyeti ibdâ ile kalmamış; beşeriyete beşeriyet muhabbetini” de o öğretmiştir. “İlâhları insanileştirirken, diğer taraftan insanların ihtiraslarını ilâhileştir”miştir. Tabii Homeros’un şahsında, onun remzi olduğu büyük kadim medeniyettir kastedilen. Medeniyeti maddî verimleriyle, yani “buhar ve demirle karıştıranlar”a da “diyebilirim ki, tayyarenin mucidi de Homeros’tur,” diye meydan okur.

Kısacası, Eski Yunan “menbaların menbaıdır” – günümüz medeniyeti ise “bu suyun bakiyye-i sirki,” yani sarhoşluğunun artığı: “Avrupa deyip de başını eğdiğin şu mesut kasr içindeki sûr ve sürür sesleri, bu cenk-ü çegâne, bundan ikibin yediyüz sene evvel Homeros’un icad ettiği bir oyunun devamıdır.”³ 1910’ların başlarındaki gençlik dönemi yazılarından itibaren Yakup Kadri’nin Batı’ya bakışındaki fikrisabitlerden biri budur: Medeniyetin kaynağı olarak gördüğümüz Garp, eski Yunan’ın devamıdır, ama kadir bilmez, hoyrat bir devamıdır, adeta gaspçısıdır. Yani medeniyetin ‘özüne’ erişmek için, onun mümessili olarak karşımızda dikilen Batı’ya kapılmayıp, doğrudan kaynağa gitmeliyizdir. 1934’te Moskova’da katıldığı edebiyat kongresinde de mesela, “hâlâ insanîyat namını taşımakta bulunan o muazzam grekolarin kültürünün esası”nın, pagan halk edebiyatının “basit materyalleri” olduğunu hatırlatacaktır.⁴

Devam etmeden bir ‘Yunan’ parantezi açalım. Modern Batı’nın pırıltısını borçlu olduğu eski Yunan kaynağını istismar etmesi, yozlaştırması gibi, ‘güncel’ Yunanlılığın da antik Yunan yüksek kültürüyle tamamen alâkasız olduğunu vurgular Yakup Kadri. Hatta, “Yunan Mucizesi” yerine “Akdeniz Mucizesi” demenin daha doğru olacağını söyler bir yerde.⁵ Bunu sadece Nev-Yunanilik macerası nedeniyle gayri millilikle suçlanmasına karşı bir tedbir olarak değil, ‘can-ı gönülden’ yaptığını söyleyebiliriz. Millî Mücadele dönemi makalelerinden birinde, Yunanlılığın “tefessüh ettiğini” yazar: “Yunanlılık denilen mel’un kitle her an dökülüp dağılmaya müheyya bir çürümüş cesettir.” Çağdaş Yunanlılığın yozlaşmasını, tamamen antik Yunan referanslarıyla tasvir eder. Kral Konstantin’in büyük devletlere Anadolu işgaline yardım için “yalvarmasını” Truva savaşında ilâhlara nafîle yakaran “ahmak Agamemnon”a benzetir.⁶ Bu mukayeseyi romanlarında da sürdürecektir; *Yaban*’da birkaç yerde, Türk halkının ‘asaletini’ eski Yunan atıflarıyla methe-decek, *Ankara* ve *Panorama*’da, –*Atatürk* kitabında da–, Mustafa Kemal’i es-

3 A.g.e., s. 266-271.

4 Yakup Kadri Karaosmanoglu, “Moskova edebiyat kongresinde”, *Kadro*, sayı 33 (Ekim 1934), s. 30-32.

5 Yakup Kadri Karaosmanoglu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s. 122. Cumhuriyet döneminde “Mavi Anadolu” akımının devam ettireceği bir izlek.

6 Yakup Kadri Karaosmanoglu, *Ergenekon* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s. 219-222.

ki Yunan tanrılarına atıfla anlatacak. Bütün romanlarında Yunan/Rum figürü sistematik olarak olumsuz çizilecek: kadınlar Herkül Millas'ın deyişiyle "cinsel yanları abartılarak," erkekler "Türk düşmanı ve gaddar"...⁷

Avrupa: Bir nevi sarhoşluk

Gençliğinde Batı edebiyatı yanında, bizzat Batı, bir dünya, bir beşerî coğrafya olarak, cazibe kaynağıydı Yakup Kadri için. On altı yaşlarındayken, Tunalı Hilmi'nin *Cenevre'de Tahsil* adlı risalesini okuyunca İsviçre'de, Cenevre'de "yaşama, tahsil etme" amacının kendisinde "derin, şiddetli bir iştiaak" haline geldiğini anlatır. İsviçre'nin daha mütevazı bir şehrinde, Bern'de tüberküloz tedavisi için geçirdiği yılları (1916-1919), onu biçimlendiren bir tecrübe olarak yâd eder. Garp medeniyetini ve "gerçek demokrasinin ne olduğunu" orada görmüştür.⁸

Kurucu bir deneyim olarak Avrupa 'görgüsü,' romanlarında da hep dönüp gelen bir izlektir. *Bir Sürgün*, zaten Avrupa'ya sığınmış Jön Türk muhalefeti-nin Batı kültürünü idrak çilelerini anlatır. *Sodom ve Gomore*'de Avrupa seyahati, "maddi zevklerin hemen hepsini tatma" imkânının, umumiyetle dünyaya açılmanın imgesidir. Sinir buhranından muzdarip olan Leylâ, hekimlerin Avrupa'da bir "sinir sanatoryumuna" gitmesi tavsiyesine "denize düşen bir kazazedenin bir cankurtarana sarılışı gibi" sarılır. "Şundan bundan iştitiği memleket, şehir ve kasaba isimlerini" üzerinde araştırdığı Avrupa haritası, bir "cennet vaadi"dir onun gözünde, belki ondan da önce "uzaklara, uzaklara gitmenin" peşin ferahlığıdır.⁹ *Panorama*'nın kahramanlarından Ragıp Bey çıkacakları Avrupa seyahatine "çocuk gibi" sevinir, Avrupa havasının onu on yaş daha gençleştireceğini hisseder. Başka bir yerde, "Avrupa'ya ilk çıkış"ının (Naşide Hanım'a) "bir nevi sarhoşluk verdi"ğinden söz eder.¹⁰

Aşağıda göreceğiz; Yakup Kadri eleştirel yaklaşır, çocukça bulur "Avrupa'ya çıkış"a bağlanan büyük beklentileri. Ama önce şunu tespit edelim: bu bir vakıadır. Avrupa, Batı, onun nesli için, neslinin okur yazar zümresi için, cazibe kaynağıdır, içeriği müphem de olsa som vaattir. 1920'de çıkan bir yazısında nasıl diyordu, gurubun fecre üstünlüğünü anlatırken: "Şüphesiz ki, her Batı, Doğu'dan daha renkli ve daha ihtişamlıdır..."¹¹

7 Herkül Millas, "Türk Edebiyatında Yunan İmaji: Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Toplum ve Bilim*, sayı 51-52 (Güz-Kış 1991), s. 131, 150.

8 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Zoraki Diplomat* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s. 232-234, 239.

9 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020), s. 37, 238-239.

10 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Panorama* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s. 211, 377.

11 Karaosmanoğlu, *Ergenekon*, s. 37.

Şark uyuşukluğu

Yine Hasan Âli'nin tanıklığına başvuralım. O, Yakup Kadri'nin “daha genç yaşında” iken “cemiyetimizi hemen her cephesiyle bir miskinler tekkesi gibi” gördüğünü nakleder.¹² Onun nezdinde Batı'nın cazibesi, Doğu'nun ‘geriliği’ kayışında bilenir.

Yakup Kadri'nin yazı hayatının her döneminde, Şark'ın geriliği, sabit bir izlektir. Millî Mücadele dönemi yazılarında, “duyuşta bir nevî bulanıklık, yaşayışta bir lâubalilik” ama buna karşılık “siyasî varlıkta cihangirane devlet, büyük saltanat hırsları” ile temsil edilen “Ortaçağ zihniyeti” kalıplarından yakınır. “Asrın icaplarıyla asla bağdaşamaz” oldukları için yıkılmaya mahkûm olan bu zihniyeti geride bırakmak, bunun için de “yeni hayatın ve çağdaş medeniyetin dayandığı iki büyük prensip” olan demokrasi ve milliyet prensiplerini içselleştirmek gerekiyordu.¹³ *Yaban*'da geri zihniyetin daha gündelik, daha hayatın içine işlemiş bir tasviri vardır: “Ah, ne ağır, ne sıkıntılı ve ne kadar kaba idi bu düğün! Mutlaka, Avrupa'da, bir cenaze alayı bundan daha ferahlıdır.”¹⁴ Neşesizlik, yaşama iştahsızlığı, kısaca “Şark uyuşukluğu”nun¹⁵ güçlü ve ‘tutkulu’ bir tasvirini, 1942'de yaptığı Batı-Doğu mukayesesinde buluruz. “Şarklılara mahsus hâkimâne revahet”ten yaka silker orada. “Ani ve muayyen bir fayda” haricinde –ki o ani ve muayyen fayda millî istiklâl azmi de olabilir–, yerinden kıpırdatılamayan bir “kısır ciddiyet” hükmünü yürütüyordu. “Avrupalı”nın üstünlüğü, “bize delilik gibi görünen neşe ve inşirah”ında, “faydasız” görünen işlere tecessüsle atılan “yaratıcı cinnet”indedir Yakup Kadri'ye göre.¹⁶

Daha ileri bir tarihte, bol bol Batı'nın buhranından dem vurduğu *Zoraki Diplomat*'ta da, diplomatik vazifede yolu İran'a düştüğünde, “her Şark memleketinde olduğu gibi” orada da halkın çoğunluğunu “gerilik unsurları”nın oluşturduğunu söyleyecek, “kara kitle” tabirini kullanacaktır.¹⁷ İran'ın “eskimiş de olsa, yıpranmış da olsa, kendi medeniyetinin kat kat perdeleri ardından kolayca sıyrılıp çıkam”ıyor, dahası eski parlak devirlerinin gururu içinde yaşamayı sürdürüyor olması, ona “Şarklı ve Asyalı milletlerin Garplılaşma uğrunda... sarf etmek zorunda kaldıkları gayret”in “ne kadar boş” olduğunu düşündürtecektir.¹⁸

12 Yücel, a.g.e., s. 164-166.

13 Karaosmanoğlu, *Ergenekon*, s. 48-49.

14 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020), s. 33.

15 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Alp Dağları'ndan ve Miss Chalfin'in Albümünden* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), s. 74.

16 A.g.e., s. 64-67

17 Karaosmanoğlu, *Zoraki Diplomat*, s. 302.

18 A.g.e., s. 314.

“Garp medeniyeti”...

Velhâsıl, Şarklılıktan kurtulma ve Garp medeniyetine yönelme gereği açıktır Yakup Kadri için. Hayatı boyunca öyle olmuştur. 1921’de bir makalesinde, yol haritasını çizer: “Yaşayısta, düşünüşte, duyuşta, yazıp okuyuşta eski Şark medeniyetlerinin tesiri altında bulunan ve siyasi, içtimai müesseselerini bu medeniyetlerin gelenekleri üzerine kuran Türkler elli yıldan beri yeni bir ufka yönelmiş bulunuyorlar. Bu ufuk Garp medeniyetidir.” Hemen peşinden düştüğü şerh de önemli: “Daha doğrusu çağdaş medeniyettir.” Devamında, “modern bir hayat tarzına katılmak” tanımını yapar ve sadece Şark’ı değil Garp’ı da ‘bağlayan’ bir zorunluluk olarak koyar bunu. Şimdi meselemiz “Frenklerin ‘Esprit scolastique’ [Ortaçağ zihniyeti] dedikleri medrese zihniyetini; duyuşta bir nevî bulanıklığı, yaşayısta bir lâûbaliliği, siyasi varlıkta cihangirane devlet, büyük saltanat hırslarını” geride bırakmaktır ona göre. Çağdaş medeniyetin bu adımı atmaya sağlayacak temelleri, demokrasi ve milliyet prensipleridir. Bunun için, “hem asrileşmek hem de eski müesseselerimizi muhafaza etmek tavsiyesinde bulunanlar[ın]... acınacak... tezat”ını aşmak şarttır. “Bir taraftan Avrupalılaşalım, Avrupalılar gibi yaşayalım, onlar gibi giyinelim, onlar gibi yiye içelim; memleketimizi onların hendesesine [mühendisliğine], zevkine, fennine göre kuralım, kafamıza onların düşünme usullerini uygulayalım, fakat siyasi ve edebî müesseselerimizde millî gelenekleri devam ettirelim” isteyenler, modernleşmenin önündeki en büyük engeldirler.¹⁹

Bu programatik diyebileceğimiz makaleden sonra da bütün yazı hayatında, modernliği, çağdaş uygarlığı Batı’ya özgülememek gerektiği şerhini dönüp dönüp düşecek. Hem o şerhi düşecek hem de “Garp medeniyeti” veya Batılılaşma terimini olumlayarak kullanmaya devam edecek. Mesela, *Yaban*’da, “Türkiye’deki yenilik ve garpcılık hareketleri” terimini kullanacak.²⁰ Mesela, *Atatürk*’te, “garp irfanını temsil eden ‘ileri fikirli’ kimseler”den, maarifin “Avrupai seviyesini” bulması hedefinden, Türk milletinin “herhangi bir müterakki ve medeni Avrupa milletiyle müsavi olduğunu ispat et[mesinden]” söz edecek.²¹ *Panorama*’nın kahramanları, “Anadolu’nun geri kalmış şehirlerini Avrupa’daki emsalleri seviyesine çıkarmak emelinde,” “Avrupakâri kulüp” ortamları yaratma azminde olacak.²² Son devirlerinde, 1968’de yaptığı muhasebede, Mustafa Kemal’in siyasi harekâtını “Batı sisteminde bir demokrasiye yol açma” ölçüsüne vuracak, “‘fevkalâde’ karar ve kanunlara dayana-

19 Karaosmanoğlu, *Ergenekon*, s. 47-49.

20 Karaosmanoğlu, *Yaban*, s. 26.

21 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Atatürk* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), s. 86, 115, 184.

22 Karaosmanoğlu, *Panorama*, 49, 52.

rak birtakım şiddet tedbirleriyle hükümet etme”yi, “Batı’daki anlamına göre, bir devlet ve siyaset adamı için pek hoş ve mutlu bir iş sayılmamak gerekir” diye sorgulayacak.²³ Yine orada, “Batı camiasına arka kapılardan değil, doğrudan doğruya ön kapıdan girme”yi bir ülkü olarak koyacak.²⁴

Şuursuz garpperestlik

1938’de yazdığı *Bir Sürgün* hakkında Vâ-Nû’nun bir tenkidini ele alırken Yakup Kadri, bu romanında “şuursuz garpperestliğin iflası vakasını” ortaya koyduğunu anlatır hararetle.²⁵ *Bir Sürgün*, Jön Türklerin Batı’yı anlama çabaları üzerine ve esasen yanlış anlayışları üzerinedir. “Gözü kapalı bir Avrupa medeniyeti hayranlığı, bu medeniyete dair kalıplaşmış birtakım kanaatler”den ibarettir onların Garp idraki. 1950’lerin sonlarında, 2. Meşrutiyet devrinin sohbet ortamlarında “Garp Medeniyeti’ni bütün fikri, siyasi ve sosyal hürriyetleriyle olduğu gibi almamız zaruretinin... bunu yapmadıkça ve hattâ herhangi bir tarafımızdan Şark’a ilişik kaldıkça ‘adam olamayacağımızı’ telkin” edenleri hatırlayacaktır. Garp Medeniyeti derken de yalnız Fransızları kastediyorlardır.²⁶ Üstelik, Avrupa’ya, yeni Fransa’ya sürgün gittiklerinde veya oraya sığındıklarında da “o kadar kendi aralarında, kendi muhitlerinde mahsur yaşamaktadırlar ve bütün frenkperestliklerine rağmen frenklerle o kadar az ülfet [arkadaşlık] etmektedirler ki, bunların âdet ve seciyelerine, daha umumî surette, garp âleminin strüktürüne dair bir fikir ve malûmat edinmiş olmalarının ihtimali yoktur.”²⁷ Jön Türk hareketinin “şefi” Ahmet Rıza Bey ‘bile,’ August Comte pozitivizmini gözü kapalı rehber edinmekle beraber, Avrupa medeniyetinin kolay anlaşılamayacak derinliğine dair adeta mistik bir tevekkül içindedir: “Bu ummanı bipâyan [okyanus], azamî 63 santimetre kutrunda [çapında] bir kafatasına sığmaz.”²⁸

Bir Sürgün’ün Fransız hayranı kahramanı Doktor Hikmet, bir Rus devrimcisinin, Türkiye’nin “inhibit ve inhidamına [çöküş ve yıkılışına]” Avrupa devletlerinin sebep olduğuna dair analizlerini bir skandal gibi karşılar. “Aksine, Avrupa devletleri nereye gitmişlerse oraya hayat ve medeniyet götürmüşlerdir,” ona bakılırsa. Zaten Hikmet’in babası da ona hep “günün bi-

23 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Politikada 45 Yıl* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 59, 63.

24 A.g.e., 89.

25 Akt. Canan Yücel Eronat (haz.), *Yakup Kadri’den Hasan Âli Yücel’e Mektuplar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), 39.

26 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Vatan Yolunda* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), 26-27.

27 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Bir Sürgün* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), 66.

28 A.g.e., 166-167

rinde, İngilizler mi olur, Fransızlar mı, Almanlar mı, her halde düveli muazama'dan biri gelip bu memlekete vaziyet edecek ve bizi, kafamıza vura vura insanlığa, medeniyete alıştırarak," telkininde bulunmuştur.²⁹ – *Yaban*'da, Millî Mücadele devrinde İstanbul hükümetinin cahil ahaliyi, "kara kitle"yi, Kemal Paşa'nın gittiği "çıkamaz, tehlikeli" yola karşı "aklımızı başımıza getirecek... bizi çetelerin elinden kurtaracak... müşkülümüzü halledecek" olan "Avrupa' diye bir kraliçe"nin himmetiyle kandırması gibi...³⁰ Siyasî anılarından, Hüseyin Cahit'i, "hakkın, adaletin daima Batılılar tarafında olduğu kanısı" yüzünden, Mütareke döneminin "acı tecrübeler"ine rağmen "dalâletten [sapkınlıktan] kurtulama[yanlara]" örnek verecek.³¹

"Şuursuz garpperestlik"le didişmek, Yakup Kadri'nin ömür boyu takip ettiği belli başlı izleklerden olacak. Tuncay Birkan'ın tatlı bir ironiyle saptadığı üzere Yakup Kadri'nin "her yerde görmekten hoşlandığı inkıraz,"³² çoğun, şuursuz ve 'yanlış' garplılaşmadan kaynaklanan inkırazdır.

Zaten Batı-Doğu mukayesesıyla meşbu olan *Alp Dağlarından...* yazıları (1942), Batı hayranlığının öteki yüzüne, kendinden-nefrete odaklanır. Millî Mücadele dönemi yazılarında da ara ara çatmıştı bu kendini-aşağılama eğilimine. Mesela Türklerin "ilim ve medeniyet sahasında hiçbir şey yapmadıklarını... Ne bir mezhep ne bir felsefe, ne bir sanat yarat"tıklarını söyleyen Cennap Şahabettin'in "züppe azmanlığına" verip veriştiymişti.³³ *Kadro*'daki bir yazısında, Garp karşısında kendimizden utanışımızı mesele etmişti: "Türk şairi, Türk sanatkârı, Garp kültürüyle temasa gelir gelmez kendi ruhundan utanmıştır." Bunun sonucu, Garp'ın gayet iyi vakıf olduğu edebî tekniklerinin onun elinde "cansız âlete" dönüşmesi olmuştu. "Ruhlarımızdan utanmayalım. Onları kapattığımız yerlerden çıkaralım," çağrısında bulunmuştu Yakup Kadri.³⁴ *Alp Dağlarından...*'da da, Batılı "ihtiyar kız" Miss Chalfrin'in gözünden, irkiltici tasvirler okuruz: "kendini Garp irfanı denen dişlek makineye kaptırmış... parçalanmış, dağılmış" Türkler, "biz ne barbar bir milletmişiz" yerinmesine kapılmış, "olduklarından başka bir şey olmak istiyor" hale gelmişlerdir.³⁵ Şekli birtakım icapları yerine getirerek "frengâne bir hayat" sürdürüyor olma yanılması içinde, "kendilerine ait olmıyan her şey önünde hayran kalmaya alışmış"lardır.³⁶ Miss Chalfrin, Türklerin bu marazî Ba-

29 A.g.e., s. 219.

30 Karaosmanoğlu, *Yaban*, 41, s. 121.

31 Karaosmanoğlu, *Politikada 45 Yıl*, s. 21.

32 Tuncay Birkan, *Devlet ile Dünya Arasında Türk Muharriri* (İstanbul: Metis Yayınları, 2019), s. 226.

33 Karaosmanoğlu, *Ergenekon*, s. 145-146.

34 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Samimiyete davet", *Kadro*, sayı 16 (Nisan 1933), s. 29-30.

35 Karaosmanoğlu, *Alp Dağları'ndan ...*, s. 134-135.

36 A.g.e., s. 89-90.

tılılaşma cehdi içinde eşyanın bile yabancılaştığını gözler. Eşyaya “kendi li-sanlarında bir isim bile veremez” halde, “esvapları ve eşyalar ile beraber ruh-larını da kaybetmişlerdir” bu insanlar.³⁷

Miss Chalfrin’in bir yabancı, bir *Batılı* olarak bu yabancılaşma manzarasın-dan irkilişi, durumun vahametini gösterir. Yakup Kadri, 1911’de “o zamanlar herkes bu kadar aleyhimizde [olmadığı] ve burada biz bize” olduğumuz için, Chalfrin’i “o zaman kendi aleyhimizde bulundurmuş” olduğunu not eder. 1919’da ise “şimdi her önümüze çıkan bizi hırpalıyor; bilerek, bilmeyerek tah-kir ve tezyif ediyor” iken, “bittabii pek iyi kalpli olan ihtiyar kız bu hale ta-hammül edemeyecek ve aksi tabiatlı olduğu için, bizi bizden biri gibi müda-faa edecektir.”³⁸ Ve tabii, yabancılaşmanın ve yozlaşmanın teşhisinin, bir Ba-tılı gözden görüldüğüne kemale erdiğini de düşünürüz. Tıpkı, *Ergenekon*’da Anadolu’ya “bir siyasî, bir hekim ve bir ekonomi uzmanı gözleriyle” değil de “bir Barrès gözü ile” bakmak gerektiğini söyleyişindeki gibi – “Anadolu’nun siyasî, sıhhi ve iktisadî kabuğu altında bir ruhun gizlendiğini sez[mek]² için Barrès gözü lâzımdır.”³⁹ Barrès’in, Fransız milliyetçiliğinin proto-faşist diyebi-leceğimiz radikal milliyetçi-muhafazakâr düşünürü olduğunu da ekleyelim!⁴⁰

Altını bir defa daha çizelim: illâ ve sadece Barrès olması gerekmiyor... Ya-kup Kadri için aslî ve hayatî değer taşıyan “milliyet prensibi”nin öğretmeni, Batı’dır neticede. Doğru-Batılılaşmanın ölçüsü de milliyet prensibini sindir-mek, medenî-milliyetçi olmaktadır.

1932-1935 arasında Kemalist inkılâba anti-emperyalist ve ulusal-kalkın-macı bir doktriner istikamet iddiasıyla çıkan *Kadro* dergisindeki yazılarında, Yakup Kadri’nin “şuursuz garpperestliğe” hücumları iyice şiddetlenir. İleri-de de göreceğiz, zaten emperyalizmle az çok özdeşleştirdiği Batı’ya karşı, Mil-lî Mücadele dönemindekinden bile daha şedittir bu evrede. Nazarında Ba-tı hayranlığının cürmü de tıpkı o dönemdeki gibi, ihanete yaklaşır. Memle-ket aydınlarının Batılı fikir akımlarına ‘ilişmesinde,’ kendi deyişiyle “Garbın siyasî mesleklerinin” üstlenilme şeklinde bir iğretilik, “acayıplık” görür. İş-gal İstanbul’undaki gibi “yabancı çizmelerinin topukları altında ezile ezile ha-mur haline gelmiş ve her taraftan türlü türlü yabancı alâmetlerle örtülüp do-

37 A.g.e., s. 99-100.

38 A.g.e., s. 103-104.

39 Karaosmanoglu, *Ergenekon*, s. 29. Birkaç sayfa sonra ise, Kastamonu’dan Anadolu’nun ortasına doğru inerken Çankırı’dan itibaren, “İnebolu’dan başlayarak bütün geçtiğiniz yerler size İsviçre gibi görünecek” olduğunu söylemesine takılır; “kendimizi durmadan Avrupa ile karşılaştırmak zihniyeti”nden yakınır. A.g.e., s. 63.

40 Sadece Yakup Kadri’nin değil, erken cumhuriyet aydınlarının birçoğunun bu –kibar tabiriyle– ‘aşırı sağcı’ ideoloğu referans bellemesine Tuncay Birkan kaş çatmıştı: Birkan, a.g.e., s. 280-281.

natılmış” kafaların, “Garp demokrasilerinin avare hayranları” haline gelmesini hazin bulur.⁴¹ Başka bir yazısında, Batı’dan düşünsel bağımsızlık için yine Batı’yı emsal gösterir: “Garp milletlerinin birçoklarında hürriyet ve demokrasi hareketi vicdan ve fikirde istiklâl hareketi ile başlamıştır.” Biz de eski “Şark iskolaüstizminden” yeni “Garp iskolaüstizmine” düşmek istemiyorsak, “mücerret hürriyet” davasına kapılmış “Garplı softalar” olmaktan kaçınmalıyızdır.⁴²

Moskova izlenimlerinde “intellektüel,” seçkin muhitlerde Fransızca konuşulan (evrim öncesi) “eski günleri” özleyenleri, “Paris havadisleri içinde kendini unutmuşlar”ı resmederken; “Beyoğlu ve Şişli âlemlerini hatırlatan bir şey” görür. “Yeni Türkiye nesillerini Avrupalılaştırmak sisteminin dört terbiye şekli”ni şöyle sıralar peşinden: Sinema, caz, bar, kumar.⁴³ Şekli modernleşmenin, “şuursuz garpperestliğin” evrensel görünümü, kozmopolitleşme, kültürel yozlaşmadır.

O sıralar *Vakit*’te Ahmet Ağaoğlu’nun liberalizm ve ferdiyetçilik savunusuna karşı yazısında, liberalizm ve “garp demokrasisi” modeliyle polemige tutuşur. Her ne kadar çağdaş “medeni cemiyetler onun eseri” ise de liberalizm o günün kaosunun da müsebbibidir. Ağaoğlu’nun Türk inkılabına, “bir şarklı milletin otokratik bir rejimden çıkıp garp demokrasilerine imtisali hareketi gibi bir küçük mana vermeğe çalışmakta” olmasını küçümser. “Mustafa Kemal bir Tanzimat paşası gibi garbın müesseselerini memleketine nakletmekle yetinemez” Yakup Kadri’ye göre. Gazi, “Avrupa kültürünün tahakkümünden kurtulma” arayışı içindedir. Daha ileriki tarihlerde de “Avrupalı skolastiğin ve ansiklopedik bilgiçliğin, kapitülasyon devrinden kalma son dümdarları[nın], büyük Garp endüstrisinin emrindeki liberal Avrupalı akıl hocalarıyla beraber,” Mustafa Kemal’in “orijinal eseri”ni anlamayıp onu güncel “totaliter devlet şekilleri”ne benzetmesini abes görecektir.⁴⁴ Yakup Kadri, Şevket Süreyya’nın *Kadro*’daki yazılarına atıfla “Europecentrisme”yi, Avrupa-merkezciliği sorunsallaştırmak gerektiği kanısındadır.⁴⁵

Yaklaşık yirmi yıl sonra, Dünya Savaşı’nın ardından, inkılâp muhasebesi mahiyetindeki *Panorama* romanında (1953), yarım, yüzeysel ve “şuursuz”

41 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Ankara Moskova Roma - 2”, *Kadro*, sayı 10 (Ekim 1932), s. 41-42.

42 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Fikirde istiklâl”, *Kadro*, sayı 21 (Ekim 1933), s. 28-32. 1936’da çıkan *Yaban*’da da “Avrupakâri skolastik zihniyet” ibaresini kullanır (Karaosmanoğlu, *Yaban*, s. 78).

43 Karaosmanoğlu, “Ankara Moskova Roma - 2”, s. 41-42.

44 Karaosmanoğlu, *Atatürk*, s. 87.

45 Akt. İlhan Tekeli - Selim İlkin, *Kadrocuları ve Kadro’yu Anlamak* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003), s. 278-27. *Atatürk*’te de “Avrupa tarih bilginlerinin... kendi mensup oldukları memleketi dünyanın merkezi zannetmeleri”ndeki “égocentrique” tutuma çıkışır (Karaosmanoğlu, *Atatürk*, s. 106-107).

Batılılaşma derdinin berdevam olduğunu görürüz. Roman kişilerinden, Ankara zenginlerinden Mensurzade Hüseyin Efendi, çarıklı erkân-ı harp rolünde, otomobile benzetir Avrupa medeniyetini. Son sürat giden otomobilin önüne geçmek mümkün değildir ya kenara çekilecek ya ezilirsinizdir. “Haa, bir de, bunun içine binmek var”dır tabii. Lakin “otomobilin dümeni elinde olmadıktan kelli, içine binmek marifet değil”dir; makineyi bilmek, yani ona sahip olmak lâzımdır, “yoksa, makine sana sahip olur.” Hüseyin Efendi’nin bu ‘bilgece’ medeniyet yorumu kadar, karısına “fistan giydirip, başına da şapkayı geçir”mekle birdenbire medeniyete inkılâp ettiremeyeceğine dair ikazı da, –romanın esas kahramanı idealist Neşet Sabit pek üzerinde durmasa bile–, ikna edici gelecektir okura.⁴⁶ *Panorama*’da “Tanzimatçı dedelerimiz[in] de tepeden tırnağa kıyafet değiştirmiş... sakal ve bıyıklarını o devrin Avrupa modasına göre kesip taramış... dazlak kafalarının saçlarını enselerine kadar uzatmış... Garp sisteminde okullar, kışlalar, hastaneler açmışlar... tersaneler, tezgâhlar, fabrikalar kurmuş... kızlarına okuyup yazma öğretmiş, musiki dersi verdirmiş” olmalarına rağmen 31 Mart’ları önleyemediklerini hatırlatırken Yakup Kadri, 1946’dan sonra belirmediğini düşündüğü “irtica” tehlikesini anırtıyor gibidir.⁴⁷ Bu romanda, “Avrupa’nın birbirini tutmaz ne kadar dağınık bilgileri”nin “işporta malı gibi her gün yığın yığın önümüze seril”mesinden de yakınılır – tabii başrolde, “ekonomi bahsinde en antika liberalizm düsturları” yer alır.⁴⁸

Panorama’dan iki sene sonra çıkan (1955) *Zoraki Diplomat*’ta, Tanzimat’ın öncülerinde “Garp medeniyetine doğru yürürken... kendi millî geleneklerine bağlılık, sadakat... vakar” ve “şuursuz ve zahirî Garplılıştan... irkinti”nin sağlam olduğunu; ancak II. Abdülhamid devrinde “alafranga züppe” tipinin türediğini ve “manevi buhranları[nın] illetli tesirleri[ni] ta edebiyatımıza kadar” yaydığını anar.⁴⁹ Son dönem yazılarında, “şuursuz Garplılıştan”ın edebiyat ortamındaki nüfuzuyla çokça meşgul olacak. *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*’nda, zaten Türkiye’nin modern düşünce tarihinde “Batı hayranlığı” ideologeminin adeta yarı-resmî simgelerinden olan Tevfik Fikret’le uğraşır. Fikret’in “medeniyet ve insanlık anlayışının Tanzimat devri aydınlarından kalma pasif bir Avrupa hayranlığından” ileri gitmediği kanısındadır Yakup Kadri. Şiirinde vatana “hasta nine” demesini, “Avrupalıların o zamanki Türkiye’ye taktıkları ‘hasta adam’ adını hiçbir isyan duyaksızın kabullenmesi mânasına” yorar, üzüldür buna.⁵⁰

46 Karaosmanoğlu, *Panorama*, s. 16-17.

47 A.g.e., s. 39-40.

48 A.g.e., s. 314.

49 Karaosmanoğlu, *Zoraki Diplomat*, s. 333.

50 Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, s. 226-227

Yahya Kemal’le giriştikleri Nev-Yunanilik arayışını hatırlarken, “yarı Şark tasavvufuna, yarı Garp mistisizmine” kaçan bir eklektisizme düştüklerini hatırlar.⁵¹ Kimlik karmaşası, Doğu ile Batı arasında bınamaz kalmak, onun daimî alt izleklerinden biri zaten. Özellikle de sanat-edebiyat sahasında. *Kadro*’da da bunun üzerinde durmuştu. Garp medeniyeti Osmanlı imparatorluğunu “bir ihtiyar ejder gibi” ikiye bölünce, alt tarafın “kendine mahsus bir şuurdan ve içtimai bünyeden” mahrum vaziyette bir süre yaşamaya devam ederek bir “melez kültür” hâsıl ettiğini yazmıştı. Tek kelimeyle – Fransızcasıyla: “*Décadence*,” dekadans, yozlaşma, çökme, bozulma... O gün bundan hâlâ kurtulamadığımız kanısındaydı Yakup Kadri.⁵² *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* yazılarında, dekadans kimlik karmaşası bahsinde Tefik Fikret’in de önüne geçen edebî şahsiyet, Abdülhak Hâmid Tarhan’dır. Onun hemen her cümlesinde “kâh bir Garplı ‘esprit’-sinin, kâh bir Şarklı nüktesinin tadını” alıyor olmak, işin hoş tarafıdır. Lakin Abdülhak Hâmid’in “kusursuz bir Garplı kalıbı içinde tam bir Şarklı” taşıyor olmasında sorun vardır. Ki, Şair-i âzam, mükemmel ve ‘şık’ bir örneği olduğu bu halin istisnâ bir mümessili de değildir. “Hattâ, bugün çoğumuz hâlâ Garplı kalıbı içinde birtakım Şarklılar değil miyiz?” diye sorar Yakup Kadri: “İç yüzümüz dış yüzümüzle hâlâ bir sürü tezatlarla çelişip durmuyor mu?” Hâmid’i ayırt eden, Şark-Garb kültürel kimlik çatışmasının ilk defa onun şahsında “savaş haline girmiş” olmasıdır. Aynı devrin örnek simalarından hiçbirinin böyle bir duruma düştüğü söylenemez. Ondan önceki edipler “iki zıt kültürü kendi nefislerinde bir ‘muvazaa’ ipliğiyle bağlamasını bilmiş” idiler; çünkü “Garplılıkları Şarklılıklarıyla boy ölçüşebilmek gücünden hayli yoksundu ve herhangi bir zorlanmaya hacet bırakmaksızın biri öbürüyle uzlaşabiliyordu.” Hâmid ise, “kahotik” şekilde ve ancak “uğultu” halinde de olsa, bu çatışmayla yüzleşmişti.⁵³ Milliyet, “şuur aydınlığına” çıkıp “fikir” haline gelene kadar, “biraz Müslüman, biraz Türk, biraz Garplı, biraz Şarklı, herhalde ne olduğu belirsiz bir duygu”⁵⁴ ve hal içinde kalmaya devam edeceğizdir Yakup Kadri’ye göre.

Mutlu hınç...

Batı’nın medeniyet getiriciliği misyonuna, hakkı ve adaleti temsil iddiasına kanmamak gerektiğine dair ikazları, Yakup Kadri sadece Millî Mücadele döneminde değil, yaşamı boyunca dile getirdi. Bu daimî tetikliğin yakıtı, Batı’nın ‘bize’ karşı önyargı ve hınç beslediğine dair bir önyargı ve hınçtır.

51 A.g.e., s. 125.

52 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Edebiyat buhranına dair”, *Kadro*, sayı 8 (Ağustos 1932), s. 28.

53 Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, s. 206-207, 210-211.

54 Akt. Yücel, a.g.e., s. 151.

Bu hissiyatın veciz ifadelerini, tabii Millî Mücadele dönemi yazılarında, savaşın sıcaklığı içinde buluruz. Şu sözler, öncelikle: “ ne vakit ki, varlığımızın küflenmiş ve çürümüş kısımlarını sarsan inkılâp vuku buldu ve bu inkılâbı Avrupa devletlerinin durmak bilmeyen haksızlıkları, küçük Balkan hükümetlerinin saldırıları takip etti; uykudan uyanan Türk milletinin ilk hissettiği şey, bağrına saplanmış okların acısı oldu ve mutlu hınc gözlerini bürüdü.”⁵⁵ Batı’nın Türklerin ulusal uyanışını hazmedemediği için dört koldan hücumla geçtiği kanısı, Balkan Savaşları’ndan itibaren Türk milliyetçiliğinin temel bir kabulü idi. Yakup Kadri’nin buna verilen millî reaksiyonu “mutlu hınc” olarak tanımlaması, karşı-hıncı sahiplenmesi bakımından dikkate değer. Bu “mutlu hıncın” “harbicilik” olarak tanımlanmaması gerektiği uyarısını da yapar 1921 Nisan’ında yayımlanan bu yazıda (Türkler epeydir “cenkten bezgin”dir); böylelikle, Türkleri savaşçılıkla özdeşleştiren oryantalist önyargılara da cevap vermek ister.

Millî egemenliğin kazanılmasından sonra çıkan romanlarında, Avrupalıların Türklere karşı peşin husumetlerine ara ara değinilir. “Avrupa, bize karşı, daima, o sağır duvar halini muhafaza ediyor”dur.⁵⁶ *Bir Sürgün*’de bir Fransız, “Avrupa’nın burnu dibinde hâlâ bu barbarların uluorta hüküm sürmelerine müsaade ediyoruz. Ve onları, çıktıkları yere, Asya’nın steplerine sürmesini bilmiyoruz,” diye “biz medeniler” adına yazıklarır.⁵⁷

İkinci Dünya Savaşı’ndan hemen sonra, Türkiye devletinin Batı dünyasıyla açılan yakınlaşma aradığı bir evrede çıkan *Atatürk* kitabında, Batılıların Türkiye’ye ezeli husumetini hatırlatmaya epey eğilmiştir. (Mustafa Kemal’in alt ettiği gücü, “Avrupa’nın cehennemî techizata istinat eden zalim ve kahhar siyaseti” diye tanımlar.)⁵⁸ Mütarekede İstanbul sokaklarından geçen perişan asker ve mültecilere “nefretle bakarak burunlarını tıka”yan Avrupalıların bu jesti, “bütün Avrupa’[nın] bizim millî felâketimiz karşısındaki” tavrının simgesi idi ona göre. “Düştüğümüz halden... için için memnun” idiler – “Türkler, âkibet, Avrupa topraklarından dışarıya atılmışlardı.” Millî Mücadele sırasında Mustafa Kemal’e “dudak büken, omuz silkmesiyle geçip giden” Batılı gazetecilerin gafletini normal görür. Zira “dünyanın her tarafında yalnız kendi iradelerini, kendi keyif ve heveslerini dikte etmekten ve ganimetleri paylaşmaktan başka bir şey bilmeyen o devrin Garplılarına haktan ve adaletten bahsetmeye kalkışmak trajik bir kahramanlık ve korkunç bir te-

55 Karasomanoglu, *Ergenekon*, s. 55. Yaklaşık 40 yıl sonra, Türkiye’nin modernleşme ve ‘medenileşme’ hamlelerinin Batı tarafından hazmedilemediği kanaatini tekrarlayacak: “Bizi taksime karar vermiş büyük Avrupa devletleri, biz her ıslahat yoluna girmek istedikçe önümüze türlü gailer çıkarmaktadırlar.” (Karasomanoglu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, s. 227-228.)

56 Karaosmanoglu, *Yaban*, s. 109.

57 Karaosmanoglu, *Bir Sürgün*, s. 27.

58 Karaosmanoglu, *Atatürk*, s. 162.

şebbüstü.” Zaten “Türk tarihi, Garp tarihçileri tarafından... Türk ırkı aleyhine teessüs etmiş olan birtakım menfi kanaatler [ile] ya koyu bir cehalet, ya düşmanca bir zihniyetle yazılmış” idi.⁵⁹ On yıl kadar sonra Millî Mücadele anılarında, bu motifler tekrar eder. “Avrupa matbuatı bir ağızdan Anadolu’nun... kıyamını vahşi bir anarşi, bir eşkıyalık şeklinde tasvir” etmişti. “Tevekkeli,” Batılı büyük düşünürler “Fransız hakikatleri”, “Alman hakikatleri” tabirlerini kullanmıyordu; “meğer, aklın, idrakin, meğer büyük harfle ‘Hakikat’in de bir milliyeti var”dı. Bunu idrak etmek, Yakup Kadrinin kuşağını “artık Avrupa tefekkürüne, Avrupalının insaf ve adalet duygularına inanmaz” hale getirmişti.⁶⁰ Nitekim Mustafa Kemal, “dünyanın en rint, en kalender ve en müsamahalı bir insanı” iken, “bir yabancının, hassaten bir Avrupalı yabancının bulunduğu yerde, dünyanın en kaygılı, en tedirgin ve en alınğan adamlarından biri haline” giriyordu.⁶¹ Avrupalı’nın ‘cibilliyeti,’ insanı adeta mecburen ksenofobik yapardı, kısacası!

Atatürk kitabındaki “o devrin Garplıları” ibaresini hatırlatayım. İkinci Dünya Savaşı ve arifesindeki diplomatlık tecrübesini aktardığı *Zoraki Diplomata*’ta yazdıkları, ‘bu devrin’ Garplıları da hiç tekin görmediğini gösterir. Zaten devrin faşizm ve savaş Avrupa’sına bakarken de zamanında Türkiye’ye “Hasta Adam” adını takmış olan “Düveli Muazzama” vardır hep zihninde. Bu hasmane tavrın “diplomatik tenezzülsüzlüğe” yansıyan sebebini, o zamanlar “Avrupalıların gözünü bürümüş olan Türk düşmanlığında” aradığını söyler; “halimizi kötü görüyorlar; çünkü, öyle görmek istiyorlar”dır. “Diplomasi âleminde edindiği tecrübeler”in ona “bu hükmünde yanılmadığını ispat et”tiğini de ekler. İkinci Dünya Savaşı’nın ilk safhasında, Fransa ile İngiltere’nin Türkiye’yi Rusya’ya cephe açması için çaba sarf ettiklerini; “Herriot cenapları[nın]... her rastgeldiği Türk’e ‘İkinci bir Kırım seferine hazırlanmamız’ lüzumundan... dem vur”duğunu, ‘bizim kötülüğümüzü isterler’ nassının teyidi olarak anlatır. Yine Birinci Dünya Savaşı sırasında, İsviçre’nin Fransızca basınında maymuna benzeten aşağılamaların, “katil, barbar, canı ithamları”nın (“ikide bir, yüzümüze ‘Ermeni katilleri’ diye bağrıldığı da olurdu”) karşısında mukabelede bulunamamalarını, “bu demokrasi diyarında söz hürriyeti”nin ancak “sözünüzü işittirmek ve yayabilmek vasıtalarına malik” olanlara mahsus olmasındaki riyakârlığa bağlar. Gücü esas alan bu riyakârlığın, 1938’de Çekoslovakya’nın Nazi Almanyası tarafından yutulmasında da kendini gösterdiğini uzun uzun anlatır. Batı diplomasisi ve onun

59 A.g.e., s. 20, 46, 106.

60 Karaosmanoglu, *Vatan Yolunda*, s. 17, 23. Bilhassa Fransa’nın “haksız muameleleri... bu milletin diliyle yazılmış kitaplarda okuyup inandığımız insanlık prensiplerini hep yalana çıkarınışı”tı; “Garp Medeniyeti duygumuzda biz Türk gençleri in sıtkı en ziyade Fransa’dan sıyrılmış bulunuyordu.” A.g.e., s. 27

61 Karaosmanoglu, *Atatürk*, s. 93.

“nazenin çelebileri,” Batı dünyasının ‘medeniliğine’ dair yersiz hüsnükabulün verdiği “ağır gaflet uykusunda” dırlar.⁶²

Yakup Kadri Batı’nın “bize” hıncını, Türk’ün tarihî ‘büyüklüğüyle’ ve bütün Şark’ın temsilcisi olmasıyla alâkalı görür. “Şark’ın bütün milletlerini birbirine bağlayan tek bağın düğümü öteden beri Türkler”dir ve “öteden beri Türk milleti Avrupa önünde bütün Şark’ı temsil” etmiştir.⁶³ Kemalizmin, –“İsmet Paşa’nın –cephede iken– ‘bütün bir zulüm ve istibdat dünyası’ diye tarif ettiği”ni hatırlattığı– “azgın Avrupa emperialismasına karşı yalnız kendi hakkını değil bütün mazlum milletlerin hakkını da müdafaa” ettiği savını gururla sahiplenir. Millî Mücadele anılarında o günlerin TBMM hükümetinin, “bütün dünyaya kafa tutan ve Garp âleminin mütecaviz ve müstevli dalgalarına karşı Şark’ın eşliğinde yegâne geçilmez seddi teşkil” ettiğini söyler. Bu misyonu, “ta Ortaçağ’dan beri nice Haçlı akınlarına ön safta hep bu unsur[un],” yani Türklerin karşı koymuş olmasıyla tarihî devamlılık içinde konumlandırır Yakup Kadri. Muhafazakâr milliyetçiliğin sevinçle sahipleneceği, ‘klasik dönem’ Kemalist tarih anlatısında da pekâlâ yerini bulan bir ‘ebed-müddet’ etno-dinsel misyon devamlılığı...⁶⁴

“Bizi Nasıl Seviyorlar?”

Batılıların Osmanlı’ya, Türklere, tümüyle Şark’a önyargıyla ve aşağılayarak bakmalarının, Yakup Kadri’de bir hınc ve ‘meşru’ karşı-hınc döngüsünü işlettiğini gördük. Şark’ı hor görücü bir kalıp içinde görmenin ötesinde ve öncesinde, bizzat o kalıbın dökülmesi, bir Şark imgesinin Garp gözüyle ve eliyle inşa edilmesi, malûm, *oryantalizmdir*. Yakup Kadri oryantalizm kavramını kullanmadı, –zaten kavram bu eleştirel anlamıyla 70’lerin sonlarında Edward Said’in eseriyle ‘icat edilecek’–, fakat Millî Mücadele döneminde yazdığı dört makalede berrak bir oryantalizm teşhisi buluruz. Yakup Kadri doğrudan doğruya, Garbın Şarkı nasıl tahayyül ettiğine ve nasıl görmek istediğine odaklanır burada.

Yakup Kadri’nin Batı karşıtı hıncının ‘en formda’ olduğu dönemde yazılmış bu üç yazısının ilki, 12 Ocak 1920 tarihli “Kötümserlikte bir fayda var mıdır?” başlıklı makalesidir. Burada birincisi, “Şarklı” üst kategorisinin isabetsizliği üzerinde durur; “bir Sırp, bir Arap, bir Çinli, bir Acem” arasında

62 Karaosmanoğlu, *Zoraki Diplomat*, s. 62-65, 169, 255-258. Başka bir yerde Avrupalı güçlerin Türk ordusu İzmir’e girince kaçmaya çalışan Yunan askerlerine yardımı esirgeyişi, ‘kalleslik’ timsali olarak zikredilir: “Asıl denaet [alçaklık], medeniliği ve insanıyeti kimseye vermeyen bu Avrupalılarda. Hem biçarelerin başını belâya soktular, hem de şimdi âkibetlerine karşıdan seyrirci kalmak istiyorlar.” (Karaosmanoğlu, *Vatan Yolunda*, s. 170-171.)

63 Karaosmanoğlu, *Ergenekon*, s. 17-18.

64 Karaosmanoğlu, *Vatan Yolunda*, s. 24, 102.

ayrım gözetmeyen kalıpları bir genellemedir bu. İkincisi, Şarklı genelleme- si altında Türklere “lüzumundan fazla mütevekkil, kaza ve kadere bağlı” bir karakter atfetmenin isabetsizliği üzerinde durur. Gerçi bu, Yakup Kadri’nin millî uyanış öncesi ‘halimize’ ve halihazır “kara kalabalığa” atfettiği bir ka- rakterdir, ancak Millî Mücadele’nin “şahlanış seli”nin, bu “eğri büğrû man- tığı” çiğneyip geçtiği kanısındadır.⁶⁵

17 Mayıs, 6 Haziran ve 4 Ağustos 1922’de “Esrarengiz Şark”, “M. Claude Farrère’e Açık Mektup” ve “Bizi Nasıl Seviyorlar?” başlıklı yazılar, doğrudan oryantalizmle ilgilidir. İlk yazı, meşhur “Türk dostu” Pierre Loti’nin de ziya- de katkıda bulunduğu “esrargangiz Şark” romantizmiyle cebelleşir. “Frenk- lerin” gözünde o esrarengizliğin, peçeli kadın ve harem imgesinde billur- laştığını anlatır. Eleştirel oryantalizm literatürünün geniş geniş işleyeceği üzere, bu tahayyülün merkezinde haremın durduğunu teşhis eder: harem, Şark’a dair egzotizm imgesinin ve erotik fantezilerin kalbidir, Şark’ı fethetme arzusunun tutkulu tezahürüdür. “Zavallı meczup muhayyile,” der buna Ya- kup Kadri. (Oryantalist muhayyileyi ‘aynen iade eder’ bu arada: “Avrupalıla- rın tasavvur ettiği o şehvanî zevk ve safâ âlemleri bizden çok onların mem- leketlerinde görülen şeylerdendir.”) “Aramızda bazı kimseler”in, eski konak odalarını “sedefli nalınlardan, amber tespihlere, bağa hoşaf kaşıklarına kadar birtakım Şark işi eşya ile doldurup ve birkaç hanıma üç etekli, sırma işleme- li entariler giydirip” Batılıların bu fantezilerine sunmalarını, onların da bu müphem girmenin korkulu şaşkınlığına kapılmalarını, iki tarafı da küçük düşüren bir pespayelik olarak resmeder. (*And Dağları...*’nda da Miss Chaf- rin’e, Türkiye’de milliyetçiliğin “Lotikârî bir Türklük ve alafranga bir Şarklı- lık” halini aldığını söyletecek, Batılı “ekzotizm” merakına tekabül eden sun’i bir Şarklılık hevesinden yakınacak.)⁶⁶ O, Avrupalıların “peçeli kadınsız” İs- tanbul’u o oryantal imajı bozduğu için sevmeyeceklerini ve anlayamayacakla- rını söyler. Batılılar bizi, “acayıbi sebai âlem’den [dünyanın yedi harikasın- dan] biri gibi” görüyor, “hepimizin yüzüne sanki timsahları, filleri, kangu- ruları, orangutanları seyrederek gibi bakıyor” ve öyle bakmaya devam etmek istiyorlardır. Batı’nın “kaba tecessüsü,” Haçlı seferlerinden beri, boş çıktığı- nı gördüğü bu ham hayallere doymadığı gibi, “gittikçe geniş[iyor], dal bu- dak sal[iyor], siyasî çevrelere bile gölge sal”ıyordur.⁶⁷ Oryantalist fantezi- nin siyasî işlevine dair bu dikkati, önemli Yakup Kadri’nin. Loti gibi “Türk dostu” lâkabıyla maruf Claude Farrère’e hitap ettiği diğer makalesinde, bu iki oryantalist edibin, İstanbul hayatını “bir hülya ve rüya âlemi” olarak tas- vir etmekle, bize de kendi “gizli güzelliklerimiz” hakkında “sihirli bir his ve

65 Karaosmanoğlu, *Ergenekon*, s. 17-19.

66 Karaosmanoğlu, *Alp Dağlarından ...*, s. 137-138.

67 Karaosmanoğlu, *Ergenekon*, s. 197-200.

hayal kaynağı” açtıklarını söyler. Lakin Loti ve Farrère’in “sihirli asâları” ile dokundukları yerde hâsıl ettikleri “güzellikler” şimdi birer seraba, “bir parça duman yığınınına... bir yığın küle... kızıl bir nehire” dönüşmüştür. Savaşın, işgalin, muhacirlerin gurur kırıcı perişanlığıdır bu. Claude Farrère, İstanbul’da ancak “bizim kalıplarımız[ı]... bizim cesetlerimiz[i]” görebilir, Yakup Kadri’ye göre, “ruhlarımız ve asıl benliğimiz... döğüşmeye git”miştir. Savaş (ve Batılı savaş aygıtı) ve millî uyanış, oryantalist hülyayı sona erdirmiştir. Yakup Kadri, “O dekorun, o kalıpların içi[nin], faziletine ve güzelliğine hayran kalacağınız o Türk ruhuyla tekrar dolaca[ğı]” teminatını verir, “Türk dostu” Fransız yazara.⁶⁸

Son makale, “Bizi Nasıl Seviyorlar?”, yine Batı’nın Doğu’yu nasıl görmek istediği bahsine eğilir. Vesilesi, Dünya Savaşı esnasında Türkleri “şimdilik kendi işlerine yarar bir alet gibi” seven Almanların artık aleyhimizde bulunurken, savaş sırasında “aleyhimize iftiralardan, lânetlerin çeşit çeşidini püs-küren” İtilaf devletleri kamuoylarının “kendine mahsus edâsı, şivesiyle bize ilân-ı aşk ediyor” olmasıdır. Bu muhabbeti sorgularken, Şark’ı ‘elde edilecek kadın’ mevkiine koyan standart oryantalist tahayyülü tekrar eder Yakup Kadri. Ancak bu flörtleri hiç itimat verici bulmaz. Türkiye’nin halini, *Neşeli Dul* operetinin, etrafındaki taliplerinin “hiçbirine ram olmayan” kahramanına benzetir: “gönlü birçok acı tecrübelerden sonra artık sevmek hassasını kaybetmiş, herkese karşı şüphe ve itimatsızlıkla dolmuştur.” Biraz ileride, ‘elde edilmek istenen’ kadın mecazını tekzip edecek; milletlerin de “felâket – demlerinde kadınlar gibi” sevgi ifade eden yaklaşımlara kolay teslim olduklarını, fakat “bu şekilde bir teslimiyet[in] bizim gibi *erkek milletlerin* (abç. – T.B.) kârı” olmadığını söyler. Yakup Kadri’nin bu yazıda esas meselesi, eşit olmayan, “şakulî,” yani yukarıdan aşağı bir ilgiyi ve sevgiyi reddetmektir. Bizzat bu felâkete sebebiyet vermiş olan Batı’nın, acınası “zavallı Türkçeğizler”e şefkat ve merhametle bakmasında, gurur incitici bir şey görür. Garplıların “biz”i sevmeye biçimlerinde üç merhale tarif eder Yakup Kadri. İlki, “tuhaf ve acayip şeyleri sevdikleri gibi” sevdikleri eski dönemdir. İkincisi, “biraz hürmetle, daha sonra ‘Pierre Loti’ tarzında lâubali ve şairane bir muhabbetle” sevdikleri yakın geçmiştir. Üçüncüsü, “lütuf ve mürüvveti hatırlatan” unsurların devreye girdiği yeni dönemdir. Yakup Kadri, her şeyden önce “müsavâtı” eksik gördüğü için sevmez bu selville biçimini.⁶⁹

1920-1922’de yazılmış bu dört makalenin, oryantalizme görece erken teşhis koyan özel bir kıymet taşıdığını düşünüyorum.

68 A.g.e., s. 202-203.

69 A.g.e., s. 230-233.

“Avrupalı tipin definitoru”

Yakup Kadri'nin *Bir Sürün*'le ilgili Vâ-Nû'nun tenkidine cevabından bahsetmiştik. Orada, bu romanında “Avrupalı tipin yeni bir definitorunu ve Avrupa medeniyetinin tamamıyla kendi bakımından yeni bir izahını getirdiği” iddiasında bulunmuştu.⁷⁰ Şimdiye dek Yakup Kadri'nin Batı hakkında Türkiye'ye dönük önyargı ve husumeti hakkındaki ve “yanlış/şuursuz” Batılılaşma hakkındaki tepkilerini ele aldık. Avrupa veya Batı'yla ilgili geliştirdiğini söylediği genel “definitoru”u, izahı arayalım şimdi.

Bir Sürün'de getirdiğini söylediği Avrupa “definition”u neydi? Özetle: Avrupa'nın iddia ettiği üzere medenî ve ahlâkî değerlere değil, yalın güce dayandığını, o gücü de dünyayı sömürmeye, yani emperyalizme borçlu olduğunu söylüyordu. “Avrupa'ya toplanan ganimetler... ‘büyük endüstri’ diye bir kudret” meydana çıkarmıştı. “Avrupa emperyalistleri... barbarların Roma'yı istilâsı”ndan daha yıkıcı olan bu sömürüyü, “bir küme bezirgânla, beş on murabahacı [tefecî] sayesinde elde” etmişlerdi. Gerçi, “yeni icatların kendisine verdiği imkânlar sayesinde, taraf taraf fetihler ve katliâmlar peşinde” olmaktan da geri kalmıyorlardı. Bu gerçeği hiçe sayan Avrupalıların, “kendilerini dünyanın en mütekâmil, en âlâ bir insanlık örneği... insanlığın son sözü, son merhalesi, son muvaffakiyeti zannetmeleri,” tahammül edilmez bir küstahlıktı. “Garp medeniyeti,” ileri sürdüğü ideallere kendi içinde de uzak düşüyordu. Toplumsal ve iktisadî eşitlik açıktı; “parasız ve kimsesiz bir hastaya insanca tedavi imkânını bile vermiyor”du. Yakup Kadri, roman kahramanlarına çektiği nutuklar aracılığıyla, “kifayetsizliği, gericiliği, iptidailiği” aşikâr olan bugünkü Avrupa medeniyetinin barbarlığına, bir tarihsel devamlılık şeceresi çıkartıyordu. Avrupalı, “insanlık kategorisinde temsil ettiği cins örneği” olarak, “Hristiyan olmazdan, yani Samî ve Asyaî din ve medeniyetlerin tesiriyle ruhları yumuşamazdan evvel, şimalin kara ormanlarında vahşi hayvanlarla boğuşan ve hep av etleriyle tagaddî eden başıboş birtakım barbar sürüleri” idi. “Bereketsiz” bir toprakta, “sert ve merhametsiz” bir hava teneffüs ettikleri için, “yaşama enerjileri sair insanlara nisbeten yüz kat daha şiddetle bilen”miş idi. Bugün de, kadim medeniyetlerin “yumuşatıcı, tatlılaştırıcı... insanlaştırmacı dalgaları”nın üzerlerinden geçmesine rağmen, “Avrupalıyı kazınız,” diyordu Yakup Kadri, altından yine “o hiç gözü doymayan, iştihası dinmeyen yırtıcı mahlûk” çıkarıldı.⁷¹ Beş yıl sonra *Alp Dağları*...’nda da tekerrür edecek bu sav: “İlk barbar salgınlarından son müstemleke harplerine kadar hiç doymıyan ve dünyayı kendine mahsus bir et parçası gibi daima yutmaya hazırlanan yırtıcı kartal

70 Akt. Eronat, a.g.e., s. 39.

71 Karaosmanoglu, *Sodom ve Gomore*, s. 209, 217, 286, 314-317

iştihası...”⁷² Tarihsel maddeci ‘görünümünün’ ardında, özcü, etno-kültüralist bir bakıştır bu.

Murat Belge, Yakup Kadri’nin temel çelişkisini “Batılı formasyonla yetişmiş bir milliyetçi olmanın çelişkisi” ile özetler. Emperyalizm kavramı, onun için esasen Batı’yı eleştirmenin bir aleti idi, Belge’ye göre.⁷³ Emperyalizmi bir “Avrupalı tipi” ile açıklaması ve onunla özdeşleştirmesi de bu bakışının bir sonucudur.

Bir *Sürgün*’den üç-dört yıl önce, yayıncıları arasında yer aldığı, dahası ‘eski-komünist’ bir ekibin hamiliğini üstlenerek imtiyaz sahibi olduğu *Kadro* dergisinde yazdıkları, Yakup Kadri’nin Batı eleştirisinde ilginç bir merhale-dir. O, Kadrocular’ın, –ve asıl ideologları Şevket Süreyya’nın–, emperyalist sistemden bağımsız bir “kapitalist olmayan” sınaî kalkınma hedefi koymalarını canı gönülden benimsemişti. Batılı toplumsal gelişme modelinden farklı olarak sınıfların teşekkülünü ‘kaynağında’ önleyecek olan bu program, Türk inkılâbının zayıf karnı saydığı “iktisadî inkişaf” meselesine⁷⁴ bir çözüm getiriyordu ona göre. *Kadrocu* eski komünistlerin, komünizmin sınıf mücadelesi davasını mazlum milletlerin kurtuluş davasına inkılâp ettirmesi de ona hitap ediyordu; “asrın davaları... dünya üzerindeki milletler müsavi haklara sahip olmadıkça” çözülemezdi.⁷⁵

Böylelikle ‘havaya giren’ Yakup Kadri’nin Batı medeniyeti eleştirisine bu dönemde bariz bir ‘sosyalizan’ etki ve Sovyet sempatisi karışmıştır. Batı medeniyetinin çehresini, ‘çürüyen burjuva kültürü’ suretinde resmettiğini görürüz *Kadro* yazılarında. Batı’daki güncel edebiyat akımlarının çıkışsızlığını, müphemliğini, boşluğunu, “ikinci Ortaçağ misali bir istihale devri” diye tarif eder.⁷⁶ Oysa “Avrupanın şarkında,” yani Rusya’da, olanca yaratıcılığıyla bir “edebî mucize” geliyordu.⁷⁷ Birkaç sayı süren “Ankara Moskova Roma” yazılarının ilkinde, “komünist inkılabını abluka altına alan açgözlü menfaatçiler” ve “imperialistler”e çatarken, Batı’nın “mazlum ekaliyetleri kurtarma” iddiasını Osmanlı’nın son dönemine benzetir. Bu arada, o ara Rusçadan mülhem “imperialist” telaffuzunu benimsediğine de dikkat edelim! Rus inkılâbının değerlendirmesini “Avrupalı milletlerin kendilerinin de inanır olduğu

72 Karaosmanoğlu, *Alp Dağları’ndan...*, s. 27.

73 Murat Belge, “Kadro’nun ve Kadrocular’ın hikâyesi”, *Yeni Türkiye*, sayı 23-24 (1998), s. 765-766.

74 Karaosmanoğlu, *Atatürk*, s. 185.

75 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Moskova edebiyat kongresinde”, s. 30-32.

76 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Şairin, bize anlatacağı bir şey kaldı mı?”, *Kadro*, sayı 1 (Ocak 1932), s. 27.

77 Yakup Kadri Karaosmanolu, “Türkçe”, *Kadro*, sayı 9 (Eylül 1932), s. 20.

mürâi edebiyatı”na emanet etmemek, “bu kozmik hadiseyi, garptaki liberal burjuvalığın dar, küçük ve hasis ölçülerile tart”mamak gerektiğini söyler.⁷⁸ “Şu köhne garp cemiyetlerinde hüküm süren buhran yalnız iktisat ve paraca değildir,” ona göre; “her şeyden ziyade kafa ve ruh krizi” içindedirler. Edebiyatın kendi zirvelerine yabancılaşmış olmasında görülüyordur bu.⁷⁹

“Ankara Moskova Roma” yazılarında Yakup Kadri’nin inkılâp Türkiye-si, Sovyetler Birliği ve faşist İtalya’yı aynı paranteze aldığını da atlamayalım. En azından “müesses nizama karşı reaksiyon” bakımından, yani Batı’nın global hâkimiyetine karşı çıkmak bakımından bu üç rejim “menşe itibarile eşit,” ona göre.⁸⁰ Sovyetler Birliği gibi faşist İtalya’yı, “yapıcılık ve kuruculuk” bakımından da Türk inkılâbıyla eşleştirir.⁸¹ “İngiltere’de, Fransa’da Almanya’da” alışılagelen “sokağa düşmüş aile skandalleri” ve “cinsiyet tereddileri”nin oralarda görülmemesini, püriten ahlâkçılığıyla, Ankara Moskova Roma’nın manevî üstünlüğüne delil gösterir.⁸²

Dekadans motifi *Kadro*’dan şöyle böyle on yıl sonra, *Alp Dağlarından...*’da tutkuyla tekrarlanacak: Avrupa, lüks ve sefahatle “baştan aşağı insiyak ve sevaiki tabiye kesilmiş... geniş bir kerhane” diye tanımlanacak. Yataklı trende rastladığı, boya ve mücevherle ‘kaplı’ yaşlı kadın “prensese mummyası,” Avrupa medeniyetinin timsali sayılacak: “kısırlı [kabağı] soyulunca içinde bulaçığımız meyve, muattar ve müzeyyen kadın kurusu.”⁸³ Dişileştirmeyi aşağılamak için kullanmanın yanında, ezel-ebed barbarlık motifi de devam ettirilecek, Batıların eşitlik, kardeşlik, hürriyet “gibi birtakım ulvî ve güzel şeylerden bahsedişlerine inanmayınız” ihtarında bulunulacak.⁸⁴

Kadro’dan yirmi yıl kadar sonra, 1953’te, Türkiye’nin hevesle Batı pak-tında yer aldığı bir dönemde yazdığı *Panorama* romanında, cumhuriyetin muhasebesiyle beraber Batı’yla ilişkimize bakışın muhasebesini ve Batı “definition”unun tekrarını yapar. Öncelikle, emperyalist sömürgecilik: “Avrupa endüstrisinin çarkları, yüzlerce yıl, yok pahasına Türk köylüsünün ve aynı gerilikte kalmış diğer köylülerin alınteriyiyle yağlanıp cılayan”mış ve “hâlâ da öyle olagelmektedir.”⁸⁵ Hümanist iddiaları boşa düşüren Avrupa barbar-

78 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Ankara Moskova Roma - 1”, *Kadro*, sayı 9 (Eylül 1932), s. 34-38.

79 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Sécil Sorel, Marlene Dietrich ve Paul Verlaine’in büstü”, *Kadro*, sayı 21 (Eylül 1933), s. 25.

80 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Ankara Moskova Roma - 4”, *Kadro*, sayı 12 (Aralık 1932), s. 33-35.

81 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Ankara Moskova Roma - 5”, *Kadro*, sayı 13 (Ocak 1933), s. 29.

82 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Ankara Moskova Roma - 6”, *Kadro*, sayı 14 (Şubat 1933), s. 44.

83 Karaosmanoğlu, *Alp Dağları’ndan ...*, s. 62 ve 43. 1910’lardaki bir mektubunda, kadının esas vasfının anneliği, evine, kocasına ve çocuğuna bağlılığı olduğunu, kadınlarımızın, başka milletlerin, hususiyile Garphıların kadınına benzemesini istemediğini yazmıştı. akt. Yücel, a.g.e., s. 139.

84 Karaosmanoğlu, *Alp Dağları’ndan ...*, s. 24-25.

85 Karaosmanoğlu, *Panorama*, s. 53.

lığı ise, ezeli bir ‘müktesebattan’ ziyade, “hümanist kültür”ün kazanımlarını berhava ederek “baştanbaşa Cöngöl’ün kanunları[n] hüküm sürme”sine yol açan bir yeni felâket olarak tasvir edilir. Yakup Kadri’nin bu romandaki kahramanları, Avrupa’nın Hristiyan ve Greko-Latin kültürüyle hasbelkader medenileş(tiril)miş olduğunu kabullenmiş görünür; ne var ki bir kere daha Roma’yı yıkan “German barbarları,” dünyayı “her türlü histen, akıldan, ah-lâktan mahrum, yalnız içgüdülerine tâbi” bir hale koymaktadırlar.⁸⁶ Nazi saldırganlığı, Avrupa’nın ‘bilinen’ musibetini katlanılır hale getirmiş gibidir. *Panorama*’nın kahramanları, dahası, Avrupa’nın beka tehdidiyle karşı karşıya bulunduğu endişelidirler: “Bütün Avrupa, sadece bir harp sahası halinde değil, baştanbaşa, jeolojik bir âfetin patlamaları, sarsıntıları ve yıkılış-ları içinde çalkalanan ve hemen batmak üzere olan bir kıta gibi” görünüyordur. Savaş dışı kalan İsviçre, “eski Avrupa’nın birçok medeni değerlerini kendi bağrında toplayıp saklamış... bir sulh ve sükûn adası gibi” duruyordur.⁸⁷

Panorama’da ayrıca ‘yeni Batı’ olarak Amerika’dan bahis vardır. “Amerika diye yeni bir kudret yıldızı parlamaya başlı”yordur ve savaşın bitiminden sonra Avrupalılar “Amerika’nın kolonisi olacakları” korkusunu hissediyorlardır. Romanda yan rol oynayan bir Güney Amerikalı, Avrupalıların Amerika hakkındaki bilgisizliklerine dikkat çeker. Gerçi, “Amerikalının, tuttuğunu koparır ve taştan para çıkarır bir mahlûk olduğunu” biliyorlardı; “istih-sal tekniği, sosyal bünyesi ve pratik hayat seviyesi itibariyle kendinden kat kat üstünlüğünü” kabullenmişlerdir. Bundan ötürü, “biraz da yoksul akraba eksikliğinin acısı” içinde, avunmak için, “Sam Amca’ya” bölük-safılık, idealistik gibi “bazı sempatik vasıflar” yakıştırmaktadırlar. Lakin “müthiş bir su-rette” yanıldıkları hüsnükabullerdir bunlar. Oysa Amerikalı iş adamı modeli, parayı “biriktirilen, saklanan ve üstüne titrenilen aziz, kutsal bir madde” olarak gören “pinti ve dar görüşlü Avrupa kapitalisti”nden farklı olarak, “parayı daima harekette görmek ister ve milyonları Mısır Firavunlarının köle sü-rülerini kullandığı gibi kullanır.” Zaten *Panorama*’daki bu Güney Amerikalı, Amerikalı iş adamı ile Avrupalı kapitalisti kategorik olarak birbirinden ayırır. Yakup Kadri burada ‘üretken olmayan, asalak’ sermaye ile üretken sermaye-yi –Amerika lehine– ayırt ediyor gibidir. Bu konuşma, ABD’nin dünya sava-şındaki fedakârlığını “yüzde yüz faiziyle Avrupalıların sırtından çıkaracak-ları” kanaatine varır; hatta bu nedenle ABD’nin savaşına katılışını “bir ticarî teşebbüs” saymak gerekiyordur.⁸⁸

Panorama’da romanın temalarından olan İkinci Dünya Savaşı Avrupası, *Zoraki Diplomat*’ta Yakup Kadri’nin doğrudan tanıklıklarının ve analizlerinin

86 A.g.e., s. 403-404.

87 A.g.e., s. 408, 425.

88 A.g.e., s. 475-478.

konusudur. Bu kitapta, Nazi saldırganlığının Avrupa'ya saldırdığı dehşet, biraz da 'hak edilmiş' ibretlik bir yıkım olarak tasvir edilir. Hem gaflet sonucu hak edilmiştir hem de hep mesele ettiği yozlaşmanın, ikiyüzlülüğün, kibrin sonucu olarak. Yakup Kadri, *Zoraki Diplomat*'ta İkinci Dünya Savaşı felâketini, Avrupa'nın yozluğuna dair söyleyegeldiklerinin teyidi olarak anlatır. Kitabın başında yer alan, Yakup Kadri'nin Mustafa Kemal'e 30 Kasım 1937 tarihinde yazdığı mektup, tam da bunun özeti gibidir. "Bir zamanlar, bizim gözlerimizi kamaştıran o medeniyetin bütün zenginlikleri, bütün ahlâkı ve kültürel kıymetleriyle beraber yerin dibine çökmeğe başladığını" görüyoruzdur. İki yüzyıldır "kendisinde bütün beşeriyetin mukadderatına hâkim olmak, bütün milletlere fazilet ve medeniyet dersi vermek hakkını bulan bu âlem, yalnız ekonomik değil, aynı zamanda psikolojik ve ideolojik bir buhran içinde kıvranarak can çekiyor"dur. Bütün "Garp cemiyetlerini" Ortaçağ'daki din savaşları gibi "harabeye çevirecek" bir "badire" karşısındayızdır.⁸⁹ Henüz savaş sürerken yazılmış bu mektubun duygusunda, birçok dilde orijinal haliyle kullanılan Almanca deyişle *Schadenfreude*'nin, yani başkasının acısından duyulan memnuniyetin varlığını sezmek zordur.

Zoraki Diplomat'ta, dünya savaşı ve Nazizm felâketindeki gaflet payı, Avrupa diplomasisine aittir. "Yeşil çuha örtülü bir masa başında milletlerin mukadderatını düşündükleri ve istedikleri gibi değiştirebileceklerini sanan" Avrupa diplomasisi, her anlaşılmaya dogma gözüyle bakan bir "iskolastiğin" mümessili olarak, Çekoslovakya krizini hallettiğini sanırken Almanya'nın değirmenine su taşımıştır, mesela. (Yukarıda da değinmiştik buna.) Çekoslovakya, "Avrupa'nın rahatı yoluna... kurban taşlarına yatırılmış"tır. Yakup Kadri, bu "iskolastik" ve bencil tutumla, elbette Sevr antlaşmasını ve Lozan görüşmelerini anıttırır.⁹⁰

Hollanda izlenimleri vesilesiyle, "Avrupalı"nın bütün değerlerin içini boşaltan "menfaatperestliğini" vurgular. Hollanda'nın meşhur "vicdan ve fikir hürriyetini" mümkün kılan refah için, sömürgelerdeki "baldırıçplak"ların "kâh sıtmalı bataklıklarda, kâh karanlık maden kuyularında, durmadan alinteri döküyor" olduğunu hatırlatır. Yargısı keskindir: "Menfaat meselesi bu. Avrupalı'nın gözünde şeref, haysiyet, adalet ve insanlık mefhumları hep bunun üstünde toplanır ve bence de, Hollanda, Avrupa'nın çekirdeği, Avrupa'nın kökü olduğu için menfaatçılık karakteri, her yerden ziyade Hollanda'da göze çarpar." Dünya "kana ateşe" bulanacak olsa bile kendi çıkarını gözetken ve "tarafsız" kalarak kendini kurtarmaya bakan bu 'tipik Avrupalı' millî egoizm, sonunda Hollanda'nın da Nazilerin eline düşmesine yol açmıştır.⁹¹

89 Karaosmanoğlu, *Zoraki Diplomat*, s. 12.

90 A.g.e., s. 107, 122-126, 136.

91 A.g.e., s. 154, 163.

Yakup Kadri, “fikrî tekâmülünü ve hayat telakkilerini” borçlu olduğunu söylediği İsviçre’de de aynı menfaatperestliği teşhis eder. “İlk gençlik çağından beri hayranlık ve saygı ile sevmeye alıştığı ve nurunu güneşin aydınlığı gibi bütün dünyanın malı sandığı Avrupa medeniyet âlemi”nin, milletleri birtakım sınıflara ayırdığını da gençliğinde orada bulunduğu sırada kavramıştı. İsviçre’yi hâlâ Avrupa’nın hem meziyetlerinin hem kusurlarının en berrak aynası sayıyordu. Meziyetler, “insan kıymeti, hürriyet ve demokrasi”ye bağlılıktı, “kanun ve nizam adamı” olmaktı. Başlıca kusur ise, menfaatine düşkünlük.” Bu temel kusur, “yüzyıllarca, bütün cihana hâkim kılan maddi ve manevi zenginliklerini” kaybederek “zavallı” bir duruma düşmesine yol açmıştı. Artık, sömürgecilikten, “Rus komünizminin vahşi nizamına” veya “Amerikan kapitalizmine” boyun eğerek sömürgeleşme tehlikesiyle karşı karşıyaydı.⁹²

Panorama’da da geçen Avrupa’nın “sömürge” durumuna düşmesi tehlikesini, diplomatlık anılarında, yine birazcık *Schadenfreude* ile mi? – işlemeye devam eder. “Joe Amca’nın⁹³ kumandası altındaki Kızıl Ordular”ın Doğu ve Orta Avrupa’yı ele geçirdikten sonra Avusturya ve Almanya’ya nüfuz etmesine de göz yumulması, Batı’nın savaşın son evresindeki gafletidir ona göre. Moskova’nın cazibesinin, –başta psikolojik etkenlerin yanı sıra “Avrupa’nın fukara düşüp Amerika zenginliğinin artmasından hasıl olan kıskançlığın” da etkisiyle–, yayılmasından endişelidir.⁹⁴

Diplomatlık anılarının sonlarında, 1950’lerin ortasında konuşurken Yakup Kadri’nin sözü bağladığı nokta, yine Mustafa Kemal’e 1937’de yazdığı mektupta belirttiği, Avrupa’nın “yerin dibine çökmekte” olduğu kanaatidir. Büyük bir “fikir, emel ve içtihad kargaşalığı içindedir,” Avrupa. “Kafalarını bir akideye, bir imânâ bağlamak ihtiyacı” ile “ruh yalnızlığı” içindedirler. “Klasik demokrasi cemiyetleri,” bir “nefis müdafaası” zaafına düşmüş, “insanlara yeni bir hayat ideali vermeyecek kadar kısırlaşmış” haldedirler. Üstelik, “Batı âleminin hür insanları arasında böyle bir telâş ve endişeye düşenler de parmakla sayılacak kadar az”dır. Yakup Kadri, “bir medeniyet sonu hali” demekten kendini alamaz. İkinci Dünya Savaşı sonlarındaki tehlike hissinden, –“sömürgeleşme” dahil!–, bile beter görür durumu. Zira o zamanlar “yaklaşan bir tehlikenin şuru” ile “korku, panikleme, kaçma, maceralara atılma” gibi refleksler gözlenebiliyordur. Bugün (1955’te) ise “duygu ve düşünce *letarjisi* (vurgu orijinalde – T.B.)” hüküm sürüyordur.⁹⁵ Dekadans, kalıcılaştı, derinleşiyordu.

92 Karaosmanoğlu, *Zoraki Diplomat*, s. 256-257, 263, 276.

93 Soğuk Savaş’ın henüz başlamadığı o evrede Batı kamuoyunda Sovyetler’den sempatiyle bahsediliyor, Amerikan basınında Stalin’e ön adı Josef’i kısaltarak “Joe amca” deniyordu.

94 A.g.e., s. 279, 284-285.

95 A.g.e., s. 344-347.

Garplılığa Türk damgası

1937'de Mustafa Kemal'e hitaben Garp dünyasının harp felâketiyle çöküşünü ibretlik bir manzara olarak tasvir ettiği mektubunda Yakup Kadri, bu faciadan kurtuluşun çaresi olarak Türkiye'yi ve Kemalizmin sunduğu modeli göstermişti: “ eğer kendini beğenmiş, mağrur Avrupa milletleri, içinde çalkanmakta oldukları kahostan bir lahza başlarını dışarıya çıkarıp, Sizin sesinizin geldiği tarafa kulak çevirebilselerdi; ve kafalarında, Sizin, Kemalizmin kurtarıcı doktrinini anlayacak kadar vuzuh ve sükûna malik bulunsalardı.”⁹⁶

Bu mektuptan on yıl kadar sonra yayımladığı *Atatürk* kitabında, bu argümanını açar bir bakıma. Batı demokrasileri “kuvvetlerin muvazenesi” ve “mücerret ve mutlak demokrasi prensibi” gibi “zaafılar ve tezatlar” nedeniyle krize girerken, Türkiye Cumhuriyeti'nin “en ileri bir demokrasi” çözümünü bulduğunu anlatır. Bu modelin özü, “bütün icra ve teşri [yürütme ve yasama] yetkisini[n] tek partili bir ‘Büyük Millet Meclisi’nde topla”nmasıdır! Yakup Kadri, totaliterliğe açık bu otokratik yapıyı “halis ve ideal demokrasi prensibine” en sadık yol olarak sunar.⁹⁷ Gerçi bir dipnot düşüp “bu mukayeselerin Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonraki duruma göre yapıldığını hatırlatma” gereği duymuştur. Ama o yıllarda yazdıklarına bakarsak, –önceki bölümde de değindik–, Garp demokrasilerinin krizinin berdevam olduğuna kani olduğunu biliyoruz.

Yakup Kadri esasen, Batı'nın kendi ilke ve ideallerini doğru anlamadığı, en azından doğru tatbik etmediği kanısındadır. Bu kanaatin envai çeşit ifadesini şimdiye kadar gördük. Yer yer, bu ilke ve ideallerin geçersizliğine, riyakârlığına işaret eden sinik bir tutum aldığını da gördük. Ancak onun hayali, bu ilke ve ideallerin, ‘ideal’ ölçüleriyle, ‘bizim’ elimizde yücelmesidir. Milliyetçi gururuyla, zaten buna ancak ‘bizim’ muktedir olduğumuzu düşünür. 1922'de “Türk'ün alını yazısı” başlıklı bir makalesinde bunun manifestatif bir ifadesi var: “Türkler, Garp milletlerinde bir türlü fiil haline gelemeyen bu ahlâk kanunlarının biricik icra kuvveti olmakla iftihar edebilir. Bu uğraşından yenilmiş olarak çıksak bile gam yemeyeceğiz. Çünkü, bizim mağlûbiyetimiz hak ve adaletin mağlûbiyeti olacaktır.”⁹⁸ Devamında, “yeryüzünde hak tarafından, peygamberlikle gelmiş insanlar olduğu gibi peygamber milletler de vardır,” diyerek, Türklerin İslâm'ı yüceltme misyonuyla şereflendiğini vaz'eden Türk-İslâmcı söyleme yaklaşır Yakup Kadri. Onun benimsediği misyonsa, tekrarlayalım, “Garp milletlerinde bir türlü fiil haline gelemeyen ahlâk kanunlarının biricik icra kuvveti olmak”tır. *Ankara* romanında bunun daha mütevazı bir ifadesini bulabiliriz: “Milliyetçi Türk Garpçısı için

96 A.g.e., s. 12.

97 Karaosmanoğlu, *Atatürk*, s. 85-86.

98 Karaosmanoğlu, *Ergenekon*, s. 141.

Garpçılığın en karakteristik vasfı Garphılığa Türk üslubunu, Türk damgasını vurmaktır.”⁹⁹ Sorun, Garp medeniyetinin “özü” yerine bizzat Garp’i çokkertecek “vice’lerini” yani ikincil unsurlarını almış, alıyorduk.

Yakup Kadri’de *ekstra Batılılık*¹⁰⁰ özleminin güçlü işaretlerini görüyoruz: modern Batı’da ortaya çıkmış fakat Batı’nın kendi güç politikası doğrultusunda araçsallaştırdığı, böylece ihanet ettiği medenî ve ahlâkî değerlerin pürüzsüz, halis mümessili olma özlemi... ‘Bizde’ olan kapasitenin, yine ‘doğru’ Garphılışmayla girilecek millileşme yoluyla harekete geçeceğine inanır.

Yine de... “medeniyet dünyasının en son kalesi...”

Bütün bu hınca, hayal kırıklığına, kızgınlığa rağmen... yine de Batı nezdinde tanınmak sayılmak mühimdir Yakup Kadri için.

“Taraflar ve müfetti Avrupa müellif ve müverrihleri[nin] Türk milletine, arada bir büyük bir adam yetiştirmiş olmak şerefine bile vermemiş” olmasına içerler. Bizzat o “büyük adam”ın, Mustafa Kemal’in de ne askerî siyasi ne kültürel başarıların, “cihanın Türk milleti aleyhindeki kötü zannını ve kötümser kanaatlerini hâlâ sarsamamış” olmasına “içlendiğini” aktarır. “Cihan” denen, “hak ve hakikatin öz kaynağı telâkki edilen Garp âlemi”dir.¹⁰¹

Sodom ve Gomore’de bir İngiliz zabıtine, İngiliz kamuoyuna hitaben, kendi işlerini kendileri halletmelerini takdir ettiği Türklerle “bundan sonra iyi geçinme siyasetine eğilme” gereğini telkin ettirtmişti.¹⁰² *Zoraki Diplomat*’ta, bu telkin ve temenninin muhasebesini yapar. “Türk milleti”nin Kurtuluş Savaşı’nda aleyhine kurulan “devletlerarası komplo”yu boşa çıkarması, Batılı diplomatasının “bu kıssadan lâzım gelen hisseyi çıkarmasını” sağlayamamıştır. Teselliye, adeta *Sodom ve Gomore*’deki zabıtın ‘reel’ karşılığında bulur. Hollanda’da karşılaştığı bir İngiliz deniz subayı, “bizim avanak devlet adamlarımız, nihayet Türklerin kadrini anlamış bulunuyorlar. Büyük Britanya, şimdiye kadar sizden daha sağlam bir müttefik edinmemiştir kendisine,” demiştir.¹⁰³

Zoraki Diplomat’ta, bütün kızgınlığına, hayal kırıklığına, onu çöküş içinde görmesine mukabil Batı’yı hâlâ çok önemseydiğini fark etmemek imkânsızdır. Daha önce değindiğimiz gibi, –“faşist Roma’dan müsbet etkilenmiş olan”–, Yakup Kadri Nazizmi yozlaşmış Avrupa’ya ‘bile’ reva görmez. Hatta, *Yaban*’ı Almanca yayımlayan yayınevinin çevirtmiş bulunduğu *Sodom ve Gomore*’yi de basmasına rıza göstermemiştir; zira, “o zamanki düşmanlarımız İngiliz-

99 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), s. 136.

100 Tanıl Bora, *Cereyanlar - Türkiye’de Siyasal İdeolojiler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020), s. 90-94.

101 Karaosmanoğlu, *Atatürk*, s. 100-101.

102 Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, s. 278.

103 Karaosmanoğlu, *Zoraki Diplomat*, s. 63, 190-191.

ler aleyhinde... acı ve sert” anlatımların Nazilerce kullanılmasına gönlü razı değildir. Açıkça şunu söyler: “Bence veya benim gibilerce İngiltere, o sıralarda medeniyet dünyasının en son kalesiydi ve bunu kahramanca savunanların babalarını veya büyük kardeşlerini yerden yere vuran bir kitabın –bahuş Alman diliyle– yayımlanmasına gönlüm rıza gösteremezdi.” Biraz ileride, Birinci Dünya Savaşı devrinde “yarı gençlik yarı toyluk yüzünden batmasını dilediği Garp âlemini yirmi dört yıl sonra derin bir sempatiyle karşı” adığını söyleyecek. “Hele, Orta Avrupa ve Hollanda facialarından, hele Fransa’nın çöküşünden sonra bu âlem bana kendi yurdum kadar sevilmeğe ve savunmağa lâyık göründü,” diyecek: “Bu batarsa insanlığın binlerce yıldan beri damla damla biriken bütün manevi servetleri hep birden iflas edecek, üstünde yaşadığımız kürede ısıdan ve ışıktan eser kalmayacaktı.”¹⁰⁴ En azından anti-faşist bir hassasiyet, Batı’yı sahiplenmeye sevk eder Yakup Kadri’yi.

Sonrasında da, anti-komünist hassasiyet... Millî Mücadele’den müdevver iyi ikili ilişkilerin yıldızı altında parlayan –*Kadro* döneminde basbayağı ışıldayan– Sovyet sempatisi, İkinci Dünya Savaşı sonrasının siyasi konjonktüründe berhava olmuştur. İsviçre dışişleri bakanından aktardığı, “Nazi tahakkümünden kurtulan şu zavallı Avrupa, yarın ondan daha korkunç olan komünist tehlikesine maruz kalmasın” endişesini paylaşır.¹⁰⁵ Komünist-sosyalist olanlar, –onların da tamamı değil– dışında, Türkiye’ye yönelik Sovyet tehdidi karşısında, Batı’yla kader ortaklığı hisseder.

Batılı uluslar hakkındaki övgülü hayranlık ‘klişelerini’ de not edelim: “Fransızlara mahsus *cartesien* berraklık... Fransız soyuna mahsus babacanlıktan, neşe ve nükteler... İngiliz milletinin gösterişsiz ve hınçsız kahramanlığı... inatçı, dayanıklı, gözü yılmaz nice devlet adamlarıyla ordu kumandanlarının gene bu *lenfatik* millet içinden çıktığını unutmayalım... bir İsviçre’li’de göze çarpan ‘fârik karakter’ ancak şu üç kelime ile hülâsa olunabilir: sadelik, doğruluk, çalışkanlık.”¹⁰⁶

Ezcümle, Batılıların yargısı önemlidir, Batı, hep önemlidir Yakup Kadri için. Gözü, oradadır.

Bitirirken

Yakup Kadri’nin Batı görüşü, döneminin muharrir ve ideolog kadrosu içinde özgün veya biricik miydi? Mukayeseli bir çalışmada şüphesiz nüanslar bulunabilir ama toplamda bunu söylemek zordur. Dahası, Yakup Kadri’nin eser verdiği dönemin “Kemalist” olarak tanımlananlar kalam ve kalem sahiple-

104 A.g.e., s. 228-229, 257-258.

105 A.g.e., s. 277.

106 Karaosmanoğlu, *Zoraki Diplomat*, s. 117, 162, 211, 216, 238.

ri ile milliyetçi-muhafazakâr olanların birçoğu arasında, Batı'ya bakış bakımından genellikle varsayıldığı kadar büyük bir fark çıkmayabilir. Denebilir ki, Yakup Kadri, Garp medeniyetini 'son kertede' emsal alırken bir yandan da ona 'kahreden' hınç-haset gerilimiyle, vasatı temsil eder. Ancak onun, bilhassa yüksek gerilimli bir hat çektiğini söyleyebiliriz. Kuşağı ve emsalleri içinde Batı'yı görece yakından bilen, Batı'yla görece erken temas etmiş, Batı'da görece fazla bulunmuş olduğunu da unutmadan...

KAYNAKÇA

- Belge, Murat, "Kadro'nun ve Kadrocular'ın hikâyesi", *Yeni Türkiye*, sayı 23-24 (1998), s. 756-772.
- Birkan, Tuncay, *Devlet ile Dünya Arasında Türk Muharriri*, İstanbul: Metis Yayınları, 2019.
- Bora, Tanıl, *Cereyanlar - Türkiye'de Siyasal İdeolojiler*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2020 (7. baskı).
- Millas, Herkül, "Türk edebiyatında Yunan imajı: Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Toplum ve Bilim*, sayı 51-52 (Güz-Kış 1991), s. 129-152.
- Tekeli, İlhan ve İlkin, Selim, *Kadrocuları ve Kadro'yu Anlamak*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003.
- Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2020, 38. baskı [ilk basımı 1928].
- , *Ergenekon*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, 2. baskı [ilk basımı 1929].
- , *Yaban*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2020, 90. baskı [ilk basımı 1932].
- , "Şairin, bize anlatacağı bir şey kaldı mı?", *Kadro*, sayı 1 (Ocak 1932), s. 27.
- , "Edebiyat buhranına dair", *Kadro*, sayı 8 (Ağustos 1932), s. 28.
- , "Türkçe", *Kadro*, sayı 9 (Eylül 1932), s. 20.
- , "Ankara Moskova Roma - 1", *Kadro*, sayı 9 (Eylül 1932), s. 34-38.
- , "Ankara Moskova Roma - 2", *Kadro*, sayı 10 (Ekim 1932), s. 41-42.
- , "Ankara Moskova Roma - 4", *Kadro*, sayı 12 (Aralık 1932), s. 33-35.
- , "Ankara Moskova Roma - 5", *Kadro*, sayı 13 (Ocak 1933), s. 29.
- , "Ankara Moskova Roma - 6", *Kadro*, sayı 14 (Şubat 1933), s. 44.
- , "Samimiyeete davet", *Kadro*, sayı 16 (Nisan 1933), s. 29-30.
- , "Sécil Sorel, Marlene Dietrich ve Paul Verlaine'in büstü", *Kadro*, sayı 21 (Eylül 1933), s. 25.
- , "Fikirde istiklâl", *Kadro*, sayı 21 (Eylül 1933), s. 28-32.
- , *Ankara*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019, 38. baskı [ilk basımı 1934].
- , "Moskova edebiyat kongresinde", *Kadro*, sayı 33 (Ekim 1934), s. 30-32.
- , *Bir Sür gün*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, 16. baskı [ilk basımı 1938].
- , *Alp Dağları'ndan ve Miss Chalfin'in Albümünden*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015 [ilk basımı 1942].
- , *Atatürk*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019, 19. baskı [ilk basımı 1946].
- , *Panorama*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, 10. baskı [ilk basımı 1953].
- , *Zoraki Diplomat*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, 10. baskı [ilk basımı 1955].
- , *Vatan Yolunda*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019, 13. baskı [ilk basımı 1957].
- , *Politikada 45 Yıl*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, 9. baskı [ilk basımı 1968].
- , *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, 14. baskı [ilk basımı 1969].
- Yücel, Hasan Âli, *Edebiyat Tarihimizden*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, 2. baskı [ilk basımı 1957].
- Yücel Eronat, Canan (haz.), *Yakup Kadri'den Hasan Âli Yücel'e Mektuplar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Yakup Kadri'nin "İhanete Uğramış İnkılap" Kroniği: Panorama

MEHMET ÖZDEN

Panorama baştan nihayete kadar bütün memleket ölçüsünde karamsar bir tablo...

– YAKUP KADRI'DEN HALİDE EDİB'E MEKTUB, BERN, 1948

realiteye ancak bir fikrin arasından bakan, insanı ancak bir ideale tamamladığı zaman Yakup Kadri... Bu muharrirde esas olan mücadeledir. Ve bu mücadele sayesinde ki; Yakup Kadri hep aynı realist zemin ve Flaubert'den gelen bir taraf esas olmak üzere teknik itibarıyla birbirinden değişik romanlarla modern Türkiye'nin adeta sosyal kroniğini yazmıştır.

– AHMET HAMDİ TANPINAR

Yakup Kadri, Ruşen Eşref ve ben Çankaya'daki eski köşkün hemen her akşamki davetlilerinden idik. Devrimin heyecanlı ve şevkli günlerinde birçok defalar gün ağarırken evlerimize dönerdik.

– FALİH RIFKI ATAY

Roman bir hayat tecrübesinin mahsulü... muayyen bir mizacın ve şahsi bir görüşün bir sanat eseri halinde tecellisidir... Romanlarım, çocukluğumdan beri üzerimde tesir bırakmış vakaların; insan tiplerinin kendi mizacıma ve kendi hayat telakkime göre hikâye ve tahlilleridir.

– YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU

1949-1954 aralığında; tarihçilerin "Çok Partili Hayat(a Geçiş)-Soğuk Savaş Dönemi" gibi klasik başlıklar attıkları bu yıllar zarfında edebiyat okuru üç büyük Türk romancısının üç büyük romanıyla tanışır. *Huzur*, *Yalnızız* ve *Panorama*... Türk roman müptelaları pekâlâ bu üç romanın ismini duyunca şimdiden tarihçi başlıklarına alternatif başlıklar üretebilir: "Üç Karamsar Roman Devri" gibi.

Aralarında en genci 1901 doğumlu Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur'u* ilkin 1948 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilir, ertesi sene Remzi Kitabevi'nden yayınlanır.¹ Tanpınar'dan iki yaş büyük Peyami Safa'nın *Yalnızız*'ı 1950 güzünde önce *Yeni İstanbul* gazetesinde neşredildikten sonra 1951 yılında Nebioğlu Yayınevi tarafından 343 sayfalık bir kitap halinde piyasaya arz edilir. Türkiye'nin NATO üyeliğinden bir yıl sonra "takvimler 1953 yılını gösterdiğinde" Tanpınar'ın "Yakup-ı Kâdim" latifesiyle andığı en yaşlıları –ve en uzun ömür süreni– Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun² (1889 Kahire doğumlu) *Panorama*'sının ilk cildi Remzi Kitabevi'nden neşrolunur; ertesi sene, 1954'te de ikinci cildi... Kitabın ikinci baskısı –iki cilt bir arada– 1971 yılında gene aynı yayınevinden basılır. *Huzur*'un ikinci baskısı da gene aynı yıla tesadüf eder. Arada geçen on yedi uzun yıllık bekleyişin, kitabın az satmasının birkaç sebebi olmalı... Savaş ve şef yorgunu 1950'lerin, ciddiye yerine eğlence, tefekkür yerine magazin, kaygı yerine arzu arayan dünyasına bu üç yazarın huzursuz romanlarla girmesi onları anakronikleştirir. Dolayısıyla Türk "Edebiyat Cumhuriyeti"nin bu üç kalemi, demokratik idarenden hazzetmeyen "Eski Rejim" aristokratları olarak etiketlendirilebilir. Yeni dünyaya bu üç muharrir, Anlatık'ten gelen caz, fokstrot ve cadillac gürültüleriyle itilirler. Zamanın ruhunu okuyan ise Refik Halit'tir, üç perdelik Nilgün şık şuhluğu, macera düşkünlüğü ile yeni doğan kentli kızlara isim babalığı yapacak kadar tesir yaratır.

Bu üç yazar Kemalist "yeni"nin içine, bizim bugün kitaplardan okuduğumuz eski Osmanlı yaşantısını bizzat kendi hayatlarında tecrübe etmiş, geçiş kuşağı üyeleri olarak dahil olurlar. Her birinin babaları reaya değil aksine Osmanlı üst sınıfı üyesidir. Peyami, Hamid rejiminin Sivas'a menfaya gönderdiği şair İsmail Safa'nın oğludur, Kadı Hüseyin Fikri Efendi'nin oğlu A. Hamdi ise gerek babasının vazifesi gerekse kendisinin muallimliği sebebiyle taşrayla en fazla teması olan kişidir. Yakup Kadri, soyadının çağrıştırdığı gibi Hasan Âli Yücel'in deyimiyile Manisa'daki "derebeyi sülalesi" Karaosmanoğulları'ndan Kadri Bey'in mahdumudur. Başka bir ifadeyle, medeniyet krizi, şark-garb düalizmi gibi kitabı meseleler, nüfusun çoğunluğunu oluş-

1 Tanpınar'ı salt Doğu-Batı ikilemi ve dolayısıyla ideoloji üzerinden değil poetik açıdan, dil estetiği üzerinden değerlendiren farklı bir çalışma için bkz. İbrahim Şahin, *Haz ve Günah, Bir Tanpınar Yorumu* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2012).

2 Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun hayatı ve eserleri için bkz. "Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Cilt 5 (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982), s. 185-189; "Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010), s. 591-595. Ansiklopedi maddeleri ve Yakup Kadri'nin kendini anlattığı *Anamın Kitabı*, *Zoraki Diplomat*, *Politikada 45 Yıl*, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* gibi eserlerin yanında, bir dostun diğer bir dost için yazabileceği en iyilerinden, kısaca samimiyyetin laubaliliğine kapılmadan kıymetin nesnel ve ihatalı takdirini içeren bir tetkik Hasan Âli Yücel'in kaleminden çıkmıştır. *Edebiyat Tarihimizden 1* (Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1957).

turan köylüler için değil Şinasi'den onlara kadar uzanan, sempati ve itirazları hep devlet içinde kalan bürokrat, edip, şair, romancı kimlikleriyle öne çıkan bu münevver tabakanın dertleridir. Peyami Safa'nın ifadeleriyle; Gülhane Hattı'ndan İslâm şark ve Hristiyan garb arasında çekilen tercih sıkıntısını, alaturka ve alafranga iki Türk ve Türkiye doğuran tereddüdü "Atatürk bir kılıç vuruşu ile" kökünden biçince,³ bu münevver tabaka; Cumhuriyet'i kuran asker-sivil bürokratlarla sosyo-kültürel olarak akranlıklarından dolayı Türk inkılabının yanında yer almıştır. Ancak eski, ikinci bir ben olarak, kültürel tortu ve takıntı formunda yeni bilinçlerinde yaşamaya devam etmiştir. Dolayısıyla eski konak yaşantısı, bir Hafız Post bestesi, Yunus Emre ve Şeyh Galip, Beyazıt'taki gün görmüş eski çınar, kısaca Osmanlı mazisi, Sokrates, Paris salonları, Proust, bir Caravaggio tablosu onların repertuvarlarında yan yana yer almıştır. Kültürelcilik bu üç muharririn dünya ve eşyaya bakışını biçimlendirmiş, kavgayı ekonomi-politik değil, "şark, garb, medeniyet, din-darlık, laiklik, muasırlaşma" gibi kavram ve imgelerle kültürel-politik içinde yorumlamışlardır. Yakup Kadri'nin *Kadro*'sunda ise artı olarak, "milli istihsal vasıtaları", "liberal emperyalizm", "kredi ekspansiyonu", "incir kooperatifi" gibi mecmua çevresindeki tövbekâr sosyalistlerin jargonundan yansıyan "maddiyat"a da rast geliriz.

Bir metafor olarak "hasta cemiyetin" aydınları Peyami ve Yakup Kadri'nin ömürleri gerçek hastalıklarla mücadele ile geçmiş, elinde kalemle ölen bu yazı makineleri, ceplerinde hap taşımışlardır. Yakup Kadri elçilik görevi öncesinde, 1916'dan başlayarak çeşitli defalar akciğer rahatsızlıklarının tedavisi için İsviçre başta olmak üzere Avrupa seyahatleri, dahası *Kadro* sonrası "zoraki diplomatlık" devrinde Prag, Lahey, Bern misyonları, keza devlet erkânıyla çıktığı sosyalist Rusya dahil geziler onu, diğer ikisine göre "en fazla Avrupa görmüş" kişi yapmıştır. Ancak her üçü de İkinci Harp sonrası genişlik kazanan anglo-sakson etkisinden uzak, 19. yüzyıl geleneğinin takipçileri frankofon ve Paris meftunları olarak kalmışlardır.⁴

Yakup Kadri ve Peyami Safa değişik zamanlarda Nâzım Hikmet'le sivri polemikler yaşamışlar,⁵ ikisi de yaşadıkları devirde şöhret olmuşlar ve fakat

3 Peyami Safa, *Türk İnkılabına Bakışlar* (İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1938), s. 7-8.

4 Yakup Kadri 1933 sonbaharında 20-25 yıl önce, *Comedie Française*'de Cecil Sorel'in veda matinesine katılmasını özlemle hatırlar. "Quartier Latin, bugünkü orta yaşlı edebiyat neslinin kalbinde kaybolmuş bir cennetin yadı gibidir. Bundan yirmi, yirmi beş yıl evvel o hepimizin kabesi idi. Aramızdan nice hacılar oraya bir daha dönmek üzere gittiler. Dönerlerimiz de ölünceye kadar onun hasretiyle yanıp tutuştular. (...) Lüksemburg bahçesi Fransa'da entelektüel gençliğin, eski Quartier Latin ananelerine sadık kalmış Boheme sanatçıların mesiresidir. Boheme şairlerinin ilâhı Paul Verlaine'in yarın heykeli de burada dikilidir." Yakup Kadri, "Cecil Sorel, Marlene Dietrich ve Paul Verlaine'nin Büstü", *Kadro*, 2/21 (Eylül 1933), s. 28.

5 1920'lerin sonunda Nâzım Hikmet çevresinin "Putları Yıkıyoruz" kampanyasını Harp içinde etmek yerine "saman karışık hamur" yemiş ve bu yüzden zekâları dumura uğramış gençlerin

“Kırtıgil Hamdi” [Tanpınar], şöhreti, estetiğin siyasetin esaretinden kurtulduğu 1980’lerden sonra hayli geç yakalamıştır.

Türkçenin zengin zarafeti içinde yazan ve onu genişleten her üç asrı Türk münevveri, muasır Türkiye Cumhuriyeti’nin, Türk inkılabının elit halkası içinde yer almışlar, Safa hariç diğer ikisi CHP’de mebus olarak Meclis’te bulunmuşlarsa da sadece Yakup Kadri en uzun dönem milletvekilliği ile Türkiye’nin dış temsilciliklerinde elçilik yapmış, Atatürk’ün sofrasında uzun müddet yârenlik etmiştir.⁶ En mebus, en elçi, en partizan kısaca en devletli kişi Yakup Kadri’dir. “Mu’tad zevat” veya “Çankaya yârânı” denilen zümre içinde Yakup Kadri, Falih Rıfkı ve Ruşen Eşref eli kalem tutan münevverleri oluştururlar. Bu yakınlık Yakup Kadri’nin ideolojisini, Atatürk’ü abartılı yüceltmesini ve sair inkılap kadrolarını bir püriten gibi oportünistler olarak okumasını (ve *Panorama*’yı) etkilemiştir. Keza, Yakup Kadri sadece Çankaya sofrasının değil ayrıca yeni Kemalist rejimin siyaseten zayıf fikren kuvvetli o yüzden de şefin desteğine muhtaç ütopyacı-jakoben münevverler grubunun üyesidir ve aynı tarihi-blokun içinde yer alsalar da bu okur-yazar zümre, yeni Cumhuriyet’i eski cemiyetten gelecek tehditlere karşı korumayı görev edinen nizamcı asker-sivil bürokrasi ile inkılap prensiplerini tarihi-yerel çıkarlarına hizmet ettiği müddetçe önemseyen taşra eşrafına şüpheyle bakmaktadır. CHP içinde Çitçi Topraklandırma Kanunu, Köy Enstitüleri gibi başlıklarda yaşanan ve münevverlerin kaybettiği çatışmaların dinamiği budur. *Kadro* dergisi yurdu demir ağlarla donatmayı şiar edinirken, Genelkurmay Başkanı Fevzi Çakmak şimendifer hattının Konya’dan Antalya’ya uzatılmasının İtalyan işgaline zemin hazırlayacağı için izin vermez. Yakup Kadri *Panorama*’da birkaç yerde, Kemalist rejimin en büyük kusurunun, Tanzimat rokokosunun, “Babiali denilen eski devlet türbesinin” unsurlarını tasfiye edecek yerde inkılabın hizmetine alınmasından şikâyet eder, çünkü onlar inkılabın hızını yavaşlatmış ve kendilerine benzetmişlerdir.

hezeyanı gibi okuyan Yakup Kadri’ye karşı N. Hikmet, “Behey! Kara boynuz gibi kaşlı, mukaddes Apis başlı, adam; Behey! Kara Maça bey..” gibi dizelerle cevap vermişti. Bu polemikler sırasında Türk Ocakları reisi Hamdullah Suphi arkadaşları Yakup Kadri’nin, o sıralar “Bolşevik şair” ile dost olan Peyami Safa ise N. Hikmet’in tarafını tutmuştur. Bkz. Kemal Sülker, *Nâzım Hikmet’in Polemikleri* (İstanbul: Ant Yayınları 1968), s. 9-62.

- 6 Atatürk’ün ölümünün yaklaştığı ve muhtemel cumhurreisi adaylarının isminin dolaştığı günlerde Yakup Kadri, İsmet Paşa’dan randevu istemiş, talebi soğuk karşılanınca eski günleri hatırlayarak serzenişte bulunmuştu: “Evine telefon edeli üç dört gün olduğu halde bana cevap vermek nezaketinde bulunmamıştı. Cumhurbaşkanlığının henüz eşiginde iken takındığı bu tavır, bu eda yarınki siyasi hayatımız için iyi bir âlâmet değildi doğrusu. Hele, bizcileyin, Atatürk’ü her istedikleri zaman gidip görmeye almışmış kimseler, bundan böyle Gayyâ Kuyusu’na düşmüş gibi olacaklardı.” Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Politikada 45 Yıl* (Ankara: Bilgi Yayınları, 1968), s. 141. Bir diğer anekdot Ankara’daki iç istihbaratı ve onun Atatürk nezdindeki itibarına işaret eder. Yakup Kadri Ankara’nın kalabalıklaşıp büyük şehir olmaya başladığı bir vakit, Meclis tatile girmiştir, İstanbul’dadır, başkente döner, Ankara Palas’a yerleşir, vakit geçirmek için sinemaya gider, ışıklar kararır kararır kulâğına eğilen biri “Sizi köşkten bekliyorlar,” der (*Politikada 45 Yıl*, s. 65).

Politika ve ve poetika arasında Yakup Kadri

Bu bölümde Yakup Kadri'nin zihin dünyasını açıklamak için Carlo Ginzburg'un ifadesiyle "açıklayıcı ayrıntının keyfi"ne izin veren anekdotlara yer verilecektir. Her ne kadar pesimist, ciddi, kendisiyle ve Türkiye ile kavgalı da olsa neticede renkli, entelektüel sermayesi yüksek bir edebiyat figürü vardır karşımızda. Burjuva kamusunun Türkiye'deki karşılığı bürokratik kamudur; okul, kışla ve aile paternalist, hiyerarşik talimatlar dünyasıdır; bu dünyanın çeperinde burjuva çelişkilerini, traji-komik olanı kısaca modern insanı okurla tanıştıran, onu içindeki kavgayla buluşturan Yakup Kadri ve edebiyatçı arkadaşlarıdır.

Yakup Kadri, *Panorama* bir yana, insan olarak zaten ve ekseriyetle kötümser bir kişi olarak bilinir, yakıştırmak istenirse bedbinlik locasının azasıdır, romanlarından hareketle kadın düşmanıdır da denilebilir. Bir kadın okurunun bu yöndeki sitemine verdiği cevap ilginçtir: "...ben kadın olsun erkek olsun insanı daima pesimist bir zaviyeden ve mepris (küçümseme) ile müşahade etmişimdir. Halbuki.. hayatta hiç böyle değil midir"⁷ (Devamında ilkin hudutsuz bir sempati ve emniyetle yaklaştığını ve bu yüzden gülünç vaziyetlere düştüğünü ve belki de bu yüzden insanlardan intikam almak istediğini "çünkü ne kadar olsa yaşarken kalbimle, yazarken kafamla yazıyorum" der).

Diğer cihetten A. Schopenhauer ve F. Nietzsche'yi üstad bellediği için mi karamsardır, yoksa doğuştan ve savruk bedbinliğine onlar mı bir felsefi nizam vermişlerdir? Her halükârda Yakup Kadri'nin karamsarlığı yavan değildir, güçlü, idealist, insanlık ve Türkiye için elinde detaylı bir iyilik programı tutan, o programa göre karneler hazırlayan, eserlerine bol bol serpiştirdiği Grek mitoloji ve felsefesi ile Ahit menkıbelerinden erdemli kahramanlar seçen bir öz-disiplin adamının karamsarlığıdır. Yakup Kadri böylelikle bahsi üst perdeden açar, diğer fanilerin şansına da her çeşidinden kaygısızlık, ilgisizlik, fırsatçılık gibi kötülük halleri düşer. Kişiliğinin bu yönleri için iki anekdot ipuçları sağlar.

Babasını yeni kaybeden Hasan Âli Yücel'e taziye niyetiyle yazdığı mektupta Yakup Kadri vefat etmiş kendi annesini hatırlar. Onu memnun etmek için "faziletli, iyi bir insan olmak" için çabaladığından bahseder, arasının hiç de iyi olmadığı, batılı bir centilmen yerine yerel bir derebeyinin taşkın ve utan-

7 Canan Yücel Eronat (haz.), *Yakup Kadri'den Hasan Âli Yücel'e Mektuplar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), s. 33. Hasan Âli bedbinlik dışında onun başka özelliklerini de sayar: "Gençliğinde İbsen'e hayran olup azılı bir ferdietçi görünürken yazılarına ölümler, intiharlar sokan bu kötümser ve hayata hınçlı adam, bünyesinin narinliğine rağmen, İstiklal mücadelesi sırasında kanlı cephelerde dolaşmaktan çekinmedi." Yücel, *Edebiyat Tarihimizden*, s. 7. Yakup Kadri'yi Thomas Mann niteliğinde, Türk toplumunun seviyeli bir kronikçisi ve döneminin en güçlü romancısı olarak gören bir yazı için bkz. Haldun Taner, "Zoraki Diplomat-Gerçek Romancı", *Ölürse Ten Ölür, Canlar Ölesi Değil* (İstanbul: Cem Yayınları, 1979), s. 195-200.

dıran davranışları olan baba erken ölmüştür çünkü ana da ölünce başka bir his, ölüm korkusundan azade/bigâne olmak hissi yerleşir ve A. France'ı hatırlar Yakup Kadri:

Anatole France der ki: Niçin ölümden korkacakmışım? Eflatun'un, Epikür'ün, Virjil'in, Horas'ın bulundukları bir yere gitmek benim için ancak bir zevk olabilir... Anatole France yeryüzünden gelip geçen 'sage'ların sonuncusuydu.⁸

Ziya Gökalp'in 25 Ekim 1924 tarihinde ölümünün ardından *Türk Yurdu* dergisi anısına bir özel sayı hazırlar. Kaybın üzüntüsünü kalemiyle paylaşanlardan biri de Yakup Kadri'dir. Makalesi "Bizi ani bir surette terk eden büyük adamdan –vefatı üzerinden henüz bir ay geçmediği halde– bir çok kim-seler bahsetti," cümlesiyle başlar. Onun şark dünyasında garb ilmini hakkıyla temsil eden ilk isim olduğunu belirtir ve devam eder:

Bütün benliğini kutsî bir buhur gibi saran "kadim fazilet" onun en şahsî, en bariz hasâilinden biri idi. Kadîm fazilet!.. Türkçeye pek yabancı gelen bu tabiri izah etmemiz lâzım gelir. (...) Frenklerin "Vertue antique" dedikleri bu haslet, isimleri esatire karışmış bütün ilim, felsefe, din ve aşk kahramanlarına mahsus ahlâkiyâtı hülâsa eder.⁹

Gene Gökalp'in ölümünün hemen ardından –*Türk Yurdu*'nun özel sayısı çıkmadan önce– *Hakimiyet-i Milliye*'de Gökalp'i sanki kendi içindeki iyimser ve kötümserin kavgasının içinden konumlandırır. Gökalp'in felsefesine bir kelime ile 'ümit felsefesi' denebilir. O hep elem ve mahrumiyet içinde geçen diğer büyük adamlar gibi emsalsiz bir optimist-nikbindir.¹⁰

Benim Ziya Gökalp'e sempatiyim fazladır. Fakat ben Gökalpist değilim. Onda iyi işler bir ilim kafası gördüm... Onunla beraber olduğum taraflar da vardır. Devletçiyim, onun gibi. Türk doğuşu itibarıyla etatiste'dir. Hürriyetçi değilim, ferdiyetçi değilim. Gökalp ferdiyetçi için 'yaşadığı cemiyetin dışına çıkmış adam, kendini beğenen adam' derdi... Bizi bazen evine davet ederdi, Hamdullah, Yahya Kemal, Köprülü giderdik. Rakı çıkarırdı. Fakat Meclis rakı meclisi olamazdı. Oradan buradan konuşurken bile o eski Türklerde şölen nasıl olur, şamanlar bu törenlerde neler söyler onları anlatırdı. Başka ciddi mevzulara geçer, durmadan konuşurdu. Ben hiçbir zaman bu kundura ayağımı sıkıyor, bu çantayı kaç aaldınız, gibi bir sözü bir defa bile onun ağzından işitmedim.¹¹

8 Eronat, a.g.e., s. 35 (Mektup 31.12.1937 tarihlidir).

9 Yakup Kadri, "Ziya Gökalp", *Türk Yurdu*, cilt 15-1, sayı 164-3 (Kânûn-ı evvel 1340/Aralık 1924), *Türk Yurdu*, Cilt 8 (Ed. Murat Şevkatli), (Ankara: Tutibay Yayınları, 2001), s. 106.

10 27 Ekim 1924 tarihli *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinden aktaran Yücel, a.g.e., s. 243-244.

11 Bu cümleler Hasan Âli ile Yakup Kadri'nin 1948 Haziran'ında Bern'de yaptıkları sohbette geçmiştir: Yücel, a.g.e., s. 234.

Şüphesiz Yakup Kadri gibi geniş kültürlü birinin gerek “yüce erdem”ler bahsinde gerekse edebiyat vadisinde İskenderiye’de okuduğu Fransız papaz mektebinden (Frere), Fecri Âti’nin Fransız edebiyatı perestişkârlığından, Yahya Kemal’le başlattığı nev-yunanilik cereyanından kendisini etkileyen, örnek müşhidler vardır. Fakat yakın ve organik bir üst figür olarak Ziya Gökalp etkisi daha aktüel ve canlıdır. Kendisinin kimi Fecr-i Âti devrinden gelen, Türk Ocakları reisi Hamdullah Suphi, milli şair (CHP milletvekili) Mehmet Emin ve Sadri Maksudi Beylerden oluşan Türk Ocak’lı da bir çevresi vardır.¹² Maksudi’nin kızı Adile Ayda, bu üç ismin babasının evinde toplanıp söz Yakup Kadri’nin hastalığından açıldığında “Zavallı Yakup! Ya acele hastahaneye kaldırılmıştı ya da muayeneye gönderilmişti. Atatürk tarafından ve Atatürk hesabına,” üzüntülü konuşmalar yapıldığını söyler.¹³

“Sage (-bilge)”, “kadim fazilet-vertue antique”; Yakup Kadri’nin sadece Gökalp’te bulduğu meziyetler değildir, bu vadede Sokrates, Hz. İsa, Seneca, Yunus Emre gibi isimler ve başkalarına da Yakup Kadri külliyyatında rastlanır. Bu “üst-insan” modeli Yakup Kadri için üst kriteri oluşturur. Bu üst bilinç ile gerçek insan kusurları arasında yaşanan uyumsuzluk Yakup Kadri’nin huzursuzluğunun leitmotifidir. *Ankara*’da Neşet Sabit’in ağzından çıkan cümlelerde olduğu gibi: “Bana şair, diyorlar. Beni hayalperestlikle itham ediyorlar. Halbuki, ben *realiteleri* fazla bir vuzuh ile görmekten mustaribim ve bu ıstırapı herkesin hesabına çekmekteyim.”¹⁴

Yakup Kadri’nin romanları, Tanpınar’ın dediği gibi devirlerin bir “sosyal kroniği”, Hasan Âli Yücel’in ifadeleriyle “bizleri onun peşisıra Tanzimattan bugüne adım adım getiren eserler”¹⁵ ise o romanların tarihle malul olduğu görülür. O tarih bir imparatorluğun kaybının travmatik tarihidir ve o tarihe ironik bakmak Yakup Kadri ile kuşağı için henüz mümkün değildir. Ayrıca Yakup Kadri’nin önünde bir örnek vardır: Marcel Proust! “Yabancılar arasında bende en tesir bırakan ve bugün dahi en çok beğendiğim yazar Marcel Proust”dur, der Adile Ayda’ya; “Türkçeye, ilk defa ben tercüme ettim.”¹⁶

12 *Panorama*’nın karakterlerinden Vali İhsan Turan’ı (soyadına dikkat!) Yakup Kadri, Türk Ocakları’ndan yetişme ileri fikirli bir milliyetçi, halka medeni bir surette yaşamak, “muasırlaşmak”, garpılaşmak nedir? öğretmek isteyen hayırhah biri olarak resmeder. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Panorama*, 3. baskı (İstanbul: İletişim Yayınları, 1987), s. 49.

13 Adile Ayda, “Yakup Kadri”, *Böyle İdiler Yaşarken* (Ankara, 1984), s. 41. Ayda *Kadro* dergisinin açılıp kapanmasıyla ilgili mühim bir rivayet-yoruma yer verir: Türk Ocakları çevresinin Yakup Kadri’nin *Kadro* gibi bir solcu dergi işine karışmasına şaşırıklarını, Atatürk’ün *Kadro*’ya çok kızdığı halde sırf Yakup Kadri yüzünden tahammül ettiğini, sonra sabrının taşarak dergiyi kapattırıldığını, onunla iktifa etmeyerek çıkaranları “çıl yavrusu” gibi dağıttığını, Yakup’a da sefirlik düşüğünü ve bunun bal gibi sürgün olduğunun konuşulduğunu da aktarıyor. *A.g.e.*, s. 41-42.

14 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara* (İstanbul: İletişim Yayınları 1983), 148.

15 Yücel, *a.g.e.*, s. 2.

16 Ayda, *a.g.e.*, s. 273. Yakup Kadri’nin Proust çevirisi: *Swann’ların Semtinden*, İstanbul: Maarif Matbaası, 1942.

Hasan Âli Yücel'e 1938 Ocağında yazdığı bir mektupta, bir sene önce yayınlanan *Bir Sürgün* romanıyla ilgili Vâlâ-Nureddin'in romanı sadece içinde Fransızca kelimeler çok geçiyor diye tenkit etmesine çok sinirlenir. Onu romanı sanki kıraat kitabı gibi, bir dil dersi gibi zannetmekle suçlar. Kadri'ye göre "lisan, üslup" romanda en son aranacak şeydir. Stendhal, Balzac, Zola "üslub-ı ebedi" ve gramer bilgisi açısından Fransızca'yı kötü kullananlardandır. Proust'un Fransızcası ise "korkunç arabesk"dir. "Eleştirmenler üslup meselesini en sona bırakıp, ilkin yaratılan tiplerde can var mıdır? Sonrasında çağrıştırdıkları dünya insana gerçek hissi veriyor mu?", "ve eğer bu benim son romanımda olduğu gibi bir roman à tendance (güdümlü roman) ise müellif, maksadını ne dereceye kadar sarahat ve kuvvetle ifade etmiştir" [abç] gibi soruları ciddiye almalıdır. Yakup Kadri'nin *Bir Sürgün*'ü güdümlü bir roman ise *Panorama* hayli hayli, üstelik oto-biyografik özellikleriyle, güdümlü bir romandır. Gene aynı mektupta Yakup Kadri, *Bir Sürgün*'ü meşrulaştırırken sıraladığı açıklamalarda, milli ideoloji bakımından ilk defa Avrupa medeniyetini muhakeme etmekte, daha sonra şuursuz garbcılığın izahını, Avrupalı tipin tanımını, vs. vermekten ibarettir.¹⁷ Bu listenin hiçbir başlığı poetikaya ait olmadığı gibi hepsi politiktir. Fakat politikanın poetikaya tekaddüm etmesi, politik sinemada olduğu gibi eserin estetik açıdan muhakkak sakat olmasını gerektirmez, gerçek bireylerin sosyal-politik tiplerin içinde kaybolması tehlikesini arttırır ve ayrıca *Panorama* örneğinde ise Yakup Kadri'nin tutunamayanlara, aylak adamlara ayıracak vaktinin olmadığını gösterir. Son romanında tekrar konağa, ilk evine döndüğüne bakılırsa politika-yoğun hayattan yorulduğu iddia edilebilir. Sonuç olarak Yakup Kadri poetikası, politika ve bilhassa etikaya güdümlüdür.

Bir güdümlü roman (à tendance) olarak *Panorama*¹⁸

Panorama, Yakup Kadri'nin başka bir bağlam için kullandığı ifadeyle "politika edebiyatı", Tanpınar'ın ona ayırdığı sayfalara koyduğu başlıkla "ideo-

17 Eronat, a.g.e., s. 37-39. 3 Ocak 1938 tarihli aynı mektupta romancı, poetik ilkeleri daha soyut verir: "İmdi bir romancı için, birinci şart, insana hayatın, realitenin tadını vermektir. İkinci şart tiplerini canlı canlı yaratmaktır. Üçüncü şart, bize şahsi ve orjinal bir hayat görüşü getirmektir (Eğer bu meziyetlerin üstüne bir de güzel, pürüzsüz üslubu varsa öpelim de başımıza koyalım). Dördüncü şart, tahkiye tekniğinde beceriksiz, yani can sıkıcı ve hareketsiz olmamaktır."

18 Yakup Kadri, Mustafa Baydar'ın 50 Türk yazarını kapsayan mülakat kitabında (ilk baskı 1960), kendisine "en çok hangi eserini seversiniz?" sorusu sorulduğunda en çok *Kiralık Konak* ve *Yaban* romanlarını beğendiğini belirterek cevap verir: *Kiralık Konak*, roman tekniğine en uygun eser, *Yaban* ise "bütün milli heyecanlarımı taşıyan kitaplarımdan biri olma"larından dolayı. Bkz. Mustafa Baydar, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), s. 158. Sadri Maksudi'nin kızı Adile Ayda, 1974 yılında, 85 yaşında iken Çankaya'daki evinde yaptığı söyleşide Yakup Kadri, çağdaş roman telakkisine en uygun romanının "Belki de *Panorama*" olduğunu, bütün bir devrin gerçekçi, objektif görüşle yapılmış bir "Peinture sociale" halinde o romanda toplandığını, romanı, muhayyilesinin önüne serdiği sahneleri dışardan bir gözün film seyredir gibi kaleme aldığını, hatta *Panorama*'yı böyle yazarken bir yerinde duyulanıp ağladığını aktarıyor. Ayda, a.g.e., s. 275.

lojik roman”, “daha bu ilk kitapta (*Bir Serencam*) ve onu takip eden hikâye-lerde *realite’ye ancak bir fikrin arkasından bakan, insanı ancak bir idealle ta-mamladığı zaman kabul eden Yakup Kadri’nin*”¹⁹ romanıdır [abc]. İnkılap-çıların kurduğu rejimin gene kendi elleriyle yıkılmasından müşteki püri-ten-selefi bir Kemalistin şikâyetnamesidir. Etik-politik olanın, büyük ölçü-de, poetik olanı belirlediği uzun bir metindir. Metaforik bir dille söylenirse *Panorama* pekâlâ roman formunda yazılmış 1937-1950 yıllarının kırılgan ve kızgın bir Kemalistinin kaleminden çıkan siyaset ve fikirler vekayinamesi-dir (Romanda kahramanlar Millî Mücadele yıllarına, Birinci ve İkinci Meclis dönemlerine atıflar yapmasına rağmen reel tarih 1937 yılından başlar). Öz-neldir, özneliği Yakup Kadri’nin imtiyaz sahibi-muharriri olarak görev aldı-ğı “Aylık Fikir Mecmuası - Kadro”nun 1935 Son Kânun’u (Ocak ayı), 35. sa-yısında üstelik Türk inkılabının öteki kadroları tarafından kapatılmasından duyduğu öfkeyi, yarım kalmışlık hissini *Panorama’ya*, Türkiye’ye taşıması-dır. *Panorama* o yüzden Yakup Kadri’nin 1950’lerde yeniden *Kadro* dergisini bir roman formunda tedavüle sokması olarak değerlendirilebilir.

Edebiyatın, romanın, kurgu metinlerinin estetik dışı talep ve kaygıların aracı olması F. Jameson’un ünlü “Üçüncü Dünya metinleri zorunlu olarak ve özel bir biçimde millî alegorilerdir”, cümlesini (ve yargısını) hatırlatır. Jame-son’ın aforizması *Ilyada’nın* kadın güzelliğinin yıkıcı sonuçlarının, Balzac ro-manlarının 19. yüzyıl Fransız burjuvazisinin, *Ecinniler’in* saygısız Rus nihi-listlerinin alegorisi olarak pekâlâ ironize edilebilirse de açıklayıcı, gücü yük-sek bir görüştür. Keza G. Jusdanis’in milliyetçilik vadisindeki ufuk açıcı ki-tabı *Geçikmiş Modernlik* Yunanistan örneğinde edebiyatın millî bilinç yarat-manının bir türevi olarak misyon üstlendiğini ispatlar.²⁰ Bu noktada “Üçüncü Dünya”da edebiyatçının niçin milliyetçi partizanı da içerecek şekilde çok-lu görev üstlendiği sorulabilir. Uzun mesai gerektiren sosyolog, siyaset bi-limci ve kültür tarihçisinin cevaplandıracağı böylesi sorular bir yana, pekâlâ millî endişe içinde de insanî dramın yakalanabileceği, politik olanla poetik olan arasındaki ilişkinin dengede tutulabileceği ve Latin Amerika romanın-da olduğu “büyülü” bir anlatı formunun kurulabileceği hatırdâ tutulmalıdır.

Sondan başlamak; hortlaklar, gulyabaniler, cinayet ve inkılab’ın ölümü

E. Said *Başlangıçları*, S. Kracauer *Sondan bir Önceki Şeyleri* merkeze alsal-ar da edebi metnin en heyecanlı (ve belki de en problemli yönü) “hitâm”

19 Ahmet Hamdi Tanpınar, “Türk Edebiyatında Cereyanlar”, *Yeni Türkiye* (İstanbul: Nebioglu Ya-yınları, 1959), s. 367.

20 Gregory Jusdanis, *Geçikmiş Modernlik ve Estetik Kültür-Millî Edebiyatın İcat Edilişi*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları 2015).

kısmı olduğu için, bu inceleme *Panorama*’nın ‘Hortlakların Horası’ başlığını taşıyan final bölümünden başlayacaktır. Roman zaten 1945-1950 döneminde biter, bu dönem aynı zamanda inkılabın halk eliyle cinayete kurban gittiği dönemdir Yakup Kadri için:

Kemalizm adını verdiği bu milli birlik ve kollektif hamle rejimi, nice tecrübelerden geçmiş; bu milletin yanık bağından fışkırmış bir hayat kaynağı olduğunu nice misallerle ispat etmiş; yeryüzünden silinip süpürölmek üzere olan dört bin yıllık Türk adını, yeniden tarihin fasıl başlarından birine geçirmiş ve Batı dünyasının, en az iki yüzyıldan beri, yüzümüze kapalı tutulan altın kapisını itip bizi, ilk defa olarak denk halklarla medeniyet sofrasına oturtmuştu. Burada Türk, artık ne baş belası bir konuk, ne de garip bir sığıntıdır. Burada, Türk, yirmi altı yıldan beri, kendi aile ocağında gibi ağırlandıp nazlandırılmaktadır. Şimdi işte, bu rejime ‘İstibdat Devri’ deniliyordu. Herkes, eline bir balta almış, bunu yıkmaya, devirmeye ya da kökünden söküp atmaya çalışıyordu.²¹

Yakup Kadri bu cümleleri, romanın sonlarına doğru, Türkiye 1946 seçimleri yaşamışken kendi adına konuşturduğu birkaç kişiden biri olan Cahit Halit’e söyler. Yazar için 1946 seçimlerinin erkene alınması, seçimlere hile karıştırılması “erdem” havarisi Yakup Kadri için bir anlam ifade etmez. Erdem ve dürüstlük, inkılabın ilkeleri ile bağını sürdürdüğü zaman manalıdır, o bağ kopunca, C. Halit’in yakınmasında olduğu gibi, nankörlüğe, ucuz demagojiye dönüşür. Bu yüzden mezkur seçimin Yakup Kadri nezdindeki anlamı, “hortlak”lara, “gulyabaniler”e kısaca irtica zümresine cinayet işleyecek kadar cesaret vermesidir. Halkın aktif anlamı bu çerçevede mürtecidir.

Yakup Kadri romanın başında kurguladığı roman kahramanlarına sonunda da görev verir, onları unutmuyarak bir metin sürekliliği sağlar ve süreci yorumlar. Karakterler *Panorama*’nın kareografisinde “sosyal tipler” olarak düzenlenir, bireyler bireyliklerini büyük ölçüde “içtimai roller”i içinde kazanırlar. Gerçi kılık kıyafetleri, adab-ı muâşeretleri, telaffuzları, yaşadıkları mekânları farklılaştırmaya özen gösterilir; Yakup Kadri bu tasvirlerinde mebzul miktar sıfat ve mecaz kullanır, dil görselin peşindedir ve ancak siyasetin emrindeki zanaatkârlık, metni didaktik ve retorik-yoğun olmaya mahkûm eder. Bu limit ve imkanlar dahilinde o, hedefine reel-kemalistleri yerleştirir. Mürteciler zaten mürteci oldukları için, doğalarının gereğini yaparlar; oysa inkılapçılardan inkılabı hizmet etmeleri beklenirken oportünistlere dönüşmüşlerdir.

Panorama’nın vukuatı bol son bölümünde failer mürteciler ise de azmettirenler İsmet İnönü önderliğindeki CHP üst yönetimidir. Yakup Kadri za-

21 Karaosmanoğlu, *Panorama*, s. 578.

ten Atatürk'ün sağlığında “İnkılabın Yüce Prensipleri”ni, “Milli kalkınma hamlesi”ni tahrif edenlerden müstekidir. Esasen, saflık-tahrifat dikotomisi *Panorama*'ya içkin gerilime hâkimdir, sanki Yakup Kadri'nin içinde Platon vardır, Kemalizmin yüce idealarının kusurlu faniler tarafından lekelenmesine karşı daimî bir dikkat halindedir. Bu yorucu teyakkuz hali, zaten etrafını sarmış düşman bir kalabalık içinde iş gören bir avuç inkılapçının 1945 sonrası Türkiye'si için “bildikleri dünyanın sonu”nu getirir. Daha önce söylendiği gibi *Panorama*'nın son bölümünün başlığı “Hortlakların Horası”dır. Bu Şekspir-yen başlığın, hora tepen hortlakların ilk işlevi İkinci Dünya Savaşı'nın dehşetini retorikleştirmesidir:

Yollar büzüldü. Dağlar düzleşti. Sular kabardı; taşıtı. Tufanlar oldu. O zamana kadar, yalnız tanrılarla meleklerin mekânı sandığımız göklerde, insan etiy-le beslenen dev analarının uçar küplere binip, yılandan kamçılarını şaklatarak, dehşetli homurtularıyla bir aşağı, bir yukarı dolaştıkları görüldü. Deccaller, şer ve fesat alanında birbirleriyle yarışa girişti ve Ye'cüc ve Me'cücüler, sürü sürü, aramıza katılıp bizimle yarenliğe kalkıştılar.²²

Bu tür bir kıyamet retoriğini, büyük elem cümlelerini Yakup Kadri ilkin *Panorama*'nın Atatürk'ün vefatını anlattığı uzun sayfalarda kullanmıştı. “Hortlakların Horası”nın ikinci işlevi, Atatürk döneminde bir çeşit ölüm mahkûm edilmiş irticanın demokratik idarenin sağladığı oksijenle tekrar hortlayarak iki inkılapçı genci öldürmesi, Türk inkılabının naaşı üzerinde hora tepmesidir. Yazarın burada izlediği kurgu ve anlatı stratejisi son keredede “demokrasinin inkılabı öldürmesi” gibi bir ideolojiye hizmet eder. Decal'li, Ye'cüc Me'cüc'lü son bölümün ilk paragrafını şu cümle izler:

Fakat İstanbul'da, Gün gazetesinin başyazarı Selim Sabri Aktuğ'a göre, bütün bu hadiselerin en önemlisi, memleketimizdeki demokrasi hareketiydi. Ve o, taştan altın çıkarmanın sırtını bulmuş bir simyacı belagatiyle geniş bir halk yığınını bu görüş arkasından sürüklemiş bulunuyordu.²³

Daha savaşın yaraları sarılmadan, inkılap oturmadan demokrasi de nereden çıkmıştır? Öyle ki “DEMOKRASİ [Yakup Kadri kelimeyi kasden majis-kül yazar] kelimesinin, dört elif miktarı çekile çekile Tecvide sokulduğu ve neredeyse başına bir ‘El’ harfi-tarifi ilavesiyle Arapçalaştırmak yani mübarekleştir”ilmiştir.²⁴

Yakup Kadri 1946 yılındaki bu ilk genel seçimlere hakim karmaşayı, yarım kalmış beklentileri, kimsenin sevincini tam yaşayamamasını, romanın

22 A.g.e., s. 561-562.

23 A.g.e., s. 562.

24 A.g.e., s. 563.

ana karakteri Halil Ramiz'in Halk Fırkası'nın umutsuz olduğu (x) şehrinde tekrar mebus seçilmesini, vs. güzel yansıtır ve fakat, bu karmaşayı yıllardır sandığa gitmemiş bir halkın doğal şaşkınlığına verecek yerde; "Hem, memleketimize sokmak istediğimiz hangi demokrasidir, azizim; hangi demokrasi? İngiliz demokrasisi mi? Fransız demokrasisi mi? İsviçre ya da Amerikan demokrasisi mi?"²⁵ diye şüphelerle belirtir. Üstelik Latin Amerika gibi anarşinin, Balkan memleketleri gibi demagojinin üzerinde yükselen "sözde halk iradesine" dayalı rejimleri kimse dikkate almamaktadır.²⁶

Roman kahramanları değişik toplumsal sınıfların temsilcileri olarak 1946 seçimlerini yorumlarlar. Platon'un kitaplarında hakikati Atina sokaklarında başkalarıyla tartışarak arayan Sokrates gibi, Yakup Kadri de roman dilinde diyaloga yaslanır, karakterler sürekli konuşur ve günün sonunda kahraman ve anti-kahramanlar "hâkim özne"yi, yazarı doğrulamış olurlar.

Otuz yıllık, birbirlerinden ayrı kentlerde olduğu için sürekli mektuplaşan iki eski dost Cahit Halit (Yakup Kadri son bölümde kendi namına Halil Ramiz yerine Cahit Halit'i konuşturur) ile Ahmet Nazmi'nin aralarındaki mektup trafiği kesilir. 1946 sonrası değişim onların arkadaşlığına son verir, Cahit Halit'in son mektubu cevapsız kalır. Oysa daha önce C. Halit A. Nazmi'yi "sinik reybilik"le, A. Nazmi de onu faşistlik ve nasyonal sosyalistlikle suçlamış ama bu dostluklarını bozmamıştı. "Hissi ferdiyetçiliği yüzünden liberal demokrasiye kendini kaptırmış" Ahmet Nazmi olmalıydı (Bu durumda C. Halit'e [ve Yakup Kadri] uyarsak liberal iş adamlarını para tutkusu yerine içlerindeki romantik şairin yönlendirdiğini varsayabiliriz).

C. Halit gibi CHP milletvekili H. Ramiz de benzer yalnızlık ve karamsarlıkları paylaşır. Parti içinde yalnızdır, "Mutediller" denilen grup, devrin havasına uyarak din dersleri, basın ve seçim kanunlarında halk lehine tavizler verdimiş, "itidal ve muvazaa" havası parti içinde herkesi uyuşturmuştu. Oysa doğru olan "taze bir inkılap hamlesi", "öncü kadrolarını feragat, cüret sahibi gerçek idealistlerle perçinleştirmek"ti. Buna rağmen yapılan "beter bir demagoji ve oportünisme'dir."²⁷ Halil Ramiz'in tavizsiz inkılapçılığı, öncü kadrolara vurgusu kripto-Leninist bir alt metni hatırlatıyor. Yakup Kadri dışındaki Kadrocular'ın aşına oldukları bir politik kültür.

Tahincizade Hacı Emin Efendi, Faik Hoca ve Hafız Necati şürekâsı ise şaşkınlık içindedirler. İlkokullara din dersi konulduğunu, imam hatip okulları açıldığını duyunca Hacı Emin Efendi kulaklarına inanamaz; sevinir ve şüphelenir: "Yine bir fırladık çeviriyorlar; bakalım ne çıkacak işin içinden?"²⁸

25 A.g.e., s. 574.

26 A.g.e., s. 575.

27 A.g.e., s. 582.

28 A.g.e., s. 568.

der. “Her tarafta yeniden ‘Amme’ cüzleri, ‘İlmihal’ kitapları, yangın ve yağmur duaları basılıp satıldığına”²⁹ göre bekleyecekler, sonra hapislere tıca-
caklardır. Ancak öte yandan hacca gidenler artmaktaydı: “Bunlardan bir-
kaç tanesini Hacı Emin Efendi, penceresinin altından gördü. Genç genç
adamlardı ve daha yola çıkmadan sakal koyvermişlerdi. Sırtlarında kerli fer-
li, uzun setreleri vardı. Başlarına da, takke biçiminde, ibikli, koyu renk bir
şey geçirmişlerdi.”³⁰ Şapka kanunundan beri evden çıkmayan, namazlarını
hanesinde eda eden, dükkânı oğluna bırakan Hacı Emin Efendi artık o hacı
takkesini gördükten bütün bu sosyal perhizlere son verir, camiye sokağa çı-
kar vs. Ancak son kertede ruhu gene huzur bulmaz, çünkü “o, yine her tür-
lü kinler, hınçlar içinde kıvranan bizim bildiğimiz kara yürekli Hacı Emin
Efendi’ydi. O, yine, yolu düşüp de ‘Millet Bahçesi’nin önünden geçerken gö-
zü Atatürk’ün büstüne ilişir ilişmez mekrûh bir şey görmüşçesine başını çe-
viren ve her defasında, can ve gönülden bir ‘Lanetullahı Aleyh’ [‘Allah’ın la-
neti onun üzerine olsun’] demeyi unutmayan adamdı.”³¹ “Kara yürekli” ve
daha onlarca sıfatla Yakup Kadri kötülerini bilhassa mürtecileri önce teşhir
edip, bizden onları başka türlü teşhis etme ihtimalini sıfırlamak ister. Bu teş-
hir pornografisi şüphesiz onun “ilerici din adamı” karakteri yaratmasını *Pa-
norama*’da engeller. Tüm mağlubiyetine rağmen ve belki de o mağlubiyet
yüzünden sevdiğimiz *Kiralık Konak*’ın konak kibarı Naim Efendisi yoktur.
Romancı Yakup Kadri yerini, klişelerle konuşan *Ulus* gazetesi yazarı Yakup
Kadri’ye bırakmıştır:

Fuat, çocukluğunda, medreselerin kapatılmasından Şapka Kanunu’na kadar
birçok inkılâp hareketlerini yadırgar ve gelenekleriyle hurafelerine bağlı ni-
ce kimseler görüp tanımıştı. Hattâ bunlar arasında pek yakın akrabaları, bun-
lar arasında kendi annesi ve ninesi vardı. Çoğu beş vakit namazını kılar; Ra-
mazan’da orucunu tutar ve sayılı dinî günlerde ölülerine Yâsin okumayı, ih-
mal etmezlerdi. Fakat buna rağmen, –kendi çevresinde bunlar gibi yabani şe-
killere girip birtakım umacı tavırlarıyla dolaşmak şöyle dursun– ne hür fikir-
li insan olduğunu bildikleri babasına, ne de ailesinin yeni hayat şartlarına gö-
re yetişen gençlerine karşı herhangi bir ters muamelede bulundukları görül-
mezdi.³²

Yakup Kadri zamanla uyumlu, kibar, makbul Müslüman tasvirini “Osman
Nuri Bey’le şeyhülislâm kızı Seniye Hanım’ın oğlu” Fuat Osman’a yaptırır.
Fuat Osman bu aile şeceresiyle romanda yoksul düşmüş eski konak insanı-

29 A.g.y.

30 A.g.e., s. 568.

31 A.g.e., s. 570.

32 A.g.e., s. 590.

nın tek örneğidir ve üçüncü Yakup Kadri'dir. Siyasi plüralizmden hoşlanmayan Yakup Kadri, böylelikle müstear plüralizmine romanda seve seve izin verir. Aksi takdirde *Panorama* tek sesin çıktığı Atatürk'ün *Nutuk*'una benzecek, roman vasfını da yitirecektir. Fuat Bey İstanbul'da *Yol* gazetesinde çalışır,³³ tercüme yapar, sadeliği sever, Yakup Kadri gibi insanın içindeki insanı arar ve o da inkılapçıdır ve yeni demokrasi devrinden Halil Ramiz (I. Yakup Kadri), Cahit Halit (II. Yakup Kadri) gibi hazzetmez. Anne ve kız kardeşiyle fakir ve sade, geçim sıkıntısı çekerek yaşarlar. Evin hoppa, kaygısız zamane kızı Semra, yeni devirde "Seyfi Ünlü denilen herifin" kapatması olmuş, onun otomobiliyle hemen hemen her gün, İstanbul'daki her caddeyi toza boyayarak geçmiş, "dillere destan sürmeleriyle dudak boyaları yüzünde karartıp kızartmadık bir nokta" bırakmamış ve Fuat artık "orospunun kardeşi" diye anılır olmuştur.³⁴ Aynı paragrafta art arda sıralanan "dudak boyası, otomobil, ün, gösteriş, toz ve orospu" kelimeleri ile temsil edilen popüler modernlik imgeleri, Yakup Kadri'nin püriten iç dünyasına, kara sakallı, kara ruhlu mürteciler kadar yabancı ve düşman imgelerdir (Fuat sadece rüküş kadınlara değil erkek züppelere de düşmandır. Romanın ortalarında Fuat *Yol* gazetesinden mesai arkadaşı Idris Hulusi'yi önce "boheme intellectuel" sanmış, fakat onu "belden kasma vestonu, Amerikanvari gömleği" ile Beyoğlu'nda görünce sempatisi nefrete dönmüştür).³⁵

Kusur ve günaha izin vermediği için benlik ve arzu formlarını sakat imgeler üzerinden sunar Yakup Kadri, ne var ki okur *Panorama*'da aşkın, arzunun bildik, aşına, coşkulu ve meşru biçimlerine de rastlamaz. Dahası dudak boyası, gösteriş ve orospulardan mürtecilerin de en az kendisi kadar hoşlanmadığının farkında değildir Fuat.

Fuat ablasının ismini lekelemesinden hemen önce İstanbul'da her yerde başka bir tacize uğramaktadır; "Yırtıcı kuş bakışlı, Buht-u nasır sakallı" adamlar "İstanbul sokaklarını yabani otlar gibi sarmakta" ve Fuat "bu ham ervah mahşerinden sıyrılmak, bu kem gözlerden korunmak, bağ ve bostan korkuluklarını andıran bu hırpâniler sürüsünü görmemezlikten gelmek için" ne yapacağını düşünmektedir. Bunlar taraf taraf Atatürk heykellerine saldırmaktadırlar. Fuat bir gün kendini hızlı hızlı Beyazıt meydanına doğru yürürken yüksek sesle "Gulyabaniler, Gulyabaniler" diye söylenirken bulur, insanlar ona hayret ve korku içinde bakarlar. Kısaca öfkeli ve yalnızdır, geç vakitlere kadar dolaşır, Beyoğlu derdine çare olamaz, kendini felsefe

33 Romanın önceki sayfalarında Yakup Kadri, *Yol* gazetesini bir mekân olarak düzenler, içine değişik karakterler yerleştirir, olay örgüsünü düzenler ve karakterlere söz vererek zamanın siyasi cereyanlarını kendi adına tefsir ettirir.

34 A.g.e., s. 593.

35 A.g.e., s. 309.

profesörü olup daha yenilerde evlenen eski dava arkadaşı Ahmet Nazmi'nin evinin önünde bulur, vakit gecedir, kapıyı çalıp çalmamakta tereddüt eder; çünkü "...felsefe profesörü Ahmet Nazmi Beyefendi gibi rahat bir ömür sürebilmek için kendi fikirlerinin, kendi kanaatlerinin, kendi görüşlerinin zıddı bir alemle uyuşup bağdaşmak zilletine katlananlardan değildir" o.³⁶ Neticede kapı çalınır, misafir içeriye alınır ama Fuat pişmandır gördüğü manzaradan:

Bu tül perdeli pencereler; bu kuşlu duvar kâğıtları, masalar üstündeki bu dost ya da akraba fotoğrafları; bu vazolar, bu çiçekler, bu cicibiciler, onu ne kadar sathî, ne kadar yapmacık, ciddi şeylere bu kadar elverişsiz ortamın içine atmıştı... Öyle sanıyordu ki, ağzını açar açmaz bu oda, mukavvadan bir dekor gibi, çözülp çöküverecek ve dayanıksız birtakım ipek kırpıntılarından yapılmış bir bebeği andıran bu kadınla, bu derme çatma erkek kuklası havaya uçup gidecektir.³⁷

Sadelik taraftarı her insanın Türkiye'de maruz kalacağı ucuz-pahalı obje curcunası –ve henüz berjer koltuk, gümüş gondol ve kristal çay takımının girmediği– bu Türk orta sınıf ev tasviri mükemmeldir. Yakup Kadri sanki bu satırlarda "sosyal gerçekçi" bir romancıdır, ne var ki bu tasvirde ironi yoktur, ciddiyet vardır. Yakup Kadri Sokrates, Seneca ve Gökalt'ite gördüğü "kadim fazilet" adına konuşmaktadır. Şimdi dudak boyası, otomobil, orospu, tül perdeler, kuşlu duvar kâğıtları, cicibicilerle birleştirerek küçük burjuva dünya ve rokoko "militan partizanlık" adına mahkûm edilmektedir.

Yakup Kadri bir gece vakti davetsiz ve ciddi bir misafirin yeni evli, neşeli bir çiftle sohbetlerinde izlenen taktiklere başarıyla yer verir. Ev sahibeleri ciddiyet-öfke karışımı misafiri havadan sudan bahislere yöneltmek isterler, evin genç hanımı "buzlu portakal suyu" ikram etmek ister, sokaktaki mürtecilerden evdeki orospudan canı yanan Fuat ise, Ahmet Nazmi Bey'in eşine teklifsiz, kendisi gibi Suadiye plajında kumsalda çırlıçıplak güneşlenmek isteyen kadınları tekinsiz günler beklediğini, gulyabanilerin onları rahat bırakmayacağını söyler. Kimdir bu gulyabaniler? Çocukluğunda dadısından dinlediği ve rüyasında onu ter içinde bırakan gulyabaniler şimdi ete kemiğe bürünmüş İstanbul sokaklarında kolaçan etmektedirler:

Plajları istila edecek kadar çoğaldıkları zaman, yalnız böyle homurdanmakla kalmayacaklar, doğrudan doğruya üstünüze saldırmaktan da çekinmeyeceklerdir sanırım. Malum ya, çıplak vücut yırtıcı yaratığın iştahını daha ziyade kabartır; gözünü daha ziyade döndürür (...) bütün heykeller, anıtlar sütun ya

36 A.g.e., s. 484.

37 A.g.e., s. 596.

da kitaplar tuz buz edildikten; cadde, meydan, park, gezi diye ürbânizm namına ne yapılmışsa hepsi yakılıp yıkıldıktan sonra, kırılıp geçirildikten; kal-dırımlar birer ayakyolu haline sokulduktan sonra, iş, pek tabii olarak, evleri-mizin içine dayanacaktır.³⁸

Eski bir dost dahi olsa bu taarruz, üstelik genç karısının yanında Ahmet Nazmî'yi kızdırır, hiç görmedikleri bir sertlikle “Sizin yaptığınız şey de (....) yalnız POLİTİKA... Hem de, müsaadenizle söyleyeyim, politikanın en harcı-alemi. Yani, bir nevi militan partizanlık,”³⁹ cümlelerini sarf eder. İçinde “saf-satalı paradoks, apokaliptik, melodramatik” gibi felsefe profesörüne layık, kelimeler eder, irtica bahsinde dostuna kısmen hak verir. Konformist, sakın ve iyi niyetli felsefeci ile prensip sahibi militan partizan –gerçek hayatta da kar-şılacağımız iki farklı mizaç– arasındaki gergin sohbet Fuat’ın aniden müsa-ade isteyip evi terk etmesiyle kesilir. Ahmet Nazmî arkadaşının arkasından “karısının yüzünde beliren bir üzüntü ifadesi”nden⁴⁰ destek alarak çıkar. Geceleyin sokaklarda koşar adım yürüyen Fuat ile ona kan ter içinde için-de yetişmeye çalışan Ahmet yalnızdırlar. Horhor ile Aksaray arasında boş bir sahadan geçmektedirler. Arthur Koestler’in *Sıfır ve Sonsuzluk*’unun manasını ancak bu saatlerde, karanlık gök kubbenin altında anlarlar (Romanda Koest-ler’den başka J. Benda, Sokrates, Euripides, Eflatun gibi isimler yeri geldikçe karşımıza çıkarlar. *Panorama*, aşk ya da köy romanı değildir, aksine aşksızlı-ğın romanı, siyasetin aşkınlaştırılmasının romanıdır. Politika ve toplum me-selelerine ilgi duyan, duyması gereken ulusalcılar onu herkesten çok sevecek olsalar da eser tüm entelektüeller için yazılmıştır). Uzaktan tuhaf bir uğultu işitirler, sesler onları bir eski türbenin önüne getirir:

Yer yer birtakım taş ve moloz yığınları üstüne gelişigüzel kondurulmuş bir-kaç mumun dipten yarı aydınlatığı bu viran türbede (...) Bir teke ağılı kadar pis kokulu bu yerde, en az yirmi yirmi otuz kişi (...) sanki, hep birden sar’aya tutulmuş da, yuvarlanıp yere düşmemek için, birbirlerine dayanarak, mutla-ka ayakta kalmaya çabalyor gibiydiler.⁴¹

Daha önce hiç tarikat ayini görmemiş Fuat onların kara sakallarından mürteciler olduğunu anlar “Nedir bu maskaralık?”⁴² diye bağırır. Ehl-i tarik önce şaşırır, daha sonra kart bir adam sesi “Efendi, efendi; biz maskara de-ğiliz. Biz bu ‘merkad-i mübarekte’ ‘ism-i zülcelâli’ zikreden ‘ehl-i takvayız. Şimdi sen bana söyle bakayım: Allah ile kul arasına girmek hakkını sana kim

38 A.g.e., s. 596, 598-599.

39 A.g.e., s. 600-601.

40 A.g.e., s. 602.

41 A.g.e., s. 604-605.

42 A.g.e., s. 606.

verdi?”⁴³ Fuat öfkeyle kendini büsbütün kaybederek, kalabalıktan önüne geleni tokatlar, yumruklar, tekmeler. Ayinciler karşılık verirler, Fuat ve Ahmet Nazmi yere düşerler, bir taş yağmuru başlar, aralarından iki kişi kaya büyüklüğünde taşlarla yerde baygın yatan iki arkadaşın kafataslarını parçalarlar. Ertesi gün akşama doğru onların en yakınları bile tanımayacak hale gelmiş cesetleri bulunur. Roman şu cümlelerle biter:

Kafaları paramparça olmuş bir haldeydi ve yüzleri, ezilip büzülmüş birer mukavadan maskeyi andırıyordu. Yalnız, sırtı, hafifçe merkade dayalı duran ve alnı her zaman olduğu gibi, kara perçemiyle örtülü Fuat'ın dışarıya fırlamış tek gözünde öfkeli zamanlarındaki bakışını hatırlatan bir sertlik vardı. Fuat'tan yana çevrilmiş yatan Ahmet Nazmi ise, durmadan, hep o eski tebessümüyle gülümsüyor gibiydi.⁴⁴

Başlangıç - Ankara'da inkılab'ın suretleri: Eskiler ve yeniler

Panorama, *Ankara* romanından izler taşır, her iki romanın başlangıç mekânı Ankara'dır. “Eşşek bulaaan, eşşek bulaan...” Ankara bu nida ile başlar, eşeğini kaybetmiş mahallelinin tuttuğu tellal, eşraftan Sungurluzade Ömer Efendi'nin Tacettin mahallesindeki yoksul odasının kiracısı İstanbulun Leyla Hanım'ı uyandırır, böylelikle yerel kabalık Dersaadet medeniyetini taciz etmiş olur (Yereli, taşrayı, mahalli eşrafı dar ve geri kafalı, pis, çıkarıcı kısaca gayri medeni ile eşitlemek Yakup Kadri'nin daimî temalarından biridir. ‘Soylu vahşi’ Kadri'nin dünyasına yabancısıdır. O, daha ziyade, elinde vahşile-ri uygarlaştırma reçetesi olan iyi niyetli bir misyonerdir).

Panorama da “Ankara'da Bir Pazar Günü”, bir sesin taciziyle başlar: “Bey evde mi? Neşet Bey, bu sesi duyunca içinden ‘-Eyvah, bizim bağ komşusu!’ dedi.”⁴⁵ Yakup Kadri gene barbar-uygar dikotomisinin alegorisiyle okuru baş başa bırakır; karısı ve iki çocuğu İstanbul'a gitmiş Neşet Sabit Bey okumak ve yazmak, arada bahçeyi seyretmek için kendini hazırladığı pazar günü, Mansurzâde Hüseyin Efendi'nin zoraki misafirliğiyle işgale uğrar (Sungurluzade gider, Mansurzade gelir). Yazar Mansurzade'yi tarif ederken dikotomiye kıyafet ve koku verir:

[B]aşında Karagöz'ün ışkırlağını andıran o acaip şapkasıyla, “Selamünaleyküm” diyerek içeri daldı. (...) Ecnebilerin *folklor* adını verdikleri şeylerin hepsi Mansurzâde'de toplanmış gibiydi ve elleriyle yüzünün derisi Ankara taşının rengindeydi. Vücudundan odanın havasına sinsi bir kokunun yayıl-

43 A.g.e., s. 606.

44 A.g.e., s. 608.

45 A.g.e., s. 11.

makta olduğunu hissetmekteydi. (...) Neşet Sabit, misafirinin ardından bir müddet sersem sersem baktıktan sonra “Ooof” diye geniş bir soluk alır ve odanın bütün pencerelerini açıp yandaki salona geçti.⁴⁶

Panorama’da daha ilk sayfada karşılaştığımız Neşet Halil’i *Ankara*’da, İstanbul’da bir gazetenin genç-idealist muhabir ve muharririni, romanın esas (kadın) kahramanı Leyla Hanım’ın üçüncü aşkı olarak tanımiştık. Yakup Kadri’nin *Ankara* romanı 1934 yılında yayınlandığına göre, yirmi yıl kadar sonra onu tekrar hatırlar ve hayat verir. O idealist Neşet, *Ankara*’nın Neşet’ini aradan yirmi yıl sonra *Panorama*’da inkılap ederek mebus olmuş ve fakat vur-dum duymaz, idare-i maslahatçı cinsinden ve içişleri bakanlığına kadar yük-selmıştır. Oysa o *Ankara*’da Yenişehir’de Hakkı Bey ve Leyla Hanımların gös-terişli evinde verilen partide “biriçte kadına çıkışan kartaloz herifin dazlak kafası, kadının kızıl cadı tırnakları, eşikte muttasıl dansa daveti bekleyen genç kızların fırıl fırıl araştırın gözleri... Eski Ankara’da, Yenişehir’den iki üç kilometre uzaklıkta kurun-ı vusta Ankara’sında ise tozlu, çamurlu sokaklar, soğan ve çirkef suyu kokan avlular, ayakları nalınlı, başları peştemallı kadın-lar şairane bir deyişle, artık daha ziyade eskimeyecek bir eskilik bulacaktır.”⁴⁷ Neşet Sabit için Leyla Hanım’ın salonundaki modernlik sahte, taklitçi “Tanzimat beyinin garpperestliğiyle” alakalıdır, Yakup Kadri buraya kadar Felatun Bey’in, Bihruz’un alafranga züppelerin diliyle konuşturur kahramanını. Yal-nız şu cümle ilhamını *Kadro* dergisinden alır: “Biz Garp namına Garpta hü-küm süren çürümüş bir sınıfın istihlâk ve istihsâl şartlarını kendimize tatbi-ke uğraşmaktayız. Tıpkı tehlikeli bir ilacı kendi kanına aşıl原因 bir ilim feda-isi gibi.”⁴⁸ Yakup Kadri *Panorama*’da, ne ilk romanı *Kiralık Konak*’ta (1920) ne de son romanı *Hep O Şarkı*’da (1956) olduğu gibi konağa, konak ethosuna “eskinin kaybolmuş asaleti”nin sembolü olarak yer vermez.⁴⁹

Yakup Kadri edebiyatçıların kalıp ifadesiyle geniş bir “şahıs kadrosu” ile *Panorama*’ya başlar. Mekân gene Ankara’dır; Banka İdare Meclisi reisi Ser-vet Bey Mülkiye mezunu, Hamid devri nazırlarından birinin iç güveysi şimdi

46 A.g.e., s. 13, 15, 18.

47 Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 129-132.

48 A.g.e., s. 130.

49 Karamsar, öfkeli, melankolik ve taşkın mizaç özelliklerinin yanı sıra Yakup Kadri’de sanki en belirgin iki insan hep yan yana mevcuttur: Konak kibarı ile idealist jakoben. Bunlardan ilkinde dair zaten *Kiralık Konak*’ta yeterince ifşaat vardır. O meşhur pasajı izlersek; “İstanbul’da iki devir oldu: Biri İstanbul’un diğeri redingot devri. Osmanlılar hiçbir zaman bu İstanbul devrinde-ki kadar zarif, temiz ve kibar olmadılar. Tanzimat-ı Hayriyenin en büyük eseri, İstanbullu İs-tanbul efendisidir. Bu kıyafet dünyaya yeni bir insan tipi çıkardı ve Türkler bu kıyafet içinde ilk defa olarak vahşi Asya ile haşin Avrupa’nın arasında gayet hususi yeni bir millet gibi göründü.” Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak* (İstanbul: İletişim Yayınları 1999), s. 20-21. İstan-bulün tipi eskinin ağır kavuklu, alacalı, kesif, demir çarıklı yeniçerileri ile Hamid devrinin redin-got giyen yarı uşak, yarı kapıkulu, riyakâr ricaline alternatif olarak simgeleştirilir.

Ankara'da Yenişehir'de on beş bin liraya aldığı dairede oturmaktadır. Yakup Kadri onunla alay eder: "Büyük hukukçu! Cumhuriyet hükümetinin Bâbîâli kadrolarından devraldığı memurlara Ankara'da verilen bu yüksek paye, Servet Bey'de son haddini bulmuştur."⁵⁰ Servet Bey, Kadri'nin gözünde bir ihlâl, Türk inkılabının saflığını bozan bir eski devir adamıdır. İstanbul'un, Bizans'ın Ankara'daki mümessilidir. Müteahhit Sırrı Bey ise, eski Ankara'nın yeni simalarındandır; imara yeni açılan Yenişehir'de bina inşaatları yapmaktadır. Bankacı Servet Bey'in, müteahhit Sırrı Bey'le iş birliği onu zenginleştirmiş o sayede Yenişehir'deki evi apartmana dönüşmüş, Kavaklıdere bağlarından birine kurduğu konak yavrusunu elçilerden birine kiraya vermiştir. Yakup Kadri bankacı, müteahhit portrelere bir mühendis ekler: Genç ve yakışıklı Ragıp Bey. Servet Bey'in evinin müdavimlerindendir Ragıp Bey (tenis ve at binme heveslisi asri kızı Sevim'e karşı gizli bir hayranlık beslemektedir), Servet Bey'e arsa spekülasyonlarıyla ilgili ipuçları vermekte, Servet Bey de ona "hükümet hesabına girdiği bazı mühim teşebbüslerde, gidip bir vekille görüşmek, inatçı bir müsteşarı yola getirmek"⁵¹ gibi yardımlarda bulunmaktadır.

Bankacı, müteahhit ve mühendis yeni Ankara'dır, yeni ve tahrif edilmiş Türkiye'dir. Serbest pazar kurallarına göre iş yapmazlar (Gerçi devletçi Yakup Kadri her türden liberalizme karşıdır!), yasalari ihlâl ederler ve bu örtülü suç fiillerinde yalnız değildirler, inkılap partisinden milletvekilleri ve bürokratlar onların işbirlikçileridir.

Panorama'da bu üç karakter, tüm istimallerine rağmen, insan olarak başarıyla temsil edilir. Söz gelimi Bankacı Servet Bey, zengin olmasına rağmen eski fakir yaşantısının kendisine kazandırdığı itiyadları, sadeliği, tutumluluğunu sürdürür. Müsrif oğlu Nedim'e az harçlık verir. Ragıp ise genç bir mühendis olarak kibar bir centilmendir. Samimiyeti istismar etmez vs. Fakat esas yeni Servet Bey'in kızı Sevim ve oğlu Nedim'dir. Babalarının davranış kalıplarını belirleyen eski terbiye onlar için geçersizdir. Kumar oynamak, yeni arabasıyla sokak turları atmak, Tabarin barda Macar dansözleriyle vakit geçirmek gibi sorumsuz bir yaşantı süren Nedim için şunları yazar Yakup Kadri: "Boyu bir metre seksen santime yakın ve narin endamı daima harekette olan Nedim'i herhangi bir kalabalıkta seçip görmemek ne mümkündür! Hele genç kadın gözleri, onu nereye sokulsa, kaç yüz kişi arasına karışsa, gündüz aydınlığında olsun, gece karanlığında olsun mutlaka keşfedip bulmasını bilirdi. (...) Bundan başka yine kaç kere, Ankara Palas pavyonunun danslı akşamlarında veya herhangi bir baloda, hemen bütün genç kızların rimelli gözlerinin 'Bizi dansa kaldırırmısın?' diye yalvarır gibi onun yüzüne dikildiği görülmüştür."⁵²

50 Karaosmanoğlu, *Panorama*, s. 20.

51 A.g.e., s. 25-26.

52 A.g.e., s. 30-31.

Genç ve yakışıklı bir erkeğe kadınsılık iması (narin endam), daima hareket halinde olmak, gene bir hareket içeren araba, dans, eğlence ve rimelli gözler, vs. bütün bu “kötülük” sembolleri Yakup Kadri’nin “kadim fazilet” dediği ethika ile tezat haller olup, ağır ve asude olmak, sadelik, muayyen bir dava için yaşamak tercih edilenlerdir. Başka türlü denilirse ethika Karaosmanoğlu’nun politika ve poetikasını belirleyen alt-yapıdır.

Servet Bey’in kızına, tenis dersi alan kısa beyaz etekliğinin gizlemediği çıplak bacaklarını babasına karşı çekinmeden uzatan Sevim’e daha acımasız davranır:

Zira genç kız, bu dünyaya yalnız Hollywood’un selüloit şeritleriyle bağlıydı. Sevebileceği delikanlılar, benzemek istediği genç kızlar bu şeffaf kurdelerardan beyaz patiska perde üstüne akseden gölgelerdi. Bir dere, bir ağaç, bir bahçe, bir deniz kıyısı, bir mehtaplı gece eğer bu perdenin dışında ise, ona hiçbir şey söylemiyor, hiçbir duygu, hiçbir heyecan vermiyordu.⁵³

Bu pasajda da sinema perdesi, sanal ve yalan dünya, doğanın, doğal olanın karşısında konumlandırılır. Sadece Yakup Kadri değil, eski kuşak yazarlar da sinema şeridinde, eski rol kalıplarını yıkan anarşist yıkıcılık, Clark Gable’i ararken sonunda mutsuzluğa mahkûm akıllı bir karış havada kızlar görmüşlerdi. Mahmut Yesari’nin *Su Sinekleri* Hollywood cezbisinin perişan ettiği kızlarla doludur. Esasen tüm modernliklerine rağmen bu yazarlar kuşağının neşeyi, hatayı ve dolayısıyla gençliği kınamalarının arka planında sanki “yaşlılık ideoloji”si yatmaktadır. Kültürel muhafazakâr gerekçeleri bu daha gerçek biyolojik yaşlılık ideolojisini gizlemek için öne sürmektedirler. Yakup Kadri *Panorama*’da Baudelaire’nin ismini olumluyarak zikreder ve fakat onu farklı kılan “çizgi dışı aşırılıkları”nı Şerif Mardin’in ifadesiyle “demonik” boyutunu aforoz ederek yapar. Keza aşkın bir “uygarlık süreci” dahilinde dünyevileşmesi, o dünyevileşme içinde hazzın kendine meşruiyet bulması, makyaj, lüks ve kibar fahişelerin varlığı, kapitalizmin özerk şehirler, ticaret ve finans sistemleri dışında Avrupa saraylarında gelişen kültürel modernizminde mündemiçti.⁵⁴ Püriten Yakup Kadri için bunlar savurganlık ve dekadans işaretleriydi. Burjuva ise bir roman kahramanının, Fuat’ın dilinden söylediği gibi “Marxçıların akıl hocalarının – bu kelimeye ne mana verdiklerini pek iyi anlamıyordu ama, ona göre burjuva demek, mürâilik demekti; tufeylilik demekti; tamahkârlık demekti; menfaate düşkünlük demekti; dar kafalılık, dar görüşlülük, küçük egoistlik demekti.”⁵⁵ Nitekim Yakup Kad-

53 A.g.e., s. 24-25.

54 Bunun için bkz. Werner Sombard, *Aşk, Lüks, Kapitalizm-Modern Dünyanın Savurganlığın Ruhundan Doğması Üzerine* (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları 1998). Sombart Kadrocular’dan Vedat Nedim Tör’ün Almanya’dan doktora hocasıdır.

55 Karaosmanoğlu, *Panorama*, s. 325.

ri'nin Sevim'i için hazırladığı yazgı da "tecavüze uğramaktır" (Fuat'ın kardeşi 'dudağı boyalı' Semra'yı 'kapatmalığa' mahkûm etmesi gibi). Servet Bey'in kızı Sevim şimdi İstanbul'da, üstünde mayo Suadiye plajındadır. Denizden çıkar, kurulanır, vakit akşamdır. Eve gidecektir. Taraçadaki arkadaşlarının ısrarı üzerine ev planını erteler, masalarına oturur, cazband çalmaktadır, limonatasını "dudakları ince bir kamış sapının ucunda, yudum yudum emmeye" başlamıştır. Arkadaşının eniştesi gözlerini bacaklarına indirmiş "şu vücudun, şu bacakların biçimine" hayranlık duymaktadır. Ilgiden bu sefer sıkılan Sevim kendisini dedesinin Kozyatağı'ndaki sabık Maliye Nazırı Şükrü Paşa'nın köşküne götürecek taksiye biner, taksi başka bir yola sapar ve tecavüz başlar. Ertesi sabah Sevim bir hendekte perişan halde kalkar, köşke su taşıyan yaşlı bir sucu onu tanır ve köşke "yaralı bir kuş gibi" teslim eder. Bedenini arzu nesnesine dönüştüren Sevim ahali tabakasından bir şoför tarafından cezalandırılır. Yakup Kadri Sevim'i travmasını atlatması için annesi, kardeşi Nedim'le birlikte başlarına mühendis Ragıp Bey'i vererek Avrupa'ya ve özellikle çok iyi bildiği İsviçre'ye gönderir. Avrupa'da savaş başlamış, Alman panzerleri Paris'e dayanmıştır. Ragıp Bey bir kulağı radyoda ajanstan harp vukuatını dinlerken anne Naşide Hanım'ın hafifliklerine tahammül etmekle kalmayıp, Sevim'in "dans ve caz" eşliğinde "ecnebi delikanlı"larla düşüp kalkmasına içerler.⁵⁶ Sırf onun hatırına İsviçre'ye gelen Ragıp ihanete uğramıştır. Yakup Kadri "ecnebilerle dans eden Türk kıızı" temini bir dekadans işareti olarak *Sodom ve Gomore*'de kullanmıştı. Sevim'in bütün mace-rasında biz onu kendi sesinden değil "Sahibinin Sesi"nden yani Yakup Kadri'den dinleriz, hakeza Fuat'ın kardeşi Semra'yı da hem de hiç dinlemediğimiz gibi. Bir sosyal tip yaratmak uğruna yazar insanı feda etmiştir. Üstelik geniş roman bilgisiyle, Balzac'ın kibar, Dostoyevski'nin de soylu fahişeleri öldürmediğini bildiği halde.

Yakup Kadri'nin eski defterleri: Ankara'nın gurubu, Parti'nin grubu

Bu mevsimlerde akşamüstleri güneş batarken Ankara, ne kadar güzelleşir! Kankırmızı yuvarlak bir külçe karşı dağların üstüne doğru yavaş yavaş inmeye başlar, yekpare, geniş bir billur parçası haline giren ufuktan misli görülmemiş bir renk ve ışık yağmuru boşanır ve bütün gün, derme çatma binaları, ıssız caddeleri, yetim anıtları, bodur akasya ağaçlarıyla çığ bir aydınlık içinde uyumuş kalmış çıplak şehrin çelimsiz gövdesi, birdenbire en halis erguvanlara bürünmüş olarak silkinip doğrulur.⁵⁷

⁵⁶ A.g.e., s. 91 vd.

⁵⁷ A.g.e., s. 33.

Galiba, Ankara'nın Atatürk ve grubundan başka bir şeyinden hazzetmeyen Yakup Kadri, üstat kalemlere mahsus bir incelikle Ankara akşamında bizi Ulus civarına götürür, Ankara'nın eski ve yeni insanlarını, *Kadro* dergisi diliyle söylersek "içtimai sınıflar"ını temaşa ettirir ve Balzac gibi yazar:

Ama ne yazık ki, Ankara'nın bu mucizeli saatinin hiç kimsenin tadına vardığı yoktur. Yerli halkın zengini fukarası, güneş batmadan önce eve dönmek adettinden vazgeçmemiştir. (...) Her biri, sessiz adımlarla bir gölge gibi duvar kenarlarından yürüyerek تنها ve dar sokakları, daima yeni açılan geniş ve kalabalık caddelere tercih ederek, başları önlerine eğik, kös kös evlerinin yolunu tutarlar.⁵⁸

Sıra Ankara'nın bürokratlarına gelir. Devlet dairelerinden boşalan ileri sınıf memurlar Taşhan'ın oradaki otobüs duraklarına küme küme seğirterek giderler. Kimi Yenişehir'deki apartmanlarda, Bahçelievler'de oturur, bazısının Kavaklıdere'de Esat'ta köşkleri vardır, hepsinin asri mobilyalarla döşeli, kilerleri taze havyar gibi nadide mezelerle dolu, altınbaş rakı şişesinin buzdolabında buğulandığı lüks bir yaşantısı vardır. İstasyon caddesi ile Büyük Millet Meclisi ve Parti binası arasındaki meylini "fazla kalınlaşan gövdeleri" ile dolduran, tavır, eda ve kılık kıyafette eşitlikleriyle aynı kışla ve rütbeden sivil kıyafetle pazar günü sokağa gezintiye çıkmış çıkmış bir alay yedek subaya benzetilen, kimi emekli vali veya general, kimi medreseli hoca, kimi köy ağası veya kasaba eşrafı olan bu insanlar milletvekilleri. Anadolu kulübünde veya Karpiç'in lokantasının müdavimi olanları gülüp oynamak yerine Köşk'ten gelecek bir telefonun tedirginlikleriyle yaşamaktadırlar.⁵⁹ Bu tasvir dili, bütün Ankara'yı, grubu fark edecek bir zevkten mahrum yerlileri, kaynağı belli olmayan bir lüksü paylaşan üst düzey memurları ve emekli bürokrat, sarıklı hoca, mütegalibe ile dolu Millet Meclisi'ni şaibeleştirir. Oysa Milletvekili Halil Ramiz ise başka biridir, idealisttir. Onu Neşet Sabit'in de aralarında bulunduğu birkaç milletvekiline şu kısa nutku atarken buluruz:

Bu halkı kendi arzu ve temayüllerine bıraksan, bilir misin, Büyük Millet Meclisi'ne kimleri gönderirdi? Hani şu bizim il parti başkanı Tahir Bey'in şapka giymemek için itikafa çekilmiş bir babası varmış; işte, tam onun gibilerini gönderirdi. Boş yere kendimizi aldatıp durmayalım; *biz tepeden inme bir inkılâbın köksüz öncüleriyiz ve sayımız o kadar azdır ki, her an milyonların içinde kaybolup gitmek tehlikesine maruz kalabiliriz* [abç]. Yazık ki aramızda böyle bir tehlikeyi önlemek için muhtaç olduğumuz birlikten de eser yok.⁶⁰

58 A.g.e., s. 33-34.

59 A.g.e., s. 34-36.

60 A.g.e., s. 57.

Kemalizm ve Kemalistlerin dramının belki de bu en keskin ifadesini Yakup Kadri CHP mebusu Halil Ramiz'e söyler. Halil Ramiz tavizsiz inkılapçının, saf idealizmin, ilkeler ile yaşantı arasındaki uyumun dolayısıyla yazarın gölgesidir. Sivri dili yüzünden olmalı, Köşk'e artık çağrılmamakta, bunu bir gözden düşme olarak yorumlayan her biri mebus yakın çevresi araya mesafe koymakta ve hatta Karpiç Bey, lokantasına geldiğinde ona eskisi kadar itibar etmemektedir. Herkesin herkesi tanıdığı, dedikodunun hızla yayıldığı küçük Ankara'da Halil Ramiz'i asıl tasalandıran Köşk'e, sofraya davet edilmemektir. Bu tasanın gerçek öyküsü aslında, *Kadro* dergisinin de kapatılmasına giden aleyhindeki entrikalarla birlikte Yakup Kadri'nin *Zoraki Diplomat* ve *Politikada 45 Yıl* kitaplarında geçmektedir. İlki 1955 ikincisi 1968 yılında basılan bu hatırat kitaplarının, mecmuanın kapatıldığı⁶¹ 1935 yılı başından çok sonra (ilki yirmi ikincisi otuz üç yılın ardından) basılmasına rağmen, sanki dün gibi *Kadro* etrafındaki kavganın canlı ve uzun anlatımlarla tekrar hatırlatılması, Yakup Kadri'nin zoraki diplomatlığa giden süreci hiç unutmadığı ve bu bir çeşit sürgünden dolayı Atatürk hariç parti kodamanlarını suçladığı çok barizdir. Şimdi de Kadrocu Yakup Kadri *Panorama*'da parti kadrosunun perişanlığını anlatmak için Milletvekili Halil Ramiz'i seçmiştir. Neşet Sabit, mesela, bu eskinin tavizsiz dava adamı şimdi iki benlikli "başbaşa kaldıkları zaman ne kadar muvazaasız bir inkılâpçı, meclis muhitinde ne kadar oynak ve uysal bir politikacı"dır.⁶² En çok ona kızar, öfkelenir Halil Ramiz, kendi kendine "İşte Yahuda bu; küçük ihtirasları uğruna Mesih'i bir pula satacak olan bu!"⁶³ der (Yakup Kadri Neşet Sabit'i daha sonra Dahiliye Vekili yaparak cezalandıracaktır!). Ramiz burada oldukça gerçekçidir, Fransız ve Rus ihtilallerini iyi bilen Yakup Kadri jakobenler arasında kanlı tasfiyelerde kullanılan sert dili Neşet Sabit'e yöneltir. Neşet Sabit bir zamanlar inkılapçıydı oysa kendisiyle yavan bir sohbete katılan diğer üç mebusun biri "henüz sakalını yolmazdan ve sarığını çıkarmazdan önce, medreselerin kapatılmasına en şiddetli bir tarzda muhalefet edenlerden biriydi."⁶⁴

Masada mürâi Neşet Sabit'le sanki söz birliği eden diğer ikisi de o sıralar "top sakallı bir hacı, öbürü de abanî sarıklı bir şeyh"tir⁶⁵ ve ikisi de inkılap fırkasından milletvekilidir. Yakup Kadri taşradaki durumu göstermek için

61 *Kadro* bilindiği gibi resmen kapatılmamıştır. Yakup Kadri'nin uzun uzun anlattığı tazyiklerden ve Atatürk'ün bu tazyiklere karşı bulduğu "ara çözüm"den sonra 34. sayının (sondan bir önceki sayı) iç kapağında yapılan duyuru üzerine kendi kendini kapatması sağlanmıştır: "Arkadaşımız ve imtiyaz sahibimiz Yakup Kadri Bey'in bir ecnebi memlekette hükümetimizi temsil vazifesile aramızdan ayrılması üzerine KADRO, gelecek sayıdan itibaren neşriyatını bir müddet için tatil edecektir."

62 A.g.e., s. 59.

63 A.g.e., s. 61-62.

64 A.g.e., s. 61.

65 A.g.y.

Halil Ramiz'i parti genel sekreterliğinden gelen bir tebliğle taşraya gönderir. Araştırılacak konu, kazada yaşayan mübadillerden Yanyalı Fazlı Bey'iin, Ankara'daki yüksek mevki sahibi akrabasına dayanarak birçok emval ve emlake el koyması, yetmiyormuş gibi kendisini parti başkanlığına getirip, halkı soyarak, üç kaymakamı yerinden etmesidir.⁶⁶ Teftişin sonunu tahmin edebileceğimiz ön-veriler sunar Halil Bey.

"Mistik-mizaç ateist",⁶⁷ *Erenlerin Bağından* gibi ilk dönem denemelerinde "uhrevi sükûnetin ve uhrevî rahatın ne olduğunu bilmek isteyenler Bursa'da Muradiye türbesine gitsinler! Ölüm yalnız burada korkunç değildir"⁶⁸ satırlarının sahibi ve Fuat Köprülü'ye Yunus Emre'yi tanıtan Yakup Kadri,⁶⁹ *Panorama*'da görüldüğü gibi dinle ilgili tasavvuf dahil her türlü formla uzlaşmayı reddetmişti. Üstelik bunu militan inkılapçılık adına yapmıştı. Oysa aynı inkılapçının, İnkılap fırkası ve kadrolarını, Yahuda gibi oportünistler, içinde eski devrin geri kafalı menfaatçileri, eşraf ile iş birliği yaparak halkı soyanlardan müteşekkil bir grup olarak tanıtmaması, CHP içindeki konumunun da hayli sert ve eleştirel olduğunu göstermektedir. Esasen asıl fâil, suçlu sandalyesine oturtulması gereken kişi, irticaya izin veren bu inkılap kadrolarıdır. O kadrolar, *Panorama*'da pozitif karakterler (pozitiflik dereceleri farklı olsa da), ki Halil Ramiz, Dr. Namık, Cahit Halit, Fuat Osman, Ahmet Nazmi aslında tek kişi yani Yakup Kadri olduğuna ve Atatürk dışında herkes kötülüklerden nasiplendirildiğine göre aslında inkılap fırkasında "idealist inkılapçılar" sadece iki kişidir. Bu yüzden *Panorama*, sadece irticaya değil asıl gayesinden uzaklaşmış inkılap fırkası ve kadrolarına karşı Yakup Kadri'nin savunma ve hücumu sayılabilir.⁷⁰

Memleketin üstüne baştanbaşa bir akşam karaltısı çökmüş gibiydi. Ne zaman belirdiği, ne zaman biteceği belli olmayan bu donuk, bulanık karaltı Van'dan Edirne'ye, Hatay'dan Kars'a, Ardahan'a kadar nice şehirleri, kasabaları, köyle-

66 A.g.e., s. 62.

67 Murat Belge, "Mustafa Kemal ve Kemalizm", *Modern Türkiyede Siyasi Düşünce - Kemalizm*, Cilt 2 (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), s. 37.

68 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Erenlerin Bağından* (İstanbul: Devlet Kitapları, 1970), s. 88.

69 A. Ayda'nın daha önce bahsedilen 1974 yılı Yakup Kadri ile görüşmesinde tasavvufu dinden ayrı bir şey olarak gördüğü zamanlarda Bektaşî tekkelerine devam ettiğini, umduğunu bulamadığı için *Nur Baba*'yı bu huncin tesirinde yazdığını, Bektaşîlikten soğumanın kendisini tasavvuf-tan soğutmadığını, hâlâ Yunus Emre'yi zevkle okuduğunu, Köprülü'ye Yunus Emre'yi kendisinin tanıttığını, onun da o meşhur eseri (*Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*) bu vesileyle yazdığını belirtiyor (Ayda, a.g.e., s. 273-74).

70 Yakup Kadri kanayan yarası *Kadro* ile ilgili polemigi, *Kadro*'nun adını vermeden mektuplarla canlandırır, İzmir Dış Ticaret Ofisi Müdürü Cahit Halit Diyarbakır Lisesi edebiyat ve felsefe hocası Ahmet Nazmi (daha sonra felsefe profesörü olup Fuat'la birlikte öldürülen Ahmet Nazmi) ile uzun uzun mektuplaşırlar. "Hayat ve Mektuplar" başlıklı bölümde (*Panorama*, s. 107-124, 213-230) Cahit Halit çıkardığı dergi yüzünden çektiği sıkıntılardan dem vurur. Bu bölümler *Kadro*'ya dair Yakup Kadri görüşlerinin bilinmesi açısından önemlidir.

ri, obaları sinsî sinsî kopyalayıp sarıyor; nice evlerin sîmsîkî kilitli kapılarında içeri hîrsîz adîmlarîyla sokuluyor; nice fakîr kulûbesinin mumlarını sîndürûp nice zengin konağının avîzelerini îslendiriyordu.⁷¹

Romanın ikinci cildi Nietzsche'yi anîştîran “Tanrîların Alacakaranlığında” başlıklı, apokaliptik cûmlelerle başlar. Bu tedîrgin atmosferi tragedyalara has bir retorikle sayfalarca sîrdürür Yakup Kadri. Söz konusu olan Atatürk'ün hastalığının ilerlemesi, ölümlünün yaklaşımasıdır. Atatürk'ün vefatının, millî kaybın ÷lkede özlenen birliğı sağıladığını gözlemler. Dolmabahçe'deki aziz naaşî, ÷lkeyi bir millet gibi birleştîrmîştir. Ancak ölümlün ardında, onun yokluğunda Türkiye özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra demokrasiye geçince hortlaklar, gulyabanîlerin insafına terk edilecektir.

Sonuç yerine

Panorama aslında Türkiye'nin kurucu kadrosunun, inkîlapçıların 1945'ten sonra içine düştükleri teo-politik boşluğun özeti olarak okunabilir. Bir farkla ki Yakup Kadri, bu boşluk ve tedîrginliğı 1920'lerden beri hissetmekteydi. Bunda, onu, erken tedîrginlik ve sîrekli kaygı eşîğinde tutan erdem ve politikanın, kitapla hayat arasında bire bir eşîtlik kuran nadir entelektüellerden biri olmasıyla yakın bir alakası vardır. Bunun görünen bedeli halk ve kadın düşmanlığıyla suçlanmaktadır. Tercihî demokrasi yerine radikal cumhuriyetçiliktir. Bugünlerde anlamlı olabilecek ima ve ikazî sadece jakobenliğin değıl, halkçılığın da plebisiter bir diktatörlüğe yol açabileceğidir. “Antik fazilet”ten beslenen bu dürüst, geniş kültürlü ve büyük romancı, zaaf ve meziyetleri ile en azından kendi dönemini anlamak isteyenlere ışık tutacaktır. Yakup Kadri'ye, onun sık sık başvurduğu bir usulle, bir ecnebiye, Terry Eagleton'a sözü vererek veda edebiliriz: “Erdem sıkıcı olduğunda, kötülük cazibe kazanır.”

KAYNAKÇA

- Ayda, Adile, “Yakup Kadri”, *Böyle Idiler Yaşarken (Edebi Hatıralar)*, Ankara, 1984.
- Baydar, Mustafa, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Belge, Murat, “Mustafa Kemal ve Kemalizm”, *Modern Türkiyede Siyasi Düşünce - Kemalizm*, cilt 2, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 29-43.
- Eronat, Canan Yücel (haz.), *Yakup Kadri'den Hasan Âli Yücel'e Mektuplar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Jusdanis, Gregory, *Geçikmiş Modernlik ve Estetik Kültür-Millî Edebiyatın İcat Edilişi*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, “Ziya Gökalp”, *Türk Yurdu*, cilt 15-1, sayı 164-3 (Kânûn-ı evvel 1340/ Aralık 1924), *Türk Yurdu*, cilt 8 (ed. Murat Şevkatli), (Ankara: Tutibay Yayınları, 2001), s. 106-107.

71 Karaosmanoğlu, *Panorama*, s. 335.

- , “Cecil Sorel, Marlene Dietrich ve Paul Verlaine’nin Büstü”, *Kadro*, 2/21 (Eylül 1933).
- , *Politikada 45 Yıl*, Ankara: Bilgi Yayınları, 1968.
- , *Erenlerin Bağından*, İstanbul: Devlet Kitapları, 1970.
- , *Panorama*, 3. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 1987.
- , *Kiralık Konak*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- Proust, Marcel, *Swann’ların Semtinden*, çev. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İstanbul: Maarif Matbaası, 1942.
- Safa, Peyami, *Türk İnkılabına Bakışlar* (İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1938).
- Sombard, Werner, *Aşk, Lüks, Kapitalizm - Modern Dünyanın Savurganlığın Ruhundan Doğması Üzerine* (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998).
- Sülker, Kemal, *Nâzım Hikmet’in Polemikleri*, İstanbul: Ant Yayınları, 1968.
- Şahin, İbrahim, *Haz ve Günah, Bir Tanpınar Yorumu*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
- Taner, Haldun, “Zoraki Diplomat-Gerçek Romancı”, *Ölürse Ten Ölür, Canlar Ölesi Değil*, İstanbul: Cem Yayınları 1979, 195-200.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, “Türk Edebiyatında Cereyanlar”, *Yeni Türkiye*, İstanbul: Nebioglu Yayınları, 1959.
- “Yakup Kadri Karaosmanoğlu”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt 5, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982, s. 185-189.
- “Yakup Kadri Karaosmanoğlu”, *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 591-595.
- Yücel, Hasan Ali, *Edebiyat Tarihimizden 1*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1957.

Kiralık Konak **yahut Erosun Fenomenolojisi**

İBRAHİM ŞAHİN

Erosun fenomenolojisi hakkında

Platon'un *Şölen*'inden¹ beri, hayatiyet, canlılık, yaşamak arzusu, dirim, dirilme anlamlarında kullanılan erosun, felsefe ve felsefi düşüncenin aşamalarıyla ilişkisi hakkında 20. yüzyılın ortalarından itibaren dikkate değer çalışmalar yapıldı. Düşünmenin, düşünerek dile dökmenin, aslında erosun işleyişine ilişkin bir süreç olduğunu ileri süren bu çalışmaların ilki Georges Bataille'a aittir.² Bataille'in amacı, tüm deneyimler içinde en kutsal olanı bile olsa, kutsalın paradigması olarak bir erotizm kavramı oluşturmaktır. Kutsal, düşük ve hayvani olarak kabul edilen yönlerle erotik deneyimdeki tüm kararsızlığı içinde kendini gösterir. Bu kararsızlık üzerine düşünmek, "hiçbir şey" olmayan özel bir insan "özbilincinin" detaylandırılmasına zemin hazırlar. Erotizmdeki zevk deneyimi, görünüşte çelişkili olsa da korku ve acı ile sıkı sıkıya bağlıdır. Bu karşıtlık ortamlarının mesela ihlâl, yasaklama, bilgi ve zevk gibi, Bataille'in erotizm teorisinde önemli bir rolü vardır.³ Yine de "eros fenomenolojisi" ifadesinin bir yandan fenomenolojik açıklama için bir "bölge" veya "alan" olarak erotiği içermesi sebebiyle ve fenomenolojinin bir eros gerektirdiği savıyla fenomenolojiiyi de içsel bir "eros" olarak tanımlamasından dolayı problemli olduğu söylenebilir. Erotik olanın fenomenolojik bir alan olarak tanımlanması zaten birçok olasılıktan sadece biridir. Kaldı ki

1 Platon, *Şölen* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1961).

2 Mark Hewson ve Marcus Coelen, *Georges Bataille and Key Concepts* (New York: Routledge, 2016), s. 160-161.

3 A.g.e., s. 161. Ayrıca erotik ve erotizm hakkında bkz. Georges Bataille, *Erotizm*, çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu (Ankara: Onur Yayıncılık, 1993), s. 13 vd.

fenomenoloji sadece fenomenleri açıklayan/açıklaması gereken objektif bir yöntemdir.⁴ Ancak fenomenolojinin de bir “eros”unun olması gerektiğine göre, sadece tematik kapsamı açısından değil, aynı zamanda fenomenolojide oynadığı kurucu rol bakımından da erosu merkeze almak gerekmektedir.⁵

Aşırılık ve ihlâl olarak eros, müstehcenî, açıklığı, çıplak olanı reddeder. Böylece işi somut bir eylemle muğlaklığı ortadan kaldırmak olan köle, erotik deneyimden /erotik arzu deneyiminden yoksundur. Bugünün başarıya odaklanmış öznesi, kendi iradesiyle kendini sömürmesi dışında, her bakımdan Hegelci köleye eşittir. Benliğin bir girişimcisi olarak hem efendi hem de köledir.⁶

Erosun fenomenolojisinin esası “eşyanın kendine dönüş” hareketidir. Çünkü “varlık görünmekten başka bir şey değildir.” Bu fenomenolojik slogan “şeylerin kendilerine dönmesi”nin temel çıkarımıdır. Ve aynı zamanda, fenomenolojinin basit bir sorgulama eylemi olmadığını, “kendi içinde olana” geri dönüş hareketi olarak tanımlanması gerektiğini göstermektedir. “Şeylerin kendilerine dönüş” hareketi olarak tanımlanan fenomenoloji, nesnelerin kendi içlerinde kendini gösterdiği anda, bilincin sonluluğunun onları kısmi görüşlerle kapladığını varsayar; şeyler, tam olarak bilinmeden, göz ucuyla, bir anlığına algılanır. Bu durum fenomenolojinin kendisini de eleştirmesi gerektiğini ima eder: çünkü fenomenoloji sonsuz bir düşünme görevidir.⁷

Bu şekilde fenomenoloji, ancak sonluluğun sonsuz dönüşümü ile mümkündür. Çünkü sonlu olan insan, sonsuz olan şeyler üzerine düşünmeye başladığında şeylerin birbirine dönüşmesine ilişkin olasılıkların sınırı yoktur. Her şeyin, her şey olabilmesi için şeyleri aslına döndürmek, maddeyi mümkün olduğunca öze indirgemek, “esasa taalluk hale getirmek”, belki de “esas kılmak” gerekmektedir. Jonna Bornemark, erosun ne’liği hakkında “Platon’un Sempozyumu’ndaki felsefi eroslarla ilgili ilk tartışmalardan bu yana, erosun zenginlik ve yoksulluk (Poros ve Penia) tarafından üretildiği ve dolayısıyla bu ikisinin arasına yerleştirildiği söylenir. Sonlu bir varlık tarafından sonsuza doğru çabalamayı içerir veya Bataille’in formüle ettiği gibi, eros, süreklilik ve süreksizlik arasındaki oyunu gerektirir. Eros, insanın kendi sonluluğunu keşfetmesine ve dolayısıyla sonsuzlukla ilişki kurma ihtiyacına derinden katılır. Bu bağlamda bedenle ilişki karmaşılaşmaktadır,” der.⁸

4 Jonna Bornemark ve Marcia Sa Cavalcante Schuback (der.), *Phenomenology of Eros*, Södertan Philosophical Studies-10, Södertörn University (2012), s. 7.

5 A.g.e., s. 7.

6 Byung-Chul Han, *The Agony of Eros* (Foreword By Alain Badiou), çev. Erik Butler (Cambridge: MIT Press, 2017, s. 17-20.

7 A.g.e., s. 7.

8 A.g.e., s. 8.

Nitekim Batı geleneğinde insan sonluluğu beden açısından tanımlanmıştır diyen Bornemark, erotik yolculuğun insanın kendi bedeninden sonsuza ve Bir'e doğru bir yolculuk olarak tanımlandığını söyler ki, söz konusu teşrih, bize doğrudan doğruya tasavvufu ve edebi geleneğimizin mistik temayülleri ni hatırlatmaktadır. Sufi geleneğin erotik anlayışı tabir-i diğerle aşkınlık, kendi içinde karmaşık, hatta çoğu zaman çelişkili bir yığın söyleme/tasavvura dayanır. Platon'un dediği gibi erosun yalnızca Poros ile var olamayacağını söyleyen Bornemark, eros, sonluluk ile sonsuzluk arasındaki gerilim alanı içinde bir yer kapladığı sürece Penia'nın gerekli olduğunu söyler. Sonluluk ise "yaşayan bir deneyim kaynağı"ndan çıkarılan fenomenolojik bir varsayımı içermektedir. Bu fikir, görüntülemenin, neden görüntülenenden ayırlamadığını açıklar; görüntülenen şey, zorunlu olarak her zaman bir bakış açısından tasavvur edilir. İnsan anlayışının varlığından bağımsız insansız bir dünyanın tanımlanabileceğini var sayan saf nesnelcilik, hâlâ ve her zaman bir insan rüyasıdır. İnsan ve dünya, bilinç ve şeyler, "ben" ve "öteki", karşılıklı olarak diğerini, deneyimin yaşayan kaynağından üretir. Bu karşılıklılık ve aralarındaki boşluk erotiğin özü olarak kabul edilebilir. Bu nedenle, "arada" olarak erotik deneyim şu ya da bu tür bir araştırmada her zaman dikkate alınmalıdır.⁹

Gerginliğin yarattığı "erotik" alan/aradalık, ciddi bir araştırma konusudur. Bornemark'ın ifadesiyle, "yaşayan deneyim pınarından yola çıkmak, aslında erotik olarak yapılandırılmış bu fışkıran akıntıdan yola çıkmak demektir. Bu aynı zamanda felsefenin antik Yunan'da 'mutlak nedir?' sorusu olarak temel alınmasının da nedenidir. Eros ve düşünme söz konusu soruyla birbirine eklenir. Bu ifade, belli bir anlamda, felsefenin bilgelik sevgisi vasfını kazanmasını sağlamıştır. Çünkü bilgelik sevgisi, hem sevginin bilgeliliğinin hem de bilgeliliğin sevgisinin deneyimlerini içeren bir kararlılıktır."¹⁰

Varlığın anlamının ve özne-nesne ilişkisinin ikili bir psiko-fizik dünyanın kanıtsız ama sorgulanabilir oluşu fenomenolojinin kendini temellendirmesi ve oluşumu açısından önemlidir. Çünkü 'eros' hem 'varlığın anlamı' hem de 'özne-nesne ilişkisi' ile ilgili soruları radikallik ve karşılıklılık/zıtlık açısından en dış sınırlarına iter. Erotik kişisel olanın çözüldüğü bir zaman ve mekânı oluşturduğundan ve aynı zamanda son derece kişisel olduğundan varlığın anlamına ya da özne-nesne ilişkisine dair soruların en dış sınırlara itilmesi erotik bir deneyimdir. Bu nedenle, erotik olanı nesneleştirmeye –yani evrenselleştirmeye– ya da onu tamamen öznel formülasyonlara bırakmaya yönelik her girişim, olguyu hem yitirir hem de örter. "Erotik" öznelarası ilişkilerin merkezi bir boyutudur ve öznelarasılık anlamın oluşumu için fenomenolojik bir zemin kabul edilir; çünkü öznelarası her durum, feno-

9 A.g.e., s. 8.

10 A.g.e., s. 8.

menolojinin erotik fenomeni ya açıkça tartıştığı ya da açık ya da örtük olarak kapsamlı eros fenomenolojileri geliştirdiği durumlardır.¹¹

İmzasız mektup yahut bedensiz figürler: *Kiralık Konak*

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun zihni daha 1912'de *Erenlerin Bağından*¹² ve *Okun Ucundan*¹³ adlarını taşıyan mensûr metnindeki pesimist bakış açısıyla kendini ele verir. Yahya Kemal Paris'ten döndükten sonra, Salih Zeki ve Şehabettin Süleyman'la birlikte, bir fantezi gibi görünen ama aslında kendine kökü mazide bir kaynak bulma teşebbüsü sayabileceğimiz Nev-Yunânilik¹⁴ projesinden *Panorama*'ya¹⁵ kadar, *Yaban*¹⁶ yazarı, erotik üretimin tutkudur. Onun "ciddi" yüzü, *Erenlerin Bağından*, *Okun Ucundan* adlı mensûrelerinde, sonluluğun dehşetengiz hakikatini gördüğünde ortaya çıkmıştır. Bir yanda Balkan Savaşları diğer yanda "ölü" bir edebi gelenek Yakup Kadri neslini, zıddiyetin diğer ucunda; yaşamak arzusu ve dirilme tutkusuyla mücehhez kılarak konumlanmaya zorlamıştır. Onlar ölümden değil, hayattan yana idiler. Bu yüzden söz konusu neslin dilinde evreni ve insanı kavramaya yönelik analitik bir dil vardır.¹⁷

Yakup Kadri aşağı yukarı 18. yüzyıldan itibaren "seküler anlama" bağ kurmaya çalışmakla beraber, bu bağı bir türlü kuramayan bir kültürün eşya ile ilişkisini yeniden düzenlemek suretiyle Anadolu insanını yaşama bağlayacak olan erosu arar. Tasavvuf münasebetiyle klasik edebiyat metnlerinde gördüğümüz "aşkınsal" erotizmin süblime dili Fuzulî ve Bakî Efendi üzerinden, –Şeyh Galip dâhil ki o da klasik erotizmi mazmunu alegori yaparak kurtarmıştır– 18. asır sonuna kadar gelir. Sonraki iki asırda bahsini ettiğimiz

11 "Mesela aşk üzerine tartışırken sempati ve empatiden bahseden Max Scheler için durum böyledir. Ayrıca Georges Bataille'ı özellikle *Eroticism* adlı eseriyle bu gruba dâhil edebiliriz. Fenomenolojik geleneğe yakın bir akraba olarak *Erotism*, *Death and Sensuality*, erotizm ve cinsellik, erotizm ve arzu ve aşk gibi konular üzerinde durur ve erotik fenomenin alanının ne kadar geniş olduğunu gösterir. Bu nedenle aşk, arzu, baştan çıkarma, tutkular, cinsellik ve cinsel farklılık fenomenolojileri eros fenomenolojileridir. 'Eros' ve 'erotik fenomen' başlıkları genellikle bu anlamlar arasındaki değişken bağlantıyı göstermek ve erosun felsefi izahı için platonik ve neo-platonik temeli ve felsefenin 'erotik' bilgelliğini aydınlatmak için kullanılır. Erosun sayısız görünüşünün izinden giderek az çok ortak problemler tespit edilip bir eros fenomenolojisi inşa edilebilir. Cinsellik, arzu, tutku, aşk, arkadaşlık, birlik ve ötekilik, benlik ve başkalık, sonluluk ve sonsuzluk, kesinlik ve olasılık koşullarını kavramaya yönelik her girişimin merkezinde erosun fenomenolojisi vardır." Geniş bilgi için bkz. Bornemark ve Schuback, a.g.e., s. 8-9.

12 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Erenlerin Bağından* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1961).

13 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Okun Ucundan* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1940).

14 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016), s. 20 vd.

15 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Panorama* (İstanbul: İletişim Yayınları, 3. baskı, 1987).

16 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban* (İstanbul: İletişim Yayınları, 16. baskı, 1991).

17 Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Deniz Depe, "Türk Romanında Romantik Bir Tema Olarak Arzu", doktora tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

aşkınsal erotizmin artık yetmediğini ve hakikaten dünyanın tatsız tuzsuz zamanlarının yaklaştığını ifade eden yakınmalar da vardır:

*Gittin emmâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensiz olan sohbet-i yarânı bile*

Neşatî'nin kederli sesi, aşkınsal erotikle bağın kopmasından kaynaklanır. Çünkü artık o bir fazlalıktır; iç ve dış birbirinden ayrılmış yahut beş duyu nesnesini fark etmiştir. Fakat onun yerine konabilecek seküler üzerinden üretilen bir erosun ise henüz imkânları, yolu ve yordamı bilinmez yahut daha sarıh bir tespitle dili yoktur. Evet, doğrusu bu, 17. yüzyılda seküler erotigin Türkçede henüz dili yoktur. Bir asır sonra Nedim'in çabası o dilin inşasına dairdir; fakat Nedim dahi, bakışını gökyüzünden yeryüzüne çevirdiği her an komiği görür. Erotik kaybolup müstehcene ve ironik olana dönüşür. O kaybı, gayr-i sahih bir dille dile dökmeye gayret ettiğinde, artık, aşkınsal olan aynı zamanda komik olandır. 19. asrın ne ilk ne de ikinci yarısında eşya ile münasebet açısından mübadele değeri yüksek, erotik bir Türkçe inşa edilebilmiştir. Bunu Tanzimat'ın en çok yazan kalem erbabının –Ahmet Mithat Efendi– eserlerindeki müstehceni hatırlayarak söylüyoruz. Çünkü erotik müstehcen değildir. Kutsal aşağıya indiğinde müstehcenleşir. Tanzimat ve sonrası dönemin edebi metinlerinde karşılaştığımız didaktik ciddiyet, ancak Servet-i Fünûn'da yeniden fakat eskinin aşkınlığından sapmış bir bireysel fantezi üretmek sorunu telafi etmeye çalışmıştır. Can sıkıntısı, bunalım, arzu, dilin yetersizliği, kendini ifşa ve ifade edememe, süreksizin sürekliliği, ihlâl ve “ara”dalık gibi erosun bütün prensipleri Servet-i Fünûn'da kolayca rastlanılacak malzemelerdir. Yakup Kadri Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti'nin erotik olanı yeniden üretme tecrübesini tevarüs ederek “düşünceyi görmek” diyebileceğimiz bir kabiliyetle fenomenolojik sürecin erotizasyonunu da içeren bir edebiyat üretmiştir. Onun Milli Edebiyat'la münasebeti de derin tefekkürü dünyevi bir ideal etrafında dile dökerek erotize etme arzusu ile ilgilidir.

Yakup Kadri'nin romanlarının daha ilk sayfalarında “düşünme biçimi”nin yolunu ve yöntemini görmek mümkündür. *Kıralık Konak* İstanbul'da, İstanbul'un ve redingot devri denilebilecek iki devir olduğunu, İstanbulluların hiçbir zaman İstanbul'un devrindeki kadar zarif, temiz ve kibar olmadıklarını; Tanzimat-ı Hayriyye'nin en büyük eserinin İstanbul'un giymiş İstanbul Efendisi olduğunu ifade eden cümlelerle başlar. Yakup Kadri'nin kelimeleriyle “İstanbul'un dünyaya yeni bir insan tipi” çıkarmıştır. Çünkü Türkler bu kıyafet içinde ilk defa olarak vahşi Asya ile haşin Avrupa arasında gayet hususi bir millet gibi görünmüştür. Türk milletinin yaşayış ve giyiniş itibarıyla kuzey kavimlerinden daha sade ve daha düşünceli olduğuna inanan Ya-

kup Kadri, duyuş ve düşünüş itibariyle de Türklerin Akdeniz kıyılarında kurulan medeniyetlerin bir çeşit özeti olduğu kanaatindedir. Onun Yahya Kemal'le birlikte prensiplerini tayin etmeye çalıştığı Nev-Yunanî edebiyat anlayışını bu cümle çerçevesinde düşünmek lazımdır.¹⁸

Görölüyor ki Yakup Kadri, sembolden ziyade alegori kullanmayı tercih eder. Çünkü sembol anlamı sabitleyerek tefekküre engel olurken alegori entelektüel bir faaliyet gerektirir. Yakup Kadri 19. asır Osmanlı modernleşmesinin mühim bir devri olan Tanzimat'ı o dönem insanların giyim tarzındaki bir değışiklik üzerinden alegorize ederken, okuyucuyu da fenomenolojik sürece iştirak etmeye zorlar. "İstanbul"ın etrafında şekillenen bütün bir sosyal atmosferi kavrayamayan dolayısıyla roman vak'asıyla münasebet kuramayan okuyucu, fenomenolojik hazdan da mahrum kalacaktır. Yakup Kadri'nin yöntemi düşüncenin resmedilmesi yahut poetik düşünme olarak adlandırılabilir. *Kıralık Konak*'ta konak dâhil, birçok roman figürü bir devrin, bir siyasi ya da sosyal hadisenin ve bazen de bir dünya görüşünün alegorisi olarak zengin anlamlara sahiptir.

Yakup Kadri romancılığının poetik boyutu ile "düşünce" ilişkisinin arka planında, Yakup Kadri biyografisinin olduğu açıktır. İstiklal Harbi'nin son senelerinde (1922) yayınlanan *Kıralık Konak*'ın vak'a zamanı ile yazılma zamanı arasında yaklaşık yedi-sekiz sene vardır. Bu yedi-sekiz senelik zaman diliminde, Yakup Kadri'nin dünya görüşünü etkileyebilecek birçok hadisenin cereyan ettiğı de tarihi bir gerçektir. 19. asır başından itibaren fiilen dağılmaya, çökmeye başlayan Osmanlı İmparatorluğu, nihayet Yakup Kadri neslinin gözleri önünde Meşrutiyet'in ilanının, Trablusgarp, Balkan, Birinci Cihan Harbi senelerinin trajik sahnelerinin arkasından Milli Mücadele'nin son senelerine ulaşır ki; devrinin şartları arasından geriye baktığında *Kıralık Konak* yazarının görebileceğı tek şey ölümdür.¹⁹

Ankara'da, Ankara hükümeti bünyesinde siyasi faaliyetlerde bulunmak, Tetkik-i Mezalim heyeti azası olarak düşman işgalinden kurtarılmış yerlerdeki hasarı görmek ve tespit etmek maksadıyla Batı Anadolu'ya gitmek, *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesinde kurtuluşa dair yazılar yazmak onun iç dünya-sındaki "uyuyan güç"e, umuda, yaşama arzüsuna, dirence, enerjiye kısacası ve daha sarıh ve sağlam bir ifadeyle erosa tekabül eder. Eros, yaşam, dirim, arzu, umut, gayret, direnme ve özgürlük²⁰ gibi kavramları içerdüğinden, içinden çıktığı cehennem alternatif olarak bir cennet inşa etmek isteyen adamın

18 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1996), s. 10-12.

19 Yakın tarihimizin trajik olayları karşısında entelektüelin sorumluluğı hakkında bkz. Nurcan Anka, "Türk Romanında Entelektüel Suç", doktora tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018, s. 118.

20 Eros ve erotic hakkında bkz. Bornemark ve Schuback, a.g.e. s. 7-18. Ayrıca bkz. Hewson ve Coelen, a.g.e., s. 163-168.

bu fenomenlere ihtiyacı olacaktır.²¹ Çünkü Yakup Kadri nesli, Tanzimat'ı ve Meşrutiyet döneminin şartlarını, Osmanlı İmparatorluğu'ndan kalan bütün problemlerle birlikte devralmıştır. Dil onlar için edebi zevkin malzemesi olmaktan ziyade “düşünme”nin dolayısıyla dünya görüşünü aktarmanın malzemesidir. *Kıralık Konak* romanının daha ilk sayfalarında karşılaştığımız sükûnet, sıkıntı, boşluk, donmuşluk, kısırlık ve hatta çürümüşlük gibi sıfatlarla ifade edebileceğimiz fenomenolojik atmosferi de yukarıdaki tespit dairinde düşünmek icap eder:

Naim Efendiler bu yaz Kanlıca'ya taşınmadılar. Zamanlar artık eski zamanlar değil, iki sene içinde pek çok adetler değişti. Kışın konaklarda, yazın yalılarda oturan aileler gittikçe azalmaktadır. Hele, Mısırlıların üşüşmelerinden sonra Boğaziçi'nde yalısı, köşkü olup da kiraya vermekten sakınanlara ya çok zengin, ya çok hesapsız gözüyle bakılıyor. Naim Efendi ise, ne çok zengin, ne çok hesapsızdır. Babasından kalmış bir serveti gençliğinden beri oldukça büyük bir ihtimamla idare ve muhafaza ediyor. Kendisi, İkinci Abdülhamid devri ricalinden olmakla beraber bu servete hiçbir şey ilave etmedi. İlave edebilirdi, çünkü senelerce devletin yüksek mevkilerinde bulundu. Gençliğinde babası gibi Mabeyni Humayun'a mensuptu, sonra birçok defalar valiliklerde dolaştı. Şurayı Devlet azası, Rüsumat Müdürü Umumisi oldu ve nihayet Defterihakani ve Evkaf nezaretlerine geçti. İnkılaptan iki sene evveldi, dolaşık bir 'tevlîyet' davası yüzünden istifasını verdi ve günden güne bulanık hükümet işlerinden tiksinerken bir köşeye çekildi.²²

Aşağı yukarı aynı yaşlarda bulunan Faik Bey, Seniha, Belkıs Hanım, Ney-yire, Nuriye Hanımlar ve Hakkı Celis'ten oluşan bir grup davetler münasebetiyle Ada'da veya İstanbul'da bir araya geldiklerinde daima can sıkıntısından şikâyet ederler. Ölüm, sadece Seniha ve arkadaşlarının üzerine değil, bir aura olarak Naim Efendi, Servet Bey ve Sekine Hanım üzerine de çökmüşken gerçek ölüm, fiili yok oluş –Tesevya Savaşı'ndan 1922'ye yani romanın yayınlandığı tarihe kadar– en acımasız çehreleriyle zaten her yerdedir.

Hem *Kıralık Konak*'ta hem de *Nur Baba*,²³ *Hükûm Gecesi*,²⁴ *Sodom ve Gomore*,²⁵ *Yaban*, *Ankara*²⁶ ve *Bir Sür gün*'de²⁷ –*Panorama*'yı ve *Hep O Şarkı*'yı²⁸

21 Bornemark ve Schuback, a.g.e., s. 93-120.

22 Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 9.

23 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Nur Baba* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1996).

24 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Hükûm Gecesi* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966).

25 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966).

26 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1987).

27 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Bir Sür gün* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983).

28 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Hep O Şarkı* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998).

dışarıda tutmak kaydıyla– Yakup Kadri romanları aslında üç bölümdür. Romanların ilk kısmı genellikle içeriği tükenmiş, doğurganlığını yitirmiş, donmuş, çürümeye yüz tutmuş yani ölüm formunda bir figürün ya da sosyolojik coğrafyanın tanıtılması şeklinde düzenlenmiştir. Fakat bu coğrafyanın içinde ve söz konusu “ölmüş gibi” olan figürün yanı başında ve/ya çoğu zaman tam karşısında, içinde bulunulan duruma katlanamayan, mevcudu değiştirmek isteyen ve böylece dirimi temsil eden bir başka figürün hazırlandığı görülür. Romanların ikinci kısmında ise, bahsini ettiğimiz dirimi temsil edecek olan roman kahramanının harekete geçmesiyle beraber, olay örgüsünün hızlandığı, romanın sahnelerinin sık sık değiştiği ve bütün aksiyonu adeta ilgili figürün idare ettiği fark edilecektir. Bugün edebiyat tarihinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun bir pesimist olarak tavsif edilmesine sebep olan ölümün yeniden ortaya çıktığı sahneler ise genellikle onun romanlarının son kısmıdır. Bilhassa *Kıralık Konak*, *Yaban* ve *Ankara* romanlarının son sayfalarında “arzusuz”luğun egemen olduğu bir atmosfer telkin edilir. *Kıralık Konak*’ta Naim Efendi –thantos– ve Seniha –eros– arasında cereyan eden olay örgüsü aynı şekilde düzenlenmiş ve böylece aslında roman ölüm ve dirim arasındaki fenomenolojik sürecin hikâyesi olmuştur. Yukarıda Naim Efendi’ye dair romandan alınan paragraflardan da anlaşılabilceği gibi vak’anın bir ucunda Seniha’dan çok korkan ama yine de Seniha’yı çok seven Naim Efendi, diğer ucunda ise bütün bir mücadele arzusu, yaşamak kudreti, heyecanı ve cesareti ile Seniha vardır. Yakup Kadri romanın daha ilk sayfalarında Seniha’nın psikolojik durumu hakkında bilgi verirken aslında birikmiş bir enerjiyi tarif etmektedir:

Seniha, iç sıkıntısından bitiyordu. Gönlü hiçbir şeyle avunamıyordu. Etrafındakilerin seslerinden, sözlerinden, kahkahalarından, daima aynı tarzda tekerrür eden seslerden artık usanmıştı. Bütün tanıdıklarından, kadın erkek, ayrı ayrı nefret ediyordu: Bahusus, Hakkı Celis’in inşatlarına artık hiç tahammülü yoktu; geçen gün o konağa gelir gelmez, bu odasına çekildi ve kendini yok dedirtti. Esasen birkaç günden beri odasından dışarıya hemen hiç çıkmıyor gibiydi; ne görmek, ne görünmek istiyordu. Evin içindekilerden biri yanına girip çıktıkça, fena halde muazzep oluyor ve sorulan suallerin hiçbirine cevap vermiyordu.²⁹

Mütemadiyen okumakta, gönlünü hiçbir şey avutmamaktadır. Kardeşi Cemil, eve her dönüşünde onun istediği beş on cilt kitap getirmektedir. Yakup Kadri’nin benzetmesiyle “sigara içer gibi” roman okuyan Seniha, okuduğu ve beğenmediği kitapları, içi sıkılarak bir köşeye fırlatır. Bu kitapların hiçbirisi arzusuna göre değildir. Bazılarını budalaca hayali, bazılarını hayvanca hakiki, bazılarını çok sönük bulur. “Tipiye tutulmuş bir kimse gibi sa-

29 Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, s. 40.

niyeler ve dakikalar sıkı bir kar kasırgası halinde yüzüne, göğsüne çarpar ve nefesi tıkanır,” diyen Yakup Kadri, birkaç gün sonra iki defa şiddetli buhran geçirdiğini söyler:

Bir defasında Naim Efendi de hazırды. Biçare ihtiyar, ömrü boyunca bu kadar acılı bu kadar heyecan verici bir manzara görmemişti. Yavrucağın vücudu, görülmez bir elin delice bir hareketle kıvrıp büktüğü bir organ parçası gibiydi. Sesi ve nefesi dışlerinin arasına sıkışmış, uzun, parlak tırnakları birer ince hançer uçları halinde avucunun etine saplanmıştı.³⁰

Onun sinir buhranlarını atlattıktan sonraki hali ise, başıboş şahlanmış bir hayvanın üstünde olmaya benzetilerek anlatılır. Seniha kendini bir mahpus gibi hissetmektedir. Ruhunda çılgın cevelanların, tükenmez mesafelerin arzusu vardır. En küçük teferruatına kadar her noktasını bildiği bu evden, bütün zaaflarını, riyakârlıklarını tanıdığı bu insanlardan, havasını yuta yuta bunaldığı bu memleketten kurtulmak istemektedir. Elbette onun gideceği yer, tam da canlılığın, değişimin ve dönüşümün bir simgesi olarak Avrupa’dır. Başka bir ifadeyle Seniha şarkın ölü coğrafyasından kurtulup batının ikbal ve istikbal vadeden, her an canlı ve diri atmosferini özlemektedir:

Avrupa’nın şenlik ve aydınlık şehirleri, onu büyüğü bir surette kendine doğru çekiyordu. Çölde yürüyene serap neyse, Seniha’ya Avrupa oydu. Ne yapsa, ne işlese hep oraya gitmek içindi; bulunduğu yerin hiçbir şeyinde gözü yoktu. Bütün gün o ziyaretlere gidişleri, o misafir kabul edişleri, o mağazadan mağazaya dolaşırları, etrafındaki gençlerle o şuhlukları, o piyano çalışları, dans edişleri, giyinişleri, süslenişleri, bütün o çılgınlıkları, durgunlukları hep bu hasreti avutmak; bu derdi unutmak içindi. Seniha’ya göre İstanbul’da hiçbir şey dikkate değmezdi; buradaki hayatın herhangi nev’inde olursa olsun, gönül bulandırıcı bir yavanlık vardı.³¹

Kıralık Konak’ta, Servet Bey’ ve Sekine Hanım söz konusu “donmuşluğun/çürümüşlüğün” içinde, küçük bir arkadaş grubuyla dar bir çevrede vakit geçirirken devrin atmosferinin asıl alegorisi olan Naim Efendi bir eski zaman eşyası gibi, var ile yok arası, bir köşede unutulup kalan ve sadece seyreden, hiçbir hadiseye müdahil olmayan bir pasiflik içindedir. Dolayısıyla *Kıralık Konak*’taki thanatos-eros ilişkisini gösteren en bariz alegori Naim Efendi ile Seniha münasebeti veya onların tercihleri olur. Bir ucunda Naim Efendi’nin, diğer ucunda Seniha’nın bulunduğu bu fenomenolojik süreç, roman vak’asının ve okuyucunun zihnini farklı kavramlara ve algılama biçimlerine yönlendirecektir. Çünkü Seniha muhayyilenin doğurganlığına bir gönder-

30 A.g.e., s. 41.

31 A.g.e., s. 43.

me olarak dişil, Naim Efendi ise, üreme olamayacağı için kısır ve donuk olan “ensest”i ima eden thanatostur.³² Arzulu, ihtiraslı, cesur, heyecanlı, âteşin ve özgür Seniha, yukarıda sıralanan sıfatların tam da karşısında durur; yani zıtlardan biridir. Büyükbabası Naim Efendi’nin, Faik Bey’in babası Kasım Paşa ile, Seniha ile Faik Bey’in evlendirilmelerine ilişkin konuşmaya gittiğini öğrendiğinde, Seniha büyükbabasına şunları söyler:

Siz zannediyor musunuz ki, ben ömrümün sonuna kadar böyle bir evde kalacağım? Böyle bir memlekette, etrafımda böyle bir halkla? Bin güçlkle senede ancak beş on kat esvap yaptırarak, ara sıra Ada’ya misafirliğe giderek ve pazartesi günleri aşağıda salonda birkaç manasız ve yavan davetli bekleyerek yaşayıp gideceğim? Hayır! Büyükbaba, ben o kadar basit ruhlu bir kız değilim! Çok okudum; çok öğrendim; çok düşündüm, çok tahlil ettim. Biliyorum ki, hayat denilen şey, içinde doğup büyüdüğüm bu hapishanenin dışında, gürültülü, geniş, aydınlık, acayip, hazin, neşeli, düz, yıllankavi, inişli yokuşlu, bitmez tükenmez bir sahadır. Oradan bin türlü sesler işitiyorum; bu sesler her biri başka tarzda, bir başka lisanda bana, “gel” diyor. Kendimi.. güç zapt ediyorum. Fakat bugün değilse yarın mutlaka bu seslerden birine doğru koşacağım. Mutlaka!..³³

Seniha’nın yukarıdaki tiradına dikkatle yerleştirilen ve Seniha tarafından vurgulanarak ısrarla dile getirilen yoksunluklar, ölüm ve dirim arasında kalmış öznenin erosa yöneldiğini gösteren fenomenolojik aşamaları işaret eder: “bin güçlkle senede ancak beş on kat esvap yaptırmak, ara sıra Ada’ya misafirliğe giderek ve pazartesi günleri aşağıda salonda birkaç manasız ve yavan davetli bekleyerek yaşayıp gitmek ve basit ruhlu bir kız olmamak” donmuş olmak, durgun ve sabit kalmak imgesini oluşturan ve Seniha’nın içinde bulunduğu ve kurtulmak istediği şartların tanımlanmasına dair ifadeler iken; “çok okumak; çok öğrenmek; çok düşünmek” ve en önemlisi “çok tahlil etmek” açıkça erosu harekete geçiren faktörlerdir. Özne, artık hayat denilen şeyin, içinde doğup büyüdüğü bu hapishanenin dışında bulunduğunu; hayatın gürültülü, geniş, aydınlık, acayip, hazin, neşeli, düz, yıllankavi, inişli yokuşlu, bitmez tükenmez bir saha demek olduğunu bilmektedir. Seniha’nın sözlerinin asıl akılda kalması gereken kısmı, galiba “oradan bin türlü sesler işitiyorum” cümlesidir. Çünkü o sesler, her çağrı bir vaat olduğuna göre, erotik olanın sesleridir.

Büyükbabası ile Seniha arasında geçen bu diyalogun arkasından Seniha bir süre asabi bir biçimde odasına “kapanır” kalır. Yakup Kadri romancılığında benzer motifler daima sert bir değişmeye hazırlıktır. Nitekim Seniha birden-

32 A.g.e., s. 36, 108-109.

33 A.g.e., s. 110.

bire kimsenin tanımadığı, bilmediği birileriyle görüşmeye başlar. Roman kahramanlarıyla beraber biz de söz konusu kişinin Madam Kraft adında bir Alman olduğunu ancak Seniha onunla birlikte Avrupa'ya kaçtıktan sonra öğreniriz. Seniha'nın alegorik değerine ve onun tercihlerinin erosun doğasının temel prensipleri oluşuna bağlı olarak onun bu hareketi de zaten erotiktir. Ancak her türlü fenomenolojik süreçte öznelarasılık, öznenin kendini ötekine/ötekinin kendini özneye açması, eşyanın kendisini özneye açması durumu, öznenin sınırlılık/sınırsızlık veya sonluluk/sonsuzluk deneyimleriyle yüzleşmesi, ihlâl, arada olmak/aradan bakmak, bağışlama ve fedakârlık gibi aşamalar vardır.³⁴

Kendi üstüne kapanmış bir öznenin, "sabit" gibi görünen bir kendilik kurguladığı ve muhtemel formlardan müstagni bulunduğu, kendisini deneyimlere sokmadığı ve dolayısıyla egonun kendini inşa imkânlarından mahrum bırakıldığı açıktır. Oysa bilincin büyümesi şeylerle münasebet kurarak ve deneyimleyerek mümkündür. Çünkü her özne kendini var kılabilmek/görebilmek/idrak edebilmek için başka öznelere ihtiyaç duyar. *Kıralık Konak*'ta Seniha'nın çevresi ona karşı pasif bir itaatkârlık içindedir. Bu durum Seniha'nın baskın erotik karakterinden kaynaklanmaktadır. Onun etrafında "özne" olarak kabul edebileceğimiz, güçlü iradeli ve dirençli ikinci bir figürün olmaması, Seniha'nın kendini deneyimlemesini engeller. Belkıs Hanım, Nuriye ve Neyyire ve Hakkı Celis cesaret ve enerjiden mahrum birer otomat gibidirler. Sadece Faik Bey, Belkıs Hanım'ın Faik Bey'i çağırdığında Seniha'nın "gitmeyeceksin" çıkışına itaat edene kadar bu küçük kalabalık arasında arzu nesnesi olarak veya arzulanan özne olarak vardır. Arzu nesnesi olarak Faik Bey, diğer kadınların da mesela Belkıs Hanım, Neyyire ve Nuriye, ilgisini çekmektedir. Zaten Seniha'nın kıskanmasına ve böylece deşifre olmasına, bir başka deyişle öznelarası ilişkiye girmiş olmanın neticesi olarak "kıskançlığı"nın ortaya çıkmasına sebep de bilhassa Belkıs'ın Faik Bey'e olan ilgisidir.

Seniha'nın Avrupa'ya, Paris'e ilişkin hayallerini, arzularını gerçekleştirme-ye karar verip aniden harekete geçmesinin sebebi de yine bir kıskançlık hadisidir. Çünkü kıskançlık erosun harekete geçişini sağlayan bir fenomendir. Seniha içinde bulunduğu şartları zorlarken hem kendi sınırlarını hem de etrafındaki insanların sınırlarını zorlamış olacaktır. Muhakkak ki içinde bulunduğumuz fiziki şartların arasında değiştiremeyeceğimiz imkânsızlıklar vardır, fakat hayali olanın şartlarını istediğimiz gibi belirlemek özgürlüğüne sahibiz.

Öte yandan Avrupa Seniha için sürprizlerle dolu bilinmeyen bir kültürel coğrafyadır. Zaten önemli olan sürprizin ne olduğu ya da ne olacağı değil,

34 "Erotik" öznelarası ilişkilerin merkezi bir boyutu ve öznelarasılık anlamın oluşumu için fenomenolojik bir zemin olarak kabul edildiğinde, öznelarası her fenomenolojinin ya açıkça "erotik fenomeni" tartıştığını ya da eros fenomenolojisine katkıda bulunabilecek ve örtük olarak sunulan unsurlar geliştirmeye çalıştığını söyleyebiliriz." Bornemark ve Schuback, *a.g.e.*, s. 9.

sürprizin kendisidir. Çünkü her sürpriz ihtimaller içerir ve bu ihtimallerle biz sınanırız. Kendisinin objektif şartlar tarafından sınındığını bilen öznenin, kendine bakıp bilmek, görmek, anlamak, kavramak, haz almak, korkmak, kaçınmak, üzûlmek ya da nefret etmek gibi fenomenleri tecrübe etmek anlamında her türlü sürpriz kendimize ve başkasına dair öğreneceklerimizin imkânıdır. Cesaret, arzu ve irade Seniha'nın yukarıda bahsini ettiği onu çağıran sesin ondan istedikleridir.

Öznenin kendini kendine açması demek, kendini kavramak, kendinin sınırlarını bilmek demektir ki elbette söz konusu fenomenolojik süreçler erotik hazı içerir. İmkânlarla yüklü insan doğası, ancak içe ilerleyerek kendiliğinin sınırlarını görebilir/idrak edebilir. İnsan sadece sanat ve edebiyat vasıtasıyla değil, eşya ile kurduğu her şuurlu münasebet anında da kendini idrak eder. Bütün o süreci “kendini ve ötekini bilme arzusu” olarak tanımlayabiliriz. Kendimizi ve şeyleri bildikçe, bakir zihnimizin yeni ve mümkün dünyalara açıldığını, genişlediğini ve anlamakla beraber derin bir haz duyduğunu söylemek mümkündür. Seniha'nın Avrupa'ya gitme arzusunun özünde de denemek ve bilmek yoluyla kendini inşa etmek tutkusu vardır.

Naim Efendi konağının roman figürleri arasında “can sıkıntısı”ndan mustarip başkaları da olmakla beraber, galiba canı sıkılan ve içinde bulunduğu şartları değiştirmek cesaretini kendinde bulan tek isim, “ihlâl”i de göze almış olmak suretiyle Seniha'dır. Faik Bey babasının temin ettiği imkânlar sayesinde zaten bir süre sonra resmî bir görevle Avrupa'ya gidecektir. Belkis evlenir ve kocasıyla yine Avrupa'ya gider. Seniha Belkis'in evliliğini ve kocasıyla birlikte Avrupa'ya gitme planlarını öğrendiğinde harekete geçer. Yani öznelararası ilişki, Seniha'yı kıskandırmış ve kendisini çağıran o sesin yani erosun istediği cesareti nihayet göstermeye karar vermiştir. Naim Bey Ada'sında sadece Hakkı Celis, roman figürlerinin dar çevresinden ara sıra uzaklaştığında keşfettiği başka bir dünya ile meşguldür. Seniha Avrupa'ya kaçtıktan sonra da, sık sık konağa gelen Hakkı Celis, vaktinin büyük bir kısmını Naim Efendi'nin yanında geçirmekte; Naim Efendi'ye devrin siyasi ve sosyal hadiseleri hakkında bilgiler vermektedir. Hakkı Celis'in, romanın sonunda başına gelen, yani “yaşam enerjisini/hayatını” yani erosu edebiyat ve fikir tarihimizin takdir ettiği bir yolda ve tarzda harcamış olması, onun Yakup Kadri romanlarının olumlu bir karakteri olarak tanınmasını/kabul edilmesini sağlamıştır. Yakup Kadri'nin bu tercihinin sebebi ancak poetik ve erotik arasındaki münasebet kavrandığında anlaşılabilir. Çünkü poetik yani şiir sanatı, şeyler arasında bildiğimiz dil oyunları ile akıl almaz münasebetler kurduğundan ve bu münasebetler birleşerek yeni anlamlar doğurduğundan erotiklidir. Şiir doğurur, üretir, şeyleri değiştirir ve cazip, kudretli imkânları olan bir dünya icat eder. Üstelik bu sınırsızlık algısı sonsuzluk arzusu ile birleşerek, şair mizaçlı

bir figürü mukaddes bir gaye uğruna bütün hayatını feda etmeye sevk edebilir. Öte yandan, dikkat edilirse, Avrupa'dan dönen Seniha artık erotik değil müstehcendir; Yakup Kadri fenomenolojik erosu yeniden, Hakkı Celis'i dönüştürerek devreye sokar.³⁵

Her fenomenolojik süreç sınırlılık/sınırsızlık durumunu görmemizi, kavramamızı sağlar. Olguların kavramsal karşılıkları birer tasviri figür olarak zihnimizde cisimleştğinde, mevcut imkânın sınırlarını görebiliriz. Sınırsızlık şeylerin birbirine dönüşme imkânına ilişkin olduğu gibi kendimize dair haller hakkında da olabilir.³⁶ Arzu, nesnesine sahip olabilmek için harekete geçtiğinde karşılaşabileceğimiz muhtemel engeller ya da imkânlar vardır. Seniha Avrupa'ya gitmek arzusunun önündeki engellerin bir kısmını, hazırlıkları gizli tutarak aşmış, diğer bir kısmını da mesela parasal sorunlar, mücevherlerini satarak ortadan kaldırmıştır. Bunlar ve benzeri aksiyonlar Seniha'nın karakteri hakkındaki bilgimizi artırır; çünkü Seniha eyleme geçtiği andan itibaren deşifre olmaya da başlamıştır; başka bir deyişle kendini dünyaya açmış demektir. Demek ki öznenin harekete geçişi, çevresi için –çevre kelimesini dış ve iç çevre anlamında kullanıyoruz; iç çevre derken kastedilen psikolojik hallerdir– bir çeşit uyarandır; arzusunun nesnesi ile ilgili ne varsa, ona dair olan her şey derhal ve aynı anda harekete geçer. Etraflıca düşünmek denilen şey, olasılıkları hesap etmek demektir. Seniha, muhtemel engelleri, olasılıkları hesap ederek, psikolojisinin bilmediğimiz yanlarının katkısıyla aşmıştır.” Derinden derine onu tahrik ve teşvik eden kıskanç eros, sahip olma tutkusunun bilinçdışı kaynakları, sevmek ve arzulamak, naz ve işve, karpis ve ihanet, korku, sadakat, ailenin kutsallığı, yalan ve ahlâki endişeler; bütün bunlar ve benzerleri Seniha'nın iç dünyasında halletmek zorunda olduğu birer sorun olarak derhal ortaya çıkar. Bu durumda Seniha'nın söz konusu tercihlerini meşrulaştırabilmek için kendisini ikna edebilecek fenomenolojik bir süreç yaşaması gerekir. Öznenin zihnindeki süreç onda sınırlılık ve sınırsızlık, ikisinin aynı andalığı gibi bir deneyim yaratır. Erotik haz, tam da bu ikilik durumunun ortasından ikisini de deneyimleyebilmek durumudur. Nitekim Seniha'nın romanın ilk sayfalarında anlatılan psikolojik durumu yukarıdaki alıntıda görülebileceği gibi “bir ölü durumu/ölüm durumu”dur. Mahpusluk, sınırlandırılmışlık, hapsolmak, çürümek, donmak gibi fiillerle ölüm arasında metaforik ilişkiler kurulabilir. Oysa Avrupa demek, Paris demek, Viyana demek özgürlük demektir.

Her değişim zamanda ve mekânda başka “şey” ve insanlarla başka durum, olgu ve şartlarla karşılaşmak demektir. Çünkü her değişim sonsuzluk veya

35 Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, s. 173-175.

36 Bornemark ve Schuback, *a.g.e.*, s. 71-90. Ayrıca Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*, çev. Alphonso Lingis (Pittsburg: Duquesne University Press, 1969), s. 256-266.

ölümsüzlük arzusunun simgesel bir karşılığıdır. İhtimal dahi olsa, yapabilme, edebilme kabiliyetinin var olduğunu bilmek özne için, bir çeşit avuntudur. Elbette an'da, sonraki an mündemiçtir. Birbirine eklenen zaman dilimleri, an'lar gibi insan nesli de birbirine eklenir; yani Seniha'nın Naim Efendi'nin torunu olması, Naim Efendi'nin sonluluk ve sonsuzluk arzusunu Seniha üzerinden/vasıtasıyla biyolojik olarak deneyimlemesi anlamına gelmektedir.

Arzunun fenomenolojisini yapmış olsaydık uğrayacağımız duraklardan biri, tıpkı erotik olanın fenomenolojisinde mecburen uğrayacağımız gibi "ihlâl" olurdu.³⁷ İhlâl ister Tanrı'nın emirlerine ister cemiyet kurallarına karşı olsun daima haz veren bir riski içerir. Cesaret, heyecan, arzu, güç ve enerji gibi erosun birçok fenomenolojik aşamasını içeren ihlâl, sonuçta özneye yeni bir kimlik ve kişilik verir. Çünkü sonuçların altından kalkabilecek derecede güçlü olup olmadığımızı belirleyen aldığımız risktir. Kaldı ki belirsizlik de fenomenolojik açıdan erotiktir.

Seniha sadece Avrupa'ya kaçarken değil, daha İstanbul'da iken, tâbi olduğu şartlar dâhilinde, sadakatle bağlı olması gereken kuralları ihlâl ederek, mevcut can sıkıntısının azabından kurtulmaya çalışır. İhlâl, kutsala, yerleşik olana, alışılmışa, kabul ve itibar görmekte olana, yasağa, ayıba ve günaha kısacası süper-egonun bütün kontrol araçlarına karşı edilen bir itirazdır. Kutsalı ihlâl etmek onu sıradanlaştırmak, basitleştirmek, gökyüzünden yeryüzüne inmek ya da indirmektir. *Kiralık Konak*'ta, konak, medeniyet ve kültürün alegorik temsili olduğuna göre, herhangi bir konağı kiraya vermek demek, size ait medeniyet ve kültürün yerine başka bir kültür ve medeniyeti ikame etmek demektir. Ayrıca, konakla beden arasında kurulabilecek bir başka alegorik münasebet de roman kahramanlarının bedenlerini de kullanım değeri karşılığı başkalarına vermek suretiyle çok önemli bir kaideyi ihlâl ettiklerini gösterir. Kaldı ki ikame zaten ihlâl manasına gelir.

Naim Efendi'nin tarihsel şartlar bakımından muhakkak ki kutsallar karşısındaki hassasiyeti daha derinde bir yerdedir. Kısacası ihlâlin onda açacağı yara diğer roman kahramanlarına göre çok daha keskin ve acıtıcı olmalıdır. Seniha ile Faik Bey arasındaki, devrin ölçüleriyle gayrimeşru münasebet, ancak dedikodular ayyuka çıktığında imzasız bir mektup vasıtasıyla Naim Efendi'ye ulaşır. Etrafında olan bitenden habersiz Naim Efendi, konakta Faik Bey'e sık sık rastlamakta ve onun Seniha ile teklifsiz konuşmalarına şahit olmaktadır. Fakat bu münasebetin hiçbir zaman mektupta bahsedildiği boyutta olabileceği aklına gelmemiştir.³⁸ Zamanının büyük bir kısmını ge-

37 Hewson ve Coelen, *a.g.e.*, s. 163-168.

38 *Kiralık Konak*'ta, mektubun imzasız olması ile roman kahramanlarının bedenlerinin sahibi olmayışları yani bedensiz olmaları arasında bir münasebet söz konusudur. Ancak bu ayrı bir çalışmanın konusudur.

çirdiği odasını bir çeşit mezar gibi tavsif eden Naim Efendi, Seniha ile Faik Bey arasındaki münasebetin derecesi hakkında mektupta verilen bilgiler öğrendiğinde adeta “dirilir” Onun ikinci defa canlılık emaresi gösterdiği sahne ise Seniha’nın yukarıda sözünü ettiğimiz “azarı” sırasında. Üçüncüsü ise Seniha’nın Avrupa’ya kaçtığına gösterdiği tepkilerden anlaşılabilir. Naim Efendi sadece kutsalın ihlali durumlarında harekete geçen bir “yaşam enerjisi”ne sahiptir. Böyle anlarda, onun zihni toplumsal değerlerle, ahlâk, din ve benzeri gibi kutsallarla fenomenolojik bağlar kurmaktadır. Yani onun için sorun “âlemin” ne diyeceğidir.

Kıralık Konak’ta birçoğu Seniha üzerinden gerçekleşen başka ihlâl sahneleri de vardır. Devrin ahlâk ve evlilik anlayışına ve ekonomik ilişkilerine dair olan bu ihlâllerin her biri yeni bir aksiyona ve romanın fenomenolojik sürecinde yeni bir değişikliğe sebep olur. Faik Bey’in kumar oynaması bir ihlâl olduğu gibi –ki romanın ilk sayfalarında bu konuya dair bilgi verilir– kumarda para kaybetmesi de ayrıca ihlâldir.³⁹ Bir sabah erkenden perişan bir vaziyette konağa gelip Seniha’nın kardeşi Cemil’den yardım isteyen Faik Bey’in bu durumuna Seniha şahit olur. Onun kumar borcunu mücevherinin bir miktarını satarak öder. Ancak Faik Bey’in bu ihlâli, Seniha’nın ondan mümkün olduğunca uzak durmasına, hatta kaçmasına sebep olur. Seniha’nın bu süreçte başkalarıyla girdiği küçük flörtler ise Faik Bey’de kıskançlığa sebep olur. Böylece bir ihlâl yüzünden/dolayı iki roman kahramanının ilişkideki rollerinin değiştiğine şahit oluruz.

Kıralık Konak’ta toplumcu ideolojinin içeriği bakımından mühim bir ihlâl daha vardır. Bu küçük Naim Efendi Ada’sının dışında da hayat olduğu bilgisini anlatıcı bize, birkaç yere sıkıştırdığı birkaç paragrafla ve Hakkı Celis aracılığıyla verilen bilgiler vasıtasıyla gösterir. Konak ahalisinin ihlâl ettiği o dünya vatanını kaybetmiş aç, sefil, perişan, öksüz, evsiz barksız insanların, cephede düşmanla vatani için savaşıyor insanların dünyasıdır. Ada sakinleri asıl bu gerçeği ihlâl etmektedirler. *Kıralık Konak*’ta sözünü ettiğimiz tarihsel gerçeklik de Seniha’nın gayrimeşru hayatına dair bilgiler de ilginç şekilde biri mektup yoluyla diğeri de, anlatıcının küçük birkaç paragrafıyla verilir. Eğer Balkan Savaşları’ndan mütareke senelerinin sonuna kadar geçen zamanı anlatan bu romanda tarihsel hakikatler sözü edilen yol ve yollarla romana dâhil ediliyor ve roman figürleri üzerinde bu bilgilerin hiçbir etkisi olmuyorsa, anlatıcının bilgiyi takdim ediş tarzının bir anlamı olmalıdır. İlki hatırlanacağı üzere imzasız bir mektuptu, ikincisi, araya sıkıştırılmış bir paragraf, üçüncüsü ise yine Paris’ten gönderilen bir mektup ve yine dördüncüsü Hakkı Celis’in Naim Efendi’ye verdiği birkaç kırık dökük bilgi. Anlaşılan teknik itibarıyla mektup hakikatin karşılığıdır; dışarıda olan, dışarıdan

39 A.g.e., s. 21-22.

gelen, roman figürlerinin yüzeydeki hayatlarının, yalan ve yanlış hayatlarının dışındaki dünyanın gerçek içeriğini romana dâhil eden mektuptur. Fakat hakikat, roman figürlerinin üzerinde iz bırakmaz, onların tenine ve yüreğine dokunmaz.

Kıralık Konak'ta Seniha'nın Faik Bey ile olan ilişkisinin en azından başlangıçta "taayyün" etmemiş olması anlamın belirsizliği demektir. Her belirsizlik bir yığın ihtimal içerdiğinden, erotiktir. Tanımlayıp bıraktığımız her fenomen bizim için cazibesini kaybeder yani şeyleşir. Ancak muğlaklık ve belirsizlik daima arzu nesnesi arayan öznenin ilgisini çekecektir. Yine aynı romanda Seniha, Madam Kraft ile görüşmeye başladığında en azından konak ve çevresinin durum hakkındaki merakı, bir muğlaklık olarak erosun tahrikine ve erotik anlamın icat edilmesine sebep olur. Kaldı ki muhayyileyi gıcıklayan Avrupa tahayyülü de imkânlarla dolu, muğlak ve cazip bir coğrafya hayalinden başka bir şey değildir.

Fenomenolojinin "arada" gerçekleştirilen bir süreç olduğu hakikati şeylerin asılları ile imgeleri, eylemlerin adları, görüntüleri ve anlamları arasında gidip gelen bilincin işleyişi hatırlatılarak izah edilebilir.⁴⁰ Öte yandan insan hayal ve gerçek, iyi ve kötü, doğru ve yanlış, güzel ve çirkin, cennet ve cehennem arasında daima gider ve gelir. Kavramlar bize hep zıtları ile gelir. Fenomenolojik süreç, tam da bu ikiliğin arasında kavramı açtığınızda gerçekleşir. Hiçbir zaman birleşmeyen, birleşemeyen, birleşmeyecek olan zıtları birbiri ile karşılaştırarak iki ayrı yöne gitmekte olanın ikisini de takip etmek ya da iki tarafa birden bakabilmek aynı zamanda hem bir birlik hem de bir ayrılık/ayrışmak hem yoksunluk hem doluluk hem sınırlılık hem de sınırsızlık durumları yaratır. Aradaki figür, bakışın öznesi her iki yana da aynı anda bakmak zorunda kaldığından, erosun tahakkümü altındadır.

Sodom ve Gomore yazarının entelektüel kimliği, ilginç şekilde zıtların arasında, onları düşünerek, analiz ederek, sentezleyerek ya da sentezlenemeyeceğini kavrayarak geçen bir ömrün hasılasıdır. Doğu-Batı, eski-yeni, şehirtaşra, gelenek-modernizm yakın dönem fikir ve edebiyat tarihimizdeki zıtlardan sadece birkaçıdır. *Kıralık Konak* romanını yazdığı senelerde ise aşağı yukarı bütün bir nesli gibi ait olduğu coğrafyayı vatan, adına halk denilen bir topluluğu da millet yapmak için uğraşmaktadır. Söz konusu halkın heterojen doğası, onları homojen kılacak bir değerler manzumesi icat etmeyi gerektirdiğinden Yakup Kadri neslinin entelektüel kimliğinin önemli bir tarafını yapan milli ve tarihi meselelere dair hassasiyetleri, onları düşünerek yaşamak zorunda bırakmıştır.

Birer fenomenolojik süreç olarak Hakkı Celis ve Seniha'nın aradalık durumu kendini ve ötekini kavramak veya kendini deşifre etmek olarak ifade ede-

40 Bornemark ve Schuback, a.g.e., s. 8.

bileceğimiz analitik tespitlere katkıda bulunabilecek derecede açık birer “arada olmak”tır. Hakkı Celis, Seniha’yı sever, fakat Seniha Faik Bey’i sevmektedir. Buna rağmen, Hakkı Celis, bir türlü Seniha’dan uzaklaşamaz. Hatta Faik Bey’in kumar borcunu ödeyip ondan uzaklaştığında vaktinin büyük bir kısmını Hakkı Celis’le dahi geçirir. Bütün bu anlar ve süreçler Hakkı Celis’i arada bırakmaktadır. Arada olmak ya da askıda olmak demek hem soğuk hem sıcak durumudur; umut ve umutsuzluk, beklemek ve gitmek, var ile yok arasında kavrulup duran zihin ne yapacağını bilemediğinden, işaretlerin kendine sunduğu anlamlarla oyalanarak arzu nesnesinin yanından ayrılamaz.

Naim Efendi, ölümü beklediği “hücre”nden ara sıra çıkarak halihazırda ki dünya ile karşılaşır ve bu haliyle aradadır; Seniha İstanbul gerçekliği ile Paris hayali arasında gidip gelerek ve sonunda Avrupa’ya kaçarak ama bu sefer de bir yanıyla memleketle bağını koparamamak yüzünden yine aradadır. Zaafları ve ihtirasları arasında daha çok fiziği itibariyle mübadele değeri olan Faik Bey’in Seniha’ya itaat etmeden önceki ve ettikten sonraki hali arasındaki imgesi, *Kiralık Konak*’taki erotik süreçlerden bir başkasıdır.

Erosun oyun arzusu olarak dil

Benzetme sanatlarının hemen hepsini “simgesel” başlığı altında toplayıp, metafor, sembol, alegori, teşbih ve istiare gibi dil kullanım biçimlerini de aynı başlığın daha küçük parçaları olarak tasnif etmek mümkündür. Edebi metinlerde karşılaştığımız simgeseli içeren dil biçimleri, kimin için, kim tarafından ve hangi durum için kullanıldığı unutulmadan yorumlanmalıdır. Kullanan öznenin, ötekine ve dünyaya bakışını, sözü edilenin içinde bulunduğu durumu ve aynı zamanda, benzeyen ile benzetilen arasındaki görsel veya imgesel uyumu unutmamak icap eder. Çünkü bütün benzetme biçimlerinin psikolinguistik ve formun felsefesi açısından bir değeri vardır. Mesela Seniha’nın Paris’ten yazdığı mektuptaki bir cümlede geçen aşağıdaki benzetme sadece Hazret-i İsa telmihi içermekle kalmaz, Seniha’nın çektiği ıstırap, Hazret-i İsa gibi bir peygamberin çektiği ıstırap derecesinde gördüğünü işaret ederken aynı zamanda mağdur ve mağrur olmak kavramlarını, Yakup Kadri metnlerinin veya biyografisinin *Kitab-ı Mukaddes*’le ilgisini de akla getirir:

Gözünüz önünde aylarca yalnız başıma, çarmıhımı omzumda taşıdım da biriniz farkına varmadınız.⁴¹

Anlatıcı ve okuyucu açısından bu bir mübalağa olsa bile, unutmayalım ki dilin bütün biçimleri gibi benzetme, metafor ve alegori de fenomenolojik süreci zorunlu kılar. Roman yazarının söz konusu benzetmeyi kurgulayabil-

41 A.g.e., s. 132.

mesi için, Seniha'nın acısını yahut acının niteliğini az çok kavramış ve onu ifade edebilecek benzetmeyi bulmak için epeyce bir düşünmüş olması gerekir.⁴² Çarmihını omzunda taşıyan Hazret-i İsa görüntüsü ile tasavvur ettiğimiz Seniha arasında gidip gelen muhayyilemiz sadece erotik bir haz duymayacak; Seniha'yı ister istemez sırtında çarmih taşıyan bir mustarip dişi figür olarak kabul ederek Seniha'ya karşı merhamet hissedecektir. Kaldı ki benzetmedeki asıl derinlik, sırtta taşınan çarmihın verdiği azap ile erosun/erotik arzuların Seniha'nın ruhunda ortaya çıkardığı azap arasında kurulan bağlantıdır. Zaten Seniha'nın mektupta kullandığı dilin asıl hedefi de ailesinin kendisine acımasını sağlamaktır.

Seniha'dan gelen mektuptan bahseden satırların arkasından, Naim Efendi'nin durumunu anlatmak amacıyla içinde “kızgın bir demir saç üzerinde kıvranan bir mahkûm” ve yine “sancımak” fiili geçen aşağıdaki cümle kullanılmıştır:

Naim Efendi, o gece içinde adeta kızgın bir demir saç üzerinde kıvranan bir mahkûm gibiydi; bir sağına bir soluna dönüyor, bir tarafı sancıyormuş gibi inliyor...⁴³

Dikkat edilirse Yakup Kadri de kendi nesline yakın Halit Ziya gibi metinlerinde hayal ettiren kelimeler kullanmayı sever. Resim sanatından mahrum bir kültürün yetiştirdiği bu romancılar, 19. asra kadar Avrupa edebiyatında etkisini sürdüren resme ilişkin birikimlerini edebi metinlerinde sık sık kullanırlar. Kaldı ki dilde “gösteren” yapılar, elbette kullanıcının arzusuna bağlı olarak, “anlatan” yapılardan daha etkilidir. Okuyucunun fenomeni seyredebilmesi için edebi sanatlarla yahut görsel kabiliyeti yüksek sıfat, zarf ya da fiillere başvurulması gerekir. Naim Efendi'nin çektiği ıstırapı anlatan benzetmenin kuruluşundaki mühim ima galiba durumun onu hareketsiz, eylemsiz bırakmış olmasıdır. Anlatıcının, romanın ilk sayfalarından itibaren onun hakkında bizde inşa ettiği “atalet, iradesizlik” gibi sıfatlarla tavsif edilebilecek görüntüsüne de uyan bu telkin fenomenolojik bir sürecin sonunda tercih edilmiş olsa gerektir. Gerçeklik ile gerçekliği görselleştiren metafor, alegori, benzetme, istiare gibi yapılarla Yakup Kadri dilinin ilişkisi, alışılmamış derecede doğal ve etkileyicidir.

Osmanlı'nın Balkan Savaşları'ndan sonraki durumunu anlatmak için kurulan “Vücudunun en kuvvetli uzvu kesilmiş Türkiye...”⁴⁴ cümlesindeki kapalılığı istiarenin anlaşılabilirliği de okuyucunun tarih bilgisinin derecesine bağlıdır. Bütün 19. asır boyunca en çok vergiyi Balkanlar'dan temin eden Os-

42 Levinas, a.g.e., s. 256-266.

43 Karaosmanoğlu, Kırallık Konak, s. 133.

44 A.g.e., s. 137.

manlı'nın hakikaten en verimli toprakları Balkan Savaşları'yla kaybedilmiştir. Eğer vücut en kuvvetli uzvunu, mesela ellerini, ayaklarını kaybederse, hareketsiz, işlevsiz, savunmasız kalacağından, Balkanlar da Osmanlı için aynı derecede mühim bir uzuv kabul edilmelidir. Yakup Kadri'nin aynı cümlede “kesilmek” fiilini kullanması da tesadüfi değildir. Çünkü vücudun herhangi bir uzvunun kesilmek suretiyle, ondan alınması acı verici bir süreçtir. Balkan Savaşları neticesinde Osmanlı'nın mağlubiyeti üzerine çekilen acılardan romanda bir paragraf da olsa bahsedilmektedir. Demek ki bu ifade aynı zamanda söz konusu manzarayı dile getiren paragrafa atıftır:

Vakit geçti ve devir İstanbul'un en fena devirlerinden biriydi. O meşum bozgundan sonra payitahta dökülen aç, çıplak, hasta kafilelerini, şimdi Çatalca'nın yaralıları takip ediyordu. Gecenin ilk karanlığı çöker çökmez Sirkeci garından itibaren şehrin muhtelif taraflarına doğru uzanan sokaklarda birtakım başlar, kanlı yüzler, sarkık kollar taşıyan ve birer tabuttan hiç fark edilmeyen araba dizilerinden başka bir şey görülmüyordu. Her kalpte, bu arabaların sayısına göre son huduttaki mukavemete dair ümitler azalıyordu. Herkes, birbirine: “Bugün; yarın!” diyordu ve ufuklarda geceleri bile top sesleri hiç dinmiyordu. Hakkı Celis, şu saatte ne o top seslerini işitiyor ve ne yanı başından geçen arabaları görüyordu; fikrinde bir düşünce, kalbinde bir emel vardı: Eve gidip Seniha'dan bir telgraf bulmak!.. Bunun haricinde onun için hiçbir şey mevcut değildi.⁴⁵

Romancıların üsluplarından ziyade dillerinden söz etmek bugün edebiyat incelemelerinin geldiği nokta hesaba katılarak doğru bir tespit gibi görünmektedir. *Kıralık Konak* yazarının veya başka bir romancının mevcut dili teşkil eden dilleri nasıl, hangi yolla birleştirerek metni inşa ettikleri, metnin dili hakkında yapılan çalışmaların üzerinde durmaları gereken problemlerden sadece biridir. Bir romanda dil yok, diller vardır tezi bizi ekonomik ilişkiler de dâhil sosyal sınıfların daima romanın malzemesi olduğu ve romanın dili incelenirken sınıfsal ilişkilerin de yorumlanması gerektiği gerçeğine götürür. Benzetmeler de dile dahil olduğuna göre roman sanatında vak'a takdimi, karakter inşası, zaman ve mekân tasavvuru ve elbette metindeki metafor ve alegorilerin bireyselden ulusala doğru ilerleyişi anlatıcının ve okuyucunun zihninde fenomenolojik bir işleyişi zorunlu kılar. Mesela romancı Seniha'dan bahsederken “Kalbini, hedefi muayyen olmayan bir kin, kör bir yılan gibi sarmıştı,”⁴⁶ dediğinde söz konusu benzetmenin Seniha'nın “enerji”sinin bir hedef aradığı ve aynı zamanda romanın sonraki kısımlarında ortaya çıkacak birtakım olaylara hazırlık yapıldığı anlaşılır. Aynı benzetmenin “hayatın

45 A.g.e., s. 131.

46 A.g.e., s. 118.

kendisi hedefi muayyen olmayan kör bir yılandır,” gibi evrensele açılan metafizik bir anlamı da olabilir.

Yazarın/anlatıcının metnin diline yerleştirdiği işaretleri takip ederek okuyucunun gerçekleştireceği fenomenolojik süreç edebi metnin, içerdiği anlamlar bakımından az da olsa kavranmasını sağlayabilir. Dil bir işaretler sistemi olduğundan dildeki özel birimler ve biçimler bilgi, görgü ve deneyimleri harekete geçirerek öznenin zihnini, fenomenolojik sürecin istikbaline hazırlar. *Kiralık Konak*’ta erosun bütün vasıflarıyla donanmış olan Seniha, romanın merkezi figürü olarak fenomenlerin istikbaldeki formlarını da belirleyecek şekilde metni kurar. Daha romanın ilk sayfalarında, Yakup Kadri, diğer figürlerle beraber Seniha’yı da tavsif ederken, onun hakkında kullandığı bir yığın tazyik, tahrik ve teşvik edici sıfatlar erosun doğuşunu/doğmakta olduğunu haber verir:

Seniha, daima en son çıkan moda gazetelerinin resimlerine benzerdi. Körpe, ince ve çalak vücudu, ipekböcekleri gibi daimi bir istihale içindedir. Günün aydınlıklarına göre mütemadiyen rengi değişen yeşil gözleri gibi sesinin besitesi, kımıldanışlarının ahengi ve hatta başının şekli de mütemadiyen değişirdi. İçi de tıpkı dışı gibiydi; tıpkı gözlerinin rengine benzeyen bir ruhu vardı, kâh ihtilaçlı, kederli, bulanık ve fena, kâh berrak, rakit ve ekseriya bir havai fişek gibi şenlikli idi.⁴⁷

Yakup Kadri dilinin erosun fenomenolojinin imkânlarıyla ortaya çıkışını ve resimle ilişkisini gösteren yukarıdaki paragraf, ilk cümlede de söylendiği gibi doğrudan doğruya “tasvir” ile ilgilidir. Her bir sıfatı bir fırça darbesi, ayrı bir renk kabul ederek anlatıcının aslında Seniha’nın resmini yaptığını söyleyebiliriz. Öyleyse anlatıcının edatlı ya da edatsız bir yığın benzetme yapması gerekir. Seniha’nın kendisini deşifre etmesiyle beraber ortaya çıkacak Seniha’ya ait fenomenolojik süreçlerin statik durumları tahrik ve teşvik edeceği açıktır. Körpe, ince ve çalak bir vücut, ipek böcekleri gibi sürekli “istihale” halinde tavsifi Seniha’nın aslında bir eros olduğunun simgesel beyanıdır. İlginç şekilde Yakup Kadri’nin alegorik dili Seniha ile Türklük/Türk milleti arasında münasebet kurulduğunu düşündürür. Bu tavsif bu coğrafya insanının Tanzimat sonrası yaşanan olaylar neticesinde bir enerji biriktirdiği ve artık “tebeddül ve tahavvüle” hazır olunduğu gibi bir varsayım üzerinden de yorumlanabilir. Diğer yandan “İpek böcekleri gibi daimi bir istihale içinde” bulunan Seniha’nın romanın sonraki bölümlerinde sık sık ve aniden değiştiğine şahit oluruz. Anlatıcı ondaki “değişme” arzusunun uzuvlarından fark edilebileceğini anlatmak amacıyla, Seniha’nın rengi değişen gözlerine ve sesine, sonra da başının şeklinin mütemadiyen değiştiğine dikkat

47 *Ag.e.*, s. 16-17

çekerek. Yine anlatıcının ifadesiyle “içi de tıpkı dışı gibi”dir. Gözlerinin rengi ise kâh ihtilaçlı, kederli, bulanık ve fena, kâh berrak, rakit ve ekseriya bir havai fişek gibi şenliklidir. Dilin erotik kabiliyeti anlatıcıyı ve okuyucuyu duygu, düşünce, hayal, anlam, anlamsızlık, acıma, keder, neşe, merak, bilgi ve haz gibi bir yığın fenomenin ortasında sağa sola savurabilmesinde gizlidir. Yakup Kadri’nin Seniha’sı ile beraber biz de bütün o saydığımız halleri deneyimleriz. Naim Efendi ile üzüldür, mahcup olur, küser veya kırılırız; Hakkı Celis’in uzaktan aşkına ortak olur, onun ıstırabını anlar ve bazen de ona kızarız. Oysa gözlerimizle takip ettiğimiz sadece işaretler ve o işaretlerin kuralları çerçevesinde birleşmiş biçimlerinden doğan dil ve bu dilin konsensüs sonucu üstlendiği anlamları taşıyan yapılarıdır. Dilin tecessüm ettirdiği roman figürlerinin mizacına ilişkin zenginlik, onun isteyerek ya da istemeyerek yaşadığı deneyimler/değişmeler bizi de etkiler. Alacakaranlıkta bir müddet yalnız kalan Seniha’nın uzaktan seçebildiğimiz bembeyaz yüzü, onun o kederli gözleri, “âteşin” bakışı belki onu anladığımızı düşündüğümüzden bize tanıdık gelir. Ondaki anlamı göremeyiz ama sezeriz. Demek ki bize anlamı sez-diren dil erotiktir:

Seniha alacakaranlıkla dolan salonda bir müddet yalnız kaldı, alacakaranlıkta, bu genç kız, bembeyaz görünüyordu. Pencerenin önünde koltuğun içine atılmış bir demet zambak gibiydi. Düzgün ve narin endamı şeklini kaybetmiş, bu ılık yaz akşamında sanki eriyordu. Ruhunda da böyle bir eriyiş vardı. Derin bir iç sıkıntısı bu alacakaranlık gibi asabını sarmıştı. Niçin öbürleriyle beraber çıkıp gitmemiştii? Bütün gece bu koca evin içinde yapayalnız ne yapacaktı? Bu ev, bazı günler, bazı saatler ona bir mezar gibi görünüyordu. Nefesi darlaşıyor ve sokağa fırlamak, koşmak, haykırmak istiyordu. Ta on dört yaşından beri kalbinde bilmediği yerlerin, görmediği şeylerin, tanımadığı kimselerin hasreti vardı. Fransızca, “Nereye kaçmalı?” sözü dilinde daimi nakarattı. Bu memlekette ve bu konakta ona her şey dar, az ve adi görünüyordu. Eşya, arzusunun göre değildi. Evin nizamı her türlü ihtışamdan arı idi. Büyük babası, annesi, hatta bazen babası ona, lisanlarını anlamadığı, hareketlerinden ürktüğü başka cinsten birtakım mahlukat gibi geliyordu.⁴⁸

Kıralık Konak’ta ara sıra rast geldiğimiz şiirsel metinlerden olan yukarıdaki paragraf, sınırlı ve sınırsız, sonlu ve sonsuz, yaşam ve ölüm gibi zıtlıklar arasında gidip gelen erosun eşya ile birleşme vaadini, tutkusunu, arzusunun içerdiğinden erotiktir. Çünkü poetik daima erotiktir. Diğer yandan eros bağışlamayı ve fedakârlığı da arzular. *Yaban* romanının sonunda Ahmet Celal, kendisine onca ıstırap çektiren köylüleri affettiğini söyler; kaldı ki onlar için bir yığın fedakârlık da yapmıştır. Kan ter içinde, kalbinde nihayetsiz bir

48 Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, s. 28.

azap ile Seniha'nın ineceği inişleri, çıkacağı yokuşları, geçeceği sokakları düşünen, her şeye rağmen mahcup, korkak ve iradesiz üstelik için için Seniha'ya kızgın Hakkı Celis zihninde cevabını bulamadığı bir yığın soru olduğu halde⁴⁹ ve Seniha tarafından defalarca aşağılanmış olmasına rağmen onu affetmiştir ve onun için fedakârlık yapmaya hazırdır. Erotik dilin etkisi, o kadar kızdığımız Seniha'yı bizim de bağışlamamızı, hatta Paris'te, onun karşı karşıya kalabileceği sıkıntıları düşünerek üzülmemizi ve onun için fedakârlık yapmayı göze almamızı sağlayan dildir.

Kısacası Yakup Kadri romanları yaşamın "kışkırtıcılığı" karşısında, insanın direncini analiz ederken bizi sadece hayal kurmaya sevk etmez; düşünenin hazzını kavramaya da çağırır.

KAYNAKÇA

- Ankay, Nurcan, "Türk Romanında Entelektüel Suç", doktora tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.
- Bataille, Georges, *Erotizm*, çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, Ankara: Onur Yayıncılık, 1993.
- Bornemark, Jonna ve Marcia Sa Cavalcante Schuback (ed.), "Phenomenology of Eros", *Södertörn Philosophical Studies* 10, (2012).
- Depe, Deniz, "Türk Romanında Romantik Bir Tema Olarak Arzu", doktora tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Hall, David L., *Eros and Irony, A Prelude to Philosophical Anarchism*, New York: State University of New York Press, 1982.
- Han, Byung-Chul, *The Agony of Eros (Foreword By Alain Badiou)*, çev. Erik Butler, Cambridge: MIT Press, 2017.
- Hewson, Mark ve Marcus Coelen, *Georges Bataille and Key Concepts*, New York: Routledge, 2016.
- Levinas, Emmanuel, *Totality and Infinity*, çev. Alphonso Lingis, Pittsburg: Duquesne University Press, 1969.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Ankara*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1987 (7. baskı).
- , *Bir Sürgün*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983 (4. baskı).
- , *Hep O Şarkı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998 (2. baskı).
- , *Hüküm Gecesi*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966.
- , *Kiralık Konak*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1996 (14-15. baskı).
- , *Nur Baba*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1996 (3. baskı).
- , *Panorama*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1987 (3. baskı).
- , *Sodom ve Gomore*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966.
- , *Yaban*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991 (16. baskı).

49 A.g.e., s. 38.

Yakup Kadri'ye Fransız Edebiyatı Penceresinden Bakarken

GÜL METE YUVA

Yakup Kadri'nin Türkiye tarihi temeline oturttuğu eserinde edebiyat tarihinin izlerini sürmek onu anlamak için göz ardı edilmeyecek bir alan. Yazarın ilk romanı *Kıralık Konak*'tan son romanı *Hep O Şarkı*'ya kadar eseriyle İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geniş bir dönemi, değişik sorunsallarla kucakladığı her fırsatta belirtilmiş bir saptamadır. Çalışmasındaki bu geniş açı, Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*, Zola'nın *Rougon-Macquart*'ında en başarılı örneklerini bulan eser kavramıyla kesişir. Değişmekte olan toplumdan farklı kesitler kâğıda dökülürken yalnızca bu objektifin değil, içeriğindeki kimi unsurların da Fransız edebiyatının başeserleriyle çeşitli noktalarda buluştuğunu görüyoruz.¹ Bu konuda üzerine eğileceğimiz ilk yazar, Yakup Kadri'nin, eserinin bir kısmını çevirdiği² ve bu çevirinin önsözünde analizini yaptığı Marcel Proust.

Sodom ve Gomore veya Necdet'in bir aşkı

Sodom ve Gomore, işgal İstanbul'unda, yazarının kullandığı kelimeyle, “monden” bir grubun, bir “klik”in romanı. Grup üyelerinin (işgalci İngilizler, Fransızlar, zengin Türkler, köklü veya köklü olduğunu iddia eden aileler...)

- 1 Bu noktalardan bazılarında değişik araştırmalarda işaret edilmiştir: Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İnsan-Eser Fikir-Üslup* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001); Necdet Bingöl, *Yakup Kadri'nin Beş Romanında Fransız Realist ve Naturalistlerinin Tesirleri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1944); Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014).
- 2 Marcel Proust, *Swann'ların Semtinden I*, çev. Yakup Kadri Karaosmanoğlu (İstanbul, MEB, 1961), XII. *Swann'ların Semtinden*'in üç bölümünden oluşan bir eser: *Combray*, *Swann'ın Bir Aşkı*, *Memleket İsimleri*:İsim. Yakup Kadri, çevirisinin önsözünde “ilk cildini çevirip neşrettiğimiz eser” olarak belirtse de çeviri *Combray*'le ve *Swann'ın Bir Aşkı*'nın yaklaşık 150 sayfasının 25'iyile sınırlı.

öne çıkan ortak özellikleri refah seviyeleri ve zevk peşinde oluşları... Bu zevk aleminde öncelikle cinselliğin yönlendirdiği iradesiz insanlar buluruz. Ahmet Mithat'ın natüralist roman anlayışında kabullenemediği, “okura anlatılacak yalnızca bu pislikler mi kaldı,” diye eleştirdiği dünya bu grubun dünyasıdır. Cinselliğin bittiği yerde aristokratvari dinlenme keyfi vardır: Jackson Read gibi “şahane tembelliğin safası”nı sürerken zamanı: “sabah at gezintileri, öğleden sonra golf ve tenis oyunları, akşamları briç partileriyle devamlı bir hareket içinde geçip gidiyordu.”³ Yakup Kadri'nin işgal İstanbul'u, romana yapıştırılmış gibi duran son bölüm hariç, esas olarak bu sürekli zevk devriminde olan grubun içinde Necdet'in kıskançlığını körükleyecek, dolayısıyla Leylâ'nın bunu besleyecek ilişki ve hareketlerine kaynak olmakla sınırlı kalır.

Proust hayranı olduğunu her fırsatta dile getiren Yakup Kadri'nin romanına *Sodom ve Gomore* adını vermesi akla hemen Proust'un aynı adı taşıyan yapıtını getirirse de asıl yakınlaşmanın *Swann'ın Bir Aşkı* ile olduğunu görmek mümkün. İki roman da bir aşkın kıskançlıkla beslenme evrelerini izler, bitişle noktalanır. Yakup Kadri, romanında, “aşık psikolojisi garip, severken ruh derinleşir, kimse kendi dahil ruh halini bilemez”⁴ derken Proust gibi o bilinmez ruh haline yakınlaşmayı, bilinçaltının derinliklerinde gezinmeyi hedefler. Bu anlamda *Sodom ve Gomore* kontrol edilemeyen duyguların, bilinçaltı dürtülerin romanı da değil midir?: “Kalp denilen bu tükenmez ısırap ve saadet kaynağı altında kararsız ve mantıksız muhayyelemizin bir oyuncuğu olduğu için bütün hareketleri hep onun heveslerine, onun cilvelerine bağlıdır.”⁵ “O tahlilci, o kılı kırk yaran” Necdet karakteri “insiyaki bir halde işleyen müşahade ve tahlil alışkanlığı”⁶ ile okura tutkulu bir aşkın analizini izleme fırsatı verir.

Her iki aşkın da zemini olan grup, sevilen için katlanılan bir zorunluluktur. Odette de Crécy'nin mensup olduğu Verdurin'lerin “küçük klan”ına aşağılayarak bakan Swann, aşkı için bu grupla ilişkisini sürdürecektir. Leylâ'nın Necdet'e “sen de bu ‘klik’e girsen göreceksin ki (...)”⁷ diye başlayan ıknâ çabasına genç adamın sonunda boyun eğerek verdiği yanıt da Swann'ın tavrını dile getirir: “Ben de sizin o kokmuş, çürümüş ‘monde’unuza gireceğim.” Bu fedakârlığın nedeni okuru yine Swann'a götürür: “Seni yakından gözetlemek için. Eğer şüphelerimi haklı çıkaracak en ufak bir hareketini görürsem, yapacağımı ben bilirim.”⁸

3 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), s. 255.

4 A.g.e., s. 241.

5 A.g.e., s. 171.

6 A.g.e., s. 41, 72.

7 A.g.e., s. 73.

8 A.g.y.

Kıskançlık, sevdiğine güvenmemek, sürekli ne yaptığını ne yapacağını düşünerek acı çekmek, Swann'ın *Bir Aşk*'ında âşığı kıvrandırır. Kıskançlığın getirdiği aşağılanmalar, korkular, endişeler, kontrol edilemeyen duygular Proust'da da Yakup Kadri'de de âşık olmanın bedeli gibidir. Kıskanan, aldatılma duygusuna yeni nedenler arar; güvensizlik, sevilenin yaşamındaki bilinmeyenlerin yarattığı endişe âşığı sürekli bir kâbusta yaşatır.

Kıskanmak için görünür neden olmayınca hayal gücünü çalıştırmak, geleceğe ilişkin senaryolar üretmek gerekir. Necdet, Leylâ'nın "(...) güzelliğini böyle bir yudum su halinde, böyle bir saflık ve arılık damlası halinde tatmıştı." Sevgiliyle geçirilen zevkli anlar, yaşandıktan hemen sonra kıskançlığı besler; kıskanma nedeni yokken de hayal edilir: "Captain G. Jackson Read ise, günün birinde Leylâ'nın böyle eriyip akışlarını görecekti miydi?"⁹ Kurgulama, Leylâ'nın duygu dünyasına kadar girer: "Leylâ'nın Jackson Read'e duygularını düşünüp kıskanmaya başladığı." ¹⁰ Bu hayaller, Proust'un "Swann'ın hastalıklı duyguları" olarak nitelendirdiği düşüncelerinden farklı değildir. Swann da: "Bazen, Odette'in âşığı olabileceğini düşündüğü bir adamın ismini gazetede görünce yeniden kıskanmaya başlıyordu."¹¹

Proust, Swann'ın aşkının nasıl inatçı bir duygu olduğunu değişik yollarla okura gösterir. Romanın bir pasajında, Swann kendisini güzel şeyler düşünmeye zorlayıp sakinleştirir, ertesi gün için hoşlanacağı gezilerin hayalini kurarken birden sebepsiz yere hıçkırarak ağlamaya başlar: "Sonra bezmiş bir halde yarın tekrar Odette'in ne yaptığını araştırmaya başlayacağını, onu görmek için bahaneler bulacağını düşündü."¹² Necdet'in aşkında da bu tür gidip gelmeler, aşkın iradeyi yenen tarafı vardır: "Bitti, bitti artık! Aramızda hiçbir şey kalmadı. Oh, kurtuldum!" diyordu. Fakat içinden yine kendi kendisine "Unutabilecek miyim? Nasıl unutacağım?" diye soruyordu.¹³

Swann'ın *Bir Aşk*ı aşkın bittiğinin bilince çıkmasıyla noktalanır. Swann "İçinden, ne yazık ki hoşuma gitmeyen, bana uymayan bir kadın uğruna yıllarımı harcadım, ölmek istedim, onunla en büyük aşkıma yaşadım,"¹⁴ diye haykırırken bir zamanlar Odette'e âşık olan Swann'ı tanıyamaz. Necdet de aşkı sona erince, geçmişteki âşık Necdet'e, Swann'ın ruh halini çağrıştıran bir yabancılaşma içindedir: "(...) bir zamanlar Leylâ ile kendi arasında geçen macera ona bir başka adamın hikâyesi gibi geliyordu."¹⁵ Leylâ'nın aşkın-

9 A.g.e., s. 38.

10 A.g.e., s. 160.

11 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (Paris: Gallimard "Quarto", 1999), s. 301.

12 A.g.e., s. 255.

13 A.g.e., s. 33.

14 A.g.e., s. 305.

15 Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomora*, s. 284.

dan bütünüyle uyandığında yargı kesindir: “Ve bütün bunlar ciğeri beş para etmez bir kız için...”¹⁶ Bilinçaltının yücelttiği, aşk hedefine dönüştürdüğü Odette gibi Leylâ da aşk bitince yerin dibine geçirilir.

Sodom ve Gomore’nin son cümlesi romanın adını aldığı söyleneceye gönderme yapar. Leylâ, geçmişteki aşkı uyandırmak için son bir denemeye Necdet’i öper. Bu karşılıksız öpüşten sonra “Kaskatı bir heykel gibi” (veya tuzdan heykele dönüşmüş Lut’un karısı gibi) olan Leylâ’nın karşısındaki Necdet’in dudaklarında, kimyevî bir tat, tuz tadı kalır: “Bu son öpüşten dudaklarının üstünde kalan şey kimyevî bir maddenin yavan tadıydı.”¹⁷ O kimyevî tat, Odette’in son öpüşünün de tadıdır. Swann, Odette’i son kez rüyasında bir deniz kenarında görür. Rüyadan uyandığında Odette yok olmuş, geride kalan ise yalnızca dudaklarındaki tuz tadıdır.¹⁸

Şekilde Proust

Yakup Kadri, Necdet’in aşk analizinde biçimsel olarak da Proust’u anımsatan cümlelere yer verir. Bu bölümlerde Necdet için kullandığı üçüncü tekil şahıstan, birinci çoğula geçerek, fiillerde geniş zaman kullanarak yaşanan an veya deneyim kişisel olmaktan çıkar hepimize, bütün insanlara ait bir gerçeğe dönüşür. Okurun, âşık öznenin duyduklarını günlük yaşamdan bir örnekle anlamasına çalıılır:

Dış hayat onun görüşüyle normal ve açık manasını kaybetmiş; bu hayatın her levhası, her parçası bir acayip kâbusun safhalarını göstermeye başlamıştı. Mesela, şu dakikada şu barın içinde gördüğü şeylerin onun üzerindeki tesiri midemiz fazla dolu iken yattığımız zaman rüyalarımızın bayat, tatsız ve ağır bir kargaşalıkla üstümüze çöküşünden farksızdı. Kafamızdaki uykuya rağmen hâlâ ışıktan bir parçasını muhafaza eden şuurumuz boş yere bu rahatsızlık veren hayallere karşı koymak ister, boş yere kendi kendimize, “Adam sen de, bütün bunlar rüya!... Şimdi geçecek. Şimdi uyanacağım!” deriz, fakat bunu dediğimiz müddet esnasında bile yine sinirlerimizin titremelerini durduramayız.¹⁹

Proust’a yakınlaşmada farklı bir şekil, yazarın eseriyle aradaki mesafenin daralmasıdır. Bu noktada *Sodom ve Gomore*’de Leylâ’nın çay davetiyle Proust’ta Berma’nınki arasındaki benzerlik örnek olabilir. *Yakalanan Zaman*’da artık yaşlanmış olan artist Berma bir çay daveti verir. Saat ilerledikçe

16 A.g.y.

17 A.g.e., s. 295.

18 A.g.e., s. 304.

19 Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, s. 41-42.

kimsenin gelmeyeceğini anlar. Davetliler Rachel'in aynı saatlerde Guerman-teslarda verdiği davete gitmeyi tercih etmiştir: "Berma saatin ilerlediğini gö-rünce herkes tarafından terk edildiğini anladı. Masayı hazırlatıp oturdular-sa da bu bir cenaze yemeği gibiydi."²⁰ Bu tercih, grubun bilinçli bir şekilde kendisini dışladığının ilanıdır.

Leylâ'nın son çay daveti Berma'ninkine benzer bir cenaze yemeğine dönü-şür. Davetliler aynı saatlerde madam Simpson'un düzenlemiş olduğu yeme-ği onunkine tercih ederler. Leylâ'nın gruptan dışlandığının ilanı olacak olan bu olay onu yataklara düşürecektir.²¹

"Hakikat mazidedir"

Yakup Kadri, Proust'un eserini analiz ederken "Hakikat mazidedir," der ve bu saptamayı şöyle açıklar:

Zira yaşanılmakta olan "an" henüz uzuvlaşmamış bir "rüşeym" halindedir. Gelecek zaman ise hiç doğmamış ve belki de hiç doğmayacaktır. O halde var-lığın, var olmanın tam olarak mefhumlaştığı, müspetleştigi, gerçekleştiği yer ancak "mazi"nin engin kucağıdır. Hakikat mazidedir.²²

Bu analizde Proust'un "Hayatın ve tabiatın içindeki esrarı çıkarmak için yazdığın" bunun için de rasyonelliğe değil "his ve ruh cehdine" ihtiyaç oldu-ğunu belirtir.²³ Yakup Kadri, aynı konuda ünlü "çaya batırılan kurabiye"nin çağrıştırdığı bütün bir geçmiş örneğini verdikten sonra bu sefer duyuya hi-tap eden bir başka örnek ekler: Müziğin geçmişi yaşatma gücü:

(...) ve gençlik çağının muayyen bir anında, bir kere dinlemiş olduğu bir bes-tenin küçük bir müzik cümlesini, on altı ciltlik eserinde baştan sona kadar, hassasiyetinin bir 'leitmotiv'i olarak tekrar edip durmaktan usanmayacaktır.²⁴

Yukarıdaki alıntıda Yakup Kadri'nin verdiği örnekteki Vinteuil'ün sona-tı *Kaybolan Zamanın Peşinde*'nin birçok yerinde karşımıza çıkar. Hayali par-çanın kişiler üzerindeki psikolojik etkisi kimi yerde büyük önem kazanır. Özellikle *Swann'ın Bir Aşkı*'nda sonat başrolüdür; hatta Swann'la Odette de

20 Proust, *A la recherche du temps perdu*, 2363.

21 Bu bölümde Leylâ'nın özenle hazırladığı kıyafeti de Proust'u anımsatır. Leylâ "alev renginde" bir elbise diktirir, aynı renkte saten ayakkabılar ısmarlar: "(...) kızıl renkli rubası teninin esmer kadifesi üstünde sanki bir alevin aksi gibiydi. (...) Hakikatte de, Leylâ o akşam bir alevin içinde yanıp tutuşuyordu" (s. 213, 214). *Mahpus*'taki bir tuvalet betimlemesi rengiyle, alev metaforuy-la Leylâ'nın kıyafetini anımsatır: "Kıpkırmızı bir elbiseniz, kırmızı pabuçlarınız vardı, harikay-dınız (...) alev saçan bir yakut gibi.", *a.g.e.*, 1630.

22 Proust, *Swann'ların Semtinden I*, s. XII.

23 *A.g.e.*, s. IX.

24 *A.g.e.*, s. III.

Crécy aşkının “milli marşı” olarak nitelenir. Sonunda sabun köpüğü gibi sönecek olan bu aşkıta “(...) o, bu cümleye, artık taşıdığı müzikal kıymete göre değil, kendi aşkının bir hücceti, bir yâdı olarak değer veriyordu.”²⁵

Hep O Şarkı’da Yakup Kadri, Proust’u izleyerek bir müzik parçasıyla bir aşk hikâyesi arasındaki bağları mercek altına alır. Roman boyunca, bu şarkı, yazarın Proust’un çalışmasını nitelerken kullandığı nitelemeyle bir “leitmotiv” olarak okurun önüne gelir. Neredeyse bir ömrü kapsayacak aşkıta, “hep aynı şarkı” aşkı canlı tutan, duyguları anlatmada kelimeler ötesine geçen ve önemini, geçen zamana meydan okuyarak aynı kuvvetle koruyan bir kaynaktır. Bu kaynağı iyice soyutlaştırmak için Yakup Kadri de Proust gibi yalnızca romanda betimlemelerle mevcut olan, okurun ancak hayal edebileceği bir müzik eserini seçer.

Beste, romanda çeşitli vesilelerle belirir. Kimi kez, genç kız yatağındaiken, kimi kez mehtap alemlerinde, yalı komşusu olan Cemil Bey’in şarkısını duyar. Ayrı kaldıkları yıllarda şarkı artık belleğin parçası olmuştur ve aynı etkiyi sürdürmesi için bu yeterlidir. Evli bir kadinken Cemil’in mektubunu okurken o ses kulaklarında çınlar: “musikinin tesiri altında kalmaktan daha ileriye gidecektim.”²⁶ “İleriye gittiği” nokta ise evli bir kadın olmasına rağmen bestenin ona sevdiğiyle hep beraber olduklarını hatırlatmasıdır.

Aşkın doğuşu, doruk noktası, tükenişi şarkının açtığı alanda şekillenir. Her birinde Münire’nin ruh hali, aşkın bu üç haline denk düşse de ortak bir nokta görürüz: Müziğin uyandırdığı etkinin zaman kavramıyla ilişkisi. Şarkıyı her dinleyişinde Münire zaman ötesindedir: “Bir saat, yalnızca bir saat değildir, kokularla, seslerle, tasarımlarla ve iklimlerle dolu bir kaptır.”²⁷ Proust’un, zamanın öznel algılanışına vurgu yapan bu cümlesi Münire’nin şarkıyı her duyuşunda kendini gösterir. Dakikalarla sınırlı dinleyiş, duygularla, hayallerle, tasarımlarla dolu olarak dinleyeni o sınırlı, kısa andan sonsuzluk duygusuna doğru götürür.

Münire’nin ilk dinleyişinde şarkı, ilan-ı aşkı çağrıştırır: “Cemil Bey, ilk defa olarak bu akşam, yanık bir beste, yanık bir güfte ile ve sesinin en yanık perdeleriyle bana aşkını ilân etmişti.”²⁸ Bestenin bu ilk ortaya çıkışı daha sonra sürdüreceği gücü de işaret eder. Denizin dibi veya ölüm düşüncesiyle sonsuzluğa kapı açar:

Cemil Bey’in tatlı, dokunaklı sesi perde perde yükselip alçalırken, kâh bir vuslata davet sevkî, kâh bir ayrılıktan şikâyet hüznü ile yaklaşıp uzaklaşır-

25 A.g.e., s. 332.

26 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Hep O Şarkı* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s. 69.

27 Proust, *A la recherche du temps perdu*, 2280.

28 Karaosmanoğlu, *Hep O Şarkı*, s. 28.

ken, bana öyle geldi ki, döne döne, dalga dalga bir su, vücudumu çırılçırak içine almış, sürükleyip gidiyordu. Nereye? Artık hiç bilmiyordum. Bende düşünce, irade namına, artık hiçbir şey kalmamıştı. Gözlerimi kapamış, kendimi bırakmıştım. Bu su, beni dilediği yere götürebilir, isterse dalgalarını bashedan aşırıp beni döndüre döndüre ta dibine çekebilirdi. Artık, ölümden bile korkum kalmamıştı.²⁹

Müzik iradeyi açığa çıkarırken aşk da bilinç altına yerleşmiştir. Anlatılmaya başlanan, Maupassant'ın *Bir Hayat* romanındaki gibi bir kadının ilk gençlik yıllarından yaşlılığına akan zaman parçasıdır. Bu sıradan hayatın dönüm noktalarını “hep o şarkı” oluşturacaktır. Hayat hikâyesinin –romanın– sonunda Münire “Bütün bunlar, bütün bu olup bitenler belki benim muhayyilemin icadı,” diye yaşadıklarını sorgularken bunların, her fırsatta belirttiği gibi, hayal/hakikat sınırını ortadan kaldırdığının da daha başından farkındadır. Besteyi, aşkın zirvesinde dinlerken iç ve dış dünya, hayal ve hakikat birleşir. Genç kadın, sevdiğiyle birlikte sandalda mehtap gezisindedir. Bir rüya olarak nitelenen gezi, bir başka rüyayla katmerlenir. Kendinden geçirecek mutluluk hali burada da kişiyi zaman ötesine götürür. Proust'ta olduğu gibi rüya başlı başına bir dünya, bir tür paralel yaşamdır:

Cemil Bey'e:

– O şarkınızı kulağıma söyler misiniz? dedim.

Kulağıma eğildi; tıpkı genç kızkı rüyalarındaki gibi yalnız benim işiteceğim bir sesle söylemeye başladı. Ah bu ses. Ah bu şarkı. Sanki, o ılık yaz akşamının bütün sihiri, bütün füsunu bunda toplanmıştı. Sanki, deminden beri, tabiatın birer manzara halinde seyrettiğim bütün güzellikleri bu sesle, bu şarkıyla karışarak tatlılaşarak ve bir kat daha tesirleşerek benim içime akıyordu.

O susunca bir müddet gözlerim kapalı ve başım onun omuzuna dayalı kendimden geçmiş bir halde kaldım. Sonra, ikimiz birden kalkıp el ele tutuşarak ay aydınlığının Boğaziçi denizini ikiye bölen altın yoluna doğru yürüdük.³⁰

Şarkı, zaman ve mekân kavramını yok eder. Anlatıcı, rüyaya dalmayla, iradeyi kaybetmeyle kendini gösteren bilinçaltının karşı konulamaz hâkimiyet alanında ilerler:

Belki de musikinin tesiriyle yarı sarhoş bir haldeydi. Hafif hafif kürek çekiyordu. Bir de o esnada, o şarkı, bizim şarkımız söylenmeye başlamasını mı? Bunu söyleyen hanendelerin sesi, bence her ne kadar Cemil Bey'in sesi gibi dokunaklı değil idiyse de –tam ona durunuz! demek üzereyken– benim ihti-

29 A.g.e., s. 30.

30 A.g.e., s. 115.

yarım da elden gitmişti. Gözlerimi kapamış dalmıştım. Bu halim kaç dakika, kaç saat sürdü bilmiyorum. Fakat kendime gelip gözlerimi açtığım vakit sandım ki, bir rüyadan uyanıp başka bir rüyaya dalmışım.³¹

“Uyanıkken rüya hali” Proust’ta anlatıcının ruh halini yansıtmada sık sık kullandığı bu süreci *Hep O Şarkı*’nın anlatıcısı da yaşar. Bazı geceler sevdiğinin yatağına kadar geldiğini anlatırken bunun ne hayal ne de rüya değil “tam mânâsıyla gerçek”³² olduğunu söyler. Genç kız, Cemil’in adını sayıklayarak kendine gelir; dadısına rüyasında bağırıp bağırmadığını sorunca dadısının yanıtı: “Biliyorum, rüyada değil. Uyumuyordun. Uyanıktın. Yatağın içinde durmadan kımıldıyordun. Onun sesi sende ne rahat ne huzur bırakıyor.”³³

Aşkın doğuşundan yirmi beş yıl sonra Münire geçmişe bakınca yaşadıklarının gerçeğe olan ilişkisi üzerine düşünür; geçmişini rüya olarak niteler. “Ben mi gördüm, yoksa başkası mı anlattı?”³⁴ Yaşlanmış kadın “o şarkı”yı son kez uzun yıllardır görmediği, aile babası olmuş Cemil Bey’in yılların etkisiyle değişmiş sesinden, beklenmedik bir yerde ve anda dinler:

Bu ne? O kimin sesi? Bardak elimde titredi. Bu, onun sesi değil ama, okuyuş tarzı onunkine pek benziyordu: Bestenin dar bir nağme ve makam kalıbı şeklinde çıkıp güfteye ifade edilen his ve heyecanlara uygun bir ahenk haline girışı; sözlerin içten gelişi, konuşulan dildeki kadar tabiiliği, munisliği, hepsi vardı bu okuyuşta. Fakat okuyan o olamazdı.³⁵

Notaların sürükleyip götüren kuvveti, duyguları yine o şiddetle yere çarpar; sesin sahibinin adı söylenince Münire bayılır. Şarkı onu yine zaman bilincinin yok olduğu yere taşımıştır. Geçmiş zamanın içi boşalmış, onunla beslenen yaşam anlamını kaybetmiştir: “Ömrüm sebepsizleşiverdi, gayesizleşiverdi birdenbire. Asıl en fecii, bu, önümdeki boşluk değil, hayır, asıl arkamdaki boşluk! Sanki, onu hiç sevmemişim, onunla hiç sevişmemişiz gibi geliyor bana.”³⁶

Hep O Şarkı’nın bu son bölümünde, anlatıcı, zamanın kişiyi nasıl değiştirdiğini, tanınması zor hale soktuğunu dile getirir. Proust’un eserinin sonunda anlatıcı, Guermantes’ların balosunda uzun bir aradan sonra bazı tanıdıklarını görür. Orada düşündüğü, geçen zamanın en somutlaşmış halinin insanların yaşlanmış oluşlarıdır. Proust’un eserine adını verecek olan kavram

31 A.g.e., s. 124.

32 A.g.e., s. 32.

33 A.g.e., s. 33.

34 A.g.e., s. 127

35 A.g.e., s. 159.

36 A.g.e., s. 169.

“kayıp zaman”ın³⁷ izinin peşine yazıyla düşüp onu “yakalanan zaman”a dönüştürmek, Münire’nin de başvurduğu çare olacaktır. Bir yandan “asıl korkunç arkamdaki boşluk” derken geçmişi kâğıda dökerek o boşluğu dolduracak, yazıyla ona anlam kazandıracaktır.

Kokunun gücü

Müzik gibi koku da duyguları veya Yakup Kadri’nin Proust’un çalışmasını incelerken kullandığı kelimelerle “şuuraltının karanlığı ve gücü”nü hareketle geçirebilecek kuvvettir. Yukarıdaki satırlardaki Münire’nin Proustvari “uyanık rüya”sında koku, sevgilinin varlığıyla eş değerdedir: “Vücudunun bütün sıcaklığı, mendiline sürdüğü gül suyu kokusuna karışarak, yatağımın içine yayılırdı. Bu, bir hayal, bir rüya değil, tam mânasıyla bir gerçektir.”³⁸

Duyunun, duyguyu canlandırma gücünü göstermede, *Sodom ve Gomore*’de de kokunun işlevi açıktır. Kıskançlığın pençesindeki Necdet, Leylâ’nın parfümünü içine çektiğinde duygularını kanıtlayacak izleri bulduğunu düşünür:

– Kokunu değiştirmişsin!

– A, kim demiş, hep aynı koku... Sana öyle geliyor.³⁹

Bu diyalogda, Leylâ’nın peşinde iz süren, kıskançlığına gerekçe arayan Necdet için genç kadının parfümü anlam yüklüdür. Kokusunun değişikliği Leylâ’nın yaşamındaki değişikliği kanıtlayacak, genç adamın kıskançlığını haklı gösterecektir.

Romanın son sayfalarında ise Leylâ, Necdet’in aşkının bittğini anlamıştır. Ümitsizce bir çırpınma içinde genç adamın duygularını canlandırmaya çalışır. Önce, Necdet’ten evine, aşklarına sahne olmuş mekâna götürmesini ister. Leylâ, aşkın ancak kaybolan zamanı geri getirmekle dirileceğini bilir: “Unuttun mu? Hani Pangaltı’da bir evin içinde, duvarları hep benim resimlerimle örtülü bir oda vardı. Hani (...) Hani (...)”⁴⁰ Necdet’in o evde eserden eser kalmadığını söylemesi üzerine Leylâ onu anılarla dolu diğer eve, anne-babasının evine götürür. Ancak: “Leylâ gibi Sami Beylerin evi de Necdet’e artık hiçbir şey söylemiyordu.” Geçmişi geri getirmesi çabasıyla genç kız, daha can alıcı bir yer seçer; Necdet’i bu kez “daha çok hatırayla dolu bir yere, kendi giyinme odasına aldı. Burası hep eski kokuyla, o eski havayla doluydu.”⁴¹ Necdet’in “eski koku”ya da duyarsız kalması karşısında Ley-

37 Yakup Kadri çevirisinde “geçmiş zaman”ı “kayıp zaman”a tercih eder.

38 A.g.e., s. 32.

39 Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, s. 70.

40 A.g.e., s. 293.

41 A.g.y.

lâ son kozunu ortaya koyar. Yeni Leylâ'nın alametifarikası yeni parfümüdür. Ancak Necdet bu değişiklik karşısında da tepkisizdir:

Yalnız bir şey değiştirdim, farkında mısın, kokla bakayım! dedi ve avcunun içinde sıkıldığı bir dantel mendili Necdet'e attı.

Necdet başıyla bir "ne bileyim ben" işareti yaptı.⁴²

Leylâ'nın çırpınışları boşunadır. Necdet'in ölmüş duyguları ne geçmişten gelen eski kokularla ne de yeni Leylâ'nın yeni "çılgın hulya" parfümüyle canlanır.

Bilinçaltının karanlığında Proust'tan Maupassant'a

Bilinçaltının bilinmezliği Yakup Kadri'nin öykülerinde de karşımıza çıkar. Yazar, burada, başta Maupassant olmak üzere, Fransız edebiyatının fantastik öykü yazarlarının yaptığı gibi edebiyatta gerçekçilik kavramına yeni bir boyut kazandırır. Yakup Kadri eserlerinde, özellikle *Sodom ve Gomore*'de, cinsellik konusunda dönemin ahlâk normlarını aşar. Her seferinde "sapıklık" veya Fransızca olarak kullandığı kelimeyle "vice" (ahlâk kurallarına uymayan) olarak belirtme gereksinimi duysa da gerçekçi roman bu yeni alana girmiş olur. Yazar, öykülerinde cinsellik sınırlarını daha da genişletir; bilinçaltının karanlıklarından kaynaklanan hastalıklı cinsel davranışları sergiler. Yakup Kadri'nin, yeni olduğu kadar bilinmez bir alanda ilerlerken Maupassant'dan destek aldığını görüyoruz:

"Nebbaş"da köyün Bakırsakal Deli Mehmet'i o gün gömülen "küçük hanım"ın mezarını gece olunca açar. Cinselliğin hastalıklı boyutunun varabileceği son noktalardan biri, ölü seviciliği Maupassant'ın "Mezar" (*La Tombe*) başlıklı öyküsünün de konusudur:

Yırtıcı bir hayvan ihtilâcı geldi; mevtayı şiddetle kolları arasına aldı? Çözülen çene ve baş sargıları, yüzün şeklini değiştirmiş ve ağız siyah, korkunç bir çukur halini almıştı. (...) Deli Mehmet'in elleri bütün bu vücutta çılgın, yırtıcı bir temas ile dolaşırlar.⁴³

Maupassant'da delice sevdiği karısının mezarını açarken yakalanan adamın mahkemede anlattıkları aynı hastalığın belirtileridir:

Yüzü morarmış, şişmişti, korkunç! Ağzının kenarında siyah bir su vardı. O! Evet oydu! İçimi korku sardı. Ama ellerimi uzatıp saçlarından çekerek bu korkunç suratı kendime doğru çektim! O sırada yakalandım. Sevgilimizle ge-

42 A.g.e., s. 294.

43 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Bir Serencam* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s. 156.

çirdiğimiz saatlerden sonra bıraktığı kokuyu nasıl içimize çekersek bütün gece bu çürümüş şeyin kokusunu, sevgilimin kokusunu hissettim.⁴⁴

Yalnızca öykülerinde değil örneğin *Panorama*'da komiser Hamdi Bey bölümü romanın bütününe yapıştırılmış, *Bir Serencam*'a dahil olabilecek bir öykü gibidir. Hamdi Bey'in her evliliğinde eşleri anlaşılmayan bir nedenle kısa bir süre sonra ölürler. Son karısı kurnazlıkla hayatını kurtarınca komiserin karılarını önce bezle sararak hareketsizleştirdiği sonra ayaklarını gıdıklayarak öldürdüğü anlaşılır. Bu alışılmadık cinayet şeklini Paul Margueritte'in *Karısının Katili Pierrot*'da⁴⁵ görüyoruz. Pierrot karısı Colombine'i kıskandığı için öldürür. Öldürme şekliyse komiserle aynıdır. Kadını önce (bez yerine) iple bağlayarak hareketsiz hale getirir, sonra kalbi durana kadar ayaklarını gıdıklar.

Bu örneklerde görülen, cinselliğin normatif kalıplardan çıkıp hastalığa dönüşmesi Türk edebiyatında yeni bir alandır. Yakup Kadri ile Maupassant'ın bulunduğu bir başka nokta sıradan küçük burjuva yaşamın beklenmedik bir anda ve şekilde altüst oluşudur. Bu öyküler, yaşamın tekdüze gidişi içinde beklenmeyen, bazan trajikomik olan felaketi, garip olanı konu alır. "Şapka"da,⁴⁶ "Baskın"da⁴⁷ olduğu gibi "saçma" olarak nitelendirilebilecek ölüm şekli Maupassant'ın örneğin "İki Dost" öyküsündeki balık avlamaya giden iki dostun casus zannedilip kurşuna dizilmesi kadar "saçma" ölümdür.

"Bulgar Köyünde Bir Gece" öyküsünde geceyi bir Bulgar köyünde geçiren anlatıcıya ve yanındaki Şaban Ağa'ya "ikram" olarak sözde köyün geleceği olarak yataklarına dillerini anlamadıkları birer kadın verirler. Sabah yola çıkarlarken anlatıcı, Şaban Ağa'ya huzursuzluğun nedenini sorduğunda şu yanıtı alır: "İster misin, o pis Bulgar karısından bir çocuğum olsun!..."⁴⁸ Bu cümlelerin içindeki endişe Maupassant'ın "Bir Oğlan Çocuğu" (Un fils) öyküsünde gerçeğe dönüşür. Fransız Akademisi üyesi anlatıcının bir otel odasında tecavüz ettiği, Breton olduğu için dilini anlamadığı genç bir kadından çocuğu olduğunu daha sonra öğrenir. Anne doğumda ölmüş, çocuk serseri, yarım akıllı, topluma zararlı bir delikanlı olmuştur. İki öykünün çerçeveleri tamamen farklıysa da hayvansal olarak nitelendirilebilecek bir içgüdü sonucu "baba" olma, insan üremesini hayvan üremesine indirgeme noktasında buluşur.

44 Maupassant, Guy de, *Contes et nouvelles*, tome II (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979), s. 928.

45 Margueritte, Paul, *Pierrot Assassin de sa femme, Pantomime* (Paris: Paul Schimidt Imprimeur-Editeur, 1882).

46 Karaosmanoğlu, *Bir Serencam*, s. 69.

47 A.g.e., s. 55.

48 Karaosmanoğlu, *Hikâyeler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), s. 32.

“Yalnız Kalmak Korkusu”,⁴⁹ Niyazi Akı’nın da gösterdiği gibi, Maupassant’ın “O” (Lui) başlıklı öyküsünden esinlenir. İkisi de hastalık derecesinde yaşanan korku, esas olarak da delirme korkusu teması üzerine kurulmuştur. Macit’in korkusu Paris’e geldiğinde ortaya çıkar. Yazar, genç adamın duygularını anlatırken Paris, “uçurumlaşan büyük şehir” olarak Baudelaire’i animatır. Karşısına çıkan ilk kadınla evlilik, yalnız kalma korkusunun ilacı olur.

Bu öykülerde gördüğümüz bilinçaltı karanlığının hastalığa dönüşmüş kısımları, insanı hayvandan ayıran sınırın, ölümden veya cinsellikte daralması... İnsana bu karamsar bakış, dönemin Fransız edebiyatında, değişik şekiller olarak Flaubert’den, Maupassant’a, oradan Baudelaire’e, Türk edebiyatında Yakup Kadri’ye uzanır. *Yaban*’da bundan nasibini köylüler alırken *Bir Sür gün*’de bakış Parislilere yönelir.

İğrenç yaşam, iğrenç kent:⁵⁰ Paris

Flaubert, Balzac, Zola, Baudelaire gibi Fransız edebiyatının başeserlerini vermiş sanatçıların konu Paris olunca yazdıkları kent üzerine olan basmakalıp fikirleri yıkar. 20. yüzyılın eşiğinde modernleşen Paris, pek çok yapıtta, büyük şehir olarak cehennem temasıyla yer alır. Abdülhamid döneminde bu şehre kaçan Doktor Hikmet’in hikâyesini konu alan *Bir Sür gün*’de Paris başroldedir. Yakup Kadri, günümüzde hâlâ var olan Paris klişelerini alt üst eden yaklaşımıyla kentin büyüsunü her sayfada biraz daha yok eder. Bu açıdan, *Bir Sür gün*’deki Paris, Baudelaire’deki, Balzac’ın *Kaybolan Hayaller*’indeki, *Goriot Baba*’daki veya Zola’daki Paris’tir. Doktor Hikmet, hayal kırıklığı içinde, Fransız romanlarını yadsır, Paris’ten her gün biraz daha nefret ederken, aslında yadsıdığı romanlardan fırlamış gibidir. O yapıtlardaki büyük şehir kaosunun içinde Paris’i rüya değil kâbus kent olarak yaşayan genç taşralıların arasına Doktor Hikmet de girer.

Taşralı delikanlı

Bir Sür gün, Fransız edebiyatında “eğitim romanı” olarak nitelendirilen tür örneğini çağırıştırır. Balzac’ın *Kaybolan Hayaller*’i, Flaubert’in *Duygusal Eğitim*’inde en başarılı örneklerini bulmuş bu romanlarda taşralı bir gencin hayal ettiği şehir Paris’in kaosunda mücadelesini, geride bıraktığı dünya ile modern şehir arasında çırpınışlarını konu alır. Bu değişim, Paris’e ve Parislilere bakıştaki değişimi de adım adım getirir. Balzac’ın *Kaybolan Hayaller*’in-

49 Karaosmanoğlu, *Bir Serencam*, s. 97.

50 Charles Baudelaire, “Sabah Saat Birde”, *Paris Sıkıntısı*, çev. Tahsin Yücel (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006), s. 17.

de Lucien mektubunda: “Ah! Paris!... Sevgili Eve, Paris, Fransa’nın hem başarı hem de rezillik merkezi, hayallerimin çoğunu orada kaybettim,”⁵¹ diye yazarken bunu dile getirir. Doktor Hikmet de Paris’i sonsuz bir özgürlük ve mutluluk kaynağı olarak düşler; daha Paris’e gitmeden şehrin sokaklarını bilir. Paris’e yabancı genç, hayalindeki şehirde kimseyle muhatap olamadığı, kılık kıyafetinin bile sorun yarattığı, üstelik hesaplı parayla kötü mahallelerde yaşar. *Duygusal Eğitim*’in başında Frédéric’in bir taşralı olarak yalnızlığını, zor maddi koşullarını ve Paris’i algılayışını şöyle buluruz:

Le Harpe sokağında bir lokantaya gider kırk üç meteliğe karnını doyururdu.

Eski maun tezgaha, yıpranmış, lekeli peçetelere, kirli çatal-bıçağa ve duvara asılı şapkalara küçümseyerek bakardı. Çevresindekiler de kendisi gibi öğrenciydi. Profesörlerinden, metreslerinden konuşurlardı. Profesörler umurunda değildi onun! Sonra ne zaman metresi olmuştu ki! Onların bu neşe gösterilerinden uzak kalmak için lokantaya mümkün olduğu kadar geç giderdi. Bütün masalar yemek artıklarıyla dolu olurdu. Yorulmuş bulunan iki garson birer köşeye çekilip uyurlardı, تنها salonu bir mutfak kokusu, bir is, bir tütün kokusu doldururdu.

Yemekten sonra sokaklarda dolaşırdı ağır ağır. Sokak fenerleri sallanır dururdu, uzun sarımsı ışınları çamur üstünde titreşerek. Şemsiyeli gölgeler kayardı kaldırım kenarlarından. Sokaklar pisti; bir pus inerdi; ona öyle gelirdi ki nemli karanlık, kendisini sarıp sarmalayarak, belli belirsiz bir şekilde yürüğe iniyor.⁵²

Kaybolan Hayaller’in Paris’e yabancı kahramanı Lucien şehirde gezmeye başladığında hissettikleri Doktor Hikmet’ten çok farklı değildir: “Memleketinde bir yerin varken Paris’te hiçbir şey olmamak arasında bir geçiş aralığı gerekir. Aniden birinden öbürüne geçenleri bekleyen, bir tür yok olma duygusu,” diye düşünür ve içinde bulunduğu yalnızlıkla “Paris’in korkunç bir çöl olacağını”⁵³ anlar. Doktor Hikmet’in Paris’i de, Baudelaire’in deyişiyle, o “büyük insan çölü”dür.

Yanından geçen bütün insanların pek mühim ve acele işi olan kimselere mahsus bir süratli yürüyüşleri bir sağa bir sola bakmadan gidip gelişleri vardı.

51 Honoré de Balzac, *Illusions Perdues* (Paris: Folio Classique, 1972), s. 540.

52 Gustave Flaubert, *Duygusal Eğitim*, çev. Cemal Süreya (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), s. 33. *Duygusal Eğitim*’in ilk cümleleri, Doktor Hikmet Fransa’ya doğru yola çıkarken Yakup Kadri’ye eşlik eder: “15 Eylül 1840’ta, saat 6’ya doğru, Ville-de-Montereau vapuru, Saint-Bernard rıhtımında, kalkmaya hazır, bacasından halka halka dumanlar çıkıyordu.” Doktor Hikmet’in gemisinin hareketinde Flaubert’in cümleleri tekrar yazılır: “1904 yılı temmuzunun 25’inde 9’u 10 geçte Messagerie Maritime kumpanyasının “Nigére” (Niger) adlı vapuru miadından tam altı saat gecikmiş olarak Marsilya’ya doğru İzmir’den harekete hazırlanıyordu.” s. 22.

53 Balzac, *Illusions Perdues*, s. 178.

Onun içindir ki, doktor Hikmet, daha ilk adımdan itibaren kendi yürüyüşünde umumi âhenge uymıyan, aksayan ve yabancılığını âleme ifşa eden bir şey buldu. (...) Herkes bıyık altından gülerек ona bakıyor ve “bu acayip adam kimdir?” diyor, gibiydi.⁵⁴

Doktor Hikmet'i, Lucien'den veya Frédéric'ten farklı kılan özellik peşinde koştuğu bir hedefin olmamasıdır. Onulmaz karamsarlığı, Fransız romanındaki taşralı delikanlı karakterinde gördüğümüz hırsa yer bırakmaz. Genç adamın oradaki kader arkadaşı Baudelaire'in eseri olacaktır.

Paris cehennemi

Bir Sürgün'deki Fransız edebiyatından en belirgin izlerden birini, romanın adı “Bir Sürgün”den başlayarak Baudelaire oluşturuyor. Doktor Hikmet, politik sürgün değilse neyin sürgünüdür? Yanıtı “Albatros”ta bulabiliriz:

*Şair de benzer elbet bulutlar prensine
Fırtına ile yoldaş, ok atana alaycı;
Yuhalanarak sürgün edilmiş yeryüzüne,
Yürümesini önler onun dev kanatları.*⁵⁵

Baudelaire'in bu dizelerindeki yeryüzü sürgünü şair, Doktor Hikmet'in içinde bulunduğu çıkmazı gösterir. Aşağıdaki alıntıda, Eyfel'in üst katında, gökyüzünden Paris'e bakarken “kuş bakışı seyrettiği”⁵⁶ şehir, bir “masal şehri” olarak uzun bir betimleme konusu olur. Yükseklerden yere inerken o mutlu ruh hali yerini “bir sürgün”ün ruh haline bırakır; artık insanlar arasında yürümeye çalışan şaşkın ve paytak bir deniz kuşundan farkı yoktur:

Paris, deminki Paris, deminki masal şehri, birdenbire bütün karışık ve katı realitesiyle gözleri önünde taş kesilivermişti. (...) Kendini tam manasile havada hissetti. Bütün varlığı kül renginde bir gökyüzü ile bu diken diken sat-hın arasında asılı gibiydi. Biraz sonra Tour Eiffel'in asansörü, paslı demirlerin üzerinden gıcırdaya gıcırdaya kayarak, onun örselenmiş vücudunun bu sonsuz taş ortamına doğru indirecekti. Orada, yeniden, meçhul bir elin satranç tahtası üstünde oynattığı bir paytak gibi kendi iradesinin haricinde birtakım hareketler yapmaya mahkûm olacaktı. Niçin yürüdüğünü ve nereye gittiğini bilmeden birtakım meçhul yollarda şaşkın şaşkın dolaşacaktı. (...) Bir büyük şehrin kalabalığı içinde hiç kimseyi tanımayan, hiç kimsenin tanımadığı bir

54 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Bir Sürgün* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s. 59.

55 Charles Baudelaire, “Albatros”, *Kötülük Çiçekleri*, çev. Ahmet Necdet Sözer (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016), s. 237.

56 Karaosmanoğlu, *Bir Sürgün*, s. 119.

yabancıнын mağmum bir hayaletten farkı ne! Doktor Hikmet, kendi kendine: “Meğer asıl sürgün bu imiş!” diyordu.⁵⁷

Doktor Hikmet’in sürgün yeri Paris olduğu kadar binbir zorlukla kaçtığı İzmir’dir, doğduğu şehir İstanbul’dur. Romanın başında: “Ha İstanbul, ha İzmir...”⁵⁸ der. İstanbul zaten politik baskının şiddetinden kaçmak zorunda kaldığı yerken İzmir’in betimlemesi onu da farklı bir cehennem yapar:

Bunun aksi biraz sonra ikinci Kordon’un sidik ve çürük meyva kokan loş kaldırımları idi. Kemeraltı’nın günlerden beri yıkanmamış bir bekâr suratına benzeyen sünepe manzarası idi. Bunun aksi, dağ mahallesinin yokuşu, paslı bir anahtarla açılan evinin o türbe kapısı; o gıcırdayan dar tahta merdiven, o fırın gibi oda, o daima tüten gaz lâmbası ve sabahleyin acı bir ilaç gibi ayakta içilen kuyu suyu katılmış bir bardak kötü süt idi.⁵⁹

İzmir’den Paris’e kaçış bu dünyada olamama sancısına çözüm değildir. Parasal sorunu olmayan Doktor Hikmet’in geldiği yere dönmeyi düşünmemesi de bunu gösterir. Nereye giderse gitsin yaşadığımız dünya ona göre değildir. Burada yankılanan Baudelaire’in “Dünyanın Dışında Olsun da Neresi Olursa Olsun” (*Any Where Out Of The World*) başlıklı düzyazı şiiridir:

Bu yaşam her hastası yatak değiştirme saplantısına kapılmış bir hastanedir. Kimi soba karşısında çekmek ister acısını, kimi pencere yanında iyileşceğini inanır. (...)

En sonunda patlıyor ruhum, sonra da bilgece haykırıyor: “Bu dünyanın dışında olsun da neresi olursa olsun!”⁶⁰

“Hiçbir yerde olamama”, *Bir Sürgün*’den önce *Erenlerin Bağından*’da Yakup Kadri’nin içselleştirdiği bir düşünce olarak görülür: “Heyhat, aziz dost, dünyada hiçbir yer tekin değil.”⁶¹ “Lâkin şehirlerde, insanlar ortasında bedbahttım. Biliyorsun ki kendim istedim, kendim kaçtım. (...) Tek şehirlerden, tek insanlardan uzak olayım. Her şehir bir suni cehennem, her insan bir sahte zebani gibi...”⁶²

Burada, şehre dinsel içerikli cehennem ve zebani kavramları yakıştırılırken *Bir Sürgün*’ün sonuna doğru yine dinsel alan referans olur. Doktor Hikmet kendisini tedavi eden Doktor Pienot ile Paris’e Sacré-Coeur tepesinden bakarlarken Hikmet şehri “kara orman” diye niteler, Pienot ise “Sodom gi-

57 A.g.e., s. 121.

58 A.g.e., s. 18.

59 A.g.e., s. 20.

60 Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, s. 108-109.

61 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Erenlerin Bağından* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1961), s. 10.

62 A.g.e., s. 14

bi taş kesilmiş,”⁶³ diye cevap verir. Aynı tepeden o cehennemi Baudelaire de seyreder:

*Gönlüm rahat, çıktım dağın tepesine,
Hastane, hapishane, kerhane, araf, cehennem,
Kent görünüyor tüm genişliğince,*⁶⁴

Doktor Hikmet’in kapkaranlık iç dünyasını çözümleyecek en yerinde kavram yine Baudelaire’deki “spleen” olabilir. “Spleen”, Fransız şairin şiirinde belirleyici rolü olan İngilizce bir sözcük. Yakup Kadri de bu sözcüğü kullanır. *Sodom ve Gomore*’de “İngilizlerin ‘spleen’ dedikleri melankoli”⁶⁵ olarak tanımını verir, başka bir yerde de cümle içinde hayata geçirir: “ey Gerald, hey Gerald! Sizi spleen kaplamış, spleen, spleen diye bağırmaya başlamıştı. (...) Evet, gerçekten derin, tedavisi imkânsız bir spleen içindeyim...”⁶⁶ *Bir Sürgün*’de, “spleen” kelime olarak tek bir yerde kullanılsa da Doktor Hikmet’in ruh hali olarak romanın tümüne yayılır. Spleen’in Baudelaire’deki tanımı olan melankoli, hareket etme gücünden yoksunluk ve çözümsüz can sıkıntısı kadar genç adamı başka ne anlatabilir? İçine düştüğü bunalımı fark ettiği anlar olur: “aynı acz, aynı çaresizlik içinde çırpınıp duruyorum.”⁶⁷ Daha sonra “acz ve çaresizlik” yerini “spleen”e bırakır: “(...) o kara yüzlü spleen şeytanı bir goril yavrusu halinde gene bacaklarına dolanmağa, gene omuzlarına asılmaya başlamıştı.”⁶⁸

Yazarın, Doktor Hikmet’in bir yük gibi taşıdığı “spleen” duygusunun, karamsarlığın analizini yaparken kullandığı kavramlar okuru yine Baudelaire’e götürür:

Kalbinin üstünde, evvelâ, vicdan azabını andırır bir ağır kaygının yükünü hissetti. Bir büyük cinayet işlemişti. Fakat nasıl, ne zamanda, nerede? Bunun tayinine muktedir değildi. Yalnız suçundan emindi ve bunun çok müthiş bir cezası olması lâzım geldiğini biliyordu. (...) Bu suçun pişmanlığı ve bu cezanın korkusu bir türlü içinden silinmiyordu.⁶⁹

Bu satırlarda genç adamı kıvrandıran, adını koyamadığı o suçluluk duygusu nedir? Yanıtı, Baudelaire şiirinde “aslı günah”ın aldığı yerde bulabiliriz. Şairin kimi dizelerinde ve Doktor Hikmet’in yukarıdaki düşüncelerinde yan-

63 Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, s. 318.

64 Baudelaire, “Sonuç”, *Paris Sıkıntısı*, s. 117

65 Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, s. 110.

66 A.g.e., s. 255.

67 Karaosmanoğlu, *Bir Sürgün*, s. 114.

68 A.g.e., s. 188.

69 A.g.e., s. 71.

kılanan, Hıristiyanlıktaki Adem’le Havva’nın cennetten kovulmalarına neden olan “aslı günah” doktrindir. Tanrı’ya karşı işlenmiş bu suçun nesilden nesile aktarılması, her ademoğlunun o gûnahtan bir parça yüklenmesi, tanrının “çamur”dan yarattığı (Doktor Hikmet’in de “insan denilen çamur”⁷⁰ olarak nitelendirdiği) insanın kaderidir.

Burada asıl suçlu, şeytana uyduğu için lanetlenmiş olan kadındır. Roman-
da aşkın “tatlı bir his, bir ulvî heyecan”⁷¹ tanımlanmasından, şeytanlaşmış kadınlarla “hastalık” olarak yaşanması arasındaki mesafe bizi Baudelaire’e götürür. Âşık olduğu genç kız Arlette ve geçici bir ilişki yaşadığı fahişe karakterleri karanlık yaşama ışık olmaktan uzak oldukları gibi yıkıcı bir yanları vardır. Kadının çekiciliği, Baudelaire’deki gibi kötülüğüyle bütünleşir:

Genç kız, bu görünüşlerin her birinde şehvaniyetin ve behimiyetin [şehvetliliğin ve hayvansılığın] türlü türlü pislikleriyle bulaşıktı ve bu bulaşıklık ona dayanılmaz bir câzibe, âdeta şeytanî bir kudret bahşetmekte idi.⁷²

Bir *Sürgün*’deki bu satırlardan önce de, *Erenlerin Bağından*’da yazarın yaklaşımı farklı değildir: “Bedbaht Havva, senin yediğin şey muhakkak memnu bir meyvadan ibaret değildi; sen aynı zamanda muhakkak bir şeytanın etinden de yedin. Çünkü neslinin kanında hâlâ sönmiyen bir ateş var.”⁷³ Adem’i baştan çıkarıp insanın cennetten kovulmasına ve yeryüzü cehennemine sürgün olmasına neden olan yılan kadın sonuçta Havva’nın kızıdır:

Salındığını görenler,
Ey güzel yosma,
Bu bir danseden yılan der
Değnek ucunda.⁷⁴

Baudelaire’in yukarıdaki dizelere bakarak betimlenmiş “değnek ucunda danseden yılan” kadın Doktor Hikmet’in önce rüyalarına girer: “(...) ve kolları, erkeğin çıplak gövdesine bir sihirbazın oynattığı sarhoş yılanlar gibi dolanıyordu. Bu kollar genç adamın rüyalarına kadar uzandı.”⁷⁵ Daha sonra bir fahişeyle yatarken kadının “uzun ve çıplak kolları” bir yılan gibi boynuna dolanır.⁷⁶

70 A.g.e., s. 180.

71 A.g.e., s. 257.

72 A.g.e., s. 259.

73 Karaosmanoğlu, “Yoldan Çıkılmış Bir Kadına”, *Erenlerin Bağından*, s. 62.

74 Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, “Dans Eden Yılan”, çev. Erdoğan Alkan (İstanbul: Varlık Yayınları, 2007), s. 56.

75 Karaosmanoğlu, *Bir Sürgün*, s. 73.

76 A.g.e., s. 197.

Doğa ve sanat

Doktor Hikmet, yolculuğu sırasında vapur Napoli’de durunca şehri gezer. Rehberi konuşurken o “muhayyelesinde, büsbütün başka bir Napoli’yi seyrederip yaşıyordu.”⁷⁷ “Lamartine’in Mercan Yontan Kızları, Théophile Gautier’nin portakal bahçeleri içinde salıncakta sallanan nişanlıları ve bütün romantik edebiyatın veremli sevdalıları Doktor Hikmet’in birer birer aklından geçiyordu. “Vapura döndüğünde “tatlı bir rüyadan henüz uyanmış”⁷⁸ olarak betimlenen ruh hali ilginçtir, çünkü kafası Napoli’yle değil Napoli’nin uyanırdığı “masal imajlarıyla”⁷⁹ doludur.

Romanda, Napoli gezisine benzer bir başka deneyim daha buluruz. Doktor Hikmet, Versailles sarayının önünde hayal kırıklığı içindedir. Niçin seyrettiği manzara Watteau’nun Versailles tablosunun uyandırdığı duyguları canlandırmaktan uzaktır?

Fakat, bütün kokuları ve raşeleriyle cıvılcıplak seyrettiği bu reel peyzajla “Louvre” salonlarından birinin duvarında, bir yıldızlı tahtadan çerçeve içinde gördüğü o bezden ve boyadan peyzajın arasında dağlar kadar fark vardı. Çünkü bunu bir Watteau’nun dehası, bir Watteau’nun ruhu canlandırıyor, anlatıyordu. Çünkü, bunu Doktor Hikmet, o dehanın ve o ruhun arkasından temaşa ediyordu.⁸⁰

Bu satırlarda, Doktor Hikmet sanatın doğaya üstünlüğü üzerine düşünmektedir. “Bütün o kokular ve raşeler” geçici duygularken aynı yerin resmedilmiş şeklinde yaratıcılık, kalıcılık vardır, ve bu nedenle de doğadan daha fazla anlam yüklüdür. Genç adamın bakışı, Baudelaire’in doğa ve sanata yönelik düşüncesinin örneklenmesidir. Doğa, hiçbir şey öğretmezken sanat, insanı insan yapan güçtür. Aynı yaklaşım *Erenlerin Bağından*’da doğrudan ifade edilir:

En ziyade geniş kırlarda beşeri esaretimi hissediyorum. Tabii dinler öldüğü günden beri insana tabiatın büyük düşman olur mu? Loş kubbeler altında açılmış gözlerime göğün çiğ ışıkları birer hançer gibi saplanıyor. Hissiz ve düşüncesiz tabiat ortasında kalbimin çarpıntısı, iradem, duygularım ve düşüncelerim bana mehip birer harikulâdelik gibi görünüyor. Yalnızlığımı ve aczi-
mi iki kat fazla ve ürkerek duyuyorum.⁸¹

77 A.g.e., s. 41.

78 A.g.y.

79 A.g.y.

80 A.g.e., s. 126.

81 Karaosmanoglu, *Erenlerin Bağından*, s. 14.

Paris'te konuşulan dil

Yakup Kadri'nin diğer eserlerinde de var olan Fransızca kullanımı *Bir Sür-gün*'de Paris dünyasını kurarken uç noktadadır. Yazar, romanın sonunda ek olarak yer alan, bir okuruyla yaptığı yazışmada Fransızca kullanımına açıklık getirmeye çalışır: “Beni buna mecbur eden Parislinin kendine özgü ve arada bir argoya kaçan şivesini Türkçeye çeviremeyişimdir. Şayet, çevirmeseydim, bana öyle geliyor ki, Paris'in ve hele Quartier Latin'in havasını veremeyecektim.”⁸² Oysa roman, Doktor Hikmet daha Paris'e ayak basmadan, İzmir'deyken bile Fransızca kelimelerle doludur. Örneğin, bira bardağı anlamındaki “şop” (Fransızca: chope) kelimesi: Hikmet, İzmir limanında Avrupa'ya gidecek gemilere bakarken üç cümlede⁸³ “şop” kelimesi varken hemen ardından gelen bir cümlede “kalın bira kadehi” olarak aynı kelimenin Türkçesini görüyoruz.

Bir Sür-gün'deki Fransızca ve Türkçe arasında gidip gelmeler Recaizade'nin Bihruz Bey'i yaratırken kullandığı dili anımsatıyor. Her iki romanda da Fransızca yalnızca bir karakter yaratmada kullanılan malzemeyle veya kimi diyaloglarla sınırlı kalsa işlevi anlaşılabilir. Ancak yazar “şop” örneğinde olduğu gibi, daha çok kendisinin Fransızca yazma arzusuna hizmet eden bir yol seçer. Yoksa neden Türkçe cümlelerin yanına Fransızca tercümesi eklenir: “Mesut mu? O da niçin? (*et pourquoi donc*)”⁸⁴ veya Arlette konuşurken Türkçe beş cümleden sonra “*Laissez donc cet air d'enterrement*”⁸⁵ cümlesi gelir?

Bunun yanı sıra yazarın diğer eserlerinde de görülen Fransızca deyimleri aynen Türkçeye çevirerek kullanması burada da söz konusu. “Doktor Hikmet âdeta topuklarına kanat takılmış gibi yürüyordu”⁸⁶ veya hukuk eğitimi yapıyor anlamında: “Hukukunu yapıyor”,⁸⁷ “Temizliği şüpheli küvet”⁸⁸ gibi örnekler çoğaltılabilir.

Kaynağına sadık bir karakter: Naim Efendi

Yakup Kadri'nin yarattığı karakterlerde bovarizmin izleri üzerinde çok durulmuştur; burada çarpıcı başka bir karaktere yaklaşıcağız: “Naim Efendi'nin son senelerdeki bu fecaatini herkesten ziyade gören, hisseden Hak-

82 Karaosmanoğlu, *Bir Sür-gün*, s. 331.

83 Sayfa 13'te bir ve sayfa 19'da iki kere kullanılır.

84 Karaosmanoğlu, *Bir Sür-gün*, s. 250.

85 A.g.e., s. 253.

86 A.g.e., s. 76.

87 A.g.e., s. 153.

88 A.g.e., s. 30.

kı Celis'ti. Hayatta şöyle dursun, bütün okuduğu romanlarda bile bu kadar trajik bir ihtiyar simasına tesadüf etmemiştir.⁸⁹ Yakup Kadri'nin, *Kıralık Konak*'ta bir kitap kurdu olan Hakkı Celis'e onaylattığı bu düşünceye rağmen "bu kadar trajik ihtiyar siması"nı, başka bir romanda, Balzac'ın ünlü *Goriot Baba*'sında buluruz.

Kıralık Konak'ta, Naim Efendi'yi yaşlı bir adam olarak tanırız. Okur, ölüm döşeğine kadar geçen hayat diliminde konakla beraber onun da çöküşünü izler. Naim Efendi'nin fedakârlığı, herşeye sessizce boyun eğmesi, Seniha'ya olan düşkünlüğü Balzac'ın çilekeş babası Goriot'yu anımsatır. Goriot, kızlarının mutluluğu için varını yoğunu veren, kendisi gitgide artan sefalet içinde yaşayıp Balzac'ın deyiimiyle "bir köpek gibi" ölüme terk edilen bir baba karakteridir. "Babaları onlara herşeyini vermişti. Yirmi yıl boyunca canını, sevgisini, bir günde bütün servetini. Limon iyice sıkıldıktan sonra kızları posayı sokağa attılar."⁹⁰ Okur, Naim Efendi'yi de Goriot Baba'yı da romanın başında daha önce sahip oldukları maddi ve manevi gücü kaybetmiş olarak tanır; sayfalar ilerledikçe bu çöküş hızlanır.

Naim Efendi'nin karşılık bulmayan sevgisinden kızına pay düşse de bu sevgi torunu Seniha'da odaklanır. Damat karakteri ise her iki romanda kayınpedere karşı saygısız, sevgisiz ve sorumsuz oluşlarında birleşir. Goriot'un damatları "onu bir zavallı gibi çevrelerine sokmadılar."⁹¹ Kızlarıysa yalnızca maddi talepleri için babalarını ararlar. İstekler, Naim Efendi'nin yaptığı gibi, ne pahasına olursa olsun gerçekleşir: "Benim yaşamım kızlarımdan ibaret. Eğleniyorlarsa, mutlularsa, güzel giyinip halıda yürüyorlarsa benim ne giydiğim, nerede yatıp kalktığımın ne önemi var?"⁹²

Babayla kızları / torunu arasındaki ilişkide ihtiyarlar maddi kaynak olmadan öteye gitmez. Kızların sürdürdükleri yaşam tarzında hep paraya ihtiyaç vardır ve imdatlarına yetişen Naim Efendi/Goriot Baba'dır. Üstelik Seniha: "Naim Efendi'nin torunu, parayı para için seven kızlardandır."⁹³ Borç alınır, değerli eşyalar satılır, para bulmak için muhtelif çözümlere başvurulur: "Naim Efendi neredeyse maaş senetlerini yüzde otuz faizle sarrafa kırdıracaktı. Nihayet, hanın kiracılarından iki senelik bedeli icara mahsuben avans alındı."⁹⁴ Balzac'ın romanlarında çok gördüğümüz para hesapları, çeşitli eşya fiyatları, alacak verecek miktarları bütün ayrıntılarıyla Naim Efendi karakterinin de bir parçasıdır. Artık köşelerine çekilmiş iki ihti-

89 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak* (İletişim Yayınları, İstanbul, 2007), 166.

90 Honoré de Balzac, *Le Père Goriot* (Paris: GF Flammarion, 1996), s. 90.

91 A.g.e., s. 88.

92 A.g.e., s. 138.

93 Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, s. 46.

94 A.g.e., s. 138-139.

yar, hayır demeyi bilmedikleri kızları/torunu için sürekli para hesabı yaparlar. Sonunda sefalet içinde terk edilirler: “yalnız kimsesizlik olsa ne ise evladım; ya bu yoksulluk. Geçen gün ekmeksiz kaldım. Yemeği ekmeksiz yedim. Vallahi evladım, bu da başıma geldi... Bazı geceler karanlıkta kalıyoruz. Gaza para yetiştirmek ne mümkün. (...) Çoktandır çayın kahvenin tadını unuttum...”⁹⁵ Bu sefalet, ihtiyaçların durumuyla kızlarının zengin hayatı arasındaki uçurumla daha çarpıcı olur. Naim Efendi, Hakkı Celis’e: “Diyorlar ki Servet Bey’in evinde kemafissabık [eskisi gibi] eğlenter, ziyafetler devam edip duruyormuş!”⁹⁶

Goriot Baba, uzun süren bir can çekişmeden sonra ölür. Naim Efendi’nin son günleri de damadının nefretle: “Maateessüf, hâlâ ölmedi; biçare adam, bir türlü Azrail bile alıp götürmek istemiyor!”⁹⁷ diyeceği kadar ızdıraplıdır.

Sayfalar ilerledikçe artan maddi ve manevi yokluk içinde iki baba figürünün yanında tek destek olarak genç bir adam görülür. Naim Efendi’nin zor yıllarında dertleşebileceği tek dostu Hakkı Celis, Goriot Baba için Eugène de Rastignac’tır; öyle ki sonunda ona: “Siz benim oğlumsunuz Eugène, siz!”⁹⁸ der.

İhtiyarların yakın dostu olan iki genç de şair, hassas, tecrübesiz, saf insanlardır. Hakkı Celis’in Seniha’ya, Rastignac’ın Goriot’nun kızı Delphine de Nucingen’e âşık olmaları yakınlığa başka bir boyut daha ekler. Goriot, Rastignac’ın kızıyla ilişkisini açıkça desteklerken bu istek Naim Efendi’nin yalnızca baş ucundaki fotoğraflarda adı konulmamış bir hayal olarak kalır:

Herkese karşı kapalı kalan kalbi, yalnız bu çocukla Seniha’ya açık kalmıştı; hayatta o kadar birbirinden ayrı duran bu genç kızla, genç adam, akıbet bu can çekişen ihtiyarın gönlünde birleşmişti. Resimleri de bir arada başı ucunda duruyordu. Kâh birine, kâh öbürüne bakıyor, bazen ikisini birden yan yana tutup saatlerce dalıp kalıyordu.⁹⁹

Yakup Kadri, Goriot Baba gibi evrensel bir karakteri eserinin içine alırken kişinin “tarih”ini geniş bir “Tarih” dilimiyle iç içe geçirir; biri diğeriyle çoğalır. Orada artık Hakkı Celis’in bile okuduğu romanlarda görmediği yepyeni bir karakter, çöken konağıyla birlikte yok olan konak devrinin adamı vardır.

Burada olduğu gibi, tüm eserindeki yaratıcılığın yapılanmasını anlamak için yazara, Fransız edebiyatı penceresinden bakarken gördüklerimiz göz ardı edilemeyecek bir kaynak. Oradaki hareketlilik, eserler arasındaki diyalog,

95 A.g.e., s. 195.

96 A.g.e., s. 194.

97 A.g.e., s. 212.

98 Balzac, *Le Père Goriot*, s. 213.

99 Karaosmanoglu, *Kiralık Konak*, s. 193.

Yakup Kadri'nin romanlarına yapıştırılmış etiketleri yerinden oynatmak için eşsiz bir alan.

KAYNAKÇA

- Akı, Niyazi, *Yakup Kadri Karaosmanoglu, İnsan-Eser-Fikir-Üslup*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Balzac, Honoré de, *Illusions Perdues*, Paris: Folio Classique, 1996.
- , *Le Père Goriot*, Paris: GF Flammarion, 1996.
- Baudelaire, Charles, *Kötülük Çiçekleri*, çev. Ahmet Necdet Sözer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.
- , *Kötülük Çiçekleri*, çev. Erdoğan Alkan, Varlık Yayınları, İstanbul, 2007.
- , *Paris Sıkıntısı*, çev. Tahsin Yücel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.
- Bingöl, Necdet, *Yakup Kadri'nin Beş Romanında Fransız Realist ve Naturalistlerinin Tesirleri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1944.
- Flaubert, Gustave, *Duygusal Eğitim*, çev. Cemal Şüreya, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Karaosmanoglu, Yakup Kadri, *Bir Serencam*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- , *Bir Sürgün*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- , *Erenlerin Bağından*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1961.
- , *Hep O Şarkı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- , *Hikâyeler*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
- , *Kıralık Konak*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- , *Sodom ve Gomore*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Margueritte, Paul, *Pierrot Assasin de sa femme*, Pantomime, Paris: Paul Schmidt Imprimeur-Editeur, 1882.
- Maupassant, Guy de, *Contes et nouvelles*, tome II, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979.
- Parla, Jale, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard "Quarto", 1999.
- , *Swann'ların Semtinden I*, çev. Yakup Kadri Karaosmanoglu, İstanbul: MEB, 1961.

Yabanın Dilleri: Habil, Kabil, Babil Üçgeninde Yakup Kadri*

MURAT CANKARA

Ve Rab Kabil'e dedi: Kardeşin Habil nerede?

Ve dedi: Bilmiyorum; kardeşimin bekçisi miyim ben?

Ve dedi: Ne yaptın? Kardeşinin kanının sesi topraktan bana bağıyor.

- TEKVİN 4: 9-10

1989'da, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun (1889-1974) doğumunun yüzüncü yılında, Marmara Üniversitesi, *Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu* başlığıyla bir kitap yayınlamış.¹ Kitap, "Türk büyüklerini anmak, onları yeni nesillere tanıtmak" amacıyla hazırlanan bir dizi kapsamında yer alıyor. Ancak, ilginç bir biçimde, "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın önde gelen isimlerinden birisi olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nu çeşitli yönleriyle ele alan bu anma kitabı"nın iç kapağında ve künye sayfasında, kitabın başlığı *Ölümünün 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu* olarak verilmiş. Dönemin hatırı sayılır isimleriyle birlikte akademik kariyerinin henüz başlarında olan isimlerin de yer aldığı bu derlemedeki genç kalemlerden biri de 1980'de İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun olduktan sonra "Thomas Bernhard'ın Fikir Dünyası" üzerine bir doktora tezi hazırlayıp, söz konusu tarihte Marmara Üniversitesi'nde öğretim üyesi olan Acar Sevim (1957-2018). Sevim, yazısında *Yaban*'ı, o yıllarda Türkiye'de pek bilinmediğini varsaydığı anlaşılan "esere dönük tahlil metodu" ile ele almak istediğini belirtmiş. Yazara göre, Rus Biçimcilerinin ve Amerika'daki Yeni Eleştirinin de benimsediği bu yöntem, metni bir göster-

(*) Bu yazı zor bir dönemde, pek çok şeyin yanı sıra kütüphane ve arşivlere (dijital olanlar dahil) erişimin adeta mümkün olmadığı günlerde yazıldı. Yine de fikir büyüdü, sorular arttı, çalışma alanı genişledi. Okuyacağınız, içinden Covid-19 geçen bir araştırmanın sıkıştırılmış ve kısaltılmış versiyonudur. *Yaban*'ın Almanca çevirisini ve bunun ardından maruz kaldığı eleştiri dalgasını, 1996'da TRT için çekilen film versiyonunu, ikincil literatürün ayrıntılı değerlendirmesini ve Yakup Kadri'nin diğer romanlarına göndermeleri, istemeyerek de olsa, dışarıda bırakıyorum.

1 *Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989).

geler sistemi olarak ele alıp merkeze koyar, eseri incelerken metin dışındaki hiçbir şeyi dikkate almaz. Öte yandan, bu temel ilkenin uygulanabilmesi için sunulan reçete bugünün edebiyat eleştirisi birikiminden bakıldığında oldukça kaba görünüyor:

İncelenecek eserin çok iyi okunmuş ve her yönüyle anlaşılmış olması şarttır. İçerigini bilmek yeterli değildir. Şahısların karakter özellikleri iyi kavranmalı ve tahlil edilmelidir. Özellikle üzerinde durulacak olan unsurlar not edilmeli, ilgili yerler romanda (ya da hikâyede) bulunup altı çizilmeli veya sayfa numaralarıyla bir kenara kaydedilmelidir. Bu kısımlar daha sonra yeri geldikçe sayfa numaraları da verilmek suretiyle alıntı olarak kullanılacaktır.²

Daha sonra adım adım yöntemi uygulayan Acar, “Kullanılan Dil ve üslup” başlıklı 7. adımda şu iki saptamada bulunur: 1) “*Yaban* bir günlük-roman olduğundan fazla karmaşık ve uzun cümleler içermez. Temiz bir Türkçe, sade cümleler esere hâkimdir. Zaman zaman günlük konuşma üslubu görülür”; 2) “Realist ve naturalist romanlarda olduğu gibi *Yaban*’da da köylülerin konuşması olduğu gibi diyalekt olarak aktarılır.”³ Burada bizi ilgilendiren, ikinci tespit. Zira Sevim’in, alıntılar için kullandığını belirttiği *Yaban* baskısına bakıldığında (Birikim Yayınları, 1981) durum pek de böyle görünmüyor. Birkaç örneğe bakalım.⁴

Süleyman: “Bir şey yok; yüreğim tıkanı; ara sıra böyle olurum. Sonra geçer. Bu bir dertmiş. Beni askere aha, bundan almadılar”;

Zeynep Kadın: “Benim yanıma getiremez, istediği yere götürsün. Ah o kızın halası olacak karı yok mu? İşte, benim, başıma bu çorabı ören odur,” ya da “Öyle ama, şimdi tam iş zamanı. Hep öyle yaparlar. Bebelerimizi tam iş zamanında alırlar”;

Emeti Kadın: “Ay oğul, beni fukaralık, kimsesizlik çökertti. Öyle olmasa, daha genç kalacaktım. Oğlum Hasan’ın babası askerde şehit oldu. Kızım doğururken öldü. Kocası olacak herif, bizi daha o günden sokağa attı. Hey, bu kuru kafaya gelmeyenler kaldı mı?” ya da “Allah kimseyi yerinden yurdundan etmesin. Burada doğmuşuz. Burada öleceğiz. Bak, sen memleketini bıraktın da ne oldun?” ya da “Ne açıkgoz şey, şu Salih ağa. Belki yolda arpa, saman parasını alırım diye hemen herkesi önledi”;

2 Acar Sevim, “Esere Dönük Tahlil Metodunun Yakup Kadri’nin ‘Yaban’ adlı Romanına Uygulanması”, *Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989), s. 128.

3 Sevim, *a.g.e.*, s. 141-42.

4 Yazı boyunca alıntıları, okurun anlamasını güçleştirecek bir iki istisna hariç, noktasına virgölüne dokunmadan, sadece eser adlarının yazımını ve gerekli durumlarda küçük / büyük harfleri standartlaştırarak vereceğim. Böylesi yazımın ruhuna ve amacına çok daha uygun olacak.

Bekir Çavuş: “Evlen beyim. İstanbul’da bir tanıdığın yok mu? Yaz da sana bir kız buluversin”;

Salih Ağa’nın kambur oğlu: “Kaç defa söyledim. Hiç tınmadı. Anam, oraya sıcak sıcak bir şeyler koydu, daha fena oldu. Bir eşek bulsam, kasabaya kadar gideceğim. Orada kendimi hekime göstereceğim”;

Emine: “İsmail seninle konuştuğumu istemiyor. Bırak beni kuzum, bırak beni.”⁵

Süleyman’ın sözünün arasına sıkıştırılıveren “aha” sayılmazsa, bu konuşmaların hiçbirisi, “diyalekt” sayılmak bir yana, Ziya Gökalp’in 1923’te yazdığı için örnek alınmasını önerdiği “İstanbul hanımlarının konuştuğu Türkçe”den ciddi bir farklılık göstermez. Üstelik metin bu tür örneklerle dolu. Dolayısıyla, Sevim’in iddia etmiş olduğu gibi, köylülerin konuşmalarının “olduğu gibi diyalekt olarak” aktarılması söz konusu değil.

Peki bu tuhaflığı nasıl anlamalı? Neticede, metni bu derece yakından okuma iddiasındaki bir yöntem bu denli ölçüyü şaşabilir, metinde olmayan bir şeyi hayal edebilir mi? Elbette hayır. Öte yandan *Yaban*, en azından, ilerleyen yıllarda Acar Sevim’in Herder’e, dolayısıyla da halk diline ve milliyetçilik düşüncesine karşı akademik ilgisine katkıda bulunmuş olsa gerek.⁶ Buradan yola çıkarak özelde *Yaban*, genelde Yakup Kadri üzerine eleştirel külliyattaki bazı sorunlara dikkat çekmek ve yeni bir yorum çerçevesi önermek istiyorum. Dolayısıyla, yanıt vermekten ziyade soru soran bir yazı olacak bu.

***Yaban*’ın talihsiz tarihselliği**

Acar Sevim’in yukarıda adı geçen makalesinde kullandığı *Yaban* baskısına bakıldığında, köylülerin her zaman Ahmet Celâl’le aynı Türkçeyi konuşmadıkları görülür, ki Sevim’i köylülerin konuşmalarının “olduğu gibi diyalekt olarak” aktarıldığı iddiasına şevk eden de bu olmalıdır. Örneğin, Emeti Kadın: “Sabah garanlığında çocuğu eserler püserlerim, dağarcığına yiyeceğini goyarım. [...] Sen bekârsın. İneğin davarın yok emme, işin ağırdır,” ya da “Ay oğul, İzmir de niresi oluyor?”⁷ Fakat ne olursa olsun, üç nokta dikkat çekiyor. Birincisi, köylülerin en azından belli bir “diyalekt”le konuşmadıkları durumlar çoğunlukta. İkincisi, Sevim’in tezine dayanak sağlayan kullanımlar, çok büyük ölçüde, ya cümle aralarına serpiştirilen ünlemler (“aha”, “dee”, “tu”, “vıy” vb.) ya da “idermişim”, “yidirir”, “dedüğün” ve benzeri fiil çekimleri. Üçüncüsü ve bence en önemlisi, dil bakımından tutarsızlık. Di-

5 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, ed. Atilla Özkırımlı (İstanbul: Birikim Yayınları, 1981), s. 79, 114, 130, 139, 161, 162, 191, 216, 223.

6 Acar Sevim, *Herder: Halk Milliyetçiliğinin Öncüsü* (İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2008).

7 Karaosmanoğlu, *Yaban* (1981), s. 151, 161.

ger bir deyişle, aynı kişi üç satır arayla iki farklı dil varyantını çağrıştıracak şekilde konuşabiliyor. Örneğin, kendisini ısrarla takip eden Ahmet Celâl'e "Aman, etme, güzel gardeşim. Aman etme," diye yalvaran Emine, tam dört satır aşağıda, "Aman güzel kardeşim, olmaz. Halam görür," diyerek rızasızlığını tekrarlıyor.⁸ Ahmet Celâl'in "Nerde idin, Emeti Kadın?" sorusuna "Hiç; Şeyhe gittim" diyerek yanıt veren Emeti Kadın, birkaç satır aşağıda ona "Heç böyle demiyor" diyerek itiraz ediyor.⁹ Benzer tutarsızlıklar fiil ve yardımcı fiillerin yazımında da var: "etme" / "itme", "dedim" / "dedüm" Üstelik, bu tutarsızlıklar ya dikkati çekmemiş ya da burada anlatıcı ve/ya yazarın bir kastı olduğu varsayılmış olacak ki metnin yıllar içindeki basımlarında çok büyük ölçüde korunmuş, hatta bu durum tamamıyla göz ardı edilerek romanın bas-kılarından biri alınıp metni dilsel açıdan inceleyen bir doktora tezi bile yapılmış.¹⁰ Roman boyunca bu gelgitlerin altında bir örüntü, en azından ben, teşhis edemiyorum. O halde sorunun yalnızca *Yaban*'da köylülerin tamamen diyalektle konuştuklarını öne süren Acar Sevim'de değil, aynı zamanda Yakup Kadri'de olduğunu düşünerek ilerleyeceğim. Peki nasıl?

İlk akla gelen, anlatıbilim açısından çok temel olmakla birlikte ana akım Türkiye edebiyat eleştirisinde istisnalar dışında itibar edilmeyen, yazar ve anlatıcı arasındaki ayrım. Madem *Yaban* dediğimiz metin aslında harp malulü Ahmet Celâl tarafından Anadolu'nun bir köyünde bulunduğu süre zarfında peyderpey kaleme alınan ve sonra da Tetkik-i Mezalim Cemiyeti tarafından bulunan bir defterdir, bu tutarsızlık Yakup Kadri'ye değil, onun –bilinçli ya da bilinçsiz– bu şekilde, yani bu tutarsızlıkla yarattığı Ahmet Celâl'e aittir. Defter, görünüşe göre, Ahmet Celâl'in bu isimsiz köyde kaldığı iki üç yıl boyunca yazıldığına göre, o da köylüleri kafasına estiği gibi, bazen İstanbul'daki o pek sözünü etmediği ailesinin diliyle konuşturmuş, bazen de –belki deneyimin sıcaklığıyla– konuşmalarını duyduğu / hatırladığı gibi yazıya geçirmiş olamaz mı? İmkânsız değil. Zeynep Kadın'la bir konuşmasını aktarırken düştüğü şu not belki de defterdeki tutumunun bir açıklamasıdır: "Mehmet Ali'nin anası gerçi böyle konuşmuyor;" hatta hemen ardından gelen şu cümle de bunun için bir özürdür: "En koyu Anadolu ağzıyla söylüyor. Cümleler, boğazından birer tutam çalı gibi sert ve dikenli çıkıyor."¹¹ Yine de ne olursa olsun, bunun, ne yaptığının bilincinde bir romancı için ve/ya köylüye uzaktan, tepeden bakan, bakmaya çalışan İstanbullu bir münevver için fazla la-

8 A.g.e., s. 87.

9 A.g.e., s. 164.

10 Dahası, tezde "Söz konusu eserin İletişim Yayınları tarafından 1977 yılında yayınlanan 12. baskısı"nın kullanıldığı belirtilmiş. Oysa *Yaban*'ın İletişim Yayınları'ndan ilk baskısı 1983 tarihli. Sami Ahmed, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 'Yaban' Adlı Romanı Üzerinde Söz Dizimi İncelemesi" (Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, 2017), s. viii.

11 Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1981, s. 81.

kayt, ya da en azından üzerine kafa yorulması gereken, bir tutum olduğunu kabul etmek gerek. Hele ki köye ve köylüye amatör bir antropolog/etnolog gibi yaklaşmaya çalışan bir dışarıklı için anlaşılması epey güç bir tutum bu.¹² Önce Berna Moran, romandaki hayvan benzetmelerinin yoğunluğuna dikkat çekerek, romandaki köyün gerçeği temsil etmediğini fakat inkılapçı kadronun muhayyilesindeki köylüyü yansıttığını öne sürmemiş,¹³ sonra da Hilmi Yavuz, ondan da ilham alarak, Yakup Kadri'nin, Türk köylüsüne, Bronislaw Malinowski (1884-1942) yahut Lucien Lévy-Bruhl'ün (1857-1939) "ilkel" yerlilere bakışıyla baktığını ve dolayısıyla "Türk modernleşmesinin Batılılaşma değil de bir Oryantalistleşme olduğu"nu iddia etmemiş miydi?¹⁴ Gerçekten de, Ahmet Celâl'in yerlileri anlamaya çalışan beyaz adamı andırdığı yerler var. "Onlar gibi olmak, [...] onların diliyle konuşmak... Haydi bunların hepsini yapayım. Fakat onlar gibi nasıl düşünebilirim? Nasıl onlar gibi hissedebilirim?" diye sorar kendine, örneğin.¹⁵ Salih Ağa'nın "kambur" oğlunun Bekir Çavuş'un "kör" kızıyla önce flörtleşmesini sonra da ona tecavüzünü soğukkanlılıkla defterine kaydeder.¹⁶ Köylüleri bir kabileye benzetir ve "Tâ yontulmamış taş devrindeki insanlar gibi" yaşadıklarını not eder.¹⁷ Anadolu köylüsünün durumunun "ıssız yaylalar"dan mı yoksa "sosyal bir teşekkül kusuru"ndan mı kaynaklandığını merak eder.¹⁸ Ancak yine de tuhaf bir eksiklik var Ahmet Celâl'in köylüye bir antropolog gibi bakma çabasında. Zira biliyoruz ki antropoloğun ilk çarptığı duvar, yerlinin nezdinde kendisini yaban, kendi nezdinde yerliyi anlaşılmasız kılan şey, dildir. Dil meselesinin modern antropolojinin kurucu metinlerinin önemli bir bölümündeki merkeziliği tesadüf olmasa gerek. Öyleyse, buradaki, görünüşte de olsa köylüye belli bir mesafeden bakarak onu anlama çabasının dilsel farklılığa ve onun yazıdaki temsiline karşı duyarsızlığı daha fazla ilgiyi hak etmeli.

12 Azade Seyhan, "geri kalmış bir köydeki yaşama etnografik bir bakış" ifadesini kullanıyor. Azade Seyhan, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 'Yaban'ı", *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı: Kesişen Yazgıların Hikâyesi*, çev. Erkan Irmak (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), s. 92.

13 Berna Moran, "Yaban'da Teknik ve İdeoloji", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a* (İletişim Yayınları, 1994), s. 166. Moran "inkılapçı kadro" derken Kemalizm ve Kadrocu ideoloji arasında bir ayrıma gitmiyor. İlhan Tekeli ve Selim İlkin'in bu konudaki uyarılarına rağmen, dil meselesi söz konusu olduğunda her iki ideoloji arasında anlamlı bir farklılık olduğundan emin değilim. Dolayısıyla ben de bir ayrıma gitmeyeceğim. İlhan Tekeli ve Selim İlkin, *Bir Cumhuriyet Öyküsü: Kadrocuları ve Kadro'yu Anlamak* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003), s. ix-x.

14 Hilmi Yavuz, "Medeniyet: Parça mı, Bütün mü? (Yaban'ı Yeniden Okurken)", *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul, 2005), s. 80-81. Yavuz, 26 Kasım 2014 tarihli *Zaman* gazetesinde bu yazıyı "'Yaban' Romanı için Bir Post-kolonyal Okuma Denemesi" başlığıyla yeniden ele aldı. Ancak yazıya ulaşamadım.

15 Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1981, s. 96.

16 A.g.e., s. 98-100.

17 A.g.e., s. 101.

18 A.g.e., s. 186-87.

Eğer *Yaban*'ın köy(lüs)ü Ahmet Celâl'in kafasındaki köy(lüy)se, Sevim Acar'ı yanıltan da, ister Yakup Kadri bunu kastetmiş olsun ister olmasın, inkılapçı / Kemalist kadronun dil konusundaki kafa karışıklığının metinsel karşılığı olabilir mi?¹⁹ Zaten Yakup Kadri, Ahmet Celâl'in "biraz" da kendisi olduğunu itiraf etmemiş miydi?²⁰ "Biraz", şüphesiz, fazlasıyla muğlak bir sıfat. Yine de bakalım. Kaynaklarda romanın yayınlandığı yıl 1932 olarak görünüyor. Bunun Türkçenin tarihi bakımından anlamı aşikâr: Daha sonra Türk Dil Kurumu'na dönüşecek olan Türk Dili Tetkik Cemiyeti kurulmuş; Arap alfabesi terk edileli dört yıl olmuş. Burada bu süreci ayrıntılarıyla ele almak mümkün de gerekli de değil. Ama en azından Yakup Kadri'nin de kurucuları ve yazarları arasında olduğu *Kadro* dergisine bu gözle bakmak ilginç olacaktır. Zira *Kadro*'nun yayınlandığı dönem, 1932-1935, *Yaban*'ın belki en azından bir bölümünün kaleme alındığı, tashih edildiği, yayınlandığı, ilk eleştirel tepkilerini aldığı dönemdir. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki dergide dil, *Kadro* gibi görece kısa ömürlü ve inkılabın sınırlarını çizip ilkelere "bilmeye, benimsemeye, benimsetmeye"²¹ aday bir dergi için azımsanmayacak bir yere sahip. Hatta, Haziran 1933 tarihli 18. sayıdan itibaren İbrahim Necmi [Dilmen] (1889-1945) yönetiminde bir "Dil Köşesi" bile olacaktır dergide. Köşenin ilk yazısında, "Türk dilinin güzelliğini, zenginliğini, inceliğini göstermek için en iyi örnekleri eski Türkçe kitaplarda bulabiliriz. Bunların en parlakları Arap ve Acem dillerinin daha Türkçeye hiç girmediği zamanlardan kalanlarıdır elbette" diyerek Dede Korkut hikâyelerinden örnek parçalar verecek,²² takip eden sayılarda da seriyi sürdürecektir İbrahim Necmi. Öte yandan, daha bir sene önce, 1932'de, aynı İbrahim Necmi'nin, Abdülhak Hâmit üzerine bir monografisi yayınlanmıştı.²³ Bunu nasıl anlamalı? Zira Abdülhak Hâmit'in eserlerini ve Dede Korkut hikâyelerini aynı dil bağlamında ele almak kolay değil. Elbette bu, tek başına bir şey ifade etmeyen bir rastlantı da olabilir. (Gerçi Nâzım Hikmet de önce "putları yıkıyoruz" deyip sonra o putlardan birinin, Hâmit'in elinin öpülesi olduğunu söylememiş miydi?) Ancak ne olursa olsun, Türkçe konusundaki arayış derginin bütününde kendini hissettirir. Örneğin, *Yaban* muharriri şikâyet eder: "aradığımız, hasretini çektiğimiz türkçe'den hâlâ meydanda eser yok"tur.

19 Ömer Türkes "Cumhuriyet kadrolarının ve Kadro hareketinin manifestosudur," diyor *Yaban* için. "Güdükl Bir Edebiyat Kanonu", *Kemalizm (Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce*, cilt 2), ed. Ahmet Insel (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), s. 428.

20 Canan Yücel Eronat, ed., *Yakup Kadri'den Hasan-Âli Yücel'e Mektuplar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), s. 36.

21 Ocak 1932 tarihli ilk sayının hemen başındaki "Kadro" başlıklı giriş yazısı bu ifadelerle kapanıyor.

22 İbrahim Necmi, "Dil Köşesi: Eski Türk Hikâyelerinden Dil ve Edebiyat için Ne Güzel Şeyler Çıkabilir?", *Kadro*, no. 18 (Haziran 1933), s. 70-79.

23 İbrahim Necmi, *Abdülhak Hâmit ve Eserleri* (İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1932).

Avrupa'ya işaret eder: “Bundan bir kaç asır evveline kadar bu devrin emsal-siz bir ilim ve felsefe dili olan Almanca bir vahşî ormandı. [...] Luter'in güzel dilinden, yalnız, cahil keşişlerle, kaba köylüler anlıyordu;” keza “[b]ugünkü İtalyanca, Petrarka'lardan, Dante'lerden D'Annuncio'lara kadar edebî kültü-rün en harikulâde semerelerini veren İtalyanca, ancak avam denilen umumî halk tabakalarının basit ihtiyaçlarını, basit düşüncelerini tebliğe kadir bozuk düzen bir lehçe taslağı telâkki ediliyordu. Petrarka bu dille söylediği bazı şi-irlerini bir ayıp gibi saklıyordu.” Rusya'ya bakmayı da ihmal etmez:

Eger Büyük Petro devrini müteakip muasır rusça halk dilinden toplanmış ke-limeler, tâbirler ve metaforlarla, sarf ve nahiv hususiyetlerde yeni baştan ted-vin edilmemiş olsaydı Puşkin'lerin, Gogol'lerin, Tolstoi'lerin meydana gelip yetişmelerine imkân ve ihtimal hasıl olabilir miydi?” Oysa “Biz, dil tetkikatı-nı henüz Anadolu'da bile yapmamış bulunuyoruz.”²⁴

İster Ahmet Celâl'e atfedilsin ister yazarın kendisine, Yakup Kadri'nin bu şikâyet ve önerileriyle *Yaban*'da Anadolu köylüsünün diline karşı gösterilen duyarsızlık arasındaki çelişki dikkat çekici değil mi? Tek bir deyim, İstan-bullu okurun anlayamayacağı tek bir kelime yoktur koca defterde. Halbuki *Bir Sürgün* romanındaki Fransızca ifadeler için ağır eleştirilere maruz kalmış, bunlara karşılık verirken ağır hakaretler etmiş (“şu sünepe şu iki kere satıl-mış Vâlâ Nurettin”; “bir Beyoğlu züppesi ile Arap ırkından bir komünist bo-zuntusu bana, Yakup Kadri'ye karşı Türkçe'yi müdafaa ediyorlar”) ve ken-disini şu sözlerle savunmuştur: “Ben, romanımda Fransızları ara sıra Fran-sızca konuşturmuşsam, bu Paris muhiti ve Parisli *esprit*'sinin çeşnisini mümkün olduğu kadar çok verebilmek içindir”.²⁵ Peki ya bu Anadolu köy-lülerinin dili neden bu kadar çeşnisiz? Hiç mi kendilerine has deyişleri yok? Şu da ironik, mesela: Ahmet Celâl, defterinin bir yerine, Rıza Tevfik'in “Sevr Muahedesi”ni imzalamaya giden üç kişiden biri olmasını yadırgadığını belir-tir ve ekler: “O Rıza Tevfik ki bize Türk folklorunun zevkini veren ilk adam-dır. Türk halkına bu hiyaneti reva görmesinin sebebi ne?”²⁶ O halde sormaz-lar mı: Türk halkı için bir kolunu kaybeden bir zabitin, onun diline, folklo-runa bu kayıtsızlığının sebebi ne? Ya da bu yazının başında değindiğim Acar Sevim, acaba, üzerine kitap yayınladığı Herder'in halk kültürüne ilgisiyle *Ya-ban*'daki folklorusuzluk arasında bir bağlantı kurmuş mudur hiç?

Kadro'nun bütününe baktığımızda da dil konusunda benzer bir kakafoniy-le karşılaşırız. 1932 tarihli Birinci Türk Dil Kurultayı büyük bir coşkuyla se-lamlanır dergide. Osmanlıca mevtadır, gidiyordur ve “yeni dil doğuyor”dur;

24 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Türkçe”, *Kadro*, no. 9 (Eylül 1932), s. 19-22.

25 Eronat, *Hasan-Âli Yücel'e Mektuplar*, s. 39-40.

26 Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1981, s. 93.

“Bu dil herşeyden evvel bir büyük dil, yani bir kültür dili olacaktır. Kültür dili, çok insanlar tarafından konuşulan dil demektir. Fransızca gibi, Almanca gibi. [...] Biz dünyada en az 60 milyon Türk olduğunu, saymaksızın biliyoruz. Şu halde Türkçe, zaten büyük bir dildir.” Ancak bu kez adres farklıdır: “Yeni dil, büyük dil, kültür dili Türkçe ne İstanbul saksısında ne de Anadolu bahçesinde gelişebilir. Onun mevcut boyunu ve ihtişamını idrak edeceği sahha, onun çocukluğunu ve haşarılıklarını kucaklamış olan sahanın kendisidir. Yeni dil, daha bugünden, 60 milyona göre kesilmesi lâzım bir han [kan?] ve kültür bağıdır.”²⁷ Şevket Süreyya, bambaşka bir telden çalar. “Nâzım’ın kendisidir” dediği Benerji’nin (bugün artık Benerci) yeni bir model olup olamayacağını sorar: “Onun elinde bu kadar güzelleşen, bu kadar erkekleşen Türkçe, bugünkü genç nesle ‘Benimdir!’ diyebileceği bir ses veremez mi?”²⁸

Hülasa, dar anlamda *Kadro*’ya ve Kadrocular’a, daha geniş anlamda inkılapçı kadroya bakıldığında, *Yaban*’ın yayınlandığı dönem ne Türk dilinin kaynağı ne mevcut durumu ne de istikbali bakımından sağlam bir zemine işaret eder. Buna “köy”, “köylü”, “halk” kavramları etrafındaki hercümerci de eklersek,²⁹ bu tür bir zeminde İstanbullu bir münevverle Anadolu’lu bir köylü arasında anlamlı bir dilsel farklılığa roman yoluyla işaret etmek, bu farklılığı yazıyla temsil etmek ne ölçüde mümkün olabilirdi ki? Hele ki teknik ve daha ciddi bir sorun da apaçık ortadayken: dilin yazıyla, yani “Yeni Türk Alfabeti”yle temsili.³⁰ Yukarıda bahsettiğim belirsizlikler, 1928’de Latin alfabesinin kabulü ve 1932’den itibaren giderek artan “sadeleştirme” eğilimiyle birleşince, “metnin talihsiz tarihselliği” olarak adlandırmayı tercih ettiğim durum ortaya çıkıyor. Elimizde şunlar var: 1) *Yaban*, Yakup Kadri’nin Latin harflerinin kabulünden sonra yayınlanmış ilk romanı. 2) Roman Arap harfleriyle kaleme alındıktan sonra yazar ve/ya bir başkası tarafından Latin harflerine aktarılarak yayınlanmış. Öte yandan, roman üzerine ikincil literatürde bu süreç hakkında ayrıntılı bilgi yok; Yakup Kadri’nin diğer romanları için bu bilgiler net bir biçimde verilirken, *Yaban*’ın tefrika edildiği ancak satır aralarından çıkarılabiliyor. Örneğin romanı okumadığını itiraf eden Peyami Safa, metnin “tefrika edildiği dönem”e atıfta bulunuyor.³¹ Na-

27 “Kadro”, *Kadro*, no. 10 (Birinci Teşrin 1932), s. 3-4.

28 Şevket Süreyya, “Polemik: Benerji Kendini Niçin Öldürdü?”, *Kadro*, no. 4 (Nisan 1932), s. 38.

29 Bu konuda *Yaban* bağlamında bir inceleme için bkz. Asım Karaömerlioğlu, *Orada Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), s. 153-61.

30 Bu konuda karşılaştırmalı bir analiz ve yorum için bkz. İlker Aytürk, “Script Charisma in Hebrew and Turkish: A Comparative Framework for Explaining Success and Failure of Romanization”, *Journal of World History* 21, no. 1 (Mart 2010), s. 97-130; ayrıca bkz. Nergis Ertürk’ün yazının en sonunda değineceğim kitabı (dipnot 91).

31 Kandemir, “Köylü ve Münevver Meselesi: Yakup Kadri’nin İddiaları Hakkında Peyami Safa’nın Fikirleri”, *Tasviri Efkâr*, Ağustos 1940, s. 2. Kapatılan Şehir Üniversitesi’nin şu anda erişilemeyen Taha Toros Arşivi’ndeki isimsiz ve tarihsiz bir gazete kupüründe de, *Yaban*’ın *Hakimiyeti*

suhi Baydar da metnin *Hakimiyeti Milliye* gazetesinde tefrika edildiğini belirtmiş.³² İlginç olan, Niyazi Akı'nın monografisi de dahil hiçbir çalışmada bu tefrikanın tarihine, hangi sayılarda yer aldığına dair bilgi olmaması. Roman yayına hazırlanırken de bu durum dikkate alınmamış görünüyor. Yalnız Yakup Kadri, Hasan Âli Yücel'e yazdığı 1939 tarihli bir mektupta, üzerinde pek durulmamış bir noktaya dikkat çeker: “[E]ğer (Ulus) gazetesi Falih'in icadı olan bir usule göre, tefrika edilen romanlarımı bir taraftan sahife halinde basmamış olsaydı yeni harflerle yazılmış son dört beş kitabımı (meydan-ı intişar)a vazetmek [yayınlamak] asla hatırımdan geçmiyecekti”.³³ Merak uyandıran ve bir o kadar da belirsiz bir cümle bu. “Yeni harflerle yazılan”dan kasıt nedir örneğin? Tarih bakımından öyle gibi görünse de, *Yaban* bu kitaplara dahil midir? Her halükârda şu basit gerçeği hatırlamakta yarar var: Ahmet Celâl'in defteri Arap harfleriyle kaleme alınmış olmalı; *Yaban*'ın el yazması da Arap harfli, fakat kitap Latin harfleriyle basılıyor. 3) *Yaban*, yayınlanışının akabinde *Kadro*'da çıkan veya modern basımlarının eklerinde yer verilen övgüler bir yana, Türk köylüsünü ve halkını hakir gördüğü için ağır eleştiriler de almış. Başlı başına bir inceleme konusu olan bu eleştiriler, İsmail Habip Sevük'ün (1892-1954) romanın Almancaya tercüme edilmesi üzerine kaleme aldığı iki yazıyla tetikleniyor;³⁴ Kandemir'in dönemin önde gelen edebiyatçılarıyla ve onları biraz da tahrik ederek yaptığı söyleşilerle zirveye ulaşıyor.³⁵ Buradaki temel mesele, özetle, Türk köylüsünü / halkını / milletini hakir ve/ya Batılının istediği gibi görme meselesi.³⁶ İşin dikkat çekici yanı, bu tartışmaların akabinde, 1942'de, *Yaban*'ın ikinci baskıyı yapması, Yakup Kadri'nin bu baskı için yazdığı bir önsözle kendisini savunması ve romanın, CHP'nin ilk kez o yıl verdiği “Sanat Mükâfatı”nın roman dalında, Halide Edip'in *Sinekli Bakkal*'ının ardından ikinci olması.³⁷ 4) Roman, hangi basım(lar)a ve ne ölçüde müdahale edildiği konusu yine net olmamakla

Milliye gazetesindeki tefrikasından söz ediliyor. Ancak ne Niyazi Akı'nın monografisinde ne de metni yayına hazırlayanların önsözlğinde bu bilgi yer almıyor. Ne yazık ki mevcut koşullarda bu sorunun üzerine gitmek şimdilik mümkün olamadı.

32 Nasuhi Baydar, “Yaban”, Yücel: Aylık Fikir ve Sanat Mecmuası, no. 85-86-87 (1942), s. 13.

33 Eronat, Hasan-Âli Yücel'e Mektuplar, s. 52.

34 İsmail Habip, “Yaban” Romanı (Almancaya Tercümesi Vesilesile), Cumhuriyet, 30 Mart 1940; “Gene Yaban”, Cumhuriyet, Nisan 1940.

35 Söz konusu röportajlar 13 Ağustos ile 21 Ağustos 1940 arasında her gün Tasviri Efkar gazetesinde yayınlanmıştır. Röportajlara dikkatimi çeken meslektaşım Suphi Öztas'a minnettarım.

36 İlginçtir, 1940'ların başındaki bu tepkinin aksine, Selim İleri, Türkiye'ye bambaşka bir politik iklimin hakim olduğu 70'lerin sonunda, *Yaban*'da “az çok aydın düşmanlığı” olduğunu öne sürecektir. Selim İleri, “Aydınlar Üzerine”, Çağdaşlık Sorunları (İstanbul: Günebakan Yayınları, 1978), s. 114.

37 Ödülün verilisi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Selçuk Çıkla, “1940'lı Yıllarda Düzenlenen Sanat Yarışmaları ve İnönü Sanat Armağanları”, İlmî Araştırmalar: Dil ve Edebiyat İncelemeleri, no. 23 (Bahar 2007), s. 29-46.

birlikte, yazarı tarafından sadeleştirilmiş. 5) Yakup Kadri, “lisanımızda Lâtin harflerinin suret ve imkân-ı tatbikini düşünmek üzere” 1928’de oluşturulan Dil Encümeni’nin dokuz üyesinden biri.³⁸

Peki elimizdekilerden ne çıkabilir? Öncelikle, Dil Encümeni’nin çalışmalarının akim kaldığını belirtmek gerekir. Heyet ilk toplantısını 26 Haziran’da yapmış ve söz konusu uygulamanın ancak yıllar içerisinde ve tedricen gerçekleştirilebileceği görüşünde olmasına rağmen, 9 Ağustos’ta Falih Rifki, Mustafa Kemal’in Sarayburnu’ndaki söylevinin ardından, onun “yeni harfler”le aldığı notları yüksek sesle huzurdakilere okumuş, 3 Kasım’da da “Yeni Türk Harfleri” meclis tarafından kabul edilmiş.³⁹ Öte yandan, komisyonun çalışmaları sırasında ortaya çıkan sorunların, 1928’den beri, yazı dili olarak Türkçeye musallat olduğunu gönül rahatlığıyla söyleyebiliriz. Burada mesele sadece mevcut dilin yeni bir yazı sistemiyle gösterilmesi değil, yazı sistemini değiştirerek dile de müdahale etmektir. Dolayısıyla, Arapça ve Farsça bazı sözcüklerin Latin harfleriyle temsilini kolaylaştıracak, bazı kelimelerin birbirinden ayrılmasını sağlamaya yarayacak *q* ve *x* gibi harfler Yeni Türk Alfabesi’ne giremedi.⁴⁰ “Yazımızın tamamıyla millî olması kaygısına mebnidir ki heyetimiz yeni elifbâya lisanımızın savtî manzumesinde [ses sisteminde] mevcut olmayan sesleri irâe eden [gösteren] harfleri [...] ithal etmek lüzumunu hisset[memiştir]”; “İstanbul Türkçesinde bulunmayan sağır kefi göstermek için, heyetimiz yeni bir harf tespit ve ya icat etmek lüzumunu hissetmemiş[tir]”⁴¹ Böylece, İstanbul’da konuşulan Türkçe, yazı sistemi üzerinden standart dil konumuna yerleştirilecek, yazıda doğru dürüst gösterilmeyip birbirine karışan Arapça ve Farsça sözcükler de gittikçe işlevsizleşecekti. Basit görünen bu tercihlerin yazı dilinde yol açtığı karmaşayı anlamak için sadece Halit Ziya’nın Cumhuriyet sonrasında kaleme aldığı dil yazılarına bakmak yeter.⁴² *Kadro*’nun sayfalarında da bu tartışmaların yansımalarını bulmak mümkün. İbrahim Necmi, örneğin, “Deli Dumrul”un aslında “Deli Domrul” olması gerektiğini öne süren bir okurun yazdığı mektuba verdiği yanıtta şu uyarıyı yapmıştı: “Arap harflerile yazılı türkçe kitaplarda ‘vav’la yazılan sözlerin okunuşlarında her zaman bir işkil kalır” (“işkil” sözcüğünün anlamını da bir dipnotta açıklamak

38 Ağah Sırrı Levend, *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1972), s. 401.

39 Levend, *a.g.e.*, s. 401-3.

40 Geoffrey Lewis, *Trajik Başarı: Türk Dil Reformu*, çev. Mehmet Fatih Uslu (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2007), s. 43-44.

41 *Elifba Raporu*, 1928, s. 35, 36.

42 Söz konusu yazılar aslen dört ciltlik *Sanata Dair* başlıklı derlemenin 1955 yılında yayınlanan 3. cildinde yer alıyor (İstanbul, Maarif Basımevi). Yeni bir basım için, bkz. Halid Ziya Uşaklıgil, *Sanata Dair*, ed. Sacit Ayhan ve Levent Ali Çanaklı (İstanbul: Özgür Yayınları, 2014).

ihtiyacı duymuştu).⁴³ O halde soru şudur: X harfi dışarıda bırakıldığı için *akhşam*'ın *akşam*'a döndüğü; 'vav'lı sözcüklerin yazımının başa bela olduğu; b, c, d'ye "Siz falan ve filan takdirlerde [durumlarda] b, c, d olmayacaksınız, p, ç, t olacaksınız"⁴⁴ denen bir yazı dünyasında, bırakalım Anadolu köylüsünün konuşmasını, dilin herhangi bir standart dışı varyantını tutarlı bir biçimde yazıya geçirmek ne ölçüde mümkün olabilirdi?

Yaban'ın talihsiz tarihselliği, dili yazıyla temsil etme geleneğinin kırıldığı fay hattı üzerinde yer alıyor olmasından kaynaklanmıyor yalnızca.⁴⁵ Artçı şoklar da metinde Ahmet Celâl'le köylüler arasındaki, varlık ve yokluk arasında gidip gelen, hayalet gibi bir belirip bir kaybolan dilsel farklılığın temsilinin altını oyuyor. Burada iki önemli eksen var: Yakup Kadri'nin metni biz-zat "sadeleştirme" ve romanın 1932'den beri dört farklı yayınevi tarafından yapılan basımları.⁴⁶ Yakup Kadri'nin vefatının ardından külliyatı yayınlama işini önce Birikim Yayınları devralıyor. Dönemin önde gelen ve "resmî" sıfatına en yakın dergilerinden birinde bu girişim edebiyat kamusuna şu alıntıyla duyurulmuş: "Yazarın metinlerine, sadeleştirme amacıyla de olsa, dokunmamak gerektiğine inanıyoruz. Bu nedenle, yazarın sağlığında dilini değiştirdiği eserlerini son biçimleriyle yayımlayacak, yakın zamanda [sic] yenileştirilmemiş olanlara ise gerekli sözlükçe[yi] ekleyeceğiz."⁴⁷ İlk kitabı *Yaban* olan bu diziyi yayına hazırlayan ve daha sonra da uzun yıllar aynı görevi İletişim Yayınları adına üstlenecek olan Atilla Özkırmlı (1942-2005), Yakup Kadri'nin, "sağlığında romanın dilini sadeleştirmiş" olduğunu belirterek iki noktaya dikkat çekiyor. Birincisi, yazarın metni sadeleştirirken "üslup kaygısı"ndan sıyrılmadığıdır. Diğer bir deyişle, kelimesi kelimesine bir sadeleştirme söz konusu değildir. Örneğin, o gün (1977) halen kullanılmakta olan "hakikat" sadeleştirilirken artık o kadar sık kullanılmayan "tecerrüt"e dokunulmamıştır. Öte yandan, "hakikat" yerini bazen "gerçek"e bırakmış, bazense kendisi olarak kalmıştır: "İşte bunu açıklamak güç"tür.⁴⁸ Bunun haricinde, "eski kelimelerin zorlaması sonucu", bazı cümlelerde değişiklikler yapmıştır Yakup Kadri ve *Yaban*'ın ilk basımlarında tıpkı diğer kitaplarında olduğu gibi sık rastlanan "Batı kaynaklı" kelimeler yerine Türk-

43 İbrahim Necmi, "Dil Köşesi: Dede Korkut Hikâyeleri Üzerine Bir İki Söz", *Kadro*, no. 20 (Ağustos 1933), s. 45.

44 Halid Ziya Uşaklıgil, "Türk ABC'sinin Sakat Çocukları: B, C, D", *Sanata Dair*, 292.

45 Burada ayrıntılarını girmek mümkün değil fakat Arap harfli Türkçe metinlerde dilsel farklılığın, şivenin temsil geleneği 1870'lerin başına kadar geriye gidiyor. Örneğin Şemsettin Sami (*Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*), Nabizade Nazım (*Karabibik*), Ebubekir Hâzım Tepeyran (*Küçük Paşa*) bu "teknik sorun"la çok daha sağlıklı bir biçimde başa çıkıyorlar.

46 Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi (1932), Remzi Kitabevi (1942-1970 arası 9 baskı), Birikim Yayınları (1977-1981 arası 5 baskı), İletişim Yayınları (1983'ten Kasım 2020'ye 92 baskı).

47 "Yeni Bir Dizi", *Türk Dili: Aylık Dil ve Yazın Dergisi*, no. 306 (Mart 1977), s. 305.

48 Atilla Özkırmlı, "'Yaban' Üzerine", *Yaban* (İstanbul: Birikim Yayınları, 1981), s. 17.

çelerini koymuştur ki bu, Özkırmımlı'ya göre, “olumlu bir tavır”dır.⁴⁹ Yakup Kadri'nin 1974'te vefat ettiği, Özkırmımlı'nın da Birikim Yayınları için ilk basıyını 1977'de hazırladığı gerçeği göz önüne alınır ve bir de önsözde verdiği örneklerle bakılırsa, romanın yazarının, farklı basımlara farklı müdahalelerde bulunduğu sonucunu çıkarmak gerekiyor. Elimizde bunun aksini gösterecek bir delil de yok. Ancak durum her ne olursa olsun, şu nokta önemli: Özkırmımlı'nın dikkat çektiği yazar müdahalelerine bakılırsa, dilin yazıyla temsili konusundaki sarsaklık yazarın Ahmet Celâl'e atfettiği bir özellik değildir; Yakup Kadri'nin de sözcükler konusunda çok özenli olduğu söylenebilir. Hasan Âli Yücel'e 1938 tarihli bir mektubunda şu satırları yazan o değil midir: “[B]iz artık mektep hocası değiliz ama etrafımız bir sürü mektep çocukları ile çevrilmiştir. Mesela bunlara göre bir romanın bir kıraat kitabından farkı yoktur. Yani bir roman bir dil dersidir. Hayır efendim! Bir romanda lisan, üslup meselesi en son mevzu-u bahis olan bir şeydir”⁵⁰ Üstelik bu müdahaleler ilginç bir çelişkiyi daha ortaya çıkarıyor. *Yaban*, 1940'ta, ikinci kez yayınlanışından iki yıl önce ve Almancaya tercüme edilmesi vesilesiyle, aşağıda değinilecek olan ağır bir eleştiri dalgasına maruz kalmıştı. Türk köylüsüne ve halkına tepeden bakmakla, onu aşağılamakla itham edilen Yakup Kadri ise, kendisini, şu sözlerle savunacaktı: “*Yaban*'ın Avrupa'da mazhar olduğu umumi alâkanın sebebi şudur: Entelektüel sınıfla halk ve köylü tabakaları arasındaki uçurumu bu eserden daha canlı ve daha heyecanlı bir tarzda ifade eden bir kitabın henüz Avrupa edebiyatında bile çıkmamış olması.”⁵¹ Romanın, yazarının deyimiyle “şah damarı”na ilişkin bu açıklama sonraki kuşaklar tarafından neredeyse hiç sorgulanmadan kabul görmüştür. Nitekim bu yazının başında değinilen Acar Sevim, bu kez akademik kariyerinin sonlarında bir profesör olarak, 1989 tarihinde yayınladığı *Yaban* “yakın okuması”nı, yöntem kısmını çıkarıp kalanını neredeyse hiç değiştirmeden, akademik bir dergide yayınlamıştır; ancak bu kez başlık farklıdır: “Yakup Kadri'nin *Yaban* Romanında Aydın-Halk Kopukluğu”⁵² Peki tekrarlanagelen bu ezber doğrusu ve Yakup Kadri romanında Türk aydınıyla Türk halkı arasındaki mesafeye dikkat çekmek istediye, romanın sonraki basımlarında Ahmet Celâl'in defterine kaydettiği Fransızca hatta Arapça ve Farsça sözcüklerin yerlerine Türkçelerini koyması, kendi tasarısının altını oymaz mı? Dahası, *Yaban* denilen roman Ahmet Celâl'in defterinden ibaretse

49 A.g.e., s. 17-18.

50 Eronat, *Hasan-Âli Yücel'e Mektuplar*, s. 37.

51 *Yeni Mecmua*'da yayınlanan bu röportaja ulaşmak ne yazık ki mümkün olmadı. Bu sözleri, mecburen, aşağıda da değinilen eleştiri yazılarının birinden aktarıyorum. Kandemir, “Köylü ve Münevver Meselesi: I. Habib, Y. Kadriye Cevap Veriyor”, *Tasvirî Efkar*, Ağustos 1940.

52 Acar Sevim, “Yakup Kadri'nin *Yaban* Romanında Aydın-Halk Kopukluğu”, *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 1, no. 2 (Sonbahar 2014), s. 189-95.

ve Türk dili, bu defterin roman halinde yayınlandığı 1932'den beri mütemadiyen sadeleşiyor ve editör / okur / eleştirmen, hatta yazarın kendisi, bu değişime ayak uydurmaya çalışıyorlarsa, bir noktada Ahmet Celâl'in diliyle köylünün dilinin "En Yeni Türkçe"de kaynaşması, dolayısıyla da romanın "şah damarı"nın, şimdiye kadar çoktan kopmadıysa eğer, kopması gerekmez mi? Unutmayalım: 1942 itibarı ile Karagöz, Şarlo'ya bile "Doğru Türkçe söyle; yoksa döverim vallâhi!" demeye başlamıştı.⁵³

Atilla Özkırımlı temelde gözlemlerinde haklıdır. Gerçekten de, dikkat çekici bir tutarsızlık var metne zaman içinde yapılan müdahalelerde. Örneğin, 1932 ve 1942 tarihli ilk iki basımda yer alan "umumi", 1970 tarihli Remzi Kitabevi baskısında ve sonrasında yerini "genel"e bırakmış.⁵⁴ Fakat ilginçtir, ilk baskıdaki "umumiyetle", 1991'deki İletişim baskısında da yerli yerinde.⁵⁵ "Takallüs", gerekli görüldüğünden mi yoksa gözden kaçtığından mı bilinmez, hep orada, Ahmet Celâl'in defterindeki yerini koruyor.⁵⁶ Peki romanın ilk iki baskısındaki "instenk"ın daha sonra "içgüdü"ye çevrilmesi;⁵⁷ Ahmet Celâl'le köylü arasındaki mesafeyi kısaltmıyor mu? İlk iki baskıdaki "lakonik"⁵⁸ sonraki baskılarda "karışık", "grotesk" yıllar içinde "iğrenç de-recede gülünç" ve "galiz" de "iğrenç" olmasaydı, "züppe" Türk münnevveriy-le Türk halkı arasındaki uçurum daha iyi vurgulanmaz mıydı?

Örnekler çoğaltılabilir. Öte yandan, mesele sadece Arapça, Farsça ve Fransızca sözcüklerin tutarsız bir biçimde de olsa Türkçeleştirilmesi değildir. Metni Arap harflerinden Latin harflerine aktarırken yaşanan sorunlar ve ortaya çıkan tutarsızlıklar; dili millileştirme gayretiyle, birbirinden epey farklı dillerin temsil edildiği bir yazı sisteminden fonetik bir yazı sistemine geç-me arzusunun yarattığı sarsıntı; kısacası konuşma dilinin yazıda temsili de

53 İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Karagöz Ankara'da (Karagöz Piyesi)* (İstanbul: Sebat Basımevi, 1940), s. 15.

54 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban* (İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1932), s. 134; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1942), 76; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1970), s. 83.

55 Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1932, s. 293; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), s. 208.

56 Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1932, s. 281; Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1991, s. 200.

57 Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1932, s. 3; Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1942, s. 6; Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1970, s. 14; Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1981, s. 32.

58 Yakup Kadri'nin eserlerinde italik ve çift tırnakların nasıl kullanıldığı konusu başlı başına bir inceleme konusu olup burada ayrıntısına girmeyeceğim. Bununla birlikte şunu belirtmem gerek. Yabancı, daha doğrusu Fransızca kelimeleri çok kullandığı için sık sık eleştirilen Yakup Kadri zaman zaman bu eleştiriler karşısında çok öfkelenir ve Hasan Âli Yücel'e yazdığı bir mektupta *Bir Sür gün* romanı için şöyle der: "Yine romanı bizzat okuduğunuz vakit göreceksiniz ki mevzu-u bahis Fransızca sözleri daima italik harflerle dizdirmek suretiyle *texte* [metin] harici şeyler olduğunu ve aidiyetlerini kendimden uzak tuttuğumu bildirmişimdir" Eronat, *Hasan-Âli Yücel'e Mektuplar*, s. 39.

Yakup Kadri'nin sözünü ettiği ve eleştirmenlerin de çok sorgulamadan kabul ettikleri yorum çerçevesinin, aydın-halk kopukluğu tezinin altını oyar. Örneğin, kitabın ilk basımındaki bir diyalogda yer alan “Niydecen?” sorusu, 1942 itibarı ile “Ne yapacan?”, 1970 itibarı ile “Ne yapacaksın?” olmuş.⁵⁹ Yine aynı diyalogdaki “görecem”, 1942’de “göreceğim” şeklinde yazılmış; aynı sayfadaki “yapacan” ve “gidecez”, 1942’de aynen korunup 1970’te “yapacaksın” ve “gideceğiz”e dönüşmüş; tuhaf bir biçimde, “Ne istiyon?” sorusu, soruyu soranın aynı diyalogdaki diğer sözleri İstanbul hanımlarının konuştuğu Türkçeye dönüştürüldüğü halde, başından sonuna varlığını korumuş. Benzer bir biçimde, ilk iki baskıda “köve” gidilirken 1970’te ve sonrasında artık “köye” gidiliyor.

Şüphesiz, *Yaban*’ın talihsiz tarihselliği zamanla “mahlûk”ların yer yer “yaratık”laşırken yer yer kendileri olarak kalmaları, “lakayt”lığın ise daima “kayıtsız”lık olması değildir tek başına. Zaten ne *Yaban* ne de muharriri bu konuda yalnızdır. Sadece Halit Ziya Uşaklıgil’in eserleri bile yeterlidir bunu göstermeye. Ancak alfabe değişiminin yarattığı ve bugün hâlâ uygulamada tutarsızlıklara neden olan kronik sorunlar, Yakup Kadri’nin dile getirdiği niyet ve romanın kabul edilegelen “anlamı” göz önüne alındığında, bu romana has komplikasyonlara yol açar. İlk baskıdaki “ölen” önce “ülen” olur, sonra da “ulan” ve “ülen” birlikte kullanılmaya başlar. “Dinmiyen” artık “dinmeyen”dir, “yapmıyacak” ise “yapmayacak” Fakat ilginçtir, “virmeyiz” diye Yunan askerine isyan eden köylüler, 1970 baskısında aynı cümle içinde hem “virmeyiz” hem “vermeyiz” derler, 1991 baskısında ise en azından iç tutarlılıklarına geri kavuşurlar. İlk iki baskıdaki “piyrim”, takip eden baskılarda önce “pîrim”, sonra “pirim”, belli bir noktadan sonra ise –hem de aynı cümle içinde– hem “pirim” hem “pîrim” şeklinde yazılır. “Saatlarca”, “burunleriyle” ve “ande”; “saatlerce”, “burunlarıyla” ve “anda” olur.

Bu noktada, hatırlamakta yarar var: Bilhassa romanın ilk iki baskısının yapıldığı dönem, mürettepler açısından, anlaşılır nedenlerle, çok zor bir dönemdir. Nitekim Yakup Kadri, Hasan Âli Yücel’e yazdığı 1938 tarihli bir mektupta, *Bir Sürgün* romanının basımı hakkında şöyle şikâyet ediyor: “Zira iddia edebilirim ki bu eser mürettepleri elinde bir ‘Martyre’ [şehit] bir (malul gazi) haline girmiştir”; sonra da onu uyarıyor: “Ben orada iken iyi kötü bir hata ve savap cetveli [doğru-yanlış çizelgesi] yapmışım. Kitabın başına ilave edilecekti. Aman bu hata ve savap cetvelini görmeden eserin lisanı hakkında bir hüküm vermeyiniz.”⁶⁰ Sebebi ne olursa olsun, *Yaban* yeniden basıldıkça ufak tefek de olsa değişmiş, bu değişim onu daha da fazla çelişki üre-

59 Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1932, s. 161; Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1942, s. 74; Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1970, s. 81.

60 Eronat, *Hasan-Âli Yücel’e Mektuplar*, s. 46.

ten bir metin haline getirmiştir. Burada önemli olan bu değişim ve tutarsızlıkların nedeninden ziyade, yazarın niyeti ve romanın on yıllardır alımlanışı bağlamında ifade ettikleridir. İster alfabeden alfabeğe aktarma sürecindeki dikkatsizliklerden veya sürecin doğasına ilişkin sıkıntılardan kaynaklansın ister ünlü uyumu vb. kuralların uygulan(ama)masından ya da müretteplerden, Ahmet Celâl'in defterinin 1932'den günümüze yolculuğuna bakıldığında, yalnızca köylülerin zaten sağlam bir temsil zeminine oturmayan konuşması gittikçe ve tutarsız bir biçimde standart yazı diline yaklaşmakla kalmaz, onun konuşması da köylülerinkine yaklaşır. Bugün aydın ve halkın birbirine karşıt konumlanabilecekleri bir bağımsızlık mücadelesi söz konusu olduğuna ve Ahmet Celâl'in de duyarlı olduğu başlıca uzlaşmazlık bu olduğuna göre, muhtemeldir ki bizden sonraki kuşaklar onunla Anadolu köylüleri arasındaki yegâne farklılığı "cigara / sigara", "donguz / domuz" vb. sözcük çiftlerinde bulacaklar; bir keskin editör duruma müdahale etmezse elbette.

Son olarak, *Yaban*'ın talihsiz tarihselliğinin belki ufak fakat dikkate değer bir sansür boyutu bulunma ihtimalini vurgulamak gerekir. Yakup Kadri romanın ikinci basımının önsözündeki savunma yazısına "*Yaban*, çölde bir feryattır" sözleriyle son vermişti. Ancak bu yazıda atıfta bulunduğum 1970, 1981 ve 1991 tarihli basımlarda bu son cümle çıkarılmıştır. Selim İleri, 1942 sonrası basımlarda bu ifadenin "Yürek parçalayıcı haykırış" a çevrildiğini belirtiyor.⁶¹ Söz konusu basım(lar), 1942'den sonraki ve 1970'ten önceki basımlar olmalıdır. Her ne olursa olsun, 1942'de yazarı tarafından bir önsözle savunulan, ödül verilerek edebiyat tarihindeki konumu tahkim edilen ve bunun ardından gelen yazılarla anlam çerçevesi üç aşağı beş yukarı sabitlenen bu romanda,⁶² Mütareke ve Milli Mücadele dönemlerindeki Anadolu'nun "çöl" e benzetilmesi hoş karşılanmamış olacak, önce sadeleştirme vesilesiyle sonra da çıkarma ve unut(tur)ma yöntemleriyle bu feryat tarihe karışmıştır; meğer ki bu ifadeden yazarın kendisi pişmanlık duymuş olsun.

Özetle, buraya kadar okuru şuna ikna etmiş olduğumu umuyorum: *Yaban*'ın yayınlandığı dönem, yabancığa dilsel farklılık vasıtasıyla işaret edecek sağlam bir zeminden yoksundur. Buna romanın 1932 sonrası serüvenini de katarak işaret ettiğim talihsiz tarihsellik, Türk münevveriyle Türk köylüsü ve/ya halkı arasındaki sınırı silikleştiriyor, çelişiklere neden olarak yazarın niyetinin ve metnin kabul edilegen yorum çerçevesinin altını oyuyor. (Geoffrey Lewis bir bakıma bunun için "trajik başarı" olarak nitelendirmemiş

61 İleri, "Aydınlar Üzerine", s. 113.

62 *Yaban*'ın ikinci olmasının ardından bir yazı kaleme alan Nasuhi Baydar, romanın aslında birinciliği hak ettiğini, zira "inkılâp nesilleri için pek aziz olan 'Köyü kalkındırma' davasında en iyi niyetlilerin bile önüne aşılmaz bir engel gibi sık sık çıkan bir ruh uçurumunu bütün derinliği ve genişliği, girinti ve çıkıntıları, belki korkunçluklarile, 'fakat' beğenilmemesi imkânsız bir medeni cesaretle aydınlat[mıştır]" Baydar, "Yaban", s. 10.

miydi Türk Dil Reformunu?) Öyle ki, Ahmet Celâl'le köylü arasındaki ileti-şimsizlik adeta performatif bir niteliğe bürünüyor. O halde şimdi zeminin, dilin yazıyla temsiline ve zamanla dönüşümünün yarattığı sıkıntıları bir yana bırakıp, deftere, Ahmet Celâl'in farklılıkları söylem düzeyinde nasıl kurduğuna bakmakta yarar var.

Bu yabancılık neden, Ahmet Celâl?

Her ne kadar Ahmet Celâl defterine “vıy”, “aha” gibi bazı tutarsız ayrıntılar serpiştirmek dışında dilsel farklılığı temsil konusunda umursamaz ve/ya başarısız görünse de defterinin potansiyel okurunu, ya da belki kendisini, köylülerle arasında ciddi bir dilsel uçurum olduğuna ikna etmeye çalışıyor gibidir. Etnograf / antropolog tavrına en çok yaklaştığı yerlerden bazıları bu dilsel uçurumun altını çizmeye çalıştığı anlardır. Aslında köye ilk geldiğinde, kendisine yakıştırılan “yaban” sıfatına içerler ve bunu “Yunanlıların kendilerinden başkasına ‘barbar’ lâkabını vermesi”ne benzetir; üstelik anlaşılan, sözcüğün anlamını, yani Yunanca konuşmayanlara barbar dendiğini de biliyordur, zira defterine “Aynı dili söylemekteyiz,” diye yazarak isyan eder.⁶³ Gerçekten de, “Köylülerin çoğuyla ahabpça konuşuyoruz,” diye not düşer Ahmet Celâl defterin başlarında.⁶⁴ Gerçi dedigine bakılırsa köye geleli sekiz ay olmuştur bile. Fakat defteri okudukça başlangıçta aynı olduğunu vurguladığı dilin, söylem düzeyinde, ortadan kalktığına şahit oluruz:

“sanki benim ağzımla onun kulağı arasındaki mesafe beş on kilometredir”·
“Oysa, ben burada hayvanlara insanlardan daha yakınım”; “Mümkün olsa [...] kendi dilimi ona [Mehmet Ali'ye] vereceğim”; “Emmesi ne? Bunu izah etmek için genel fikirler, genel mütalâalar sahasına girmek lâzım. Mehmet Ali'nin kafası ise bu maceraya hiç alışmamıştır”· “Ne rahat arkadaşlık... [Süleyman'la] hiç konuşmuyoruz”· “Süleyman, bu sözden bir şey anlamaksızın sırtarak yüzüme bakıyor”· “Ben bu yazıları, kendi kendime konuşmak için, yalnız bunun için yazıyorum”; “Emine İsmail'den vazgeçip benim olsa, [...] onu konuşmaktan menederdim. Yalnız, sık sık gülmesine ve hayreti, öfkeyi, inadı, şuhluğu ifade eder nidalar koyuvermesine izin verirdim”· “Emine'm, o da bir Van kedisinden daha akıllı değildir. Bunun konuşmasının öbürünün miyavlamasından farkı ne?”; “Bekir Çavuş bir şey anlamadı. [...] Bekir Çavuş, nihayet, anlar gibi oldu. [...] Bekir Çavuş, biraz şaşkın, biraz şüpheli yüzüme baktı. [...] Âkıbet, Bekir Çavuşa maksudımı anlatmaya muvaffak oldum. [...] Bekir Çavuş dile geldi”; “Memiş'in beni tanınması için beş al-

63 Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1981, s. 54-55.

64 A.g.e., s. 56.

tı dakika ve sözümü anlaması için de bir o kadar zaman lazım geldi". "Bilmiyorum. Bunların dilinden anlayanlar da bilmezler"; "[Emeti Kadın] söylediği şeyleri, kendisi söylemiyor. Tıpkı antika kitabeler üzerindeki yazılar gibi onları ben okuyorum. Ben heceliyorum"; "Köylüler konuşurken, işte ben kendi kendimle böyle konuşuyorum. Onların sözleri, bana büsbütün başka bir dünyanın, başka cinsten birtakım yaratıkların mırıltıları gibi geliyor. Bazen ne dediklerini hiç anlamıyorum"; "[Bekir Çavuş'la] Gene sustuk; hep birer birer sormak gerekiyor ve ağzından cevaplar basit, sade, teker teker düşüyor"; "[Süleyman] Sözümü anlamayan bir adam kayıtsızlığıyla yüzüme bakıyor"; "Taşla, toprakla konuşmak istiyorum"; "Bu küçük halk kümesinin dili olsa"; "Bunu taştan, topraktan sormak istiyorum. [...] [Köylülerin] hepsi bir ağıl yaratıkları gibi baş başa verip, ses çıkarmadan âdeta kafaları ve burunleriyle konuşuyorlar"; "[Hasan'la] İki yoldaş, saatlarca birbirimize hiçbir söz söylemeden yan yana dolaştığımız olur"; "Emeti Kadın, köşede dinmeyen bir inilti kaynağıdır. Sanki, hava dolu bir tulumun ağzını bir el sıkıp gevşetiyor; gevşetip sıkıyor"; "Ben, susarak, o [Emeti Kadın] uluyarak Hasan'ın cenazesini beklemişiz"; "Bir sivrisinek vızıltısı [Süleyman] bana cevap verdi"; "[Köylülerin] Sanki her birinin kulağı ile beyni arasında bir uçurum açılmış gibi."⁶⁵

O halde, her ne kadar başlangıçta köylülerle aynı dili konuştuğunu, bu nedenle de kendisine "yaban" denmesini yadırgadığını dile getirirse de Ahmet Celâl, defter boyunca köylülerin dil kapasitesinden yoksunluğunu, aralarında bir iletişim bulunmadığını ısrarla vurgular, hatta yer yer onları sadece sese indirger. Yukarıdaki alıntıların da gösterdiği üzere, öyle ısrarlı bir vurgudur ki bu âdeta gerçeği gölgeler. Zira temsil edilen durumlar, diyaloglar pek de öyle ciddi bir anlaşamama haline, Ahmet Celâl'in ima ettiği türden yapısal bir iletişimsizliğe işaret etmezler. Bilakis, kendisi köylülerin somut hayat kaygılarını gayet iyi anladığı gibi, pek çok durumda köylülerin de onun niyetini anlamadıklarını gösteren bir delil yoktur ortada; anlaşılmadığını düşünenin, anlaşılmadığını ısrarla söylemesi dışında elbette. Eğer gerçekten bir anlaşmazlık noktası varsa, o da soyut bir kimlik meselesi, yani Millî Mücadele'ye ve Mustafa Kemal'e bakış meselesidir: "Biz Türk değiliz ki, beyim. [...] Biz İslâmız, elhamdülillâh."⁶⁶ Bu açıdan bakıldığında, iletişimsizlik, ironik bir biçimde, daha ziyade Ahmet Celâl'in "dilinde"dir, başka bir deyişle performatiftir.

Hülasa, *Yaban*'da okura söylenenle gösterilen arasında bir yarıklık, Ahmet Celâl'in yabanlığında bir bit yeniği var gibi görünüyor. Gerçi Ahmet Celâl bu-

65 A.g.e., s. 89, 95, 126, 127, 129, 131, 133, 136, 137, 139-42, 145, 163, 164, 171, 184, 197, 198, 201, 224, 225, 231, 235, 237, 249.

66 A.g.e., s. 203.

nu dilsel bir meseleye indirgeyerek “yaban” = “barbar” = “farklı dil konuşan” denkleminde oturtmaya çalışır fakat defteri dikkatle okunduğunda, yukarıdaki örneklerle de göstermeye çalıştığım gibi, yabanlığının dilsel bir farklılıktan kaynaklanmadığı görülür. Üstelik kullandığı barbar retorisi risklidir de. Romanın 1942 tarihli ikinci baskısı için yazdığı önsöze, metne yöneltildiğini düşündüğü başlıca eleştiri olan “köylü aleyhtarlığı”nı reddetmek için, yirmi sene önce yazmış olduğu “Barbarların Yaktığı Köyler Ahalisine” başlıklı yazıyı eklememiş midir Yakup Kadri?⁶⁷ Dahası, romanın sonunda, sözcüğün gerçek anlamıyla barbarlar, yani gerçekten yabancı / anlaşılmas bir dil konuşanlar ya da konuşması beklenenler, köyü yakıp yıkacaklardır. Peki, kendisini yabancılayan köylünün dilini temsil ederken bocalayan Ahmet Celâl, gerçek “barbarın” dilini nasıl kayıt altına alır defterinde? Ta İstanbul’dan Sokrat’ın büstünü getirip odasına konduran (Emeti Kadın’ın “Gece bundan korkmayon mu hee?” diye sorması, ironinin güzel bir örneği değil midir?);⁶⁸ Emine’nin on yıldır bulunduğu askerden dönen babasının hikâyesini “Odise”ye benzetip ona “Anadolu ‘Ülis’i” diyen, annesini de “Pénélope” ile özdeşleştiren Kemalist Ahmet Celâl,⁶⁹ “eski Truva’nın kahramanları” Yunan askeriyle nasıl anlayacak, onların dilini defterine nasıl aktaracaktır? Defter boyunca, istisnalar hariç, di’li geçmiş zaman kullanan Ahmet Celâl, Yunan askerinin köye girmesiyle şimdiki zamana geçer. Yazıya döktüğü ilk tepki, ses ve dil üzerinedir: “Tıpkı, kâbuslarımda işittiğim sesler: Vire, Istaso, Vire, Palikari... ve saire gibi sesler”; “Bu koyu Türk köyünde, Anadolu’nun bu hiç açılmamış kuytu, ıssız köşesinde, birdenbire bu Pire limanı şamataları!... Bir tek kelime Türkçe işitilmiyor.”⁷⁰ Türk köylüsünün “aha”larının yerini yavaş yavaş Yunan askerinin “vire”sine bıraktığı bu kargaşada Türkçe bir ses duyulur: “Bu köyde kimse yok mu, be yahu?” Ancak Ahmet Celâl’i memnun etmeye yetmez bu durum:

Fakat, bu öyle bir Türkçe ki, bana Galata’yı hatırlatıyor. Doğrudan doğruya Rum şivesiyle söylenmiş bir Türkçe diyemem. Bu bağırın belki bir Ermeni, belki bir yahudidir. Türkçenin böyle söylenmesinde, böyle büzülüp didiklenmesinde ne hazin bir şey var! Sanki, haşin ve patavatsız bir el vücudumuzu hırpalıyor; vücudumuzun en hassas, en nazik yerlerine kadar sokulup oraya tırnaklarını geçiriyor zannedilir.⁷¹

Daha sonra düşman askerleri odasına girecek ve bir subay onunla “biraz evvel işittiği”, kendileri ortada olmayıp şiveleriyle insana azap verenlerin

67 Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1942, s. xi-xv.

68 Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1981, s. 151.

69 *A.g.e.*, s. 182-83.

70 *A.g.e.*, s. 206-7.

71 *A.g.e.*, s. 207.

Türkçesiyle konuşacaktır: “Bu ne be, meydanda kimseler yok. Sen bu köyden değil misin?”; “Senin dilin yok mu? Niçin söylemezsin?”; “Pekâlâ çıkarız çıkarız ama söyle bize köylüler nerede?”⁷² Birkaç satır yukarıda iştikten adeta azap duyduğunu belirtmeyi görev saydığı bir Türkçeyi yazıya aktarırken niçin İstanbul Türkçesine çeviriyor ki Ahmet Celâl? Hem böyle olunca, Yunan askerî karşısındaki Ahmet Celâl, Ahmet Celâl karşısındaki köylüyü andırmıyor mu? Yazıyla Ermeni veya Yahudi şivesini temsil etmenin epey güçlü bir geleneği var bu topraklarda halbuki. Ahmet Celâl veya Yakup Kadri, hiç Karagöz izlememiş, orta oyununa gitmemiş, meddah dinlememiş olabilirler mi? Nerede şive, nerede kötü telaffuz? Tam burada, barbarı temsil ederken kullanılmayacaksa ne zaman kullanılacak? “Vire”yle olacak iş mi bu? Üstelik daha da vahimi, romanın ilk baskısında “vire” değil “bre” diyor Yunan askerleri. Bugün bırakın Yunan askerine işaret etmeyi, şanlı Türk ecdadının en yumuşak haliyle gazabına, en sertiyle ise tokatına eşlik eden bir ünlem bu. Sadece popüler kültürde de değil; Türk Dil Kurumu çevrimiçi sözlüğündeki örneği Sevinç Çokum’dan vermiş. O halde, burada da tuhaf bir ironiden söz etmek gerekiyor: İşin içine Ahmet Celâl’in dili girince barbar bile tam barbar değil sanki.

Ahmet Celâl’in defteri dikkatle okunduğunda, onun köylüler nezdindeki yabancılığının, dilsel farklılıktan daha güçlü bir göstereni olduğu görülür: Yalnızlık. Tıpkı köylülerin kendisini anlamadığını, onlarla aynı dili konuşmadığını, farklı dünyaların insanları olduklarını sürekli vurguladığı gibi yalnızlığının da ısrarla altını çizer Ahmet Celâl:

“Gün geçtikçe daha iyi anlıyorum: Türk ‘entelektüel’i, Türk aydını, Türk ülkesi denilen bu engin ve ıssız dünya içinde bir garip ve yalnız kişidir”; “Niha yet, çok yalnız kaldığımı hisseden Mehmet Ali, mahcup mahcup, bana yaklaşıyor”. “Yalnızlığımı, kimsesizliğimi ve yabancılığımı o günkü kadar şiddetli hissettiğim olmamıştır”; “Kendimi o kadar garip o kadar yalnız ve öksüz hissediyorum”; “bencileyin, bu kadar garip, bu kadar yoksul”; “Şimdi yalnızım, büsbütün yalnızım”. “Yalnızlık dinmeyen bir sızıdır”; “Burada, ben, vatan delisi millet divanesi; burada, ben harp malûlü Ahmet Celâl yapayalnızım”; “Bütün bir yaz, tek başıma bir cehennem bekleyiş yaşadım”; “Bu çeşit buluşmalar, bu çeşit tesadüfler, [...] bendeki yalnızlık duygusunu tazelemekten başka bir şeye yaramıyor”; “Tarlada, herkes işiyle gücüyle meşguldür. Ben yalnız dolaşıyorum.”⁷³

Ahmet Celâl’in kendine acıma halini başka bir yazıya bırakalım. Bu yalnızlık durumu ve duygusu yalnızca köyle ilgili de değildir anlaşılan. Meh-

72 A.g.e., s. 208-9.

73 A.g.e., s. 55, 62, 71, 111, 118, 146, 147, 149, 158, 177, 191.

met Ali ona, “Gel, beyim, seni bizim köye götürüyüm; buralarda, yalnız başına sersebil olursun,” dememiş miydi?⁷⁴ Ahmet Celâl, yanibaşında “Davranamirim,” diye inleyen yaralı Emine’yi “Bize, gene yalnız yol göründü,” diye bırakıp gitmiyor mu: “Bu defteri Emine’ye teslim edip, tek başıma [...] bitmez tükenmez uzaklara doğru yürüyeceğim”.⁷⁵ (Yaralı Emine’yi, yerde yataarken, defter boyunca hiç kullanmadığı bir Türkçeyle, başka örneği olmayan bir ağızla konuşturuyor Ahmet Celâl; neden? Romanın belki de en dramatik sahnesinde, onun köylülüğünü vurgulama ihtiyacı mı duyuyor ki birden? Emine tam bu noktada, yaralı yataarken yani, bir İstanbul hanımefendisi gibi konuşsaydı ne olurdu ki?)

Haydi bu yabanın köydeki yalnızlığını anladık; bu, köyden önce ve sonra da yapayalnız olma hali, bu bitmez tükenmez yollarda yürümek de neyin nesi? Türk Dil Kurumu’nun 1935 yılında yayınladığı kılavuzda, “yaban” sözcüğünün karşılığı “vahşi = *sauvage*” olarak verilmiş.⁷⁶ İlginç; zira sözcüğün Arapçadaki kökenine ve türevlerine bakıldığında, “vahşi”, yalnızlıkla, melankoliyle, ürkmekle de ilişkilendirebileceğimiz bir sözcük. Hatta, ses benzerliği üzerinden, yürümekle bile bağlantısı kurulabilir. Öyleyse şimdi Ahmet Celâl’in şu yakarışını hatırlamanın tam sırası: “Hey, ana toprak, ne kadar merhametsiz, ne kadar katırsın? Benim ıstırabıma ne kadar yabancısın? Ben senin üvey evlâdın mıyım?”⁷⁷ Memleketini terk etmiş, tek başına ve ebediyen yürümeye mahkûm olmuş, en azından böyle olduğunu hissederek, serseri bir üvey evlat, bir sürgün: “[Emeti Kadın:] Bak, sen memleketini bıraktın da ne oldun?”. “Ya Sibiryâ yollarında bir sürgünüm, ya Moskova sokaklarında aç bir serserinin, ya sınır boyunda bir han odasında kaçmak çarelerini düşünen bir suçlunun kabı içine girerim. Derin bir azap yüreğimi tırmalar.”⁷⁸ Bu ebedi mahkûmiyete bir de suçluluk duygusu ve azap eklenince akla ister istemez bir suç, ne bileyim, belki üvey olmayan ve ortalıkta görünmeyen bir kardeş, kısacası Habil ve Kabil’in hikâyesi gelmiyor mu? Hatırlayalım: Koyun çobanı Habil ve çiftçi Kabil, Hz. Âdem ile Hz. Havvâ’nın ilk iki çocuğudur. Rab bu iki kardeşin kendisine takdim ettikleri arasından toprağın değil de sürünün mahsullerine itibar edince Kabil öfkelenecek kardeşi Habil’i öldürür ve bunun sonucunda lanetlenir, ebediyen kaçak ve serseri olarak yaşamaya mahkûm olur. *Tevrat*’taki haliyle bu hikâye, en azından bir yoruma göre, “toprağı işleyen çiftçi ile göçebe çoban arasın-

74 A.g.e., s. 31.

75 A.g.e., s. 262.

76 *Türkçeden Osmanlıcaya Cep Kılavuzu (tıpkıbasım)* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2017), s. 309.

77 Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1981, s. 118.

78 A.g.e., s. 122, 162.

daki mücadeleyi göstermektedir.”⁷⁹ Bu meşhur kıssayı anıştıran başka ayrıntılar da mevcuttur Ahmet Celâl’in defterinde. Önce çoban motifi ve Yakup Kadri’nin *Tevrat*’a ilgisini ıskalamayan eleştirmenlerimizin dikkatinden kaçmayan şu cümle: “Hani, çoban nerede? Çoban, Ankara’nın yalçın kayası üstünden sesleniyor, sürüyü toplamaya çalışıyor. Sana selâm, ey mübarek çoban; gazan mübarek olsun!”⁸⁰ Bu alıntının hemen başında da soruyor Ahmet Celâl: “Fakat, benim sürüme ne oldu?” Kendisi, burada, bu köyde, sürüsünden ayrı düşen “zavallı, mustarip, avare bir yaratık”; çobanın ise Mustafa Kemal olduğu aşikâr. Oysa aynı Ahmet Celâl, defterin en sonunda, köyden kaçarken, Emine’yi, “[b]ir sürünün içinden bir kurt, bir kuzuyu nasıl kapıp giderse öyle” alıp gitmeyi planlıyor.⁸¹ Diğer bir deyişle, sürüsünden uzak düşmüş zavallı bir kuzuyken çobanın sürüsüne musallat olan bir kurda dönüşüyor; en azından kendi gözünde. Yetmez: Emeti Kadın’ın öksüz torunu Çoban Hasan var bir de. Ahmet Celâl’in “Bu çocuğa o kadar bağlandım ki, bazı günler onunla beraber bulunmak için dağ tepe davarı gütmeye gidiyorum,” dediği Hasan;⁸² romanın sonunda işgal askerleri tarafından katledilen, yani vahşi kurt tarafından kapılan çoban.

Çiftçiyle çobanın, göçebeyle yerlinin bu köşe kapmacasında son perdeye geliyoruz artık: Ahmet Celâl’in, kendisini bu köye getiren Mehmet Ali’yle yer değiştirmesi. Ahmet Celâl, Mehmet Ali askere yeniden alındıktan sonra, anası Zeynep Kadın’ı, topraklarına göz diken Salih Ağa’ya karşı korur: “[Toprağı] ben biçeceğim. Ben kaldıracam. Gelecek yıl da, ona sormadan, sürmeğe başlayacağım”⁸³ Askerdeki Mehmet Ali’nin karısı doğum yaparken odasında dolaşmaya başlayarak bir sigara yakar.⁸⁴ İsmail’den yakınan Zeynep Kadın’a “Ben burada değil miyim? Sana söyledim, beni her işte Mehmet Ali’nin yerine koy,” der.⁸⁵ Önce köy “bizim köy” olur, sonra da İsmail “bizim İsmail”; öyle ki, İsmail’e, ergen oğluyla çatışan bir baba gibi kızmaya bile başlar: “Eskiden, benim yanımda, bir nevi terbiyeli duruşu vardı. Şimdi beni nerde görse, adam yerine saymıyor. Onu bir köşede kısıtırıp dövmeğe istiyorum”⁸⁶ Bunlar yetmezmiş gibi, İsmail’in yavuklusunun, kendisinin de peşinde dolaştığı Emine olduğunu öğrenir ve onunla çatışır: “Sol elimle, yaradana sığınıp, yanımdaki cüceye bir tokat aşketmek istiyordum”; “Yanımda

79 Ömer Faruk Harman, “Hâbil ve Kâbil: Hz. Âdem ile Hz. Havvâ’nın İlk İki Oğlu”, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996).

80 Karaosmanoğlu, *Yaban*, 1981, s. 148.

81 A.g.e., s. 252.

82 A.g.e., s. 225.

83 A.g.e., s. 90.

84 A.g.e., s. 91.

85 A.g.e., s. 115.

86 A.g.e., s. 91, 105, 108-9.

bir ses. İsmail'in sesi. Hay, bu Tevratı akşam şerefine, seni adaşın İsmail gibi bir taş üstüne yatırıp boğazlamak kabil olsaydı".⁸⁷ Ahmet Celâl'in bakış açısıyla, "hayatımın kâbusu" dediği İsmail'le aralarında artık karşılıklı bir nefret vardır; bu nedenle başka eve taşınır. Bununla birlikte, gerek metni dilsel olarak istikrarsızlaştıran zemin gerek başarısız da olsa Mehmet Ali'nin yerine geçme çabası, Ahmet Celâl'le köylüler arasındaki sınırı bulanıklaştırır ve aradaki "uçurum"un muhayyileye dayanıp dayanmadığını, performatif olup olmadığını sordurur.

Eleştiri/yorum

Önümüzdeki yıl, 2022, *Yaban*'ın kitap olarak basılışının 90. yılı. Bu 90 yıl içerisinde 90 küsur baskısı yapıldı romanın. Yazıldığı dönemin dil konusundaki savrulmaları, alfabe değişimi, sadeleştirme eğilimi, farklı zamanlarda farklı kişiler tarafından ve her zaman çok da bilincinde olmadan yapıldığı anlaşılan müdahaleler, dikkatsizlikler katman katman birikmiş ve metnin –en azından yazar tarafından dile getirilen ve kolaylıkla kabul gören– anlamının altını oymuş görünüyor. Dolayısıyla şunu gönül rahatlığıyla söyleyebilirim: *Yaban*, "Türk romanında en çok sözü edilen bir yapıt",⁸⁸ Yakup Kadri Külliyyatı'nın bir numarası ve her daim çok satarı,⁸⁹ bir talihsizlikler arşivi ve yazı boyunca göstermeye çalıştığım gibi, Yakup Kadri'nin en imkânsız romanıdır.

Öte yandan Türkiye'deki edebiyat eleştirisi de *Yaban*'ı, sadece kendisine mahsus olmamakla birlikte amacı ve konumlandırılışı gereği kendisi için özel komplikasyonlara yol açan bu talihsizlikler silsilesinden, kapıldığı kapandan kurtarmak için çok çabalamış görünmüyor. Edebiyat eleştirimizde çok güçlü bir gelenek olan, yazarın çizdiği çerçeveye sadık kalma eğilimi ne yazık ki Yakup Kadri'nin eserleri üzerine eleştirel külliyyat için de büyük ölçüde geçerlidir. Oysa *Yaban* gibi metinler, yaşamak için, lise edebiyat derslerinde zorunlu tutulup tekrar tekrar basılarak derslerde "yazar burada ne anlatmak istiyor?" türünden bir sınav sorusuna yanıt olmak üzere yapılan "açıklama"lara değil, eleştiri tarafından ısrarla, tekrar tekrar "yorum"lanmaya ihtiyaç duyarlar. Bilakis, hâlihazırdaki sağlam yorumlar, çoktan belirlenmiş istikametler pahasına ıskalanmış sorularla doludur özelde *Yaban*, genelde Yakup Kadri'nin eserleri üzerine yazılanların çoğu. Yazarın kimliği, ideolojisi, toplumsal konumu,

87 A.g.e., s. 111, 115.

88 Muzaffer Uyguner, ed., *Yakup Kadri Karaosmanoğlu: Yaşamı, Sanatı, Yapıtlarından Seçmeler* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993), s. 88-89. Uyguner'e göre *Yaban*, "Türk romanında köye dönük romanların başında yer alan ve en önemlisi ve başarılısı sayılan" romandır.

89 Bu talihsizliklerin en masumlarından biri, Ahmet Celâl'in metin boyunca her defasında Ahmet Cemal'e dönüştüğü şu çalışmada yer alıyor: Karaömerlioğlu, *Orada Bir Köy Var Uzakta*, s. 153-61.

niyeti o kadar nettir ki eserlerini gölgede bırakır.⁹⁰ Orasına burasına ufak tefek rötuşlar dışında artık fazla kurcalamayız bu tür talihsiz eserleri. O nedenle, bu Covid-19-zede yazı, ister okurun aklına Foucault'yu getirsin (yazarın ölümü), ister Derrida'yı (ikili karşıtlıkların istikrarsızlığı), isterse de Nergis Ertürk'ün Türkiye'de gramatoloji üzerine çalışmasına mütevazı bir katkı olarak görülsün;⁹¹ hepsinden önce, belli bir alımlama biçiminin dışına çıkarak soru sorma çabası olarak okunmasını dilerim.

Bir örnek: Yakup Kadri'nin *Kitabı Mukaddes*'e ilgisi sır değil; bunu kendisi dile getiriyor, metinler de bas bas bağırıyor. Çoğu romanında, *Yaban* dahil, göndermeler çok açık. Bununla birlikte, romanlarında güçlü bir dip akıntı olmasına rağmen, dil meselesini *Tevrat*'taki en güçlü temalardan birine, Babil Kulesi ve yeryüzünde dillerin çoğalması meselesine gönderme yapmadan ele alması dikkat çekici. Neden işgal altındaki İstanbul'u bir dil karmaşası olarak alacağına onu Sodom ve Gomore'ye (ikisine birden!) benzetmeyi, dilsel anlaşmazlığın neredeyse hiç olmadığı ve herkesin "cinsel sapkınlık"ta kaynaştığı bir yer olarak görmeyi tercih ediyor ki? Hele ki Miss Chalfrin'in gözlerinden baktığı İstanbul'da Babil Kulesi'ni görürken.⁹² Yoksa *Kitabı Mukaddes* merakı da folklora ilgisi gibi kitabî mi? Eyvah! Ya da şunu soralım: *Yaban*'ı Habil-Kabil üzerinden yorumlamamız için Ahmet Celâl'in bu isimleri defterinde açık açık yazması ya da Yakup Kadri'nin bu hikâyeden ilham aldığını mı belirtmesi gerekiyor ille?⁹³

Hülasa, *Yaban*; en iç halkadaki defteri, en dıştaki eleştiriyi ve metnin tarihini içeren bir arşiv olarak düşünüldüğünde, Türk münevveriyle halkı/köylüsü arasındaki kopukluktan ziyade bu ikisinin birbirinden kopamayışını anlatır.⁹⁴ İşte muharririnin kaleminden, yani metin dışı bir destek: "Türk in-

90 Şüphesiz istisnalar var. Hazır reçetelerin dışında çıkan çalışmalardan üçünü burada anmak isterim: Erol Köroğlu, "Mahzendeki Geçmiş: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanları'nda Birinci Dünya Savaşı", *Victoria R. Holbrook'a Armağan*, ed. Özgen Felek ve Walter G. Andrews (İstanbul: Kanat Yayınları, 2006), s. 39-73; Süha Oğuzertem, "Karakterin Sıfır Derecesi: Sodom ve Gomore'de Aşk, Ahlak ve Millilik [2007]", *Eleştirirken: Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar*, ed. Yalçın Armağan (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s. 121-82; Ali Serdar, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Cinsellik" (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara, Bilkent Üniversitesi, 2002).

91 Ertürk'ün önemli meseleler hakkında düşündürücü tezler ileri sürdüğü bu kitabında Yakup Kadri ve eserlerinin olmaması dikkat çekici. Nergis Ertürk, *Türkiye'de Gramatoloji ve Edebi Modernlik*, çev. Merve Tabur (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018).

92 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Alp Dağları'ndan ve Miss Chalfrin'in Albümünden* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), s. 87.

93 Yakup Kadri'nin eserlerindeki *Kitabı Mukaddes* göndermeleri üzerine en güncel ve kapsamlı çalışmada Habil ve Kabil sadece iki yerde isim olarak var. H. Harika Durgun, *Kitab-ı Mukaddes'in Gölgesinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019).

94 Erkan İrmak, *Yaban*'ı köy romanı türü altında incelemiyor fakat onu da dahil ettiği bir roman grubunda yazarlarla köylüler arasında bir tür "aşk-nefret ilişkisi" teşhis ediyor. Erkan İrmak, *Eski Köye Yeni Roman: Köy Romanının Tarihi, Kökeni ve Sonu (1950-1980)* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018).

telektüeli ile halk arasında ne mukadderat, ne sınıf, ne de irfan farkı vardır. Halkın istiraplarıyla bizim istiraplarımızın sebebi, menşei ve mahiyeti birdir. Aynı iktisadi ve içtimai kanunlar bizim üstümüzde hükmünü sürüyor. İşte, Türk intellektüelinin kabul ve tasdik etmediği şey halkla kendi arasındaki bu eşliktir".⁹⁵ Gerçi bu sözler bir kopukluğa vurgu olarak da okunabilir. Pe-ki ya Ahmet Celâl'in defteri, Mehmet Ali'yle yer değiştirme, sözde ikili kar-şıtlıklar? Belki romanında keskin bir karşıtlığı vurgulamak istemiştir Yakup Kadri fakat bu defterde sabit pozisyonlar ve kimlikler bulmak zor. Prospero ile Caliban, sürgün yabanla yerli çiftçi arasındaki bu gerilimli, üstelik yaba-nın bakış açısı ve çoğunlukla da diliyle aktarılan hikâyenin yer aldığı defter, göstermeye çalıştığım üzere, okurunu şu soru işaretleriyle baş başa bırakmı-yor mu: Çoban kimdir, kurt kimdir ve kuzu kim? "Barbar", örneğin, kimdir; köylülerin "yaban" dediği Ahmet Celâl mi, onun "ilkel" kabilelere benzettiği köylüler mi, Anadolu köylerini yakıp yıkan "vahşi" Yunan askerleri mi? Def-teri kapatıp, ona *Yaban* ismini veren Yakup Kadri'nin romanına geçelim ve son soruyu da Cemil Meriç'e soralım. Şöyle demişti bu ülkenin aydını için: "Türk aydını, *Kitâb-ı Mukaddes*'in Serseri Yahudisi... Hangi Türk aydını? Ka-çanlar ne Türk, ne aydın. Bu firar bir Kabil kompleksi".⁹⁶ Tamam, Kabil'i an-ladık. Lakin bu hikâyede ortalarda görünmeyen Habil kim?

KAYNAKÇA

- Ahmed, Sami, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 'Yaban' Adlı Romanı Üzerinde Söz Dizimi İncele-mesi", yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2017.
- Akı, Niyazi, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu: İnsan-Eser-Fikir-Üslâp*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Aytürk, İlker, "Script Charisma in Hebrew and Turkish: A Comparative Framework for Explaining Success and Failure of Romanization", *Journal of World History* 21, no. 1 (Mart 2010), s. 97-130.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, *Karagöz Ankara'da (Karagöz Piyesi)*, İstanbul: Sebat Basımevi, 1940.
- Baydar, Nasuhi, "Yaban", *Yücel: Aylık Fikir ve Sanat Mecmuası* XV, no. 85-86-87 (1942), s. 10-14.
- Çıkla, Selçuk, "1940'lı Yıllarda Düzenlenen Sanat Yarışmaları ve İnönü Sanat Armağanları", *İlmi Araştırmalar: Dil ve Edebiyat İncelemeleri*, no. 23 (Bahar 2007), s. 29-46.
- Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989.
- Durgun, H. Harika, *Kitab-ı Mukaddes'in Gölgesinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.
- Elifbâ Raporu*, 1928.
- Eronat, Canan Yücel (ed.), *Yakup Kadri'den Hasan-Âli Yücel'e Mektuplar*, İstanbul: Yapı Kredi Ya-yınları, 1996.
- Ertürk, Nergis, *Türkiye'de Gramatoloji ve Edebi Modernlik*, çev. Merve Tabur, İstanbul: İletişim Ya-yınları, 2018.
- Harman, Ömer Faruk, "Hâbil ve Kâbil: Hz. Âdem ile Hz. Havvâ'nın İlk İki Oğlu", *TDV İslâm Ansik-lopedisi*, 14, s. 376-78, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996.

95 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Millî Tasarruf ve Halk Edebiyatı", *Kadro*, no. 2 (Şubat 1932), s. 28.

96 Cemil Meriç, *Bu Ülke* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), s. 97.

- İrmak, Erkan, *Eski Köye Yeni Roman: Köy Romanının Tarihi, Kökeni ve Sonu (1950-1980)*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- İbrahim Necmi, *Abdülhak Hâmit ve Eserleri*, İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1932.
- , “Dil Köşesi: Dede Korkut Hikâyeleri Üzerine Bir İki Söz”, *Kadro*, no. 20 (Ağustos 1933), s. 43-46.
- , “Dil Köşesi: Eski Türk Hikâyelerinden Dil ve Edebiyat İçin Ne Güzel Şeyler Çıkabilir?”, *Kadro*, no. 18 (Haziran 1933), s. 70-79.
- İleri, Selim, “Aydınlar Üzerine”, *Çağdaşlık Sorunları*, s. 112-18, İstanbul: Günebakan Yayınları, 1978.
- İsmail Habib, “Gene Yaban”, *Cumhuriyet*, 10 Nisan 1940.
- , “‘Yaban’ Romanı (Almancaya Tercümesi Vesilesile)”, *Cumhuriyet*, 30 Mart 1940.
- “Kadro”, *Kadro*, no. 10 (Birinci Teşrin 1932), s. 3-4.
- Kandemir, “Köylü ve Münevver Meselesi: Ercüment Ekrem Talunun Mütaleası”, *Tasviri Efkâr*, 18 Ağustos 1940.
- , “Köylü ve Münevver Meselesi: I, Habib, Y, Kadriye Cevap Veriyor”, *Tasviri Efkâr*, 13 Ağustos 1940.
- , “Köylü ve Münevver Meselesi: Şair Hüseyin Siret Diyor ki”, *Tasviri Efkâr*, 21 Ağustos 1940.
- , “Köylü ve Münevver Meselesi: Tahir Nadi Neler Söylüyor?”, *Tasviri Efkâr*, 19 Ağustos 1940.
- , “Köylü ve Münevver Meselesi: Yakup Kadri’nin İddiaları Hakkında Mahmut Yesari Neler Söylüyor?”, *Tasviri Efkâr*, 15 Ağustos 1940.
- , “Köylü ve Münevver Meselesi: Yakup Kadri’nin İddiaları Hakkında Orhan Seyfinin Söyledikler”, *Tasviri Efkâr*, 16 Ağustos 1940.
- , “Köylü ve Münevver Meselesi: Yakup Kadri’nin İddiaları Hakkında Peyami Safa’nın Fikirleri”, *Tasviri Efkâr*, 14 Ağustos 1940.
- , “Köylü ve Münevver Meselesi: Yusuf Ziya Neler Söylüyor?”, *Tasviri Efkâr*, 17 Ağustos 1940.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Alp Dağları’ndan ve Miss Chalfrin’in Albümünden*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- , “Millî Tasarruf ve Halk Edebiyatı”, *Kadro*, no. 2 (Şubat 1932), s. 26-28.
- , “Türkçe”, *Kadro*, no. 9 (Eylül 1932), s. 19-22.
- , *Yaban*, İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1932.
- , *Yaban*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1942.
- , *Yaban*, 9. basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1970.
- , *Yaban*, ed. Atilla Özkırımlı, İstanbul: Birikim Yayınları, 1981.
- , *Yaban*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- Karaömerlioğlu, Asım, *Orada Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Kitabı Mukaddes*, İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, t.y.
- Koroğlu, Erol, “Mahzendeki Geçmiş: Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Romanları’nda Birinci Dünya Savaşı”, *Victoria R, Holbrook’a Armağan*, ed. Özgen Felek ve Walter G. Andrews, s. 39-73, İstanbul: Kanat Yayınları, 2006.
- Levend, Ağah Sırrı, *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1972.
- Lewis, Geoffrey, *Trajik Başarı: Türk Dil Reformu*, çev. Mehmet Fatih Uslu, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2007.
- Meriç, Cemil, *Bu Ülke*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Moran, Berna, “Yaban’da Teknik ve İdeoloji”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat’tan A. H. Tanpınar’a*, s. 153-66, İletişim Yayınları, 1994.
- Oğuzertem, Süha, “Karakterin Sıfır Derecesi: Sodom ve Gomora’da Aşk, Ahlak ve Millilik”, *Eleştirirken: Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar*, ed. Yalçın Armağan, s. 121-82, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

- Özkırımlı, Atilla, “‘Yaban’ Üzerine”, *Yaban*, s. 13-18, İstanbul: Birikim Yayınları, 1981.
- Serdar, Ali, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Romanlarında Cinsellik”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, 2002.
- Sevim, Acar, “Esere Dönük Tahlil Metodunun Yakup Kadri’nin ‘Yaban’ adlı Romanına Uygulanması”, *Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, s. 125-44.
- , *Herder: Halk Milliyetçiliğinin Öncüsü*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2008.
- , “Yakup Kadri’nin Yaban Romanında Aydın-Halk Kopukluğu”, *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 1, no. 2 (Sonbahar 2014), s. 189-95.
- Seyhan, Azade, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Yaban*’ı”, *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı: Kesişen Yazgıların Hikâyesi*, çev. Erkan Irmak, s. 88-98, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Şevket Süreyya, “Polemik: Benerji Kendini Niçin Öldürdü?”, *Kadro*, no. 4 (Nisan 1932), s. 31-39.
- Tekeli, İlhan ve Selim İlkin, *Bir Cumhuriyet Öyküsü: Kadrocuları ve Kadro’yu Anlamak*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003.
- Türkçeden Osmanlıcaya Cep Kılavuzu* (tıpkıbasım), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2017.
- Türkeş, Ömer, “Güdük Bir Edebiyat Kanonu”, *Kemalizm (Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce*, cilt 2), ed. Ahmet Insel, s. 425-48, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Uşaklıgil, Halid Ziya, *Sanata Dair*, ed. Sacit Ayhan ve Levent Ali Çanaklı, İstanbul: Özgür Yayınları, 2014.
- , “Türk ABC’sinin Sakat Çocukları: B, C, D”, *Sanata Dair*, s. 292-96.
- Uyguner, Muzaffer (ed.), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu: Yaşamı, Sanatı, Yapıtlarından Seçmeler*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993.
- Yavuz, Hilmi, “Medeniyet: Parça mı, Bütün mü? (Yaban’ı Yeniden Okurken)”, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, s. 79-81, İstanbul, 2005.
- , “Yaban Romanı İçin Bir Post-kolonyal Okuma Denemesi”, *Zaman*, 26 Kasım 2014.
- “Yeni Bir Dizi”, *Türk Dili: Aylık Dil ve Yazın Dergisi*, no. 306 (Mart 1977), s. 305.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu: Redingotlu Distopyadan Ütopik İnkılapçılığa Uzanan Bir Toplum Tasavvuru

YAVUZ ÇOBANOĞLU

Karaosmanoğlu çölde vaazlar veren bir düşünce adamı idi. Bütün sevgi taarruzları, halkı ile arasında bir kaynaşma sağlayamamıştı.¹

– CEMİL MERİÇ, *JURNAL*, CİLT 2

Edebiyat, esasen sosyal bir yapıdır. Geleneğin taşıyıcısı, hafızanın mekânı, bilinçaltının izdüşümü, kültürün sahnesi, nihayetinde zihniyetin ifşası ve dışavurumudur. Dahası, bunların tümünün eleştirisi de yine aynı edebî dilin içerisinde. Edebiyat, bir yönüyle de eğitimidir, okuldur. Binler, bazen de milyonlar (çoğu kez de “gönüllü” olarak) onun tedrisatından geçerler. Öğrenirler, aktarır öğretirler; bir süre sonra öğrendiklerini benliklerinin bir parçası hâline getirip savunurlar. Hatta devrimler olur; uluslar inşa edilir; rejimler yıkılır, yeni rejimler doğar; ülkeler, ideolojiler, kimlikler kurulur. Bazen böyle “kuruculuk” işlerine girişse de, edebiyatın “bozucu” özellikleri de vardır. Baştan çıkarır, yabancılaştırır, ayırır, sınırlar çizer, öfke nöbetlerine benzinle gider, ötekileştirip düşmanlar yaratır. Çoğu kez de bireysel kaosları kitleselleştirir; insanları huzursuz eder; bir yandan düşler yaparken, diğer taraftan düşler yıkar. Netice itibarıyla edebiyatın asıl gücü, tanrıların terk ettiği yetim bir dünyanın, sesi, soluğu, gölgesi olabilmesinden kaynaklanır.

İşte Yakup Kadri² Karaosmanoğlu da böyle. Edebiyat atmosferlerinin yazarından biridir. Onun eserlerinde de geleneği taşıyan değerler çözülür, altüst olan hayatlar ifşa olurken, zihniyetler birbiriyle cenge tutuşur; bu esnada günlük hayat ve kültürü hızla değişir, kuşaklar arası çatışmalar ayyuka tırmanır (*Kiralık Konak*; *Sodom ve Gomore*; *Bir Sür gün*; *Hüküm Gecesi*; *Hep O Şarkı*). Üstelik Cumhuriyet öncesi ve sonrasıyla başta mevcut halk olmak

1 Cemil Meriç. *Jurnal*, Cilt 2 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1993), s. 305.

2 Yakup Kadri Karaosmanoğlu'dan bahsederken, sadece “Yakup Kadri” demenin, ülke yazınında genel kabul gören bir durum olduğu da burada işaretlenebilir.

üzere hemen hemen her kesimden duyulan “memnuniyetsizlik”, onun metinlerinin didaktik ve ideolojik yönünü de açığa çıkarır. Zira nasıl ki matbuat mütemadiyen “milli gayelerin” hizmetindeyse, edebiyat da aynı gayeleri coşkuyla desteklemelidir. Bu itibarla Karaosmanoğlu’nun bilhassa politik romanlarında, çöküşe karşı “kuruluşun (/inkılabın)”³ yanında yer aldığı görülür (*Yaban*; *Bir Sürgün*; *Hüküm Gecesi*; *Ankara*; *Panorama*), lâkin “zavallı” halk ile aciz aydınlar, inkılabı bir türlü anlamamaktadırlar.

Bunların yanı sıra Karaosmanoğlu’nun kaleminde beden bulan karakterlerin vurdumduymazlıkları ile gelgitleri de boldur. Netlikten ziyade, özellikle aydınlar söz konusu olduğunda, kesif bir muğlaklığın izlerine rastlanır (*Hüküm Gecesi*’nde Ahmet Kerim; *Kiralık Konak*’ta Seniha; *Ankara*’daki Binbaşı Hakkı Bey vb.). Öyle ki bu muğlaklıkların beslediği mevcut çelişkiler, roman şahsiyetlerinin benliklerine yapışan uğursuz nitelikler gibidir (*Bir Sürgün*’deki Dr. Hikmet; “Nur Baba” karakteri vb. gibi). Yine ne ilginçtir ki, anı ve hatıraları, türün bilinen özelliklerinin aksine, hayattan bıkmışlığın izleri, huzursuz edici olaylar ve ürpertici kişilerle doludur (*Anamın Kitabı*; *Politikada 45 Yıl*; *Vatan Yolunda*). Onun eserleri, (eğer böylesi bir arayış varsa) “mutluluk vermekten” ziyade, kolayca sürükleyip götürebilecek kadar güçlü belirsizliklere, zafiyetler içerisine yuvalanan kaygı dolu dip akıntılara sahiptir. Niyazi Akı’ya göre yazarın insanların “olumsuz” yanlarını abartarak vermesinin sebebi, genç yaşlarda yakalandığı verem hastalığıdır ve yine aynı nedenle “ferdiyetçiliğin ve ilk bedbin duyguları uyandıran âmillerin tesirinden kurtulamaz. Eserlerinin bütünündeki bedbinlik buradan gelir. Bu sebeple Yakup Kadri’ye hayatın bedbin tarafını gören bir yazar demek yerinde olur.”⁴ Yine de onun romanları (başta *Yaban* olmak üzere) insanın huzurlu olmasına, saadete kavuşmasına mani olan, insanlara türlü acılar veren şartlara karşı kötümser ve sivri dilli bir eleştiri, bir itiraz olarak da ele alınabilir. Hatta Karaosmanoğlu bir röportajında bu tavrın kişisel bir durum olduğuna dair bazı ipuçları da verir:

Saadet bir mizaç meselesidir; bizim neslimiz birçok bâdirelerden geçtiği ve hepimiz gözlerimizi tezatlarla dolu bir cemiyet içerisinde açtığımız için, saadet mefhumu bize daima meçhul kalmıştır. Fakat ben, mütemadî bir ıstırap içinde geçen hayatımda birçok ruh sevinçleri duymuşumdur. Kendimden hiçbir gün memnun olmamışımdır; mütemadiyen kendi kendimi tahlil ede ede hırpalamışım.⁵

3 “İnkılap” kelimesini her işittiğinde “12 Eylül Rejimi” aklına gelen birisi olarak, “devrim” yerine bu kelimeyi yazmamın sebebi, Karaosmanoğlu metinlerindeki tercihten kaynaklanmaktadır.

4 Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu / İnsan-Eser-Fikir-Üslup* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s. 45-46.

5 Hikmet Münir, “Yakup Kadri ile Bir Saat”, *Yenigün*, 261, 2 Şubat 1938 (Akt. Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu / İnsan-Eser-Fikir-Üslup*), s. 46.

Öte yandan tasavvur etmek, bellekte ve zihinde birtakım anlamları, im-geleri, düşünce ve duyguları canlandırma, yaşama ya da betimleme meşgu-liyetidir. Zihinsel kanallarda gerçekleşen, metin, söz, sanatsal icralar vb. gi-bi türlü şekillerle somutlaşan tasarımlardır. Kısacası bir çeşit zihinsel forma dönüşme/dönüştürme işlemidir. Bu “forma dönüştürme” işleminin konusu farklı alanları kapsayabileceği gibi, genel itibarıyla toplum ve insan en na-dide iki başlıktır. Bir toplumsal yaşantının nasıl olması gerektiği, toplumun geçmişi ve geleceği üzerine tanımlamalar ile bireylerin toplum/iktidar/dev-letle olan ilişkilerinin düzeyi ve niteliğine dair tasarımlar, bu iki temel baş-lığın içeriğini tamamlar. Dahası bu kıstaslar çerçevesinde ele alındığında, ucundan kıyısından bu içeriklere temas etmemiş, bir toplum veya insan ta-savvuruna sahip olmayan bir yetişkin bulmak da zordur. Yine de her an her-kes, dört başı mamur ve tam teşekküllü bir tasavvura sahip olamayabilir. Za-ten belki de bu yönüyle sıradan insanlar ile entelektüeller arasında bir “ta-savvur etme farklılığı” tespit edilebilmektedir ve esasen bu farklılık, birileri-nin düşüncede kalması ile başkalarının bunu yazıya/eyleme döküp, “tutarlı olma” kaygısı gütmeleri arasındaki “ufak” ayrımdır.

Dolayısıyla Karaosmanoğlu'nun eserlerinde de bir toplum ve insan tasav-vurunun izlerini sürmek mümkündür. Zira onun topluma ve insana dair ta-savvurunu, yeni bir rejimin doğuşundan (Cumhuriyet) ayrı okuma imkânı da yoktur. Nitekim bu tasarıma göre, İttihatçılar'ın yüzüne gözüne bulaştırdığı “değişimi” yeni rejim gerçekleştirecek, onların hatalarını Cumhuriyet (/ Kemalizm) tamir edecektir. Karaosmanoğlu tasavvurunda Cumhuriyet, geç-miş geride bırakmak adına sağlam bir ideal olarak elde tutulurken, mevcut tüm “olumsuzluklarına” ve sürekli bir “yüzleşme” barajıyla yaşama mecbu-riyetine rağmen, halk ile aydınlar da değişimin gerçekleşmesi, yeni rejimin kök salması için kırılğan bir umut ilkesi olarak yedeğe alınır. Ne var ki rafine bir toplum ve insan tasavvuruna sahip tüm aydınların kurtulamadığı, mev-cut insan niteliği ile toplum tasavvuru arasındaki uçurumun yarattığı o deh-şetengiz boşluktan, Yakup Kadri'nin de kaçamadığı görülür.

Açıkcası onun tasarımını yaptığı şekliyle, ne “ideal aydın” ne de “ideal halk” henüz ortalarda yoktur. Karaosmanoğlu'nun halkı, *Hüküm Gecesi*'ndeki Ömer Bey'in⁶ Nişantaşı İtfaiye Karakolu'nun önünden geçerken “asker selâ-mı” verip, karşılığını alamadığı “nöbetçi” gibi disiplinsiz, laubali, kaba, zor-la karşılaşınca geri çekilen, bazen de hırpalanmayı hak eden, işlenmemiş bir hamlıktadır. Aydınlar ise *Bir Sür gün*'de beden bulan Doktor Hikmet ile *Hü-küm Gecesi*'ndeki Ahmet Kerim gibidirler. Nitekim Doktor Hikmet'in Avru-pa hayranlığı, Türklüğün kültür değerlerini aşağılayacak hâle gelmiştir; “mil-

6 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Hüküm Gecesi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), s. 27-30.

liyetini ise, âdetâ bir ayıp gibi” taşımaktadır.⁷ Ahmet Kerim de benzer biçimdeki bir “idealsizliği” tüm şiddetiyle yaşar: “...mademki, güzellik, doğruluk ve iyilik adına bağlandığı inançlar, kendi kafasından dışarıya çıkmıyordu. Şu halde, faydası neydi? Bütün bu topluluğun içinde ne işe yarıyordu.”⁸ Hatta Ahmet Kerim “artık Türk olmaktan” bile utanmaktadır; yine bu utanç sebebiyle “bu zavallı millet yeryüzünde böyle bir cezaya uğramak için acaba ne yapmıştı? Ne günah işlemişti?”⁹ Hal böyle olunca Karaosmanoğlu’nun neredeyse bütün metinleri, “olması gereken” ile “mevcut olan” arasındaki gerilimi okuyucuya bilinçli biçimde hissettirmek üzerine kuruludur. Böylelikle o kendi adına, Edward Said’in entelektüeller için ifade ettiği, kimseye “iyi görünmek” zorunda olmayıp “toplumun huzurunu kaçıran kişi”¹⁰ şeklindeki bir tarife de denk gelir. Zira bu açıdan ele alındığında Karaosmanoğlu’nun eserleri, huzur kaçırmanın “ata sporu” olarak kabul gördüğü olaylar, anlatılar ve karakterlerin resmiğeçidi gibidir. Bu konunun hakkını gerçekten iyi verir.

Bununla birlikte, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş ve sonrasındaki sosyal devrimlere şahit olmuş, Balkan Savaşları ile iki büyük dünya savaşının çilesini çekmiş, Türk-Yunan Savaşı’na tanıklık etmiş, Tek Parti dönemi ve hemen ertesinde önce vekillik, sonra *Zoraki Diplomat* olarak büyükelçilik yapmış, 1960 darbesini yaşamış, kısacası ülke tarihinin buhranlarla dolu bir kesitini bilfiil tecrübe etmiş, yazdıkları ve yaşadıklarıyla hem dönemine yön vermeye çalışan hem de bu dönemin toplumsal kaydını tutan birisi olarak Karaosmanoğlu’nun, mevcut toplum ve insan tasavvurunda bazı ana kavramlar ile toplumsal durumların belirgin bir şekilde öne çıktığı da tespit edilebilir. Keza o, sadece böylesi bir döneme tanıklık etmekle kalmamış, bu durumu aynı zamanda bir sorumluluk vesilesi (bir “millî vazife”) hâline getirip yazar, gazeteci ve siyasetçi olarak aktif biçimde dönemin olaylarına etki etmeye de çalışmıştır. Nitekim bu etki etme çabaları takip edildiğinde, onun toplum ve insan tasavvurunun izlerine de ulaşmak mümkündür. Öyle ki, en belirgin ayak izinin “bilinç taşıyıcılığı” olduğu bir tasarım hemen seçilecektir.

“Basit” bir “bilinç taşıyıcılığı” meselesi olarak toplum ve insanın kuruluşu

Pozitivist sosyolojinin belki de en çok eleştiri alan tarafı, kendi sosyal gerçekliğini mevcut toplum ve onun meseleleri dışında inşa edip-kurup top-

7 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Bir Sürgün* (İstanbul: İletişim Yayınları), 1987, s. 93.

8 Karaosmanoğlu, *Hüküm Gecesi*, s. 209.

9 A.g.e., s. 210-211.

10 Edward Said, *Entelektüel / Sürgün, Marjinal, Yabancı*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995), s. 26-27.

luma sunması, giydirmeye çalışmasıdır. Bu durum bir yandan ideolojik bir çabaya karşılık gelirken, diğer taraftan da pozitivist sosyoloji geleneği için Aşıl'ın Topuğu'dur, daima “bu noktadan” vurulur. Açıkçası döneminin düşünsel cereyanlarından etkilenmiş Karaosmanoğlu da eserlerinde, böylesi bir pozitivist sosyolojinin belirtilerine sahiptir. Bu sebeple, onun topluma, insana, aydına, halka ya da devlete dair tasavvurlarının benzer kurgular, inşa faaliyetleri ve idealler etrafında şekillendiği görülür. Toplumdan, halktan, aydınlardan kaynaklı memnuniyetsizlikler, bir üst bakış şeklinde romanlarda dile gelir. Bu bakış tarzını, Flaubert'ten mülhem bir şekilde ele alan Niyazi Akı, yazarın bu durumunu “Bovarizme (/Bovarysme) yakalanma” olarak ifade eder.¹¹ Zira onun eserlerindeki bazı karakterler aslında Yakup Kadri'nin şahsiyetiyle, gölgesidir. Böylesi özdeşlikler aracılığıyla yazar, kendi düşünce dünyasını okuyucuya da açar.

Örneğin *Nur Baba*'daki Macid tiplemesi, aslında yazarın kendi izdüşümüdür. Karaosmanoğlu Bektaşî tekkelerindeki yozlaşmışlığı, ahlâkî erozyonu ve köklü bir geleneğin bozulmasını kurgusal olarak anlatırken, dışarıdan bir göz olarak Macid hatıra defterinde (ibret-i âlem olsun, diye) zamanın, kişilerin ve mekânın kayıtlarını tutmaktadır:

... Hakikaten Bektaşilikte bence yegâne güzel ve mânalı olan şey, hep bir ağızdan nefes söyleyişleridir. Bu, bir sürü erganûn (orgun) ki her nefhasında (solugunda, öfkesinde) bir başka dâüssılanın (yurt özleminin) humması titriyor. Okunan mısralar birçok iklimlerden, fikrî ve hissî birçok macera ve fenalıklerden geçmiş bunak bir ruhiyetin sayıklamalarına benziyor. Bu, bütün hüznü, bütün neşvesi, bütün o perişan ağırlığıyla en hususî bir Türk musiki-si... Dik yeleli çıplak kısraklar üstünde koşan putperest Türk, debdebesi masallara karışmış beldelerin surları kenarında kargı sallayan akıncı Türk, bir Arab'ın çadırında Muhammed'in menakıbını, bir Acem'in sarayında Kerbelâ faciasını dinleyen Müslüman Türk ve nihayet Kayserlerin devrilmiş sofraları etrafında raks ve taraba (eğlenceye) dalan medenî inkırazî (benliğini yitirmiş) Türk, birer birer gözümün önünden geçtiler. Ben ve bütün yanımdakiler, bu muhtelif maceraların karışık bir muhassalası (bileşkesi) idik. Nur Baba, çehresinin bütün mânasıyla huzuzi (zevkine düşkün) Türk'ü ifade ediyor; ben ise ruhumun bütün samimiyetiyle hissî Türk'ü temsil eyliyordum. Nigâr da bilmem neden âdetâ bir Şehzadenin gözdesine benziyordu... Bütün oturanların yüzünden sanki birer maske düşüyor gibiydi.¹²

Yine de bu “maske düşürme” durumu, Karaosmanoğlu ile sınırlı bir özellik değildir. Açıkçası aydınlar arasında 20. yüzyılın ilk iki çeyreğinde bir

11 Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu / İnsan-Eser-Fikir-Üslup*, s. 169-171.

12 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Nur Baba* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), s. 101-102.

ulus-devlet kurmak, bu yeni devlete yurttaşlar eklemek ve aynı yurttaşların ortak değerlerde birleşmelerini sağlama gayreti belirgin biçimde seçilmektedir. Falih Rıfkı Atay'dan Hüseyin Rahmi Gürpınar'a, Hamdullah Suphi Tanrıöver'den Reşat Nuri Güntekin'e kadar pek çok Cumhuriyet dönemi yazar ve romancısının eserlerinde de benzer tavırlara rastlanabilir.¹³ Nitekim eski rejimleri yermek, “yenilerin” yazgısıdır. Lâkin bu özellik o iki çeyreğin genel kabul gören bir tavrı olarak da ele alınmalıdır. Buradaki Karaosmanoğlu tasavvuru da aynı kabulleri takip eden, “geçmişin” tüm yönleriyle kendi tarihsel zamanında kalmasını salık veren, (bilhassa dinsel kurumlar başta olmak üzere) köhne ve “bozuk” yapıların geride bırakılması şeklindeki ulus-devletçi ve “modernleşmeci” bir bakış açısıdır.

Fakat bu öylesine bir “modernleşmedir” ki, onun silueti olan Batılılaşma, Yakup Kadri Karaosmanoğlu romanlarının baş karikatürlerinden biridir. Zira onun modernleşme tasavvuru, kültür temellidir; enerjisini ve ruhunu “Türklük” şuurundan alır; “Batı'ya rağmen” Batılılaşır gibidir:

Milliyetçi Türk garpcısı için garpçılığın en karakteristik vasfı garplılığa Türk üslubunu, Türk damgasını vurmaktır. Şapka bize hâkim değil, biz şapkaya hâkim olmalıydık. Garplılığa, muayyen bir hayat prensibidir. Bu prensip, ancak, millî istegîn, millî kültürün ve nihayet millî ahlâkın hizmetçisi, emirberi olmak şartıyladır ki, yaratıcı ve kurucu rolünü ifa edebilirdi. Garplılık namına Garbın “vice”lerini almakta, yarın öbür gün Garp medeniyetinin yıkılıp çökmesine sebep olacak unsurları bu taze, arı vatan topraklarına taşımakta ve aşulamakta ne mâna vardı? Biz Garp namına Garpta hüküm süren çürümüş bir sınıfın istihlâk ve istihsal şartlarını kendimize tatbîke uğraşmak-tayız. Tıpkı tehlikeli bir ilâcı kendi kanına aşıl原因 bir ilim fedaisi gibi...¹⁴

Hatta “gerçek medeniyeti” bağrından çıkarıp, tüm çıplaklığıyla Batı'ya, Batılı aydınlar öğretmeye çalışır:

Medeniyet! Ama hangisi? Zira historik ve sosyolojik etüdlerinde ilerledikçe ‘medeniyet’ kelimesinin mutlakiyeti ve vahdeti (birliği) hakkındaki kanaatleri temellerinden sarsılmıştı. Ona göre, şimdi, tarihte bir rol oynamış ne kadar millet ve ne kadar tarihi devir varsa o kadar medeniyet tipi, medeniyet şekli vardır. Bunların hangisi, hangisinden daha üstün ve daha iyidir? Bunu tayin etmek de güçtür... “Medeniyet” kelimesiyle, “iyilik”, “doğruluk”, “güzellik” ve “terakki” kelimelerini artık müteradif addetmiyordu (eşzamanlı saymıyordu). Onca “medeniyet” bir milletin, muayyen bir devirde, kendi mi-

13 İlgili bir makale için bkz. Evren Altınkaş, “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Aydınlar: Kurucu İdeolojinin Seçkinleri”, *CTAD*, yıl 7, sayı 14, Güz (2011), s. 114-132.

14 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 136.

zacına, kendi ihtiyaçlarına ve üzerinde yaşadığı toprak parçasının zaruretlerine göre tertip ettiği bir yaşama tarzıdır, “Çin”de tahtadan köşkler, burada taştan binalar var. Bununla Çin medeniyetinin Fransız medeniyetine nazaran madünlüğünü (aşağı olduğunu) mu ispat etmiş olacağız?¹⁵

Üstelik Karaosmanoğlu, böylesi bir düşünsel muhitte şekillenen tasavvurunun, genellikle ve ilginç biçimde, kadın ya da erkek olsun, ana karakterlerin tarifsiz acılar çektiği ve kimlik bunalımlarında gezindiği “kötü örnekler”, ömürlerinde “hatalı” kararlar almış ve bunun sonuçlarına katlanmış, bedbaht ve mutsuz kişilikler üzerinden anlatmayı tercih eder. Kişilerin “olumlu” yönleri ise “sıradan, fazla bir şey çağrıştırmayan, bir fener ışığı gibi yanıp sönen, cılız imajlar”¹⁶ şeklinde resmedilir. Örneğin *Bir Sürgün* romanındaki Dr. Hikmet karakteri tam da bu tasarım için biçilmiş kaftandır. Çünkü Tanzimat’tan sonra Türk aydınlarının yaşadıkları ikilem ve çelişkilerin neredeyse tamamı, roman boyunca Dr. Hikmet vasıtasıyla hayat bulur. Öyle ki, bu gelgitlerle dolu çelişkilerin esas kökeni “Batılılaşma hareketidir” ve Dr. Hikmet’in sancılı ikilemi, “belli bir bilinç düzeyine ulaşamadığı için düşünsel bir birleşime varamayan, Batı’ya hayran ama Doğu’dan da kopamamış Osmanlı aydınının çıkmazıdır. Bu çıkmazın bireyin benliğinde yarattığı çatışma ise Batıcı aydınının dramını hazırlayacaktır.”¹⁷

Lâkin Dr. Hikmet’in dramı “bireysel” olarak değerlendirilmemelidir. Onun dramını besleyen kısır döngü, Osmanlı devri aydınlarının düşünsel yıkımıdır ve esasen bu yıkımın kökenleri, birbirini boğazlamak isteyen (Avrupa’daki Prens Sabahattin ve Ahmet Rıza Bey taraftarları gibi) kalem erbabı çevresinde aranmalıdır. Dahası bu devirler aynı zamanda “Türklüğün” bir türlü keşfedilemediği, bir “millet bilincinin” uzağında geçirilen vakitlere de tekabül eder. Buna uygun olarak da Dr. Hikmet “hangi taraftan” olduğu sorusuna: “*Jeune Türk*’lüğüme gelince, kendim için bu sıfatın da neyi ifade ettiğini henüz anlayamadım,” diye karşılık verir.¹⁸ Geçmişten kopamamış, yeniye de adapte olamamışlık durumu affedilir gibi değildir. Zira bunu sadece tarih değil, sosyal evrim de affetmeyecektir:

Şu halde arkadaşlar, bilmemiz gerekir ki, memleketimizin ekonomik kalkınma davası, Milli Kurtuluş Savaşımızın ikinci safhası demektir ve menfaat kaygılarımızı unutarak, uzun bir süre için türlü mahrumiyetlere katlanarak elbirliğiyle başarmak mecburiyetindeyiz. Yoksa, herkes kendi başının çaresine

15 Karaosmanoğlu, *Bir Sürgün*, s. 267.

16 Şerife Baş, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu Romanlarında Kadın Karakterlerin Anlatımı”, *Türkbiçim - Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, Ekim, sayı, 6 (2003), s. 20.

17 Atilla Özkırmlı, “Bir Sürgün” Üzerine”, *Bir Sürgün* Romanına Önsöz (İstanbul: İletişim Yayınları, 1987), s. 14.

18 Karaosmanoğlu, *Bir Sürgün*, s. 95.

düŖer; gemisini kurtaran kaptandır derse, bu yeryüzünden silinip süprölürüz; hep beraber silinip yok oluruz.¹⁹

Öte yandan Karaosmanoğlu romanlarında yaşanan siyasal değişim ve gelişmelere paralel biçimde roman kahramanlarının da hayatları değişmektedir. Onun tasavvuruna göre böylesi “değişimler”, daha “iyiye/doğruya” ulaşmak için gereklidir ve roman karakterlerinin bilinçlenip, (yazarın esasen okuyucuya sunduğu) “gerçekleri” görmelerini sağlar. Örneğın *Hüküm Gecesi*’ndeki Ahmet Kerim’in hayatı da bunlardan birisidir. Muhalif bir gazeteciyken, iktidardaki İttihad ve Terakki Partisi’nin içte ve dışta düştüğü politik açmazların bir sonucu olarak otoriterliğinin artmasıyla Ahmet Kerim de yazılarıyla yavaş yavaş göz önüne çıkmaya başlar. Sadrazam Mahmut Şevket Paşa suikastı ise onun hayatının bir dönüm noktası olacaktır. Keza Paşa’yı öldürmekten sanık olan kişilerle birlikte tutuklanır. Hücresinde idam beklerken Sinop’a sürgüne gönderilir ve kendisini alkole vererek, annesine mektup bile yazamayacak hâle gelir. Dahası romanda Ahmet Kerim’i olması idamdan kurtaran kişi de pek manidardır: Ziya Gökalp... Karaosmanoğlu, Gökalp’in ağzından Ahmet Kerim’in kurtarılma nedenini de okuyucularına açıklar: “O genç günün birinde bize lâzım olacaktır. Türkçülük cereyanının, gönüllü ‘hadim’lerinden²⁰ biridir.”²¹ Sonuçta Ahmet Kerim de pek çok romanda olduğı gibi, “aydın fikirli geçinenlere” karşı bir öfkeyle finali bulur. Nitekim bu final, onun roman karakterinin ortak bir “hidayete erme” şeklidir.

Bununla beraber romanlardaki münevverler, kimi zaman kendi yaşadıklarıyla hidayete ererlerken; bazen de bir “vazife” edasıyla kendilerini, başkalarına (köylüler, cahiller, aydınlanmamışlar, Batı medeniyeti sevdalıları vb.’ye) karşı “hidayet taşıma” gayreti içinde bulurlar. Buradaki “hidayet”, aslında “millî bilinç/benlik”ten başkası değildir. Cemil Meriç’in ifadesiyle bu münevver tipinin halka seslenişi, “çığılıktan çok retorik” olarak kendisini bulur.²² Meselâ köylülere gerçekte “Türk milletinin fertleri olduklarını” anlatmaya çabalayan *Yaban*’daki Ahmet Celal de bunlardan biridir:

- İnsan Türk olur da, nasıl Kemal Paşa’dan yana olmaz?
- Biz Türk değiliz ki, beyim.
- Ya nesiniz?
- Biz İslâmız, elhamdülillâh... O senin dediklerin Haymana’da yaşarlar.²³

19 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Panorama* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1987), s. 58.

20 Hadim: Hizmet eden; yaranan; yarar sağlayan.

21 Karaosmanoğlu, *Hüküm Gecesi*, s. 308.

22 Meriç, *Jurnal*, Cilt 2, s. 305.

23 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), s. 152-153.

Tabii “bilinçlenmesi” gerekenler sadece “köylüler” değildir; sınıf ve eğitim farkı gözetmeksizin herkes bu ahlâkî sorumluluk yüküne sahiptir. Bu yüzden *Ankara* romanında “millî benliğin keşfi”, bu kez de Millî Mücadele’ye hemşire olarak katılan, “savaş görmüş” bir kadının hayatı içerisinde gerçekleşecektir. Öyle ki romanın temel karakteri Selma Hanım, Yunan ordusu Ankara önlerine gelince Ankara’yı terk eden kocası Naziften bu sebeple boşanır; Cumhuriyet Ankara’sında Binbaşı Hakkı ile evlenir, fakat o da emeklilik sonrası komisyonculuğa başlayıp, yabancı şirketlerin ihalelerini kovalama peşine düşünce ondan da sıdki sıyrılır ve Binbaşı Hakkı’yı da geride bırakır. Daha sonra ise Neşet Sabit’le evlenecektir. İlginçtir ki, Karaosmanoğlu “Millî Mücadele ve Cumhuriyet dönemini kapsayan süreçte insan kimliğini üç farklı dönemde vermeye çalışmıştır. 1. bölümde Millî Mücadele dönemi, 2. bölümde 1922’den 1926’ya kadarki Cumhuriyet yılları, 3. bölümde ise 1937-1943 yılları arasındaki ideal Türkiye Cumhuriyeti yansıtılmıştır. Bu bölümler romanın asıl kahramanı olan Selma Hanım’ın yapmış olduğu üç evliliğiyle paralellik göstermektedir.”²⁴ *Ankara* romanı bu yönleriyle bizlere, inkılap öncesi ve sonrasında yaşananları resmederken (eski rejimin asalaklarından kurtulduğuna sevinirken, yeni rejimin asalaklarına kalmak gibi), Selma Hanım özelinde de gerçeklerle ideallerin çatışmasında “bilinçli olma”nın kıymetini anlatmaktadır.

Nitekim Selma Hanım’ın “toprağı öpme arzusuyla” dolu yurt içindeki seyahatlerinden Ankara’ya her dönüşünde “kendisini yalnız vücutça değil, ruhça da kuvvetlenmiş, dinçleşmiş” hissetmesinin sebebi de benzer bir retorik içerisinde aranabilir: “Hiçbir ilaç, hiçbir kür, yaratıcı bir inkılâp heyecanı içinde yaşayan bir memleketin havası kadar insana sıhhat ve şifa veremez.”²⁵ İnkılabın, (doğrudan bahsi geçmese de ulaştığı yer olarak) “toplumun sağlığı” adına “sıhhat ve şifaya” dönüştüğü bu durum, “terakkîperver” öğelerle beslenen Karaosmanoğlu’nun pozitivist tasavvurundaki inkılap düşüncesi-nin, sonraları nasıl metafizikî bir boyuta ulaştığının da somut bir göstergesidir. Karaosmanoğlu burada, eski gelenekler ve dinden kaçarken bilimi “metafizikleştiren” pozitivistlerle aynı kaderi paylaşır. Bir aşamadan sonra onun metinlerinde yeni rejim, inkılap, Türklük ve Kemalizm, artık soyut birer ideolojik formülasyon olmaktan öteye gidemeyecektir.

Dahası, adıyla müsemma *Hep O Şarkı*’daki Münire tiplemesinde sergilenen de esasen (henüz “millî” olmasa da) diğerlerinden farklı bir “uyanış” değildir. O da, pek çok Karaosmanoğlu karakteri gibi, kaleme aldığı kendi hayat hikâyesinde döneminin kaydını tutmaktadır. Öyle ki geçmişine bağlı Münire, babasının “eski kafalılığı”, Cemil Bey’e olan aşkı ve devrin politik olayları vesi-

24 Fatma Bilgen Yumuşak, “‘Ankara’ Romanında Kimlik Bunalımı”, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), (2016), s. 642.

25 Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 226.

lesiyle bazı gerçekleri de iyiden iyiye görmeye başlar. Lâkin en büyük gerçeklik, bir devrin sona erdiği, eskinin yıkılmakta ama yenisinin de henüz ufukta görünemediğidir. Münire zorla evlendirildiği Rûknettin'i de (romanda Münire'nin ağzından, fazlasıyla manidar bir takma isimle, "Küçük Molla" olarak anılmaktadır) dış görünüşü, konuşması, giyimi ve tavırları sebebiyle beğenmez. Bu "beğenmemenin" nedeni ise kocasını "köylü zihniyetindeki" bir kişi olarak bulmasıdır; çünkü yazarın tasavvuruna göre köylü, "eskiyi" temsil etmektedir ve Münire'nin asıl katlanamadığı durum da budur:

Görgüsüz, terbiyesiz ve şımarık bir oğlan çocuğu. Her sabah, gözlerini açar açmaz, üstüne atıldığı kahvaltı tepsisini bir hamlede sömürüp yuttuktan sonra yağ ve reçele bulanmış olarak bana yaklaştığı vakit sabunlu elbeziyle suratını ve ellerini temizlediğim ve sırtına kaftanını geçirip oda kapısından dışarıya ittiğim bir oğlan çocuğu... Ben bunu yaparken "hi hi hi" diye gülüşleri hâlâ kulağımda. Ne çirkin, ne bayağı ve ne kadar ahmakça. Kafasının zaafını ben asıl bundan anlamıştım.²⁶

Münire "aldatılması" sonucu ayrıldığı kocasından sonra, aile evine döner ve onlar tarafından Ada'da yaşayan halasının yanına gönderilir. Buradaki hâla tasvirinden yola çıkarak söylemek gerekirse, Karaosmanoğlu romanlarının dikkat çekici tiplerinden biri de "bohem hayatlar" yaşayan ya da bu hayatlara dramatik özelemler duyan, kadınlar ve erkeklerdir. Onun tasavvurunda böylesi tipler, dejenere olmuş aydınlar, zenginler ile ün ve zenginlik peşinde koşanlardan oluşur. Romanlardaki bu kişilikler kimi zaman kendi hayatlarını eleştiren bir noktaya ulaşır pişmanlık duysalar da, çoğu kez içinde bulundukları "bedbaht" durumlardan çıkamazlar. Karaosmanoğlu bu Avrupaî ve bohem hayat resitallerini, sembolik ve yüzeysel Batılılaşmayı eleştirmek için de kullanır. Çünkü ona göre bu kişiliklerin ne inkılabı ne de onun sil baştan kuracağı "yeni topluma" bir yararları yoktur; onlar, uzak durulması gereken "kötü" örneklerdir:

O kadar necabet ve salâbetle (soyluluk ve sağlamlıkla) başlayan o büyük Tanzimat cereyanı, döne dolaşa, nihayet İstanbul'un ortasına Seniha gibi bir kadınla, Faik Bey gibi bir erkek örneği bırakıp geçmişti. Türk dehasının yaptığı bu son medeniyet tecrübesi de gelmiş ve gelecek nesillere acı bir imtihan olmaktan başka bir işe yaramamıştı.²⁷

Kiralık Konak'taki "daima en son çıkan moda gazetelerinin resimlerine benzeyen"²⁸ ve Avrupa'da yaşamak için evden kaçan Seniha, "Garpli salon

26 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Hep O Şarkı* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1987), s. 63.

27 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1988), s. 180.

28 A.g.e., s. 27

adaminin bütün gösterişlerini kendine tamamıyla mal etmiş”²⁹ Faik Bey ve Naim Efendi’nin “Müslümanlıktan ve Türklükten nefret eden”³⁰ damadı Servet Bey (ki Seniha’nın babasıdır), bu romandaki kontenjanı fazlasıyla doldururlar. Anlatıya göre, “gayri ahlâkî” ve “günahkâr” yaşayışları sebebiyle “helak edilen” iki şehrin adını taşıyan *Sodom ve Gomore* romanında da Karaosmanoğlu’nun çizdiği benzer tiplere rastlanabilir. İşgal kuvvetlerinin komutanları ve gayrimüslimler bir kenara (ki onlar zaten doğal haliyle bile “baştan çıkarma” ve “günah” abideleridir), Avrupaî partilerin gediklileri Leyla ile Nermin; birlikte olduğu İngiliz Subayı’na “rakı tepsisi hazırlamaya koşan”³¹ Azize Hanım ile Captain Marlow’la “namûsait” vaziyetlerde bulunan³² kocası Atıf Bey ve hatta romanda bir İngiliz Subayı ile “gayrı meşru” ilişkiler yaşayan, üstelik bunu gizlemeye de lüzum görmeyen³³ “padişah yeğenlerinden” Şehnaz Sultan gibi tipler, yine aynı “taklitçi” ve “günahkâr” hayatların ibretlik örneklerindendir. Tıpkı Millî Mücadele sonrasında kişilik değiştirip “Avrupalılarla sevişmekten, Avrupalılarla düşüp kalkmaktan adeta ilahî bir zevk duyan”³⁴ *Ankara* romanındaki Binbaşı Hakkı Bey gibi... Paris’e gittikten sonra tatlı rüyasından uyanıp bir med ve cezir misali çalkalanıp duran *Bir Sürgün*’ün Doktor Hikmet’i ile *Panorama*’daki Clark Gable’a benzeyen gençlerle barlarda takılıp, “bir an önce memleketten uzaklaşmak isteyen”³⁵ Hollywood meraklısı Sevim karakterleri de bu “anlamlı” listeye eklenebilir.

Karaosmanoğlu’nun toplum tasavvurunda vitrine çıkarılan bu insan tipler, ömürlerini Batı kültürü sandıkları “yapay” bir yaşam tarzı yolunda “harcayan” kişiler şeklinde betimlense de, aslında buradaki anlatının özünde (bürokrati, aydını ve halkıyla topyekûn olarak) Osmanlı toplum yapısının “çürümüşlüğüne” yapılmak istenen vurgu yatmaktadır. O eserlerinde, böylesi bir vurgu etrafında kıyasıya eleştirdiği aynı şahsiyetleri, Osmanlı’nın çöküşünü de hazırlayan toplumsal nedenlerden sayar. Dolayısıyla bu nedenlerden, büyük dersler çıkarılmalıdır. Zira Osmanlı geride kaldığına göre artık öncelikli olan şey, millî şuur ve değerleri yeniden keşfetmek, inkılabın baştan aşağı biçimlendireceği Anadolu’nun bağrında saf, bozulmamış ve yeni bir “manâ” aramak, böylelikle aydın yığınlığı ve yalnızlığından da kurtulmaktır. Öyle ise iktidarın sahibi olacak/olan yeni yönetim, bir “hakikat rejimi” kurmalı ve hızla kendi ilkelerini belirlemelidir. Zaten

29 A.g.e., s. 33.

30 A.g.e., s. 25.

31 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), s. 151.

32 A.g.e., s. 154.

33 A.g.e., s. 157.

34 Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 155.

35 Karaosmanoğlu, *Panorama*, s. 132.

Karaosmanoğlu romancılığının ideolojik yönünün de aslen burada gün ışığına çıktığı söylenebilir. Çünkü yazar bu yeni rejimde, kahramanları aracılığıyla *ideal Türklük* ile *ideal Türk*'ü somut olarak inşa etmenin bilfiil gayreti içerisinde olacaktır.

Millî kimliğin inşası ya da edebiyatın musalla taşından kalkıp dirilen ulus romantizmine giriş

Osmanlı'nın son çeyreğinden, öncesi ve sonrasıyla, Cumhuriyet'in kurulma aşamalarının tümüne şahitlik etmiş Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun, yaşadığı dönemin hem gelişmelerine hem de problemlerine kayıtsız kalamamış edebî bir kişilik olduğu hemen seçilebilir. Bu yüzden Karaosmanoğlu sadece bir romancı değil, ortak değerler etrafında birleşip, bütünleşecek bir ulus kurma çabasının da temsilcisidir. Nitekim “ulus kurma” gibi pozitivist bir temsille edebiyat eserleri üretilmeye başlandığında, “millî bir toplum” olmanın bazı gereklilikleri de kendiliğinden ortaya çıkar. Dolayısıyla Karaosmanoğlu'nun (bilhassa Cumhuriyet'in hemen öncesi ve sonrasındaki) metinlerinde, bu “gereklilikler listesinin” en ön sırasında millî benliğini, vicdanını ve bilincini keşfetmiş (/etmesi gerekli) bir ulusun inşasının ele alındığı söylenebilir. Öyle ki inşa faaliyeti bir kez başladığında, bu sadece gazeteler ve eğitim politikalarının uygulanması yoluyla hayat bulacak bir durumun adı olmadığı gibi, behemehal edebiyatın kendisi de bu amacın içerisinde yer almaktadır. Buradaki büyük beklenti, edebiyat aracılığıyla kültürel ve kimlik-sel “gereklilikleri” halka aşılacak, değişimin topluluk üzerinde ortaya çıkaracağı olası çatışma ve problemleri de en aza indirebilmektir. Zira edebiyat artık, *tebaa*'yı önce musalla taşına yatan, sonra da yatırılan kitleyi diriltip ulus haline getiren, bir “sihre” dönüşmüştür.

Bu sihrin gücü ise tasavvur edilen ideali önce kitlesel bir “dava”ya, davayı da Millî Mücadele'ye dönüştürebilmesinde yatar. Dahası her tasavvur erbabı için bu en öncelikli mevzudur ve kitle asla kendi haline bırakılabilecek bir “kalabalık” değildir. Bu yüzden “millî bilinci” en zor ve en geç kavrayabileceği rahatlıkla düşünülebilecek bir kesime, “nasıl bir millet” olunması gerektiğinin inatla anlatıldığı *Yaban* romanında Ahmet Celal, sıkıştıklarında imama koşan köylülere içinden şöyle homurdanır: “Sizi gökten melekler inse kurtaramaz. Çünkü, sizi evvelâ sizden, kendinizden kurtarmak lazımdır.”³⁶ Karaosmanoğlu için “millî” içerikteki bu “kurtarma” mücadelesi, her alanda ve mekânda sürdürülebileceği gibi, yeri geldiğinde “ilk iş” olarak bazılarının kapı dışarı edilmesinde de herhangi bir beis görülmeyebilir:

36 Karaosmanoğlu, *Yaban*, s. 150-151.

...İkdam gazetesinin başına geçtiğim vakit ilk işim sahipsiz ve mesleksiz kalmış bir gazeteyi Millî Mücadele davasının emrine sokmak olmuştur. Muhbir, muharrir ve yazı işleri müdürü vazifeleriyle gazete kadrosuna sokulmuş olduklarını gördüğüm bir alay hürriyet ve itilâfçıyı kapı dışarı etmiş, yerlerine vatanseverlik ve milliyetçilik duygularından emin bulunduğum arkadaşlar getirmiştin.³⁷

Bazen arkadaşların duygularından “emin olursa” da İslâmî kültür ve sadakat bağlarıyla donanmış Osmanlı’dan sonra bağımsızlığı kazanarak bir ulus-devlet kurup, içerisini etnik kültür ve millî birlikle doldurmanın güçlüğü ise aşıkârdır. Yine de Karaosmanoğlu’nun bu güçlüğü duygusal anlamda en derinden hissettiği ânın Cumhuriyet’in hemen öncesinde İzmir ve Manisa’nın işgal edildiği zamanlara denk düştüğü söylenebilir. Öyle ki bu durum yazarı çok sarsmış, “aklı başından gitmiş, geceleri gözüne uyku girmemekte, gündüz yememekte ve içmemektedir”;³⁸ nitekim artık onun için “muhasabe sonucunda bulup dört elle sarıldığı tek gerçek: Vatan ve millet”³⁹ olacaktır. Dahası işgal İstanbul’unda bir gazetede “bir Türk generali İtilâf Kuvvetleri’ne karşı harbe hazırlanıyor”⁴⁰ manşeti ise onun kaderini değiştirecek, yeni bir hayata başlamasını sağlayacaktır. Böylece Millî Mücadele’ye destek olmak için Ankara’ya gidip Mustafa Kemal’le görüşür. Aydın, artık kesin biçimde safını belirlemiştir. “Yeryüzündeki milletlerin en sessizi, en alçakgönüllüsü” olan, “yaygara, nümayiş, propaganda bilmeyen, sevmeyen” Türklük,⁴¹ bundan sonra tek fazilet olarak yüksелеcektir.

Öte yandan Cumhuriyet’le birlikte rejimin değişmesi, bu kez de neyin nasıl “değiştiğini” yeterince “anlayamamış” görünen halkı, aydınların nezdinde iyiden iyiye ilgi odağı haline getirir. Bundan sonrası ise kitleleri kültürel olarak dönüştürüp, millî değer ve reflekslerle eğitmek suretiyle kendilerini yeniden “değerli” hissetmelerini sağlama zamanıdır. Tabii ki edebiyatın bu konudaki etkinliği de güçlü neticeler vadetmektedir. Dolayısıyla burada edebiyatçının değeri de, yeni tahayyülün topluluk tarafından sahiplenilmesini sağlayacak duygusal ve ahlâkî bir odak noktası oluşturabilmesiyle ölçülecektir. Bu yüzden artık entelektüellerin görevi “edebî olmak” değil, politik olmak, “tek bir millet” oldukları duygusuyla topluluğu saflaştırmak ve böylelikle onları köken, soy gibi etnik hassasiyetler etrafında etkin bir hâle getirmektir.

37 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Vatan Yolunda* (Baskıya hazırlayan: Atilla Özkırmı), (İstanbul: Birikim Yayınları, 1980), s. 46.

38 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Atatürk* (Ankara: Remzi Kitabevi, 1961), s. 22.

39 Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu / İnsan-Eser-Fikir-Üslup*, s. 97.

40 Karaosmanoğlu, *Atatürk*, s. 23.

41 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ergenekon* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), s. 161.

Açıkçası Karaosmanoğlu eserlerindeki “Türklük” vurgusu da bu aşamadan sonra dizginlerinden boşalır. Zira kaçıp sığındığı Anadolu köyünde İkinci İnönü’nün kazanıldığını öğrenen ama etrafında bu mutluluğu paylaşacak kimseyi bulamayan⁴² Ahmet Celal’in aydın yalnızlığı sona ermiş; yeni Cumhuriyet milliyetçi bir mitolojiyle kimlik savaşları çağını başlatmıştır. Aydınlar da artık otantik kendilerini bulma/inşa etme çabalarıyla, savaşın geçtiği kültürel cephelere hevesle koşmaktadırlar. Çanların ulus için çaldığı bu heyecan dolu zamanlarda Karaosmanoğlu’nun da millî kimlik vurgulu bir “üçüncü yol” peşinde olduğu tespit edilebilir. Bu yol, ne kapitalist Avrupa’ya ne de sosyalist Sovyetler’e benzemeyen, bir başka ülke tasavvurudur. Hatta *Ankara* romanında Neşet Sabit, kendi eserini yazmak için düşüncelere daldığında bu tasavvurun ayrıntıları da ortaya çıkacaktır:

Türk işçileri, Türk mühendisleri, Avrupa’daki arkadaşları gibi bedbaht da değildiler. Eski Roma’nın esir sürüleri gibi bin bir mihnet ve cefa altında, bin türlü mahrumiyetle ruhları ve suratları ekşimiş, içkiden, açlıktan bütün insanî faziletlerini kaybetmiş Avrupa proletaryasının sefalet ve felâketinden Türkiye’de eser görülüyordu. Türkiye’de işçiler birer devlet memuru idi ve yüreklerinde bir devlet memurunun haysiyetini, vekarını, mesuliyetini taşıyorlardı. Başlarında patron diye bir belâ yoktu. Kimsenin esiri değildiler. Yalnız memleketin hizmetçisi olduklarını ve alınlarından akan terin vatan topraklarına bereket getirici bir rahmet gibi yağdığını biliyorlardı. Onun için, her biri, insana, harb safhalarındaki neferler gibi birer kahraman heybetinde görünüyordu.⁴³

Açıkçası Karaosmanoğlu, bir *dava*’ya “adanmışlık” açısından tartışılmaz olsa da, bir “düşünce insanı” olup olmadığı tartışılabilir. Zira aynı adanmışlığın onun düşünsel dünyasındaki gedikleri çoğaltıp, genişlettiği de söylenebilir. Yukarıda da görüleceği üzere, bir yandan patronsuz, sömürsüz (hatta sınıfsız), sefaletten uzak bir çalışma hayatı tasavvur ederken; diğer taraftan “memleket hizmetçisi” gibi, modern ulus-devleti çağrıştıran, kolektif özelemlerin mekânı vatan ve toprak temalarıyla süslenmiş ama kökenleri feodalizme uzanan, motive edici bir kavram etrafında kitleleri toplamaya çalışır. Krala/padişaha hizmetten, memlekete hizmete...⁴⁴ Lâkin yine de bir şeyler eksiktir. Çünkü yazar bu felsefesiz edebiyatı bir düşünceyle doldurmalı; bu patronsuz, proletersiz ülkenin bir de kurucu ideolojisi olmalıdır:

42 Karaosmanoğlu, *Yaban*, s. 96.

43 Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 183.

44 Buradaki tespit için “analojiye düşme” itirazı gelebilir. Oysaki bu tespit, kitlelerin birliği ile motivasyonu için kullanılan kavramların sürekliliğine vurgu yapmaktadır. Kavramların referansı değişmekte ama bazı kolektif amaçlar aynı kalabilmektedir.

Kemalizm, ne komünizm gibi yalnızca bir sınıf kavgasının, ne de faşizm gibi yalnızca bir devlet inzibatı hareketinin adıdır. O, evrensel bir platform üstünde vuku bulmuş, umumî tarihin seyrine şâmil ve bütün insanlığın mukadderatıyla alakalı bir geniş hâdisedir. Yeryüzünde yaşayan milletleri, itibari bir tasnifle birtakım gayri müsavi kategorilere taksim eden ve büyük camiaların menfaatini küçüklerin veya zayıfların hakkına hâkim kılan adaletsiz ve zalim enternasyonal hiyerarşi sitemi ilk defa, bu hâdise karşısında sarsıldı... “Millî istiklâl” sözü, artk yeni bir hümanizmanın parolasıdır... ikinci bir Renaissance devri olan bu asra, gelecek müverrihler Kemalizm asrı demekte asla tereddüt etmemelidirler.⁴⁵

Aydın romantizminin sınırlarının zorlandığı bu gibi pek çok anlatıya Karaosmanoğlu eserlerinde sıklıkla rastlanabilir. Keza aynı romantizmin yanı başında yaşayan yaygın bir inanca göre de insan düşüncesi söz konusu olduğunda onu etkileyip, engelleyebilecek bir dış nedene ihtiyaç duyulmaktadır. Burada kitleleri, birleşmiş bir siyasî topluluk haline getirecek yegâne “dış neden”, Kemalizm’dir. Böylelikle bir düşünce sistemi vasıtasıyla genç kuşakların önüne etnik kimliğin altın çağlarından kalma tarihsel anlatılar sunulacak, gidişatın aslında “doğal bir durum” olduğu hissi verilmeye çalışılacaktır. Neticede eskide kalmış bir topluluğun (burada Osmanlı), etnik bir millete dönüştürülmesi amaçlanmaktadır. Burada kitlesel bir eğitim, “yurttaş” olma fikri, sınırlarla çevrili “vatan toprağı” vb. faktörlerin yanında duygusal ve millî hislere seslenen birtakım çağrışımlara da ihtiyaç duyulabilir. Öyle ki bazen bu duygu ve hislerden oluşan heyecan fırtınası, edebiyatçının zihninden kalemine akar, sayfalara dökülerek metafizikî çağrışımlarda da bulunmaya başlar:

Mistik bir sevda can evimi bir yangın alevi gibi sarmıştı... İşte, millet aşkına ben bunlar arasından vasıl oldum ve bu aşk yolunda can vermeyi o zaman cana minnet bildim. Lâkin, bu dinde kendime peygamber gene kendim idim. Onun için ruhum imamsız kalmış cemaat gibi perişandı. Ne zaman ki, Anadolu yaylalarının ötesinde onun (yani Mustafa Kemal’in) sesini duydum, ateşle nur, humma ile vecd arasındaki farkı o vakit bildim... Ruhum, hemen ilâhi bir nizam içine girdi. Eyvah, böyle bir nizamdan mahrum kalmış serse ri ruhlara!⁴⁶

Aslında modern devletlerin kuruluşunda böylesi metafizikî çağrışımlara her zaman ihtiyaç duyulur. Zira aynı devletin mitolojik yüzü, duygu ve hisleri depreştiren *karizmatik lider kültünü* üretmeye de gayet uygundur. Hatta

45 Karaosmanoğlu, *Atatürk*, s. 28.

46 Karaosmanoğlu, *Vatan Yolunda*, s. 17.

modern Avrupa tarihinin, bu liderlerin resmigeçitleriyle dolu olduğu da bilinmektedir. Bu kurguda lider, ideolojisini kitleye “medeniyet” adıyla sunar ve medeniyet, aynı “üstün” ırk tarafından üretilerek, korunur ve taşınır. Örneğin, *Ankara* romanında Selma Hanım kocası Nazif Bey’e sorar: “Biz, buraya medeniyet getiriyoruz. Hem canım ‘biz-onlar’ lākırdısı da nedir? Hepimiz Türk değil miyiz?”⁴⁷ Görüldüğü üzere “medeniyet taşıyıcısı” olarak “biz kimiz?” sorusu aydınlar nezdinde yanıtını bulmuş, fakat henüz kitleleriyle kucağa kavuşmamıştır. Ne var ki Karaosmanoğlu bu durumu, vaktiyle “Türk İnkılabının Romanı” şeklinde okuyucuya tanıtılan tarihsel-toplumsal roman *Panorama*’da sancılı bir iç hesaplaşma(sı)yla telafi etmeye çalışacaktır. Bu özelliğiyle *Panorama*, iktidarı “burjuvalara”, kitleyi de “gericilere” kaptıran, “sınıfsız, imtiyazsız bir millet” hayalindeki ütöpik inkılapçılığın hüzünlü bir iç çekişidir. Romanın bir bölümünde “Orta Anadolu’nun kasvetli manzarası” gözlerinin önüne gelen Halil Ramiz, siyasî çalışmalar için adım adım dolaştığı bu köyler ve kasabaların “nasıl bir taaffün⁴⁸ yuvası” olduğunu düşünür ve her şeye rağmen “Kemalist inkılabın meydana koyduğu eserin azamet ve mehabetini takdirden” vazgeçemez.⁴⁹ Kısacası, amaçlananlar gerçeğe kavuşmasa da ideal yerinde durmaktadır.

Netice itibarıyla, Karaosmanoğlu’nun toplum ve insan tasavvurunda kuruluşun önce kitlelerin “yaban” dediği aydın, tasavvur edilen inkılaptan sonra da o makûs “yabanlık” pozisyonunu kaybetmemiştir. Aydın bu tasarımda, bir türlü anlaşılamayan, ne yapsa halka ulaşamayan, lākın umudunu da yitirmemiş, ezeli ve ebedî yalnızdır. Ne gariptir ki, onca çabaya rağmen halk da aynı “yerinde” durmaktadır. *Yaban*’daki köylüler üzerinden betimlendiği şekliyle bu kesim, rahatı uğruna yeri geldiğinde düşmanlarla (hilafet yandaşları, gericiler, işgalci devletler, sermaye sahipleri vb.) iş birliği yapan, menfaati için yurdunu umursamayan halinden hiçbir şey kaybetmemiştir. Yine de yazar, hatta 1950’lerin başlarında bile, inkılabın tam anlamıyla kök salmadığını düşündüğü bu topraklarda, macerasına başladığı noktadaki romantik idealizmini bir biçimde korumaktadır. Ona göre “bir entelektüel her şeyden önce halka doğru gitmek, ya da halkı kendine doğru çekmek; sanatını, bilgisini, itikadını halka yaymak, sözün kısası, kafası ve ruhunu halkın menfaatlerine vakfetmek vazifesini yüklenmiştir.”⁵⁰ Halkın böyle bir talebi olup olmadığı tartışılabilir; fakat entelektüel, kendi pozisyonunun meşruiyeti açısından, mütemadiyen olduğunu varsaymaktadır.

Karaosmanoğlu romancılığı, bilhassa Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçişte,

47 Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 30.

48 Taaffün: Pis koku; leş kokma.

49 Karaosmanoğlu, *Panorama*, s. 45.

50 Karaosmanoğlu, *Panorama*, s. 215.

bu “vazifelerin” icrası ve yeni rollerin dağıtılması konularında fazlasıyla cömerttir. Lâkin bu rol dağılımı söz konusu olduğunda onun eserlerindeki erkek karakterler ideolojik ve sosyal meselelerde sürekli hâkim/başat roller oynarken; aksine kadın imajlarının anlatımındaki dil ve söylemler dikkat çekmektedir. Bu ayrıntı bizleri, Karaosmanoğlu’nun toplum ve insan tasavvurunda, kadının yerinin “ne olduğu?” merakına doğru sürükler. Yoksa inkılap da “erkek işi” midir?

“Yanlış Batılılaşmış” Şarklı kadının Madam Bovary sendromu

Bilindiği üzere, meşhur Fransız yazar Gustave Flaubert’in *Madam Bovary* romanı (1857), Batı edebiyatının klasikleri içerisinde müstesna bir yere sahiptir. Eserin önemi, dönemin betimlemesini gerçekçi gözlem ve tasvirlerle yapması ile zamanın romantizmine bir karşı duruş sergilemesinden kaynaklanır. Kitaptaki Emma Bovary, romana ismini veren ana karakteridir; güzelliği, lüks ile gösteriş merakı, aklını kullanma yerine duygularıyla hareket etmeyi tercih etmesi, sefahat düşkünlüğü, bencilliği ve aşkları gibi özellikleriyle tanınmaktadır. Bunlar düşünüldüğünde ise yaklaşık bir buçuk asır Fransız edebiyatı etkisinde kalan Şark romancılığı için *Madam Bovary*, Batı kültürünün tesiri altındaki kadınların “değerlerinden uzaklaşmışlıklarını” anlatmanın da genel referansı gibidir. *Bovary* Batılı’dır, zaten olduğunu yaşamaktadır ama “*Bovary* gibi” yaşamaya özenmek (özellikle erkekler nezdinde), “Şarklı” bir yozlaşma çeşididir. Nitekim Karaosmanoğlu romanlarında Batılı kültürle münasebetleri üzerinden betimlenmeye çalışılan kadın tiplerinin,⁵¹ bir nevi *Madam Bovary* sendromuyla karakterize edilerek anlatıldıkları tespit edilebilir.

Öyle ki, Karaosmanoğlu’nun modernleşme sürecindeki kadınları ele alış biçimi, bu sendromun yerel alt başlıklarını da kendiliğinden üretir. Gelenek ve değerlere karşı çıkan, şehvet düşkünü, tutarsız ve fazlasıyla duygusal, ahlakî yönleri vitrine taşınan, kültürüne yabancı ya da köylülüğün içerisine gömülmüş, yeni hayat tarzı için ailesini terk eden, aldığı eğitimin aksine inkılabı özümseyememiş ya da hiç umursamayan, idealizmden uzak ve bireyci, işgalci komutanlarla birlikte olan, gösteriş budalası ve monden kadın karakterler onun romanlarının genel unsurlarıdır. Hatta gençlik yıllarındaki bir makalesinde (1913) “süse düşkün kadınlar” hakkında yazdıkları, kadınlar ve kadınlık söz konusu olduğunda onun gelecekteki edebî kişiliğine dair ipuçları da verecektir:

51 Öyle ki, Karaosmanoğlu’nun dokuz romanından beş tanesinde (*Kıralık Konak*, *Nur Baba*, *Ankara*, *Sodome ve Gomore* ve *Hep O Sarkı*) kadın karakterler başrolde.

Sizi (süslü kadınlardan bahsediyor. Y.Ç.) hiçbir gün, çocuklarınızı hakiki bir valide cuşişile⁵² derağuş⁵³ eder görmedim. Onları, her zaman dudaklarınızın ucile (orijinal yazım. Y.Ç.) uzaktan öpüyorsunuz. Çünkü göğsünüzü örten danteller sizin için –inkâr etmeyiniz– onlardan daha kıymetli... Süse düşkün muhibbem⁵⁴ beni dinleyin!... Bir çok kadınların bir çok şeylere düştüğünü gördüm, fakat, doğrusu, hiç birine size acıdığım kadar acımadım.⁵⁵

Yine de Karaosmanoğlu romanlarında, vatansever, idealist, kocasına ve çocuklarına bağlı fedakâr anne vb. olarak resmedilen, sevgi ve merhamet duygularını uyandırması düşünülen modellere de rastlanır. Bir yoruma göre de “ailevî ve toplumsal erozyon bağlamında, sosyal ve politik değerlerin göstergesi olarak kadınlara büyük vurgu yapmaktadır.”⁵⁶ Netice itibarıyla Tanzimat’tan sonraki kriz dönemlerine denk gelen zamanlarda, Batı’dan sadece ilim, fen ve teknoloji gelmemiştir, kültürel erozyon da bu pakete dâhildir.

Diğer taraftan Karaosmanoğlu’nun toplum tasavvurunda kadın, asıl ifadesini ise mondenlik dışındaki söylemlerde bulur. Hatta belki en dikkat çekici tarafın, bu ifadeler olduğu da söylenebilir. Çünkü bu metinlerde kadınlar/kadınlık, olumsuz, bilhassa cinsellik ve şehvet söz konusu olduğunda kötülen, küçük düşürülen (ve bu nitelemelerden yazarın en ufak bir rahatsızlık duyduğunun görülmediği), yer yer “kadın düşmanlığına” kadar varan, feodal ve eril bir cinsiyetçi dille anlatılmaktadırlar. Yazarın hangi saiklerle böyle bir dili tercih ettiğini, tabii ki bilemiyoruz. Bir iddiaya göre de yazar “okuduğu her şeyin tesiri altında kalan bir mizaca sahiptir... Bütün hayatı boyunca ruhunun veya insan ruhunun çırpınışlarına çare aramıştır.”⁵⁷ Yine de bu durum onun, genel olarak hayata (olumsuz) bakışı yekûnünden kadınlara düşen payın bir yansıması da olabilir. Dahası değişen bir toplumda, erkeklerin aksine (değerler de başta olmak üzere) tüm yenilikleri hızlı biçimde fark ederek, hayatlarına uyarlayanların öncelikle kadınlar olmasının yazar tarafından bir şekilde keşfedildiği de düşünülebilir. Lâkin eğer öyleyse bu keşfin, Karaosmanoğlu tarafından hiç de iyi karşılanmadığı aşikârdır.

52 Cuşiş: Coşkunkluk; coşma; galeyan.

53 Derağuş: Kucaklama; sarma.

54 Muhibbe: Kadın dost; kadın sevgili.

55 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Okun Ucundan - Erenlerin Bağından - Kadınlık ve Kadınlarımız ve Diğer Nesirler* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1946), s. 74-77. Not: Orijinal metin, Kânunuevvel 1331’de yazılmıştır (Yazarın kendi “nesirlerini” topladığı bu kitaptaki tüm makaleler, aslında onun kadınlar ve kadınlığa dair genel düşüncelerinin özeti gibidir).

56 M. Brett Wilson, “The Twilight of Ottoman Sufism: Antiquity, Immorality and Nation in Yakup Kadri Karaosmanoğlu’s *Nur Baba*”, *Int. Journal Middle East Studies*, 4 (2017), s. 245.

57 Şerif Aktaş, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Türk Büyükleri Dizisi: 44, 1987), s. 46.

Örneğin *Kıralık Konak*'taki Seniha karakteri, yazarın neredeyse bir “nefret nesnesi”ne dönüşmüş gibidir. O sadece okuduğu kitaplar ve moda dergilerinin etkisiyle Avrupa’ya sevdalanan, ahlâkî bir çokküntünün içinde dejenere olmuş genç bir kadın değil; şüh kahkahalar atan,⁵⁸ Faik Bey’in karşısına sabahlıkla çıkan,⁵⁹ sarhoş olmaktan çekinmeyen,⁶⁰ bekâr erkeklere dokunup sarılmadan duramayan⁶¹ bir şahsiyettir. Seniha’nın gülmesi bile, Karaosmanoğlu tasavvurunda dikkat çekici bir benzetmenin konusu olur: “Seniha, olur olmaz şeylere gülüyordu. Fakat, bu gülüşlerde ruhun saffetini rencide eden bir ahenk vardı; şüh, şehvetli ve aşifte bir ahenk... Seniha’nın kahkahalarında, bir sefahat sofrasında gıdıklanan bir fahişenin sesi duyuluyordu.”⁶² Seniha tüm roman boyunca, belki de yaradılış hikâyesinin bir devamı olacak şekilde, “masum” ve “günahsız” erkeği baştan çıkaran Havva ile Cennet’ten kaçıp giden “eşitlikçi” Lilith karışımı bir yerlerdedir. Hatta uzun süredir peşinden koştuğu Faik Bey’le sahilde yalnız kaldığında genç adam onu süzer ve cinsel bir objeleştirmeye “hiç de fena değil!”⁶³ der. Karaosmanoğlu’nun on sekizini henüz doldurmuş bir genç kadın için bu ve benzeri ifadeleri kullanabilmesi, acaba sadece “yanlış Batılılaşmış bir kadının tasviri” çerçevesinde açıklanabilir mi? Tanzimat Batılılaşması’na karşı beslenen olumsuz düşüncelerin hesabı, romanda insanî hiçbir yönünden bahsedilmeyen genç bir kadının üzerinden mi görülecektir?

Sodome ve Gomore’deki Leylâ ise Seniha’nın bu namakbul özelliklerine ilâve olarak bir de “vatan haini” olarak betimlenir. Genç kadın Necdet ile nişanlı olmasına rağmen Captain Jackson Read ile (ailesinin bile hoş karşıladığı) bir flört yaşar, yabancılar arasında ise “şüh, oynak ve hatta bir parça da züppedir;”⁶⁴ “etinin tabii susuzluğunu gidip Necdet’in kucagında yatıştırmaktadır.”⁶⁵ Üstelik Leylâ, vatan, millet, kurtuluş, savaş ve hürriyet gibi önemli kavramlardan da habersizdir. Öyle ki İstanbul’un işgalden kurtuluşunu bile anlamaktan yoksundur:

Anadolu denilen bir yerden birtakım askerler geliyor, bir hükümdar bir hırsız gibi geceleyin kaçıyor, bir yerde bir gazeteciyi parçalıyorlar; bir devlet batacak, yerine başka bir devlet çıkacak, diyorlar; öbür yandan, denizin karşı yakasından birtakım kocaman, siyah kalpaklı adamlar ortaya çıkmaya ve yavaş

58 Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, s. 67.

59 A.g.e., s. 32.

60 A.g.e., s. 70.

61 A.g.e., s. 72.

62 A.g.e., s. 78-79.

63 A.g.e., s. 75.

64 Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, s. 37.

65 A.g.e., s. 140.

yavaş her tarafa yayılmaya başlıyor. Ne fena giyinmiş, ne kaba saba bu adamlar!.. Hepsi de bir yaban hayvanları avından dönmüş gibi toz toprak içindedirler; lakin her yerde saygı ve itibar gören de bunlardır! Ne acayip, ne manlıksız bir hâl!.. Sakın yeni devrin efendileri bunlar olmasın?⁶⁶

Bununla birlikte yazarın romanlarında resmigeçit yaparcasına bir aşk uğruna duygularına yenilen aynı zayıf kadınlara, bu kez de *Nur Baba*'da arzularının peşinden koşan, “dimağı bomboş”⁶⁷ Nigâr Hanım katılır. Aslında “Nur Baba’nın, bir Bektaşî babası olarak otuzuna yaklaşan evli ve iki çocuk sahibi Nigâr Hanım’a gösterdiği ilgi, kendi nezdinde Bektaşî tarikatının vaziyetine yönelik bir diğer gayr-i ahlaki göndermedir.”⁶⁸ Fakat hem bu göndermeye hem de erkek karakterlerin gölgesinde kalmış olmasına rağmen Nigâr Hanım, Seniha ve Leylâ gibi Batı’nın ışıltılı dünyasına değil, Doğu’nun nevi şahsına münhasır mistisizmine kendini kaptırmıştır. Karaosmanoğlu’nun *Nur Baba*’daki Nigâr karakteriyle vermeye çalıştığı mesaj, bir kaçış olarak (üstüne bir de “eğitilmiş” olunmasına rağmen) ilimden irfandan uzaklaşıp, dergâhlara sığınarak Doğu’nun tütsü kokulu mistisizmine gömülmenin “doğru” olmadığıdır. Ne var ki tersi biçimde, “millet olma” bilincinden ve millî kültürden yoksun şekilde Batılılaşma da hiç uygun değildir. Aksine millî benlik korunarak “modern” olunmalıdır. Diğer taraftan *Hüküm Gecesi*’ndeki Samiye ise, Karaosmanoğlu’nun kadın karakterlere dair olumsuz tasavvurunun yumuşamış bir şekli gibidir; lâkin o da “iyi kalpli” ve “sami-mi” olmasının bedelini intihar ederek ödeyecektir. *Hüküm Gecesi*’nde cinselliğiyle öne çıkan ve güven vermeyen kontenjanını ise “fahişe”⁶⁹ ve “Bizanslı prenses”⁷⁰ olarak nitelenen Despina doldurur. Dahası *Hep O Şarkı*’daki Münire de aynı “mutsuzlar” listesine eklenebilir. Onun ebedî mutsuzluğunun sebebi ise geleneksel bir aile çevresinde yaşaması ve oradan çıkamamasıdır. Nitekim Molla Bey ve oğlu “Küçük Molla” tiplerleriyle miskinlik ve atalete sevk eden “eski”, aynı zamanda huzursuzluğun da kaynağıdır.

Yine de “pozitif” bir kadın örneğine ihtiyaç duyulduğunda, *Ankara* romanındaki Selma Hanım bu boşluğu layıkıyla dolduracaktır. Cesur, vatan ve hizmet sevdalısı, eğitilmiş ve idealist, irade ve kimlik sahibi bir kişilik olan Selma Hanım, toplumun tez elden modernleşmesi, kadınların inkılapları benimsemesi ve toplumsal hayata katılımları için taşın altına elini koymuştur. Nite-

66 A.g.e., s. 289.

67 Karaosmanoğlu, *Nur Baba*, s. 110.

68 Yalçın Çakmak, “Muhabbetten Hınca: Bektaşî Aynasında Yakup Kadri Karaosmanoğlu”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, Bahar, 89 (2019), s. 131 [Söz konusu makale bu kitap içerisinde de yer almaktadır].

69 Karaosmanoğlu, *Hüküm Gecesi*, s. 88.

70 A.g.e., s. 91.

kim savaş mütemadiyen devam etmektedir ve her durumda “cephe gerisi” de önemlidir. Aslında Karaosmanoğlu tasavvuruna göre yeni Türk kadınının rol modeli, Selma Hanım şahsında vücut bulur ve ne tesadüftür ki, yazarın kadın karakterleri içerisinde “olumlu” anlamda değişim yaşayan tek kişi de yine odur. Niyazi Akı’nın ifadesiyle “Selma Hanım, Büyük Dava’ya gönül verince, yurdun kiri, pası, hastası, hulâsa en üzücü tarafları bile onun için bir can sıkıntısı olmaktan” çıkar, “Selma (artık) kurtulmuş insanlardandır.”⁷¹ Lâkin bu “kurtuluş” esasen “kadının kurtulması” değildir; zira Selma aslında, dünya görüşü, eylemciliği, duygular yerine aklını kullanması gibi özellikleriyle, kadın bedeni içerisine hapsolmuş ideal bir erkektir.

Netice itibarıyla Karaosmanoğlu romanlarındaki kadın karakterlere yönelik “hedefi belli” anlatılar olduğu gibi, kadınları belli genellemelerin konusu ve genel kavramların parçası gören, kime isabet ettirilmek istendiği de belli olmayan “kör kurşun” misali yaklaşımlar da mevcuttur. *Yaban* ile *Kiralık Konak*’taki şu iki alıntı, bu bakımdan ilginç olabilir:

Başka şeyler için, ekseriya yumuşak, sıcak ve coşkun olan gönlüm kadın önünde, sert ve soğuk durmasını bilirdi. Kadına inanmaktansa, onu aldatmayı daha tatlı bulurdum. Zira sevildiğini hisseden kadın kadar çekilmez bir şey yoktur. Kadının gerçekte, namert ve kancık olan tabiatı, öyle bir safhada, adeta öldürücü bir mahiyet alır. Yabanî kedilikten, zehirli yılanlığa geçer ve gitgide, hayalimizin ölçemeyeceği kadar derin, nihayetsiz ve tuzlu kötülük denizinde, gülerек çırılçıplak yüzmeye başlar.⁷²

Dünya’da kadın kadar berbat bir mahlûk var mı?... Bakınız, şunlara bakınız; sarışın, siyah ve beyaz yılanlar⁷³ ki, etrafımızda, kıvrana kıvrana kııldanıyorlar... Bunlar hakikaten bizden, bizim cinsimizden olsunlar? Hayır... Bunlar insanlarla hayvanların haricinde, başka bir cinsten acayip ve korkunç bir takım mahlûkattır... Erkeklerin en büyük hatası ve felaketlerinin başlangıç sebebi, onları da kendilerinden telakki etmeleridir. Onlara beşeriyetin yarısı demişiz; onların kucagında ana diye yatmışız, onları karı diye evimize almışız; onlara sevgili diye kollarımızı açmışız, işte, o zamandan beridir ki, ne vücudumuzda rahat, ne evimizde sükûn, ne kollarımızda kuvvet kalmış. Haberimiz olmaksızın bize sokuluvermişler, zehirlerini gizli bir tarafımızdan damarlarımıza akıtmışlar.⁷⁴

71 Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu / İnsan-Eser-Fikir-Üslup*, s. 171.

72 Karaosmanoğlu, *Yaban*, s. 45.

73 “Yılan” kelimesi, Karaosmanoğlu romanlarında kadınlar için en sık kullanılan benzetmelerdendir. Yazar, bilhassa “şuh” şeklinde nitelendirdiği kadınları, “yırtıcı”/“vahşi” olarak tarif ederek ötekileştirmektedir.

74 Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*, s. 199-200.

Bunların yanı sıra, Karaosmanoğlu metinlerinde kadının “bütün vahşi iç-güdüleri ayakta, yırtıcı bir yaratık gibidir”⁷⁵ şeklinde tarif edildiği; “kadın denen mahlûktan gözün yıldığı”⁷⁶, “manevî çürüme” gibi kişisel bir tespiti ifade ederken bile “çoğunlukla, fuhşa düşmüş kadınlarda görülen bu hastalıklı hal”⁷⁷ şeklindeki açıklamalara da bolca rastlanmaktadır. Yazarın kadınlara ve kadınlığa karşı beslediği bu olumsuz tasavvur, belki yaşantısının ya da hayata bakışının bir dışavurumu da olabilir; fakat bu hafifletici bir mazeret değildir. İlginç bir yoruma göre de yazarın bu tavrının nedeni, “genç kızların düşmesinin önüne geçmektir.”⁷⁸ Ne var ki, romanlardaki kadın karakterlerin, dönemin sosyal ve politik olaylarına karşı takındıkları tutumlar Karaosmanoğlu tarafından eleştirilirken, onların “cinsellikleri” ya da “eksiklikleri” üzerinden ele alınışı; yazarın yine hemen hemen aynı yaşlardaki genç kadınlara karşı belirgin nefreti, dikkatle işaretlenmelidir. Bu nefretin kaynağı, “ideallerin gerçekleşmemesi” ise eğer, inkılabın gayelerine ulaşamamasının mesuliyeti sadece kadınların mıdır? Birtakım küçültücü benzetmelerle kadın karakterlerin benliklerini ezerek, onları “olgunlaştırma” çabası, olsa olsa kadınlığın yitimine veya zihniyet olarak “erkekleşen” kadınlara yol açacaktır. Ve neticede sorulmalıdır ki, hangi inkılap “kadınsız” başarılı olabilir?

Son söz ve bazı dikkatler

Duygu ve fikirler bakımından Yakup Kadri Karaosmanoğlu edebiyatı, esasen “ideal bir dünya” amacının dışavurumudur. Bu edebiyat, hedefleri açısından idealist, beklentileri açısından da romantiktir. O milletin “yanlış” yapmasına engel olacak ve insanlara “doğruyu” gösterecek, kültür ikiliğine son verecek bir edebiyat tarzı seçmiştir ve onun edebiyatının dili, pozitivizmin Anadolu bozkırlarındaki didaktik çılgılığıdır. Dahası Karaosmanoğlu’nun toplum ve insan tasavvuru, dinî, otantik ve kolektif bir yaşantıdaki kitleden, etnik kimliğine sahip çıkan rasyonel bireyler yaratma tasarımının seküler gayretidir. Neticede herkesin “yaban” olduğu bir ülkede, inkılap bir ihtiyaçtır. Böylece yazar, kendi normatif tutumunun ahlâkî meşruiyetini de Kemalist düşünceden alır. Millî Mücadele ruhu, artık soyut olmaktan çıkmış, canlı bir bedene kavuşmuştur. Dolayısıyla eski beden olarak “milletin çürüyen ve dökülen taraflarını... bu kangren olmuş uzvu ke-

75 Karaosmanoğlu, *Yaban*, s. 57. (Keza bu roman, kadını ve erkeğiyle köylülere karşı hissedilen olumsuz niteleme ve benzetmelerle doludur.)

76 Karaosmanoğlu, *Hüküm Gecesi*, s. 108.

77 Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, s. 133.

78 Muzaffer Uyguner, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu / Yaşamı-Sanatı-Yapıtlarından Seçmeler* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993), s. 43.

siip atmak”⁷⁹ gerekmektedir. Nihayet organizmacı bir anlatı da bu tasarım-daki yerini böylelikle alır.

Diğer taraftan, Karaosmanoğlu’nun toplum ve insan tasavvurundaki bazı ana başlıkların anlamlandırılmaya çalışıldığı bu makalede, metnin sınırlarını zorlayacak kadar geniş bir merakı cezbeden bazı dikkatler de buraya not edilmelidir. Zira bu merakların peşinden gitmek, yazarın düşünce dünyasını biraz daha aydınlatabilmeyi de sağlayacaktır. Yazar üzerine yapılması muhtemel başka akademik çalışmalara konu olabileceği düşünülebilecek belirgin kavramlar şöyle sıralanabilir: Güven sorunu; bireyselleşme; nihilist edebiyat; aydın yalnızlığı ve “yarım münnevver” eleştirisi; insan-hayvan benzetme ve karşılaştırmaları; kadın cinselliği; nesnelere, mekâna ve insanlara dair nefret söylemleri; yeni toplumda ötekiler; ideal nesil tasavvuru; iktidar ile yönetilen ilişkisi; otorite ve kullanımı; halk eleştirisi; mekân sosyolojisi; baba ve valide tipleri; kayıt tutan roman karakterleri...

Sonuç itibarıyla Karaosmanoğlu’nun yaşadığı olayların, şahsiyetine ve düşünce dünyasına derin tesirlerinin olduğu aşikârdır. Onun anılarını romanlaştırdığı eserleri, ülkenin bütününe bir dönem maruz kaldığı olayların toplamıdır. Osmanlı’nın bakiyesi bir topluluğa, aydın sorumluluğunun gerekliliği olarak “millet bilinci” aşılama vazifesini üstlenen yazar, roman ve anı kitaplarında bu “bilincin” metinlerini ilmek ilmek işler. Çünkü bu kurguya göre aydın, sadece inkılabın anlamıyla milleti buluşturmaz, ona yeni bir düşünme biçimi ve ahlâk da taşıyacaktır. Öyle ki bu jakoben tavır, bir yönüyle de Hobbesçu mirastan gelen güvensizliğin izlerine sahiptir. Zira “insan, hayvanların en iğrenç olanıdır”,⁸⁰ “insan içgüdüğü ise bozuktur”⁸¹ diye yazan Karaosmanoğlu, güvenmediği insanı “dönüştürme” gibi, sonu az buçuk belli olan bir inşa faaliyetine girişmiştir. Onun bu faaliyet esnasında betimlemeye çalıştığı redingotlu distopya, ayın karanlık tarafıdır; kendi toplum ve insan tasavvurunun merkezine yerleştirdiği ütöpik inkılapçılık ise Minerva’nın Baykuşu’nun kanat çırpıtığı alacakaranlıktan aydınlığa dönen zamanları düşlemektedir. Oysa Ergenekon’dan soyu çıkarıp kurtaran baykuş değil, Bozkurt’tur. Ve anlatıya göre kurtlar aydınlığı değil, puslu havaları severler...

KAYNAKÇA

Akı, Niyazi, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu/İnsan-Eser-Fikir-Üslup*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017 (2. baskı).

Aktaş, Şerif, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Türk Bükükleri Dizisi: 44, 1987.

79 Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, s. 188.

80 Karaosmanoğlu, *Yaban*, s. 71.

81 *A.g.e.*, s. 18.

- Altınkaş, Evren, "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Aydınlar: Kurucu İdeolojinin Seçkinleri", *CTAD*, yıl 7, sayı 14, Güz (2011), s. 114-132.
- Baş, Şerife, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu Romanlarında Kadın Karakterlerin Anlatımı", *Türkbilig - Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, Ekim, sayı 6 (2003), s. 13-36.
- Çakmak, Yalçın, "Muhabbetten Hınca: Bektaşî Aynasında Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, Bahar, sayı 89 (2019), s. 119-146.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Okun Ucundan - Erenlerin Bağından - Kadınlık ve Kadınlarımız ve Diğer Nesirler*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1946 (2. baskı).
- , *Atatürk*, Ankara: Remzi Kitabevi, 1961 (3. baskı).
- , *Vatan Yolunda* (baskıya hazırlayan: Atilla Özkırımlı), İstanbul: Birikim Yayınları, 1980 (2. baskı).
- , *Panorama*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1987 (3. baskı).
- , *Hep O Şarkı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1987 (5. baskı).
- , *Bir Sürgün*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1987 (5. baskı).
- , *Kıralık Konak*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1988 (18. baskı).
- , *Ergenekon*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990 (2. baskı).
- , *Yaban*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000 (36. baskı).
- , *Hüküm Gecesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001 (4. baskı).
- , *Sodom ve Gomora*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002 (12. baskı).
- , *Nur Baba*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014 (19. baskı).
- , *Ankara*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014 (31. baskı).
- Meriç, Cemil, *Jurnal*, Cilt 2, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- Özkırımlı, Atilla, "'Bir Sürgün' Üzerine", *Bir Sürgün* romanına önsöz, İstanbul: İletişim Yayınları, 1987 (5. baskı).
- Said, Edward, *Entelektüel / Sürgün, Marjinal, Yabancı*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrintı Yayınları, 1995.
- Uyguner, Muzaffer, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu / Yaşamı-Sanatı-Yapıtlarından Seçmeler*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993.
- Yumuşak, Fatma Bilgen, "'Ankara' Romanında Kimlik Bunalımı", *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), (2016), s. 639-652.
- Wilson, M. Brett, "The Twilight of Ottoman Sufism: Antiquity, Immorality and Nation in Yakup Kadri Karaosmanoğlu's *Nur Baba*", *Int. Journal Middle East Studies*, 4 (2017), s. 233-253.

Yakup Kadri'nin Üç Ankara'sı

HAKAN KAYNAR

Ankara'nın “yaban”cılarını piknikteler. Mebus Murat Bey ve ailesi, Selma Hanım ve kocası banka memuru Nazif Bey, “İstanbul'dan yeni gelmiş genç bir muharir” Neşet Sabit, doktor Selim Necati ailesi ve Binbaşı İsmail Hakkı Bey. Murat Bey, sorar: “Söyleyin, ne farkı var, buranın Gökusu'dan?” Selma Hanım'ın yanında mırıldanan bir ses cevap verir ona: “Hep İstanbul, hep İstanbul hasreti.” Bu konuşan Neşet Sabit, şu genç gazeteci. Birazdan uzun bir tirat atar, Murat Bey'e değil yeni tanıştığı kadına, Selma Hanım'a: “Haydi canım, burayı Gökusu'ya benzetmek bir küfürdür. Burası: 1921'de Ankara'nın yanı başında akan bir dere kenarıdır. 1921 Ankara'sı. Hanımefendi, dört beş yıl sonra, bu basit cümle, size, Kitabımukaddes'ten bir ayet gibi gelecek ve buna karışmış olmak size, hayatınızın yegâne manası gibi görünecek.”¹ Yakup Kadri'nin Ankara'sını okuyoruz, kurmaca olanı. 1933'te tefrika edilip 1934 yılında yayımlanmış. “1921 Ankara'sı” gibi alalede bir cümleyi kurulduktan beş sene sonrasına kadar olan bitenler bir ayete dönüştürebilirse şüphesiz binlerce cümlelik romana da yayımlandıktan sonra geçen bunca yıl yeni anlamlar katar.

Doktor ve ailesinin hikâyesini bilmiyoruz. Ama evet Selma Hanım ve sıralı kocaları Nazif, İsmail Hakkı, Neşet Sabit'in hayatları Ankara'ya gelmekle değişir. 1921'de şehre gelen Yakup Kadri o yıllarda edindiği gözlemleri üç defa yazar: Önce sıcağı sıcağına, sonra başmuharriri olduğu *İkdam* gazetesine² ve nihayetinde de roman çok daha sonra anı olarak. Yakup Kad-

1 Yakup Kadri Karaosmanoglu, *Ankara* (Ankara: Akba Kitapevi, 1934), s. 68.

2 Bu yazılarından bazılarını derlediği kitabı: Yakup Kadri, *Ergenekon* (İstanbul: Hamit Matbaası, 1929). Örneğin 12 Temmuz 1921 tarihli yazısında ilk Ankara izlenimlerini anlatır. Yakup Kadri'nin bu üç ayrı mecrada yazdıklarını birleştirelim: “Ötedenberi bir Babil kulesinden daha iz-

ri için bu son ikisi arasında bir fark yoktur. “Bence,” der Hasan Ali Yücel’e gönderdiği mektubunda “roman bir nevi hatıra kitabıdır. Ben çocukluğumdan beri ne işittim, ne gördüm, ne hissettim, ne anladım işe hep romanlarıma koyuyorum.”³ Bütün külliyyatında da anılarından faydalanmıştır.⁴ Bunun en belirgin istisnası *Ankara* romanının üçüncü bölümüdür, çünkü yaşamadığı bir zamanı yazar. Bu bölüm 1937’de başlar, Cumhuriyet’in yirminci yıl şenliklerine dek uzanır. Öyleyse bu sayfalar Yakup Kadri’nin henüz işitmediklerini, hissetmediklerini, görmediklerini içerir diyebiliriz: Daha olmamış ama olsun istediklerini!

Kurmaca Ankara bir zihniyeti temsil eden bir vesika gibi okunabilir. Bunu romanın kronolojisine bağlı kalmadan; üç bölüm arasında ileri geri sekerek yapacağım. Kitabın konvansiyonel biçiminden de kaynaklanan bir ilerleme yanılışmasını böylece aşındırabiliriz. Yanılışama ve aşındırma denemesi romanın yazarı için de geçerli ama. Yakup Kadri, yine aynı mektupta “Bir romanda romancının aşk telakkisi nedir? cemiyet telakkisi nedir? insan telakkisi nedir? hatta siyasi ve felsefi telakkileri nelerdir? Bunu aramak lazım gelir zannediyorum,”⁵ dedikten sonra bütün bu hükümlere yazarın seçtiği tiplerden, olayları anlatma biçiminden, romanı sonlandırma tarzından ulaşabileceğimizi söyler. Yapacağım nihayetinde bir eleştiri olmasa da sonuçta varacağımız yer onun dediği gibi “el yazısından bir insanın karakterini”⁶ keşfetmeyi denemek olacak.

Yakup Kadri, Selma Hanım için ilerlemeci diyebileceğimiz bir hikâye kurar, ama nihayetinde romanda ilerleyen gerçek hayatımızda da olduğu gibi sadece takvimdir. Yıllar geçer, Selma Hanım üç defa evlenir, ideal aşkı sonuncusunda bulur, yaşlanır; bu arada Ankara da değişir. Şehir önce yerdedir

dihamlı olduğu söylenen Taşhan” (s. 83) “Bu otelin her odasında, birbirine yabancı, enaz dört beş müşteri vardı. Kimi somyesi bir hamak gibi sarkmış, demiri pas tutmuş ve her parçası ayrı bir gıcırta ile ses çıkaran karyolalarda, kimi yalın kat yer yataklarında ” (s. 13) geceliyordu, “bazı da birbirini tanımayan misafirlerin koyun koyuna yattıkları veya şilteler üzerinde kıvrılıp uyudukları oluyordu”(s. 97). Alıntılar sırayla şu eserlerden yapılmıştır: *Ergenekon* (1929), *Ankara* (1934), *Vatan Yolunda* (1980, birinci baskı 1958).

- 3 *Yakup Kadri’den Hasan Ali Yücel’e Mektuplar*, haz. Canan Yücel Eronat (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), s. 32.
- 4 Yakup Kadri bir önceki dipnotta atf verilen mektubunda bu külliyyat hakkında şunları yazar: “Fakat tesadüf öyle istedi ki, hepsi bir devrin tarihi faslı olsun. Mesela Nur Baba Abdülhamid devrinin, Kırallık Konak İttihat ve Terakki ve Harbi Umumi devrinin, Sodom ve Gomore Mütareke devrinin, Yaban keza Mütareke ve Milli Mücadele devrinin, (Ankara) son devirlerin hikâyesi oldu. Bu suretle adeta bir cycle (çevrim) takip etmiş bulundum. Fakat bunu bilerek ve isteyerek yaptığımı ben iddia etsem siz inanmazsınız.” A.g.e., s. 32.
- 5 A.g.y.
- 6 Hasan Ali’nin sorusu üzerine yazdığı cevapta Türkiye’de henüz “objektif ve samimi” bir eleştirmene rastlamadığını yazar. O vakte kadar karşılaştıkları “şahsi sempati ve antipatilerine mağlup kimseler”dir. Oysa ona göre “(...) tenkit, (eserden eser sahibi olan adama nüfuz ve intikal) kudreti demektir. Bu adeta el yazısından bir insanın karakterini keşfetmek gibi bir sanattır.” A.g.e., s. 32.

yani gerçek, İstanbul'dan gelenlere verilidir, maruz kaldıkları yeni bir çevre, yalın. Sonra havadadır, hemen üç beş yılda yeryüzünde var edilemeyeceğinden, söylemde kurulabilen bir başkent. Üçüncü Ankara, Yakup Kadri'nin hayalindeki ise bir ideali temsil eder. Yani Selma Hanım da Ankara da ileriye, ideale doğru değişir. Neşet eden hiçbir şey sabit kalmaz demektir belki de Yakup Kadri. Ama hem Neşet Sabit hem o tutkun tutarlı adamlardır.

Yakup Kadri zamanında Mustafa Kemal'e, Cumhuriyet Halk Partisi'nin bir doktrini olmadığını söylemiş, belli ki olsun istemiştir ki muhatabından “Elbette yok çocuğum, eğer doktrine gidersek hareketi dondururuz,” cevabını almıştır.⁷ Yakup Kadri yine tutarlıdır aslında, doktrin uyarısından vazgeçmemiş, belli. Çünkü *Ankara* romanı bir doktrin önerisidir, üstelik siyasi bir partiye veya yeni kurulmuş bir rejime değil, hayatın bütününe dair bir öneri. Çünkü ne sadece Selma Hanım ne de Ankara bir ideale doğru yol almaz romanda, bütün ülke, toplum ve insanlar da hep Yakup Kadri'ye göre bir pozitifeye doğru ilerler. Üçüncü bölümdedir bunlar. Kitap yazıldığı sırada henüz yaşanmamış yıllarda. Üstelik önerisini sadece Gazi'ye değil kamuya sunar böylece. Aslında realist değil, idealisttir.

Çünkü Yakup Kadri, yaşanmış olanları yazdığında da “ideal” hale getirir. İlk bölümdeki 1921 Ankara'sı veya ikinci bölümdeki 1924-1928 yıllarının başkenti olsun, Yakup Kadri'nin hayalindeki Ankara'nın kurulmasına hizmet etsin diye, her neyseler biraz abartılıp temsil bakımından “ideal” hale dönüştürülür. Belki üçüncü bölüme resim dersek bu ikisi Yakup Kadri'nin çizdiği sayısız karikatürün bir terkididir. Romanla şehrin adının aynılığından kaynaklanacak sorunları aşalım diye Yakup Kadri'nin yazdığına kurmaca Ankara diyelim bundan sonra. Bir de her üç bölümdeki şehir temsillerini birbirinden ayırmak için adlandıralım: Yerli, havalı ve hayalî Ankara'lar.

“Ankara, bütün manasiyle bir Orfe masalını yaşamağa başlamıştı (...)”

Hayalden başlayalım biz, tersten gidelim. Bu bölüm Cumhuriyet'in onuncu yıldönümü törenlerinin anılarıyla açılır, yirminci yılınkiyle biter. Yeni Ankara'da, bir zamanlar “çam tahtalarından, derme çatma birtakım tribünlerin” olduğu yerde artık “betondan ve Ankara taşından” bir stadyum vardır. Bir zamanlar “çıplak ve yalçın bir çöl parçası” artık yeşil çimenlerle örtülmüştür.⁸ Ama nedense yirminci yıl törenleri bu stadyumda kutlanmaz. Ona sonra gelelim.

7 Şevket Süreyya Aydemir, *Tek Adam Mustafa Kemal 1922-1938* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011), s. 474.

8 Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 148.

Yıl 1937. Selma Hanım hatırlıyor, dört yıl önceki törendeler. Mustafa Kemal “bir devir başlangıcının, bir yeni sabahın ilk işareti” olan nutkunu söylemektedir. Selma Hanım, gazeteci olmamasına rağmen “matbuata ayrılmış iskemlelerden birinden” takip ediyor konuşmayı. Hem dinliyor hem ağlıyor. Bir ara o kadar heyecanlanıyor ki “nerede ise bayılacağım,” diyerek “bütün kuvveti ile genç adamın elini kavrayıp” sıkar.⁹ Bu genç adam, Neşet Sabit’tir. Son kocası. Gazeteci olan o. Kaledibi’nin Cebeci’ye bakan yamacındaki mahallelerden birinde otururlar. Teraslarından uzaklardaki köyler görünür, bir de bunlara giden yollar. Mahalleler bir “anfiteatr” halinde yapıldığından binalar birbirinin manzarasını kapatmaz, “herkes kendi evinin penceresinden” ufku seyredebilir.¹⁰ Şehir değil sadece üçüncü bölümde her şey olumluya doğru değişir, memleket insan aklıyla yaratılmış bir cennet gibidir, romanın ana iki karakteri gerçek birer kahraman. Neşet Sabit bir tür süper entelektüeldir: Romanlar ve oyunlar yazar, yazacakları için saha araştırması yapar, Anadolu’yu dolaşır, konferanslar verir. Selma Hanım ise “büyük bir kız müessesini” yönetmektedir, o kadar meşguldür ki haftada ancak iki gün evine gelebilir.¹¹ Kalpleri “karşı karşıya, müsavi bir ateşle” yanan evlilerden “Selma Hanımın aşkına bir parça analık şefkati” karışır, Neşet Sabit ise bir kardeşin itaatiyle karısını sever. Bu iki his, der Yakup Kadri, “aşkaları-

9 A.g.e., s. 149.

10 A.g.e., s. 161.

11 Selma Hanım’ın bir “kız müessesinde” yönetici yapan eğitimini bilmiyoruz. Millî mücadelenin son yılında Eskişehir’de “cephe ardında” sonra Ankara’da “Cebeci hastahanesinde” gönüllü olur (s. 75). Bu günlerini, çalışırken düşündüklerini yıllar sonra yeniden hatırlatır ona yaratıcısı. Akıl gelen sözler: “Çalışmak, çalışmak. Bir şeye yaramak, bir şeye yarar ve lazım olduğunu hissetmek... İşte yaşamının yegâne manası...” Kocası İsmail Hakkı’ya artık çalışmak istediğini söylerken amacının para kazanmak değil “bir şeye yaramak” olduğunu söyleyip sorar: “Bizi, yalnız süsleyip dans ettirmek için mi açtınız? Yalnız buna yarayan bir kadın hürriyetinin ne kıymeti var?” İnkılapları yanlış anlamış, asrileşmeyi sadece giyime, kadınlara, dansa düşkünlükle bir tutan bir karakter olarak çizilen İsmail Hakkı Bey, karısının çalışmasına taraftar olmadığını ilk değil ikinci sorusuna cevap vererek belli eder: “Geriye alırsak kıymetini o vakit anlarsınız” (s. 131). Ama Selma Hanım, Neşet Sabit’e İsmail Hakkı Bey’le boşanacağı için yeni bir ev aradığını, kendisine “mutlaka” bir iş bulmasını istediğinde müstakbel kocası az daha “Bir iş mi? Lakin, ben yok muyum? Ben, her ikimiz için de çalışamaz mıyım?” diyecek olur. Ama buna cesaret edemez. Selma Hanım iş deyince kanaatkardır: Çocuk bakıcılığı veya hemşirelik de yeterlidir. Neşet Sabit veya Yakup Kadri, hemşireliğin sadece savaş zamanında değerli bir meslek olduğunu söyler: “(...) bizde hastabakıcılık, alelade hizmetçilikten farklı değildir.” Hem kazancı da az, diye ekler. Selma Hanım, yeni harflerle yazıp okumayı ve lisan bildiği için Neşet Sabit ona “ticarî müesseselerde” bir vazife önerse de Selma Hanım “bankada veya bir şirkette” çalışmak istemez, işinin “içtimai bir kıymeti” olmalıdır. Bunu seven Neşet Sabit çözümü de bulmuştur: “Mükemmel bir muallime olabilirsiniz” (s. 138). Kahramanına bir “kız müessesinde” yöneticiliği yakıştıran Yakup Kadri her ne kadar yeni Ankara’da stadyumda kızlı erkekli koşu yarışları hayal ediyor olsa da kadınları erkeklerle aynı işlere yakıştıramaz. Memleketin sanayileşmesini anlatacağı yeni romanı için sahaya inen Neşet Sabit’e fabrikalardaki işçiler “muharebe safılarındaki neferler gibi kahraman heybetinde” görünür. “Bunlar arasında, binlerce kadın vardı. Lakin, kadınların büyük bir kısmı fabrikaların büro işlerinde ve yahut paket ve ambalaj dairelerinde kullanılıyordu” (s. 159-160).

nı kavurucu bir ihtiras derecesine varmaktan koruyordu.”¹² Hemen bundan sonraki satırlarda Neşet’i Selma’nın kucığına bırakır yazarı, karısı saçlarını okşar. Bu uyumlu çift tatil günlerinde evlerine kapanıp kalmaz: “Ankara şehrinin umumî eğlence” yerlerine giderler; hava iyiye kır gezintilerine, stad-yumdaki müsabakalara, hava kötüye senfonilere, sergilere, tiyatrolara. Selma Hanım “bazı neşesiz dakikalarında kendini sokak kalabalığı”na atıp rahatlar. Bunu söylemeden önce şöyle der Yakup Kadri: “Halk içinde ve halkla beraber eğlenmekte daha büyük bir zevk vardı.”¹³ Halkla eğlenmek hangilerinden “daha” zevklidir? Bir kıyaslama var yazarın kafasında, ideal olanın bu olduğuna işaret ettiğine göre gönlü de kendi hayalinden yana. Bakalım, önce yerli sonra havalı Ankara’da kim, nasıl, kiminle eğleniyor?

“(…) Ankara muhiti bu kadarını götürmez.”

İstanbulcular için yerli Ankara’da yaşamak kadar eğlenmek de zordur. Örneğin Selma Hanım’la kocası Nazif’in akşamlarını şenlendirecekleri bir gramofonları bile yok. Yoksulluktan değil: “(…) gramafon, kolanya suyu gibi, kokulu yüzsabunu gibi, dişmacunu gibi, Ankara’da bulunmaz lüks eşyasıdır.” Öyle ki Selma Hanım, yanında ev sahibeleri, Ankara’nın çarşılarını dolaşıp bir mendil olsun alamadan eve döner.¹⁴

Plak dinlemeye de Nazif Bey’in eski arkadaşı, mebus Murat Bey’in Etlik’teki evlerine gidilir. Selma Hanım burayı beğenir, “bir parça İçerenköyü” hatırlar çünkü,¹⁵ şehrin içine tercih eder: “Çünkü burada, ona, Ankara’dan büsbütün başka bir yerde olduğu hissi geliyordu.”¹⁶ Selma Hanım ya kendi zevkine göre döşediği odasına kapanıp İstanbul’u hatırlar ya da şehirden uzaklaşarak.

12 A.g.e., s. 151.

13 A.g.e., s. 153.

14 A.g.e., s. 25.

15 Yakup Kadri’nin ilk Ankara izlenimlerinden. 12 Temmuz 1921 tarihli yazısında, Ulus Meydanı’ndan muhtemel ki Çankaya tarafına bakıyor: “Uzaklarda yeşil yamaçlar var. Bu yamaçlar istanbulun Camlıcasını ve İçerenköyü semtini hatırlatıyor. Tıpkı oradaki gibi irili ufaklı, renk renk köşkler gözüküyor” (*Ergenekon*, s. 85). Ankara romanında Yakup Kadri Çankaya’ya ulaşmanın yokuşun iki yanındaki bağlarının ortasında kırmızı pencereci bağevlerini, o dönemde oldukça yaygın bir marka olmalı, “İYİP oyuncularına”, kahramanı Selma Hanım ise resimlerde gördüğü “Alman ve Flemenk şalelerine” benzetir (*Ankara*, s. 53). 1921 yılında Ankara’ya gelen İstanbullu olsun olmasın buradaki mevcudiyetlerini şehrin bir köşesini hep bir başkasına benzeterek anlamlandırdıklarını düşünebiliriz. Bu duyguyu Yakup Kadri, roman kahramanları üzerinden şöyle verir. Selma Hanım ya İstanbul’dan getirdiği eşyalarıyla döşediği odasına kapandığında ya da Etlik veya Çankaya’da şehrin dışında olduğunda mutlu olur, yani Ankara’da olduğunu unuttuğu zamanlarda. Belki bu yeni yerleşilen şehre ait hissetmek isteyen her göçmenin yerini ve elbette hayatını değiştirmek amacıyla aldığı kararı sürekli onaylamak adına yaptığı bir temrindir, sadece Ankara’ya özgü değil.

16 A.g.e., s. 27

İstanbulluların ayrı bir dünyası vardır. Hani Ankaralılar da “yaban” dedikleri bu insanlarla kaynaşmaya pek istekli değildir. İstanbullu kadınların dedikodusunu yaparlar. Ata binenler, yarı kadın yarı erkek acayip mahlûklar diye tarif, şehir içinde ev bulamadıklarından bağlarda yaşayanlar “çıplak” diye tasvir edilir. Selma Hanım, evlerine kiracı oldukları Ömer Efendi’nin üç karısından biri olan Halime’den duyar bunları. Ata binen biri hakkında: “İstanbul’dan gelmiş kuzum. Belinden aşası erkekmiş, belinden yukarısı dişi.” Bağ evlerinde yaşayanlar hakkında: “Çankaya’da kısa fistanlı, çorapsız karılar, saç baş açık dolaşırlarmış... Gece oldu mu, erkeklerle bir arada oturup ahenk ederlermiş.” Selma Hanım buna inanmayınca Halime, görümcesini şahit gösterir. O da geçen yıl armut toplamaya gittiği havuzbaşındakileri hâlâ homurdanarak hatırlar, suyun içinde çıplak bir kadın vardır.¹⁷ Yoksunun, yoksul değil, ötekine hasedi yaratıcıdır her zaman. Pantolon giydiği için kadınların belden aşağısını erkek yapar, kaç göç olmadan yemek yiyenlere “ahenk” yakıştırır. Yabancı önce eğlence üzerinden ötekileştirilir, hele kadınlar da ahenge dahilse, yerliyle yabancı arasındaki mesafe daha da katmerlenir. Selma Hanım, atla çıktığı gezintilerden dolayı kendisi hakkında “utanmıyor” diye dedikodusunu yapan komşu kadınları şikâyet ettiğinde kocası Nazif: “Ee, tabii canım, Ankara muhiti, bu kadarını götürmez,”¹⁸ diyecektir. Sanki onlara hak verir.

Aslında sadece Nazif değil, Neşet Sabit ve İsmail Hakkı hepsi de Ankaralılara benzer. Belki de onlara bu kurmaca karakterlerin yaratıcısı Yakup Kadri’yi de ekleyebiliriz. Hasan Âli’ye soruyor: “Fakat, şimdiye kadar yazdığım roman kahramanlarının birçoğunda biraz ben yok muyum?”¹⁹ Farklı olanı ötekileştirmede kadına baş rolü veren Ankara muhiti değildir sadece. 1921 Ankara’sında, o muhitten olmayan biri, binbaşı İsmail Hakkı Bey sorar: “Söyleyin bana, denildiği gibi, sahiden orada Türk hanımları ecnebi zabitleriyle dans mı ediyor?”²⁰ Muhatabı atlı gezilerde flört ettiği Selma Hanım’dır, orasıysa işgal altındaki İstanbul. Yakup Kadri, bu cümleyi daha önce roman diye yazmıştır: *Sodom ve Gomore*. Romanına isim ve her bölümüne bir epigraf devşirdiği Kitab-ı Mukaddes’i belli ki defalarca okumuştur ki bu metne içkin şehir düşmanlığını da içselleştirmiştir. Kovuldukları Mezopotamya’dakilerin aksine Yahudiler, şehrin ve kültürün, tanrının kendilerine verdiği bir hediye değil ceza olduğuna inanır.²¹ Çünkü şehir insanı sürekli eğlenceye yani günaha çağırır.

17 A.g.e., s. 38-9.

18 A.g.e., s. 56.

19 A.g.e., s. 36.

20 A.g.e., s. 52.

21 Mezopotamya ve Yahudi kültürlerinin şehre yaklaşımındaki bu fark hakkında bkz. William F. McCants, *Kültür Mitleri Tanrıları Yaratmak Ulusları İcat Etmek*. çev. Merve Talbur (İstanbul: İthaki Yayınları, 2012).

“(…) orada Türk hanımları ecnebi zabitleriyle dans mı ediyor?”

Eğlence, yabancı, kadın ve İstanbul yani şehir düşmanlığını aynı cümle-ye sığdıran bu bakışta “dans” a yüklenen anlam üzerine düşünelim. Mesele havalı Ankara’da zorla da olsa baloya gelmiş mebus Murat Bey’in kız kardeşi “Kuzum Selma Hanım, pek yanımda durmayın. Çünkü, sonra beni de dans edenlerden sanırlar,” derken bunu sadece kadının isteksizliğiyle açıklayabiliriz. Ama şu satırları okuyunca “dans edenler” in anlamı değişir: “Ya-hu, bıraksaydın, şu hanımla bir toka etseydim. Biz dans bilmiyoruz. Bari bunu yapalım. He, heh, heh Bari bunu yapalım.”²² Şeyh Emin konuşuyor. 1921 Ankara’sındaki meclisin “en koyu mutaassıplarından” biriydi, kaç-göç olmadan davet edildiği eve girmez, şimdi Ankarapalas’ta yılbaşı balosunda, yıl 1928. Şerefine kadeh kaldırmasına rağmen onu bir türlü tanımayan Selma Hanım’ın “çıplak umuzuna” dokunup kendisini hatırlatmak ister. “Hanım kızım, hanım kızım, beni tanıyamadın mı?”²³ Hitabında bir şefkat olsa da söz konusu dans olunca şehveti de açığa çıkar: “Bari bunu yapalım,” diye yetinmek istediği tokalaşmanın yanında dans bambaşka bir anlama sahiptir belli ki.

“Dans” İsmail Hakkı, Şeyh Emin veya Neşet Sabit için aynı imgedir. Selma Hanım, neredeyse gittiği her davette müstakbel kocası, Neşet Sabit’le karşılaşır. Bu genç gazetecinin kendisine verdiği sayısız demeçlerden birini eleştirdiği esnada aldığı dans teklifini kabul eder. Neşet Sabit kızar: “Niçin? ‘Lüzumundan fazla samimi’ dediği için mi? Dansa kalktığı için mi? Bilmiyordu. Herhalde, bildiği bir şey varsa, bu kadından, dans ettiği esnada, daima, sıtkı sıyrılmakta, onu da tıpkı öbürleri gibi yapmacıklı, yavan ve soğuk bulmakta oluşudur.”²⁴ Yakup Kadri’nin yarattığı üç erkek, bir de Selma Hanım yanında durursa onu da dans edenlerden bilirler diye endişe eden bir kadın var, dansı bir tür ön sevişme diye algılar, açıkça söyleyelim. Ama Yakup Kadri de aynı yerededir sanki: Öyle ya bir zamanlar işgal İstanbul’unda yabancı askerlerle dans ettikleri için onlara diş bileyen İsmail Hakkı’yı karısının ve okurun gözünde düşürmek için elçi eşlerinin kollarına bırakır. Yabancılar karşısında da, İstanbullulara “yaban” diyen Ankaralılardan bir farkı yoktur.

Hatırlayalım. Selma Hanım ata biniyor diye ayıplanır, bağ evlerinde şehirden uzak yaşamanın rahatlığıyla biraz açılmış diğerlerine ise “çıplak”lık yakıştırılır. Yabancıya dair duyulan merak doyurulmadığında şüpheye dönüşür, şüphe giderilmediğinde ise yargıya. Ankara’nın yerlisi Ömer Efendi, ka-

22 Karaosmanoglu, *Ankara*, s. 101.

23 A.g.e., s. 100.

24 A.g.e., s. 125.

rısını sigaya çeker. Konu kiracılarının İstanbullu misafirlerine verdikleri yemek daveti. Sorular: “Şarap, rakı felan içiyorlar mıydı?”; “Başka bir şey yapıyorlar mıydı?”; “Kadın erkek bir arada değil miydi be?”; “Uslu uslu otururlar mıydı?” Kadın, son soru hariç diğerlerini “aa” diye cevaplar. Soruların sırasında kendini açık eden ön kabul: Madem kadın erkek bir arada, bir yaramazlık olmalı: Ya içecekler ya başka şeyler yapacaklar. Bu elbette kurmaca bir kahramanın ön kabulü. Ama *Sodom ve Gomore*’yi yazan Yakup Kadri de aynı formülle düşünür. Bu romanda partiler, davetler, suvareler (havalı Ankara bu İstanbul’a çok benzer), dahası çeşitli vesilelerle gece meyhanelerine, eğlence kulüplerine misafir oluruz. Sayfalardan viski, cin-vermout, şampanya, rakı eksik olmaz. Kadınlar, erkekler hem evlerde verilen davetlerde hem şehrin eğlence mekânlarında sürekli yaramazlık vaat eden karşılaşmalar içindedir. Yakup Kadri, işgal altındaki İstanbul’u yargılamak için yine gerçeği karikatürize eder.

Havalı Ankara’da bir baloda gördükleri üzerinden bu yeni hayatı eleştiren Neşet Sabit, inkılâpların düşmanları arasında insanların “ihtiraslarını, meyillerini, iştihalarını” da sayar. Yakup Kadri, daha önce yazdığı *Sodom ve Gomore*’de ise kurduğu tiplerin, yarattığı karakterlerin hepsini bunların kucağına bırakmıştır. Mesela Necdet için yazdığı şu satırlar: “Tabiatın bir sürü mantıksız, kör, zalim, çirkin, iğrenç ve ahlâkdışı kanunlarına nasıl boyun eğiyorsak Necdet de bu aşk kanununa boyun eğiyordu.”²⁵ Yakup Kadri, işgal altındaki İstanbul’u sefahatin başkentine dönüştürür. Eski bir konağa yerleşmiş binbaşı buradaki mescidi seks oyuncaklarıyla döşer, odanın ilk misafirleri evde verilen ilk partiye katılan Amerikalı bir gazeteci kadınla on yedi yaşında olduğunu bildiğimiz kolejli bir Türk kızdır, onlar kerevete benzer bir divanın üzerinde muratlarına varmak derdindeyken ev sahibi onları seyrederek, dahası hepsi, seyredenler de seyredilenler de diğer davetlilerce basılır. Bir başka İngiliz subayı İstanbul’a gelmeden önce kurduğu hayalleri, önceleri hep satın alırken gerçek bir ilişkiye ona âşık bir kadının kumarbaz kocasıyla kavuşur. Elbette, herkes yine dans eder: Önce Necdet’in Leyla’sı, elbette bir yabancıyla: “(...) göğsünü kavalyesinin göğsüne ne kadar yakından sürüttüğü, başını ne kadar gevşemiş bir boyun eğişle onun omzuna bıraktığı pek iyi seçiliyordu.”²⁶ Sonra şu Amerikalı gazeteci kadınla genç sevgilisi, “iki kendini beğenmiş Fransız” zabitiyle. Ama bizim bildiğimizi yabancılar bilmiyor: “Etləri erkekten gelen cinsel akıntılara karşı Sapho’nun derisiyle zırhlanmış bu iki genç kıızı, acaba herhangi bir zevkle tahrik ettiklerine mi inanıyorlar?”²⁷ Dansla “tahrik” olmamalarının nedeni bu kadınların kadın-

25 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1972), s. 171.

26 A.g.e., s. 189.

27 A.g.e., s. 203.

lardan hoşlanması mı? Öyleyse bütün dansedenler eninde sonunda bir kerevete çıkıp muratlarına erecek, demektir. Sadece dans edenler değil, atla gezintiye çıkan kadın ve erkekler için de aynı akıbeti düşünür Necdet, yoksa Yakup Kadri mi demeliydik?

Necdet, *Sodom ve Gomore*'nin kalbi kırık kahramanıdır. Halasının kızı Leyla'yla nişanlıdır, Leyla'ysa tüm roman boyunca yabancı erkeklerle, İngiliz subaylarla, Amerikalı tüccarlarla flört eder. Sevgilisinin kıskançlık buhranlarını aşk dolu dakikalarla yatıştırdığı bir anda yaptığı evlilik teklifi, Necdet'i gelecekte olabilecekler hakkında hayallere bırakır. Sabahları telefon çalar, "Ne o? 'Beni at gezintisine çağırıyorlar.'" Bir de "yarım ağızla" kocasını davet eder, "Sen de, istersen haydi çabuk ol!" Sonra kocasına bir pusula gönderir: "(...) geç kalırsak yemeğe bekleme." Sonra üç İngiliz subayının arasında döner karısı. Bir başka gün eve geldiğinde sanki hasta gibi yatan Leyla'ya "öfke ile derin bir merhamet arasında" neyi olduğunu sorunca, işte aldığı cevap: "Ah Neciciğim, sen dört saat durmadan at üzerinde dolaşmanın ne olduğunu bilir misin?" Yorgunluğunu bahane edip Necdet'in ona dokunmasını istemeyen kadın hakkında kurulan şu cümleden aşikâr; atla gezmek bir metafordur: "Leyla henüz doğurmuş bir lohusa olsa bundan daha acıklı, daha kaygı verici bir hale düşmez."²⁸ Pekî atlı gezintiye gitti diye Selma Hanım için "utanmıyor" diyen Ankaralı kadınların ne suçu var? Yakup Kadri şu satırları yazarken onlar gibi aynı şeyi ima etmiyor mu? İki tarafı yabancı güllerle kaplı bir yolda yan yana gidiyorlar: "Binbaşı Hakkı Beyin getirleri ikide bir Selma Hanımın bacaklarına sürtünüyor ve güller atların boynunu kamçılıyordu."²⁹

"(...) bir yangın ferdasının veya talan sonunun manzarası"

Yakup Kadri, yerli Ankaralıları atfettiği sıradan ötekileştirmeyi estetize eder. Gerçekçiliğine şüphayle yaklaşmalıyız. Ancak bir tarihçi kadar gerçekçidir, fazlası değil. Görüp duyduklarını, işitip düşündüklerini seçip bükür. Bazı belgeleri görmezden geldiği halde yine diğerlerine dayanarak yazdığı için nesnellik iddiasındaki tarihçinin geçmişle arasındaki mesafeyi o kendi şimdisiyle kurmuştur. Nasıl bir yazar olarak tanrı gibi konumlanıyorsa romanlarında muhtemeldir ki çevresinde olup biten her şeye de karşıdan ama çoğu kez yukarıdan bakar. Yaşarken edindiği alışkanlıkla yazar, tersi değil. Şimdisinin tarihçisidir. Tekrarlayalım, tam da bu yüzden belki de, bir vesika gibi okunabilir yazdıkları. Anlattığı hikâyeye kapılmadan, romanlarındaki satırlara değil aralarına bakmalı. Eksik bırakıp fazladan yazdıklarına, altı çizilmiş, bir kari-katür gibi fazladan taranmış gerçekliğin sürdürülmüş hallerine dikkat etmeli.

28 A.g.e., s. 175-176.

29 A.g.e., s. 52.

Sakarya zaferinden sonra kulaktan kulağa dolaşan büyük taarruz haberleri Necdet'in muhayyilesine "kan ve ateşe bulanmış" bir ufuğu getirir: "Bu ufuk, önce, uzakta şafak renginde bir çizgi iken yavaş yavaş bütün bir alev duvarı halinde yaklaşacak, yaklaşacak ve nihayet bu şehrin etrafını bir cehennem kemeri gibi saracaktı."³⁰ Necdet, bu yangın onun kişisel düşmanları olan İngiliz askerlerini de adeta cehennem ateşi gibi cezalandırsın ister, tombulca olan birinin yağları erimeli, bir başkasının beyaz derisi siyah bir pıhtıya dönüşmeli, ötekinin "mesameleri kıvılcımla dolup" boşalmalı ki o "adalet gününün heybetli sevinci" bir işe yarasın. Kalbi kırık bir âşığın milliyetçilikle karışmış vahşi öfkesi daha iyi anlatılamaz belli ki.

Yakup Kadri'nin kaleminde, kahramanı Necdet'in muhayyilesinde beliren bu sahne, âşık öfkesiyle çizilmiş bu vahşet bir yana, yazarın hatıralarıyla ilişkili olmalı. 10 Eylül 1922 tarihinde, yani İzmir'in kurtuluşunun ertesi günü şehre gelen yazar buradaki yangına şahit olur. Yanında başka gazeteciler, Falih Rıfkı ve Asım Us da vardır. Burada karşılaştıkları Ruşen Eşref tarafından şehirdeki karargâh binasına götürülürler. Mustafa Kemal'i pencereden görebilirler, Gazi meşguldür. Fevzi (Çakmak), İsmet (İnönü) bir başka odada çalışmaktadır. Yakup Kadri arkadaşlarıyla evin önünde vakit geçirirken çevrede gördükleri çoğu uyuyup dinlenen asker kalabalığını "Arka tarafımız henüz düşman elinde," diye açıklar görevli binbaşı, "Her kilise bir kale ve bütün evler birer siper" olduğundan muntazam bir ordunun buralara girmesi tehlikelidir. Bu sırada az önce olduğu gibi bir patlama daha duyulur, birazdan "arka tarafımızdan," der Yakup Kadri "başımızın üstüne doğru kapkara bir bulut uzanıyor, genişliyor, genişliyor, bütün gökyüzünü kaplamağa başlıyor."³¹ Çok değil on beş dakika sonra yangının kıvılcımları onların olduğu yere kadar gelir. Şimdi Yakup Kadri'nin hatıralarını, Necdet muhayyilesindeki kurtuluş imgesiyle yani "kan ve ateşe bulanmış" ufukla beraber okuyalım: "Önümüzdeki rıhtım ve gözlerimizin erişebileceği noktalarına kadar bütün Kordonboyu bir acayip, bir korkunç – hani neredeyse vahşi diyebileceğim bir aydınlık içindeydi ve bu aydınlık içinde tüyler ürpertici bir fecaat sahnesi serilivermişti." Birdenbire ortaya çıkan, nereden geldiği belli olmayan çoluklu çocuklu, kadınlı erkekli bir kalabalık kaplar ortalığı. Bazıları ulaştıklarında onları almayan gemilere gitmek için yine kendileri gibi Rum kayıkçıları ikna etmeye çalışır. Bu yangının ferdasında yine aynı yerlerden geçer: "(...) iki akşam evvel bir mahşer halinde bıraktığımız Kordonboyunu baştan başa boş ve ıssız bulacaktık. Sıra sıra evler yerli yerindeydi, fakat, içinde kimseler yoktu."³²

30 A.g.e., s. 285.

31 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Vatan Yolunda* (İstanbul: Birikim Yayınları, 1980), s. 149.

32 A.g.e., s. 151.

Yakup Kadri'nin, Neşet Sabit'in ağzından "Kitab-ı Mukaddes"te bir aye-te dönüşeceğini vaat ettiği "1921 Ankara'sı" cümlesindeki zaman ve mekân da bir "yangının ferdası"dır. Bunu yazarın kendisi de söyler: "Her taraf bir yangın ferdasının veya bir talan sonunun manzarasını gösteriyordu. Hangi dükkânda neye el uzatsalar karmakarışık bir hırdavat yığınının başka bir şey bulmanın imkânı yoktu."³³ Buradaki bağlamı hatırlayalım. Selma Hanım, şehrin çarşılarında dolaşıp bir mendil bile bulamadan evine dönmüştü. "Yangın ferdası" ve "talan sonu" Şehrin manzarasına sıfat diye yakıştırılan bu iki metafor sanki Yakup Kadri'nin kaleminin ucuna ucuna gelmiş de yazmamaya imtina ettiği bir gerçeğin ifadesi.

Kaleminin ucuna geldiği yer şurasıdır: Selma Hanım'la Nazif'in kiracı oldukları evin sahibi Ömer Efendi'nin ailesi Sungurluzadeleri anlattığı bölüm. Önce "muteber" der onlar için, sonra "gerçi çok eski bir aile değildir", hemen sonra "hele iş aleminde" tanınmaları çok daha yeni. Akabinde "birdenbire" zengin olmuş ailenin üyelerini tanıtır: Biri tüccarın yanında çalışır, diğeri debbağ, Ömer Efendi ise köy köy gezen bir çerçi. Ankaralılar, diyor Yakup Kadri, aileyi tanımadığından nasıl olup da bu üç erkeğin birdenbire zengin olduğunu "hatırlamaz." Hatırlasa da şaşırmas. Çünkü o yıllarda sadece burada değil birçoklarının "memleketin her bucağında böyle hiç yoktan servet ve samana konuverişleri" en doğal olaylardan biri haline gelmiştir. Sungurluzadeler de ticarete atıldıkları zaman, işte bu yüzden, Ankaralılar garipse-memiş, "müessesenin varlığını alışkın bir tavırla" kabul etmiştir. Yakup Kadri, daha sonraki satırlarda hep bu ailenin mütevazı hayatlarını, şatafatı, gösterişi, reklamı sevmeyen Anadolu ferasetine bağlasa da servetlerine rağmen kılık kıyafetlerinde ve yaşam tarzlarında bir değişiklik olmadığını yine bir karikatürle anlatır: "Etlik'te, Keçiören'de, Çankaya'da edindikleri bağlara gidip gelmek için bir tek eşekten sıra ile istifade ediyorlardı. (Şimdi her biri ayrı bir eşek sahibidir.)"³⁴ Kaç paraları var, paraları hangi bankada yatar söylemek şöyle dursun, servetlerini saklamak için eski, yamalı pantolonlarından bile vazgeçmeyen bu tiplerin bu garip pintiliğini Yakup Kadri ısrarla Anadolu kanaatkârlığına bağlar. Ama buradaki ipucu şu tüccarın yanında çalışan kardeşlerden biriyle ilgili ayrıntıdadır: "(...) üç kardeşten biri, Veysel Efendi, bir tüccarın yanında çalışıyor (...)"³⁵ İpin ucunu, Ankara'ya geldikten sonra Hama-mönü'ndeki eski bir evde Yakup Kadri'yle beraber yaşayan arkadaşı Falih Rifki'ya verelim, o bizi gerçeğe götürsün: "Vaktiyle hristiyanlar Ankara'nın da bütün iyi geçim ve kazanç kaynakları üstüne kurulmuşlar. Kalenin istasyona bakan sırtını konakları, otelleri, lokanta ve hanları ile donatmışlar. Çankaya

33 A.g.e., s. 25.

34 A.g.e., s. 21.

35 A.g.e., s. 20.

ve Keçiören semtlerine de asma, yemiş ve gölge ağacı dikerek yaz için serince bir köşe edinmişler.”³⁶ Falih Rıfkı, Ankara’ya geldiği zaman bağlar hariç diğerlerinden bir iz yoktur, trenden inince şehre girenler barakalara kurulmuş dükkânlardan sonra “tozuması bir türlü bitmeyen bir yangın yerine” gelir. 31 Ağustos’u 1 Eylül’e bağlayan gece çıkan yangında resmî rakamlara göre 1.030 ev, 935 dükkân, iki cami, altı mescit, yedi kilise ve bunlara ek olarak karakol vs. gibi bazı kamu binaları yani “ceman şehrin yarısı” yok olmuştur.³⁷ Ankaralı bir zenginin otuz altı evi birden yanar, bir diğerinin merdivenleri siyah beyaz mermerlerle döşenmiş, cismiyle ismiyle bütün şehre malum olacak kadar heybetli evler de vardır aralarında.³⁸ Böylelikle 1915 yılında savaş gereğiyle yerlerinden-yurtlarından edilen Ermenilerden geride kalan izler silindiği gibi eğer kalmakta ısrar edenler varsa onlar da doğup büyüdükleri şehri terk etmeye zorlanırlar. Ankara’nın da ötekisizleştirilmesi tamamlanırken Sungurluzadeler gibi isimlerinden de anlaşılabilceği gibi köken olarak buralı olmayan bazı aileler birdenbire zengin ve şehrin yerlisi olur!

Ama yine de kurmaca Ankara’da iki Ermeni vardır. Biri terzi diğeri çamaşırcı. İlkinden Murat Bey’in sayesinde haberdar oluruz. “Mebus Murat Bey, geniş, viran bir bağın ortasında bir küçük Bektaşî tekkesini, metruk bir ayazmayı andıran acayip bir binada oturuyordu.”³⁹ Her bir araya geldiklerinde Ankara’nın yoksunlukları ve burada yaşamının meşakkati üzerine sohbet eden İstanbullulardan Murat Bey bira içmeyi özlediğinden, Ankara’da yasak olmasına rağmen rakı bulunabildiğinden bahseder. Keşke der, Selma Hanım, iğne iplik de bulunsaydı. Rahatça ata binebilmek için bir kıyafet edinemiştmiş, dikememiştir. Murat Bey’in tanıdığı bir Ermeni terzi vardır ama, istenirse derde derman olur; hatta üzerindeki pantolonu da o dikmiştir. Ne var ki, “eli de epiyce işe yatkın” dese de üzerindeki “(...) külottan başka her şeye ve her şeyden ziyade bir pehlivan kısıbetine” benzer.⁴⁰ Mahareti küçümseven bu terzinin dışında diğer Ermeni ise Çankaya’daki bağ evlerine çamaşıra giden bir kadındır. Çamaşırcılığın özellikle kadınlar için İstanbulluların zihninde eski yıllardan beri fuhuşu çağrıştırdığını hatırlarsak 1921 Ankara’sında Falih Rıfkı’nın bahsettiği oteller, konaklar olmadığı gibi efendiliğiyle kalmış Türklere çorbacılık edecek kadar zenginlikte Ermeni de yoktur. Ötekinin berikine haset veren serveti dağıtılmış, kendisi görünmez hale getirilmiştir. Ama şehir bu, sürekli farklar yaratır!

36 A.g.e., s. 351.

37 Taylan Esin, Zeliha Etöz, 1916 Ankara Yangını, Felaketin Mantığı (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), s. 76-8.

38 A.g.e., s. 187.

39 A.g.e., s. 26.

40 A.g.e., s. 43.

“Hem canım, bu biz-onlar, lakırdısı da nedir?”

Ankara'nın yerlileri için gidenlerin yerini İstanbul'dan gelmiş “yabanlar” alır. Bu ikisi arasındaki karşılaşmanın etkisini Yakup Kadri, Ömer Efendi'nin annesinin ağzından şöyle aktarıyor: “Şimdiki kızlar hiç durur mu? Vallahi, gâvuru sevseler gene bildiklerini iderler, ne ana dinlerler ne baba... Geçen gün imamın kızı tutturmuş, ille saçlarını İstanbul modası kestiricem diye...”⁴¹ Burada yine Yakup Kadri'yle onun kahramanı arasında beliren yakınlığa dikkat edelim, bir de değişmek isteyen kızın babası için seçtiği mesleğe. Ortak noktaları: Değişim isteğini, yabancıнын erkeğini sevip kadınıni taklit etmekle yaftalayıp, küçümsemek. Yakup Kadri, Ömer Efendi'nin anasında kendiliğinden olanı rasyonelleştirir. İmam kızını kör bir bıçakla öldürmekle tehdit eder. Yakup Kadri'nin hayal ettiği Ankara'ya baktığımızda ise bundan fazlasını görebiliriz. O artık şehirdeki bütün zıtlıkları ortadan kaldırıp aynılar başkenti hayal ettiğinden, diyebiliriz ki, belki kızını tehdit etmez ama kontrollü olmayan bir değişim karşısında en az o imam kadar tedirgindir.

Anlaşılan Yakup Kadri, romanı yazdığı 1932-1933 yıllarına dek memleket-te olup biten değişimden çok memnun değildir. Ne başkenti ne de insanlarını beğenir. Birinci bölümde üniforması içindeki vakur duruşuyla Selma Hanım'ı etkileyen İsmail Hakkı oluruna bırakılmış değişimin en kötü örneği olarak çıkar karşımızda. Çok değil dört beş yıl önce, milli mücadele yıllarında “(...) Avrupalı düşmanı olan bu adam, birden bire” değişmiştir. Yerli Ankara'da, Murat Bey'in Etlik'teki bağında “Şunlara gâvur deyin, Avrupa medeniyeti; bu, Avrupalıların uydurduğu yüz bin yalandan biridir,”⁴² diye çevresindekilere ders veren heyecanlı asker gitmiş yerine balo, suvare ve çayların belki de en spektüküler müdavimi gelmiştir. Bir kadınla tanıştırıldığında yerlere kadar eğilir, her vesileyle reverans yapar, dans etmek için her fırsatı kollar. Selma Hanım şikâyet eder kocasını, önce tanrıya: “Yarabbi, asker üniforması içinde her hareketi, o kadar şahsî, o kadar kusursuz olan bu adamı, sivil kıyafet, ne kadar acayipleştirmiş, sakatlaştırmış, kendiliğinden ayırıp sunileştirmiştir.”⁴³ Sonra Neşet Sabit'e: “İşte, o adam, şimdi bu hale geldi. Bu hale düştü. Bakınız, bu gülümsemelere, bu dudak kıpırdamalara, bu yapmacıklara, bu kırılıp dökülmelere...” Evet bildiniz o anda İsmail Hakkı Bey dans ediyor.

Ama sadece kocası değil, Selma Hanım da değişmiştir. Önce 1921 Ankara'sının İstanbullu yaban kızı: Saçları gür ve kıvrıkcık, omuz başları yuvarlak ve narin, parmakları ince, Ankara'da kiracı olarak yaşadıkları evin sahibi Ömer Efendi'nin üç karısından daha uzun ve ince: “Boynu, başının üstünde-

41 A.g.e., s. 37.

42 A.g.e., s. 32.

43 A.g.e., s. 100.

ki gür ve kabarık saç yığını güçlükle taşıyor gibiydi. Ne kalça, ne göğüs ... uzun bir hastalıktan yeni kalkmış bir oğlan çocuğuna benziyordu.”⁴⁴ Yakup Kadri, romanın ikinci bölümünde onu mücevherlere boğar: “(...) boynunda oldukça büyük bir renard argenté taşıyordu. Parmaklarının birçoğunda yüzükler vardı. Ağzında bir iri yakut taşıyan bir yılan bilezik kolunun yarısına doğru uzanıyordu. Dudakları tıpkı bu yılanın ağzındaki yakut renginde bir ruj’la boyanmıştı ve onu dansa kaldıran her erkek başdöndürücü bir lavanta kokusuyla sarhoş oluyordu.”⁴⁵ Havalı Ankara’nın sakini olan Selma Hanım’ın tasvirindeki ayrıntılar önemli.

Şüphesiz buradaki olumsuz tını, Selma Hanım’ın değişimini “milli dava”yı yanlış anlayanlarla ilişkilendirmek için. Yakup Kadri, 1933 yılında çok değerli Cumhuriyet’in ilk on yılında Ankara’da gördükleri üzerinden bir eleştiri yazmaktadır: “Eski milli mücadeleçilerden bazıları gibi Hakkı Bey için de kıyafet değişiminden sonra milli dava âdeta böyle bir mondenlik iddiası şekline girmişti.”⁴⁶ Neşet Sabit de yaratıcısıyla benzer düşünür, herkesin inkılâbı yanlış anladığı fikrindedir, herkes kendi ihtiyacına göre bir anlam çıkarmıştır, “müfessir ve müçtehitlerinin çokluğu yüzünden mana ve mahiyet değiştiren” bazı dinlere benzettir vaziyeti. Ama Yakup Kadri de tıpkı gündelik, siyasi, özel veya genel ayrımı yapmayan din gibi bir inkılâbın hayalini kurar. Hayalî Ankara böyle bir rejimin başkentidir. Basın “millî gayelere ve millî göreneklere aykırı hareket edenleri” istihza silahıyla cezalandırır, oyun yazarları “kozmpolit züppe ile hotkâm menfaatçi” tipleriyle halkı bunlara karşı uyarır, sinemalarsa “halkın aşağı duygularına hitap eden ve hep insanlığın hayvaniyet kısmını gıcıklayan âdi, bayağı ve zevksiz filimleri çevirmekten vazgeçmişler; bunun yerine hep millî davalara hizmet eden satirik ve epic kurdelalar yapmağa başlamışlardır.”⁴⁷ Gündelik hayatın doğru bir reformla

44 A.g.e., s. 15. Yakup Kadri, sadece Selma Hanım’ı değil başkalarını da böyle tarif eder. Yıldız da ona benzer. Yıldız, Neşet Sabit’in yazdığı oyunda rol alan Devlet Tiyatrosu’ndaki “artist kız”lardan biridir. Ama aynı zamanda kadınlı erkekli yapılan koşu yarışmalarında da piste çıkan bir sporcu. Eşini kısıkanan Selma Hanım’ın gözünden görürüz onu: “(...) o küçük, narin sportcu silüetinin Yıldız Hanım olduğunu, ona mahsus bir baş ve gövde hareketinden anlamıştı. Yoksa, bunun, uzakta bir oğlan çocuğundan hiç farkı yoktu. Ne göğüs, ne kalça... Öyle dümdüz, öyle fidan gibi bir bakire vücudu ki, eski Yunan fresklerindeki Hermafrodit bedenlerinin tam örneğidir” (Ankara, s. 185). Yine *Sodom ve Gomore*’deki karakterlerden Captain Marlow ise okur karşısına ilk çıktığında daha önce hamamda geçirdiği “Bizanten bir gece”yi anlatır önce, sonra tellakı: “Hele o delikanlı... O tuncun bir genç tanıy heykeldir.” Arkadaşı Captain Jackson Read’e anlatmaktadır bunları. Onun bir Türk kızı Leyla’ya neden bu kadar düşkün olduğunu anlamaz, bir genç kızla ne yapılabilir? Evlenebilir mi, metres tutabilir mi? Hayır. Tenis, golf oynayabilir mi, ata binebilir mi? Hayır. Öyleyse der Marlow: “İşte ona bunları öğret! Miss Leyla’nın mükemmel sportmen bir vücudu var. Göğüssüz, kalçasız. Bacakları çok düzgün ve uzun (...)” (*Sodom ve Gomore*, s. 52).

45 A.g.e., s. 89.

46 A.g.e., s. 89.

47 A.g.e., s. 158. Eğlence hele ki sinema Yakup Kadri gibi bir kontrollü modernleşmeciye tedirgin eder. 15 Kanunuevvel 1921 tarihli yazısından: “Bir akşam Kadıköyünde bir sinemada idim. Sal

her bakımdan kontrol altına alındığı bu yeni düzende ne tembellik ne avarelik ne de bunların sebep olduğu “ruh ihtilaç”larına yer yoktur. Çünkü herkes ve özellikle de Neşet Sabit “o derece umumiyet içinde, umumî kaygılar, umumî arzular, umumî ihtiyaçlar, umumî kederler, umumî neşeler içinde” yaşamaya alışmıştır. Dolayısıyla Yakup Kadri aslında bireyin olmadığı bir şehri hayal eder. Bireyin, eğlencenin, ama belki de bir yerleşimi şehir kılabilen tek özelliğin, rastlantısallığın olmadığı bir Ankara’dır özlemi.

“(...) ivicacı bir cemiyet içinde doğru yolu nasıl bulmalı?”

Oysa hem 1921 Ankara’sında hem de 1924-28 yılları Ankara’sında birbirini tanımayanların, yabancı yerlinin, şehirliyle köylünün, İstanbulluyla Ankaralının, kadınla erkeğin, mutaassıpla yenilikçinin, zenginle fakirin ve eskiyle yeninin karşılaşmalarına tanık oluruz. Selma Hanım’la Nazif Bey örneğin, sürekli bir karşılaşmanın içinde yaşarlar: Bir Ankaralı ailenin kiracılarıdır. Bu sadece bu roman kahramanlarına özgü bir durum değil, gerçektir. Millî Mücadele yıllarında olsun daha sonraki yıllarda olsun, İstanbul’dan Ankara’ya gelenlerin yaşadığı bir gerçeklik. Elbette Yakup Kadri, İstanbullu bir genç çift üzerinden bu karşılaşmayı neredeyse karikatürize ederek anlatır. Daha ilk sabah tekesini kaybetmiş bir Ankaralının sesiyle uyanan Selma Hanım⁴⁸ odanın çok çeşitli noktalarındaki binlerce tahtakurusu yuvasını fark edecektir, mahmurluğunu ise avludan gelen bir gürültü dağıtır: Ev sa-

bağı, pis ve soğuk, tıpkı bir ahır andırıyor. Localarda birçok süslü, lavantalı, podralı, sürmeli kadınlar var; bunların birçoklarını tiyatroya girerken gördüm, buraya, içinden aydınlıklı büyük ve mükellef otomobilleriyle geldiler. Hepsinin sinema şeritlerinde görülen kadınları taklit eden bir halleri var. Manşonlarını tutuşları o kadar iğreti, kürklerine sarılışları o kadar suni, sağa sola bakışları o kadar yapma ki insan bunların kurulmuş birer büyük bebek olduklarına hükmedeceği gelir” (*Ergenekon*, s. 36). Bu yazının üzerinden yıllar geçtikten sonra bile Yakup Kadri söz konusu sinema ve kadın olduğunda aynı yerdedir. Birinci baskısı 1949 yılında yapılmış *Panorama* romanının sayısız kahramanlarından biri Sevim’dir. Yenişehir’de ilk yapılan evlerden birinin sahibi bu adam Ankara’daki arsa spekülasyonundaki rantı keşfedip kuracağı bir kooperatifle insanları dolandıran bir bankacıdır. Sevim de bir roman karakteri olarak en az babası kadar olumsuz resmedilir: “(...) genç kız, bu dünyaya yalnız Hollywood’un seliloit şeritleriyle bağlydı. Sevebileceği delikanlılar, benzemek istediği genç kızlar bu şeffaf kurdellârlardan beyaz patiska perde üstüne akseden gölgelerdi. Bir dere, bir ağaç, bir bahçe, bir deniz kıyısı, bir mehtaplı gece eğer bu perdenin dışında ise, ona hiçbir şey söylemiyor, hiç bir duygu, hiç bir heyecan vermiyordu. Sevim, sinemada görmediği ve sinemadan öğrenmediği hiçbir harekette bulunmak, hiç bir iş yapmak istemezdi.” Yakup Kadri Karaosmanoglu, *Panorama* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1971), s. 20.

- 48 Yıllar önce işgal İstanbul’unda Galata’da bir arkadaşında misafir olan Yakup Kadri, kendisini burada görüp işittiklerinden dolayı başka bir ülkede gibi hisseder: “(...) ya Marsilyanın ya Napolinin veya Pirenin işlek bir sokağında bir otele henüz inmiş gibi” İstanbul’da olduğunu sabahleyin sokaktan gelen bir sesle anlar: “Salebim kayıyor!” (*Ergenekon*, 1929). Selma Hanım ise başka türlü bir memlekette olduğunu yine sokaktan gelen bir sesle fark eder: “Sokaktan gelen bu çığlığı şaşkın şaşkın dinledi. Bir şey anlamıyordu ve zaten, nerede olduğunun da farkında değildi” (*Ankara*, s. 7).

hibi Ömer Efendi çoğu sabah olduğu gibi üç karısından birini dövüyor. Yakup Kadri, romanının hemen başında İstanbul'dan Ankara'ya gelen bir genç kadının yaşayacağı garipliklerin neredeyse hepsini kurar. Ama aynı avluya bakan bu bölüklerde yaşayan kadınlar her ne kadar birbirlerinden ayrı dünyalardan olsalar da gerek Ankaralılar gerek Selma Hanım, içinde yaşadıkları konutun planı gereği sürekli karşılaşır. Selma Hanım, Ömer Efendi'nin karıları kadar annesiyle de konuşur, daha önce dinlediklerini yeniden dinlemek ister. Kendini diğerinden medenî addedenlerin anlatmaktan, dinlemekten, seyretmekten bıkmadığı aynı teranedir bu: "(...) Hanım nine? Bir şey demiştin; bilmem kimin karısını okuyup üfleyim derken ..."⁴⁹

Yerli kadınlarsa, ilk defa aynı masada yemek yiyen kadınlı erkekli bir topluluğu kiracıları sayesinde göreceklidir. İstanbullular Ankara'ya bir başka yaşam biçimini getirmişlerdir. Aslında bir bakıma kendileri de İstanbul'un onları hep geleneğe çağıran havasından özgürleştiklerinden daha cesurdurlar. Bağlarda görülen "çıplah" kadınlar her ne kadar bir dedikodu, söylenti olarak Ankaralıların ağzına düşse de eninde sonunda ekonomik veya siyasi nedenlerle yerliler misafirlerini kabullenir.

İkinci Ankara'da ise yeniyle eskinin arası biraz açılmıştır. Yakup Kadri, yenilikçileri Ankara Palas'ın merdivenlerinden çıkarken halktan uzaklaştırır. Neşet Sabit: "Bana öyle geldi ki, ayağımı bastığım her basamak, halkla benim aramdaki uçurumu bir parça daha derinleştiriyor."⁵⁰ Dışarıda "yerli ve köylüden mürekkep bir sokak kalabalığı" ise baloya gelmiş insanları "ağırlaştırılmış birer sinema şeridi"ni izler gibi seyrederek. İçlerinden biri bilgilendirir diğerlerini: "İçeride tango var?" Peki tango nedir? Bir ayın, yemek, çalgı ismi olabilir, belki bir kadın. Parodi, külhanbeyi kılıkli bir gencin, güzel bir kadın görmüş olması, "Aman allah, yaradana kurban olayım," demesiyle devam eder. En sonunda karşımıza yorganı sırtında bir köylü çıkar, kalabalığın arkasında uyuyakalmıştır.⁵¹ Ankarapalas'tan içeri girerken gördüğü bu insanları hatırlayarak konuklardan biriyle yaptığı sohbette "Bilirim ki," der Neşet Sabit, "sınıf tezatlarının en çok tebarüz ettiği, en çok keskinleştiği yerler muasır demokrasilerdir."⁵² Ama sadece ekonomik tezatlar değil kronolojiyle ilgili olanlar da rahatsız eder onu, ama sadece Ankara değil bütün şehirler anakroniktir.

Henüz İsmail Hakkı'yla evli olan Selma Hanım'ın Yenişehir'deki evlerinden⁵³ verilen bir partide olanlardan, kumardan, danstan vs. sıkılıp erkenden

49 *Ankara*, s. 36.

50 *A.g.e.*, s. 96.

51 *A.g.e.*, s. 94.

52 *A.g.e.*, s. 96.

53 Havalı Ankara'da sadece insanlar değil evler de havalanmıştır. Kiminin banyosunun duvarları tavana kadar çinilerle kaplı, bizote aynalı, mermer lavabolu, bidelidir; kiminin şark odasında ışık tavadaki renkli camlardan girer, sedef kakmalı parkelere düşer. Yakup Kadri'ye göre, Ye-

ayrılan Neşet Sabit buradan Tacettin Mahallesi'ndeki evine yürür. Atatürk bulvarı ışıklandırılmıştır: "(...) gündüz gibi aydınlık, çöl gibi تنها caddeyi" yürüyerek yaptığı yolculuğu eski Ankara mahallelerinde devam eder, burada der her şey elli yıl öncesine dönüyor: "Elli yıl mı? Heyhat, burada, artık, zaman donmuş, taş kesilmiştir." Bundan sonraki satırlarda eski Ankara'nın yerlisi gibi yoksunluklar şehri olmaya devam ettiğini anlarız: Evlerin elektriği, suyu yoktur. "Zavallı Ankara halkı, muhasaraya uğramış bir şehirde gibi yarı ıslak çeşme ve kuyuların başında biribiriyle kavga" eder. Yakup Kadri, eski yeni arasındaki ayrımı sadece var-yok arasında kurmaz, sokakta gördüğü eli fenerli kadınlı erkekli bir kalabalığın peşine takılıp büyükçe bir binanın önüne gelir. Merakını kapıda bekleyen küçük bir çocuk giderecektir, içeride mevlût vardır. Neşet Sabit, "Bir şehir içindeki, hattâ bir şehrin iki yakın mahallesi arasındaki bu keskin hayat tezaadını kendi nefsinde hissetmek" için içeri girmeyi düşünür, girmese de zıtlıkları hisseder. "Genç adam, yarım saat evvel (aksayı garp)ta idi. Şimdi, tam Asyanın, bir orta yaş Asya-sının tam göbeğinde. Bu kadar ivicacı bir cemiyet içinde doğru yolu nasıl bulmalı?"⁵⁴

Yakup Kadri Neşet Sabit'e yaptırdığı bu yolculuğun benzerini Selma Hanım için de tasarlar. Balolarda, suvarelerde, çaylarda yaratıcısının üzerine takıp takıştırdığı onca mücevher ve kıyafetle sadece görünüşte Avrupaileşen genç kadın, Neşet Sabit sayesinde bütün bunlardan pişman olup kendi parasını kazanarak özgürleşmeye karar verdiğinde sanki biraz da günah çıkarmak için yazarı tarafından yeniden Tacettin Mahallesi'ndeki eski evine gönderilir: "Selma H. şu anda, tıpkı, Ortaçağ mistik rahibelerini andırıyordu. O rahibeler ki, gönül açlıklarını ve ruh sızmalarını dindirmek için çıplak vücutlarını kamçılattırlardı."⁵⁵ Bu eski mahallelerin dolambaçlı sokaklarında kaybolur, uzun bir arayış, topuklu ayakkabılarıyla taşlı sokaklarda zor bir yürüyüşten sonra güç bela bulur eski evini. Hiçbir şey değişmemiştir, avlunun kokusunu duyar duymaz "(...) vücudu, şiddetli bir tiksinti ile" sarılır. Geçen yılların iki dünya arasındaki açtığı mesafeyi bir kez daha deneyimler. Neşet Sabit gibi buraya dönemeyeceğini, eski ev sahipleriyle konuşurken anlayacaktır: "Benim sizden farkım ne?" diye sorar kadınlara, bura-

nişehir'de kulesiz, saçaksız ev yoktur. Kamu binalarında da görünen bu tarzdan birdenbire vazgeçilip, kuleler yıkılır, saçaklar kısılır, şehrin yeni tarzı "küçük"tir. "Hattâ, Hakkı Bey, her hususta olduğu gibi ev hususunda da herkesten bir parça daha ileriye gidip, âleme, kübigin ilk örneklerini gösterdi." Evin içi de bir o kadar ilginç tasvir edilir, koltuklar "dişçi sandalyesini", kanapeler "bir otomobil içi"ni, sedirler "ameliyat masa"sını andırırlar. Masalar sekiz köşeli, büfeler zehire ambarı gibidir. Bütün bunların üzerine serpilmiş eşya ve biblolar vs. hiçbiri kâr etmez: "hepsinin üstünde sovuk bir klinik parıltısı..." (Ankara, s. 111).

54 A.g.e., s. 117-119.

55 A.g.e., s. 141.

da bir odada kalacak, işte arada sırada mutfakta kendi yemeğini kendi pişirecektir. “Fakat, Selma Hanım’la onlar arasındaki farklar sayılamayacak kadar çok; mukayese edilemeyecek kadar keskindi. Birer buda heykelciği gibi önünde çömelmiş duran bu üç kadından hangisinde onu anlıyan bir insan hali vardı?” Öyle ki bir süre sonra bu kadınlar arasındaki sohbet anlamını yitirecek, diğerleri beyaz eldivenleri, topuklu ayakkabıları ve kürküyle sanki başka bir zamandan gelmiş bu kadının evlerinden ayrılması için sabırsızlanmaya başlayacaklardır. Nedense Yakup Kadri tam bu noktada, havalı Ankara’da havalanamamış yerlilere karşı çok acımasızdır: “Selma Hanım, içerisi bir kabir azabiyle dolu ayağa kalktı ve üç kadının ortasından geçip giderken, bir mezarlığın taşları arasında yürüdüğünü zannetti.”⁵⁶ Selma Hanım, biliyoruz ki bu eski mahalleye dönmeyecek, apartmanların birbirinin manzarasını kesmediği bir muhitte Neşet Sabit’le beraber yaşayacaktır. Ama öncekinde olduğu gibi geçmişi hatırlatacak ve geçmişteki kendisiyle buluşmasını sağlayacak herhangi bir karşılaşma yaşamaz bu hayalî şehirde.

Hayalî Ankara’da havalısındakinin aksine Selma Hanım bir önceki semtine dönmeyi aklından bile geçirmez. Ankara’nın yeni, kalabalık sokaklarında yürürken âdeta bütün şehir kendisininmiş gibi düşünür. Aklına 1926 yılının Yenişehir gelince “hayatının o devresini hâlâ tiksinerken” anlatır. “Beş altı yıldanberi oraya bir defa daha ayak basmamıştır. Orada, hâlâ kimler oturur ve neler yaparlar bilmiyordu. Bir kısım büyük evlerin elçiliklere, kançalarlıkla inkılap ettiğini” iştirmiştir. Bazıları ise artık tamamen “bir turizm şehri, tamamen kozmopolit bir liman” halini almış “bir zevk ve safa merkezi” İstanbul’a taşınmıştır.⁵⁷ Anlaşılan Yakup Kadri hayalinde bile İstanbul’un bu asli karakteriyle baş edemez. Ama Selma Hanım için hayal ettiği Ankara’da belli ki insan farklı bir insanla değil kendisinin farklı bir haliyle bile karşılaşmaz. Hayalî Ankara’da köylü, yerli, eski, geçmiş, bunların hiçbiri yoktur. Eskisi bir yana başkentin yeni şehri bile görünmez kılınmıştır. Yeni insanın Ankara’sında bütün ivicacalar (eğrilikler, çarpıklıklar) ortadan kaldırılmış, düzlenmiş, doğrusu bulunsun diye yolların sayısı teke indirilmiştir.

“Her şey akıl ve irade işidir.”

Neşet Sabit, yaratıcısı gibi romanlar da yazar. Bu romanlardan birinde “Yeni İnsan”ı ele alır. Hayalî Ankara’nın sakinidir bu. Nasıl o şehir her türlü rastlantısallıktan uzaksa bu yeni insan da kendi hayatı üzerinde muktedir bir tiptir. Tıpkı “istediği vakit ve istediği kadar” uyuyan Napeleon Bonapart gibi “iradesini ahlâk ve maneviyat sahasında da tatbik” edecek bir insanın ha-

⁵⁶ A.g.e., s. 146.

⁵⁷ A.g.e., s. 154.

yalini kurar Neşet Sabit. Kendisini gam ve kedere sevk edecek düşüncelerden alabilen bir insandır: “Düşüncelerimizi, duygularımızı istediğimiz istikamete çevirmekte niçin aynı derecede muhtar olmalıyım? Niçin bir kötü fikri veya gönül azabını zonklayan bir çürük diş gibi söküp atmıyalım?”⁵⁸ Yakup Kadri'nin hayalindeki yeni Ankara'da Kaleiçi ve civarındaki eski şehrin “kovuklar”ı nasıl şehrin yüzeyinden silinebiliyorsa bu yeni insanın zihin dünyasında da mümkündür bu. “Her şey akıl ve irade işidir,” diyen Neşet Sabit'in ideal şehrinde bu yüzden rastlantıya yer yoktur, zıtların sürekli karşılaşmasına “kakafoni”, “kargaşa”, “kahos” der o. Bu yüzden köylüleri şehirde kurulan her pazardan sonra evlerine gönderip, eski şehrin “kovuklarını” “çürük bir dişi söküp” atar gibi yıkmıştır.

Yakup Kadri'nin hayali Ankara'sında “kalabalık sokakların sayısı” çoğalmıştır. Modern şehir planına göre açılmış “anacadde” (Atatürk Bulvarı?) hâlâ canlanmış olmasa da buraya çıkan sokaklar oldukça kalabalıktır. Çünkü bir zamanlar şehrin eski semtlerinde yer alan dükkânlar, dükkân diye kullanıldıkları “kovuklar” yıkılıp “bu yeni ve merkezi mahalller” de yapılmış “modern” binalara geldikleri için insanlar da artık “belli başlı bir kaç muntazam mahalde” toplanmıştır. Biraz daha detay verse açık alışveriş merkezlerinden bahsediyor zannedebiliriz.

Buradaki en önemli ayrıntılardan biri Yakup Kadri'nin yıkıcılığıdır. Bu yeni sokakları şenlendiren sadece kendi düzenleri değil eskinin de ortadan kalkmış olmasıdır. Ankara halkı, “Kale içinin ve eski hanların ücra ve karanlık kovuklarının” yıkılmasıyla “eski şehrin bir salyangoz izine benzeyen dolaşık, çapraşık sokaklarında dağılıp” kaybolmaktan kurtarılır. Yakup Kadri'nin asıl Ankara'sı yeninin tutunması için eskiyi yıkan bir şehirciliğin esridir. Tam da bu yüzden zıtlıklardan ve karşılaşmalardan asude bir başkenttir bu. Çok değil beş on yıl öncesinin Ankara'sını, kimseler bilmeseyse bunu da tamamıyla gerçek 'sanabiliriz, Şöyle hatırlar Neşet Sabit: “Son sistem limuzinlerle bir arada geçen kağıt kafeleleri, yığın yığın kok kömürü tonlarını taşıyan Berliez kamionları yanında sırtlarında birer tutam yaş odunla dolaşan eşeklerin manzarası kadar, bunların hep birden çıkardıkları sesler de sinirler üstüne bir kakafonik, bir kaba ve manasız kargaşalığın, kahos halinde bir şehrin azap ve ıstırabını saçıyordu.”⁵⁹ Aslında limuzinlerle kağıtlar, kamyonlarla eşekler arasında kurulmuş bu zıtlığın aynı zamanda farklı insanları da birbirine karıştıracağı açıktır. Bu araçların karşılaşmadığı bir yerde zenginle fakirin, yabancı yerlinin, ötekiyle berikinin karşılaşmasını da bekleyemeyiz. Oysa Yakup Kadri'nin hayali Ankara'sında köylü köyündedir, evli evinde. Şehirliyle güzel havalarda oralara gider, köylüler de elbette şehre

58 A.g.e., s. 166.

59 A.g.e., s. 163.

gelir. Ama pazara. İşleri bitince şehirde kalmaz geri dönerler. Üstelik “eski si gibi kirli paçavralara sarılmış dilenci kıyafetinde, hasta, sakat, sıtmalı ve kavruk köylülere hiç” rastlanmaz. Diğerleri ise her pazar gününün akşamında getirdiklerini sattıktan sonra “kadınlı erkekli, çoluklu çocuklu şen kala-balıklar halinde şarkılar söyleyerek köylerine” dönerler.⁶⁰

“Selma Hanım, büyük ırkının mehip rüyasına dalmıştı.”

Roman biterken Selma Hanım yine Çankaya’ya gelecektir Yakup Kadri, nedense onuncu yıl törenlerinin yapıldığı hipodromun yerine inşa edilmiş yeni stadyumda bir tören kurmak yerine bu defa kutlamalara katılan herkesi Çankaya’ya yürütür. Yirminci yıl şenlikleri için memleketin farklı şehirlerinden gelen binlerce vatandaş önce farklı anıtları taklit eden veya Ergenekon destanına gönderme yapan takların altından geçerek sarayın önüne gelir. Demek ki artık Selma Hanım için yerli Ankara’nın anlamını değiştiren o eski tevazudan uzaklaşmıştır. Vatandaşlar, “Sarayın, göz kamaştırıcı bir ışıkla aydınlanmış taraçasına” çıkan Gazi ve İsmet Paşa’yla, bir kaç cümle sonra “şefler” diye anar onları, selamlaşır; bu selamlaşma bir “meddücezur” yani gel-git halinde “tanyeri ağrıncaya dek” devam eder: “Böylece, bu on bin kişilik kalabalık, beş yüzer ve biner kişilik kabileler halinde Gazi sarayının ta önüne kadar ilerleyip ilerleyip çekiliyor ve yerlerini arkadan gelen binlere bırakıyordu.”⁶¹ Selma Hanım’la kocası da sarayın çevresinde bir hayli gidip gelmiş olmalı ki ancak sabah gün doğarken evlerine dönerler.

Yakup Kadri, yirminci yıl törenini hayal ederken Cumhuriyet’in vatandaşlarına bir “sarayı” tavaf ettirir. Hayali Ankara’daki törene katılan halk, çok uzak olduğu taraçada duran Atatürk’ü “(...) şevk ve cuşıştan”, yüz misline çıkmış melekeleri sayesinde görebilir. “Şefler”in kurmaca halleriyse törene katılanların sayısı ile ilgilidir, sesleri mikrofonlar sayesinde duyulur: “Paşam, acaba kaç bin kişi var, dersiniz!”, “Ön safta üç dört bin kişi var, zannedirim. Fakat, arkadan, muttasıl geliyor, muttasıl geliyor.”⁶² Yirmi yıllık Cumhuriyet’in kurucularıyla vatandaşları arasındaki bağ, yıkılmış imparatorluğun cuma selamlığına çıkan padişahlarıyla tebaası arasındaki bağdan farklı değil, belki biraz da fazlasıdır. Gazi’nin sesi duyulur: “Bayramınız mübarek olsun.” Ve ahali cevap verir: “Senin bayramın mübarek olsun. Senin bayramın...”⁶³

Bir edebiyatçı olarak Yakup Kadri istediğini, üstelik henüz yaşanmamış bir zamanı hayal ederken dilediğini yazmakta özgürdü. Belki de Gazi’nin İstan-

60 A.g.e., s. 162.

61 A.g.e., s. 207.

62 A.g.e., s. 206.

63 A.g.e., s. 206.

bul gezilerinde Dolmabahçe'deki ikametinden mülhem ona Cumhuriyet'in başkentinde bir "saray" yakıştırmıştı. Oysa Alman mimar Holtmeizter'in tasarımı olan yeni konut 1932'de tamamlandığında resmî adı da saray değil köşktü. Cumhuriyet'in yirminci yaşını kutlamak için ilk cumhurbaşkanının şehrin yüksek bir yerinde bulunan konutuna çıkan vatandaşlar, kalabalığın yürüyüşünü durduran "mermer eşikler", bir sahne gibi aydınlatılmış taraçada resmedilen "şefler", o "şeflerin" mikrofonlara yansıdığı kadarıyla tek ilgilerinin rakamlar olması... Bunların hepsini yeniden düşünürsek Yakup Kadri'nin hayalini kurduğu rejimi daha iyi anlayabiliriz. Onun hayalî Ankara'sı bir Cumhuriyet'in değil 2020'ler Türkiye'si'nin başkenti olabilir. Ama hemen bu spekülatif sloganla heyecanlanmayalım. Belki de Türkiye, hep böyle bir "Cumhuriyet" in hayalini kurdu!

KAYNAKÇA

- Aydemir, Şevket Süreyya, *Tek Adam Mustafa Kemal 1922-1938*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011.
- Esin, Taylan ve Etöz, Zeliha, *1916 Ankara Yangını, Felaketin Mantığı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Ergenekon*, İstanbul: Hamit Matbaası, 1929.
- , *Ankara*, Ankara: Akba Kitapevi, 1934.
- , *Panorama*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1971.
- , *Sodom ve Gomore*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1972.
- , *Vatan Yolunda*, İstanbul: Birikim Yayınları, 1980.
- McCants, William F., *Kültür Mitleri Tanrıları Yaratmak Ulusları İcat Etmek*, çev. Merve Talbur, İstanbul: İthaki Yayınları, 2012.
- Yakup Kadri'den Hasan Âli Yücel'e Mektuplar*, haz. Canan Yücel Eronat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

“İhtiyar bir kadın belagatile...”: Yakup Kadri’nin “Kadınlık ve Kadınlarımız” Başlıklı Yazıları Hakkında

FUNDA ŞENOL CANTEK

Yakup Kadri, Aydın ve Manisa’nın namlı Karaosmanoğlu sülalesine mensup bir erkek evlat olarak Kahire’de hayata başlamasına rağmen, çocukluğunu ve ilköğrençliğinin bir bölümünü ailesinin yoksullaşmasıyla babasının memleketi Manisa’da geçirmek zorunda kalır. Yıldızının bir türlü barışmadığı babasını erken yaşta kaybetmesi, bu göç hikâyesinden sonra ailede ikinci bir travmaya sebep olur. Annesi ve kardeşiyle oradan oraya savrulur, sonunda doğduğu topraklara, Mısır’a dönüp kaderini değiştirecek olan Jön Türkler’le tanışır. Ailece İstanbul’a kalıcı olarak yerleşmelerinin 1908’e tarihlenmesi de manidardır. İhtilalci kadronun fikri olgunlaşma süreci, onun kimliklenme serüvenine de eşlik eder.

Yokluk, yoksunluk ve türlü buhranlarla geçen bir çocukluğa ve gençliğe rağmen iyi bir eğitim almış, kendisini yetiştirmiş, birçok memleket gördüğü görgüsünü arttırmış bir “salon erkeği”dir Yakup Kadri. Cumhuriyet’in kuruluş kadrosundan dışlandığında başka bir göreve değil de, hem yönetim merkezinden uzakta olabileceği, hem de görgüsü ve bilgisiyle Türkiye Cumhuriyeti’ni temsil edebileceği diplomatlığa yöneltilmesi bu özelliğinden de kaynaklanır. Zoraki diplomatlık onun sosyal hayatta, bürokraside ve siyasetteki duruşunu, tarzını ve edebi faaliyetlerini de belirleyecek, donanımını arttıracak, ufkunu açacaktır.

Bu yazının konusu olan, yazarın erken dönem yazılarından “Kadınlık ve Kadınlarımız”daki üslubu, dili, tavrı, onun dönemdaşı başka erkek yazarlardan farklı olarak, kadınlar arasında büyüyen, dolayısıyla eve, domestik faaliyetlere aşina bir erkek olduğunu göstermektedir. Çocukluk ve gençlik yıllarında hayatına derinden etki eden iki kadının, üvey büyükmnesi ve anne-

sinin Yakup Kadri üzerindeki etkileri, bahsi geçen yazı dizisinde görülebilir. Olgunluk çağında hayatına giren eşi Leman Hanım ise muhtemeldir ki, yazarın cinsiyet rollerine bakışının, kadınların eşitlik taleplerine yaklaşımının, bir ölçüde de olsa, dönüşmesine katkıda bulunmuştur.

Yakup Kadri'nin çocukluk anılarını anlattığı *Anamın Kitabı*'nda, daha adından başlayarak çoğunlukla annesinin ve yer yer de baba tarafından dedesinin üçüncü eşi olan üvey büyükannesinin izi vardır. Büyükanne, o dönem bir taşra şehri olan Manisa'ya, İzmir'den bir imbat esintisi gibi gelen, otoriter babasına ve görgüye, terbiyeye her şeyden çok önem veren annesine rağmen, küçük Yakup'u hediyelere ve şefkate boğan, şımartan müşfik ve fedakâr bir hamidir. Öyle ki, o İzmir'e dönerken çocuk Yakup'u avutmak mümkün olmaz. Anı kitabı boyunca karşımıza çıkan en tatlı hatıralar bu büyükanne ile olanlardır. Yazar, "Çocukluğumun en derin, en sürekli, en ihtiraslı sevgisini bana telkin eden bu üvey ninemdi," der.¹

Mısır'da sarayda büyümüş, görmüş geçirmiş anne İkbâl ise hem kitabın hem de Yakup Kadri'nin asıl kahramanıdır. Annesine layık görmediği, hiç uzlaşmadığı, birçok oğlan çocuğun aksine kendine rol model olarak almadığı babası, anlatı boyunca yazarın nüfuz etmeye, yakınlık kurmaya çalışsa da başarılı olamadığı bir figür olarak karşımıza çıkar. Yazara göre babası, nobran, bencil, kaba sabadır. Yazarın otobiyografik eserlerini tahlil eden Halil Kara, *Anamın Kitabı*'nda "babası, şaşaalı aile geçmişine rağmen, çeşitli fiziksel ve zihinsel sağlık problemleri olan sıradan ve dar görüşlü biri olarak sunulurken, annesi, onun adeta taptığı gururlu, zarif, asil ve melek gibi bir hanımefendi olarak temsil edilir," der. Kara'ya göre, "Böylece Yakup Kadri otobiyografik kimliğini annesi ve onun ailesiyle kendini yakından ilişkilendirerek, mevcut ekonomik ve sosyal çöküntülerin bir sonucu olarak zor zamanlar yaşayan babası ve ailesiyle ise arasına mesafe koyarak kurar."² Yakup Kadri, babasından çekinmek ve huyundan suyundan hoşnut olmamakla kalmaz, onu çirkin bulur ve ona benzemekten korkar. Fakat bir çirkinlik abidesi gibi tarif ettiği babasıyla aynı fiziksel özelliklere sahip olacaktır yetişkinliğinde. Babasını annesine layık görmez. Annesi, eşinin yakalandığı hastalık süresince ona bir hastabakıcı, hatta lala gibi bakacak, tüm hoyratlığına, kaprislerine katlanacaktır. Eşinin ölümünden sonra ise kimseye muhtaç olmamak için ziynet eşyalarını bozduarak oğlunun iyi bir eğitim almasını, kimseye muhtaç olmadan geçinmelerini sağlayacaktır. Sarayda bir prenses gibi yetiştirilip itina edilmiş İkbâl Hanım'ın bunca mihnete katlanması, Yakup Kadri'nin ömrü boyunca içinde bir yara olarak kalacak ve annesini hep

1 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, İstanbul: İletişim Yayınları, (2019), s. 39.

2 Halim Kara, "Otobiyografik Anlatılarda Bağintısal Benlik: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Hatıraları", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, sayı 1 (Bahar 2013), s. 239.

mübarek bir kadın, örnek bir anne olarak zihninde taşıyacaktı. Asalet tim-sali olarak gördüğü bu kadının oturuş kalkışı, kıyafetleri, zevkleri, anlattığı hikâyeler, zengin kelime hazinesi ve görgüsü yazarın eserlerindeki fazilet-li, erdemli kadın idealinin ayrıntılarında hep karşımıza çıkacaktır. İkbâl Hanım, faziletiyle bir anne, şaşıla geçmişiyle bir saray mensubu, kılık kıyafe-ti ve bilgi görgüsüyle sosyal hayatta ağırlığı olan bir genç kadın olarak arz-ı endam edecektir satırlarda.

Yakup Kadri, “aziz rakibem” diye hitap ettiği³ Leman Asaf’la ise 1923’te evlenir. 20’lerin başında Arnavutköy Amerikan Koleji’nden mezun olan Leman Hanım, Yakup Kadri’nin dava arkadaşı ve muhibbi Burhan Asaf’ın (Belge) kızkardeşidir. Leman Karaosmanoğlu güçlü ve cerzebeli bir karakterdir. 1871’de Amerikan misyonerleri tarafından kurulan Amerikan Koleji’ne İmparatorluk’tan devreden husumet uluorta dillendirilemez hale gelse de başını kaldırmak için bir işaret fişegi bekler bu dönemde. Hıristiyanlık prop-agandası yaptığı, genç kızları ailevi, milli, dinî ve geleneksel değerlerden uzaklaştırdığı için eleştirilen, hatta dönem dönem fiziksel saldırılara maruz kalan Kolej, aynı zamanda İmparatorluğun ilk özgürlükçü, eşitlik talep eden kadınlarını yetiştirmiştir. Kolej mezunlarının çoğu kamusal alanda daha fazla yer almak için mücadele eden, meslek sahibi olmaya ve kadınların hak taleplerini görünür hale getirmeye teşne kimselerdir. Önceleri İmparatorluğun, sonra da Cumhuriyet’in önde gelen ailelerinin kızlarıdır. Çoğunun bu okula devam etmeleri babaları tarafından teşvik edilmiş, sosyal çevreden gelen tenkitlere yine babalar göğüs germişlerdir.⁴ Leman Asaf’ın da önce babasıyla, sonra da kocasıyla ilişkisi, onun geleneksel itaatkâr kadın profilinin dışında olduğunu gösterir. Bekârken başına buyruk, özgüvenli ve iki yabancı dil bilen, entelektüel düzeyi yüksek bir karakterdir. Çeşitli röportajlarından, evlilik fikrine uzun süre soğuk baktığını, dış görünüşe önem vermeyen, kendini güzel değil ama “değişik” bulan bir kadın olduğunu öğreniriz.⁵ Kendi kıymetinin ve donanımının farkındadır yani. Leman Hanım, evlendikten sonra Yakup Kadri’nin hayat serüvenini belirleyen bir figür olmakla kalmaz, romanlarında resmettiği ideal kadınlarda annesi gibi Leman Karaosmanoğlu’ndan da izler bulunabilir.

Dönemine göre çok iyi bir eğitim almış, hatırlı ve güçlü bir aileden gelen Leman Hanım, çalışmamayı ve kamusal alanda eşinin gölgesinde olduğu izlenimini vermeyi tercih eder. İzlenim diyorum, çünkü Leman Hanım, oldukça

3 Bahar Gökpinar, *Müphem Bir Kadının Feminist Biyografi ile Kurgulanışı: Ayşe Leman Karaosmanoğlu, Bir Sefirenin Özel Arşivine Yolculuk* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), s. 56.

4 Bu konuyu ayrıntılarıyla ele aldığım bir çalışma: “Eğitim Mekânının Cinsiyeti”, *Eğitimin Cinsiyeti*, ed. İşıl Ünal, Derya Kayacan, Sebahat Şahin, Yeşer Torun (Ankara: Dipnot Yayınları, 2021).

5 Gökpinar, a.g.e.

baskın bir karakterdir. Yeğeni Murat Belge'nin anılarında, kontrolcü, yaygacı ve geçimi zor bir hala ile karşılaşırız.⁶ Mahrem alanındaki bu tavrına rağmen Leman Hanım, sükseye, gösterişli bir sosyal hayata değil, okumaya, gündemi takip etmeye ve eşine layık bir eşlikçi olmaya yönelir. Bu yönüyle yazarın annesi İkbâl Hanım'ı hatırlatır. Kurulduğu yıllardan beri, Amerikan kız misyoner okulları, genç kadınların ufuklarını açmanın yanı sıra, eğitilmiş yerli erkeklere layık, onları temsil edebilecek genç kadınlar yetiştirmeyi de misyon edinmişlerdir. Leman Hanım bu misyonun ideal bir ürünüdür. Yakup Kadri'ye yazdığı mektuplardan birinde, Osmanlı'nın son döneminin ideal kadınına ana hatlarıyla çizen "Kadınlık ve Kadınlarımız" başlıklı yazı dizisi için "Benden de bir parça mı diyorsun?" diye sorar.⁷ Tedirginlik ve hatta kaygıyla sorduğu bu soruyu, yanıtını duymak istemez gibi telaşla geçirir ve kendisini onun gözünden görmek istemediğini de ekler. Bu memnuniyetsizliğin altında, oldukça özgürlükçü, yenilikçi bir fikir adamı olan Yakup Kadri'nin cinsiyet rolleri söz konusu olunca birden tutuculaşırvermesinin etkisi olabilir.

Kadınların dünyasına aşına bir erkek yazar

1915'te *Peyam-ı Edebi*'ye yazıp, 1923'te kitaplaştırdığı "Kadınlık ve Kadınlarımız", ekber ve erşed bir kadının genç hemcinslerine, helalleri olan erkeklerle çekici görünmek, kendilerini beğendirmek yönünde öğütler, tembihler vermesinin yanı sıra, diyelim onları özgürlük fikrinden, eşitlik talebinden uzaklaştırmaya hizmet eden bir görgü, edep, fazilet, ahlâk risalesi gibidir. Bu öğütleri tatlı-sert bir üslupla verir yazar. Kitaptaki "Süse Düşkün Bir Kadına" başlıklı yazıda hitap ettiği kadınlara, "size ihtiyar bir kadın belagatile" sesleniyorum der.⁸ Yakup Kadri, zaman içinde, sanat ve ülke meselelerine dair olduğu gibi, cinsiyet rolleri ve ilişkilerine dair fikirlerini de bir ölçüde değiştirir de kendi hayatındaki kadınları son kertede zapturapt altında tutmak ister görünmektedir. Bunu mektuplarından ve *Anamın Kitabı*'ndan takip edebiliriz. İdeal kadını tarif ederken de, hayatındaki kadınlara doğru yolu gösterme iddiasında da genç Cumhuriyet'in doğuşu, çocukluk ve ergenlik dönemi ele alan *Yaban*, *Ankara* ve *Panorama* üçlemesinde çizilen faziletli, fedakâr, görmüş geçirmiş ve vakur bir kadın olarak anavatan tahayyülünün izi vardır.

Yazar, otobiyografik anlatılarında, 1908 ile 1916 arası yaşantısını, "bireysel, kozmopolit, yozlaşmış ve bohem" bir zaman dilimi olarak tarifler.⁹ Bir-

6 Tuba Çandar, *Murat Belge, Bir Hayat...* (İstanbul: Doğan Kitap, 2007).

7 Gökpinar, a.g.e., s. 59.

8 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Okun Ucundan, Erenlerin Bağından, Kadınlık ve Kadınlarımız ve Diğer Nesirleri* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1940), s. 82.

9 Kara, a.g.m., s. 247

sen Talay'a göre de, gençlik yıllarında zihni bulanıktır; eğilimleri sık sık değişir. "Schopenhauer, Nietzsche, İbsen gibi batılı düşünürlerin ve yazarların etkisi hem yaşam tarzına hem de eserlerine yansır. Schopenhauer'in kötümserliği, istemin bilgiye üstün olduğu öğretisi, mutluluk diye bir şeyin olmadığı inancı ve Budizmin en yüksek din olduğunu kabul etmesinin izlerini net olarak Yakup Kadri'de görürüz. Nietzsche'nin bireyciliği, üstün insana ve kahramanlığa olan inancı, kadınlara lanetler yağdırması uzunca bir dönem onu etkisi altında bırakmıştır."¹⁰ Yakup Kadri'nin ilk bakışta kadın düşmanlığı gibi görünen tavrı, özellikle "Kadınlık ve Kadınlarımız"da süsüne aşırı düşkün olanından, özensiz ve sarsak haliyle kocasına cazip görünmeye özen göstermeyenine kadar, her meşrepten kadını tenkit etmesi, değersizleştirme girişmesi, özellikle söz konusu dönemde aslında kaleminin siyasetten, kalem kavgasından ziyade kadınlık hallerine, eve, gündelik hayata ait olmasının neticesidir bana göre. Oysa *Kadro*'yu çıkardığı dönem durum değişecektir. Bu yazı dizisinde çeşit çeşit kadına bol keseden dağıttığı tembihatları adeta kadınlar dünyasına ve dolayısıyla eve ait teferruatı kaleminin ucuna getirmeye hizmet eder gibidir. Fakat peçe müdafaası yapması, aşırı ahlâkçı bir tavır takınması, kadınların kamusal dolaşımına sınır getirmeye kalkışması onu rejim değişikliğinden sonraki yazılarıyla, edebi kanonun bir parçası olarak tanımlanmış olanlar için şaşırtıcı olabilir.

Bu yaklaşımı 1920'lerin sonuna doğru bir ölçüde farklılaştır. "Kadınlık ve Kadınlarımız"dan yaklaşık 7 yıl sonra, 1922'de yazdığı "Esrarengiz Şark" başlıklı yazıda, "Haremlerimizin kapıları gibi, kadınlarımızın peçeleri de çoktan açılmıştır. Bunlar [Batılı ziyaretçiler] İstanbul'da bir hayvanat bahçesinde dolaşan çocukları andırırlar ve hepimizin yüzüne sanki timsahları, kanguruları, orangutanları seyrederek gibi bakıyorlar," der.¹¹ Ama kült romanlarındaki peçesiz, batılı ve modern görünümlü birçok kadın karakter yine femme fatale, kastre edici, yoz, batı hayranı, yoldan çıkmaya ve çıkarmaya teşne kişilerdir. Niyazi Akı'nın hatırlattığı üzere, *Kiralık Konak*'ın (1922) Hakkı Celis'inin Seniha'ya duyduğu aşk gözünü kör eder. Fakat bu körlük uzun sürmez. "Evet bu genç istemeyerek, bilmeyerek Naim Efendi hiçkırıklarına devam etsin ve Seniha Almanyalı, Avusturyalı zabitlerle rahat rahat çay ziyaretleri verebilsin diye, birkaç hafta sonra Çanakkale'ye, hayatına doymadan ölmeye gidecektir."¹² Bu romandaki Hakkı Celis'e benzer biçimde Yakup Kadri'nin romanlarında erkek karakterler, kendi aczlerinden bile

10 Birsen Talay, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Kemalizm*, Cilt 2 (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), s. 431.

11 Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Ergenekon* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), s. 186.

12 Aktaran Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İnsan, Eser, Fikir, Üslup* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s. 103.

kahraman yaratacak güçlü bir egoya sahiptirler. Gadre uğramışlardır. Korkluklerine sebep, çoğunlukla iğdiş edici cazibesi, fettanlığıyla bir kadındır. Bu bazen de Batılı bir kadındır. Arzu uyandıran bedeninde ve şuh tavırlarında batı medeniyetine duyulan hayranlık ve nefret ikilemini birlikte taşır. Geçiş döneminin birçok erkek yazarı gibi Yakup Kadri de tehlikeli bulduğu ve batı emperyalizminin tuzağı gibi gördüğü yerli ve yabancı bu kadınları öyle bir arzuyla ve hatta şehvetle tasvir eder ki, okuru erkeklerin bu kadınlar karşısındaki zaaflarını mazur görmeye davet eder gibidir.

Yakup Kadri eserlerinde, kadınları sınıflara ayırarak görev tevzii yapar. Varlıklı, en azından geçim derdi olmayan kadınlar onun görüş alanına daha fazla girer. Hem kendi sosyal çevresi hesaba katılacak olursa en fazla onlarla muhatap olur, hem de modernleşme ve batılılaşma sürecinin en çok onları bozduğunu düşünür. Ama sözünü ettiğim gibi bu kadınlar o kadar başını döndürür, onda öyle hazlara karşılık gelirler ki, onları eleştirir, onlardan yakınırken bile belli bir anlayış, şefkat hatta şehvet karışır işin içine. *Ananın Kitabı*'nda kucağında büyüdüğü Mısır prenseslerine, daha çocuk yaşında arzu duyduğu kendinden büyük kız çocuklarına rast gelindiğinde onun güzel, süslü, cazibeli ve varlıklı olan kadınlara tutkusunun kökenlerine vakıf olunabilir.

Yazarın romanlarında yoksul semtlerin fedakâr kadınları ise kutsallık halesiyle sarılırırlar. İdeal kadın hem evine hem de yurduna hizmet etmeli, layık olmalı, iffeti, ismeti, namusu temsil etmelidir. Bu hizmet sadece bakım emeğine karşılık gelmez. Duygusal emek de yabana atılmayacak yoğunluktadır. Mesela, *Sodom ve Gomore*'de (1928) Necdet, “Üsküdar sırtlarını seyrederken oranın ne kadar masum, buradan ne kadar farklı olduğunu düşünür. Orada ‘bu ev gibi evlerden’ eser yoktur. Orada Leylalar, Nerminler, Madam Jimsonlar, Major Willer yerine babaları savaşa gitmiş yavruların beşiğini sallayan temiz ve sabırlı kadınlar (...) kendisini bütün dünyanın hazinelerine sahip bir adam kadar mesut hisseden fakir vatandaşlar” vardır. O taraf masum, temiz ve sağlamdır.¹³ Bu yaklaşım, İstanbul’un işgalini tecrübe eden edebi kanon yazarlarının eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkar. İşgalcilerin varlığıyla şımaran Avrupalı ve onlara yaranmak isteyen özentili yerli kadınlar ile işgalcilerden cesaret alan gayrimüslim kadınların hem cinsel manadaki, hem de kamusal alandaki varlıkları/temsiliyetleri anlamındaki onların tabiriyle “azgınlıkları” bu eserlerin mütemmim cüzü gibidir.

Tanıl Bora, *Cereyanlar*'da Yakup Kadri'nin menfi kadın tiplemesine, ah-lâksız ve “sapkın” ecnebi erkeği de ekler. Yazarın *Sodom ve Gomore*'de, “oryantalist fanteziyi tersine çevirerek batılı işgal güçleri ve onların işbirlikçile-

13 Esra Dicle Başbuğ, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Tiyatro Eserleri”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Sayı 21 (2012/2), s. 270.

rini şehvet düşkünü ve 'hayvani' zevk esiri olarak tasvir ettiğini" söyler. Daha da ileri giderek, "kızı kızla, erkeği erkekle kızıştırır, homoseksüelliğe yatkındır. İşgal tecrübesinin acı hatırasını kanırtan bu öç romanında intikamı (azgın) batılı erkek kahraman eşcinselleştirilerek alınır. Kadınları müstevli-lerin şehvet davetine koşmalarıyla, zaten ahlâksızlık ve rezillığın sabit timsalleridirler!" der.¹⁴

Bora, Yakup Kadri'nin Kemalist ideolojinin ideal kadınından hareketle, kamusal alana çıkan kadınları cinselliğinden soyundurup, onları cinsel açıdan nötrleştirdiğini de ekler. *Ankara* romanında "içinde bir cerahatlı çıban gibi işleyen cinsiyeti" ile eski düzenin çürümüşlüğüne taşıyan eski genç kız tipine karşı çıkartılan yeni genç kızın "bir oğlan çocuğundan hiç farkı" yoktur: "Ne göğüs, ne kalça... Öyle dümdüz, öyle fidan gibi bir kız vücudu ki, eski Yunan fresklerindeki Hermafrodita bedenlerinin tam örneğidir."¹⁵ Böylesi bir kadın ideali, femme fatale tipi kadının yaptığını yapamayacak, erkeğin zaaflarından yararlanıp onu iğdiş edemeyecektir. Adeta cinsiyetsiz bir ülküdaştır bu kadın.

Yakup Kadri'nin fedakâr, cefakâr yerli kadınların yanında takdire şayan bulduğu ve ilk gruptan farklı olarak yanı başında görmek istediği bu kadın tipine, *Edebiyat ve Gençlik Hatıralarım*'da yer alan tek kadın olan Halide Edip gibi kadınları da ekleyebiliriz. *Erenlerin Bağından* adlı eserini beğenerek yazarla tanışan Halide Edip için şöyle der Yakup Kadri: "(...) o nesirlerde mistik bir dille ifade ettiğim ruh sıtmalarını, ilk defa olarak, bir hemşire-ruh paylaşmış oluyordu."¹⁶ Böylesi bir hemşire-ruhu daha sonra eşi Leman Hanım'ın karakterinde bulacaktır. Evliliğinden 10 yıl önce kendisine evlenmesi konusunda yapılan baskılara nasıl karşı koyduğunu ve evlilik fikrine tüm gücüyle karşı çıktığını *Peyam*'da "Bir Huysuzun Defterinden" başlıklı yazılarından birinde dile getirir:

Şimdi de, şimdi de omuzlarıma bir zevce muhabbeti, bir zevce şefkati tahmil etmek istiyorlar. Hayır, asla hayır... Bu kazayı, bu görünür kazayı bütün kuvvetimle def'e çalışacağım. (...) Ben ki kendi kendime ne şekilde olursa olsun bütün harici nüfuzlara karşı ebediyen ve sınıksız mesut kalmağa ahdetmişim ve asıl benliğimi herkesten kışkırttığım bakir benliğimi siyah, penceresiz bir mahzene sokup üzerinden tekrar açılmayacak bir anahtarla kitlemişim.¹⁷

14 Tanıl Bora, *Cereyanlar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), s. 72.

15 A.g.e., s. 155.

16 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Halide Edip", *Edebiyat ve Gençlik Hatıralarım* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2021): s. 267.

17 Aktaran Esra Dicle Başbuğ, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Tiyatro Eserleri", *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Sayı 21 (2012/2), s. 46.

Bu metinden yazarın, erkeğin kendine yeten bir vakarı ve kimseye göstermeyeceği mahrem bir cevheri olduğunu varsaydığını anlamaktayım. Bu cevher, meraklı, şüpheci, kıskanç, aç gözlü bir kadın tarafından ihlâl edilmemelidir. Yakup Kadri hakkında etraflı bir monografi kaleme alan Niyazi Akı'nın alıntıladığı, 1921'de *İkdam*'da yayımlanan, feminizme dair bir yazısında, "bizdeki kadınlık aleminde terakki zannedilen şeyler hep suri ve zahiridir... süstür, ziynettir... terakki içten gelen bir şeydir, ruhun ve şahsiyetin güzelliğe ve iyiliğe doğru bir nevi inkişafıdır. Kadınların ruhunda böyle bir inkişaf hasıl oldu mu? Eskisinden daha iyi valide midirler? Eskisinden daha iyi zevce midirler? Eskisinden daha iyi kadın mıdırılar?" der.¹⁸ Nitekim 10 yıllık bir olgunlaşma sürecinden ve kendisine benzer, layık bulduğu, ideal zevce algısına belki de en yakın gördüğü bir kadınla karşılaştıktan sonra bu zor evlilik kararını verir. Leman Hanım'a "aziz rakibem" diye hitap etmesi de evlilikteki bu denklik algısını gösterir.

Ev/cil bir Yakup Kadri

Mekânlar, özellikle ev onun için önemlidir. Romanlarında da mekân tasvirlerinin ne kadar tafsilatlı ve göz kamaştırıcı olduğu görülür. Gıcırdayan tahatlarıyla adeta okurla dertleşen bir konak, bir laboratuvar kadar soğuk ve parlak dekoruyla kübik bir apartman dairesi, şato benzeri mimarisiyle budalaca bir batı hayranlığı ima eden bürokrat evi odadan odaya dolaşırken karşımıza çıkan sayısız metaforla meramını anlatır yazarın. Şehir bile büyük bir ev gibidir onun için. İşgal İstanbul'unu da genç Cumhuriyet'in başkenti Ankara'yı da, *Yaban*'daki Anadolu coğrafyasını da adeta iştahla resmeder. Onda ev/aile/konak/şehir bir vatan kutsiyetine, ahlâki ve güçlü bir yapıya gönderme yapar. Konağın satılması, evin terk edilmesi, şehrin işgal edilmesi ve ailenin dağılması bir milleti zayıflatacak, bir ulusu çökertecek, bir idareyi zayıflatacak eylemlerdir. Eserlerinde fiziki mekânların anavatan kavramsallaştırmasına referansla kurulduğu söylenebilir. Şehirden şehre, kira evlerinde veya başkalarına ait hanelerde barınarak geçen çocukluğu ve ilkençliği, yurtdışındaki uzun sanatoryum ziyaretleri, evlenip bir ev kurduktan sonra Ankara'da, kötü koşullardaki bekâr hayatı ve nihayet zoraki diplomat olarak uzun süre anavatanın uzağında kalışı sebebiyle de olsa gerek, göçebe yazarın eserlerinde mekânın, daha çok da evin birleştirici, sağlamlaştırıcı işlevi öne çıkar. Fakat evle kurduğu yakın ilişkinin nüvesi yine anasına duyduğu hayranlık, sevgi ve onun dizinin dibinde büyürken kadınlara ait sayılan o dünyaya aşinalık kesbetmesi olsa gerektir.

Yer duygusunun güçlü olması, onun eserlerini edebi kanonun diğer üyele-

18 Akı, a.g.e., s. 190.

rinden farklılaştırır, zenginleştirir. Örneğin, Esra Dicle Başbuğ'un dikkat çektiği üzere, *Kıralık Konak*'ta geleneksel ve modern yaşantıyı, İstanbul'un ve Rendingot devirleri diye ikiye ayırarak, yaşanan köklü dönüşümde mekâna düşen payı vurgular. "Soylu İstanbul'un devrinde bile üzerinde oturulan yurt, gerek coğrafi konumu gerekse kültürel birikimi dolayısıyla mütereddittir. (...) "vahşi Asya ile haşın Avrupa'nın arasında gayet hususi, yeni bir millet (...), duyuş ve düşünüş itibarıyla Akdeniz kıyılarındaki medeniyetlerin bir hülâsası" olan bu yurt ve millet hep bir şeyle bir şeyin arasında olagelmıştır.¹⁹

"Kadınlık ve Kadınlarımız"

Bugün yazı dizisi olarak adlandırılan, o dönem için tefrika denebilecek "Kadınlık ve Kadınlarımız", yazarın *Peyam-ı Edebi*'deki yazı faaliyetlerinin ürünüdür. Bu yazılar farklı tarihlerde yayımlanmış, 1923'te tümü bir araya getirilerek eski harflerle kitaplaştırılmıştır. Siyaseten meslektaş ve akrabası Fevzi Lütfü Karaosmanoğlu, bu eseri değerlendirirken "...kadını ne psikolog, ne de sosyolog göziyle incelemiştir. Kadını bir tezatlar mecmuası gibi görür... ona bir gün cemiyet yükünü verir, bir gün boş şeyler düşündürür; söyledikleri alimane değil, muhabbetlerin, nefretlerin, ümitlerin birer aksidir," der.²⁰ Niyazi Akı, Fevzi Lütfü'nün bu yorumunu, Yakup Kadri'nin feminizme bakışı, başlığı altında paylaşır. Fevzi Lütfü, isabetli bir biçimde, Yakup Kadri'nin "Kadınlık ve Kadınlarımız" başlıklı yazılarını bir sosyal bilimcinin tahlilleri gibi değil, bir edebiyatçının kurgusal metni gibi görmek gerektiğini vurgular. Onun da belirttiği gibi, bu yazılardaki kadınlar tutarsız, duygularıyla hareket eden, himayeye ve öğüde muhtaç varlıklardır. Dikkate değer biçimde, Niyazi Akı da feminizm terimini, kadınları ele alan, konu edinen her türlü eseri kategorize etmek için kullandığından, Yakup Kadri'nin bu yazılarını, yazarın cinsiyet rolleri ve kimliklerine gelenekçi, muhafazakâr cepheden yaklaşımının ürünü olarak değil de, feminizme bakışı olarak sunar. Fakat Akı'nın bu kitabı kaleme aldığı dönemde (50'lerin sonu ve 60'ların başı) o ve benzeri erkek yazarlardan feminizme bundan başka türlü bir yaklaşım beklemek nafil olacaktır.

Milliyetçi ideolojide kadın, bir erkek kardeşler birliği olarak ulusun varlık sebebidir. Fetihçi, militer zihniyet namusundan, esenliğinden ve güvenliğinden sorumlu olunacak kadınlar olmadan meşruiyetini kaybedecektir. Ulus-devletin sınırlarını çizen coğrafyaya anavatan denmesi de bu sebeptir. Yakup Kadri, "Kadınlık ve Kadınlarımız"la aynı yıl yayımlanan "Rahmet" adlı hikâyesinde bu iddiayı yineler:

¹⁹ Başbuğ, a.g.m., s. 265.

²⁰ Akı, a.g.e., s. 189.

Azrın bütün suları, bütün nehirleri bin yerden, bin yoldan dönerek, dolaşarak nasıl denize doğru akıyorsa, bizim heyecanlarımız da bin yerden, bin yoldan dönerek, dolaşarak akıbet kadına ulaşıyor. Hakiki mansıbını, akıbet, onda buluyor. Zaten kadın da bir nevi deniz değil mi? Bu unsur da diğer unsur gibi kendisinde nihaysizlikten bir şey taşıyor mu? Her ikisinin de yüzkce genişleyen ufukları, baktıkça derinleşen ka'rı var.²¹

“Kadınlık ve Kadınlarımız”daki “Çarşafa ve Peçeye Dair” başlıklı yazıda bu görüşünü pekiştirir:

İnsanlar, kadınlara tahakküm ettikleri gündür ki tabiata galip geldiler. Cemiyetlerin ve medeniyetlerin esasını bir erkeğin kıskançlığı kurdu. Memleketlerden, vatanlardan evvel ilk müdafaa edilen kadındı. Bana inanınız, bütün bu evler, bu mabetler ve bu şehirler sizin için yapıldı ve sizin açıldığınız ve sizin kıskançlık mahbesini yıktığınız yerlerde derhal evler yıkıldı, mabetler harap oldu, şehirler çkt. Çünkü sizin mahbesleriniz o yerlerin surları idi, kaleleri idi.²²

Bu yazılar, Yakup Kadri'nin henüz muhafazakâr bir toplum anlayışının etkisinden kurtulamadığı ama bir yandan da Jn Türk akımına kapıldığı dönemin ürünüdür. Hem kendisi hem de onun siyasi ve edebi serüveni hakkında tahliller yapan araştırmacılar için hayatının bu dönemi, çocukluk ve gençliğinin buhranlarından tam olarak kurtulamadığı, özellikle aile, sosyal yaşantı ve gelenekler hususunda daha katı, muhafazakâr olduğu bir dönemdir. Cumhuriyet'in kurucu kadrosuna dahil olduktan sonra bakış açısı değışse de cinsiyet rolleri, aile, geleneksel değerler konusunda büyük ölçüde eski tavrını koruyacaktır. Kadının eğitim alması, çalışma hayatına dahil olması, kamusal alanda daha görünür olması konularında daha esnek bir tavır takınsa da, ona göre bir kadının namusu, fazileti ve aile değerlerine bağlılığı her şeyden önemlidir. Bunun izini eşı Leman Hanım'a yazdığı mektuplardan sreabiliriz. Tarih Vakfı'na bağışlanan bu mektupları değerlendiren Birsen Talay, Leman Hanım'ın iyi bir eğitim almasına rağmen çalışma hayatına girmeye teşebbüs etmemesinin kendi tercihi olabileceğı gibi, Yakup Kadri'nin bu konudaki gnlszlğnden kaynaklamış da olabileceğini söyler. Talay'a göre, iş hayatına katılan, üretken kadın tipi Yakup Kadri'nin ancak “olgunluk çağı” romanlarında yer alır.²³

Talay'ın incelediğı mektuplardan birinde Yakup Kadri Ankara'dayken İstanbul'a, Leman'a yazar:

21 Aktaran Hüseyin Doğramacıoğlu, “Yakup Kadri'ye Göre Kadınlık ve Kadınlarımız”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, 4/1 (2011), s. 28.

22 Karaosmanoğlu, *Okun Ucundan, Erenlerin Bağından, Kadınlık ve Kadınlarımız ve Diğer Nesirleri*, s. 80.

23 Talay, a.g.m., s. 49.

Yalnız kalmadığına çok seviniyorum fakat sen fazla sokağa çıkmamakla iyi edersin. Bahusus o Sabiha Hanım, o İzzet Melihler muhiti öyle pek yalnız başına frequenter edilecek muhitler değildir. (...) Onun için ara sıra davetlerini eviter etmekle iyi ediyorsun. Evde devam ettiğini söylediğin haller beni kızdırmadı, üzmedi desem yalan söylemiş olurum. (...) Gelecek mektubunda, bu iki işi olmuş bitmiş bileceğim. (...)²⁴

Yazarın tabiri caizse, aba altından sopa gösteren üslubu ile Leman Hanım'ı baştan çıkarıcı, yozlaştırıcı birtakım sosyal faaliyetlerden, muhitlerden ve kişilerden uzak kalmaya davet etmesi, hatta daha da ileri gidip bunlardan menetmesi ("bu işi olmuş bitmiş bileceğim") söz konusudur bu mektupta. Mektupta sözü geçen İzzet Melih Devrim, Şakir Paşa'nın damadı, ressam Fahrnlisa Zeyd'in o dönemki eşidir. Serüvenciliği, çapkınlığı ve sefahat düşkünlüğüyle bilinen cevval ve pervasız bir cemiyet mensubudur. Yazarın, "İzzet Melihler muhiti" diye tabir ettiği sosyal çevre, onun edebi eserlerinde bile en büyük eleştiri konusu olan körü körüne batı hayranı, hesapsızca yaşayan, geleneksel ahlâkı hiçe sayan, geleneksel yaşamdan modern yaşama geçiş sürecinin yozlaşmış insan tipidir. Yazar, İzzet Melih Devrim'den bahsederken, kendi kuşağını çok etkileyen Halid Ziya'nın *Aşk-ı Memnu*'da aynı sebeplerle eleştirdiği "Melih Bey takımı"na gönderme yapıyor gibidir. "Kadınlık ve Kadınlarımız"da, böylesi bir hayat yaşayan kadınlara ağır eleştiriler yöneltilir. "Yoldan Çıkmış Bir Kadına" başlıklı yazıda, bir kadının erkeğe ihanet etmesini ölümle bir tutar:

Evet, bu ölüm gibi bir şey... Kapınca müebbeden götürüyor, hiç avdet ihtimali kalmıyor. Avdet etseniz bile artık neye yarar! Mevcudiyetinizin en mukaddes ve en belîğ bir parçasını orada, o düştüğünüz yerde, o cehennemde bırakmış olacaksınız.²⁵

Bu yazı dizisinde, kâh uçarı genç bir kızı, kâh evli bir kadını, kâh geçkin bir dulu, kâh taze bir anneyi merkeze alan yazıları, tek bir kadına hitap ediyormuş gibi yaparken o kategorilere dahil olan tüm kadınlara seslenen birer mektup niteliğindedir. Muhatabıyla teklifsizce, samimi bir üslupla konuşur. Ama yazılar dostane bir dertleşme havasında değildir. Üsttendir, tavizsizdir ve yola getirme niyeti taşır. Bu yazılarda en çok dikkat çeken ve yıllar sonra bile anımsanan, mukaddesatçılar tarafından takdir görüp, özgürlükçüler tarafından kınanan husus, Yakup Kadri'nin kadınların peçelerinden kurtulma çabalarına yönelik eleştirisi, hatta öfkesidir. Yazarın, "Çarşafa ve Peçeye Da-

24 A.g.m., s. 53.

25 Karaosmanoglu, *Okun Ucundan, Erenlerin Bağından, Kadınlık ve Kadınlarımız ve Diğer Nesirleri*, s. 70.

ir” başlıklı yazısında, peçeye bir oryantalistin eleştirdiği yerden sahip çıkan argümanları uzun bir alıntıyı hak ediyor:

(...) çarşafsız ve peçesiz bir kadın tahayyül edemiyorum. Siz bizim aşkımızın, hürmetimizin, siz bizim kıskançlığımızın muti mahbubeleri değil misiniz? Vücudünüzün şeklini alan bu dilfirib mahbesi sizin etrafınıza, sizin yüzünüz üstüne biz ördük; bizim ihtimamımız, bizim muhabbetimiz ördü. Sizi güneşten, havadan, sizi kem nazardan sakındık ta böyle yaptık. Yazık değil mi ki o saçlara güneş vursun, o yüzü havalar, tozlar hırpalasın! Yazık değil mi ki –maazallah!– o gözlerin harimine, kolayca, laübalı bir yabancı gözün kıvılcımını sıçrasın? Düşündük ki, belki bilmiyerek, belki farkına varmıyarak birine gülüverirsiniz. Nazarlarınız belki, bilaihtiyar, birinin üstünde fazlacak tevakuf ediverir. Anın için yüzünüzü örttük. Zira tebessümlerinizin, bakışlarınızın kıymetini biz anlıyor, biz biliyorduk.

Çünkü, siz hilkaten müsrifsiniz, hazinelerinizin bahasını bilmezsiniz.

Zira sizin bu örtüleriniz, bu süsleriniz değil midir ki minarelerden ve o al rayetten sonra bu serseri ruha bir raz aşına melce ve bir emin mersa saadeti veriyor. Peçenizin kudsiyetini şuradan anlayınız ki, bir yabancı elin ona uzanması ihtimali bile gayz nedir, hırs nedir, intikam nedir, kin nedir hiç bilmiyen bu tenbel ve yorgun ruhda beldeler yıkacak, burç ve barular devirtecek bir ateş alevliyor.

Gördünüz mü? Peçenizden bahsederken haşin adımlarla yüksek surlar etrafında dolaşan bir eski kahraman gibi söz söylemiye başladım.²⁶

Yakup Kadri'nin peçenin kadınları iklimin hoyratlıklarından koruduğuna ilişkin iddiası, Fatma Aliye gibi peçe karşıtı yazarların katı tesettür kurallarının kadınları güneşin ve açık havanın nimetlerinden uzak tuttuğu iddiasıyla çelişir. Yazarın İmparatorluk döneminin okur-yazar, kamusal alanda görünürlüğü olan, süreli yayınlarda imzalı yazıları yayımlanan kadın entelektüellerinin peçe ve çarşafa karşı mücadelelerini takip etmiş olması ve bu yazısındaki iddiasını iklimin hoyratlığını gerekçe göstererek güçlendirmeye çalışması olasıdır.

Yakup Kadri'nin kadını “kem nazarlardan sakındığı” ve açık havanın olumsuz tesirlerinden koruduğu bahanesiyle savunduğu peçe ve çarşaf, bir yandan da onun kamusal görünürlüğünü, mekânsal hareketliliğini kısıtlama niyetinin tezahürüdür. Yukarıda bahsedildiği gibi, ulusun erkeklerinin güçlü ve savaşkan taraflarını beslemek için, onları minnet ve sadakatle, ananelere sahip çıkarak bekleyen nezih bir anavatan var olmalıdır. “Bir İzah”ta yazar, koşmak/aşmak/kaybolmak fiilleriyle andığı, hızla modernleşme ve batılılaşma sevdasına kapılmış kamusal insanı “çirkin bir erkek kalabalığı” ola-

26 A.g.e., s. 79-81.

rak görür ve bu coşkulu kalkışma karşısında faziletli kadına “kalmak” edimini uygun görür:

Bazı Türk hanımları, –ki sizin de biraz onlardan olduğunuzu görüyorum– mensup bulundukları memleketin, pest ve muzmahil kaldığını işiterek telaşa düşüyorlar ve bu telaş saikasıdır ki evlerinden dışarıya fırlayıp çirkin bir erkek kalabalığına karışmak, bu kalabalıkla beraber meçhul bir ufka doğru koşmak istiyorlar ve unutupyorlar ki asıl vazifeleri kalmaktır ve daima ileriye doğru koşanları, çok koşarak hududu aşmaktan ve mühlik bir macerada kaybolmaktan menetmektir. Daima her gidenin kalbinde bir geriye dönmek iştiyaki bulunsun diye geride muhakkak kadının beklemesi lazımdır.²⁷

Yazarın erken Cumhuriyet döneminde kaleme aldığı ve batı özentisi, yoz bir modernleşme, batılılaşma çabasını, genellikle baştan çıkmış ve baştan çıkarmaya teşne kadınlar üzerinden eleştirdiği eserlerinde, milli değerleri, geleniği, öz kültürü koruma vazifesi ya sağduyulu bir kadına ya da genç bir vatanperver erkeğe, o da olmazsa erdemli bir ihtiyar erkeğe düşer. Koşmayı ve sınırları aşmayı arzulayan, erken Cumhuriyet döneminin popüler kültür ürünlerinde “tango kadın” olarak sunulan, Reşat Nuri’nin *Yaprak Dökümü* adlı romanıyla günümüze taşınan, ahlâk düşkünü, yoz bir famme fatale’dir. Bu sözünü ettiğim üzere, yerli bir kadın olabileceği gibi, emperyalist batıyı temsil eden, cazibeli bir batılı kadın da olabilir. Hatta muktedir ve mütehakim bir batılı erkek de baştan çıkarma potansiyeline sahiptir.

“Can Sıkıntısı” başlıklı yazıda, insanlığın ilk dönemlerinde bile kadının erkeğine sadık olduğunu, onun konforunu sağlamak ve arzularını tatmin etmek için hep hazır bulunduğunu iddia eder. “Kalan” ve düzeni/değerleri koruması gereken kadındır. Erkeklerle eşitlenmek isteyen kadınları, “boşta dönen çarhlar” dediği, oy hakkı talep eden süfretler nezdinde eleştirdikten sonra: “Tabiat kendi kanunları haricine çıktığımız içindir ki bize bu elim cezayı verdi, ruhlarımızı bu ebedi işkenceye mahkûm etti” diye ekler.²⁸

Tabiatın kanunları söz konusu olunca, kadının annelik görevine gelir sıra. Yine “Bir İlah”ta, kadınların dış görünüşleri ve kılık kıyafetlerinin onların en önemli meşgalelerinden olduğunu iddia ettikten hemen sonra, yalnızca anneliğin onları nefislerinden uzaklaştırabildiğini söyler.²⁹ Kendi annesine duyduğu hayranlık ve bağlılığın da etkisiyle, “Genç Bir Valideye”de, anneliği alabildiğine yüceltir: “Beşikten gelen sesi dinlerken sizi bir tepede gibi hissediyorum, başımı kaldırıp bakamıyorum, kendimi o rütbe pest

27 A.g.e., s. 62.

28 A.g.e., s. 89.

29 A.g.e., s. 62.

görüyorum.”³⁰ Fakat hemen ardından, neredeyse kadınları annelikten soğutacak sözler sarf eder: “Kıskanıyorum çünkü bu çocuğun ruhu sizin güzelliğinizi emecek. (...) Öyle ki çocuğunuz yirmi yaşına geldiği zaman siz bomboş kalacaksınız, bir kurumuş menbaa döneceksiniz. Çünkü sizde ne varsa hep ona vermiş olacaksınız.”³¹ İdealize edilmiş kadın güzelliği ve tazeliğinin, annelikle birlikte günbegün yitirilmesi, erkeğin bu kadınlara yönelik kendine hak ve ayrıcalık olarak gördüğü hazların, beklentilerin de sönümlenmesi anlamına gelecektir. Yazar, oldukça acımasız ve kıskırtıcı bir tavırla, çocuksuz bir kadını da, varlığını beden ve ruhen bir çocuğa adayan kadını da eksikli olarak işaretlemektedir. “Süse Düşkün Bir Kadına”da, hitap ettiği kadın, “göğsünü örten dantellere çocuğundan daha fazla kıymet veren”dir.³² Bu tarz kadınları, “zevci ve çocukları hesabına süsten kıskandığını” dile getirir. Fakat metnin ilerleyen bölümlerinde yazar, “süse düşkün” bir kadının “tuvalet odası”nı adeta hazdan titreyerek, arsızca fantaziler kurarak tasvir eder ve bunu da inkâr etmez:

Ben demiyorum ki süsü sevmeyiniz. Bu hissin sevimlik, hoş gitmek ihtiyacı gibi kadınlarla beraber doğup büyüdüğünü bilmeyenlerden değilim. Hatta kaç kereler, kadına ait boş bir tuvalet odasında bir zifaf hücresindeyim gibi mes’ut lerzeler içinde kaldığım oldu.³³

Anamın Kitabı’nda önemli yer tutan, babasının bir zamanlar âşık olduğu, kendisinin de her gördüğünde kendinden geçtiği, bunun farkına vardığı için onu “minimini kocacığım” diye çağıran Mısırlı prensesi de güzelliğe, cinsel cazibeye, süse, gösterişe düşkünlüğünü kanıtlayan bir heyecanla tasvir eder:

İri süzgün bakışlı gözlerinden, duru esmer teninden, pırlantalar, zümrütler, yakutlarla pırl pırl parlayan ince, uzun parmaklarının uçlarına kadar yalnız vücudunun her teferruatına birer mucize gibi, kendimden geçerek, bakmakla kalmıyor; giydiği fistanların enseden kalkık, gerdandan açık Medicis yakalarından tutun da ikinci Anpir eteklerinin kıvrımlarına, dalgalanışlarına kadar giyim ve kuşamının en ince hususiyetlerini de hayran hayran seyrediyordum.³⁴

Kadın giyiminin ve süsünün en ince ayrıntılarına vakıf ve hayran yazar, bu malumatfuruşluğu, “kucaklarında büyüdüğü” Mısır prensesleri ile çocukluğu ve gençliğinde aile içinde ve sosyal çevresinde kendisinden ilgi ve sevgi-

30 A.g.e., s. 76.

31 A.g.e., s. 77.

32 A.g.e., s. 84.

33 A.g.y.

34 Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, s. 61.

lerini esirgemeyen kadınlara borçludur. Diplomat olarak dolaştığı ülkeler, protokol gereği katıldığı davetler, girip çıktığı ortamlar da bu ilgiyi ve bilgiyi beslemiş olsa gerektir. Bunun yanında daha önce de bahsettiğim gibi, ev/cil bir erkektir Yakup Kadri. Ama bu evcillik eve bağlı yaşamak değil, eve, eşyaya değer vermek, evin konforu ve zevkine özen göstermek anlamına gelir. Eve, eşyaya, dekorasyona dair ilgisi, bilgisi ve zevki de gelişkindir. Mısır'daki şaşaalı çocukluktan sonra, Manisa'daki yoksunluklarla dolu hayatı renklendiren sadece Mısır'dan getirilen gösterişli mobilyalardır.

Ben burada, Mısır'dan getirdiğimiz her biri bir dost çehresi kadar munis bazı eşya parçalarına kavuştuğumdan mı, yoksa bütün çocuklar gibi değişikliği sevdiğimden mi nedir, ilk zamanlar yeni evimizin her tarafıyla ayrı ayrı ünsiyet peyda etmek için burnumu her köşe ve bucağa sokmaktan kendimi alamıyor ve işin en tuhafı bu köşe ve bucaklarda, her gün, beni kâh hayrete, kâh sevince, kâh tecessüse, kâh korkuya düşüren birtakım keşifler yapma imkânını buluyordum.³⁵

Kültürümüzde ekber ve erşed bir kadın, cinsel kimliğinden uzaklaşmış, kamusal alanda daha fazla görünürlüğü ve sözünün daha çok ağırlığı olan biri haline gelir. Ona bilgelik atfedilir. Kadının cinsel kimliğinden uzaklaşması, erkeklerin dünyasına yaklaşması, onların melekelerine, itibarına bir ölçüde de olsa sahip olması demektir. Yakup Kadri, kadın okurlarına “ihtiyar bir kadın belagatile” seslendiğini belirttiği “Kadınlık ve Kadınlarımız” başlıklı yazılarını, İmparatorluğun son döneminde, batılılaşma çabalarının hız kazandığı, padişahlık idaresine yönelik eleştirilerin yükseldiği ve İmparatorluk başkentinde yaşayan kadınların bu özgürlük taleplerine ortak oldukları dönemde kaleme almıştır. Kadınlar çoktandır gündelik hayatlarında, aile ilişkilerinde, kamusal alanda kendilerine biçilen rollerle yetinmeyecek seslerini duyurmaya çalışmaktadırlar. Yakup Kadri, bu yazı dizisinde kadın meclislerindeki en görmüş geçirmiş kadının rolüne bürünerek, kadınları geleneksel aile yaşantısına, mukaddes değerlere sahip çıkmaya, dinin, gelenegin ve ataerkil düzenin yasakları ve kurallarına göre yaşamaya davet etmektedir. Jön Türkler’le yakınlığı ve siyasete dair özgürlükçü fikirleri olan bir yazarın özel alana, mahremiyete ilişkin görüşlerindeki bu tutuculuğu, kişisel hikâyesi kadar milliyetçi ve militer zihniyetin anavatanın namusunu ulusun kadınlarının namusu ve edebine bağlı görmesiyle ilgilidir. Cumhuriyet’in kurucu kadrosunun bir parçası olmasının da etkisiyle kadının kamusal alandaki görünürlüğü, belli mesleklere yönlendirilmesi, onlara oy hakkı verilmesi gibi konularda görüşleri farklılaşmıştır. Fakat gerek eşi Leman Hanım’a yazdığı mektuplardan, gerekse bu dönemde kaleme aldığı eserlerden,

onun aileye, eve, kadına dair, sabit fikre dönüşmüş görüşlerinin tam olarak değişmediğini gözlemlemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Akı, Niyazi, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İnsan, Eser, Fikir, Üslup*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Başbuğ, Esra Dicle, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Tiyatro Eserleri", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, sayı 21 (2012/2), s. 37-58.
- Bora, Tanıl, *Cereyanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Çandar, Tuba, Murat Belge, *Bir Hayat...*, İstanbul: Doğan Kitap, 2007.
- Doğramacıoğlu, Hüseyin, "Yakup Kadri'ye Göre Kadınlık ve Kadınlarımız", *The Journal of Academic Social Science Studies*, 4/1 (2011), s. 25-30.
- Gökpınar, Bahar, *Müphem Bir Kadının Feminist Biyografi ile Kurgulanışı: Ayşe Leman Karaosmanoğlu, Bir Sefirenin Özel Arşivine Yolculuk*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Kara, Halim, "Otobiyografik Anlatılarda Bağintısal Benlik: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Hatıraları", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, sayı 1 (2013), s. 234-263.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Okun Ucundan, Erenlerin Bağından, Kadınlık ve Kadınlarımız ve Diğer Nesirleri*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1940.
- , *Ergenekon*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- , *Anamın Kitabı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.
- , "Halide Edip", *Edebiyat ve Gençlik Hatıralarım*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2021.
- Şenol Canteke, Funda, "Eğitim Mekânının Cinsiyeti", *Eğitimin Cinsiyeti*, ed. Işıl Ünal, Derya Kayacan, Sebahat Şahin, Yeşer Torun, Ankara: Dipnot Yayınları, 2021.
- Talay, Birsen, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Kemalizm*, cilt 2, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.

Mahzendeki Geçmiş: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Birinci Dünya Savaşı*

EROL KÖROĞLU

Bir romancının tarihçi olarak portresi

Edebiyat-tarih ilişkileri her zaman sorunlu bir görünüm sergiler. Ne var ki, “önce olgular” sloganıyla özdeşleştirilebilecek ampirik tarihçi için bu ilişki hiç de sorunlu değildir. Geçmişteki olayları en gerçek haliyle kâğıda döktüğünü düşünen bu tarihçi için edebiyat yapıtı, tarihsel deneyimin belgelerinde yer almayan duygusal atmosferini yakalamada kullanılan ikincil bir kaynaktır. Tarihsel olguyu daha iyi kuşatmak için gerektiğinde sapılan bu yan yol, daima bir kusurla maluldür: edebi yapıtın doğasını belirleyen kurmacalık. Dolayısıyla, edebiyatın alanına giren herhangi bir kurmaca yapıt, isterse “tarihsel roman” türü içerisinde yer alsın, “hakikatin” peşindeki tarihçi için şüpheyile, en azından dikkatle yaklaşılması gereken bir kaynak olacaktır. Örneğin, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarında 1908-1950 arası Osmanlı-Türk tarihi” gibi bir konu, ampirik tarihçi için ancak söz konusu döneme yönelik otantik deneyim parçaları, bu dönemin olgusal tarihini anlamamızı zenginleştirecek bilgi kıvrımları olarak anlamlı olabilir. Biraz zorlamayla, kurmaca yazarı Yakup Kadri'nin bir tarih yaklaşımına sahip olduğu, yazdığı roman ve öykülerin arka planında bu yaklaşımın yattığı kabul edilebilir. Fakat son noktada, bu kurmaca yapıtların kendi başına bir tarih anlatısı olduğunu, Yakup Kadri'nin roman ve öykü yazarken tarih de yaptığını kabul etmek ampirik tarihçi için mümkün değildir. Çünkü bu tarihçi için kurmaca yazarı ile kendisi arasındaki temel fark öznellik-nesnellik ayrımında yatmaktadır.

(*) Bu makale daha öncesinde şu derleme kitapta yayımlanmıştır: Özgen Felek ve Walter G. Andrews, yay. haz., *Victoria R. Holbrook'a Armağan*, İstanbul: Kanat, 2006, s. 39-73.

Tarihçiliği kendi sınırları ve uzlaşmaları olan bir bilgi üretme alanı olarak kabul eden ampirik yaklaşım yaklaşık otuz yıldır yapısalcılık sonrası ve post-modern alanlardan kaynaklanan rakip bir yaklaşımın ağır eleştirilerine uğramakta. Geleneksel tarihçiliğin nesnellik iddiasına, onun ne kadar metinsel ve anlatısal, dolayısıyla bir edebiyat yapısı kadar ideolojik olduğunu belirterek yanıt veren bu eleştiriler çeşitli vesilelerle kendilerini gösteriyorlar.¹ Bu yaklaşımın en önemli sözcüsü, “metahistory” kavramını üreterek tarihçiliğin kurmacayla haşır neşirliğini ortaya koyan Hayden White’dır. White tarihsel çalışmayı, “geçmişteki yapı ve süreçleri temsil ederek açıklamak adına, bu yapı ve süreçlerin bir modeli ya da simgesiymiş gibi hareket eden, bir anlatısal düzyazı söylemi içinde biçimlenen sözel bir yapı” olarak tanımlar.² Bir başka araştırmacı, White’ın dile getirdiği temel önermeleri şöyle sıralar:

(a) Ne halklar ne de milletler tarihsel “öyküler” yaşarlar; başlayan, gelişen ve sona eren tutarlı öyküler biçimindeki anlatılar tarihçi tarafından, geçmişi anlamlandırma tutumu doğrultusunda inşa edilirler. (b) Tarihçilerin yazdıkları anlatılar aslında “sözel kurmacalar”dır; yazılı tarih geçmişin kendisi olmayıp, onun bir temsidir. (c) Bir anlatıdaki tarihsel evrenin doğası, (kurmaca yapıtlarda olduğu gibi) tarihçinin öyküsünü üzerine oturtmaya karar verdiği tür –ironik, trajik, destanî, romantik– tarafından belirlenir. (d) Dil şeffaf değildir ve geçmişi tam olarak meydana geldiği biçimde yansıtamaz; dil geçmişi yansıtmaktan ziyade, onu yaratır, bir yapıya oturtur ve ona anlam yükler.³

Bu önermeleri dikkate aldığımız takdirde, bir tarihçi tarafından üretilen yazılı tarih çalışmasındaki nesnelliğin verili bir durum olmadığı, aslında tarihçinin tıpkı bir kurmaca yazarı gibi, geçmişe ait malzemeden kendi öznel seçimleri doğrultusunda bir anlatı oluşturduğu noktasına varırız. İşte bu noktada, yukarıda söz edilen “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun romanlarında 1908-1950 arası Osmanlı-Türk tarihi” konusu mümkün olacaktır. Elbette Yakup Kadri her şeyden önce bir roman ve kısa öykü yazarıdır, formasyonunu itibarıyla bir tarihçi değildir. Tarihsel olgulardan dipnotlu, soyağacı olan

1 Örneğin sinema-tarih ilişkilerini sorgulayan bir yazar ampirik tarihçiliğin kabullerini şu şekilde sorguluyor: “Kurmacayla tarih arasındaki fark şudur: İkisi de öyküler anlatır, ama ikincisinin anlattığı öykü hakikidir. Soru: Bu hakikat geçmişte olup bitenin “birebir”, tam bir kopyası mıdır? Yanıt: Sinemada bu asla mümkün değildir. Peki ya basılı kâğıtta birebir hakikat mümkün müdür? Hayır. Bir çarpışma, bir grev ya da bir devrimin betimlenişi bu olaylar bütünü asla tam olarak aktaramaz. Burada bir tür ‘kurmaca’ ya da uzlaşım söz konusudur. Bu uzlaşım, geniş bir tarihsel deneyimi temsil edecek bir seçmeye cevaz verir. Bu uzlaşımın Yoğunlaştırma adını verebiliriz.” Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History* (Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1995), s. 69-70.

2 Robert F. Berkhofer, Jr., *Beyond the Great Story: History as Text and Discourse* (Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1995), s. 12.

3 Rosenstone, *a.g.e.*, s. 35.

ve nesnel bir dille yazılmış, akademik bir tarih anlatısı üretmez. Fakat kurmacasını oluşturduğu türün uylasımları doğrultusunda hareket etmekle birlikte, tıpkı White'ın önermelerinde betimlenen tarihçi gibi geğmişı anlamlandırmaya yönelik tarihsel öyküler, sözel kurmacalar inşa eder, kullandığı dil aracılığıyla geçmişe anlam yükler. Tekrar etmek gerekirse, Yakup Kadri'nin ürettiğı tarih yazılı akademik tarihe alternatif ya da ek değıldir; geçmişe başka bir biçimde (kendi uzlaşımları ve biçimleri doğrultusunda) yaklaşan ayrı bir tarihtir bu.

Şimdi bu örneğı biraz daha derinlemesine inceleyelim. Her şeyden önce, Yakup Kadri'nin yapıtlarında görölen tarih inşa sürecindeki bir tarihtir. Yazar belirli bir yapıtını üretirken durur ve kullanacağı malzemeyi kapsayıcı bir tarihsel yaklaşım belirler. Yazmakta olduğı roman ya da yapıt ne türden bir kurmaca alanını kapsıyorsa, onu anlamlı kılacak, daha önceki yapıtlar zincirinden doğan tarih anlatısı ya da yorumuyla uyum sağlayacak bir yaklaşımdır bu. Böylece Yakup Kadri ele aldığı dönemi kendi tarihsel deneyimleyişinden yola çıkan, parçalı, fakat parçalar bir araya geldiğinde bir yap-boz oyununda olduğı gibi anlamlı bir bütün oluşturan bir tarih anlatısı üretir.

Bu tarih anlatısının bütününe yapıtlarının genel bir değerlendirmesi üzerinden ulaşabiliriz. Fakat yazarın yaşam çizgisi de genel hatlarıyla alındığında bile bize bu yaklaşımın niteliğı konusunda anlamlı ipuçları sunar. Yakup Kadri Karaosmanoğlu 1889'da doğmuştur. Henüz 19 yaşında bir delikanlı olarak geldiğı İstanbul'da önce, Servet-i Fünun akımının II. Meşrutiyet dönemindeki uzantısı olarak ortaya çıkan Fecr-i Âti grubunda yer alır. Yakup Kadri'nin bu dönemde, henüz oluşmakta olan milliyetçiliğın belirleyeceği toplumcu edebiyattan uzakta, "sanat için sanat" çizgisinde yer aldığı göröür. Bir yandan da gazetecilikle uğraşan Yakup Kadri, her ne kadar erken dönem Türk milliyetçiliğının kaynağı olarak beliren İttihat ve Terakki'ye eleştirel yaklaşırsa da, yaşanan iç ve dış siyasal sıkıntıların etkisiyle hem siyasal hem de kültürel açıdan milliyetçi cepheye yakınlaşacaktır. Bireysel olarak yaşadığı bu dönüşüm yazdığı ilk romanlar olan *Hüküm Gecesi* ve *Kıralık Konağı*'ta kendini gösterecektir.

Yakup Kadri, İttihat ve Terakki'nin diktatörce iktidarına olumsuz bakmakla birlikte, yaşanan Balkan Savaşı hezimetini ve Birinci Dünya Savaşı'na girişin getirdiğı sıkıntıları milliyetçi bir heyecan ve üzüntüyle izler. Birinci Dünya Savaşı'nın ikinci yılında yakalandığı tüberküloz hastalığının tedavisi amacıyla İsviçre'ye gider ve Mütareke'nin başlangıcına kadar orada kalır. İyileştikten sonra geri dönen Yakup Kadri işgal altında bir İstanbul bulur. Yaşanan koşullar onu tam bir "millici" haline getirir. Yakup Kadri pek çok meslektaşı gibi Ankara'daki milli hükümeti büyük bir şevkle izler ve Milli Mücadele'ye destek verir. Bu destek bir zaman sonra Anadolu'ya geçip Büyük Mil-

let Meclisi emrinde çalışmaya kadar varır. 1908'in Fecr-i Âti'ci genç yazarı Millî Mücadele'ye bağlanmış bir milliyetçiye dönüşmüştür.⁴

Millî Mücadele tamamlanıp bağımsız bir Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra da, bütün varlığıyla yeni rejimin gelişmesi doğrultusunda çaba harcar. Bir yandan milletvekilliği yaparak politika arenasında yer alırken, bir yandan da Vedat Nedim Tör, Şevket Süreyya Aydemir gibi "sol Kemalizm" olarak adlandırılabilir bir cephede yer alan aydınlarla birlikte *Kadro* dergisini çıkarır. Yakup Kadri ve Kadrocu arkadaşları "Türk inkılabı"nın anti-empyrist özelliklerinden yola çıkarak, yeni rejimin benzersizliğine vurgu yaparlar. Kadrocular'a göre, Türkiye'ye özgü koşulların ortaya çıkardığı, tüm sömürge uluslara örnek teşkil edecek bu rejimin dinamizmini devam ettirecek, seçkinlerden oluşan bir kadroya dayalı bir doktrine gereksinim vardır.⁵

Bir tarihçi olarak Yakup Kadri, romanlarında ve diğer yapıtlarında ortaya koyduğu tarihsel yorumu bu entelektüel gelişim çizgisi doğrultusunda üretmiştir. Yakup Kadri kendini adadığı yeni rejimin öncesini ve ulaştığı değişik evreleri romanlarında işler. *Hüküm Gecesi*, *Kıralık Konak*, *Sodom ve Gomora* ve *Nur Baba*'da Osmanlı'nın çözülüşünü, *Yaban*, *Ankara* ve *Panorama*'da yeni dönemin oluşumunu konu edinir. Onun tavrı salt kendi deneyimlediği tarihe kayıt düşmek değil, yeni rejimin ilerleyişine de katkıda bulunmaktır. Bu amaçla, kendisinin de bir temsilcisi olduğu aydınları temel alır ve önce onlardan başlayarak, gittikçe artan bir dozda, beğenmediği her türden gelişmeyi eleştirir. Yakup Kadri eleştirel tutumuyla olan biteni kaydetmekten çok, arzuladığı tarzda bir tarihin oluşumuna katkıda bulunmaya çalışır. Bu, eskide kalan ve tüm olumsuzlukların kaynağı olan Osmanlı'yla her türlü bağını koparmış, yepyeni bir Türkiye tarihidir. Nitekim bu projesini *Ankara* romanında fütüristik bir biçimde kâğıda dökerek, bundan yıllar sonra yaza-

4 Nitekim Yakup Kadri'nin kendisi de bu dönüşümü *Ergenekon*'un 1928'deki ilk baskısının sonuna eklediği "Son Söz"de lirik bir üslupla şöyle aktarır: "On sekiz yaşında iken bir Anarşist idim. Yüksek bir makam sahibini veya herhangi bir kudretli adamı yere sermek en büyük emelimdi. Sonradan bir ihtilâlün başına geçmek ve halk kitlelerini bir rüzgârın bir ormanı dalgalandırışı gibi harekete getirmek istedim. Otuzunda bunların hepsinden vazgeçmiş, hiçbir şeye inanmaz olmuş ve kendimi cismanî hazlara terk etmiştim. Fakat, etin bu iltihabından ruhun başka türlü bir iltihabıyla uyandım. Mistik bir sevdâ canevimi bir yangının alevi gibi sarımsı. (...) İşte millet aşkına ben bunlar arasından vasil oldum ve bu aşk yolunda can vermediği o vakit cana minnet bildim. Lâkin, bu yeni dinde kendime peygamber gene kendim idim. Onun için ruhum imamsız kalan cemaat gibi perişandı. Ne vakit ki, Anadolu yaylalarının ötesinden, O'nun sesini duydum, nur ile ateş, vecd ile humma arasındaki farkı o vakit bildim. Ancak bu millet müridinin emri altındadır ki, kısır bir ateşle beyhude yere yapıp tutuşmaktan ve yıpratıcı ihtilâçlar içinde beyhude yere kıvranıp durmaktan kurtuldum. Ruhum, hemen ilâhî diyebileceğim bir nizam içine girdi. Eyvah, böyle bir nizamdan mahrum kalmış sersemi ruhlarla!" Yakup Kadri Karasmanoglu, *Ergenekon: Milli Mücadele Yazıları* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1973), s. 227-228.

5 Her ne kadar, bir süre sonra *Kadro* dergisi kapatılıp Yakup Kadri kendi deyimiyle "zoraki diplomat" olarak yurtdışına gönderilirse de onların ortaya koydukları görüşlerin bir kısmı 1931-1946 arası uygulanan devletçi politikalar üzerinde etkili olur.

cağı *Panorama* ileyse bu projenin gerçekleştirilemeyeşini nedenleriyle ortaya koyacaktır.

Yakup Kadri'nin eleştirel aydın tavrı tarihe yaklaşımını belirler. Bu hep gelişerek ilerleyen, ilerici seçkinlerin öncülüğündeki kitlelerin katılımıyla yürüyen çizgisel bir tarihtir.⁶ Arzulanan gelişimin birinci koşulu vatansever, bilinçli, yeniye inancı tam ve çalışkan bir seçkinler kadrosudur. Bu kadro kendine milli şef Atatürk'ü örnek alacak ve halkın da bu doğrultuda hareket etmesini sağlamak için çalışacaktır. Yazarın yukarıda adı geçen bütün romanları tarihsel deneyime bu proje kapsamında anlam atfederler.

Silik geçmiş: Birinci Dünya Savaşı'nın Yakup Kadri romanındaki yeri

Yakup Kadri'nin tarihsel yaklaşımını biraz daha dar bir noktadan, örneğin Birinci Dünya Savaşı'nı ele alışından yola çıkarak somutlaştırmayı deneyelim. Bu noktada, bakışımızı netleştirmek için önemli bir ayrıma değinmeliyiz: tarih-geçmiş ayrımına. Sande Cohen'e göre, "[t]arihle geçmiş birbirlerinden radikal bir biçimde ayrı tutulmalıdırlar. Birincisi daima kültürel karışıklıklarla belirlenirken, ikincisi çok daha akışkan bir kavramdır. Geçmiş hem istemli hem istemsiz hafızayla alakalıdır. Halbuki tarih ancak hatırlananın simülasyonunu yansıtabilir."⁷ Bu ayrım, yazının başında ele alınan yeni tarih yaklaşımıyla da uyumludur. Geçmiş kavramı, yakın ve uzak olayların bile isteye ya da kendiliğinden anımsanmasıyla ilişkilendirilmektedir. Halbuki tarih kavramında iradeye dayalı bir yaklaşım vardır; söz konusu olan, aklın geçmişe ait bir olay ya da olaylar bütününe bir olay örgüsü doğrultusunda anlatisallaştırmasıdır.

Bu ayrım doğrultusunda roman yazma ediminin de tarih sınırları içerisine girdiğini düşünebiliriz. Nitekim Yakup Kadri de her romanında belirli bir olaylar dizisine yaklaşarak onları bir olay örgüsü doğrultusunda tarihsel bir anlatı haline getirir. *Kiralık Konak*'ta Osmanlı siyasal ve toplumsal düzeninin çöküşünü, *Nur Baba*'da dinsel alandaki yozlaşmayı, *Sodom ve Gomore*'de işgal İstanbul'unda görülen dekadansı, *Yaban*'da yeni düzeni oluşturacak aydınla halk arasındaki uçurumu, *Ankara*'da yeni rejimin oluşum süreci-

6 Yakup Kadri'nin bu tavrı 14 Mart 1922 gibi çok erken bir tarihte yazdığı bir yazıda bile belirgindir: "T.B.M.M. yalnız vatani kurtarmak endişesi ile duyulanmamalı, aynı zamanda onu yaşıatacak imkânları da geçmişin yıkıntıları ile sağlamaya çalışmak ise ağır bir hatadır. Bizim için geçmişte, ancak (bir ders-i ibret) değeri bulunmaktadır. Ona ne yönden baksak ürküntü ile geri çekilmek zorunluluğunu hissederiz. Bir Garpli şairin dediği gibi, 'Mazi bir lashedir'; nafile onu diriltmeğe kalkmıyalım. Zaman yürüyor, daima öne doğru, ileriye doğru yürüyor; bunun aksi-ne gitmek imkânsızdır." Yakup Kadri K., *Ergenekon*, s. 110.

7 Sande Cohen, *Historical Culture: On the Recoding of an Academic Discipline* (Berkeley: University of California Press, 1986), s. 329'dan aktaran Berkhofer, Jr., a.g.e., s. 13.

ni, *Panorama*'da inkılâbın uğradığı çok yönlü ihanetleri eksen alarak ayrı, fakat bir araya geldiğinde anlamlı bir bütün oluşturan bir tarihsel anlatı üretir. Bu tarihsel anlatının temel unsuru, Osmanlı'nın temsil ettiği eskiyle Türkiye Cumhuriyeti'nin temsil ettiği yeninin çatışması ve tek tek romanların belirlediği her aşamada yeninin tercih edilmesi olarak belirir.

Yakup Kadri'nin roman yelpazesinde Birinci Dünya Savaşı'nın görüldüğü başlıca üç yapıt bulunur: *Kiralık Konak*, *Sodom ve Gomore*, *Yaban*. Bu üç romanda da Birinci Dünya Savaşı yazarımız için bir "tarih" özelliği sergilemez; Osmanlı'nın sonunu belirleyen bu savaş sadece silik bir "geçmiş"tir. Yakup Kadri'nin tarihi 1920'lerde, İsviçre'den döndükten sonra başlayacak ve iradi anlatımını Millî Mücadele'ye yönelik olarak kurmaya çalışacaktır. Hal böyle olunca, zaten olumsuz anılar taşıyan ve yenilgiden sonraki işgal yıllarında daha da olumsuz algılanacak Birinci Dünya Savaşı deneyimi unutulmaya çalışılacak kötü bir geçmişin bir parçası olacaktır; ardından gelen zorlu, fakat bir o kadar olumlu evrenin –retorik– hazırlayıcısı olan bir geçmişin.

Son cümlede geçen retorik sözcüğü önemli. Çünkü Türk yazarlarının çoğunda görülen Birinci Dünya Savaşı deneyimini retorik bir araç olarak kullanma eğilimi Yakup Kadri'de de mevcuttur. Yaşadığı cephe deneyimini edileştiren hemen hiçbir Türk yazarı bulunmadığı için, Batı edebiyatlarında görülen savaş edebiyatının Türkçede karşılığı yoktur. Bunun yerine, Birinci Dünya Savaşı'ndaki Osmanlı-Türk katılımı retorik amaçlarla kullanılır. Çanakkale Millî Mücadele'yi haber vermesi, Sarıkamış İttihatçı lider kadrosunun yetersizliğini, Suriye Cephesi Arapların ihanetini göstermesi açısından konu edinilir.⁸

Bu retorik kullanımın en önemli nedeni, Birinci Dünya Savaşı hezimetinin hemen ardından yaşanan ulusal bağımsızlık mücadelesiye de savaş boyunca kamuoyunun yeterince bilgilendirilmemesi, cephe gerisinin psikolojik açıdan güdülenmemesi gibi yan nedenler de Türk yazarlarının bu büyük olayı yeterince konu edinememelerine neden olmuştur. Savaş boyunca iktidarı elinde tutan İttihatçı kadro, çok zayıf birtakım kamuoyu oluşturma denemeleri dışında, genellikle sıkı bir sansür siyaseti güderek halkın ve halkı yönlendirecek aydınların bilgilendirilmesinin önüne geçmiştir. Örneğin, Yakup Kadri'nin İsviçre'ye gitmeden önce yaşadıkları bu duruma iyi bir örnektir:

İkdam gazetesindeki yorgunluklarım ise yalnız "bedeni" değil aynı zamanda "ruhi" idi. Askerî ve sivil iki yanlı bir sansür, en basit görünen havadislerden bile "tedhîş-i ezhâmî mûcib" nitelikleri buluyor ve bu yüzden ikide bir ya Matbuat, ya da Emniyet Umum Müdürlüklerine çağrıldığım oluyordu. Mat-

8 Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Erol Köroğlu, *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918): Propagandadan Millî Kimlik İnşasına* (İstanbul: İletişim, 2004).

buat Umum Müdürü o devirde Nâzım Hikmet'in babası Hikmet Bey'di. Komşum ve ahabım olduğu halde bana yapmadığı gözdağı kalmazdı. Emniyet Umum Müdürü ise beni saatlerce ayakta sorguya çekerdi.⁹

Birinci Dünya Savaşı'nı bu koşullar altında, yeterince bilgilenmeden, fakat milli duygularla izleyen Yakup Kadri'nin tarihsel kurgusunda bu savaş sadece bir üzüntü kaynağı olarak belirir. Zaten savaşın ikinci yarısını ciddi bir hastalığı yabancı bir memlekette iyi etmeye çalışarak geçirdiği için, anbean hezimete doğru ilerleyen bu evre onun yapıtında farklı bir biçimde de beliremez. Yakup Kadri'nin ilgili dönemi kapsayan romanlarında ne cephe ne de cephe gerisiyle ilgili önemli veriler bulunmaz. Ancak çok gerektiğinde, gerçekçilik etkisinin yaratılması ya da romandaki belli bir noktayı zenginleştirmek için nadiren bu savaşla ilgili olgusal bilgi kırıntıları görülür. Bunlar yazarın kısmen kendi yaşadıklarından kısmen de duyduklarından yola çıkarak oluşturduğu noktalardır. Fakat daha önce de değinildiği üzere, Birinci Dünya Savaşı Yakup Kadri'nin söz konusu üç romanında (*Kıralık Konak*, *Sodom ve Gomore*, *Yaban*) Osmanlı'nın bitişine işaret etmek ve onun yerini alacak yeni rejimin kaçınılmazlığını vurgulamak amacıyla kullanılır. Şimdi bu durumu romanlar üzerinden hareket ederek anlamaya çalışalım.

***Kıralık Konak*:¹⁰ Eskiye sona erdiren umutsuz ölüm**

Yakup Kadri'nin kitap halinde yayımlanan ilk romanı olan *Kıralık Konak*'ı inceleyen yazarlar ortak noktaları vurgularlar: 1922'de yayımlanan bu romanda "Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş dönemindeki toplumsal yapısı, çöküşü hazırlayan toplumsal nedenler dile getirilir." (Selim İleri, *Kıralık Konak*, s. 248) Bu durum romanda konak-apartman dairesi, Tanzimat adabı-Meşrutiyet dekadansı, istanbulin-redingot, Naim Efendi-Servet Bey, Hakkı Celis-Faik Bey, yoz üst tabaka-fakir halk gibi ikili karşıtlıklar aracılığıyla işlenir. Bu doğrultuda *Kıralık Konak*, medeniyet değişimi ve Batılılaşmayı ahlâkçı bir tarzda ele alan Türk romanları geleneğine de eklemlenir. Namık Kemal'in *İntibah*'ı, Recaizâde'nin *Araba Sevdası*'sı, Samipaşazâde'nin *Sergüzeşt*'i, Ahmet Mithat'ın *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*'si, Gürpınar'ın *Mürebbiye* ve *Şıpsevdi*'si, Mizancı Murat'ın *Turfanda mı Turfa mı*'sı medeniyet değişikliği ve bunun yol açtığı iki arada bir derede kalmış, kimlik bunalımına düşmüş roman kişilerinin uğradıkları kötü durumları işleyen roman geleneğinin ilk akla gelen örnekleridir (Rauf Mutluay, *Kıralık Konak*, s. 247).

9 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, 2. baskı (İstanbul: İletişim, 1990), s. 66.

10 Romandan alınan bölümler şu baskıya aittir: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak* (İstanbul: İletişim, 1979).

Bu romanlardaki genel yaklaşımı “ahlâkçı revizyonizm” olarak adlandırabiliriz. Ahlâkçılık sözünü burada, okuru eğitmek, belli bir doğrultuda düşünmesini, hareket etmesini, dünyayı yazarın da dahil olduğu anlayışın bakış açısından görmesini sağlama çabası anlamında kullanıyorum. Bu doğrultuda yukarıda verilen soyağacında anılan romanlar ahlâkçıdır ve gerek kendilerinden gerekse Yakup Kadri’den sonra da bu tutum Türk romanında kendini göstermeye devam etmiştir.

Yakup Kadri de tıpkı öncelleri gibi toplumu belirli bir biçimde duruş almaya ikna etmek için uğraş verir. O yüzden de Seniha ve Faik Bey gibi karakterler doğrulardan saptıkları için suçlanır ve dışlanırlar. Fakat Yakup Kadri’de, kendinden önce gelen romancıların revizyonizmi yoktur; berikiler mahkûm ettikleri karakterlerin karşısına olumlu ve doğru yolu görebilen, bulabilen karakterler koyarlarken, *Kıralık Konak*’ta bu türden bir revizyonizm görülmez. Bu farklılık düzenin içinden konuşmakla dışına çıkmak ayrımından kaynaklanır. Yakup Kadri’den önce gelen yazarlar Osmanlı devlet geleneği içerisinde konuşurlar; devletin ve toplumun kötü gidişine çare bulmak umuduyla yazarlar. Oysa Yakup Kadri, romanı 1922’de yayımlamanın da avantajıyla, artık kurtarılacak bir şey kalmadığı acı gerçeğini teslim etmekten kaçınmaz. İşte bu noktada, *Kıralık Konak*’ın öncellerinden farkı ortaya çıkar. Bu romandaki bütün karakterler çok yönlü bir çöküşün bireyleridir ve sadece bu çöküşten etkilenmekle kalmaz, onu üretir, hızlandırır ve güçlendirirler. Roman bireylerle toplumun çöküşünü birbirine koşut olarak anlatır ve mutlak bir umutsuzluğun altını çizerek sona erer.

Yakup Kadri’nin bu tutumu siyasi seçiminden kaynaklanır. O, Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra yaşanan işgal ve Milli Mücadele sırasında milli hareket saflarında yer alır ve eski düzenle olan tüm bağlarını koparır. *Kıralık Konak*, bu kopuşun çözülme ve temellerine oturtulma denemesidir. Nitekim bu çaba, yazarın 1928’de yayımlanacak *Sodom ve Gomore*’si ile hem hesaplaşmanın bozgundan sonraki işgal yıllarına uzanacak, hem de *Kıralık Konak*’ta görülmeyen yeni ve umutlu geleceği işaret edecektir. *Kıralık Konak* Yakup Kadri’nin girdiği yeni rotanın yol açtığı güvenle, onun ve temsil ettiği cephenin, hâlâ eskiden medet umanlara yönelttikleri “bitti!” haykırışıdır. Roman artısıyla eksisiyle bir dönemin kapanmakta olduğu gerçeğine okurlarını ikna etme çabası içerisinde.

Dolayısıyla, romanda görülen konak-apartman ya da Tanzimat adabı-Meşrutiyet dekadansı gibi karşıtlıklar okurun altı çizilen doğruları kabullenmesi amacıyla değil, geride kalanın çok yönlü bir dökümünü çıkartma amacıyla işlenir. Yani Yakup Kadri romancılıktaki öncellerini faka bastırmakta, onları kendi silahlarıyla avlamaktadır. Roman gerçekten de okuru genel geçer ahlâki seçimlere göre ilerleme beklentisine yönlendirir biçimde başlar. Du-

yarlı ve edepli Naim Efendi'nin karşısına züppe Servet Bey, oğlu Cemil, kızı Seniha ve Seniha'nın âşığı Faik Bey konulur. Romanın belirli bir aşamasına kadar, hep olayların etrafında geliştiği Seniha'nın doğruları görmesini, kendine çekidüzen vererek Faik'ten kurtulup ahlâklı, duyarlı, şair Hakkı Celis'e yönelmesini bekleriz. Fakat beklentilerimiz boşa çıkar. Ne Seniha hatadan hataya koşmaya doyar, ne de olayların gelişimi iynin kaçınılmaz olarak galip geleceği manihaik bir gelişim sergiler. Romandaki gidişat hep daha kötüye doğrudur. Nitekim Hakkı Celis milli bilinci Seniha'ya olan umarsız aşkının yerine ikame eder görüldüğü sıralarda, yazarın temel yaklaşımını şöyle formüle ediverir: "Naim Efendinin hıçkırıklarıyla Seniha'nın kahkahalarının-
daki mana bir değil midir? Bu iki ses de biten bir şeyi ifade etmiyorlar mı?" (183) Böylece okur, yazarın amacının içli bir trajedi ya da her şeyin en sonunda güllük gülistanlık olacağı ahlâki bir hikâye anlatmak değil, yakın geçmişe yönelik bir iddianame hazırlamak, yolun bittiğini ilan eden bir manifesto sunmak olduğunu anlar.

Biraz önce romandaki olayların Seniha'nın çevresinde geliştiğine değinilmişti. Gerçekten de Seniha, romanın kapsadığı 1909-1916 yılları arasındaki zaman diliminin aktarılmasında merkezde yer alır. *Kıralık Konak*, Seniha ve onun etrafında konumlanan bireysel yaşamlarla toplumsal yaşamın uçuruma doğru ilerleyişini koşut bir biçimde anlatır. Seniha'nın çöküşü ülkenin çöküşünün istiaresi olarak kurgulanmaktadır. Bu yüzden yazar, felakete doğru ilerleyen siyasal durumu kısa değinmelerle, bir görünüp bir kaybolan, fakat bireysel öyküyü sürekli ağırlaştıran acı haberlerle vermeyi tercih eder. Seniha işlediği her hatadan ders alıp bir şeyleri düzeltmeye yöneleceğine daha büyük hatalara doğru yuvarlanır. Hızla, huzursuz bir genç kızdan içi boş bir fahişeye dönüşür. Çünkü yaptığı seçimler her zaman ya ulaşılmaz ya da yanlıştır. Yakup Kadri'nin Seniha'ya yaptırdığı seçimler Osmanlı'nın son on yılı için de geçerlidir. Hataların yol açtığı felaketler ders almaya ve kendine çekidüzen vermeye değil, daha felaketli hatalara yol açacaktır.

Öte yandan, yazar romanın ilerleyişi içerisinde, toplumsal öyküyü Seniha'nın öyküsü aracılığıyla vermeye yönelik stratejisini yavaş yavaş değiştirir. Seniha'nın Avrupa'ya kaçışına kadar yoz Batılılaşmanın yol açtığı bireysel trajediler ön plandadır. Fakat Seniha'nın kendisi sahneden çekilip yerini çevresindekilerin ona olan tutkusuna bırakınca, o zamana kadar geri planda kalan Hakkı Celis'in öyküsü aracılığıyla toplumsal olaylar da romanda daha etkili olmaya, kendilerini Seniha'nın aracılığına gerek kalmadan ortaya koymaya başlarlar. Yazarın hiç değilse empatiyle yaklaştığı Naim Efendi ve Hakkı Celis, Seniha'ya olan tutkuları doğrultusunda birbirlerine yaklaşırlar. Fakat bu ikiliden Naim Efendi bu tutkusunun etkisiyle her an daha fazla kabuğuna çekilerek mahvoluşa doğru ilerlerken, Hakkı Celis, çalkantısıyla her-

kesi etkisi altına alan toplumsal olaylara kendini bırakarak Seniha'ya yönelik yıkıcı tutkusunu söndürmeye uğraşır. İşte, Birinci Dünya Savaşı ve onu hazırlayan olaylar romana temelde bu yolla girerler. Bu savaş bir yandan Seniha ve yoz çevresine yeni, fakat aynı derecede yoz yaşam olanakları sunarken, Hakkı Celis'e de bir kurtuluş umudu olarak görünür.

Romandaki bu gelişime biraz daha yakından bakalım. Romanda verilen ve romanın sonuna doğru yoğunluğu artan siyasal durum parçacıklarında savaşın ayrı bir yeri var. Bilindiği gibi, Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı'na giden yolu 1911 senesinde Trablusgarp'ın İtalyanlar tarafından işgali ve burada yaşanan kısa süreli mukavemet çabaları ile hemen ardından gelen 1912-1913 tarihli Birinci ve İkinci Balkan Savaşları'ndan geçer. Nitekim romanda da önce çok yüzeysel bir biçimde Trablusgarp'ın kaybına değinilir. Seniha ile Faik arasındaki ilişkiyi öğrenen Naim Efendi skandalı çözmek üzere Faik'in babası Kasım Paşa'yı ziyarete gittiğinde bu konuya şöyle bir değinilir. Fakat ailevi felaketine gömülmüş olan Naim Efendi bu meselenin farkında bile değildir ve yine aynı nedenle üzerinde bir an bile durmaz. Sonra da bu soruna hiç değinilmez. Çünkü Seniha akıl almaz bir cüretle büyükbabasına saldırır ve Faik'i sevdiğini, fakat onunla evlenmeyeceğini, zira evlenmeyi bir sınıf atlama aracı olarak gördüğünü ilan eder. Bir ültima-toma benzeyen bu konuşmada sarf ettiği iki cümle özellikle önemlidir: "Siz zannediyor musunuz ki, ben ömrümün sonuna kadar böyle bir evde kalacağım? Böyle bir memlekette, etrafımda böyle bir halkla?" (124) Yani kendini o halktan ayırmakta, onun acılarından, sıkıntılarından zerre kadar etkilanmemektedir.

Bundan sonraki toplumsal kriz, özellikle İstanbul'u derinden sarsan büyük travma Balkan hezimetidir. Bu olay Seniha'yı ve yaşamlarını onun etrafında kuran karakterleri toplumun genelinden bambaşka bir biçimde etkileyecektir. Seniha Balkan hezimetinden Belkıs Hanım ve mebus kocasının Avrupa'ya kaçma kararları doğrultusunda haberdar olur. Daha önceki krizlerde olduğu gibi, bu olayı da toplumun geneli gibi yaşamaz. Onu etkileyen toplumun durumu değil, Belkıs Hanım'a duyduğu kıskançlık olacak ve kısa bir süre sonra da Avrupa'ya kaçacaktır. Tabii bu durumda, sihri altındaki çevresi de toplumun yaşadığı travmayla değil, onsuz kalmanın travmasıyla baş başa kalırlar. Hakkı Celis'in tecrübesini izleyelim:

Vakit geçti ve devir İstanbul'un en fena devirlerinden biriydi. O meşum bozgundan sonra payitahta dökülen aç, çıplak, hasta kafilelerini, şimdi Çatalca'nın yaralıları takip ediyordu. Gecenin ilk karanlığı çöker çökmez Sirkeci garından itibaren şehrin muhtelif taraflarına doğru uzanan sokaklardan bir takım başlar, kanlı yüzler, sarkık kollar taşıyan ve birer tabuttan hiç fark edil-

meyen araba dizilerinden başka bir şey görülmüyordu. Her kalpte, bu araçların sayısına göre son huduttaki mukavemete dair ümitler azalıyordu. Herkes birbirine: “Bugün; yarın!” diyordu ve ufuklarda geceleri bile top sesleri hiç dinmiyordu. Hakkı Celis, şu saatte ne o top seslerini işitiyor ve ne yanıbaşından geçen arabaları görüyordu; fikrinde bir düşünce, kalbinde bir emel vardı: Eve gidip Seniha’dan bir telgraf bulmak!.. Bunun haricinde onun için hiç bir şey mevcut değildi (146-147).

Daha sonra romanda Babıâli baskınına görürüz. Seniha hâlâ Avrupa’dadır ve roman kişilerinin temel kaygısı da hâlâ budur. Hakkı Celis’le Naim Efendi bu konu etrafında gelişen dertleşmelerinden birini gerçekleştirirken, Hakkı Celis bu olaydan da bahseder. Böylece Hakkı Celis’teki değişimin de ilk izlerini görürüz. Seniha’nın yokluğu onu derinden yaralamaya devam etse de bireylere yönelik etkisi gün geçtikçe artan siyasal gelişmelerle daha yakından ilgilenmektedir.

Romandaki gelişmeleri hızlandıran olaysa Seferberlik ilanı olacaktır. Savaş tehlikesine karşı tüm erkekler gibi silahaltına alınan kahramanımız ihtiyat zabiti mektebine kaydolarak eğitim almaktadır. Hakkı Celis’in yaşamında yeni bir devre açılmaktadır. Fakat tam bu sırada Seniha, Avrupa’da patlak veren savaştan kaçarak İstanbul’a döner. Onu ziyarete giden Hakkı Celis küçümseyici bir tutumla karşılaşır:

Seniha zoraki bir kahkaha ile güldü:

“Ooo, daima felsefe! Sen hiçbir zaman hayat adamı olamayacaksın, hiçbir zaman, zavallı Hakkı!”

Bunun üzerine genç adam acı acı gülümseyerek yarı ciddi, yarı şaka cevap verdi:

“Öyleyse ölüm adamı olurum.”

Hakkı Celis bu sözleri düşünmeyerek, bir şey söylemiş olmak için söyledi: Esasen bunun hırçın bir sitem olmaktan başka bir manası yoktu. Hatta, o kadar ki, bu sözün boşluğundan, soğukluğundan genç adamın kendisi bile ürperdi. Fakat ekseriya dilimize dolaşan ve günlerce ağızımızdan hiç düşmeyen manasız lakırdılar gibi bu da, nedendir bilinmez, birdenbire Hakkı Celis’in beynine ve diline saplandı. Seniha’nın yanından çıktıktan sonra sokakta yürürken kendi kendine mütemadiyen bunu tekrar ediyordu (168).

İşte bu noktadan itibaren yazar, roman kişisine bir şans tanır. Bu romanda yazarın ahlâkçı bakışıyla mahkûm ettiği kişilerin yaşama biçimlerine en uzak iki kişi Naim Efendi ve Hakkı Celis’tir. Naim Efendi her ne kadar, temsil ettiği değerler nedeniyle bir parça acımaya mazhar olsa da daha en baştan gözden çıkarıldığı ortadadır. O nedenle, yazarın kurduğu bu cehennemi

sahneden kurtulmaya yakın olan tek kişi Hakkı Celis'tir. O, Seniha'nın da küçümsemeyle teslim ettiği üzere, Seniha merkezli yaşama dahil olamayan ve olmak da istemeyen tek kişidir. Fakat onun da hisli Servet-i Fünun şairi edasıyla bu kurtuluşa asla nail olamayacağı kesindir. İşte bu yüzden, Hakkı Celis "hırçın bir sitem" olarak düşünmeden sarf ettiği cümlelerin anlamını derinlemesine düşünmeye ve kendisiyle hesaplaşmaya başlar. O kadar aydır ihtiyat zabiti eğitimi almakta olduğu halde, "ölüm adamı" olmanın anlamı ilk kez o gece, Seniha'nın yanından ayrıldıktan sonra kafasına dank eder. Birdenbire, bir ideal için ölmek ve öldürmek fikri onu büyüleyiverir. Savaş meydanlarının, vuruşmanın, cenk etmenin çekiciliği ve anlamlılığı ona Seniha saplantısına rakip olabilecek bir seçenek sunmaktadır.

Ne var ki, vardığı bu sonuçlar onun Seniha'ya olan tutkusunu bir anda yok etmeye de yetmemektedir. Hakkı Celis, bu saplantının düşüklüğüne aklın ikna olur ve bu farklı düşünüş sayesinde diğer roman kişilerinden bir nebze de olsa farklılaşır. Ama aklıyla doğru yolu görebilse de kalbiyle tıpkı diğerleri gibi Seniha'ya bağımlı yaşamaya devam eder. O artık neredeyse çift kişilikli biridir. Zaten romanın sonu da burada biçimlenmeye başlamış olur. Yazar Hakkı Celis'i kurtarmayı denemiş, fakat Hakkı Celis kendisini geçmişinin kirlinden kurtaracak ateşli yeniye kayıtsız şartsız teslim olamamıştır. Hakkı Celis Çanakkale cephesine gidişine kadar geçen zamanda vaktini hep bu akıl-kalp ya da bilinç-bilinçaltı mücadelesiyle geçirecektir. Hiç durmadan hem Naim Efendi'nin temsil ettiği değerleri hem Seniha'nın ortaya koyduğu yaşam biçimini yargılayıp durur. Kendini onlardan ayırmaya ve toplumun anlamlı mücadelesine dahil etmeye uğraşır:

[B]ir koğuşta yüzlerce kişiyle yatıp kalkmak, bir karavanada yüzlerce kişiyle yiyip içmek ve bir tabur içinde saatlerce yürümek ona en hakiki şahsiyetini öğretti ve bir ferdin başlıbaşına bir keyfiyet olmayıp, bir kemiyet içinde bir adet olduğunu hissetti. Onun gözünde münferit hadiselerin artık hiçbir kıymeti yoktur. Bunun içindir ki, Seniha'yı son senelerde türeyen yeni bir kadının neslinin muayyen bir örneği ve Naim Efendiyi memleketin sallanan top-rağı altında, ürkerek, bağırarak için çıkmış bir acıklı müstehase telakki ediyor. Ya kendisi neydi?.. İşte, ben, bu yelin önüne katılanlardanım! Fakat, nereye gidiyorum, bilmiyorum. Bir garip heyecan içinde sarhoş gibi yürüyorum ve korkmuyorum. Çünkü koyu, uzun ve sayısız bir kafilenin içindeyim, yolumuzun sonunda belki bir uçurum da olsa yürüyeceğim; zira benim için hiçbir şey geriye dönmekten daha fena değildir! (184-185).

Fakat bunları bilmek ona yetmeyecek ve hep o geçmişe bağımlı kaldığı- nın farkına varacaktır. Bu ikilem onu daha farklı noktalara da götürecektir. Bazen "milli ideal" denen şeyin de boş bir şey olup olmadığından şüpheye

düşer. Çünkü onun millet olarak bildiği şey Seniha'larla Naim Efendilerden oluşmaktadır. Yani Hakkı Celis bu fosiller ve asalaklardan oluşan millet için mi ölecektir? Fakat bunun böyle olamayacağına kendisini ikna eder. Bunlar millet değil, milletin birçok cephede bunlardan kurtulmak için mücadele verdiği "kangren olmuş uzuv"dur (192).

Kanımca, yazar Hakkı Celis'i çok fazla zorlamaktadır. Belki onu geliştirmek için yeterince çabalamadığından, belki çok fazla şeyi mümkün olduğunca çabuk söylemek arzusundan, Hakkı Celis'in met cezirli düşünce macerası aksak işleyen bir roman kişisine yol açar. Onu daha en baştan eskiye ait kıldığı için, Hakkı Celis'in "milli ideal"e yöneldiği bölümler yazarın repliklerini yineleyen ve "yoz geçmiş-aydınlık gelecek" ikilemini de ikircikli bir biçimde yaşayan, tam şekillenmemiş bir karakter yaratır. Gerçi bu durum da Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler*'ini çağrıştıran bir belirsizlik yaratarak farklı bir edebi tat üretir, ama bu da biraz fazla gürültüye gitmektedir. Belki de bu iki arada kalma durumunu *Sodom ve Gomora* ile *Yaban*'da daha rahat geliştirecektir ve burada bir anlamda o romanlara hazırlık yapmış olmaktadır. Ancak okur hiçbir zaman Hakkı Celis'in nereye kayacağını önceden kestiremeyecektir.

Mesela Hakkı Celis'in Çanakkale'ye hareket etmeden önceki gün yaptığı ziyaretlerde bu durum kendini gösterir. Bundan bir önceki bölümde kahramanımız yine milli idealden yöne bir tercih yapmış ve bölüm, "kangren olmuş uzuv" teşbihiyle şiddetli bir biçimde sona ermişti. Veda ziyaretleri bölümü de aynı kararlı havayla başlar. Hakkı Celis aldığı askerlik eğitimi sayesinde hem fiziksel hem de düşünsel olarak, o eski cılız, hastalıklı şair duyarlılığını bir kenara fırlatıp atmış ve bir dava adamı haline gelmiştir. Ziyaret ettiği eski dostlarından Belkis Hanım'ın şehvetli tutumunu çocukça bulur ve hiç önem vermez. Şairliği sayesinde kendisine meftun ettiği Neyyire ve Nuriye Hanımları sanat anlayışında meydana gelen değişiklik aracılığıyla dehşete düşürür: "Mensup oldukları milletin itikatlarını, gazalarını, hezimetlerini, elem ve neşatını terennüm eden o büyük halk ve millet şairleri benim için daima mübarektirler. Şair denilen mahlûk benim için biraz evliya ile kahraman arasında bir şey olmalıdır," (197) diyerek yazarın yazma ânındaki tercihlerinin açıktan açığa sözcülüğünü yapar.

Fakat Seniha'yı ziyarete gittiğinden itibaren diğerlerine gösterdiği bu muhim kişilik çözülmeye başlar. Yazar, her ne kadar onun artık Seniha'dan da etkilenmediğini vermeye çabalarsa da bunun böyle olmadığını hissederiz. Hakkı Celis oradayken Faik de ziyarete gelir ve kahramanımızı bu düşman âşıkların arasında ne yapacağını bilemez halde buluruz. Akşam yemeğinden sonra Faik'le birlikte dışarı çıkan Hakkı Celis, berikinin ısrarı üzerine birlikte Taksim'e çıkmayı kabul eder. Gittikleri gece kulübü Alman şar-

kıcı ve konsomatrislerin Alman ya da Avusturyalı askerlerle, Türk zabitlerine ve savaş zenginlerine hizmet verdiği bir yerdir. Buradaki eğlencenin anlamsızlığını bir yandan Hakkı Celis'in algılayışı aracılığıyla izlerken, bir yandan da Faik'in Seniha hakkında ileri geri konuştuğuna şahit oluruz. Böylece Seniha'ya derinden derine hâlâ bağlı olan Hakkı Celis, Seniha'nın eski aşığı Faik aracılığıyla tekrar bu meseleye çekilmiş olur. Faik'ten ayrılıp evine dönerken Hakkı Celis'in bölüm başındaki o kararlılığından eser kalmadığını, geçirdiği gün boyunca olanları sıkıntı ve iğrenmeyle aklından geçirdiğini görürüz. Bölüm, Faik'in Hakkı Celis'e laf olsun diye söylediği, fakat bütün olaylarla doğrulanan sözüyle sona erer: "Cephe gerisindeki hayat daha iyi değil!" (209)

Bu, bir sonraki bölümü de belirleyecek olan bir yargıdır. Cephe gerisinin Almanya, İngiltere ya da Fransa gibi savaşan ülkelerde özel bir ilgiye mazhar olduğunu, "home front" olarak adlandırıldığını biliyoruz. Cephe gerisi savaş merkezli yaşarsa cephegedeki mücadelenin de daha başarılı olacağına inanılır. Fakat *Kıralık Konak*'ta verilen cephe gerisinin bu tasarıma sahip olmadığını, Hakkı Celis'in çevresini oluşturan insanların cepheyle ilgilenmeden kendi yaşamlarıyla uğraştıklarını görürüz. Bu durumda, Hakkı Celis'in bilinci ve vicdanıyla ulaştığı "millet" anlayışının somutlaşmadığını, ona savaşma gücü, imanı verecek bağlara sahip olmadığını söylemek yanlış olmaz. Bu yüzden, Hakkı Celis'in kendi "cephe gerisindeki hayatın daha iyi olmaması" durumu, aklen kendini buna inandırmaya çalışsa da onun için taşınabilir bir gerçek değildir.

Bu çıkarımlar doğrultusunda, bir sonraki bölümde anlatılan Hakkı Celis'in iki günlük izin ziyaretini, onun son kez yaşam kaynaklarını araştırma ve bir umut kalıp kalmadığını anlama çabası olarak okuyabiliriz. Nitekim bu gezisi sırasında hiç umut kalmadığını, Seniha'nın basit bir insan olduğunu bütün açıklığıyla görecektir. Hakkı Celis Seniha'nın yanındayken hüngür hüngür ağlar ve döktüğü gözyaşlarıyla onu hayata bağlayan tüm duygulardan arınır. Bölümün sonuna eriştiğimizde biliriz ki, Hakkı Celis artık sadece "ölüme gitme" anlamında bir ölüm adamıdır.

Nitekim romanın son bölümünde bu ölüme gidişin ayrıntılarını öğreniriz. Son bölüm Senihalarda verilen bir yemek davetini anlatır. Bu davette İstanbul sosyetesinin dışında iki Türk ve bir de Alman subayı vardır. Hakkı Celis'in ölüme gidişini bu subaylardan biri olan Binbaşı Hüsnü anlatır. İlk bakışta kahramanca bir ölümdür bu:

Pek çok kahramanca ölenler gördüm, fakat bu, büsbütün başka bir şeydi. Biri omzunda, biri de tâ göğsünün ortasında üç yarası vardı; vurulurken görmedim, lâkin görenler söylüyorlar, o gün Anafartalar'da ilk süngü hücumu-

nu yapanların arasındaymış, kurşunu ilk defa sağ kolundan yemiş; hiç sesi-
ni çıkarmamış, bir saniye bile tevakkuf etmemiş, derhal silahını sol eline al-
mış, yürümüş; bu sefer omzundan vurulmuş ve yere yuvarlanmış, fakat çok
geçmemiş bir de bakmışlar ki, iki kollarını göğsü üstüne kavuşturmuş, dü-
şe kalka koşanların arkasından geliyor. İşte zannederim, bu sırada son kur-
şunu yemiş (233-234).

Halbuki Hüsnü Bey anlatmaya devam ettikçe görürüz ki, Hakkı Celis sa-
vaş meydanının ve milli duyguların yarattığı bir kahramanlık duygusuyla
değil, yaşamla hiçbir bağı kalmayan birinin intihar güdüsüyle savaşmakta-
dır. Cephede hep gamlı ve düşüncelidir. Sürekli olarak tehlikeli hareketlerde
bulunarak ölüme davetiye çıkarır. Fakat onun umutsuzluğunu asıl vurgula-
yan bölüm, ölmeden önceki ağır yaralı olduğu anların anlatımıdır. Diğer ya-
ralıların yanına taşındığında Hüsnü Bey onunla bizzat ilgilenir. Hakkı Celis
çok susamıştır, fakat ağır yaralı birinin su içmesi çok tehlikeli olduğundan
Hüsnü Bey bu talebi geri çevirir. Hakkı Celis “su içersen ölersün,” uyarısına
“Daha iyi ya, bir an evvel kurtulurum!” (235) diye cevap verir. Hüsnü Bey’in
doktorla konuşması sırasında çevresine hep yabancı ve ürkek gözlerle baki-
rılır. Hakkı Celis kendini adeta bir yabancı gibi hissetmekte ve ölümün bir an
önce gelip kendisini kurtarmasını beklemektedir. Nitekim az sonra talep et-
tiği suyu bile içmeden ölür.

Hakkı Celis’in ölümü romanda daha önce anlatılan olaylarla birleştirilin-
ce, onun ne kurtulmaya çalıştığı geçmişine ne de uğruna canını verdiği ye-
ni yaşamına ait olamadan, umutsuzluk içerisinde öldüğü sonucuna ulaşırız.
Elbette bu ölüm yazar ve onun hedeflediği okur açısından olumlu bir şey-
dir, çünkü onun ölümü hangi nedenden kaynaklanırsa kaynaklansın, ileride
yaşanacak büyük hesaplaşmaya, Milli Mücadele’ye yol hazırlayan bir içeri-
ğe sahiptir. Fakat bu yoruma ulaşmaya daha yıllar vardır ve Hakkı Celis cep-
he gerisinde yaşayanlar için yok yere ölen, acınacak bir gençtir. Cephe geri-
si onun ölümünden güç almaya, bu ölümden vatansever bir enerji üretmeye
hazır değildir. Hakkı Celis’in dramını oluşturan da budur. Doğru yolu seçti-
ği halde, bunu anlamlandıracak, ölürken bile mutlu olmasını sağlayacak bir
yaşama sahip olamamıştır. Bu yüzden de umutsuzluk içinde ölür.

Ölümünün anlatıldığı davette olup bitenler de bu sonucu destekler. Aslın-
da bu davette gördüğümüz iki Türk subayı okurda bir umut ışığı beklentisine
yol açar en başta. Çünkü iki subaydan Azmi Bey adlı, Suriye’den gelmiş kur-
may yarbay Seniha’nın yeni nişanlısıdır. Hakkı Celis’in ölümünü anlatan Bin-
başı Hüsnü Bey de Yarbay Azmi’nin arkadaşı olarak bu davete katılmaktadır.
Acaba yazar romanın sonunda Seniha’yı bir askerle nişanlayarak servet avcılı-
ğından vaz mı geçirmektedir diye umutlanırız. Fakat bu umutlarımız boşa çı-

kacaktır, çünkü bu iki subay Millî Mücadele'nin yaratacağı keskin, geçmişle-riyle bağlarını bir çırpıda koparıp yeni bir geleceğe tüm benlikleriyle atılmış askerler olmayıp, Osmanlı toplumuna, günün değerlerine göre biçimlenen kişilerdir. Azmi Bey'in Seniha'ya yönelik kıskançlığı aracılığıyla geç dönem Osmanlı subayının toplumsal güç mücadelesinde yer alma savaşını, dünyayı bu doğrultuda yorumlama biçimini izler, en azından sezinleriz. Aynı davette yer alan bir savaş zengini ile Alman subay Yarbey Azmi'nin rakipleridir. Azmi Bey rakiplerini arkadaşına çekiştirir; savaş zengini onun için bir hırsızdır, Alman subay ise nezaketten uzak, kaba saba biridir. Bu subaylar ve diğer davetliler aracılığıyla hâlâ Osmanlı toplumunda olduğumuzu, Hakkı Celis'in ölümüne değer kazandıracak koşulların henüz ortaya çıkmadığını anlarız.

Yazar bu anlayışa ulaşmamız için elinden gelen her şeyi yapar. Örneğin, Seniha Hakkı Celis'in ölüm öyküsünü büyük bir sıkıntıyla dinler. Bu ölümün onun için, şöyle bir anılıp geçilecek bir olaydan başka bir anlamı yoktur. Masadaki bazı davetliler duygulanırsa da aynı şeyi Seniha için söylemek mümkün değildir. Hatta Seniha'nın savaş zengini talibi ona yaranmak için, Hakkı Celis'e görkemli bir mezar yaptırmaktan bahseder. Fakat Seniha'nın bu jسته kayıtsız kaldığını görürüz. O "sadece güzel ve süslü"dür (237).

Sodom ve Gomore:¹¹ Defteri dürülen geçmiş

1928'de yayımlanan *Sodom ve Gomore* Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak*'ta kurulduğu toplumsal çözülmenin son aşamasını, Mütareke İstanbul'unu konu edinir.¹² *Kiralık Konak*'ta Osmanlı düzeninin çöküşünü istanbulin-redingot, Tanzimat-Meşrutiyet, konak-apartman dairesi gibi karşıtlıklar üzerinden kuran yazarımız, *Sodom ve Gomore*'de bu çöküşün mantıksal sonucu olan bir kokuşmuşluğu öyküler. Kullandığı Tevrat kaynaklı Sodom ve Gomore kisası aracılığıyla, işgalcilerle iş birliğine yönelen Osmanlı burjuvazisinin nasıl bir dekadansa düştüğünü ve Sodom'la Gomore nasıl ilahi bir biçimde yok edilerek cezalandırıldıysa, bu günahkâr şehrin de Anadolu'dan kaynaklanan bir ateşle temizleneceğini anlatır. Bu roman Yakup Kadri'nin Osmanlı geçmişiyle son ve en esaslı hesaplaşmasıdır.

11 Romandan alınan bölümler şu baskıya aittir: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, 6. bs (İstanbul: İletişim, 1984).

12 Zaten Yakup Kadri'nin milliyetçi imgeleminde kültürel mekânın ayrı bir yeri vardır. Bütün romanları belirli mekânlarda geçer. Bu mekânlar makro düzeyde, ele aldığı düşünceleri somutlaştıran Ankara, İstanbul gibi şehirler ve Anadolu kasaba ve köyleridir. Mikro düzeyde de konak, apartman dairesi, köy evi vb. gibi mekânları özel amaçlarla kullanır. Entelektüel varlığı İstanbul gibi bir başkentte şekillenip, daha sonraki siyasal seçimleri sonucu, ilk aşamalarından itibaren oluşumuna katıldığı yeni başkent Ankara'ya yönelmesi Türk milliyetçiliğinin mekânla ilişkisi açısından tipik bir örnek teşkil eder. Yakup Kadri düşüncelerini sadece birtakım kurmaca kişiler aracılığıyla değil, kullandığı mekânlar aracılığıyla da somutlaştırmayı tercih eder.

Kiralık Konak'ın öykü zamanı 1916'da son buluyordu. Dolayısıyla, tarihçi Yakup Kadri'nin oradaki amacı eski düzenin bitişine kayıt düşmektir. Romanda anlatılan toplumsal felaketler milli bilincin ortaya çıkmasına aracılık ederler, fakat bu yeni oluşumun mecraı o tarihte henüz tam olarak belirmediğinden *Kiralık Konak* kötümser bir atmosferde gelişir ve sona erer. *Sodom ve Gomore*'deyse olabileceklerin en kötüsü yaşanmaktadır. Koskoca bir imparatorluğun başkenti düşman işgali altındadır. İşgal altındakilerin bilinçsizliği ve kendilerini işgalcilerin her türlü arzusuna ram etmeleri yaşanan olumsuz koşulları daha da ağırlaştırmaktadır. Ne var ki, bütün bu olumsuzlukların karşısında her açıdan olumlu bir umut kaynağı olarak Anadolu ve oradaki Millî Mücadele panzehir işlevi görür. Kötülüğü yargılayacak ve cezasını verecek bir güç vardır artık. Bu yüzden, *Sodom ve Gomore* *Kiralık Konak*'la karşılaştırıldığında çok daha iyimser bir hava yayar. Gidişatın ne yöne doğru olacağını önceden bilen yazar, romanında ele aldığı batağı adeta acımasız bir zevkle anlatır. Nasıl kutsal kitaptaki Sodom ve Gomore kıssasını okuyan bir dindar kötülüğün cezalandırılacağını ta en baştan bilirse, Yakup Kadri de benzer bir rahatlıkla yaklaşır konusuna. Karakterlerini geliştirir ya da onları en abartılı sapkınlıklara yönlendirirken en küçük bir ikircim taşımaz kafasında.

Bu romanda İstanbul'u Sodomaştıranlar işgal güçleridir. Eşcinsel Captain Marlow, röntgenci Major Will, burnu büyük çapkın Captain Jackson Read, yaşına rağmen zamparalıktan vazgeçmeyen Colonel de Rochepierre, entrikacı Doktor Jean Prade sahip oldukları güç aracılığıyla zaten şirazesini yitirmiş İstanbul sosyetesine istedikleri gibi oynarlar. Onların bu ahlâksızlık oyununa Yahudi, Rum, Ermeni, Tatlısu Frengi, bütün gayrimüslim azınlıklar da canı gönülden katkıda bulunur. Milliyetçi Yakup Kadri Sodom'unu üretirken Amerikalıları bile işin içine katar. Amerikalılar kâh Fanny Moore aracılığıyla Türk kadınlarını lezbiyenliğe sürükler, kâh Ermeni çocuğu aramak bahanesiyle Türk çocuklarını ailelerinden kopararak misyonerlik faaliyetlerinde bulunurlar. Sosyeteye dahil, iyi ailelerden gelen Türkler ise işgal İstanbul'unu Sodomaştıranlara yordakçılık yaparlar. Çünkü bunlar milli bilinçten yoksundurlar:

Sami Bey, Tanzimat devrinin meydana attığı o biçim alafanga Türkler'dendir ki Türk'ten başka her milletin gücüne inanırlar ve Türkiye'ye ait meselelerin mutlaka başkaları tarafından halledilebileceği fikrindedirler. Gerçi Osmanlı devletinin geçirdiği uzun gerileme ve can çekişme devri onlarda böyle bir kanaate yol açmış olabilirdi. Rus ve Balkan muharebelerine dair birtakım tarihi hatıralar, Osmanlı ordusunun bozgunları üzerine kurulmuş sayısız konferans isimleri, ve Avrupa'nın siyasi edebiyatında pek ziyade geçerli olan "hasta

adam" tabiri, devamlı paylaşma söylentileri hep onların zaafını kuvvetlendiren matematik delillerdi. Fakat Türk tarihinin, hattâ, bu uğursuz sayfalarından bile haberi olmayan Leylâ için bir İngiltere bir büyük devletler sözünün ifade ettiği mâna çok belirsizdi. Bu genç Türk kızına Türk'ün zaafı gibi Avrupa'nın gücü de hiçbir şey söyleyemezdi. Zira, şimdiye kadar bu iki varlığı birbiriyle karşılaştırmaya bile lüzum görmemişti. Onun gözünde İngiltere nasıl tanıdığı beş on İngiliz'den ibaretse, Türkiye'nin sınırı da kendi yaşadığı muhitin çemberinden daha geniş değildi (352-353).

Bütün bu Sodom unsurlarının karşısında Milli harekete gönülden bağlı genç Necdet konulmuştur. Fakat o da belirli bir amaç doğrultusunda özellikle zayıf çizilir:

[R]omanın başkışisi olan Necdet, yazarın daha önceki romanlarında görülen Osmanlı aydınlarıyla ortak özellikler sergiler. Tıpkı onlar gibi ne yapacağını bilemez, edilgindir, fakat kurtuluşun ne yönden geleceğini hisseder ve somut bir adım atmadan kurtuluşun kendisine gelmesini bekler. Romandaki tek olumlu kişi Necdet'tir, fakat nereye kadar? Çevresindeki yozluktan o da nasibini alır ve atıl kalır. Yazar alttan alta ona da, yani Osmanlı aydınlarına da bir eleştiri yöneltmektedir. Çünkü Yakup Kadri seçimini yapmış ve Mütarekeden sonra İstanbul'da kalmamış, Anadolu'ya geçip Ankara hükümetinin emrine girerek doğru yolu bulmuştur. Bu açıdan geçmişine (...) sünger çekmektedir. İşte Necdet'in bir türlü yerinden kımlıdayamayışında bu süngerin etkisi büyüktür. Yakup Kadri Necdet aracılığıyla geçmişiyile sıkı bir hesaplaşmaya girmektedir.¹³

Yakup Kadri *Sodom ve Gomore*'de oluşturduğu tarihsel kurmaca aracılığıyla İstanbul, dolayısıyla da Osmanlı defterini kapamaktadır. Bu, işin yukarıda değinilen tarih kısmıdır. Romanın geçmişinde, yani alttan alta kendini gösteren kısmında ise Birinci Dünya Savaşı yatar. İstanbul'daki işgal ve bu işgalin yol açtığı Sodomik atmosfer hep bu savaşın yol açtığı hezimetin sonucudur. Zaten İstanbul'daki gayri milli sosyete bir anda, gökten zembille inmişti. *Kıralık Konak*'ta kurgulanan tarih anlatısı sayesinde böyle bir altyapının ta savaş yıllarında, hatta daha öncesinde oluşmaya başladığını biliriz. O romandaki Seniha evindeki çay partilerine müttefik Alman ve Avusturya subaylarını davet ederken, *Sodom ve Gomore*'nin Leyla'sı da işgalci güçlerin subaylarıyla düşüp kalkar. Seniha'nın ağabeyi Cemil bir Alman subayının irtibat subayı olarak İsviçre'ye kapağı atma planları yaparken, işgal İstanbul'un da Orhan Bey adlı bir ihtiyat zabiti Major Will'in irtibat subayı olarak onun

13 Erol Köroğlu, "Geçirgen Duvar: Yakup Kadri'nin Anılarıyla Romanları Arasındaki Etkileşim", *Varlık*, (Kasım) 1997, s. 1082: 54-55.

her türlü sapıklığının ön hazırlıklarını üstlenir. Örneğin, Major Will'in Boğaz'da kiraladığı yalısı bulan Orhan Bey'dir. Bu yalı Orhan Bey'in eski bir aile dostuna aittir. Savaş sırasında yoksul düşen bu ailenin evini Orhan Bey çok ucuza kapatır. Major Will'in cinsel fantazileri için kullandığı odanın yalının eski sahiplerince mescit olarak kullanıldığını bizzat Orhan Bey'in ağzından işitiriz. *Sodom ve Gomore* tarih düzeyinde işgali ve onu sona erdirecek direniş işaret ederken, hemen her satırında Birinci Dünya Savaşı geçmişini de ima eder. Bu romanda üstü kapalı bir biçimde kendini hissettiren bu geçmiş *Yaban*'da çok daha açık bir biçimde kendini gösterecektir.

Yaban:¹⁴ Karanlık geçmişle zorlu gelecek arasında sıkışan aydın

Sodom ve Gomore bir hesaplaşmanın en şiddetli son darbesidir. O yüzden en olumlu roman kişisi olan Necdet bile olumsuz bir atalet ve çaresizlik içinde verilir. *Kıralık Konak*'taki Hakkı Celis'in ölümü okuru kızdıran, umutsuzluğa sevk eden, fakat hiç değilse arındırıcı bir ölümdür. Necdet ise bütün olumlu dış görünüşüne rağmen üzerimizde pek de iyi bir etki bırakmaz. O, Hakkı Celis'in tersine Birinci Dünya Savaşı sırasında savaşmamış, Avrupa'da tahsil görmüştür. Necdet aslında *Kıralık Konak*'taki Faik Bey'in biraz zorlamayla daha akıllı uslusunu, az buçuk milliyetçisi olarak belirir. Bütün bilgi ve birikimine, lafta kalan milliyetçiliğine rağmen bir türlü nişanlısı Leyla'dan ayrılıp asıl kaynağa, Anadolu'ya gidemez. O yüzden de milliyetçiliği hep yapıştırma, hep yapay bir görünüm sergiler. Halbuki *Yaban*'ın Ahmet Celâl'i Hakkı Celis'e daha yakındır. Onunla aynı köklerden gelir. Sanki ölmemiş de Çanakkale'de kolunu kaybetmiş bir Hakkı Celis görürüz. İstanbul'daki işgal koşullarını kaldıramadığı için Anadolu'nun bir köyüne sığınmıştır. Sakat kaldığı için, kalben bağlı olduğu Millî Mücadele'ye katılamaz. Bu açıdan Necdet gibi o da acınacak bir durumdadır. Fakat Ahmet Celâl yine de unutulmaya çalışılan karanlık geçmişten çok, parıltılı –gelişi yakın– tarihe ait bir karakterdir. Geçmişin acı ve yükleriyle değil, geleceğin zorluklarıyla mücadele etmektedir.

Çanakkale Savaşları'nda bir kolunu kaybetmiş Ahmet Celâl bir paşazadedir. Uğruna kolunu kaybettiği ülkesi büyük bir hezimete uğrayıp, memleketi İstanbul düşman işgali altına girdikten sonra, hazmedemediği bu durumdan kurtulmak için emir erinin Haymana Ovası'ndaki köyüne yerleşir. Ağırlığına dayanamayıp kaçtığı geçmişi, kesik kolu gibi her an kendini hatırlatan bir ağırlığa sahiptir onun hayatında. Fakat romanın tarih düzeyindeki öyküsü bu geçmişle değil, sığındığı köyde yaşayan köylüler ve Ahmet Celâl

14 Romandan alınan bölümler şu baskıya aittir: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, 13. baskı (İstanbul: İletişim, 1979).

arasındaki çatışmayla ilgilidir. Milliyetçi aydının kurtulmaya çalıştığı karanlık geçmişiyle kurmaya çalıştığı ideal geleceğin önüne çıkan en büyük engel karşısında ezilmesi, sürekli mücadele etmesi söz konusudur bu romanda. Bir yanda reddettiği kökleri bir yanda bir türlü kucaklaşamadığı geleceği arasında kalan aydının çilesi işlenir. Bu durum en açık biçimiyle romanın sonlarına doğru, köy bozguna uğramış Yunan ordusunun işgali altına girdiğinde ortaya çıkar:

Artık bu benim hikâyem olmaktan çıkmıştır. Burada, kendime ait olan kısımları bile ben, artık bir başkasının macerası gibi anlatıyorum. Farzediniz ki, ben, Ahmet Celâl denilen bir subayın, bir malûl gazinin hortlağıyım ve her gece el ayak çekildikten sonra onun boş kalan yatağına girip olanı bite-ni hikâye ediyorum.

Zavallı Ahmet Celâl öldü ve onu, mezarında zebaniler bekliyor. Onun için kabir azabı başladı mı, başlamadı mı, bilmiyorum. İsterseniz, zebaniler bekliyor lâkırdısını o azabın bir başlangıcı olarak telâkki ediniz. *Zira, o yeryüzünde iken de ârâfta gibi yaşadı. Hangi cinsten Tanrıya kulluk ettiğini bilmedi. Bir yabancı imparatorluk namına yıllarca döğüşüp kanını döktü. Yıllarca, meçhul bir vatanın, bir ideal yurdun hasretiyle yanıp tutuştu. Elle tutulmaz, gözle görülmez bir sevgilinin peşinden yıllarca koştu. Onun yoluna ağladı, güldü, söyledi ve öbür dünyaya göçeceği gün bildi ki, meğer hepsi yalanmış.*

Ah, işte ona her şeyden daha acı gelen bu oldu. Bütün bir ömrün boş yere akıp gittiğini öğrenmek, bütün bir gençliğin boş emeller, boş hayaller, sakat işler peşinde heder olduğunu görmek; gider ayak, birdenbire gerçeklerin en iğrenci, en korkuncu ile karşı karşıya gelmek... İşte, kabir azabından önce, Ahmet Celâl bu ateşlerden geçti. Bu zebanilerle düşüp kalktı. Ona asıl bunun için acıyınız (213-214, italikler bana ait).

Ahmet Celâl'in bu kadar karamsarlaşmasına neden olan şey, sadece düşman işgali değildir. O bir başka işgalden kaçarak geldiği bu köyde kabul göreceğini, uğruna sakat kaldığı milletini bulacağını düşünürken, bu beklentinin sadece ham bir hayal olduğuna şahit olur. Zira onunla aynı idealleri paylaşacaklarını hayal ettiği köylüler milli bilinçten tamamıyla uzak, kısır günlük yaşamlarının getirdiği sorunlarla uğraşarak yaşayan insanlardır. Türk olarak adlandırılmayı bile reddederler. Onlara göre Türk diye göçerlere denir, kendileri "Elhamdülillah, Müslüman"dırlar. İzmir'de uslu uslu oturan düşmanı ta kendi memleketlerine kadar çektiği için Ankara'daki milli hükümete öfkelenir, padişahın tarafını tutar ve yeri geldiğinde düşmanla iş birliği etmekten bir an bile geri durmazlar. Onlar için savaş, askere alınma tehlikesi ve bitmek bilmez bir angaryadır. Onların gözünde Ahmet Celâl sadece bir "yaban", onlara yabancı bir sakattır.

Bu durum Ahmet Celâl'i bir yandan büyük bir hayal kırıklığına sürükler, bir yandan da bunun sorumlusunun bu insanları şimdiye kadar ihmal eden Türk aydınları olduğunu düşündürür. Ahmet Celâl'in çektiği acı ve bunun sonucunda ulaştığı özeleştirici romanın tarih düzleminde ortaya koyduğu projedir. Ahmet Celâl sürekli sorgular:

Bir gün... bir gün, onlara, ispat edebilecek miyim ki, ben bir “yaban” değilim? Benim damarlarımdaki kan onların damarlarında işleyen kandır. Aynı dili söylemekteyiz. Aynı tarihî ve coğrafi yollardan, hep birlikte gelmişizdir. İspat edebilecek miyim ki, aynı Allah'ın kuluyuz! Aynı siyasi mukadderat, aynı sosyal bağlar, bizi kardeşlik, evlâtlık, analık babalık üstünde bir yakınlıkla birbirine bağlamıştır (55).

Ahmet Celâl bu köylüleri bu düşüncelerine bir türlü ikna edemeyecektir. Ta ki, bozguna uğrayan Yunan kuvvetleri köylüye her türlü eziyeti reva görene kadar. Romanın sonunda köy bir harabeye dönüşürken, köylülerin de çektikleri acılar sayesinde millet olma yoluna gireceklerini umut edebiliriz. Fakat bu durum romanda verili değildir, aydınların zaferden sonra bir millet üretmek için çabalamaları gerekecektir: “Eğer, bize zafer nasip olsa bile kurtaracağımız şey, yalnız bu ıssız toprakla, bu yalçın tepelerdir. Millet nerede? O henüz ortada yoktur ve onu, bu Bekir Çavuşlar, bu Salih Ağalar, bu Zeynep Kadınlar, bu İsmailler, bu Süleymanlarla yeni baştan yapmak gerekecektir.” (203)

Ahmet Celâl gerek kendi bireysel zorluğunu gerek tarihsel projesinin önüne geçen toplumsal engelleri hep, yukarıdaki alıntıda “ârafta kalmak” olarak adlandırdığı duruma, yani karanlık geçmişe dayandırır. Daha romanın başında bu köye gelirkenki halini şöyle çözümler:

Daha otuz beşimize basmadan her şeyin bittiğini, işin tamam olduğunu; aşkın, arzunun, ümit ve ihtirasın artık bir daha uyanmamak üzere sönüp gittiğini kendi kendimize itiraf etmek; kendi kendimize bütün mutluluk ve başarı kapılarının kapandığını söylemek ve gelip, burada bir ağaç gibi yavaş yavaş kurumağa mahkûm olmak... Böyle mi olacaktı? Böyle mi sanmıştım? Lâkin, işte böyle oldu ve böyle olması lâzımdı. (...) Zaten, Cihan Savaşında kolumu kaybetmezden önce bütün şiir kabiliyetimi, bütün sade dilligimi kaybetmiş bulunuyordum. Korkunç, iğrenç ve yalçın gerçek “parmaklarının ucundaki kan ve alnının ortasındaki çamurla” çoktan bana görünmüştü. Biliyordum ki, toprak katı ve tabiat zalimdir ve insan, cinsi bozuk bir hayvandan başka bir şey değildir; biliyordum ki, insan hayvanların en kötüsü, en bayağısı ve en az sevimli olanıdır. Evet, bilhassa en az sevimli olanıdır (31-32).

Hezimetin getirdiği çöküntüyle, gitgide Sodomlaşan işgal İstanbul'undan kaçan Ahmet Celâl sığındığı köyde de aradığı sıcaklığı, milli birliği bulamaz.

Çünkü buradaki köylünün herhangi bir milli idealden haberi yoktur ve milli bütünlüğü yavaş yavaş erozyona uğratarak en sonunda şiddetli bir şekilde yok oluş aşamasına getiren son on-on beş yıl fakir köylüyü de başka bir açıdan yıkıma sürüklemiştir. Devletin hiçbir şekilde bilinçlendirmede, en küçük bir şey vermeden hep sömürdüğü köylü için savaş her zaman bir yıkımdır. Savaş eski asker Bekir Çavuş'un deneyiminde olduğu gibi yirmi üç yıl sürecek bir eziyettir. Osmanlı ordusunda asker olmak demek bin bir cefaya göğüs gererek Rumeli'nden Şam'a, Yemen'den Girit'e kadar uzanan geniş bir coğrafyada sürüklenip durmak, yaşamını tüketmek anlamına gelir.

Askerin toplumsal düzeyde yaşadığı bu sıkıntılı geçmiş en açık biçimiyle Ahmet Celâl'in âşık olduğu Emine'nin babası Şerif Çavuş'un öyküsüyle açığa vurulur. Ta Balkan Harbi'nde askere alınan Şerif Çavuş Sarıkamış'ta Ruslara esir düşer. Sibiry'a doğru sürülürken Rusya harpten çekilince serbest kalır ve yürüyerek Kars'a gelir. Kars'tan Doğu cephesine, oradan güneye ve en sonunda Adana'ya gönderilir. İşte bu sırada, yorgun müfrezesiyle amaçsızca ilerlerken, farkına varmadan köyüne geliverir. "Dikkatle bakıyorum. Derisi bir Hintli derisi gibi kararmış, uzun ve kırçıl sakallı bir adam... Kaç yaşında? Belki otuzunda, belki ellisinde vardır. Anadolu köylüsünün, -hele uzun süre askerde kaldıktan sonra- yaşını tayin etmek pek güçtür." (181) İşte bu Şerif Çavuş Millî Mücadele'nin en ateşli evresinde, yolu tesadüf eseri memleketine düşünce firar ediverir. Bu durum, Ahmet Celâl gibi bir milliyetçi için akıl almaz bir ihanettir. Fakat Şerif ya da Bekir Çavuş'un neden böyle davrandıklarını da doğru tespit edebildiğinden bu durum karşısında sessiz kalır: "Asker! Fakat, Bekir Çavuş bir bozgun ordusunun askeridir. Kimbilir kaç dayakta kötürümleşmiş maneviyatını ayağa kaldırıp durdurmak ne mümkün! Hele, düşmanın şu karşı tepeleri tuttuğu bir sırada ona dasitanî bir heyecan vermeğe çalışmak kadar abes ve mevsimsiz bir şey tasavvur olunamaz." (202)

Fakat Ahmet Celâl neferler düzeyinde gördüğü bu geçmişten kaynaklanan bezginliğin subaylar düzeyinde ortadan kalktığını da gözlemler. Yakup Kadri'nin diğer iki romanında Osmanlı ordusu subaylarına pek de olumlu bir gözle bakmadığını biliyoruz. *Kiralık Konak* ve *Sodom ve Gomore*'de kendi çıkarlarının peşinde koşan yedek subaylar ve Millî Mücadele'nin yaratacağı milli bilince henüz ulaşamamış subaylar görülür. Oysa Ahmet Celâl'in köyden gelip geçerlerken karşılaştığı subaylar hezimet ordusunun subayları değildir artık:

Bunlar, artık, benim bildiğim Cihan Savaşı subayları değildir. Bazılarıyla tanışmakla beraber onlarda eski ruhtan, eski kafadan bir belirti bulamıyorum. Bunlar, bir ordunun alelâde subayları olmaktan ziyade yeni bir mezhebin öncüleri gibidir. Cihan Savaşında her biri bir şeyden şikâyetçiydi. Hepsisi devle-

tin siyasetini tenkit ederdi. Hepsi canından bezgin görünürdü. Şimdi ise tartışma bile kabul etmiyorlar. “Mutlak yeneceğiz” diyorlar (106).¹⁵

Gerçi Yakup Kadri'nin tarihsel yaklaşımında “subay”ın konumu bu ayrımla sona ermez. Millî Mücadele boyunca geçmişin karanlığından sıyrılmayı başaran Türk subayını başka tehlikeler de bekler. Savaş kahramanı olan bu subayların zaferden sonra içine düşeceği para ve “aferizm” tuzağını yazarımız, *Ankara* romanındaki Binbaşı Hakkı Bey tiplmesiyle ortaya koyar. Fakat bu, yeni rejimin tarihsel anlatısına ait bir sorundur ve *Yaban*'ın işlevi eskiyle yeni-nin kesişim noktasında aydına düşen görevi işaret etmekten ibarettir.

Sonuç

Yakup Kadri için tarihin 1920'de başladığını söylemiştik. Nitekim 25 Mayıs 1920'de yayımladığı bir yazıda şunları söyler:

Altı yıl süren bir zulüm, kıyamet ve cinayet gününün akşamındayız. Elleri-miz dirseklerimize kadar kan içindedir. Gövdemiz terden sıırsıklamdır ve ayaklarımız tozludur. Hepimizin vicdanı üstünde bir yük var, hepimizin kalbinde ya bir hıncın veya bir öfkenin alevi tütüyor, ağzımızda barut duman-larının acılığı, gözlerimizde top ateşlerinin parıltıları henüz sönmedi. Fakat, (...) [r]uhumuz geçen şeylere asılı kalmasın, şahlanmış bir küheylân gibi gelecekle şeylere doğru atılsın; zira, gerçekten, hepimiz; yenmiş ve yenilmişler, hepimiz büyük, ulvi ve muhteşem bir asrın eşigindeyiz (*Ergenekon*, 10-11. İtali-kler yazara ait.).

Ne var ki, geçmişin ağır yüküne rağmen geleceği bu denli umutla, iyimserlikle bekleyen Yakup Kadri, geçmişe karşı hiç de müsamahalı bir tavır sergilemez. Yukarıda alıntılanan yazıdan iki yıl sonra, 31 Temmuz 1922'de yayımlanan “Kimler Söze Karışıyor?” başlıklı bir yazısında, Talat Paşa'nın öldürülmesine fazla aldırış etmeyen kamuoyunu suçlayan Hüseyin Cahit Yalçın'ı sert bir üslupla azarlar:

O muharrir bunları söylerken bizim üç yıldan beri hangi ölümlere ve hangi şehitlerin dullarına, yetimlerine ağlamakta olduğumuzu ve Talât Paşa'ya ge-

15 Yakup Kadri buna benzer bir saptamayı daha 15 Mart 1922 tarihli bir yazısında da ortaya koyar: “Şimdi yalnız bir kuvvetin, yalnız ruhtan gelen yürekliliğin her şeyi yapabileceğine iman ediyorum. Fakat, şu şartla ki, mânevî kuvvettten körü körüne bir cesaret mânası çıkarılmamalıdır. Harbiumumîde hâkim olan bu yanlış bizi maceradan maceraya sürükledi ve Suriye'de Mısır seferi felâketini, Kafkas cephesinde Sarıkamış hâilesini doğurdu. Bu sefer, her nefer ne için ve kim için harb ettiğini biliyor ve her kumandan kuvvetinin derecesini ölçebilecek bir anlayışın sahibidir. Bugünkü Millî Anadolu Ordusu ne ruh, ne şekil bakımından dünkü İmparatorluk Ordusuna benze-miyor.” Yakup Kadri K., *Ergenekon*, s. 115 (İtali-kler bana ait).

linceye kadar ne müheyyiç vatan fedailerıyla yanyana yaşadığımızı bilmiyor. Geçenlerde Falih Rıfkı'nın yazdığı gibi, Harb-i Umumîde hazarı kıyafetle do-laşan kumandanı hatırlatan bir edâ ile bize maziye karışmış bir adama borçlu bulunduğumuz hürmet ve muhabbetten bahsediyor. Unutuyor ki, o bahset-tiğiniz adamlarla bizim aramızda bir milyona yakın Türk'ün cesedi yığılmış duruyor. (...) Unutuyor ki, Anadolu'nun tâ orta yerinde namert bir düşman silâh çatmış, siper kazmıştır ve bunun karşısında Türk'ün kanı oluk oluk ak-mıştır. Unutuyor ki, bugün ortada seksen binlerce maaşsız, kolsuz, bacaksız asker sokaklarda koltuk değneklerini ölen arkadaşlarının kemikleri gibi sü-rüklüyor (*Ergenekon*, 191-192).

Aslında, incelenen üç roman üzerinden ulaşmaya çalıştığımız sonuç yukarıdaki iki alıntıda tüm açıklığıyla kendini gözler önüne seriyor. Yakup Kadri, romanlarında geliştirdiği tarih anlatısından Birinci Dünya Savaşı deneyimini dışlamaktadır. Çünkü acıdan, yıkımdan başka bir şey getirmeyen bu savaş, ardından gelen zorlu Milli Mücadele sayesinde geçmişin karanlığına itilmiş-tir. Onu hatırlamanın, düşünmenin Yakup Kadri'nin ilerlemeci tarih anlayı-şı açısından hiçbir yararı yoktur. Ta ki, ait olunan şimdi ve onun müjdeledi-ği aydınlık geleceğin önemini, değerini vurgulamak amacıyla, bir karşılaştıır-ma nesnesi olarak kullanılsın; kullanıldıktan, işi bittikten sonra da tekrar çı-karıldığı karanlık odalara, mahzenlere tıkılsın.

KAYNAKÇA

- Berkhofer, Jr. ve Robert F., *Beyond the Great Story: History as Text and Discourse*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
- Cohen, Sande, *Historical Culture: On the Recoding of an Academic Discipline*, Berkeley: University of California Press, 1986.
- Karaosmanoglu, Yakup Kadri, *Ergenekon: Milli Mücadele Yazıları*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1973.
- , *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, 2. basım, İstanbul: İletişim, 1990.
- , *Kıralık Konak*, İstanbul: İletişim, 1979.
- , *Sodom ve Gomora*, 6. basım, İstanbul: İletişim, 1984.
- , *Yaban*, 13. basım, İstanbul: İletişim, 1979.
- Köroğlu, Erol, "Geçirgen Duvar: Yakup Kadri'nin Anılarıyla Romanları Arasındaki Etkileşim", *Varlık*, (Kasım) 1997, s. 1082: 54-55.
- , *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918): Propagandanan Millî Kimlik İnşasına*, İstanbul: İletişim, 2004.
- Rosenstone, Robert A., *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.

Sükûnetsiz Meskenler, Huzursuz Mekânlar: Kiralık Konak ve Sodom ve Gomore'de Mekânsızlaşma*

ZEYNEP UYSAL

Bir ev... Mutlaka bir ev de kendisine lazımdı. İstanbul'un şerefli bir mevkiinde bir ev! (...) Lakin gittikçe kökleşen bu ihtirasta bir acayip taraf vardı. Marangoz olduğu, tahtaları son derece sevdiği halde, evinin kâgir olmasını aklına koymuştu. Ahşabı anlıyordu. Lâkin taş daha başkaydı. Taş: Kaleydi.

– KEMAL TAHİR, *BİR MÜLKİYET KALESİ*

Bir mekân yaratmak, bir yere ait olmak, bir eve, toprağa, yurda, içinde varolabileceği bir alana bağlanmak insanın temel dürtülerinden biri. İnsan ancak yaşayacağı yeri, mekânı yaratarak ve onun “içinde” yaşayarak bir varoluşa sahip oluyor. Mekân kavramı, kültürel coğrafyadan psikolojiye, fenomenolojiden felsefeye kadar neredeyse bütün sosyal bilimlerin ilgi alanında yer aldığı gibi, çeşitli boyutlarıyla edebiyatın da temel sorunsallarından biri olmuştur. Fenomenolojik bir yaklaşıma göre, insanın bireyselleşebilmesi için bir yuvaya ihtiyacı vardır; ister dışarıda arasın, ister kendi inşa etsin, bu yuva sadece beslenmek, tehlikelerden, soğuktan ve sıcaktan korunmak, sığınmak için edinilen mekândan çok daha fazlası demektir. Bunun için “ev” dışarıdaki yabancı dünyadan ayrı, bildik, bize ait, zevklerimizi, iç dünyamızı yansıtır yaşayabileceğimiz ve istersek başkalarıyla paylaşabileceğimiz ya da yalnız kalabileceğimiz yerdir.¹

“Journeys Home: The Pathos of Place” adlı makalesinde Lawrence Kimmel, insan hayatı için bir “insan dünyası”nın gereğinden söz eder. İnsanoglu sadece bir yaratık, zamanın oyuncuğu değil, mekânın yaratıcısı ve vasıtası-

(*) Bu makale daha önce *Journal of Turkish Studies – Türklük Bilgisi Araştırmaları*, v. 28/II (2004)'de yayımlanmıştır.

1 Anna-Teresa Tymieniecka, “De patria Mea: The passion for place as the thread leading out of the labyrinth of life”, *The Elemental Passion for Place in the Ontopoiesis of Life*, *Analecta Husserliana*, The Yearbook of phenomenological Research, 1995, s. 10.

dır aynı zamanda. Yaşam projesi daima eve doğru, memlekete doğru bir yolculuk gibi görünür. Mutluluk veren, sığınılan, ait olunan yere yolculuk, her zaman “eve dönüş” tür yaşam çemberi. Kişi bir daha evine dönemese, yine de hep evine doğru bakar, oraya dönmeyi hayal eder durur. Ama buna karşılık geriye –ya da burada ileriye doğru– bakmayan, hiçbir anısı, rüyası, hasreti olmayan ve hatta yer/mekân düşüncesini bir kâbus, bir lanet gibi görenler de vardır.² Bu karşılığı daha genel bir biçimde şöyle de ifade edebiliriz: En temel mekân olarak dünyaya tutunmak, onun parçası olmak, onu kucaklamak isteyenlere karşılık dünyadan kaçmak, kopmak, uzaklaşmak isteyenler. İnsanlar bu iki uç arasında gider gelir. Leonard Lutwack, edebiyatta mekânın rolünü incelediği kitabında mekân ve mekânsızlık kavramlarını konumlandırmaya çalışırken önce zeminden, yani dünyadan başlar. Ona göre, –yukarıda belirttiğim karşılığı da açıklayacak biçimde– dünyadan kopmak istemek, yapışmak istemek kadar, hatta daha da doğaldır; çünkü dünya hem hayatın hem ölümün mekânıdır. Yaşamın başladığı ve bittiği yerdir. Bu yüzden edebiyat, hem coşkuyla kutlar dünyayı –mekâna, yere tutunmayı–, hem de dünyadan kaçışı, kopuşu, bir başka alana, doğanın sınırlamalarının olmadığını bir alana kaçışı teşvik eder.³

Kültürel coğrafya alanında önemli çalışmalar yapmış Yi Fu Tuan, mekânla ilgili çözümlemesine öncelikle uzam (*space*) ile mekân (*place*)⁴ arasındaki temel ayrımı ortaya koymakla başlar: “Mekân güvenlik demektir, uzam ise özgürlük: Birine bağlanır, diğerini özleriz. Ev gibi bir mekân yoktur. Nedir ev? Hane, üzerinde yaşanan toprak, komşuluklar, içinde yaşanan kasa-ba, kent ya da yurt.”⁵ Kendimizi güvende hissettiğimiz mekânın dışında ise açıklık, sonsuzluk duygusu veren sınırsız uzam vardır diyebiliriz. Sığındığımız mekân dar gelmeye, bir kâbusa dönüşmeye başladığında açıklığı, özgürlüğü özleriz. Ama gönülsüzce bu mekânın dışına atıldığımızda, bu kez özgürlük ve sonsuzluk duygusu bir kâbusa dönüşebilir. Örneğin sürgünlük durumu, insana bu iki duyguyu aynı anda yaşatabilir. Hem mekândan uzaklaşmanın verdiği özgürlük, mekâna dışarıdan bakabilmenin ayrıcalığı; hem de mekâna, eve duyulan özlem.

Bir mekâna ait olma, bağlanma isteği daha çok modernite öncesi toplumlarla özdeşleştirilirken, modernitenin ortaya çıkışıyla birlikte –ayrıntı-

2 Lawrence Kimmel, “Journeys home: the pathos of place”, *The Elemental Passion for Place in the Ontopoiesis of Life*, 163, s. 164.

3 Leonard Lutwack, *The Role of Place in Literature* (Syracusa University Press, 1984), s. 5.

4 Mekân kelimesi aynı zamanda space anlamında da kullanılmakla beraber, bu yazıda kavramsal bir karşılığa yol açmamak için place karşılığı olarak mekân, yer; space için ise uzam kelimesini kullandım.

5 Yi Fu Tuan, *Space and Place: The perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), s. 3.

larını aşağıda açıklayacağım bir sürecin sonunda– mekâna yabancılaşma ve mekândan kopma arzusu ağır basmaya başlar. Böylece bu ikircikli oluşum, mekânsızlaşma, mekânların dağılması, mekânın yitirilmesi gibi olguları da gündeme getirir ki bu sorunsalların yansımaları modern Batı edebiyatında görülmeye başlanır. Benzer bir biçimde iki yüzyıldır sürdürdüğümüz sancılı modernleşme projesi de modern Türk edebiyatında yansımaları bulmuş ve, bugüne kadar etkisini sürdürmekle birlikte, özellikle 1950'lere kadar Türk romanının “ana sorunsalı”nı oluşturmuştur.⁶ Buna bağlı olarak mekân olgusu da edebiyatın “sorunlu” unsurlarından biri olagelmıştır.

Bu yazıda, Osmanlı/Türk batılılaşmasında dağılan mekânlar ve kurulan mekânlar arasında sıkışan bireylerin ve genelde toplumun mekânsızlaşmasını Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kıralık Konak* ve *Sodom ve Gomore* romanları üzerinden tartışmaya çalışacağım. Bunun için öncelikle, giriş bölümünde kavramsal açıklamalarına dair ipuçlarını vermeye çalıştığım mekân olgusunun Türkçede kullanılan kelime karşılıklarından yola çıkarak dilsel olarak algılanışına değinmek istiyorum. Ardından, bu iki romanın yazıldığı yıllardan biraz önce, Türk edebiyatını da yoğun biçimde etkilemeye başlamış olan Batı edebiyatındaki sarsıcı dönüşümleri mekân açısından kısaca gözden geçireceğim. Bundan sonra, yukarıda andığım iki romanı mekân kavramı açısından okumakta elverişli bir anahtar olacağını düşündüğüm *locus amoenus* kavramını açımlayarak bu romanların incelenmesine girişeceğim.

Bu iki romanı hemen ilk bakışta seçmemin nedenini de söyleyeyim. Türk edebiyatının daha sonraki dönemlerinde mekân/mekânsızlaşma üzerine daha çok söz söylenebilecek romanlar var elbette. Ama evvela bu erken modernlik dönemine bakmayı yeğledim. *Kıralık Konak* ve *Sodom ve Gomore*, özlem duyulan, kaybedilmiş mekânlar ile dayatılan mekânlar arasında sıkışan bireylerin mekânsızlaşmasını okumamıza imkân veren ilk romanlar arasında yer alır. Bu dönemdeki sancılı mekânsal dönüşümün izini sürmek üzere çok kabaca *Kıralık Konak*'ta evin, *Sodom ve Gomore*'de şehrin dağılışı metaforlarını incelemeye çalıştım.

Bir sorunsal olarak mekânın dağılışı ile ne kastettiğimi biraz daha açayım. Türkiye'de modernleşme süreci, kurumları, inançları, alışkanlıkları, yaşam biçimlerini tepetaklak edici bir çizgide ilerledi. Mekânın algılanışı da bu hercümerçten nasibini alan temel unsurlardan biri oldu. Kurumlar, inançlar ve alışkanlıklarla beraber, güvenilir, aşına mekânlar da sarsılmaz imgelerini yitirdiler. Modernleşme sürecinde yaşanan savaşlar, ekonomik zorluklar ve beraberinde gelen sosyal, kültürel dönüşüm, mekân kavrayışını da kaypaklaştırdı. Aşağıda ayrıntılı olarak üzerinde duracağım gibi, Batı edebiyatında mekân algılayışının değişiminde kitle iletişiminin ve teknolojik gelişmele-

6 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1990), s. 19.

rin büyük rolü olmuştur. Türkiye’de ve Türk edebiyatında ise durum bundan biraz daha farklı. Evet, Türkiye’de kitle iletişiminin ve teknolojinin gelişmesiyle de bir değişim yaşıyor, ama bu Batı’ya göre çok daha sonraki bir safha. Bunun öncesinde yine bir yanıla Batı etkili, fakat kendi dinamikleri, kendi saikleri olan bir “mekânsızlaşma/yeni mekân yaratma/yeniden mekânsızlaşma” zinciri söz konusu.

Mekânın güçlü ve karşı konulamaz bir dürtü olduğundan, varoluşumuzu belirlediğinden söz ettim yukarıda. Mekânla ilgili Batı kaynaklı terminolojiye (*place, placeless, space, home, homeless homeland, homeward* vs...) karşılık Osmanlı-Türk kültüründe, Arapça kelimelerle kurulmuş bir terminoloji söz konusudur. *Mekân* kelimesi, mahal, yer, konut anlamlarında kullanılır. Kelimenin kökü olan “kevn” ise “olma, var olma, varlık, vücut” anlamlarına gelir. Dolayısıyla dilsel düzeyde mekân, varlıkla, varoluşla ilişkilendirilmiştir. Mekânsızlık, yani *bimekânlık* insana özgüdür; *lamekân* oluş ise Tanrı’ya özgüdür. İnsan, geniş anlamıyla mekân içinde bir *mesken* tutar, bir yere bağlanır. Mesken oturulan, bağlanan, içinde sükûn bulunan yerdir; Arapça “sükûn” kökünden gelir. Dolayısıyla mesken rahatlık, dinginlik veren yer olmalıdır. İnsan ancak *meskûn* olduğunda *sakinleşir*. Yine yer anlamında kullanılan *mahal* kelimesi ise “hulûl” kökünden gelir. “Konma, girme, cisme bürünme” anlamındadır “hulûl”

Bütün bu terimler, İslâmi epistemolojinin mutlak ve sarsılmaz olduğu dönemde hayatı ve kişilerin varlıklarını belirlemişlerdir. Epistemolojiyle birlikte söylem de sarsılır. Yani modernleşme projesinin sarsıcı dönüşümleri mesken tutma pratiklerini de etkilediğinden; –romanları incelerken de göreceğimiz gibi– insanlar meskûn olamamaya ve varlıklarını sürdürebilecekleri başka mekânlar, meskenler aramaya yönelirler. Böylece mekân, mesken, meskûn gibi kelimeler anlamlarını yitirmeye başlar; sadece bir ev, bir yer, bir konut, kent, kasaba olurlar. Bir yere konmak dışında bir gönderme içermezler. Sadece gündelik hayatın çağrışımlarıyla yüklenirler. Bir mekân yaratıldığı anda yeniden mekânsızlaşma süreci başlar. Bu yüzden Türk edebiyatında bimekânlık, mekânsızlaşma, bimahal olma, Batı edebiyatının aksine, kitle iletişimin, teknolojinin gelişiminden evvel, epistemolojik çatışmayla gündeme gelir.⁷

7 Bu noktada belirtmek istediğim birkaç husus daha var. Elbette son iki yüzyıldan önce de Osmanlı toplumunun mekânsal eğilimleri değişiklikler göstermiştir. Ancak bu değişimler İslâmi epistemolojinin mekâna yüklediği anlamları fazla zorlamamıştır. Örneğin yönetici sınıf ya da zengin kesim cemaat halinde yaşarken daha yoksullar ya da büyük kentler dışında kalan nüfus tek odalı hücre tipi evlerde yaşamayı sürdürür. Değişimler önce üst sınıfta, büyük kentlerde yaşanır ve alt sınıflara, diğer kentlere sirayet etmesi uzun zaman alır. 18. yüzyılda toplum yapısında önemli değişiklikler yaşanır ve yeni bir “Osmanlı büyük kent insane tipi” oluşmaya başlar. Örneğin Lale devri ile kent insanı için doğa artık yalnız korunulması gereken bir güç olmaktan çıkar. Osmanlı dünyasında insan-doğa ilişkisi estetik bir boyut kazanır. Bahçeler için-

Batı edebiyatındaki sarsıcı dönüşümler

Şimdi Türk edebiyatını da yoğun biçimde etkilemiş olan Batı edebiyatındaki sarsıcı dönüşümleri mekân açısından kısaca gözden geçirmekte fayda var. 19. yüzyılda Osmanlı/Türk modernleşmesinin edebiyata da yansımaya başladığı yıllarda, –ki bu yıllar Batı’da romantizmin yerini natüralizme bıraktığı yıllar olmakla beraber Türk edebiyatı önce romantik etkileri benimsemeyi seçmiştir–,⁸ Batı edebiyatının romantizmden natüralizme geçişi, mekânın kavranışı açısından da bir değişimi beraberinde getirmiştir. Natüralizmle birlikte, söz konusu olan bireyin parçası olan bir doğal ortam değil, mutlak gücü bilimsel kanıtlarla ortaya konmuş bir doğal ortamdır. Yani bireyin daha önce sığınıp güvendiği doğal ortamın yerini mücadele ettiği bir doğal ortam alır. Artık endüstrileşme ve savaşlarla dönüştürülmekte olan bir dünyada yönünü yitirmiş bir birey vardır. Edebiyat böylece geleneksel, görece doğal ortamdandır, yapma, oluşturulmuş bir ortama doğru yaşanan devasa değişimin insanlar üzerindeki sancılı sonuçlarını gösterme işini üstlenir. Natüralizm, çevre etkisine atfettiği önemle, diğer faktörler arasında mekânı, insanı besleyip yaşatıp yenilemekten ziyade kurban eden bir unsur olarak görür. İnsanlığın evi olarak dünyanın düşüşünü, şefkat dolu mekânların kayboluşunu ve mekânsızlığın umutsuzluğunu, çaresizliğini yansıtır. Mekânların kendisi tümüyle yok olmamakla beraber, geleneksel saygıdeğer mekânla-

de yapılan manzaraya açık konutlar doğal çevre ile bütünüleşir. Boğaziçi’nde üst sınıf üyelerinin yaptırdığı yalılar da yeni bir konut tipidir. 19. yüzyıla gelindiğinde ise “modernleşen ile geleneksel kalan barınma biçimleri” iki ayrı kutup oluşturmaya başlar. Bir başka deyişle gelenekselin hâkimiyeti sarsılmıştır. Örneğin liman kentleri dışında geleneksel yapı varlığını korurken kentler içinde de benzer bir yapı vardır. İstanbul’da modern kent, Galata-Taksim-Beşiktaş üçgeninde gelişirken “Tarihi Yarımada” eski kent dokusunu sürdürür. Toplumdaki modernleşme eğilimini temsil eden kesimler orta sınıf ve üstü ile bürokrat yönetici sınıfı. Yeni konut ve yerleşme biçimleri bu kesimlerin talep ettiği kentsoylu yaşama tarzına yanıt vermek üzere ortaya çıkıyordu. Benzerlerine Avrupa kentlerinde de rastlabilecek bitişik apartmanlar, sıra evler ve bahçe içinde banliyö evleri gibi yeni konut tipleri yapılmaya başlandı. Örneğin apartmanlar, birden fazla konut birimini ve çekirdek aileyi aynı çatı altında toplayan yapılarıdır. Bkz. *Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşmenin Öyküsü*, haz. Mine Soysal (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları), s. 42-50. Ayrıca bkz. Zeynep Çelik, *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti: Değişen İstanbul* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1986). Bu çok kısa örneklemekten anlaşılabileceği gibi 19. ve 20. yüzyıl başındaki mekânsal değişim, epistemolojik çatışmanın etkisiyle daha sarsıcıdır. Apartman sadece bir Batılı mekân değildir. Cemaat halinde yaşayan, barınan insanların çekirdek aile olarak yaşamaya başlaması ve dolayısıyla bireyselleşme sancılarının duyulmaya başlanmasıdır. O kadar ki romanlarda örneklerini göreceğimiz 20. yüzyıl başındaki hızlı dönüşümle örneğin sadece bir yüzyıl önce başlamış yazlık edinme alışkanlığı bile sarsılır. Bu da yine modernleşme sürecinin ekonomik boyutuna düşen paydır. Ancak yine de unutulmamalıdır ki, bu çalışmada ele alınan romanlar bağlamında ortaya konulacak mekânsal dönüşüm ya da mekânsızlaşma süreci öncelikle büyük kentlerde, dahası başkent İstanbul’da yaşayan üst sınıf, yönetici sınıf gibi modernleşmenin gereklerini hem talep hem arz eden kesimin karşı karşıya olduğu bir sorunsaldır.

8 Jale Parla, *Babalar ve Oğullar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1990), s. 13.

rın niteliği bozulmaya, fenalaşmaya yüz tutmuş ve yeni bir grup sorgulanabilir mekân, yeni sosyal ve ekonomik zorlamalarla yaratılmıştır.⁹

Yönetici gücün ve ekonomik süreçlerin merkezileşmesi, ulaşım ve iletişimin gelişimi, giderek 20. yüzyılda mekânın önemini –daha doğrusu belirleyiciliğini– azaltmış, hareketin önemini artırmıştır. Kitle iletişimi, mekâna dayanmış olan insanlar arasındaki farkları eritir, yer artık insanları birleştirmede, bir araya getirmede çok da büyük bir önem taşımaz. Hareket ve ortak teknolojilerin yaygınlaşması, beraberinde aynılaşmayı, birörnekleşmeyi de getirecektir. Aşına mekânların yokoluşu ve giderek daha çok sınırlandırılmış birörnek mekânların hızla çoğalması, mekânsızlık/bimekânlık denen modern illete neden olacaktır. Mekânın kesinliğine, eminliğine karşı hücumlar, edebiyatta, eski mekânların elden gidişine duyulan pişmanlık ve kaybın, yeni mekânlardan duyulan acı memnuniyetsizliğin ifadesiyle yansıtılır. Mekânın kaybı, mekânın değerinin yitirilmesi böylece tartışmasız bir yüzyıldır edebiyatın temel izleklerinden biri olagelmıştır.¹⁰

Yukarıda söz ettiğim gibi, dinamikleri ve gelişimi tıpatıp aynı olmamakla beraber, modernleşen Türk edebiyatının izleklerinin biçimlenmesinde mekâna bağlanma ve kopma eğilimleri arasındaki gerilim oldukça belirleyici olmuştur diyebiliriz. Daha da ileri gidip Tanzimat dönemini bir eşik kabul edersek, Batı'ya yüzünü dönmekle masumiyeti bozulan bir Doğu toplumunun –nereye ait olduğunu kendisinin de çözemediği– edebiyatı olarak Türk edebiyatı, başından beri ikircikli olan konumunu koruyarak bu modern illetin peşi sıra yol alır.

Locus amoenus, locus terribilis, locus destructionis

Girişte belirttiğim gibi *Kıralık Konak* ve *Sodom ve Gomore* romanlarını mekânın kavranışı açısından okurken yararlandığım üç anahtar kavrama değinmek istiyorum önce. Hans Rudnick, edebiyatın her zaman bir “ideal mekân”dan söz ettiğini belirtir: “Bu, çoğumuzun içinde yaşamak, sakin olmak isteyeceği, sosyal ve zihinsel olarak bir ideal mekân olarak tanımlanan yerdir.”¹¹ Bu türden bir mekân, *locus amoenus* olarak adlandırılır. Antik çağ edebiyatında, örneğin Homeros, Ovidius ve Vergilius'ta güzel, memnuniyet ve mutluluk veren bir doğadır *locus amoenus*. Gölge yapan ağaçlar, kırlar, cıvıldaayan kuşlar, çiçeklerle simgelenir. Doğanın içinde mutluluk veren bir keyif mekânıdır. Doğayla uyum içinde olmaya çağırır insanı. Bu “cen-

9 Leonard Lutwack, *a.g.e.*, s. 182.

10 *A.g.e.*, s. 183-184.

11 Hans Rudnick, “The Locus Amoenus: On the literary evolution of the relationship between the human being and nature”, *The Elemental Passion for Place in the Ontopoiesis of Life*, s. 25.

net-mekân”da, doğa ve insan birdir. Burada hayal kırıklıklarının fırtınaları ve gökgürültüleri yoktur. 17. yüzyıldan sonra edebiyatta, *Hamlet* ya da *Don Quixote*’de *locus amoenus* yerini *locus terribilis*’e bırakır, yani bir tür “dehşet-mekân” a. *Locus amoenus*, aşkın ve uyumun mekânı iken *locus terribilis*, aşk yerine âşğın ahûzarlarının, inlemelerinin mekânı olmuştur. Burada artık bütünlüklü bir dünya yoktur. Mekânın etken ve yaratıcı yüzü yerine içinde bulunduğu durum için üzülen, ağlayan ve sadece acı çeken birey vardır burada. Doğa karanlık ve kasvetlidir. Mekân ve doğa, sonsuz bir memnuniyet-sizlik, mutsuzluk ve üzüntülü oluşla nitelendirilir. *Locus amoenus*, *locus terribilis*’e dönüşür, çünkü mutsuz âşğın –ya da mutsuz bireyin– ruh hali görünen sahneyi başka türlü yorumlar. Yani *locus terribilis* aslında acı çeken bireyin bir projeksiyonudur ama buna rağmen bu iki hal/mekân birbirinin tam karşıtı olarak algılanır.¹²

Locus terribilis, toplumdan ve dünyadan kaçıp sığınılan mekândır diğer yandan. Acısını gizlemek, yalnız başına, gözlenmeden, rahatsız edilmeden, kendi mahreminde acı çekmek için kaçır toplumdan âşık/birey. İnsanın kendi kendine acı çekebileceğı, yalnızlığına kaçışın/geri dönüşün mekânıdır. Umutsuzluk, rahatsızlık ve kaybetme duygusunu telafi etmek için yapayalnız bir acıya çekilme, teslim olma söz konusudur. *Locus terribilis*’in ardından *locus destructionis* gelir. *Locus destructionis* bir anlamda *locus terribilis*’i, yani içinde acı çekmeye razı olduğumuz mekânı kabul edişimizdir. *Locus amoenus*’un yıkıldığı ama kendimizin yarattığı bir *locus amoenus*’tur. Kendi kendimizi onayladığımız mekândır. Bu, Kafka’nın 20. yüzyılda, varoluşumuzun merkezi olarak tanımladığı korku ve umutsuzluk duygusudur. Heidegger’in “evsiz olmak” dediğı halden duyulan korkudur. Klasik Batı edebiyatının *Locus amoenus*’u, modern Batı edebiyatının *locus terribilis*’ine dönüşür. Mutlu geçmişin yıkılması, doğadan ve “mutlu ben”den uzaklaşma, kovulma, artık bugün kanıksanmıştır. Ve bugün artık, bizim kendimizin yarattığı, doğanın özünden yoksun fakat yapma bir doğa formunda *loci amoeni* (“cennet-mekân”lar) vardır. Mekâna duyulan güçlü tutku, bizi, kendi *locus amoenus*’umuzu aramaya iter. Kendi yaratıcılık düzeyimizle, kendimizi evde hissedeceğimiz bir mekân. Bizim düzeyimizde, bizim potansiyelimizin mekânını buluruz, bu noktada, bizim kendi “cennet-mekânımız” gerçektir ve artık bir ütopya değildir. Bizim düzeyimizde, aklımızı serbest bırakan, yaratıcılığa doğru, sükûnete doğru bizi götürebilecek bir “cennet-mekân”¹³

Rudnick’in makalesinde yukarıda özetlemeye çalıştığım gibi, ideal mekânın dönüşümü Avrupa edebiyatından örneklenerek üç asamada anlatılır. *Locus amoenus* ya da “cennet-mekân” önce mutluluğu, sükûneti simgeleyen

12 Rudnick, a.g.m., s. 26-30.

13 A.g.m., s. 31-33.

ideal mekândır. Her şeyin fazlasıyla mükemmel olduğu, olmayan bir cennettir adeta. *Locus amoenus* yıkılmaya mahkûmdur bu yüzden. Yıkılır ve *locus terribilis*'e dönüşür. Huzursuzluğun, mutsuzluğun ve acının “dehşet-mekân”ı. *Locus amoenus*'un yıkılmasıyla kabul edilip razı olunan *locus terribilis*, *locus destructionis* olur aynı zamanda. Bu yıkım-mekânı aslında olumlu bir işleve sahiptir birey adına. Çünkü ancak bu aşamadan sonra birey, kendi *locus amoenus*'una, kendine ait, kendisinin kurduğu “cennet-mekân”a ulaşabilir.

Devrilen devirler, yıkılan konaklar, daralan mekânlar

Şimdi bu kavramsal açılım çerçevesinde *Kiralık Konak*'ı (1920) ele almaya başlayabiliriz.¹⁴ Roman yukarıda söz edilen erken modernliğin etkilerini yansıtan romanlardan biri, Yakup Kadri'nin bir dönemin bitişini ve aile içindeki değerlerin çöküşünü anlatarak, toplumsal yapıdaki bozulmalara eleştiriler getirdiği romanlarının ilkidir. Romanda Tanzimat döneminden itibaren süregelen değişimin sonu, çöküşün başlangıcı, bir ailenin parlak geçmişinden çöküşe, yokoluşa doğru sürüklenişi anlatılır. Aile başlangıçta, üç kuşak bir arada bir konak çatısı altında yaşamaktadır. Ancak zaman ilerledikçe parçalanma başlar. Ailenin bir arada oluşunun, birliğinin simgesi gibi gözüken konağın kiralığa çıkarılmasıyla, ilerleyen çöküş tamamlanmış olur. Yakup Kadri her romanında olduğu gibi, bu devrin burada biteceğini ama bir sonrakinde bizi yeni bir devrin, daha temiz bir idealin beklediğini sezdirmek ister. Ancak henüz etrafı sarmaya başlamış olan “modernlik illeti” hiç de onun ya da çağdaşlarının sandığı kadar kolayca üstesinden gelinebilecek bir illet değildir. “Evet, eski şeyler yıkılıp dağıldı, ama olsun, yeni ve daha güzel başka bir şey işte kapıda kurulmayı bekliyor,” hissini yaşamak ve yaşatmak ister. Ama her romanda bunun imkânsızlığı elinde olmadan biraz daha belirginleşir.

Romanda duran ve sallanmayan neredeyse tek bir mekân yoktur. Evden yurda topyekûn mekânlar sallanır, bireyler sallanır, alışkanlıklar sallanır. Tereddüt, dağılmanın kaçınılmaz olduğu hissini besler roman boyunca. Mekânın değişip dağılması iki koldan ilerler; ekonomik zorluklar ile bireylerin sosyal ve kültürel saiklerle içinde bulundukları mütereddit hal ya da kapana kısılmışlık hissi. Romanın ilk cümlesi, adı gibi, sallanan, dağılmakta olan mekâna dair bir işaret gibidir. “Naim Efendiler bu yaz Kanlıcaya taşınmadılar.” Oysa her yaz taşındıkları, ilk kez mutadları hilafına bir şey yap-

14 Yakup Kadri Karaosmanoglu, *Kiralık Konak* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1958). Romandan yapılan alıntılar bu baskıdandır ve bundan sonra metinde parantez içinde sayfa numarası verilerek gösterilecektir.

tıkları anlaşılıyor. Ve hemen ardından bunun nedenini ve romanın geçtiği devrin büyük bir değişimin, sarsıntının başlangıcı olduğunu da öğreniyoruz: “Zamanlar artık eski zamanlar değil, iki sene içinde pek çok âdetler değişti. Kışın konaklarda, yazın yalılarda oturan aileler gittikçe azalmaktadır. Hususile Mısırlıların tehacümünden sonra Boğaziçinde yalısı, köşkü olup da kiraya vermekten sakınanlara ya çok zengin, ya çok hesapsız nazarile bakılıyor.” (5) Bu ekonomik zorunluluğun ardından Kanlıca’ya geçmenin ailenin genç fertleri için tercih edilen bir şey olmadığını da anlarız. “Boğaziçinin bu köşesi asri eğlencelerin hiçbirisine müsait değil”dir çünkü. (10)

Yazar, romanda güzel bir eğretilenlikle –İstanbulun ve Redingot devirleri– yaşanan köklü dönüşümde mekân düşen payı da vurgular. Soylu İstanbul devrinde bile üzerinde oturulan yurt, gerek coğrafi konumu gerekse kültürel birikimi dolayısıyla mütereddittir. “[...] vahşi Asya ile haşin Avrupa’nın arasında gayet hususi, yeni bir millet [...], duyuş ve düşünüş itibariyle Akdeniz kıyılarındaki medeniyetlerin bir hülasesi” (6) olan bu yurt ve millet hep *bir şeyle bir şeyin arasında* olagelmıştır. Yine de anlaşılan odur ki, romanın öykü zamanının başlangıcına kadar bu arada oluşlar, bir şeylerin hülasesi olmalar taşınabilmiş; Redingot devrinin aksine, efendisinin verdiği elbiseleri üzerinden düşen bir uşak gibi görünmemiştir. Oysa Redingot devrinde bu uşak görünümlü yeni efendilerin elinde “İstanbul’da konak hayatı birdenbire köşk hayatına intikal ediver[ır]. “Binalarımız, eşyalarımız, elbiselerimiz gibi ahlâkımız, terbiyemiz de rokokolaş[ır]. Abdülmecit devrinin o ağır, zarif ve için için ananevi Osmanlılığından eser kal[maz].” (7) Konak, rokokolaşmadan önceki dönemlere ait, sığınılan, koruyup kuşatan, sağlam, sarsılmaz, bir “cennet-mekân”dır. Rokokolaşmayla beraber ne tam Batı tarzı ne de tam Osmanlı olan bir köşk hayatı başlar. Romana adını veren bu kiralık konak da aslında bir konak değil bu köşklere biridir, belki de zaten bu yüzden daha romanın zamanından önce eski sarsılmazlığını kaybetmiştir konak.¹⁵ Bir kiracının ağzından dökülen sözler bunun kanıtı gibidir: “Bu terreddiye uğramış bir nevi tarzı mimaridir... o kadar ki menşelerine bile bulmak kabil olamıyor. Eski ecdadımız bütün taş binalarda oturlarmış; Tanzimat devrinden sonra bir ahşap ev, ahşap konak modası başlamış.” (129) İşte bu köksüz mekân bile bundan sonra geleceklerden daha köklü görünür.

Bundan sonra “cennet-mekân”ın kayboluşu, mekânın dağılışı ve bireylerin aidiyet duygularını yitirmeleri de giderek rokokolaşan bu zeminde çok

15 Nitekim 1910 tarihli *Jön Türk* adlı romanında Ahmet Mithat Efendi de şikâyet eder bu durumdan: “ bu hanenin eshabında o gustolar olmadığından hanelerini alafranga yapmak istemişler de bu arzu ile o canım eski letafet-i mimariyeyi zayi etmişler. Bu tahriben tecdit gayreti mefruşatta da görölmüş. (...) Yalnız binanın eski usul-i mimaride yapılmış olması hâlâ kaybolamayarak yeni iltizam olunan alafrangalık ile o usulün arasındaki nisbetsizlik erbab-i vukufun gözlerine batıp duruyor.” (Oğlak Yayınları, 1995, s. 11.)

daha hızlanacaktır. Önce değişen hayata ayak uyduramayan, özlediği geçmişe de ürküntüyle izlediği geleceğe de yüzünü dönecek cesaretten yoksun, oysa otoritenin ve sarsılmaz mekânın sahibi olması beklenen Naim Efendi'nin ayağının altındaki zemin sallanır. "Ne Cihangir'deki konağında, ne Kanlıca'daki yalısında ihtiyar ve yorgun vücudunu dinlendirecek bir köşecik kalmıştır." Büyük hanımın ölümünden sonra ise alafranga damat Servet Bey, eski eşyaları attırıp, "her odayı Avrupadan gelmiş mobilya kataloglarına göre ayrı bir üslupta, ayrı bir renkte Pisaltıye döşet(ir)" (9)

Naim Efendi kendi konağı, evi üzerindeki hâkimiyetinin sarsıldığını, hiçe indiğini her geçen gün daha fazla hisseder, kendi konağı içinde, kendi çocukları arasında varlığını öylesine yabancı bulur ki, gönlü derin bir gurbet acısı ile dolar. Naim Efendi ne evim dediği yere sığabilir ne de yaşadığı şehrin sokaklarına. Artık her yerde yabancı ve gariptir. Değil geçmişin cennet-mekânı, onun ait olduğu bir daracık mekân bile kalmamıştır. O artık mekânda ve zamanda kaybolmuştur. Her yer bir dehşet-mekândır onun için: "Arabasının penceresinden geçtiği yerlere bakarken, kendini yabancı bir şehrin sokaklarında kaybolmuş, nereye gideceğini, kime başvuracağını bilmeyen bir garip sandı..." (83)

Kendini ait hissedemeyen, ayağının altındaki zeminin hızla parçalandığını düşünen sadece Naim Efendi değildir. Diğer roman karakterleri de farklı saiklerle de olsa mekânsız ve mütereddittirler. Naim Efendi'nin torunu Seniha, zaten kaypak olan bu zemine doğmuş bir asri zaman kızıdır. O dehşet-mekânına doğmuş, onun içinde kendi "cennet-mekân"ını bulmak için çırpınan bireydir. Evlerin cennet-mekân olduğu zamanlardaki İstanbul halkı gibi akşam gurup ile beraber evine sokulup yemeğini yer yemez uyumak Seniha için bir kâbustur. Onun için bu konak tel örgüler içindeki bir hücre ya da karanlık bir mezar gibidir. Kaçmak, sadece kaçmak ister. Seniha'nın kaçma arzusu, girişte bahsettiğim mekâna yapışma/mekândan kopma, mekândan kopuşun sağladığı özgürlüğe duyulan özlem duygusu ile örtüşür: "Bütün gece bu koca evin içinde yapayalnız ne yapacaktı? Bu ev bazı günler, bazı saatler ona bir mezar hissi veriyordu. Nefesi darlaşıyor ve sokağa fırlamak, koşmak, haykırmak istiyordu. Tâ on dört yaşından beri kalbinde bilmediği yerlerin, görmediği şeylerin, tanımadığı kimselerin hasreti vardı. Fransızca 'nereye kaçmalı?' *Ou fuir* dilinde daima nakarattı." (21)

Naim Efendi daha çok gününe yabancılaşmaktan, geçmişte bir yerlerde asılı kalmaktan mekânları yitirmiştir. Oysa Seniha, daha çok girişte sözünü ettiğim modern illetten muzdariptir. Seniha, bir Batılı asri kız gibi yaşamak, gezmek, görmek, bilmediği yerlere ve insanlara gitmek ister; bağlanacağı, kendisini ait hissedebileceği bir mekân arar; bir yerlerde bir cennet-mekân vardır, ama ona bir türlü ulaşamaz. Alafranga yaşayışın yayılmaya başladı-

ğı İstanbul'a sığamaz bir türlü. Konak onun içindeki daralmayı simgeleyen, "mekân"dan "uzam"a kaçma isteğini körükleyen bir metafordur. Orada bir mezara, çürüyen bir bahçeye benzer. Her noktasından nefret ettiği bu konakta, tıpkı bahçesi gibi çürüyeceğini düşünür, oysa her çürüyen bahçenin yeniden canlaacağı bir mevsim vardır, Seniha ise canlanmamak üzere çürüdüğüne inanır. Yeni bir mekâna gitmekle hayatının kökünden değişeceğine inanır. Tıpkı insanların her zaman mutluluk getireceğine inandığı bir cenneti, "cennetin doğusu"nu ya da burada "cennetin batısı"nı arar Seniha ve Avrupa'da bulacağını sandığı cennet-mekâna doğru yolculuğa çıkar. Ama yine de aradığını bulamaz, yazar onun kendi cennet-mekânını yaratmasına izin vermez. Yakup Kadri, Seniha'nın tekrar bu boğucu dünyaya dönüp amaçsız bir yaşamda kaybolmasını romanının mesajına daha uygun görür. Ama burada vurgulamak gereken bir nokta daha var: Seniha ve benzerlerinin kaçma arzusu, içinde yaşadıkları nereye ait olacağını bilememe hissi ya da Naim Efendi'nin yabancılaşması bizi yeniden İslâmi epistemoloji ile Batı epistemolojisinin uzlaşmazlığı, örtüşmezliği noktasına götürür. Aslında Naim Efendi daha çok Doğu'yu, Seniha daha çok Batı'yı ister, özler. Bunun için Yakup Kadri hem Seniha'yı hem Naim Efendi'yi yokolmaya mahkûm kuşaklar arasına koyacaktır. Onlar henüz örtüşmemenin kurbanı olmalıdırlar. Roman'da Hakkı Celis'in sözleri, onların bile isteye mekânsızlaşmaya zorlanmalarını yansıtır gibidir: "Zavallı memleket, o sizin haricinizedir." (165)

Romanın ilerleyen bölümlerinde zaten giderek yıkılmakta, köhneleşmekte olan ve Naim Efendi'den başka kimsenin oturmak istemediği konaktan, Naim Efendi dışındaki diğer aile fertleri ayrılır ve yeni, modern bir apartmana taşınırlar. Servet Bey ne zamandır istemektedir bu değişikliği. "Hem doğrusu bu evde bir türlü rahat edemiyorum; senelerden beri bu geniş odalarda altı ay kış bir türlü ısınmanın, senelerden beri altı ay yaz bir taraftan nefes almanın imkânını bulamadım. Bu ne çok pencere, bu ne çok kapı... Daima her tarafında bir sığıntı gibisin... Şişli'de, o mükemmel ve yeni apartmanlar dururken burada bir göçebe halinde yaşamının manasını anlayamıyorum."(110) Onun konak yaşamını "göçebe"lik olarak tanımlaması, kendisini orada sığıntı gibi hissetmesi ilginçtir. Onca sene sağlamlığın, merkeze, otoriteye bağlılığın, tam da yerleşikliğin simgesi olmuş konak öylesine köhnemiş, kapısı, bacası öylesine dağılmıştır ki, kapısız bacasız bir çadırdaki sığınmış gibi hissederek kendini alafranga Servet Bey. Onun için de yeni cennet-mekân apartmandır, en azından göçebelikten, ne idüğü belirsizlikten kurtulmuş olacaktırlar belki. Şişli'ye taşınınca evi Fransız ve İngiliz tarzında döşer ama konaktan gelen eşyalarla salon biraz melez olmuştur.

Romanda Naim Efendi'nin hâlâ sağlam ve amirane kızkardeşi Selma Hanım'ın yanında, onun Çemberlitaş'taki konağında büyüyen yeğen Hakkı Ce-

lis ise yazarın, bir dönüşüm yaşadığına ve kendisini, bir yerlerde yeni ve temiz bir mekân kurmak için feda ettiğine okuyucuyu ve kendini inandırma-ya çabaladığı yegâne karakter olarak çıkar karşımıza. Şair Hakkı Celis, geçmişin sağlam ve içine kapalı cennet-mekânının koruyuculuğundan ve sarsılmazlığından ancak Seniha'dan aşkına karşılık bulamadığında çıkar ve kendisine yeni bir ideal, yeni bir mekân arar. Kendi yalnızlığına, dehşet-mekânına, *locus terribilis*'ine çekilir, orada acısını çeker, ve sonra ancak yeni, başka bir mekân yaratma özlemini, ya da uzaklarda birilerinin kaybedilen mekânları geri kazanma özlemini kendi özlemine dönüştürerek yola koyulur. Kaybedilen mekânları geri kazanma özlemi ya da daha sonra yeni ve temiz bir mekân yaratma arzusunun ardındaki tetikleyici ideolojinin de burada altını çizmekte yarar var. Romanda, Hakkı Celis'in hareketlerini "millet sevdası" ya da "milli ideal" sözleriyle dile getirilen milliyetçilik ideolojisi belirler. Daha doğrusu yazar Yakup Kadri'nin bir millet tahayyülü olarak da okuyabileceğimiz romanında Hakkı Celis, bu tahayyülün baş aktörlerindendir. Bu yüzden romanın yeni millete yakışmayacak diğer karakterleri yok olurlarken Hakkı Celis, millet ideali uğruna kendini ve kendi bireyselliğini feda ederek savaşa gidecek ve millet olma sürecine aktif olarak dahil edilecektir yazar tarafından.

Hakkı Celis sadece bir dehşet-mekânında yaşar, kendi acısını çeker, aşk acısını, ulus idealine dönüştürerek yüceltmeyi dener. Hakkı Celis için hiçbir zaman bir *locus destructionis*, bir yıkım-mekânı gelmez, ya da hiçbir zaman yeniden bir *locus amoenus*, kendine ait bir cennet-mekân yaratmak söz konusu olmaz. Çünkü her şeyden evvel bireysel dönüşümlerini tamamlayamamış, bireyselleşememiş karakterlerdendir Hakkı Celis ve benzerleri. Zaten ait oldukları romanların vermek istediği mesajlar da bu türden dönüşümlerin yaşanmasına müsaade etmeyecek kadar toplumsal misyonlar üstlenmişlerdir. Bunun için Hakkı Celis dehşet-mekânında, yalnızlığında acısını çekip, kaybolan sükûneti ölümden bulacağından emin, hem de kendisini bir ideale feda etmiş olmanın huzuru –ya da aslında kolaylığı– ile savaş alanına koşar.

Romanın son bölümünde, çocukları evi terk ettikten sonra Naim Efendi'yle beraber konağın adım adım yıkılışını izleriz. Naim Efendi gitmez, orada kalır, ama bu evde kendisini rahat hissettiği ya da buraya ait olduğu için değil, artık kendisini hiçbir yere, bu dünyaya ait hissetmediği için. Onun bir evi olmadığı için. Ve sadece bu konakta kendisi gibi eski, köhne ve sahipsiz olduğu için kalır. Çocuklar gittikten sonra konağın metruk odaları perdesiz, eşyasız, bakımsız ve toz toprak içindedir. Ekonomik zorluklar yüzünden artık konak ya satılacak ya da hiç olmazsa kiraya verilecektir. Naim Efendi, çocukları tarafından terk edilerek bir meczuba dönen ve soytarısıyla birlikte

terkidiyar eden Kral Lear gibi, ama onun gibi bimekân olacak cesareti ya da meczupluğu bile olamadığından bu köhne konağın içinde mekânsız, yabancı ve garip olarak uşağıyla ölümü bekleyecektir sonunda.

Dağılan şehir: "Ey sahn-i mezalim... Evet ey sahn-ı garra, / Ey sahne-i zi-şâ'saa-i haile-pira!"

"Aristoteles insanı politik bir hayvan olarak tanımlamış; varoluşu için bir şehre, bir insan topluluğuna ihtiyaç duyan bir mahlûk. İnsanın paylaştığı dil ve yaşam biçiminin etrafı bu mekânın duvarlarıyla çevrilir. Bu mekân, insanın yaşadığı toplumda, kamusal alanda, görünür bir yerde, biricik bireysel kimliğini açığa vurmasını olanaklı kılar."¹⁶ İşte nasıl bireyselleşmek için kendimize ait bir mekâna, bir eve ihtiyacımız varsa, sadece bize özgü, biricik olan bireyselliğimizi ifşa etmek için de bir insan topluluğuna, bir şehre, bir "polis"e ihtiyacımız var. Belki de paylaşmanın yolu ortak dil ve yaşam biçimi olduğundan insan, sürgünde daima yurduna doğru, evine doğru bakar. İnsanın sözleri, yapıp ettikleriyle kendi kendini açığa vurabildiği bir topluluğun mekânında, hem bir yandan (kamusal) mekân insanın kimliğini yeniden biçimlendirmekte, hem de insan, mekânı uygarlaşmış bir hayatın parçası kılabilmektedir. Bunun için mekân tutkusunun ikinci aşamasında kamusal mekânın da önemli bir rolü olduğunu belirtmek gerekir.

Şehrin mekânsal dönüşümler açısından bir metafor olarak kullanıldığı *Sodom ve Gomore*'ye gelince, Yakup Kadri'nin işgal yıllarını anlattığı, özellikle başkarakterleri yönünden *Kıralık Konak* romanıyla benzerlikler taşıyan bu eserde (1928), *Kıralık Konak*'ta yaralanan aileden sonra bu tür ailelerden oluşan toplumsal kesimlerin çöküşü, değerlerin altüst oluşu, işgal altındaki İstanbul sahnesinde anlatılır.¹⁷ Yakup Kadri her iki romanda da, büyük bir çöküntünün yaşanmaya başladığı ülkede, aileyi ve toplumu, bağlı oldukları mekânların hercümerç olduğu bir resme yerleştirerek eleştirir. Yazar, işgal altındaki İstanbul'da bağımsızlık savaşına karşı, bir avuç kalburüstü işbirlikçiyi, destek verdikleri işgalci subayları ile esrik bir Sodom'a ve Gomore'ye dönmüş İstanbul'u anlatır. İstanbul'da süregelen ahlâki çöküntüyü ve düşmanın yanında yer alanların hikâyesini, *Tevrat*'ta Lut ve İbrahim devrinde türlü ahlâk bozukluklarıyla Tanrı'nın gazabına uğramış Sodom ve Gomore şehirlerinin hikâyesinin ana motifleri üzerine kurarak işler. *Kıralık Konak*'ın son satırlarında İstanbul "Bu ne bir ülke, ne bir şehir, ne de bazılarının dedi-

16 Kimmel, a.g.m., s. 166.

17 Yakup Kadri Karaosmanoglu, *Sodom ve Gomore* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001). Romandan yapılan alıntılar bu baskıdandır ve metinde parantez içinde sayfa numarası verilerek gösterilmiştir.

gi gibi, büyük bir köydü. (...) İstanbul hududları malum olmıyan bir alem-di. (...) Bu sükût ikliminin kapısında o kanlı gürültü, hiç şüphesiz her şey-den mukaddes olan bu sükûtu muhafaza etmek içindi....”(137) derken eski-nin sükûn şehri İstanbul, Tanrı'nın gazabına uğramak üzere olan, geçmişle gömülmesi gereken bir şehre dönüşür *Sodom ve Gomore*'de. “Sükût iklimi-nin” kapısındaki kanlı gürültü bu sükûtu muhafaza edemez. Kirlenmiştir İs-tanbul, yeniden temizlenemeyecek kadar kirli olan bu şehrin karşısında ise bu kez de bakir ve kahraman Anadolu'yu yüceltir Yakup Kadri.

Kiralık Konak'ta henüz ait olunan, bağlı bulunulan evden kopmakla kop-mamak arasında gidip gelen karakterler, burada ait oldukları evden çok, onu barındıran şehre yabancılaşırlar. İstanbul *Kiralık Konak*'ın yine de sükûnlu olmaya devam eden şehri olmaktan çıkmış baska bir yer olmuştur. İşgal al-tındaki bu “çağdaş Sodom”da romanın temel mekânlarından biri olan Ni-şantaşı'ndaki yeni bir apartmanın ikinci katı artık yadırganmaz, romanın ka-rarsız karakteri Necdet bile özlemez konak yaşamını. Öte yandan birçok ai-lenin evi İngilizler tarafından işgal edilmiş, aile fertlerinin her biri başka bir yana dağılmıştır. Ama belirtmek gerekir ki İstanbul'un Avrupa yakasıdır çal-kalanıp sarsılan mekân; bu yeni köksüz mekânlar, Garp'tan gelen alışkanlık-lar, zevkler, fikirler sarsılmaktadır yazara göre.

Romanın başkişileri arasında burada dört isimden söz edeceğim. Dört ayrı mekândan dört isim. Leyla, Nişantaşı'ndaki apartmanda Düyûn-ı Umumiye memuru olan babası ve annesiyle yaşayan, tamamen İngiliz ter-biyesi ve eğitimi ile büyümüş, İngiliz işgalcileriyle yakın dostluklar kuran işbirlikçilerin dünyasına ait bir genç kız. Bütün ihtirası “mondenite” olan –bu yönüyle *Araba Sevdası*'nın Bihruz'unu hatırlatan– Leyla işgal günlerin-de sanki kendi evinde, kendi dünyasındadır, yabancılamaz, Sodom'un par-çası olmaktan rahatsızlık duymaz. Seniha'dan çok daha kolayca bir Avru-pa seyahatine çıkar, geçirdiği sinir buhranlarının tedavisi bir mekân tebdili gerektirdiğinden. Ama sinir buhranları öyle derinlikli, varoluşsal neden-lere dayanmaz, sadece yeterince “monden” hayata dahil olamadığı içindir. Ama bu halde bile ait olmak istediği mekâna ait olamayan bir insanın sı-kıntısından bahsetmek mümkün. Leyla'nın Avrupa'dan dönüşü işgalcilerin İstanbul'dan çekilmek zorunda kaldığı zafer günlerine rastlar. İşte o zaman Leyla için yabancılaşma başlar. “Anadolu denilen bir yerden birtakım as-kerler geliyor...” diyecek kadar olan bitenden habersizdir. “Ne acayip! di-yordu. Dilini bilmediğim, sokaklarını tanımadığım, uzak ve yabancı bir di-yarda gibiyim. Az zamanda bu ne müthiş değişme.” (286) “Onun gözün-de İngiltere nasıl tanıdığı beş on İngilizden ibaretse, Türkiye'nin sınırı da kendi yaşadığı muhitin çemberinden daha geniş değildi. Onun içindir ki, son zamanlarda kendi bildiği memleketin dışında ve ondan büsbütün baş-

ka bir memleket ortaya çıkıverince bütün manasıyla yersiz, yurtsuz, bütün manasıyla gurbettede ve serseri bir insan haline girmişti.” (288) Evinin içini, iç dünyasını ve bir süreliğine dar muhitini kendine aşına kılmışsa da bağlandığı bir yurt (*homeland*) yoktur. “Kendi bildiği memleket” de yoktur aslında.

Leyla'nın aksine işgalcilerden nefret eden, ama işbirlikçilerin arasında yaşamaktan kendini alamayan, Alman terbiyesi ve eğitimi ile büyümüş nişanlısı Necdet ise Anadolu'ya gidenlere özenir ama nedense bir türlü gitmeye teşebbüs etmez. Hep iki arada yaşar. Fikirleriyle Anadolu'da olup bitenlerin arkasında, ancak bedeniyle işbirlikçilerin dünyasında yaşayan kararsız, yine mütereddit, neredeyse bütün Yakup Kadri karakterleri gibi kişisel başarısızlıkları yüzünden bir yere ait olamayan bir karakterdir. İstanbul işgal olunup çağdaş Sodom'a döndüğünden beri Necdet için Leyla ile aşkı da zemini kaybetmiştir. Ne Leyla'dan kopabilir, ne de İstanbul'dan gidebilir, ama İstanbul'da ve Leyla'nın yanında olmayı da başaramaz. “Aşk her şeyden evvel hissi bir alışkanlıktır. [...] Bunu değiştirmek zorunluluğu baş gösterince insan kendisini çırlıçıplak soyulup evinden sokağa atılmış kimsesiz, avare yaşamaya mahkûm olmuş hisseder. Kendi kendine ben şimdi nereye gitsem, ne yapsam diye söylenir.” (36) Leyla'dan ayrıken adeta iklim değiştirmiş, *locus amoenus*'undan uzak düşmüş gibi hisseder Necdet.

Ama onun çevresinde, onun mekânlarındayken de karşı sahile bakıp yine kendine yazıklanmaktan geri durmaz. Üsküdar sırtlarını seyrederken oranın ne kadar masum, buradan ne kadar farklı olduğunu düşünür. Orada “bu ev gibi evlerden” eser yoktur. Orada Leylalar, Nerminler, Madam Jimsonlar, Major Willer yerine “babaları savaşa gitmiş yavrularının beşiğini sallayan temiz ve sabırlı kadınlar [...] kendisini bütün dünyanın hazinelerine sahip bir adam kadar mesut hisseden fakir vatandaşlar” vardır. (193) O taraf masum, temiz ve sağlamdır. Koruyuculuk ve güven duygusunu hâlâ verebilen, aşına mekândır Üsküdar. Zaptolunamayan kalelere benzetir Necdet bu yüzden fakir evlerini. “Öbür tarafta neler oluyor bilmiyorsunuz! Garp medeniyetinin bütün lağını öbür tarafa boşandı. Bir parça temizliğe düşkün, titiz bir adam için orada bir dakika soluk almaya imkân kalmadı. Tıkanıyorum. [...] Sizin evleriniz sarılmış kalelerdir. Fakat henüz zaptolunmamıştır. Öbür taraftakilerin ise hepsi birer birer düştü [...] Lakin siz bana söyleyebilir misiniz ki azatlık saati ne vakit çalacaktır? Bunu bilmeniz lazım gelir. Zira siz katakombalarda yaşayanlarsınız ve Tanrı'nın müjdesi size gönderildi.” (194) Sodom'un üzerine Allah'ın ateşinin yağacağı âni bekler Necdet.

Avrupa yakası ve daha çok Beyoğlu, Garp'tan gelen fikirlerle, yaşama biçimleriyle bozulmuş, kirlenmiştir. Anadolu yakası ise özellikle Milli Mücadele döneminde, eskinin alışkanlıklarını, inançlarını da devam ettirebilen,

aslında fakir oldukları için öte tarafa benzeyememiş, yüceltilmiş mekândır. Ama bunun da ötesinde artık yeni bir mekâna ihtiyaç vardır. Bütün bu hengâmeden etkilenmemiş, bakir bir mekâna. O mekân, Ankara/Anadolu, daha sonra Yakup Kadri'nin *Ankara* romanında yeni bir hayatın, yeni yurdun, Anadolu'nun merkezi olarak yüceltilecek, kendi cennet-mekânımız olmaya namzet olarak sunulacaktır. Fakat bu sürecin müdahalelerle sekteye uğradığını söylemiştim. Bu yüzden kendi mekânlarını değil, şartların ileri sürdüğü bir mekânı kurmaya girişirler.

Nitekim karşı kutuptaki mekânı Cemil Kâmi temsil eder romanda. Cemil Kâmi, biricik emeli Anadolu'da başlayan milli harekete bir an önce katılmak olan, bu yüzden işgalden beri hiç gelmediği Beyoğlu'nda yerini yadırgayan, kendisini emniyette hissetmeyen bir insanın rahatsızlığını duyar. Bu rahatsızlık Anadolu dönüşü İstanbul'a tamamen yabancılaşmasına kadar varacaktır. İstanbul ona göre ateşin temizleyeceği bir pisliktir. Geçmişin mutantan mekânı dağılmış, yeni fikirlerin –milliyetçilik– yeni yaşamın mekânı başka bir yerde kurulmaya zorlanmıştır.

Yazar, Batı'nın işgali altındaki bu şehrin nasıl da dağılmış olduğunu, cennet-mekânın burada yeniden canlandırılmasına artık imkân kalmadığını göstermek, bu mekânın dehşetengizliğini okurun gözüne sokmak için sınırları iyice zorlar. Kötü Batı, inançları, gelenekleri, evleri, aileleri çiğnemekle kalmamış, mabedleri bir şehvet yuvasına dönüştürecek kadar ileri gitmiştir. İşgalcilerin önde gelenlerinden biri, yok pahasına kiraladığı konakta Doğu'nun Binbir Gece Masalları'ndan esinlenilmiş, oryantalist tablolara sahne olmuş mekânlarından birini yaratır. Konağın mescidini de şehvetli resimler ve heykellerle dolu bir çeşit yatak odasına dönüştürür. “Mesela mihrabın içine on yaşlarında birer çocuk büyüklüğünde birbirlerine sarılmış, dudak dudaga öpüşen çıplak bir çiftin heykeli konmuştu.” Burası “hayvani maksatla yapılmış” şehvet uyandıran objeler, heykeller, resimlerle dolu, duvarları secade ve kâğıt yerine pornografik resimlerle kaplanmış bir nevi “canlı Pompei”, gerçek bir *locus terribilis* idi. (103)

O kadar ileriye varmıştır ki İstanbul'un Sodomluğu, Kötü Batı'nın sakinleri bile buraya tahammül edemez olur romanın sonunda. Captain Read, burada yaşamaktan keyif duyduğu günlerde bile, annesinin, Türkiye'nin de isyan ve günahları yüzünden Tanrı'nın gazabına uğrayan diğer lanetli ülkeler gibi bir Sodom'a dönüşeceği kehanetini hatırlar. Sonunda, “Büyük Britanya adası gibi, Büyük Britanya devleti gibi muhteşem bir inziva içine çekilir” ve İstanbul'un “yaygaracı bayağı ve rahatsız edici mondenitesinden” elini eteğini çeker. (254) “Gitmek istiyorum, artık. Buradan gitmek istiyorum. Şark sema-sının bu çiğ aydınlığı, bu yaygaracı insanları, bu pis, bu kokmuş şehir bana bir tiksinti vermeye başladı.” (255)

Istanbul, bu “kokmuş şehir”, bitmek üzere olan eski dünyadır. Necdet, yeni dünyanın neresi olduğuna dair kesin bir bilgiye sahip değildir, mütereddit, kararsız karakteri yüzünden. Ama Yakup Kadri ısrarla “Cennetin Doğusu”nu, Ankara’yı işaret etmeye başlamıştır bile. *Ankara* romanı bir ütopyadır. İlk iki bölümde yeni mekânın kuruluşu anlatılırken yozlaşmalar, bozulmalar da bir yandan sürmektedir. Oysa romanın 3. bölümünde ideal cennet-mekânı yaratmak uğruna yazar, her şeyin mükemmel yürüdüğü ütopyik bir Ankara hayal eder. Ancak bu öngörüsünün ne kadar gerçek dışı hat- ta saçma olduğunu bizzat yaşayacak, “Cennetin Doğusu”nun da Batısı’ndan farkı olmadığını hayalkırıklığı ile anlayarak anlatacaktır *Panorama*’da. Cumhuriyet’in onuncu yılından tek partili dönemin bitimine kadar, neredeyse 20 yıllık bir zaman diliminin anlatıldığı, Yakup Kadri’nin bu sondan bir önceki romanında ise artık kaçılacak ya da aranabilecek yeni bir mekân kalmamıştır.

Cennet-mekân öldü! Yaşasın kendi cennet-mekânımız!..

Sonuç olarak, modernleşme projesinin öncesine ait ya da modernleşme projesinden etkilenmediği varsayılan mekânlar birer *locus amoenus*, birer “cennet-mekân” olarak algılanagelmışken, modernleşme projesi bu “cennet-mekân”ı yıkıp darmadağın eder. Artık her yer *locus terribilis*’tir. Mekânsal göndermeleri çerçevesinde okumaya çalıştığım iki romanın karakterleri bu dehşet-mekânlarda –ama hep bir cennet-mekânın hayalini kurarak– acı çekerler. İşte onların mekânsızlaşması bu noktada başlar. Çünkü onlar o ilk ideal mekânı, cennet-mekânı ararlar, kendi cennet-mekânlarını değil. Kendilerine sunulan cennet-mekân ise aslında bir yok-mekândır. Bir başka deyişle bu karakterler, dehşet-mekânlarında acılarını çekip bireyselleşmezler. Buna fırsatları yoktur, çünkü yerine getirmeleri gereken bir toplumsal görevleri vardır. Bu görev, kendilerine dayatılan cennet-mekânı yaratmaktır. Oysa bireyselleşememiş, kendi cennet-mekânını bulamamış kimseler olarak bu toplumsal cennet-mekânı da oluşturmaktan acizdirler. Bu yüzden sunulan cennet-mekân bir yok-mekân olmaya mahkûmdur.

Zaten coğrafi konumu bile “bir yer”e ait olmaktan uzak topraklarda –yazarın da belirttiği gibi ne tamamen Asya’da, ne de Avrupa’da– baskın ve mutlak İslâmi epistemolojiden, baskın ve mutlak Batı yönelimli modernleşme projesine sürgün edilen insanlar için, savaşlar, ekonomik zorunluluklar, ekonomik kalkınma, teknolojik gelişme, kendine ait bir cennet-mekân oluşturma projesini hep daha ileriye ertelemekten başka yol bırakmamıştır.

Denilebilir ki, bütün bu etkilerle Türk edebiyatı sonraki dönemlerde ütopyaları yavaş da olsa bir kenara bırakıp kendini “evde” hissedeceği, bi-

reyselleşmesini gerçekleştirebileceği, meskûn olabileceği kendi cennet-mekânını bulmak için mekânsızlaşan insanların yolculuklarını konu etmeye başlar.

KAYNAKÇA

- Ahmet Mithat Efendi, *Jön Türk*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1995.
- Çelik, Zeynep, 19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti: *Değişen İstanbul*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1986.
- Karaosmanoglu, Yakup Kadri, *Kiralık Konak*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1958 (3. baskı).
- , *Sodom ve Gomora*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Kimmel, Lawrence, "Journeys home: the pathos of place", *The Elemental Passion for Place in the Ontopoiesis of Life*, Dordrecht, Netherlands: Springer (1995), s. 163-171.
- Lutwack, Leonard, *The Role of Place in Literature*, Syracuse University Press, 1984.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- Parla, Jale, *Babalar ve Oğullar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- Rudnick, Hans H., "The Locus Amoenus: On the Literary Evolution of the Relationship Between the Human Being and Nature", *The Elemental Passion for Place in the Ontopoiesis of Life*, 44 (1995), s. 23-34.
- Soysal, Mine (haz.), *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşmenin Öyküsü*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Tuan, Yi Fu, *Space and Place: The perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Tymieniecka, Anna-Teresa, "De Patria Mea: The Passion for Place as The Thread Leading out of The Labyrinth of Life", *The Elemental Passion for Place in the Ontopoiesis of Life*, Analecta Husserliana, The Yearbook of Phenomenological Research, 44 (1995), s. 3-20.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Hikâyelerinde Azınlıklar

ÖZGE DİKMEN

Azınlık kavramı hakkında

Azınlık kavramı, *Türkçe Sözlük*'te “bir toplulukta herhangi bir nitelik bakımından ayrı ve ötekilerden sayıca az olanlar, ekalliyet, çoğunluk karşıtı; bir ülkede egemen ulusa göre ayrı soydan ve sayıca az olan topluluk, ekalliyet”¹ ve Birleşmiş Milletlerce “Bir toplum içinde sürekli etnik, dil, dinî geleneklere yahut diğer önemli özelliklere sahip olan, bu özellikleri ile toplumun diğer kesiminden açık olarak ayrılan ve bu özellikleri muhafaza etmek isteyen, hâkim pozisyonunda bulunmayan grupları ifade eder”² şeklinde tanımlanmaktadır. Buna göre azınlıklar ile ilgili belirleyici unsurun, içinde yaşadıkları toplumdan çeşitli nitelikler bakımından farklı ve sayıca az oluşları olduğunu söylemek mümkündür.

Baskın Oran azınlık kavramının iki açıdan ele alınabileceğini dile getirir:

1. Geniş (Sosyolojik) Açıdan: Bir toplulukta sayısal bakımdan azınlık oluşturan, başat olmayan ve çoğunluktan farklı niteliklere sahip olan gruba azınlık denir ki bu azınlığın genel tanımıdır.

2. Dar (Hukuksal) Açıdan: BM raportörü Caportini, bir toplulukta azınlık olduğunu kabul etmek için gerekli nitelikleri şöyle sıralamaktadır:

- a) Çoğunluktan etnik, dinsel ve dilsel gibi çeşitli bakımlardan farklı olmak.
- b) Ülke genelinde sayı bakımından azınlık olmak.
- c) Başat (dominant) olmamak.

1 *Türkçe Sözlük* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005), s. 167.

2 Ayşe Füsün Arsava, *Azınlık Kavramı ve Azınlık Haklarının Uluslararası Belgeler ve Özellikle Medeni ve Siyasal Haklar Sözleşmesinin 27. Maddesi Işığında İncelenmesi* (Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi Yayınları, 1993), s. 42-43.

d) Yurttaş olmak; çünkü yurttaş değilse, çok farklı bir kategori olan yabancıdır.

e) Yukarıdaki nesnel koşulların yanında, öznel bir koşul olan azınlık bilincine sahip olmak.³

Azınlık kavramını anlamak noktasında kimlik konusu da temel öneme sahiptir. Kimlik, bireysel kimlik-grup kimliği, objektif kimlik-sübjektif kimlik ve alt kimlik-üst kimlik olmak üzere üç şekilde sınıflandırılabilir. Azınlığa mensup bireyin kimliği bireysel kimlikken, azınlık grubunun bütün olarak kimliği ise kolektif kimlik olarak da anılan grup kimliğidir ve bireysel olan azınlık kimliği bu kolektif kimlikten kuvvet alır. Gayriiradi olan objektif kimlik, bireyin doğuştan getirdiği tarihsel-antropolojik kimliktir, buna karşın sübjektif kimlik bireyin kendi tercihleri doğrultusunda sonradan yaptığı özgür irade beyanıdır. Azınlıklar açısından en önemli kimlik sınıflandırması alt kimlik-üst kimliktir. Esas olarak bireyin içinde doğduğu grubun kimliği olan alt kimlik, objektif kimliğe denktir. Etnik olmanın dışında bireyin başkaca alt kimlikleri de olabilir ve bunlar dinsel veya etnik olmak zorunda değildir. Vatandaşlığa denk olan ve ulusal bütünleşmeyi sağlamak maksadıyla devletin vatandaşına empoze ettiği kimlik ise üst kimliktir.⁴

Azınlık kavramının “16. yüzyıldaki Reform hareketinden bu yana”⁵ kullanıldığını, “dinsel azınlık bağlamında”⁶ ortaya çıktığını, Antik Çağ’da ve Orta Çağ’da azınlık kavramının olmadığını⁷ dile getiren ve bu kavramı; “tebaa/yurttaşlar içinde farklılık gösteren ve hükmetme durumunda bulunmayan (başat-olmayan/non-dominant), nispeten küçük grup”⁸ şeklinde tanımlayan Oran’a göre merkezi bir devlet biçimi olan Mutlakiyetçi Krallık olgusunun ortaya çıkması ve onun içindeki azınlıkları koruma şeklinde bir sorunun belirmesi ile azınlık kavramı doğar. Azınlık kavramının gelişmesine ve onun uluslararası hukuk ve ilişkilere sokulmasına neden olan ise Katolik ve Protestan yönetimli devletler arasında imzalanan azınlık koruma anlaşmalarıdır.⁹ Azınlık kavramı, 1815’teki Viyana Kongresi’nden sonra sadece dinsel olmaktan çıkar ve ulusal olarak algılanmaya başlanır, bu durum çok taraflı anlaşmalarla 19. yüzyıl boyunca devam ettirilir.¹⁰

3 Baskın Oran, *Türkiye’de Azınlıklar, Kavramlar, Teori, Lozan, İç Mevzuat, İçtihat, Uygulama* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), s. 26-27.

4 A.g.e., s. 27-28.

5 A.g.e., s. 17.

6 Baskın Oran, *Etnik ve Dinsel Azınlıklar, Tarih, Teori, Hukuk, Türkiye* (İstanbul: Literatür, 2018), s. 17.

7 Oran, *Türkiye’de Azınlıklar...*, s. 17.

8 Oran, *Etnik ve Dinsel Azınlıklar...*, s. 17.

9 Oran, *Türkiye’de Azınlıklar...*, s. 18-19.

10 Oran, *Etnik ve Dinsel Azınlıklar...*, s. 39.

Azınlık kavramı ile sadece gayrimüslim vatandaşların kastedildiği Türkiye’de ise devletin resmî olarak kabul ettiği azınlıklar tablosu ile uluslararası standartların uygulanmasıyla ortaya çıkan tablo arasında büyük fark bulunmaktadır. Buna göre Müslüman vatandaşlar; etnik, mezhepsel ve dilsel gibi çeşitli yönlerden farklı olup azınlık bilincine sahip de bulunsalar resmen azınlık olarak kabul edilmemektedir. Azınlık olarak sadece gayrimüslimleri kabul etmenin ise tarihsel, siyasal ve ideolojik birtakım sebepleri mevcuttur.¹¹

Osmanlı İmparatorluğu zamanında azınlık kavramı olmayıp günümüzde azınlık olarak kabul gören vatandaşlar “gayrimüslim anasır” ya da “millet” olarak anılmakta¹² olup millet kavramı ise “din ve mezheb aidiyetine”¹³ dayanmaktadır. Bu millet sistemine göre de gruplar etnik veya dilsel farklılıklarına göre değil, dinsel ve mezhepsel farklılıklarına göre tanımlanmaktadır.¹⁴ Millet kavramının İttihat ve Terakki iktidarı zamanında dinsel anlamını yitirerek ulus anlamını kazanmaya başladığı ve gayrimüslimler için artık ekalliyet kavramının kullanılmaya başlandığı görülmektedir.¹⁵ Birinci Dünya Savaşı’nın sürdüğü yıllarda Rum ve Ermeni toplulukların Osmanlı İmparatorluğu’nun yanında yer almamalarının bir sonucu olarak, savaş sonrası kurtuluş mücadelesi veren Türk liderlerinin bu toplulukları “azınlık” kategorisi içinde değerlendirmeye başladığını¹⁶ dile getiren M. Çağatay Okutan’a göre;

Özellikle Balkan Savaşları’na kadar olan dönemde gayri-Müslimlerin Osmanlı Devleti’ne zarar verebilecek faaliyetler içinde olmayacakları beklentisi, bütün unsurların “Osmanlılık” üst kimliği ile bir arada tutulabileceğini öngören devlet destekli bir ideolojinin uzantısıydı. Oysa ulusçuluk ideolojisinin büyük bir yaygınlık kazandığı bu dönemlerde, imparatorluk sınırları dahilinde yaşayan gayri Türk unsurların kendi millî benliklerini dışa vurmalarından ve bu doğrultuda taleplerde bulunmalarından daha doğal bir durum olmazdı. Zaten devlet, hâkim etnik topluluk olan Müslüman Türkler üzerine temellendirilmişti. Diğer unsurların “Osmanlılık” kimliği içerisinde erimeleri bekleniyordu. Balkan Savaşları’ndan sonra Müslüman Türk’e vurgu İttihad ve Terakki Fırkası’nın politikalarına da yansınca, gayri-Müslimlerin İmpa-

11 A.g.e., s. 170-171.

12 A.g.y.

13 İlber Ortaylı, “Osmanlı İmparatorluğunda Millet”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi 4* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), s. 997.

14 Oran, *Türkiye’de Azınlıklar...*, s. 48.

15 Oran, *Etnik ve Dinsel Azınlıklar...*, s. 171.

16 M. Çağatay Okutan, *Tek Parti Döneminde Azınlık Politikaları* (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2004), s. 65.

ratorluk içindeki siyasal ve sosyal statüleri iyice belirsizleştirdi. Bu şartlar altında ve buna ek olarak Savaşın diğer tarafında yer alan devletlerin de kışkırtmasıyla gayri-Müslimler, arkadaşlarının yanında yer aldılar. İzmir'i işgal eden Helen ırkının mensuplarına orada yaşayan Rum kardeşleri silah çekemezlerdi. Ama tarafsız da kalamadılar. Böylece, gayri-Müslimler, "iç düşman" imgesinin birinci sıradaki müdavimleri oldular. Kurtuluş Savaşı'nın başlaması ile de artık kendilerinden ekalliyet (azınlık/azlık) olarak bahsedilmeye başlanıyordu. Bu süreç 1918'de başladı.¹⁷

Osmanlı İmparatorluğu'nun zayıflaması ile doğru orantılı olarak Avrupa ülkelerince Türkiye'deki gayrimüslimlerin korunmasının hızlandığı ve güçlendiği, bu durumun imparatorluğun iç işlerine karışılmasının başlıca nedeni/bahanesi hâline geldiği görülmektedir. Bu noktada Müslüman çoğunluk tarafından gayrimüslim azınlıkların dinsel farklılıklarının yanı sıra bu nedenle de 'öteki' sayıldığı söylemek mümkündür.¹⁸ Cumhuriyet'e geldiğinde ise gayrimüslimler için zamanla azınlık kavramının kullanımının yerleştiği görülmektedir.¹⁹

Lozan görüşmeleri sırasında azınlık kavramı önemli tartışma konularından birisidir ve sonuçta da burada yalnızca gayrimüslim vatandaşlar azınlık olarak kabul edilir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında yapılan bütün azınlık koruma antlaşmalarında "soy, dil, din azınlıkları" ifadesi ölçütken Lozan'da "soy, dil, din azınlıkları" ifadesinin gayrimüslim kavramı ile değiştirildiği ve uluslararası örgüt garantisi altındaki uluslararası nitelikteki hakların sadece gayrimüslimlere verildiği görülmekte olup bu noktada Türkiye'nin Lozan'a göre sadece gayrimüslimleri azınlık sayması hukuken doğrudur.²⁰ Hem uluslararası standartlara hem de Türkiye'nin resmi görüşüne göre Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler/Museviler azınlık olarak kabul edilen gayrimüslim gruplardır.²¹

İçinden çıktığı toplumun düşünce ve estetik yapısını yansıtan türlerden biri olan hikâyede yazar, bağlı bulunduğu toplumun tarihini, sosyo-kültürel yapısını, sosyal ve siyasi alanda geçirdiği değişimleri ele alabilir. Bu bağlamda karşımıza çıkan olgulardan biri de azınlıklardır.

17 A.g.e., s. 65-66.

18 Oran, *Türkiye'de Azınlıklar...*, s. 48.

19 Oran, *Etnik ve Dinsel Azınlıklar...*, s. 171.

20 Oran, *Türkiye'de Azınlıklar...*, s. 63-65.

21 Oran, *Türkiye'de Azınlıklar...*, s. 50-51; Oran, *Etnik ve Dinsel Azınlıklar...*, s. 173.

Azınlıklara Millî Mücadele penceresinden bir bakış: Yakup Kadri

Hikâye, toplumsal hayatı ele alan ve bu hayatı derinlemesine incelemeye tabi tutan, bu yönüyle de toplum hayatı ile ilgili önemli verileri içinde barındıran edebî türlerden biridir. Çağına ayna tutan yazar, yazdığı hikâyeler vasıtasıyla içinde yaşadığı toplumun siyasi, toplumsal, kültürel ve ekonomik nitelikleri hakkında birtakım ipuçları vermektedir. Kimi zaman yazar toplumda yaşanan olaylara ve kişilere dönük eleştirel bir bakış açısı ile eserini kaleme almakta, mevcut malzeme yazarın dünya görüşünün yönlendirmesiyle değişime uğrayarak yorumlanmakta, yeniden kurgulanmakta ve hikâyenin kendine has kurmaca dünyasında yeni bir bütün meydana getirmektedir. Bu noktada bakışını toplum üzerine çeviren bazı yazarların hikâyede ele aldığı kimi konulardan hareketle metinlerinde azınlıklara da yer verdiğini söylemek mümkündür. Bu yazarlardan biri de Yakup Kadri Karaosmanoğlu'dur.

Edebiyatın hemen her alanında kalem oynatan yazarlardan biri olan Yakup Kadri, roman türünde ortaya koyduğu eserlerle ön plana çıkmış olmakla birlikte hikâye türünde de eserler verir. Hikâyeleri *İkdam*, *Servet-i Fünûn*, *Dergâh*, *Yeni Mecmua* ve *Rûbab* gibi gazete ve dergilerde yayımlanmıştır. *Bir Serencam* (1913), *Rahmet* (1923) ve *Millî Savaş Hikâyeleri* (1947) adlı üç hikâye kitabı olan yazarın kitaplara girmeyen 20 hikâyesi ise *Hikâyeler* adıyla yayımlanır. Yakup Kadri'nin Fecr-i Âti yazarı iken kaleme aldığı hikâyelerinde Fransız yazarlarından öğrenmiş olduğu tekniği kullandığı, *Servet-i Fünûn* zevkini ve anlayışını yansıttığı, çocukluk hatıralarından esinlendiği, ferdîyetçi ve ailevi konuları işlediği görülür. Yazarın sanat anlayışında köklü değişimlere yol açan bazı siyasi ve toplumsal olaylar onun hikâyelerinin konularında da bir dönüşüme neden olur ve yazar zamanla toplumsal ve millî meselelere yönelir. Yakup Kadri'nin "1910 yılından başlayarak, 1912, 1916, 1917 ve 1920 yılları gibi'az çok farklar arz eden kademelerle, hikâyelerinde, Edebiyat-ı Cedide'den kalma beğenmediği izleri silerek aradığı ruha kavuş(tuğunu)"²² dile getiren Niyazi Akı'ya göre yazar, "sanat ve edebiyatın cemiyetle münasebetine dair kanaatlerinde cemiyet lehine adım adım esaslı değişiklikler yapar. Zaten hâdiseler yazarı bu vadiye zorla sürükler. Hayatın içindeki hareket, hâdiselerin ehemmiyeti muhayyileyi sıkıştırmadan mahsul verdirecek kadar zengin ve çekicidir."²³ Toplumun yaşadığı siyasi ve toplumsal olayların etkisi, edebî zevk ve bilgisinin gelişmesi Şerif Aktaş'a göre yazarın kanaat değiştirmesine neden olur. Yazar, dikkatini 'ben'i dışına yani

22 Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Eser-Fikir-Üslup* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s. 81.

23 A.g.e., s. 81-82.

toplumun problemlerine yöneltir. Balkan Savaşı, Birinci Dünya Savaşı, Millî Mücadele gibi büyük hâdiseler, o dönemdeki aydınımızın dikkatini büyük şehirler dışına çevirmesine neden olur. Ayrıca Yakup Kadri, çocukluk yıllarından itibaren Anadolu'da sürdürülen hayatı çeşitli yönleriyle bildiği gibi; Birinci Dünya Savaşı'nın sonuçlarını ve Millî Mücadele Hareketi'nin hazırlanışını yakından gözlemleme fırsatı bulmuş, insanımızın yaşadığı ızdırabı ve aydınımızın çelişkisini nefsinde tatmış, yakınlarında görmüş biridir.²⁴ Millî Mücadele'ye başlangıçta İstanbul'dan kaleme aldığı yazılarla destek veren, daha sonra Mustafa Kemal tarafından Ankara'ya çağırılan Yakup Kadri, bu seyahat esnasında Anadolu'nun durumunu bütün çıplaklığıyla kavrar.

Yunan işgalinden kurtuluşundan sonra İzmir'e giden Yakup Kadri, Yunanlıların gerek işgal süresince gerekse geri çekilme esnasında Batı Anadolu'da yaptıkları tahribatı gözlemlemek amacıyla Tedkik-i Mezâlim Komisyonu'nda görev alır, Kütahya, Simav, Gediz, Eskişehir ve Sakarya civarını dolaşır. Heyetle memleketin bu bölgelerini dolaşırken gördüğü manzaralardan sonra, millî edebiyatın vatanını Anadolu'da bulacağını farkına varan yazar, azınlıkların ve Türk halkının içinde bulunduğu durumu yakından görür, Türk halkının çektiği acılara ve uğradığı zulümlere bu geziler sırasında tanık olur.²⁵ Bazı hikâyelerinin malzemesini toplumun yaşadığı bu siyasi ve sosyal olaylarla ilgili gözlemlerine dayandıran Yakup Kadri, bu malzemeyi hayal gücü ile yoğurmak suretiyle kurgusunu oluşturur ve okuyucunun dikkatine sunar. Yaşanmış ve yaşanmakta olan tarihî gerçekliklerle okuyucunun karşısına çıkan yazar, bu gerçekliği sanatsal ölçütler doğrultusunda kullanmak için kurmacaya başvururken mümkün olduğunca gözlemlerine sadık kalmaya çalışır. Kendisi de bu durumu şu sözlerle ifade eder:

Küçük hikâye adı altında neşrettiğim bu yazılar gerçek vakalara dayanır. Bunlar, açıktan açığa, doğrudan doğruya "Anadolu hatıraları" başlığıyla çıkabilirdi. Fakat ben, onların bazılarını kendi arzu ve muhayyileme göre değiştirmek ve canlandırmak zorunda kaldığım için hepsinin birden tamamıyla edebiyata mal olmalarını tercih ettim.²⁶

Millî Mücadele yıllarında ve sonrasında Türk halkının yaşadıklarını konu edindiği hikâyelerinde çekilen acılara ve maruz kalınan zulümlere değinen yazar bu noktada azınlıkların içinde bulunduğu duruma da hikâyelerinde yer verir. Bu hikâyelerinde kahramanların çoğunu Türkler oluşturmak-

24 Şerif Aktaş, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987), s. 58.

25 Metin Karas, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu "Yalnızlık Dinmeyen Bir Sızıdır"* (İstanbul: Siyah Beyaz Yayınları, 2019), s. 55.

26 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Millî Savaş Hikâyeleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), s. 126.

la birlikte hikâyelerde azınlıklara da yaptığı gözlemlerden hareketle yaşanan sürecin siyasi ve sosyal durumuna göre roller biçtiğini söylemek mümkündür. Hatta Ensar Kesebir, 1923-1950 yılları arasında hikâye yazan isimlerden, hikâye kitaplarında en çok azınlık karaktere yer veren hikâyecilerden birinin Yakup Kadri olduğunu, onun *Millî Savaş Hikâyeleri*'ndeki neredeyse bütün hikâyelerinde azınlık karakterlerin yer aldığını dile getirir.²⁷

Millî Savaş Hikâyeleri adlı kitabında Millî Mücadele yıllarındaki olayları, savaşın psikolojisini ve bıraktığı yıkımı çok canlı sahnelerle anlatan yazarın bu kitapta yer alan “Dünya Gözü ile Ahret Sesleri”, “Teslim! Teslim!”, “Küçük Neron”, “Hem Katil Hem Müttehim”, “Güvercin Avı”, “Katmerli Bir Hıyanet” adlı hikâyelerinde Rum azınlıklara yer verdiği görülür.

Osmanlı İmparatorluğu'nun en büyük gayrimüslim azınlığını teşkil eden Rumlar²⁸ Yakup Kadri'nin hikâyelerinde olumsuz bir bakış açısıyla kendilerine yer bulurlar. Hikâyelerde genellikle Yunanlılarla özdeşleştirilen bir yaklaşımla ele alındığı görülen Rumlara ‘işbirlikçi’ gözüyle bakıldığını söylemek mümkündür ve bu bakış açısında onların Türklere karşı olan tavırları ile Millî Mücadele esnasında ve sonrasında yaptıkları etkilidir.

Dünya Gözü ile Ahret Sesleri

“Dünya Gözü ile Ahret Sesleri” hikâyesinde olaylar işgal yıllarının Salihli'sinde geçmekte olup hikâyenin kahramanı Hacı Arif Efendi'dir. Onun “düşman memleketini işgal ettiği günden beri, düşündüğü, söylediği ve duyduğu şey Türk askerlerinin ne zaman geleceği, gelirse nereden gireceği[dir].”²⁹ Sürekli dilinde Türk askerinin gelişi ve kurtuluş hasreti ile ilgili temennisini dile getiren bir cümle ile dolaşır: “Dünya gözü ile bir görebilsem!..”³⁰ Türk askerinin durumu ile ilgili bilgi almaya ve duyduklarını anlatmaya çalışan Hacı Arif Efendi, işgal kuvvetleri askerlerinden çekinen ve başına bir şey gelmesinden korkan bazı insanlar tarafından uyarılır; ama onun bu uyarılara kulak asmaya niyeti yoktur. Onun kasabadaki haber kaynaklarından biri de yerli Rumlardır. Onların hareketlerini kendince yorumlayarak kimi zaman umutlanırken kimi zamansa derin bir umutsuzluğa düşer. Eğer Rumlar endişeli görünüyorsa bunu cephede işgal kuvvetleri aleyhinde bir şeyler olduğuna yorarak kurtuluşa dönük umutlarını yeşertir; buna karşın Rumların “emin,

27 Ensar Kesebir, “Türk Hikâyesinde Azınlıklar ve Yabancılar (1923-1950)” (doktora tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014), s. 21-22.

28 Taha Toros, “Osmanlı İmparatorluğu'nda Gayrimüslim Azınlıklar”, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* 4 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), s. 1009.

29 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Dünya Gözü ile Ahret Sesleri”, *Millî Savaş Hikâyeleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), s. 19.

30 A.g.e., s. 19.

sakin, neşeli”³¹ olduğunu gördüğü günler “kendini on sene ihtiyarlamış”³² hisseder ve o zaman bütün imanı bir kuru temenniye dönüşür: Ah, dünya gözü ile bir görebilsem...³³

Bu noktada dikkati çeken bir husus, hikâye kahramanı vasıtasıyla yerli Rumların işgal kuvvetlerinin başarısından mutluluk duyduğuna dair bir çıkarım yapılmasıdır. Hacı Arif Efendi’nin gözünde Rumlar işgal kuvvetlerini desteklemekte, onların başarısız olma ihtimalinden endişeye düşmektedirler.

Türk taarruzunun başlamasının ardından yerli Hristiyanlar işlerini bırakır ve dükkânlarını kapatıp şehri terk etmeye başlarlar. İşgal kuvvetleri kumandanı ise kasaba ile köylerin irtibatını kestirip bütün Müslümanları evlerine kapatır. Belediye başkanı, savcı ve eşraftan Hacı Arif Efendi’nin de içinde olduğu birkaç kişi tutuklanır, fakat bu durum Hacı Arif Efendi’yi endişelendirmez; çünkü o, bu zulmün geçici olduğuna inanır. Gerçekten de bir süre sonra iki Türk süvari bölüğü şehre girer ve Hacı Arif Efendi serbest kalır. Türk askerlerinin trenle kasabaya geldiğini düşünen halk istasyona koşar. Bu esnada istasyonda görevli bir Rum memur ile kalabalık arasında dikkate değer bir diyalog geçer:

(...) İstasyon memuru:

“Çekilin! Çekilin!” diye bağıırıyordu.

Bu Rum memurun ihtarı bûsbütün kızdırdı; kalabalığın içinde:

“Niçin çekilecekmîşiz? sana ne; hey, o günler geçti yavrum...” gibi mırıltılar, homurtular işitiliyordu. İstasyon memuru dişlerini kısıarak:

“Şimdi görürsünüz!” dedi.³⁴

Gördükleri kasaba halkını büyük bir hayal kırıklığına uğratar; çünkü tren-den inenler işgal kuvvetleri askeridir ve geri çekilirken önlerine çıkan her yeri yakma ve yağmalama hevesiyle kasabaya gelmişlerdir. Henüz kasaba halkı için o kötü günler geçmemiştir ve Rum istasyon memurunun söyleminin altında bu imanın yattığını ve onun bu yaşananlardan mutluluk duyduğunun hissettirilmeye çalışıldığını söylemek mümkündür.

Teslim! Teslim!

Millî Mücadele yıllarında halkın yaşadığı mezalimin konu edildiği “Teslim! Teslim!” hikâyesinde anlatılan olayı, yazarın, Tetkik-i Mezâlim Komisyonu’nda görevliyken yaptığı gezilerden birinde dinlediğini ve bu malze-

31 A.g.e., s. 20.

32 A.g.e., s. 20.

33 A.g.e., s. 20.

34 A.g.e., s. 22.

meyi hayal gücü ile yoğurmak suretiyle kurgusunu oluşturduğunu söylemek mümkündür. Hikâyenin giriş bölümü okuyucuyu böylesi bir düşünceye sevk eder niteliktedir:

“Tahkiki fecayı” [felâketleri soruşturma] heyeti, bütün şahitleri dinledikten ve felâketzedeleri gördükten sonra not defterini kapayıp gitmeye hazırlanırken, Kaymakam Bey:

“Durunuz,” dedi. “Size Şevki Efendi isminde birini daha dinleteyim. Vâkıa, zavallı, gördüğü faciaların dehşetinden sinirlerini ve aklının muvazenesini kaybetmiş bir haldedir. Fakat gördüğü levhaların [tabloların] bazılarını şayanı hayret bir vuzuhla [açıklıkla] hatırlıyor. Hele bunlar içinde bir küçük kız çocuğunun ‘sureti katli’ [öldürülme şekli] var ki insan onun ağzından dinlerken tüyleri ürperiyor. Müsaade ederseniz çağırayım...”³⁵

Dava vekili Şevki Efendi işgal kuvvetlerinin zulmü ile ilgili olarak şahit olduğu bir olayı heyete anlatmaya başlar. Olayın olduğu gün işgal kuvveti askerleri Hristiyan halka vesikalar verip onları kasabadan çıkartırlarken Türk halkının ise evlerinden çıkmalarına izin vermezler, bu durum Şevki Bey’i “pek dehşetli şeyler”³⁶ olacağını düşünmeye sevk eder. Bu noktada dikkati çeken husus işgal kuvvetlerinin gayrimüslim azınlığa ayrıcalıklı davranmasıdır.

Küçük Neron

Batı Anadolu’daki işgalin canlı sahnelerle gözler önüne serildiği hikâyelerden biri olan “Küçük Neron”da Manisa Mevki Kumandanı Filipos’un Tahrir ve İhrak taburlarına lâzım gelen emirleri verdikten sonra yaşananlar anlatılır:

(...) mevki kumandanı Filipos her türlü ölümü emretti; öyle ki, üç buçuk seneden beri zulüm ve zorbalık işlemekte büyük bir mümârese [alışkanlık] peyda eden vahşî askerleri bile bu sefer nereden başlayacaklarını şaşırıyorlar. Çarşı ortasında güpegündüz başlayan yağmalar, tecavüzler, tek tek yaralama ve öldürme vak’aları bu şaşkınlık alâmetlerinin en bariz misallerindenidir. Her şey, muayyen bir saatte, muayyen bir tarzda, geceleyin, karanlıkta yapılmak lâzım gelirdi. Lakin, mezalimde bu intizamsızlığı çıkaran âmillerin en büyüğü, düşman askerlerinden evvel şehri terk etmek ıstırasında [mecburiyetinde] bulunan yerli Hristiyanların gasp, yağma ve cinayet ihtirasıdır. Bunlar, askerlerin arasına karıştı; zenginlerin bulunduğu evlere daldı; mağa-

35 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Teslim! Teslim!”, *Millî Savaş Hikâyeleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), s. 25.

36 A.g.e., s. 26.

za ve dükkânların kapılarını kırdı; topladıkları eşyayı evvelce gene Müslümanlardan gasbedilmiş hayvanlara, arabalara yükletip kaçmaya başladı ve bu hal, Filipos'un askerlerine de asıl vazifelerini unutarak her birini kendi başına harekete sevketti. (...) ³⁷

Bu parçada da görüldüğü üzere hikâyede gayrimüslim azınlıkların, son derece olumsuz bir bakış açısıyla kendilerine yer bulduğunu; hırsız, hain, yağmacı ve işbirlikçi gibi olumsuz sıfatlarla çizildiğini söylemek mümkündür.

Hem Katil Hem Müttehim

Yakın arkadaşının cinayeti ile suçlanan bir adamın başından geçenlerin anlatıldığı “Hem Katil Hem Müttehim” hikâyesinde olaylar iki arkadaşın Akhisar’dan düşman işgali altındaki İzmir’e gitmek için bindikleri trende yaşanır. Seyahat ettikleri vagona umursamaz ve mesafeli tavırları olan genç bir adam da vardır. Hüseyin Bey’in onunla muhabbet etme çabalarına karşı oldukça duyarsız ve soğuktur. Anlatıcı konumundaki kahraman, bu durumdan ve Hüseyin Bey’in o gençle konuşma çabasından rahatsız olur, bu noktada genç adamın nezdinde Rumlar ile ilgili yaptığı tespitler dikkate değerdir:

Bahusus ki muhatabımız bir Rum’dur. İşgalden sonra Rumların bize karşı nasıl bir vaziyet aldıklarını da pekâlâ biliyorduk. Milli gururumuza dokunacak, haysiyetimizi kıracak ne varsa hepsini yapmak için fırsat gözetliyorlardı. ³⁸

Rumlara karşı olan bu tarz olumsuz bakışın nedeninin onların Türklerle karşı olan “kötü” ve “kırıcı” tavırlarından kaynaklandığının vurgulandığı görülür. Vagondaki Rum gencin tavırları da bu olumsuz bakışa neden olan davranışları destekleyecek şekilde çizilir; genç, sempatik olmaktan çok uzaktır.

Tren Manisa’da mola verdiğinde iki arkadaş, yemek ve içmek için Pavlo’nun lokantasına giderler. Pavlo’nun Türk düşmanı olduğu ifade edilmekle birlikte fazla para harcayanlara karşı milliyetine bakmaksızın hürmetkâr davrandığı da dile getirilir. Ancak Pavlo, bu sefer iki arkadaşına karşı soğuk davranır, onlarla konuşmaz, sorularına dahi cevap vermez. Fazlasıyla kibirlidir. Bu durum Hüseyin Bey’i oldukça sinirlendirir. Trene geri döndükleri vakit Rum genç ile Pavlo üzerinden bütün Rum azınlıkları genelleyerek ağır ifadeler kullandığı bir tartışmaya girdiği, buna karşılık Rum gencin de alttan almadığı görülür:

37 Yakup Kadri Karaosmanoglu, “Küçük Neron”, *Millî Savaş Hikâyeleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), s. 37-38.

38 Yakup Kadri Karaosmanoglu, “Hem Katil Hem Müttehim”, *Millî Savaş Hikâyeleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), s. 50.

(...) Tren hareket etti. Bizim vagona bu istasyondan da kimse binmemişti. Hüseyin Bey, şapkalı adama sordu:

“İzmir eskisi gibi eğlenceli mi?”

“Neden olmasın? Eskisinden bin kat daha ziyade!”

“Hiç zannetmem, buradan itibaren anladım ki, memleketin eski tadı tuzu kalmamış. Kimine edepsizce bir azamet, kimine köpekçe bir inkıyat [itaat, teslimiyet] gelmiş. Manisa istasyonundaki Pavlo’nun tavrü hareketi bana her şeyi anlattı.”

Bu sefer de müstehzi bir eda ile Rum sordu:

“Ne yaptı size; yiyecek vermedi mi?”

“Yiyecek verdi; çünkü, parasını alacak. Fakat, soysuza, öyle bir kibir gelmişti ki...”

“Yeri de yok mu ya! Zavallı adamın sizden çekmediği kalmamıştı.”

“Çekti, çekti... cebimdeki paraları. Yunanistan’dan buraya geldiği vakit sırtına giyecek bir ceket yoktu. On sene içinde bağ, ev sahibi oldu. Gücenmeyin amma, sizin milletdaşlarınız çok nankör şeyler... Meşrutiyet’ten sonra ne ise... Fakat, ondan evvelki halinizi kendi halimle değiştirmek için üste bütün servetimi verirdim. Askere giden Türk, birçok tekâlif [vergiler] altında ezilen Türk’tü. Siz, bir cebinizde Osmanlı nüfus tezkeresi, diğer cebinizde Yunan pasaportu her türlü kayıt ve tekâliften azade istediğiniz gibi yaşıyor; para kazanıyor, her tarafta meyhaneler, kerhaneler, kumarhaneler açarak, bir taraftan da kanımızı emiyordunuz. Buraya ordularla müsellâh olarak [silahlı ordularla] gelmeye hacet var mı? Bizi yavaş yavaş, bağlarımızı kemiren ‘filokse-ra’ mikropları gibi istila etmiyor muydunuz?

İzmir eskisinden daha iyi diyorsunuz! Onu sen benim külâhıma anlat! Hani para, hani ticaret? Memlekette her şey durdu. Düşmanlar, İzmir’i işgal etmediler, tıkadılar, boğdular. Emin ol ki bundan en çok zarar görecekt yerli Rumlardır. Göreceksin, pek yakın bir zamanda İzmir’deki bütün o Rum tüccarlar birer birer iflâs edecektir. Çünkü, biz ne üzümümüzü, ne buğdayımızı, ne incirimizi size vermeyeceğiz. Asla, asla, göreceksiniz! Hepiniz açlığınızdan öleceksiniz!”

Burada şapkalı adam asabi bir kakhaha ile güldü. Sonra birdenbire ciddi bir tavır alarak:

“Bunlar boş lakırdı... Nafile yere, başını belaya sokacaksın,” dedi.

Hüseyin Bey, gittikçe coşuyor, kabına sığmıyordu:

“Ben öyle beladan korkar adam değilim,” dedi.³⁹

Hüseyin Bey’in bu tartışmada Rumları edepsiz, paragöz, kan emici, hain gibi sıfatlarla nitelediği, hatta onları mikroba benzettiği, Türklerden daha ay-

rıcalıklı muamele gördükleri halde nankörlük ettiklerini düşündüğünü dile getirdiği görülür. Hüseyin Bey'in "Gücenmeyin amma, sizin milletdaşlarınız çok nankör şeyler... Meşrutiyet'ten sonra ne ise... Fakat, ondan evvelki halinizi kendi halimle değiştirmek için üste bütün servetimi verirdim. Askere giden Türk, birçok tekâlif [vergiler] altında ezilen Türk'tü. Siz, bir cebinizde Osmanlı nüfus tezkeresi, diğer cebinizde Yunan pasaportu her türlü kayıt ve tekâliften azade istediğiniz gibi yaşıyor; para kazanıyor, her tarafta meyhaneler, kerhaneler, kumarhaneler açarak, bir taraftan da kanımızı emiyordunuz,"⁴⁰ söyleminin Tanzimat Fermanı (1839) ve Islahat Fermanı (1856) ile azınlıklara verilen haklara bir gönderme olduğunu ve azınlıklara onları Türklerden daha müreffeh bir duruma getiren haklar tanınmasının Hüseyin Bey'i rahatsız ettiğini söylemek mümkündür. Yıllarca aynı topraklarda yaşadığı, birçok şeyi paylaştığı Rumların tavırları Hüseyin Bey için adeta bir hayalkırıklığıdır. Buna karşılık Rum genç; Pavlo'nun şahsında Rumların ezildiklerini, Türklere karşı davranışlarında haklı olduklarını düşündüğünü; hatta İzmir'in işgalden sonra eskisinden daha eğlenceli olduğunu söylemekten çekinmez.

Bu noktadan sonra hikâyede olayların çığırından çıktığı görülür. Hüseyin Bey, Rum gencin üzerine saldırır, arkadaşı onları güçlkle ayırdığını ifade eder. Ardından bir silah patlar, Rum genç Hüseyin Bey'i vurur, silahını atarak dışarı çıkar ve imdat çığlıkları atar. Suç vagona daha önce biletleri kontrol etmek için gelen ve Rum genç ile Rumca bir şeyler konuşan şimendifer memurunun da yalancı şahitlik etmesi ile Hüseyin Bey'in arkadaşının üzerine atılır. Bütün bu olayların yaşandığı süreçte bölgenin idaresinde Rumlar söz sahibi olduğu ve Türklere karşı birlik oldukları için hem Hüseyin Bey hem de kahraman anlatıcı konumundaki arkadaşı mağdur olur. Hikâye kahraman anlatıcının "Zavallı Hüseyin Bey! Zavallı ben!"⁴¹ sözleriyle biter.

Güvercin Avı

Çiftliğinde güvercin beslediği ve onlara fazlasıyla düşkün olduğu için kuşbaz lakabıyla anılan Hüseyin Bey'in hayatta en çok sevdiği şey olan güvercinlerinin işgal kuvvetlerinin askerlerince acımasızca öldürülüşünün anlatıldığı "Güvercin Avı" adlı hikâyede işgal kuvvetlerine katılan hatta çavuş olan İspiro azınlıkların temsilcisidir. İspiro, "beş sene evvel Hüseyin Bey'in yanında altı ay kadar hizmetkârlık etmiş; eli uzunca ve açıkgöz bir delikanlı[dır]."⁴²

40 A.g.y.

41 A.g.e., s. 54.

42 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Güvercin Avı", *Millî Savaş Hikâyeleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), s. 57.

Lâubali ve sırnaşık tavırlarla Hüseyin Bey'e diğer askerlerle birlikte birkaç gün çiftliğinde kalacaklarını söyler. Hüseyin Bey, bu durumu çaresizce kabul eder. Askerlerin güvercinlerine nişan almak istemeleri Hüseyin Bey'in öfke-lenmesine neden olur. Bu duruma engel olmak ister; ama askerlerden biri ateş eder, bunu bir diğerinin ateşi izler ve güvercinlerden birini vurur. Onun çaresizce yaşananlara engel olma çabası İspiro ile tartışmasına neden olur:

(...) İspiro, yanına yaklaştı:

"Ne olur canım, bırak!" dedi.

"Bırak mı? Sen aklını mı bozdun? Söyle şunlara. Vallah sonra fena olur."

"Fena mı olur? Nasıl... Hey, kendine gel çorbacı, o günler geçti."

Dünkü uşağın ağzından yüzüne bir tükürük gibi fışkıran bu sözdeki nihayetsiz hakareti iştmedi, hissetmedi bile... Şimdi, bütün hassası [duyuları], birbiri ardısıra havaya kalkan silahlar, vızıldayan kurşunlar, döne döne, yavaş yavaş iri kar parçaları halinde yere düşen güvercinlerle meşguldü.⁴³

Daha düne kadar yanında çalıştığı adama karşı İspiro'nun bu tavrı, onun işgal kuvvetleri safına katıldıktan sonraki değişimini gözler önüne serer. Artık zaman ne o eski zamandır ne de İspiro eski İspiro. İspiro'nun "o eski dönemin geçtiğini anlatan konuşması belki de Rum ve Türk milleti arasındaki durumun, zaman kavramıyla birlikte nasıl ters düz olduğunu gösteren, güzel bir örnektir."⁴⁴ Sırtını iş birliği içinde olduğu işgal kuvvetleri ordusuna dayamanın verdiği güvenle Hüseyin Bey'e meydan okur, hikâye boyunca küstahca davranışları artar. İspiro'nun bütün bu tavırları ile azınlıkların işbirlikçi tavrının temsilcisi olarak çizildiğini söylemek mümkündür. İspiro'nun anlatımındaki abartı yazarın azınlıklara karşı olumsuz düşünceleri ile ilgili tezi ni kanıtlama çabasının ürünü olarak görülebilir.

Katmerli Bir Hıyanet

Bu hikâyede, " Hilâiahmer hastanesinde veznedar olan Nuri Efendi'nin hıyanetle nihayete eren gönül macerası anlatılır. Nuri Efendi'nin Anadolu topraklarında muharebe başladığı günden beri evinde ikamet ettiği Rum kadın Despino okuyucuya abartılı ifadelerle tanıtılır:

Bu kadın duldu; fakat, henüz genç ve güzeldi; durgun ve esmer bir çehre üstünde yeşil ve tahrirli gözleri vardı; güldüğü vakit kızıl dudaklarının arasından beyaz dişleri, insanın etini gıcıklayan acayip bir parıltı ile parlardı. Be-

43 A.g.e., s. 58.

44 Fatih Mehmet Yalçın, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma" (yüksek lisans tezi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019), s. 131.

li ince, kalçaları dolgun ve göğsü bir genç kız göğsü gibi yuvarlacıktı. Sonra, o kadar oynak, o kadar şuh, o kadar cana yakın bir kadındı ki, beş on dakika yanında kalıp da tutulmamak kabil değildi.⁴⁵

Hayatını zevk ve eğlenceden, özellikle de kadından mahrum geçiren Nuri Efendi, Despino'yu ilk gördüğü günden itibaren sever. Zamanla onun masraflarını karşılamaya, bütün ihtiyacını temine başlar, ona hediyeler verir, İstanbul'daki annesine bile para göndermeyi bırakıp bütün varını yoğunluğunu Despino için harcar; Despino da onun bu iyiliklerini karşılıksız bırakmaz, evlilik dışı bir ilişki yaşamaya başlarlar. Aralarındaki ilişki ile ilgili hikâyede ilginç bir tespiti yer verilir:

Bu gayrimeşru ve gayrimillî rabıta [ilişki] günden güne daha ziyade samimileşiyor, daha ziyade hararetleniyordu. Her ikisi de aralarındaki ırk düşmanlığını unutmuş gibiydi; bir an için olsun, kırk elli kilometre ötedeki kanlı ve amansız kavganın aksisedası onların kalbinde hafif bir ihtizaz [ürperme] bile husule getiremedi.⁴⁶

Dışarıda savaş bütün heyecanı ile devam ederken Despino'nun bu duruma ya duyarsız kaldığı ya da Türkler lehine bir tutum takındığı görülür ki bu tavır Nuri Efendi'ye ilginç gelmez, zira o Despino'yu kim olduğu ya da ne düşündüğünü önemsemekten sever ve kadının da kendisi için benzer duygular içinde olduğunu düşünür. Çünkü Despino'nun onun bu düşüncelerini destekler nitelikte söylemleri vardır:

Bazen Nuri Efendi, güya günün en âdi vakalarından imiş gibi genç kadına muharebenin bazı safhalarından bahsederken genç kadın omuzlarını silker:

“Adam sende, şu iş bitse de rahatımıza baksak...” derdi.

(...) Nuri Efendi, bir gün ona bizimkilerin epeyce bir muvaffakiyetinden bahsetti; Despino'nun gözleri hafif bir sevinç ışığıyla parladı:

“Oh, ne ala, inşallah büsbütün koğar çıkarırlar,” dedi.

Nuri Efendi'ye bir Rum kadının bizim lehimize böyle bir temennide bulunuşu hiç acayip görünmedi; zira, onda, sevdiği kadından başka bir şahsiyet tevehhüm etmiyordu; bu kadın Rum mudur, Türk müdür, hiç bilmiyordu. Diğer bir gün Nuri Efendi gittikçe yaklaşan bir tehlikeye dair endişelerini söylediği zaman, genç kadın, âdeta huysuzlandı, sinirlendi. Nuri Efendi'den ziyade müteessir göründü; genç adam bu hale de hiç şaşmadı, gayet tabii buldu.⁴⁷

45 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Katmerli Bir Hıyanet”, *Millî Savaş Hikâyeleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), s. 87.

46 A.g.e., s. 88.

47 A.g.e., s. 88-89.

Bu şekilde aylar geçer; Despino, Nuri Efendi'ye her geçen gün biraz daha bağlı görünür. Yaşadıkları şehrin tahliyesinin arefesinde hastaneye gitmesi gereken Nuri Efendi'yi yalnız bırakmak istemeyen Despino, onunla gider. Hastane Nuri Efendi'ye, Nuri Efendi de Despino'ya emanet edilir. İşgal gününü sükûnetle karşılayan Nuri Efendi, işler düzeline kadar geceli gündüzlü hastanede kalmalıdır, bu durum –Despino'dan uzak kalmak–onu üzer. İki gün boyunca Despino'nun onu yalnız bırakmayıp gelmesini bekleyen Nuri Efendi, sonunda Despino gelmeyince evine hademelerden birini gönderir. Despino afiyettedir ve Nuri Efendi'yi sormaz bile. İşgalin üçüncü günü akşamı dayanamayan Nuri Efendi bizzat Despino'nun evine gider. İçeriden erkekli kadınlı konuşma sesleri duyan Nuri Efendi, eve girmek istediğinde kendisini soğuk bir şekilde karşılayan Despino tarafından kovulur:

“Sana ne?.. Çok sözün lüzumu yok... Geldiğin yere dön... Haydi bakalım oksii [defol]...” diyerek Nuri Efendi'yi iki eliyle sokağa doğru öyle bir şiddetle itti ki biçare adam az kalsın kaldırımların üzerine yuvarlanacaktı.⁴⁸

İşgal öncesinde Nuri Efendi'ye olan düşkünlüğü ve Türk lehine olan tutumu işgalle birlikte tamamen ortadan kalkan Despino'nun işgal kuvvetleri destekçisi ve işbirlikçisi konumuna geçmesi oldukça kolay olur. “Ahlâkî açıdan düşkün bir kadın olarak” resmedilen Despino artık “işbirlikçi bir haindir” de, tıpkı diğer hikâyelerde çizilen azınlık imajına uygun olarak.

Sonuç niyetine

Yakup Kadri'nin Millî Mücadele yılları ve sonrasını ele aldığı bazı hikâyelerinde azınlıkları işbirlikçilik ve ihanet gibi sebeplere bağlı olarak olumsuz bir bakış açısı ile değerlendirdiği görülür. Söz konusu hikâyelerinde azınlıklar tavrı, davranış ve düşünceleri ile işgal kuvvetlerinin düşünce ve yaşayış biçiminin temsilcisi ve destekçisi olarak yansımaları bulur, bütün yönleri ile olumsuz olarak çizilirler. Yakup Kadri'nin milliyetçi hassasiyetlere vurgu yapan hikâyecilerimizden biri olduğunu dile getiren Ensar Kesebir'e göre; o, millî hassasiyetler konusunda diğer milliyetçi hikâyecilerden bir adım daha ileri gider ve kimi hikâyelerinde milliyetçiliğin ötesinde ‘ırkçı’ sayılabilecek ifadeler kullanır.⁴⁹ Yakup Kadri'nin hikâyelerinde azınlıklara karşı bu kadar milliyetçi bir refleksle yaklaşmasının ardında devrin siyasi ve sosyal gelişmelerinin yattığını söylemek mümkündür. Onun bu bakış açısını önemli ölçüde belirleyen Millî Mücadele'dir.

⁴⁸ A.g.e., s. 91.

⁴⁹ Kesebir, a.g.e., s. 50.

İşgal kuvvetlerinin Türklere yaptığı muamele, bazı azınlıkların tavırlarında meydana gelen değişiklikler, İzmir ve İstanbul'un işgali gibi sebepler onun milliyetçilik duygularını keskinleştirir.⁵⁰ İlerleyen süreçte önce Ankara'ya gidip Mustafa Kemal ile sonra da Batı cephesine giderek İsmet İnönü ile görüşen Yakup Kadri, Yunanlılar tarafından yakılıp yıkılan yerleri gezer, orada yaşayanları görür, Tedkik-i Mezalim Komisyonu'nda yer aldığı süreçte işgal kuvvetlerinin kaçarken ardında bıraktığı dehşet tablolarına şahit olur, savaşın yarattığı yıkımı gözlemleme ve dinleme imkânı bulur; olayları trajik boyutları ile gören yazar, bunları başta hikâyeleri olmak üzere eserlerine yansıtır.⁵¹ Hikâyelerinde, Millî Mücadele yılları ve sonrasının kötü/tazeliğini koruyan hatıraları ile bizzat kendisinin gördükleri/duyduklarının gerek işgal kuvvetlerini, gerekse onun "işbirlikçisi" olarak gördüğü azınlıkları bu denli olumsuz çizmesine etki ettiği ifade edilebilir.

KAYNAKÇA

- Akı, Niyazi, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Eser-Fikir-Üslup*, 2. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Aktaş, Şerif, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.
- Arsava, Ayşe Füsün, *Azınlık Kavramı ve Azınlık Haklarının Uluslar Arası Belgeler ve Özellikle Medeni ve Siyasal Haklar Sözleşmesinin 27. Maddesi Işığında İncelenmesi*, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1993.
- Enginün, İnci, "Millî Mücadele Edebiyatında Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 3. baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998, s. 109-119.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Millî Savaş Hikâyeleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.
- Karaş, Metin, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu "Yalnızlık Dinmeyen Bir Sızıdır"*, İstanbul: Siyah Beyaz Yayınları, 2019.
- Kesebir, Ensar, *Türk Hikâyesinde Azınlıklar ve Yabancılar (1923-1950)*, doktora tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.
- Okutan, M. Çağatay, *Tek Parti Döneminde Azınlık Politikaları*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2004.
- Oran, Baskın, *Türkiye'de Azınlıklar, Kavramlar, Teori, Lozan, İç Mevzuat, İçtihat, Uygulama*, 4. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Oran, Baskın, *Etnik ve Dinsel Azınlıklar, Tarih, Teori, Hukuk, Türkiye*, İstanbul: Literatür, 2018.
- Ortaylı, İlber, "Osmanlı İmparatorluğunda Millet", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* 4, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985, s. 996-1001.
- Toros, Taha, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Gayrimüslim Azınlıklar", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* 4, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985, s. 1008-1024.
- Türkçe Sözlük*, 10. baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005.
- Yalçın, Fatih Mehmet, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*, yüksek lisans tezi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

50 İnci Enginün, "Millî Mücadele Edebiyatında Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998), s. 111-112.

51 A.g.e., s. 114-117

“Büyük Adam” ve “Küçük Politika”: Yakup Kadri’de Atatürk ve İnönü Ayrımı*

DEMO AHMET ASLAN

Cumhuriyet Türkiye’sinin, Atatürk’ten başka “kurucu babası” yoktur. Peki, ondan başka kurucu lideri ya da liderleri yok mudur? Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Panorama* romanının bir yerinde, bu liderlerden “inkılâp önderleri”¹ olarak bahseder. Bunlar, Millî Mücadele’nin yürütülmesinde ve devriminin hayata geçirilmesinde merkezî roller üstlenmiş, Atatürk’ün etrafındaki asker ve siyaset adamlarıdır. “İnkılâp önderleri arasında Atatürk’ten sonra gelen ‘ikinci adam’² kimdir?” diye bir soru sorulacak olsa, şüphesiz ki, İnönü Zaferleri’nin komutanı, Lozan Barış Konferansı’nın baş delegesi, Atatürk döneminin en uzun süreli başvekili olan İsmet İnönü’den başkası akla gelmeyecektir. İnönü’nün, Millî Mücadele’den beri Atatürk’ün en yakın yol arkadaşı olduğu bilinmeyen bir gerçek değildir. Atatürk’ün ardından, bir iktidar kavgası bile yaşamadan, neredeyse kendiliğinden cumhurbaşkanlığı koltuğuna oturmuştur. Bu da devlet ve Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) üzerinde, Atatürk’ten sonra gelen en etkili ismin kim olduğunun somut bir göstergesidir.³

İnönü, Türk siyasal tarihinin değişen dönemlerine damgasını vurmuş en önemli siyaset adamlarının başında gelmektedir. Millî Mücadele’den 12 Mart Muhtırası’na kadar geçen bütün bir tarihsel seyrin ya birinci dereceden görgü tanığı olmuş ya da doğrudan faillerinden birisi... Bu kadar uzun bir döneme

(*) Elinizdeki metne sunmuş olduğu eleştirel katkılardan dolayı Dr. Haydar Seçkin Çelik’e teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

1 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Panorama*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1987), s. 121.

2 Şevket Süreyya Aydemir, *İkinci Adam*, Cilt 2 (1938-1950), (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011).

3 Bkz. a.g.e., s. 18-24. Sivas Mebusu Şemsettin Günaltay’ın 26 Aralık 1938’de CHP Olağanüstü Kurultayı’nda yaptığı konuşmaya bkz. *Cumhuriyet Halk Partisi Üsnomal Büyük Kurultayının Zabit 26-XII-1938*, (Receb Ulusoglu Basımevi, 1938), s. 42.

damgasını vurması, hâliyle onu Cumhuriyet'in en tartışmalı tarihsel figürlerinden biri hâline getirmiştir. Kişiliğinin, Atatürk'ünki gibi bir tabu haline gelmemiş olmasının da bunda etkisi büyüktür.⁴ Her karizmatik kurucu liderin ardından gelen ikinci adamın yaşadığı kaderi o da yaşamıştır. Selefinin devrimci karizması, yaşamı boyunca onu bir gölge gibi takip etmiş, Atatürk'ün ardından iktidara geldiğinde, ya selefinin yaptıklarının üzerine yeni bir şeyler koymak ya da onun yaptıklarının koruyucusu ve ortağı olarak kendini sunmak zorunda kalmıştır.⁵ İnönü, bu seçenekler arasından önemli ölçüde ikinci yolu seçmiştir. Peki, bu yolda başarılı olmuş mudur? İnönü'nün sağlığından beri bu soru, Kemalist aydınlar arasında tartışma konusudur. Kimileri, onunla Atatürk dönemi arasında, bazı ideolojik veya politik kırılma noktaları bulsa da bir "süreklilik" olduğunu ileri sürmüş,⁶ kimileri ise "kopuş" tezine yaslanarak onun iktidarını, devrimi yarıda bırakan "totaliter", "karanlık" bir dönem olarak nitelendirmiştir.⁷ Zamanla, Atatürk ile İnönü dönemleri arasındaki süreklilik ve kopuş problematiği, Cumhuriyet tarihi edebiyatının en popüler temalarından biri hâline gelmiştir.⁸ Bu edebiyatın oluşmasına yol açan öncül yazarlarından biri de hiç şüphesiz ki Yakup Kadri Karaosmanoğlu olmuştur. Her iki döneme tanıklık ederek kaleme aldığı *Atatürk* eserinde, Atatürk'ü ne kadar yarı-tanrısal özelliklere sahip bir "büyük adam" olarak resmetmişse,⁹ *Politikada 45 Yıl* kitabında da İnönü'yü, o ölçüde zaaflarıyla ele alıp yermiş; devrimi, hedeflerinden saptıran bir "küçük politika" adamı olarak betimlemiştir.¹⁰ Yakup Kadri'yi bu denli birbirine uyumsuz iki inkılâp önderi portresi çizmeye yönelten etkenler neler olmuştur? Aşağıdaki bölümde, bu soruya politik ve psikolojik düzeylerde bazı yanıtlar aranmaya çalışılmıştır.

"Büyük Adam"ı beklerken

Yakup Kadri, Meşrutiyet dönemine genç bir nesir yazarı olarak girdiğinde kendine mistik bir rehber ya da kahraman aramakla meşgul olmuştu. Ön-

4 Metin Heper, *İsmet İnönü, Yeni Bir Yorum Denemesi* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999), s. 5-6; Aydemir, *a.g.e.*, s. 9.

5 Haydar Seçkin Çelik, "İnönü Döneminde Kemalizm: Değişim ve Süreklilik (1938-1950)", Hacettepe Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, yayınlanmamış doktora tezi, Ankara, 2016, s. 278.

6 Bkz. Şerafettin Turan, *Türk Devrim Tarihi*, 4. Kitap/Birinci Bölüm (Ankara: Bilgi Yayınları, 1999), s. 125-130; Sina Akşin, *Kısa Türkiye Tarihi* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020), s. 247-248.

7 Bkz. Atilla İlhan, *Dönük Bereketi* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005), s. 23-30.

8 Bu problematiğe dair literatüre dayalı derli toplu bir özet ve değerlendirme için bkz. Çelik, *a.g.e.*, s. 1-17.

9 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Atatürk* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016).

10 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Politikada 45 Yıl* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1984).

celeri, Norveçli oyun yazarı Henrik İbsen'in etkisi altında kalmış,¹¹ sonraları ise Fransız edebiyatçı ve siyasetçi Maurice Barrés'ten, İttihat ve Terakki'nin ideoloğu olarak bilinen Ziya Gökalp'e kadar çok sayıda mürşit edinmişti.¹² Gerçi Ziya Gökalp, bu gibi kahraman arayışlarının adresi olarak Talat ve Enver Paşalar gibi dönemin siyasi ve askeri liderlerini göstermiş,¹³ ancak İttihat ve Terakki'nin ideoloğu gibi liderleri de Yakup Kadri'nin mürşit ve kahraman özlemini dindirememiştir: "O hâdiselerin ön plana attığı siyasi şefler bizi ya güldürüyor, ya tiksindiriyor ya sadece lâkayt bırakıyordu."¹⁴ İçine doğduğu ülke, "iki asırdır" askeri yenilgiler, milliyetçi ayaklanmalar ve Batı'nın müdahaleleri karşısında bir "bozgun havası" yaşıyordu. Geri kalmış bir tarım imparatorluğunun yaşadığı bu bozgun, Meşrutiyet kuşağının¹⁵ "millî gurur" duygusunda derin bir yaralanmaya yol açmıştı. Batı medeniyeti karşısında bir tür yetersizlik duygusuna kapılmış olan bu kuşak, kaybettiği özgüven duygusunu, ona yeniden aşılayacak bir "Mesih"in¹⁶ çıkıp gelmesini bekliyordu. Osmanlı'nın sorunlarına çözüm üretebileceğini sandığı ne kadar aydın, siyasetçi ve asker varsa (Talat ve Enver Paşa örneklerinde olduğu gibi) bunlara birer kurtarıcı veya kahraman gözüyle bakıyordu.¹⁷

Meşrutiyet kuşağının önemli bir kısmı, Balkan Savaşları'ndan Birinci Dünya Savaşı'na kadar uzanan "felâketler karşısında", Türk milliyetçiliğine yönelmişti. Birinci Dünya Savaşı bittiğinde yurtdışında verem tedavisi gören Yakup Kadri de bu kuşağa mensup aydınlardan biriydi.¹⁸ Gazetelerden, "Mustafa Kemal Paşa isminde bir Türk generali"nin, işgale düşmüş ülkesini kurtarmak için savaşa hazırlandığını öğrendiğinde iki asırdır hasretle beklenen Mesih'in, Mustafa Kemal Paşa olduğunu anlamakta gecikmemiştir.¹⁹ Millî Mücadele'yi destekleyen milliyetçi bir gazeteci olarak Ankara'ya çağrıldığında yıllarca gölgesinde yaşayacağı bir "millî kahramana" kavuşmanın

11 Hasan Âli Yücel, *Edebiyat Tarihimizden* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1989), s. 7, 27

12 Bkz. İlhan Tekeli-Selim İlkin, *Kadrocuları ve Kadroyu Anlamak* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003), s. 23-27; Birsan Talay, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, Cilt 2 (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 431-432.

13 Çelik, a.g.e., s. 338.

14 Karaosmanoğlu, *Atatürk*, s. 17.

15 Yakup Kadri, Hamdullah Suphi Tanrıöver'e dair kaleme aldığı bir yazısında bu kuşağı, "On Temmuz İnkılabı nesli", yani Meşrutiyet Devrimi kuşağı olarak tanımlamıştır. Yakup Kadri, "Günebakan", *Milliyet* (2 Kanunusani 1930), s. 4.

16 Karaosmanoğlu, *Atatürk*, s. 21.

17 Bkz. a.g.e., s. 13-24; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* (Ankara: Bilgi Yayınları), 1969, s. 269, 291.

18 A.g.e., s. 121; İlhami Soysal, "Tarikattan Edebiyata Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Milliyet* (13 Ekim 1983), s. 9.

19 Karaosmanoğlu, *Atatürk*, s. 29.

mutluluğunu da yaşıyordu.²⁰ Bu sıralarda bir kurtarıcı olarak siyaset sahnesine çıkan Mustafa Kemal Paşa ise etrafına topladığı milliyetçi takipçilerine, tam bağımsız bir ülke vadeliyordu. Karizmatik kişiliği, emri altında savaşan subaylar arasında, daha Millî Mücadele yıllarındayken kültleşmeye başlamıştı.²¹ Yakup Kadri, genç bir gazeteci olarak bu askerî itaat yapılanmasına Millî Mücadele yıllarındayken katılmıştı.²²

...Garp Cephesi Karargâhı'ndayım ve burada yarı asker, yarı muharrir olarak yaşıyorum. Hiçbir yerde hiçbir zaman hayatım bana bu kadar mânalı bu kadar değerli görünmemişti.²³

Karizmatik komutan ile subayları arasındaki bu itaat yapılanması, zaferden sonra siyaset alanına taşınmıştı. Yakup Kadri de gazeteciliğinin yanına mebus kimliğini ekleyerek Atatürk'ün emrinde çalışmaya bir siyasetçi olarak devam etmişti. O, artık Atatürk'ün iktidarına muhalif asker, siyasetçi ve gazetecilerin nezdinde bir "kalemşor" veya "dalkavuk" olarak tanınıyordu. Toprak ağaları ve din adamları gibi geleneksel elit tarafından ise devrimin almış olduğu radikal istikametın sorumlularından biri olarak görülüyordu.²⁴ Faliş Rıfkı Atay, Yunus Nadi Abalıoğlu ve Ruşen Eşref Ünaydın'la birlikte, Atatürk'ün "himaye ettiğı" dört yazardan biri olarak, Çankaya sofrasının değişmez misafirlerinden biri haline gelmişti.²⁵ Hayatının "en tatlı, en şevkli, en şerefli saatleri"ni bu sofrada geçiren Yakup Kadri,²⁶ Atatürk'ün kendisine gösterdiği bu "teveccüh"ün, öyle bir "zaman gelecek" bedelini de ödeyecekti!²⁷

Tarihte "büyük adam" ya da kurtarıcılar, ancak onun ortaya çıkmasını bekleyen bir kitle ya da grubun olduğu coğrafya ya da toplumlarda sahne alabilirler.²⁸ Türkiye'de, iki asırdır hasretle beklenilen büyük adam, Millî

20 A.g.e., s. 48-49.

21 Alman tarihçi S. Plaggenborg, 1917 ile 1922/23 arasında, yeni bir gelecek vaat ederek tarih sahnesine çıkan "büyük adam"ları, Birinci Dünya Savaşı sonrasının özgül koşullarında arayarak irdelemektedir. Büyük adam fenomenini yaratanların, öncelikle cepheden dönmüş askerler olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre, Türkiye'de bu fenomen, Millî Mücadele esnasında subaylar arasındaki emir komuta/ askerî itaat yapılanması sayesinde ortaya çıkmış, savaştan sonra da siyaset sahnesine taşınmıştır. Stefan Plaggenborg, *Tarihe Emretmek: Kemalist Türkiye, Faşist İtalya, Sosyalist Rusya*, çev. H. Demirel (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), s. 226, 230-231.

22 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Zoraki Diplomat* (Ankara: Bilgi Yayınları, 1967), s. 12.

23 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Vatan Yolunda* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1986), s. 150.

24 Karaosmanoğlu, *Politikada 45 Yıl*, s. 73.

25 Andrew Mango, *Atatürk: Modern Türkiye'nin Kurucusu*, çev. F. Doruker (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009), s. 555. Burhan Felek, "Atatürk'ün seçip himaye ettiğı" yukarıdaki yazarlar arasında, Yunus Nadi Abalıoğlu'nun adına yer vermez. Burhan Felek, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Milliyet* (16 Aralık 1974), s. 2.

26 Karaosmanoğlu, *Zoraki Diplomat*, s. 14.

27 Karaosmanoğlu, *Vatan Yolunda*, s. 116.

28 Plaggenborg, a.g.e., s. 226.

Mücadele sırasında ortaya çıkmış, devrimden bir süre sonra ise kişiliği, taraftarlarınca yüceltilip kültleştirilmeye başlamıştı. Basında artık onun adı, bazı peygamber ve büyük kahramanlarla birlikte anılıyordu.²⁹ Ziya Gökalp bile İttihat ve Terakki'nin liderlerinde aradığı ideal kahramanı, sonunda Atatürk'te bulmuştu.³⁰ Atatürk'ü, büyük bir yaratıcı³¹ olarak gören Yakup Kadri ise Cumhuriyet dönemine "Gazi/Atatürk mistiği" yazarlardan biri olarak girmişti.³² 1934'te yayınladığı *Ankara* romanında, büyük adamın çehresini, mitolojik çağrışımlara başvurarak tasvir etmiş,³³ devrimci hamleleriyle ortaya çıkan genç Türkiye'yi ise *Tevrat*'tan yaptığı bazı alıntılarla, "Tanrı'nın dünyayı yaratmasına benzetmişti."³⁴

Atatürk'ü, mistik sıfatlarla tanımlamaktan geri durmayan Yakup Kadri, "büyük adamlar teorisi"ne bağlı bir aydın mıydı? Çağdaşı olan birçok Osmanlı-Türk aydını gibi onun da böyle olduğu söylenebilirdi.³⁵ *Hüküm Gecesi* romanındaki başkahraman Ahmet Kerim, "kahramanlarla evliyalardan başka hiç kimse[nin], milletlerin başına geçmeğe layık" olmadığına inanıyordu.³⁶ Yakup Kadri'nin mensup olduğu siyasal kültürün, Osmanlı klasik çağına kadar uzanan köklü bir patrimonyal geçmişi vardı.³⁷ Tepeden inme olarak değerlendirdiği devrimi,³⁸ baştan aşağıya Atatürk'ün bir eseri olarak görüyordu. Paternalist lider özelliklerine sahip bu "mucize adam"ın³⁹ kişiliğine, sofulara yaraşır bir bağlılık duyuyordu. Mistik özelliğinin de bunda önemli bir payı olduğu söylenebilirdi. Nitekim hayatının bir kısmını, tasav-

29 Klaus Kreiser, *Atatürk*, çev. D. Zaptçıoğlu (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), s. 263. Atatürk kültü hakkında daha etraflı bilgi ve yorum için bkz. Onur Atalay, *Türk'e Tapmak: Seküler Din ve İki Savaş Arası Kemalizm* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020).

30 A.g.e., s. 229 ve 14. dn.

31 "Gazinin en büyük eseri nedir?" sorusuna verdiği cevap: "Yaradanın yoktan var ettiği sayısız şeylerden hangisini öbürüne üstün tutabiliriz?" olmuştu. "Gazinin en büyük eseri nedir? Yakup Kadri beyin cevabı", *Milliyet* (13 Haziran 1929), s. 1.

32 Atalay, a.g.e., s. 269-270. Atalay, "Gazi/Atatürk mistiği" olarak nitelendirdiği yazar ve siyasetçiler arasında Falih Rıfkı Atay ile Hâşan Âli Yücel'in adlarına da yer vermektedir.

33 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s. 172.

34 A.g.e., s. 174.

35 Mesela, "büyük adamlar teorisi", dönemin asker kökenli tarihçilerinden Ahmet Refik Altınay'da şöyle dile gelmiştir: "Cihan tarihinin ruhunu büyük adamların menakıbı teşkil eder. Bu büyük adamlar içinde dehasını fende, san'atta, dinde gösterenler bulunduğu gibi, ordular sevk etmekte, inkılaplar vücuda getirmekte gösterenler de vardır: Çezar, İskender, Napoleon. Yirminci asır, bu dahiler silsilesine bir dahî daha ilave etti: Gazi Mustafa Kemal..." "Gazinin en büyük eseri nedir? Ahmet Refik Beyin cevabı", *Milliyet* (15 Haziran 1929), s. 1.

36 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Hüküm Gecesi*, 18. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s. 17. Ahmet Kerim, önemli ölçüde Yakup Kadri'nin kendisidir. Bkz. Tekeli-İlkin, a.g.e., s. 16-17.

37 Bkz. Halil, İnalçık, "'Sultanizm' Üzerine Yorumlar: Max Weber'in Osmanlı Siyasal Sistemi Tiplemesi", çev., K. A. Akagündüz, *Dünya ve Bugünüyle Toplum ve Ekonomi*, sayı 7 (Ekim 1994), s. 5-26.

38 Karaosmanoğlu, *Panorama*, s. 57

39 Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 173.

vuf ve mitolojiyle meşgul olmakla geçirmişti.⁴⁰ Atatürk monografisini, “Millî Şef” adı altında yeni bir kültün inşa edildiği bir sırada kaleme almış olması, Atatürk’e duyduğu hayranlık ve bağlılıkta ne kadar samimi olduğunu gösteriyordu. Yakup Kadri için Atatürk, “yiğitlerin en yiğidi, dâhilerin en dâhisi, inkılapçıların en inkılapçısı ve devlet adamlarının en mükemmeli idi.”⁴¹ Atatürk için ise Yakup Kadri, “Türkiye’nin en büyük yazarı” idi.⁴²

Bu büyük yazarın, Atatürk’e duyduğu bu denli derin bir mistik bağlılığının altında, çocukluk travmalarının da bir etkisi olabilir mi? Böyle bir soruyu akla getiren şey ise “insanların şimdiye kadar besledikleri bir zannı –çocukluğun en mutlu bir çağ olduğu zannını– kökünden sarsmak” isteğiyle⁴³ kaleme aldığı *Anamın Kitabı*’nda karşılaşılan çarpıcı bulgulardır.

Öz babadan duyulan hoşnutsuzluk

Yakup Kadri, çocukluğunu, kendisine rol modeli olabilecek bir baba figürünün eksikliği içinde yaşamıştı: “Babamla aram hoş değildi. (...) Çocukluğumda babama ait hiçbir şey bana hoş ve munis gelmezdi. Ne adını sanını ne kalıbını kıyafetini ne oturup kalkışını, ne yüzünü ne huyunu, ne konuşma tarzını beğenirdim.”⁴⁴ Babasının soyu, Manisa yöresinin ünlü derebeyi ailesi olan Karaosmanoğulları’ndan geliyordu. Aile, Yakup Kadri’nin çocukluk yıllarında, eski zenginlik ve ihtişamını neredeyse yitirmişti. Kadri Bey, yaşadığı muhitte “hovarda bir adam ve müsrif bir mirasyedi” olarak tanınıyordu. Evde ise oğlunun hayranlık objesi olan bir baba imajına sahip değildi. Çocuk Yakup, babasının şiveli konuşmasından, kaba taşralı davranışından, dış görünüşünden hoşlanmıyordu: “...onun oğlu olmaktan hiçbir ıftihar duymazdım.”⁴⁵ Üstelik babasının sevecen olmayan tavırlarıyla karşılaştığı da oluyordu. Yakup Kadri’nin en yakın arkadaşlarından biri olan Hasan Âli Yücel,⁴⁶ arkadaşının hatırasında babasından geriye kalan şeyin, ondan yediği tokatlar olduğunu yazar. Küçük yaşta babasını kaybederek yetim kalan Yakup Kadri’nin,⁴⁷ babasından gördüğü şiddet ve sevgisizlik, büyük bir ihtimalle onda derin bir duygusal yaralanmaya yol açmıştı. Etrafına gü-

40 Bkz. Tekeli-İlkin, a.g.e., 24-29; Soysal, a.g.m., s. 9.

41 Karaosmanoğlu, *Atatürk*, s. 35-36.

42 Erdal Öz, “Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu (Eşi anlatıyor)”, *Cumhuriyet* (11 Ağustos 1989), s. 4.

43 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı* (İstanbul: Birikim Yayınları, 1980), s. 16.

44 A.g.e., s. 17.

45 A.g.e., s. 18.

46 Canan Yücel Eronat (haz.), *Yakup Kadri’den Hasan-Âli Yücel’e Mektuplar* (İstanbul: YKY, 1996), s. 19.

47 Babası hakkındaki bilgiler için bkz. Yücel, a.g.e., s. 9, 14-17.

ven duymayan karamsar, mutsuz kişilik özelliğinin oluşmasında bu yaralanmanın ne kadar payı vardı? Bunu kestirmek oldukça zordur: “kötümser ve karamsar mizaçlı idim ve bu mizaç arkasından bana yaşamak şevki verecek hiçbir şey bulamıyordum.”⁴⁸ *Anamın Kitabı*’nda, kibar, müşfik ve fedakâr bir kadın olarak tasvir ettiği annesi İkbâl Hanım’ı, hoşlanmadığı babası Kadri Bey’e bir türlü yakıştıramamış gibidir. Mısır’ın “saltanat ve şatafat merkezinde” yetişmiş, “teşrifatlı” bir kadın olan annesi ile kaba taşralı davranışlara sahip babasını, kitabında birbirine zıt, iki farklı kişilik olarak resmetmişti.

Hayatında annesine önemli bir yer veren Yakup Kadri, çocukluğunun bir kısmını, kendisinden fizik olarak daha güçlü lala ve ağabeylerinin himayesinde geçirmişti.⁴⁹ “Uslu ve çekingen huyum ne kendimi, ne nafakamı herhangi bir sert hareketle savunmağa asla müsait değildi.”⁵⁰ Bu çocukluk deneyimini, onun yetişkinlik dönemini etkileyecek bir başka bulgu olarak kaydetmek mümkündür. Dış görünüşünü beğenmeyen, içine kapanık bu çocuk, on beş-on altı yaşlarında hayata atıldığı zaman, kendini, Paul Verlaine’in “Zavallı Gaspard” manzumesindeki bahtsız öksüze benzetecekti:

Türlü engeller ve kaderin türlü terslikleriyle bir labirent halini almış olan yolunu kendi kendime sökmüştüm. Nereye gitmek için?.. Onu da bana gösteren olmamıştı.⁵¹

Yakup Kadri’nin, gençlik yıllarını kendisine rol modeli olabilecek mistik bir rehber ya da kahraman aramakla geçirmiş olmasının nedenlerinden birini, yukarıda anlatılmaya çalışılan çocukluk deneyimlerinde aramak, herhalde anlamsız bir çaba olmasa gerektir.

Yakup Kadri, edebiyat metinlerinde sık sık ölüm ve intihar temalarına yer veren bir yazar olarak bilinmektedir. Bu temalar, sürekli sağlık sorunlarıyla uğraşan zayıf bünyeli yazarın, hınç dolu karamsar ruh halinin birer dışavurumudur.⁵² Ziya Gökalp ve bazı nüfuzlu dostlarının sayesinde, İsviçre’de bir sanatoryumda verem tedavisi görmüştü.⁵³ Bir kahraman olarak gördüğü Atatürk, sadece Yakup Kadri’nin mensup olduğu aydın kuşağını, Batı hegemonyası karşısındaki ezilmişlik duygusundan kurtarmakla kal-

48 Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, s. 68.

49 Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, 37; Tekeli-İlkin, a.g.e., s. 8.

50 Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 30.

51 Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, s. 9. Kafa şekli, ince yapılı gövdesine göre büyük bir çocuk olan Yakup Kadri, okulda arkadaşları tarafından “Kafa Yakup” diye çağrılıyordu. “Yakup Kadri Karaosmanoğlu”, *Milliyet-Türk Büyüklere Ehi* (8 Mart 1982), s. 173.

52 Bkz. Yücel, a.g.e., s. 5, 7; İlkin-Tekeli, a.g.e., s. 21, 23. 1933’ün Mayıs’ında, dört aylık bir rahatsızlık sonrası Alman hastanesine kaldırılmıştı. “Yakup Kadri Bey rahatsız”, *Cumhuriyet* (25 Mayıs 1933), s. 6.

53 Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, s. 82.

mamıştı.⁵⁴ Öyle anlaşıyor ki, *Ankara* romanında “genç bir aile reisi”ne⁵⁵ benzettiği bu kahraman, Yakup Kadri’ye ihtiyaç duyduğu ihtimam duyusunu da sağlamıştı: “Atatürk, maddi ve manevi yardımlarıyla beni iki defa ölümden kurtarmış olduğu için bünyemin ne kadar ihtimama muhtaç bulunduğunu pek iyi bilirdi.”⁵⁶ İsviçre’deki ikinci sanatoryum tedavisi⁵⁷ ve sonrasında Paris’te geçirdiği riskli bir ameliyat, söz konusu “aile reisi”nin sağladığı imkânlarla gerçekleştirilmiş olmalıydı.⁵⁸ Hatta, kimi kaynaklar, İsviçre’deki tedavi masraflarının, hükümet tarafından karşılandığını bile rivayet etmektedir⁵⁹ ki, bu konuya, ileriki sayfalarda yine dönülecektir.

“Milletin babası”na duyulan hayranlık

Atatürk, baba imajına uyan bir “özdeşim objesi işlevi”⁶⁰ mi görüyordu, Yakup Kadri için? Böyle bir soru, psikanalitik bir çözümlemenin konusu olabilecek aşırı iddialı bir soru olur. Atatürk, bir aile kurmamıştı. Bu boşluğu, yaşamı boyunca edindiği manevi evlatlarıyla doldurmuştu. Manevi evlatları gibi yakın arkadaşlarını da bir baba gibi himaye etmiş,⁶¹ hatta onlara, “çocuk!” diye hitap ettiği bile olmuştu. Serbest Fırka kurulduğunda, iktidardaki İsmet İnönü ile muhalefetteki Fethi Okyar arasında oynayacağı partiler üstü hakem rolünü, bir “baba”nın iki çocuğuna eşit mesafede durmasına benzetmişti: “Ben şimdi bir babayım. Siz ikiniz de benim evlâdımsınız. İkiniz arasında benim nazarımda hiçbir fark yoktur.”⁶² Atatürk’teki baba imajı, devlet başkanı olduktan sonra ortaya çıkmış bir imaj değildi. Komutanlık sanatının ayrılmaz bir parçası olarak gördüğü bu imajı, subaylık yıllarındayken geliştirmiş, devrimden sonra ise bunu, “milletin babası”na dönüştürmüştü.⁶³ Çocukluğunu, kendisine rol modeli olabilecek bir baba figürünün eksikliği

54 Taner Timur, *Türk Devrimi ve Sonrası* (Ankara: İmge Kitabevi, 1994), s. 293.

55 Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 86.

56 Karaosmanoğlu, *Zoraki Diplomat*, s. 17

57 Karaosmanoğlu, *Panorama*, s. 10.

58 Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, s. 136; “Yakup Kadri Bey: Paristeki ameliyattan sonra iyileşti”, *Cumhuriyet* (29 Temmuz 1933), s. 2.

59 Bkz. Cihat Akçakayalıoğlu, “Zoraki Diplomatın Dedikleri”, *Cumhuriyet* (17 Ocak 1971), s. 2.

60 “Baba figürü *father figure*: Gerçek babanın yerine konan, ya da babanın yerini ve rolünü üstlenen ve bir bağlanma, özdeşim nesnesi işlevi gören kişi. Bu, babalık rolünü üstlenen bir üveya-baba olabileceği gibi, kişinin olgunlaşıp bir erkek olma sürecinde kendine model olarak aldığı, ya da daha sonra kafasındaki ‘baba imajına’ uyan herhangi birisi de olabilir.” Selçuk Budak, *Psikoloji Sözlüğü* (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2009), s. 100.

61 Bkz. Kreiser, *a.g.e.*, s. 238-244.

62 Asım Us, *Gördüklerim Duyduklarım Duygularım* (İstanbul: Vakıf Matbaası, 1964), s. 132, 142.

63 Bkz. George W. Gawrych, *Genç Atatürk: Osmanlı Zabitinden Türk Devlet Adamına*, çev., G. Ç. Güven (İstanbul: Doğan Kitap, 2013), s. 83, 146, 267, 310. Ayrıca bkz. Kreiser, *a.g.e.*, Sekizinci Bölüm: Genç Bir Milletın Babası (1923-1930).

içinde geçiren Yakup Kadri'nin, Atatürk'e duyduğu bu denli mistik bir bağlılığın altında, onun bu koruyucu ve kollayıcı baba imajının da bir etkisi olmuş olabilir. Arkadaşlarını, evlerinde ziyaret etme gibi bir alışkanlığa sahip olan Atatürk,⁶⁴ Yakup Kadri'yle de evine "habersiz" misafir gelebilecek ve eşi Leman Hanım'a "çocuğum!" diye hitap edebilecek kadar yakın bir ilişki kurmuştu.⁶⁵ Bir ara maiyetine aldığı, kayınbiraderi Burhan Asaf Belge'yi ise eski politik ilişkileri dolayısıyla içine düştüğü tutuklanma belasından bile kurtarmıştı.⁶⁶ Böyle bir ilişkiye rağmen Yakup Kadri, Atatürk'ün dahliyle 1934'te "zoraki diplomat" olarak yurtdışına gönderilmiş, böylece iktidar merkezinden uzaklaştırılmıştı. Ancak o, bu kararı bile Atatürk'ün kendisini himaye ediyor olmasına bağlamıştı.⁶⁷

"Milletin babası"nın,⁶⁸ Yakup Kadri ve onun mensup olduğu aydın kuşağının nezdinde bir hayranlık objesi ve rol modeli işlevi gördüğü çok açıktı. Bu işlevi sonraki kuşaklara aktarmak isteyen Falih Rıfkı, yıllar sonra çocuklara hitaben kaleme aldığı kitabına, *Babanız Atatürk*⁶⁹ adını verecekti. Falih Rıfkı, Atatürk'ün halkla kurduğu ilişkiyi "baba-oğul" ilişkisine benzetmişti.⁷⁰ Ancak, bu paternalist karizmanın öncelikli alıcılarını, halktan ziyade Yakup Kadri'nin de aralarında bulunduğu aydınlar oluşturunuyordu. Atatürk, fikirlerini çoğunlukla Çankaya sofrasına davet ettiği bu aydınlar aracılığıyla iletiyor; halkla temas kurduğunda ise genç öğretmenlere hitap ediyor, onları bir tür iletişim aracı haline getiriyordu.⁷¹ Milli Mücadele'de, düşmanı yere sererek ülkesini kurtaran Atatürk, bu aydınların nezdinde, Batı medeniyetinin haset edilen bütün özelliklerine sahipti. Kamusal ve resmî alanlarda smokin veya frak giyen, balolarda kadınlarla birlikte dans eden, plajlarda mayosuyla gazetelere poz veren bu "büyük adam", Sultan II. Abdülhamid'in nefret edilen dindar paternalizminden⁷² de İttihatçıların akim kalan

64 Kreiser, a.g.e., s. 238.

65 Bkz. Hayri Birler, "Atatürk ve Çeyresi (Leman Karaosmanoğlu'yla yapılan mülakat)", *Milliyet* (23 Kasım 1981), s. 7; Öz, a.g.m., s. 4.

66 Tekeli-İlkin, a.g.e., s. 102-103.

67 Talay, a.g.m., s. 440. Bu karar, *Kadro* dergisinin tasfiyesi amacıyla alınmıştı. *Kadro*, Türk Devrimi'nin ideolojik çerçevesini çizmek amacıyla, Şevket Süreyya Aydemir, Vedat Nedim Tör, Burhan Asaf Belge ve İsmail Hüsrev Tökün gibi dönemin eski solcu aydınları tarafından, 1932-1935 yılları arasında faaliyet göstermiş bir dergiydi. Yakup Kadri, derginin hem sahibi hem de yazarlarından biriydi. Derginin tasfiyesi hakkında bkz. Temuçin Faik Ertan, *Kadrocular ve Kadro Hareketi* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1994), s. 65-73; Tekeli-İlkin, a.g.e., s. 419-424.

68 Karaosmanoğlu, *Vatan Yolunda*, s. 171.

69 Falih Rıfkı Atay, *Babanız Atatürk* (İstanbul: Doğan Kardeş, 1955).

70 Öz Dokuman, "Falih Rıfkı Atay Anlatıyor: 'Atatürk Büyük Devrimciydi'", *Hayat Tarih Mecmuası*, 10 (Kasım 1970), s. 37.

71 Kreiser, a.g.e., s. 298.

72 Sultan II. Abdülhamid'in paternalizmi hakkında bkz. Nadir Özbek, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet: Siyaset, İktidar ve Meşruiyet 1876-1914* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004).

kahramanlıklarından da tam bir kopuşu sembolize ediyordu.⁷³ Yakup Kadri ve kuşağının milliyetçi arzularını tatmin eden bu büyük adamın bedensel ve sembolik temsili, laik rejimin kültürel ütopyasının vücut bulmuş hali gibiydi. Atatürk de bu temsiliyetinin farkında olmayan bir lider değildi.⁷⁴

İki Mustafa Kemal vardır: Biri ben, et ve kemik, geçici Mustafa Kemal... İkinci Mustafa Kemal, onu “ben” kelimesiyle ifade edemem; o, ben değil, bizdir! O, memleketin her köşesinde yeni fikir, yeni hayat ve büyük ülkü için uğraşan aydın ve savaşçı bir topluluktur. Ben, onların rüyasını temsil ediyorum. Benim teşebbüslerim, onların özlemini çektikleri şeyleri tatmin içindir.⁷⁵

Millî Şef döneminde yaşanan yalnızlık

Bu denli bir tarihsel arzuyu tatmin etmiş bir kurucu babanın kaybedilmesinin, onun takipçileri üzerinde ne denli bir travma yaratacağını tahmin etmek zor değildir. Atatürk’ün ölümcül hastalığı, Yakup Kadri’nin her zaman ki karamsar duygularına bir yenisini daha eklemişti: “Bana dünyanın sonu gelmiş, artık hiçbir şeyin ehemmiyeti kalmamış gibi görünüyordu.”⁷⁶ Benzer cümleleri, annesinin ardından da sarf etmişti.⁷⁷ Doğuştan üstün özelliklere sahip olduğuna inandığı Atatürk gibi büyük bir adamın ardından şimdi kim gelecekti? Bu, Kemalist yönetici sınıf arasında da belirsizlik ve tedirginlik yaratan bir soru idi. Atatürk, geriye bir siyasi vasiyet bırakmamıştı.⁷⁸ Yakup Kadri, Atatürk’ün yerini İnönü’den başkasının doldurabileceğine inanmıyordu: “Atatürk’ün manevi şahsiyetini İsmet Paşa’dan başka kim yaşatabilirdi? Atatürk devrimlerini gene ondan başka kim yürütebilirdi?”⁷⁹ Onunla, Millî Mücadele yıllarında tanışmış,⁸⁰ zamanla aralarında yakın bir dostluk ilişkisi kurulmuştu.⁸¹ İnönü, Atatürk’ten sonra gelen “ikinci adam” olmakla beraber, Kemalist reformların yaratıcı bir ismi olmamıştı; sadık bir bürokratik yürütücü ve Atatürk’ün en yakın yardımcısı olarak kalmıştı. Daima, ihtiyatlı bir asker ve siyaset adamı olarak tanınmıştı. Ancak bütün bunlar, İnönü-

73 Atatürk’ün kamusal imajı hakkında bkz. Demo Ahmet Aslan, “Mustafa Kemal’in Giyim Kuşamı Moda mı Üniforma mı?”, *Bilim ve Gelecek*, 112 (Haziran 2013), s. 56-63.

74 “Liderin iki bedeni” ve sembolik temsili hakkında bkz. Plaggenborg, *a.g.e.*, s. 255-256.

75 Akt. Plaggenborg, *a.g.e.*, s. 255.

76 Karaosmanoğlu, *Politikada 45 Yıl*, s. 154.

77 Yakup Kadri’nin mektubundan akt. Yücel, *a.g.e.*, s. 17.

78 Bkz. Turan, *a.g.e.*, s. 13-16.

79 Karaosmanoğlu, *Politikada 45 Yıl*, s. 155.

80 Bkz. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ergenekon*, *Millî Mücadele Yazıları* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1973), s. 62-66.

81 Eşi Leman Hanım, İnönü’nün eşi Mevhibe Hanım’ın en yakın dostlarından biri olmuştu. Bkz. Erdal İnönü, *Anılar ve Düşünceler II* (İstanbul: Boyut Yayınları, 2007), s. 92-95.

nü'nün, karizmatik büyüden büsbütün yoksun olduğu anlamına da gelmiyordu. Nitekim Yakup Kadri, Atatürk'ün ardından gelen bir "efsane kahramanı" olarak gördüğü İnönü'yü,⁸² *Ankara* romanındaki ünlü ütopyasında, inkılâp panteonundaki ikinci büyük önder olarak resmetmişti.⁸³

İnönü, iktidara gelince, büyük adamın devrimci mirası üzerine yeni şeyler koymaktan çok, onun yaptıklarının koruyucusu ve ortağı olarak kendini sunacaktı. 1938'de toplanan CHP Olağanüstü Kurultayı'nda, devrime bağlı kalacağının sinyallerini vermişti. Kurultay, Atatürk'ü "Partinin Banisi ebedî Başkanı", İnönü'yü ise "değişmez Genel Başkanı" olarak seçmişti.⁸⁴ Atatürk-süz bir "millî şef" mitosu yaratmak mümkün değildi. İnönü, siyasal meşruiyetinin kaynaklarını, İnönü ve Lozan zaferlerine olduğu kadar, "büyük adam"ın en yakın dava arkadaşı olmasına da dayandıracaktı.⁸⁵ Ancak bunu yaparken, para ve pullara kendi resimlerini bastırmak gibi ülkedeki otoritenin kimin elinde olduğunu gösteren birtakım sembollere başvurması, büyük bir olasılıkla, Yakup Kadri gibi bir Atatürk mistiğinde bazı soru işaretlerinin uyanmasına yol açmıştı:⁸⁶ "...yeni cumhurbaşkanı çevresinde, her gün, her vesile ile Atatürk adının dilden düşürülmemesi pek hoş karşılanmıyordu."⁸⁷

İnönü, Atatürk'ün kültünü ebedileştirirken, inkılâp ricalinden kimilerini ise iktidar merkezinden uzaklaştırmaktan çekinmemişti. Bunlardan bir kısmını, "mutat zevat" olarak bilinen Atatürk'ün yakın arkadaş çevresi oluşturuyordu. O zamanlar bu zevat, Atatürk ile kurduğu yüz yüze ilişkiden kaynaklanan nispi bir güce sahip olmuştu.⁸⁸ İnönü, bu türden yüz yüze ilişkilere mesafeli, protokole bağlı bir devlet adamı olduğu için mi bu zevatı Çankaya'dan uzaklaştırmıştı? Bunun, kısmen doğru bir tespit olduğu ileri sürülebilir. Zira İnönü'nün, himaye ettiği bir yakın arkadaş çevresi olmamıştı. Atatürk de dahil olmak üzere, etrafındaki kişilerle arasına hep belli bir mesafe koymuştu. Kişilik özelliği, bu türden psikolojik bağlanmalara müsait değildi.⁸⁹ O, her şeyden önce evine bağlı mazbut bir aile babası idi.⁹⁰ Vazgeçemeyeceği yakın bir çalışma kadrosu da olmayacaktı; değişen konjonktürlere

82 Karaosmanoğlu, *Ergenekon*, s. 6.

83 Bkz. Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 232-233.

84 *Cumhuriyet Halk Partisi Üsnomal Büyük Kurultayının Zabıtı 26-XII-1938*, s. 37.

85 Bkz. Çelik, *a.g.e.*, s. 278, 592.

86 Yakup Kadri, bu olayın ve Atatürk'ün naaşının Etnografya Müzesi'nde bırakılmasının, İnönü aleyhinde polemiklere ve halkın vicdanında tepkilere yol açtığını yazar. *Politikada 45 Yıl*, s. 171-172.

87 *A.g.e.*, s. 174.

88 Bkz. Kreiser, *a.g.e.*, s. 238-244.

89 Bkz. Heper, *a.g.e.*, s. 68, 87 ve 10. dn., s. 105, 221.

90 Heper, *a.g.e.*, s. 70. Dönemin askerlerinden biri olan Ali Fuad Erden de İnönü'nün bu özelliğine dair şunları kaydeder: "İnönü, etrafında şakşakçı takımı kurmadı. Aile kurumunu güçlendirmeye çalıştı." Ali Fuad Erden, *İsmet İnönü* (Ankara: Bilgi Yayınları, 1999), s. 207

göre Kemalist kadro içinden hep farklı kişilerle çalışacaktı. Gece geç saatlere kadar süren Çankaya sofrasına da mesafeli durduğu bilinmeyen bir gerçek değildi. İnönü, modern devletin icabatına göre hareket edilmesi gerektiğine inanıyordu. Yeri geldiğinde, Atatürk'ün bu sofradan hükümet işlerine karışmasına tepkisini göstermekten çekinmemişti.⁹¹ Yakup Kadri, bu tepkiyi, alttan alta İnönü'nün, Atatürk'le bir tür "boy ölçüşme" çabası olarak görmüştü. Bu da Yakup Kadri'de, her lider mistiğinde görülebilecek gizli bir patrimonyal optiğin varlığına işaret ediyordu. Bu optikten bakılınca, "Zeus"a benzetilen Atatürk'ün karizmatik iradesi, siyasal meşruiyetin çerçevesini çiziyor, İnönü de dahil olmak üzere geriye kalan ricalin, bu çerçevenin dışına çıkması gerekiyordu.⁹²

Ama, mutad zevatın tasfiyesinde rol oynayan asıl faktör, bu değildi. İnönü, Atatürk'ün himaye ettiği yakın arkadaş çevresini, başvekilliğinde kendisine karşı birtakım işlere giriştikleri için iktidar merkezinden uzaklaştırmıştı. Uzaklaştırılan diğer bir grubu ise aralarında Yakup Kadri'nin de bulunduğu, bir zamanlar Atatürk'ün iktidarına muhalif asker ve siyasetçilerin nezdinde "dalkavuk" olarak bilinen bazı gazeteci ve siyasetçiler oluşturunuyordu. İnönü, iktidarını ve rejimi sağlama almak amacıyla eski muhaliflerle uzlaşma arayışı içine girmişti. Bunun yollarından birinin de eski "dalkavuk takımı"nı iktidar merkezinden uzaklaştırmak olduğuna inanıyordu ki Yakup Kadri'ye asıl ağır gelen şey de bu olsa gerekti.⁹³ "Biz, o zamanlar, canla başla, yalnız Atatürk reformları ve inkılafları yolunda mücadele etmekle kalmıyor, ayrıca bütün gücümüzle İsmet Paşa'nın savunmasını [da] yapıyorduk."⁹⁴ Hayatının "en tatlı en şevkli en şerefli saatleri"ni geçirdiği Çankaya, artık Yakup Kadri için "çıkılmaz, erişilmez, sarp ve çetin bir dağ, bir Kaf dağı, bir Himalaya haline girecekti."⁹⁵ Bir süre sonra, Madrid Elçiliği'ne uygun görüldüğü halde, iklim koşulları zayıf bünyesine elverişli olmayan Bağdat'a atandığını öğrendiği vakit ise kendini büsbütün "kimsesiz" ve korunmasız hissedecekti:

İsmet Paşa, eskiden beri sağlık durumumun ne kadar nazik olduğunu ve Atatürk'ün bu durumumla ne kadar yakından, ne kadar candan ilgilendiğini bilmez miydi? Atatürk... Atatürk mü? Lâkin, İsmet Paşa, O'nun yakınında bulunanlardan, O'nun koruduğu, hoşlandığı kimselerden ortada hangi birini bırakmıştı?⁹⁶

91 Bkz. Heper, *a.g.e.*, s. 104, 152-155.

92 Bkz. Karaosmanoğlu, *Politikada 45 Yıl*, s. 141-142.

93 *A.g.e.*, s. 167-168.

94 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *C.H.P. ve Genel Başkanı: Siyasi İncelemeler* (Ankara: Resimli Posta Matbaası, 1963), s. 3.

95 Karaosmanoğlu, *Politikada 45 Yıl*, s. 156.

96 *A.g.e.*, s. 166.

Çok partili hayat karşısındaki karamsarlık

İnönü'nün soğuk ve mesafeli durduğu Yakup Kadri, *Atatürk* kitabını 1946'da yayınladığı vakit, Millî Şef dönemi geride kalmış, tek partili yönetimden çok partili hayata geçilmişti. Cumhuriyet'in, seçkin bir devrimci kadro tarafından yönetilmesi gerektiğine inanan eski *Kadro* yazarı,⁹⁷ çok partili hayatı hâliyle kuşkuyla karşılamıştı:

Paşam, devrimlerimizi koruyacağız diyorsunuz ama demokrasiye geçmek istiyorsunuz. Devrimler demokraside nasıl korunur? Bu ikisi birbiriyle nasıl bağdaşır? Nasıl olacak bu?⁹⁸

İnönü ise milletin olgunlaştığına ve ona yol gösteren paternalist devlete artık ihtiyacı kalmadığına inanıyordu:⁹⁹ “Siyasi hayat içinde *hakikati* bulmanın yolunu öğreneceksiniz.”¹⁰⁰ Bu da devrimin kahramanlık evresinin kapandığı anlamına geliyordu.¹⁰¹ Siyasal meşruiyetini, İnönü ve Lozan zaferlerine olduğu kadar Atatürk'ün en yakın dava arkadaşı olmasına da dayandıran İnönü, bundan böyle yönetme hakkını, rekabete dayalı seçim sandıklarına dayandıracaktı. Koruma zırhını, kendi eliyle üzerinden çıkarmış, tarihten aldığı meşruiyeti sorgulanır hale getirmişti. Yakup Kadri, böyle bir atmosferde yayınladığı *Atatürk* kitabında, “büyük adam”ın askeri ve siyasi hayatında, İnönü'nün oynadığı rolü görmezlikten gelmişti. Kitabının ilk baskısını, İnönü'ye “hürmet ve hayranlıkla” ithaf etmiş¹⁰² olması, aslında bir tür emniyet supabından başka bir şey değildi. Zira, “Büyük Adam”ın son dakikalarına kadar yanından ayrılmayanlar” arasında, “en yakın arkadaşları” olarak Fethi Okyar ile Ali Fuat Cebesoy'u göstermiş,¹⁰³ fakat o tarihlerde iktidardan uzaklaştırılmış olan İnönü'ye, kitabının herhangi bir yerinde herhangi bir atıf yapmamıştı. Geçmişte, “Ey, genç çehresi tarihe, ilk defa olarak ‘İnönü’ adını verdiğimiz zaferlerin çift aydınlığı ortasında çıkan kahraman!”¹⁰⁴ gibi övgülerle yücelttiği eski “efsane kahramanı”nın, artık İnönü Zaferleri'nden bahsederken bile adını anmak istemiyordu.¹⁰⁵ Yakup Kadri'nin, İnönü'ye kırgınlık duyduğu çok açıktı.

97 Tekeli-İlkin, *a.g.e.*, s. 463; Talay, *a.g.m.*, s. 434.

98 İnönü, *a.g.e.*, s. 166.

99 Feroz Ahmad, *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, çev. Y. Alogan (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2002), s. 133.

100 Ege gezisinde halka yaptığı konuşmadan akt. Heper, *a.g.e.*, s. 116.

101 Karaosmanoğlu, *Atatürk*, s. 12.

102 Karaosmanoğlu, *Politikada 45 Yıl*, s. 170.

103 Karaosmanoğlu, *Atatürk*, s. 115.

104 Karaosmanoğlu, *Ergenekon*, s. 222.

105 Bkz. Karaosmanoğlu, *Atatürk*, s. 32, 48.

Bu kırıngılığına, çok partili hayatın ilerleyen yıllarında birtakım ideolojik kaygılar da eşlik emişti. Hele, en yakın arkadaşlarından biri olan Hasan li Yücel'in bu dönemde başına gelenler, onun karamsar duygularını hepten körüklemiş olmalıydı.

Maarif Vekili olan Yücel, Cumhurbaşkanı İnönü'nün desteklediği siyasetçilerin başında geliyordu.¹⁰⁶ Kendisiyle bütünleşmiş olan Köy Enstitüleri, bu dönemde tutucu siyasal elitin şiddetli hücumlarına maruz kalmıştı. Komünistleri himaye ettiği ileri sürülen Yücel, bu hücumlar karşısında, İnönü tarafından yalnız ve korunmasız bırakılmıştı. İnönü, tek parti dönemi boyunca halka rağmen yrttğ siyaseti, çok partili dönemde dine ve geleneğe dayalı halkın egemen ideolojisine bazı tavizler vererek yumuşatmak zorunda kalmıştı. Adı komünist yetiştiren bir okula çıkan Köy Enstitüleri ile onun kurucularından biri olan Yücel'e, Soğuk Savaş rzđarının da esmeye başladığı bir sırada, geçmişte verdiği desteği geri çekmişti.¹⁰⁷ Yakup Kadri, İnönü'de sırf oy kaygısıyla uç veren böyle bir popülizmi, bir tür ideolojik dejenasyon olarak görmüştü:

Okullarda din dersleri mi? Başüstüne! Köy Enstitüleri'nin kaldırılması mı? Hay hay! Köylerde yeni usul girişilen ilk ğretim hareketine son verilip eski usul imam veya sbyan mekteplerinin türemesine göz yummak mı? Pekâlâ! Tek, halk gelecek seçimlerde bize daha bol oy versin de bunların hepsini yaparız.¹⁰⁸

Yakup Kadri için "büyük adam"ın öldüğü günden beri hiçbir şey eskisi gibi gitmiyordu: "Büyük ve heybetli eserini ne hale soktuğumuzu görüyor musun?"¹⁰⁹ Ancak bu karamsarlığına rağmen ne CHP'ye ne de eski efsane kahramanına olan bağlılığını tam olarak yitirmiş değildi. Bu ikircikli duygularının nedenlerinden biri de İnönü'ye, hâlâ kendine misyon duygusu aktarabilecek bir nder gözüyle bakıyor olmasıydı. Onun için İnönü demek, özlemine çektiği "Atatürk'ün gölgesi" demekti.¹¹⁰ Türkiye'ye her izinli dönüşünde İnönü'yle görüşmeyi ihmal etmemişti. Aralarındaki soğuk ilişkinin tekrar eski dostluk ilişkisine dönmesi ise ancak İnönü'nün, 1950 seçimlerinde iktidarı kaybetmesinden sonra mümkün olacaktı:

Beni köşkünün sokak kapısından karşılayan İsmet Paşa'nın, bir vakitler Milli şef unvanını taşıyan eski cumhurbaşkanı olduğuna bin şahit isterdi. ylesine

106 Eronat, a.g.e., s. 18.

107 Bkz. Mehmet Başaran, *Büyük Aydınlanmacı: Öğretmenim Hasan li Yücel* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020). Köy Enstitüleri'yle ilgili ayrıca bkz. Turan, a.g.e., s. 40-51.

108 Karaosmanoğlu, *Politikada* 45 Yıl, s. 192.

109 Karaosmanoğlu, *Panorama*, s. 524-525.

110 Karaosmanoğlu, *Politikada* 45 Yıl, s. 224.

hazin ve perişan bir hali vardı ki, –güya kırk yıldan beri özlemini çektiği bir dostuna kavuşmuş gibi boynuma sarılırken– adeta ağlamaklı olmuştum.¹¹¹

Yakup Kadri, *Panorama* romanındaki Neşet Sabit gibi liderine duyduğu “şahsi dargınlık”la Partisini terk edip Demokrat Parti’ye (DP) katılacak “oportünist” siyasetçilerden biri değildi.¹¹² Tehdit altında gördüğü devrim ilkelerini, yine CHP içinde İnönü’yle birlikte savunabileceğine inanıyordu. Yaş haddinden emekli olup siyasete geri döndüğünde,¹¹³ iktidarda, İnönü’ye karşı “27 senelik istibdat” propagandası yapan DP vardı. Atatürk ile İnönü’nün tarihsel kişilikleri, tek parti döneminin kapandığı günden beri bağnaz bir kesimin saldırısı altına girmişti. Atatürk’ün manevi şahsını korumak amacıyla DP iktidarı, bir kanun çıkarmak zorunda bile kalmıştı.¹¹⁴ Bu da “istibdat dönemi”nin bütün bir faturasının, İnönü’nün üzerine yıkılması anlamına geliyordu: “Söyle Yakup Kadri, Atatürk şu benim çektiklerimin yüzde birine tahammül eder miydi?”¹¹⁵ Yakup Kadri, DP dönemi boyunca eski bir efsane kahramanının aşınıp giden karizmatik otoritesine tanıklık etmişti: “...şu Ankara Palas’ta bile herkes onu görmemezlikten, bilmemezlikten geliyordu.”¹¹⁶ Ancak o, bunun sorumlusunu, değişen tarihsel ve nesnel koşullarda değil de bizzat İnönü’nün kişisel zaaflarında arıyordu:

Evet, hiç şüphesiz Atatürk, İsmet Paşa’nın çektiklerinin yüzde birine tahammül edemezdi. Fakat, şu da vardı ki, bu iki adam arasında böyle bir “tahammül” kıyaslaması yapabilmek için birinin beriki gibi böylesine içinden çıkılmaz bir duruma düşebileceğine ihtimal vermek lazım gelirdi. İşte, bence asıl bunun yüzde bir imkânı yoktu.¹¹⁷

Hayal kırıklığıyla biten 45 yıl

İnönü, 1950’lerin sonlarında, baskıcı DP iktidarı karşısında artık demokratik yollardan umudunu kesmiş gibiydi. Yapmış olduğu siyasi çıkışlar, dolaylı olarak askerî bir darbenin önünün açılmasına neden olmuştu.¹¹⁸ Bir dönem “meşruiyetçi” ve “nizamcı” devlet adamı olarak bilinen İnönü, 27 Mayıs darbesinin ardından yapılan seçimlerden sonra iktidara gelince de bu tu-

111 A.g.e., s. 199.

112 Karaosmanoğlu, *Panorama*, s. 516.

113 Karaosmanoğlu, *Politikada 45 Yıl*, s. 211.

114 Timur, a.g.e., s. 296-297.

115 Karaosmanoğlu, *Politikada 45 Yıl*, s. 212.

116 A.g.e., s. 225.

117 A.g.e., s. 213.

118 Tekeli-İlkin, a.g.e., s. 460.

tumunu değiştirmemişti. Gerek Parti'de gerekse Meclis'teki muhalefete karşı orduyu, sürekli yeni bir müdahaleye hazır mış gibi göstermeye çalışarak, iktidarını konsolide etmeye çalışmıştı. Sırf kendi başına hükümet kurmak için bağımsız mebusları ikna etmek gibi "küçük politika" oyunlarına bile tevessül etmişti ki,¹¹⁹ bütün bu olaylar, Yakup Kadri'nin gözündeki o tarihsel İnönü imajını yerle bir etmişti: "Mustafa Kemal'in peşi sıra efsane kahramanını mertebesine çıkardığım kişiler arasında, meselâ, bir İsmet Paşa nazarımda hâlâ aynı yüceliği muhafaza etmekte midir? Heyhat!"¹²⁰

Yakup Kadri, 1962'de, "Atatürk ilkelerinden taviz verdiği" gerekçesiyle CHP'den istifa ettiğinde,¹²¹ istifa gerekçesi, basında yeteri kadar ikna edici bulunmamıştı. *Ulus*'taki yazılarının ikinci sayfaya alınarak, kendisine gazetede misafir olduğunun mesajı verildiği için CHP'den ayrıldığı söylenmişti. Cezaevindeki eski DP mebusu, kayınbiraderi Burhan Asaf Belge ise istifasının bir başka gerekçesi olarak gösterilmişti. İddiaya göre Yakup Kadri, kayınbiraderi için toptan af talep etmiş, bunu başaramadığı için CHP'den istifa etmişti.¹²² İstifasını, Başvekil İnönü, "esef"le karşıarken,¹²³ *Forum* dergisi ise kenarda kalmış, alıngan bir aydının, kişisel kırıgnlığına bağlamıştı.¹²⁴ Bütün bu iddia ve yorumların, onun yukarıda betimlenmeye çalışılan kişilik özelliklerine ters düştüğü söylenemezdi. "Her şeyi hoş görmeyen" bu "huysuz"¹²⁵ yazar, belli ki, yine bir İnönü iktidarında kendini yalnız ve gözden düşmüş hissetmişti. Fakat istifasından yaklaşık iki ay sonra, Falih Rifkı'nın da aynı nedenlerden ötürü Parti'den ayrılması,¹²⁶ bu eski Atatürk mistiklerinin nezdinde, İnönü'de de ideolojik veya politik anlamda ters giden bir şeylerin olduğunu gösteriyordu.

İnönü'nün, Cumhuriyeti Köylü Millet Partisi ve DP'nin ardılı olan Yeni Türkiye Partisi'yle girdiği koalisyon, CHP içinde ona karşı muhalefetin yükselmesine neden olmuştu. İnönü'nün, hiçbir zaman bir tabu haline gelmemiş olan karizmatik kişiliği, artık Parti içinde bile tartışılır hale gelmişti. Partiyi sağa çektiği gerekçesiyle istifasını isteyenler bile vardı. Toprak ağaları ve din adamları gibi geleneksel elitin yanı sıra, büyük iş adamlarının da

119 Bkz. a.g.e., s. 286-290.

120 Karaosmanğlu, *Ergenekon*, s. 6.

121 "Y.K.Karaosmanğlu C.H.P.'den İstifa Etti", *Milliyet* (15 Ekim 1962), s. 1 ve 7.

122 Bkz. "Karaosmanğlu'nun Unuttukları", *Hr Vatan*, 16 Ekim 1962 ve Sabiha Deren, "İstifa Sebebi", *Yeni Sabah*, 17 Ekim 1962'den akt. Talay, a.g.m., s. 440-441.

123 "Yakup Kadri Karaosmanğlu'nun istifası için İnönü 'çok esef ettim' dedi", *Cumhuriyet* (16 Ekim 1962), s. 1 ve 5.

124 "Bir Entelektüelin Davranışı", *Forum*, sayı 206, 1 Kasım 1962, s. 7'den akt. Ertan, a.g.e., s. 82-83, 173. dn.

125 Yücel, a.g.e., s. 133; Tekeli-İlkin, a.g.e., s. 20.

126 "Falih Rifkı Atay, C.H.P.'den çekildi", *Milliyet* (11 Aralık 1962), s. 1 ve 7.

dünya görüşlerini yansıtan bu koalisyonla, darbe sonrası yapılması beklenen Kemalist reformların ve kalkınma planının hayata geçirilemeyeceği çok açıktı. 27 Mayıs sonrası kurulan Devlet Planlama Teşkilatı içindeki teknokratlar bile bu duruma tepki gösterip topluca istifa etmişlerdi.¹²⁷ Yıllar sonra, İnönü'nün "Atatürk ilkelerini 'rötuş yapan' tek kişi benim," sözünü hatırlatan Yakup Kadri, onun devrimci mirastan sürekli tavizler verdiğini ve geri ci iktisatçıların görüşlerini dikkate alarak bu ekonomik planı da berbat ettiğini dile getirecekti.¹²⁸

1965'te siyaseti bırakan Yakup Kadri, üç yıl sonra yayınladığı *Politikada 45 Yıl* kitabında, İnönü'nün nefrete varan bir eleştirisine girişmişti. Kitabında onu, "Atatürk kompleksi"nden ve "siyasi hastalık"tan mustarip, "kibirli" bir "küçük politika" adamı olarak resmediyordu. Hem Birinci İnönü Zafere'nin gerçek kahramanı olmadığını hem de Atatürk'ün sonuna kadar güvenini kazanmamış bir siyasetçi olduğunu anlatmaya çalışarak, İnönü'nün tarihten aldığı siyasal meşruiyete karşı açıktan bir saldırıya girişmişti. Yakup Kadri, Millî Mücadele'den itibaren neredeyse bütün bir siyasal tarihi, "İnönü meselesi" üzerine kurmuş; Atatürk'ün halefini, Türk devrim tarihinin anomali bir figürü haline getirmişti. Ne var ki, istifasında olduğu gibi bu çabalarında da ikna edici bulunmamış,¹²⁹ İnönü'ye duyduğu kırınglığın nedenlerini, İsviçre'deki tedavi günlerinde arayanlar bile olmuştu. İddiaya göre, Atatürk'ün emriyle bu ülkeye gönderilen Yakup Kadri'nin tedavi masrafları, hükümet tarafından karşılanmaya çalışılmıştı. Ancak ödemelerde bir süre sonra aksaklıklar yaşanınca, Yakup Kadri güç duruma düşmüş ve ihtimaldir ki İnönü'yü, içine düştüğü bu güç durumun sorumlusu olarak görmüştü.¹³⁰ Bu iddia ne kadar doğrudur, bilinmez; fakat, kahramanlık döneminin mistiğinin, çok partili hayatın ayak oyunlarına uyum gösteremediği bir gerçektir: "Şu politika hayatına ben nerelerden başlamış, nerelere düşmüştüm? Meğer, Atatürk devrinden arta kalmak ne uğursuz bir akıbetmiş!"¹³¹ Onun için her şey, "büyük adam"ın tarih sahnesine çıkmasıyla başlamış, "büyük adam"ın tarih sahnesinden çekilmesiyle bitmişti. Atatürk'ten gördüğü ilgi ve ihtimamı, İnönü gibi duygusal angajmanlara kapalı bir inkılâp önderinden görmemişti. İnönü, rekabete dayalı çok partili düzende bir "politika adamı"na dönüştükçe, "büyük adam"ın mirasını, "küçük politika"larına kurban etmiş, Yakup Kadri'nin nezdindeki efsane kahraman vasfını böylece yitirmişti.

127 Feroz Ahmad, *Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)*, çev. A. Fethi (İstanbul, Hil Yayınları, 1996), s. 212-214.

128 Akt. Ahmad, *a.g.e.*, s. 214.

129 Bkz. Tanık Dursun, "Vay İsmet Paşa, Vay!..", *Milliyet* (7 Ocak 1969), s. 6.

130 Akçakayalıoğlu, *a.g.m.*, s. 2.

131 Karaosmanoğlu, *Politikada 45 Yıl*, s. 289.

KAYNAKÇA

- Ahmad, Feroz, *Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)*, çev. A. Fethi, 2. baskı, İstanbul: Hil Yayınları, 1996.
- , *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, çev. Y. Alogan, 3. basım, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2002.
- Akçakayalıoğlu, Cihat, "Zoraki Diplomatın Dedikleri", *Cumhuriyet* (17 Ocak 1971), s. 2.
- Akşin, Sina, *Kısa Türkiye Tarihi*, 27. basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.
- Aslan, Demo Ahmet, "Mustafa Kemal'in Giyim Kuşamı Moda mı Üniforma mı?", *Bilim ve Gelecek*, sayı 112 (Haziran 2013), s. 56-63.
- Atay, Falih Rifki, *Babanız Atatürk*, İstanbul: Doğan Kardeş, 1955.
- Atalay, Onur, *Türk'e Tapmak: Seküler Din ve İki Savaş Arası Kemalizm*, 5. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2020.
- Aydemir, Şevket Süreyya, *İkinci Adam (1938-1950)*, cilt 2, 11. basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011.
- Başaran, Mehmet, *Büyük Aydınlanmacı: Öğretmenim Hasan Ali Yücel*, 6. basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.
- Birler, Hayri, "Atatürk ve Çevresi (Leman Karaosmanoğlu'yla yapılan mülakat)", *Milliyet* (23 Kasım 1981), s. 7.
- Budak, Selçuk, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2009.
- Cumhuriyet Halk Partisi Üsnomal Büyük Kurultayının Zabıtı 26-XII-1938*, Recep Ulusoglu Basımevi, 1938.
- Çelik, Haydar Seçkin, "İnönü Döneminde Kemalizm: Değişim ve Süreklilik (1938-1950)", Hacettepe Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, yayımlanmamış doktora tezi, Ankara, 2016.
- Dokuman, Öz, "Falih Rifki Atay Anlatıyor: 'Atatürk Büyük Devrimciydi'", *Hayat Tarih Mecmuası*, sayı 10 (Kasım 1970), s. 35-40.
- Dursun, Tarık, "Vay İsmet Paşa, Vay!..", *Milliyet* (7 Ocak 1969), s. 6.
- Erden, Ali Fuad, *İsmet İnönü*, Ankara: Bilgi Yayınları, 1999.
- Eronat, Canan Yücel (haz.), *Yakup Kadri'den Hasan-Ali Yücel'e Mektuplar*, İstanbul: YKY, 1996.
- Ertan, Temuçin Faik, *Kadrocular ve Kadro Hareketi*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1994.
- Felek, Burhan, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Milliyet* (16 Aralık 1974), s. 2.
- Heper, Metin, *İsmet İnönü, Yeni Bir Yorum Denemesi*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.
- Gawrych, George W., *Genç Atatürk: Osmanlı Zabitinden Türk Devlet Adamına*, çev. G. Ç. Güven, İstanbul: Doğan Kitap, 2013.
- İlhan, Atilla, *Dönek Bereketi*, 2. baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005.
- İnalçık, Halil, "'Sultanizm' Üzerine Yorumlar: Max Weber'in Osmanlı Siyasal Sistemi Tiplemesi", çev. K. A. Akagündüz, *Dünü ve Bugünüyle Toplum ve Ekonomi*, sayı 7 (Ekim 1994), s. 5-26.
- İnönü, Erdal, *Anılar ve Düşünceler II*, İstanbul: Boyut Yayınları, 2007.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Günebakan", (2 Kanunusani 1930), s. 4.
- , *C.H.P. ve Genel Başkanı: Siyasal İncelemeler*, Ankara: Resimli Posta Matbaası, 1963.
- , *Zoraki Diplomat*, 2. basım, Ankara: Bilgi Yayınları, 1967.
- , *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, Ankara: Bilgi Yayınları, 1969.
- , *Ergenekon: Millî Mücadele Yazıları*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1973.
- , *Anamın Kitabı*, 3. basım, İstanbul: Birikim Yayınları, 1980.
- , *Politikada 45 Yıl*, 2. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 1984.
- , *Vatan Yolunda*, 5. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 1986.
- , *Panorama*, 3. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 1987.
- , *Atatürk*, 16. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- , *Hüküm Gecesi*, 18. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.

- , *Ankara*, 36. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- Kreiser, Klaus, *Atatürk*, çev. D. Zaptçıoğlu, 2. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Mango, Andrew, *Atatürk: Modern Türkiye'nin Kurucusu*, çev. F. Doruker, 7. basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009.
- Öz, Erdal, "Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu (Eşi anlatıyor)", *Cumhuriyet* (11 Ağustos 1989), s. 4.
- Özbek, Nadir, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet: Siyaset, İktidar ve Meşruiyet 1876-1914*, 2. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Plaggenborg, Stefan, *Tarihe Emretmek: Kemalist Türkiye, Faşist İtalya, Sosyalist Rusya*, çev. H. Demirel, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Soysal, İlhami, "Tarikattan Edebiyata Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Milliyet* (13 Ekim 1983), s. 9.
- Talay, Birsen, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu," *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, cilt 2, 6. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 430-441.
- Tekeli, İlhan - Selim İlkin, *Kadrocuları ve Kadroyu Anlamak*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003.
- Timur, Taner, *Türk Devrimi ve Sonrası*, 3. baskı, Ankara: İmge Kitabevi, 1994.
- Turan, Şerafettin, *Türk Devrim Tarihi*, 4. Kitap/Birinci Bölüm, Ankara: Bilgi Yayınları, 1999.
- Us, Asım, *Gördüklerim Duyduklarım Duygularım*, İstanbul: Vakıf Matbaası, 1964.
- Yücel, Hasan Âli, *Edebiyat Tarihimizden*, 2. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 1989.

Gazete Haberleri

- Cumhuriyet*, "Yakup Kadri Bey rahatsız", (25 Mayıs 1933), s. 6.
- , "Yakup Kadri Bey: Paristeki ameliyattan sonra iyileşti", (29 Temmuz 1933), s. 2.
- , "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun istifası için İnönü 'Çok esef ettim' dedi", (16 Ekim 1962), s. 1 ve 5.
- Milliyet*, "Gazinin en büyük eseri nedir? Ahmet Refik Beyin cevabı", (15 Haziran 1929), s. 1.
- , "Gazinin en büyük eseri nedir? Yakup Kadri beyin cevabı", (13 Haziran 1929), s. 1.
- , "Y.K. Karaosmanoğlu C.H.P.'den İstifa Etti", (15 Ekim 1962), s. 1 ve 7.
- , "Faliş Rifkî Atay, C.H.P.'den Çekildi", *Milliyet* (11 Aralık 1962), s. 1 ve 7.
- Milliyet: Türk Büyükleri Eki*, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu", (8 Mart 1982), s. 173.

Muhabbetten Hınca: Bektaşî Aynasında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*

YALÇIN ÇAKMAK

Giriş

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemleri aralığında adını duyuran, kendine has roman tekniği ve konularıyla ön plana gelen bir yakın dönem Türk edebiyatçısıdır. Bu bakımdan, içine doğduğu ve yaşadığı hayatı çeşitli yönleriyle kaleme alan yazarın çalışmalarını, tematik olarak belirli dönem aralıklarıyla kategorileştirmek mümkündür. Yakup Kadri açısından 1909-1914 arasındaki yıllar “İnkârlar ve Tereddütler”, 1914-1922 arası ise “Hal ve Cemiyetle Barışma” devresinden oluşan bir ilk döneme tekabül eder. İlk yazılarını 1909 yılında yayımlayan yazarın, sanatını icra ederken birçok etkiye açık olmakla beraber his, fikir ve dünya görüşünü ifade ederken yerli ve yabancı kaynaklara bağlı olduğu görülür.¹ 1914 yılına değin devam eden ilk evre, Yakup Kadri'nin aynı zamanda psikolojik olarak karamsar bir ruh haline sahip olduğu, ben merkezli ve geçmişe özlemini barındıran bir zaman aralığından oluşur.² Özellikle de *Erenlerin Bağından* başlıklı (1918-1919) nesirlerden oluşan çalışması, yazarın içinde bulunduğu pesimist [kötümser] ruh halini yansıtan; karamsarlık, ölüm, yalnızlığa yönelik, düş kırıklıkları, dünyanın/insanın bozulmuşluğu-tekinsizliği-kötü-

(*) Bu makale ilk olarak 2019 yılında *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*'nde (89) yayımlanmıştır.

1 Bkz. Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İnsan-Eser-Fikir-Üslup* (İstanbul: 1960), s. 26-40; Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, 1859-1959*, Cilt 2 (İstanbul: Varlık Yayınları, 1978), 1978, s. 150-151. Ayrıca bkz. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Erenlerin Bağından* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1985), s. 18-23, 48-52, 56-63, 73, 80-83.

2 Akı, a.g.e., s. 27-40.

lûge olan eğilimi, günahkârlığı, geçmişin ve saflığın yitirilişi, acı çekme, yorgunluk ve aşk acısı gibi temalar etrafında şekillenmiştir.³

Yakup Kadri, bu karamsar bakışını tamamen yitirmemekle birlikte, ilk dönemin ikinci evresine girişle birlikte giderek topluma açılmaya başlar. Bu durum romanlarındaki toplumsal vurgunun artmasıyla kendini gösterecektir. 1922 yılından sonrasına tekabül eden ikinci dönemle birlikteyse bireysellikten ziyade, toplumsal vurguyu daha çok ön plana getirecek ve en büyük amacı da toplum, vatan ve millet meselelerine eğilmek olacaktır.⁴ Bu aşamadan sonra yazarın, romanlarında uzun bir tarihi dönem içinde Türk toplumundaki değişim ve dönüşümü farklı yönleriyle resmettiği söylenebilir.⁵

Tematik bir unsur olarak "değişim, dönüşüm ve bozulmuşluk"

Osmanlı'nın son dönemlerinden başlamak üzere yaşanan modernleşme süreci, Yakup Kadri'nin romanlarında geniş bir yer edinmiştir. Bu durum karşısında yazarın aldığı konum daha çok değişim ve dönüşümün toplum üzerinde yaratmış olduğu olumsuz etkiye dairdir. Burada Osmanlı Devleti'nin giderek Batı etkisine girmesi ve Millî Mücadele sürecinde toplumda görülen bozulmuşluğun etkisi de vardır. Yakup Kadri'nin söz konusu durum karşısındaki tavrıysa, bu durumu romanlarında tematik bir unsur olarak işlemesidir. Böylece, romanlarında, yaşadığı dönemin geçirdiği değişim ve dönüşüme dair fikirlerini de roman karakterleri üzerinden dile getirir. Bu da daha çok gelenek ve göreneklerde görülen bozulmaya dairdir. Bu durum ilk romanı *Kıralık Konak'ta* (1920) eski kuşağı temsilen Naim Bey ile ailesi arasındaki diyaloglardan belli olur. Özellikle de Naim Bey'in, torunu Seniha'nın modern Avrupa yaşamına olan öykünmesi ve sevgilileriyle birlikte yaşadığı açık ilişkiler üzerinden kuşak çatışmasını resmedecektir. Naim Bey, zamanın ve koşulların değiştiğini kabul ederek buna uyulmak zorunda olunduğunun bilincinde olmasına rağmen yine de "bazı yeni âdetleri sadece güzel ve hoş" bulmayan bir karakterdir.⁶

Yazarın kuşaklar arasındaki farklılığı resmettiği romanda kendine yakın hissettiği karakter ise Naim Bey'in kız kardeşinin torunu Hakkı Celis'tir. Bu nedenle eserde kuşaklar arası çatışma yer yer dile getirilir.⁷

3 Karaosmanoğlu, a.g.e.

4 Akı, a.g.e., s. 42-43, 110-111

5 Yazar romanlarında "Sultan Abdülmecid devrinden 1950'lerin Türkiye'sine kadar geçen yüzyıl içindeki tarihi olayları ve sosyal değişimleri ele almıştır." Nazım H. Polat, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 24 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001), s. 466.

6 YakupKadri Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013), s. 36, 42, 77, 132.

7 A.g.e., s. 167, 175.

Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak* romanından sonra benzer temaları işlediği bir diğer romanı da 1928 tarihli *Sodom ve Gomore*'dir. Romana ismini veren başlık, Tanrı'ya karşı işledikleri günahlarından ötürü Tevrat'ta hikâye edilen "Sodom" ve "Gomora" kavimlerinden alınmıştır.⁸ Bu nedenle yazar romandaki her bir bölüme, daha çok Tevrat ve İncil'den alıntılarla başlar. Bu alıntılar da özellikle, roman bölümlerinin kurgulandığı inşaya uygun olarak, bahse konu kutsal kitaplardan seçilmiş olumsuz fiillerle ilişkilendirilir.⁹ Yakup Kadri'nin böyle bir tercihte bulunmasının nedeniyse romanına konu olan İstanbul'daki sosyete yaşamının Mütareke yıllarındaki bozulmuşluğudur. Bu romanında Türkler arasında betimlediği bozulmuşluk örneklerinin başındaysa; nişanlılarını ve eşlerini aldatan kadınların başta İngilizler olmak üzere Avrupalılarla geliştirdikleri münasebetler, Avrupalı yaşama öykünme, işgal kuvvetlerini olumlama ve erkekler arası eş cinsel ilişkiler gelir.¹⁰ Aynı zamanda tersi bir şekilde Avrupalıların Türklere olan olumsuz bakış açısı da yer yer romanın yabancı karakterleri üzerinden dile getirilmiştir.¹¹ Diğer romanlarında olduğu gibi Yakup Kadri'nin burada da kendini bir roman karakteriyle özdeşleştirdiği görülür. Yazarın, olumsuz bir tablo içerisinde betimlediği roman karakterlerinden farklı olarak bu romanında kendini özdeşleştirdiği karakter İngiliz nefretiyle bilinen Necdet'tir.¹²

1932 yılında kaleme alsada da konusu itibarıyla Milli Mücadele dönemi Anadolu'sunda köylü üzerinden olumsuz bir çerçeve çizdiği diğer bir romanı da *Yaban*'dir. 1921 yılında çıktığı bir gezinin ürünü roman, Anadolu köylüsünün milli duygular hususundaki eksikliği ve aynı zamanda Türk aydını ile köylüsü arasındaki derin uçurumu konu edinir.¹³ Yakup Kadri bu romanında ise mahlûl bir subay olan Ahmet Celâl üzerinden konuşmaktadır.¹⁴ *Sodom ve Gomora*'de olduğu gibi burada da Anadolu köylüsünün düşman kuvvetleriyle olan ilişkileri ve geri kalmışlığı eleştirilir.¹⁵ Türk aydınının köylünün bu durumu karşısında duyduğu endişe, bir yönüyle yazar tarafından yine bu entelektüellerin kendisine de pay edilir. Bu sebeple yazarın Ahmet Celâl'in ağzından; aydınların halk ile olan kopukluğunun, meydana gelen

8 *Tevrat* (İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları, 2011), 16: 1-29.

9 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomora* (İstanbul: Birikim Yayınları, 1981).

10 Karaosmanoğlu, a.g.e. *Tevrat*'taki Sodom ve Gomora'nın yok edilme gerekçesi de eş cinsel ilişkiye olan eğilimleridir (Bkz. *Tevrat*, "Yaratılış", 19. Bölüm. Özellikle de 19: 4-9). Romanda da İngiliz Captain Marlow ile kendisine aşık Azize Hanım'ın eşi Atıf Bey arasında böyle bir ilişki söz konusudur (Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 181-189).

11 Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 155, 159.

12 A.g.e., s. 23, 29, 325.

13 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1986), s. 55-56.

14 Atilla Özkırmlı, "Yaban Üzerine", *Yaban* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1986), s. 18.

15 Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 136.

bu tablo üzerinde etkisinin olduğunu dile getirdiğini görürüz.¹⁶ Reşat Nuri Güntekin'in de ifade ettiği gibi Ahmet Celâl'in vatanın en derin yerlerinde vatansızlık bulması, yurdun esas unsurlarından yurda karşı bir nevi yabancılaşma görmesinin¹⁷ romanın bu ana karakteri üzerinden Yakup Kadri'nin de –diğer romanları da göz önünde bulundurulduğunda– bu zaman aralığında Anadolu insanına dair duyduğu güvensizlikten kaynaklanmaktadır. *Yaban*'daki diğer ilgi çekici husus da Yakup Kadri'nin tıpkı bu döneme dair kaleme aldığı diğer romanlarındaki “ahlâki bozulmuşluk” örneği olarak, evli kadınların eşlerine yönelik sadakatsizliklerini burada da işlemesidir.¹⁸ Bunlar içerisinde özellikle de Ahmet Celâl'in köylü İsmail'in eşi Emine'ye duyduğu aşkın Yakup Kadri'nin ahlâki tasavvuruyla uyuşmayan bir tezatlık sunduğu söylenebilir.¹⁹

Yazarın, 1956 gibi geç bir tarihte kaleme almasına rağmen zaman olarak 19. yüzyılın sonunu konu edindiği bir diğer romanı da *Hep O Şarkı*'dır. Romanda, başkarakter olan Münire'nin dilinden anlatılan hikâyede, çocukluk aşkı Cemil Bey ile uzun yıllara yayılan ilişkisi konu edinilir. Her ikisi de devlet erkânından yüksek çevrelerin çocukları olan Münire ile Cemil Bey'in ilişkisi, Münire istememesine rağmen Şeyhülislâm Nafi Molla'nın Kazasker oğlu Rüknettin Molla Bey ile evlenmesi sonucu kopar.²⁰ Fakat bu evlilikten iki yıl sonra Cemil ile ilişkileri gizli bir şekilde kaldığı yerden devam edecektir.²¹ Akabindeyse Cemil'in, kendisiyle evlenmek isteyen bir sultanın teklifini reddetmesinden ötürü babasının dönemin sultanı Abdülaziz'in gözünden düşerek, ailecek Sivas'a sürülmelerinden ötürü aradaki ilişki son bulur. Bu sebeple bir sonraki görüşmeleri de yirmi beş yıl sonrasında gerçekleşir.²² Yakup Kadri'nin diğer romanlarında olduğu gibi *Hep O Şarkı* romanında da evlilik dışı ilişkilerin yaşandığı görülür. Münire'nin eşinin onu evin hizmetçileriyle aldatması gibi Münire'nin de eşini Cemil Bey ile olan kaçırmak ilişkisiyle aldatmış olduğu görülür.²³

16 A.g.e., s. 136, 212. Yazar romanının ikinci baskısı için kaleme aldığı önsözde romanına yöneltilen “köylülük aleyhtarlığını” kabul etmez (a.g.e., s. 24).

17 Reşat Nuri Güntekin, “Türk Edebiyatında ‘Yaban’”, *Yaban* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1986), s. 234.

18 Roman karakterlerinden Süleyman'ın eşi Cennet'in kocasını aldatıp, aşıyla kaçması ve akabinde de onunla evlenmesi için bkz. Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 77-80, 114-115.

19 A.g.e.

20 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Hep O Şarkı* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), s. 54-65.

21 A.g.e., s. 66-126.

22 A.g.e., s. 128, 153 vd.

23 A.g.e., s. 53-61.

Nur Baba'yı eser-yazar-dönem etkileşimi bağlamında içeriden okumak

Yazarın Bektaşilikle olan serüveninin yukarıda bahse konu bağlam uyarınca ele alınmasına vesile çalışmalarının başında *Nur Baba* romanı gelmektedir. Roman, Yakup Kadri'nin *Nur Baba Dergâhı* olarak tarif ettiği bir Bektaşî tekkesi etrafında geçen hadiseleri konu edinmekle birlikte, kendi kişisel yaşamından hadiselerin de yer yer sindirildiği *mimesisçi* [sanat eserlerinin hayatı taklit ettiği] birtakım izler taşır. Bu da başta söz konusu roman olmak üzere Bektaşiliğe dair düşüncelerin dile getirildiği çalışmalarının, bir yönüyle yazarın yaşamına da ışık tuttuğunu göstermektedir. Dolayısıyla, Yakup Kadri'nin bu çalışmaları ve sonrasında Bektaşiliğe dair dile getirdiği düşüncelerinin analizi, "Bektaşilik aynasında" bizzat kendisinin değerlendirilmesine de olanak sunmaktadır. *Nur Baba* romanı ile yazarın yaşamı arasındaki bu *resonancelar* [yankılaşım], Yakup Kadri'nin bu dönemki çalışmalarının tamamına sirayet eden genel temalarla [değişim, dönüşüm, bozulmuşluk] uyumlu bir harmoni içerisinde ele alınmıştır. Bu açıdan Karaosmanoğlu'nun romanlarının muhtevasını oluşturan toplumsal ve ailevi bozulmuşluk hissi, adı geçen romanıyla dinî bir kurumsal yapı üzerinden ifadesini bulacaktır.²⁴ Böylece söz konusu başlık altında da *Nur Baba*'nın *introspektif* (içe bakışçı) bir yaklaşımla içeriden okunmasına çalışılacaktır.

Romanın kaleme alınmasındaki motivasyon

Yakup Kadri'nin *Nur Baba* romanını kaleme almasında çeşitli saiklerin etkisi olmuştur. Bunlar arasında; Bektaşilik üzerine eserlerin yayımlanması, intisap ettiği Bektaşî Tarikatı'na ait bir tekkenin mistik ortamında hastalığı ve içinde bulunduğu ruh haline teselli bulma ihtiyacıyla birlikte tarikatın gizemine dair toplumca beslenen merakın romancı kişiliği üzerinde oluşturduğu etki gelmektedir.²⁵ Benzer yönde düşünceler, ilk olarak Bezmi Nusret Kaygusuz tarafından romana dair aynı yıl kaleme alınan eleştirel bir risalede dile getirilir.²⁶

24 Ayrıntılı bilgi için bkz. Akı, a.g.e., 115; Abdülkadir Hayber, "Halide Edib, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin Romanlarında Nesil Çatışması", yayımlanmamış doktora tezi (Ankara: Gazi Üniversitesi, 1989), s. 259; Server Tanilli, "Le roman *Nur Baba* de Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1921-1922) et la Réalité du Bektachisme", *Bektachiyya: Études sur l'ordre mystique des Bektachis et les groupes relevant de Hadji Bektach*, der. Alexandre Popovic ve Gilles Veinstein (İstanbul: ISIS, 1995), s. 185; Cafer Gariper, "Işık ve Arayış Metaforu Çerçevesinde Yahya Kemal'in *İthâf Şiiri* ile Yakup Kadri'nin *Nur Baba* Romanında İnsanın Yitimi ve Süreksizlik", *Uluslararası Bektaşilik ve Alevilik Sempozyumu I* (Isparta: SDÜ İlahiyat Fakültesi Yayınları, 2005), s. 272.

25 Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, 1859-1959*. Cilt 2 (İstanbul: Varlık Yayınları, 1978); Tanilli, a.g.m., s. 185.

26 Bezmi Nusret Kaygusuz, *Nur Baba Mâsalı* (İzmir: Ahenk Matbaası. (1338 [1922]), s. 4.

Bunun yanı sıra eserin oluşturulmasında Yakup Kadri'nin bu yıllarda tesiri altında kaldığı "Neo-Helenizmin" de roman kurgusu üzerinde etkisi olduğu ve Nev-Yunanilik akımının diyonizyak/dionizyak fikirlerinden etkilendiği görülecektir.²⁷

Nur Baba romanının ilk kısımları daha önce *Akşam* gazetesinde tefrika edilen yazılardan oluşur. Bu nedenle yazar, eserin ilk baskısına yazdığı girişte [Bir izah]; daha önce yayımlanan bu kısımlardan ötürü meydana gelen yanlış anlamalara yeniden meydan vermemek için bir açıklama yapmayı gerekli görmüştür. Yakup Kadri'nin ifadelerine göre bu itirazların ilki, kitabın bir "sırrı fâş etmiş" olmasıdır. Buna göre, tarikat ehli tarafından kabul edildiği Bektaşî ayinlerini "alenen tasvir ve hikâye" etmekle "hainane ve boşboğazlıkla" suçlandığı ve bunun neticesinde de kendisine gösterilen "emniyet ve itimadı suiistimâl" etmekle itham edildiği anlaşılır.²⁸ Fakat kendisine göre "ortada hakikaten gizli tutulması lâzım gelen" bir şey olmadığı için suçlamalar yersizdir. Zira romanın dokuz yıl önce (1913) yazılmasına rağmen basılmak için bu tarihi (1922) bekleme de yazarın bir zamanlar gerçekte bir "Bektaşî sırrı"nın olduğuna inanması ve bu sırrın fâş edilmesinden sakınma nedeniyle açıklanmıştır. Buna rağmen aradan geçen süre zarfında gerek yaptığı araştırmalar, gerekse şahsi gözlemleri sonucu böyle bir sırrın bulunmadığı ve bunun da tamamen halkın zihnindeki asılsız bir düşünce olduğu fikrinde karar kılmıştır.²⁹

Bu sebeple Yakup Kadri'ye göre Bektaşîlik de diğer tarikatlar gibi "hiçbir perde ile mestur [gizli]" olmayan ve düzenlenmiş eski kitaplarında "erkân ve âdâbının gizli tutulacağına" dair hiçbir açık ibarenin bulunmadığı bir tarikattir.³⁰ Bir yüzyıl öncesine değin cem âyinlerine tarikat dışındakilerin da-

27 Akı, a.g.e., s. 114-115; Kudret, a.g.e., s. 151-152; Tanilli, a.g.m., s. 188. Fr. *dionysiaque*, Ing. *dionysiac*: sefahat düşkünü, "orjistik", Dionysus gibi. Eski Yunan'da şarap tanrısı olarak bilinen Dionisos'un Roma'daki muadili Baküs, Mısır'da da Osiris'dir. Bkz. Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına*, Cilt 1. çev. Ali Berktaş (İstanbul: Kambalçı Yayınevi, 2007), s. 436-451). Roman kurgusunda etkili olan diyonizyak düşünceler üzerine yapılmış ayrıntılı bir çalışma için bkz. Cafer Gariper, Yasemin Küçükcoşkun, "II. Meşrutiyet Döneminde Yayımlanan *Nur Baba* Romanı ve Yarattığı Akisler", *Bilgi*, 47 (2008). Söz konusu yazarlar bu çalışmalarında daha çok, roman karakterlerinin dünyasını psikanalitik yöntemi kullanarak analiz etmeye çalışmıştır.

28 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Nur Baba* (İstanbul: Akşam Matbaası, 1338-1922), s. 5.

29 *Nur Baba*, 1913 yılında dokuz bölüm olarak tefrika edilmesine rağmen 1922 yılında "Zeyl" (ek) başlığı altında üç bölüm daha eklenerek kitap olarak basılmıştır. Karaosmanoğlu, a.g.e.; Atilla Özkırımlı, "Nur Baba Üzerine", *Nur Baba* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, s. 15). Söz konusu yerde sekiz bölüme ek olarak 3 bölümlük bir zeyl eklendiği görülür.

30 Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 5-6. Kamuoyundaki "Bektaşî sırrı" merakı, henüz *Nur Baba*'nın tefrika olarak yayımlandığı 1913 yılından önce de çeşitli vesilelerle gündeme gelir ki bunlar da Yakup Kadri'nin bu hususta getirdiği açıklamaların güvenilirliğini şüpheli kılar. Öyle ki Ahmet Rifki tarafından yayımlanan bir çalışma tamamen bu "sırta" gönderme yapan bir başlıktan (Bektaşî Sırrı) oluşmuştur. Bkz. Ahmet Rifki, *Bektaşî Sırrı*, Cilt 1 (Dersaadet: Bekir Efendi Matba-

[نور بابا] حيقدی

بوگون بۆتون کتبخانهلرده آرایکیز

مقبوب قیدی بئکه آتظام، غزنت قرقه
ایلدیکی آتاده بعض اسبابدن دولای ناغام قالان
«نور بابا» رومانی مؤلفی طرفدن اکمال ومو-
غورمک بکتاشلیکک مائد اولسی مناسبتله وقوع
بولان مجرملره قارشى باش بر «ایضاحنامه»
خلاره ایملش اولهینی حالله انتشار ایچمدر.

نیل حاضرک الله فوتل شخصیت عائد اولان
بو ترک قیمت ادیبی حنده فضلہ سوزہ لزوم
کوردمه بورز. آتفه نقل ایندیکیز فهرست «نور
بابا» نکه عینی زمانده نه قدر مصروفی بزموضوعه
«تعماس ایندیکیز کوسرر».

«نور بابا» رومانی بکتاشی تکیه سنده نصیب
آلان براسیل قادیقک مهیج عشق ماجراسی
آکلاتیور.

Nur Baba romanının İkdâm gazetesinde çıkan tanıtım yazısı:

[Nur Baba] Çıktı

Bugün bütün kütüphânelerde arayınız

Yakup Kadri Bey'in "Akşam" gazetesinde tefrika edildiği esnada bazı esbâbdan dolayı nâ-tamam kalan "Nur Baba" romanı müellifi tarafından ikmâl ve mevzûun Bektâşîliğe aid olması münasebetiyle vukû bulan hücûmlara karşı başına bir "izâhnâme" ilâve edilmiş olduğu halde in-tişar etmiştir.

Nesli-hâzırın en kuvvetli şahsiyetine aid olan bu eserin kıymet-i edebiyesi hakkında fazla söz-e lüzum görmüyoruz. Âtiye naklettığımız fihrist "Nur Baba"nın aynı zamanda ne kadar meraklı bir mevzûa temas ettiğini gösterir.

"Nur Baba" romanı Bektâşî tekyesinde nasib alan bir asil kadının müheyyc-i aşk macerasını anlatıyor. İlânın ilerleyen satırlarında ise romanın bölümlerine yer verilmiştir. İkdâm, no. 9022 (30 Şaban 1340-28 Nisan 1922), s. 4.]

hi iştirak ettiğini belirten yazar, Bektâşî babalarının da halk arasında açık bir şekilde çalışmalarda [irşâdat] bulunduğunu dile getirir. Devamındaysa, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla ocakla daha çok ilişkili olan söz konusu tarikat mensuplarının bir dizi koğuşturma ve cezanın muhatabı olduğuna işaret edecektir. Bütün bu yaşananlar da Bektâşî dergâhlarının gizemli bir toplandı mekânı haline gelmesi ve ayinlerin de gizli-kapaklı icra edilmesi şeklinde yorumlanmıştır. Yazar bu açıdan Bektâşî dergâhlarını ve buralarda gerçekleştirilen ayinleri, Roma İmparatorluğu'ndaki ilk Hristiyanların gizli ayinlerini gerçekleştirdiği "katakompalara" benzetir.³¹ Bu açıdan tıpkı Romalıların bahse konu bu ilk Hristiyanlar aleyhine ürettikleri gibi Bektâşîler aleyhine de cahil halk tarafından uydurulmadık efsane, inanılmayacak yalan ve ifti-

ası, 1325 [1909]); Bektâşî Sırrı, Mûdâfaasına Mukabele, Cilt 4 (Dersâadet: Asır Matbaası, 1327 [1911]); Bektâşî Sırrı, Cilt 2 (Dersâadet: Manzûme-i Efkâr Matbaası, 1328 [1912]); Ahmet Cemâleddin Efendi, Bektâşî Sırrı Nâm Risâleye Mûdâfaa (Dersâadet: Manzûme-i Efkâr Matbaası, 1328 [1912]).

31 Katakomp: İlk Hristiyanların kayaları oyarak veya yer altını kazarak uzun dehlizler biçiminde yaptıkları, ölümlerini gömdükleri veya tapınak olarak kullandıkları mezarlık (Bkz. TDK Güncel Türkçe Sözlük). Yeniçeri Ocağı'nın lağvedilmesinden sonra Bektâşîlere yönelik gerçekleştirilen takibat ve diğer uygulamalar ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Fahri Maden, Bektâşî Tekkelerinin Kapatılması (1826) ve Bektâşîliğin Yasaklı Yılları (Ankara: T.T.K. Yayınları, 2013).

ra kalmadığını belirtir. Böylece Bektaşiler ne kadar gizlendiyse haklarındaki kötü fikirlerin de o denli arttığı kanaatine varılacaktır.³²

Yazarın romanda yaptığı da tam olarak, halk arasında Bektaşiler aleyhine dile getirilen bu hikâyeleri kurgusal bir dille ifade etmektir.³³ Çoğu kere romanlarında fikir ve heyecanlarını kahramanlarının dilinden ifade eden Yakup Kadri'nin, kendini *Nur Baba*'da özdeşleştirdiği en yakın karakter Macid'dir.³⁴ Bu bakımdan yazar, cem ayinlerinin gerçek mahiyetini belirlemek iddiasıyla Hacı Bektaş Ocağı'na hizmet ettiğini dile getirirse de Macid vesilesiyle iştirak edilen bu sülûk töreninin kendisini yermekten geri durmayacaktır.³⁵ Bu durum aşağıda da dile getirileceği gibi Yakup Kadri ile birlikte Çamlıca Bektaşî Tekkesi'ne giden Yahya Kemal'in tekkede icra edilen ritüeller karşısında duyduğu telaş ve endişeye Yakup Kadri'nin bizzat kendisinin de kapılıp, yadırgamasından belli olur.³⁶

Bazı Bektaşî tekkelerinde görülen yozlaşmayı ülke genelindeki büyük resmin bir parçası olarak değerlendiren Yakup Kadri, aynı zamanda birçok yüce âdetin de bu tekkelerde tamamen yanlış anlaşılp, uygulandığını düşünür. Bektaşî erkân ve âdabının altüst oluşuna neden olan bu durumun tek sebebi de Bektaşî müşidlerinin başlangıç düzeyindeki tasavvufi ilkelerden mahrum olmaları ve tarikat mensuplarının (*muhib*) tarikat muhabbetini anlayabilecek idraktan yoksun, “kör ve çig” kalmalarıyla gerekçelendirilir.³⁷ Dolayısıyla, bu muhiblerin gözlerini açacak, ruhlarına gerekli olan özel anlayışı verecek rehberin kendisinin de ayrıca bir rehber ihtiyacı olduğu düşünülür. Yazara göre Bektaşî dergâhlarındaki bu içler acısı durum başta gelenekten yetişmiş hakiki ve samimi Bektaşîleri yaralamaktadır. Bu bakımdan Yakup Kadri, kendisini de bu “Bektaşîlerden” biri olarak sunup, romanında bahse konu bu duruma parmak basarak tedavisine de nereden başlamak gerektiği iddiasını taşımıştır. Çünkü yine kendi ifadeleriyle iş yalnızca bu marazın teşhisiyle bırakılmayıp, Hacı Bektaş Ocağı'nın sadık hizmetçilerince “âlem-i zâhir'in hâm ruhları esen bu vîraneyi tâmir ve ıslâha” çalışılmalıdır.³⁸ Peki, yazarın tedavisi için parmak basma gerekliliği duyduğu bu hususlar nelerdir?

32 Karaosmanoğlu, *a.g.e.*, s. 6-7.

33 *A.g.e.*, s. 7-8.

34 Akı, *a.g.e.*, s. 115; Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, 3. Cilt (İstanbul: Türk Edebiyatı Yayınları, 1978), s. 407-408; Himmet Uç, *Hikâye ve Romancı Yakup Kadri Karaosmanoğlu* (Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, 2005), s. 161.

35 Karaosmanoğlu, *a.g.e.*, s. 83-84. Törenin mahiyeti için bkz. *a.g.e.*, s. 78-84. Romandaki söz konusu kabul töreninin bazı açılardan Dionysos ritüelleriyle benzeştiği de ileri sürülür. Bkz. Cafer Garipier, *Dionizyak Coşkunun İhtişam ve Sefaleti* (İstanbul: Akademik Kitaplar, 2009), s. 109-110.

36 Karaosmanoğlu, *Hep O Şarkı*, s. 169.

37 Karaosmanoğlu, *Nur Baba*, s. 7-8.

38 *A.g.e.*, s. 8.

Yakup Kadri, Bektaşiliğe karşı bir hayal kırıklığı içerisinde olduğunu Mustafa Baydar'a cevaben yazdığı mektubunda ifade eder: "ben yarı Tasavvuf'a düşkünlüğüm, yarı Bektaşî sırrı denilen şeye karşı merakım saikasıyla Tarikat'a girmek kararımı bu dergâhta [Kısıklı Bektaşî Dergâhı] gerçekleştirmiştim. Yani Ali Baba'dan 'Nasip' almıştım. Fakat, ilk günden itibaren, Ali Baba başta olmak üzere orada herkes ve her şey beni bir hayal kırıklığıyla etkilendirmekten öteye geçememiştir. Ali Baba, Tasavvuf'la hiç alakası olmayan hatta okuyup yazması kıt bir adamdı."³⁹

Buradaki Kısıklı Bektaşî Dergâhı ile kasıt Üsküdar'da Çamlıca-i Kebir'de bulunan Kısıklı Karyesi'ndeki Tahir Baba Tekke'sidir.⁴⁰ Diğer yandan romanın kurgusuna konu olan Nur[i] Baba karakterleriyle ilgili, gerçek yaşamdaki Bektaşî babaları içerisinde çeşitli kişiler söz konusu olmuştur. Yakup Kadri'nin ifadeleriyle romanda karakter olarak Nur Baba ile özdeşleştirilen kişi Ali [Nutki] Baba olup, romanın ismini ise bu kişinin babası Çamlıca Bektaşî Dergâhı postnişini Nûrî Baba'dan aldığı söylenebilir.



Soldan Sağa: 1-) Çamlıca'da kâin dergâh-ı şerifin postnişin-i sâbıkı merhum Nûrî Baba.⁴¹ 2-) Tarikat-ı aliyye-i Bektaşîye babagânından merhum Hâfız Nûrî Baba.⁴² 3-) Çamlıca'da kâin Bektaşî dergâh-ı şerifi postnişini Nûrî Babazâde Ali Nutki Baba Efendi.⁴³

39 Mustafa Baydar, "Karaosmanoglu, 'Nur Baba', Rıza Nur ve 'Atatürk' Üzerine Açıklamalar Yapıyor", *Milliyet Sanat*, 111 (20 Aralık 1974), s. 30. Kısıklı Bektaşî Dergâhı ile kasıt Üsküdar'da Çamlıca-i Kebir'de bulunan Kısıklı Karyesi'ndeki Tahir Baba Tekkesi'dir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Gülay Yılmaz, "Bektaşilik ve İstanbul'daki Bektaşî Tekkeleri Üzerine Bir İnceleme" *Osmanlı Araştırmaları/The Journal of Ottoman Studies*, XLV (2015), s. 127-128. Diğer yandan romanın kurgusuna konu olan Nur[i] Baba karakterleriyle ilgili, gerçek yaşamdaki Bektaşî babaları içerisinde çeşitli kişiler söz konusu olmuştur (bkz. resim 2, 3, 4). Yakup Kadri'nin ifadeleriyle romanda karakter olarak Nur Baba ile özdeşleştirilen kişi Ali [Nutki] Baba (resim 4), romanın ismini ise bu kişinin babası Çamlıca Bektaşî Dergâhı postnişini Nûrî Baba'dan (resim 2) aldığı söylenebilir.

40 Yılmaz, a.g.m., s. 127-128.

41 Ahmet Rifki, *Bektaşî Sırrı* (Cilt 2), s. 24.

42 Ahmet Rifki, *Bektaşî Sırrı* (Cilt 1), s. 136.

43 A.g.e., s. 8.

Yakup Kadri 1974 tarihli bir röportajında ise *Nur Baba'yı*; Kısıklı Bektaşî Dergâhı'nda yaşadığı bu düş kırıklığından ötürü Bektaşilikte umduğunu bulamamanın verdiği bir “hınçla” yazdığını itiraf eder.⁴⁴ Yazarın, Bektaşî tarikatındaki bozulmaya dair eleştirilerini romanlaştırdığı *Nur Baba'da* çizdiği tablo, kendi yaşamında cereyan eden hadiselerle yönelik sergilediği tutumla tezatlık arz eder. Bu bakımdan dergâhta düzenlenen içki meclisleri ve muhtevalarına yönelik romanda dile getirdiği eleştirilerin, arkadaşı Yahya Kemal [Beyatlı] ile birlikte Çamlıca Bektaşî Tekkesi'nde bizzat kendisinin de iştirak ettiği içkili toplantılar gerçeğiyle uyuşmadığı görülür.⁴⁵ Benzer yönde bir durum, eşlerini aldatan evli kadınlar üzerinden aile kavramının bozulmasına yönelik tarikata yönelttiği eleştiriler için de geçerlidir. Çünkü yine aynı Yakup Kadri, Yahya Kemal'in bu tekkede tanıştığı evli bir kadın ile yürüttüğü ilişkinin “gayr-i ahlâkiliğinden” ziyade, arkadaşının “türlü ruh krizleri ve kıskançlık kuruntuları yüzünden” bu birlikteliği sürdürmemesini eleştirecektir.⁴⁶ O halde, Yakup Kadri'nin Bektaşilikteki “yozlaşmaya” yönelik dile getirdiği eleştirilerin hangisinin doğru olduğu gibi bir soru zorunlu olarak gündeme gelmektedir. Ya da tarikata yönelik “hıncının” arkasındaki gerçek saik/ler neydi? Zira diğer türlü söz konusu bu hususları dışarıda tutulursa gerek *Nur Baba* romanında gerekse hatıratında dile getirdiği gibi tekkede icra edilen *ayin-i cem* ve *erkânların* muhtevasında (yazarın kurgusal bazı eklemleri ve yine kurgudan kaynaklı bilgi değişiklikleri dışında) pek bir bozulmuşluktan söz edilemeyeceği görülür.⁴⁷

Nur Baba'nın, yazarın da itiraf ettiği gibi bir hıncın ürünü olduğu görüldüğü de romanın Bektaşiliğin hedef haline getirilmesi için kaleme alındığı yönündeki değerlendirmelere ihtiyatla yaklaşmak gerekir.⁴⁸ İddia sahiplerine göre Yakup Kadri, *Nur Baba'yı* kaleme alarak Bektaşiliği Kemalist iktidara hedef göstermiş ve akabinde de tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla Bektaşî

44 Adile Ayda, “Yakup Kadri ile Mülâkat”, *Türk Edebiyatı, Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, 3/32 (1974), s. 26-27.

45 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* (Ankara: Bilgi Yayınları, 1969), s. 171-172.

46 A.g.e., s. 172-173.

47 Karaosmanoğlu, *Nur Baba*, s. 78-85. Bu hususla ilgili farklı görüşler için bkz. Özkırımlı, “Nur Baba Üzerine”, s. 15; İlhan Cem Ersever, *Çağdaş Türk Romanı ve Öyküsünde Aleviler* (İstanbul: Alev Yayınevi, 2005), s. 186. Diğer yandan Yakup Kadri'nin bahsettiği tarikata sülûk (katılma) töreni ve tekkedeki kimi ayin ve âdap kurallarının karşılaştırması için bkz. Besim Atalay, *Bektaşilik ve Edebiyatı* (İstanbul: Ant Yayınları, 1991), s. 21-28; John Kingsley Birge, *Bektaşilik Tarihi*, çev. Reha Çamuroğlu (İstanbul: Ant Yayınları, 1991), s. 196-223; Yusuf Ziya Yörükân, *Anadolu'da Aleviler ve Tahtacılar* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002), s. 312 vd.; Mehmet Eröz, *Türkiye'de Alevilik Bektaşilik* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2014), s. 210 vd.

48 Cafer Gariper, Yasemin Küçükcoşkun, “Edebiyat Eleştirisinin Uzağına Düşmüş Bir Eleştiri Anlayışı”, *Kurgan*, 20 (2014), s. 33-34.

şi tekkeleri de kapatılmıştır.⁴⁹ Daha önce de dile getirildiği gibi *Nur Baba* ilk olarak 1913 yılında, Cumhuriyet'in kuruluşundan henüz on yıl önce tefrika halinde yayımlanmıştır. Bu tefrikaların bir araya getirilerek kitap halinde yayımlanması ise Cumhuriyet'in ilanından bir yıl öncesine (1922) tekabül eder. Söz konusu tarihlerden de anlaşılacağı gibi yazarın her ne kadar Bektaşiliğe karşı bir düş kırıklığı ve hınc beslediği doğruysa da Bektaşiliği doğrudan, henüz akıbetleri belli olmayan Cumhuriyet'in kurucu kadrosuna hedef göstererek, tekkelerinin kapatılması gibi bir niyetinin söz konusu olmadığı anlaşılmaktadır. Nitekim romanın bizzat Mustafa Kemal'in dikkatini çektiği de görülür. Fakat kendisi romanı okuduktan sonra Nur Baba'nın gerçek yaşamda temsil ettiği Kısıklı Bektaşî Dergâhı şeyhi Ali Baba'yı getirerek yoklamalarda ve denemelerde bulunmuş ve söz konusu kişinin romanda anlatılan Nur Baba'ya benzememesinden ötürü baba hakkında Yakup Kadri'ye yakınmıştır.⁵⁰ Bu bakımdan Wilson'un da yerinde vurgusuyla, romanın sufi tekkelerini ortadan kaldırmayı teşvik edip-etmediği açık olmamakla birlikte, onu, sufilik ile ilgili Türkiye ve evrensel ölçekte dönemin modernist ve milliyetçilerince sürdürülegelen düşüncelerin edebi bir ifadesi olarak görebilmek mümkündür.⁵¹ Yakup Kadri'nin Bektaşiliğe yönelik hayal kırıklığı ve hıncının izlerine dair bir diğer iddia da karşılıksız bırakılan aşkına dairdir. İddia sahiplerine göre Yakup Kadri romanını bir Bektaşî babasının kızına âşık olması fakat kızın babası tarafından kendisine verilmemesi üzerine intikam alma duygusuyla yazmıştır.⁵²

Yakup Kadri'nin romanı üzerine dile getirdiği bir diğer husus da roman karakterleri ile ilgili yöneltilen, gerçek hayattan kişiler oldukları yönündeki iddiadır. Yazarın buna cevabı, romandaki hiçbir karakterin gerçek bir kişiliğin tasviri olmadığı ve Bektaşî dergâhında da bu tür karakterlere rast gelmediğidir. Buna göre gerek hikâyeye ettiği vakanın gerekse tasvir ettiği şahısların tamamıyla hayal ürünü olduğunu belirtecektir.⁵³ Fakat bu açıklama, yu-

49 Annemarie Schimmel, *İslam'ın Mistik Boyutları* (İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2001), s. 332-333; Tanilli, "a.g.m.", s. 190; Ersever, a.g.e., s. 185; Hüseyin Ağuicenoğlu, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* Romanında Bektaşiler", *Alevi Akademisi Bülten*, 5 (2004), s. 36; Kemal Kök, "Şeyh Bedreddin'in Düşünceleri İzinde Bir Roman: Lâmekân", *Sanat Cephesi, Sosyalist Gerçekçi Sanat Dergisi*, sayı 8 (2018) ve Abbas Karakaya, "Yakup Kadri'nin *Nur Baba* Romanında Alevi-Bektaşiler ve 1980 Sonrası Akademik Eleştirinin Körlüğü", *artizan* (2018) bu yönde düşünenler arasındadırlar.

50 Bkz. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Bir Bektaşî Babasının Sergüzeşti", *Ulus* (27 Nisan 1961), s. 3; Baydar, a.g.m., s. 30; İlhami Soysal, "Tarikattan Edebiyata Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Milliyet* (15 Ekim 1983), s. 9.

51 M. Brett Wilson, "The Twilight of Ottoman Sufism: Antiquity, Immorality, and Nation in Yakup Kadri Karaosmanoğlu's *Nur Baba*", *International Journal of Middle East Studies*, 49 (2017), s. 234, 253.

52 Ersever, a.g.e., s. 173.

53 Karaosmanoğlu, *Nur Baba*, s. 9.

karıda da dile getirildiği gibi Bektaşilikten umduğunu bulamadığı için *Nur Baba* romanını yazan Yakup Kadri'nin bahse konu "düş kırıklığı" ve "hıncı" ile örtüşmez. Çünkü bizzat kendi ifadeleriyle romandaki *Nur Baba* ile gerçek yaşamında Bektaşiliğe intisap ettiği Kısıklı Bektaşî Dergâhı şeyhi Ali Baba arasında birtakım benzerliklerin olduğunu dile getirir: "[Ali Baba'nın] Kallıbının, çehresinin bazı niteliklerinden başka benim *Nur Baba*'ya benzer tarafı yoktur (Kadınlara düşkünlüğünden ve kadınların ona kapılmalarından başka)."⁵⁴

Aynı şekilde yazar, hikâye ve olayların geçtiği *Nur Baba Dergâhı*'nın hayal ürünü olduğunu iddia etse de yıllar sonra kaleme aldığı *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* başlıklı eserinde bu dergâhın Kısıklı ya da diğer adıyla Çamlıca Bektaşî Tekkesi olduğu anlaşılacaktır.⁵⁵ Yakup Kadri aynı zamanda, Yahya Kemal ile aynı evi paylaştığı dönemlerde ziyaret ettiği söz konusu bu dergâhtaki işleyişin *Nur Baba*'da anlatıldığı gibi olduğunu da itiraf edecektir.⁵⁶ Bu bakımdan Yakup Kadri'nin bazen günlerce gecelediği bu dergâhtan eve "derin bir vicdan azabı" içinde döndüğü ve bu azabın da o sıralar yazmakta olduğu *Nur Baba* romanının müsveddelerini okurken bulduğu Yahya Kemal'den ötürü yüz kızartıcı bir utanca dönüştüğü anlaşılır. Söz konusu utançın Yahya Kemal'i evde yalnız bırakmaktan mı yoksa dergâhta kaldığı süre boyunca yaşadıklarından mı kaynaklandığı net değildir. Böyle olduğu için de Yahya Kemal'i alıp Çamlıca'daki tekkeye götürür.⁵⁷ Burada, bir Nevruz gününe denk gelen tekkedeki seremoni karşısında hayretler içinde kalan Yahya Kemal'in Bektaşilik ile ilgili fikirleri de devreye girer.⁵⁸

Yakup Kadri bu durumun her ne kadar roman bağlamında söz konusu olmadığını belirtse de karakterlerin yine de okuyucu tarafından kendi çevrelerindeki gerçek kişiler ile örtüştürülmesini kendisi için bir başarı olarak adeder. Bunu da güçlü romancıların bir başarısı olarak değerlendirip, yarattığı karakter tiplerinin de gerçek yaşamdaki kişiler ile uyuşmasına bağlamıştır. Dolayısıyla kendi okurlarının da tanıdıkları kişiler ile *Nur Baba* romanındaki karakterler arasında bir benzerlik kurduklarını ifade eder. Bu nedenle her ne kadar romandaki karakterlerin hiçbir tarih ve yerde yaşamayan, hayal ürünü karakterler olduğunu ifade etse de betimlediği şartlar dâhilinde yaşamalarının mümkün olduğunu söylemekten de geri durmamıştır.⁵⁹

54 Baydar, a.g.m., s. 30.

55 Bir diğer yerde ise yazar, bu dergâhın Kısıklı Dergâhı olduğunu ve şeyhin de Ali Baba olduğunu belirtir (Özkırımlı, "Nur Baba Üzerine", s. 14).

56 Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, s. 167.

57 A.g.e., s. 166-167.

58 A.g.e., s. 169.

59 Karaosmanoğlu, *Nur Baba*, s. 9.

Roman karakterlerinin Yakup Kadri'nin yaşamındaki yeri

Romanda Macid karakteriyle konumlanan Yakup Kadri'nin, benzer şekilde diğer bazı karakterler ve etraflarında dönen hadiseler bakımından da kendi gerçek yaşamından kesitler sunduğu görülür. Bu bakımdan Ziba karakteriyle Yakup Kadri'nin gerçek yaşamındaki halası arasında bir benzerliğin olduğu söylenebilir. Bu da yazarı, Ziba Hanım'ı roman içerisinde inşa ederken halası ile babasının aralarının açılmasının nedeni Bektaşilik algısı üzerinden konumlandırmasına neden olmuştur. Çünkü Bektaşiliğin, Yakup Kadri'nin henüz küçük yaşlarında aile efradı içerisinde ne denli büyük kötülüklerle özdeşleştirildiği aşikârdır.⁶⁰ Yazarın gerçek yaşamında halası üzerinden bahse konu olan bu durum, romanda Nigâr Hanım'ın halası olan Ziba Hanım üzerinden kurgulanır. Buna göre, Ziba Hanım'ın da Bektaşiliğe intisabından ötürü erkek kardeşi ile anlaşılamayıp, ailede reddedildiği ve bu nedenle aile içerisinde Bektaşiler ve Bektaşilik aleyhinde birçok şeyin anlatıldığı görülmektedir.⁶¹ Bu da Bektaşiliğin, zihinlerde olumsuz bir yargıya sahip olan "Kızılbaş" imgesi üzerinden dile getirilmesine vesile olmuştur. Bu bakımdan söz konusu durumun yazarın yaşamındaki bir anının roman kurgusu içerisinde ifade bulduğu muhakkaktır.

Buradaki dikkat çekici bir diğer ayrıntı da Yakup Kadri'nin gerek büyüdüğü muhit gerekse ailesi içerisinde Bektaşiliğe sıcak bakılmadığıdır. O halde küçük yaşta Mevlevî ve Rûfai ayinlerine katılan yazarın, bunlar içerisinde büyük bir muhabbet duyup dervîşi olmak istediği Mevlevilikten⁶² sonrasında çevresinde bu denli olumsuzlanan Bektaşiliğe merak salmasının kendine has bir izahı olsa gerektir. Yazarın gerçek yaşam ile roman karakterleri arasında kurduğu alegorik anlatıya dair dikkat çekici bir diğer husus da yakın arkadaşları arasında yer alan Yahya Kemal'in yaşamıyla ilgilidir. Romanda, Nur Baba Dergâhı'nın şeyhi Nur Baba, Nasib ve Nigâr Hanım karakterleri evli olmalarına rağmen "gayr-i ahlâkî" bir ilişki içerisinde olan kişilerdir. Bu bakımdan Yakup Kadri'nin anlatımıyla Yahya Kemal'in de Çamlıca Bektaşî Tekkesi'nde tanıştığı evli ve çocuk sahibi bir kadın ile böyle bir aşk yaşadığı anlaşılabacaktır.⁶³

60 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı* (İstanbul: Birikim Yayınları, 1980), s. 118.

61 Karaosmanoğlu, *Nur Baba*, s. 33, 41.

62 Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, s. 46-48, 116-117, 120-13.

63 Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, s. 173. Bu kadın, ünlü şair Nâzım Hikmet'in annesi Ayşe Celile Hanım'dır. Yakup Kadri'nin adını vermeden ressamlığından bahsettiği Celile Hanım ressamlığı ile bilinmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Beşir Ayvazoğlu, *Yahya Kemal, 'Eve Dönen Adam' Ansiklopedik Biyografi* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2008), s. 88-92.

Romanın içerik ve kurgusu

Yakup Kadri'nin roman için seçtiği bölüm başlıkları dikkat çekicidir. Bu açıdan söz konusu başlıklar arasında birini özellikle zikretmek gerekir ki o da doğrudan Bektaşî ve Alevilere yöneltilen cinsel içerikli iftiralara gönderme de bulunur: "Bir Bektaşî Tekkesinde Mumlar Nasıl Söner?"⁶⁴ Diğer bazı başlıklarda bunun gibi doğrudan bir gönderme olmasa da altlarını dolduran anlatıların muhtevaları itibarıyla başlıkların kendisi ile uyuşmadığı ve dolaylı olarak da ithamla yüklü oldukları söylenebilir.⁶⁵ Romanın "Bir Bektaşî Tekkesinde Mumlar Nasıl Söner" başlıklı ilk bölümü, kadın ve erkeklerden oluşan bir grup Bektaşî'nin, dergâhlarında rutin bir şekilde sürdürdü geldikleri bir *bezm-i nûş* [içki meclisi] sahnesiyle açılır. Dergâhta düzenlenen bu içki âlemleri de esas itibarıyla yazarın roman boyunca sık sık başvurduğu bir de-kordur. Bu durum gerçek yaşamda Yakup Kadri'nin Çamlıca Bektaşî Tekkesi'nde de yakından gözlemlediği ve bizzat kendisiyle birlikte arkadaşı Yahya Kemal'in de iştirak ettiği içki âlemleriyle uyuşur.⁶⁶ Söz konusu beyanlar üzerinden Bektaşîliğe dair çizilen olumsuz tablo yer yer roman karakterleri üzerinden de dile getirilir. Bu açıdan bahse konu içki âleminde Nur Baba'nın eşi Celile Hanım ile Nesimî Bey arasında geçen diyalog, esas itibarıyla Yakup Kadri'nin Bektaşî dergâhlarındaki ananelerinin bozulduğuna dair eleştirisi-nin girişi mahiyetindedir.⁶⁷

Romandaki içki meclisinde adı geçen söz konusu kişiler kimdir? Yakup Kadri bununla ilgili malumatı ise "Bir Bektaşî Şeyhi Nasıl Yetişir?" başlıklı ikinci bölümde sunar. Bu da daha çok altında gayr-i ahlâki bir havanın sin-dirildiği bir örgüyle ifade bulmuştur. Romana adını veren Nur Baba'nın ger-çekte adı Nuri olup, sekiz dokuz yaşlarında kısırlığından ötürü çocuğu ol-mayan dergâhın babası Afif Baba tarafından Anadolu'dan getirilen bir çocuk-tur. Nuri, yirmili yaşlarının başlarında ve Afif Baba da ölüm döşegindeyken, kendisini büyüten babanın eşi Celile Hanım ile birlikte olmaya başlamış ve

64 Her ne kadar yazar, eserde bir "orji" sahnesini çağrıştıran anlatımlarla niyetinin bu olmadığı-nı belirtse de (Karaosmanoğlu, *Nur Baba*, s. 7), bununla okurlarının hayal dünyasını okşadı-ğı ve böylelikle yüzyıllardan beridir halk arasında dolaşan bir dedikoduya gönderme yaptığı anlaşılmaktadır (Kudret, a.g.e., s. 151; Tanilli, a.g.m., s. 188).

65 Örnek olarak "Bir Bektaşî Şeyhi Nasıl Yetişir", "Bir Zâhir Nasıl İrşâd Edilir? (1-2)" "Nur Baba Dergâhında Misli Görülmemiş Bir Âyin-i Cem (1-2)" ve "İrşâdâtın İkinci Devresi" bölümleri gösterilebilir. Wilson'a (a.g.m., s. 245) göre Yakup Kadri buradaki seremonileri bir "orji" olarak göstermesi de "mum söndü" teması üzerinde oynayarak, Nur Baba Tekkesi'ni –Nur Baba'nın müritleriyle ve aynı zamanda müritlerin kendi aralarındaki aşk ilişkisini de göz önünde bulundurarak– bir gayrimeşru-cinsellik sığınağı olarak sunar. Böylece, bütünsel olarak bakıldığında cem ayinini bir orji olarak tarif etmemesine rağmen tarih boyunca "mum söndü" üzerinden dile getirilen iftira ruhunu sürdürmüştür.

66 Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, s. 171.

67 Karaosmanoğlu, *Nur Baba*, s. 12-13.

babanın ölümü sonrasındaysa onunla evlenmiştir.⁶⁸ Küçük bir yaşta dergâha intisap eden Nuri'nin babanın ölümüyle birlikte kendisini büyüten, anesi yaşındaki Celile Hanım ile evlenmesi bir Bektaşî babasının gayr-i ahlâkiliğine (bir nevi ensest) yönelik bir göndermedir.⁶⁹ Dergâhın başına geçen Nuri, bir aralık Celile Bacı'nın kontrolü altında dergâhı idare eder. İlk etaplarda Celile'nin, iradesine her karşı gelişinde karşılık olarak aldığı "dergâhın selâmeti için" uyarısı Nuri'nin ilerleyen dönemlerdeki fiillerinin meşrulaştırıcısı gibidir.⁷⁰ Bu bakımdan denilebilir ki muhibbeleri ile sürekli ilişki içerisinde olan Nur Baba, Alevî ve Bektaşî geleneğinin temel düsturlarından olan "eline, diline ve beline" ilkesine de riayet etmeyen bir kişiliktir. Benzer bir durum tekkesine bağlı kişiler için de geçerlidir.⁷¹ Nuri, daha sonra kendisine intisap eden Ziba Hanım tarafından "Nur Baba" olarak adlandırılmasıyla artık bu isimle anılır.⁷² Ziba Hanım, Sultan Abdülaziz döneminin saray erkânından olan Safa Efendi isimli saygın, zengin birinin kızı olup, bir dönem Nuri Baba ile aşk yaşayan bir muhibbedir. Servetini Nur Baba'ya vakfederek ona "Nur Baba" ismini vermesi kadar, kişiliğinin şekillenmesi üzerinde de etkili olmuştur.⁷³ Aralarındaki ilişki, kendisinden küçük olan Nur Baba'nın çapkınlıklarından ötürü nihayetine ermiş ve bundan sonra aralarında yer yer büyük tartışmalar yaşanmıştır. Yazarın, Ziba Hanım ile Nur Baba arasında yaşanan tartışmaları resmetme biçimi de cinsel göndermelerle yüklüdür.⁷⁴ Romanın bir diğer karakteri de Nasib Hanım'dır. Evli ve çocuk sahibi olmasına rağmen, kocasını Rauf Bey ile aldatan bir karakter olarak resmedilir.⁷⁵ Bu bakımdan dergâhı adeta bir "randevu" yeri olarak gördüğü dile getirilen Nasib Hanım ile Rauf Bey arasındaki ilişkinin betimlemesi de dikkat çekicidir. Bu durum Yakup Kadri'nin Bektaşî dergâhlarına yönelik dile getirdiği eleştirileri barındırır.⁷⁶ Bir diğer yerdeyse Nasib Hanım'ın, Hacı Bektaş Ocağı'nı sevgilisi Rauf Bey'le birleşmek için en müsait yer olarak gördüğü⁷⁷ ve dergâha gelmek için misafirlerini, kocasını ve hatta ateşler içinde yanan çocuğunu dahi yeni bir dadının ellerine bırakacak kadar vicdansız bir şekil-

68 A.g.e., s. 23-25.

69 Benzer yönde bir ima, sonradan âşık olduğu Nigâr Hanım için Nur Baba'nın muhibbelerinden biri tarafından babanın yüzüne yönelik sarf edilen şu sözlerde de görülür: "Merak etmeyin (...) Bir gün olur, onu evlâdlarınız meyânında görmek saâdetine erersiniz" (a.g.e., 51).

70 A.g.e., s. 26, 57.

71 Bezmi Nusret Kaygusuz, *Nur Baba Mâsalı* (İzmir: Ahenk Matbaası, 1338 [1922]), s. 72.

72 Karaosmanoğlu, *Nur Baba*, s. 31.

73 A.g.e., s. 32-33.

74 A.g.e., s. 21-22.

75 A.g.e., s. 89.

76 A.g.e., s. 36-37.

77 A.g.e., s. 42.

de resmedildiği görülür. Böylece Nigâr Hanım üzerinden çizilen bu tablo da Bektaşî dergâhlarının aile hayatı aleyhine kurulan kurumlar olarak görülmesine neden olacaktır.⁷⁸

Yakup Kadri'nin, yer yer diğer karakterler üzerinden Bektaşiliğin güncel durumuna dair eleştirilerini sunduğu kadar, kendini romanın neredeyse “en temiz” karakteri olan Macid ile özdeşleştirdiği hissedilir. Bu vesile ile adı geçen karakter üzerinden adı geçen Bektaşîlerin her biri kendilerine has karakter yapıları ve dergâhın işleyişi içerisinde adeta “günahkâr” olarak resmedilir. Dolayısıyla, sahip oldukları olumsuzluklarından ötürü adeta bir ortak “günah” çukuru içerisinde resmedilen bu kişilerin de birbirlerinin “ahlâksızlıklarını” olağan bir durum olarak gördükleri anlaşılır. Burada sadece Macid –göstermelik bir şekilde tarıkata intisap ettiği tören dışında– bu organizasyona dâhil olmayıp, onlar gibi yaşamadığı için ayrı tutulur. Öyle ki bu göstermelik ayin dahi Macid tarafından “mânâsız, zilletlik bir his, kendine karşı işlenmiş bir günahın mücâzâtı [cezası] ve bir sirk ortamı olarak” görülür.⁷⁹ Netice olarak da kadın karakterlerin yanı sıra, romandaki diğer bütün erkek karakterlerin de olumsuz bir yapıya sahip oldukları görülür. Bu ise daha çok karakterlerin çürümüşlüğüyle toplum ve imparatorluğun çürümüşlüğü arasında kurulan bir analogi gibi durur.⁸⁰

Romanda Nuri Baba, güzel ve zengin kadınlara olan zaafından ötürü dergâhı bunun için kullanan ve kadınların dergâha gelmesi ya da getirilmesi için uğraşılarda bulunan bir kişidir.⁸¹ Bu durum en son Ziba Hanım'ın yeğeni Nigâr Hanım'a olan ilgisiyle gün yüzüne çıkar. Nur Baba'nın, bir Bektaşî babası olarak otuzuna yaklaşan evli ve iki çocuk sahibi Nigâr Hanım'a gösterdiği ilgi kendi nezdinde Bektaşî tarikatının vaziyetine yönelik bir diğer gayr-i ahlâki göndermedir. Üstelik Nur Baba bunda yalnız da değildir. Çünkü dergâhın diğer muhibleri de onun Nigâr'a olan aşkının karşılık bularak, Nigâr'ın dergâha gelmesi için uğraşmaktadır. Buradaki en uç örnekler arasında; eşi Celile'nin suskunluğu ve durumu kabullenmesi kadar, bir zamanlar kendi de Nur Baba ile aşk yaşayan Ziba Hanım'ın başlangıçta karşı gel-

78 A.g.e., s. 77. Ağuçenoğlu (a.g.m., s. 35) yazarın Nigâr karakteri üzerinden dile getirdiği “Acaba her kadının benliğinde böyle doğmak için fırsat bekleyen rûşeym halinde bir fahişeyi mi saklıdır?” ifadesine dayanarak (Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 91) Yakup Kadri'nin gerçek yaşamda da bu düşüncelere (Ona göre her kadın kendi kişiliğinde bir fahişeyi barındırır) sahip olduğunu öne sürer. Wilson (a.g.m., s. 246) yazarın bu durumunu, 1913-1922 yılları arasında aydınlar arasında kadınların gelişimine dair öne sürülen ilerici düşünceleri sorgulamasına bağlamaktadır. Buna göre romanın cinsiyet ve kadın yozlaşması üzerine olan vurgusunun, sufi tekkelerinin çok ötesine uzatılan toplumsal cinsiyet rollerine dair duyulan kaygıların bir yansıması olduğu düşünülecektir.

79 Karasmanoğlu, a.g.e., s. 83.

80 Wilson (a.g.m., s. 245) bu analogiyi sadece kadın karakterler üzerinden ifade etmiştir. Diğer yandan Macid karakteri de akrabasının eşine duyduğu gizli aşkından ötürü kabahatlidir.

81 Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 16-17.

se de sonrasında gerekirse kendi ihtirasları yüzünden yeğeni Nigâr'ı Nur Baba'nın "kolları arasına" kendi elleriyle itmeye çalışması gelmektedir. Benzer şekilde evli olmasına rağmen dergâh muhiblerinden Rauf ile aşk yaşayan Nasib dahi istediği takdirde Nur Baba ile aşk yaşamaya açık olduğunu belirtmektedir.⁸² Bektaşilere yönelik halk arasındaki algı henüz Bektaşiliğe intisap etmemiş olan Nigâr Hanım üzerinden dile getirilir. Aile içerisinde Bektaşiler aleyhine söylenen sözler ve anlatılan hikâyelerin korkunçluğu için başvuru tabirinin kendisi ise "Kızılbaş"tır. Bu açıdan Kızılbaşlara yönelik nefret, halası Ziba Hanım'ın Bektaşiliğe intisabıyla babası tarafından dile getirilenler arasındaki en ürkütücü ifadedir. Böyle olduğu için Bektaşî tekkeleri de tehlikeli bir eşiğe sahip, karanlık bir mahfel [toplantı yeri] olarak resmedilir. Aynı şekilde buradaki âyinler de Neron, Petro ve Trimalikiyo'nun safâhat âlemlerine benzetilmiştir.⁸³ Bektaşî ananelerine yönelik olumsuz göndermeler sadece bunlardan ibaret değildir. Bektaşî babaları tarafından muhiblere sunulan içkinin [dem] reddedilmemek üzere içilme âdeti "iğrenç ve âdi" görülmemekte ve bizzat Nur Baba'nın âşık olduğu kadınlar da tarikat adabı uyarınca onun "evlatları" olarak zikredilmektedir.⁸⁴ Burada bir nevi, kendi evlatlarıyla birlikte olan bir "baba" portresi çizilmiştir.

Bektaşîlerin Kızılbaşlar ile özdeşleştirilmesi üzerinden dile getirilen olumsuzlama, romanın bir diğer karakteri olan Macid üzerinden farklı bir şekilde dile getirilecektir. Bektaşîliği ilkel ve kabataslak bir panteizm olarak gören Macid'e göre Bektaşîler *rind* [sarhoş], *lakayt*, *reybi* [şüpheli] ve *kelbidir* [kinik]. Bu bakımdan Bektaşî dervişleri de genellikle İslâmiyet'ten vazgeçmiş ve saflıklarını kaybetmiş bir "Diyojen" olarak görülür.⁸⁵ Bektaşî erkânı içerisindeki kimi uygulamalar ise diğer Doğulu dinlerdekilere daha manasız, gülünç, "âdi" ve zahmetli bir mecburiyet olarak belirtilecektir.⁸⁶ Dergâhtaki âyinlerin sonrasında düzenlenen içki meclislerinde kadın ve erkekler arasında ulu orta sergilenen davranışlar da Bektaşîliğin olumsuzlanması açısından dikkat çekicidir. Nigâr Hanım'ın tarikata giriş gecesindeki ayinden sonra Nur Baba ile olan diyalogu Macid'in ağzından şöyle betimlenecektir: "Yanı başımdaki sihirbaz sözlü kadın ne derse desin, Nigâr hakkında bu gecenin pek hayırlı olmadığını hissediyorum; O, bu gece, bu ya-

82 A.g.e., s. 47, 51-52.

83 A.g.e., s. 41-42.

84 A.g.e., s. 45-46, 51, 84.

85 A.g.e., s. 60. Diogenes (Diyojen) Sokratesçi ekolden kabul edilen *kinizmin* en önde gelen üyelerindendir. Çağının uygarlık değerlerine aldırmaçlıklarıyla beraber mutluluğa ancak erdem ve dünyevi hazların reddedilmesiyle erişileceğini savunan kiniklerin erdem ilkesine göre insan özgür ve kendi iç bağımsızlığı ile yaşamını sürdürmelidir. Bu da insanın, bilgi sayesinde kendini kuşatan gereksinimlerden kurtulup kendine yetebilen bir varlık haline gelmesiyle mümkündür.

86 A.g.e., s. 70.

rım sefâhat sofrasında hayatın pek mühim bir köşesini dönüyor. Yanındaki siyah sakallı adam [Nur Baba] gittikçe kabaran siyah bir ihtirâs dalgası halinde onu her an biraz dahâ kendine doğru çekiyor, yavaşça kaplıyor, sessiz, sessiz sarıyor. Bunu yalnız ben seziyorum; Zîbâ Hala bile kaç defa gözünün ucuyla bana onları işaret etti.”⁸⁷

Söz konusu içkili meclisin kadın-erkek arasında yarattığı yakınlaşma Nur Baba’nın davranışları kadar Macid’in saygı duyduğu Nigâr Hanım üzerinde de etkisini gösterir. Bu durum, meclisteki diğerleri için alelade bir tutum olarak kanıksandığından olsa gerek bir tek Macid’in dikkatini çekmiştir.⁸⁸ Macid’in gözlemleriyle Nur Baba ile Nigâr arasındaki yakınlaşma sadece bundan da ibaret değildir. Aldığı içkiden ötürü sarhoş olan Macid ile ilgilenen Nigâr’ın gecenin bir yarısında Nur Baba tarafından götürüldüğüne de tanık olunur.⁸⁹ Yakup Kadri’nin Macid karakteri üzerinden resmettiği tablo, yine aynı karakterin yaşadığı düş kırıklığı ve Bektaşilik aleyhindeki görüşleriyle nihayetine erdirilir.⁹⁰ Bu nedenle Macid’e göre tüm bu yaşananlar da adeta buradaki insanların henüz olgunlaşmadan çürüyen acıklı hikâyelerinin bir ifadesidir. Durum böyle olunca, bu görüntü içerisinde Nur Baba’nın rolü de hayli dikkat çekici bir şekilde resmedilir: “Serâpâ [baştanbaşa] ihtirâs, serâpâ iştihâ olan bu adam İstanbul’un sakin bir köşesinde, kurûn-ı vustâ [ortaçağ] masallarındaki sihirbazlar gibi, ateşi hiç sönmeyen bir *ocak* üstünde, birçok ruhların kaynadığı şeytanî kazanı, fâsılasız karıştırmakla meşgul oluyor.” [vurgular bize aittir].⁹¹ Dolayısıyla metaforlaştırılan bu “ocağın” ve üzerinde ruhların kaynadığı “şeytani kazanın” ne olduğunu tahmin etmek de uzak bir ihtimal olmasa gerektir: Bektaşilik ve Nur Baba Dergâhı.

Macid, Nur Baba Dergâhı’nda gerçekleştirilen sülûk töreninden ve hemen gecesinde yaşananlardan sonra dergâh ile olan bu ilk ve son temasıyla beraber Nigâr Hanım ile olan uzun süreli iletişimini de kesecektir. Fakat Nur Baba’nın Nigâr Hanım’a olan aşkı, evveliyatında gösterdiği sevgi gösterileriyle birlikte giderek daha da güçlü bir hale bürünür.⁹² Sonuçta da evli ve iki çocuk sahibi olan Nigâr Hanım’ın akıbeti de kendini tamamen genç ve yaşlı birçok kadının garamî *râşelerle* [aşk dolu titreyişlerle] dizlerine kapandığı kalpler *sayyâdı* [avcısı], muhabbet mürşidi Nur Baba’nın muhabbetine teslim etmek olur. Bu andan itibaren Nur Baba ile Nigâr Hanım’ın iki âşık ola-

87 A.g.e., s. 91.

88 A.g.y.

89 A.g.e., s. 94.

90 A.g.e., s. 78.

91 A.g.e., s. 95.

92 Yakup Kadri’nin, Nur Baba’nın bu dönemden itibaren Nigâr Hanım’a yönelik sergilediği tüm yakınlaşma ve yakından takipleri tarikat literatürüyle “irşâd” olarak nitelendirmesi dikkat çekicidir. Bkz. “İrşâdâtın İkinci Devresi” başlıklı bölüm (A.g.e., s. 95-120).

rak sürdürdükleri bir döneme girilir.⁹³ Bütün bunlar olurken Nur Baba'nın "dergâhın selâmeti" ve çıkarları adına da olsa kendine âşık zengin fakat yaşlı kadınların yanında "zoraki" de olsa belirli mevsimlerde kalmayı sürdürdüğü görülecektir. Bu kişi yetmişine gelmiş, dul bir kadındır. Söz konusu durum öylesine büyük bir gariplikle karşılanmıştır ki ilk etaplarda aralarında eşi Celile Bacı ve Ziba Hanım'ın da bulunduğu dergâhın diğer muhibbanları tarafından da tepkiyle karşılanır. Gerek Nur Baba gerekse dergâh bağlılarının bu olağanüstü durumları onları diğer Bektaşî tekkeleri nezdinde de farklı bir yere oturtmaktadır. Bu nedenle yer yer Nur Baba'ya bir "mülhid" gözüyle bakılmakta ve "evlâtlarına" da her karşılaşmada hakaretler edilmektedir.⁹⁴

Yakup Kadri'nin Nur Baba Dergâhı üzerinden çizdiği bütün bu olumsuz tablo, olayların merkezinde yer alan Nur Baba ile Nigâr Hanım arasındaki ilişkinin nihayete doğru yol almasıyla son demlerine gelir. Bu süre zarfında yazar, Nur Baba için ailesini terk ederek dergâha yerleşen Nigâr üzerinden hem söz konusu ilişkilerin yarattığı ahlâkî çöküntüye hem de bir ailenin nasıl parçalandığına dikkatleri çekecektir. Üstelik Nigâr'ın kaybı sadece eşi ve çocukları da değildir. Çünkü yaşanılanlardan duyduğu üzüntüden ötürü anesini de kaybetmiştir.⁹⁵ Buna bir de Nur Baba nezdinde de bir zamanlar sahip olduğu ilgi ve alakayı kaybetmek de eklenecektir. Alkol âlemleri, uyuşturucu ve yorucu bir aşkın sonrasında kısılan sesi gibi artık Nur Baba'nın o her güzel ve zengin kadın karşısında duyduğu aşk da yoktur. Çünkü Nur Baba'nın diğer birçok kadında denediği aşk maceraları yerini bu kez eşi Celile ve Nigâr Hanım'ın hemen gözü önünde kendisiyle nikâhlanacağı Süheylâ isimli başka bir kadına bırakacaktır.⁹⁶

Romanının yarattığı yankılar

Yakup Kadri, yukarıdaki izahatlarına rağmen, eserinin ilk baskısının kısa bir süre içerisinde tükenmesiyle gerçekleşen ikinci baskısına yazdığı diğer bir önsözde, yeniden bir açıklama yapma gereği hisseder. Çünkü eserin kamuoyu tarafından gördüğü ilgi yazarı mutlu etmemiş ve bu denli merakla karşılanmasının nedeni de romanda bahsedilen konunun duyulmamasına yorulmuştur. Bu açıdan yazarı en çok eleştirenler, kendi tabiriyle, romana yönelik kaleme alınan "mütalâaların, söylenen sözlerin ekseriyetle edebî tehzibden

93 A.g.e., s. 116, 119. Yazarın başlayan bu ilişki için tercih ettiği başlık ise "Kâmilân Muhabbete Mevkûf"tur –tamamıyla aşka tutulmuş– (A.g.e., s. 121).

94 A.g.e., s. 124-125.

95 A.g.e., s. 140.

96 A.g.e., s. 149-159. Bu bakımdan Wilson (a.g.m., s. 246) bütün bu gelişmelere dayanarak, Bektaşîlere yöneltilen cinsel içerikli iftiraları kadınların kamusal alana katılmalarında görülen artışa yönelik duyulan endişelerin bir kombinasyonu olarak değerlendirir.

[eğitimden] mahrum kimseler” olmuştur. Dolayısıyla yazar, istisnalar dışında, romanına dair okuduğu ve dinlediği fikir ve eleştirilerin hemen hemen hepsini “edebî gururunu okşamayan bir mahiyette” görmüştür.⁹⁷ Romanın Bektaşilik ile ilgili uyandırdığı yankı da yazarı özellikle asabileştirir. Bu eleştirilerin başında ise yazarın Bektaşiliği anlatamamış olması gelmektedir. Böyle olduğu için de söz konusu eleştiri sahiplerini “kendi cinsinden insanlar” olarak görmeyip, kendini ve onları lisan ve maksat olarak farklı kulvarların insanı olarak değerlendirir. Böylece “herhangi bir tarikat bir romanla tetkik ve tarife kalkışacak kadar hafif meşrep olmadığını” ifade ederek “doğrudan doğruya edebiyata ait olması lâzım gelen bu bahsi dinî ve felsefî bir vadiye dökcek kadar da malûmatfuruş [bilgiçlik taslayan]” olmadığını belirtir.⁹⁸

Yakup Kadri’nin tepkilerinden de anlaşılacağı gibi roman yayınlandıktan sonra aynı yıl içerisinde lehte ve aleyhte birçok eleştiriye muhatap olur. Lehte değerlendirmelerin başında ilk olarak Fevzî Lutfî imzasıyla kaleme alınan tanıtım yazısı gelmektedir. Yazar, romana dair eleştirilerde bulunan insanları tıpkı Yakup Kadri gibi “hissen bedhah ve mürâ’î insanlar” olarak değerlendirip, Nur Baba’da ne ifşâya ne de hücum ve teşhire yönelik bir şey görmediğini ileri sürer. Bu da romandan, Bektaşiliği kötü bir şey olarak düşünenlere karşı kuvvetli bir müdâfaaname çıkarmasına neden olur.⁹⁹ Dolayısıyla, romandaki “Bir Bektaşî Tekkesinde Mumlar Nasıl Söner” başlıklı başlangıç bölümünü halk ağzında gezen bir iftiranın reddi olarak kaleme alındığı ve işin içinde “ne bir kasd ne bir süfliyet ve behîmiyyet” olmadığı yönünde değerlendirir. Öyle ki, kendisi de Bektaşiliğe karşı önyargılı olan Fevzî Lutfî, bu romanı okuduktan sonra Bektaşiliğe yönelik bu inançlarını lehte bir şekilde düzelttiğini belirtcektir.¹⁰⁰ Bu nedenle Bektaşileri de, Yakup Kadri’nin tarikata yönelik bir sırrı fâş ettiğine sinirlendikleri için, tarikatı “bu kadar basit, maddi olarak ruh ve esrar halinde değil [de] bir eşya halinde” gösterdikleri için üzölmeye davet eder.¹⁰¹ Son olarak da Yakup Kadri’nin, bu romanında; ruh ve gönüllerin gizemine ererek kaleme aldığı alışlageldik çalışmalarının dışına çıktığı ve romanın karakterlerini daha çok “bir doktorun gözüyle süzölmüş gibi kanlı, canlı ve sinirli” bir şekilde maddi olarak resmettiği kanaatine varır.¹⁰²

97 Yakup Kadri Karaosmanoglu, “İkinci İzah”, *Nur Baba* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), s. 27.

98 Karaosmanoglu, “İkinci İzah”, s. 29. Yazarın diğer tepkisi ise –her ne kadar eleştirileri dikkate almadığını ifade etse de– kendisini bir duvara benzetmesi ve haysiyet ile namusuna saldıran söz konusu kişiyi de bu duvara nafiye yere yumruk atarak, sadece kendi elini inciten birine benzetmesidir (a.g.y.).

99 Fevzî Lutfî, “İstanbul’un Beş Günü, Kitaplar: ‘Ruhlar’ ve ‘Nur Baba’” *Dergah*, No. 26 (5 Mayıs 1338 [1922]), s. 27.

100 A.g.y.

101 A.g.m., s. 28.

102 A.g.y.

Fevzî Lûtfî'nin bu değerdendirmelerini Ahmet Hâşim'in roman üzerine kaleme aldığı yazısı izleyecektir. Hâşim'e göre; yayınlandığı ilk günden itibaren halk arasında büyük bir rağbetle karşılanan roman aynı zamanda bin türlü münakaşaya kaynaklık etmiş ve bu nedenle İstanbul adeta "Nur Baba'nın badesiyle sarhoş" olmuştur. Diğer yandan romanın yarattığı bu etki Hâşim tarafından aynı zamanda bir yenilik olarak da görülür.¹⁰³ Bununla birlikte Ahmet Hâşim de Fevzî Lûtfî gibi, *Nur Baba'yı* Bektaşiliğın aleyhinde yazılmış bir eser olarak görenlerin yanıldığı fikrindedir. Bu açıdan romandaki kahramanların tamamen Yakup Kadri'nin hayal ürünü olduğunu belirterek, günlük yaşamdaki Bektaşî dervişlerinin bu karakter tiplerinden uzak olduğunu belirtir.¹⁰⁴

Romanının yayımlanmasından sonra lehte bir yazı kaleme alanlar arasında Halide Edip de bulunur. Esere yönelik ön plana gelen eleştirileri canlı ve hakiki çalışmaların yarattığı tepkiye bağlayan Halide Edip, Nur Baba'nın kuvvetli bir şekilde tesiri altında kaldığını ifade ederek, çoktan beri Türkçede böyle bir sanat eseri görmediğini ifade eder. Daha öncesindeki eleştirmenlerin belirttiği gibi o da bu romanın Yakup Kadri'nin diğer eserlerinden havası, dekoru, dili ve kahramanlarının durumları açısından farklı olduğunu düşünmüştür.¹⁰⁵ Bununla birlikte isim vermeden Ahmet Hâşim'in *Akşam'da* yayımlanan yazısına göndermede bulunarak, eserin bir hayal ürünü olmaktan ziyade Yakup Kadri'nin bu romanıyla, alışık olmadıkları bir hayatı ve çevreyi bütün inceliğiyle acemice ve taklide düşmeden çizdiğini öne sürecektir. Bu da Halide Edib'in *Nur Baba'yı* –tıpkı Fevzî Lûtfî gibi– eti, kanı ve sınırları olmak üzere bütün maddiyetiyle sadece ruha ve akla değil aynı zamanda "musiki ve resim gibi insanın havasını istilâ eden bir eser" olarak değerdendirmesine vesile olmuştur. Bundandır ki Halide Edib, romandaki karakterlerin etkili bir şekilde tasvir ediliş biçimlerinin taşıdığı gerçekçilik yönünün Bektaşileri haklı olarak hakiki ve de haklı bir telaşa sürüklediğini düşünmüştür.¹⁰⁶ Dile getirilen bütün bu etkilerinden ötürü *Nur Baba* ve yazarı Yakup Kadri'nin günün en kuvvetli hadisesi haline geldiği ve bunun da tıpkı bir milletin kazandığı savaş kadar mühim olduğu sonucuna varılmıştır. Çünkü unutulmayan milletlerin tam da sanatlarıyla zaaf ve kudretlerini tarihe bıraktıkları düşünülecektir.¹⁰⁷ Halide Edib *Nur Baba'nın* et-

103 Ahmet Hâşim, "Nur Baba Münasebetiyle", *Akşam*, No. 1305 (9 Mayıs 1338-1922, 11 Ramazan 1340), s. 3.

104 A.g.y.

105 Halide Edib [Adıvar], "Nur Baba", *İkdam*, No. 9096 (17 Zilkade 1340, 13 Temmuz 1338-1922), s. 3.

106 A.g.y.

107 A.g.y.

kisi üzerine dile getirdiği bu görüşlerinin yanı sıra romanın konusu ve kahramanları üzerine de birtakım değerlendirmelerde bulunaçaktır. Bu bakımdan özellikle de Nur Baba'yı, doğaüstü yetenekleri ve ikna kabiliyeti hususundaki etkisiyle bilinen Rus mistik Grigory Rasputin'e benzetmiştir.¹⁰⁸ Yazar, romana ve Yakup Kadri'ye yönelik dile getirdiği bu övgülerinin yanı sıra aleyhte bir değerlendirme olarak Yakup Kadri'nin kadınlara yönelik ezeli düşmanlığına da dikkat çeker. Son olarak, Yakup Kadri'nin romanda kendini özdeşleştirdiği Mâcid karakteri üzerinden fikir ve düşüncelerini dile getirdiğini de ifade eder.¹⁰⁹

Romana yönelik olumlu değerlendirmelerde bulunan bir diğer kişi de Falih Rıfkı'dır. Romanda sadece Bektaşiliğin bozulmuş ve yozlaşmış bir tekkesinden bahsedilmesine rağmen bütün Bektaşilerin Yakup Kadri'yi kınadıklarını ifade eden Rıfkı, bunun nedenini içerideki bozulmuşluğun dışarıya aktarılmasındaki gizlilikte arayacaktır.¹¹⁰ Bu değerlendirme de Falih Rıfkı'nın Bektaşilikle güncel siyaset arasında ilişki kurmasına neden olur. Çünkü ona göre "fırkalar ve cemiyetler bir müddet geçtikten sonra birer tarikat haline" gelmekte "fırka aşkı ve ihvân râbıtası bütün muhabbetleri ve âlâkaları" geçmektedir. Bundandır ki, İttihât ve Terakki aleyhine gerçekleştirilecek bir eleştiride de yabancıların işe karıştırılmaması için gizli tutulması gerektiğine yönelik yanlış bir tutumun benimsendiğini ileri sürer.¹¹¹

Romanın lehte beyanlarla gördüğü bu ilgi, tersi şekilde, aleyhte ve sert eleştirilere maruz kalmasını da beraberinde getirmiştir. Bu eleştirilerin başını ise Necîp isimli bir yazarın *İlerî* gazetesinde kaleme aldığı dört makalesi çeker. Necîp'in romana yönelik ilk eleştirisi, Yakup Kadri'nin; Bektaşiliğe isnat edilen olumsuz nitelemelere rağmen romanını hiç de bu kanaatle yazmadığı ve tarikata atfedilen bazı çirkin ithamların alakasız olduğunu göstererek, aksine Hacı Bektaş Ocağı'na hizmet ettiği yönündeki iddiasıdır.¹¹² Necîp'e göre Yakup Kadri bu değerlendirmesiyle Bektaşilere bir de minnettarlık hissesi çıkarmaktadır. Halbuki ona göre Yakup Kadri bu romanıyla "mukaddesâta hürmetsizlik" etmiştir.¹¹³ Necîp değerlendirmelerine ilk olarak "Bektaşî sırrı" üzerine getirdiği yorumla başlar. Bektaşî sırrının zannedildiği gibi ne bir akide ne de bir ibadet tarzı olduğunu ifade eder. Öyle olsaydı şayet o güne değin tarikata intisap edenler ve Yakup Kadri bunu ortaya koya-

108 A.g.y.

109 A.g.y.

110 Falih Rıfkı [Atay], "Vatan Siyaseti, Fırka Politikası", *Akşam*, No. 1381 (26 Temmuz 1338-29 Zilkade 1340 [1922]), s. 3.

111 A.g.y.

112 Karaosmanoğlu, *Nur Baba*, s. 8.

113 Necîb, "Nur Baba Romanı Münasebetiyle Bir Cevap", *İlerî*, No: 1536 (11 Mayıs 1338-13 Ramazan 1340 [1922]), s. 2.

rak herkesi meraktan kurtarırdı. Fakat Necîp'e göre bu durum sadece Bektaşiliğe özgü olarak değerlendirilmemelidir. Örnek olarak da her din ve tarikatın ibadet tarzının bunlara mensup olmayanlarca alay konusu edilmesi gösterecektir. Bektaşilerin ayinlerinde dışa kapalı ibadet etmesini "Bektaşî sırrı" olarak değerlendirenlerin yanlış yolda olduklarını ileri süren Necîp'e göre bu sırta erenlerin de *Nur Baba* gibi bir romanı yazmayacağı muhakkaktır.¹¹⁴ Romandaki Nigâr karakterinin düştüğü fuhuş ve sefâhat âleminin bir Bektaşî dergâhı olarak sunulmasını eleştiren Necîp, Yakup Kadri'nin; bu gibi çirkinlikleri bir ibadethaneden ziyade kendileriyle özdeşleşmiş şeylerde ve kâbâhathânelerde aramamasını iyi niyetten uzaklaştığı ve kutsala olan ilgisizliği ile hürmetsizliğine yoracaktır.¹¹⁵

Necîp'in Yakup Kadri'ye yönelttiği eleştiriler arasındaki dikkat çekici ve de haklılık payı taşıyan husus, yazarın Bektaşiliği kastederek birtakım genellemelerde bulunmasıdır.¹¹⁶ Yakup Kadri'nin Bektaşilik üzerine gerçekleştirdiği okumaların yetersizliği ve yanlışlığına yapılan vurgu, gerek intisap ettiği dergâhtaki bozukluklar –doğru olsa dahi bütün tarikata genelleştirilemeyeceği– gerekse yazarın son dönemlerde tarikata intisap etmiş biri olarak samimiyetsizliğine yorulmuştur. Zira Necîp'e göre Yakup Kadri bizzat Pirevi'nden gelmiş hakiki bir Bektaşî olup da buradaki dergâhta gördüğü esef verici durumdan etkilenmiş olsaydı, söz konusu "dalâlet" [sapkınlık] halini katbekat anlatmazdı.¹¹⁷ Bu da Necîp açısından müesseselerin bütün bir akîdeyi temsil etmediği fikriyle izah edilir ki, örnek olarak da camileri verir. Bu açıdan camilerin de hiçbir zaman İslâm inancını temsil etmediğini olsa olsa İslâmiyet'in o mahaldeki şekil bulmuş haline işaret ettiğini ileri sürer.¹¹⁸ Bu da Yakup Kadri'nin "yalan yanlış bir dergâha intisâp" edip, gördüklerini anlayamaması ve "aslını bilmediği tarikatı diline dolamış halkın fikir tecessüsünden istifâde" ederek tarikatı yazdığı şeklinde yorumlanmıştır. Çünkü Necîp'e göre Yakup Kadri samimi bir Bektaşî olsa idi, tarikatta gördüğü bu sapmaları hakikat dışı iftiralarla halka anlatmaz, meslektaşları arasında düzeltmeyi düşünürdü. Yakup Kadri'nin "samimiyetsizliğine" yapılan bu vurgu romanın ilk bölümüne attığı "Bir Bektaşî Tekkesinde Mumlar Nasıl Söner" başlığı ve içeriği üzerinden de eleştiri konusu olur.¹¹⁹ Yakup Kadri'nin romanının ilk bölümüne attığı bu başlık üzerinden Necîp tarafından eleştirilmesi, başlıkta yer alan "bir" kelimesinin isimden ziyade "isnât" oldu-

114 A.g.y.

115 A.g.y.

116 "Muhabbet, Bektaşî tabirince, içmek, çalgı çalmak ilah..." (Karaosmanoğlu, *Nur Baba*, s. 107)

117 Necîp, "'Nur Baba' Romanı", *İleri*, No. 1539 (16 Mayıs 1338-18 Ramazan 1340 [1922]), s. 2.

118 Necîp, "Nur Baba'ya Cevap", *İleri*, No. 1542 (19 Mayıs 1338-21 Ramazan 1340[1922]), s. 2.

119 Necîp, "Nur Baba Romanı", 2.

ğu şeklinde düşünülecektir.¹²⁰ Bu açıdan özellikle de Necîp'in Yakup Kadri'ye söz konusu başlıklar üzerinden dile getirdiği eleştiriler dikkate değerdir. Zira “Bir Bektaşî Tekkesinde Mumlar Nasıl Söner” başlığıyla “mum söndü” ithâmlarını çürütmeye çalıştığını söyleyerek kendini savunan yazarın, aynı şeyi bu kez de genelleme kabilinden romanın “Bir Bektaşî Şeyhi Nasıl Yetişir” isimli ikinci başlığıyla sürdürmesi izaha muhtaçtır. Yazar her ne kadar ilk başlıkta kendisini savunsa da ikinci başlıkta “Nuri” isimli Nur Baba'nın çocukluktan bir şeyh haline gelişine değin sergilediği olumsuz davranışların onun şahsından ziyade genel anlamda bir Bektaşî şeyhinin ne tür aşamalardan geçerek, şeyhlik mertebesine geldiğine dair genel hükümler taşıdığı açıktır.¹²¹

Necîp'in Yakup Kadri'ye yönelik eleştirileri bunlarla da sınırlı değildir. Yazar, Yakup Kadri'nin Bektaşîliğe yönelik incelemelerde bulunup, onlara dair eserleri okuduğuna yönelik iddiasını da¹²² doğru bulmaz ve birtakım teknik bilgiler üzerinden romanın yazarını eleştirerek, onu bilgisizlikle itham eder.¹²³ Bunu da birtakım örnekler ile çürütmeye çalışır ki bunlar arasında en belirginini bizzat Yakup Kadri'nin romanın girişine yazdığı izahında geçen; cem ayinlerinin bütün halka açık bir şekilde gerçekleştiği ve Bektaşî babalarının aleni bir şekilde irşâdatta bulunduğu yönündeki sözlerinedir.¹²⁴ Çünkü Necîp'e göre Bektaşî sırrı âdab ve erkânda olmayıp, bunlarda gizlidir. Bu sebeple buralarda tarikatın esası vaaz edildiği için ibadetler dışarıya kapalı yapılmıştır. Bunların yanı sıra Necîp yazarın “ayin-i cem” ifadesini de problemli bularak, doğrusunun “ayn'ül-cem” ya da “cem'ül-cem” olduğunu ve ayin-i cemin bunlardan farklı bir şekilde yeme-içme meclisi olduğunu ileri sürer.¹²⁵

Necîp, Yakup Kadri'nin romanının girişinde kaleme aldığı izahta roman hakkında aleyhte eleştirilerde bulunanlara yönelik sarf ettiği “bedhah [kötü] ve mürâî [ikiyüzlü, riyakâr]” suçlamasını da kabul etmez. Çünkü bir romanı okuyup kızanlar bu sıfatlarla nitelendirilemez. Necîp'e göre özellikle de romanda itiraz ettiği “iftiraları” ve “târizleri görüp de kızmayanlar” inançsızlar olabilir. Diğer yandan romanın yazarını tebrik ve teşvik edenleri ise hak ve hakikati ters taraftan gören ya da hakikati görebilme anlayışından mahrum kişiler olarak nitelendirmiştir.¹²⁶ Birçok kereler Yakup Kadri'nin *Nur Baba*'yı

120 Necîp, “Nur Baba'ya Cevap”, *İleri*, No. 1547 (24 Mayıs 1338-26 Ramazan 1340[1922]), s. 2.

121 Benzer bir durum romanın 3. ve 4. bölüm başlıkları için de geçerlidir: “Bir Zâhir Nasıl Irşâd Edilir.” Bkz. Karaosmanoğlu, *Nur Baba*, s. 33, 40.

122 A.g.e., s. 6.

123 Necîp, “Nur Baba Münasebetiyle Bir Cevap”, s. 2 ve “Nur Baba'ya Cevap”, s. 2.

124 Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 6.

125 Necîp, “Nur Baba Münasebetiyle Bir Cevap”, s. 2.

126 Necîp, “Nur Baba' Romanı”, s. 2.

yayımlama niyetini sorgulayan Necîp, yazarın daha önce tefrika halinde yayımladığı bu romanın bölümlerini neden yıllar sonra kitap haline getirdiğini de sorgulamaktan geri durmaz.¹²⁷

Necîp gibi romana aleyhte eleştiriler yönelten bir diğer kişi de Bezmi Nusret Kaygusuz'dur.¹²⁸ Kaleme aldığı "Nur Baba Masalı" başlıklı risalesiyle o da Yakup Kadri'ye benzer minvalde eleştiriler yöneltir. Böylece, okuyucu için kitabın bölümlerini özetledikten sonra romana yönelik eleştirilerini dile getirecektir. Öncelikle romanı teknik açıdan değerlendirip, kurgu ve olaylar arasındaki kopuklukları eleştirir. Bu nedenle de romanın yazarını, küçük hikâyeler yazmaya alışmış ve bunun dışında ürün vermemiş acemi bir kalem olarak niteleyecektir.¹²⁹ Necîp gibi Kaygusuz da yazarın *Nur Baba* romanını yazma amacını sorgulayarak, bu gayenin belirsiz olduğu ve romanda ancak insanların fuhuşa eğilimli olduklarını göstermeye yönelik güçlü bir eğilimin aşîkâr olduğunu düşünür.¹³⁰ Dolayısıyla romanda, her bir karakterin bu yöndeki eğilimlerinin ön plana getirilerek özetlendiğini ve aynı zamanda hiçbir karakterin de temiz bir ahlâk, kalbi saf ve vicdanı pak olmadığını ifade eder. Bunu da daha çok "sanat sanat içindir" taraftarı olan Yakup Kadri'nin herhangi bir gaye veya ahlâki bir endişe gözetmemesinde aramıştır.¹³¹ Çünkü Nur Baba ile muhib ve muhibbeleri "eline, beline, diline" akidesinin tamamen aksine hareket eden ve haram olan her şeyi mübah görerek, müsamaha gösteren tipler olarak sunulmuştur. Bu nedenle de Kaygusuz'a göre "esâsen vahşî bir behîmiyet [hayvanlık] içinde yüzen bir eserde dîn medâr-ı istinâd" olamaz.¹³²

Kaygusuz, bütün bu eleştirilerine rağmen tamamen olmasa bile romanda Bektaşî tarikatının erkân ve adabından kapma bazı ufak tefek şeylerin söz

127 Necîp, "Nur Baba'ya Cevap", s. 2.

128 Her ne kadar eserin Milli Kütüphane koleksiyonunda bulunan kapağında "B. N" kısaltması kullanılmışsa da eserin kataloglanmasında (06 Mil EHT A 44145) doğrudan Bezmi Nusret Kaygusuz ismi tercih edilmiştir. Bu nedenle bundan sonra da eser sahibi Bezmi Nusret Kaygusuz olarak zikredilecektir.

129 Kaygusuz, *a.g.e.*, s. 4 vd.

130 *A.g.e.*, s. 15. Kaygusuz, Yakup Kadri'nin amacının belirsiz olduğunu dile getirse de bir yerde; bazı yazarların eserlerine sevimli bir özellik veremeyeceklerini bildikleri için garip mevzuların peşinde koştuklarını ve bulacakları mevzunun kendi kendine canlı bir şey olarak, yeniliğiyle okuyucunun dikkatini çekmesini beklediklerini ifade eder. Bu bakımdan söz konusu endişeye sahip genç muharrirlerden biri olarak Yakup Kadri'nin de dîni bir konuyu romanlaştırmaktan çekinmediğini ve Bektaşîlikle alakalı bazı ifadelerle bir kısım halkın heyecan ve merakını tahrik ettiğini ileri sürmüştür (*a.g.e.*, s. 3-4).

131 *A.g.e.*, s. 16.

132 *A.g.e.*, s. 22. Demir'e göre ise Kaygusuz, romana dair bu değerlendirmeleriyle tamamen *mimesis*-çi bir anlayışta olup, *Nur Baba*'nın kurmaca bir metin olduğundan hareket etmemekte ve eseri hayattaki Bektaşîliğe göndermelerle ele almaktadır. Ahmet Demir, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba*'sı İçin Döneminde Bir Reddiye: *Nur Baba Masalı*", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 80 (2016), s. 60.

konusu olduğunu da ifade eder. Fakat romanda yer verilen Bektaşiliğe ait bu uygulamaların yanı sıra, tarikatla alakası söz konusu olmayan hususlar da mevcuttur.¹³³ Bütün bu iddialar da tıpkı Necib gibi Kaygusuz'un da Yakup Kadri'yi *Nur Baba* romanını Bektaşiliği bilmeden yazdığı değerlendirmesine götürür. Böylece Karaosmanoğlu'nun *Âşık Paşâzâde Tarihi*, *Kâşifü'l-Esrâr* ve *Binbir Hadis* gibi Bektaşilik aleyhine yazılmış kitaplardan alınmış "saçma ve garazkârâne" fikirleri eserinin muhtelif yerlerine saçtığı ileri sürülecektir.¹³⁴ Risale yazarına göre, Yakup Kadri Bektaşiliğe yönelik bir genellemeyle hareket etmektedir. Kendisi de içinden çıkılmaz bu garipliğin [*girîve-i garâbet*] farkına vardığı için, romanın ilerleyen sayfalarında Nur Baba ve evlâtlarının durumunu müstesna sunmak adına yaşam ve uygulamalarından ötürü onları diğer Bektaşilerle husumetli göstermek gibi bilinçli bir tercihte bulunmuştur.¹³⁵ Bundan ötürü de yazarın roman bölümleri için kullandığı başlıklarla Bektaşiliğin sırrına tamamen vakıf olduğu intibası oluşturduğu gibi bir anlayış içerisine girdiği düşünülecektir. Bunun ise "bazı esnafın elde kalmış emtiasına müşteri celb etmek için kullandığı yaldızlı ve iğfâlkâr reklamlardan farksız olduğu" ve bu heyecanlı başlıkların altında "muharririn pek iyi tanıdığı anlaşılan kerhâne ve meyhâne âlemlerinin tasviriyle" uğraştığı hükümüne varılmıştır.¹³⁶

Yakup Kadri'ye göre; öncesinde açık bir şekilde icra edilen Bektaşî ayinleri Yeniçeri Ocağı'nın lağvedilmesiyle (1826) bir gizlilik içerisine girmiş ve Bektaşî dergâhları da o zamandan itibaren esrareniz bir toplantı yeri haline gelmiştir. Buralarda da bütün âyinler gizli kapaklı gerçekleştirilmiştir. Ayinlerin bu şekilde icra edilmesi de ortaya "Bektaşilik sırrı" diye tarikat aleyhine birçok efsane ve iftiranın üretilmesine neden olmuştur.¹³⁷ Yazarın bu şekilde ifade ettiği değerlendirmeler yukarıda Necîp tarafından reddedilmiş ve ayinlerin her zaman için gizlilik içerisinde icra edildiği dile getirilmişti. Böylece Bektaşilik savunusu yapmak maksadıyla Yakup Kadri'yi eleştiren Kaygusuz'un da Necîp'den farklı olarak Yakup Kadri ile uyduğu görülecektir.¹³⁸ Bu durum da Yakup Kadri'yi eleştiren Bektaşiler arasında Bektaşilik tarihine dair genel bir birlikteliğin olmadığını göstermektedir.

133 Ayrıntılı bilgi için bkz. Kaygusuz, *a.g.e.*, s. 18-23.

134 *A.g.e.*, s. 21, 24.

135 Kaygusuz'un buradaki kastı romanda geçen şu cümlelerdir: "Hele Nur Baba evlâdlarının diğer babalarla –her nedense– başları hiç hoş değildir; Onlar Bektaşilik içinde diğer bir Bektaşiliğin mümessilleri, ayrı bir sınıf ehl-i tarikat gibidirler. Hele Sütlüce postuna oturan bir ihtiyâr mürşid Nur Babâ'ya âdetâ bir mülhid nazarıyla bakıyor ve onun evlâdlarına her yerde her tesâdüfte türlü türlü hakâretler etmekten kendini alamıyordu (*Karaosmanoğlu, Nur Baba*, s. 124-125).

136 Kaygusuz, *a.g.e.*, s. 24.

137 Karaosmanoğlu, *a.g.e.*, s. 6-7

138 Kaygusuz, *a.g.e.*, s. 24.

Son olarak, *Nur Baba*'nın yayımlanmasının akabinde kitaba yöneltilen eleştiriler, romanın aynı yıl içerisinde sinema filmi olarak çekilmesine yönelik de Bektaşilerin büyük tepki ve tehditlerini beraberinde getirecektir.¹³⁹ Film, bütün bu zorluklara rağmen tamamlansa da bu sefer de sansür tarafından yayımlanmasına izin verilmez. Neticede de yeniden tepkilere neden olmasına rağmen bu kez Cumhuriyet'in ilanından sonra, 13 Aralık 1923 tarihinde ismi "Boğaziçi Esrarı" olarak değiştirilip gösterime konulur.¹⁴⁰

Karaosmanoğlu'nun Bektaşilikten bahsettiği diğer romanları

Yakup Kadri'nin Bektaşiliği konu edindiği bir diğer romanıysa *Hep O Şarkı*'dır. Daha önce de söz edildiği gibi romanın başkarakteri olan Münire, âşık olduğu Cemil Bey'in ailesiyle birlikte sürgüne gönderilmeleri ve sonrasında da anne-babasının ölümü üzerine halasının yanına taşınmıştır.¹⁴¹ Burada ki hala karakteri Şâhinde Hanım'ın da gerek yazarın kendi gerçek halası gerekse *Nur Baba*'daki Ziba Hanım karakteriyle birçok yönden uyduğu görülür. İlk olarak, Şâhinde Hanım'ın da Münire'nin babası olan erkek kardeşiyle problemler yaşadığı ve bundan ötürü görüşmediği anlaşılr.¹⁴² Bir diğer benzerlik ise Şâhinde Hanım'ın da Bektaşilikle ilişkili olması ve kardeşiyle ara-



Muhsin Ertuğrul tarafından "Boğaziçi Esrarı Nur Baba" adıyla filmi çekilen *Nur Baba* romanının film afişi.

139 Ersever, a.g.e., s. 185. Buna rağmen Yakup Kadri, yıllar sonra kaleme aldığı bir yazısında, gerçek yaşamda Nur Baba ile özdeşleştirilen Ali [Nutki] Baba ile olan bir karşılaşması üzerine, onun ağzından sunları dile getirmiştir: "Vallahi o kitap yüzünden sana zerre kadar dargın değilim. Bilakis müteşekkirim. Zira o bize büyük reklâm oldu. Dergâhımız yeni yeni 'muhip'ler ve 'mürit'lerle dolup taşı. Hepsinin bilmek istediği Nur Baba'nın gerçekten ben olup olmadığımıdır." (Karaosmanoğlu, 1961, s. 3). Filmin çekimi esnasında yaşanan olaylarla ilgili daha ayrıntılı bilgi için de bkz. Gariper ve Küçükcoşkun, a.g.m., s. 68-70; Gariper, *Dionizyak Coşkunun İhtişam ve Sefaleti*, s. 84-88.

140 Ersever, a.g.e., 186. Ayrıca bkz. Wikipedia, "Boğaziçi Esrarı"

141 Karaosmanoğlu, *Hep O Şarkı*, s. 144.

142 A.g.e., s. 35-36.

larındaki soğukluğun tamamen bundan kaynaklandığıdır.¹⁴³ Romanda “gizli bir tarikat” olarak bahsedilen Bektaşilik mensuplarının, halkın muhayyilesinde, İstanbul’un uzak ve ücra semtlerinde yaşayan ve geceleri mumları söndürüp, karanlıkta gizlice buluşan kimseler oldukları anlaşılır. Bu bakımdan, yazarın roman karakterleri üzerinden birtakım erkânlarının olduğunu belirttiği Bektaşilik ile ilgili ön plana getirdiği tekkeyse Sütlüce’deki bir dergâh ve şeyhi de Mihri Baba’dır.¹⁴⁴ Halası Şâhende’nin ısrarları sonucu, içinde bulunduğu ruh halini dağıtmak için bu Bektaşî tekkesine giden Münire’nin anlatımlarından tekkede halihazırda ayinlerin yapılıp, nefeslerin okunduğu görülür. Bunun yanı sıra, Münire’nin henüz bu tekkeye gitmeden evvel dile getirdiği gibi çocukluğunda birkaç defa Mevlevî tekkesine gitmiş olduğu itirafı da¹⁴⁵ yukarıda bahsedilen Yakup Kadri’nin kendi çocukluk anılarıyla uyuşur. Bu da yazarın diğer romanlarında olduğu gibi bahse konu bu romanında da kendi yaşam öyküsünden birtakım hadiseleri roman karakterleri üzerinden dile getirdiğini göstermektedir.

Sonuç

Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun çalışmalarında Bektaşilik, özellikle kamuoyunun ilgisini *celbetmesi* ve *cezbetmesinden* ötürü bilinçli olarak tercih edilmiş bir konudur. Yazarın eserleri içerisindeki *Nur Baba* romanı doğrudan bu konuya hasredilmiş bir çalışmadır. Bu romanıyla olumlu ve olumsuz yönde birçok tartışmanın konusu olan Yakup Kadri, söz konusu çalışmasını, gençlik yıllarının belirli bir evresinde ilgi duyduğu Bektaşiliğe dair tecrübeleri sonucu kaleme alır. Burada aynı zamanda geriye dönük kişisel hikâyesinde, ailesi içerisindeki Bektaşilik ve Kızılbaşlık algısının etkisi de hissedilir. Dolayısıyla yazarın, başlangıçta tefrika, sonrasındaysa roman formatına getirdiği bu çalışmasına yöneltilen menfi eleştirilere karşı cevabı, genel itibarıyla bu tarihsel bağlam göz önünde bulundurulmadan değerlendirilmiştir. Çünkü her ne kadar Yakup Kadri, romanında tamamen tahayyüle dayalı, spesifik bir Bektaşî tekkesini konu edindiğini dile getirerek niyetinin bir genelleme olmadığını ifade etse de yıllar sonra gerçekleştirdiği açıklamalarında bunun aksine beyanlarda bulunmuştur. Bu da en makul açıklama olarak, roman yayımlandıktan sonra sığağı sığağına gerçekleştirilen eleştiriler karşısında duyduğu endişeden ötürü, kendini açık bir şekilde ifade edemediğini düşündürmektedir. Zira aynı yazarın benzer bir tutumu, Milli Mücadele dönemindeki davranışlarından ötürü açık bir şekilde eleştiriye tabi tuttuğu Ana-

143 A.g.e., s. 149.

144 A.g.y.

145 A.g.e., s. 151.

dolu köylüsünü anlattığı *Yaban* romanına getirilen eleştiriler karşısında da takındığı görülür.

Yakup Kadri her ne kadar *Nur Baba*'da amacının Bektaşiliği yermek olmadığını ifade etse de, kullandığı dil ve bölümler için tercih ettiği başlıklar spesifik bir mekân ve olaydan ziyade, Bektaşiliğe yönelik genel bir intiba oluşturmuş/olusturmaktadır. Bundan ötürü bizzat Bektaşilerin ağır eleştirilerine muhatap kalmıştır. Roman menfi eleştiriler kadar, "Bektaşî sırrı" etrafında kamuoyunca duyulan merakı canlandırmamasından ötürü popüler bir eser haline gelmiştir. Kazandığı bu ilgiden ötürü sinemaya da uyarlanmıştır. *Nur Baba*'nın kendi dönemi içerisinde edindiği bu popülerite ilerleyen yıllarda diğer yazarların da gözünden kaçmayacak ve bizzat yine konusu Bektaşilik olan, aleyhte hikâyelerin kaleme alınmasına vesile olacaktır.

KAYNAKÇA

- Agüçenoğlu, Hüseyin, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* Romanında Bektaşiler", *Alevi Akademisi Bülten*, 5 (2004), s. 33-36.
- Ahmet Cemâleddin Efendi, *Bektaşî Sırrı Nâm Risâleye Müdâfaa*, Dersâadet: Manzûme-i Efkâr Matbaası, 1328 (1912).
- Ahmet Haşim, "Nur Baba Münasebetiyle", *Akşam*, no. 1305 (9 Mayıs 1338-1922, 11 Ramazan 1340), s. 3.
- Ahmet Rifkî, *Bektaşî Sırrı*, cilt 1, Dersâadet: Bekir Efendi Matbaası, 1325 (1909).
- , *Bektaşî Sırrı Müdâfaasına Mukâbele*, cilt 4, Dersâadet: Asır Matbaası, 1327 (1911).
- , *Bektaşî Sırrı*, cilt 2, Dersâadet: Manzûme-i Efkâr Matbaası, 1328 (1912).
- Akı, Niyazi, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İnsan-Eser-Fikir-Üslup*, İstanbul, 1960.
- Atalay, Besim, *Bektaşilik ve Edebiyatı*, İstanbul: Ant Yayınları, 1991.
- Ayda, Adile, "Yakup Kadri ile Mülakat", *Türk Edebiyatı, Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, 3/32 (1974), s. 26-27.
- Ayvazoglu, Beşir, *Yahya Kemal - 'Eve Dönen Adam' Ansiklopedik Biyografi*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2008.
- Baydar Mustafa, "Karaosmanoğlu, 'Nur Baba', Rıza Nur ve 'Atatürk' Üzerine Açıklamalar Yapıyor", *Milliyet Sanat*, 111, 20 Aralık 1974, s. 30.
- Bezmi Nusret Kaygusuz, *Nur Baba Mâsalı*, İzmir: Ahenk Matbaası, 1338 (1922).
- Birge, John Kingsley, *Bektaşilik Tarihi*, çev. Reha Çamuroğlu, İstanbul: Ant Yayınları, 1991.
- Demir, Ahmet, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba*'sı İçin Döneminde Bir Reddiye: *Nur Baba Masalı*", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 80, 2016, s. 51-78.
- Eliade, Mircea, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına*, cilt 1, çev. Ali Berktaş, İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2007.
- Eröz, Mehmet, *Türkiye'de Alevilik Bektaşilik*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2014.
- Ersever, İlhan Cem, *Çağdaş Türk Romanı ve Öyküsünde Aleviler*, İstanbul: Alev Yayınevi, 2005. Ayrıca bkz. Wikipedia, "Boğaziçi Esrarı", erişim 14.02.2021, Link: https://tr.wikipedia.org/wiki/Bo%C4%9Fazi%C3%A7i_Esrar%C4%B1
- Falih Rifkî [Atay], "Vatan Siyaseti, Fırka Politikası", *Akşam*, No. 1381 (26 Temmuz 1338-29 Zilkade 1340 [1922]), s. 3.
- Fevzi Lütfi, "İstanbul'un Beş Günü, Kitaplar: 'Ruhlar' ve 'Nur Baba'", *Dergâh*, no. 26 (5 Mayıs 1338 [1922]), s. 27-28.

- Gariper, Cafer, "Işık ve Arayış Metaforu Çerçevesinde Yahya Kemal'in *İthâf Şiiri* ile Yakup Kadri'nin *Nur Baba* Romanında İnsanın Yitimi ve Süreksizlik", *Uluslararası Bektâşilik ve Alevilik Sempozyumu I*, Isparta: SDÜ İlahiyat Fakültesi Yayınları, 2005, s. 257-273.
- , *Dionizyak Coşkun'un İhtişam ve Şefaleti*, İstanbul: Akademik Kitaplar, 2009.
- Gariper, Cafer ve Yasemin Küçükcoşkun, "II. Meşrutiyet Döneminde Yayımlanan *Nur Baba* Romanı ve Yarattığı Akisler", *Bilig*, 47 (2008), s. 45-78.
- , "Edebiyat Eleştirisinin Uzağına Düşmüş Bir Eleştiri Anlayışı", *Kurgan*, 20 (2014), s. 30-34.
- Güntekin, Reşat Nuri, "Türk Edebiyatında 'Yaban'", *Yaban*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1986, s. 233-235.
- Halide Edib [Adivar], "Nur Baba", *İkdâm*, no. 9096 (17 Zilkade 1340, 13 Temmuz 1338-1922), s. 3.
- Hayber, Abdülkadir, "Halide Edib, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin Romanlarında Nesil Çatışması", yayımlanmamış doktora tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, 1989.
- İkdâm*, no. 9022 (30 Şaban 1340-28 Nisan 1922), 4.
- Kabaklı, Ahmet, *Türk Edebiyatı*, 3. cilt, İstanbul: Türk Edebiyatı Yayınları, 1978.
- Karakaya, Abbas, "Yakup Kadri'nin *Nur Baba* Romanında Alevi-Bektâşiler ve 1980 Sonrası Akademik Eleştirinin Körlüğü", *artizan*, erişim 5.11.2018. Link: <http://www.art-izan.org/ulke-gundem/yakup-kadri-nin-nur-baba-romaninda-alevi-bektasiler-ve-1980-sonrasi-akademik-elestirinin-korlugu>
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Nur Baba*, İstanbul: Akşam Matbaası, 1338 (1922).
- , "Bir Bektâşi Babasının Sergüzeşti", *Ulus* (27 Nisan 1961).
- , *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, Ankara: Bilgi Yayınları, 1969.
- , *Anamın Kitabı*, İstanbul: Birikim Yayınları, 1980 (3. baskı).
- , *Sodom ve Gomore*, İstanbul: Birikim Yayınları, 1981.
- , *Erenlerin Bağından*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1985.
- , *Yaban*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1986 (20. baskı).
- , "İkinci İzah", *Nur Baba*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000 (6. baskı).
- , *Hep O Şarkı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009 (16. baskı).
- , *Kiralık Konak*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013 (49. baskı).
- Kök, Kemal, "Şeyh Bedreddin'in Düşünceleri İzinde Bir Roman: Lâmekân", *Sanat Cephesi, Sosyalist Gerçekçi Sanat Dergisi*, sayı 8 (2018), erişim 19.05.2018. Link: http://www.sanatchepesi.org/SC/293/seyh-bedreddin%E2%80%99in_dusunceleri_izinde_bir_roman_%C3%A2mek%C3%A2n/
- Kudret, Cevdet, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, 1859-1959*, cilt 2, İstanbul: Varlık Yayınları, 1978.
- Maden, Fahri, *Bektâşi Tekhelerinin Kapatılması (1826) ve Bektâşiliğin Yasaklı Yılları*, Ankara: T.T.K. Yayınları, 2013.
- Necîb, "Nur Baba Romanı Münasebetiyle Bir Cevap", *İleri*, no. 1536 (11 Mayıs 1338 - 13 Ramazan 1340 [1922]), s. 2-3.
- , Necîp, "'Nur Baba' Romanı", *İleri*, no. 1539 (16 Mayıs 1338 - 18 Ramazan 1340 [1922]), s. 2.
- , "Nur Baba'ya Cevap", *İleri*, no. 1542 (19 Mayıs 1338 - 21 Ramazan 1340 [1922]), s. 2.
- , Necîp, "Nur Baba'ya Cevap", *İleri*, no. 1547 (24 Mayıs 1338-26 Ramazan 1340 [1922]), s. 2.
- Özknımlı, Atilla, "Yaban Üzerine", *Yaban*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1986 (20. baskı).
- , "Nur Baba Üzerine", *Nur Baba*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000 (6. baskı).
- Polat, Nazım H., "Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, cilt 24, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001, s. 465-468.
- Schimmel, Annemarie, *İslam'ın Mistik Boyutları*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001.
- Soysal, İlhami, "Tarikattan Edebiyata Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Milliyet* (15 Ekim 1983), s. 9.
- Tanilli, Server, "Le roman *Nur Baba* de Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1921-1922) et la Réalité du Bektachisme", *Bectachiyya: Études sur l'ordre mystique des Bektachis et les groupes relevant de Hadji Bektach*, der. Alexandre Popovic et Gilles Veinstein, İstanbul: ISIS, 1995, s. 185-190.

Tevrat, İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları, 2011.

Uç, Himmet, *Hikâye ve Romancı Yakup Kadri Karaosmanoglu*, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, 2005.

Vikipedia, “Boğaziçi Esrarı”, erişim 14.02.2021, Link: https://tr.wikipedia.org/wiki/Bo%C4%9Fazi%C3%A7i_Esrar%C4%B1

Wilson, M. Brett, “The Twilight of Ottoman Sufizm: Antiquity, Immorality, and Nation in Yakup Kadri Karaosmanoglu’s *Nur Baba*”, *International Journal of Middle East Studies*, 49 (2017), s. 233-253.

Yılmaz, Gülay, “Bektaşilik ve İstanbul’daki Bektaşî Tekkeleri Üzerine Bir İnceleme”, *Osmanlı Araştırmaları/The Journal of Ottoman Studies*, XLV (2015), s. 9-136.

Yörükân, Yusuf Ziya, *Anadolu’da Alevîler ve Tahtacılar*, yay. haz. Turhan Yörükân, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Anamın Kitabı*'na Dair Psikanalitik ve Sosyolojik Bir Okuma Denemesi

GAYE BELKİZ YETER ŞAHİN

Göküzü gibi bir şey şu çocukluk
Hiçbir yere gitmiyor.¹

Giriş

Bu çalışmada Yakup Kadri'nin benlik inşasını anlamamıza yardımcı olacak otobiyografik bir metin olan *Anamın Kitabı* adlı eserini yazarın anlattığı hatıralarından yola çıkarak inceleyeceğiz. Yakup Kadri kitabın “Ön Söz”ünde bilinçaltındaki çocuğun ona bir şeyler fısıldadığını söyler ve kitabın böylesi bir ilhamla yazıldığını şöyle ifade eder:

İşte, kaç zaman vardır ki, ben, hep bu sesi dinler olmuşumdur. Başımdan geçenleri hiç bilmeyen, çektiğim mihnetlerle hiç ilgisi olmayan bu çocuk bana neler söylüyor? Hangi dünyanın yankılarını getiriyor? Anlamaya lüzum görmüyorum. O, içime girdiği andan beri kendimi ondan ayırt edemiyorum ve kendi derdimi, kendi dünyamı unutup onunla haşır neşir oluyorum. Hatta, arada bir, bana öyle geliyor ki, çocuğun anlattıkları benim anlatabileceklerimden daha önemli, daha dokunaklıdır ve beş altı yılcağızlık macerasının bazı bölümleri benim altmış yıllık maceramdan daha ibret verici kıssalarla doludur.²

Metnin yazılış sürecinde içindeki çocukla bilinçaltı düzlemde konuşmaya başladığı anlaşılan yazar, bu kitapta benliğinin ve bir kısım romanlarının anahtarını da yazdığını sözlerine ilave eder: “Bu benliğimin derinliklerine iniş macerasının hikâyesi elinizde tuttuğunuz kitap hacmi içinde sona erme-

1 Edip Cansever, *Bezik Oynayan Kadınlar* (İstanbul: Ada Yayınları, 1982), s. 19.

2 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s. 11.

yecektir sanırım. Çünkü, ben, hâlâ soluk soluğa derinliklerime doğru inip durmaktayım. Ömrüm vefa ederse, okurlarıma ikinci bir *Anamın Kitabı*'nda, belki, romanlarımın bütün anahtarını vermiş olacağım.”³ Yakup Kadri'nin hayat hikâyesinden hareketle yazarın geçmişi ile ilişkisinin açığa çıkarılmasının hedeflendiği bu çalışmada biyografik bilginin önemine yer verilecektir. *Anamın Kitabı*'nda elli altmış yıl sonra içindeki çocuğun ona seslendiğini, gülüp ağlamaya başladığını söyleyen yazar zihninde yeniden var olan bu çocuğun hikâyesini yazmak istemiştir. Sanatçılar yaşadıkları acılara eserlerinde yer verirler, doğal olarak edebî metinler yazarlarının ruh hallerini barındırır. Bu metinlerdeki ruh hallerini çözümlemede psikanalitik inceleme metodunun önemli katkıları vardır.

Daha çok psişik süreçleri inceleyen psikanalitik edebiyat kuramının katkılarıyla edebî metnin nasıl biçimlendiğini anlamamız ve yazarı yazmaya iten sebepleri bulmamız kolaylaşır. Bu açıdan psikanalitik edebiyat kuramı edebî metinleri yorumlamada yeni imkânlar ve bakış açıları geliştirir: “Sanat eserinden sanatçıya, sanatçıdan sanat eserine nesnel ipuçlarından, gizli olaylardan hareketle gider ve yorumlar meydana getirir.”⁴ Psikanalitik eleştiri metodu araştırmacılara yeni bakış açıları sunar: “İnsan davranışlarının kökenini ve gizli kalmış yanlarını ortaya çıkarmada geniş imkân sağlaması, sanatkârların psikolojik dünyalarının çözülmesi, sanatkâr-eser bağının kurulması, edebî metinlerin yorumlanması ve anlamlandırılması bakımından dikkate değer bakış açıları getirmiştir.”⁵

Psikanalitik edebiyat kuramına göre insanların belli zamanlardaki düşünceleri ve duyguları –kişinin kendisini ve çevresini idrak biçimiyle ilişkili olarak– onun davranışlarını etkileyen unsurlar arasındadır. Özellikle de yazarların eserlerine yansıyan çocukluk izlenimlerinden hareketle bu gibi yaşanmışlıkların mizaçlarını şekillendirdiğini söylemek mümkündür: “Çocukluk izlenimleriyle bunların uyarılarına karşı tepkiler olarak sanatçının yaşantıları ve yarattığı eserler arasındaki ilişki, psikanaliz çalışmalarının en çekici konularından biridir.”⁶ Biz de bu yöntemden faydalananak Yakup Kadri'nin çocukluk anılarına yer verdiği *Anamın Kitabı* adlı eserini psikanalitik açıdan incelemeye tabi tuttuk. Yazar, çocukluğundaki duygusal ve beşerî sapmalara hem bireysel hem de toplumsal çerçeveden bakmıştır. Zaten Yakup Kadri romanı “bir insan ve hayat görüşünün felsefesi” olarak tanımlar.⁷ Yakup

3 Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, s. 12.

4 Himmet Uç, *Psikanalitik Edebiyat* (Ankara: Büro Basımevi Yayın-Dağıtım, 2008), s. 1.

5 Cafer Gariper ve Yasemin Bayraktar, *Dionizyak Coşkunun İhtişam ve Sefaleti* (Ankara: Çizgi Kitabevi, 2019), s. 74.

6 İsmet Emre, *Edebiyat ve Psikoloji* (Ankara: Anı Yayınları, 2006), s. 148.

7 Mustafa Baydar, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar* (İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kağıtçılık L.Ş. Yayınları, 1960), s. 105.

Kadri yazar ve şairlerin çocukluk yıllarının önemine şu cümleyle dikkat çekmiştir: “Nice şair ve yazarlar çocukluk çağında kurdukları masal dünyasının yıkılışını türlü şekillerde, türlü türlü duygu açılarından anlatmışlardır.”⁸

Yakup Kadri anı tarzında birçok kitap kaleme almıştır.⁹ Kendisiyle yapılan bir mülakatta “Romanlarınızı yazarken anılarınızdan da faydalanır mısınız?” sorusuna “Daima hatıralarımdan faydalanırım. Çocukluğumdan bugüne dek ne görmüşsem ne işitmişsem onların izlerini eserlerimde görmek mümkündür,”¹⁰ şeklinde cevap vermiştir.

Yazar *Anamın Kitabı*’nı çocukluk döneminde gözlemlediği olaylardan hareketle kaleme almıştır. Yakup Kadri ferdiyetten cemiyete uzanan bu eserde dönemin sosyal yapısıyla ilgili düşüncelerini ifade ederken kişiliğini gizlemez. Ülkedeki toplumsal normlar içindeki yaşayış farkı ve bundan kaynaklanan sosyal çatışma bu kitabında eleştirel bir üslupla dile getirilir. Özelde kendisinin genelde ise Türk toplumunun kimlik kazanma sürecinin irdelendiği kitapta her ne kadar ferdi bir maceraya yer verilmiş olsa da olay örgüsünde toplumsal okumalar yapılmıştır: “İki medeniyet arasında kalan Türk toplumunun, hayatın her alanında kendisini yeniden kurma gayret, düşünce ve istekleri arasında yazı hayatına başlayan Yakup Kadri; yetişme tarzı, aile çevresinde yaşadıkları, kültür ve sanat konularındaki tercihleriyle bireysel acılarını, duygularını dile getirmek eğilimindedir.”¹¹

Yakup Kadri *Anamın Kitabı*’nda Kahire ve Manisa’da geçen yıllarını, annesini, babasını, öğretmenlerini, aldığı eğitimi ve etrafındaki diğer insanlarla olan ilişkisini anlatırken sıklıkla çocukluk anılarına başvurur. Hatıralarının yanında sosyal meselelerin de önemli bir yer tuttuğu *Anamın Kitabı*’nda yazarın edebî metinlerini oluştururken yaşadığı sosyal çevrenin ve psikolojisinin bilinmesi bu kitabın anlaşılmasını kolaylaştıracaktır.¹²

Tam bir kesinlik olmasa da sanat eserini inceleyerek sanatçının kişiliği hakkında; psikolojisini tespit ederek de eserleriyle ilgili bazı sonuçlara ula-

8 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), s. 257.

9 Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun anı türündeki kitapları şunlardır: *Anamın Kitabı* (1957), *Vatan Yolunda* (1958), *Zoraki Diplomat* (1955), *Politikada 45 Yıl* (1968), *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* (1969).

10 Muazzez Menemencioglu, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile Romanda Sosyal Tema ve Roman Kuşileri Üzerine”, *Romanı Konuşular*, haz. Özlem Fedai (İstanbul: Sütun Yayınları, 2011), s. 28.

11 Şerif Aktaş, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2014), s. 125.

12 “Yazarın edebî eserini oluştururken içinde bulunduğu psikolojiyle, yarattığı dünyanın insanlarının sahip olduğu psikoloji ve ilişkiler yumağı dikkat edilmesi gereken birincil hususlardır. Ayrıca, yazarı, yazmaya iten faktörler içinde psikolojinin yeri de üzerinde durulması gereken konulardan biridir. Ek olarak, yazarın, yazma sürecinde içinde bulunduğu psikolojik durum ile, edebî eserde canlandırdığı tiplerle yazar arasındaki benzerlik ve farklılıklar da üzerinde durulması ve ciddiyetle eğinilmesi gereken konulardır.” Emre, *Edebiyat ve Psikoloji*, s. 117.

şabiliriz. Örneğin Yakup Kadri'nin annesiyle olan ilişkisini bilmemiz *Anamın Kitabı*'nın yazılma nedenini ve niçin bu adla çıktığını anlamamıza yardımcı olur.

Otobiyografik nitelikli bir eser olan *Anamın Kitabı*'nda benlik inşasından bahseden Yakup Kadri annesini çok sevmekte, babasının şiddetine maruz kaldığı için ona yoğun bir sevgi beslememektedir. Babasının onun üzerindeki olumsuz etkisi kitapta *oidipus kompleksi* olarak karşımıza çıkar.

Yaşadıklarını yıllar sonra bir yetişkinin bakış açısıyla kaleme alan yazar mutsuz bir çocukluk geçirdiğini ve bununla roman niteliğindeki bu hatıra kitabında bir nevi yüzleştiğini anlatır: "Ben de hatıraları beynimin içinde canlandırmakla, bunu alarak benliğimin dolaşık ve karanlık labirentlerine doğru sokulmuş oldum. Öyle bir tecrübeyi kendimden başka kimin üzerinde yapabilirdim?"¹³ *Anamın Kitabı* biyografik özellik taşıyan kurmaca bir metindir. Psikanalitik ve sosyolojik açıdan incelediğimiz bu eseri kurmaca bağlamında Yakup Kadri'nin iç sesi başlığı altında okumak mümkündür. Kitapta metnin yazarı ve kahramanı konumundaki Yakup Kadri'nin ruhsal, bedensel değişim ve dönüşümleri C. G. Jung tarafından *ayrılma/yola çıkma, olgunlaşma/erginlenme, dönüş* şeklinde üç aşamada formüle edilen ve "*bireyleşim süreci/bireyleşim serüveni*" olarak da tanımladığı *aşama arketipi* dikkate alınarak bireyin iç dünyasına/bilinç dışına yaptığı yolculuk çerçevesinden incelenecektir.

Aynaya yansıyan çocukluk yıllarına yapılan yolculuk: *Anamın Kitabı*

Yakup Kadri çocukluk yıllarından yola çıkarak yazdığı *Anamın Kitabı*'nda (1957) annesinden, babasından, kardeşinden, çevresindeki insanlardan ve toplumsal meselelerden ayrıntılı olarak bahseder.¹⁴ Yazarın çocukluk dönemine ait anılarını ihtiva eden bu kitap diğer eserlerinin de anahtarı mahiyetindedir.¹⁵ Yazarın aile çevresinden, kendisiyle hem de dönemle ilgili bilgileri içeren kitapta bilinçaltı tekniği kullanılmıştır.

13 Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, s. 12.

14 "Yazarın mutsuz geçmişiyle yüzleşmesini anlatan bir roman olarak kurguladığını ifade ettiği bu hatıra kitabı, birinci tekil kişi anlatıcı vasıtasıyla onun çocukluğu, aile çevresi, yetişme tarzı, kişiliğinin şekillenmesinin ipuçları kadar, bireysel kişiliğinin anahtarlarını verir. *Anamın Kitabı*'nda, Yakup Kadri benliğini başkalarından soyutlayarak bağımsız değil, onlarla ilişkilendirerek kurgular." Halim Kara, "Otobiyografik Anlatılarda Bağlantısal Benlik: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Hatıraları", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S. 1 (Bahar 2013), s. 238.

15 Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, s. 12.

Sanat eseriyle sanatkar arasında sıkı bir bağ olduğu düşünülürse *Anamın Kitabı*'nı yazarın metinde verdiği mesajlardan hareketle psikanalizin imkânlarıyla incelemek, sanatkarın iç dünya-

Psikanalitik kurama göre insanın karakteri çocukluk yıllarında oluşmaya başlar. Bu sebeple birey hangi yaşa gelirse gelsin çocukluk anıları bilinçaltında hep yaşar. Yakup Kadri kitabın “Ön Söz”ünde insanların çocukluk yıllarının sanılanın tam aksine mutlu bir dönem olmadığını ve böylesi bir algıyı yıkmak istediğini anlatmak için metni yazdığını şöyle ifade eder: “Böyle bir romanla, insanların şimdiye kadar bekledikleri bir zannı – çocukluğun en mutlu bir çağ olduğu zannını kökünden sarsmak istiyordum.”¹⁶ Yazarın yettiği muhit ve beden yapısıyla ilgili hususlar hakkında bilgi sahibi olmamız Yakup Kadri’nin psikik âlemini anlamamızı, eserlerinin fikrî ve hissî muhtevasını yorumlamamızı kolaylaştıracaktır. Yakup Kadri *Anamın Kitabı*’nda yer yer çocukluk yıllarına dair özelemleri de dile getirir.

Altı yaşına kadar ailesiyle Mısır’da yaşayan Yakup Kadri geçim kaygısı ve babasının geçirdiği rahatsızlık sonrasında memleketleri Manisa’ya göç ederler.

On üç yaşına kadar Manisa’da yaşayan Yakup Kadri çocukluğunun bir bölümünün geçtiği bu yılları şöyle anlatır: “Küre-i arzın hiçbir suyu bana bu kadar, munis ve âşina değildir; çocukluğumun en ferah günleri Gediz Çayı’nın kenarında geçti Herhangi bir derme çatma tekneye atlayarak bu adaların aralarında dolaşmak en sevdiğim eğlencelerden biriydi.”¹⁷ Manisa’ya yerleşen aileye akrabaları destek olmazken babasının kadim dostu Hulûsi Bey onları bir müddet evinde misafir eder; daha sonra evlerinden birini onlara kiraya verir. Yakup Kadri’nin anlattıklarından yola çıkarak Mısır’daki hayatlarına hep özlem duyduğu anlaşılmaktadır. Manisa’daki yeni hayatında hemen her şey onun içine kapanmasına, yalnızlaşmasına neden olur. Manisa’ya yerleştikleri yıl halk arasındaki adıyla Anbarcı Mektebi resmî adıyla Fevziye Mekteb-i İptidaisi’nde okula başlar.

Kitaba babasıyla olan kötü ilişkisini anlatmakla başlayan Yakup Kadri daha sonra annesinin onun üzerindeki olumlu tesirine ve aile eşrafına yönelik kanaatlerine yer verir. Özellikle annesinin babasına olan saygısını, sevgisini, ruhi hastalığını kimseye belli etmemek için gösterdiği özveriye, ailesine bağlılığını, maddi çöküşleri sırasında aile yadigarı mücevherlerini satmasını anlatan ve annesinin bu denli fedakâr olmasını garipseyen Yakup Kadri’nin babasından ziyade annesine daha düşkün olduğu anlaşılır. Babasının hasta-

sını, cinsel komplekslerini, yaşadığı dünyayı, edebî malzemelerinin kaynaklarını kavramak açısından faydalı olacaktır: “Sanat ürünü sanatkârın ortaya koyduğu bir eser olduğuna göre, onun hayatından ve psikolojik dünyasından bir yığın ögeyi taşıyacak, arzularını, başarılarını, başarısızlıklarını, dışı vuramadığı, hatta bazen kendisinin de farkında olmadığı bastırılmış duygu ve düşüncelerini ifade ettiği alan durumunda olacaktır. Hatta bazen sanatkârın gölgede kalmış, kendisinin de farkında olmadığı iç dünyası tüm çalkantıları ve ayrıntılarıyla edebî esere varlık kazandıracaktır.” Gariper ve Bayraktar, *Dionizyak*, s. 74.

16 Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, s. 12.

17 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Simav”, *İkdam*, 31/7 (1921).

lıgından çok etkilenen Yakup Kadri bu dramatik durumu kâbus gibi anlatmaktadır.¹⁸ Babasının hastalanmasının ardından onun yalnızlaşmasına, arkadaşlarından uzak kalmasına, gününün büyük bir kısmını evde geçirmesine üzüldüğünü ifade eder.¹⁹ Kısa bir süre sonra babasının ölmesi onu ve ailesini derinden etkilemiştir. Bu süreçte annesinin büyük bir özveri ve fedakârlıkla mücevherlerini satması maddi sıkıntı içerisindeki aileyi rahatlatır.

Yazar 1903'te İzmir İdadisi'nde eğitimine devam eder. 1905'te tekrar ailesiyle Mısır'a dönerek orada İskenderiye'deki Frères'ler Fransız Okulu'na kaydolar. 1908'de ise ailesiyle birlikte İstanbul'a geri döner ve Mekteb-i Hukuk'ta okumaya başlar. O, çocukluğunda çekingen, utangaç ve uslu bir çocuk olduğunu, babasının ölümünden sonra ise bu huylarının değiştiğini, haylaz bir çocuk olarak anılmaya başladığını anlatır. Aslında Yakup Kadri'deki bu değişimi yani huysuzluklarını bulunduğu koşullara karşı direnemeyen, tepkilerini belli edemeyen çocuğun sessiz çığlıkları olarak okuyabiliriz.

Anamın Kitabı'na psikanalitik bir yaklaşım: Varoluşsal sıkıntılar içindeki çocuğun izdüşümleri

Yaratım sürecinde yazarın çocukluk deneyimlerinin psikolojisine ve eserlerine etkisi

Psikanalitik edebiyat kuramına göre sanatçının çocukluğu, gençliği, eğitimi, yaşadığı ortam, aile çevresi, arkadaşları, mizacı, bilinçaltı, hobi ve fobileri gibi unsurlar önemlidir. Edebiyat psikolojisinin en fazla ilgilendiği konulardan biri yazarın yaratma süreciyle ilgili gerçekleri ortaya koymaya çalışmadır.²⁰ Sanatçıların yazma edimini kazanma süreçlerinde yaşamlarının ve deneyimlerinin özellikle de çocukluk ve gençlik yıllarında bastırılmış, üstü örtülü şekilde bilinç altında saklanan duygularının, iç çatışmalarının, dürtülerinin büyük bir etkisi vardır: "Yazar ve şair özne olarak sanatçının kim ol-

18 "Kadri Bey, benim de bir kâbus gibi hatırladığım uzun, korkunç bir hastalıktan ancak sakat bir adam olarak kurtulabilmişti. Vücudunun bir yanını pek iyi kullanamıyor ve arasıra, şuuruyla ilgili birtakım buhranlara uğrayıp kendi üstündeki kontrolünü kaybettiği de oluyordu." Karaosmanoglu, *Anamın Kitabı*, s. 15.

19 "Hulûsi Bey'le Süleyman Efendi, babamın gittikçe huysuzlaşan mizacı yüzünden yavaş yavaş semtine uğramaz olmuşlardı ve babam bütün gün yalnız kalıp işi namaza ve niyaza dökmüştü." Karaosmanoglu, *a.g.e.*, s. 57.

20 Freud'a göre edebi eser oluşturma sürecinde gündelik hayat ve çocukluk deneyimleri oldukça önemlidir ve bunların iyi anlaşılması gerekir: "Gündelik hayatta karşılaşılan bir olay, yazara bir çocukluk deneyimini anımsatmakta, bu deneyim 'eski isteği' uyandırarak, yazarı bu isteği gerçekleştirecek bir öykü ortaya çıkarmak üzere, zihninde bulunan eski ve yeni materyali birlikte kullanmaya yönlendirmektedir. Bu açıdan, sanat-edebiyat yapıtının sanatçının yaşamıyla ilgisi doğrudandır." Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* (İstanbul: İthaki Yayınları, 2004), s. 175.

duğu ve sıradan insandan hangi yönlerden farklı olduğu konusu, yazar/şair öznenin psikolojisinin de açığa çıkarılması bakımından öncelikli öneme sahiptir.”²¹ Sanatçı kendini gerçekleştirme çabasında öncelikle benliğini tanımak dürtüsüyle işe başlar. Çünkü sanatçılar yazma eğiliminde onları yazmaya yönlendiren çeşitli psikolojik hallere maruz kalırlar ki bu durum genel anlamda onların bilinçaltıyla yüzleşmeleri şeklinde ortaya çıkar.²² Bu sebeple yazarların yapıtları onların kendilerini en iyi ifade etme imkânı buldukları alanlardır. Yakup Kadri *Anamın Kitabı*’nı yazarken bilinçaltıyla nasıl yüzleştiğini “Ön Söz”de şöyle anlatır:

Yunan hâkimi “Her şeyden evvel kendi kendini tanı!” demiş. Lâkin, insan, şuurunun altına kadar inmeyince kendi kendini nasıl tanıyabilir? Bizim köklerimiz orada değil midir? Kaldı ki “psikanaliz” sondaları, o söz söylendiği zamanlarda yalnız Kâhinlerin elinde idi. Bugün, onu herkes alıp kullanabilir. Ben de hâturoları beynimin içinde canlandırmakla, bunu alarak benliğimin dolaşık ve karanlık labirentlerine doğru sokulmuş oldum. Böyle bir tecrübeyi kendimden başka kimin üzerinde yapabilirdim?²³

Anamın Kitabı’nda Yakup Kadri’nin çocukluk yıllarından başlayıp gençlik yıllarına kadar devam eden ve psikolojisini pek çok bakımdan etkileyen bazı olay ve durumların onun yazma edimini çeşitli yönlerden besleyip etkilediği görülmektedir. Kahire’den Manisa’ya taşınmaları, maddî yoksunluğa düşmeleri, kültür çatışmaları, babasının hastalığı ve çocuk yaşta baba kaybı gibi olaylar yazarın huzursuzluğunun yansıması olarak metinde işlenmiştir. Özellikle babasının ölümünün ardından yaşadığı buhran yazma isteğini kaçınılmaz olarak gün yüzüne çıkarmıştır. Yakup Kadri’nin “bireyleşim süreci” ise sanatçı kişiliğinin oluşmasının yolunu açmıştır.

Yazarın bilinç altına itilen hayat hikâyesinin izdüşümlerinden hareketle sanatçıyı rahatsız eden pek çok olayın ve durumun varlığından söz etmek mümkündür. Yakup Kadri yaşadığı olaylar karşısındaki tepkisini yazarak göstermiştir.²⁴ Yaratıcılık yeteneğini besleyen öğelerin başında da ya-

21 Emre, *Edebiyat ve Psikoloji*, s. 114.

22 “Edebi deha, refah ve hoşnutluktan ziyade, daha çok hayal kırıklığı ve hüsrandan doğar; zengin ve hayalinden memnun olanların hayal gücüne ihtiyacı yoktur. (...) Edebi figürlerdeki ortak özellik, ebeveynlerden birinin erken zamanda ölümü ya da sosyal konumda ciddi bir düşüşe yol açan maddî ya da manevî bir felakettir.” John J. Ross, *Shakespeare’in Titremesi Orwell’in Öksürüğü*, çev. Merve Sevtap Ilgın (İstanbul: YKY, 2015), s. 150.

23 Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, s. 12.

24 “Aşk, ortam, aile, suç ile toplum konularını işleyen bir sürü roman, öğretici şiir, lirik şiirlerin çoğu, hem de trajik komik dram gibi sayısız edebiyat yapıtı vardır bu türde. Belli biçimi ne olursa olsun, psikolojik sanat yapıtı gereçlerini hep insan yaşantısının geniş bilinç alanından –bu-na hayatın canlı ön planından da diyebiliriz– alır.” Carl Gustav Jung, *Psikoloji ve Din* (İstanbul: Oluş Yayınları, 1965), s. 109.

şadığı çevre ve aile ortamı gelmektedir. *Anamın Kitabı*'nda anlattıklarından hareketle Yakup Kadri'nin bazı ailevi hususlara, hayal kırıklıklarına, gelecek ve göreneklere, iktisadi ve ahlâki düzene karşı gizli bir başkaldırısı olduğu görülmektedir.²⁵ Yazarın henüz çocukluk yıllarında oluşmaya başlayan mutsuz, karamsar, içe kapanık hâli yazarlık ediminin oluşmasında etkiliidir. Eserlerinden hareketle yazarın toplumsal ve siyasi yapının baskısıyla gerçekleştiremediği isteklerinin edebî metin(ler) şeklinde biçimlendiğini / hayat bulduğunu söyleyebiliriz.

“Bireyleşim süreci”nde ilk eşik: Aile ve sosyal çevre

Çocuğun fiziksel ve psikolojik manada gelişim sürecinde ailenin ve sosyal çevrenin büyük sorumlulukları ve rolleri vardır.²⁶ Bu sebeple bir kişinin ya da kahramanın psişik durumunu anlayabilmek için çocukluk yıllarına kadar inmek gerekir. *Anamın Kitabı*'nda baba, anne ve çocuk temaları çerçevesinde psikanalitik bir incelemenin yapılacağı bu başlıkta daha çok Yakup Kadri'nin anne ve babasının onun üzerindeki etkisine yer verilecektir. *Anamın Kitabı*'nın “Ön Söz”ünde çocukluk yıllarının birey üzerindeki etkisinden şöyle bahseder: “Biz, ızdırap çekmeğe o yaşta başlıyoruz. Çoğumuzun kalbindeki bereler o çağla açılmış yaraların izidir. Bu bakımdan denebilir ki, insanın alınyazısı çocukluğunda yazılmıştır ve hangi yaşa girerse girsin, şurunun altında daima çocuk kalışının sebebi bundadır.”²⁷

Hatıralarında anne ve babası hakkında kanaatlerini samimiyetle anlatan Yakup Kadri için annesi geleneksel değerlerin koruyucusu iyi bir kadın, babası ise güç ve iktidarın simgesi kötü bir adamdır.²⁸ O, Mısır'da Vali İsmail Paşa'nın sarayında yetişmiş, üst sınıfa mensup, zarif bir bayan olan annesini güzel sözlerle anarken, babasına aynı duyguları beslemez. Baba-oğul ilişkisini genel olarak gergin, sorunlu, kopuk, mutsuz bir ilişkiler yumağı olarak anlatır. Yaşanmışlıklar kimi zaman babaya ve doğrudan onun simgelediği kültüre, geleneğe ve iktidara cephe alan bir oğulun gözlem ve düşünceleri şeklinde yansımasını bulur.

Yakup Kadri'nin anne ve babasıyla olan ilişkisi kitapta psikolojik boyutuy-

25 “Sanatçının hayatında ille de çatışma olacaktır, içinde birbiriyle çarpışan iki güç vardır –bir yandan normal insan yönünün mutluluk, tatmin ve hayat güveni özlemi, öte yandan her türlü kişisel isteği aşip gidecek yılmaz yaratma tutkusunu sanatçıların hayatı, (...)” Jung, *Psikoloji ve Din*, s. 124.

26 Özellikle de çocuğun sosyal ya da a-sosyal bir kimlik kazanmasında ailesinin büyük etkileri vardır: “Bir çocukta toplumsallık duygusunun gelişip gelişmediğinin en güvenilir göstergesi, evdeki personellerle ilişkidir.” Alfred Adler, *Yaşamsal Sorunlar*, çev. Kâmuran Şipal (İstanbul: Say Yayınları, 2003), s. 76.

27 Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, s. 12.

28 Aktaş, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, s. 80.

la öne çıkar ve bu onun iç dünyasını tahlil etmemizi kolaylaştırır. *Anamın Kitabı*'nda temel izlek anne sevgisi olsa da dengeli ve uyumlu bir ana-oğul ilişkisinin karşısına tam aksi yönde baba-oğul çatışması çıkarılır.

Anamın Kitabı'ndaki bazı ipuçlarından kendisini yetiştiren çevre hakkında fikir sahibi oluruz. Ailesinin Manisa'ya yerleşmesi, yeni bir hayata başlamaları, babasının ölümü gibi olayların yazarın mizacındaki değişimlerle birlikte psikik dünyasına yenilikler kattığını ifade edebiliriz. Mısır'daki şaşaalı yaşamın ardından yaşanan ekonomik ve kültürel karmaşadan aile bireylerinin hemen hepsi olumsuz yönde etkilenmiştir. Manisa'ya taşındıktan sonra anne ve babası arasındaki bakış açısı farkı daha fazla belirginleşince yazarın hatıralarında Mısır'dan Manisa'ya taşınma hadisesi çocukluk yıllarının kâbusları arasındaki yerini alır.

Kahramanın “bireyleşim süreci”nde çıktığı yolculuğunda *ayrılma/ilk eşik* olarak kabul edebileceğimiz ailenin Mısır'dan Manisa'ya taşınma hadisesi Yakup Kadri'nin hayatında önemli bir *aşama arketipidir*. Mevlevî tekkesiyle tanışması ve babasının ani ölümü ise *erginlenme/ikinci eşik* olarak düşünülebilir. Yakup Kadri'nin bireysel varoluş sürecinde babasının ölümünün ardından annesiyle beraber Mısır'a geri dönmeleri, bir süre sonra da İstanbul'a taşınmaları ve hayatına kaldığı yerden devam etmesi, kendi kimliğiyle yüzleşmesi ve ellili yaşlarda *Anamın Kitabı*'nı içindeki çocukla birlikte yazması yani kendi *gölgesiyle* yüzleşerek “bireyleşim süreci”ni tamamlaması *dönüş* olarak yorumlanabilir.

Psikanalitik edebiyat kuramı çerçevesinde düşünülürse kahramanın ruh hâli onun bilinçaltındaki korkularını, özlemlerini ve kırgınlıklarını açığa çıkarır. Annesi ve babası tarafından güzel yetiştirilmiş, iyi eğitim almış, aristokrat ve nüfuzlu bir ailenin ferdi olan Yakup Kadri için bireysel gelişimini tamamlaması açısından önemli bir ayrıcalık olarak görülen bu imkânlar hatıralarında olumsuz yönleriyle anlatılmaktadır. Örneğin köklü bir ailenin mensubu olmaktan memnundur; fakat babasını hoşla gidecek bir yönü olmayan hatta adından başlamak üzere, görünüşü, konuşması, tavırları ile utanılacak biri olarak hatıralarında anlatılmaktadır.

Yakup Kadri anılarında babasının asilzade bir aileye mensup olmasına rağmen fiziksel ve ruhsal sorunları olan, kibarlıktan uzak birine dönüşmesinden yakındır. Öte yandan babasının toplum içerisinde ve evde iki farklı kişiliğinin olduğunu hatırlar. Yazarın hatıralarında babası ideal baba özelliğine sahip biri değildir. Annesi ise tüm zorluklara rağmen sabırlı ve özverili bir kadındır. Yakup Kadri'nin annesine olan düşkünlüğü kitabın hemen her sayfasında dikkatlere sunulmaktadır. O aslında annesinin yanındayken hayatın karanlığından kurtulur. Özellikle babasının ölümünün ardından anne kucağı yani ev, dünyanın kederli hâinden kaçarak sığındığı işlevsel bir ka-

çış mekânına dönüşür. Yazar annesine o kadar düşkündür ki incelediğimiz bu kitabın adını *Anamın Kitabı* olarak koymuş ve tüm eserlerinin sırrının bu kitapta gizli olduğunu ifade etmiştir.

Yakup Kadri'nin bilinçaltındaki çocukluk yıllarına ait anılardan biri de annesinin ona sürekli roman okuması ve okutmasıdır. Yazarın hayatında ve muhayyilesinde annesinin okuttuğu romanların ve babasının kütüphanesindeki kitapların büyük etkisi vardır. Kitapta özellikle anlatılmak istenen bir husus var ki o da roman merakının çok erken yaşlarda başladığıdır: “Yakup Kadri'yi hayata hazırlayan ilk kaynaklardan biri, Kadri Bey'in çocuklarına bıraktığı kitap sandığıdır. Ayrıca annesi İkbâl Hanım'dan dinlediği *Ek-mekçi Kadın* ve *Monte Cristo* gibi romanlar da Yakup Kadri'nin dünya görüşünün şekillenmesinde önemli rol oynar.”²⁹ Kitap okuma merakı çocukluk yıllarında başlayan Yakup Kadri annesinden roman okuma terbiyesi aldığını söyler.

Ölümün gölgesinde baba-oğul çatışması: Oidipus kompleksi

Edebiyatın vazgeçilmez konularından biri olan baba-oğul ilişkisi aynı zamanda yazarların hayatlarına ışık tutar. Daha çok kuşak çatışması, gelenek-yenilik, iktidar-muhalefet çekişmesi şeklinde karşımıza çıkan Yakup Kadri'nin baba kompleksi *Anamın Kitabı*'nın temelini oluşturmaktadır.³⁰ *Anamın Kitabı* “Babamla Aram Hoş Değildi” başlıklı bölümle başlar. Sadece bu tercih bile dengeli ve uyumlu bir baba-oğul ilişkisi olmayan Yakup Kadri'nin hayatının her aşamasında oidipus kompleksinin ne denli önemli olduğunu göstermektedir. Hatıralarında anlattığına göre Yakup Kadri'nin küçük yaştan itibaren kendini yalnız, çekingen, karamsar ve mutsuz hissetmesinde babasıyla olan olumsuz ilişkisinin etkisi vardır.

Yazar, babasının dış görünüşünden, konuşmasından, etrafındaki insanlara karşı tavırlarından özellikle de annesiyle olan diyalogundan, çirkinliğinden, kötü huylarından, taşralılığından hoşlanmadığını, babasını annesine ve kendisine layık görmediğini, onu kendilerine yakıştırmadığını söyler:

Babam birçok sözleri koyu bir taşralı şivesiyle söylerdi. Meselâ “rüzgâr” yerine “ürüzgâr”, “şimdi”, “hincik”, “kadın” yerine “gadin” ve hatta “garı” derdi. Bütün bunlar bana, evimizin nezahetini bozan ve zavallı anneciğimi bizim yanımızda küçük düşüren bir sürü çirkin lâkırdılar gibi gelirdi. O böyle ko-

29 Aktaş, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, s. 19.

30 “Zaten, bu kitabımın başında size dememiş miydim ki –giyim ve kuşamdaki zarafeti müstesna– babamın herhangi bir orta halli Manisalı'dan hiç farkı yoktu. Tıpkı onlar gibi konuşur, onlar gibi düşünür, onlar gibi yaşardı.” Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, s. 39.

nuşurken bir büyük şehirden henüz göçüp yerleştiğimiz bu Anadolu kasabasının sokaklarında uzaktan bile bakmağa alışmadığım kaba saba, kılıksız kıyafetsiz adamlardan biri güya kapımızdan içeri dalarak bize söğüp saymaya başlamış sanırdım. Halbuki, Kadri Bey, hiç değilse giyim kuşam itibariyle, bu kasaba halkına hiç benzemezdi. Yakası ipek satarlı redingotu, pırl pırl kolalı gömleği ve lüstrin kalos potinleriyle daima herkesten üstün, herkesten ayrı görünürdü. İleri gelen bazı hükümet memurları şöyle dursun, torunu mektep arkadaşım olduğu için birkaç defa kendisine yaklaşmak fırsatını bulduğum Mutasarrıf Paşa bile bu bakımdan babamın yanında külüstür kalırdı.

Bununla beraber ben yine onu beğenmezdim ve onun oğlu olmaktan hiç bir iftihar duymazdım.³¹

Babası Manisa'da köklü bir aile olan Karaosmanoğulları'ndan Abdülkadir Bey'dir. Çevresinde giyimine ve konuşmasına özen gösteren Abdülkadir Bey halk tarafından hürmet gören biridir. Aslında babasının Manisa eşrafı arasındaki saygınlığı, giyim kuşamı, iktidarı, kudreti karşısında yazar sürekli ezildiği için bütün ömrüne yayılacak bir komplekse kapılır. Babası eve geldiği zaman sıradan kıyafetler giyinen, eşine ve çocuklarına kötü davranan bir adama dönüşür. Annesini babasına layık görmeyen yazar için babasının hastalığı ve ruh hâlinin bozulması –bazen ona acıyıp üzülse de– ondan uzaklaşmasına neden olur. Bu hastalık aynı zamanda Yakup Kadri'nin kendisinin ve babasının hayatına objektif olarak bakmasını sağlayan ilk uyanıştır. Çünkü onun gözünde babası eşine ve çocuklarına kötü davranan, sarhoş, kadınlara düşkün, entelektüel kimlikten yoksun bir adamdır. Babasının sevgisinden ve şefkatinden mahrum büyüyen Yakup Kadri'nin annesine düşkünlüğü ise bu sevgi yoksunluğundan kaynaklanmaktadır.³²

Baba-oğul ilişkisinin gerisinde doğu-batı ikilemi, geleneksel ve modern hayat çatışması yer almaktadır. Yakup Kadri hatıralarında giyimini, konuşma ve tavrını beğenmediği babasıyla ilgili şunları söyler: “Çocukluğumda babama ait hiçbir şey bana hoş ve munis gelmezdi. Ne adını sanımı ne kalıbını kıyafetini ne oturup kalkışını, ne yüzünü, ne huyunu, ne de konuşma tarzını beğenirdim. O, yuvarlak ve dazlak kafalı, top sakallı, tıknaz bir adamdı. Bu üç fiziki vasıf ise benim yakışıklı erkek tipinde aradığım vasıfların taban tabana zıddı idi.”³³ Babasına olan kırgınlığının ve nefretinin sebeplerini, bu

31 A.g.e., s. 14.

32 “Babasını annesi kadar sevmez. Bunun sebebi de ona çocukluğunda annesi ve saray çevresinde aşılman kibar insan olma arzusu olmalıdır. Nitekim babasını, kılık kıyafeti ve kabalığı yüzünden sevmez.” Eyüp Akman, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu Üzerine Bazı Düşünceler ve Unutulan Bir Makalesi: Kastamonu”, *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3/2 (Temmuz 2013), s. 33.

33 Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, s. 13-14.

durumun onun sosyal ve psikolojik davranışları üzerindeki etkisini oedipus kompleksi çerçevesinde okumak mümkündür. Yazarın çocukluk yıllarında başlayan ruhundaki gizli gamın büyük bir yalnızlığa ve içe kapanıklığa neden olması başka kitaplarında da karşımıza çıkan psişik bir durumdur.³⁴ Yazarın çocukluk yıllarından itibaren yalnız kalmaya yönelik eğilimini ise –her ne kadar bazen ona acı verse de– yazarlık ediminde yaratıcılığa giden yolda ilk adım olarak değerlendirebiliriz.³⁵

Yakup Kadri hatıralarında maddi yoksunluğun ardından Manisa'ya taşınmalarıyla aile sıcaklığının zamanla kaybolmasının yol açtığı travmalardan sıklıkla bahseder.³⁶ Onun bu travmatik ruh hâlini baba kompleksiyle somutlaştırabiliriz. Yazar *Anamın Kitabı*'nda babasıyla kendini kıyasladığı bölümlere de yer verir. Babasının onun benliğinde meydana getirdiği hayal kırıklığına sürekli vurgu yapılan kitapta adeta yazar bu hayal kırıklıklarından bahsederek kendini tanıtmaya çalışır. Örneğin babasının fiziksel özelliklerini beğenmeyen Yakup Kadri babasına benzemekten endişe duyar. Bu endişesi yersiz değildir çünkü zamanla fiziksel olarak babasına benzediğini fark eder: “Hele günün birinde omuzlarım ortasında saçsız bir kafatası felaketine uğrayacağımı aklımdan bile geçirmek istemezdim.”³⁷ Babasını kendisine yakıştırmayan yazar babasından farklı bir erkek görünümü sergilemekle ilgili hayali, ironik bir şekilde tam tersi yönde vuku bulmuştur: “Ben, büyüyünce uzun boylu, ince endamlı, kaytan bıyıklı bir delikanlı olmak ve hep öyle kalmak emelindeydim.”³⁸

Yakup Kadri, babasıyla olan ilişkisini anlattığı kısımlarda güzel hatıralara da yer verir. “Hele bazı akşam üstleri babamız veya lalamızla birlikte kâh Nil boyunca kâh Ehlamlara doğru, kâh şehrin kalabalık caddelerinde yaptığımız araba gezintileri tadına doyum olmaz saatlerdi.”³⁹

Kitapta anlatıcı kahramanın iç çatışmalarını belirleyen karmaşayı büyük oranda baba kompleksiyle açıklamak mümkündür. Metinde anlatıcı kahraman yer yer nefret ve hesaplaşma duyguları içinde olduğu babasına bir tür-

34 Örneğin yazar gençlik yıllarında Refik Halit ile ilk karşılaşmasını şöyle anlatmaktadır: “Ben ki, yaşıma nisbetle fazla ağırbaşlı, fazla içime kapanıktım; nasıl olmuştu da Fecr-i Âti'nin ilk toplantısında böyle bir gencin yanına gidip oturmuş ve onunla sanki eskiden beri tanıdığım bir kimseymiş, sanki bir çocukluk arkadaşımış gibi hoşbeş etmeye başlamıştım?” Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat*, s. 48.

35 “Yalnızlık acı verici bir deneyim olabilmekle birlikte, insanın kendi kendisiyle baş başa kalabilmesi, yaratıcılığa giden yolda önemli bir aşamayı göstermektedir.” Emre, *Edebiyat ve Psikoloji*, s. 135.

36 “Şimdi ise ben neydim? Altı aşınmış bir çift kundurası, yenleri kısalmış bir tek ceketi ve dizleri çıkmış pantolonuyla fıkara bir mektep çocuğuydum.” Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, s. 24.

37 A.g.e., s. 14.

38 A.g.y.

39 A.g.y.

l  kızamaz. Hatta bazen onunla mücadele ederek şahsiyetini inŖa etmeye  alıŖır. Yakup Kadri'nin daha ilk bölümden itibaren beden algısını, annesine ve kendilerine olan davranıŖlarını ön plana çıkararak babasından yakınmaya baŖlaması, onun bilinçaltına yerleŖen travmatik boyuttaki baba-oğul iliŖkisiyle açıklanabilir. Babasının ani ölümü üzerine küçük Yakup'un hayata tutunacak dallarından birini kaybettiğini anlaması onun ruhsal büyüme sürecinde oldukça önemli bir hadise olarak karŖımıza çıkar. Yazarın  ocuklu unun önemli bir kısmını iŖgal eden ve hafızasında kalan anılarında yer alan baba kompleksinin dıŖa vurumu babanın kaybı insanın ruhuna gizlenen gölgenin  ne çıkması Ŗeklinde yorumlanabilir. Her  ocu un içinde bulunduğu durumdan etkilenebileceği d Ŗ ncesinden hareket edersek Yakup Kadri'nin psikolojik kompleksleri onun psikolojisinin derinliklerinin açığa çıkarılmasına yardım eder. Özellikle de ödipal dönem karmaŖasında babasına duyduğu nefret ve sevgi böylelikle birbirini dengeleyerek tamamlanır.

Anne-oğul iliŖkisi ve anne figürü

Yakup Kadri'nin ruhsal geliŖimini olumlu yönde tamamlamasında anne figürünün önemi büyüktür. Hatıralarında annesinden ve  fet ninesinden⁴⁰ övgüyle bahseden Yakup Kadri için bu iki kadın, yazarın ruhsal büyüme sürecinin yol haritası gibidir. Annesi  kbal Hanım gençlik yıllarında iyi eğitim almıŖ olduğu için Mısır'daki Saray'da "K tibe Hanım" olarak anılmıŖ.⁴¹ çocukları için her türlü fedak rlı a katlandığı anlaŖılan  kbal Hanım onlara yaŖamlarının her aŖamasında doğru yolu gösteren anne arketipidir. Yüce birey arketipi olarak yorumlayabilece imiz annenin çocukları üzerindeki olumlu ve d n Ŗ st r c  fonksiyonu Yakup Kadri tarafından sıklıkla vurgulanmaktadır.⁴²

Yakup Kadri'ye göre cahil, pe m rde, çirkin, kaba saba bir adam olarak hafızasında yer edinen babası hiçbir zaman annesine gereken kıymeti vermemiŖ ve annesi kadar merhametli, aristokrat, bilgili, dayanıklı, gurur duyula-

40 "Zira,  ocuklu umun en derin, en sürekli, en ihtiraslı sevgisini bana telkin eden bu üvey ninemdi. (...) Senede birkaç defa ta  zmir'den kalkıp Mısır'a kadar beni görmeye, beni okŖama a, beni ba rına basıp sevmeye gelirdi. Birçok  ocuklar gibi geceleri ana koynunda yatıp uyudu umu pek hatırlamıyorum. Fakat, ninem bizde bulunduğu zamanlar onun koynundan baŖka bir yerde yattı ımı hiç bilmem." Karaosmanoğlu, A.g.e., s. 39-40.

41 AktaŖ, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, s. 9-10.

42 Jung anne arketipinin erkek  ocuk üzerindeki etkisini Ŗ yle açıklar: "Erkek için anne en baŖından beri son derece simgesel bir karaktere sahiptir, erkeğin anneyi idealize etme eğilimi de bundan kaynaklanıyor olsa gerek. Birini idealize etmek, kötülükten korunma isteğidir aslında. İnsan korktuğu Ŗeyi savuŖturmak istediğinde idealize eder. Korkulan Ŗey bilin dıŖı ve onun büyülü etkisidir." Carl Gustav Jung, *Dört Arketip* (İstanbul: Metis Yayınları, 2009), s. 41.

cak biri olmamıştır.⁴³ Mizacına ve eğitimine yön veren annesi Yakup'un kibar biri olarak yetişmesine özellikle dikkat etmiştir.

Yazar hatıralarında Manisa'ya geldikten sonra annesinin düştüğü trajik duruma babasının üzölmek şöyle dursun, ona çok defa, emektar bir dadı kalfa muamelesi yapmasına anlam veremediğinden bahseder: "Bir hizmetçi veya doğrudan doğruya annem onun önüne terliklerini çevirirdi. Nasıl, annem mi? O kibar, o kendisine 'sen' diye hitap edildiğı vakit en ağır bir hayrete uğramış gibi yüzü kıpkırmızı kesilen teşrifatlı Hanımefendi, kocası için bu fedakârlığa da mı katlanırdı? Heyhat, evet... Hatta, Kadri Bey'i, her gün soyup giydiren de o hanımefendiydi."⁴⁴ Yakup Kadri için annesi her daim saygı ve hayranlık duyduğu fedakâr bir kadındır. Annesinin tüm bu olumlu özelliklerine rağmen babasını başka bir kadınla yakalamasını ve babasının annesine ihanetini unutamadığını anlatır.⁴⁵

Babasının ölümünün ardından yaşadığı düş kırıklığıyla ortaya çıkan trajik kopuş ve hayata devam etme sürecinde Yakup Kadri'nin değişiminden, hayata karşı direnişinden, asabileşmesinden, çatışmalarından hareketle onun hayatına dair anılarını daha iyi yorumlayabiliriz. Böyle durumlarda onu hayata bağlayan en önemli kişi annesidir. Babasının ölümünün ardından haylaz bir çocuğa dönüşen Yakup Kadri'nin bu değişimine çok üzülen annesinin bu durum karşısındaki mutsuzluğunu şöyle anlatmaktadır:

Hatta bir defasında onu böyle üzmekten derin bir vicdan azabı duyarak ve kendi kendimden iğrenerek ölümü göze alan ben değil miydim?

Evet, bunların hepsi babamın sağlığında başlayan şeylerdi. Ben, o vakitten beri kendimi bu ananın oğlu ve bu evin çocuğı olmağı layık bulmamaktaydım. Her mektep dönüşünde evimizin kapısından içeriye bir sığıntı gibi giriyor; hele anneme görünmekten, anneme yaklaşmaktan adeta çekiniyordum.⁴⁶

Göröldüğü üzere annesi yazarın sığınılacak limanıdır.⁴⁷ Babasının vurdumduymazlığı karşısında annesinin fedakârlığı Yakup Kadri'yi annesine daha çok yaklaştırmış ve bu yakın ilişki hayatı boyunca devam etmiştir.

43 "Kadri Bey'in elâleme o halde görünmesi, onu belki itibardan düşürebilirdi. Bir gün gelip kocasının maddi ve mânevi düşün zinde artık kimseden aklanamaz bir dişi kurt gibi onu, hiç değilse, ağıyar siteminden kurtarmak için her türlü ayıbın örtbas olacağını sandığı bir uzak diyara, Karaosmanoğullarının hâlâ tüter sandığı ocağına alıp götürmüştür." Karaosmanoglu, *Ananın Kitabı*, s. 29-30.

44 A.g.e., s. 15.

45 A.g.e., s. 20-24.

46 A.g.e., s. 83.

47 Yakup Kadri annesinin koruyuculuğunu sadece çocukluğunda değil gençlik yıllarında da hissetmiştir. Yahya Kemal ile olan arkadaşlığını anlattığı gençlik hatıralarında şöyle bir anısına yer vererek annesinin hayatının her aşamasında sığınılacak bir liman olduğunu şöyle bahsetmiştir: "O sıralarda Yahya Kemal de, ben de garip bir tesadüf eseri olarak, pek büyük bir geçim

Yabancılaşmanın kısıkcındaki bireyin aidiyet duygusunu yitirşi: Kendilik sorunsalı

Yakup Kadri'nin ruhsal büyüme süreci ve psikolojik durumuna göre şekillenen hatıralarının bir yansıması olan *Anamın Kitabı*'nda Mısır'dan Manisa'ya taşınmanın ardından oraya bir türlü ayak uyduramayışından, arada kalmışlığından bahsedilir.

O günlere dair sevgi ve özlemi bitmeyen yazarın hayata karşı yarım kalmışlığıyla yüz yüze geliriz. Yakup Kadri'nin bulunduğu ortama yabancılaşmasıyla başlayan hayata tutunma çabası aslında koskoca bir hayal kırıklığı olan Manisa'ya adım attığı dakikalarda varlık göstermiştir.⁴⁸ Bu durum onun kendini bulma yolunda ilk sınavıdır. İkinci sınav ise yeni evlerine ve okuluna uyum sürecidir. Mısır'daki varlıklı ve şaşaalı bir yaşamın ardından Manisa'da kendini yabancı, anayurdundan kovulmuş biri olarak görmektedir. Burada anne babasının artan kavgalarına ve uyumsuzluklarına şahit olması onun ruh hâlini olumsuz yönde etkiler. Kimlik karmaşasına dönüşen bu ruh hâli ise Yakup Kadri'nin ruhsal büyüme sürecini uzun zaman olumsuz yönde etkilemiştir. Bu davranış aynı zamanda onun içini kemirmeye başlayan psikolojik çöküntünün ilk eşiğidir. Babasıyla yaşadığı iletişimsizliğin yansıması olan oedipus kompleksi, okula ayak uyduramayışı, arkadaşlarıyla arasındaki kültür çatışması, Mevlevî tekkesinde kendi benliğiyle yavaş yavaş yüzleşerek güzel vakitler geçirmesi, babasının ani ölümünün ardından köksüzleşmesi Yakup Kadri'nin bireyleşme sürecinde aidiyet yoksunluğu ve arayış motifiyle ilişkili olaylardır.⁴⁹

sıkıntısı içinde idik. Annem bize ufak tefek para yardımlarında bulunmasa ne bir paket çigara almamızın ne de kendimize bir iş aramak için Kızıltoprak'tan şehre gidip gelmemizin imkânı vardı." Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat*, s. 135. Hayat karşısında bocalamalarının bitmediğini anladığımız Yakup Kadri için bireysel varoluş mücadelesinin gençlik yıllarında da annesinin desteğiyle devam ettiği görülmektedir.

48 "Daha bir yıl, bir buçuk yıl evvel Arkamızda bıraktığımız uzak uzak bir diyarda, çeşit çeşit yemiş ağaçlı bahçesiyle ne büyük ne güzel, ne süslü, ne ferah ve ne kadar kalabalık bir evimiz vardı. (...) Sabahları güler yüzlü dadılarımızın bizi türlü şakılabanlıklarla uyandırıp kaldırırları, giydiren kuşatışları ve annemizin elini öpmeye götürdükten sonra elvan elvan reçel tabaklarıyla donanmış kahvaltı tepsisinin başına oturmuşları; geceleri incecik saz örgülerden kuru yemiş sepetleri etrafında birbirinden tuhaf masallarla avutup uyutuşları ve bu kalkışlarla bu yatışlar arasında geçen günlerin her biri bir başka şenlik, bir başka bayram havasıyla dolup taştan saatleri (...) ne tadına doyulmaz saadetlerdi." Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, s. 16-17

49 Yakup Kadri babası öldükten sonra mizacının nasıl değiştiğini şöyle anlatır: "Size anlattığım bu devre, sanırım ki, çocukluk hayatımın en kesin dönüm noktalarından biridir. Kaç zaman sürdüğünü pek tayin edemediğim bu devreden sonra, huyum yavaş yavaş değişmeye başlayacaktır. Eski usulduğum, eski nazlılığım yavaş yavaş sinsi bir yaramazlığa, sinsi bir haytalığa dönme emarelerini gösterecektir. Daha doğrusu, içerimde hüviyet, iki benlik hasıl olacak ve bir çatı altında, bir yatakta, yanyana, burun buruna yaşamaya mecbur aynı mizaçlı iki kardeş gibi birbiriyle durmadan çatışacak; kâh birinin ettiğinden öbürü, kâh öbürünün eylediğinden beriki sıkılacaktır." Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, s. 82.

Yakup Kadri'nin "bireyleşim süreci"nin *ikinci eşiği* olarak yorumlayabileceğimiz Abdülhalim Çelebi'yle tanışması ve derviş olma isteği onun yaşam çizgisinde bir başka aşama arketipi olarak karşımıza çıkar. İçsel yolculuğuna çıkmaya hazır Yakup Kadri için Abdülhalim Çelebi ona yol gösteren, rehberlik eden *yaşlı bilge/yüce birey* arketipi örneğidir. *Erginlenme ve arınma* mekânı olarak kitapta "Dağdan Mevlâî Tekkesine" başlığında anlatılan Mevlâna dergâhına gidişinin ve derviş olma isteğinin hikâyesi şöyle anlatılır:

Benim yüreğimi bir Mevlâna dergâhında derviş olmak sevdası sarmıştır. Bu seveda ile en az birkaç yıl yanıp tutuşacaktım. Hele cumalardan bir cuma, beni ilk defa olarak "Sema" Ayini'ne götürdükleri zaman büsbütün yerinden oynamış, evimizin taban tahtaları üstünde, saatlerce, yalınayak fırl fırl dönme-ye başlamıştım. Artık Manisa'ya geldiğimizden beri merak sardığım oyunlar-la oyuncakların hepsi gözümden düşmüştü.⁵⁰

Kişiliğini bulma serüveninde Mevlâna dergâhında çok güzel zamanlar geçirdiğini anlatan Yakup Kadri, sema töreni izlerken Çelebi Efendi'nin bakışlarıyla her karşılaştığında ruhunun aydınlandığını söyler:

Bu ışığın içime vurmasıyla derunî dünyamın işlenmemiş topraklarında mucizeli bir yeşerme ve filizlenmenin baş gösterdiğini hissetmişimdir. Kaç defa, bence o zamana kadar meçhul birtakım duygular, teessürler, sevgiler, emeller, iştihâklar (evimizdeki küçük avlunun akşam seyrettiğimiz ve adlarına ezan çiçeği dediğimiz gecesevaları gibi) ruhumun bahçesinde birbiri ardısıra veya hep birden açılıp serpilivermişlerdi.

Bundan dolayıdır ki, ben de sanki her dakika yaşıma bir yaş daha katılıyor-muşçasına baş döndürücü bir sür'atle erişip *erginlenmeye başladım*. Kendimi şimdiden genç adamlara mahsus her türlü hareketi yapmağa, her türlü mace-raya atılmaya hazır buldum.⁵¹

Mevlâna tekkesinde *erginlenme süreci* başlayan Yakup Kadri burada çocukluğunda yaşadığı tüm sıkıntılardan uzaklaşarak arındığını ve sema töre-

Mizacındaki bu değişimin babasının ölümüyle derinleştiğini anlatan yazar aslında ilkokul yıllarında böylesi bir değişimin başladığını itiraf eder: "Hem bu (ikilik)'in bende babamın ölü-müyle beraber başladığını kim iddia edebilir? Sözün doğrusunu söylemek lazım gelirse ben, asıl Çaybaşı İlkokulu'na girdikten ve ders saatlerinde Mıstafendi Hoca'nın rahlesi önünde diz çöküp kafa sallayan, paydos saatlerinde mektep avlusunu çekirge istilâsına uğramış bir tarlaya çeviren hasarı çağdaşlarımızın arasına katıldıktan beri değil midir ki farkına varmaksızın her gün eğri-liyor, bükülüyor, her gün biraz daha iki parçaya bölünüyordum? Annemin, limonlukta bir narın fidan yetiştirir gibi bin ihtimamla işlemeye çalıştığı benliğim o kıraç yere gide gele her gün bi-raz daha hüdainabitliğe (kendiliğinden yetişmeye) yüz tutmamış mıydı? Ve bu iç bozucu nice emareleri kâh kılık ve kıyafetimdeki hırpanilikler, kâh tavır ve hareketimdeki bayağılıklar, kâh konuşma tarzımdaki kabalıklarla muttasıl dışarıya vurup durmuyor muydum?" A.g.e., s. 83.

50 A.g.e., s. 45.

51 A.g.e., s. 47-48 [İtaliklik vurgular bana aittir].

ninin bitimindeki üzüntüyü şöyle tarif eder: “Ney ve tanbur susup da Semai sona erince yaralı bir kuş gibi tekrar toprağa düşerdim; beni alıp götürürlerdi ve çocukluk denilen o kasvet, o aciz kafesinin içine sokarlardı. Ben artık orada çırpına çırpına durayım; hayat, her günlük hayat, hele bizim her günlük hayatımız, babam gittikçe sıklaşan krizleri, annemin gittikçe artan mihnetleri arasında birbirinden uğursuz, birbirinden gamlı saatleriyle ağır ağır dalga dalga akardı.”⁵²

Mevlevî dervişi olmak isteyen Yakup Kadri’nin “bireyleşim süreci”nde çıktığı bu yolculuk annesinin (kolektif bilincin) zorlamasıyla son bulur: “Zira, benim bu gizli tarikatçiliğimi zaten sezip üzmekte olan annem, günün birinde, beni karşısında bu uzun derviş külâhiyle görür görmez öyle bir kaşlarını çatmış, dudağını bükmüşü ki, yapıp ettiklerime bin pişman olarak, yüreğimi hâlâ kavurmakta devam eden aşka rağmen, Mevlevî tekkesinden yavaş yavaş elimi eteğimi çekmeye başlamıştım. Bu suretle, o, benim çocukluğumun ilk ‘İspanya’da Şato’su oldu.”⁵³

Yazar çocukluğunda bedbin, içine kapanık ve kötümser tavrını *Anamın Kitabı*’nda sanatkarane bir üslûpla dile getirir. Onun çocukken kendini hiçbir yere ait hissetmeyişi, hayal kırıklıklarına, umutlarının yıkılışına karşı bir tepki olarak yorumlamak mümkündür. Görüldüğü üzere Yakup Kadri *Anamın Kitabı*’nda ilk kişiliğini bulma ve kendini tamamlama yolculuğunu anlatmaktadır.

Bilinç parçalanmasının ardından benliğini arayan bireyin iletişimsizliği ve yalnızlığı

Yakup Kadri’nin ruhsal tecrübelerinin sıkça işlendiği *Anamın Kitabı*’nda dadı ve lalalar eşliğinde bir konakta büyüyen, hayatın türlü zorluklarıyla ve babasının onun üzerindeki olumsuz etkisiyle karşılaşan küçük bir çocuğun hikâyesini okuruz. Çocukluğunda oldukça duygusal ve hayalci olan Yakup Kadri’nin hayat hikâyesinde kişilik bölünmesinin meydana getirdiği karmaşa ve çatışmanın izdüşümleri metnin hemen her sayfasında belirgindir.⁵⁴ Çocukluk yılları önce Mısır’daki sarayda şaşaa içinde sonra Manisa’da maddi yoksunlukla geçen Yakup Kadri’nin bu zıt yaşam tarzı zamanla onun iç dünyasında bilinç parçalanmasına kadar giden çatışma alanı yaratır.

Yakup Kadri’nin ferdiyetçi ve santimantal (duygulu) psikolojisi, toplumla

52 A.g.e., s. 48.

53 A.g.e., s. 123.

54 “Vücut yapısı, dünya görüşü ve vokabüler ve imajlarıyla Yakup Kadri’yi hayatının bilhassa 1922’ye kadar olan ilk devresinde hem müsbet hem de menfi tonalitê’de ana rahmi kompleksi taşıyan ferdiyetçi ve santimantal bir yazar kabul etmek zarureti vardır.” Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Eser-Fikir-Üslûp* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s. 233.

olan uyumsuzluğu, iletişimsizliği ve yalnızlığıyla açıklanabilir: “Hayatla anlaşılmamak, ona karamsar bir gözle bakmak ve ölümü aramak söz grupları genç Yakup Kadri’nin ruh hâlini ifade etmektedir.”⁵⁵

Yakup Kadri’nin başta babası ve diğer insanlarla olan duygusal anlamda çelişkilerle dolu yaşam hikâyesinde davranışları iktidar karşısında başkaldırı, itaat karşısında isyan, özlem karşısında unutmama şeklinde tezahür eder. Yalnızlık temasının yazar üzerindeki etkisini daha çocukken babası tarafından anlaşılmaması, sevilmemesi ve düşünülmemesi şeklinde okumak mümkündür. Hayatındaki her olumsuzluk onun içine kapanmasına neden olmuştur. Kendisinin özgüven eksikliğini başından geçen çeşitli olaylarla sıkça tekrar eden yazar bu eksiklikte utangaçlık duygusunun ön planda olduğunu ifade eder: “Uslu ve çekingen huyu, kendini ve nafakasını bir hareketle müdafaa-ya asla müsait değildi; bu son derece utangaçlık ona annesinden geçmiştir.”⁵⁶

Çevresindeki insanlara karşı kendini korkak ve aciz hissettiği için çekingen davranan Yakup Kadri bu durumu şöyle anlatır: “Uslu ve çekingen huyum ne kendimi, ne nafakamı herhangi bir sert hareketle savunmağa müsait değildi. Gerek mektepte, gerek bizim sokakta her gün birçok sahnelerine şahit olduğum mahalle çocuğu kavgalarının uzaktan seyri bile bana eza verirdi. Gözüm yılıp korktuğumdan mı? Zannetmiyorum. Ben yalnız uslu ve çekingen değil aynı zamanda son derece utangaçtım da.”⁵⁷ Yakup Kadri hatıralarında annesinin de utangaç biri olduğunu ve bu huyun annesinden ona geçtiğini söyler. Hatta kitaptaki bölümlerden birinin başlığı “Annemin Utangaçlığı”dır.⁵⁸ Anılarında sokakta gezerken yankesicinin çantasını çaldığını ve çekimserliği, korkaklığı nedeniyle kendisinin hiçbir şey yapamadığını anımsayarak bu psikik hâlini şöyle anlatır: “Bunu yapamayışım pekâlâ ispat eder ki, ben o anda ne korkaklığımın ne de aczimin kurbanı olmuştum. Evet, o anda ve buna benzer durumlarda benim elimi ayağımı kesen şey hiç şüphesiz korkaklıktan, acizlikten büsbütün başka bir histi. Bunun adına şimdi, yalnız utangaçlık diyebiliyorum.”⁵⁹

Yakup Kadri’nin çocukluk yıllarından itibaren çevresindekilerle çatışma içinde olduğunu, yalnızlaştığını, içine kapandığını, iletişim problemi yaşadığını söyleyebiliriz. Huzursuz bireyin bitmeyen melankolik çılgılığı olarak da yorumlayabileceğimiz toplumla uyum sorunu Yakup Kadri’nin çocukluk yıllarının temel trajik duygularından biridir.

55 Aktaş, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, s. 21.

56 Fevziye Abdullah, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Yeni İki Eseri: Hep O Şarkı ve Anamın Kitabı”, *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, 7/1 (1958), s. 68.

57 Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, s. 27.

58 A.g.e., s. 29.

59 A.g.y.

İnsanoğlunun ev yaşantısı çocukluktan ölümüne kadar önemli bir konuma sahiptir. Gaston Bachelard'a göre ev insanın düşünceleri, anıları ve düşümleri için en büyük birleştirici güçlerden biridir: "Ev olmasaydı insan dağılıp giderdi. Ev, insanı gökten inen fırtınalara olduğu gibi, yaşamındaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evresidir."⁶⁰ Mekânlar kahramanın psikolojik derinliklerini çözümlemek açısından önemli ipuçları barındırır. Bu başlıkta Yakup Kadri'nin hayatında ve psikolojisinde mekânların fonksiyonuna değineceğiz. Çocukluğu ve gençliği kalabalık bir ortamda geçtiği anlaşılan Yakup Kadri'nin Manisa'ya gelişi onun hayatında bir düşüş olur. Yakup Kadri ve ailesinin düşüşünün sembolü ise Manisa'ya ilk taşındıklarında kiraladıkları evdir. Çünkü o güne kadar sarayda yaşarken bir anda köhne bir bina olarak tarif ettiği Hulûsi Bey'in kiralık evinde oturmak zorunda kalmışlardır.⁶¹

Mısır'da babasıyla güzel zamanlar geçirdiği anlaşılan yazarın annesinin kral davetlerine katılmasını, sık giyinmesini, balolara katılmasını âdeta büyümlü, masalsı bir dünya gibi derin bir özlemle anlatır.⁶² Böylesi ihtişamlı bir dünyadan uzaklaşmaları Yakup Kadri'nin ruhunda derin izler bırakmıştır. Örneğin altı yaşındayken göç ettikleri Manisa'da mutsuz günler geçiren Yakup Kadri o yıllarda kız kardeşiyle birlikte sessizce iki büyük insan gibi birtakım hüznü düşüncelele daldıklarını hatta sessiz gözyaşı döktüklerini hatırlar: "Sessiz gözyaşları, sanıyorum ki, hasret gibi, gurbet gibi, kimsesizlik ve çaresizlik gibi birtakım acı duyguların zehriyle doluydu."⁶³

Manisa'ya ve halkına bir türlü alışamayan, çocukluk hatıralarında Manisa'ya ilk gittiklerinde Hulûsi Bey'in karısı Şahende Hanım'ın Yakup Kadri'yi sevmeye ve onunla oynamaya başladığı zaman nasıl ağladığını annesinin ona anlattıklarından yola çıkarak anımsayan yazar, Manisa halkıyla ilk temasından itibaren nasıl hırçınlaştığını ve bu hâlin her geçen gün arttığını ifade eder.⁶⁴

Anamın Kitabı'nda Manisa'ya taşındıktan sonra kendi kimliğiyle çatışan Yakup Kadri'nin hayatındaki tüm değişikliklere yabancılaşması ve onun varoluş sürecini okumaktayız.

60 Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, çev. Aykut Derman (İstanbul: Kesit Yayınları, 1996), s. 34-54.

61 Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, s. 15.

62 A.g.e., s. 24.

63 A.g.e., s. 16.

64 "Küçük olsun, büyük olsun, kadın olsun, erkek olsun burada rast geldiğim her kişiye, hatta ilk girip çıktığım her yere mutlaka böyle bir huylanma ve irkilme krizine tutuluyordum. Bu krizler, gerçi, adamına ve yerine göre bazı pek uzun, bazı pek kısa sürüyor, bazı da birdenbire candan bir kaynaşmaya inkılâp ediveriyordu." A.g.e., s. 31.

Halktan biriyle karşılaştığında irkilen ve huylanan Yakup Kadri için üst zümrelerle geçirilen vakitlerde heyecanlanması ve o zamanları en kaliteli vakitlerden biri olarak kabul etmesi Mısır'daki aristokrat yaşama duyduğu özlemle ilgilidir. Bir cuma günü babasının Mevlevî tekkesinde Abdullah Çelebi'nin elini öptürmeye götüreceğini söylemesi üzerine Yakup Kadri çok mutlu olur. Onun Manisa'da mutlu olduğu ender olaylardan biridir bu ziyaret: "Bu el öpme merasimi hemen olacaktıysa yüreğim ağzıma geldi. Gerçi ben, Mısır'da birçok prenslerin dizlerinde oturmuş ve birçok prenseslere yavaş yavaş okşatmış, hatta bu prenseslerden bir tanesiyle pek samimi münasebette bulunmuştum ama, –birkaç zamandan beri o yüksek çevrelerden epeyce aşağılara düşmüş olduğumdan mıdır nedir– şimdi bu kadar büyük bir adamın huzuruna çıkmak ihtimali bile beni bir hayli ürkütüyordu."⁶⁵ Manisa'ya taşınmalarından itibaren onu oraya bağlayan özel bir mekâna dönüşen Mevlevî tekkesi uykularını kaçırarak kadar kendisini heyecanlandırır ve yazarın "bireyleşim süreci"nde oldukça fonksiyonel bir arınma mekânına dönüşür.

Saraylarda yetişen annesinin de Yakup Kadri gibi Manisa'ya ve halkına alışmadığı söylenebilir.⁶⁶ Annesinin yaşadığı kültürel bunalım babasına duyduğu nefretini bir kat daha artırır. İzmir'e taşınmalarına kadar devam eden bu süreçte annesi tüm olumsuz koşullara rağmen çocuklarının eğitimi ve kişisel gelişimleriyle ilgilenir. Babası ölünce Yakup Kadri evin dışına çıkmış, bedenini ve ruhunu korunaksız hâle getirmiştir. Babasının ani ölümünün ardından kendini nerede konumlandıracağını bilemeyen Yakup Kadri'nin gözden kaybolma isteğiyle onun trajik dramı anlatılmıştır. Mekân algısı ekseninde yazar öznenin çocukluk dünyası eksiklik duygusunun dışı vurumu şeklinde yorumlanabilir.

Anamın Kitabı'nda sosyolojik yansımalar

Kendi neslindeki pek çok yazar ve aydın gibi Yakup Kadri de Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında sosyal, siyasi ve kültürel olayları yakından izlemenin yanı sıra Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda aktif rol üstlenmiştir. Bu sebeple Yakup Kadri'nin hatıralarını incelemek onun neslini ve toplumsal değişimleri bilmektir: "Yakup Kadri, toplum mühendisliği konusunda fikirleri ve teklifleri olan bir romancıdır."⁶⁷ *Anamın Kitabı* bir anı kitabı olsa da orada anlatılanlar toplumun sorunlarına tarihsel açıdan bakmamıza yardımcı olur. O, eserlerinde anılarına yer verirken dönemin sosyal yapısıyla ilgili düşüncelerini aktarır.

⁶⁵ A.g.e., s. 37.

⁶⁶ A.g.e., s. 102.

⁶⁷ Uç, *Psikanalitik Edebiyat*, s. 50.

Toplumsal olaylar

Sosyoloji toplum hayatının oluşumunu, koşullarını, değişimini, işleyişini, gelişimini objektif bir şekilde inceleyen bilim dalıdır. Yakup Kadri çocukluktan itibaren toplumsal olaylardan etkilenir ve bunlar üzerine kafa yorar. Başta romanları olmak üzere diğer eserlerinde de Türk toplumunun yaşadığı değişime ve sosyal olaylara yer verir:

Yakup Kadri, 19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın ortalarına kadar Türk toplumunun yaşadığı değişim ve dönüşümü romanlarına konu edinmiştir. Bu romanlarında kötümser bakış hâkim unsurdur. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi pesimist felsefeyle natüralizmden gelen etkiyi bünyesinde toplayan mizacı, toplumun ve ferдин daha çok çürüyen, aksayan, bozulan yanlarını görmesine zemin hazırlamıştır. Buna, Batı karşısında çözölen medeniyetimi-zin aksayan yanlarını ve olumsuzluklarını da ilave etmek gerekir.⁶⁸

Yakup Kadri eserlerinde insan olgusunu toplumsal olaylarla birlikte işlemiştir. Onun romanları “Yüz yıllık zaman dilimimizin evrimsel aşamalarıdır. Aynı romanlar insanımızın hayatının toplumsal evriminin aşamalarıdır.”⁶⁹ Yakup Kadri *Anamın Kitabı*’nda adeta bir sosyolog gibi günlük hadiseleri ve sosyal değişimleri gözlemleyerek hafızasında kaldığı ölçüde çocuk bilinciyle yorumlamıştır. Özellikle ailesinin yaşadığı sosyal sınıflar arasındaki uyumsuzluk adeta toplumun metindeki aynası gibidir. O, hatıralarında toplum içindeki köylü halk, aydın sınıf, fakir, orta halli ve zengin kesim gibi çatışma unsurlarını da ortaya koyar. Yazar böylelikle bireylerin ve toplumun sosyal, ekonomik, politik, kültürel panoramasını çizer. Örneğin yazar *Anamın Kitabı*’nda ait olduğu sınıf ve statüden uzaklaşan annesi, kardeşi ve kendisi için Manisa’daki yaşam tarzından dem vurur. Kitapta taşradaki yaşam şartlarının zorluğundan bahsederken yüksek zümre-köylü çatışması, eğitim hayatındaki sorunlar, fakir insanların yaşadıkları maddi güçlükler ve toplum yapısını bozan pek çok mevzuya yer verir.

Kültür çatışması, gelenek ve görenekler

Anamın Kitabı’nda entelektüel kişilerle halk arasında yaşanan çatışma özellikle de nesiller arasındaki fark metnin merkezine alınan olay örgülerinden biridir. Örneğin Yakup Kadri Fevziye mektebindeki arkadaşlarıyla kendisi arasındaki kültür farklılığını öğlen araları yemekhanede yaşanan

68 Gariper ve Bayraktar, *Dionizyak*, s. 22.

69 Himmet Uç, *Hikâye ve Romanı Yakup Kadri Karaosmanoglu* (Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Yayınları, 2005), s. 72.

şu olayla anlatmaktadır: “Bu esnada, öbür çocuklar yemekhanenin ortasında cıvı cıvı kaynaşmakta, kimi toprağa bağdaş kurarak, kimi tahta sıraların üstünde ata biner gibi oturarak nevale çıkınlarını açıp yaymakta ve birer dilim ekmekle ne olduğu belirsiz katıklarını kemirmeye başlamaktadırlar.”⁷⁰ Arkadaşlarını zihninde ötekileştiren yazarın topluma ve çevresindekilere yabancılaşması büyük oranda kültür çatışmasıyla ilgilidir: “Yakup Kadri her ne kadar köylü çocuklarıyla arasında bir fark gözetmek istemese de biz onun varlıklı ve kültürlü bir ailenin çocuğu olduğunu görüyoruz.”⁷¹ Kendisinin ve annesinin Manisa’da yaşadığı kültür çatışmasını çocuk hassasiyetiyle şöyle anlatmaktadır: “Hele annemin bu yazlıklarda daha ziyâde rüstaileşen [köylüleşen] yerli âdetlerine göre, kâh ayaksız bir tahta sofranın, kâh bir bakır sininin etrafında halka teşkil edip oturan ev sahipleriyle diz dize, dirsek dirseğe sıkışarak aynı kaptan elle yemek yerken duyduğu ısırap, yüzünden okunur bir raddeye varınca bütün lokmalar boğazımda dizilip kalırdı.”⁷²

Kitapta halkın yaşam şekli, ahlâki çöküş, geleneklere bağlılık, ekonomik sorunlar, eski ve yeni nesil arasındaki çatışma gibi Osmanlı sosyal hayatından izlere rastlanmaktadır. Çocukluk hatıralarından hareketle yazarın Anadolu insanına bakışının biraz acımasız olduğunu söylemek mümkündür. Manisa halkının giyim-kuşamını, sofrâ düzenlerini, konuşma tarzlarını, oturdukları evleri, gelenek ve göreneklerini kısacası yaşam şekillerini çocuk bilinciyle gözlemleyen ve Mısır’daki o şaşaalı hayatıyla kıyaslayan Yakup Kadri hatıralarında Manisa halkının yaşantısını olumsuz şekilde anlatmaktadır. Manisa halkından ve babasından sıklıkla mucize ve keramet hikâyeleri dinleyen Yakup Kadri, uydurma kabul ettiği bu hikâyelerin hayatını olumsuz yönde etkilediğinden bahsederek bu türden hikâyelerin çocuklara anlatılmasını eleştirir: “Babamın, mucize ve keramet kıssaları olarak bize anlattığı şeyler bu çeşit gülünç ve çocukça masallardı.”⁷³ Yakup Kadri sandıklar dolusu kitabı olan birinin nasıl olur da böyle şeylere inandığını sorgular: “Babamın böyle şeylere inanacak kadar basit kafalı ve kara cahil adam olduğuna hâlâ bir türlü ihtimal veremiyorum. Bize bıraktığı sandıklar dolusu kitapları bir zamanlar herhalde, o getirmiş, o satın almış, o okumuştur.”⁷⁴

Anamın Kitabı’nda dikkatle okunması gereken bir diğer husus da köylülerin ya da Manisa halkının çağın gereksinimleri karşısında hiç değişmediklerine yönelik yazarın eleştirileridir. Yakup Kadri çocukluk hâliyle çoğu kez

70 Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, s. 26.

71 Mehmet Emin Uludağ, *Üç Devrin Yol Ayrımında Yakup Kadri Karaosmanoğlu* (Ankara: Anı Yayıncılık, 2005), s. 6.

72 Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı*, s. 102.

73 A.g.e., s. 59.

74 A.g.e., s. 60.

etrafındaki kişi, olay ve durumları eleştirel bir dikkatle incelerken, kaybolan değerlere yaptığı özlemin ardındaki aydınlık bir Türkiye için gerekli olan insan modeline kitapta kıyaslamalar yaparak yer vermiştir. Yazar, bu eserde çocuğun bilinç dünyasından hareketle sosyal eleştiri yöntemini başarıyla uygulamıştır ve iki zıt hayat anlayışını kendi yaşamışlıklarından hareketle kıyaslamıştır.

Eğitim anlayışına yönelik izlenimleri

İnsanların “bireyleşme süreci”nde eğitim hayatının önemi büyüktür. Bu sebeple Yakup Kadri’nin anılarından hareketle dönemin eğitim anlayışının bireysel, toplumsal değişime etkilerini incelemek yazarın eğitim hayatını yorumlamamıza yardımcı olacaktır.

Mısır’da özel hocalardan eğitim alan Yakup Kadri Manisa’ya taşındıklarında okula gitmeye başlamış ancak eğitim gördüğü bu yeni ortama alışması zor olmuştur. Bilinçaltında çocukluğuna ait o günleri yazar şöyle hatırlar:

Zaten, ilk zamanlar, bu mektepte beni en çok yıldıran ne bizim sınıfın hocası Hafız Mustafa Efendi’nin daima çatık ve kızgın suratı, ne de müdürümüz Ambarcı Hüseyin Efendi’nin şimşir sopasıydı. Ben buranın yalnız pisliğinden mustariptim. Her sabah, –belki doğdukları günden beri vücutları sabun görmemiş– üstleri başları pejmürde ayakları çıplak bir alay çocukla tıklım tıklım dolu sınıftan içeri girince bir boğucu gazla tikanır gibi kendimi yere düşmekten güç tutar ve sendeliye sendeliye sırama geçip oturduktan sonra da uzun bir müddet bulantılarımı bastırmak, baş dönmelerimin önünü almak gayretiyle kıvrım kıvrım kıvranırdım.⁷⁵

Yakup Kadri okulun “çatık kaşlı, asık suratlı” hocası Mustafa Efendi’nin yanı sıra okul yemekhanesinin kirliliğini şöyle anlatır:

Bir geniş ahır andıran bu yerde, çok defa, kokusuna rahmet okutur, mahiyeti şüpheli bir acayip taaffün [pis koku] vardı. O kadar inatçı ve sinsi bir taaffün ki, sefertasımın sımsıkı kapalı madeni kaplarından içeri sızarak kuru köftelerimi söğüş etlerimi veya zeytin yağlı dolmalarımı birer kurumuş fare leşine çevirirdi. O vakit, bütün açlığımaya rağmen bunların hiçbirine el süremez, melûl melûl önüme bakar kalır, bazen da gözyaşlarımı tutamıyarak sessiz sessiz ağlardım.⁷⁶

Niyazi Akı onun Manisa’daki akranlarıyla olan ilişkisini şöyle yorumlar: “Yakup Kadri varlıklı, evine kitap girmiş, devrin hiç değilse edebî kültürüne

75 A.g.e., s. 25-26.

76 A.g.e., s. 26.

âşinâ bir ailenin kucagında yetişmiştir. Köylü çocuklarıyla münasebetini de nihayet bir ağa zadenin münasebeti derecesinde kabul etmek yerinde olur.”⁷⁷

Pek çok yönden Manisa’daki çocuklardan farklı olduğu anlaşılan yazarın okuma merakının da ona bir ayrıcalık kazandırdığını söyleyebiliriz. *Ekmekçi Kadın*, *Monte Cristo*, *Paul ve Virgine*, *Zavallı Kız* okuyan bilgili, asilzade bir anneye ve babasından kalma zengin ve büyük bir kütüphaneye sahip olması Yakup Kadri’nin bulunduğu çevresindeki özel yabancılaşmasının kaynaklarından biri olarak kabul edilebilir.⁷⁸ Birey inşasında annesinin ona okuduğu romanlar dikkate alındığında aristokrat bir ailenin içinde doğan Yakup Kadri Batılı fikirlerle çocukluk yıllarından itibaren tanışmıştır. Onun eğitim hayatında annesinin büyük bir emeği varken babası da bazen Yakup Kadri’ye evde ders vermektedir. Lakin Yakup Kadri hatıralarında babasının onu eğitime sürecinden bir kâbus gibi bahseder. Onun hocalığını beğenmez:

(...) Orada bir minderin üstünde bağdaş kurup bize keramet kıssaları anlatırken, ben onu sadece yadırgıyor, ben ondan sadece irkiliyordum. Hele, günün birinde bana, namaz seccadesinin bir köşesinde diz çöktürüp mektepteki değnekli hocalarıma taş çıkartacak bir şiddet ve hiddetle birtakım sureler ezberletmeye kalkışınca ondan adeta ürkmeye ve kaçacak yer aramağa başladım. Ben ki, ilkokulun öğrenci rahlelerinde bir yıldan beri diz ve dirsek çürütmekte bulunduğum halde, henüz elifbe’nin “sağdan”, “soldan”, “ortadan” tabir edilen harflerini bile seçip sökemi-yordum, nasıl olur da bu bir dersin üstesinden gelebilirdim. (...) Anlaşılan, benim kafam böyle bir öğrenme usulüne de yaradılıştan müsait değildi. (...) Babamın tokatlarını yedikçe büsbütün sertleşir, işi âdetâ inada bindirir, artık “kul” bile demez olurum.⁷⁹

Böyle zamanlarda yine annesi ve ninesinin hızır gibi yetişip babasının elinden onu kurtardıklarını hatırlar. Hayatındaki tüm olumsuz şartlara rağmen annesinin Yakup Kadri’nin eğitimine çok dikkat ettiği görülür. Kitapta eski eğitim sisteminin sorunlarından bahseden Yakup Kadri çocukluk yıllarında aldığı eğitimi hep olumsuz yönleriyle anımsar. Babasının ona tokat atması, okuldaki hocasının onu sopayla dövmesi ve arkadaşlarının okul bahçesindeki kavgaları çocukluk yıllarında yazarın korkuyla ilk tanışması olarak yorumlanabilir. Örneğin Fevziye mektebine gitmek istemediği için oranın yollarını labirent bir mekân olarak tasvir eder:

Fevziye adını taşıyan mektebim daha birkaç mahalle ötede, Çaybaşı denilen bir semttedir. Oraya varan için birbirinden dolambaçlı, birbirinden dar iki üç

77 Akı, *Yakup Kadri*, s. 16.

78 Gariper ve Bayraktar, *Dionizyak*, s. 13.

79 Karaosmanoglu, *Anamın Kitabı*, s. 62-63.

sokağa daha dalıp çıkmam ve yazın bir çöl gibi kurak, kışın bir bataklık gibi ıslak bir meydanlığın tozları veya çamurları içinden yürümem lazım gelmektedir. Bu tatsız yolculuk sona erip de nihayet mektep kapısından girdiğim vakit ise, derin bir soluk alacağım yerde, yüreğimin büsbütün başka bir sıkıntı ile bulandığını hissettim. Mektebin doksanlık, bunak bevvabı [kapıcı], eğer o anda avlunun ta öbür ucundaki ayak yollarını temizlemeye gitmemişse kapı önünde mutlaka benimle karşılaşacak ve bana yaklaşıp bir müddet dalgın dalgın yüzüme baktıktan sonra –eğer kim olduğumu hatırlarsa– yanağımı okşayarak (zira bu adam vaktiyle büyük dedelerimden birinin, sanırım, Hacı Eyüp Ağanın uşaklarından biriymiş) hatırlamazsa sebepsiz yere, kulağımı bükte bükte bir ciğer parçasına çevirecektir.⁸⁰

Yazarın bilinçaltına işleyen eğitim hayatıyla ilgili anıları kötü eğitim kurumları, eğitim sistemi ve başarısız hoca tiplerleriyle kitapta yer almaktadır. Özellikle eğitim alanında yaşanan sorunlardan biri olan dayak ve baskıcı eğitim anlayışını satır aralarında sorgulayan yazar iyi bir eğitim alamamasının nedenlerini okulların hem öğretmen kalitesiyle hem de fiziki koşulların yetersizliğiyle irdeler.

Sonuç

İnsan kocadıkça çocukluğunu ve ilk gençlik çağını yeniden yaşamaya başlar demişler.⁸¹

Her edebî metin kendine uygun bir çözümleme metoduna sahiptir düşüncesinden hareketle *Anamın Kitabı*'nı psikanalitik edebiyat teorisine dayanan eleştirel bir bakış açısıyla ve sosyolojik kuramla incelemeye çalıştık. Yazarın anılarının psikanaliz okumaya tabi tutulmasıyla hem hayatını hem de eserlerini anlamlandırmamız kolaylaşacaktır.

Yakup Kadri'nin ferdî “ben”inin ön planda olduğu çocukluk anılarında trajik duygu ve düşüşün yansımalarına yer verilir. Dramatik ve kötümser bir psikoloji içinde olduğu anlaşılan yazarın çevresiyle uyuşamayan bir mizaca sahip olması yaşadığı topluma karşı oluşan izlenimlerini de yansıtmaktadır.

Çocukluk travmalarının yol açtığı derin izlerin merkezi Manisa'daki evinden, Mısır'daki yaşamından, aile hayatından, baba kompleksinden, annesine olan düşkünlüğünden, akrabalık ilişkilerinden, çevresindeki insanlardan ve eğitiminden bahseden Yakup Kadri'nin hatıralarında adeta geçmişinin ve

80 A.g.e., s. 25.

81 A.g.e., s. 11.

dönemin panoraması çizilmiştir. *Anamın Kitabı*'nda yansıttığı çocukluğunun ve annesiyle olan ilişkisinin onun mizacına nasıl aksettici üzerine yapılan bu çalışmada geçmiş zamanın bellekte yer edindiği çocukluk ve gençlik yıllarında yaşadıklarının bilinçaltı yansımaları hem bireysel hem de sosyolojik boyutlarıyla incelenmiştir. Ailesinin ve çevresindekilerin Yakup Kadri'nin mizacını oluşturmada anahtar rolü üstlendiğini söylemek mümkündür. Başta anne ve babasının, çevresindeki diğer insanların özellikle de hocalarının davranışlarını kendi hayatındaki etkilerinden hareketle irdeleyen yazar *Anamın Kitabı*'nda maddî imkân imkânsızlık çatışmasının da insanı yoksunlaştıran ortamını bir çocuğun gözüyle çok güzel bir şekilde anlatmıştır.

Yakup Kadri'nin *Anamın Kitabı* sadece kendi hayat hikâyesini anlatması değil yaşadığı ve şahit olduğu olayları metne taşıması bakımından dönemin tanıklığını yapan önemli bir eserdir.

Yakup Kadri'nin *Anamın Kitabı*'nda anlattıklarından yola çıkarak yazarın insana ve hayata bakışı, toplumsal meselelere karşı tavrı ve sanat gücü hakkında bilgi sahibi olabiliriz. Türk toplumunun geçirdiği değişimleri, toplumu etkileyen çeşitli problemleri realist ve natüralist bir bakış açısıyla dikkatlere sunar. Kitaptaki kahramanların çoğu hayatın güçlükleri karşısında yenik düşen ya da bulundukları durumları kabul eden kişiler olarak karşımıza çıkarlar. Örneğin toplumsal çözülmeye neden olan maddî yoksunluk ve ilerleme düşüncesine karşı Manisa halkının pasif tavrı toplum değerlerinin insan üzerindeki etkileriyle birlikte dikkatlere sunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Adler, Alfred, *Yaşamsal Sorunlar*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Say Yayınları, 2003.
- Akı, Niyazi, *Yakup Kadri Karaosmanoglu İnsan-Eser-Fikir-Üslup*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017
- Akman, Eyüp, "Yakup Kadri Karaosmanoglu Üzerine Bazı Düşünceler ve Unutulan Bir Makalesi: Kastamonu", *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 3, sayı 2, Temmuz 2013, s. 31-60.
- Aktaş, Şerif, *Yakup Kadri Karaosmanoglu*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2014.
- Baydar, Mustafa, *Edebiyatçılarımız Ne Diyolarlar*, İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kağıtçılık L.Ş. Yayınları, 1960.
- Cansever, Edip, *Bezik Oynayan Kadınlar*, İstanbul: Ada Yayınları, 1982.
- Cebeci, Oğuz, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2004.
- Emre, İsmet, *Edebiyat ve Psikoloji*, Ankara: Anı Yayınları, 2. baskı, 2006.
- Gariper, Cafer ve Yasemin Bayraktar, *Dionizyak Coşkun'un İhtişam ve Sefaleti: Yakup Kadri'nin Nur Baba Romanına Psikanalitik Bir Yaklaşım*, İstanbul: Çizgi Kitapevi, 2019.
- Jung, Carl Gustav, *Dört Arketip*, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- , *Psikoloji ve Din*, İstanbul: Oluş Yayınları, 1965.
- Kara, Halim, "Otobiyografik Anlatılarda Bağlantısız Benlik: Yakup Kadri Karaosmanoglu'nun Hatıraları", *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, sayı 1, Bahar 2013, s. 234-263.
- Karaosmanoglu, Yakup Kadri, *Anamın Kitabı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 12. baskı, 2017.
- , *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

—, “Simav”, *İkdam*, 31/7, 1921.

Menemencioglu, Muazzez, *Romanı Konuştular*, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile Romanda Sosyal Tema ve Roman Kişileri Üzerine”, haz. Özlem Fedai, İstanbul: Sütun Yayınları, 2011, s. 28-30.

Ross, John J., *Shakespeare'in Titremesi Orwell'in Öksürüğü*, çev. Merve Sevtap Ilgın, İstanbul: YKY, 2015.

Tansel, Fevziye Abdullah, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Yeni İki Eseri: Hep O Şarkı ve Anamın Kitabı”, *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, cilt 7, sayı 1, 1958, s. 57-73.

Uç, Himmet, *Hikâye ve Romancı Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Yayınları, 2005.

—, *Psikanalitik Edebiyat*, Ankara: Büro Basımevi Yayın-Dağıtım, 2008.

Uludağ, Mehmet Emin, *Üç Devrin Yol Ayrımında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Ankara: Anı Yayıncılık, 2005.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Mekânın Polisiği

HALUK ÖNER

'Edebi tür', –bilhassa 20. yüzyıldan itibaren– edebiyat eleştirisi ve tarihi için kuramsal-teorik okumaların önünü açan işlevsel bir konumdur. Edebiyat tarihi, türlerin varlığıyla dönemleri kalın çizgilerle ayırmaktan vazgeçebilir ve değişime devam süreci olarak bakabilir. Edebiyat eleştirisi, tür perspektifini dikkate aldığında retorige biçimsel yaklaşabilir ve eserin retorigi ile tarihselliği arasında bağlar kurabilir. Belki bu sayede retorik ile tarihselliğin eleştiride karşıt çıkış noktaları olduğu önyargısının önüne geçilir. Franco Moretti'ye göre edebi metinler, retorik ölçütlere göre örgütlenmiş tarihsel ürünlerdir ve edebiyat eleştirisi eserin hakkını, türünü de dikkate alarak vermelidir.¹ Edebi türlerin tarihsel ve eleştirel bakımdan önemsenmesinde 'roman'ın mühim bir rolü vardır. Ortaya çıkışı sosyolojik-tarihsel nedenselliklerle (örneğin modernleşme) açıklanan roman, kendi retorigini oluştururken her zaman tarihsel konumunun farkında olmuştur. Retorigi ön plana çıkaran romanlar bile yazıldığı ya da anlattığı zamanı hisset(tir)miştir.

Türk romanında da –başlangıçtan beri– okurun (yazarın retorigini görek) kazandığı estetik deneyim, yaşadığı toplum ve zamanla ilişkili olmuştur. Bu nedenle roman, bireysel ve toplumsal kimliğin kesişme alanı olarak görülmüş; toplumsal tarihi kurgulayan, gerçekliğin içgüdüsel/estetik/kültürel bilgi biçiminde üretilmesine imkân sağlayan, yaşandığı varsayılan olaylarla örülmüştür.²

1 Franco Moretti, *Mucizevi Göstergeler*,. çev. Zeynep Altok (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), s. 19.

2 Bu yaklaşıma rağmen romanın kendi retorigini üretebildiği, edebi tür olarak değişimler yaşadığı gerçeği göz ardı edilmemelidir. Burada edebiyatın toplumdan kopamayan bir estetik alan olduğu iddiasından çok toplumsallık boyutunu ortaya çıkaran argümanlardan yararlanarak okuma denemesi yapılmaktadır.

Yazarların sorumluluk üstlenmesiyle başlayan bu süreç, onlara öğreten, aydın, “toplumun gizli vicdanı”, yeniliğin öncüsü gibi toplumsal kimlik ve rollerin verilmesiyle pekişir. Bu nedenle Türk romanında ‘yazarın ölümünü’ kabullenmek de güçtür. Halid Ziya Uşaklıgil’in yenik-yitik anti kahramanları dahi dekadans duruşa sahip olmasına –yazarın kendilerine başka sorumluluk vermeyi istememesine– rağmen medeniyet değişimi/krizinin yansımaları bağlamında değerlendirilebilir ve sorunlarını sınıfsallık üzerinden yaşar. Bu sınıfsallık romanın mekânını, dilini, kişilerini anlamak için –en azından– çıkış noktası olabilir. Romanın belki de doğasına uygun bir içkinlikle ortaya çıkardığı toplumsal boyutu ve yazarın üstlendiği sorumluluğu Jale Parla, yazar figürünün her zaman aydın figürünün bir türevi olarak görülmesine, yazarlığın işlevsel değerlendirilmesine, bu işlevsellik de toplumsal bilinç ve misyon çerçevesinde ele alınmasına bağlar.³ Tam bu noktada aydın/yazar kimliğinin toplum (okur) nezdinde ve edebiyat tarihi incelemelerinde de kolayca benimsendiğini belirtmek gerekir. Yazarın anlatıcıdan ve yazma ânından bütünüyle bağımsız olduğu, –en azından– kendiliğine ve şimdiye “mesafeli” durduğu romanlara rastlamak güçtür. Doğrusu bu uzaklık üzerinden bir okuma inşa etmenin olanaksızlığından bahsetmek gerekir. Bu nedenle Türk romanında yazar kadar anlatıcının da toplumsal bir kimliğe sahip olduğunu, onu romanda konumlandırırken –yapısal/biçimci yaklaşımlarda bile– sosyolojinin varlığını hatırlamak gerekir. “Anlatıcının rolü, romancının metindeki konumunu, roman metnindeki mekân, üslup, zaman algısını belirleyen yapı taşlarından biridir. Geçmiş, bugün, gelecek düzleminde kahramanların ruh hallerini yansıtabilmek için romancının anlatıcı üzerinden yapacağı tercih önemlidir.”⁴ Yazarın tercihi bir yönüyle okur olarak gördüğü topluma karşı tutumunu da belirler. Frederic Jameson, modernizm ve sonrasını kastederek biçimin tahakkümünü önceleyen yapısalci yaklaşımların da sosyolojiyle ilişkisine dikkat çeker: “Artık bir yapıtın anlamları, ürettiği etki, somuta büründürdüğü dünya görüşü (Swift’in insan sevmeliği, Flaubert’in boğuntusu gibi), bütün bunlar, teknik haline gelir: Bu belirli yapıtın ortaya çıkmasını sağlamak üzere orada hazır bulunan hammaddelerdir.”⁵ Bu hammaddelerin önemli bir kısmı toplumun ürettiği, toplumsal dinamiklerin ortaya çıkardığı, kahramanın kamusal alanlarda edindiği tecrübelerden yansımalarıdır. Jameson’un kastettiği biraz da içeriği kapsayan biçimin ön plana çıkışıdır. Tüketicinin (okur ve kahramanlar) değil üreticinin (ya-

3 Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), s. 10.

4 Haluk Öner, “Dönem Sosyolojisinin Anlatıcı Rollerini Üzerinden Türk Romanına Yansımaları”, *Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9/44 (2016), s. 173.

5 Fredric Jameson, *Modernizmin İdeolojisi*, çev: Kemal Atakay-Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), s. 37

zar) merkezde olduğu bu yaklaşım, edebi türün özerkliğini göstermesinin yanı sıra bu özerkliğin bazen toplumla bazen topluma rağmen kazanıldığına işaret eder.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu da bireysel ve toplumsal sorunları katmanlı olarak kurar, bu katmanları romanının biçimsel yapısını oluştururken keşştirir. Onun romancılığında içeriğin biçimi belirlediği söylenebilir. Bunun işaretlerinden biri, içinde yaşadığı zamanı ‘dönem’ olarak nesneleştirme, mekânı da zamanın göstergesi olarak betimleme eğilimidir. Bu eğiliminde yaşadığı, tanıklık ettiği anların estetik kaydını tutma tercihinin de etkisi vardır. Hasan Âli Yücel’e yazdığı bir mektupta kendisi için romanın bir nevi hatıra kitabı olduğunu; çocukluğundan beri işitip gördüğü, anlayıp hissettiği ne varsa romanlarına koyduğunu söyler.⁶ Bu tavrı onun yazarlığına yönelik eleştirel tutumların da belirleyicisi olur. Eleştirel tutumlardan birkaçı onun romanlarındaki mekân kullanımının politikliğine (bu yazının esasına) işaret ettiği için anlamlıdır. Yakup Kadri’nin tipik bir ‘organik aydın’ temsili üstlendiğini ya da ‘ulusal alegori’ iddiasını haklı çıkaran kurmacaları olduğuna dair görüşler vardır.

Gramsci, egemenlik iddiasında olan her sosyal sınıfın kendisiyle organik olarak tanımlanacak, iktisadi, sosyal ve siyasal alanların tümünde işlevlerini tanımlayacak, organik aydınlar zümresi yaratmanın zorunluluğuna değinir. Gramsci’nin kavramsallaştırdığı bu sorunsalın temelinde iktidar arzusu olan her anlayışın aydın zümreye duyduğu ihtiyaçlar vardır. Bu durumda her zümrenin ortaya çıkardığı/çıkarmak istediği bir aydın tabakasından bahsedilebilir.⁷ Yakup Kadri, Millî Mücadele ile başlayan Cumhuriyet’le devam eden bir sürecin/mücadelenin kurucu-aydın kadrosundadır. Bu bağlamda öncüsü olduğu Kadro Hareketi’nin tarihsel, düşünsel yeni bir zemin yaratma arzusu ile ‘organik aydın’ müessesesi arasında da ilgi kurulabilir. Ancak yazarın yeni bir üslup yarattığı, toplumsal sorunlara bireysel sorunsallar üzerinden ulaştığı dikkate alınırsa romanlarında organik aydın tipini temsil edip etmediği bir kez daha tartışılabilir. Burada varılmak istenen nokta yazarın mekân kullanımındaki politik tavırla organik aydın tipi arasında bir ilginin olup olmadığını düşündürmektir.

Frederic Jameson’a göre “özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman için kamusal Üçüncü Dünya kültürü ve toplumunun çatışma halindeki durumunun bir alegorisidir.”⁸ Ona göre Üçüncü Dünya edebiyatında bireysel öykü

6 Canan Yücel Eronat, *Yakup Kadri’den Hasan Âli Yücel’e Mektuplar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), s. 32.

7 Lusin Bağla, “Antonio Gramsci ve Aydınların Rolü Sorunu”, *Birikim* dergisi, 23, (Ocak-1977), s. 84.

8 Serhat Uyurkulak (akt.), “Üçüncü Dünya Edebiyatı ve Ulusal Alegori”, *Litera Dergisi*, 15, (2003), s. 137.

ve bireysel deneyim, eninde sonunda bizzat kolektivitenin deneyimini anlatmayı amaçlayan bütün bir çabayı içermek durumunda kalmaktadır. Yakup Kadri'nin 'romanlarında politik katman daha yüzeyde edebi anlam katmanını derindedir. *Sodom ve Gomore*, *Ankara*, *Hüküm Gecesi* gibi romanlarındaki politik zemin ve anlatıcıların kahramanlarına karşı tutumundaki benzerlikler dikkate alındığında yazarı ulusal alegori bağlamında okumak bir ölçüde mümkün olabilir. Bu türden eleştirel değerlendirmeler, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Türk edebiyatında ulusal kanonun kurucu yazarlardan biri olduğu gerçeğini değiştirmez.⁹

Mekân ve zamanda tarihe (dönemselliğe) yaptığı atıf Yakup Kadri'nin romancı karakterinin başat unsurudur. Onun romanlarında zaman (ve eşlikçisi mekân), her zaman tarihseldir. Eleştirel tutumu, estetik kaygıları, kurmacaları, bireyi ihmal etmemesi ve birey dikkati ile de tarihçi--doğrusu vakanüvis-- refleksinden sıyrılmış bir romancıdır. Ele aldığı sorunlar; yazma ve yaşamının eş zamanlılığıyla, metin gerçekliği ile dış gerçekliğin uyumuyla gerçekçi boyut kazanır. Onu gerçekçi bir romancı kılan yanı yalnızca kurmaca dünyasındaki rasyonel tavrı değil tarihsel olaylarla bireysel eylemler arasındaki ilişki sorununu da anlatmasıdır.

Mekânın fiziki yapısı ve tarihselliğiyle bireyin yaşadığı dönemin toplumsal örgütlenmesinde aldığı rol, Yakup Kadri'nin romanlarında önemli yer tutar. Kahramanların mekâna bağlı pratikleri ile romanlardaki konumları iç içe geçmiştir. Gidilen, değiştirilen, yaşanan yerlerdeki ilişkileri de onların iyi-kötü, yozlaşmış-idealist, eski(ci)-yeni(ci) oluşlarını belirler. Yazar, ilişkileri genellikle ulusal(cı) değerlere göre değerlendirir ve kahramanları da bu değerlere bağlılık, değerlerle uyumluluk durumlarına göre konumlandırır. Mekânı da iç içe geçmiş aynı zamanda ayrıştırılabilen bilişsel, estetik ve ahlâki süreçlerin etkileşim alanı olarak gösterir. Kahramanla mekân arasındaki kültür ve kimliğe dayalı ilişki romanlarındaki bir başka boyuttur.

Yakup Kadri'nin mekânları da kahramanları gibi metnin ideolojik boyutunu ön plana çıkarır. Kahramanların yaşadığı, gezindiği yahut uğradığı yerler yozlaşmanın, fırsatçılığın, kültür medeniyet krizlerinin, mücadelenin sahneleridir. Bu bakımdan romanda bulunma biçimleriyle edebi estetiğin (tasvir) bir parçası olmadan önce değişim/dönüşüm/kriz yansımalarının görüntüsünü verirler. Doğrusu bahçe, tekke, konak, köy, şehir, cephe gibi yerler, sosyal-siyasi gerçekliklerin yansımaları bağlamında estetik kazanır. *Yaban*'daki köy de *Ankara*, *Hüküm Gecesi* ve *Sodom ve Gomore*'deki Meşrutiyet ve işgal İstanbul'u da önce –estetik katmanın değil– ideolojik katmanın bir parçasıdır. Bu yüzden ki toplumsal kimlik/aidiyet duygusunu yansıtmayan, zaman ile mekân ilişkisini soyutlayan ya da tarihsellikten çıkaran yerlere, et-

9 Burada kanon klasik anlamında da kullanılmıştır.

rafını salt tabiat olarak gören bir kahramana ve tasvir eden anlatıcılara rastlanmaz. Anlatıcılar, mekânın doğallığı ya da tabiatı ile ilgilenmezler. İlgilendiği zamanlar da bu manzarayı –*Ankara* romanındaki Selma’nın Ankara yolculuğu gibi– geri kalmışlığın görüntüsü olarak tasvir ederler. Yakup Kadri mekânları, bireyle toplum arasındaki ilişki sorunlarının düzlemi olarak kullanır. Ancak bu düzlemdeki ilk sorun bireylerin kendi aralarında çıkar. Bilhassa dar alanlarda bireysel ilişkilerin yarattığı sorunlar, mekânlar genişledikçe toplumsallaşır. Bu bakımdan onun romanlarında da ev, metaforik anlamlar içeren bir yerdir. Ev hayal kurmayı barındırdığı, anı izleriyle dolu olduğu için fiziksel bir yer olmanın ötesinde anlamlar taşır. Bu durumda ev, zamanın da metaforik işlediği bir yerdir. Çünkü insan evde düşüncelerini anılarını ve düşlerini birleştirir.¹⁰ *Kıralık Konak*’ta yaşadığı ev, Naim Efendi için hatıraların mahfazasıdır. Ev onun için mutlu hatırlamaların, geçmişle hesaplaşmanın merkezidir. Naim Efendi, konakta Seniha ve Servet Bey’le ilişki kurdukça anılarından sıyrılır ve onlarla yaşadığı sorunlar toplumsal, tarihsel bir boyut kazanır.

Yakup Kadri, bir yerin görünümünden çok orada yaşayan insanların davranışlarıyla ilgilenir. Onun romanlarında estetik katman mekân tasvirlerinden çok genellikle politik kutuplaşmayı temsil eden, bireysellikleri bile toplumsal olaylara bağlı olarak şekillenen kahramanların ilişkilerinde görünür.

Hayal kırıklığının mekâna bağlı görüntüleri

Edebiyatta “zaman-mekân olgusunun öznesi de doğal olarak varlıklardır/insanlardır. Çünkü insanın tarihselliğiyle zaman ve mekânın koştur yürüdüğü yeryüzünde, insan-zaman-mekân birlikteliği söz konusudur. Bu açıdan, genel anlamda varlıkların, özelde insanların, zaman ve mekânın kucağına doğduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.”¹¹ Yakup Kadri’de zaman-mekân olgusunun öznesi, yaşadığı devrin (tarihselliğin) içindeki özne olarak insanıdır. Mekânların varlığı da genellikle pişmanlığın, hayal kırıklığının öne çıktığı bir hikâyede anlam kazanır. Cumhuriyet’in ilk yıllarında *Ankara*, çöküş döneminde *Kıralık Konak*, *Sodom ve Gomora*’da İstanbul genellikle hayal kırıklığı yaşatan yerlerdir. Onun romanlarında bir yere gitmesi de bir yerde kalması da kahramanın asıl trajedisi olur. *Bir Sürün*’de Doktor Hikmet, Paris’i neredeyse bir arzu nesnesine dönüştürür. *Yaban*’da Ahmet Celal, Ankara’daki köyü eksikliğini giderecek bir ‘sıcak ev’ olarak arzular. Ancak kahramanlar, arzuladıkları bu yere gittikleri anda hayal kırıklıkları da başlar. Aynı

10 Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, çev. Aykut Derman (İstanbul: Kesit Yayınları, 1996), s. 35.

11 Mutlu Deveci, “Yahya Kemal’in Süleymaniye’de Bayram Sabahı Şiirinde Zamana Diyalektik Bakış”, *Turkish Studies*, 6/3 (2011), s. 716.

yerin, aynı olayların hayal kırıklıklarını birkaç farklı açıdan göstermesi Yakup Kadri'nin romanlarındaki yapının (kahraman, zaman, mekân vb. arasındaki kurgusal bağın) iç içe geçtiğini gösterir. *Yaban* romanında aklının bir köşesinde İstanbul ve cephe hatıralarını canlı tutarak köye gelen Ahmet Celal'in köylü duyarsızlığı, karşılıksız aşk, 'Yunan'la' mücadelede gelinen noktada vb. nedenlerden hayal kırıklıkları yaşadığını görürüz. *Bir Sürgün*'de Doktor Hikmet; Jöntürklerin tavırları, sanat ortamının beklediği gibi çıkmaması gibi pek çok sebepten hayal kırıklığı yaşar:

Asıl Paris ondan her gün biraz daha uzaklaşıyordu. Ta ilk gençlik yıllarından beri edebiyatla, sanatla ağızdan kapma malumatla dimağının içinde yer etmiş o tılsımlı şehrin şekli, çizgileri, renkleri, reliefleri, aynı ismi taşıyan bu içinde yaşadığı şehrin ihtilaçlı gölgesi altında yavaş yavaş siliniyor; kayboluyor, onun yerine büsbütün bambaşka bir Paris'in hiç beklemediği, anlamadığı ve bir türlü zevkine varamadığı bir Paris'in planı tecessüm ediyordu.¹²

Nigar Hanım (*Nur Baba*), Necdet (*Sodom Gomore*), Ahmet Celal (*Yaban*) de gittikleri ya da terk edemedikleri yerlerde hayal kırıklığı yaşarlar. Bu hayal kırıklığı genellikle iki nedenden yaşanır. Ya kahramanın yetersizliği, başkalaşması; mekânın kendi arzularını karşılamasını engeller ya da kahraman, gittiği/kaldığı yerlerde ideallerinin, beklentilerinin karşısında duran insanlarla karşılaşır. Kahramanların hayal kırıklıklarına rağmen gittikleri, bulundukları yerlerden ayrılmadığı da dikkat çeker. Ahmet Celal köyden, Ahmet Kerim İstanbul'dan, Doktor Hikmet Paris'ten, Necdet İstanbul'dan, Selma Ankara'dan ayrılmaz. Kahramanların ayrıl(a)maması da yazarın romanlarındaki kurgu tercihiine dair bir genelleme yapılmasını kolaylaştırır: Kahramanların bu yerlerden ayrılmadan yapacağı tanıklık çatışmayı doğuracak; anlatıcılar, karakterlerin bulundukları yerlerdeki konumlarını kullanarak romanın sorunsalını ortaya çıkaran bilme, görme, anlama, yansıtma becerisini kullanabilecektir.

Edward Muir'in 'zamanın olayı, mekânın karakteri' gösterdiğine dair görüşlerinin yaygınlık kazanmasından sonra rahatlıkla söylenebilir ki Yakup Kadri'nin kahramanları yaşadıkları mekândaki duruş biçimleri ve kamusal alanda öteki insanların tercih ettiği benlik sunumuna karşı takındıkları tavırlarla karakter kazanırlar. Kahramanların öteki insanlarla kurduğu paradoksal ilişki de dolaylı yollardan bulundukları yerlerin ve diğer insanların kültürel kimliğine bağlı olarak şekillenir (*Yaban*'da köy(lü)-aydın *Bir Sürgün*'de kent(li)-aydın çatışması paradoksun mekâna da bağlı olan kültürel boyutunu gösterir). *Sodom ve Gomore*'de Necdet'in, *Yaban*'da Ahmet Celal'in, *Kiralık Konak*'taki herkesin, *Bir Sürgün*'de Doktor Hikmet'in, *Hüküm*

12 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Bir Sürgün* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), s. 84.

Gecesi'nde Ahmet Kerim'in bulundukları yerlere bakışı, onların karakterini belirler ve bu yerler, yaşanan hayal kırıklığının nesnesi bazen de göstereni olur. Yaratılmaktan çok yansıtılan bu mekânlar, yalnızca başkahramanın değil herkesin buralarda sergilediği duruşla anlam kazanır. *Kiralık Konak*, Naim Efendi için biricik sığınak iken Seniha için can sıkıntısının tek kaynağıdır. *Nur Baba*'da Bektaşî tekkesi Nur Baba ve yeni müritleri için bir haz yuvası iken önceleri Celile Bacı, sonradan Nigar Hanım için bir bunaltı mekânına dönüşmüştür. *Sodom ve Gomore*'de İstanbul, Neriman ve İngilizler için yeni ve heyecanlı bir 'sosyete' iken Necdet'in tıraplarının sebebi ve kaynağıdır. *Yaban*'da Mehmet Ali'nin köyü Ahmet Celal için bir kaçış yeri ve arzu nesnesi iken diğer köylüler için tek yaşam alanıdır. Romanda Ahmet Celal'in köyde yaşadığı sorunların nedeni köylünün duyarsızlığı kadar bir yere yabancılaşmanın gelişiminin doğurduğu sonuçlardır. Yakup Kadri, kahramanın anlattığı yerlerdeki huzursuzluğunun kaynağı olarak onunla birlikte yaşayan insanları gösterirken alt metinde kahramanın da sorun yaratan eylemsizliğini yahut zaafalarını ortaya koymuştur. Kahramanların bulundukları yerlerden ayıramamasının bir nedeni de eylemsizliğin yarattığı paradokstur. Mesela Necdet, Anadolu'daki mücadeleden haberdardır ve burada verilen çabayı destekler. İstanbul'un içinde ikinci bir İstanbul olduğunun da farkındadır. Yaşadığı İstanbul 'düşmanın yataklarına kadar girdiği, matemleri kahkahalarda boğulan İstanbul'dur. İkincisiyse 'yalnızca sokakları zaptedilmiş, yaşlı ninelerin, kocaları savaşa gitmiş kadınların, namuslu genç kızların, Anadolu'dan iyi haberlerin yolunu gözleyen insanların temiz' İstanbul'udur. Ancak Necdet, öteki İstanbul'a gitmez. Gidemeyişinin sebeplerinden biri eylemsizliği ise diğeri yaşadığı yerin sınıfsal yapısıdır. Yakup Kadri'nin –bütün romanlarında olmasa da– mekânların sınıfsallığı işaret eden bir özelliği vardır. Yazar bu sınıfsallığı seçkin tavrını ortaya koymak için değil sınıfsal eleştiri yapmak için takınmıştır. Daha yoksul ancak daha bilinçli olan ikinci İstanbul, Necdet'in hâlihazırda yaşadığı sosyal çevrenin yozlaştığını göstermek için de anlamlıdır.

Yazar, Ankara ve İstanbul'da ekonomik, kültürel yahut siyasi sınıflaşmanın belirlediği yerleri anlatır. Necdet'in bahsettiği iki İstanbul; *Ankara*'da ticaretle, siyasetle uğraşanlar; *Hüküm Gecesi*'nde muhalif çevre, *Yaban*'da köylüler sınıfsal açıdan eşit düzlemedir. Sınıfsal yapının belirlediği bu mekânların birleşemediği dikkat çeker. Ancak sınıfların birbirine nasıl baktığı anlatılır. *Hüküm Gecesi*'nde iktidar çevrelerinin *Ankara*'da yerli halkın, yazarın odaklandığı sınıflara nasıl baktığı çatışma unsuru ve gerçekçiliğin gereği olarak verilir. Doğrusu kahramanın mekân değişikliği, kültürel-ekonomik karşıtlıkları gözler önüne seren sınıflar arasındaki ilişki sorununu gündeme getirir ancak çözemez. Ahmet Celal'in, Doktor Hikmet'in, Naim Efendi'nin, Se-

niha'nın yer değiştirme tecrübeleri, onların beklentilerini karşılamadığı gibi yeni sorunlar da yaratmıştır.

Nostalji üretmeyen İstanbul, geleceği inşa eden Ankara

Svetlana Boym'a göre bireysel bilinç düzlemiyle sınırlı olan melankolinin aksine, nostaljide bireysel biyografi ile gruplar ya da ulusların biyografisi arasında, kişisel hafıza ile kolektif hafıza arasında ilişki vardır.¹³ Yakup Kadri'nin romanlarında mekânlar, anlatma zamanının tanıklığını yapar ve nostalji üretmenin aksine kaydını tutar. Kişisel hafıza ile kolektif hafıza arasında kurulan ilişkinin geçmişi özleme ile ilgilenmediği dikkat çeker. Böylece kahramanların bireysel hafızalarıyla toplumsal hafıza, şimdinin ruhunu dahası dönem krizlerini yansıtırken (eş zamanlı ve anlık) birbirine benzemeye başlar. Onun romanlarında alışık olduğumuz İstanbul güzellemelerine rastlamak mümkün değildir. İstanbul kahramanlarla birlikte çözölen yer olarak kimlik kazanır. İstanbul'un nostalji üretebilecek yerlerinden sıkça bahsedilmez. Bahsedilse bile bu yerler mutlu hatırlamaların temsili olmaz. *Hüküm Gecesi*'nin henüz başlarındaki şu pasaj, İstanbul'da geçmişin güzel günlerinin hatırlanamayacağının, İstanbul'un çöküşü temsil eden yer olarak anlatılacağının işaretidir:

Nişantaşı'nda, sessiz bir konak bahçesinin yarı açık kapısı önünde idiler. Hasiip Bey alışık bir tavırla bu kapıyı itti. Üç defa ses veren bir küçük çanın altından bahçeye girdiler. Güz mevsiminin ilk kuru yaprak yığınları ile yıllardan beri terk edilmiş bir yer hali alan bu bahçede Abdülhamid devrinin dilere destan olan ihtişamını hatırlatır hiçbir şey yoktu. Hafif bir iki devrim soluğu bu eski sadrıazam konağının bahçesini hemen birkaç yıl içinde İstanbul'un en bakımsız tekke ve türbe bostanlarına çevirmişti.¹⁴

Sodom ve Gomore'de İstanbul nostaljisi üretebilmek için anlamlı olabilecek saray, yozlaşmayı gösterir. *Hüküm Gecesi* romanında Samiye ile aynı mezarlıkta olduğu için Yahya Efendi Türbesi'nden bahsedilir. *Hep O şarkı* romanında Eyüp Sultan Türbesi vardır. Buraya batıl inanış (çocuk sahibi olmak için) gereği gidilir. *Nur Baba* romanında nostalji üretebilecek yerlerden biri olan mezarlık, kahramana geçmişi değil ölümlü çağırır. Nigar, mezarlıkta 'öldüğüm vakit burada yatacağım' diye düşünür. *Panorama* romanında Fuat'ın bir türbenin başında gerçekteştirilen zikir ayinini gördükten sonraki öfkeli tavrı, kendisinin ve Ahmet Nazmi'nin ölümlüne neden olur.

13 Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği*, çev. Ferit Burak Aydar (İstanbul: Metis Yayınları, 2009), s. 18.

14 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Hüküm Gecesi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1987), s. 26.

Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülhak Şinasi Hisar'ın sıkça kullandığı ve Türk edebiyatında sembolleşen İstanbul nostaljisi Yakup Kadri'de yoktur. O daha çok Tevfik Fikret'in "Sis" şiirindeki İstanbul'da yaşar. Tevfik Fikret'in şiir öznesi dönemin karanlık atmosferini kendi melan-kolisi ile bütünleştirerek İstanbul'u tasvir eder. Yakup Kadri de İstanbul'u anlattığı hemen her romanında bireysel bilinç düzlemindeki kötümserlikle İstanbul'un işgalini, İttihat ve Terakki iktidarındaki kaotik halini birlikte düşünür. Eski İstanbul özlemini duymaması onun geçmişten çok geleceğe bakan politik tavrıyla ilişkilidir. Hasan Âli Yücel'e yazdığı mektupta İstanbul'un bütününden çok, zevksizlik yaratan parçalarını sevmediğini söyler:

İstanbul'da bu çirkin mahlûkatın yuvası olan ve Beyoğlu denilen bir yer vardır ki, plânını domuz kasapları çizmiş, temelini şarap tacirleri kurmuş ve bezgileri bakkallar tarafından ikmal edilmiş sanılır ve İstanbul'un sessiz, mütevazı şekli karşısında zevksizliğin ve soysuzluğun sinir hırpalayıcı bir âbidesi gibi durur.¹⁵

Yazar, Beyoğlu nefretini *Sodom ve Gomore*'de gizlemeden gösterir. Roman-da Beyoğlu barlarından sıkça bahsedilir. İstanbul'daki bar, kulüp ve meyhanelerin tarihi yerlerden daha fazla yer tutması Yakup Kadri'nin nostalji üretmek yerine İstanbul'da birey-toplum ilişkisine ve bu ilişkinin yarattığı krize odaklandığını gösterir. Funda Şenol Cantek, Cumhuriyet'in kurucu seçkinlerinin genellikle Beyoğlu ve Galata semtlerine karşı bir duruşları olduğunu söyler. Ona göre ulusçu edebiyat külliyyatında ötekilik mekânı genellikle Beyoğlu'dur. Galata ise ekonomik sömürünün mekânıdır. Galata'nın ekonomik sömürde oynadığı rol, Beyoğlu'nun ahlâki düşkünlük, israf ve bencillik gibi olumsuz niteliklere mekân olarak oynadığı role benzerdir.¹⁶ Yakup Kadri, aynı romanda Sakarya Zaferi'nden sonra Beyoğlu ve Babıali tahakkümündeki İstanbul'un yerini yeni bir millet doğuran Anadolu'ya bıraktığını müjdelemiştir. Sonraki romanlarında Ankarâ, Anadolu'nun merkezi olacaktır.

Anadolu'nun içinden yepyeni bir millet doğmuştur. Bu milletin, sarayın kafesleri arkasında titreyen acz ve korku heyulasıyla, bu milletin Bab-ı ali denilen viranede uluyan yıllanmış baykuşlarla hiçbir ilgisi yoktur. Kulaklarını yere koyup dinleyenler işitiyorlar; bu yaklaşanların her adımı bir zelzele-nin başlangıcı gibidir ve bunlar bilmeyenlere, işitmeyenlere haber veriyorlar. Diyorlar ki, "Afyonkarahisar geri alındı!" "Dumlupınar'da düşmanın bütün kuvvetleri yok edildi."¹⁷

15 Hasan Âli Yücel, *Edebiyat Tarihimizden* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1989), s. 169.

16 Funda Şenol Cantek, *Yaban'lar ve Yerliler, Başkent Olma Sürecinde Ankara* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), s. 56.

17 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s. 213.

Her toplumsal sınıf, kendi mekânını ve mimarisini yaratmak ister. Mekân ve mimari, özgün şahsiyet yaratmak; yeniliğin, kendiliğin ve oluşum sürecinin görüntüsünü vermek için gereklidir. Henri Lefebvre'ye göre, toplumsal mekân üretmek kimlikle doğrudan ilişkilidir. Toplumsal pratiklerin devamlılığını sağlayan mekânların üretilmesi, toplumsal kimlikle yer arasındaki ilişkinin yerleşmesini sağlar.¹⁸ Cumhuriyet modernleşmesi, şehirler ve mimari üzerinden takip edilirse aydınlanmanın temsili olan Ankara'nın kendisine bulduğu ötekinin İstanbul olduğu kolayca fark edilir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'yı İstanbul'a karşı modern bir başkent olarak kurgulama çabası vardır. Buna göre Cumhuriyet'in başkenti 'yeni', 'modern', 'homojen' ve 'sadık' olarak tasvir edilirken Osmanlı İmparatorluğu'na başkentlik yapmış İstanbul 'kosmopolit', 'eski', 'demode' ve 'sadakatsiz' olarak resmedilir.¹⁹ İstanbul; mimarisi, çok kültürlü yapısıyla Osmanlı'dır. Ankara Millî Mücadele'nin ve Cumhuriyet'in kalbidir. Edebiyat gündemine de giren İstanbul Ankara karşılaştırması modern-geleneksel, otokrasi-cumhuriyet, eski-yeni karşıtlığıyla inşa edilmiştir. Şiirde Ziya Gökalp'in öncülüğünde mitik-arkaik (Asya) mekânlar ve Anadolu, ulusal değerler bağlamında yeniden inşa edilirken romanda Ankara'nın ön plana çıkarıldığı toplumsal mekânlar anlatılır. Dolayısıyla Ankara, Anadolu, Sakarya, Çankaya, Kızılay gibi yer adları, yeni ideolojik söylemin de önemli bir parçası olur.

Cumhuriyet'in kurucu kadrosunda yer alan Yakup Kadri'nin de benimsediği ve romanlarına doğrudan yansıttığı, kaynağını ideolojisinden alan, Ankara merkezli bir mekân stratejisinden bahsedilebilir. Bu stratejinin çıkış noktası İstanbul-Ankara karşıtlığıdır. Onun romanlarında Cumhuriyet'e kadarki süreçte İstanbul, çöküşün başladığı ve bittiği yerdir. Bu çöküş bürokrasinin, tüccar zümrenin ve bir kısım aydının çıkarıcı tavırlarıyla ve ahlâksızlıkla başlamıştır. Cumhuriyet'ten sonra Osmanlı artığı bürokrasi de çöker. Ankara yeniden yapılanmanın merkezidir. *Ankara* romanında Selma'nın evlilik tecrübelerinin de yardımıyla Ankara'ya bakışındaki değişim, Yakup Kadri'nin ve Cumhuriyet ideolojisinin varmak istediği noktayı gözler önüne serer. Selma, Ankara'ya geldiğinde İstanbul işgal altındadır. Ankara, Selma gibi İstanbulluların nezdinde yoksunluğun merkezidir. Ona göre kendisi gibi İstanbullular Ankara'ya medeniyet getirmiştir. Selma, başlarda İstanbul'dan Ankara'daki evine getirdiği eşyalarla İstanbul nostaljisini canlı tutar. Ancak Mustafa Kemal'in Çankaya'daki evinin mütevazılığını gördükten, Millî Mücadele ruhunu yansıtan bir yer olarak benimsedikten ve elbet-

18 Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, çev. Işık Ergüden (İstanbul: Sel Yayınları, 2015), s. 54.

19 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Sevgi Özçalık Dumanogulları, "Cumhuriyet'e Mekân Yaratmak: İstanbul-Ankara İkiliğinin 'Kiralık Konak' ve 'Ankara' Romanlarına Yansıması", *Mukaddime Dergisi*, 11/2 (2020), s. 294-316.

te Neş'et Sabit'le tanıştıktan sonra İstanbul'u unuttur. Cumhuriyet'le Ankara'nın sosyal görüntüsü de değişir. Kır gezintileri, spor eğlenceleri, yarışmalar, konserler, sergiler, Halkevi'nin temsilleri sosyal hayata da canlılık katar. İş yerleri modern dükkân ve mağazalara dönüşür. Cumhuriyet'in kamusallaşma ve mekânı üretme stratejisi bireylerin de hayatını etkiler. Selma da bu canlı Ankara hayatının müdavimidir. Ancak Yakup Kadri, Ankara'yı bekleyen tehlikenin de farkındadır. Cumhuriyet'ten sonra düzenlenen balolarda Ankara muhitinin angaje yaşamından da rahatsızdır. Ankara, yeni toplumsal düzenin merkezi olurken kendisine seçkin bir sınıf yaratmak üzeredir. Bu zümre için "zarafetin en ileri şartlarını yerine getirmek asrılığın ihmal götürmez bir şianı telakki olunuyordu."²⁰ Ankara Palas'ın Ankaralılarca 'alaf-ranga han' olarak bilinmesi de mekânın ayrıştırıcı bir stratejiyle üretildiğini göstermektedir. Neş'et Sabit bilinçli tavrıyla bu farklılaşmaya dikkat çeker ve Cumhuriyet'in Ankara merkezli mekân stratejisini ortaya koyar:

Doğrusu Neş'et Sabit kendisini ne onlardan ne bunlardan addedebiliyordu. Onun milli ideale göre vücut bulması lazım gelen Yeni Türk cemiyetinin üslubu ne bu kerpiç duvarlar arasında bir örümcek gibi yaşayanlardan, ne de iğreti bir dekor içinde kurulmuş kuklalar gibi zıplayanlardan örnek alabilirdi. Türk inkılabının vakarlı ve ahenkli ruhu, kendine layık ifadeyi çok daha canlı, çok daha şahsiyetli bir mimaride aramaktadır.²¹

Panorama romanında da inkılabın Anadolu'nun her yerine yayılamayışı, plansızlığı, teşkilatsız ve tekniksiz yapılışı üzerinde durulur. Diyarbakır'da yaşayan Ahmet Nazmi, Anadolu'nun tamamına yayılan mücadele ruhunun inkılap ruhuna dönüştürülemediğini düşünür. Ahmet Nazmi'ye göre inkılabın anahtarlarının 'Babıali'den gelme kadrolara, o dönemden kalma kafalara teslim edilmesi' inkılapların ortak bir ruh oluşturmalarını engellemektedir. Roman, merkezde Ankara'nın olduğu bir inkılap panoraması sunarken İstanbul eleştirisini devam ettirir. Ancak Yakup Kadri, yeni kolektif bilinç oluşturma sürecini yalnızca İstanbul'u eleştirerek yapılandırmaz. *Panorama* ve *Ankara* romanlarında mekân ve insan eleştirisini içeriden (Ankara'dan) de yapar.

Kiralık Konak'ta az da olsa İstanbul nostaljisinin hissedildiği görülür. Naim Efendi, 'asrın icabı' olan her ayrıntıdan kaçmak için konağa sığınır. Zamanla konakla kendiliği arasında özdeşlik kurar ve konaktakilerin baskısı arttıkça odasına doğru çekilir. Yazar, Naim Efendi'nin gizli politik nostalji gibi görünen özlemini hakikat ve gelenek bağlamında değerlendirir. *Kiralık Konak*'ta İstanbul'un (anlatma zamanıyla doğrudan bağlantılı) iki döneminden bahseder: İstanbulun ve redingot. Naim Efendi İstanbulun (Tanzi-

20 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), s. 110.

21 A.g.e., s. 139.

mat-ı Hayriyye), Servet Bey redingot devrinin insanıdır. Özlenen devir de İstanbulun devridir:

İstanbul'da iki devir oldu; biri İstanbulun; diğeri redingot devri... Osmanlılar hiç bir zaman bu İstanbulun devrindeki kadar zarif, temiz ve kibar olmadılar. Tanzimat-ı Hayriye'nin en büyük eseri İstanbulluların İstanbul Efendisidir.²²

Yakup Kadri, Ankara'nın da dönemlerinden bahseder: Milli Mücadele, erken Cumhuriyet ve inşa süreci tamamlanmış Ankara. Ankara ve İstanbul'un kısa süreli bu dönemleri yazarın mekân ve insana yenilik, ideal çerçevesinden baktığını gösterir. Yazar bu çerçeveye bağlı kaldığı için eleştirel tavrından vazgeçmez. "Nostaljinin yayılması yalnızca mekân değişimleriyle değil aynı zamanda değişen zaman anlayışıyla da bağlantılıdır."²³ Yakup Kadri'nin Ankara ve İstanbul hattında Ankara'dan yana takındığı tavır, değişen zaman ve yeni politikalara bağlı olarak şekillenen mekân arasındaki uyuma gösterdiği özenle ilgilidir. Herhangi bir uyumsuzluk gördüğünde Ankara'yı da eleştirir.

Sonuç

Anlatılanlardan Yakup Kadri'nin mekânları politik tavır ve işlevselliğin görüldüğü yerler ya da politik eğiliminin söylemi olarak kullandığı sonucuna varılabilir. Onun bu politik tavrı, İstanbul Ankara karşılaştırmasını yaptığı anlarda daha da belirginleşir. Bu durumda mekânları anlatırken organik aydın tipine ve ulusal alegori söylemine yaklaştığı da söylenebilir.

Yakup Kadri'nin mekânı bir roman unsuru olarak kurgularına yerleştirmesinde dönem romancılığının, realist-natüralist çizgisinin, sosyal-siyasi meselelere karşı hassasiyetinin etkisi vardır. Bu etkiler, onun mekânı araçsallaştırmasının da nedenleri ve sonuçlarıdır. Romanlarında zaman ve mekânı dönemle ilişkilendirmesi Yakup Kadri'nin herkesin görüp anlayabileceği, yazma ve yaşama ânının ortaklarının kolayca benimseyebileceği bireysel ve toplumsal bağlam bulma arzusunu da hissettirir. Yakup Kadri'nin mekânları gösterme biçimi, Cumhuriyet ideolojisi ile bağıntılı bir sosyal tarih oluşturma çabalarının estetik uzantısı olarak da değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Bachelard Gaston, *Mekânın Poetikası*, çev. Aykut Derman, İstanbul: Kesit Yayınları, 1996.

Bagla, Lusin, "Antonio Gramsci ve Aydınların Rolü Sorunu", *Birikim* dergisi, 23, (Ocak 1977), s. 84-92.

Boym, Svetlana, *Nostaljinin Geleceği*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

22 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s. 10.

23 Boym, a.g.e., s. 31.

- Cantek Şenol, Funda, *Yaban'lar ve Yerliler - Başkent Olma Sürecinde Ankara*, İstanbul: İletişim, Yayınları, 2011.
- Deveci, Mutlu, "Yahya Kemal'in Süleymaniye'de Bayram Sabahı Şiirinde Zamana Diyalektik Bakış", *Turkish Studies*, 6/3 (2011), s. 715-729.
- Eronat, Canan Yücel (haz.), *Yakup Kadri'den Haşan Âli Yücel'e Mektuplar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Jameson, Fredric, *Modernizmin İdeolojisi*, çev. Kemal Atakay -Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Karaosmanoglu Yakup Kadri, *Bir Sürgün*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- , *Hüküm Gecesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1987.
- , *Ankara*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- , *Nur Baba*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- , *Sodom ve Gomora*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- , *Yaban*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- , *Kiralık Konak*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- , *Panorama*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- Lefebvre, Henri, *Mekânın Üretimi*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayınları, 2015.
- Moretti, Franco, *Mucizevi Göstergeler*, çev. Zeynep Altok, İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Öner, Haluk, "Dönem Sosyolojisinin Anlatıcı Roller Üzerinden Türk Romanına Yansımaları", *Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9/44 (Haziran 2016), s. 173-179.
- Özçalık Dumanogulları, Sevgi, "Cumhuriyet'e Mekân Yaratmak: İstanbul-Ankara İkiliğinin 'Kiralık Konak' ve 'Ankara' Romanlarına Yansıması", *Mukaddime Dergisi*, 11/2 (2020), s. 294-316.
- Parla, Jale, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Uyurkulak, Serhat, "Üçüncü Dünya Edebiyatı ve Ulusal Alegori", *Litera Dergisi*, 15, (2003), s. 136-146.
- Yücel, Hasan Âli, *Edebiyat Tarihimizden*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1989.

Hüküm Gecesi'nde İttihatçılar ve İttihatçılık

BARIŞ ÖZKUL

"Kendine mahsus" bir toplumsal tip, bir mizaç, bir kuşak

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, keyifli kitaplarından biri olan *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*'nın "Refik Halit Karay" bölümünde sevdiği ve gençliğinde epey beraber vakit geçirdiği Refik Halit ile kendi yazarlık anlayışını kıyaslar-ken Hamdullah Suphi Tanrıöver'in bir gözlemini aktarır: "Refik Halit dış âlemin, Yakup Kadri iç âlemin ressamıdır."¹

Bu gözleme kendisi de hak vermektedir: 1900'lerin ilk çeyreğinde edebiyat çevrelerinde adları yan yana anılan ikili arasında edebi zevk ve anlayış farkları vardır. Yakup Kadri'ye göre bunun sebebi Refik Halit'in doğuştan iyimser, kendisinin ise karamsar mizaçlı olmasıdır ve bu mizaç arkasından gördüğü dünyada ona yaşama şevki veren bir şey bulamadığını söyler. Her ikisi de edebiyatta realizm çıkırını takip etse de realizm anlayışları büsbütün farklıdır. O zamanın örnek realist hikâyecisi sayılan Guy de Maupassant'dan Refik Halit ve Yakup Kadri bambaşka sonuçlar çıkarırlar. Yakup Kadri, Maupassant'ı "hayat sahnelerini bir fotoğraf objektifiyle aksettiren sanatından" ziyade "bunun ardında çarpan insan kalbinin sesi ve onu [Maupassant'ı], günün birinde, akıl hastalığına uğratan karamsar dünya görüşü"nden² ötürü sever. Refik Halit "hayat adamı", kendisi ise "kitap adamı"dır.

"Hayat sahnelerinin ardında çarpan insan kalbinin sesini" duymaya meylli bir yazarın eserlerinde "psikolojik derinliğin" önemli bir yer tutma-

1 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* 1. basım (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), s. 69.

2 A.g.e., s.s. 69.

sı beklenir. “İç âlemin resmini yapabilmek” bireylerin ruh haline nüfuz etmekle olabilecek bir şeydir çünkü. Ama bu alanda önemli mesafeler kaydetmiş Proust gibi bir çağdaşını beğenen ve Türkçeye çeviren Yakup Kadri'nin kendi eserlerinde bu açıdan başarılı olabildiğini söylemek zor. Yakup Kadri'de karakterlerin “bireysel psikoloji”si kendi başına özgül bir ağırlık taşımaz. Ağırlık merkezi intisap edilen tekkede (*Nur Baba*), ait olunan zümrede (*Ankara*), verilen kuşak kavgasında (*Kiralık Konak*), “milli dava” ya da “emperyalistler” karşısında yapılan tercihlerde (*Sodom ve Gomore*), “aydın-köylü” çelişkisine ilişkin tutumdadır (*Yaban*). Bireysel psikoloji bu tür toplumsal temalar karşısında ancak ikincil bir öneme sahiptir.

Yakup Kadri'de bireylerin toplumsal değişim üzerindeki etkisi çok sınırlıdır. Genellikle olup bitmiş bir toplumsal değişim anlatıldığı için, değişimin gerçekleşme anında bireylerin iç dünyasında yaşananlar uzun boylu aksettirilmmez. Karakterler bir devirden öbürüne genel bir zorunluluğun sonucu olarak geçerler. Millî Mücadele'de kahramanlıklar gösteren Binbaşı Hakkı Bey'in birkaç yıl içinde *Ankara*'da monden ve yozlaşmış bir işadama dönüşmesi, simgesi olduğu zümrenin “genel ahlaksızlığı”nın bir sonucudur. Binbaşı Hakkı, değişmeye kendi isteğiyle “karar vermemiş”, toplumsal şartların baskısıyla değişime “ayak uydurmuştur” Selma'nın peş peşe boşanıp yeni evlilikler yapması da *Ankara*'daki farklı siyaset modalarını “takip eder” Bireyler bir kuşağın ya da zümrenin simgesi olarak önem taşıdıkları için, toplumsal temalar bireysel yaşantıyı silikleştirir. Cinsel yönelimler bile “millî dava” karşısındaki tutuma göre belirlenir; *Sodom ve Gomore*'de eşcinselliğin Mütareke İstanbulu'na ecnebler tarafından taşınan bir “hastalık” ve yozlaşma belirtisi olması gibi.

Öte yandan Yakup Kadri'nin psikolojik derinlik değilse bile psikolojik gerilim yaratmakta epey başarılı olduğu eserleri var: *Yaban*'da Türk aydınının köylülük karşısındaki ruhsal gerilimlerine ayrılan bölümler, *Hüküm Gecesi*'nde Ahmet Samim'in ölümünden sonra bir kuşağın sürüklenildiği derin keder; Yakup Kadri'nin devam ettiği –Yahya Kemal gibi ahabplarını da götürdüğü– Çamlıca'daki Bektaşî tekkesinden izler taşıyan *Nur Baba*'nın kendine has ortamında karakterlerin ruhsal değişimleri Yakup Kadri'nin insanın farklı hallerine gayet vakıf olduğunu gösterir. Ama bunlar hep bir “neslin ruh hali” olarak sunulduğundan bireysel psikolojinin özgül tarafları arka plana itilir. Yakup Kadri'ye bu yüzden bir “iç âlem ressamı” denemez.

Ana izleği toplumsal kalkınma ve değişim ülküsü olan Yakup Kadri daha ziyade Türk modernleşmesi ve Kemalizm'in “millî dava”sının ressamıdır. Abdülhamid devri (*Bir Sürgün*), Meşrutiyet (*Hüküm Gecesi*) ve Mütareke İstanbulu'yla (*Sodom ve Gomore*), Kemalizm'in tarihöncesine uzanan ve ora-

dan erken Cumhuriyet'e (*Yaban* ve *Ankara*) yönelen eserlerindeki kişiler ve olaylar, devrin genel bir çözümlemesini yapmak için kullanılmış araçlardır. Yakup Kadri edebiyatı, bu açıdan, bir tarihsel ve sosyolojik araştırma malzemesi olarak okunmaya oldukça elverişlidir – bunu adeta davet eder. Buradan hareketle bu yazıda Yakup Kadri'nin *Hüküm Gecesi*'nde İttihatçılığın bir nesil ve bir siyasal akım olarak tasvir edildişi biçimi üzerinde duracağım.

Hüküm Gecesi

Hüküm Gecesi, 1927'de, İttihatçılığın Cumhuriyet rejimi için tehdit olmaktan çıktığı bir tarihte yazılmıştır. İzmir Suikast girişimini "soruşturan" İstiklal Mahkemeleri'nin ardından İttihatçılık bir halet-i ruhiye ve tarz olarak varlığını sürdürse de bir siyasal akım olarak tarihe karışmıştır.

Yakup Kadri, *Hüküm Gecesi*'nde bir çeşit vakanüvisliğe soyunup İttihat ve Terakki'nin tarihini yazar. Romanın bölüm başlıkları bir edebiyat eserinden ziyade bir tarihçilik çalışmasını akla getirecek cinstendir: "İttihat ve Terakki Devrinde Bir Muhalif Gazete Yazarının Günü", "Ahmet Samim Vuruluyor", "Merkez-i Umumi'de Bir Konuşma" vb. Karakterler ve olaylar birebir gerçek tarihten alınmıştır: Ahmet Samim, Ali Kemal, Şahabettin Süleyman, Miralay Sadık, Rıza Tevfik, Talat Paşa, Bahaettin Şakir; 31 Mart'tan sonra Kanun-ı Esasi'nin 35. maddesinin değiştirilmesi, Ahmet Samim suikastı, Hürriyet ve İtilaf'ın kuruluşu, Mahmut Şevket Paşa suikastı.

Ahmet Samim'in öldürüldüğü 9 Haziran 1910'un birkaç ay öncesinden başlayan *Hüküm Gecesi*, Mahmut Şevket Paşa'nın öldürüldüğü 11 Haziran 1913 sonrasında İttihatçıların İstanbul'da başlattığı sürekle avıyla noktalanır.

Dönemin olayları ve karakterleri, Yakup Kadri'nin sevdiği tabirle "panoraması" muhalif genç gazeteci Ahmet Kerim'in gözünden anlatılır. Ahmet Kerim, Hürriyet ve İtilaf çevresine yakındır ve yakın ahbablarından birisi Ahmet Samim'dir. *Sada-ı Millet* gazetesindeki başyazılarında Divan-ı Harbi Örfi'nin gizli işkence yöntemleri uyguladığına dair belgeler yayımlayan, Soma-Bandırma demiryolu imtiyazı işinin iç yüzünü açığa vuran Ahmet Samim, İttihatçılara sert eleştirilerinden sonra öldürülür (muhtemelen Yakup Cemil'in, bir ihtimal Abdülkadir'in kurşunuyla).

Bu olaydan fena halde etkilenen Ahmet Kerim, İttihatçılardan nefret etmeye başlar. Öte yandan muhalefetten de pek memnun değildir: "Memleketi ikiye ayıran İttihat ve Terakki aleyhtarlığı altında bir inkılap ve yenilik düşmanlığının gizlenmesinden" rahatsızdır. İttihat ve Terakki karşıtı muhalefetin bütün kuvvetini, "bütün manasını halkın ruhunda şuursuz halde yaşayan... gericilik duygusundan aldığı"³ kanısındadır.

3 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Hüküm Gecesi*. 4. Baskı (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), 46.

Ama son kertede İttihat ve Terakki onun gözünde memlekete zararlı bir teşkilattır. Kendine mahsus bir tip, üslup ve mizaç olarak İttihatçılık, Osmanlı toplumunu bir zindana hapsedmiştir.

“Kendine mahsus” İttihatçı tipi

Ahmet Kerim’in İttihatçılarla ilk hesaplaşması bir gönül ilişkisiyle olur. Oturduğu mahalledeki konağın kızı Samiye’yle yakınlaşması “kendine mahsus” İttihatçı tipiyle tanışmasına vesile olur.

Samiye ile tanışmadan önce Ahmet Kerim vaktini çoğunlukla Beyoğlu’nda geçirir. Orada bir bohem hayatı sürer ve Despina adında bir Rum kıızıyla sevişir. Ancak bu sevişme ve Beyoğlu’nun atmosferi Ahmet Kerim’i pek tatmin etmez. Türk mahallelerinin saflığına karşı Beyoğlu “pistir.” Despina’yla seviştikleri bir gecenin sabahında Beyoğlu sokakları önünde “bütün bir uzun kış gecesinin kirlerini yutmağa hazır geniş bir lağım gibi açılır.”⁴ Beyoğlu “lağım”ına karşılık “sessiz, temiz Türk mahallelerinin” acayip ve esrarlı bir çekiciliği vardır. Asil Türk mahallelerinde “İhtiyar nineler, soğuk su ile abdestlerini alıp namazlarını kılmıştır. Aile babaları beyaz örtülü sedirlerin üstünde çocuklarıyla diz dize sabah kahvaltılarını ediyorlardır.”⁵

Tanzimat romanından beri tekrarlanan bu klişelerle Ahmet Kerim, gayri-Müslim ve gayri-Türk Beyoğlu’nun Rum “fahişe”si Despina ile Müslüman-Türk mahallesinin iffetli kızı Samiye arasında bir tercih yapmaya *itilir* ve birdenbire “beyaz sabun kokan, beyaz entarili genç Türk kızlarının hasretiyle yanmaya”⁶ başlar. Müslüman-Türk mahallesine yaklaştıkça havada lavanta çiçeği, bir miktar Edirne sabunu ve bir parça kekik koklayan Ahmet Kerim bu milli rayiha eşliğinde Samiye’nin konağına ilerler. Ama bu ilerleyişi sekteye uğratan bir endişesi vardır: “Ya bu kız bir İttihatçı kızı ise... bu ihtimalin üzerinde durmak bile istemedi.”⁷

Samiye’nin bir İttihatçı kızı olması ihtimali romanı yeni bir sorunsala (İttihatçılık) açar.

Ahmet Kerim, Samiye’nin konağının kapısından dikkatle kendisine bakan adamın bir İttihatçı olduğunu anlar ve zihninde hemen bir İttihatçı portresi çizer:

Bu adamın bir İttihatçı olduğuna şüphe yoktu. Çünkü, Ahmet Kerim’e göre, İttihatçı kendine mahsus bir tip sahibidir. Düşük ve yumuşak bıyıklar, tuhaf

4 A.g.e., s. 90.

5 A.g.e., s. 90.

6 A.g.e., s. 91.

7 A.g.e., s. 91.

bir ışıqla parlayan iki göz, hafif bir semizlik, uzunca saçlar... Bundan başka İttihatçının bir de tavırları, duruşu, bakışı, gülüşü vardır ki bunu kimse taklit edemez. Bu tavırlarda sertlikle babayanilik, bu duruşta laubalilikle kibirlilik, bu bakışlarda ihtiras ile feragat, bu gülüşlerde ince alay ile külhanilik birbirine karışmıştır.⁸

Ahmet Kerim'in İttihatçıları tanımak konusunda özel melekeleri olduğu anlaşılır. Onların kişisel eğilimlerini ve yaptıkları işleri hemen sezer: "Bir kâ-tibi mesul müdür, bir eli tabancalı militan mıdır, yoksa kesesini doldurmak-la uğraşan işadamlarından mıdır, mebus mudur, nazır mıdır, Merkezi Umu-mi azası mıdır hemen anlardı..."⁹

Ama bu yeti bir farenin kediye sezişinden farksızdır: İttihatçılar ve onla-rın komploları Ahmet Kerim'i korkutur. Arkadaşı Ahmet Samim'in akıbe-tinden sonra her an canına kastedilebileceği korkusuyla yaşar ve sonunda korkularını doğrulayan olaylar yaşanır: Konağın kapısından başını uzatan adam –Samiye'nin ağabeyi– Selim Necati bir İttihatçı'dır. Meşrutiyet'in ba-şında birkaç mecidiye aylıklı memurlardan biri olan Selim Necati, mebus seçimlerinde İttihat ve Terakki adayları lehine çalıştıktan sonra hızla yük-selip Beyoğlu belediyesi başkâtipliğine terfi etmiştir. İkbâl kumarbazlığından kazançlı çıkan bu adam, şimdi İttihatçılar adına muhbirlik ve silahşor-luk yapmaktadır.

Ahmet Kerim çok geçmeden Selim Necati'nin tuzağına düşer: Samiye'nin davetiyle gittiği konağın karanlık bir odasında elleri tabancalı üç adam kar-sısına çıkar. Bu badireyi atlatsa da İttihatçılarla ilgili esaslı bir hayat dersi al-mıştır.

Hüküm Gecesi'nin bu epizodunda kendine mahsus İttihatçı tipinin gerek dışsal-fiziksel özellikleri gerekse bir "İttihatçı mizacı" tanımlanır. İttihatçı, amaca giden yolda her şeyi mubah sayan bir tiptir: "Milli dava"nın başarı-sı için siyasi suikastlar düzenleyip masum insanları öldürmek, gerektiğinde aile fertlerini yem olarak kullanmak vb. Her şeyi göze alıp bir "aile mesele-sinden bir parti davasını halletmek veya bir siyasi düşmandan öç almak için şahsi bir namus meselesi çıkarmak" da İttihatçılığın vasıfları arasındadır. "Ahmet Kerim, bir genç kızın yatağı kenarında bile, İttihat ve Terakki cellat-larına rastladıktan sonra, artık bu ülkede, her an mücadeleye hazır olmadan yaşamanın imkânı kalmadığını anlamıştır."¹⁰

Ahmet Samim suikastının ve konaktaki komplonun ardından Ahmet Ke-rim için İttihatçılık kişisel bir problem olmaktan çıkar ve bundan böyle İt-

8 A.g.e., s. 92.

9 A.g.e., s. 92.

10 A.g.e., s. 112-113.

tihatçılığın temelleri üzerine düşünmeye başlar. Osmanlı'nın bünyesini sarmış bu toplumsal hastalığın cazibesine zaman zaman kendisi de kapılarak, devrin olaylarıyla İttihatçılığın kendine has özellikleri arasında bağlantılar kurmaya başlar.

İttihatçılığın temelleri

"Balkan komitacılığı"

Ahmet Kerim, konaktaki olayın ardından muhalefet saflarına kalemiyle katılır: "Hayrettin Paşazadelerin sermaye ve sorumluluklarıyla bir büyük mücadele gazetesi kurul"muştur¹¹ ve gazetenin başyazarı ve yazı işleri müdürü Ahmet Kerim'dir. Romanda *Sada-yı Millet* diye anılan bu gazetenin adı gerçekte "Şehrah"tı ve gazete Hürriyet ve İtilaf fırkasının yayın organıydı.

Ahmet Kerim, Hürriyet ve İtilafa yakınlık duymakla birlikte fanatik bir fırkacı değildir. Aksine Hürriyet ve İtilaf'ın birçok politikasını, teşkilatlanma tarzını yanlış bulur. Ona göre Hürriyet ve İtilaf, İttihat ve Terakki muhaliflerini rastgele bir araya getiren, "çizgisi belirsiz" bir teşkilattır. Hürriyet ve İtilaf'ın temsil ettiği ihtilattan olumlu bir netice çıkması çok zordur: "Babam Türkiye, anam Yunanistan demekle ün salmış bir Serfice mebusu" diye tarif ettiği Boşo Efendi ile biricik kurtuluş ve ilerleyiş yolunun "İslam cemaati"nden geçtiğine inanan Sabri Efendi'nin, yarı Fransızca yarı Arapça konuşan bir Şefikülmüeyyed Bey ile Arnavutçadan başka dil bilmeyen Draç mebusu Esat Paşa'nın aynı fırkada olması tutmayacak bir karışımdır.

Ahmet Kerim'in Hürriyet ve İtilaf'a başlıca eleştirilerinden birisi Türklüğün ihmal edilmesiyle ilgilidir: "Bunların hiçbirinde Türk unsuruna karşı bir iyi niyetten eser görememekte idi. Hepsisi de ağızdan 'Osmanlıyız' diyor-du ama gönülden, Osmanlı devletinin yıkılıp dağılmasından başka bir şey dilemiyordu."¹²

Dolayısıyla Ahmet Kerim, "Türkçülük hassasiyeti"yle İttihatçılara daha yakındır. Ama İttihat ve Terakki'nin bir yönünü bir türlü kabullenemez: Özgür düşüncenin bastırılması:

Her şeyden önce İttihat ve Terakki zindanının yıkılması ve hür düşünceye yol açılması lazımdı ve o, İtilaf ve Hürriyet'le bu noktada birleşmişti. Bunun dışında Fırka'nın program diye ortaya attığı siyasi görüşlerin hiçbirini benimsemiş değildi; bunları ha olmuş, ha olmamış addetmekte idi... Evet İttihat ve Terakki adlı zindanın bir an önce yıkılması, yerle bir olması lazımdı. Zira, bü-

11 A.g.e., s. 110.

12 A.g.e., s. 111.

tün memleketi içine alan bu zindandan hiçbir delikten soluk almak, hiçbir delikten azıcık nur yüzü görmek imkânı kalmamıştı.¹³

İttihatçılığın bir başka sorunu vatanperverlikle komitacılığın eşitlenmesidir. Ahmet Kerim, “asil Türkiye’yi saran bu Balkan komitacılığının İstanbul şehrinin ortasında bile, mütevazı ve sessiz bir aileden nasıl bir eşkıya çetesi çıkardığını, daha bir ay önce kendi gözleriyle görmüştür.”¹⁴

Komitacılık, ona göre, Balkanlar’dan huruç etmiş bir eşkıyalık biçimidir ve İttihat ve Terakki esas komitacılıktan alır: “İttihat ve Terakki neye dayanıyor?... Balkan komitecilerinden öğrenilmiş birkaç basit milliyet ve ihtilal düsturuna...”¹⁵

Komitacılık bir nevi eşkıyalık ve külhanbeylik olduğu gibi aynı zamanda Osmanlı devlet yönetiminden terbiye, akıl, mantık, ölçülülük gibi hasletleri dışlayan bir yönetim tarzıdır. Komitacılık sevdası yüzünden devlet yönetiminde liyakat ve işbölümü ortadan kalkmış, bir değerler karmaşası doğmuştur: “Bakarsınız, tabanca kullanmakta ustalığı olan bir adama nezaret sandalyesi verirler... Kendini ilim ve felsefeye vermiş bir adamı da tutarlar komitenin Merkezi Umumî azası yaparlar.”¹⁶

Osmanlı siyaseti komitacılıkla birlikte “Balkanlaş”mıştır:

Bizi Balkanlaştırdılar, bizi Balkanlaştırdılar. Bulgar komiteciliklerinden öğrenilmiş bir çeşit dağ ve sokak politikacılığı, bir çeşit külhanbeyi palavracılığı, bir çeşit vicdan ve yurtseverlik yankesiciliği; Meşrutiyet’ten beri temsil ettiğimiz siyasi ve milli kültürün temelleri hep bunlar oldu.¹⁷

İstanbul’u komitacılıkla tanıştıran “Balkanlılar, bizi ordularıyla istilaya kalkışmadan önce, âdetleri, anlayışları, usul ve müesseseleriyle zapt ve işgal etmiş bulunuyorlardı.”¹⁸

Öte yandan Ahmet Kerim’in komitacılığı bir sosyolojik olgu olarak kavramaya yönelik çabaları da vardır. Nizami Osmanlı ordusunun savaş mağlubiyetleri ve toprak kayıplarının ardından komitacılık, fedailik ve serdengeçtilik Türk milliyetçilerinin son sığınağı haline gelmiştir. İttihatçıların genç, vatanperver ve idealist unsurlarını gizli vasıtalarla Bingazi’ye gönderip Trablus’ta bir müdafaa cephesi kurmaları memlekette sönmek üzere olan heyecanı ateşlemiştir. Bu görüşleri savunduğu için onu İttihatçılıkla suçlayan Ali Kemal’e şöyle çıkışır: “İttihatçılık milletten ümidi kesmemek, her şeyi mil-

13 A.g.e., s. 112.

14 A.g.e., s. 112.

15 A.g.e., s. 165.

16 A.g.e., s. 235.

17 A.g.e., s. 162.

18 A.g.e., s. 185.

letten beklemek ve onun dışından gelen herhangi bir kuvvetin şerrine ve zararına inanmaksa, evet, ben İttihatçıyım.”¹⁹

Ama İttihatçılık bunlardan ibaret değildir: “Sokak palavracılığı, kuru sıkı kabadayılık ve demagogca atıp tutmalar da bir çeşit İttihatçılık demektir. Devlet ve hükümet işlerinde laubalilik, millet arasında münafıklık, zulüm de, vahşet de bir çeşit İttihatçılık”²⁰

İktidarperestlik

Hüküm Gecesi’nde İttihatçılığın bir başka alametifarikası iktidarın nimetlerinden pervasızca yararlanmaya yönelik fırsatçılığıdır. Burada 1908 önce-sinin hürriyetperver İTC’si ile 1908 sonrasının iktidarperver İTC’si arasında bir ayrım yapılır. Ahmet Kerim, 1908’in inkılapçı, hürriyetperver ve dinamik İTC örgütünün Osmanlı kabinelerine girmeye başladıktan sonra yozlaşmış bir iktidar aygıtına dönüşmesinden yakınır.

Hüküm Gecesi’nde bu eleştiri Kanun-i Esasi’nin meşhur 35. maddesinin değiştirilmesi etrafındaki tartışmalar ışığında ifade edilir. Bu kısımlarda eserin kurmaca boyutu iyiden iyiye silikleşir ve vakayiname tarzında bir anlatım romana hâkim olur. İttihatçıların politik fırsatçılığına ilişkin bir örnek olarak sık sık bahsedilen Kanun-i Esasi tartışması ana hatlarıyla şöyle cereyan etmiştir:

31 Mart Olayı’ndan sonra 21 Ağustos 1909’da Kanun-i Esasi’nin yasama ve yürütme erklerinin yetkilerini düzenleyen 35. maddesinde yapılan değişiklikle hükümet ile meclis arasında olası bir ihtilafta padişaha tanınan meclisi feshetme yetkisi geri alınmış; meclisin feshi için hükümetin istifası, Ayan Meclisi’nin onayı, yeni hükümetin eskinin ihtilafında ısrar etmesi gibi şartlar getirilmişti. O tarihlerde Abdülhamid’in tekrar tahta çıkma ya da halefini etkileme ihtimalinden korkan İttihatçılar 35. Madde’deki değişikliği zorunlu saymıştı. Ama aynı İttihatçılar 1911’de üç nazırla kabineye girdikten sonra 35. maddenin eski haline dönmesi için çalışmaya başlamışlardı. Zira devrin padişahı V. Mehmet Reşad büsbütün İttihat ve Terakki’nin güdümüne girmiş; Hürriyet ve İtilaf Fırkası mecliste ağırlığını hissettirmeye başlamıştı.²¹

Ahmet Kerim 35. maddede önerilen değişikliği İttihatçıların iktidarperverliği ve fırsatçılığının bir örneği olarak sunar. Ona göre 35. Madde “Demokles’in kılıcı gibi daima Mebusan Meclisi’nin başı üzerinde sallanacak”tır

19 A.g.e., s. 115.

20 A.g.e., s. 185.

21 *Hüküm Gecesi*’nin dördüncü basımına eklediği notlarda Atilla Özkırımlı, 35. Madde’nin değiştirilmesiyle ilgili detaylı bilgiler vermiş, bkz. a.g.e., s. 296-297.

ve değişiklik “1908 inkılapçılarının muhalefeti susturmak için buldukları bir silah”tır.²²

Değişiklik önerisi İttihatçıların “hürriyetperver” kanadında hayal kırıklığına yol açar: “Meşrutiyet idealine bağlı genç unsurlar” “İttihat ve Terakki teşkilatından birer birer istifalarını vermeye başlar”lar. Tefik Fikret’in “95’e Doğru”su ile “inkılap ruhuna bağlı bütün samimi aydınlar maddenin değiştirilmesine düşman”²³ olurlar.

İttihatçıların iktidarperverliğinin bir başka örneği 18 Ocak 1912’de Meclis-i Mebusan’ın feshedilmesinin sonra yapılan 1912 seçimleridir. “Sopalı, dayaklı seçimler” olarak da bilinen bu seçime romanda şöyle yer verilir:

Gelecek Meclis’e bir tek muhalif sokmamağa kararlı olan İttihat ve Terakki, oyları kâh bekçilerin sopası, kâh jandarmanın tüfek dipçikleriyle hep kendi adamlarına toplatıyordu. Bir yandan... muhalefetin ne kadar faal başları varsa, bunların her birini bir vasıta ile işlemez hale getirmenin yolunu bulmuştu. Gümölcineli İsmail askere alınmış, Hayrettin Paşazade Tahir Bey... tevkif olunup Harp Divanı’nca üç ay hapse mahkûm edilmişti. Rıza Tefik’in Gümölcine’de kafasını yarmışlar[dı]....²⁴

Komitacılık, fırsatçılık ve iktidarperverlik İttihatçılığın bir baskı aygıtına dönüşmesinde birbirini tamamlayan öğelerdir.

Jakoben adalet ve hafiyelik

Bab-ı Ali Baskını’ndan sonra sadrazam olan Mahmut Şevket Paşa’nın 11 Haziran 1913’te aracıyla Harbiye Nezareti’nden Bab-ı Ali’ye gittiği sırada pusuya düşürölüp öldürölmesi İTC’nin muhalifler üstünde büyük bir baskı kurmasına, Cemal Paşa öncülüğünde İstanbul’da büyük bir takip ve tevkif dalgası başlatılmasına sebep olmuştur: “Cemal Bey, İstanbul şehrini bir limon gibi sıkıyor ve içindeki her çeşit kargaşalık ve muhalefet asidini bir sel halinde ortaya döküyordu.”²⁵

Ahmet Kerim de bu tevkif dalgasında tutuklanır. Kendini silahlı külahlı işlere hiç karışmamış bir “düşünce, hulya ve nazariye” adamı olarak gören Ahmet Kerim, başta, bir yanlışlık eseri tutuklandığını düşünür: “Yok canım, bu kabil değil. Mutlaka bir yanlışlık olacak, mutlaka şimdi neredeyse bu yanlışlık anlaşılacak!”²⁶

22 Karaosmanoğlu, *Hüküm Gecesi*, 126.

23 A.g.e., s. 126.

24 A.g.e., s. 129.

25 A.g.e., s. 247.

26 A.g.e., s. 250.

Bu ilk şaşkınlık bir şok ve zihin bulanıklığı eseridir. Zira Ahmet Kerim'in en yakın arkadaşlarından Ahmet Samim kısa süre önce –büyük ihtimalle– İttihatçılar tarafından öldürülmüştür. Bir başka gazeteci –Serbesti başyazarı– Hasan Fehmi, yine İttihat ve Terakki'yi eleştirdiği ve basın özgürlüğünü savunduğu sıralarda öldürülmüştür (1909). Refik Halid gibi eleştirel mizah yazılarıyla verdiği rahatsızlıktan ötürü İstanbul'dan sürülen ve çeşitli baskılara maruz kalan yığınla yazar vardır. Muhafızların idamı ve sürgününe dayalı köklü Osmanlı geleneğine İttihatçılar bir yenilik olarak “gazeteci-yazar suikastları”nı eklemiştir. Bu cinayetlere karışan devrin namılı tetikçileri (Abdülkadir gibi) daha sonra terfi etmiştir. İttihatçılar gazetecilerin yazdıklarından ötürü gazetecilerin vurulması, tutuklanması ve sürgün edilmesini olağan bir uygulama haline getirmiştir.

Ahmet Kerim ilk şaşkınlığı üzerinden attıktan sonra “niye buradayım?” sorusunun saçmalığını fark edip İttihatçıların adalet anlayışı üstüne düşünmeye başlar:

İttihat ve Terakki rejiminin terör sahasında, mantığa sığmaz neler yapabileceği birer birer gözlerinin önünden geçiyordu. Burada bahis mevzuu olan şey haklıyı haksızdan ayıran, suçluya cezasını, suçsuzla hürriyetini veren bir adalet eli değildi, burada kendi varlığını müdafaaya karar vermiş bir yırtıcı mahlûkun pençesi kımıldıyordu. Bu pençe sağa sola vuruyor, kendi cinsinden, kendi soyundan olmayanları acımasızca eziyordu.²⁷

ITC'nin adalet anlayışına ilişkin yorumlarından Ahmet Kerim'in İttihatçılarla Jakobenleri bir tuttuğu anlaşılır. ITC adaleti gayet hızlı ve kati olduğu için Ahmet Kerim'e tevkifle ceza arasındaki bir haftalık bekleme süresi bile çok gelir. Tutukevindeki bekleyişte posası çıkmış cansız bir nesne haline girer (“bir hokkanın, bir masanın, bir iskemlenin, belki şu dakikada, ondan daha belirli bir şahsiyeti olabilirdi” [a.g.e., s. 253]). Kendini bir idam mahkûmu gibi hayal etmeye başlar ve Fransız İhtilali'nin kanlı safhalarındaki idam mahkûmlarıyla kendi durumunu kıyaslar:

Danton'la Bailly'nin yüzleri insanüstü bir sırrın görünüşü gibi gözüktüyordu. Danton'un Guillotin üzerinde durup da Convention'daki kürsüden söz söyler gibi halka hitap edişi ve Bailly'nin kendisine “Titriyorsun ha!” denildiği vakit “Evet oğlum, titriyorum. Fakat korkudan değil soğuktan” cevabını verşi Ahmet Kerim için şu dakikada heybetli bir cesaret dersi idi.²⁸

Ahmet Kerim ise bu tür bir yiğitliğe sahip değildir. Onun gibi gelecek vadeden bir aydına haksızlık edildiğini düşünerek kendine acır. Terör döne-

27 A.g.e., s. 250.

28 A.g.e., s. 255.

minde idam edilen Andre Chénier'nin darağacına giderken ikide bir eliyle kafasını tutup "Hâlbuki burada bir şeyler daha vardır" diye haykırışlarındaki manayı şimdi daha iyi anlamıştır. Türk Jakobenlerinin eline düşmüş talihsiz ve kadri bilinmemiş bir aydındır o.

Ahmet Kerim, tutukevinde İttihatçıların bir başka trüğünü keşfeder ve bunu da İttihatçıların ahlaksızlık hanesine yazar. Tutukevinin sorgu odasında Cemal Bey ona [Ahmet Kerim'e] uzun süredir arkadaşı olan, hatta İttihat-Terakki muhalifi bir ihtilal komitesinin toplantılarına birlikte katıldıkları ve yeminli bir İttihat-Terakki muhalifi gibi görünen Sırrı Bey'in aslında bir hafiye olduğunu açık eder. Sırrı Bey'in muhaliflerle yakınlık kurma çabası aslında bir hafiye gayretkeşliğidir. Bunu öğrenen Ahmet Kerim kendi saflığına hayıflanır: "Samim'in ölümünden sonra yıllarca onun kanıyla bulaşmış bir eli sıkmakta, onu öldüren bir caniyle yan yana yaşamakta devam mı etmişti? Eğer böyle ise bu... onun... en affedilmez günahlarından biri olmuştur."²⁹

Ahbablık ilişkilerini kullanarak hafiyelik etmek Selim Necati'nin kendi emellerine kız kardeşini alet etmesiyle benzer bir İttihatçı davranış örüntüsüdür: İttihatçıların Jakoben adaleti sonuca gitmek için hafiyelik dâhil her yola sapar ve bu da İttihatçıların sabık padişah II. Abdülhamid'in Yıldız merkezli jurnal ağından esinlendikleri ve geleneği bir anlamda devam ettirdiklerini gösterir.

Sonuçta Ahmet Kerim baş edilemez bulduğu bu kötülük karşısında dipsiz bir bezginliğe, nihilizme ve yalnızlık duygusuna sürüklenir: "İttihat ve Terakki terörü onu boğmuş ve vücudunu, bu boğulan şeyi bir ağır tabut gibi taşımaya mahkûm etmiştir."³⁰ Derdini anlatabileceği hiç kimsenin olmadığı İttihat ve Terakki zindanında kendisi hakkında verilen *hüküm*ün infaz edileceği geceyi bekler.

Ahmet Kerim neyse ki ITC'nin "nazariyecisi" Ziya Gökalp'in araya girmesiyle idamdan kurtulur ve Sınop'a sürülür. Belirli bir iç mantık ve neden-sonuç silsilesine uygun bir romanda gerçekleşmesi pek beklenmeyecek bir müdahaledir bu. Zira romanın son bölümüne kadar Ahmet Kerim ile Ziya Gökalp arasında bir tanışıklık ya da yakınlık olduğuna dair bir ipucu verilmmez. Gökalp'in Ahmet Kerim'in yazılarından haberdar olduğuna dair bir anıştırma da söz konusu değildir. Ziya Gökalp bir romanda olması beklenen tutarlılık ve inandırıcılıktan ziyade menkıbevi bir müdahaleyle olay örgüsüne dahil olur.

Hüküm Gecesi'nde çok sayıda gerçek kişi ve olayın yer alması Ahmet Kerim'in gerçekte kim olabileceği sorusunu akla getiriyor. Ziya Gökalp'in ona duyduğu sempati Ahmet Kerim'in Yakup Kadri olma ihtimalini güçlendirir-

29 A.g.e., s. 260.

30 A.g.e., s. 276.

yor. Gökalp, o yıllarda, Yakup Kadri'yi "yeni lisan" kavgasında örnek yazılar kaleme alan parlak bir genç olarak görüyordu. Öte yandan Ahmet Kerim'in Sinop'a sürülmesi Refik Halit Karay'ın o tarihlerdeki Sinop sürgünlüğünü akla getiriyor. Dolayısıyla Ahmet Kerim, bir Refik Halit-Yakup Kadri karma-sı karması olarak görülebilir. 1913'te her iki yazar da (hem Yakup Kadri hem de Refik Halit) İttihatçılara karşı temkinliydi; Millî Mücadele karşıtlığı ve ta-raftarlığı üzerinden yolları henüz ayrılmamıştı.

Çatışan eğilimlerin bir bileşimi olarak İttihatçılık

Hüküm Gecesi'nin son bölümündeki İTC Merkez-i Umumi toplantısı İtti-hatçıların farklı –çatışan– eğilimlerini genel bir İttihat ve Terakki manzara-sı içinde sunar.

Toplantıda ilk söz alan Talat Bey, devrin Merkez Kumandanı Cemal Bey'i İstanbul'u muhaliflerden temizlediği için tebrik eder. Muhalifler Talat'ın gö-zünde "haşarat"tır: "Çürümüş Bizans'ta haşarattan iz kalmamış, kimi öldü-rülmek, kimi de yığın yığın süpürülüp atılmak suretiyle bunların sinsi, fa-kat devamlı zararlarına son verilmiştir."³¹ Talat'ın sözlerine Bahaettin Şakir de gülümseyerek katılır, hatta muhaliflere onlara bu fırsatı verdikleri için te-şekkür etmek lazım geldiğini düşünür.

Ardından Talat, "İttihat ve Terakki'nin yok edici yumruğunu" muhalifle-rin kafasına başarıyla indiren Cemal ile Enver'i kıyaslamaya girişir: Enver ço-cukluk düşlerinden bir türlü kurtulamayan; fantezileri ve kuruntularıyla ya-şayan bir hayalperesttir. Onun cakaları ve dikkafahlığı yüzünden İttihatçılar durmadan zarara uğruyordur. Beyninin içindeki hayalleri gerçek sanan En-ver'in en kuvvetli tarafı "herkesi kandırmak, herkese itimat ve inanç vermek hassası"dır. Bu sergüzeştçi ve çocuksu lider portresi bir bütün olarak En-ver'e uygun düşse de 1913 yılında Talat'ın Enver hakkında bu görüşlere sa-hip olması, sahipse bile Merkez-i Umumi toplantısında bunları ifade etme-si zayıf bir ihtimaldir.

Enver'in başına buyrukluğu, Cemal'in "yok edici yumruğu" ve karizması-na bir tezat olarak Talat'ın en belirgin özelliği ise "teşkilatçılığı"dır. Talat, İt-tihat ve Terakki içinde Cemal gibi "yaman adam"ların olmasını istemez: "Her şey elbirliğiyle olmalı ve yapamı bilinmemelidir... Cemal Bey ise öyle gölgede kalır takımından değildi. Her adımını büyük bir gürültü ile atıyor ve yaptı-ğı işin yankılarını memleketin ufuklarında günlerce çınlatıyordu."³² "Kişili-ğinin şiddetli ve kızıl parıltısı İttihat ve Terakki'yi bütün o kocaman teşkilâ-

31 A.g.e., s. 268.

32 A.g.e., s. 269.

tiyle sanki gölgede bırakıyordu.”³³ Oysa Talat’a kalırsa her şeyi parti yapmalı ve bu “adsız, esrarlı fırkanın içinden hiçbir ferden başı sivrilmemeli”dir.³⁴

Talat’ın bir başka özelliği “idare-i maslahatçılığı”dır. Cemal’in sosyal özgürlüklere düşkünlüğüne, kadınlara peçelerini kaldırıp dolaşma hürriyeti tanınmasına, bazı evlerde haremlik-selamlığı kaldırmasına Talat karşıdır. Talat’a göre batıl inançları ve kökleşmiş alışkanlıkları idare etmek hatta bunlardan kuvvet almak, bunlara dayanmak gerekir: “İttihat ve Terakki’nin halk üzerindeki prestijine hafif bir zarar getirecek veya onun başına bazı dertler çıkarabilecek hareketlerden şiddetle sakınırdı.”³⁵ Talat, “amme efkârı”nı bulandırma ihtimali olan her tür yeniliğin aleyhindedir. Onun idare-i maslahatçılığı aslında teşkilatçılığının doğal bir uzantısıdır, zira idare-i maslahatçılığın esasen Parti’yi ayakta tutabilmek için şart olduğu kanısındadır: “Şimdi her şeyi bırakıp teşkilatımızı tamamlamağa çalışmalıyız... Hele şu harp derdini bitirelim. Ben hükümetten çekilip fırkanın içinde bir nefer gibi vazife göreceğim.”³⁶

Ziya Gökalp ise nazariyecidir. Talat’ın tersine “teşkilatçılığı” fazla önemsemez. Ona göre asıl önemli olan “siyasi program”dır:

Önce programı değiştirmeli. Yerine sıkı milliyetçilik esası üzerine bir program yapmalı. Sonra da Cemiyet’in harsî tarafını kuvvetlendirmeli... Teşkilat, bu o kadar önemli değil, teşkilât, kalıptır, binadır, hendesedir. Bu kalıbın içine hangi ruh üflenecek?³⁷

1913 yılında Merkez-i Umumi içinde siyasi program konusunda bir uzlaşma yoktur. Parti’nin memlekette görülen Osmanlıcılık ve Türkçülük akımlarından hangisini benimseyeceğine dair fikir ayrılıkları yaşanır. Bahaettin Şakir bu ikisinden birinin (Türkçülüğün) seçilmesini önerince, “iliğine kadar Osmanlı” olan Cemal Bey sinirlenir: “Vallahi gücenmeyin ama ben bu Türkçülüğü anlamıyorum.” Talat ise her zamanki idare-i maslahatçılığıyla Parti’nin iki akımı da kendine mal etmesini, bütün memleketi sinesine alan geniş bir teşkilat olmak gerekliliğini vurgular. Cemal, bütün memleketi içine almanın ancak Osmanlı kimliğini sahiplenmekle mümkün olabileceğini söylerken Ziya Gökalp, Osmanlı’nın “suni bir müessese” olduğunu belirtir ve Osmanlı anasını bir arada tutmanın imkânsızlığını hatırlatır.

1910’dan beri memlekette bir etnik temizlik yapmak gerektiğini düşünen ve 1915’te Ermeni kıyımı sırasında Teşkilat-ı Mahsusa vasıtasıyla bu düşün-

33 A.g.e., s. 270.

34 A.g.e., s. 270.

35 A.g.e., s. 270.

36 A.g.e., s. 271.

37 A.g.e., s. 271-272.

cesini gerçekleştirme fırsatı bulan Doktor Bahaettin Şakir, Gökalp'in Türkçülüğünü coşkuyla karşılar: "Hay Allah senden razı olsun! İşte bu gerçeği söylemek lazımdır. Boşuna birbirimizi aldatmayalım. Ergeç bu memlekette kanlı bir anasır kavgasının şahidi olacağız. Bu kaçınılması imkânsız bir akıbetir."³⁸

Romanın sonunda Cemal'in Osmanlıcılığı; Bahaettin Şakir'in ırkçı, Ziya Gökalp'in programatik/kültürel Türkçülüğü; Enver'in sergüzeştçi Turancılığı ve Talat'ın partinin selameti için farklı eğilimleri idare-i maslahatçılık potasında uzlaştırmaya matuf teşkilatçılığı 1913 yılında İttihat ve Terakki içindeki karmaşık manzarayı aksettirir. Ancak bu "karmaşa" ITC'nin kuruluş aşamasındaki "çeşitlilik" ile karıştırılmamalıdır. Vaktiyle Abdülhamid karşıtı muhalefetin farklı renklerini (bir yandan Abdullah Cevdet'i öte yandan Mehmet Akif'i, bir yandan Ahmet Rıza'yı öte yandan Prens Sabahattin'i) si-nesinde toplayan İttihat ve Terakki sonu gelmez savaş yenilgileri ve toprak kayıplarının ardından baştaki elastikiyetini yitirmiş ve Cihan Harbi'yle birlikte toplumu günbegün "milli dava" ve "milli şuur" etrafında seferber etmeye çalışan agresif bir Türkçülüğe yönelmiştir. *Hüküm Gecesi*'nin sona erdiği tarihlerde rütbesi mirlivalığa yükseltilen Enver Bey, Harbiye Nazırı Enver Paşa; aynı rütbeyle taltif edilen Cemal Bey Bahriye Nazırı Cemal Paşa olmuş; aralarındaki görüş ayrılıkları büyük ihtilaflar doğurmaktan ziyade ITC'nin genel savaş, baskı ve kıyım politikası içinde görünmez hale gelmiştir.

Sonsöz: Kayıp bir ara kuşak

Kemalist Cumhuriyet'in İttihatçılarla "hesabını kapattığı" bir tarihte yazılan *Hüküm Gecesi*'nde İttihatçılar ve İttihatçılık Osmanlı'yı yıkıma sürükleyen olumsuz yönleriyle tasvir edilir. Cumhuriyet'i kuran kadrolarla İttihatçılar arasındaki birtakım farklılıkların yanı sıra bir kuşakdaşlık, süreklilik ve veraset ilişkisinin de olduğuna değinilmez. İttihatçılar Osmanlı'nın yıkımıyla Cumhuriyet'in kuruluşu arasına sıkışıp kalmış bir kayıp ara kuşak olarak betimlenir. Zayıf iradeli bir aydın olan Ahmet Kerim, devrin karışıklıkları ve karanlıkları arasında yolunu kaybetmiş ve gençliğini heder etmiştir. Bu "tatsız, kokusuz ve kısır gençlik" 1908'de yirmi yaşına basanların ortak bir özelliğidir:

"Lâkin, yalnız ben mi böyleyim?" dedi... Bu, Abdülhamid devri denilen o uzun, o otuz üç yıl süren geceden artakalmış, mayası karanlıkta yoğurulup kanı yaslı anaların gözyaşlarıyla tuzlanmış bütün bir nesle mahsus eksiklikler, kötülükler, dertler değil mi?³⁹

38 A.g.e., s. 273.

39 A.g.e., s. 266.

Hüküm Gecesi, Yakup Kadri'nin birçok romanı gibi bir devir ve kuşak romanıdır. Ancak *Kiralık Konak*'ın Hakkı Celis'i, *Sodom ve Gomora*'nın Necdet'i, *Yaban*'ın Ahmet Celal'i, *Ankara*'nın Neşet Sabit'inin aksine Ahmet Kerim'in geleceğe ilişkin umutları çok zayıftır. Daha genç yaşta nihilizme saplanmıştır. Sürüldüğü Anadolu'da kendini yabancı bir iklimde bulur ve siyasetle ilgilenmeyi büsbütün bırakır; Bulgaristan'a karşı seferberlik ilanı, Edirne'nin geri alınışı, Bab-ı Ali'deki sulh müzakereleri onu artık hiç ilgilendirmez. O artık "bir hayvanat bahçesinin çeşitli cinsleri içine salıverilmiş egzotik bir mahlûka benziyor" dur.⁴⁰ *Hüküm Gecesi*'nin sonunda Ahmet Kerim'in ruh hali muktedirleri ve muhalifleriyle birlikte artık mazide kalan, unutturulan ve unutulmak istenen, öncesiz ve sonrasız bir çağ resmine oturur.

KAYNAKÇA

Karaosmanoglu, Yakup Kadri, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969).

—, *Hüküm Gecesi*, 4. baskı (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983).

40 A.g.e., s. 279.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Modernleşmenin Ataerkil Dili

SABANUR YILMAZ

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat Fermanı'nın ilanıyla başlayan ve yeni kurulacak olan Türkiye Cumhuriyeti ile hız kazanan modernleşme sürecinde askerî ve siyasi yapıdaki değişimlerin yanı sıra eğitim, hukuk, ekonomi ve toplumsal yaşam gibi alanlarda da değişimler yaşanmıştır. Bu değişimler, o döneme kadar yalnızca ev içinde anne ve eş rolleriyle sınırlandırılmış kadına da yansımış ve kadınlar toplumsal yaşamda farklı bir statü kazanmak amacıyla taleplerde bulunmaya başlamışlardır. Dolayısıyla modernleşme ile kadının toplumsal hayattaki konumu da tartışma konusu hâline gelmiştir.¹ Bu bağlamda II. Meşrutiyet sonrasında kurulan kadın dernekleri ve çıkarılan kadın dergilerinin önemi büyüktür. 1980'li yıllarda hız kazanan kadın tarihi araştırmalarının da ortaya koyduğu gibi Osmanlı kadın hareketi Batı'daki kadın hareketinden farklı bir gelişim göstermiştir. İslâm toplumlarında kadının konumunu tartışmak bir anlamda devlet ve toplum yapısındaki değişimleri tartışmak anlamına gelmektedir. En baştan itibaren merkezdeki konulardan biri olan kadın konusu Cumhuriyet devrimlerinin de “mihenk taşı” olmuştur.² Kadın hareketi döneme ve koşullara bağlı olarak bazı değişimler göstermişse de bir sürekliliğe sahiptir.

Türkiye'de modernleşme süreci konusunda çığır açıcı çalışmalarıyla öne çıkan Şerif Mardin, II. Mahmud devrinin sonlarına doğru Batı'da görevli bulunan elçilerin sonradan “aydın despotizmi” olarak adlandırılacak bir sistemi

1 Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi* (İstanbul: Metis Yayınları, 1996), s. 22.

2 A.g.e., s. 316-317.

keşfettiklerinden bahseder. Bu elçiler görürler ki bazı krallar tebaalarının verimliliğini artıracak bir koruyucu tedbirler bütününe devletin olağan bir politikası hâline getirir. Kralların sahip oldukları otoriteleri bir temsilciler meclisiyle paylaşmadığı ülkelerde bile millî bir devlet kurmak isteyen hükümdarlar, tebaanın mülkiyet haklarını garanti altına alma zorunluluğunun ve eğitimi halka yaymanın kendilerine getireceği faydanın farkına varmışlardır. O dönemde Avrupa’da “kameralizm” olarak isimlendirilen bu sistem Osmanlı İmparatorluğu’nda Tanzimat Fermanı’yla başlayan yenilik hareketini büyük ölçüde etkilemiştir.³ Modernleşme sürecine bakıldığında dikkati çeken unsurlardan biri, modernleşme adına yapılan değişimlerin belli bir aydın ve seçkin zümre tarafından gerçekleştirilmiş olmasıdır. Bu süreçte seçkin zümre farklı kurum ve kuruluşlar aracılığıyla etkinlik kazanmış ve söz konusu kurumlar değişmiş olsa da modernleşme tarzı ve topluma bakış açısında herhangi bir değişiklik olmamıştır. Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyeti’ne uzanan süreçte modernleşme, devletin üst düzey yönetici elitleri aracılığı ile topluma tepeden inme bir biçimde düzen verilme çabası ile sınırlı kalmıştır. Bu aydın grubu içerisinde eğitim ve edebiyat çevreleri oldukça önemli bir yer işgal etmektedir. Bu bağlamda Türk edebiyatı ve özellikle Türk romanı, toplumun geçirdiği büyük dönüşümlerin izinin sürülebileceği bir alandır.⁴ Modernleşme sürecinde aydınların üstlendikleri öncü rol, toplumda aydın-halk ayrımının daha da belirgin hâle gelmesine ve aydın ile halk arasındaki gediğin büyümesine neden olmuştur. Modernleşmenin bir yönünü de bu kültür ayrılığını giderme meselesi oluşturmaktadır ve bu bağlamda gazete hayatı bir rol oynamıştır.⁵ Genel olarak roman, hikâye ve tiyatro gibi edebî türler de Batılı fikirlerin halka iletilmesinde önemli bir araç olmuştur.

İmparatorluktan ulus-devlete kadının toplumsal konumu meselesi

Mardin, yönetim ile halk arasındaki gerilimi merkez-çevre teorisiyle açıklar. Bu teori çerçevesinde toplumsal düzenlemelerin tepeden tabana ilerleyen bir yol izlemesinin Osmanlı yönetiminin temelinde bulunan unsurlardan biri olduğunu dile getirir. Ona göre bu yaklaşım Kemalizm’in toplum konusundaki görüşünde de ağır basmaktadır.⁶ Mardin’in bir “modernite projesi” ola-

3 Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s. 12.

4 Mustafa Kemal Şan, “Türk Modernleşmesine Romandan Bakmanın Önemi Üzerine”, *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri*, ed. Köksal Alver (Ankara: Hece Yayınları, 2012), s. 243-244.

5 Şerif Mardin, *Türkiye’de Din ve İdeoloji* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), s. 130.

6 Şerif Mardin, “Center-Periphery Relations: A Key To Turkish Politics?”, *Daedalus*, cilt 102, no. 1, Post-Traditional Societies, (Kış 1973), s. 183-184.

rak tanımladığı Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu Osmanlı İmparatorluğu ile bir süreklilik ilişkisi taşımaktadır. Yani ulus-devlete geçiş süreci İmparatorluğa ait yapıların tamamen yıkılıp yerine yenisinin inşa edildiği değil bu yapıların kalıntılarının yeniden düzenlendiği bir süreçtir. Ancak bir kopuştan da söz edilebilir ve “aradaki sınır, yalnız Cumhuriyet’in asıl kurucularının tavırlarının radikalleşmesinde değil, fakat Türkiye Cumhuriyeti’nin tam bir ulus-devlet olarak kavramsallaştırılmasında ortaya çıkar.”⁷

Modernleşme sürecinde kadın ile ilgili tartışılan meseleler arasında kadının toplum içerisindeki yeri, kadın-erkek eşitliği, kadının seçme ve seçilme hakkı, vs. sayılabilir. Nilüfer Göle’ye göre Türkiye’de kadının konumu modernleşme hareketinin tarihsel gelişim süreci içerisinde biçimlenmektedir. Modernleşme tarihi –en basit biçimiyle– Batıcı akım ve İslâmcı akım arasında bir mücadele olarak görülebilir. Bu kültürel modellerin içeriği zaman içerisinde az çok değişikliğe uğramışsa da İslâm/ Batı, geleneksel/ modern, farklılık, eşitlik, mahrem/namahrem gibi karşıtlıklar etrafında şekillenen bu çatışmada kadının konumu belirleyicidir.⁸

Serpil Sancar da imparatorluktan ulus-devlete geçiş ve millî bir kimliğin inşası sürecinde cinsiyetlerin anlam ve işlevleri ile ilgili zihniyet yapılarının ve algıların da dönüşmekte olduğunu vurgular. Bu dönemde gazete, dergi ve roman gibi türlerde yazdıkları yazılar ile aydınlar zihinlerindeki yeni toplum, aile ve insan üzerine düşüncelerini ifade etmişler ve hayata şekil vermeye çalışmışlardır. Kaleme aldıkları yazılarda ideal toplum, modern aile, güçlü devlet, modern kadın-erkek ilişkisi gibi meseleler üzerine konuşan yazarların kullandıkları dile bakıldığında ise bu anlatıların en önemli dolayımı olan “kadınlar” hakkında konuştukları anlaşılır. Özellikle Tanzimat dönemi ürünleri dikkate alındığında bütün bu konularda gerçekleşen tartışmalara az sayıda kadın katılmış olsa da Sancar’ın ifadesiyle bunlar bir tür “erkekler arası diyalog”dur.⁹

Mardin, ilk Osmanlı romanlarına dikkat çekerek bu romanların büyük çoğunluğunun toplumsal ve siyasal değişimin yarattığı sorunları inceleyen tezli romanlar olduğunu ifade eder. Bu yazarlar en çok iki sorunun üzerinde durmuşlardır: kadının toplumdaki yeri ve üst sınıf erkeklerin Batılılaşması. Bu iki alan Osmanlı kültürüne göre en “yüce”, gizil değer yapısına göre ise en duyarlı olanlardır. Bu nedenle 19. yüzyıl yazarlarınca bilinçli ya da bilinçsiz tercih edilmiştir.¹⁰

7 Şerif Mardin, *Türkiye’de Din ve Siyaset* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s. 62.

8 Nilüfer Göle, *Modern Mahrem - Medeniyet ve Örtünme* (İstanbul: Metis Yayınları, 2016), s. 49.

9 Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti - Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013), s. 84.

10 Mardin, *Türk Modernleşmesi*, s. 30-31.

Tanzimat ve II. Meşrutiyet'in mimarı reformcu erkekler, dünya ile uyum sağlayacak yeni bir toplum yaratma meselesini tartışırken eski zihniyetlerden kurtulmanın yolu olarak kadınların modernleş(tiril)mesini göstermişlerdir. Sadece kadınların modernleştirilmesi değil modern bir aile modelinin nasıl olması gerektiği üzerine de düşünmüşlerdir.¹¹ Bu konularda yazan ilk önemli erkekler arasında ise Namık Kemal, Şemsettin Sami, Ahmet Mithat Efendi, Celal Nuri gibi isimler yer alır. II. Meşrutiyet'ten sonra düzenlenen konferanslarda, kurulan derneklerde ve çıkarılan dergilerde de kadınların toplum hayatındaki yeri, eğitimi, giyim kuşamı ve kadın-erkek eşitliği gibi konular tartışılmaktadır. Dönemin güçlü kalemlerinden Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarına geçmeden önce kadın meselesi ile ilgili düşüncesini içeren fikrî bir yazısının olup olmadığına bakmak yerinde olacaktır. Karaosmanoğlu, *Peyam-ı Edebi*'de "Kadınlık ve Kadınlarımız" sütununda yazdığı yazılarında kadın meselesi üzerine düşüncelerine yer verir. Bu yazılar, genel olarak bakıldığında toplumsal meseleler üzerine ilerici görüşleri olan yazarın kadınlar konusunda biraz daha geleneksel bir bakış açısına sahip olduğunu ortaya koyar.¹² Söz konusu yazılarda ortaya konulan görüşleri ise Niyazi Akı şöyle özetler:

Kadın, yuvada kalarak tabii vazifelerini yerine getirmekle medeniyet ve insanlıkta zaten en büyük rolü oynamış olur. Kadın yuvayı sağlam ve sarsılmaz bir durumda korumayı bildikçe "milletlerin usaresi olan ananelerin yegâne muhafızdır"¹³

Karaosmanoğlu uluslaşma sürecini bizzat yaşamış, bu süreçte yalnızca teori üreten bir yazar olmanın ötesinde Cumhuriyet'in kurucu kadrosunda yer alarak edebî ve siyasi alanda etkili olmuş bir aydındır. Atatürk devrimlerinin ideolojisini sistemleştirmek amacıyla yola çıkan Kadro Hareketi'nin içerisinde yer alan aydınlardan biridir. Modernleşme sürecinde devletin yönetim kadrosu ve aydınlar tarafından tartışılan ve hâlen tartışılabilen meseleleri romana taşımış, romanlarında Anadolu halkı ve Türk aydını üzerine özgün tespitlerde bulunmuştur. Başka bir ifadeyle, modernleşme ve uluslaşma süreci yazarın romanlarının temel izliğini oluşturmuştur. Romanlarının her birinde bürokrasi, din, basın, dil gibi öğelerden bazılarına değinerek bu öğelerde gelenekten gelen unsurları eleştirmiş ve bunların Türkiye Cumhuriyeti'nde nasıl kurulması gerektiği hususunda düşüncelerini ifade etmiştir. Yazarın Türk kadınının konumu ile ilgili düşünceleri de dönemin egemen ide-

11 Sancar, a.g.e., s. 83-85.

12 Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu/ İnsan-Eser-Fikir-Üslûp* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), s. 188-190.

13 A.g.e., s. 189.

olojisini yansıtması bağlamında önemlidir; yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde gelenek, aile, din, bürokrasi gibi toplumsal mekanizmaların alacağı biçim üzerine söylediklerini ve dolayısıyla kadının toplum hayatındaki yeri üzerine düşüncelerini belirleyen Cumhuriyet ideolojisi olmuştur ve bu düşünceyi ifade ederken kullandığı dil ise modernleşmenin ataerkil dilidir.

Karaosmanoğlu'nun romanlarında yozlaşmanın temsilcisi olarak kadın

Karaosmanoğlu'nun tarihî gerçekliklerden yola çıkan romanlarında sanatsal bir tür olarak romanın unsurlarını ustaca kullandığı, anlatımını çarpıcı benzetmelerle desteklediği ve dile özen gösterdiği bir gerçektir. Ancak, yazarın romanlarının her birine kendi içinde tamamlanan, estetik kaygıyla yazılmış, üstün sanat eserleri olarak bakmak yerine her romana daha geniş bir yapının bir parçası, bir tarihî vesika gözüyle bakmak daha doğru olacaktır. *Kiralık Konak*, *Nur Baba*, *Hüküm Gecesi*, *Sodom ve Gomore* ve *Yaban* zaman bakımından iç içe girmiştir; bu eserler birbirini tamamlarlar. Buradaki asıl gaye Türk toplumunun Osmanlı'nın son dönemlerinden başlayıp erken Cumhuriyet dönemine uzanan süreçteki görünümünü verebilmektir.¹⁴

Karaosmanoğlu'nun savunduğu ideolojiyi romanlarında temsil eden, kendisinin romandaki sözcüsü konumunda olan “erkek” figürlere bakıldığında bu figürlerin hikâyesinin tamamen aynı doğrultuda ilerlediği söylenemese de gelişim süreçleri arasında büyük benzerlikler olduğu dikkat çeker. Öne çıkan figürler olarak *Kiralık Konak*'ın Hakkı Celis'i, *Sodom ve Gomore*'nin Necdet'i ve *Yaban*'ın Ahmet Celâl'i ele alındığında görünen odur ki bu üç kişinin ortak özelliklerinden biri kendilerini gerçekleştirebilmeleri için, başka bir ifadeyle bir kahramana dönüşebilmeleri için öncelikle aşkla bağlı oldukları kadınların etki alanından çıkmaları gerekmesidir. Ancak bu yolla yazarın idealindeki “bireysel meselelerinden sıyrılıp millî bilince ulaşmış birey” hâline gelebilirler. Aşk unsuru, dolayısıyla kadınlar bu kahramanları engelleyen, önlerine set koyan unsurlar olarak kurgulanır. Söz konusu üç romanda kadınlar çürümüş, kokuşmuş ve terk edilmesi gereken tarafın temsilcisi olarak karşımıza çıkar.

Kiralık Konak romanının başlarında İmparatorluk çökerken memleketin sorunlarına ilgisiz, hayatın anlamını ay ışığında Verlaine'den, Claudel'den şiirler okumakta bulan ve yapılacak en güzel şeyin yaşamını aşık olduğu Seniha'ya ve şiire adanarak ölmek olduğunu düşünen Hakkı Celis, Seniha ve onun temsil ettiği alafranga gruba ait olmadığını keşfettiği noktada asıl kimliğinin farkına varmaya başlar. Ondaki dönüşüm esas olarak cepheden geldi-

14 Şerif Aktaş, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* (İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2014), s. 56.

gi iki günlük süre içerisinde Seniha ile yaptığı konuşma ile tamamlanır. Bu görüşme esnasında her şeye rağmen Seniha'ya duyduğu aşkın tükenmemiş olduğunu fark eden Hakkı Celis, bu yüzleşmeden ona duyduğu aşktan tamamen arınmış olarak çıkar ve söz konusu karşılaşmanın ertesi günü cepheye döner. On beş gün sonra ise Hakkı Celis'in şehit olduğu öğrenilir.¹⁵ Hakkı Celis'i dönüştüren mekân “cephe”dir ve burası eril bir alandır. Cepheye savaşmak, milletini içine düştüğü kötü durumdan kurtarmak, vs. erkeğe atfedilmiş rollerdir. Hakkı Celis, âşık olup şiirler okumak gibi kadına ait olduğu düşünülen alanı terk edip millî duygularla hareket ederek canı pahasına vatani uğruna savaştığı eril alana geçtiği anda ideal bir bireye dönüşür.

İşgal altındaki İstanbul'un konu edildiği *Sodom ve Gomore*'de İngilizlere duyduğu nefreti sürekli dile getiren Necdet, nişanlısı Leylâ'nın davetlerde İngiliz askerleriyle samimi pozlar vermesi ve özellikle Captain Gerald Jackson Read'e düşkünlüğü neticesinde Leylâ'dan ve Leylâ'nın temsil ettiği çürümüş, kokuşmuş kesimden uzaklaşır; Sakarya Savaşı'na katılmayı düşünür. Hakkı Celis gibi cepheye savaşmamıştır ancak o da işgal kuvvetleriyle birlik olan, onlarla davetlerde yiyip içip eğlenen yozlaşmış ve millî duygulardan yoksun insanlarla arasına sınır çizer.

Sodom ve Gomore'de Karaosmanoğlu'nun, İstanbul'un yozlaşmış kesimini gösterebilmek için kurguladığı sahnede yozlaşmış ve millî duygulardan yoksun, İtilâf kuvvetlerinin zulmünü alkışlayan ve “soysuzlaşmış Türkler”¹⁶ ifadesiyle söz ettiği kesime örnek olarak verdiği figürün yine bir kadın olması dikkate değer bir noktadır. Bu sahne tramvayda geçer. “Şuh, fıkırdak” ifadesiyle tasvir edilen bir genç kız yanında bir İngiliz askeriyle oturmak için yer arar. İngiliz askeri kırıbacıyla iki kişiye kalkmalarını işaret eder. Bu esnada da savaşta yaralanarak iki bacağına kaybetmiş bir Türk askeri tramvayın ön sahanlığına geçmeye çalışır. Kız yerine geçerken ayakkabısının topuğuyla yerdeki Türk askerinin ellerinden birinin üstüne basar. Türk askerinin acıyla bağırması üzerine kızda herhangi bir utanma belirtisi görülmez, aksine “Ne acayip! Bu haldeki bir adam tramvaya biner mi?” diye söylenir. Bu manzarayı uzaktan seyreden Necdet de kendisini manen bu kötürüm askere benzetir. O da bir İngiliz askerinin yanında “küstah, kalpsiz ve utanmaz” bir Türk kızı yani Leylâ tarafından aşağılanmış olduğunu düşünür.¹⁷ Necdet, Hakkı Celis gibi bir dönüşüm geçirmez, en baştan beri İngiliz düşmanıdır. Ancak âşık olduğu Leylâ'nın etkisinden çıkıp şahsi meselelerini bir kenara bıraktıktan sonra ideal erkek figür biçimini alır. Necdet romanda yazarın sözcülüğü görevini üstlenen ve bir tarafta çıkarları uğruna millî değerlerinden vazgeç-

15 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak* (İstanbul: İletişim, 2003), s. 205-214.

16 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), s. 257.

17 A.g.e., s. 257-258.

miş, düşmanla iş birliği yapmış insanlar, diğer tarafta ise geleneklerine sahip çıkmasını bilmiş ancak bitkin, yoksul ve tükenmiş bir halk olarak iki kesime ayrılmış İstanbul'a üst bir noktadan bakabilen bir figürdür. O, İstanbul halkının göremediklerini görebilecek bir noktadadır ve İstanbul'un bitkin düşmüş, yoksul halkına düşman işgali altında olsalar da diğer tarafta olduğu gibi henüz düşman tarafından ele geçirilememiş olduklarını, dolayısıyla henüz hiçbir şeyin bitmediğini söylemeyi kendisine görev bilir.¹⁸

Yaban'da Birinci Dünya Savaşı'nda bir kolunu kaybetmiş Ahmet Celâl, sakatlığından dolayı savaşa katılamamış olsa da Millî Mücadele'yi gönülden destekleyen ve takip eden biridir. Emir eri Mehmet Ali'nin daveti üzerine Anadolu'da bir köye gelir. Türk aydını ve Anadolu köylüsü üzerine öne sürdüğü tespitlerle tartışmalara konu olan bu romanında Karaosmanoğlu, zihnindeki "aydın" tipini, aydın ve köylü arasındaki uçurumu anlatır. Ahmet Celâl köyün kızlarından Emine'ye aşık olur. Yazarın roman boyunca köylüler arasında olumlu olarak kurguladığı tek kişi Emine'dir. Roman boyunca Emine'nin diğer köylü kızlarından farkı ve güzelliği vurgulanır. Ancak, bütün köylüler gibi Emine de Ahmet Celâl'i bir yaban olarak görür ve ondan kaçır. Günün birinde Mehmet Ali'nin kardeşi İsmail ile evlenir. Romanın devamında arka planda süregelen savaş köye yavaş yavaş yaklaşır ve köy Yunan ordusuna işgal edilir. Yunan askerleri köyü yakıp yıktıkları ve köylülerini bir araya topladıkları sırada Emine ile Ahmet Celâl arasında sessiz bir iletişim oluşur. Gözleri aracılığıyla kurdukları diyalogda Emine gözleriyle Ahmet Celâl'den yardım ister gibi, Ahmet Celâl de onu kurtaracağını söyler gibidir. Sonuç olarak, Yunan askerlerinin elinden birlikte kaçmaya karar verirler, ancak şurası ilginçtir ki Emine bacağından vurulup yerinden kalkamayacak duruma gelince Ahmet Celâl kendisi de yaralı olduğu halde köye ilk geldiği günden itibaren tuttuğu günlüğünü Emine'ye teslim ederek tek başına yürür gider.¹⁹ Bu romandaki köylü, hayal kırıklığına uğramış bir Kadrocu olarak Karaosmanoğlu'nun, devrimleri gerektiği gibi benimsemediklerini düşündüğü, tutuculuğun ve gericiliğin kaynağı olarak gördüğü Anadolu köylüsüdür; bunun böyle olmasının sorumlusu ise Türk aydınıdır. Yazar, Ahmet Celâl aracılığı ile aydın kimliğini, işlevini ve aydınların yapıp yapmadıklarını sorgular ve Türk aydınına Anadolu köylüsüne nüfuz edemediği için eleştirir. Romanın en sonunda "erkek" olan aydın figürün nüfuz edemeyip terk ettiği Anadolu köylüsünün Emine'de yani diğer bir ifadeyle bir kadın karakterde ifadesini bulması dikkate değerdir.

18 A.g.y.

19 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), s. 198.

Erkek egemen söylemin bir örneği: *Hep O Şarkı*

Karaosmanoğlu, millî romanlarında erkek egemen söylemin açık örneklerini sunmuş ve ulusal kimliği-kültürü tartışırken bunu hep erkek üzerinden yapmıştır. Yazarın kadın anlatıcı ağzından yazdığı tek romanı *Hep O Şarkı* ise konusu itibarıyla da diğer romanlarından ayrılır. Yazarın kaleme aldığı son romandır, ancak bu romanın konu edindiği dönem dikkate alındığında *Kiralık Konak*'tan *Panorama*'ya kadar birbirini takip eden romanlarda anlatılan zaman diliminin başlangıcı olan bir dönemi konu alır. Roman; Abdülaziz, V. Murad ve Abdülhamid'in hükümdarlık dönemlerinde geçer. Bu romanda yazarın toplumsal olayları aktarma kaygısı diğer romanlarıyla karşılaştırıldığında çok daha azdır ve romanın ana izlegini bir aşk hikâyesi oluşturur.

Romanın yaşı elliye yaklaşmış anlatıcısı, bir paşa kızı olan Münire, roman yazma isteği duyar. Yirmi beş yıl öncesine dönerek henüz çocuk yaştayken birlikte büyüdüğü ve konak komşuları olan Cemil'e duyduğu aşkı, babasının Cemil ile evlenmesine karşı çıkması üzerine yaşadıklarını anlatmak ister; ama nereden başlayacağını, nasıl anlatacağını bilemez:

Meğer roman yazmak ne güç bir işmiş! İşte elimde kalem önümde defter, saatlerden beri evirip çeviriyorum, iki cümleyi bir araya getiremiyorum. Ben ki, bütün ömrü roman okumakla geçmiş bir kadınıym.²⁰

Dinlemek, okumak dışıl; söz söylemek, anlatmak ise eril bir eylemdir. Münire eline kalemi aldığı anda bilmediği bir alana adım atmış olur. Bütün ömrünü roman okuyarak geçirmesine karşın kendi hayatını nasıl anlatacağını bilemez. Aslı Güneş'in de ifade ettiği gibi onda eksik olan yetenekten çok öyküdür.²¹ Otuz beş yıllık hayatını yazmaya kalkıştığında “Ben, otuz beş yıl, hep aynı erkeğin aşkı ile yanıp kavruldum,”²² demekten başka bir söz bulamaz. Romanın devamında öğreniriz ki Münire aslında birçok tarihi olayın yaşandığı bir dönemde yaşamaktadır ama onun gözünden baktığımızda gördüğümüz yalnızca otuz beş yıl sürmüş bir aşk hikâyesidir.

Yaşadığı yüzyıl, Osmanlı'nın kaderini değiştiren yüzyıldır. Erkek olsaydı, bütün bu olaylardan, devirlerden bir Sodom ve Gomore, bir Yaban, ya da bir *Kiralık Konak* çıkarabilirdi. Ama Münire, iktidardan yoksun olduğu için, “koca bir tarih” olan yaşamından kendi payına düşenlerle yetinmek zorundadır.²³

20 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Hep O Şarkı* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), s. 11.

21 Aslı Güneş, “Bir Kadın Anlatısı Olarak *Hep O Şarkı*”, *Birikim* dergisi, erişim 22 Aralık 2020.

22 Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 15.

23 Güneş, a.g.m.

Güneş'in de üzerinde durduğu gibi Münire, romanı yazarken bir erkeğin kaygılanmayacağı şeylerden kaygı duyar. Örneğin dile düşme korkusu. Münire, çok güzel bulduğu ayaklarını sevgilisinin bir kere bile çıplak görmeyişine ne denli üzüldüğünü yazdığı anda telaşa düşer: “Aman, bu yaşta utanmadan neler söylüyorum? Allah vere de, bu yazdıklarım basılıp meydana çıkmasa. Elâleme rüsva olacağım şu son günlerimde”.²⁴

Yalnızca kadınlar değil, erkekler de dile düşebilir. Ancak Jale Parla ve Sibel Irzık'ın *Kadınlar Dile Düşünce*'nin ön sözünde belirttikleri gibi kadınlar hakkında söz olması, laf çıkması erkekler için olduğundan çok daha kolay ve yıpratıcıdır. Ataerkil toplumda kadının doğal var oluş biçimi suskunluktur:

“Dile düşmek” deyiminin taşıdığı kirlenme, rezil olma, ahlâki düşkünlük çağrışımlarının kadınların hayatında özel bir yeri vardır, çünkü ataerkil ideolojiler kadınların varoluşunu mahremiyet, sessizlik, doğallık, gizem gibi kavramlarla tanımlayarak dil ötesi, daha doğrusu dil öncesi bir alana hapseder, kamusalın karşıtı olarak kurgular. Bu kurgu, kadınların sesleri, kimlikleri, bedenleri üzerinde uygulanan denetimin en önemli dayanaklarından biridir, çünkü kadınların kamusal alanda kendi varlıklarını görünür, duyulur kıldıkları her durumda, kendi doğalarına aykırı bir şey yapmakta oldukları, uygun-suz bir biçimde dikkat çekerek kendileri hakkındaki sözleri kışkırttıkları, örtülü tutularak saflığının korunması gereken bir varlığı açıp sergiledikleri için çirkinleşip rezil oldukları anlamına gelir.²⁵

Roman, Münire'nin iç dünyasını gözler önüne sererek bu dönemde yaşamış bir kadının gelenek karşısındaki duruşuna da bir örnek vermiş olur. Romanda “geleneklere bağlılığın ve hayatın her safhasında varlığını hissettiren otoriter tavrın bireysel hayat üzerindeki tesiri somutlaştırılır”.²⁶ Münire, *Kıralık Konak*'ın Seniha'sının tam aksine hayatı hakkında kararlar alıp uygulamak yerine babasının onun hayatı ile ilgili verdiği kararı uygular ve babası karşı çıktığı için âşık olduğu kişi ile evlenemez, istemeden de olsa görücü usulü ile Kazasker Nafi Molla'nın oğlu Rüknettin Bey'in karısı olur:

Bugünün genç kızları bu derece yumuşak başlılığa bir mana veremezler. Bunu, belki bir nevi miskinliğe, bir nevi mizaç uyumsuzluğuna hamlederler. Bilmezler ki, otuz yıl evvel evlatların alın yazısını babalar, analar çizdi ve buna karşı gelmek kadere meydan okumak gibi imkânsız bir şeydi.²⁷

24 Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 76.

25 Sibel Irzık ve Jale Parla (der.), *Kadınlar Dile Düşünce - Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s. 7.

26 Aktaş, a.g.e., s. 70.

27 Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 36.

Bütün ömrünü okuyarak geçiren Münire'ye, okuduğu romanlar yoldan çıkan kadınların er ya da geç büyük hüsrana uğradığını gösterir. O kendi başından geçenlerin anne babasının irade ve arzusuyla gerçekleştiğini düşündüğünden bunlara karşı gelmeyi günahların, küfürlerin en büyüğü olarak görür.²⁸ Sonuç olarak Münire erkeklerin dilinden yazılmış romanları okur, okuduğundan etkilenir ve bu romanlardaki düşünceleri benimser. Karaosmanoğlu bu romanıyla Serpil Sancar'ın ifade ettiği "erkekler arası diyalog"un sonucunda üretilmesi hedeflenen kadın tipini somutlaştırmış olur.

"Kitap okuyan kadın" meselesi

Nurdan Gürbilek'in ifadesiyle kadın, kültürel evrilme geçiren toplumlarda modernliğin tehdit ettiği topluluğun manevi simgesi, mahrem alanının doğal uzantısı olarak görüldüğü için modernlikle ilgili endişelerin üzerinden konuşulduğu bir alandır. Gürbilek, kadın meselesinin Türk edebiyatındaki ilk romanlara nasıl yansındığını tartışır. Batılı bir tür olan romanın bizdeki ilk örneklerinin yazıldığı süreçte yazarların modernleşme meselesini nasıl yaşamış olabileceği sorusundan yola çıkar ve bu romanlarda Batı'dan etkilenmeden duyulan bir korku, bir etkilenme endişesinin göze çarptığını savunur. Batılılaşma sürecinde bu endişe, modele duyulan hayranlıkla kendini kaybetmekten duyulan korkuyu, borçlanmışlıkla kendi olma ısrarını aynı anda yaşayan Osmanlı-Türk yazarı için ağır bir travmaya dönüşür. Birkaç örnek dışında bu etkilenme yazarlar tarafından inkâr edilmeye, yok sayılmaya, bertaraf edilmeye çalışılır. Yazarın kendi etkilenmişliğini abartarak romanlardaki "kadın okur"a yansıtması sahici ve eril bir yazar sesi geliştirme gayretinin, endişeyle baş etme çabasının bir sonucu olarak düşünülebilir. Çünkü roman yazarının eril (etkileyen ama kendisi etkilenmemiş), okurunun ise kadınsı (daima etkilenen) bir figür olarak düşünülmesi etkilenme problemini çözme de doğurduğu endişeyi hafifletir. Cumhuriyet dönemi romanlarında ise "kadın okur", kadının Batı'ya duyulan arzuyla imtihanına dönüşür. *Kıralık Konak'ta artık ulusal benlik kaybının simgesi olmuştur kadın okur; okur olması aşırı etkilenmesi, aşırı etkilenmesiye kendini kaybetmesi demektir.*²⁹

Kıralık Konak romanında Gyp'in romanlarını kendisine rehber edinen Seniha, içinde yaşadığı gerçeklikten kopar. Hiç görmediği Avrupa'yı kitaplardan ve Madam Kronski'den öğrendiği kadarıyla bilir, içinde bulunduğu gerçekliği yadsıyarak sürekli kitaplarda okuduğu Avrupai tarzda bir yaşamın hayalini kurar ve hayatına bu sathi bilgiler ışığında yön verir. *Çölde yürüyene*

28 A.g.e., s. 75.

29 Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark - Edebiyat ve Endişe* (İstanbul: Metis Yayınları, 2007), s. 29-37.

serap neyse, Seniha'ya Avrupa oydu. Ne yapsa, ne işlese hep oraya gitmek içindi; bulunduğu yerin hiçbir şeyinde gözü yoktu.³⁰ Kiralık Konak romanının erkek karakteri Hakkı Celis ise kadınsı özelliklerinden sıyrılıp millî bilince ulaşip vatani uğruna canını feda edebildiğinde ideal bir karaktere dönüşür: Kiralık Konak'ın iğreti kızları etkileyen "topal mısıralar" yazmaktan öteye geçemeyen hülyalı şairi Hakkı Celis'i ise zaten hayat adamı olamamıştır; solgun benizli, cılız sesli, nazenin şair ancak romanın sonunda, sanatını toplumsal seferberliğin hizmetine koştığında, millî ideali kucaklayıp Çanakkale Şavaşı'na katılınca tam bir erkeğe; sert adaleli, bakır yüzlü, haşin bir dava adamına dönüşür.³¹

Karaosmanoğlu, hayatı Batılı romanlardan öğrendiğini düşünen ve okuduğu bu romanlardan kendisine hayat düsturu çıkaran Türk kızı meselesini Miss Chalfrin'in Albümünden'de de işler. Miss Chalfrin mektubunda sık ziyarete gittiği bir Türk aileden bahseder ve bu ailenin genç kızının okuduğu kitaptan hayatı ve hayatın manasını öğrendiğini söylemesine, romanlardan bir hayat düsturu çıkarmasına anlam veremez:

O, romanlardan bin türlü müstefit olmuş; meselâ Avrupa'yı görmüş kadar tanımış! Kibar muhitlerin tarzı hayatını Bourget'den, âdi tabaninkini Zola'dan ve mutavassıt [orta] sınıfı da bilmem hangi muharirden öğrenmiş! Salonlarda nasıl yaşanır? Balolarda neler olur? Genç kızlarla nasıl flört edilir? Kadınlar mânen kendilerinden dun [aşağı, alçak] buldukları zevçlerinden [kocalarından] nasıl intikam alırlar? O hep bunları öğrenmiş, James hep bunları...³²

Gürbilek romanlarda sözü edilen kadınların etkiye erkeklerden daha açık olduğunu ifade eder. Kadın kahramanın elinde bir roman vardır ve bu kadın okuduğu romandan fazlasıyla etkilenmiştir. Tanzimat ve Servet-i Fünun romanının temel motiflerinden biri olan "romanesk kadın" Cumhuriyet döneminde de karşımıza çıkar. Hatta Gürbilek'in ifadesiyle Yakup Kadri'nin Kiralık Konak romanında "züppeliğin açık işareti"ne³³ dönüşmüştür.

I'

Kurtarılması gereken kadın imgesi: Nigâr Hanım

Kadınları kötü etkileyen, onları yoldan çıkaran yalnızca romanlar değildir. Karaosmanoğlu'nun yozlaşmış dinî kurumların eleştirisini yaptığı Nur Baba'da sahte şeyh Nur Baba'nın etkisinin ne boyutlara varabileceğini Nigâr Hanım'da görürüz. Önceki hayatını bir kenara bırakarak dergâha yerleşen

30 Karaosmanoğlu, Kiralık Konak, s. 43.

31 Gürbilek, a.g.e., s. 47.

32 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Alp Dağlarından ve Miss Chalfrin'in Albümünden (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), s. 82.

33 Gürbilek, a.g.e., s. 29.

Nigâr Hanım, Nur Baba'nın tek bir bakışına, gülüşüne ve sözüne tüm servetini dökebilecek kadar onun çekim alanına girmiştir.

Zira, kendi buraya gedikli mihman olarak geldiği zaman, yıkılmağa yüz tutmuş bir viraneden ibaret olan Nur Baba dergâhının bu şimdiki muazzam konak haline girişi onun sayesinde, onun serveti sayesinde. Bütün tekke, meydan yerindeki halılara kadar tekkenin bütün eşyası onundur. Gerçi gurur ile beraber, bütün görgüsünü ve kibarlığını muhafaza eden Nigâr Hanım, bunları asla hatırına getirmez ve Baba'nın muhabbetinden başka hiçbir şeye güvenmezdi. Onu altı yıldır bu dergâhta tutan şey kendi malı olduğunu bildiği bu çatı ile eşyalar değildir. Ancak mürşidin bir nigâhı [bakışı], bir tebesümü, bir sözüdür.³⁴

Yukarıdaki paragrafta dikkat çekilen tesirin çapı öyle büyüktür ki Nur Baba'ya olan bağlılığı otuzuna yaklaşmış, evli ve iki çocuğu olan Nigâr Hanım'a kendi hayatını âdeta unutturur.

Her şeyi bunun için terk etmedi mi? Hani kocası? Hani çocukları? Hani annesi nerede? Bunlardan sonuncusu kendi yüzünden öldüğü vakit kaç gün yas tuttu? Çocukları kendini bir daha görmemek üzere babalarının yanına gittiği zaman kaç saat gözyaşı döktü? Nur Baba, gözlerinin içine bakar bakmaz, sanki birdenbire bütün varlığı kamaşmış gibi, bir saniyede kendi hayatına ait her şeyi unutmuyor muydu?³⁵

Nigâr Hanım, bu romanda iradesiz, kolay etki altında kalan ve kurtarılmaya muhtaç olarak düşünülen “kadın” figürüdür. Onu kurtarma girişiminde bulunacak kişi ise akrabası Macid olacaktır. Gürbilek'in sözünü ettiği “kadın okur” meselesinde Seniha ve Hakkı Celis örneğinde olduğu gibi burada da etki altında kalan “kadın”, onu kurtarmaya çalışan ise bir “erkek” tir. *Kıralık Konak*'ın Seniha'sını etkisi altına alan Batılı romanlardı, *Nur Baba*'nın Nigâr Hanım'ını ise sahte şeyh Nur Baba etkisi altına alır, başka bir ifadeyle dinî otoriteye sahip olan figür. Bu paralellikten yola çıkarak diyebiliriz ki Karaosmanoğlu, kadınları yalnızca Batı'nın kötü yanlarından değil, kendi kültürümüze ait unsurların, mesela dinî kurumların ve dinî liderlerin kötü ve yozlaşmış örneklerinden de korumak gerektiğini düşünmektedir. Yalnızca Batılı romanlar değil gelenekteki çarpık ve yozlaşmış unsurlar da Türk kadınına yanlış yola sürükleyebilir. Bu noktada etkilenmeden kalan ise “erkek” bireydir. Nigâr Hanım iradesizdir, güçsüzdür; onu kurtarabilecek kişi ise dergâha girip etkilenmeden kalan, kendisini bu yozlaşmış dinî kurumun etkisinden koruyabilen, güçlü bir erkek figür olarak Macid'dir:

34 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Nur Baba* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), s. 151.

35 A.g.e., s. 151.

– (...) Nigâr abla; biliyorum ki, seni kurtaracak bir kola muhtaçsın. Öteden beri ne kadar iradesiz olduğunu bilirim... Birtakım karanlık sebepler seni kendi arzuna mugayir [aykırı] olarak istedikleri yerlere sürüklerler, boşluktan boşluğa düşersin. Fakat ne kendini kurtarmak için ufak bir harekette bulunursun, ne etrafındakilere “gelin beni kurtarın!” demek zahmetini ihtiyar edersin... Seni bilirim, Nigâr abla; bunun içindir ki, bu sefer seni zahmete sokmaksızın ve icap eden bütün yorgunlukları ben kendi üzerime alarak...³⁶

Karaosmanoğlu'nun Türkiye'ye öğretmenlik için gelmiş bir İngiliz kadının ağzından yazılmış mektuplardan oluşan eseri Miss Chalfrin'in *Albümünden*'de onun Türk kadını üzerine düşüncelerine dair ipuçları bulmak mümkündür. Miss Chalfrin, James'e yazdığı mektuplardan birinde özellikle Türk kadını hakkındaki gözlemlerinden söz eder ve mektupta Türk kadınlarının yalnız Avrupalı kadınlara yetişmekle kalmadıklarını, erkekleri de geçtiklerini anlatır ama bu durumdan çok da memnun değildir. Çünkü ona göre Avrupalı kadınlara benzeme çabası sonucunda Türk kadını diye bir şey kalmamıştır.

Aziz James, kendilerine benzemek isteyen her milleti temeddün [medenileşme] ve tekâmül yolunda sanan Avrupalıların şimdiki Türk kadınlarına dair fikirleri belki takdirkârdır. Belki onlarca Türk kadını terakki ediyor veya terakki etti. Fakat ben bu fikre ve bu telâkkiye iştirak edemeyeceğim; neden, bilmiyorum; ben eski ürkek, mahçup, örtülü kadın ahabları daha çok seviyordum, İstanbul'un her tarafında gözlerim onları arıyor, gönlüm onları istiyor ve anın için İstanbul bütün mahşeri kargaşalıklara rağmen bana تنها görünüyor.³⁷

Sonuç olarak, Karaosmanoğlu'nun çizdiği kadın figürlerine bakıldığında Türk kadınlarından beklediği Batılı kadınlara benzemeye çalışmaktansa sahip olduğu değerleri korumalarıdır. Bu düşünce yazarın romanlarında Batıcı Türk kadınının karşısında konumlandırılan geleneksel çerçeve içinde kalan kadınlar tarafından da dillendirilir: *Kiralık Konak*'ta Nuriye ve Neyyire Hanımlar iki ayrı birey olmalarına karşın Seniha'nın Avrupalı bir kadının yardımıyla Avrupa'ya kaçıışı üzerine tek ağızdan şunları söylerler: “*Seniha, Madam Kraft gibi bir kadının elinde, oralarda ne olacak? Mutlaka fuşşa düşecek. Zaten son zamanlarda bir fahişeden ne farkı kalmıştı. O ne giyiniş, o ne sürme çekiş! Nasıl gülüş, nasıl yürüyüşü!*”³⁸

Göle'ye göre modernleşme, vatandaşlık ve insan haklarının getirilmesinden ziyade, kadınların kamunun parçası vatandaşlar haline getirilmesi ve

36 A.g.e., s. 176.

37 Karaosmanoğlu, *Alp Dağlarından ve Miss Chalfrin'in Albümünden*, s. 127

38 Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*, s. 127

Kemalist reformların belkemiğini oluşturan kadın haklarının temin edilmesidir. Kemalist proje, kadınların kamusal alandaki varlığına büyük önem vermiştir. Yeni ulus-devletinde kadınların kamusal görünürlüğü ve vatandaşlıklarını garanti altına almak için örtünün terk edilmesi, kızlar ve erkekler için zorunlu temel eğitimin sağlanması, kadınlara seçme ve seçilme hakkı gibi medeni haklar verilmesi, Medeni Kanun'un benimsenmesi gibi uygulamalar getirilmiştir.³⁹ Göle, kadın meselesinin medeniyet ve milliyetçilik ikilemine ışık tutacak nitelikte olduğunu söyler, çünkü kadın hem medeniyet projesinde hem milliyetçilik ideolojisinde Kemalist ideolojinin harcı olmuştur. Kemalist ideolojinin bayrağını kadınlar taşımaktadır.⁴⁰

Tanzimat'tan itibaren Batılılaşmanın ölçütleri tanımlanmaya çalışılırken, kadınların mahremiyeti ve cinsiyetler arası birlikteliğin sınırları tartışma konusu olmuştur. Tanzimat dönemiyle birlikte kadınların eğitilmesi, açılması, dışarıya çıkması, jimnastik yapması, dans etmesi, fotoğraf çektirmesi vb. konular Batılı bir yaşam biçimini ve kadının toplumsal yaşamda görünürlük kazanmasını sembolize etmiştir.⁴¹ Ulus-devletin kuruluş sürecine gelindiğinde de kadınların kamusal alanda görünürlüğüne önemsendiği görülür: karı kocanın beraber gezmelere gitmesi, baloların tertip edilmesi, akşamüstü gidilen pasta salonları, ata binme, vb. kadınların da dâhil olduğu sosyal etkinlikler Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki yenilikler arasındadır.⁴²

Cumhuriyet'in yeni neslini yetiştiren kadın: Selma Hanım

Karaosmanoğlu, Cumhuriyet'in kurulduğu şehir olarak Ankara'yı idealindeki biçimiyle resmettiği ütöpik bir eser olan *Ankara* romanını "Selma Hanım" ekseninde kurgulamıştır. Selma Hanım'ın en önemli özelliği ise roman boyunca geçirdiği dönüşüm sonunda geldiği son noktada ideal Cumhuriyet kadınına sembolize etmesidir. Ankara'ya ilk geldiğinde bir İstanbul Hanımefendisi olarak Anadolu'nun ortasındaki bu kenti yadırgayan Selma Hanım, toplum meselelerinden bihaberdir. Romanın sonunda ise Cumhuriyet'in yirminci yıl kutlamalarını düzenleyen kadro içinde yer alan bir okul müdiresidir. Selma Hanım öyle çok çalışır ki haftada ancak iki akşam evine gelebilir ve bütün yemeklerini bulunduğu yerde yer. Anlaşılan odur ki Ankara, Selma Hanım'ın kendi evi, Ankara'nın yapılması ve gelişmesi onun kendi davası hâline gelmiştir.⁴³ Kadının millî sembole indirgenmesi ve bu sembolizmle bir-

39 Göle, *a.g.e.*, s. 30-31.

40 *A.g.e.*, s. 90.

41 *A.g.e.*, s. 56.

42 *A.g.e.*, s. 92.

43 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), s. 175-177.

likte ataerkil toplumsal cinsiyet rejiminin (revizyondan geçirilse bile) yeniden-üretilmesi, milliyetçiliğin üstlendiği modernleşme program(lar)ının bir sabit değeridir.⁴⁴ Bu bağlamda Selma Hanım'ın romanının sonunda başka bir meslek değil de kız öğrenci yetiştiren bir okulda müdire olmayı seçmesi dik-kate değerdir. Göle'nin de ifade ettiği gibi *Ankara* romanı medeniyet ve mil-liyetçilik tasarımları arasındaki gerilime iyi bir örnek teşkil etmektedir⁴⁵ ve Selma Hanım karakteri ile yazar, iffetini koruyarak kamusal hayatın içerisinde yer alan ve şahsi duygularını, çıkarlarını bir kenara bırakarak toplumun faydasına çalışan kadın idealini somutlaştırmaktadır.

Karaosmanoğlu'nun toplumsal hayat içerisinde kadınların konumu üze-rine düşünceleri, *Ankara* romanında Neşet Sabit'in zihninden geçenlere bakıldığında açık bir biçimde görülür. Yalnızca kadınların değil toplumda yer alan her bireyin millî bilinçle hareket etmesinden yana olan yazarın, Cum-huriyet kadınından da öncelikli olarak istediği evinden çıkıp kamusal ya-şamda aktif rol alarak toplumun yararına çalışmasıdır. Cumhuriyet kadını kamusal alanda görünürlük kazanmalı ama bunu yaparken de ahlâki sınırlarını korumasını bilmelidir. İdeal Cumhuriyet kadınından beklenen anne-lilik rolünün devamı olan "muallime hanım", "hemşirelik" gibi meslekler ile toplumsal hayata dâhil olması ve bunu kendi adına değil millete faydalı ol-mak amacıyla yapmasıdır.

Türk kadınları, çarşaf ve peçelerini işe gitmek, çalışmak için daha kolaylık olur diye çıkarıp atacaktı. Onlar için cemiyet hayatına atılmanın mana-sı yalnız bu çeşit salon cemiyetlerine karışmak olmayacaktı. Evet, Türk ka-dını, hürriyetini dans etmek, tırnaklarını boyamak ve Rue de la Paix'nin ka-nunlarına esir bir süslü kukla olmak için değil, yeni Türkiye'nin kuruluşun-da ve kalkınışında kendine düşen ciddi ve ağır vazifeyi görmek için isteyecek-ti, kullanacaktı. Ve Türk erkekleri, garplılaşıma hareketini, Tanzimat beyinin Garpperestliğiyle, alafrangalılığıyla bir ayarda tutmayacaktı.⁴⁶

Ankara'da Selma Hanım ve Neşet Sabit'in temsil ettiği kurucu neslin yetiş-tirdiği, Cumhuriyet devrimleri ile büyüyen ve Cumhuriyet neslinin ideal fi-gürü olarak öne çıkan Yıldız Hanım, "bir saniyesini boşa geçirmeyen, çalış-kan, dinamik, sanata ve spora düşkün bir kadın"dır. Karaosmanoğlu, mo-dernite projesinin ürünü, eskiyle bağını koparmış, genç bireyi simgeleyen fi-gür olarak erkek değil kadın bir birey seçer. Bu noktada, yazarın ideal Cum-huriyet genci fikrinin Yıldız Hanım'da somutlaşmış olması bir tesadüf değil,

44 Tanıl Bora, "Analar, Bacılar, Orosplar: Türk Milliyetçi-Muhafazakâr Söyleminde Kadın", *Şerif Mardin'e Armağan*, der. A. Öncü ve O. Tekelioğlu (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), s. 243.

45 Göle, a.g.e., s. 95-96.

46 Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 135.

Kemalist ideolojinin kadını konumlandırışının bir sonucudur. Yirmi iki yirmi üç yaşlarını süren Yıldız Hanım, günlük yaşamında oldukça sade ve doğaldır. Neşet Bey ile oyundaki rolü üzerine konuşmaya geldiğinde onun dış görünüşü romanda şöyle anlatılır:

Mesela, o gün buraya gelmek için, üstüne başına ufacak bir ihtimam bile göstermemişti. Arkasında oldukça kullanılmış bir kurşuni kostüm tayyör ve ayaklarında kalın deriden kısa ökçeli spor ayakkabıları vardı. Ankara tiftiğinden bir koyu renk şanday, ta çenesinin altına kadar çıkan yakası ve bileklerine kadar inen kollarıyla gövdesini sımsıkı kavramıştı. Kendiliğinden kıvrık saçları aynı yünden, bir elde örülmüş berenin kenarlarından ancak dışarı çıkıyordu. Dudaklarında ruj namına hiçbir şey yoktu. Kirpikleri ise hafifçe sürmeli idi.⁴⁷

Sancar'ın ifade ettiği gibi Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Ankara* romanında genç Cumhuriyet Türkiye'si'ni kademe kademe inşa edilen Ankara ile kadının kişiliği ve yaşamının değişimi üzerinden resmeder. Romanda anlatılan ideal kadın dedikoduculuk, müsriflik, alafrangalıktan uzak duran, erkeklerle dayanışmacı ve destekçi, onların kusurlarını yüzüne vurmeyen kadındır. Eril modernleşme yazınında ortaya çıkan ideal kadın kocasına sadıktır, ayrıca erkeğin sadakatsizliğini de affeder, yeni düzen kurma gücüne sahiptir; iradeli, aşkını ve eşini seçebilen, vatani için her türlü görevi yapmaya hazır, sosyal yardım işlerinde çalışmayı anlamlı bulan, modernleşmeyi çalışma, üretme ve paylaşma olarak anlayan, halkla kaynaşabilen, aykırı düşmeyen, anlamsız hürriyet istemeyen, erkeğe muhtaç olmadan ve ondan bir şey beklemeden yaşayabilen kadındır.⁴⁸ Karaosmanoğlu, kadının toplumsal rolü hakkındaki düşüncesini edebî hayatının ilk dönemlerinde kaleme aldığı tiyatro eserlerinden biri olan *Sağanak*'ın genç kadın karakteri Belkis'a söyler: “*Bu evde ve bu yer yüzünde bütün sıfatım, hayatımın bütün manası, onların anası olmaktan ibaret kalacak.*”⁴⁹ Yazar bu dört perdelik oyunda Cumhuriyet devrimlerini savunan ve devrimlere karşı olan kesim arasındaki çatışmayı bireysel düzlemde kalarak aile üyeleri arasında geçen bir çatışma biçiminde kurular. Oyunda Atatürk devrimlerini savunan bir karakter olarak Belkis'in bu cümleyi kurması Cumhuriyet devrimleriyle birlikte kadınlar toplumsal hayatın içinde yer alıp, iş hayatına girip, üretime katılsalar da onların en temel rolünün annelik olduğu vurgusunu taşır.

47 A.g.e., s. 215.

48 Sancar, a.g.e., s. 133.

49 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “*Sağanak*”, *Tiyatro Eserleri*, yay. haz. Niyazi Akı (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), s. 94.

Sonuç

Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile başlayan modernleşme kapsamında askerî ve siyasi alanda gerçekleştirilen, sonrasında eğitim, kültür, ekonomi gibi alanlarda devam eden değişimlerin toplum ve birey üzerindeki izdüşümünü görebilmek adına Türk romanı eşsiz bir kaynaktır. Karaosmanoğlu'nun romanlarına bakıldığında romanların satır aralarında modernleşmenin sıkıntıları işlenir, toplumu oluşturan geleneksel-modern, köylü-kentli, cahil-aydın, kadın-erkek vs. gibi karşıtlıkların nasıl kurulduğu, bireylerin toplum ve bürokrasi karşısında nasıl konumlandığına dair ipuçlarına rastlanır. Şair, gazeteci ve romancı kimliğiyle değerli edebî eserlere imza atmış, üretken bir yazar olan Karaosmanoğlu, aynı zamanda politikacı ve diplomat kimliğiyle siyasi alanda da etkili olmuş isimlerden biridir. Aile, eğitim, bürokrasi gibi alanlarda özgün değerlendirmeler içeren romanlarıyla modernleşmenin toplumsal mekanizmalar üzerinde yarattığı etkiyi kurucu kadroya dâhil olan bir aydının gözünden okuma imkânı sunar.

Karaosmanoğlu'nun romanları modernleşme sürecini; bu süreci bizzat yaşamış, derin bir analiz yeteneğine sahip ve aynı zamanda usta bir yazarın kaleminden ve bakış açısından okuma imkânı vermesi bakımından çok değerlidir. *Kiralık Konak*, *Nur Baba*, *Sodom ve Gomore* ve *Yaban* gibi romanlarda erkek egemen bakış açısıyla kadınlar kolayca etki altına giren, yozlaşmış ve terk edilmesi gereken ya da kurtarılmaya muhtaç bireyler biçiminde resmedilir. Milliyetçilik vurgusunun öne çıktığı romanlarda kadınlar konusunda verilen mesaj da geleneği takip etmeleri, Batılı kadınlar gibi olmaya özenmemeleri, millî değerlere sahip çıkmaları yönündedir. Romanlarında bir sosyolog gibi toplumsal mekanizmalar üzerine değerlendirmelerde bulunan yazar, bir kadının bakış açısıyla yazdığı tek roman olan *Hep O Şarkı*'da toplumsal meselelere neredeyse hiç değinmez, yalnızca yıllar sürmüş bir aşk hikâyesinden söz eder. Kadının görebildiği bundan ibarettir Karaosmanoğlu'nun gözünde.

Romanlarında modern Türk kadınının nasıl olup nasıl olmaması gerektiği meselesini işler ve romanlarındaki kadın figürü “asır sonu” olarak değerlendirdiği Avrupalı bir hayat hayali kuran Seniha'dan Cumhuriyet Türkiye'sinin milleti için çalışan, özverili, çalışkan ve üretken kadını Selma Hanım'a evrilir. Ancak yazarın zihnindeki kadının en temel rolünün annelik olduğu yönündeki düşünce değişmez, Cumhuriyet kadınına kamusal hayat içerisinde atfedilen roller anneliğin devamı niteliğinde olan öğretmenlik, hemşirelik gibi mesleklerdir. Selma Hanım, savaş döneminde cepheye gönüllü hemşire olarak çalışıp savaşın zaferle sonuçlanmasının ardından hızlı bir şekilde inşa edilen Ankara'da müdiresi olduğu okulda Cumhuriyet'in yeni neslini yetiştirerek bu iki mesleğin de örneğini teşkil eder.

Yeni ulus-devletin inşasında din, basın, kılık-kıyafet, siyaset, vb. diğer toplumsal konularda gelenekten gelen unsurları eleştiren; harf devrimi, şapka kanunu gibi düzenlemeleri destekleyen yazar, Selma Hanım örneğinden de anlaşıldığı üzere kadınların toplum hayatındaki yeri, kadın-erkek eşitliği, vb. gibi konularda geleneksel düşünce dairesi içinde kalmıştır.

KAYNAKÇA

- Akı, Niyazi, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu/ İnsan-Eser-Fikir-Üslup*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Aktaş, Şerif, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2014.
- Bora, Tanıl, "Analar, Bacılar, Orosuplar: Türk Milliyetçi-Muhafazakar Söyleminde Kadın", Şerif Mardin'e Armağan, der. A. Öncü ve O. Tekelioğlu, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 241-281.
- Çakır, Serpil, *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- Göle, Nilüfer, *Modern Mahrem - Medeniyet ve Örtünme*, İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- Güneş, Aslı, "Bir Kadın Anlatısı Olarak Hep O Şarkı", *Birikim* dergisi, 13 Temmuz 2010 (erişim 22 Aralık 2020).
- Gürbilek, Nurdan, *Kör Ayna, Kayıp Şark - Edebiyat ve Endişe*, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Irzık, Sibel ve Parla, Jale (der.), *Kadınlar Dile Düşünce - Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, "Sağanak", *Tiyatro Eserleri* (yay.haz. Niyazi Akı), İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- , *Kıralık Konak*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- , *Hep O Şarkı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- , *Nur Baba*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- , *Ankara*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- , *Yaban*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- , *Sodom ve Gomora*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- , *Alp Dağlarından ve Miss Chalfrin'in Albümünden*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Mardin, Şerif, "Center-Periphery Relations: A Key To Turkish Politics?", *Daedalus*, cilt 102, no. 1, Post-Traditional Societies, (Kış 1973), s. 169-190.
- , *Türkiye'de Din ve İdeoloji*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- , *Türkiye'de Din ve Siyaset*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- , *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Sancar, Serpil, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti - Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Şan, Mustafa Kemal, "Türk Modernleşmesine Romandan Bakmanın Önemi Üzerine", *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri*, ed. Köksal Alver, Ankara: Hece Yayınları, 2012.

Pozitivist Bir Cumhuriyet Aydını: Yakup Kadri'nin Romanlarında Pozitivist Söylem

CAN ŞAHİN

Giriş

1922-1956 yılları arasında dokuz romanı yayımlanan Yakup Kadri'nin bu romanları Tanzimat'tan çok partili döneme kadarki yaklaşık yüz yıllık bir döneme odaklanmış nehir roman özelliği göstermektedir. *Kıralık Konak* (1922) ve *Nur Baba* (1922) romanlarını Cumhuriyet'in ilanından önce, *Hüküm Gecesi* (1927), *Sodom ve Gomore* (1928), *Yaban* (1932), *Ankara* (1934) ve *Bir Sürgün* (1937) romanlarını Tek Parti iktidarı döneminde, *Panorama* (1953-1954) ve *Hep O Şarkı* (1956) romanlarını Demokrat Parti iktidarı döneminde yayımlamıştır. Romanlarında en fazla üzerinde durduğu konu Türkiye'nin muasır devletler seviyesine ulaşmasında izleyeceği yol ve yöntem üzerinedir. Özellikle Tek Parti iktidarı döneminde yazdığı romanlarda Atatürk ilke ve inkılaplarının eksiksiz bir şekilde uygulanması noktasında ısrarcı ve net bir yaklaşım geliştirmiştir.

Azade Seyhan; Atatürk'ün devrimleri sevdirmek için romancı, gazeteci, diplomat ve öğretmenlerden oluşan bir orduya ihtiyaç duyduğunu belirtmektedir. Bu kişilerden çoğu Atatürk'ün arkadaşı, Kurtuluş Savaşı sırasında yanında bulunan destekçileri ve Cumhuriyet hareketine henüz olgunlaşmamışken katılmış kişilerdir.¹

Bu açıdan bakıldığında Cumhuriyet dönemi Türk romanının yeni kurulan devletin ideolojik temellerini benimsetmek, onun söylemini yüceltmek ve yaymak gibi ağır bir yükün altına girdiği söylenebilir.² Romanlar da ister

1 Azade Seyhan, *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Edebiyatı*, çev. Erkan Irmak (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), s. 65.

2 Selim Somuncu, *Romanda Bilgi İktidar Ideoloji* (Ankara: Hece Yayınları, 2015), s. 67.

istememez, aydınların bu işlevini yerine getirdiği, toplumsal dönüşümle hesaplaştığı, onu irdeleyip eleştirdiği siyasal metinlerdir.³

Kemalist rejimin kendisini topluma anlatabilmek için kullandığı “edebiyat kanonu oluşturma” çabası kayda değer bir entelektüel aktiviteyi beraberinde getirmiştir.⁴ Bu görevi üstlenenler “ulusun babası Atatürk” tarafından kendilerine verilen bu kutsal görevin üstesinden gelecek genç Cumhuriyet aydınları olmuştur. İnkılâpların benimsetilmesinde dinin işlevsel yanının kullanıldığı ve İslâm algısının yer yer pasifize edildiği sanat ortamında romanını farklı bir çizgiye taşımış olan Yakup Kadri de bu yazarlardandır⁵ ve onun romanları bu ülkünün “misyon-kanonik” örnekleri olarak okunabilir.⁶

Osmanlı’dan Türkiye’ye pozitivism

Fransızcada “gerçek, olgu, kesin, kanıtlanmış, olumlu” gibi anlamlara gelen “positif” kelimesinden türemiş olan pozitivism 19. yüzyıl Fransa’sında Saint Simon tarafından geliştirilip Auguste Comte tarafından açık ve etkili bir biçimde ifade edilen felsefe akımına verilen addır.⁷ Pozitivism Fransa’da 19. yüzyılda, bir taraftan müspet ilimlerin baş döndürücü gelişmesinin, diğer taraftan da orta sınıfların ve burjuvazinin dinî inançlarının zayıflamasının yarattığı entelektüel boşluktan doğmuştur.⁸ Saint Simon’un ardından pozitivism Auguste Comte tarafından geliştirilerek esasını “üç hal kanunu”nun oluşturduğu kapsamlı bir sisteme dönüştürülmüştür. Bu yasaya göre genel olarak insanlık tarihi ve insanlığın bilgi birikimi sırasıyla teolojik ve metafizik aşamalardan geçmiş ve pozitif denilen aşamaya erişmiştir. Teolojik aşamada insanlık doğal olguları doğrudan doğruya doğaüstü güçlerin bir eseri olarak görmekte, metafizik aşamada bu güçlerin yerini birtakım soyut güçler almaktadır. Pozitif aşamaya gelindiğinde artık insanlık, doğal olguların fizik ötesine atıfta bulunan mutlak sebeplerini araştırmayı terk ederek olguların işleyişini yöneten doğa yasalarını keşfetmeye yönelmiştir.⁹

3 Hasan Bülent Kahraman, *Türkiye’de Yazınsal Bilincin Oluşumu, Türkiye’de Modern Kültürün Oluşumu-2* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2014), s. 158.

4 Selçuk Cıkla, “Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu”, *Muhafazakâr Düşünce*, 4/13-14 (2007), s. 54.

5 Bedia Koçakoglu ve Özlem Sürücü, “Dinin Sekülerleşen Kodları: Kitab-ı Mukaddes ve Yakup Kadri”, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (Asead)*, 5/9 (2018), s. 69.

6 Jale Parla, “Alegoriden Mesel’e: Türk Romanında Anadolu Kayıtları”, *Edebiyatın Omzundaki Melek / Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar*, haz. Zeynep Uysal (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s. 319-320.

7 Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü* (İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 1999), s. 721.

8 Taner Timur, *Türk Devrimi ve Sonrası* (Ankara: İmge Kitabevi, 2001), s. 110.

9 İlhan Kutluer, “Pozitivism”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 34 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012), s. 336.

Comte'un pozitivizmi, metafizik aleyhtarı bir sistemdir. Bu akımın temel postülası şudur: “Mademki biz yalnız hadiseleri biliyoruz ve bunları, artarda geliş münasebetleriyle sıralıyoruz, öyleyse hadiselerin gerisinde herhangi bir asıl varlık veya öz araştırmasından vazgeçmeliyiz.”¹⁰

Pozitivizmin Osmanlı'daki yansımaları Batı'da olduğu gibi Aydınlanma Çağı ve Sanayi Devrimi'nin tarihsel bir devamı şeklinde kendini göstermiştir. Tanzimat Fermanı ile başlayan modernleşme sürecinde pozitivizm Jön Türklerin Fransız Aydınlanma filozoflarının eserlerinden beslenmesi ve İttihat ve Terakki kadrosunun gerçekleştirmek istedikleri projelere uygun formüller sunması ile önem kazanmıştır. Pozitivizm Osmanlı'da ilerleme ve kalkınma için bir hareket noktası sayılmış¹¹ pozitivizme “açıklayıcı” değil, “kurtarıcı” bir misyon yüklenilmiştir.¹² Osmanlı aydınları, yapmak istediği yeniliklerin programını Fransız pozitivist düşüncesinde bulabilmiştir.¹³ Auguste Comte tarafından dönemin Dışişleri Bakanı Mustafa Reşit Paşa'ya gönderilen ve içeriğinde Osmanlı Devleti için çözüm reçetesi olarak pozitivist felsefeyi tavsiye eden mektubu önemli bir vesikadır.

Mustafa Kemal'in düşüncelerinde ve gerçekleştirdiği Türk Devrimi'nin temellerinde de rasyonalizm ve pozitivizmin izleri bulunmaktadır. Mustafa Kemal'in “Biz ilhamlarımızı gökten ve gaptan değil, doğrudan doğruya hayattan almış bulunuyoruz,”¹⁴ sözlerinde özellikle din konusunda, inançla ilgili tüm gerçeklerin ölçütü olarak bireysel düşüncüyü esas almasında, bir başka deyişle laiklik anlayışında akılcı görüşün tüm özelliklerini bulmak mümkündür.¹⁵ Bu bakımdan devletin kurucu ideolojisini pozitivizm ve laikliğin biçimlendirdiğini¹⁶ dolayısıyla pozitivizmin Kemalist devrime temel teşkil ettiğini söyleyebiliriz.¹⁷ Kemalizm'i pozitivizm paraleline sokan iki temel kavram ilim ve laikliktir.¹⁸ Çağdaş medeniyeti ilme dayandı-

10 Süleyman Hayri Bolay, *Türkiye'de Ruhçu ve Maddecî Görüşlerin Mücadelesi* (Ankara: Nobel Yayın-
nevi, 2008), s. 34.

11 Kutluer, a.g.m., s. 338.

12 Şükrü Nişancı, “İttihat Terakki Politikalarında Pozitivizmin Etkisi ve Eleştirel Bir Yaklaşım”
Bilgi, 19/2 (2009), s. 44.

13 Ekrem Işın, “Osmanlı Modernleşmesi ve Pozitivizm”, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansik-
lopedisi*, cilt 2 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), s. 352-353.

14 “Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisinin V. Dönem 3. Yasama Yılı Açış Konuşmaları”,
Millet Meclisi Tutanak Dergisi D. V, 20/3 (1 Kasım 1937).

Link: https://www.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/5d3yy.htm, erişim 09.04.2021.

15 Şerafettin Turan, *Atatürk'ün Düşünce Yapısını Etkileyen Olaylar, Düşünürler, Kitaplar* (Ankara:
Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1982), s. 11.

16 Murat Belge, “Türkiye'de Siyasi Düşüncenin Ana Çizgileri”, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce
Dönemler ve Zihniyetler*, C. 9 (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), s. 619.

17 İsmet Giritli, *Ulusal Modernleşme İdeolojisi Atatürkçülük* (İstanbul: Mustafa Kemal Derneği,
1982), s. 56.

18 Timur, a.g.e., s. 118.

ran Atatürk'ün “En hakikî mürşit ilimdir,” sözü pozitivistizmin ruhunu açıklayan bir sözdür.¹⁹

Atatürk'ü pozitivistizme yaklaştıran bir başka ideoloji de halkçılıktır. Cumhuriyet'in halkçılık anlayışı özellikle “bilim”e, “bilimsel yasa”lara ve “hakikatlere” matuf bir elit/münevveran tabakanın halkı yönlendirmesi ilkesine dayanmıştır.²⁰ Bu noktadan bakıldığında halkçılık ideolojisinin pozitivistizmle bütünleşmek suretiyle elitist/seçkin bir anlayışa dönüştüğü söylenebilir.

Pozitivist bir Cumhuriyet aydını: Yakup Kadri

Yakup Kadri'nin çocukluk yıllarını anlattığı *Anamın Kitabı* adlı anı kitabında babasının anlattığı kıssaların doğruluğunu sorgulayıcı ve şüpheci bir tavır takınması onun daha çocuk yaşlarda dine karşı mesafeli bir duruş sergilediğini ortaya koyar:

Babamın, mucize ve keramet kıssaları olarak bize anlattığı şeyler bu çeşit gülünç ve çocukça masallardı. Bunları, acaba bizi eğlendirmek için mi söylerdi? Hiç zannetmiyorum. Zira, Yassıkaya'ya gittiğimiz gün de Mevlevihane'nin biraz ötesindeki yıkık hamamı göstererek büyük bir ciddiyetle “Burada, yaz kış yalınayak başı kabak bir adam oturur. Ona Deli Hamdi derler ama nice akıllı geçinenlerden daha akıllıdır. Her sözünde hikmet vardır” dememiş miydi? Bununla beraber, ben babamın böyle şeylere inanacak kadar basit kafalı ve kara cahil adam olduğuna hâlâ bir türlü ihtimal veremiyorum.²¹

Çocukluk çağında babası tarafından Mevlevihane'ye götürülen Yakup Kadri'nin babasının ve okuldaki hocalarının dinî bilgileri öğretme hususundaki sert yaklaşımları yazarın dine karşı olumsuz tavır almasında tesiri olmuştur:

(...) Babam bir minderin üstünde bağdaş kurup bize keramet kıssalarını anlatırken, ben onu sadece yadırgıyordum ve ben ondan sadece irkiliyordum. Hele, günün birinde bana, namaz seccadesinin bir köşesinde diz çöktürüp mektepteki değnekli hocalarıma taş çıkartacak bir şiddet ve hiddetle birtakım sureler ezberletmeye kalkışınca ondan adeta ürkmeye ve kaçacak yer aramağa başlamıştım.²²

Yakup Kadri'nin gençlik yılları pozitivist anlayışın Avrupa'yı şekillendirdiği ve Osmanlı aydınları tarafından pozitivist fikirlerin ilgiyle takip edildiği

19 Murat Belge, “Mustafa Kemal ve Kemalizm”, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Kemalizm*, C. 2 (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), s. 34.

20 Levent Köker, *Modernleşme Kemalizm Demokrasi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1990), s. 70.

21 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s. 59-60.

22 A.g.e., s. 62-63.

bir döneme denk gelir. Murtaza Korlaelçi'ye göre pozitivistizmin ülkemize girişi edebiyat akımları, okullarda işlenen pozitif bilim dersleri, doğrudan Fransızca tedarikat yapan okullar, Avrupa'ya gönderilen öğrenciler, eğitim kurumlarına gelen yabancı uzmanlar, çeviri faaliyetleri ve dernekler aracılığıyla olmuştur.²³ Osmanlı toplumunda kök salan pozitivist fikirler Yakup Kadri'de de zihinsel bir dönüşüme neden olmuştur:

Yirmi yaşımıza girdiğimiz zaman, artık hiçbir kimseye hiçbir şeye inanmıyorduk. (...) Frenkçe kitapların yardımıyla bu ruh ve iman iflasını bir nevi ilmi fikir sistemi hâline sokmaya çalışıyorduk. On dokuzuncu asrın sonu Avrupa'da bir büyük inkâr ve “dissociation” devridir. Bütün kıymet hükümlerinin batıl ve bütün ölçülerin bozuk olduğunu ispat yolunda birbiriyle müsabaka eden muharrir ve mütefekkirlerin adedi, o devirde, sayılmayacak kadar çoktu. (...) O Frenk üstatlarından ödünç aldığımız inkâr ve istihza kanatlarıyla, sanki, muhitimizin üstüne çıkmış, sanki mensup bulunduğumuz cemiyetin perişanlıklarına, adiliklerine, “yalanlarına ve şarlatanlıklarına” yukarıdan, bir hakaretle yabancı gözüyle bakmış gibi olurduk.²⁴

Osmanlı'da 19. yüzyılın ikinci yarısının hemen başından itibaren başlayan yoğun tercüme faaliyetlerinde tercümesi yapılan eserlerin büyük kısmı Diderot, Jean Jacques Rousseau, Voltaire, Fenelon, Montesquieu gibi Aydınlanma Devri filozoflarına ait eserlerden oluşmaktadır. Bu eserler Yakup Kadri gibi Osmanlı aydınlarının zihin dünyasında pozitivistizme kapı aralamıştır:

Bütün eski kıymetler altüst oluyor. Eski hacimler, eski sıkletler erlerini henüz mesahaları tayin edilme yeni hacimlere, sıkletlere terk ediyor. On dokuzuncu asırdan arta kalan ölçülerle, artık, bunlar tartılıp ölçülemez. Montesquieu'nün “Esprit des Lois”ıyla Faşizmin tarifine kalkışmak ne kadar mümkün değilse, milletler arasındaki münasebetleri Bonfils'in “Droitinternational”ine göre bir Kantçı bakımından Freud'u, bir Auguste Comte zaviyesinden Buharin'i görüp anlamamanın imkânı olamaz. Eski, hâlâ doğru ve güzel olabilir. Fakat, mücerret bir doğru, mücerret bir güzel bizim bahsimizin dışındadır. Biz, hayattan bahsediyoruz. O hayat ki, dinmek bilmeyen bir kasırga hâlinde mücerredatçı metafizikçi, nasçı âlimlerin masası üstündeki sararmış kitap yapraklarını allak bullak edip havalara savuruyor ve her gün kendi kanuniyetlerini hadisat denilen canlı satırlarla taşın, toprağın ve insanın bögürünü kazıyor.²⁵

23 Murtaza Korlaelçi, *Pozitivizmin Türkiye'ye Girişi ve İlk Etkileri* (İstanbul: İnsan Yayınları, 1986), s. 202.

24 Yakup Kadri Karaosmanoglu, *Atatürk* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s. 16-17.

25 Yakup Kadri Karaosmanoglu, “Eski Yeni”, *Kadro*, Ocak 1932.

Yakup Kadri dinin sosyal hayatta oynadığı toplumsal role atıf yaparken aynı zamanda dinin kendisine karşı pozitivist bir yaklaşım içerisinde:

Haddi zatında birer hurafeden ibaret olan nice mezhepler, teşkilatları, sosyal ve moral kanunları ile milyonlarca insanın yaşayışı ve düşünce tarzını tayin eden birer canlı müessese şekline gelmedi mi? Katolik kilisesi bugün milyonlara yakın tebaası olan bir kocaman devlet değil midir? Halbuki bunun esası bir Meryem ve Yesu masalından ibarettir.²⁶

Dini toplum hayatının belirleyici ögesi olarak görmeyen Yakup Kadri Karaosmanoğlu açısından İslâm dinî Türk milli değer ve yargılarına uymayan bir anlayışın ürünüdür:

Birtakım yabancı kabilelerinin ırki ve mahalli ihtiyaçlarından doğma bu kanun ve adetler, bizim bünyemizi asırlardan beri örseleyip kötürümleştiren bağlardır. Türk milleti kendisine zorla giydirilmiş bu deli gömleklerinden kurtulabilmek için asırlarca uğraşmış türlü türlü tarikatlar ve mezhepler icat ederek milli benliğinin zaruretlerini yerine getirmek istemişti.²⁷

Pozitivizmin, insanlığın gelişim sürecini tarif ederken ortaya koyduğu üç *hal kanunu* bağlamında “teolojik” ve “metafizik” dönemleri yok sayması gibi Yakup Kadri de “Geçmiş bir mezar ve gelecek bir beşiktir. Ondandır ne kadar uzaklaşırsak buna o kadar yaklaşmış oluruz,”²⁸ demek suretiyle de pozitivist yaklaşımını ortaya koymaktadır.

Pozitivist fikirlerin edebiyata intikali: *Nur Baba*

Yakup Kadri, *Nur Baba* romanını devam ettiği Bektaşî tekkelerinde umduğunu bulamamışlığın verdiği bir hınçla kaleme aldığını ifade etse de²⁹ arka plandaki pozitivist tez açıkça görülmektedir. İstanbul’da bir Bektaşî tekkesinin şeyhiyle, evli bir kadın arasındaki tutkulu aşkın anlatıldığı romanda Bektaşî tekkesindeki çürüme ve yozlaşmadan hareketle aklın ve bilimin rehber-

26 Karaosmanoğlu, *Atatürk*, s. 36.

27 *A.g.e.*, s. 72.

28 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ergenekon* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), s. 161.

29 “– ‘*Nur Baba*’yı ne gibi şartların tesiriyle yazdınız?

– *Nur Baba*’yı mı? O bir hayal kırıklığının mahsulüdür. Bir zamanlar ben bir inanış, bir heycan ihtiyacıyla Bektaşîliğe sarılmıştım. Tasavvufu dinden ayrı bir şey olarak görüyordum. Bırak Bektaşî tekkesine devam ettim. Bir Derviş İbrahim vardı. O beni götürürdü. Ümmi bir arkadaştı... Fakat Bektaşîlikte umduğumu bulamadım. Ve *Nur Baba*’yı bir hıncın tesiriyle yazdım...” Adile Ayda, “Yakup Kadri ile Mülakat”, *Edebi Mülakatlar*, haz. Ethem Çalık (İstanbul: Ötügen Neşriyat, 1993), s. 150. Esere dair yapılmış ayrıntılı bir çalışma için bkz. Yalçın Çakmak, “Muhabbetten Hınca: Bektaşî Aynasında Yakup Kadri Karaosmanoğlu”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 89 (2019). [Söz konusu makale derleme içerisinde de yer almaktadır, d.n.]

liğinde hareket etmeyen insanların ne gibi yıkımlar yaşayacağı ortaya konmaktadır. Pozitivist bir dünya görüşüyle Türk toplumunun içine itildiği tarikat yapılanmasını eleştirel bir gözle ele alan Yakup Kadri birkaç yıl sonra kendisinin de katılacağı devrim kadrosunun tarikatları kapatmasının sosyolojik zeminini hazırlamıştır.³⁰

Pozitivizme giden yolu açan Aydınlanma düşüncesinin amacı insanoğlunu efsane, mit, hurafe gibi her türlü metafizik unsurdan arındırıp geçerli tek gerçeklik olan aklın himayesine sokmaktır. *Nur Baba* romanı, duygu ile aklın çatışması üzerine kurulmuştur.

Yakup Kadri romandaki pozitivist mesajlarını Nur Baba üzerinden vermektedir. Eserde Nur Baba kendi çıkarları uğruna dinî ve insanları kullanan bir kişilik yapısına sahiptir. Sabahlara kadar içkili eğlenceler tertip eden müritlerin de Nur Baba'dan geri kalır yanı yoktur: "İşte böyle bir çerçeveyi aklın denetiminden çıkmış, dionizyak coşku içindeki tekkenin şeyhi Nur Baba'nın cinsi arzularının emrinde genç kadınları elde etme ve onları kendine bağlama çabası etrafındaki davranışları, onların zenginliklerini ele geçirme gayretleri, dionizyak coşku ve zevk etrafında işret meclisleri, etkileyici sesiyle nefes söylemeleri, şiir okumaları, nükteleri, kaptisleri, yalancıkdan gücümüş görümleri, sarkıntılıkları ve tacizleri doldurur."³¹

Nigâr Hanım Nur Baba'nın insanlar üzerindeki tesirini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Önceki hayatını bir kenara bırakarak dergâha yerleşen ve Nur Baba'nın bir iltifatına tüm servetini bağışlayacak seviyede ona bağlılık içerisinde bulunan Nigâr Hanım akıyla hareket etmeyen ve hurafelere körü körüne inanan kesimin romandaki temsilcisidir. Nur Baba etki sahasına aldığı Nigâr Hanım'ı kendi çıkarları uğruna kullanmaktan çekinmez:

Zira kendi buraya gedikli mihman olarak geldiği zaman, yıkılmağa yüz tutmuş bir viraneden ibaret olan Nur Baba dergâhının bu şimdiki muazzam konak hâline girişi onun sayesinde, onun serveti sayesinde. Bütün tekke, meydan yerindeki halılara kadar tekkenin bütün eşyası onundur. Gerçi gurur ile beraber, bütün görgüsünü ve kibarlığını muhafaza eden Nigâr Hanım, bunları asla hatırına getirmez ve Baba'nın muhabbetinden başka hiçbir şeye güvenmezdi. Onu altı yıldır bu dergâhta tutan şey kendi malı olduğunu bildiği bu çatı ile eşyalar değildir. Ancak mürşidin bir nigâhı [bakışı], bir tebesümü, bir sözüdür.³²

30 İhsan Işık, *Resimli ve Metin Örnekli Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi*. C. 5 (Ankara: Elvan Yayınları, 2006), s. 2035.

31 Cafer Gariper ve Yasemin Bayraktar, *Dionizyak Coşkunun İhtişam ve Sefaleti, Yakup Kadri'nin Nur Baba Romanına Psikanalitik Bir Yaklaşım* (İstanbul: Çizgi Kitapevi, 2019), s. 127.

32 Yakup Kadri Karaosmanoglu, *Nur Baba* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), s. 151.

Evli ve iki çocuğu olan Nigâr Hanım'ın Nur Baba'ya olan bağılılığı kendi hayatını dahi unutturacak boyuttadır:

Her şeyi bunun için terk etmedi mi? Hani kocası? Hani çocukları? Hani annesi nerede? Bunlardan sonuncusu kendi yüzünden öldüğü vakit kaç gün yas tuttu? Çocukları kendini bir daha görmemek üzere babalarının yanına gittiği zaman kaç saat gözyaşı döktü? Nur Baba, gözlerinin içine bakar bakmaz, sanki birdenbire bütün varlığı kamaşmış gibi, bir saniyede kendi hayatına ait her şeyi unutmuyor muydu?³³

Şahsi ve toplumsal yaşamda önemli bir işlevi olan dinin kişilerin akıllarını kullanmadaki engelleyici rolünü Nigâr Hanım üzerinden okuyucuya sunması yazarın pozitivist fikirlerinin romandaki yansımasıdır. Yazara göre özelde kadınları, genelde ise tüm toplumu dinî kurumların olumsuz etkilerinden korumak gerekmektedir. Pozitivist aklın romandaki temsilcisi olarak okuyabileceğimiz Macid akla kapı aralamak için Nigâr Hanım'a telkinlerle yaklaşmaya çalışır; yoğun dinî duyguların tazyiki altındaki Nigâr Hanım gerçeklerle yüzleşmek istemez:

Nigâr abla; biliyorum ki, seni kurtaracak bir kola muhtaçsın. Öteden beri ne kadar iradesiz olduğunu bilirim... Birtakım karanlık sebepler seni kendi arzuna mugayir [aykırı] olarak istedikleri yerlere sürüklerler, boşluktan boşluğa düşersin. Fakat ne kendini kurtarmak için ufak bir harekette bulursun, ne etrafındakilere, “gelin beni kurtarın!” demek zahmetini ihtiyar edersin...³⁴

Pozitivizmi dinin yerine ikame ederek, her sorunun bilimle çözülebileceği görüşünü savunan Comte'a göre pozitif bilimlerin dışında herhangi bir bilim yoktur; pozitif bilimin dışında yer alan Tanrı ve din yok hükmündedir. Romanın kurmaca dünyasında, Nur Baba tekkesine katılmak ve şeyhe bağlanarak mürit olmak isteyen kişilere uygulanan ritüeller geniş şekilde yer alır. Bu tören, ince ayrıntıları kaçırmayan bir dikkatin ürünü olarak roman kişilerinden apoliner anlayışın (aklın) temsilcisi durumundaki Macit'in bakış açısıyla hatıra defterinde yerini alır.³⁵ Yakup Kadri dergâhta yapılanların anlamsızlığını ve akıldan uzak oluşunu Macit üzerinden okuyucuya aktarır:

Ben biraz evvel bu elli kişiden mürekkep seyirci halkası ortasında ne'idim? Ne vaziyette idim? Hiç şüphesiz, bilmiyerek bir sirk ortasında, takla atan bir “clown” kadar komik idim. Bendeki bu kuruntu, sıra Nigâr'a gelince büsbü-

33 Karaosmanoğlu, *a.g.e.*, s. 151.

34 *A.g.e.*, s. 176.

35 Gariper ve Bayraktar, *a.g.e.*, s. 109.

tün kuvvet buldu. Onu da meydanın ortasında, boynunda ince bir iple kırçıl sakallı iri bir adama bağlanmış, ayakları çıplak, saçları perişan, kâh sekerek, kâh yerlere kapanarak kımıldanır gördükçe başımın bilâ ihtiyar önüme doğru eğildiğini ve yüzümün kıpkırmızı kesildiğini hissediyordum. Genç ve güzel kadınlara gülünç haller hiç yaraşmıyor; böyle kadınların gülünç olmasının nihayetsiz bir fecaat var.³⁶

Comte'a göre bilim, insanlığın manevî ve maddî ilerlemesi için tek ve yeter şarttır. *Nur Baba* romanı Yakup Kadri'nin aklı rehber edinmemenin başta kadınlar olmak üzere toplumun tüm bireylerini acınacak hallere düşüreceğini ortaya koyan pozitivist düşüncelerinin bir uzantısı olarak okunabilir.

Pozitivist bir roman kahramanı: Ahmet Celal

Yakup Kadri'nin gayretleriyle 1932 yılının Ocak ayında yayın hayatına atılan ve üç yıl boyunca toplam otuz altı sayı ile Atatürk devrimlerini açıklama, başka bir ifadeyle, CHP'nin "avant-garde" yayın organı olma görevini üstlenen *Kadro* dergisi Yakup Kadri'ye romanlarına yansıyan düşüncelerin olgunlaştığı entelektüel ve fikri bir ortam sağlamıştır.

Türk devriminin ideolojik çerçevesini çizerek onu uluslararası siyasal hareketler içinde bir yere oturtmak görevini Kadrocular üstlendiği³⁷ gibi edebiyatını *Yaban* başlatmıştır.³⁸

Yakup Kadri *Yaban* romanını "halk için halka rağmen"ci bir anlayışın ege- men olduğu ve Kadro hareketi içerisinde bulunduğu 1934 yılında topluma pozitivist ve Kemalist bir ideal çerçevesinden bakarak yazmıştır. *Yaban*, aydınlar- ına yönelik birtakım eleştiriler ihtiva etmekle birlikte kurtuluşun sorumlulukla donatılmış ve kendini topluma adanmış aydın öncülüğünde gerçekleştirilebileceğini göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Yaban, savaşta bir kolunu kaybeden ve teselliyi köyde arayan Ahmet Celal'in romanıdır. Ahmet Celal köylü tarafından kahraman olarak karşılan- mayı beklerken köylünün kendisini "yaban" olarak görmesi 1930'lu yılların Türkiye'sinde aydın halk çatışmasını anlamamıza yardım ediyor. *Yaban* romanının pozitivist görüşlerle donatılmış kahramanı Ahmet Celal Kadro- cu zihniyetin metinde hayat bulmuş temsilcisidir. Yazarın savunduğu bütün değerler soyut bir tip olan Ahmet Celal'de toplanmıştır.³⁹ Romandaki Hakkı

36 Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 95-96.

37 Mustafa Türkeş, *Kadro Hareketi, Ulusçu Sol Bir Akım* (Ankara: İmge Kitapevi, 1999), s. 47.

38 Yalçın Küçük, "Edebiyat ile Bilim Yapmak", *Bilim ve Edebiyat* (Ankara: Tekin Yayınevi, 1985), s. 36.

39 Nazan Aksoy, "Osmanlıdan Cumhuriyete Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Parşömen Kültür Edebiyat Dergisi*, 3/3 (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2004), s. 167.

Celis biraz da Yakup Kadri'nin kendisidir.⁴⁰ Kahraman ile yazar arasındaki bazı benzerliklerden dolayı eserin otobiyografik olduğu söylenebilir:

Yaban'ı köy romanı olarak yazmadım. Bir sosyal sorun attım ortaya. Entelektüellerle köylüler arasındaki uçurumu göstermek için yazdım. Bu ayrılık bir dereceye kadar Avrupa'da da mevzuu bahistir. Kendim o köylerde dolaştım Haymana, Mihaliçcik çevrelerini dolaştım. Romanın kahramanı kendimim. Köylü, orada gördüğüm köylüdü.⁴¹

Kadro dergisinin ideoloğu Şevket Süreyya Aydemir *Kadro* dergisinin 18. sayısında yer alan “Yaban” isimli yazısında Comte’a benzer şekilde ileri toplum kurma hedefinde aydına halkı eğitime görevi vermektedir: “Türk münevver! Yaban’ı istersen yadırga! Fakat oku! Çünkü bu kitap senin milli edebiyatında bir devrin başıdır. Ve bu açıdan senin bir yerin ve bir vazifen vardır.”⁴²

Comte’un tasarladığı pozitivist aşamadaki toplumu yönetme vazifesi seçkinler, bilim adamları ve filozoflardan meydana gelen teknokratlar grubuna aittir. Orhan Okay, Yakup Kadri'nin *Kadro* hareketinin görüşlerine uyumlu ve pozitivistimin seçkinler grubuna münhasır bir yaklaşımla halka yöneldiğini vurgular:

Birtakım fikirlere sahip ilerici bir kadro vardır. Bu kadronun gösterdiği istikamette şehir halkı gibi köy halkına da istenilen şekil verilecektir. Bu şekil verilme kavramı burada yetersizdir. Bu halkın her şeyi bozuktur, onun için değiştirilmek, düzeltilmek ve varsa iyi taraflarını geliştirmek dahi bahis konusu değildir. Adeta bu insanlar, bu millet yeniden yaratılacaktır. Nitekim bu tarihten, yani Yaban’dan bir yıl sonra “On yılda on beş milyon genç yarattık her yaştan” ’âvâzeleri Ankara caddelerini dolduracaktır.⁴³

Kadro’nun yayın müdürü Vedat Nedim Tör derginin 16. sayısında yayınladığı “İşte Bir Roman: ‘Yaban’” isimli yazısında –Comte’a benzer şekilde– seçkinler grubunun marifetiyle bilimsel ve teknik olarak ilerlemiş toplumu tarif etmektedir:

Türk köyündeki insanı, tabiatla doğuşmesinde iki kolu, kara sapanı, lagar öküzü, bozuk tohumu ve üvendiresile yüzüstü yapayalnız bırakamayız artık. Ona teknik aşısı yapacağız. Teknikle aşılanan köyün karşısında tabiat, efen-

40 Alemdar Yalçın, *Siyasal ve Sosyal Değişimler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2002), s. 100.

41 Adnan Binyazar, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile Bir Konuşma”, *Varlık*, No. 775 (1972).

42 Şevket Süreyya Aydemir, “Yaban”, *Kadro*, S. 18 (Haziran 1933), s. 85.

43 Orhan Okay, *Türk Romanında Köy Gerçeği ve Yaban, Edebiyat ve Edebi Eser* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), s. 240.

disinin kamçısı altında sinen bir yabani kaplan gibi kıvrınacaktır. Asiy ve serkeş tabiatı, köyün ileri tekniğine ve teşkilatlı iş gücüne ramedecegiz. O vakit, yüksek verimli köyde insanlar çoğalacak, hayvanlar üreyecek, izbeler evleşecek, bozkır yeşilleşecek ve gülmiyen insanlar gülecek, ileri tekniğin olgun yemişlerini ellerile toplayan gözleriyle gören köylü artık yobazların ve softaların safsatalarına kulak asar mı? İnkılâpçı, aklın an'ane ve görenek karşısındaki üstünlüğünü gören köylü, artık ileri münevvere (Yaban) diyebilir mi? Muhakkak ki ileri teknik köyün yaşayış, duyuş ve hayatı kavrayış tarzında da bir inkılâp yaratacaktır.⁴⁴

Ömer Türkeş'e göre *Yaban*'da aydın-köylü ilişkisi hiçbir insani vasıf taşımayan köylülerin ve din adamlarının Türkiye'nin gelişmesinde nasıl bir engel teşkil ettiğinin ve aydınlara/aydınlanmaya bütünüyle kapalı olduğunun göstergesidir ve kurtuluşun yine aydınlara öncülüğünde olacağı vurgusu öne çıkmaktadır.⁴⁵ Pozitivizmin seçkinci aydın grubuna yüklediği toplumu bilimsel bilgi ışığında "muasır medeniyet seviyesi"ne ulaştırma misyonu Yakup Kadri Karosmanoğlu'nda bir kültür kompleksine neden olmuş ve *Yaban*'da kültürel yabancılaşma şeklinde yansımasını bulmuştur:

Gün geçtikçe daha iyi anlıyorum: Türk "entelektüel"i, Türk aydını Türk ülkesi denilen bu engin ve ıssız dünya içinde bir garip ve yalnız kişidir. Bir münzevi mi? Hayır; acayip bir yaratık demeyelim. Öyle ya, bir insan tasavvur edin ki hangi ırktan ne cinsten olduğu belli değildir. Kendi vatanı addettiği memleketin dibine doğru ilerledikçe, kendi kökünden uzaklaştığını hissediyor. Hissetmese bile etrafında hasıl olan boşluk, soğuk ve itici hava, ona her an kendi toprağından sökülmiş bir aykırı, bir acayip nebat olduğunu bildiriyor.⁴⁶

Hilmi Yavuz'a göre, *Yaban* romanının sorunsalı aydın/halk karşıtlığı değil bir iptidai (ilkel)/medenî (uygar) karşıtlığıdır.⁴⁷ Bu yaklaşım pozitivizmin doğasında var olan seçkinci aydınlar ve eğitilmesi gereken halk karşıtlığının bir sonucudur. *Yaban* romanında bu karşıtlık açıkça ifadesini bulmaktadır: "Her memleketin köylüsüyle okumuş yazmış zümresi arasında, aynı derin uçurum var mıdır. Bilmiyorum! Fakat okumuş bir İstanbul çocuğı ile bir Anadolu köylüsü arasındaki fark bir Londralı İngilizle bir Pencaplı Hintli arasındaki farktan daha büyüktür."⁴⁸

44 Vedat Nedim Tör, "İşte Bir Roman: 'Yaban'", *Kadro*, S. 16 (Nisan 1933), s. 47-49.

45 Ömer Türkeş, "Güdük Bir Edebiyat Kanonu", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Kemalizm*, C. 2 (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), s. 428.

46 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998), s. 53.

47 Hilmi Yavuz, "Medeniyet: Parça mı, Bütün mü? Yaban'ı Yeniden Okurken", *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), s. 80.

48 Karaosmanoğlu, *Yaban*, s. 53.

Dinin hayattaki görünürlüğünü ortadan kaldırmak isteyen Comte paralelinde Yakup Kadri de *Yaban* romanında dinî mefhumları gözden düşürücü söylemlere sıklıkla yer verir:

Benim için, bu bunak Türk şeyhinin, İstanbul'daki İngiliz subayından farkı nedir? Her ikisinin ruhu ile benim ruhum arasındaki uçurum, aynı derecede derin ve karanlıktır. Bu da onun gibi, beni kamçı ile dövecek ya da etimi zindanda çürütmekten zevk duyacak.⁴⁹

Yaban'da dindar kimliği olan ve dinî hayatında görünür kılan her kim varsa bunlar vatan haini, hastalıklı, ahlâksız, cahil gibi sıfatlarla okuyucuya sunulur:

Şimdi ne görüyorum? Anadolu... Düşmana akıl öğreten müftülerin, düşmana yol gösteren köy ağalarının, her gelen gasıpla bir olup komşusunun malını talan eden kasaba eşrafının, asker kaçağını koynunda saklayan zinacı kadınların, frengiden burnu çökmüş sahte sofuların, cami avlusunda oğlan kovalayan softaların türediği yer burasıdır. (...) Burada, ben, vatan delisi millet divanesi; burada ben harp malûlü Ahmet Celâl yapayalnızım.⁵⁰

Yaban romanının kahramanlarından Şeyh Yusuf; kıyafeti eskimiş, pis kokusundan yanına yaklaşılmayan insanların dinî duygularını istismar ederek kişisel çıkar elde eden bir tiptir: "Sırtında eskiden yeşil olduğu belli bir cübbe var. Üstü başı saç sakal o kadar kirlidir ki yanına yaklaşmaya hacet yok kapıdan itibaren bir teke gibi kokuyor."⁵¹

Köye gelişle köyde adeta bir bayram havası estiren ve köylünün kendisine tazimde bulunduğu Şeyh Yusuf köylülere şifa dağıtmak yalanıyla köylülerin en saf duygularını istismar ederek köyden ayrılır:

(...) Bu Şeyh Yusuf da kim oluyor?

– Mübarek, büyük bir adam. Her yıl gelir, duasını alırsız. Hastaları okur üfler. Bize güzel öğütler verir. Yol gösterir.⁵²

Yakup Kadri her fırsatta dinî mefhumlara birtakım olumsuz özellikler yükleyerek ilerlemenin dinin kamusal alandan uzaklaştırılması ile mümkün olacağını düşünür. İlerleme ve gelişmenin eğitim yoluyla gerçekleşeceğini düşünen Yakup Kadri aynı şekilde okumamış bir kitlenin topluma herhangi bir yararının olmayacağına inanmaktadır. Yazar, pozitivist düşüncelerinin doğal bir yansıması olarak aydınları toplumsal dönüşümde önder kabul etmekte ve geri kalmışlığın sorumluluğunu üstlenmektedir:

49 A.g.e., s. 65.

50 A.g.e., s. 129-130.

51 A.g.e., s. 64.

52 A.g.e., s. 63.

Bunun nedeni, Türk aydını, gene sensin! Bu viran ülke ve bu yoksul insan kitlesi için ne yaptın? Yıllarca, yüzyıllarca onun kanını emdikten ve onu bir posa hâlinde katı toprak üstüne attıktan sonra, şimdi de gelip ondan tiksinek hakkını kendinde buluyorsun! Anadolu halkının bir ruhu vardı, nüfuz edemedin. Bir kafası vardı; aydınlatamadın. Bir vücudu vardı; besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı! İşletemedin. Onu, hayvani duyguların, cehaletin, yoksulluğun ve kıtlığın elinde bıraktın. O, katı toprakla kuru göğün arasında bir yabancı ot gibi bitti. Şimdi elinde orak, buraya hasada gelmişsin ne ektin ki ne biçeceksin?⁵³

*İlke olarak “aşk”, temel olarak “düzen” ve amaç olarak “ilerleme”yi hedefleyen pozitivist bilim anlayışı sınıfsız bir toplumsal yapıyı öngörmektedir. Yaban romanı, Türkiye pratiğinden sınıf kavgası kavramını çıkarma girişimlerinin en büyük yardımcısı olarak okunabilir.*⁵⁴ Yakup Kadri Yaban'da Türk aydınını toplumsal birliğin oluşmasını sağlayamadığı için eleştirir:

Bekir Çavuş:

- Biliyorum beyim sen de onlardansın emme.
- Onlar kim?
- Aha, Kemal Paşadan yana olanlar...
- İnsan Türk olur da nasıl Kemal Paşadan yana olmaz?
- Biz Türk değiliz ki, beyim.
- Ya nesiniz?
- Biz İslâmız, elhamdülillâh... O senin dediklerin Haymana'da yaşarlar.⁵⁵

Pozitivist ütopyanın şekillendirdiği bir başkent romanı: *Ankara*

Yakup Kadri Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk toplumunda yaşanan siyasi gelişmeleri yakından izlemiş, Atatürk ilke ve inkılaplarına sıkı sıkıya bağlı bir yazardır. Özellikle 1934'te yayımlanan ve Kadro hareketinin en somut anlatımı⁵⁶ olarak değerlendirilen *Ankara* romanında Yakup Kadri pozitivist ideolojisine uygun pek çok görüşe yer vermiştir. Bu romanında Cumhuriyet dönemi Ankara'sı ve inkılapların on yıllık süreçteki uygulanışında gelen nokta ele alınmış ve romanın sonunda gelecekteki Türkiye'nin mutlu bir tablosu çizilmiştir. Bir mülakatında *Ankara* romanının *Yaban*'ın devamı niteliğinde tezli bir roman olduğunu ifade ederek hayalindeki Ankara'yı her bakımdan ilerlemiş bir şehir olarak tarif etmektedir:

53 A.g.e., s. 130.

54 Küçük, a.g.e., s. 37.

55 Karaosmanoğlu, *Yaban*, s. 173.

56 Aksoy, a.g.m., s. 170.

Bence bu milli mücadele senelerinin kahraman Ankara'sından derhal çıkacak olan şehir bu sathi Ankara olmamalıydı. Danslı, süslü püslü, gramofonlu, radyolu evleriyle Yenişehir Ankara'sı değil, müzeleriyle, stadyumlarıyla, laboratuvarları, hastaneleri, fabrikaları ve müesseseleriyle hakiki bir Avrupa Ankara'sı olmalıydı. İşte Ankara'nın sonunda bu hayalimdeki henüz hakikat olmağa başlayan Ankara'yı bir perspektif hâlinde anlatıyorum. Kendi muhayyilemin Ankara'sını canlandırıyorum.⁵⁷

Kaza ve kader gibi dinî mefhumların dışlanıp bunun yerine insan aklına ve iradesine duyulan güvenin vurgulanması pozitivist anlayışın romandaki izdüşümleridir:

Yeni insan –yani tam insan da– hem tabiata hem o tabiatın bir cüzü olan kendi benliğini iradesi altına almasını bilecektir. Kader ve kaza, baht, tesadüf kelimeleri artık cin ve peri masallarındaki tabirler gibi muayyen bir şey ifade etmeyen mecazi lügatler sırasına girecektir. Çünkü, insan kendi alın yazısını kendi eliyle yazacak ve kaza kader insanın kendi arzusu, kendi iradesi olacaktır.⁵⁸

Yakup Kadri'nin pozitivist yaklaşımı gereği din adamları ilerlemenin önünde engel teşkil eden düşman unsurlardır. Romanda Şeyh Emin ve Hoca Nuri için “kara terör” yakıştırmaları yapılmakta, “Bizim düşmanımız yalnız Avrupa değil, bunlar da... Bir gün bunlarla da çarpışmak lazım gelecek,”⁵⁹ denilerek din adamlarının Cumhuriyet'in ilanı sürecinde mücadele edilmesi gereken unsurlar olduğu mesajı verilmektedir. Comte'un metafiziğe ve Tanrı'ya yer olmadığını ifade ettiği pozitivist aşamaya benzer şekilde Yakup Kadri de hayalini kurduğu muasır medeniyetler seviyesine ulaşmış toplumda dine yer vermemektedir.

Cumhuriyet döneminde yeni düzenlemeleri köylere götürmek, teknikleri yaymak, laik ve pozitivist bir tutum aşlamak için Halkodaları ve Köy Enstitüleri gibi girişimlere başvurulmuştur.⁶⁰ Eğitim yoluyla hem köylüye pozitivist Kemalizm'in ilkelerinin öğretilmesi hem de köyün kalkındırılması hedeflenmiştir. *Ankara* romanında bilimsel tekniklerle Anadolu'nun iktisadi, zirai ve hayvancılık alanlarında nasıl bir gelişme gösterdiği anlatılmaktadır:

...İradeli bir fen eli, önce, yurdun iktisadi haritasını çizmişti. Bu haritaya göre, Anadolu muhtelif istihsal mıntıkalarına ayrılmış ve her mıntık ahalisinin

57 Yaşar Nabi, “Yakup Kadri Karaosmanoglu ile Yaban Romanında Yapı ve Tez Üzerine”, *Romanı Konuştular*, haz. Özlem Fedai (İstanbul: Sütun Yayınları, 2011), s. 37.

58 Yakup Kadri Karaosmanoglu, *Ankara* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), s. 191.

59 A.g.e., s. 42.

60 Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, çev., Yasemin Saner Gönen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), s. 282.

fonksiyonları muayyen planlara göre tesbit edilmişti. Mesela, Orta Anadolu, bir ziraat sahası olmak hulyasını artık tamamıyla bırakmış, geniş bir hayvancılık ve zanaat merkezi olmuştu. Bozkırın, orta yaylaları, cinsi ıslah edilmiş ve üretilmiş eski Ankara keçileriyle, iklimle uydurulmuş Merinos koyunlarıyla o kadar dolmuştu ki, uzaktan bakan göz, buraları yaz kış karlarla örtülü tepeler zannederdi. (...) Hele, Garbî Anadolu'nun köyleri, ovaları, bağları, bahçeleriyle herhangi bir ileri Avrupa ülkesinden hiç farkı kalmamıştı. Çeşitli, seçme ve yüksek bir ziraat burayı beş on yıl içinde Fransa'nın Provansasına çevirmişti ve buranın mahsulleri artık eskisi gibi yalnız dışarıdan gelecek mukteditir, serseri tüccarın yolunu gözlemiyordu. Türkiye'nin iç pazarları düzene gireli ve hassaten Orta Anadolu, bu mahsullere, geniş bir ölçüde müşteri olalı, Manisa'nın üzümü, Aydın'ın inciri, artık, ikide bir çuvallarda kurtlanmak tehlikesinden kurtulmuştu.⁶¹

Kemalistler; pozitivist, laik ve modernlikten yana olan ülkülerini destekleyen kümeyi genişletme konusunda şehirlerde gerçekten başarılı olmuşlardır.⁶² Cumhuriyet Türkiye'sinde yaşanan baş döndürücü ilerlemeler Yakup Kadri'nin pozitivist ideolojisiyle uyumlu ve görmeyi arzuladığı gelişmelerdir:

Ve mahalleler birer amfiteatr hâlinde inşa edildiği için öndeki bina arkadakinin manzarasını kesmiyor, herkes kendi penceresinden ufku seyredebiliyordu. Ve Ankara ufuklarına bakarken eskisi gibi insanın yüreğine bir gariplik çökmüyordu. Bilakis, göz alabildiğine uzanan yeşil tepelerin, ruha ferahlık veren munis enginliği vardı. Çünkü eskiden baştanbaşa boş ve ıssız duran bu saha, birtakım küçücük, beyaz köycüklerle, birer kurdela gibi birbirine dolanan yollarla örtülüp şenlenmişti. Bu yılankavi yollar üstünde kırmızı ve sarı renkli otobüslerin günde hiç olmazsa üç dört defa köylerden şehre, şehirden köylere gidip geldiği görülüyordu.⁶³

Ankara romanı Yakup Kadri'nin pozitivist düşünceleri etrafında şekillenmiş, tüm metafizik ve soyut unsurlardan arınmış, aklın ve bilimin önderliğinde her alanda ilerlemeler katetmiş bir toplum düzeninin ütöpik anlatımıdır.

Pozitivist ütopyanın iflasi: *Panorama*

Panorama 1950 ve 1954 yıllarında iki cilt hâlinde yayımlanır. Eserde zaman, Cumhuriyet'in onuncu yılından başlayarak 1950'li yıllara dek uzanır. Yakup Kadri *Panorama*'nın bütün devirleri ihtiva ettiğini; gerçekçi ve objektif

61 Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 223-225.

62 Zürcher, a.g.e., s. 283.

63 Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 185.

bir görüşle yazılan “peinturesociale” bir roman olduğunu ifade eder.⁶⁴ Yazar *Panorama* romanını *Ankara* romanında ortaya koyduğu pozitivist ütopyanın gerçekleşmemesi ve Atatürk ilke ve inkılâplarının tam olarak uygulanmaması nedeniyle içerisinde bulunduğu hayal kırıklığı üzerine yazmıştır.

Yakup Kadri, *Panorama*’da pozitivist düşüncelerini kahramanlarının ağzından dile getirir: “Türkiye’de misli görülmemiş bir inkılâp oldu; yüzyıllardan beri Orta Çağın karanlıkları içinde bir hamleyle silkinip kalkınarak en ileri bir medeniyet aydınlığına doğru yürüdü.”⁶⁵

Romanın pozitivist dünya görüşlü ideal kahramanı Fuat ile arkadaşı Ahmet Nazmi arasında geçen konuşmada Comte’un her türlü sosyal olgunun bilimsel verilerle açıklanabileceği pozitivist metodolojisine gönderme yapılır:

Müsaade edin bu metafizik terimini şöyle bir yana bırakalım. Sonra işin içinden çıkamayız. Bence değer ya da eski bir tabire göre “kıymet hükümleri” denilen şeyin mistik bir tarafı yoktur. Bu tamamıyla sosyal bir hadisedir ve her sosyal hadise gibi ilmi metotlarla izah edilebilir. Ne demiştik? Mademki insan değişiyor, bu değerler de değişecektir. Evet, bugünkü insan, artık dünkü insan değildir ve bu olaya göre mutlaka bir yeni insan tarifi bulmamız, yani sizin dediğiniz gibi, yeni bir hümanizmaya doğru gitmemiz lazımdır.⁶⁶

1937 yılında Türkiye Cumhuriyeti’nin laik bir devlet olduğu ilan edilmiştir. Laiklik 1930’larda yalnızca devlet ve dinin ayrılması değil, dinin kamu yaşamından çıkarılması ve kalan din kurumları üstünde devletin tam denetim kurması olarak da yorumlanmıştır.⁶⁷ Kemalist pozitivism resmî düzeyde İslâm’ı pozitivist bir yoruma tabi tutarak laikleştirirken, tarikatları da ortadan kaldırmak istemiştir.⁶⁸ Cahit Halit, Ahmet Nazmi’ye yazdığı mektupta pozitivist görüş paralelinde bir laiklik tanımı yapar:

Laiklik Katolik dünyasında devletle kilise arasındaki nüfuz ve hâkimiyet rekabetinden doğmuş bir davanın adıdır. Ve gitgide dine karşı bir hareketin, bir din aleyhtarının alemleri olmuştur. Bizde ise bunun istinad ettiği sebep ve maksat benim anladığıma göre sadece kafaları skolâstik cenderesinden sıyırmak, ruhlarla vicdanları dince de merdud olan hurafelerden, batıl akidelerden kurtarmaktır.⁶⁹

64 Adile Ayda, “Yakup Kadri ile Mülakat”, *Edebi Mülakatlar*, haz. Ethem Çalık (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1993), s. 151.

65 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Panorama* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), s. 108.

66 Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 464.

67 Zürcher, a.g.e., s. 265.

68 Timur, a.g.e., s. 127.

69 Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 116.

Muasır devletler seviyesine ulaşmanın ancak ekonomik kalkınma ile gerçekleşebileceği anlayışı kendi içinde pozitivist bir dünya görüşünü barındırmaktadır. Devrimin temelinde sistemli bir felsefenin olmayışı, mekanik bir ilim anlayışını devrimin felsefesi hâline getirmiştir,⁷⁰ bu anlayış pozitivist bilim anlayışını hatırlatmaktadır:

On yıl içinde, bozkırın ortasında, bin yıllık İstanbul şehriden daha mükemmel, daha medeni binaları, caddeleri ve meydanlarıyla bir devlet merkezi kurulmuştur. Yüzlerce, binlerce kilometrelik demiryolları, bir vücuttaki şahdamarı hâlinde dağınık vatan parçalarını birbirine bağlamak için doğuya, batıya, dal budak salıyor.⁷¹

Hilmi Yavuz “Medeniyet: Parça mı, Bütün mü? Yaban’ı Yeniden Okurken” başlıklı yazısında Batılılaşmayı yalnızca dış görünüşleriyle algılayan ve parçayı bütün zanneden Türk Modernleşmesini “metonimik” olarak tanımlamakta ve modernleşmeyi gerçekleştiren zihinsel dönüşümün ıskalandığını ifade etmektedir:

Türk Modernleşmesinin semiyolojisi, bize Modernleşme ya da Batılılaşmanın “metonimik” bir Batılılaşma olduğunu gösteriyor. Metonimi, parça’nın bütün’ün yerini alması, onun yerine geçmesi, onun yerini tutması demek! Pişano çalmak, şapka giymek, Fransızca konuşmak, Batılı olmanın, bir “parça”sı olabilirler; ama, elbette, hiçbir zaman Avrupalılığı “bütünü” ile temsil etmezler.⁷²

Bu bakış açısını Yakup Kadri’nin romanlarında da görmemiz mümkündür. Dinî kamusal alandan kovup yerine bilimi koyan Avrupa’nın ulaştığı ilerleme seviyesi Cumhuriyet aydınlarına cazip gelmekte; aynısını Türk toplumuna uygulamakla Avrupa devletlerine denk bir seviyeye ulaşılacağına inanılmaktadır. Hilmi Yavuz’un işaret ettiği gibi simgesel işaretler üzerinden gerçekleştirilen bir modernleşme Avrupalılığı temsil etmez; Batı Medeniyeti’nin, kültür alanında bilim ve felsefe; siyaset alanında ise demokrasi, insan hakları, sivil toplum gibi kavramlarla temsil edilmesi gerekir.⁷³ Yakup Kadri de benzer şekilde bir medeniyeti temellendirmenin soyut kavramlarla mümkün olabileceğinin ayırdına varamamıştır:

Herkes şapka giyiyor, sakal ve bıyıklar tıraş edilmiştir, kadınlar peçelerini sıyırmışlardır; soiréeler soiréeleri [suareler suareleri] balolar baloları takip edi-

70 Timur, *a.g.e.*, s. 120.

71 Karaosmanoğlu, *a.g.e.*, s. 39.

72 Yavuz, *a.g.m.*, s. 80.

73 *A.g.e.*, s. 79.

yor, okullarda kızlar oğlanlarla bir arada ders okuyor, spor meydanlarında yarı giyimli yarı çıplak birbirleriyle boy ölçüşüyor; yerde otomobil, havada uçak kullanmasını biliyor ve paraşütle atlayan kahraman gençler arasında artık hiçbir cins farkı kalmamıştır.⁷⁴

Yakup Kadri'nin romanlarının genelinde olumsuz vasıflarla donatılmış “dindar” bir roman kahramanına yer verilerek onun karşısına dine ve huralelere teslim olmamış, pozitivist ve rasyonalist akli kendine rehber edinmiş bir anti kahraman çıkarılır. Romanda akli ve bilimi rehber edinmiş roman kişisi yüceltilirken dinî çevreleri temsil eden roman kişisi gözden düşürülerek okuyucuya kimi ve neyi rehber edinmesi gerektiği gösterilmeye çalışılır. *Panorama*'da inkılapların karşısında direniş gösteren fanatik dinî çevrelerin temsilcisi olarak okuyucuya sunulan ve özel yaşama biçimi üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulan kişi Tahincizade Hacı Emin'dir: “Tahincizade Hacı Emin gibileri çevresindekilerin dinî duygularını daha iyi istismar için ‘Hacı’ lakabını almışlardır. Çoğu kez birden fazla karısı olan, içkiye düşkün, karanlık işlerle uğraşan bir adamdır bu. Devrimleri kendi üstün durumuna zararlı gördüğü için onları benimsetmeye çalışan genç devlet memurlarını ya da idealist aydınları susturmaya, ezmeye çalışır. Ona karşı koyanlar, bir tuzak sonucunda işlerinden olur, kasabadan giderler.”⁷⁵ Tahincizade Hacı Emin Efendi, Cumhuriyet'in ilânının üzerinden yıllar geçmesine rağmen şapka inkılâbına muhalif olduğu için evinden çıkmamakta ve Cumhuriyet'e karşı tutucu tavrını sürdürmektedir:

Bir yıl değil, iki yıl değil; on iki yıl oldu, tam on iki yıl; ben bu eve mahpus gibi kapanalı. (...) Suçum neydi? Bir cinayet mi işlemiştim? Bir hırsızlık mı etmiştim? Yoo; bir devletlinin keyfî istemiş, ehl-i İslâm'ı karnavala çevirmeye kalkışmış. Biz de buna olmaz demişiz. İşte günahımız bu. Yahu, buraya gelen elin gâvuru bile bize böyle bir hakareti reva görmediydi!..⁷⁶

Özellikle Batı ile girilen mücadelede geri kalmışlığın sorumluluğunun dine yüklenmesi ya da bilindik şekliyle “Din terakkiye manidir!” söylemi Yakup Kadri'nin romanlarında ısrarla vurgulanmaktadır. Yazar, bulduğu her fırsatta dindarları ve onların yaşam tarzını bağlamından kopararak olumsuz bir yaklaşımla okuyucuya sunmaktadır. Bir Kurban Bayramı günü dinî vecibesini yerine getiren Hacı Emin Efendi'nin koyunu kestiği sahneyi başka yönere çekmek suretiyle aslında pozitif toplum aşamasında dine yer olmadığı ve dinin geriliğin işareti olduğu görüşünü savunmaktadır:

74 Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 39.

75 Kemal H. Karpat, *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*, çev. Onur Güneş Ayas (İstanbul: Timaş Yayınevi, 2009), s. 113.

76 Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 359.

Hacı Emin Efendi önce güç işitilir bir sesle salâvat getirerek hayvancağızın yumuşak gerdanını sıvazlamaya başladı. Yüzünde, pençesine geçirdiği avı dişlemeden evvel tatlı tatlı yalayan bir yırtıcı mahlûkun vahşiliği vardı. Oğlunun, yanı başına koyduğu bıçağı aldı ve bu sefer, sesinin en tiz temposuyla bir “Allahüekber!” deyip koyunun boynuna sapladı. Bıçak, demin okşadığı gerdanın üstünde birkaç defa zahmetle gidip geldikten sonra nihayet, gırtlığa dayandı ve hayvanın sıcacık kanı küçük bir fıskiye şeklinde fışkırmaya başladı. Hacı Emin Efendi’nin, esmer ve kıllı elleri bir anda kıpkızıl olmuştu. Fakat o, bundan hiçbir tiksinti duymuyor; tam tersine, şevk ve neşvesi arttıkça artar görünüyordu.⁷⁷

Kemalizm ideolojisi toplumun inşa sürecinde pozitivist bilim anlayışının akılcılık, bilimsellik, ilerleme kavramlarına sıkı sıkıya bağlı hareket etmiştir. Yakup Kadri yeni toplumun inşasında Atatürk ilke ve inkılâplarına büyük önem vermiş, devrimlerin hayata geçirilmesi noktasında en küçük bir yumuşamaya karşı sert bir tutum içinde olmuştur. *Panorama*’nın kahramanlarından Fuat, Yakup Kadri’ye benzer şekilde Demokrat Parti’nin iktidara gelişini devrimlerin yok edilmesi olarak okumakta ve kahrolmaktadır:

İnkılâpçı aydınlar ülkenin içinde bulunduğu durumdan endişe ediyorlardı. Endişelenmekte haklıydılar, çünkü ülkenin havasında sinsi bir irtica baskısı vardı. Düne kadar tamamen yerin dibine battığı, gittiği düşünülen tekke ve medrese döküntüleri hortlayıp, sokaklarda el kol sallayarak dolaşıyorlardı.⁷⁸

Tek Parti döneminde Türkçe okunan ezanın Demokrat Parti iktidarıyla birlikte aslına döndürülmesi ve “irticai” unsurlar olarak görülen sakallı ve takkeli adamların sokaklarda dolaşması pozitivist roman kahramanı Fuat’ın nefretine neden olmuştur:

Fuat, bu yırtıcı kuş bakışlı, bu Buhtunnasır sakallı adamlardan nefret ediyordu ve onlara, her rastgeldiği yerde başını çevirip geçiyordu... gerçi bu ‘ham ervah’ mahşerinden sıyrılmak; bu kem gözlerden korunmak; bağ ve bostan korkuluklarını andıran bu hırpaniler sürüsünü görmemezlikten gelmek için ne yapılabilirdi? Bu Fuat’a göre o kadar acayip ve nev’i şahsına mahsus bir sosyal olaydı ki, ne akla, ne mantığa sığardı. Ne de taassup, irtica, yobazlık vesaire gibi kelimelerle tarif olunabilirdi. Bunda doğrudan doğruya zevki hırpalayan, insanlık şeref ve haysiyetini kıran bir şey vardı. Sanki, kökleri mağara devirlerinin gecesinde saplanıp kalmış birtakım karanlık duyuların yeniden ayaklanmasını temsil ediyor gibiydi ve nerede görünürse etrafına yalnız iptidailik, çirkinlik, galizlik saçıyordu.⁷⁹

77 A.g.e., s. 57-58.

78 A.g.e., s. 602.

79 A.g.e., s. 589-590.

Panorama'nın sonunda, din ve dinî temsil eden yapılarla mücadele etmenin ne denli önemli ve lüzumlu olduğunu gösteren bir hikâyeye yer verilir. Yolda yürürken türbenin içinden “garip” sesler duyan ve ne olduğunu anlamak için türbeye yaklaştıklarında duydukları sesin bir “tarikat ayini” olduğunu anlarlar. Ahmet Nazmi'nin tüm engelleme çabalarına rağmen Fuat içeri girer ve hiç tanımadığı bu insanlara hakaret etmeye başlar. Türbedeki insanlar bu kişilerin polis olduklarını zannedip sessiz kalırlar ve sonrasında bunların sivil olduklarını anlayınca saldırıya geçerler:

Ayinciler, her ikisini de amansız bir taş yağmuruna tutmuşlardı. Duvar kenarındaki yıkıntılardan, bir orman yarattığı çevikliğiyle topladıkları iri iri taş parçalarını yerde çabalayan iki yaralının –kafasına mı gelir, sırtına ya da göğsüne mi– durmadan atıyorlar, durmadan atıyorlardı. İçlerinden bazıları, bu işi yaparken tekbir getirmede, bazıları Besmele çekmede, bazıları da Besmele'nin yalnız “velşeytanırracim” fıkrasını görülmemiş bir vecd ve şevkle tekrar etmekteydi. Nitekim bunlardan iki kişi, ellerinde birer kaya parçası büyüklüğünde iki taşla yanlarına gelip kafataslarını parçaladığı âna kadar Ahmet Nazmi ile Fuat'ın kulaklarında hep bu sesler çınlayıp uğuldamıştı. Ertesi gün akşama doğru, cesetleri bulunup da hüviyetlerinin teşhisi için çağrılan en yakınları bile, onları tanımakta tereddüde düştüler. Kafaları paramparça olmuş bir haldeydi ve yüzleri, ezilip büzülmüş birer mukavvadan maskeyi andırıyordu. Yalnız, sırtı hafifçe merkade dayalı duran ve alnı her zaman olduğu gibi, kara perçemiyle örtülü Fuat'ın dışarıya fırlamış tek gözünde öfkeli zamanlarındaki bakışını hatırlatan bir sertlik vardı. Fuat'tan yana çevrilmiş yatan Ahmet Nazmi ise, durmadan, hep o eski tebessümüyle gülümsüyor gibiydi.⁸⁰

Türkiye'nin 22 yıllık politik ve sosyal döneminin panoramik tablosunun çizildiği *Panorama* romanı İstanbul'da eski yıkık bir türbede gece vakti sona erer.

Sonuç

Tanzimat'ın ilânının 50. yılında dünyaya gelen Yakup Kadri yaşadığı dönem itibarıyla Osmanlı Devleti'nde II. Meşrutiyet dönemini; Cumhuriyet Türkiye'sinde Tek Parti ve çok partili dönemleri yaşamış ve Atatürk'ün davetiyle Cumhuriyet Halk Partisi'nde uzun yıllar milletvekilliği yaparak Cumhuriyet Türkiye'sinin tesisinde mühim rol oynamış bir yazardır.

Yakup Kadri'nin romanlarında yer alan pozitivist söylemi tespit etmek üzere kaleme alınan bu yazıda yazarın birçok noktadan pozitivist bilim anlayışına yakın bir duruş sergilediği tespit edilmiştir. Yakup Kadri'nin romanla-

80 A.g.e., s. 607-608.

rı dışında kalan edebi eserlerinde, muhtelif gazetelerdeki yazılarında, *Kadro* dergisinde yer alan yazılarında birçok pozitivist unsur bulunmaktadır. Bütün eserlerinde yer alan pozitivist unsurları tespit etmek geniş bir araştırma konusudur.

Jön Türklerden İttihat ve Terakki'ye onlardan da Cumhuriyet aydınlarına intikal eden pozitivist Avrupa'nın sahip olduğu gelişmişlik düzeyine ulaşma hedefinde "kurtarıcı" bir misyon ve pragmatik bir işlev yüklenmiştir. Atatürk İnkılâbı'nın en önemli ilkesi olan laiklik, toplumun ileri yönde gelişimini esas alan inkılâpçılık, sınıfsız ve ayrıcalıksız kaynaşmış bir toplum oluşturma hedefindeki halkçılık ilkeleri rahatlıkla pozitivistliğe bağlanabilir. Aynı şekilde pozitivist aklı ve bilimi tek gerçeklik kabul etmesi, düzen içinde ilerleme anlayışını içermesi bağlamında Kemalizm'i şekillendirdiği söylenebilir.

Atatürk ilke ve inkılâpları ile Kemalist ideolojiye gönülden bağlı olan Yakup Kadri Cumhuriyet Türkiye'sinin inşa sürecinde edebiyatçı, politikacı, diplomat kimliğiyle devrimlerin uygulanması noktasında aktif rol oynamış, romanlarında hayalini kurduğu toplumu tanımlamıştır. Pozitivist bilim anlayışına sahip olan ve hadiselerle bu pencereden bakan Yakup Kadri eserlerinde en fazla "ilerleme" kavramı üzerinde durmuştur. İlerlemenin teoloji ve metafizik içermeyen, yalnızca fiziksel veya maddi dünyanın gerçeklerine dayanan pozitivist bilim anlayışı ile gerçekleşeceğine inanmaktadır.

Pozitivist metafiziği ve dinî dışlayıcı, ilerlemeyi imleyici, seçkin yaklaşımıyla Yakup Kadri'nin fikirleri arasında paralellik bulunmaktadır. Yakup Kadri'nin incelediğimiz romanlarında metafiziğe ve dine yer vermeyen, ispatlanabilir bilgiyi tek geçerli bilgi kabul eden, düzen içinde ilerlemeyi hedef yapan ve tüm bunların seçkin bir aydın marifetiyle gerçekleştirilmesini isteyen ideal bir toplum resmi çizilmektedir. İdeal toplum tasarımı dair görüşlerini, her biri rasyonalist ve pozitivist fikirlerle donatılmış, bazı yönleriyle kendisine benzeyen ideal roman kahramanları aracılığıyla dile getirmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Nazan, "Osmanlıdan Cumhuriyete Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Parşömen Kültür Edebiyat Dergisi*, cilt 3, sayı 3, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Bahar 2004, s. 161-172.
- "Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisinin V. Dönem 3. Yasama Yılı Açış Konuşmaları", *Millet Meclisi Tutanak Dergisi D. V.*, cilt 20, sayı 3 (1 Kasım 1937): https://www.tbmm.gov.tr/tarihce/ata-turk_konusma/5d3yy.htm, erişim 09.04.2021.
- Ayda, Adile, "Yakup Kadri ile Mülakat", *Edebi Mülakatlar*, haz. Ethem Çalık (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1993), s. 148-152.
- Aydemir, Şevket Süreyya, "Yaban", *Kadro*, sayı 18, Haziran 1933.

- Belge, Murat, "Mustafa Kemal ve Kemalizm", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Kemalizm*, cilt 2, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 29-43.
- , "Türkiye'de Siyasi Düşüncenin Ana Çizgileri", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünde Dönemler ve Zihniyetler*, cilt 9, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 39-62.
- Binyazar, Adnan, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile Bir Konuşma", *Varlık*, no. 775, 1972.
- Bolay, Süleyman Hayri, *Türkiye'de Ruhçu ve Maddecî Görüşlerin Mücadelesi*, Ankara: Nobel Yayınevi, 2008.
- Cevizci, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 1999.
- Çakmak, Yalçın, "Muhabbetten Hınca: Bektaşî Aynasında Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, sayı 89 (2019), s. 119-146.
- Çıkla, Selçuk, "Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu", *Muhafazakâr Düşünce*, yıl 4, sayı 13-14, 2007, s. 47-68.
- Esen, Nüket, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Gariper, Cafer ve Yasemin Bayraktar, *Dionizyak Coşkun'un İhtişam ve Sefaleti, Yakup Kadri'nin Nur Baba Romanına Psikanalitik Bir Yaklaşım*, İstanbul: Çizgi Kitapevi, 2019.
- Giritli, İsmet, *Ulusal Modernleşme İdeolojisi Atatürkçülük*, İstanbul: Mustafa Kemal Derneği, 1982.
- Işık, İhsan, *Resimli ve Metin Örnekli Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi*, Ankara: Elvan Yayınları, cilt 5, 2006.
- Işın, Ekrem, "Osmanlı Modernleşmesi ve Pozitivizm", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, cilt 2, 1985, s. 352-362.
- Kahraman, Hasan Bülent, *Türkiye'de Yazınsal Bilincin Oluşumu, Türkiye'de Modern Kültürün Oluşumu - 2*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2014.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Anamın Kitabı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 12. baskı, 2017.
- , *Ankara*, İstanbul: İletişim Yayınları, 22. baskı, 2005.
- , *Atatürk*, İstanbul: İletişim Yayınları, 18. baskı, 2017.
- , *Ergenekon*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- , "Eski Yeni", *Kadro*, Ocak 1932.
- , *Nur Baba*, İstanbul: İletişim Yayınları, 21. baskı, 2016.
- , *Panorama*, İstanbul: İletişim Yayınları, 9. baskı, 2016.
- , *Yaban*, İstanbul: İletişim Yayınları, 33. baskı, 1998.
- Karpat, Kemal H., *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*, çev. Onur Güneş Ayas, İstanbul: Timaş Yayınevi, 2009.
- Koçakoglu, Bedi ve Özlem Sürücü, "Dinin Sekülerleşen Kodları: Kitab-ı Mukaddes ve Yakup Kadri", *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (Asead)*, cilt 5, sayı 9, 2018, s. 69-85.
- Korlaelçi, Murtaza, *Pozitivizmin Türkiye'ye Girişi ve İlk Etkileri*, İstanbul: İnsan Yayınları, 1986.
- Köker, Levent, *Modernleşme Kemalizm Demokrasi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- Kutluer, İlhan, "Pozitivizm", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, cilt 34, 2012, s. 334-339.
- Küçük, Yalçın, "Edebiyat ile Bilim Yapmak", *Bilim ve Edebiyat*, Ankara: Tekin Yayınevi, 1985, s. 23-51.
- Nabi, Yaşar, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile Yaban Romanında Yapı ve Tez Üzerine", *Romanı Konuştular*, haz. Özlem Fedai, İstanbul: Sütun Yayınları, 2011, s. 31-37.
- Nişancı, Şükrü, "İttihat Terakki Politikalarında Pozitivizmin Etkisi ve Eleştirel Bir Yaklaşım", *Bilgi*, sayı 19, cilt 2, 2009, s. 19-47.
- Okay, Orhan, *Türk Romanında Köy Gerçeği ve Yaban, Edebiyat ve Edebi Eser*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.
- Parla, Jale, "Alegoriden Mesel'e: Türk Romanında Anadolu Kayıtları", *Edebiyatın Omzundaki Melek / Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar*, haz. Zeynep Uysal, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 317-337.

- Seyhan, Azade, *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Edebiyatı*, çev. Erkan Irmak, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Somuncu, Selim, *Romanda Bilgi İktidar İdeoloji*, Ankara: Hece Yayınları, 2015.
- Timur, Taner, *Türk Devrimi ve Sonrası*, Ankara: İmge Kitabevi, 2001.
- Tör, Vedat Nedim, "İşte Bir Roman: 'Yaban'", *Kadro*, sayı 16, Nisan 1933, s. 47-49.
- Turan, Şerafettin, *Atatürk'ün Düşünce Yapısını Etkileyen Olaylar, Düşünürler, Kitaplar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1982.
- Türkeş, Mustafa, *Kadro Hareketi, Ulusçu Sol Bir Akım*, Ankara: İmge Kitabevi, 1999.
- Türkeş, Ömer, "Güdük Bir Edebiyat Kanonu", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Kemalizm*, cilt 2, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 425-429.
- Yalçın, Alemdar, *Siyasal ve Sosyal Değişimler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Yavuz, Hilmi, "Medeniyet: Parça mı, Bütün mü? Yaban'ı Yeniden Okurken", *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 79-81.
- Zürcher, Erik Jan, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, çev. Yasemin Saner Gönen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Yakup Kadri'nin Romanlarında Nesil Çatışmasının Mekân Üzerinden Okunması

BAŞAK ACINAN

Giriş

Mekân, sosyal bilimlerin önemli kavramlarından biri durumundadır ve bireylerin kurduğu ilişkileri toplumsal ilişkiler açısından bağımsız düşünmek mümkün değildir. Toplumsal ilişkiler ve mekân arasında çok yönlü bir ilişki bulunur. Edebî yapıtlarda da roman kişilerinin mekânla kurdukları ilişkiler, toplumsal olana dair birçok değerlendirme yapabilmemizi mümkün kılar. Mekânla ilgili yapılan değerlendirmeler, aynı zamanda bireylerin sosyal ve kültürel ilişkileri ile de bağlantılar taşır. Edebî metinlerde de mekân, kişilerin yaşamlarını değiştiren ve dönüştüren bir etki gücüne sahiptir. Edebî eserlerde mekân incelemeleri de eserleri derinlemesine inceleme konusunda önemli veriler sunar. Eserlerle ilgili yapılan bu incelemeler, toplumda meydana gelen her türlü kültürel değişimden bireylerin yaşamına kadar uzanan geniş bir boyutta değerlendirme yapılabilmesini sağlar. Eserlerden hareketle tarihi ve siyasi değişimlerin mekânlar üzerindeki etkisi, mekânların bireyler üzerindeki etkisi, bireylerin mekânlar ile kurduğu etkileşim, toplumsal değişimin nedenleri ve sonuçlarını mekânlarla bağlantılı açıklama, bu değişimin birey ve toplum üzerindeki etkilerine yönelik çözümlemeler yapabilmeyi mümkün kılar.

Lefebvre, *Mekânın Üretimi* çalışmasında, “toplumsal mekân, toplumsal üründür,”¹ sözüyle, mekânların toplum ilişkilerindeki iletişimsel süreçler ile kurulduğunu belirtir. İkinci olarak ise, her toplum (dolayısıyla, içerdiği çeşitliliklerle birlikte her üretim tarzı, genel kavramın gösterdiği tikel toplum-

1 Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi* (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014), s. 60.

lar) bir mekân üretir, kendi mekânını üretir,”² şeklinde bir açıklama getirir. Onun mekân kuramında toplumsal ilişkiler önemli olup, dinamik bir özelliğe sahiptir. Mekân kavramı da; gündelik yaşam içerisindeki ilişkiler ağı içerisinde yeniden üretilir.

Mehmet Narlı, bir romanda mekânın çeşitli işlevleri olduğunu söyler. Her şeyden önce olayların dekoru olduğunu belirterek, olayların meydana geldiği yer, kişilerin yaşadıkları ve kendi oluşlarını fark ettikleri alan olduğunu ifade eder. Bunlara ek olarak; kişilerin içinde bulundukları çevreyi algılayışlarını, psikolojik durumlarını ve karakterlerini açıklama konusunda imkân yarattığını belirtir.³

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarında da mekân, bireyleri çeşitli açılardan, değiştiren ve dönüştüren bir özelliğe sahiptir. Romanlarda karakterlerin iç ve dış mekânlardaki temsilleri toplumsal olana dair birçok unsurun şekillendiği yerlerdir. Mekânlar; siyasi, sosyal ve kültürel değişim nedeniyle toplumsal cinsiyet rollerinin de yeniden şekillendiği alanlardır. Bireylerin modernleşme deneyimlerini mekânlar üzerinden takip edebilmek mümkündür. Kullanılan mekânlar aracılığıyla bireylerin iç ve dış çatışmaları görülebilir. Mekânların çoğunda içinde bulundukları dönemin koşullarının yarattığı ortam nedeniyle, bireyler zaman zaman uzlaşmama ve çatışma gibi sorunlarla karşılaşır. Bu durum çoğu zaman kuşak çatışması şeklinde belirginleşir. Bu kuşak çatışması hem bireylerin aileleri ile anlaşmazlıkları hem de farklı dönemlerin zihniyet yapısının çatışmaları şeklinde karşımıza çıkar. Yakup Kadri'nin mekânlarını, romandaki kişiler ve bu kişilerin ilişkilerinden bağımsız düşünebilmek mümkün değildir. İnsan ve mekân arasında ilişkiler ağı roman kişilerinin ruhsal dünyasını anlama hususunda yol gösterici olur. Mekânlarda aktarılan olaylar aracılığıyla mekânın insan üzerindeki belirleyiciliği ve etkileri daha net anlaşılır. Mekân tasvirleri, orada yaşayan insanların düşünce dünyası hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlar.

Mekânla ilgili değerlendirmelerin toplumsal cinsiyet rolleri ile ilişkileri bulunur. Toplumsal cinsiyet rolleri; iç mekânları, kadınların özel hayatı ve ev içi alanla bütünleştirirken, dış mekânları erkekler ve dış dünya ile ev dışı alanla eşleştirir. Kişilerin mekân ile kurdukları ilişki toplumsal ilişkilerden bağımsız değildir, bireylerin sosyal ve kültürel deneyimleri ile anlam kazanır. Mekân kültüre, zamana ve toplumlara göre değişen bir özellik taşır.

Bu çalışmada da Yakup Kadri'nin romanlarından seçilen kadınların ev içi ve ev dışı alanla kurdukları ilişki, bu ilişkilerde mekânın rolü ve oluşan çatışmalar irdelenecektir. İnceleme amacıyla seçilen kadınlar; *Kıralık Konak*'tan

2 A.g.e., s. 61.

3 Mehmet Narlı, “Romanda Zaman ve Mekân Kavramları”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 5/7, (2002), s. 98.

Seniha, Sodom ve Gomore'den Leyla, Panorama'dan Sevim ve Semra ile Ankara romanından Selma; modernleşme deneyiminin yarattığı çözümler ile birtakım sıkıntılar yaşarlar. Ev dışı alanda yer almakla birlikte çok fazla etkin olamazlar. Modernleşmeye çalışırken yaşadıkları en önemli sorunlardan biri de kuşak çatışmasıdır. Burada da kuşak çatışmasının mekânlar üzerinden okunması kadın eksenli bir bakışla ele alınacaktır:

Seniha'nın kabuğunu kırması: Konaktan dış dünyaya

Gündelik yaşamda meydana gelen her türlü değişim, modernleşme ile ilişkilidir. Romanlarda toplumsal yaşamdaki değişimler net bir şekilde gözlenir. Modernleşme pratikleri birey ve toplumların davranışlarında bir dönüşüm yaratmakla birlikte olumlu ve olumsuz şekilde sosyal ve kültürel değişimlere yol açar. Modernleşme sürecinin bireylerin sosyal ilişkilerinde ve toplumlarda yarattığı farklılaşmayı anlama ve yorumlama hususunda romanlar çeşitli göstergeler barındırır. Batılılaşma deneyiminin olumlu ve olumsuz yansımaları kişilerin mekânlardaki durumları ile karşımıza çıkar ve toplumun ne şekilde değiştiği gündelik yaşam deneyimlerinde anlaşılır.

Modernleşme tecrübesi, ilk önce belirli bir fiziki çevrede gerçekleşmiştir ve bu çevre değişimin yaşandığı dönemin sosyal ve kültürel değişimlerini yansıtır. Batılılaşmayla ilgili deneyimlerin ilk önce mimari yapılar yoluyla gerçekleştiği söylenebilir ve konak yaşamından apartman yaşamına geçiş şeklinde gerçekleşir. Bu konak yaşamından apartman yaşamına geçiş ile birlikte, bireylerin yaşadığı değişimler bulundukları mekânlar ve bu mekânlarla ilgili betimlemeler üzerinden görülür. Bir mekânda bulunma hali, belirli bir dünyaya ve bu dünyanın zihniyetine de sahip olmaktır. *Kiralık Konak* romanında mekânsal değişiklikler geleneksel ve modern yaşam arasındaki düşünce farklılığını ve çatışmaları yansıtır.

Kiralık Konak romanında, "Karaosmanoğlu, Tanzimat'ın doğurduğu insan tiplerini, değer kargaşasını ve kuşaklar arasındaki kopukluğu göstermek için bu insanları üç kuşak halinde Naim Efendi konağında yaşatır."⁴ Bu konakta birbirinden farklı üç kuşak ve üç çatışma vardır. Bu çatışmaların en yoğunu Seniha'nın değişimi üzerinden fark edilir. Seniha'nın konaktan ayrılarak apartmana taşınması eski düşünce dünyasından tamamen koparak istediği gibi özgür ve modern bir yaşamın kapılarını aralama anlamını taşır.

Kiralık Konak romanında da birçok mekân ile karşılaşılır. Cihangir'deki konak, Naim Efendi'ye babasından kalmıştır. İkinci mekân olarak Servet Bey'in Şişli'de tuttuğu apartman dairesidir. Selma Hanım'ın konağı, Necibe Hanım'ın köşkü, Kasım Paşa'nın evi diğer mekânlardır. Beyoğlu'ndaki eğlence mekân-

4 Berna Moran, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), s. 199.

ları, sokak ve caddeler de değişimin yaşandığı yerlerdir. İstanbul'daki tüm bu mekânlar, o dönemin çatışmaları, değişimin etkileri, insanların duygu ve düşünceleri hakkında detaylı bilgiler verir veya sezdirir. Uzun mekân betimlemeleri kişilerin içinde bulundukları duygu durumunu anlamamızı sağlar.

Bachelard evle ilgili olarak şöyle der:

...ev, insan yaşamında, kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden, hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir.⁵

Seniha'nın yaşamında konak, korumak istediği güzel anıların yeri değildir. İsteklerine ulaşmasına engel olan bir özelliğe sahiptir. Seniha, evle kurduğu bağ, huzursuzluk ve çatışmalar üzerinedir. Konak onu baskı altında tutan bir yerdir ve içinde bulunduğu gerçeklik ile hayalleri arasında kalmışlığın meskenidir. Bu eski konak, eski düşünceleri ve zihniyeti oluşturmaktadır. Buraya ait olan her şey geri ve tutucudur. Eski düşüncelerin sığınağı olan bu konaktan kaçıp değişen dünyanın bir parçası olmayı arzular. Kökle-riyle yani geleneksel olan her şeyle bağını koparmayı düşünür ve konak yaşamından ayrılıp özgür bir alana kavuşmak ister.

Roman kahramanlarının sunulmasında mekân işlevsel bir şekilde sunulur. Sadece yaşanan ev değil, evin içi ve bütünle ilişkisi de insanların düşüncelerini anlama konusunda yardımcı olur. Naim Efendi, eski değerleri temsil eder ve konak ile kendini özdeşleştirir. Konağın eskimesi hem bir devrin bitmesi hem de Naim Efendi'nin de ölüme doğru yaklaşımını simgeler. Naim Efendi için konak, yeni dünyadan bir kaçış olmakla birlikte, eskiye de sahip çıkmaktır. Konak da onun gibi yaşlı, yıkılmaya yüz tutmuş bir haldedir. Konağın durumu ve Naim Efendi'nin fiziksel durumu arasında bir benzerlik bulunur. Orayı bırakmak istemez, adeta korunaklı alanı gibidir. Oturduğu mekânın tarihi, biraz da kendi kişisel tarihidir. Orası anıların saklı alanı, geçmiş mutlu günlerinin korunaklı yeridir. Burası üzülmekle birlikte, teselli bulduğu bir mekân olma özelliğine sahiptir. Konak, odalarıyla içinde yer alan eşyalarıyla da bir temsil sistemi kurmuştur. Bu temsil sisteminde, eski ve geleneksel değerler sembolize edilir. Eski güzel ve mutlu günlerinin anılarıyla süslü olan bu konak, çocukları ve torunlarıyla da bağlarını koparan bir özellik taşır. Konakla ilgili betimlemeler kişilerin iç dünyalarını anlama konusunda yol gösterici olurlar. Onların hayata ve olaylara bakışlarını mekânlardaki tutumları ile farkına varılır.

Connerton, evin sadece duvarlar ve sınırlardan inşa edilmiş maddi bir düzenden çok daha fazlasını oluşturduğunu ve bir temsil aracı olduğunu be-

5 Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, çev. A. Derman (İstanbul: Kesit Yayınları, 1996), s. 34-35.

lirtir.⁶ Konak yaşamı da, Naim Efendi için eski ve mutlu imparatorluk gün-
lerinin anılarıyla doludur. İmparatorluğun eski değerlerini simgeler. Ancak
bu konak çocukları ve torunları için aynı anlamı ifade etmez. Bu durum as-
lında bir çözülüşün başlangıcıdır. Eski değerlerin önemini yitirmeye başla-
ması, yeni ve Batılı kabullerin benimsenmesi ve yeni bir hayatın özlemi Na-
im Efendi dışındaki ev halkı tarafından önemsenir. Başta Seniha olmak üzere
herkes Naim Efendi ile çatışır. Bu sadece bireysel düşünce farklılığından değil,
farklı dönemlerin insanı olmalarından da kaynaklanır. Üç kuşak bu ko-
nakta farklı değer yargılarının savunucusu durumundadır. Mekânların in-
sanların özgürleşmesi noktasında da önemli bir yeri bulunur. Buradan hare-
ketle konaktan ayrılma, Seniha başta olmak üzere ev halkı için özgürleşme-
nin önemli bir adımıdır. Naim Efendi dışındakiler, Batılı bir yaşam sürme is-
teği ile apartman dairesine taşınırlar. Onların modernleşme deneyimleri ilk
nce fiziksel olarak yaşadıkları çevreden ayrılmalrı ile gerçekleşir. Bu d-
nem eserlerinde, modern ve Batılı olmak önce mimari bir değişimle sağlanır.
Kiralık Konak romanında da önce Seniha'nın ayrılması ve diğerlerinin ardın-
dan gitmesi eski değerlerin ktğn göstermesi bakımından önemlidir.

Mekânlar bütün olarak değil, odaların dekorasyonu noktasında da bize
değişimi yansıtır. Kuşak atışmasının merkezinde olan Seniha'nın eski ko-
nak ve apartman dairesindeki odası ile ilgili açıklamalar iki ayrı yaşamı ara-
sındaki farklılıkları ifade eder. Seniha'nın Naim Efendi'nin konağındaki oda-
sı şöyle anlatılır:

Seniha'nın odası, konağın diğer metrk odaları gibi, perdesiz, eşyasız, bakım-
sız, toz ve toprak içindedir. Tavanın köşe yerlerinden, pencerelerden camla
kafes aralarından kl rengine girmiş örümcek ağları sarkıyor. Yalnız bir eski
koltuk, yatağı kaldırılmış bir karyola ve ayağı kırık bir masa bu odanın yeg-
ne mefruşatını teşkil ediyor.⁷

Burada sözü edilen oda; eşkimiş, köhnemiş bir şekilde tasvir edilir ve Se-
niha'nın ruh halini de anlamamız noktasında önem taşır. Çünkü mekânlar
sadece bir bütün olarak değil, i ve dış unsurları ile kişiler üzerinde etkili-
dir. Seniha'da kendini bu eski ve köhnemiş odaya ait hissetmez. Konak, oda
ve odadaki eşyalar başka bir dünyaya ait unsurlardır. Konak yaşamı, onu es-
ki ve köhne zihniyete hapsedici bir özelliğe sahiptir. Bu eski konak ve odası,
onun özgürleşmesine engel olur.

Konaktan apartman dairesine taşınma ile birlikte, yeni ve Batılı bir yaşama
kavuşan Seniha'nın oradaki odası ise şöyle aktarılır:

6 Paul Connerton, *Modernite Nasıl Unutturur*, ev. Kübra Kelebekoğlu (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011), s. 29.

7 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1947), s. 127.

Seniha'nın odası büyük muhteşem bir paravana ile yatağa ve tuvalete mahsus iki kısma ayrılmıştı; o kadar ki, bir tarafta oturan kimse diğer tarafta neler olup, neler geçtiğini göremezdi. Yere yumuşak, kadifemsi bir kırmızı halı döşenmişti, bilyanın rengi bu halının biraz daha koyusu idi, perdeler güvez ipektendi ve tavandan sarkan elektrik lâmbasının abajuru ala yakın, üzerine Japonkari resimler işlenmiş bir kumaşandı. Öyle ki bu oda daimi bir grup kı-zıllığı içinde gibiydi ve havasına keskin kokular sinmişti.⁸

Bu betimlemeler de yeni ve modern bir yaşamı bize anlatır. Seniha'nın konaktaki odası onu mutsuz eder ve sürekli olarak bunalımlı taraflarını yansıtır. Orada huzursuzdur, sürekli kendisi ve etrafı ile çatışır. Konak onu baskı altına almakla birlikte, bulunduğu gerçeklik ve hayalleri arasındaki çatışmalarının da meskenidir. Apartman ise; onun mutlu, dışa dönük ve modern yaşamının alanıdır: "Konak nasıl II. Abdülhamid ile iktidardan çekilen Osmanlı bürokrat aristokrasisinin mekânı ise, apartman da II. Meşrutiyet'ten sonra yönetimin desteğiyle gelişen Türk burjuvazisinin mekânıdır."⁹ Apartman dairesi, Seniha'nın özgürleştiği alan iken, Naim Efendi için konak güvende hissettiği bir yer olma özelliği taşır. Çünkü, "İçinde doğulan ya da yaşanan evin, anıların ötesinde, fiziksel olarak içimize kaydedilmiş olması durumu söz konusudur. Bu bir nevî organik alışkanlıklar kümesi olarak düşünülebilir. Aradan yirmi yıl bile geçmiş olsa, birbirine benzeyen onca merdiveni çıkmış da olsa, doğulan evde o 'ilk merdiven'in refleksleri yeniden kazanırız, ötekilerden biraz daha yüksek olan o basamağa eskide olduğu gibi yine takılmayız. Evin varlığı bize, bizim varlığımıza sadık olarak bütünüyle açılır. Gıcırdayan kapıyı aynı el hareketiyle açarız, uzaktaki tavan arasına ışığı yakmadan gidebiliriz. En küçük kapı mandalına bile elimizle koymuş gibi ulaşırız."¹⁰

Kıralık Konak kitabından verilen örneklerden anlaşılacağı gibi; mekânlar birbirleriyle zıt düşünce yapılarını yansıtan bir özelliğe sahiptir. Seniha ve Naim Efendi'nin aynı mekânla ilgili olarak hissettikleri iki farklı dönemin ve iki farklı düşünce dünyasının insanı olmaları ile ilgilidir. Özellikle konak, düşüncelerin çarpıştığı bir alandır. Yaşam alanı ile ilgili değişim, kişilerin modernleşme ile kurdukları bağı anlamamızı sağlar. Bireysel ve kültürel farklılıklar mekânları düzenleştikten insan ilişkilerine kadar birçok unsur üzerinde belirleyici olur.

Değişim hem dar mekân olan odalardan bütün eve hatta şehir boyutuna uzanan geniş bir perspektiften görülür. Seniha için evden/konaktan ayrılış eski değerler dünyasından yeni bir dünyaya geçişi ifade eder. Ancak bura-

8 A.g.e., s. 165.

9 Handan İnci Elçi, *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev* (İstanbul: Arma Yayınları), s. 159.

10 Bachelard, s. 42.

daki mutluluğu kısa sürelidir. Bir süre sonra apartman dairesi de ona yeterli olmaz. Bu yeni yaşamında da karar veren ve üreten bir konumda değildir. Bu yaşam ona yeni mekân ve insanlar getirmiş olmakla birlikte, o hep arayış içinde olur. Her zaman bir erkeğin yaşamını değiştireceğini düşünerek edilgen bir konumda durur.

Sodom ve Gomore'de Leyla ve İstanbul

İşgal yıllarının İstanbul'unun anlatıldığı eserde, İstanbul şehrinin çöküşü ve toplumun değişimini simgeleyen geniş bir mekân olarak durur. Yazarın İmparatorluğun çöküşüyle ilgili olarak savunduğu düşünceleri eserde de net bir şekilde görülür. Belirli bir çevre üzerinden İstanbul'daki değişimi ele alan yazar, İstanbul'un bozulan tarafını anlatır. Şehirdeki ve toplumsal yaşamdaki çözülüşü anlatırken ahlâki bir yaklaşım benimser. Çok yönlü bir inceleme yapmaktan ziyade, somut örnekler üzerinden okura yozlaşmayı sunar. Eserde; işgalciler, Fransız subaylar ve bunlarla ilişki kuran İstanbul'un sosyete kesimi arasındaki ilişki ağı ayrıntılı olarak verilir.

Sodom ve Gomore'de, Leyla İstanbul'da Birinci Dünya Savaşı'nın devamında değişen yaşamdan etkilenir. O, ailesi ile birlikte yozlaşan yaşamın içerisinde yer alır ve bu yaşamı sever. Toplumsal yozlaşmanın izleri, Beyoğlu ve Nişantaşı gibi semtlerde daha yoğun olarak hissedilir ve buralarda düzenlenen eğlencelerde net bir şekilde görülür. Leyla da ailesiyle birlikte ve apartman dairesinde yaşar ve oturdukları daire yozlaşmış ilişkilerin yaşandığı bir yerdir. İşgal subaylarıyla birlikte olmanın bir saygınlık göstergesi olması nedeniyle bu kişilerle bağlantı kurar ve çeşitli ilişkilerde bulunur. Dönemin gündelik yaşam alışkanlıkları gereği, parti ve davetlerde görünür olur.

Sodom ve Gomore'de, İstanbul ahlâki bozulmaların yoğun bir şekilde yaşandığı bir mekân olarak sunulur. Yeni ve Batılı ölçütler ile yaşamak isteyen yeni neslin değişimi ve yozlaşması kutsal kitaplarda Tanrı'nın gazabı ile karşılaşan iki şehir olan "Sodom ve Gomore" benzetmesi üzerinden okuyucuya aktarılır. Her bölümün başına kutsal metinlerden seçtiği bölümleri koyar ve anlatmak istediklerini güçlendirir. Bölümlerin başına koyduğu alıntılar, bölümleri özetleyici bir nitelik taşır. Kültürel değişim ile birlikte Batılı olmaya çabalayan kişilerin en belirgin özelliği işgal güçleriyle birlik içinde olmalarıdır. Güzel bir yaşam sürmek, iyi mekânlarda bulunmak için böyle bir tutum benimserler. Eserdeki Leyla böyle bir dönemin insanıdır ve önceki kuşaklardan köklerinden uzak oluşu ve kopuşu ile ayrılır. Leyla ve diğer kadınlar, cinsel tutkuları, doyumsuzlukları ve çarpık ilişkileri ile yer alırlar. Kadınlar bireysel olarak duyguları ile yer almaz ve cinsel bir obje olarak karşımızda durur.

Sodom ve Gomore'de de Leyla, Seniha ile benzer özelliklere sahiptir. Ley-

la da yanlış Batılılaşmış bir nesli temsil eder. Leyla, “Meşrutiyet dönemindeki Seniha’nın, Millî Mücadele yılları İstanbul’undaki uzantısıdır. Sadece kendisi değil babası ve ailesi de *Kiralık Konak*’taki Servet Beylerin, Cemillerin devamıdır.”¹¹ O da Batılı yaşamı ve modernleşmeyi zevk ve eğlence âlemlerinde bulunmak, partilere katılmak gibi davranışlar olarak algılar. Leyla, önceki kuşaklardan ve onların değerler sisteminden tamamen uzaktır. Sürdüğü farklı yaşamda işgal kuvvetlerinde yer alan komutanlarla ilişki kurar. Yeni yaşam alışkanlıkları, önceki kuşakla çatışmayı oluşturan en önemli unsurlardır. Leyla ve romandaki diğer kadınların yaşamı, seçimleri modernleşmenin yanlış algılandığını gösterir. Sadece eğlence ve lüks yaşam odaklı bu yeni yaşam tarzları yozlaşmanın belirginleştiğini gösterir. İşgale uğramış bir ülkenin kadınları olarak sadece eğlence ortamlarında ve yabancı subaylarla kurdukları çarpık ilişkiler ağı içerisinde görülür. Duygu ve düşüncelerinden bağımsız olarak çoğunlukla cinsel yaşamları ile ön plana çıkarlar.

Leyla’nın yaşadığı ev, Nişantaşı’nda bir apartmanda bulunur. Burada Leyla ve ailesi İtilaf devletleri subayları ile ilişki kurar ve İstanbul sosyetesinin bir parçası olarak yeni, ahlâk dışı ilişkiler yaşarlar. Leyla ve onun gibi diğer kadınlar romanda millî duygulardan uzak bir şekilde gösterilir. Onlar, ülkenin içinde bulunduğu olumsuz koşulları önemsemez, lüks ve eğlenceye dayalı yaşamlarına devam ederler. Leyla’nın içinde bulunduğu İstanbul sosyetesindeki diğer insanların gündelik yaşamı da onun yaşamı gibidir. Leyla ve arkadaş çevresi romanda bir bütün olarak sunulur ve onların ait olduğu sosyal kesimin yaşamındaki çarpıklıklar verilir. Bu kişiler, İstanbul İtilaf devletlerinin işgali altında iken eğlenmeyi tercih eder. Apartman dairelerinde düzenlenen eğlence ve davetlerde bozulan yaşamın izleri vardır. İstanbul’un barları da toplumsal yozlaşmanın görüldüğü yerlerdir. Yakup Kadri, çoğunlukla bize iki farklı İstanbul resmi çizer. Bunlardan birincisi, millî ve manevi değerlere bağlı namuslu insanlardan oluşur. Diğeri ise, değerlerin çözüldüğü ve yozlaşmanın arttığı bir İstanbul’dur. Bu İstanbul, bütün olumsuzlukları ile gözler önüne serilir. Leyla ve çevresinin yaşamı üzerinden toplumsal yaşamdaki ahlâki çöküşü, değerlerin olumsuz olarak değişimi, ev yaşamındaki dönüşüm ayrıntılı bir şekilde verilir.

Romandaki tüm mekânlar, işgal altındaki İstanbul’da yaşanan ahlâki yozlaşmayı ve değişimi anlama hususunda bir arka fon oluşturur. Bireylerin yozlaşması üzerinden tüm toplumun değişimi ve değerlerin altüst oluşu okunur. Seçilen Leyla da aslında Seniha gibi modernleşmeyi yanlış anlar ve Batılı olmayı, eğlenme ve lüks yaşam sürme olarak algılar. Bu doğrultuda yaşamak onu fazla rahatsız etmez.

11 Soner Akpınar, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Romanlarında Alafrangalık Teması”, *Ulusal Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/4, (2008), s. 69.

Millî Mücadele'nin merkezi Ankara ve Selma

Ankara romanı üç bölümden oluşur. İlk bölüm Sakarya Savaşı'ndan önce, ikinci bölüm Cumhuriyet'in kuruluş döneminde (1923-1926) ve üçüncü bölüm ise 1937-1943 tarihleri arasında geçer. "Metinde Ankara, roman kahramanları tarafından sembolik olarak temsil edilir ve bu üç dönem onların yaşantıları aracılığıyla anlatılır."¹² Millî Mücadele'nin merkezi olan Ankara'da yeni kurulan devletin aşamalarını konu edinir. Ankara'nın başkent oluşu, kentsel dönüşümü, sosyo-kültürel yaşam, kadın-erkek ilişkileri... vb. birçok konudaki değişim kurgusallaştırılır. Yazarın bakış açısı ve dönemin gereği olarak didaktik özellikler ağır basar. Yakup Kadri, kendi görüş ve düşüncelerini, hayallerini metne taşır. Ana figür Selma Hanım'ın değişimi üzerinden erken Cumhuriyet dönemindeki yeniliklerin etkileri daha net anlaşılır. Selma, aydın bir kadındır ve bankacı eşi ile Ankara'ya gelmiştir. Selma'nın Ankara ile kurduğu ilişki biraz vazife odaklıdır. O, İstanbul'dan Millî Mücadele'nin merkezi olan Ankara'ya bu vazife odağından yaklaşır ve modernliği insanlara öğreteceğini düşünür. Aydın ve eğitilmiş bir kadın olmasına rağmen, romanda üç kere evlenir. Üç evlilik Selma'nın yaşamındaki değişim olarak görünmekle, bir merkez olarak Ankara'daki yeni yaşamı ve değerler sistemini de ifade eder. Selma'nın bu şekilde sunulmasında resmî ideolojinin etkileri belirgindir. Romanda Selma erkek egemen bir bakış açısıyla sunulur, eğitilmiş ve aydın bir kişi olmasına rağmen romanda üç erkekle yaşadığı ilişkiler ile toplumsal alanda konumlandırılır. Bütün mekânlar ve mekânlardaki ilişkiler resmî ideolojinin gündelik yaşam pratikleri üzerindeki etkilerini gösterir. Selma ve girdiği ortamlar, dönemin ruhunu anlama konusunda yol gösterici olur. Bulunduğu ortamlarda kurduğu ilişkiler ağı, yaşadığı mekânlar üzerinden sadece Selma'nın değil, Cumhuriyet'in merkezi olan Ankara'nın ve uzun vadede de tüm ülkede hedeflenen modernleşme pratiği anlaşılır.

Selma, Ankara'da aradığı hen'şeyi bulamadığı için zaman zaman İstanbul özlemi duyar ve bu özlemini çoğunlukla odasında bulunan İstanbul'dan getirdiği eşyalar ile giderir. Mekânlar kuşak çatışması gibi bir durum yaratmaz ancak farklı şehirlerdeki gündelik yaşam alışkanlıklarının farklı olduğunu göstermesi bakımından önem taşır. İstanbul'dan daha önce hiç dışarıya çıkmadığı için ilk kez Anadolu'yu ve Anadolu insanını görme imkânı bulur. Kaldıkları otel, farklı kuşaklara mensup ve farklı düşünce yapılarını barındıran insanlar ile doludur. Bütün bunlar kuşak çatışması olarak karşımıza çıkmamakla birlikte, farklı görüşlerin bir arada olmasını göstermesi bakımından önemlidir. Katıldığı balolar ve davetlerde modernleşme deneyimini

12 Serpil Özalp, "Üç Edebi Metinde 1930'ların Ankarası ve Gündelik Yaşam", *Cumhuriyet'in Ütopyası: Ankara*, yay. haz. Funda Şenol Cantek (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi), s. 342.

yaşamış olur. *Ankara* romanında, mekân kuşak çatışmasını belirginleştiren bir unsur olmayıp, toplumdaki sınıf ayrımını gösteren bir özelliğe sahiptir. Ankara mekân olarak iki farklı boyutuyla karşısında durur. Selma, Yenisehir'deki evleri ile Tacettin Mahallesi'ni karşılaştırır ve Millî Mücadele öncesi ve sonrası Ankara'yı kıyaslar.

İstanbul'dan Ankara'ya geldiğinde ilk oturduğu yer, Tacettin Mahallesi'nde yer alır. Burada eski Ankara anlatılır, kötü ve bakımsız olarak tasvir edilir. Selma, ortamı beğenmediği gibi insanları da görgüsüz ve cahil bulur. Mahalleye gelişinden iç mekânları düzenleyişine kadar her şey İstanbullu Selma'nın bakış açısı ile verilir. Daha sonra Yenisehir'e taşındığında zaman zaman buradaki yaşamını anar.

Tacettin Mahallesi'ndeki yaşam ise şu şekilde anlatılır: "Tacettin mahallesindeki eski hayatını ve eski tanıdıklarını hasretle aradığı zamanlar çoktur. Orada, hiç değilse bir sefalet ve azap ortaklığı vardı ve hayat, orada, daha tuzlu biberli, daha karakterli, daha esaslı, daha insanî bir şeydi."¹³ Tacettin Mahallesi'ndeki yaşamı daha samimidir ve orada kurduğu dostlukları özler. Mekânlarda kurduğu bağlarda doğrudan kuşak çatışması hissedilmez ama İstanbul ve Ankara arasındaki yaşamını, oturduğu mahalleleri ve semtleri kıyaslar. Ankara'daki mekânsal değişimleri yeni kurulan devletin resmî ideolojisi gereği gerçekleştirdiği modernleşme pratikleri Selma'nın bulunduğu yerlerde görülür. Selma, Yenisehir'i ve oradaki yaşamı şöyle değerlendirir:

Yenisehir'de bütün evler, sanki, bir benlik ve benlikçilik kalesi gibidir. Etrafı bahçe duvarlarıyla çevrilmiş ve birbirinden en az kırk elli metre uzakta duran bu evler, dışarıdan bakan herhangi bir müşahit gözüne her şeyden evvel birer egoizm yuvası şeklinde görünür. Bellidir ki, burada bir cemaat, hatta, ne de bir mahalle hayatı teessüs edebilmiştir. Her aile kendi fildişi kulesi içine çekilmiştir. Bu yüzden, Yenisehir, daimi bir sessizlik ve ıssızlık içindedir.¹⁴

Yenisehir, Ankara'nın değişen yüzünü gösterir ve kentteki değişimi sunar. Buradaki apartmanlar, Cumhuriyet dönemi yenileşme pratiklerinin sembolü durumundadır. Geleneksel yaşamdan modern yaşama geçişin etkilerini bu mekânlardaki yaşantılar üzerinden okumak mümkündür. Toplumsal yaşamdaki en önemli farklılaşma bireylerin yabancılaşmasıdır. Bu yabancılaşma bireylerin yalnızlaşmasına neden olur. Yenisehir'de bireysellik ön plandadır ve aileler daha içe dönük, diğer ailelerden ve evlerden kopuk bir şekilde yaşarlar. Komşuluk ilişkileri zayıf olup, insanlar yalnız kalmayı tercih eder. Selma da burada yeni ve modern yaşamın sessizliği üzerine düşünür. Ankara'nın değişen değerleri ile ilgili de düşüncelerini sunar. Çankaya'yı gördükten sonra

13 Yakup Kadri Karaosmanlı, *Ankara* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), s. 149-150.

14 A.g.e., s. 149-150.

ise Ankara'ya dair düşünceleri olumlu yönde değişir. Artık Ankara, yeni kurulan devletin modern başkentidir ve her geçen gün daha da gelişir. Selma, bu romanda resmî ideolojinin hedeflediği kadın tipini temsil eder. Selma'nın katıldığı ortamlar ve bulunduğu mekânlar, ülkedeki değişimi örneklendirir. Özgür, aydın ve eğitilmiş bir kadın olarak, bulunduğu mekânlarda hep bir erkekle yer alır. Roman çizgisinde bu durum, Ankara'daki değişimi anlama konusunda yardımcı olmakla birlikte, eril bir söylemin de uzantısı olarak değerlendirilebilir. Devlet kadına belirli hak ve özgürlükler vermekle birlikte, bunların kullanımını da sınırlandırır. Eserde, Selma'nın mekânlarda sürekli olarak bir erkeğin gölgesinde yer alışı bu durumu açıklar.

Romandan hareketle, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde modernleşme hareketinin gerçekleşme şeklini mekânsal değişimler üzerinden okumak mümkündür. Semra'nın İstanbul'dan Ankara'ya gelişi, yaptığı evlilikler, yaşadığı evler ve katıldığı toplantı ve balolar değişimin yüzünü gösterir. Selma ana figür olmakla birlikte, onun yaşamındaki değişimin etrafında bir ülkenin dönüşümü ve modernleşme deneyiminin ne şekilde gerçekleştiği aktarılır.

Panorama'nın kadınları

Panorama romanında; Cumhuriyet'in ilanından Demokrat Parti'nin iktidara gelişine kadar geçen süreçte siyasal ve sosyal yaşamda meydana gelen değişim anlatılır. Yakup Kadri Cumhuriyet'in ilanından sonra toplumdaki dönüşümü farklı kesimler üzerinden verir. Romanın başlangıcı, Milletvekili Neşet Sabit ile Mansurzâde Hüseyin Efendi'nin konuşması ile başlar. Bu başlangıç, inkılapları kabul eden ve itiraz eden iki kesim arasındaki çatışmayı gözler önüne serer. Yaşanan değişim, farklı yönleriyle birlikte ele alınır.

Yakup Kadri, Cumhuriyet sonrası meydana gelen siyasi ve sosyal değişim ele alınmakla birlikte, yanlış Batılılaşma temasına da yine romanında yer verir. Roman içerisinde, Sevim ve Semra davranışlarıyla ve yaşamlarıyla kendileriyle ve dış dünyayla çatışma yaşar. Sevim, davranışlarıyla *Kıralık Konak*'taki Seniha ile benzerlikler gösterir. Sevim, eğlenceli ve modern bir yaşamın özlemini çeker. Bu yaşamı en fazla filmlerde bulur. Hollywood filmlerindeki gördüğü yaşamlara özenir ve orada gördüğü yaşamları düşler.

"Bu dünyaya yalnız Hollywood'un selüloit şeritleriyle bağlıdır. Sevebileceği delikanlılar, benzetmek istediği genç kızlar bu şeffaf kurdalardan beyaz patiska perde üstüne akseden gölgelerdi,"¹⁵ şeklindeki ifade de onun bu Batılı yaşam merakını gösterir. Onun mekân ile kurduğu ilişki, Batılı yaşam kalıpları gördüğü dans salonları, sinema vb. yerlerdir. Bu mekânlarda farklı bir yaşamı görür ve onlara özenir.

15 Yakup Kadri Karaosmanoglu, *Panorama* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1987), s. 30.

Sevim, sinemada görmediği ve sinemadan öğrenmediği hiçbir harekette bulunmak, hiçbir iş yapmak istemezdi. Bugün tenis dersi almaya başlamışsa, bunun başlıca sebebi, ekran üstünde pek hoşuna giden birkaç film yıldızının bu top oyunlarındaki zarafetlerine hayran kalmış olmasıydı. Yine böyle bir sebeple ata binmek emelindeydi. Fakat henüz kendisine ustalık ve yoldaşlık edecek bir kavalie bulamamıştı.¹⁶

O da Batılı bir yaşamı filmlerden öğrenmiştir ve Seniha gibi sürekli olarak bocalar. Batı'yı yüzeysel olarak algılar, sadece dışsal özelliklerdeki değişim olarak yorumlar. Sürekli lüks yaşamın özlemini çeker. Bu özellikleriyle *Kıralık Konak* 'taki Seniha ve *Sodom ve Gomora*'deki Leyla ile yanlış Batılılaşma konusunda ortaklıklar taşır. Batılı yaşamı sürdürme için kendisine eşlik edecek bir erkek arayışı içindedir. Sevim'in yaşamı tecavüze uğraması ile değişir ve ev içi alana hapsolür. Evden bir süre çıkmaz ve erkeklerden nefret eder. Ancak Sevim yaşadıklarından sonra bir süre eve kapansa da daha sonra eski alımlı haline geri döner. Avrupa'ya gezmeye gider ve orada kalarak ailesinden uzakta yaşar. Avrupa ona istediği yaşamın kapılarını aralar. Tarihsel olarak farklı dönemlerin eserlerinde yer alan bu kişiler, yanlış Batılılaşmış alaf-ranga tipi sembolize ederler.

Romanda bu özellikleri ile dikkati çeken diğer kişi, Semra'dır. Fuat Bey'in kız kardeşi olan Semra, kız kolejinden memnun olmak üzeredir. O da modern bir yaşam sürmeyi, gezip eğlenmeyi ve güzel giyinmeyi her şeyin üzerinde tutar. Ev, mekân olarak onun dışarıdaki Batılı yaşama hazırlık yaptığı bir yer olma özelliği taşır. Bu durum romanda şöyle aktarılmaktadır:

Evde, başlı başına, acayip bir nesne de Semra'ydı. Yataktan kalkar kalkmaz Semra'nın ilk işi ayaklarına ipek çoraplarını geçirip aynanın karşısında dudaklarını boyamak, alttan üstten yola yola merceklerle bile görülemez bir hâle giren kaşlarını beş on kalem tuşuyla hafifçe gölgelemek ve saçlarını her gün başka bir şekilde tarayıp topladıktan sonra oturma odasının puflarından biri üstüne yaydığı manikür âletleriyle saatler saati turnaklarını yontup cilâlamak ameliyesine koyulmak olurdu.¹⁷

Evde sürekli olarak bir süs eşyası durumundadır. Eşyaya ve güzellik malzemelerine verdiği değeri ailesine ve diğer insanlara göstermez. Zevk ve eğlence içinde yaşamak onun için her şeyden daha önemlidir. Sürekli biçimde dışsal olarak değişmeyi önemser ve tüm zamanını kendine ayırır. Güzel ve bakımlı olmayı her şeyin üzerinde tutar. Abisi Fuat da kardeşinin bu durumunu arkadaş çevresinin kötü olmasına bağlar. Daha sonra içinde bulunduğu yaşam-

16 A.g.e., s. 30.

17 A.g.e., s. 180.

dan vazgeçemez ve zengin bir adamla yaşamaya başlar. Bütün bu yaşadıklarında babasını kaybetmiş olmanın yarattığı psikolojik sıkıntılar da etkilidir.

Panorama'da apartman dairesi, artık yaygın bir yaşam alanıdır. Diğer romanlarda olduğu gibi bir değerler sistemini sembolize etmez. Tam tersine olumsuzlukları ile sunulur. Özellikle Semra'nın ağabeyi Fuat, apartman yaşamını sevmez ve eski yalı yaşamını özler. Apartman dairesi aile yaşamında birçok değişime yol açan bir özelliğe sahiptir.

Semra'nın da özlemini çektiği şey, özgürleşmektir. Seniha, Leyla, Sevim ve Semra dış dünyaya açılma onlar için yeni ve özgür bir yaşamın kapılarını aralamaktadır. Mutlu ve güzel bir yaşamda yer aldıklarını düşünmelerine rağmen, her geçen gün tüketim kültürünün ve lüks yaşamın kurbanı haline gelirler. Tükettikleri sadece para ve zaman değildir, aynı zamanda kendi yaşamlarını da tüketirler. Lüks yaşam pratiklerini gerçekleştirdikleri mekânlar önceleri onlara mutluluk getirse de daha sonra kendilerinden taviz verdikleri ve acı çektikleri bir yer haline alır.

Sonuç

Edebî eserler; siyasi ve sosyal olana dair birçok unsur taşır. Yakup Kadri'nin romanlarına baktığımızda da, tarihsel bir kronolojide bir toplumun siyasi, sosyal ve kültürel olarak geçirdiği dönüşümler ayrıntılı olarak görülür. İncelemek için seçilen *Kıralık Konak*'taki Seniha, *Sodom ve Gomore*'deki Leyla, *Panorama*'daki Sevim ile Semra ve *Ankara*'daki Selma modern ve Batılı bir yaşam tarzını benimsemiş kadınlardır. Onların eserlerde mekânlarla kurdukları bağ, modernleşme deneyimleri ile yakından ilişkilidir. *Ankara* romanındaki Selma dışında diğer romanlardaki kadınlar ev yaşamlarından dışarı çıkarak Batılı, özgür ve modern bir yaşamı düşlerler. Sadece kitaplardan okudukları ve yüzeysel olarak öğrendikleri bir dünyayı yaşamlarına adapte etmek isterler. Çoğu zaman da bu durum çatışma şeklinde belirginleşir.

Bu kadınlar, farklı dönemlerdeki kadınların modernleşme deneyimini anlama konusunda yol göstericidir. Mekânlarla kurdukları ilişkiler ağı çerçevesinde kuşak çatışması en belirgin olarak *Kıralık Konak* romanındaki Seniha'da görülür. Kadınların yaşadığı çatışmalar gündelik yaşamda dış dünyada girdikleri ortamlarda yaşadıkları anlaşmazlık ve uyumsuzluklar şeklinde gözler önüne serilir. Bu kadınların içsel çatışmaları da mekânlarda verilir. Farklı yaşam alışkanlıkları önceki kuşaklar tarafından zaman zaman eleştiriye uğrar. Selma dışındaki kadınların hepsi, romanlarda aktarılan dönemin Batılılaşma tecrübesini yanlış gerçekleştirmiş kişilerdir. Selma'nın ise, diğerlerine göre modernleşme deneyimi biraz daha farklıdır. İstanbul'dan Ankara'ya modernliği getirdiğini düşünerek Ankara'da yaşamayı görev olarak görür.

Yakup Kadri, eserlerinde işlediği dönemi eleştirel bir şekilde ele alır ve eserlerini toplumu eğitmek için bir araç olarak görür. Romanlarında toplumun aksayan taraflarını, bireylerin bunalımlarını ve kimlik çatışmalarını eleştirir. İdeal insan ve ideal toplumun önemine inanan yazar, romanlarında ahlâki bir tutum sergiler. Toplumdaki yozlaşma ve yanlış Batılılaşmanın bireyler üzerindeki etkilerine genişçe yer verilir. Mekânlar da toplumsal ilişkilerin şekillendiği alanlar olarak, romanlarda yer alır.

Yakup Kadri'nin romanlarında, iç mekândan dış mekâna kadar uzanan çizgide, evden bütün kente uzanan bir genişlikte mekân tüm bireylerde etkilidir. Bireyin içsel dinamikleri ve varoluşsal sorgulamaları da romanlarda mekânlar ve mekânsal unsurlar aracılığıyla verilir. İnsanın yaşadığı mekânlarla kurdukları aidiyet duygusu veya bu mekânların insanların ruh dünyasında yarattığı çatışma belirgin olarak romanlarda hissedilir. Ele aldığımız romanlardaki kadınlar da, Batılılaşmayı yanlış anlamış alafranga kadın tipler olarak değerlendirilebilir. Bu kadınlar, Batılı bir yaşamı yüzeysel algıladıkları için, seçimleri her ne kadar Batılı ve modern görünse de, gündelik yaşamdaki varoluşsal seçimleri eski zihniyetin ürünü olarak görünür. Mekânsal özgürlüğe kavuşsalar da birey olarak var olamazlar ve eril tahakkümün emrine kolayca girerler. Özlemine duydukları yaşamı erkekler aracılığıyla elde etmeye çalışırlar. Romanlarda kadınların bu şekilde temsil edilmeleri, ele aldıkları dönemin kadından beklediği rol ve davranışlar nedeniyle olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Akpınar, Soner, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Alafrangalık Teması", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/4, (2008), s. 63-76.
- Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası*, çev. A. Derman, İstanbul: Kesit Yayınları, 1996.
- Connerton, Paul, *Modernite Nasıl Unutturur*, çev. Kübra Kelebekoğlu, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011.
- Elçi, Handan İnci, *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev*, İstanbul: Arma Yayınları, 2003.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Kiralık Konak*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1947.
- , *Panorama*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1987.
- , *Ankara*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- , *Sodom ve Gomore*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Lefebvre, Henri, *Mekânın Üretimi*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Narlı, Mehmet, "Romanda Zaman ve Mekân Kavramları", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5/7 (2002), s. 91-106.
- Özalp, Serpil, "Üç Edebi Metinde 1930'ların Ankarası ve Gündelik Yaşam", *Cumhuriyet'in Ütopyası: Ankara*, yay.haz. Funda Şenol Cantek, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi, 2012, s. 341-364.

Yakup Kadri'nin *Kadro* Yazıları: "İçeri Edebiyatı'nı Yaratmak"

EMRE BAYIN

Yakup Kadri'nin *Kadro* dergisi için kaleme aldığı yazıların büyük çoğunluğu bir edebiyat kanonu oluşturmaya çabalayan ve o ana kadar yaratılmış eserlerin kanonun neresinde duracakları üzerine fikir belirten yazılardır. Bu yazıları incelemenden önce hem dönemin hem de bir bütün olarak düşünce dünyamızın önemli noktalarından birini oluşturan, "iktisadi devletçilik ile sosyal siyaset ilkelerini" temel alan, bu ilkeleri tabana ulaştırmak/yaymak/anlatmak, Kemalizmi sistemleştirmek isteyen *Kadro* dergisinin "hikâyesi" üzerine bilgi vermek de faydalı olacak. Zaten Yakup Kadri'nin "bir Kadrocu olarak portresini", *Kadro*'nun "kendisi" hikâyesinden bağımsız düşünmek de pek mümkün değildir.

Kısa *Kadro* tarihi

1932 yılında *Kadro* dergisini çıkaran ve bugün Kadrocular olarak adlandırdığımız Şevket Süreyya Aydemir¹, Burhan Belge, İsmail Hüsrev Tökin, Vedat Nedim Tör, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'ndan oluşan ekibin bir araya gelişindeki temel gelişme olarak Şevket Süreyya Aydemir'in 1931 yılında Ankara'daki Türk Ocağı genel merkezinde verdiği "İnkılâp ve Kadro" başlıklı konferansı gösterebiliriz. Elbette saydığımız isimlerin bu konferanstan önce de bağı vardır: Aydemir, Belge, Tökin ve Tör dönemin komünist hareketinin faal olarak içerisinde ya da bu "dünya" ile ilgili isimlerdir; Yakup Kadri, Belge'nin kız kardeşi Leman Hanım ile evlidir vs. Fakat, birbirlerine ideolojik olarak yaklaştıkları, o zamana kadar var olan bölük pörçük "ortaklıkları" toparlama fikrinin olduğu an bu konferans olmuştur.¹

1 İsmail Hüsrev Tökin'in 1982 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide söyledikleri de bir iş birliğinin ilk sinyallerini verir: "Evvela biz Şevket'le katıldık. Onun Türk Ocağında verdiği konferan-

Aydemir, konferansta kısaca, “inkılâbın” bitmediği ve daha geniş kesimlere anlatılması gerektiği fikri üzerinde durur² ve tarihsel materyalizm kavramına vurgu yapar. Ancak bu vurgunun içeriği, kavramın Marksist düşünce-deki anlamından farklıdır. Aydemir, Marksist teorinin/bilimsel sosyalizmin Osmanlı/Türkiye gibi müstemleke/yarı müstemleke toplumların içinde bulunduğu sorunları çözmede yetersiz, Batı’ya özgü bir doktrin olduğunu düşünür ve tarihsel materyalizmin sadece “sınıf mücadelesiyle” ilgili olmadığına dair bir çıkarımda bulunur: “Tarihi materyalizm münhasıran sınıf mücadelelerinin inkişaf ettiği yerlerde ve devirlerde ve münhasıran bu mücadelenin mekanizmasını müşahedeye tahsis olunmuş bir usul değildir.”³ Bir bakıma önem sıralamasında sınıf savaşının yerine milli kurtuluş mücadelelerini koyar. Üretim araçlarının “eşit” dağılımının bile bu mücadelelerinin artması ve başarıya ulaşmaları sonucu gerçekleşeceğini düşünür. Yani, eşit dağılımdan yanadır, kapitalist değildir; ama sınıf savaşına da uzaktır; sosyalist değildir, iktisadi devletçi, “yerli” bir doktrin, üçüncü bir yol oluşturmak istiyordur. Kendi verdikleri isimle “Müstemleke İktisadiyatından, Millet İktisadiyatına Geçiş”ten yanadır.

Derginin bir başka ismi Vedat Nedim Tör de, “diğer memleketlerde örnek arayanlara” ve “diğer dillerde yazılmış eser araştıranlara” çatarken, hem onları “Türk devletçiliğinin orijinal bir siyaset prensibi olabileceğine” inanmakla suçlar hem de “sınıf”ın var olmadığını iddia eder, yani o da bir “yerlilik arayışına” vurgu yapar: “İşte devletçilik, milleti sınıflara bölmeden bir zümrenin diğer zümre hesabına istismarına meydan vermeden, bütün milli kuvvetlerin bir plan dairesinde iktisadi istiklale doğru en kısa ve en kolay bir yoldan sevk ve idaresi demektir ki, bu ancak bize benzeyen milletler için bir siyaset prensibi olabilir.”⁴ Bir başka yazısında bu kez Marx’ın teorisini doğrudan hedef alır: “Kapitalist nizamın talihini, Marx’ın tahmin ettiği gibi, kapitalist memleketlerdeki sınıf mücadeleleri değil, kapitalist memleketler dışındaki ‘milli kurtuluş hareketleri’ tayin edecektir.”⁵

Aydemir’in konferansına dönecek olursak, yine ona göre tüm bunları gerçekleştirmek için bir dinamizm sağlamak, dinamik olmak için de öncü bir

sı var. Konferansı da ikimiz beraber düşündük. O hazırladı, bana okudu ve münakaşasını yaptık. O münakaşadan sonra kalktık, orada okudu.” İsmail Hüsrev Tokin, *Türk Toplum Bilimcileri*, II. Cilt, (ed.) Emre Kongar (İstanbul: 1988, Remzi Kitabevi), s. 152.

2 Burhan Belge, derginin 11. sayısında bu devamlılığı şöyle anlatır: “‘Daha bitmedi mi?’ Hayır daha bitmedi. Hayır, daha inkılâptan, gene inkılâptan ve hep inkılâptan bahsedeceğiz...” *Kadro* dergisi, “Cihan İçinde Türkiye: İnkılâbımızın Sesi”, sayı 10 (İkinci Teşrin, 1932).

3 Şevket Süreya Aydemir, *İnkılap ve Kadro* (Ankara: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1932), s. 33.

4 *Kadro*, “İktisatta İstiklâl”, sayı 22 (Teşrinievvel 1933), s. 17

5 *Kadro*, “Milli Kurtuluş Hareketleri ve Buhran”, sayı 18 (Haziran 1933), s. 24.

kadro yaratmak lazımdır. *Tek Adam* adlı eserinde de “bir inkılâp varsa, onun izahı da olmalıdır,” derken bu öncü kadronun gerekliliğine vurgu yapmakta ve “nitekim bir aydın kadro, hem de Mustafa Kemal’in hayatında ve onun gözleri önünde, gene de Türk inkılâbının ideolojisini kendi açısından derlemek, aydınlatmak ve terkip etmek çabasına girdiklerini,”⁶ belirtmektedir. “Mustafa Kemal’in gözleri önünde,” sözlerinden yola çıkarak *Kadro* dergisini rejimin ve onun partisinin “resmî yayın organı” gibi bir yere konumlandırmak ilk bakışta mümkün, ancak doğru değildir. Burada, Aydemir’in ve *Kadro*’nun Cumhuriyet Halk Fırkası’nın ileri gelenleri Saffet Arıkan, Recep Peker ve Vasıf Çınar’dan farklı bir yerde durduğunu ve bu duruşun özellikle, bir bakıma CHF’nin parti-devlet “ideoloğu” diyebileceğimiz Peker’i rahatsız edeceğini de belirtmemiz gerekir.

Aydemir’in söyledikleri taze Cumhuriyet’in düşünce hayatına da bir canlılık katar, bu görüşler uzun süre konuşulur. Aynı tarihlerde Yakup Kadri de benzer alanlarda “gezmek”te, “Halk partisinin anlaşılmayan bazı ilkelerinin izahı” ile meşgul olmaktadır:

Mesela mebuslar soruyorlardı. “Efendim devletçilik diye bir şey çıkıyorlar, bu ne demektir? Eğer devlet taraftarı olmaksızın, biz zaten tek partiyiz, binaenaleyh bunu ayrıca bir hareket halinde kurmanın lüzumu yok” diye, baktım bütün meclis Halk Partili, fakat Halk Partisinin ilkeleri hakkında hiçbir bilgileri yok.⁷

İlkeleri “izah etmenin” derdine düşen Yakup Kadri’nin gezintisi de Burhan Belge’nin kendisini Şevket Süreyya ile tanıştırmasıyla doğru adresi bulmuş olur:

O sırada kayın biraderim olan Rahmetli Burhan Belge “Benim arkadaşlarım var onlarla konuşalım” dedi. Şevket Süreyya Bey’in “İnkılâp ve Kadro” diye bir kitap hazırladığını da söyledi. Onun üzerine gittim, Şevket Süreyya Beyi –o zaman Ticaret Yüksek Müdürü idi– buldum. Baktım, hepsi oturmuşlar, o yazıyor arkadaşları makinaya çekiyor, bütün çalışmalar kendi aralarında kalıyordu. Neşretmek için vasıtaları yok. Ben de hem mebusum hem de Atatürk’ün yakını sayılıyorum. Zannederim bir paratoner olarak beni günün birinde lazım olur diye içlerine aldılar. Ben aslında ekonomist değilim. Fakat yazdıkları, söyledikleri benim sezışlerime uyuyordu. Bakıyorum benim sezışlerim onların yazılarında dile gelmiş.⁸

6 Akt. Tevfik Çandar, *Türkiye’nin Demokrasi Tarihi* (Ankara: Imge Kitabevi, 1999), s. 308.

7 “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Konuşması”, *Atatürkçülüğün Ekonomik ve Sosyal Yönü Semineri*, 11-12 Ekim 1973, İstanbul, İ.T.L.İ. Cumhuriyet 50 Yıl Armağanı, s. 82.

8 A.g.y.

Recep Peker ile o zamana kadar somut olarak cereyan etmeyen çatışma dergi fikrinin güçlenmesiyle ete kemiğe bürünür, Peker bu çabayı “kendi vazifesine” yapılan bir müdahale olarak görür. Böylece Yakup Kadri’nin, kendi *Kadro*’su ile devlet “kadroları” arasındaki “paratonerlik”⁹ görevi de başlamış olur.

Onun üzerine ben Recep Peker’e gittim, dedim ki. “Ben mebuslara ve halka Halk Partisinin ilkelerini anlatmak için bir dergi çıkarmak istiyorum.” “Ne işe yarayacak bu dergi sanki” dedi. Yani “Kadro demek, bir partinin fikir kadrosu, Öncü kadrosudur.” Recep Peker o zaman “Bu vazife bizimdir, ben sana veremem” dedi. Yine bir sen ben davası çıktı. Onun üzerine kalktım Atatürk’e gittim. “Bir dergi çıkarmak istiyorum Milli Mücadelenin ruhunu izah edebilmek için” dedim. Atatürk dergiyi çıkarmamıza izin verdi.¹⁰

Yine Yakup Kadri’nin aktardığına göre Peker tüm bunları “pencere camlarını sarsan” ve “gürül gürül gürleyen” bir sesle ifade etmiştir.¹¹

Temel birkaç adımını gösterdiğimiz bu gelişmelerin ardından *Kadro* dergisi resmî olarak kurulur. Yakup Kadri derginin imtiyaz sahibi, Vedat Nedit de yazı işleri müdürü olur. Yakup Kadri’nin imtiyaz sahibi olarak gösterilmesinin iki nedeni vardır, biri söylediğimiz üzere kendisinin Mustafa Kemal’e yakınlığı, diğeryse diğer kurucu isimlerin halihazırda devlet kadrolarında resmî görevde bulunmalarıdır.

Tüm bu “tantananın” içinde derginin ilk sayısı yayımlanır. Şevket Süreyya bu sayıda “çıkış” nedenlerini şöyle açıklar:

Türkiye bir inkılâp içindedir. Bu inkılâp kendine prensip ve onu yaşatacaklara şuur olabilecek bütün nazari ve fikri unsurlara maliktir. Ancak bu nazari ve fikri unsurlar inkılâba IDEOLOJİ olabilecek bir fikriyat sistemi içinde terkip ve tedvin edilmiş değildir. Gerek millî mahiyeti gerek beynelmilel şümül ve tesirleri itibarile, tarihin en manalı hareketlerinden biri olan inkılâbımızın, zatinde mündemiç bu ileri fikir ve prensip unsurlarını, şimdi inkılâbın seyri içinde ve onun icaplarına uygun bir şekilde izah işi, bugünkü Türk inkılâp münevverliğine düşen vazifelerin en acil ve en şerefliisidir. (...) KADRO, BUNUN İÇİN ÇIKIYOR.¹²

“İnkılâp şevkini her zaman uyanık tutmak” gayesiyle üç yıl boyunca 36 sayı yayımlanan *Kadro* dergisi politikadan, ekonomiye, edebiyata, sanata

9 Selim İlkin, İlhan Tekeli, *Kadrocuları ve Kadro’yu Anlamak* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003), s. 349.

10 *Atatürkçülüğün Ekonomik ve Sosyal Yönü Semineri*, s. 82.

11 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Zoraki Diplomat* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020), s. 87.

12 *Kadro* dergisi, “Kadro”, sayı 1 (Ocak 1932).

geniş bir alanda söz söyler. 1932, yani kuruluş tarihi de önemlidir, çünkü Türkiye'nin ikinci çok partili siyaset denemesi de bu kuruluştan hemen önce ve kısa sürede başarısızlığa uğramıştır. Yine Yakup Kadri'nin aktardığına göre bu denemenin öznesi Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın lideri Fethi Okyar'ın İzmir ziyaretinde Atatürk ve İsmet İnönü'nün resimleri yırtılmış, Balıkesir ziyaretinde Okyar “yeşil bayraklarla” karşılanmıştır. Bunu yapanların hapse atılması ve partinin kapatılması ise Halk Partisi'nde “devrim nizamının artık bir daha sarsılmamacasına yerleştiği”¹³ fikrini oluşturmuştur. Ancak, henüz “taze” bir dergiden bile “çekinilmesi” bu fikrin yerleşikliğini de sorgulattır.

Yakup Kadri'nin daha önce Recep Peker'e dergi çıkarma fikrini açtığı ve karşılaştığı tepkiden bahsetmiştik. İlk başta, bu ziyaret Yakup Kadri'nin *Politika'da* 45 Yıl'da belirttiği gibi “parti disiplinine aykırı bir harekette bulunmamak endişesi”¹⁴ olarak görülebilir. Ancak Serbest Fırka Olayı'nın yarattığı gergin ortamla birlikte düşününce bunun sadece mevzuata uymak isteyen bir “teblig” değil, bir “izin” ziyareti olduğu ihtimali daha kuvvetlidir.¹⁵ 1927 Komünist Tevkifatı'nda “yara alan” diğer kurucularının anılarının henüz taze olması da bu görece temkinli adımın sebebini açıklayabilir. Ancak bu “izin de” yeterli olmaz, Yakup Kadri'nin “dostum” olarak nitelendirdiği Recep Peker, derginin tüm yaşamı boyunca, hep bir yerlerden varlığını hissettirir. Öyle ki Peker, uğraşmaya derginin isminden başlamış, *Kadro*'nun Avrupa merkezli sosyalist partilerin isimlerinde yer alan “cadre”den ilham aldığı ve içeriğinde de bu yabancı ve “tehlikeli” ideolojiden izler olduğunu savunmuştur. Bu karşı çıkış, Burhan Belge'nin derginin ikinci sayısında yazdıklarıyla somut bir “şikâyet” özelliğine de kavuşmuştur. Belge, “Gümüş para meselesi” başlıklı bu yazısında gümüşün altın gibi bir para maddesi olarak kullanılmasını isteyenlerin bu çabalarını yadırgar ve bu çabanın Avrupa ve Amerikalı sermayedarların stok eritme taktiği olduğu görüşünü savunur. Falih Rıfkı, bu yazının “köşkte”, yani Çankaya'da sebep olduğu gerilimi Yakup Kadri'ye birinci ağızdan anlatır. Köşk bundan sonra *Kadro*'ya yönelik sert tartışmaların ana mecrası olacaktır bir bakıma. Başrolde yine Peker vardır:

Dün akşam köşkte parti haysiyet divanını andırır gayet ciddi bir toplantı oldu. Recep (Peker) yanında birkaç merkez idare heyeti azasıyla *Kadro*'da çıkan bir yazıyı saatlerce münakaşa mevzuu yaptılar ve senin hakkında, mutlaka, bir disiplin kararı verilmesini istediler. Bugün akşama doğru, ultimatom-

13 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Politikada 45 Yıl* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s. 99.

14 A.g.e., s. 87.

15 “Endişenin” boyutunu sezebilmek için Serbest Fırka olayında Kadrocular'ın, Mustafa Kemal'den yana olduklarını, en azından “karşısında” durmadıklarını da belirtelim.

su bir tebliğ alacağını sanıyorum. Vakit kaybetmeden, hemen gidip Gazi'yi görsen çok iyi edersin. Fakat, akşama kalayım deme. Öğleden sonra, en geç, saat üçte dörtte bu işin çaresine bakmalısın.¹⁶

Burada bir parantez açmak da gerekir, Kadri “köşk”e daha önce de sıklıkla çağırılan bir isimdir. Ancak *Kadro* çıktıktan sonra bu davetlerin sayısı azalır. Bu davetlerinin aynı şekilde devam etmemiş olması ya da tamamen bitmemesi “köşkün” *Kadro*'ya karşı netameli ve “kararsız” tavrını da gösterir. İlk ve Tekeli'nin aktardıklarına göre 1932, 1933 ve 1934 yıllarında Falih Rıfkı 206 kez çağırılmışken, Yakup Kadri için bu sayı 32'dir. Bu yüzden Yakup Kadri'nin haberleri başkalarından alması da normaldir.

Yakup Kadri, Falih Rıfkı'yla konuştuğu gün Mustafa Kemal ile de görüşür ve kendisine dergiyi kapatmayı teklif eder. –Sorgusuz sualsiz bu teklif, Kadrocuları'ndan üzerlerinde hissettikleri baskıyı da doğrudan gösterir.– Mustafa Kemal derginin kapatılmasını istemez, başka “bahislere” atlar ve konu kapanır. Ancak aradan yaklaşık olarak iki yıl geçtikten sonra köşk sofrasının konusu yine *Kadro*'dur. Olanları bu sefer Vasıf Çınar anlatır Yakup Kadri'ye: “Geçen akşam sarayda idim. Sofrada sana karşı epeyce şiddetli bir yayılım ateşinin açılışına şahit oldum,” demiş ve ilave etmiştir:

Güya sen *Kadro* mecmuasında iktisadi siyasetimizi baltalayan ve hattâ Recep (Peker)'in iddiasına göre rejimin temellerini sarsan neşriyatta bulunuyormuşsun. Bu böyle devam ederseymiş İktisat Vekili Celal Bey tuttuğu yolda ilerleyemezmiş. Öte yandan Cumhuriyet Halk Partisi de hizipleşmek tehlikesine maruz kalmış. Sofra kalabalıktı. Biri durdu, öbürü söyledi.¹⁷

Bu noktada çelişkili bir durumla karşılaşırız. Yakup Kadri, anılarında bu olaydan sonra “artık kendini savunacak takati kalmadığını” söyler ama beri yandan da Vedat Nedim'e olayın ardından yazdığı mektupta bu krizin de öncükler gibi atlatılabileceğini düşündüğünü belirtir. Vedat Nedim'e yazdıkları gerçeğe daha uygundur, çünkü hemen bu olaydan sonra Ankara'ya Şükrü Kaya'nın yanına gider. Niyeti durumu konuşmaktır. Yani hâlâ “takatli”dir. Kaya ile görüşme fırsatı bulmadan, İnönü ve Mustafa Kemal ile karşılaşır. Konuşma sırasında Tiran'a atandığını, kendi tabiriyle “boylandığını” öğrenir. İmtiyaz sahibi yurtdışına gidince dergi de kapanır. Tabii, *Kadro*'nun kapanmasının sebebini sadece bu olay olarak göstermek yanıltır, bu sadece bir “son damla” olmuştur. Recep Peker ile yaşanan gerilimler, iktisadi devletçi görüşlerin iş çevrelerini rahatsız etmesi Yakup Kadri'nin ihtimal dahilinde saydığı diğer nedenlerdir.

16 A.g.e., s. 100.

17 A.g.e., s. 103.

Burada altını çizmemiz gereken en önemli nokta Tekeli ve İlkin'in de belirttikleri gibi devlet kademelerinde tepkinin Kadrocular'a değil daha çok Kadro fikrine yönelik olmasıdır. *Kadro* kapandıktan sonra Kadrocular'ın devletin önemli kurumlarındaki görevlerini sürdürmeleri de bunun en önemli kanıtıdır.

İkinci önemli nokta *Kadro*'nun bir taban dergisi olmamasıdır. Yani, toplumda olan bir talebe yönelik değil, toplumda bir talep yaratmak üzere kurulmuştur. Haliyle, derginin okurları da bir destekçiden ziyade, fikri gelişmeleri takip eden entelektüellerdir. Bu yüzden "kapatma" kararına karşı çıkacak, "davaya" ihanetle suçlayacak bir kitle yoktur. Bu da "baskıdan" bunalmış Kadrocular'ın elini rahatlatan bir durumdur şüphesiz.

Bir diğer önemli nokta da *Kadro*'nun kapandıktan sonra bile süren yadsınamaz etkisidir. 1960'lı yıllarda Doğan Avcıoğlu'nun çıkardığı sol-Kemalist *Yön* dergisinin izlediği çizgi Kadrocu fikirlerin devamı gibidir. Kurtuluş Kayalı'ya göre ise *Kadro* sadece *Yön*'ü değil, kendisinden sonra oluşan tüm sol hareketleri etkilemiştir.¹⁸

"İçeri edebiyatı"nı yaratmak

Jusdanis'in dikkat çektiği gibi modernleşme, etnik-dinsel kimliklerin yerine milli kültürü koyar. Milli kültür ise "imparatorluğun mutlak yasalarının ve kilisenin zorlamaya dayalı adetlerinin tersine, cemaat alışkanlıkları, deneyimler, hikâyeler ve tabii ki dil aracılığıyla" birleştirir.¹⁹

Yakup Kadri'nin "modernleşme" yıllarında kaleme aldığı *Kadro* yazıları da bu minvalde bir milli kültür ve onun üzerinden şekillenen bir edebiyat kanonu oluşturmaya çabalayan yazılardır. Yani bir bakıma, politik faaliyetin sanat üzerinden ulusal olanı yaratmaya, bir arada tutmaya, belirginleştirmeye ve yerleşik kılmaya çalışan yönüdürler.

Yakup Kadri, bu yeni kanonu oluşturmak isterken kabaca şöyle bir hat izler: Önce, eskiyi ve yaratılmak istenen yeniyi eleştirir; sonra kurulması gerektiğini düşündüğü "gerçek" yeninin içerik ve dil özelliklerinin nasıl olması gerektiğine dair öneriler sunar, bireysel olan karşısında toplumsal olanın/halk edebiyatının müdafaasını yapar. Ardından hem Divan edebiyatını hem Tanzimat edebiyatını "klasik" olarak nitelendirir, yani bu iki edebiyat anlayışını tarihinin sahasına hapsederek, yaratılmak istenen kanonun doldurması için müsait boş ve geniş bir alan yaratır.

Yakup Kadri'nin *Kadro*'da kaleme aldığı yazılarında bu çabayı somutlaştıran önerilerine geçmeden önce şunu belirtmek gerek: Kadrocular'dan bah-

18 Kurtuluş Kayalı, *Türk Düşünce Dünyasının Bunalımı* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), s. 24.

19 Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür* (İstanbul: Metis Yayınları, 1997), s. 79.

sedilirken Yakup Kadri, sosyalist/sol geçmişe sahip diğer isimlerden ayrı bir yerden değerlendirilir, isminin yanına bir şerh düşülür. Ne var ki, *Kadro*'nun on beşinci sayısında Yakup Kadri'nin kaleme aldığı "Maxim Gorki ile mülakat" başlıklı yazı bir bakıma bu şerhin yanına bu kez onu sorgulayan bir şerh daha koymamızı gerektiriyor. Bu yazıda Yakup Kadri, Gorki'den yola çıkarak "Proletarya Edebiyatı" kavramı üzerinde durur. Bu edebiyatı yaratan özelliğin "yazarın sınıfının" değil, hitap etmek istediği sınıfın değişmesi olduğunu belirtir. Shakespeare'den Homeros'a çoğu büyük yazarın, "aşığı" sınıflara mensup olsalar da "yüksek" sınıfların okuduğu şeyler yazdığını, Gorki'nin ise içinden çıktığı "sınıfın" metinlerini yazarak, bir dönüşüm yarattığını söyler: "Şu halde Gorki, bize yeni bir şeyin tekevvününden haber vermiş olmadı. Yalnız gelecekteki sanatkâr veya muharririn, artık mütereddi asilzadenin zevkine hizmet etmeye; karnı şişmiş görgüsüz bankerin takdirini kazanmaya, yufka yürekli ve yufka beyinli burjuva karısının gözlerini yaşatmaya mahkûm olmaktan kurtulacağını söylemek istedi." Bu metin, Yakup Kadri ve Kadrocular arasında var olan "ideolojik kopukluk" hissinin aslında o kadar kuvvetli olmadığını, Yakup Kadri'nin sosyalist/sol siyasete en azından "ilgisiz" kalmadığını, Kemalist halkçılığın bir basamak üstüne çıkabildiğini de göstermektedir.²⁰

Yazılara geçerse...

Yakup Kadri'nin *Kadro*'da yayımlanan ilk yazısı "Şairin, bize anlatacağı şey kaldı mı?"dır. Bu yazıda yazar yeni bir hayatın –kabaca Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş– yeni bir insan ve yepyeni "tahassüs kabiliyetleri" yarattığı fikrini öne sürer. Fakat ona göre bu "tahassüsü" yani duyguları ifade şekilleri henüz keşfedilmiştir: "Üç telli sazı atıp bir nikel boru içine üflemeden bir şey çıkmaz. Nefesin başka bir nefes, melodinin başka bir melodi olması lâzım gelir." Aynılıktan yakınırken, "yeniyi" yaratmaya çalışanların çabalarına da bir eleştiri getirir. "Köhne temrinleri alt üst edip, bir taze hüner gösterdiklerini zanneden köşe başı şairlerinin" uzun soluklu olamayacaklarını düşünür, ama onları "asıl peygamber" gelmeden önce görünen "meczuplar" ve "sahte peygamberler" olarak değerlendirir. Yani ortaya çıkan ürün yeni-yi yaratmasa bile, yeniyi yaratmaya giden yolda yaşananlar tarihsel akışa uygundur. Bu yazı şüphesiz çağın edebiyatının "çağı yakalayamadığına" yönelik, daha çok evrensel bir eleştiridir. 1914'ten 1918'e kadar yaşanan ıstıraplardan sonra Dante'nin Cehennemi'nin artık "türkölü bir film" gibi göründüğünün ya da Baudelaire'nin "ihtiyar orospusunun sarkık memelerinin" ve

20 Sonraki sayılarda Moskova Edebiyat Günleri'nden bahsederken çektiği "dikkatler" de bu bakımdan önemlidir.

“zenci karısının kapkara kucagının” delikanlıların denemeye değer zevkleri olmadığının altı önemle çizilir.

Yerelden izlerle karşılaşmaya ikinci sayıda kaleme alınan “Millî tasarruf ve Halk edebiyatı” yazısıyla beraber başlarız. Halk edebiyatı koşulları ve ürünleriyle “Türk entelektüeli”nin konumunu karşılaştıran bu yazıda, Yakup Kadri halk edebiyatından yana saf tutar. Bu edebiyatın “zamanın ruhuna” daha yakın olduğunu savunurken, Türk entelektüelinin “çorak bir âlem içinde, bu âlem kadar sahte, cılız ve çorak bir dille, aldatan kadının aldatılmış kızın, dar ihtiraslar içinde çırpınan delikanlının, züppe şehir beyinin psikolojisiyle meşgul” olduğunu düşünür. Halk şairlerinin metinlerinde geçen manto, moda, şampanya ve iskarpin gibi kelimeleri yadırgar, ama bunları bazı “İstanbul romancıların” metinlerinde olduğu gibi “ruha azap veren şeyler” olarak görmez. Yine bu metinde Türk entelektüeline yönelik söylenen “kuru kafalı”, “sabun köpüğünden bir balon”, “göklerde uçan” gibi sözler de Yakup Kadri’nin yönünü iyice belli eder.²¹ Halk edebiyatına verilen bu paye de toplum tarafından kabul gören “hikâyeler” başlığını zenginleştirme ve millî kültür inşasına/kanonun oluşmasına katkı sunma çabasıdır aslında.

Yakup Kadri’nin bu yazının çıktığı yıl yayımlanan romanı *Yaban*’ın ana kahramanı da “köy hayatına” uzak bir Türk entelektüelidir. Yazar, bu hayali kahramanına, makalesinde “gerçek” kişilere yüklendiği gibi ağır eleştiriler getirmez, ona “şefkatle” davranır ve “başka bir dünya” ile bilmesi gereken asıl dünyayla tanıştırır. “Millî tasarruf ve Halk edebiyatı” başlıklı bu yazıda yer alan “Türk entelektüeli ile halk arasında ne mukadderat, ne sınıf, ne de irfan farkı vardır,” tespiti, ortak bir dünya yaratma arzusunun uzun hikâyesidir bir bakıma bu roman. Bu nedenle yazı, *Yaban*’ın altında yatan düşünce pratiklerini, çatışmaları göstermesi bakımından önemlidir.²²

Derginin üçüncü sayısında yayımlanan “Ham madde ve halkla sanatkâr” başlıklı yazıda Yakup Kadri, sanat ve zanaat ilişkisi üzerinde dururken, yine toplumsal olan ile edebiyat arasındaki bağı sorgular. Geniş bir alan yaratıp “biz” derken, bu bizin “her hususta olduğu gibi fikir sahasında da ham maddeci” olduğunu düşünür. Sanatçının, bir zanaatçı gibi ham maddeyi kendi hükmüne alarak bir nizam altına sokması gerektiğini savunur. Fakat, bu “nizam” yani biçim üzerine, ham duyguların işlenmesi gerektiğinden başka bir şey söylemez. Ki bu söylediği, zaten biçimin kendisidir, dediğimiz gibi nasıl olması gerektiği üzerine söylenmiş bir şey değildir. Bu yazıda diğer yazılarla

21 Yakup Kadri’nin üslubunda pek alışık olmadığımız bu tarz sert kelimeleri, konu “modernleşme” olduğunda rahatlıkla kullanmasını, Harold Bloom’un “uluslaşma”da geciken toplumlarda ortaya çıktığını söylediği kompleks ve gerilimin bir yansıması olarak da görebiliriz [akt. Murat Belge, “Türkiye’de ‘Kanon’”, *Kıtap-lık*, sayı 68, Ocak 2004].

22 Bkz. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020).

paralel okuyabileceğimiz bir başka şey yine içerikle ilgilidir. “Halk, neyi kabul ve tasdik eder?” diye sorar Yakup Kadri ve “yalnız kolektif olan duyguları, heyecanları...” cevabını verir ve ekler: “Filân veya filânın, cılız bir saz üstünde mırıldandığı birtakım şahsî ve hususî neşvelerden, hırslardan, öfke ve ıstıraplardan; filân kadınla filân erkek arasında geçen gönül maceralarından ona der?” Burada Yakup Kadri ve kuşağı ivedilikle bir “millî kültür” oluşturmaya çalıştıkları için “duyguların evrenselliği” gibi birtakım temel meseleleri çok çabuk göz ardı ederler.

Dördüncü sayıda yer alan “Hâile unsuru” başlıklı yazı da yine “bireysel” olana bir tenkit ile başlar. Büyük sanatkar bir hülya adamı değil, bir kahraman²³ olmalıdır bu yazıya göre. Sanatçı bu kahramanlık vasfına da “içeri hayatından” hâileler/trajediler anlatarak kavuşur. Bu isteği yine Jusdanis’in “Edebiyat kanonu bir anlatılar toplamı olarak, bir cemaatin üyelerinin ortak bağlarını anlamalarını sağlayan hikâyeler toplamıdır,”²⁴ görüşüyle paralel olarak okuyabiliriz.

“İçeri hayatından” hâileler/trajedilerin nasıl anlatılacağı hususunda Yakup Kadri Prometheus örneğini verir. Zincire vurulmuş ve ciğerlerini kartalların didiklediği Prometheus bu haliyle bir zavallıdır, ancak sanatçı onu zincirlerini şakırdatarak ve ciğerlerini sürükleyerek ayağa kalkmış bir halde tasavvur ettirebilir. Yazara göre okurun gözünde böyle bir dünya yaratamayanlar meddah, cambaz ya da pandomimacıdır. Yakup Kadri bu yazıda ilk kez Türk edebiyatından da isimler verir. Ona göre Mevlâna, Yunus Emre ve Fuzulî’nin dışında kalan çoğu kişi bu meddah edebiyatının birer temsilcisidir. Bu yazıda özellikle Kadri’nin “içeri hayatı” tabirine dikkat çekmek gerekir. Bu bir bakıma, yazarın *Kadro* yazılarında benimsetmeye çalıştığı edebiyat anlayışının kavramsallaşmış hâlidir: Bizden olanı, yerel olanı anlatma, yani “içeri edebiyatı” yaratma. Yine, 1921 tarihli *İkdam* gazetesinde yayımlanan “Eğer... Gene Zafer” başlıklı yazısında da Batılı düşünürlerin sistemleştirdiği “Bir millette yaratıcı dehanın inkişafı daima bir büyük askerî zaferden sonra vuku bulmuştur. Tarihte bu fikri teyit ve ispat eden müteaddit misaller var,” görüşünü savunduğunu belirtir.

Altıncı sayıdaki “Bedîî Heyecan” başlıklı yazısında sanat eseri karşısında duyulan heyecanı, bu heyecanın duygularda yarattığı değişimi anlatan Yakup Kadri, yedinci sayıda yine kişisel olan ile toplumsal olan üzerine düşünür: “Ferdîyet ve Şahsiyet” başlığını taşıyan bu yazıda Yakup Kadri, yazar-

23 Daha sonra kaleme alacağı *Kıralık Konak*’ta “kahramanlık” vasfının yanına bir de “mübareklik” ekler: “Mensup oldukları milletin itikatlarını, gazalarını, hezimetlerini, elem ve nişatını terennüm eden o büyük halk ve millet şairleri benim için daima mübarektirler.” Yakup Kadri Karasmanoğlu, *Kıralık Konak*. 64. baskı (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020), s. 166.

24 Jusdanis, a.g.e., s. 76.

ları, ferdiyetçi ve cemiyetçi kavramları üzerinden kategorize etmenin yanlış olduğunu, ferdiyetçi görünenlerin de içinde bulunan cemiyetten etkilendiklerini belirtir. Sekizinci sayının “Edebiyat buhranına dair” yazısı, bir önceki sayının bu “ferdiyet-cemiyet” meselesine eklemlenir. Nedim’in Lale Devri’nin solmuş güllerinde, boşalmış sürahilerinde, suyu çekilmiş havuzunda Damat İbrahim Paşa dönemini görür Yakup Kadri. Böylece kafasındaki “ferdiyet-cemiyet” etkileşimini bir örnek üzerinden doğrudan göstermiş olur.

Bu sayıdaki yazı iki önemli nokta üzerinden okunabilir. İlki, Yakup Kadri’nin, Kadrocular’ın ekonomik düzlemde yarattıkları “yarı müstemleke Türkiye” tespitini edebiyat üzerinden de “görmesidir.” Ona göre, Türkiye, Batı’nın “Osmanlı’yı bir ihtiyar ejder gibi” bölmesinin ardından sadece “bazı uzuvları” canlı kalan bir yapıdır. Bu yüzden kendine mahsus bir şuur gelişmemiştir ve edebiyatının da “inkışafı/gelişmesi” imkânsızdır. Sadece Tevfik Fikret ve Abdülhak Hâmit’e²⁵ ayrı bir parantez açar, onları bu ortam içinde olumlu birer “kaza” ve “tesadüf” olarak görür. Eleştirilerini de Edebiyatı Cedide üzerinden yapar. Bu noktada yazının ikinci önemli kısmıyla karşılaşırız. Yakup Kadri, hem açıkça Şinasi’nin de ismini vererek Tanzimat’ın toplumcularını eleştirir, hem de Edebiyatı Cedide’yi, eleştirdiği Tanzimatçıların hitamlarıyla, hatta “dekadan”²⁶ kavramını da kullanarak suçlar. Tanzimatçıları, Batı fikri altında “pasifleşen”, bir “taklide dönüßen” edebiyat yapmakla eleştirirken, Edebiyatı Cedidecileri Arap-Acem etkisi altında kalmak ile itam eder.²⁷ Nitekim bu görüşlerini 16. sayıda yer alan “Samimiyete Davet” yazısına da bağlayabiliriz. Zira bu yazıda Yakup Kadri, “Garp kültürüyle temasa gelir gelmez kendi ruhundan utanan” Türk şairi/sanatçısına samimiyeti önerir. Yani “içeri edebiyatı”na “yerel”likten sonra bir başka madde daha ekler: “Samimiyet.”

Yakup Kadri, edebiyatın geçmiş kuşaklarını böyle canhıraş bir şekilde eleştirirken aklımıza bir soru takılır. Peki bu “geçmiş” ne olacaktı? *Kadro*’nun 10. sayısında “Enderûn Şairleri ve Halk Edebiyatı” başlığı altındaki yazıda kendisi de bu sorunun peşine düşer. Dokuz gün süren bir Dil Kurultayı olmuştur ve Yakup Kadri’ye göre bu kurultayda yapılan konuşmaların

25 Fikret’in toplumsal duyarlılığı da olan şiirlerini Yakup Kadri’nin sevmesi muhtemel, ancak Hamid’in bireysel ve imgeci şiirini neden sevdiğini açıklamaması bu yazının “havada” kalan unsurlarından biridir.

26 Türkçe edebiyattaki “Dekadan” tartışması üzerine yapılan çalışmaların çoğunda Yakup Kadri’nin bu yazısı ya görmezden gelinmiş ya da yazının farkına varılamamıştır. Oysa Yakup Kadri, tartışmalı konular üzerine taraf tutmaktan çekinmemiş ve tarafını çoğu yerde belli etmiştir. Örneğin, *Kadro*’nun 15. sayısında, tıpkı Dekadan tartışmasında olduğu gibi yine düşünce dünyamızın önemli bir tartışmasına dahil olur ve Ziya Gökalp’in kültür ve medeniyeti ayıran yaklaşımına açıkça karşı çıkar. *Kadro* dergisi, “Kültür ve Medeniyet”, sayı 15 (Mart 1933), s. 25.

27 Buradaki etnik farklılıkları “homojenleştirme” çabası da yine ulus inşası-kanon yaratma düşüncesiyle birlikte okunabilir.

da ardından “Osmanlı edebiyatı denilen bir nevi dil ve kültür mahsulü artık, bir daha gün yüzüne çıkmamak üzere tarihin karanlığına” gömülmüştür. Yakup Kadri yazıda, kurultayda kimlerin konuştuğu üzerine bilgi vermez. Kastetmek istediğini daha iyi anlamak için bu kurultay hakkında biraz daha bilgi vermek gereklidir. 26 Eylül 1932 günü Dolmabahçe Sarayı’nda yapılan kurultaydaki çoğu konuşmayı Mustafa Kemal de dinlemiştir. Halit Fahri Ozansoy “bu büyük toplantının Türk dilinin bayramı olduğunu, bu nedenle açış günü olan 26 Eylül’ün Dil Bayramı olarak kutlanmasını” önermiş, öneri kabul görmüştür. Kurultayın başat isimlerinden ve “Beş Hececiler” olarak adlandırılan sade ve adıyla müsemma hececi grubun içerisinde yer alan Halit Fahri Ozansoy’un şiir anlayışı, hem Yakup Kadri’nin söylemek istedikleri hakkında fikir verir, hem de “içeri edebiyatı”nın sahip olması gereken kural listelerini genişletir: “Sade dil.”²⁸

Yeni olana bu övgü, Yakup Kadri’nin yazısının başında kullandığı “tarihin karanlığına gömülmek” ifadesiyle “eski olanı” tamamen yok eden bir övgü gibi görünse de Yakup Kadri’nin bu “gömme” ifadesiyle kastının, artık bu tarz şiir yazılmayacağı gerçeği olduğunu, Âşık Paşa’dan Fikret’e uzanan isimlerin “klasik edebiyat” tarihimiz içinde değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizmek istediğini söyleyebiliriz. Bir sonraki yazıda da Yakup Kadri cephesinde Kurultay’ın etkisi hâlâ devam ediyor olmalı ki, yine “sade dil” öğütlerini tekrarlar: “Edebiyattan kaçınmak, edebiyat yapmamak, çıplak sözün sırrına ermiş bulunmak, işte sahici edebiyat ana şartları...” Ayrıca, yine “bireysel” şiire dokunmadan geçemez. Ahmet Haşim’in “Bir taraf bahçe, bir tarafta dere / Gel, uzan, sevgilim, benimle yere / Suyu yakuta döndüren bu hazan / Biz-i gark eyliyor düşüncelere...” gibi bir dördlüğü “mırıldayamayacağını” söyler. 12. sayıdaki “Eski-Yeni” başlıklı yazı, yine bu eski/anlaşılmaz –yeni/sade– sanat/toplum tartışmasına eklemlenir: “Bütün eski kıymetler altüst oluyor. Eski hacimler, eski sıkletler yerlerini henüz mesahaları tayin edilemeyen hacimlere, sıkletlere terk ediyor. On dokuzuncu asırdan arta kalan ölçülerle, artık bunlar tartılıp ölçülemez.”²⁹

Art arda gelen bu eski/anlaşılmaz –yeni/sade– sanat/toplum arasında tartışan yazılardan sonra, bu sayıda Yakup Kadri, kendisinin taraf değiştirme, “aydınlanma” anını anlatır. Bir nevi, somutlaştırarak, “hikâyeleştirerek” yaratmaya çalıştığı kanonunun “çekim gücünü” arttırmaya çalışıyordur. Bu-

28 1921 yılında *İkdam*’da yayımlanan bir yazısında bu sadeliği “ırksal” bir özellik olarak görür: “Türk için sadeliğe doğru gitmenin manası ... aslına doğru gitmektir. Çünkü Orta ve Küçük Asya’nın en sade milleti Türklerdir. Sadelik onların ırkî ve timsali seciyelerinden biridir.”

29 Ahmet Haşim’in ölümü üzerine 19. sayıda kaleme aldığı yazıda Vedat Nedim Tör de acısının “büyüklüğüne” rağmen Haşim’in sanat anlayışına ince bir gönderme yapar: “Zekasının projektorünü dışına değil içine çevirdi. Onun için Haşim’in sanatı cemiyet değil, ‘kendi için’ bir sanat oldu.” *Kadro* dergisi, “Ahmet Haşim’in Ölümü”, sayı 19 (Temmuz 1933), s. 58.

rada, Fecri Âti'ye katılmasını, “sanat şahsi ve muhteremdir,” düsturunu nasıl sürekli tekrarladığının hikâyesini anlatan Yakup Kadri, büyüünün Balkan Harbi sırasında yaşanan “millî” felaketlerle bozulduğunu, şahsi ve muhterem “başka” şeyler olduğunun farkına o zaman vardığını söyler:

Garp emperyalizminin kandan ve yağmadan gözü dönmüş kurt sürüleri, bütün vahşeti ile bizim zavallı ağıllarımızın üstüne de saldırdı ve ortada ne edebi cemiyetlerden ne mukaddes sanat davalarından eser kaldı. O zaman artık bütün acı salahiyetiyle anladım ki, istiklali uğrunda o derecede ter döktüğüm sanat, evvela bir cemiyetin, bir milletin malıdır. Böylece elimize bir madde daha geçer: “Sanat, toplum içindir.”³⁰

Bir hastalık geçiren ve ameliyat olacağı için yazılarına üç sayı ara veren Yakup Kadri 21. sayıda dergiye döner ki bu da birtakım Fransız yazarlar ve Fransız toplumunun bu yazarları yeterince tanımaması üzerine yazılmış, önceki yazılara göre daha iddiasız bir metindir. Bir sonraki sayıda ise alışık olduğumuz gibi “siper”de buluruz kendisini. Bir gazetede yayımlanan, Marksist bir gencin milliyetçiliği çağa uygun olmayan dar bir tez olarak nitelendirdiği bir diyalogdan yola çıkan bu yazıda Yakup Kadri, “garp demokrasilerinin bu avare hayranlarını” sert bir dille eleştirir. Mustafa Kemal’in yerelliğine, kurtuluşu bir vapurla gittiği “Anadolu”da aradığına vurgu yapar. Ayrıca Türk modernleşmesinin tarihsel seyrine yönelik bir eleştiride de bulunur. Tanzimat’ı Batı ile ilişkilendirir ve Mustafa Kemal’in yerelliğini, Kemalist hareketin Tanzimat’ın devamı olarak görülemeyeceğine kanıt olarak gösterir.

Bu yazıdan sonra kaleme alınan yazıları tarih itibariyle –1933 Kasım– Mustafa Kemal’in 10. Yıl nutkunun izleriyle doludur. Önce 23. sayıda bu nutku sadece siyasi bir metin olarak görmediğini, metnin üslubunu Türk inkılabının kendine has üslubu olarak değerlendirdiğini anlatır: “Hemen itiraf edeyim ki, ben de geçen ayın millî bayram şenliklerine gelinceye kadar Türk inkılabının kendine has bir üslubu olduğunu hissetmiş değildim. Ne vakit ki Gazi, millete yeni hitabesini okudu, o vakit inkılabımızın üslubu, bütün kendine has güzellikleriyle, yeni bir mimari gibi gözüm önünde çizgilenip tecessüm etti.”³¹ Ardından 24. sayıda hatipliği tarihten örnekler vererek detaylandırır, bu geleneği İsmet İnönü ve Mustafa Kemal’in konuşmalarıyla-

30 28. sayıda, “Eser ve Halk” başlıklı yazıda ise eser-okur/toplum arasındaki bu ilişki üzerine daha kuramsal bir yorumda bulunur –belki de ilk ve tek kez–, eserin ortaya çıktıktan sonra tamamen halka ait olduğunun altını çizer. 29. sayıda yine bu ilişkiyi detaylandırmaya devam eder: “Tuhaf bir tesadüf eseri olarak, sanatkar ya hayatın birkaç adım (bazı birkaç asır) önünden yürür yahut da onun birkaç adım gerisinden gelir. Devirleriyle at başı koşan iyi ve yüksek sanatkarların sayısı pek azdır. Kötü sanatkarlar ise, daima devirleriyle beraber yürürler. Fakat ondan ötesini aşamazlar.” *Kadro* dergisi, “Eser ve Halk”, sayı 28 (Nisan 1934), s. 24; *Kadro* dergisi, “Sanat Ölçütleri”, sayı 29 (Mayıs 1934), s. 25.

31 Yakup Kadri, “Edebiyat - Türk İnkılabında Üslup”, *Kadro*, sayı 23 (İkinci Teşrin 1933).

la bağlar ve hitabetlerini över. Burada, Yakup Kadri, kanonu oluşturacak dili devletin kurucularının dilinde görerek ve göstererek, bir nevi iki ismin etrafında var olan “kahramanlık hikâyeleri”nin halelerinden faydalanır. Böylece, bu kanonik dili hem çok basit bir şekilde somutlaştırır, hem de “daha rahat” ulaşılan bir yerde konumlandırmış olur. Bunu yaparken, 25 ve 26. sayılarda kaleme aldığı “İnkılap Edebiyatına Dair” başlıklı devam yazılarında doğabilecek yanlış anlamalara karşı bir uyarıda da bulunur aynı zamanda. İnkılap Edebiyatı’nın sadece inkılaptan ya da inkılap kahramanlarından bahseden metinler demek olmadığının altını çizer, böylece dilin önemine, konununkinden bir kat daha fazla önem atfeder.³²

Sonuç

Tüm bu gelişmelerin ve fikirlerin toplamında, Yakup Kadri iki yönüyle öne çıkar. İlki güncel siyasetin kısıcılığı içerisinde, sözün ve fikrin tek tipleştiği bir ortamda, üstelik rejimin güvenli sahasında kendini var etmiş ve edebilmeye devam edecek bir konumdayken, “arada” yıpranmayı göze almış, –özgünlüğü yer yer sınırlı olsa da hep bu hevesle– hem bir bütün olarak *Kadro*’nun hem de kendi “sözünün” peşine düşebilme ataklığını gösterebilmiştir.

İkincisi, bu ataklığın içerisinde kendi özgül alanı olan edebiyatı ihmal etmemiş, zaman zaman politikanın sınırlarının bu alanı daraltmasına rağmen, siyaseti sadece gündelik yaşam içerisindeki dönüştürücü gücüyle değil, var “olan” her şeye etkisiyle beraber düşünmüştür. Bazı “teklifleri” siyasetin çöküşüne bulanıp sönük kalsa da genel olarak bakıldığında ideoloji/siyaset ve edebiyat arasında bir ilişki yaratmaya çalışırken estetiği ve bir edebi metni siyasi propaganda metninden ayırmamızı sağlayacak temel dinamikleri unutmamış, tüm imkân ve koşulların hazır olduğu bir ortamda salt ideolojik bir edebiyat alanı yaratmaktan kaçınan tereddütlerini hissedebildiğimiz yazılar kaleme almıştır.

KAYNAKÇA

Aydemir, Şevket Süreyya, *İnkılâp ve Kadro*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.

Belge, Murat, “Türkiye’de ‘Kanon’”, *Kitap-lık*, sayı 68, Ocak 2004.

Çandar, Tevfik, *Türkiye’nin Demokrasi Tarihi*, Ankara: İmge Kitabevi, 1999.

İlkin, Selim ve Tekeli, İlhan, *Kadrocuları ve Kadro’yu Anlamak*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003.

32 Yakup Kadri’nin Lale Devri’ni anlatan bir şiirin solmuş güllerinde, boşalmış sûrahilerinde, suyu çekilmiş havuzunda kendisinden bahsedilmese bile Damat İbrahim Paşa döneminin görülebileceğini düşündüğünü daha önce de belirtmiştik. Bu da ona benzer bir uyarıdır bir bakıma.

- Jusdanis, Gregory, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları, İstanbul, 1997.
- Kayalı, Kurtuluş, *Türk Düşünce Dünyasının Bunalımı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- Kadro* dergisi, "Kadro", sayı 1 (Ocak 1932).
- , "Cihan İçinde Türkiye: İnkılabımızın Sesi", sayı 10 (İkinci Teşrin 1932).
- , *Kadro* dergisi, "Kültür ve Medeniyet", sayı 15 (Mart 1933), s. 25-27.
- , "Milli Kurtuluş Hareketleri ve Buhran", sayı 18 (Haziran 1933).
- , "Ahmet Haşim'in Ölümü", sayı 19 (Temmuz 1933).
- , "İktisatta İstiklâl", sayı 22 (Teşrinevvel 1933).
- , "Edebiyat - Türk İnkılabında Üslup", sayı 23 (İkinci Teşrin 1933), s. 23-25.
- , "Eser ve Halk", sayı 28 (Nisan 1934), s. 24-26.
- , "Sanat Ölçütleri", sayı 29 (Mayıs 1934).
- Karaosmanoglu, Yakup Kadri, *Kıralık Konak*, 64. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2020.
- , *Politika'da 45 Yıl*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- , *Yaban*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2020.
- , *Zoraki Diplomat*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2020.
- , "Yakup Kadri Karaosmanoglu'nun Konuşması", *Atatürkçülüğün Ekonomik ve Sosyal Yönü Semineri, Cumhuriyete 50 Yıl Armağanı*, İstanbul: İ.T.L.İ 11-12 Ekim 1973, s. 43-51.
- Tökin, İsmail Hüsrev, *Türk Toplum Bilimcileri*, II. cilt, ed. Emre Kongar, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988.

Gümrah Mahlûkların Esneyişi: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Hikâyelerinde Can Sıkıntısı

BURCU ŞAHİN

Sıkıntı'nın Felsefesi adlı kitabında Lars Fr. H. Svendsen, modern insanın ayrıcalığı olarak görülen can sıkıntısının yaşamın kendi ağırlığı olarak kabul edilmesi gerektiğini söyler. Bu önerisinin görkemli bir çözüm olmadığını ama zaten sıkıntının çözümünün olamayacağını belirtir.¹ Buradan hareketle can sıkıntısı hakkında söylenen her sözün neticede bir boşluğa yuvarlandığı dile getirilebilir. Boşlukta salınan bireyin can sıkıntısının nedenleri üzerine düşünüldüğünde ortaya çıkan ilk şey, sıkıntının zaman ile uyuşmayan bireye özgü bir hal olduğudur. 'Zamanın yarılması' sonucunda açılan boşluğun sıkıntı ile dolması modern bireyin bir ayrıcalığı gibi görülür. İçinde bulunulan dönemin koşulları, bireyin bu dönem içinde kendini var kılma biçimi sıkıntının sınırlarında dolaşmak anlamına gelir. Kişinin kendiliği/bireyliği üzerine düşünmeye başlaması için öncelikle zamanla uyuşmama, aidiyet duygusunun olmaması ve anlam yitimi ile birlikte sıkıntının boşluğunda var olması gerekir. Zapffe'nin 'kendilik olarak yaşama' diye bahsettiği kişisel gayenin gerçekleştirilmesiyle öznenin kendi anlamını kurması yani ideallerini gerçekleştiren bir özne olması sıkıntıyı ortadan kaldıran eylemlerdir.² Yakup Kadri Karaosmanoğlu da "Can Sıkıntısı" adlı yazısında bundan bahseder. Kadın okuruna seslenen yazar, "Siz de, ben de boşta dönen iki çark gibiyiz. Halbuki ben benim gibi olsaydım, siz de sizin gibi olsaydınız, hem sizin hem benim için ne kadar güzel yaşamak ve ne kadar sıkılmamak ihtimali vardı..." der.³ Bu

1 Lars Fr. H. Svendsen, *Sıkıntı'nın Felsefesi*, çev. Murat Erşen (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2017), s. 186.

2 A. g. e., s. 39.

3 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Erenlerin Bağından* (Ankara: Remzi Kitabevi, 1961), s. 77.

cümlenin ardından meseleyi derinleştirmez; ancak genellikle kadınlar üzerinden kurduğu cümlelerini kendilik bilincine (fakat toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında bir kendiliktir bu) bağlaması dikkat çekicidir. Kendi olmak ve bir amaç uğruna yaşamak fikren bir eylemi işaret etse de Karaosmanoğlu'nun can sıkıntısı algısında eylemsizlik vurgulanır. Eylemsiz olan kişi, bir nevi arzu nesnesini kaybetmiş olandır. Arzu nesnesini kaybeden birey de hayatın anlamı üzerine kafa yormayacaktır, yalnızca esneyecektir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun sıkılan insan tasvirinde görülen tek hareket esnemektir. Esneyen ve duran kişinin can sıkıntısı, büyük eylemlerin eşiği olarak adlandırılan sıkıntıdan tam anlamıyla ayrılır. Modern bireyin ayrıcalığı olarak kodlanan sıkıntı bir eylemsizlik değil aksine hareketi anlatır. Tembelliği işaret etmez, tersine içinde bir anlam taşır ve büyük bir değişimin habercisi gibidir, hayatın anlamını bulmak üzere çalışır. Hayatın anlamını sorgulama uğraşı, bireyin hayatın anlamsızlığını düşünmesine, hedeflerin artık bir şey ifade etmemesine, kaygıyla yaşamasına yol açabileceği gibi can sıkıntısıyla düşünen bireyin kendi hayatı üzerine birçok başka şeyi keşfetmesine ve yeni bir yola girmesine de olanak sağlayabilir. Sıkıntının eşiğinde dolaşan modern birey bu halden haz almaya başladığında sıkılmanın ayrıcalığına erişmiş olur.

Çağ hastalığı olarak sıkıntı

Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger vb. filozoflar sıkıntıya seçkin bir tavırla yaklaşmıştır. Yaratıcı zihnin, ince insanın bir özelliği olarak alınılan sıkıntının “halk tabakasına” sirayeti Aylin Kuryel tarafından *Sıkıntı Var* kitabında “Sanayi Devrimi ile birlikte, kitlesel üretimin ve tüketimin genişlemesiyle, sıkıntı boş zamanlarının bolluğu yüzünden –veya sayesinde– sıkılabilen zenginlere özgü olmaktan çıkarak herkesin deneyimleyebileceği bir olgu olmuştur,”⁴ diye özetlenir. Sıkıntının gündelik bir duyguya dönüştüğü, artık sıkılma eyleminin herkese ait olabileceği bir çağın ardından sıkıntı, modern Batı dünyası için bir fenomen hâline gelir. 1800'lü yıllardan itibaren bir salgın hastalık gibi herkese bulaşan sıkıntı “mal du siècle” (çağın hastalığı) tabiriyle ifade edilir. Bu ifadenin çıkış noktası ise Chateaubriand'ın *René* (1802) adlı eseridir. Bu eserden sonra dönemin gençliğini saran “çağın hastalığı” (melankoli) Chateaubriand'a göre “tutkuların belirsizliği”nden kaynaklanır. Chateaubriand, tutkuların belirsizliğinin “toplumların uygarlıkta ne kadar ileri giderlerse” o derece artacağını belirtir. Buna bir çözüm olarak da dine sığınmayı gösterir; ancak eserde René intihara da kalkışır ve dönemin çoğu gencinde intihara meyletme görülür. Ruhlarında açılan boşlukları bir türlü dolduramayan gençlerin, ekonomik açıdan hiçbir sıkıntılarının olmaması ve manevi açı-

4 Aylin Kuryel (der.), *Sıkıntı Var* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020), s. 15.

dan yaşanan eksikliklerin farkına varmaları dikkati çeker. Yazar, bu eseriyle iyice karamsarlaşan ve topluma hizmetten uzak duran gençlere, doğruyu göstermeyi hedefler. Toplumdaki karamsar hava René ile bütün bir çağı sarınca böyle bir eseri yazmamış olmayı dilediğini de belirtir. René'nin Türkçeye çevirisi ise 1895 yılında Mehmet Celâl tarafından yapılır.⁵ Chateaubriand'ın çağın hastalığı olarak gördüğü sıkıntı ve melankolinin köklerinde “tutkuların belirsizliği”nin yer alışı Türkçe edebiyatta (1950'lere kadar) daha çok kadınlara has bir özellik olarak kullanılır. Ekonomik sıkıntısı olmayan, amacından sapan, duygularına yenik düşen, (özellikle roman okuyorsa) kafası karışan ve yanlış yapan kişi kadındır. Sıkılmak ve toplumu ilerletme gayesiyle bir şeylerle uğraşmamak kadınsı bir tavır olarak görülür ve bu tür erkekler de züppe kategorisinde değerlendirilip alay edilmek için yazılır.

Sıkıntının cinsiyeti

Chateaubriand'ın eserinden sonra bir salgın hastalık gibi yayılan can sıkıntısı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nda da aynı bakış açısıyla yer bulur. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun “Can Sıkıntısı” adlı yazısında canı sıkılan kadın okuruna seslenen anlatıcı, daha sonra toplumun değiştiği vurgusuyla kadın-erkek rollerinin unutulduğu üzerinde dolaşır. Esas vurgulanan ise can sıkıntısının bir hastalık ve kadınların kendilerini ilgilendirmeyen meselelere karışma sebebinin de can sıkıntısı olduğudur:

Bu garip hastalığın hummasıyla değil midir ki, senelerden beri kâh kitaplar üzerine eğiliyor, kâh sizin gibi yoldan çıkmış, faaliyetlerini, kuvvetlerini, recüliyetlerinin bahasını, kalem, ticarethane ve müzakere salonları denilen yerlere gömmüş, gözleri sönmüş, omuzları çökmüş, uzun bıyıklı erkeklerinize borsaya dair, siyasete, edebiyata, istatistiğe, devlet işlerine dair münakaşalara atılıyor, bâzan da, heyhat bunlara karışıyorsunuz.⁶

Edebiyatın, siyasetin, istatistiğin, devlet işlerinin kadınları ilgilendirmesinin tek sebebi can sıkıntısı hastalığı olarak addedilir. Bu cümlelerde dikkati çeken diğer nokta, kadınlar gibi yoldan çıkmış erkeklerin de hoş karşılanmamasıdır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun hem erkeklerin hem de kadınların kendileri olabilirlerse sıkıntıdan kurtulabileceklerini belirtmesi de felsefi anlamda bir kendilik bilincini değil, ezberlenmiş ve dönemin siyaseti tarafından onaylanmış cinsiyet rollerinin bilincini gösterir. Özellikle kadınların en büyük esnemelerinden birini, anlatıcının kendilerine süfretlerden bah-

5 Bu bilgiler Nihayet Arslan'ın “Chateaubriand'ın Romanlarının İlk Çevirileri ve Atala Uyarlaması” başlıklı basılmamış tezinden özetlenmiştir.

6 Karaosmanoğlu, *Erenlerin Bağından*, s. 76-77

settiği sırada “koyuverdiklerini” belirtmesi ve bu faaliyetin en coşkulu anlarında dahi eve dönüp esnediklerini yazması da kadına bakışını özetler niteliktedir.

Sıkıntının, melankoliyle birlikte değerlendirilip bir hastalık olarak tespiti ve bunun kadına has bir histeri olarak tanımlanması, modern çağın eşliğinde her şeyin kadına yüklenerek ilerlenmesi ile birlikte okunabilir. Her değişim, dönüşüm evresinde öne çıkarılan kadın, sıkıntının da başrolü olur. Çağın bireyi kendine yabancılaştırması sonucu, kendinden uzaklaşmış, sıkılmış bir gümrak mahlûk olarak görülür kadın. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, dünyanın her yerinde bu şekilde esneyerek sıkılan binlerce kadının varlığından bahseder. Esnemenin gayesizlik, vazifesizlik, meşgalesiz oluş, tembellik ve işsizlikle değerlendirildiği görülür ve en nihayetinde de sıkıntının bir melâl olduğu belirtilir. Gayesiz ve vazifesiz olmayı anlatırken, geçmiş zamanın güzelliklerinden, kadının cenk meydanından dönecek erkeği bekleyişinden, dönüş olsa da olmasa da nasıl ulvi bir hayat olduğundan bahseder ve canı sıkılanların bundan yoksun olduğunu yazar.

Modernleşme çabaları, kimlik karmaşası sosyolojik anlamda yazarların üzerinde durduğu konular haline gelir ve bu tarz değişim anlarında kadının rolü üzerinden konuşulur. Ulus-devletleşme sürecinde Türk modernleşmesinin cinsiyet özellikleri, Serpil Sancar tarafından erkeğin devlet, kadının aile kurmasıyla özetlenir. Yazarlar “aile odaklı modernleşme stratejisi” içinde doğru-yanlış kadınlık yargıları üzerinde dururlar ve ulus inşasına bu minvalde katkı sunarlar. Yakup Kadri Karaosmanoğlu da “Kadınlık ve Kadınlarımız” dizisindeki “Bir İzah” başlıklı yazısında “medeniyetin kadınlara vazifelerini unutturduğunu ve Türk hanımlarının geri kalmışlığını telaşına düşüp evlerinden dışarı çıkarak çirkin erkek kalabalığına fırladığını söyler.”⁷ Oysa esneyerek kanepesinde oturan kadının vazifesi, ne amaçla oturduğunu unutmamasıdır. Türk kadınının birinci vazifesi evde sıkılmak değil, erkeğini beklemektir.

Görüldüğü üzere asır sonu hastalığı olarak anlatılan sıkıntı, modernizmle birlikte anılır ve sıkıntı kavramı beraberinde birçok olumsuzluktan da bahsedilmesine yol açar. Modernliğe ilişkin sıkıntı, anlam yitimi yani ufkun karması, araçsal aklın karşısında hedeflerin gölgede kalması, özgürlük yitimi ile birlikte değerlendirilir. Modernizm ile “[d]aha geniş toplumsal ve kozmik eylem ufkuyla birlikte bireyin önemli bir şeyleri kaybettiği kaygısı sürekli tekrarlanı[r].” Bunun diğer bir ifadesi “yaşamdaki o kahramanlık boyutunun yitirilmesi”dir. Modern çağda artık “insanların daha yüksek amaçları, uğrunda ölmeye değercek bir şeyleri yok”tur.⁸ Bu tavır tam anlamıyla

7 Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), s. 115.

8 Charles Taylor, *Modernliğin Sıkıntıları* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017), s. 11.

la Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun can sıkıntısına bakışını özetler. Kadının esnemesinden yola çıkan "Can Sıkıntısı" başlıklı yazısında neticede erkeğin de kadının da savaş sonrası ve modernizmin eşiğinde bir topluluğun yarattığı boşlukta kalmışlığının sıkıntısından bahsederek bitirir:

Siz de ben de cinslerimizin belagatini kaybettik. Mahreklerinden çıkmış avara iki âlem haline girdik. Sıkılıyoruz; yan yana kaldığımız dakikalarda bile sıkılıyoruz; tabiat kendi kanunları haricine çıktığımız içindir ki, bize bu elim cezayı verdi, ruhlarımızı bu ebedi işkenceye mahkûm etti.⁹

Bu noktada sıkıntı, melankoliden ve bir kadın hastalığı olmaktan çıkar. Metnine esneyen kadın figürüyle başlayan yazar, can sıkıntısının kendilik meselesiyle bağlantısını keşfettikten (elbette derinliksiz bir keşif) sonra gayesiz erkekleri de işin içine katarak cinsiyetlerin güzelliğini yitirdiğinden bahseder. Toplumsal cinsiyet rollerinin can sıkıntısı meselesi üzerinden vurgulanması oldukça ilginçtir. Bu açıdan bakıldığında Karaosmanoğlu'nun cinslerin belagatini ya da asır sonu hastalığını anarken dönemin atmosferini yok saymadığı da görülür. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun yazın hayatına bakıldığında ferdiyetçi çizgiden realist-natüralist bir çizgiye eriştiği söylenebilir. Yazın hayatı süresince yaşanan savaşlar, yıkım, işgal-ler onun edebî tavrını etkiler. Dönemin siyasi, ekonomik, askeri alanlardaki kayıpları, kişileri yıkım psikolojisine sevk eder. Dolayısıyla 20. yüzyılın başlarında felaket ve yıkımın neticesinde amaçsızlık ve sıkıntı asır sonu hastalığı olarak algılanır.

Romanlarda kadınların, hikâyelerde erkeklerin sıkıntısı

Yakup Kadri'nin romanlarında canı sıkılan kadınların yahut iç sıkıntısı çeken, düşünen, entelektüel erkeklerin anlatılması can sıkıntısı meselesini, cinsiyetler arası bir farklılaşma olarak gördüğünü ve bunun modernleşme düşüncesiyle birlikte okunabilirliğini işaret eder. Karaosmanoğlu'nda asır sonu hastalığı olarak değerlendirilen bunalımların daha çok kadına yüklendiği görülür. Yazar, can sıkıntısını cinsiyetler üzerinden kurgularken bunu romanlarında ve hikâyelerinde bir yer değiştirme ile yapar. Her ne kadar toplumun yüklediği roller üzerinden bir algı oluşturmuş olsa da can sıkıntısı odağında romanlarındaki kadınlarla hikâyelerindeki erkeklerin tavırları benzerlik gösterir. Örneğin hikâyelerindeki köylü kadınların mücadelesi ve övgüye yer bulan tavırlarının romanlarında karşılığı yoktur. Romanlardaki kadınlar tam da "Can Sıkıntısı" adlı yazısındaki gibi esneyen kadınlardır. Bu halleri onları bir şeyleri değiştirmeye yöneltir ve sıkıntı onları asla

9 Karaosmanoğlu, *Erenlerin Bağından*, s. 78.

olumlanan bir noktaya taşımaz.¹⁰ Kadınlar şeytani, vahşi imajlarla anlatılır ki “Can Sıkıntısı” yazısında da kadınlara mahlûk dediği okunur. Romanlarındaki canı sıkılan kadınlar neredeyse *bovarist* bir tavırdadırlar ya da bir şeyin ayırdına varacak, hakikati keşfedeceklerdir; ancak bu keşif çoğu kez iffe-te/namusa/görev bilincine dair değildir. Kadın başkışiler bu rolü üstlenirken romanlardaki erkek başkışiler entelektüel bir sıkıntı içindedir ve bu sıkıntı onları neredeyse bir devrim yapmaya yönlendirir. Can sıkıntısına yaklaşımını cinsiyetler üzerinden ayırdığı gibi hikâyelerindeki erkeklerle romanlarındaki erkeklerin can sıkıntısı da birbirinden farklıdır. Can sıkıntısı “O Kadın”, “Döşeli Oda”, “Yalnız Kalmak Korkusu”, “Bir Beyoğlu Dönüşü”, “Bir Yurt Yergisi”, “Beyhude Bir İntihar” adlı hikâyelerinde dolaşır. Buradaki erkeklerin can sıkıntısının ortaya çıkışı gayesiz oluş, tembellik, mirasyedi olmak ve aylaklıkla bağdaştırılır yani romanlarındaki canı sıkılan entelektüel erkeklerden farklıdırlar, ulvi bir amaçları yoktur. Bu yer değiştirme, hikâyelerinin yazın hayatının ilk aşaması olmasıyla değerlendirilebileceği gibi tarihi, siyasi ve sosyolojik düzlemde de tartışması yürütülebilir.

Can sıkıntısının mirasyedilik kaynağından yayıldığı “O Kadın” (1913) hikâyesinde anlatılan Pertev Necati Bey, süslenen, modaya uyan, gezen, kadınlara bakan ve kendine bakılmasını seven bir tiptir.¹¹ Sevdiği ve meşgul olduğu tek nesne olan küçük aynasıyla geçirdiği anlar dışında mutsuz biridir. Bu küçük ayna onun pervasız biri olduğunun, yüzeyselliğinin altını çizmek için kullanılır; ancak Pertev Necati Bey’in hayatı sorgulamasına da olanak sağlayan nesneye dönüşür. Bir anda hayata bir şey yapmak için geldiğini düşünür ve aylak yaşamından tiksindir. Böyle bir hayatın içinde ne yaptığını bilemez ve eyleme geçmek ister, iş bulmak için uğraşır ve bir kalemde çalışmaya başlar; fakat yükselme hırsı yoktur. Pertev Necati Bey, işe gittiğinde çalışmanın zorluklarıyla karşılaştığında yeniden sıkılmaya başlar. Bir müddet sonra kendini tekrar tembelliğe kaptırır ve içine basan sıkıntılarla iş gitmeyi bırakır. Sıkıntının eyleme dönüştüğü anda iş aramak ve bulmak sıkıntıyı yok etmeyecektir. Dolayısıyla bir anlığına hayatı gösteren ayna yeniden Pertev Necati Bey’in suretini gösterir ve sahillerde gezip dolaşırken daha mutlu olduğunu hatırlar. Bu kez kendine yeni bir yol çizer, artık hedefi dul ve zengin bir kadınla evlenmek, Fransız romanları okumak, hayalle-

10 Burada *Ankara* romanındaki Selma Hanım için bir not düşmek gerekebilir (ve elbette diğer romanlarındaki kadınlar için de benzer tartışmalar yapılabilir). Genel itibarıyla bakıldığında olumlu bir kadın karakter olarak çizildiği belirtilir fakat can sıkıntısı merkezinde incelendiğinde, Selma Hanım kararsızlıklarıyla birlikte anlatılır. Ayrıca Selma Hanım’ın övüldüğü noktalara bakıldığında erkeksi bir yapısının olduğunun ve (Neşet Sabit’i seçmesiyle) duygulara değil fikirlere önem verdiğinin altı çizilir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020).

11 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “O Kadın”, *Hikâyeler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018).

rin içine gömülmek ve bir ömrü böyle tamamlamaktır. Aslına bakılırsa Pertev Necati Bey için bu hayali beklemek de sıkıntı sebebidir. O, gündelik hayatın boşluğunu duyar ancak bu boşluğun doldurulacağı sağlam bir alternatif fikri yoktur. Üstelik istediği kadın, en yakın arkadaşıyla evlenince, kadına yazdığı mektubu yırtar ve burada anlatıcı devreye girerek “Mevcudiyetini zelil, ahmak ve soytarı buluyor, asabı gevşiyordu,”¹² der. Yaşananlardan bir yıl sonra Pertev Necati Bey, yeniden hiçbir şey yapmayan, esneyerek ayağına kurduğu hayalin gelmesini bekleyen ve aynaya bakan yaşantısına döner. Okuduğu romanlardaki hayatı yaşamak isteyen Pertev Necati Bey için eylemsizliğin yaşam biçimi olduğu söylenebilir. Esneyerek aynaya bakan Pertev Necati Bey, esneyerek koltuğunda oturan ve sıkılıyorum diye inleyen kadının okurun nüvesini taşır.

Bir mirasyedi olarak kurgulanmasa da “Döşeli Oda” (1913) hikâyesindeki Rıza Efendi’nin can sıkıntısının sebebine bakıldığında yine bir amaçsızlık ile karşılaşılır.¹³ İstanbul’a sınava girmek için gelen Rıza Efendi, Sirkeci’de kalmak yerine Beyoğlu’nun cazibesine kapılır ve Tarlabası’nda bir odada kalmaya karar verir. Bir gün işe gitmek yerine aylıklık yapmak ister ve eve erken döner. O günden sonra da bütün hayatı değişir. Gördüğü manzaranın cazibesine kapılan adam, sıkıntının yol açtığı bir eğlence yaratır kendine. Bir kadının kendi odasında kocasını aldattığına şahit olur ve röntgencilikten büyük bir haz duyar. Yatağında kalan kokuyla kendinden geçen Rıza Efendi, dikizlediği kadını metresi gibi hisseder ve sürekli gözetlemeye devam eder. Bir müddet sonra bu eğlence trajediye dönüşür. Kadın, Rıza Efendi’nin odasında öldürülür ve Rıza Efendi yerde kanlar içinde yatan kadını kucaklayıp yatağına koyarken polisler gelir. Bu karşılaşma neticesinde Rıza Efendi suçlu sanılır ve hikâye son bulur. Bu hikâyede can sıkıntısı, Rıza Efendi’nin hayatındaki dönüm noktasıdır. Anlatıcı tarafından Rıza Efendi’nin amaçsızlığı, bir aylak olduğu vurgulanır ancak neticede sıkıntının bütün bir hayatı değiştirdiğine tanık olunur.

İlk iki hikâyede gayesiz olmakla birlikte anlatılan sıkıntı hâli “Yalnız Kalmak Korkusu”nda (1914) psikolojik bir rahatsızlık olarak ele alınır.¹⁴ Hikâyede ruhen pek sağlıklı olmayan Macit, yurtdışına çıkar ancak orada kendini çok daha yalnız hisseder ve kaygıları artar. Yaşadığı korkularla hayatta kalmaya çalışırken bir kadınla tanışır ve yalnızlık duygusundan biraz olsun uzaklaşır. Yokluk ve boşluk hissi, kaygılar, korkular, kendini izleme ve kendini kaybetme halinden tanıştığı o kadın kurtarır. Bırakırsa aynı şeyleri ya-

12 A.g.e., s. 36.

13 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Döşeli Oda”, *Hikâyeler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018).

14 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Yalnız Kalmak Korkusu”, *Bir Serencam* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017).

şayacağı korkusu vardır, o yüzden hiç sevmediği halde ayrılamaz. Bu hikâyede can sıkıntısı/iç sıkıntısı/sebepsiz sıkıntı deliliğe varma olarak ortaya çıkar. Sebepsiz sıkıntı ile psikolojisi bozulan adamın takıntılı hâli onun hayatını alt üst eder. Macit'in bundan sonraki esas sıkıntısı ise hayatını istemediği, sevmediği bir kadınla geçirmek zorunda kalışdır.

“Bir Beyoğlu Dönüşü” (1920) hikâyesinde Necati Bey'in sıkıntısı ve “Bir Yurt Yergisi” (1920) hikâyesindeki Namık Cemil'in sıkıntısı savaş sonrası bunalımı olarak değerlendirilebilir.¹⁵ “Bir Beyoğlu Dönüşü”nde Mütareke sonrası Beyoğlu anlatılır. Necati Bey, eskiden çok eğlendiği Beyoğlu'ndan tat almaz ve içini sıkıntı basar. Yine de arkadaşı Avni'nin teklifini kabul ederek caddede gezip eğlenirler. Bu esnada sorgulamaya devam eder ve bu yapay hayatın kendisine göre olmadığını düşünür. Hikâyede ilginç olan nokta ise Necati Bey'in evine döndüğünde müthiş bir iç sıkıntısıyla yeniden dışarının ışıklı, yapay ortamına dönmek istemesidir. Necati Bey, hiçbir şekilde mutlu olamayacağını farkına varır ve can sıkıntısının hayatın ta kendisi olduğunu çözer. Kendiliğinin can sıkıntısı ve mutsuzlukla inşa edildiğinin farkındadır. “Bir Yurt Yergisi”nde de Namık Cemil, Necati Bey gibi hiçbir zaman sıkıntısı geçmeyen bir tiptir. Avrupa'dan dönen Namık Cemil, memleket hasretiyle yıllarını geçirir; ancak döndüğünde hayal kırıklığına uğrar. İstanbul onun için kasvet dolu bir yerdir. Kendisinin bu tavrı karşısında şaşırmıştır Namık Cemil ve anlatıcının belirttiği üzere “devrinin gençleri gibi kendini tahlil etmeye” çalışır. İç sıkıntısı kendini ve hayatı sorgulamaya yönelik bir hamle yaptırır ona. Memleketini neden sevemediğini, kendi kişiliği çerçevesinde değerlendirmeye başlar ve neticede kendisinin uzaktan sevebiilen biri olduğunu belirtir ve yolda olmaya devam eder. Her iki hikâyede de can sıkıntısı kendiliğin ve hayatın bir parçasıdır ve onarılamaz.

Can sıkıntısının sebebi olarak vazifesizlik vurgusunun yapıldığı “Beyhude Bir İntihar” (1921) hikâyesinde Ekrem Bey'in sıkıntısı, boş bir ülküyle hayatını sürdürmeye çalışmasıyla anlatılır.¹⁶ Aslında meşhur olmak gayesi ile yaşayan bir adamdır ve hiçbir şeyi beceremeyince gazetelerde gördüğü üçüncü sayfa haberlerinden biri olmak için intihar etmeyi düşünür. Bütün şehirde konuşulan Âdil Paşazade Ekrem Bey'in intiharına sebep olarak; aşk, ekonomik problem, kara sevda, hatta sadece can sıkıntısı gösterilir. Yirmi beş senelik arkadaşı olan anlatıcı bu intiharın sebebini yalnızca kendisinin bildiğini söyler ve hikâyeye Ekrem Bey'in çocukluğu hakkında bilgi vererek başlar. Bu intihara yol açanların çocukken onu şımartan ve her yaptığını öven ailesi

15 Yakup Kadri Karaosmanoglu, “Bir Beyoğlu Dönüşü”, *Millî Savaş Hikâyeleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019).

16 Yakup Kadri Karaosmanoglu, “Beyhude Bir İntihar”, *Hikâyeler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018).

olduğunu söyler. Onun kimseyi beğenmeyen, huysuz, kibirli bir genç olduğunu dile getirdikten sonra bu intiharda birçok sebebin olduğunu can sıkıntısı ve sinir bozukluğunu da kabul ederek belirtir. Anlatıcının ifadesine göre Ekrem Bey'in son zamanlarda bu hayatın çekilmez ve adi olduğunu söylediği ve son konuşmalarında şöhret olmak üzerine kafa yorduğu öğrenilir. Ekrem Bey "intiharda harikulade mehip ve azametli bir şey" bulur; ancak sonunda isminin gazetelerde görünmesi için intihar ettiği bilgisi olayın ulviliğini söndürür. Neredeyse varoluşsal bir sıkıntıdan bahsedilecekken yazarın bu intiharı en sonunda absürt bir noktaya çekerek can sıkıntısının olumlanmasına engel olduğu söylenebilir. Şair, yazar, cihangir bir serdar olamayan Ekrem Bey için intihar etmek isminin gazetelere çıkışını sağlayacak harekettir. Üstelik intiharının gizemini korumak için geride mektup bırakmak da istemez. Ekrem Bey'in şöhret olma hayali öldüğünde de gerçekleşmez; çünkü ailesi bu intiharın basına yansımaması için uğraşır. Bu hikâyede ilginç olan ise can sıkıntısı kavramının kullanılması ve intihar sebebi olarak ele alınmasıdır. Ancak yazarın can sıkıntısına bakışı, olayın absürt bir noktaya çekilmeye çalışılmasıyla açıklık kazanır.

Can sıkıntısını yok saymak yahut yaralı bedeni bekleyiş

Görüldüğü üzere bu altı hikâyedeki erkekler aslında romanlarındaki kadınlar gibidir. Sıkıntı, gençlerin hayatlarını yücelik duygusundan uzaklaştırır. Savaş sonrası gençlerin boşlukta sallanan amaçsız hallerinin trajedisi gösterilir. Can sıkıntısı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun metinlerinde ulus-devletleşme sürecinin ve cinsiyetlerin odağından ayrı tutulamaz. Hikâyelerinde ve romanlarındaki kadın ve erkeklerin can sıkıntısı odağında incelenen tavırları ilginç bir karşıtlık taşır. Hikâyelerindeki canı sıkılan meşgalesiz erkeklerle romanlarındaki canı sıkılan kadınların tavırları benzer şekilde yorumlanır. Yine hikâyelerinde övülen Anadolu kadınının, vazifesinin ne olduğunu unutmayan ve bir ülkü uğruna yaşayan kadınların romanlarda entelektüel, düşünen erkeklerle dönüşmesi oldukça ilginçtir. Hikâyelerinde sıkıntı, erkekleri (tıpkı kadınlar gibi gümrak mahlûklar olarak) esneten ve bütün bir hayatın boşa geçmesine sebep olurken romanlarındaki sıkıntı, erkeklerin entelektüel, düşünen ve bir şekilde hayatlarını ve başkalarının hayatlarını değiştirebilecek potansiyele sahip olan tavırlarının kuvvetidir. Yazın hayatına hikâyelerle başlayan Yakup Kadri Karaosmanoğlu için can sıkıntısı kavramı, 1920 sonrası eserlerinde –böyle kurmak istemese de– hayatı değiştiren bir eyleme dönüşür. Romanlarındaki kadınlar söz konusu olduğunda –her ne kadar olumsuz bir anlam taşısa da– sıkıntı, kadının bireyselliği ile

okunduğu zaman hem romana hem de kadına hayat veren bir kuvvettir. Yazar için olumlanmayan ve vahşiliği öne çıkarılarak anlatılan kadınlar aslında yazınsal düzlemde bakıldığında romanlarındaki dönüm noktalarını oluşturan güçtedirler.

Modern bireyin hayatını sorgulamasına, kurgulamasına, değiştirmesine olanak sağlayan can sıkıntısı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun metinlerinde eylemsizliği ve esnemeyi işaret eder. Sıkıntı kavramı dünya, sonluluk, zaman ve hakikat üzerine düşünmeyi beraberinde getirir de Yakup Kadri'nin metinlerinde bu kavram, toplumsal cinsiyet rollerini vurgulamaktan öteye taşınmaz. Proust çevirisinin önsözünde modern bireyin geçmişe dönüşü ve iç hesaplaşması üzerine yazdığı notlarla birlikte düşünüldüğünde “hakikat mazidedir,” diyen Karaosmanoğlu'nun, can sıkıntısı kavramını zaman-bellek-hatırlama-hakikat-kendilik bağlamına yerleştirmemesi bilinçli bir tercih olarak görülebilir. Onda sıkıntı, otoriter Türk modernleşmesinin kuralları dâhilinde yer alır. Bu anlamda can sıkıntısı ev içine yani kadına atfedilirken müthiş bir uyuşukluğu imler. Öte yandan kamusal alanın sözcüsü olan –romanlarındaki– erkekler için sıkıntı, düşünmeyi ve harekete geçmeyi sağlayandır. Kadınlık ve erkeklik alanlarında, kadının aile içi düzeni sağlaması ve savaşı erkeğini beklemesi gerekir. Bu minvalde erkek için can sıkıntısı, vücudunda kurşun izi taşımayan erkeğin kadınsılaşması endişesiyle birlikte anlatılır. Bu endişeyle, kadınsılaşan erkek hor görülür ve böylece cinsiyet rolleri hatırlatılır. Yazar, kadınlık ve erkeklik alanlarının sınırlarını “Bence Ülis'in sergüzeştini tetviç eden en ulvî vâkıa Penelope'nin kasnağı başında onu yıllarca beklemesidir,”¹⁷ diyerek betimler. Ulvî değerlerin can sıkıntısıyla yıkılabileceği algısının farkında olarak, münevver erkek ve namuslu, evinde oturup bekleyen kadın işlenir. Dönemin siyasetinin çizdiği kadınlık-erkeklik alanlarının aşılması daima hatırlatılır. Kadın “[i]lim ve fikir sahasında sendeleyip düşecek kadar beceriksiz olmakla beraber (...) dimağı kalbinden daha mütekâmil” olmamalıdır. “Hukuku nisvan, medeniyeti hazıra, terakkiyatı millîye” gibi şeylerden bahseden bir kadın, erkeğin felaketine yol açar.¹⁸ Bu, erkeğin alanına girmek anlamındadır ve sınır ihlâlidir. Can sıkıntısı da her türlü sınırı ihlâl etme gücünü kendinde taşır ve bunun bilincinde olan Yakup Kadri, söylemini toplumsal ahlâk yasaları çerçevesinde ve cinsiyetler üzerinden geliştirir. Denilebilir ki ulus inşa sürecinde can sıkıntısı kavramı da otoriter modernleşmenin tahakkümünde özünü bulamamıştır.

17 Karaosmanoğlu, *Erenlerin Bağından*, s. 55.

18 Karaosmanoğlu, *Erenlerin Bağından*, s. 81.

KAYNAKÇA

- Arslan, Nihayet, "Chateaubriand'ın Romanlarının İlk Çevirileri ve *Atala* Uyarlaması", basılmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, 1995.
- Karaosmanoglu, Yakup Kadri, "O Kadın", *Hikâyeler*, İstanbul: İletişim Yay., 2018.
- , "Döşeli Oda", *Hikâyeler*, İstanbul: İletişim Yay., 2018.
- , "Beyhude Bir İntihar", *Hikâyeler*, İstanbul: İletişim Yay., 2018.
- , "Bir Beyoğlu Dönüşü", *Millî Savaş Hikâyeleri*, İstanbul: İletişim Yay., 2019.
- , "Bir Yurt Yergisi", *Millî Savaş Hikâyeleri*, İstanbul: İletişim Yay., 2019.
- , "Yalnız Kalmak Korkusu", *Bir Serencam*, İstanbul: İletişim Yay., 2017.
- , *Erenlerin Bağından*, Ankara: Remzi Kitabevi, 1961.
- Kuryel, Aylin (der.), *Sıkıntı Var*, İstanbul: İletişim Yay., 2020.
- Sancar, Serpil, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*, İstanbul: İletişim Yay., 2014.
- Svendsen, Lars Fr. H., *Sıkıntı'nın Felsefesi*, çev. Murat Erşen, İstanbul: Bağlam Yay., 2017.
- Taylor, Charles, *Modernliğin Sıkıntıları*, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2017.

Dulcinea İçin Yas: *Yaban*

DENİZ DEPE

Don Kişot, ilk defa 1868'de Bedronyas tarafından tam metin olarak Türkçeye çevrilir, ancak çeviri Ermeni harfleriyle yapılmıştır. Osmanlı Türkçesine ise 1912'de kazandırılan roman, İstanbul'da, Mürettibini Osmaniye Matbaası'nda, tercüman olarak A.C. ve A.H. imzalarıyla, resimli olarak basılır. Fakat tam metin değildir, sadece birinci cildi çevrilmiştir. 1931'de Sinan Reşat tarafından çevrilen ve Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi'nde basılan versiyon ise çocuklar içindir. Çocuklar için hazırlanan Fransızca bir baskıdan tercüme edilmiştir, resimlidir. Akşam Matbaası'nın 1933'te bastığı *Donkişot'un Maceraları* ise yine tam metin olmamakla birlikte mütercimi belli değildir. 1938'de Hüsametdin Bozok'un çocuklar için yaptığı tercüme de Sebat Matbaası'nda basılır.¹ Baskı ile ilgili bu bilgiler, İsmail Habib'in 1940'ta yayımlanan *Avrupa Edebiyatı ve Biz* isimli çalışmasında geçer ve şöyle sonlanır: "Görülüyor ki Donkişot gibi bir cihan şaheseri hakkında Türkçemiz aslının tam karşılığı olan mükemmel bir tercüme henüz malik bulunmuyor."² Türkçeye tam metin olarak çevrilmesi için 1967 yılını beklemek gerekir. Ancak Bertan Onaran'ın yaptığı bu çeviri, Fransızcadandır. Hem aslından hem de tam metin olarak çevrilmesi 1996'da Roza Hakmen'in metni ile gerçekleşir.

Romanın Türk aydınının dikkatini ne ölçüde çektiğine dair bir fikir sahibi olmak için sadece çevirileri incelemek yetmez elbette. Roman hakkında çıkan yazılara da bakmak gerekir. Bilhassa *Yaban*'ın öncesi ve sonrasına. Ömer Seyfettin'in "Ayas" imzasıyla *Genç Kalemler*'de çıkan yazısı, bu açıdan dik-

1 Reşat Nuri Güntekin'in de çocuklar için yaptığı bir *Don Kişot* tercümesi vardır, 1957'de Doğan Kardeş tarafından basılmıştır.

2 İsmail Habib, *Avrupa Edebiyatı ve Biz* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1940), s. 526.

kate değerdir.³ Yazarın bir roman kahramanı olarak Don Kişot'u sevdiği ve ona bağlandığı açıktır. Don Kişot için “zavallı şövalye”, “çok büyük ruhlu, çok mütevazı, çok merhametli bir kalbin sahibi,” der. Yazısını ise şu cümlelerle bitirir: “Onu çok seviyoruz, güldükten sonra, hakkında merhamet, hürmet duyuyoruz. Geçen neşemizin izi derin bir hüzün oluyor.”⁴ Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus, Ömer Seyfettin'in, Don Kişot'un aslında bir “şarlatan” olarak planlandığını ama Cervantes'in bunu başaramadığını düşünmesidir.

Şevket Süreyya, 1933'te *Kadro*'da çıkan bir yazısında, “Don Kişot düşkün, fakat manyak bir İspanyol Asilzadesidir,” der. Kahramanı bir “manyak” olarak tanımlamasına rağmen, yazısının devamında buna bir açıklama getirir: “Bu hikâyede Don Kişot ne bir deli, ne de bir gülünç adamdır. O sadece bir ‘idefix’i bir ‘fikribâtıl’ı temsil ediyor.”⁵ İsmail Habib için de “Hayır, Don Kişot deli değildir.”⁶ Sabahattin Eyüboğlu'nun 1936'da, *Kültür Haftası*'nda “Konferanslar: Cervantes” başlığıyla çevirdiği yazıda da (yazarın ismi belirtilmemiştir) “Hiçbir zaman böyle trajik bir delilik bu kadar kolaylık ve neşe ile, bu kadar ahenkli, bereketli ve sıhhatli bir dille anlatılmamıştır,” denilerek, “deliliğe” vurgu yapılır.⁷ Müellifi belli olmayan bu yazı, romanı ruhen üstün görse de fiilen gülünç bulur. Bu yazı bize, eserin çocuk kitabı olarak tanınmasına dikkat çekmesiyle de *Don Kişot*'un bugünkü kadar değerli görülmediğini düşündürür.

Bu yorumlar bize şunu gösterir: Don Kişot bir deli, bir manyak, bir şarlatan olarak çizilmiştir, bir çocuk kitabı olarak küçümsenmiştir; ancak aslında dikkatle bakarsanız öyle değildir. Millî Mücadele döneminin Türk aydını, belki aslından belki eksik çevirisinden tanıdığı bu metinle duygusal bir bağ kurmuş gibidir. İsmail Habib'in dediği gibi: “O, bir rüya aleminde yaşıyordu ve ne güzel rüyadır o: Hepimiz kalplerimizin derinliğinde o rüyayı görmüyor muyuz?”⁸

Jale Parla, “Don Kişot karakteri Türk kültüründe küçük görülür; aşağılayıcı bir çağrışımla kullanılır,”⁹ derken haklıdır. Deli cesareti deriz, gereksiz kahramanlık deriz, aptalca buluruz Don Kişotluk dediğimiz şeyleri. Tıpkı savaş yıllarında, Türk köylüsünün Türk aydınına ve Millî Mücadele hareketi-

3 Ömer Seyfettin (Ayas imzası ile), “Edebiyatta Enmuzeçler: Don Quichotte”, *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri*, haz. Nâzım Hikmet Polat (Ankara: TDK Yayınları, 2016), s. 498-503.

4 Deniz Depe, “Efruz Bey: Don Kişot mu? Şarlatan mı?”, *Türk Dili Dergisi*, 828, s. 72-77.

5 Şevket Süreyya, “Don Kişot Yeldegirmenleriyle Muharebesine Kürsü Politikacılığına ve Cavit Bey İktisatçılığına Dair”, *Kadro*, 17 (Mayıs 1933).

6 İsmail Habib, a.g.e., s. 473.

7 “Konferanslar: Cervantes”, çev. Sabahattin Eyüboğlu, *Kültür Haftası*, 10 (18 Mart 1936), 200.

8 İsmail Habib, a.g.e., s. 473.

9 Jale Parla, *Don Kişot Yorum Bağlam Kuram* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s. 13.

ne bakışı gibi. Ömer Seyfettinler, Yakup Kadri'ler, Reşat Nuriler, Şevket Süreyyalar o yüzden kendilerini bulur Don Kişot'ta, o yüzden "hayır deli değildir aslında," derler üstüne basa basa. *Yaban*'ı Don Kişot bağlamında okumayı deneme fikri de temelde bu düşünceye dayanıyor.

Yaban, Don Kişot ve Türk aydını

Niyazi Akı, Yakup Kadri'nin Batı edebiyatıyla ilk münasebetinin *Monte Cristo* romanı olduğunu söyler.¹⁰ Fransızca öğrenmesiyle birlikte romanları artık Fransızcasından okumaya başlayan yazarın, edebî hayatının ilk yıllarında yüzünü Batı'ya döndüğü, biyografisinden de takip edilebilir. Onun *Don Kişot*'u ne zaman okuduğu bilinmese de romanla ilgili düşündükleri hakkında, eserlerinden yola çıkarak bir fikir sahibi olmak mümkün. Örneğin, 1927'de tefrika edilmeye başlanan *Hüküm Gecesi*'nde; Ahmet Kerim'in, Ömer Bey'i "idealistlik" bakımından Don Kişot'a benzettiği görülür:

Skandalın başından beri, utancından arabanın bir köşesine sinmiş kalmış olan Ahmet Kerim, bu huyda bir adamın, kendi içinden ne kadar rahat ve yaptığından ne kadar memnun olması lazım geldiğini düşündü. Cervantes'in Don Kişot'u onun gözünde işte bu bakımdan pek dikkate değer bir kahramandır. O şövalye de Ömer Bey çeşidinden kendisine güvenen bir idealist değil midir? Biz onun maceralarına gülüyoruz. Fakat sağduyunun, yani halkın sembolü olan Sancho onun çıkardığı rezaleti büyük ve ehemmiyetli bir acayip hareketlerini beğenir ve tevekkülle adım adım arkasından giderdi. Tıpkı şu dakikada Osman Ağanın, Ömer Beyefendinin arkasından gidişi ve onun çıkardığı rezaleti büyük ve ehemmiyetli bir hadise sayısı gibi.¹¹

Burada halkı Sancho'ya benzetmesi ve bu benzetmeyi "sağduyu" üzerinden yapması dikkat çekicidir. Kendine güvenen idealist Türk aydınının arkasından gelen, onun hareketlerini beğenen, sağduyulu halk. Oysa Yakup Kadri, 1932'de, *Yaban*'da aydını yine Don Kişot kılarsa da, bu sefer halk onun gözünde Dulcinea olacaktır. Yazarın *Yaban*'dan çok sonra kaleme aldığı *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*'nda; Don Kişot'u Turgenieff'in yorumuyla anması da Türk aydınının Yakup Kadri için sonunu hatırlatır. Çünkü Turgenieff'e göre Don Kişot gülünç değildir, sadece "ideallerine varamadan ölüp gitmiş birer zavallı insan örneğidir."¹² Tıpkı Türk aydını gibi! Biz biliyoruz

10 Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Eser-Fikir-Üslup*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), s. 16.

11 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Hüküm Gecesi* (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1966), s. 28.

12 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), s. 163.

ki yirmili yaşlarını pesimist ve mutsuz geçiren Yakup Kadri'nin içinde birikenler Millî Mücadele döneminde gördükleriyle birleşince, onu önce umuda ve mücadeleye sürükler, sonra da büyük bir hayal kırıklığının kucağına atar. *Ergenekon*'un yeni baskısı için 5 Şubat 1964'te kaleme aldığı önsözdeki şu cümleleri, tam da bu ruh halini yansıtır: "Ben şimdi bütün bu soruları Atatürk'ün, İzmir zaferini müteakip bize söylediği şu sözle cevaplandırabiliyorum: 'Bir rüya görmüş gibiyim.' Bir rüya. Evet, güzel ve büyük bir rüya."¹³ Onun imgeleminde Türk aydını ve Don Kişot'un birleşmesi, bu yüzden şaşırtıcı olmasa gerek. Ayrıca, 1 Aralık 1920 tarihli "Anadolu'nun İç Yüzü" başlıklı yazısında İspanya ile Anadolu'yu birbirine benzetmesi de bu imgelemin doğuş zeminini açıklar nitelikte:

Bilmem neden, kitaplarda okuduğum ve hayalimde tasarladığım İspanya ile, kendi gözlerimle gördüğüm ve kendi kulaklarımla dinlediğim Anadolu arasında daima bir ilgi bulurum. Halbuki, bu iki memleketin tarihî ve coğrafi mukadderat bakımından birbirine benzemesi şöyle dursun, hattâ birbirinin zıddı olduğuna hiç şüphe yoktur. [...] O halde nedir, bendeki bu fikrî hadise ki, bana İspanya'nın bahsi geçerken Anadolu'yu, Anadolu'yu dolaşırken İspanya'yı hatırlatıyor? [...] Anadolu'da tıpkı eski İspanya'da gibi, sevgiyle karasevda, kahramanlık ile şakavet, imanla şüphe, ibadetle cezbe birbirinden ayrılmamıştır. Mutsuz âşıkların tımarhane ile tekkelere sığındığı ülke bu ör-tülü coşkunkluk diyarıdır.¹⁴

Don Kişot, hiç şüphesiz edebiyat tarihinin en çok yorumlanan metinlerinden biri. Yorumların genel çerçevesi Sancho-Don Kişot zıtlığı ve hayal-gerçek çatışmasından oluşsa da metnin çeşitli sembolik okumaları bu yorumlara zenginlik katar. Örneğin Michel Onfray'in *Gerçekleşmeyen Gerçeklik Don Kişot İlkesi*,¹⁵ romanı inkâr düzeniği üzerinden yorumlamaya çalışır. Hayalperestliği ve saflığıyla olumlu bir imge olarak edebiyat tarihine geçen bu tipe; hatalarının sorumluluğunu üstüne almayan, kendisinden başka herkesi suçlayan bir paranoyak olarak bakar. Onfray'in dikkat çeken bir diğer iddiası da Cervantes'in bu romanı bir Hristiyanlık eleştirisi olarak kaleme alması. Don Kişot'un okuduklarından etkilenip romanslardaki gibi bir şövalye olma peşine düşmesi, aslında görünmeyen şeyleri gördüğünü iddia etmesi, büyüden bahsetmesi ve dünyaca tanınma arzusu; onun bir Hristiyan alegorisi olduğuna kanıt olarak gösterilir. Bir Hristiyan da okuduğu bir kitabı –İncil'i– hayatının merkezine koyar ve onun gerçeğini kendi gerçeği kılar, Hz. İsa gi-

13 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ergenekon* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1973), s. 6.

14 A.g.e., s. 17-18.

15 Michel Onfray, *Gerçekleşmeyen Gerçeklik Don Kişot İlkesi*, çev. Aytekin Karaçoban (İstanbul: Everest Yayınları, 2017).

bi olmak adına kendini bu ulvi yola adar, mucizelere inanır ve inanmayanlar tarafından da sürekli alaya alınır.¹⁶

Onfray'ın bu yorumu üzerinden *Yaban* ve *Don Kişot* bağlantısına bakılırsa; ilk dikkat çeken şey, Yakup Kadri'nin metinlerinde sık sık *Kitab-ı Mukaddes*'e göndermeler yapması olur.¹⁷ Örneğin, zihnindeki Hz. İsa-çoban-Mustafa Kemal denkliliğini, zaman zaman yazdıklarında dile getirir. Bunun bir örneği de *Yaban*'da görülür: "Hani çoban nerede? Çoban, Ankara'nın yalçın kayası üstünden sesleniyor, sürüyü toplamaya çalışıyor."¹⁸ Onfray'ın *Don Kişot*'u nasıl Hz. İsa (çoban) yoluna kendini adanmışlıkla alay konusu olmuşa; Yakup Kadri'nin Ahmet Celal'i (Türk aydını) de Mustafa Kemal (çoban) yoluna baş koymuş ve bu "deli cesareti" yüzünden, Türk köylüsü için alay konusu olmuş, küçümsenmiştir. Üstelik Ahmet Celal, Türk aydınının "hatalarının sorumluluğunu üstüne almadığını, kendisinden başka herkesi suçladığını" da itiraf eder. Savaşta kaybettiği kolu, "halka idealini aktaramayan entelektüelin diyeti" olarak da okunabilir.¹⁹

Ahmet Celal'in *Don Kişot*'la ortak noktaları basitçe düşünüldüğünde, akla gelen bir diğer şey de kitap merakıdır. Çünkü *Yaban*'ın kahramanı da kendini bir romanın içindeymiş gibi hisseder; hem kendini hem etrafındakileri sürekli roman kahramanlarıyla karşılaştırır. Ahmet Celal, tahammül edemediği köye ancak okuduğu kitaplarla ve bu kitaplardan yola çıkarak kurduğu hayallerle katlanabilir. Bu hayallerin içinde "Dante'nin Beatrice'i, Petrarka'nın Leonora'sı, Romeo'lar, Julietta'lar ve daha birçokları" (s. 22) vardır. Kendi acayip gülüşünü "Paillasse operasında aldatılmış soytarının hıçkırıklarla dolu gülüşü"ne benzetir (s. 106); oturduğu ev Robinson Crusoe'un ıssız adasından farksız değildir (s. 108); çoban Hasan, Virgilius'un anlattığı çobanlara benzer (s. 115); öldü sanılan Şerif Çavuş'un köye dönüş hikâyesi Odise'nin hikâyesi ile aynıdır (s. 136-137); Emine, İsmail'le evlendiğinde, Ahmet Celal artık kendisini, Dostoyevski'nin ölüsü kokan sevgilisinin yanında duramayan kahramanı gibi hisseder... (s. 115) Karanlıkta el yordamıyla günlük tutması bile İtalyan şairi d'Anunzio'nun *Nocturno*'yu yazışına benzetilir (s. 160). Ve bu hikâyenin artık bir kariyer meselesine döndüğünü düşünen Ahmet Celal, vazgeçmeyeceğini kendine şu

16 Deniz Depe, "Türk Romanında Romantik Bir Tema Olarak Arzu" (doktora tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019), s. 101.

17 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), s. 206-208. Ayrıca bkz. Harika Durgun, *Kitab-ı Mukaddes'in Gölgesinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019).

18 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015) s. 109. Bundan sonra alıntılar parantez içinde ve sadece sayfa numarası verilerek gösterilecektir.

19 Nurcan Ankaş, "Türk Romanında Entelektüel Suç" (doktora tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018), s. 118.

sözlerle hatırlatır: “Hamlet gibi başladım, Hamlet gibi bitireceğim” (s. 133). Hamlet’in babasının ruhunu çağırması gibi, Ahmet Celal de muhtemelen köylüde var olduğunu zannettiği o ruhu çağırmaya devam edecektir; gel-meyeceğini bilse bile...

Don Kişot’u da diğer insanlardan ayıran, onun zihnini bozan şey kitap-lardır. Okudukları onu değiştirmiş, aynı köyü paylaştığı insanlardan bam-başka hayallere, heveslere sürüklemiştir. O yüzden rahip ile berberin buldu-ğu çözüm, kitapları yakmak olur. Don Kişot’a da kütüphanesini bir büyücü-nün alıp götürdüğünü söylemeyi düşünürler: “böylece Don Quijote kalktı-ğında kitapları bulamayacak, belki sebep ortadan kalkınca sonuç da ortadan kalkacaktı[r].”²⁰

Ahmet Celal de hissettiği acının dinmesi için kitaplarını yakmayı düşü-nür. Ama bilir ki nasıl bu Don Kişot için çare olmadıysa, kendisi için de ol-mayacaktır:

Onlar gibi olmak, onlar gibi giyinmek, onlar gibi yiyip içmek, onlar gibi otu-rup kalkmak, onların diliyle konuşmak... Haydi bunların hepsini yapayım. Fakat, onlar gibi nasıl düşünebilirim? Nasıl onlar gibi hissedebilirim? Odamı dolduran bütün bu kitapları yakmak... Bu resimleri, bu levhaları ayaklarımın altına alıp ezmek. Neye yarar? Hepsi benim içime girdiler. Bende, silinmez, kaçınılmaz, yıkanıp temizlenmez izlerini bıraktılar (s. 68).

Burada Türk aydınını Anadolu insanından ayıran şeydir kitaplar. Onu memleketi kurtarmaya, Millî Mücadele’de ön safta yer almaya iten bu ateşi kitaplar yakmıştır. Artık ne yaparsa yapsın, eskisi gibi olmayacaktır. O, şifa bulmaz bir Don Kişot’tur artık, kitapların cisminde ihtiyacı yoktur, kılıcıyla seferden sefere çıkacak, zor durumda olan halkı kurtarmak için var gücü-yle savaşıacaktır. Böylece Don Kişot’un ve Türk aydınının “kurtarıcı” rolünde de kesiştiği görülür.

Ahmet Celal hem kurtarıcı hem de kurtarılmayı bekleyendir *Yaban*’da. Halkı için savaşır, bir kolunu kaybeder, yerleştiği bu Anadolu köyünde ger-çeklerle yüzleşmeye çalışırken bile kurtarıcılığını sürdürmeyi dener. Köylü-nün dikkatini işgale, vatan millet meselelerine çevirmeye çalışır. Ancak bu çabası onların umurunda olmayacaktır. Çünkü “Heyecanlı adamın, onun in-dinde bir deliden farkı yoktur” (s. 55), tıpkı Don Kişot gibi! Ahmet Celal, bu Anadolu köyünde, deniz ortasında bir ıssız adada gibidir, kendisini kurtara-cak bir gemiyi yani Anadolu ordusunu bekler (s. 108).

Don Kişot, onu çevreleyen insanların gerçeğinden kopuk, kendi hayalle-rinden kurduğu evrende düşmanlarla savaşır, halkını kötü adamlardan kur-tarmak için gece gündüz demeden memleketini dolaşır. Bunun sonucunda

20 Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote I*, çev. Roza Hakmen (İstanbul: YKY, 2016), s. 80.

onu kim anlayabilmiştir? Mücadelesinin kutsallığı, halk için bir şey ifade etmiş midir? Ahmet Celal de sık sık bunu sorgular: “Lakin o, dar, sert ve realist köylü mantığıyla bu sergüzeştin manasını anlayabilecek mi? Beni bu ıssız yaylaların ortasına atan ıstırap ona, pek manasız ve çocukça görünmeyecek mi? Bunun ciddiyet ve önemini ona nasıl ispat edeceğim?” (s. 101).²¹ Elbette edemeyecektir. Hayallerindeki gibi bostanı, suyu, yemyeşil ovaları ve temiz yürekli, candan insanları görmeyi beklerken karşılaştığı köy, ona gerçeğin aslında bir yel değirmeni olduğunu göstermiştir artık. Zaten Ahmet Celal, kendi ağzından da söyler Don Kişot’a benzediğini:

Bu bakımdan Don Kişot, şark mutasavvıflarına ne kadar benzer. İnsanlığın bu en büyük, en derin idealist “tip”i kasabada bir köylü kızına, yıllarca gönül bağlamadı mı? Ona her rastgeldiği yerde en kibar hanımlara yapılan muameleyi yapmadı mı? Sanşo, efendisinin bu yanlış görüşüne hiçbir anlam veremiyordu. “Prenses, şato hanımı dediğiniz bu mu? Yok canım. Bu pis kokan, elleri nasırlı, alelade bir köylü karısıdır,” diyordu. Don Kişot, buna rağmen, yerlere kadar eğilip Dulcine’nin elini öpüyordu. Ve Sanşo’ya dönüp: “Oh ne güzel kokuyor. Ne ilahi varlık!” diyordu. Şu dakikada, ben de Dulcine’sine giden Don Kişot’un benzeriyim ve öyle kalmak bana bir utanma vermiyor. Yürüyorum. Yürüdükçe, gönlümdeki coşkunluk artıyor. Ayaklarımın altında çatırdayan kuru toprağı bir çimenlik sanıyorum (s. 60).

Osmanlı münevveri, Anadolu’yu 19. yüzyılın sonunda keşfeder ve bu keşif, başlangıçta soyut bir Anadolu imgesi üzerinden gerçekleşir.²² Ancak gerçekler hiç de öyle değildir. Anadolu insanı hem devletin hem aydınların ihmali-ne maruz kalmış; bu sebeple de Cumhuriyet dönemi Türk aydınınının suçluluk duygusunun temelini oluşturmuştur.²³ “Henüz kirlenmemiş bir kitle olarak düşünülen Anadolu köylüsü, böylece savaş yılları edebiyatında bir sublimation malzemesi kılınmıştır.”²⁴ Ziya Gökalp’in projeleri, Mehmet Emin Yurdakul’un şiirleri, Ömer Seyfettin’in öyküleri, Halide Edip’in romanları... Hepsi bize bu süblimasyonun örneklerini sunar. Türk aydınınının bu süblimasyon içinde bir Don Kişot gibi görünmesi olağandır. Şevket Süreyya da bir yazısında matbuat alemindeki yazarları bu açıdan Cervantes’in kahramanıyla eşleştirir: “Akan hayatın ardında kalan ve artık o hayatın akışına uymayan fikirleri ve ölçüleri, adetâ bir pashı zırhlı siler gibi birkaç kelime kombinezonuyla parlatıp, hayat yolunda yarışa çıkarmak isteyen insan tipi her zaman görülmüştür. Hatta yalnız son ayların Türk matbuatından bile biz bu çeşit fikir sürüm-

21 Burada Emine’yi kastetse de aslında bu sorusu Anadolu köylüsüdür.

22 İbrahim Şahin, *Tehlikeli Estetik* (İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2020), s. 113.

23 A.g.e., s. 114.

24 A.g.e., s. 115-116.

lerinin bin bir misalini seçebiliriz.”²⁵ İsmail Habib’in de benzer bir denklik kurduğu görülür: “Don Kişot, o kadar dayak yer, o kadar gülünç vaziyetlere düşer, öyle iken ona yine hürmet ediyoruz. Çünkü şövalyemiz yalnız değirmenlere karşı değil, cemiyete karşı da döğüşüyor. Değirmene saldırana güldük, fakat cemiyetle savaşıma hayranız.”²⁶ Tüm bunlar, dönemin aydını için bir oyun gibidir. Hayallerde idealize edilen, gerçeklerden uzak bir Türk köylüsü ve onu kurtarmak için savaşmaya hazır bir Don Kişot: Türk aydını. Ancak *Yaban*, bu oyuna çomak sokmuş ve Don Kişot’u, gözlerini açmaya zorlamıştır. Dulcinea bir rüya, bir ideal, bir proje, bir cennet ideasıdır. Ancak *Yaban*, Don Kişot’u cennetinden kovmak ister. Eğer Don Kişot uyanır da büyü-yü bozarsa, Dulcinea’yı sonsuza kadar kaybetmiş olacaktır.²⁷

Sonuç: Dulcinea’nın ölümü, Don Kişot’un vedası

Don Kişot ve Sancho Panza’nın romanda temsil ettikleri ve aralarındaki ilişkinin görevi, roman hakkındaki inceleme yazılarında mutlaka gündeme getirilen bir meseledir. Ancak Dulcinea’nın metindeki görevi, o kadar popüler bir mesele olarak görünmez. Üzerinde uzun uzun analizler yapılacak bir roman figürü olarak görülmesi de Dulcinea’nın metinde neyi sembolize ettiğine dair çeşitli yorumlar burada anılabilir.

Jale Parla, Dulcinea’nın Don Kişot’un en büyük ideallerini temsil ettiğini söyler: dürüstlük, eşitlik, adalet, cesaret, sadakat.²⁸ Aynı zamanda güzelliğin, doğruluğun, aşkın sembolüdür.²⁹ Nabokov ise Dulcinea’yı “ölüm” olarak okur.³⁰ Hermann Cohen’e göre sevgiyi ve lirik şiiri temsil eder, sonsuz küçüklüğün bir biçimi olarak işlev görür. Don Kişot’un Dulcinea’ya olan sevgisi, ideal sonsuzluk aşkı ile dünyevi, görelî evlilik sevgisi arasındaki romancı çatışmaya aracılık edebilecek bir yolu sembolize eder. Benliğin güçlü ahlâki genişlemesi, aylak şövalyenin Dulcinea’ya olan bağlılığında örneklenir, aynı zamanda bu ilişki modernite siyasetini yıkmamanın ve gelecekte daha iyi bir sosyal düzen tahayyül etmenin güçlü yollarını da temsil eder. Çünkü ideale ulaşmak imkânsızdır, ancak ona yönelik mücadele, benliği ve toplumu dönüştürmelidir.³¹ Tatevik Gyulamiryan, Dulcinea’nın temsil ettikle-

25 Şevket Süreya, *a.g.e.*, s. 9-10.

26 İsmail Habib, *a.g.e.*, s. 473.

27 Parla, *a.g.e.*, s. 113.

28 *A.g.e.*, s. 30.

29 *A.g.e.*, s. 113.

30 Vladimir Nabokov, *Don Quijote Dersleri*, çev. Emrah Serdan (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), s. 134.

31 Rachel Schmidt, *Forms of Modernity: Don Quixote and Modern Theories of The Novel* (Londra: University of Toronto Press, 2011), s. 155-160.

rini idealleştirme, takıntı, körlük, sadakat, bağlılık olarak sıralar.³² David T. Tarvin ise Dulcinea'nın metindeki görevinin erken dönemlerde belirli cinsiyet klişelerini gösteren idealize kadın rolünü göstermek olduğunu söyler.³³ Unamuno için ise Dulcinea, tüm bu kovalamacayı destansı bir savaş olarak okumamızı sağlayan şeydir.³⁴

Yaban'da ise Dulcinea, Türk köylüsünün sembolüdür. Roman, Ahmet Celal'in gerçekte yüzleşip Dulcinea'nın "alelade bir köylü" kızı olduğunu fark etme acısının üzerine kurulur. Don Kişot'un yeni bir maceraya atılmadan önce sevgilisini görmek istediği bölümde, köşeye sıkışan Sancho, yoldan geçen bir genç kızı, "büyülenmiş Dulcinea" olarak Don Kişot'a yutturmaya çalışır. Hayallerindeki prenses yerine karşılaştığı bu köylü kızından gördüğü kötü muameleyle morali bozulan Don Kişot, büyücülere sitem eder:

Dikkat edersen Sancho, o hainler, Dulcinea'mı değiştirmekle yetinmemişler, o köylü kızı kadar aşağılık, çirkin bir şekle sokmuşlar. Bu arada, tamamen soylu hanımlara mahsus bir şeyden de mahrum etmişler onu: sürekli amberler, çiçekler arasında dolaştıkları için yaydıkları güzel kokudan. Şunu bilmeyi isterim ki Sancho, Dulcinea'yı bana eşek gibi görenen, senin dediğine bakılırsa safkan atına bindirmek üzere yaklaştığımda öyle bir çiğ sarımsak kokusu geldi ki burnuma, başım döndü, gönlüm bulandı.³⁵

Gözüyle gördüğüne bile inanmayan, hâlâ idealizasyonundan vazgeçmeyen ve "büyücü" gibi mazeretlere sığınan Don Kişot, bu haliyle hem Ahmet Celal'in hem de yıllar sonra *Panorama*'yı kaleme alacak Yakup Kadri'nin hayal kırıklığı ile doludur. Çünkü gerçekten de "ironik ve hüzün verici olan, Don Kişot'un; bilinçaltında, aslında, Dulcinea'nın kendi yarattığı bir düş olduğunu bilmesidir."³⁶ Yine de hayalinde ısrar eder: "Ancak, sevgilim Dulcinea del Toboso içinde bulunduğu dertlerden kurtulursa, talihim düzelebilir, zekâm keskinleşebilir; beni şimdi tuttuğum yoldan daha iyi bir yöne sevkedebilir."³⁷ Türk aydını da ancak Anadolu halkını içinde bulunduğu dertten kurtarabilirse rahat bir nefes alacak, suçluluk psikolojisinden kurtulacaktır.

Yaban'da Dulcinea adı, Emine için geçer. Ahmet Celal, komşu köydeki bu ürkek köylü kızını Dulcinea diye anarken, Don Kişot'tan farklı olarak, onun

32 Tatevik Gyulamiryan, "On Re-accentuation, Adaptation, and Imitation of Don Quixote", *Don Quixote The Re-accentuation of the World's Greatest Literary Hero*, haz. Slav N. Gratchev-Howard Mancing, Londra: Bucknell University Press, 2017.

33 David T. Tarvin, "The Rhetorical Strategies of Don Quixote and Sancho Panza" (doktora tezi, Louisiana State University, 2013), s. 59.

34 Schmidt, a.g.e., s. 177.

35 Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote II*, çev. Roza Hakmen (İstanbul: YKY, 2016), s. 507.

36 Parla, a.g.e., s. 127.

37 Cervantes Saavedra, *Don Quijote II*, s. 792.

alelade bir köylü kızı olduğunun pekâlâ farkındadır: “Bu zahmet, bu meşakkat ne için? diyorum. Bir hayal için, bir yabani çiçeğin gölgesi için. Bari, güzel kokuyor mu? Bari, dokusu dudakları hoş mu? Adam sen de. Her sevgili, bizim muhayyilemizin yaratıp süslediği yaratıktan başka bir şey midir?” (s. 59). Anadolu insanı da Türk aydınının hayallerinde yaratıp süslediği, “temiz yürekli, duygulu, candan, kapısı fakire açık” (s. 110) insanlardı. Ancak gerçek, “düşmana akıl öğreten müftülerin, düşmana yol gösteren köy ağalarının, her gelen gasıpla bir olup komşusunun malını talan eden kasaba eşrafının, asker kaçağını koynunda saklayan zinacı kadınların, frengiden burnu çökmüş sahte sofuların, cami avlusunda oğlan kovalayan softaların” (s. 110) olduğu “çok kötü kokan” bir Anadolu’dur. O yüzden Emine Ahmet Celal’e yüz vermemiş, gidip İsmail’le evlenmiştir.

Don Kişot, romanın sonunda, ölüm döşeğindeyken tövbe eder, Tanrı’dan merhamet dilenir ve saçmalıkları, yalanları, açıkça gördüğünü söyler. Tek üzüldüğü, gerçeği görmekte bu kadar gecikmiş olmasıdır. Bu sahneyi zihnimizde tutarak, Ahmet Celal’in şu sözlerini hatırlayalım:

Zavallı Ahmet Celal öldü ve onu, mezarında zebaniler bekliyor. Onun için kabir azabı başladı mı, başlamadı mı, bilmiyorum. İsterseniz, zebaniler bekliyor lakırdısını o azabın bir başlangıcı olarak telakki ediniz. Zira, o yeryüzünde iken de arafta gibi yaşadı. Hangi cinsten Tanrı’ya kulluk ettiğini bilmedi. Bir yabancı imparatorluk namına yıllarca dögüşüp kanını döktü. Yıllarca, meçhul bir vatanın, bir ideal yurdun hasretiyle yanıp tutuştu. Elle tutulmaz, gözle görülmez bir sevginin peşinden yıllarca koştu. Onun yoluna ağladı, güldü, söyledi ve *öbür dünyaya göçeceği gün bildi ki, meğer hepsi yalanmış. Ah, işte ona her şeyden daha acı gelen bu oldu. Bütün bir ömrün boş yere akıp gittiğini öğrenmek, bütün bir gençliğin boş emeller, boş hayaller, sakat işler peşinde he- der olduğunu görmek; giderayak, birdenbire gerçeklerin en iğrenci, en korkuncu ile karşı karşıya gelmek...* İşte, kabir azabından önce, Ahmet Celal bu ateşlerden geçti. Bu zebanilerle düşüp kalktı. Ona asıl bunun için acıyınız (s. 161).

Don Kişot, idealizasyon sürecinin romanıdır ve bu sürecin çöküşüyle sonlanır. *Yaban* ise doğrudan bu çöküşü anlatır. Dulcinea ölmüş, büyü bozulmuş, Don Kişot’un hayale gözlerini yumduğu yerde Ahmet Celal doğmuştur: aynı mücadeleyi, aynı sevdayı, aynı sonu yaşamak üzere...

KAYNAKÇA

- Akı, Niyazi, *Yakup Kadri Karaosmanoglu İnsan-Eser-Fikir-Üslup*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
Ankay, Nurcan, “Türk Romanında Entelektüel Suç”, doktora tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote I-II*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2016.
- Depe, Deniz, "Türk Romanında Romantik Bir Tema Olarak Arzu", doktora tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- , "Efraz Bey: Don Kişot mu? Şarlatan mı?", *Türk Dili Dergisi*, 828 (Aralık 2020), s. 72-77.
- Durgun, Harika, *Kitab-ı Mukaddes'in Gölgesinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2019.
- Gyulamiryan, Tatevik, "On Re-accentuation, Adaptation, and Imitation of Don Quixote", *Don Quixote The Re-accentuation of the World's Greatest Literary Hero*, haz. Slav N. Gratchev - Howard Mancing, Londra: Bucknell University Press, 2017.
- Ismail Habib, *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1940.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Hüküm Gecesi*, Bilgi Yayınevi: İstanbul, 1966.
- , *Ergenekon*, Remzi Kitabevi: İstanbul, 1973.
- , *Yaban*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- , *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yayınları: İstanbul, 2018.
- "Konferanslar: Cervantes", çev. Sabahattin Eyüboğlu, *Kültür Haftası*, 10 (18 Mart 1936), s. 190-191, 200.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Nabokov, Vladimir, *Don Quijote Dersleri*, çev. Emrah Serdan, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Onfray, Michel, *Gerçekleşmeyen Gerçeklik Don Kişot İlkesi*, çev. Aytekin Karaçoban, İstanbul: Everest Yayınları, 2017.
- Parla, Jale, *Don Kişot Yorum Bağlam Kuram*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Schmidt, Rachel, *Forms of Modernity: Don Quixote and Modern Theories of The Novel*, Londra: University of Toronto Press, 2011.
- Seyfettin, Ömer, "Edebiyatta Enmuzeçler: Don Quichotte", *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri*, haz. Nâzım Hikmet Polat, s. 498-503, Ankara: TDK Yayınları, 2016.
- Süreyya, Şevket, "Don Kişot Yeldegirmenlerle Muharebesine Kürsü Politikacılığına ve Cavit Bey İktisatçılığına Dair", *Kadro*, 17 (Mayıs 1933), s. 9-15.
- Şahin, İbrahim, *Tehlikeli Estetik*, İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2020.
- Tarvin, David T., "The Rhetorical Strategies of Don Quixote and Sancho Panza", doktora tezi, Louisiana State University, 2013.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Tiyatrosunda Kadın, Kriz ve Ölüm*

ESRA DİCLE

Roman, öykü, mensur şiir, anı gibi pek çok türde eserler veren Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Nirvana*, *Veda*, *Sağanak* ve *Mağara* adlı dört tiyatro oyunu da kaleme alır. Tek perdelik kısa oyunlar olan ve 1909 yılında yazılan *Nirvana* ve *Veda*, konuları çok derinleştirilmeden, tartışılmadan aktarılmış birer sahne kesiti özelliği taşır. Metin And, bu iki oyunun Burhanettin Bey topluluğunca sahnelendiğini belirtir.¹ Dört perdelik *Sağanak*, Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte toplumda yaşanan kırılmaları, ev/aile metaforu üzerinden tartışır. 1929 yılında yazılan oyun, Cumhuriyet'in ilk yıllarında uygulanan etnik politikaları ve bu süreçte yaşanan çatışmaları, ağırlık merkezini çatışmanın herhangi bir tarafına kaydırmadan sorgulaması bakımından, yazarın sadece tiyatro eserleri içinde değil, tüm eserleri arasında ilginç ve önemli bir yer tutar. Eser aynı yıl Darülbeydi'de dört kez sahnelendikten sonra yasaklanarak gösterimden kaldırılır. 1934 yılında yazılan üç perdelik *Mağara* oyunu ise masalsı, tekinsiz ve kasvetli atmosferiyle dikkat çeker.

İstibdat döneminin ardından II. Meşrutiyet'in ilanıyla canlanan yazın ortamı içinde yazarlar kalemlerini tiyatro türüne de çevirirler. Hürriyet ve inkılap heyecanıyla vatan, millet, hürriyet gibi konular üzerine yoğunlaşan tiyatro eserleri, daha sonra ev, aile, kadın, evlilik gibi konulara yönelmeye başlar. Bu dönemde yazdığı *Nirvana* ve *Veda* oyunlarında hem dönemin eğilimlerinin hem de Norveçli tiyatro yazarı Ibsen'in etkilerini görmek mümkün-

(*) Bu makale, *İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirisi ve Dramaturji Bölümü Dergisi*'nde yayımlanan (2012/2, sayı 21) "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Tiyatro Eserleri" başlıklı makalenin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş halidir.

1 Metin And, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sağanak*", *Türk Dili*, 278 (1974), s. 903-907

dür. Hasan Âli Yücel, yazarda görülen Ibsen etkisinden özellikle bahsederken, Yakup Kadri'nin, Kahire'de olduğu sırada izlediği, "insan ruhunun en korkunç yerlerini keşfetmiş bulunan bu kanı soğuk şimal adamının" oyunlarının uzun süre etkisi altında kaldığını belirtir.² Dolayısıyla bu dönem Yakup Kadri'nin yerel-güncel meseleler ile yabancı yazar ve eserlerin etkilerini kendi psikolojik süreçleri ile deneyimleyip eserlerini oluşturduğu, etkiye ve arayışa açık bir dönemidir. Yirmili yaşlarının lirizmi, hayata, bireye ve topluma bakıştaki boşluk ve hiçlik kavrayışı; Ibsen'in asır sonu buhranını, yozlaşmış bir burjuva toplumunun açmazları içinde sıkışıp kalmış bireyin romantik başkaldırısını anlatan oyunları ile birleşince, yazarın ilk oyunları karakterin yoğun kriz deneyimi ve ölüm arzusu-ölümü üzerine kurulur. 1929'da yazılan *Sağanak*, bu defa toplumsal bir krizi, Cumhuriyet'in ilanından sonra yeni devletin karakteri üzerinde anlaşmazlığa düşen ve farklı politik-etnik kimliklere sahip olan iki üvey kardeşin çatışmasını ve bu çatışmanın getirdiği ölümü sergiler. 1934 tarihli *Mağara* ise kaçınılmaz olanı, yazgısını değiştirmek isteyen insanların buna kalkıştıkları anda yaşadıkları krizi ve ölümü ele alır. Dolayısıyla kriz ve ölüm, Yakup Kadri'nin oyunlarında bireysel ve toplumsal bağlamlarıyla kavranarak geliştirilir. Ayrıca oyunların hepsinde krize ve ölüme eklemlenmiş bir kadın sorununu tespit etmek zor değildir. Kadın ya erkeğin yaşadığı krizin sebebi ya da aşılmasının engelidir.

Nirvana, Yakup Kadri'nin ilk tiyatro oyunu, daha doğru bir ifadeyle ilk eseridir. Bir perde ve sahneden oluşan bu kısa oyun, Mihriban ve Necdet adlı iki karakter üzerine kurulmuştur. Oyunun başındaki sahne talimatında mekânın iç içe geçmiş iki yatak odasından oluştuğu belirtilir. Anlatıcı tarafından erkeğin yatak odasının "kâmilten zulmet içinde"³ olduğu ve eşyaların zorlukla seçilebildiği belirtilirken, kadının "her şey kâfi derecede nasarı"⁴ okşuyor, burası bütün zarafeti, bütün nefaseti, ziyneti, şî'iriyle bir kadın-yatak- odası," (s. 13) sözleriyle tanımlanır. Anlatıcının kullandığı bu sözcükler, erkek ve kadın, zulmet ve nur karşıtlığını metnin başında belirginleştirmeye başlar.

Tüm direnmelerine rağmen babası gibi içkiye düşkün biri haline gelen Necdet, o gece de eve sarhoş gelmiştir. Burada Ibsen'in *Hortlaklar* oyunundaki Oswald'ın, babasından geçen irsi bir hastalığa tutulmasını hatırlatır biçimde bir kalıtım gerçeği ve irade krizi söz konusudur. Mihriban, içkili olduğu zamanlarda Necdet'e eve gelmemesini tembihlemiş olmasına rağmen, bu gece

2 Hasan Âli Yücel, *Edebiyat Tarihimizden* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1989), s. 27.

3 Yakup Kadri Karaosmanoglu, *Tiyatro Eserleri*, 5. baskı (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), s. 13. Yazı boyunca oyunlardan yapılan alıntılar, kitabın bu baskısına ait olacak ve sayfa numaraları metin içinde gösterilecektir.

4 Alıntılarda metnin orijinaline sadık kalınmıştır.

yalnız kalmaktan korkan ve “bütün gece anasını kaybetmiş bir çocuk melaliyle gezen” (s. 15) Necdet, “kördüğümüne dönen hayatlarıyla ilgili aldığı kararı” (s. 15) Mihriban’a açıklamak için eve gelmeyi istemiştir. Mihriban’a fenalık ettiğini, onun gençlik hayallerini yıktığını düşünen Necdet, ayrılmak ister. Mihriban’ın gençlik hayalleri hatta hayat galesi, sevmek ve sevilmeektir Necdet’e göre: “Sevmek ve sevilmek, bu senin için yegâne gaye-i hayat idi, değil mi? Bu senin için öyle cennet-iktiran bir sina-yı saadet idi ki... Oraya yetişebilmek için sana ne lâzımdı? Dinç ve tuvana, zarif, pür-sevda iki kol... İki erkek kolu... Seni kucaklayıp bir hamlede oraya isal edecek, sevecek ve sevillecektin!” (s. 16)

Necdet’in Mihriban’a ne fenalık ettiği henüz belli olmasa da açıkça anlaşılan bir şey var ki o da kadını cennetin kapılarına vardiyecek, saadetin zirvesine ulaştıracak yegâne şeyin iki erkek kolu olduğudur. Kadının bir anlamda bu dünyada varacağı en yüksek mertebe aşktır ve onu bu mertebeye taşıyacak olan aracı, hamî, güç de erkektir. Mihriban, bu mertebeye Necdet ile ulaşabilecekken, Necdet ona fenalık etmiş, Mihriban’ı cennetin kapılarına taşıyamamıştır. Peki Necdet’i alıkoyan şey nedir? Necdet Mihriban’ın aşkını ve saadetini neden reddeder? Bu sorunun cevabı, Necdet’in reddettiği diğer şeylerle birlikte verilir. Bunlar; musiki, şiir, kısaca “bütün aksamında sanat”tır (s. 19). Necdet’e göre musiki “Vefasız bir kadına benzer. Musiki hain ve zalim bir ilahedir. Musiki öyle ellerdir ki sizi bulduğunuz yerden alır, yükseltir yükseltir (...) sonra sizi birden bırakıverir” (s. 18). Büyüleyiciliği, baştan çıkarıcılığı, yaşattığı haz ve vefasızlığı ile kadınsı bir nitelik kazandırılan sadece musiki değildir. Şiir de “Musikinin hemşiresidir, o da zalimdir. (...) Sizin beyninizi tatlı tatlı oyar, deler, deşer. Orada öyle mini mini hurdebini yaldızlı uçurumlar açar ki onları doldurmak için bütün bir ebediyet kifayet etmez...” (s. 19) Necdet, sanatın hükmedici, kandırıcı, ihtirash karakterinin esiri olmayı reddeder: “Evet, sanat bir Kleopatra’dır. Ben Kleopatra’nın eteği dibinde zehir şişelerinin arasında ölmek isteyenlerden değilim... Oh, bunlar hep acı ve boş şeyler, bunlar hep acı ve boş...” (s. 19)

“Zalim”, “hain”, “adi”, “mülevves”, “sefil”, “çamurdan”, “hilekâr” gibi sözcükleri dönüşümlü olarak aşk ve sanat için kullanan Necdet, az önce bahsettiğim iç çatışmaları yaşamasına neden olan, iradesini, aklını ve bilincini elinden alan ve ona acı dolu bir esriklik yaşatan bu unsurlarla savaş halindedir. Bu unsurlar bir diğer ifadeyle onun kendisini, aklını, iradesini kontrol etmesini engelleyen, Necdet’in kendisini bulmasını, kendi gerçekliğine varmasını engelleyen hazlardır. Necdet için aşk sadece şehvettir ve şehvet de acının kaynağı olan unsurlardan bir tanesidir: “Ben sevdiğim zaman bir hayvan gibi manasız olurum, topal, sakat, yaralı bir hayvan gibi... Kamçı ve gem şehvetin elindedir; o vurmaktan ve ben vurulmaktan haz alırız... Yok, bu çok adi bir şey! (...) Aşk hilekâr bir hodgâmlıktır... İşte bu çamurdan buse doğar, aşkın

piçi buse! (s. 19) Bir taraftan karakter içgüdüler ve arzu ile mücadele ederken bu noktada tablo netleşir. Kadın ve erkeğin birbirlerine, aşka, hayata bakışı tamamen zıt kutuplara savrulur. Kadın, hayata aşkla anlam kazandırıp, tek hayat galesi olan aşkla, sevmek ve sevilme arzusuyla, erkeğin eliyle ulaşabileceği en yüksek mertebeye ulaşmayı isterken; erkek tam da aksine, aşkı bir manasızlık olarak tanımlayıp, kadını ve aşkı reddederek kendi kendisini gerçekleştirmeyi, ulaşabileceği en yüksek mertebeye ulaşmayı arzular.

Bunun sonucu olarak Necdet dünyevi olan her şeyden vazgeçtiği gibi yaşamak hevesinden vazgeçer. “Yaşamak, yaşamak bir alçaklıktır. Bu bir denaettir. Yaşamak, esir olmak, yaşamak, daima, daima tenezzül etmek, yaşamak, kirlenmek, daima kirlenmektir...” (s. 21) Kişinin kendisini gerçekleştirmesi için bunlardan kurtulması, kendi varlığının, iradesinin kontrolünü ele alması gerekir. Fakat insanın bir nevi mahkûm olduğu kendi doğasının, hayatın ve tabiatın kanunları, kuralları, bunun tamamen gerçekleşmesine izin vermez. Necdet, insanın hayat ve kendi doğası karşısındaki çaresizliğini ve esaretini, bir hükümdarın zulmü, kamçısı, tekmesi altında sessiz sürüklenen bir kavme benzetir. İnsanın bedeni ve yaşamın yazılı olan-olmayan kuralları, insan üzerinde bir iktidar kurar, onu ele geçirir, iradesini eline alır, kirletir. İnsan bunlara karşı mücadele ederek kendi iradesini ele almaya çalışmalıdır. Dolayısıyla sanat ve aşkla gelen haz ve vecd hali; aşkınlık, arınma, olgunlaşma, özgürleşme yolu olarak değil; tam tersi esaret, düşme ve kirlenme olarak görülür. Süha Oğuzertem’in de belirttiği gibi Yakup Kadri’nin eserlerinde erkek karakterlerin takındığı genel bir tavra dönüşür bu durum; “her türlü zevki dışlayan bir ahlâk oluşturma çabası”⁵ söz konusudur bu metinde de.

Ne var ki insan, yaşadığı müddetçe bu zincirlerden kurtulamayacağı için tek çıkış yolu ölümdür. Bunu, Schopenhauer’in gerçek tedavinin yaşama istencinden vazgeçmek olduğu yönündeki söylemiyle de ilişkilendirmek mümkün. Hayattan nefret, Necdet’i ölüm arzusuna götürür. O kadar ki Necdet’in artık yaşama dair hiçbir belirtiyeye tahammülü kalmamıştır; artık doğmak üzere olan güneş bile onu çıldırtmaya yeter: “Öyle istiyorum ki görmeyeyim, hayat namına, onu bana ihtar edecek hiç, hiç, hiçbir şey... Yalnız zulmet ve ben...Oh!...bu ne tatlı! Zulmet, zulmet bütün çirkinlikleri, bütün pislikleri örten, alicenap şey. (...) Güneş mi? Oh, hayır! Güneş, zulmetin düşmanı! Güneş, levslerin, adiliklerin, çamurun, hayatın dostu!” (s. 21-22) Böylece yaşam ve ölüm, karanlık ve aydınlık karşıtlığı, Nirvana düşüncesine göre yeniden kurulur.⁶ Buna göre hakiki yaşama varmak için bu dün-

5 Süha Oğuzertem, “Sodom ve Gomora’da Aşk, Ahlak ve Millilik”, *Pasaj*, 4-5, s. 102.

6 Zulmet-Nur karşıtlığı İslâm’da tam tersi biçimde yer alır. Zulûmat, küfür, şirk, sapkınlık, cehalet; nur ise iman ve hidayettir. Zulûmat gerçeği örter, nur, aydınlatır. Kur’an, insanı birden çok olana ifade eden zulûmattan yani şeytani olandan, kötü olandan çıkıp nura yani tek olana, Al-

yanın manasız-gerçekliğinden kopmak gerekir. Yakup Kadri “Bir Huysuzun Defterinden”de de ölümle ilgili fikirlerini aynı paralelde ifade eder: “(...) Ölülerin başka meziyetleri vardır ki kendilerini dirilerin hayretine, takdir ve hürmetine mazhar kılar ve onlara iki kat kahramanlık bahşeder... Bu nedir bilir misiniz? Arzu etmemek, artık ihtirastan münezzeh kalmak, artık servetin ve kudretin önünde baş eğmemeye muvaffak olmak.”⁷

Son sahnede Necdet’in “Mihriban, söyle güneş çıkmasın, söyle güneş çıkmasın” (s. 22) sayıklamalarıyla Mihriban pencereye doğru koşar fakat “muktedir olamaz” (s. 22) ve kapı eşiğine düşüp bayılır. Yine *Hortlaklar* oyununun son sahnesine benzer fakat onu tersine çevirir bir sahne bu. Oswald eski düzenin –burjuva değerlerinin– ortadan kalkmakta olduğu ama yeni düzenin kurulamadığı bir kriz deneyiminin kurbanıdır. Kalıtsal hastalığı dolayısıyla sanatsal, yaşamsal becerilerini yavaş yavaş kaybederek ölüme doğru ilerlediğini bilen Oswald, tüm iradesini kaybedeceği ve çocuklaşacağı âna kadar yaşamayı reddeder ve ölümünü gerçekleştirmek için annesinden yardım ister. Oyun sonunda içeriye vuran güneş, belki ölümle sağlanan kurtuluşun belki de yaklaşmakta olan değişimin işaretidir; ama her anlamda olumlu bir işarettir. *Nirvana*’da ise sadece dünyevi-yaşamsal olanın alçaklığını hatırlatıyor gibidir.

Budist felsefedeki Nirvana düşüncesinin en basit ilkeleriyle paralellik içinde kurulmuş bir söylem, oyunun söylemi. Hayat ızdırap doludur; zevk ve sefa, hayaldir, aldatıcı bir rüyadır. Izdıraplardan kurtuluşa mâni olan şey hevesler ve yaşamak arzusudur, dolayısıyla acılardan kurtulmak için dünyevi heveslerden ve yaşamak arzusundan vazgeçmek gerekir.⁸ Bu söyleme oyunun getirdiği ek vurgu ise dünyevi olan her şeyin kadınsı olduğudur. Güzel, baştan çıkarıcı, aynı zamanda hükmedici, zehirli ve adi. Sadece bu dünyevi engelleri aşarak insan Nirvana’ya ulaşabilir. Oyunda kadın ve erkeğin hangi nitelik ve sıfatlarla çizildiğini hatırlarsak anlaşılan bu zorlu yolda Nirvana’ya ulaşsa ulaşsa ancak erkek ulaşabilir. Dolayısıyla Yakup Kadri’nin oyunundaki Ibsen etkisinin sadece izlenimci, atmosferi kurmaya yönelik, bir iki sahnesel tasarım ve tema yakınlığı ile somutlaşan bir etkiyle sınırlı kaldığını söylemek gerekir. Yakup Kadri ne özel olarak *Hayaletler*’deki Oswald’ın örgütlü topluma karşı özgürlüğünü savunan romantik isyankâr taleplerinin farkın-

lah’ın yoluna kavuşturmak için indirilmiştir. Kur’an’da bununla ilgili pek çok ayet yer almaktadır. İbrahim Suresi 1. Ayet, Zümer Suresi 39. Ayet, Talak Suresi 11. Ayet, Maide Suresi 45. Ayet, Bakara Suresi 257. Ayet ve Araf Suresi 179. Ayet bunlardan bazılarıdır (bkz. Yaşar Nuri Öztürk, *Surelerin İnış Sırasına Göre Kur’an-ı Kerim ve Mealî* (Türkçe Çeviri), (İstanbul: Yeni Boyut Yayınları, 1997).

7 Akt. Yücel, a.g.e., s. 140. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Bir Huysuzun Defterinden”, *Peyam-ı Edebi*, 6, 1913.

8 Evans Wentz, Walter Yeeling, *The Tibetan Book of the Great Liberation*, (Londra-New York: Oxford University Press, 1970), s. 5.

dadır ne de genel olarak Ibsen'in oyunlarında kadın karakterlerin burjuva ailesi ve toplumundaki çürümüşlüğü ifşa eden, değişim taleplerini dile getiren ve yer yer bunları gerçekleştiren pozisyonlarını kavramıştır.

Yakup Kadri'nin yine 1909 yılında yazdığı diğer oyunu, tek perde ve iki sahneden oluşan *Veda* oyununda da benzer bir durum var. *Veda*, Tanzimat'la birlikte romana giren kötücül-ölümcül kadın imgesi üzerinden yapılan bir metres hayatı eleştirisidir. Kadının aile ve toplum içindeki pozisyonunu sorunsallaştırmaz. Aslen saygın, servet sahibi, güçlü, insanın varabileceği en yüksek mertebeye ulaşmaya doğru koşan, büyük emeller sahibi bir erkek, Ziya; servet düşkünü, riyakâr, kirli oyunlar peşindeki bir kadına olan aşkının/zaafının, Kristin'in ardında sefil olur. *Nirvana*'daki Necdet'in aksine Ziya, bu şehvi duyguların bir tuzak olduğunun farkına varamamış, kadına karşı koyamamış ve onun elinde kimliğini, haysiyetini kaybetmiştir. Erkeğin tekâmülüne, büyük emellere ulaşmasına engel olan yine kadındır. Tanzimat, Meşrutiyet, Cumhuriyet dönemi romanlarında toplumun düzenini, evin birliğini tehdit eden, bozan, Batı'yı temsil eden ya da bizzat Batı'dan gelen / dışı / servet avcısı / kötücül / ölümcül kadın tiplerinin bir başka örneğidir, Matmazel Kristin. Erkek için sadece metres / sevgili olabilecek, baştan çıkarıcı, şehvi aşkın temsili olan bir kadın figürüdür. Tıpkı *Nirvana*'da aşkın, alkolün, sanatın esaretinde kendisini bir çocuk melalinde hisseden Necdet gibi, Ziya da kadına duyduğu zaaf ile iktidarı kaybeder, zayıf, iradesiz bir çocuğa dönüşür. Zaten bu benlik krizini aşamayan Ziya son sahnede tabancasını şakağına dayayarak intihar eder; dolayısıyla *Nirvana*'nın son sahnesinde olduğu gibi insanın kendi zaaflarının batağından çıkması pek de mümkün gözükmemektedir. Necdet ile başlayan süreç, Ziya ile tamamlanır.

İncelenilen iki oyunda da kadın, erkeğin felaketine neden olan, uzak durulması gereken bir varlıktır. *Nirvana*'da eşine sadakati, evine bağlılığı konusunda hiçbir şüphe yaratılmadan hatta aksi ima edilerek çizilen melek-kadın karakter de *Veda*'da anlatılan riyakâr, mülevves, şeytan-kadın karakter de erkeğin mahvolmasına neden olur. Evlilik ya da metres hayatı ayırt etmeden aşk ve kadın, erkeğin büyük emelleri önünde bir engel olarak çizilir. Yakup Kadri "Bir Huysuzun Defterinden" başlıklı yazılarında da kadınlardan aynı şekilde bahseder: "Şimdi de, şimdi de omuzlarıma bir zevce muhabbeti, bir zevce şefkati tahmil etmek istiyorlar. Hayır, asla, hayır... Bu kazayı, bu görünür kazayı bütün kuvvetimle defe çalışacağım. (...) Ben ki kendi kendime, ne şekilde olursa olsun bütün harici nüfuzlara karşı ebediyen ve sınırsız kalmağa ahdetmişim ve asıl benliğimi herkesten kışkırttığım bâkir benliğimi siyah, penceresiz bir mahzene sokup üzerinden tekrar açılmayacak bir anahtarla kitlemişim" ⁹

9 Yücel, a.g.e., s. 141.

Niyazi Akı'ya göre Yakup Kadri'nin, sanatının ilk yıllarında verdiği eserlerde sergilediği ferdiyetçi, kötümser, tereddütlü, ızdıraplı tavır hem toplumsal ve tarihsel hem de içsel süreçlerle zaman içinde daha topluma yönelik ve millî bir karaktere bürünür. Niyazi Akı, yazarın 1914 yılından itibaren tanık olduğu savaşların, bozgunların, ölümlerin, onu yavaş yavaş cemiyeti tanımaya ve işlemeye yöneltmeye başladığını belirtir. Özellikle 1917 yılında yazdığı “Rahmet” adlı öyküyü, yazarın kendi kozasından çıkmak ve cemiyete yönelmek konusunda gösterdiği ilk önemli çaba olarak yorumlar.¹⁰ Oysa eserlerin temel odağı zaman içinde değişmiş olsa bile onu algılayan, yorumlayan, işleyen zihin aynıdır ve bu zihniyetin, bu yazının konusu olan tiyatro oyunlarında, köklü bir değişime uğradığından söz etmek güçtür. Mesela, Niyazi Akı'nın işaret ettiği “Rahmet” metninde de erkeğin kendi acısı ve ızdırabı ve benlik krizi dışında var olan koca bir dış dünyayı keşfetmesi ve ona yönelmesi, kadından vazgeçişle gerçekleşir. *Nirvana*'nın Necdet'i gibi hayatı süfli, vahşi, içinden yükselmek mümkün olmayan bir çamura benzeten Emin, önceleri aşkıyla kendinden geçtiği sevgiliyi artık bir şeytan olarak tanımlar.¹¹ “Aile, cemiyet ve kanunların”¹² kendisini mahvettiğini düşünen Emin, bir gün sokaklarda bu iç sıkıntısıyla dolaşırken Ayasofya'nın avlusunda biriken yaralı askerleri görür ve düşmanın şehrin surlarına dayandığını öğrenir. Birden bu hallerin yanında kendisinin ve ızdırabının değersizliğini fark eder. Toplum bilinci, millet bilinci gelişmeye başlayan ve sevgilisine karşı daha ilgisiz bir hal takınan Emin, sevgilisi tarafından çekilmez bulunmaya başlanır ve sevgilisi Emin'i terk eder. Bu noktadan sonra öncekilerden çok daha büyük bir acı içine düşen Emin'in bu ızdırabı sevgilinin yokluğunun verdiği bir duygu olmaksızın kuşkusuz kendi mizacının ürünüdür. “Kayıp Leyla, hazır Leyla'dan daha munis, daha sevgili,”¹³ diyen Emin; Necdet ve Ziya'dan çok da farklı bir karakter değildir. Kadına karşı korku ve arzuyu gelgitli olarak hissedenden, dolayısıyla zihinlerindeki kadın imgesi tutarsız olarak gelişen, kendilerini kadın karşısında çocuklaşmış, iradesini kaybetmiş bir bağımlı olarak gören ve bu yüzden de kadını benliğin –hangi tanımıyla olursa olsun– gerçekleşmesinde bir engel, bir tehdit olarak algılayan, yoğun bir kriz deneyiminin ortasındaki karakterlerdir hepsi.¹⁴

10 Akı, *a.g.e.*, s. 88.

11 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Rahmet”, *Bir Serencam-Tiyatro Eserleri*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), s. 198.

12 *A.g.e.*, s. 203.

13 *A.g.e.*, s. 215

14 Bu durumun Yakup Kadri'nin romanlarındaki kadın-erkek karakterlerinin çiziminde de geçerli olduğunu psikanalitik çözümleme yöntemiyle ele alan çalışma için bkz. Ali Serdar, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Cinsellik” (yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, 2002).

Bir başka metin, Yakup Kadri'nin, 1915 yılında kaleme aldığı ve 1923 yılında –aynı şekilde– yayınladığı dolayısıyla bu süre içinde fikren bir değişiklik olmadığı düşünülebiyecek “Kadınlık ve Kadınlarımız” başlıklı yazısında da kadınlarla ilgili –asıl olarak– benzer bir yaklaşım sergilediği kolaylıkla görülebilir. Yazarın sosyal meselelere yönelmesi, yazarı toplumun temel yapısını oluşturan aile kurumu ve kadının rolü üzerine düşünmeye ve kadın konusunu yeni bir bakışla ele almaya iter. İstanbul'un işgalinden hemen önce yazılan ve Cumhuriyet'in ilanından sonra yayınlanan, dolayısıyla vatanın kurtarılması ve korunması düşüncelerinin hâkim olduğu dönemlerde oluşturulan yazıda, toplum düzeninde kadına düşen görevlerin tanımlanması önemli hâle gelir. Ana hatlarıyla kadının eş ve anne olarak vazifelerinin anlatıldığı yazıda, kadının ne kadar süslenebileceğinden nasıl mutlu olacağına ve eşine ve çocuğuna nasıl davranması gerektiğine kadar birçok tespit yer alır. Bu tespitleri kadınların daha çabuk benimsemesini sağlamak için olacak, yazar bu kez kadınlığın ilahi ve ulvi karakterinden, her kadının bir melek olduğundan bahsederek söze başlasa da sadede gelmekte gecikmez: “Dünya yüzünde tek başına kalan ulvi bir dinin İlahı sizi bu safvetle sair mahlûkâtın arasında mümtaz kılmamış mıydı? Siz onun halk ettiği cennet-âsâ âlemin meleklerisiniz. O, Kitap'ında sizin isminizi zikretti, o vakitten beri siz mu-kaddesat meyanına girdiniz. Artık ne hâle, ne mâziye, ne de âtiye mensupsunuz. Yalnız unutmayınız ki sizi bu mertebeye bizim aşkımız, bizim hürmetimiz, bizim kıskançlığımız isâl etti.”¹⁵

Nirvana oyununda kadının yegâne emelinin, ulaşacağı saadetin zirvesinin iki erkek kolu olduğunu söyleyen yazar, “Kadınlık ve Kadınlarımız” yazısında da kadının mutluluğunu erkeğe bağlı kılar: “Bizim masallardaki bütün sihirbazlar hep kadın cinsindendir. Siz de bu sihirbazlardan biri olunuz; genç zevcinize her gün bir başka şekil ve kıyafette görünmesini biliniz. Öyle ki onun gözleri üzerinde daima yeni bir şey görür gibi hayretle dolaşsın. Kendinizi ona damla damla verin ki kalbinin harareti asla sönmesin. İşte sizin saadetiniz sizden gelecek bütün bu sihirlere, oyunlara bağlıdır. Saadet denilen şeyi hiç dışarıdan beklemeyiniz,”¹⁶ Kadının şeytandan meleğe, en temel vasıflarından birisinin de sahtekârlıktan sihirbazlığa dönüşmesi, kadın algısındaki kırılmadan çok bir evrilmeyi ifade ediyor. Yazarın kurgusal düzlemde ve gerçeklik düzleminde ürettiği metinlere bakıldığında kurulan kadın profilinde bir farklılık olmadığı görülür; Yakup Kadri'nin yazın gelişiminde fikirlerin sürekliliği karşısında tarihlerin değişimi önemsiz kalır.

15 Yakup Kadri Karaosmanoglu, “Kadınlık ve Kadınlarımız” (İstanbul: Orhaniye Matbaası, 1923), s. 42. Alıntılan, Hüseyin Doğramacıoğlu, “Yakup Kadri'ye Göre Kadınlık ve Kadınlarımız” *The Journal of Academic Social Science Studies*, 4/1 (Yaz 2011), s. 28.

16 A.g.e., s. 29.

Bu nokta diğerk bir oyun ile geliştirilebilir. Yakup Kadri'nin 1929 yılında yazdığı dört perdeden oluşan *Sağanak*, yazarın en önemli oyunudur. Cumhuriyet'in kurulmasının ardından gelen hızlı reform-değişim sürecinin etkilerini millet-vatan/aile-ev paralellliği ve eski/yeni çatışması çevresinde ele alır. Cumhuriyet dönemi metinlerinden alışık olduğumuz bu tabloya ek olarak, oyunu ilginç kılan unsur, metinde sadece Osmanlı-Cumhuriyet, gelenek-modernleşme çatışmasının değil, baba bir-üvey kardeşler olan Lütü ve Eşref üzerinden –açıkça telaffuz edilmese de– Kürt hareketi ile ulus-devlet yapılanması arasındaki çatışmanın da ele alınıyor olmasıdır.

İlk perdenin başındaki sahne talimatında yer alan mekân tasviri kuvvetli bir eski/yeni çatışmasını temellendirir: (Eski bir dekor içinde eşyanın yeni tarza göre özentili bir tasnifi... Afif Molla Bey'in başında kalıpsız bir gecelik fesi, arkasında robdöşambırla hırka arası bir şey, salondan geçmektedir, durur, etrafa bakınır, yüzünde hayretle azap vardır.) (s. 43) Sadece mekânı oluşturan nesneler dünyasının çatışması değil aynı zamanda insanın da mekânla uyumsuzluğu görülür. Afif Molla, yaşadığı çevreye yabancılaşmış; evin hızla aldığı yeni biçimden rahatsızdır. Ona göre ev bu görüntüsüyle “göç halindedir” (s. 43). Eski düzeni koruyan maddi-manevi temel unsurlar yerinden edilmiş, “seccadeler ters dönmüş” (s. 43), evde aile içi hiyerarşi bozularak artık Afif Molla'nın değil küçük oğlu Eşref ile büyük oğlunun eşi Belkıs hanımın sözü geçmeye başlamıştır. Evin büyük oğlu Lütü, evdeki karmaşayı “memleketin haline” (s. 43) benzetir. Evde/özel alanda ayak uyduramadığı ve onaylamadığı bir hayat tesis edilirken, dışarıda/kamusal alanda da reformlar aynı hızla gerçekleştirilmektedir. Lütü, elindeki şapkayı göstererek onu isteyerek giymediğini söyler ve “Asrilik, bu bizim için bir ağır mecburiyet haline geldi” (s. 45) der. Lütü, ev içinde bu yeni gündelik yaşam pratiğinin kurulmasına önyak olan iki isme, eşi ve üvey kardeşine aynı biçimde yaklaşmaz. Evde çaylar, partiler düzenleyen, eve Afif Molla'nın deyişiyile “erkekli dişili” (s. 47) misafirler getiren eşi Belkıs'a kızmaz Lütü. Ona göre Belkıs “bu yeni cereyanların masum kurbanlarından”dır (s. 45). Yani Belkıs etrafında olup bitenleri anlama ve yorumlama gücünden uzak, yeni cereyanların hızına kapılıp hevesle, heyecanla, düşünmeden hareket eden bir varlıktır. Bu nedenle ona öfkeyle yaklaşmaz. Afif Molla, Belkıs'ı evi yıkmaya çalışmakla ve evlilikleri boyunca iki çocuğuna ana, kocasına karı olmayı öğre-nememekle suçlarken, Lütü, hiç hoşlanmasa da Belkıs'ın çay partisi için gerekli malzemeleri almaya Tokatlıyan'a gitmeyi kabul eder. Fakat Cumhuriyet devrimlerini savunan ve ünlü, saygın bir muharrir olan, bütün olan bitenden sorumlu tuttuğu Eşref ile yüz yüze gelmeyi bile reddeder. Eşref de üvey kardeşini “baba evini birtakım hafi cemiyetlerin, yobaz güruhun yuvası yapmak-la” (s. 52) suçlar. Her türlü güce sahiptir Eşref, “devir bizim devrimizdir, bu

devirde hep bizim fikirlerimiz, bizim emellerimiz, bizim irademiz hâkimdir” (s. 52). Fakat Eşref “şimdi şu dakika elinin altındaki bu ihanet ocağını bir nefeste söndürmek kuvvetine haiz” (s. 52) olsa da “mazlum bir galip” (s. 52) neslin mensubu olarak bunu yapmaya içi elvermez. Dolayısıyla “Biri başka terbiye, öteki başka terbiye almış” (s. 49) olan iki üvey kardeşin çatışmanın kutuplarından birini oluşturdukları ilk perdede kuvvetle resmedilir.

İlk perdede, ev içi / kamusal alandaki çatışmaların tarafları ve vasıfları belirginleştirilir. Ev-Aile / Memleket-Millet paralelliği kurulan anlatıda, asıl olarak iki üvey erkek kardeşin çatışması vurgulanırken, kadınların bu süreçteki etkisizliği (anne Namiye) ya da etki altında kalışları (Belkıs) gösterilir. Şunu da belirtmek gerekiyor, evde Namiye ve Belkıs ile yakın, samimi diyalog kurabilen, özellikle Belkıs’a azarlama ya da acıma dışında bir duyguyla yaklaşabilen tek karakter Eşref’tir. Hatta Belkıs ile aralarında güçlü bir sevgi de vardır. Belkıs, eşi Lütü’nin “ruhunun bir zindan kapısı gibi kendisine hep kapalı kaldığını” söylerken, Eşref ise, ona duyduğu büyük yakınlığa rağmen “umumi ve millî işlere” karıştığı için “artık bir kişinin olamaz” (s. 54). Eşref de Belkıs’ı “Senelerden beri bin zahmet, bin meşakkatle, takip ettiği[m] idealin öz hemşiresi” (s. 54) olarak görür. Fakat Belkıs’a göre Eşref de Belkıs da “bu evde misafirdirler” çünkü bu ev “babanızın evidir, fakat sizin eviniz değildir” (s. 54). Dolayısıyla her ne kadar devir Eşreflerin devri, irade onların iradesi olsa da evde/memlekette tam bir uyum, uzlaşma, birlik tesis edilememiştir. Eşref, fedakârlıkları, mücadeleleri, idealleri anlaşılamamış bir neslin mensubudur. Cumhuriyet kadrolarının halk karşısındaki yabancılığını, çaresizliğini, anlaşılamama acısını yaşar Eşref. O nedenle herkesin hâkim olmaya çalıştığı ama herkesin kendisini yabancı / misafir hissettiği bir evdir burası.

İkinci perdede Lütü’nin nasıl bir hareketin parçası olduğu aydınlanır. Eve gelen cemiyetten arkadaşlarıyla mücadele planları, bu süreçte temkinli ya da cüretkâr davranmak üzerine tartışılır. Bu konuşma sırasında cemiyetin adının Tarikat-ı Felâhiye olduğu, bu cemiyete mensup olanlarla ilgili tutuklamların ve İstiklâl Mahkemeleri’nde yargılamaların sürdüğü, cemiyetten bazı kişilerin “Elaziz”e gönderildiğinden söz edilir. Bütün bunlar; 1925 Kürt ayaklanmasını ve sonrasında Takrir-i Sükûn Kanunu, İstiklâl Mahkemeleri ile yaşanan süreci hatırlatır. Elazığ’da Kürtlerin kısa bir süre de olsa ele geçirdiği bir şehirdir.¹⁷ Böylece Lütü’nin Kürt cemiyeti üyesi olduğu anlaşılır. “Üvey kardeşler”in nitelikleri belirginleşir. Bu noktada Afif Molla, Eşref’e karşı olduğu kadar, Lütü’nin de içinde bulunduğu mücadeleye karşı çıkar. Eve gelenlerin “cevheri bozuk” (s. 58) kişiler olduğunu düşünen Afif Molla, Lütü’den bu mücadeleyi bırakmasını, kardeşiyle arasındaki husumeti gi-

17 Nilgün Firidinoğlu, “Saganak”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramatürji Bölüm Dergisi*, 10 (2007), s. 69.

dermesini ister, aksi takdirde “hakkını helal etmeyeceğini” belirtir (s. 59). Türkler ve Kürtlerin, Osmanlı’nın Müslüman tebaasının en büyük iki kimliği olduğunu düşünürsek, Osmanlıcı-gelenekçi-muhafazakâr Afif Molla’nın bu kardeş kavgasında herhangi bir tarafı açık olarak desteklememesini ve bir uzlaşma yolu aramasını anlayabiliriz. Ümmet fikrinin birleştiriciliği üzerinde duran Afif Molla, etnik kimlik farklılıkları nedeniyle yürütülecek bir kavgayı anlamsız bulacaktır.

Zaten metnin genelinde karşıt kutuplar arasında kurulan çatışma ortamında, anlatının ağırlığının herhangi bir karakterin tarafına doğru kaydığına şahit olmuyoruz. Açık bir iyi-kötü mücadelesi üzerine kurulmuyor metnin söylemi. Cumhuriyet ideolojisini temsil eden Eşref, aydın, devrimci, idealist bir karakterde çizilirken, onun karşıtı olarak konumlandırılan Lütü alışılageldiği gibi yobaz, gerici ya da hain biri gibi karşımıza çıkmıyor. Aksine, inançları ve idealleri uğruna cesaretle mücadele eden ve bu uğurda ölme giden birisi olarak çiziliyor. Zaten Eşref de üvey kardeşini idamdan kurtarmak için yollar arar, vatanına, ülküsüne, inandığı değerlere rağmen, onları feda etme pahasına. Dolayısıyla taraflar birbirleriyle çatışırken doğru/yanlış, iyi/kötü, eski/yeni çatışması değil; daha çok ülkü ve yaşam birliği bozulmuş hem maddi hem manevi olarak dağılmanın eşğine gelmiş bir evin/ailenin/memleketin realitesi ortaya konmuş olur.

Bu durumun, bu sorunun çözümü için ikinci perdede Afif Molla’nın yaptığı çağırısı üçüncü perdede Belkıs tekrarlar. Lütü’nin tutuklanmasının ardından evde haber bekleyen ailede herkes bir köşeye dağılır. Ailenin, ülkenin yaşadığı sarsıntıları, fırtınaları temsil eden gece kuvvetle bastıran sağanak, “neredeyse evi çatırdatacak, koca konağı batıracak” gibi yağmaya devam eder. Belkıs, yaşanan felaketin ortasında hem Lütü’ye hem Eşref’e büyük bir saygı ve muhabbet hisseder. Lütü ve Eşref’in itibarı, bir kadının hayranlığı kazandırılarak kuvvetlendirilir. Afif Molla gibi Belkıs da iki üvey kardeş arasında anlaşmanın yollarını bulmanın önemine işaret eder: “Bazen düşünüyorum da bütün bu cidalen maksat herkesin saadeti ve rahatı ise evvelâ ruhlardaki ihtilâci teskin etmek lazım geliyor ve bunun için de her şeyden evvel anlaşmak, anlaşmak lazım.” (s. 78) Anne Namiye ise bu yaşananlara sebep olarak fazla düşünmeyi gösterebilir ancak: “Benim aklım böyle şeylere ermiyor, keşke sizinki de ermeseydi. O vakit bu belâların, bu felâketlerin hiçbiri olmayacaktı. Rahat ve sükûn içinde yaşayıp gidecektik.” (s. 77)

1929 yılında yazılan oyun, 1925 sonrası süreçte yaşananların sonuçlarının halen etkisini koruduğu bir dönemde, bir nevi itidal çağırısı, bir özeleştirme metni olarak yazılmış gibi gözüküyor. Oyunun dört defa sahnelendikten sonra kaldırılmasını da buna bağlamak gerekir belki. Lütü ve Eşref arasındaki çekişme, meselenin bizzat müsebbibi olmayan fakat durumdan etkilenen Afif

Molla ve Belkis tarafından yapılan diyalog çağrılarıyla giderilmeye çalışılmış. Fakat üçüncü perde, bu çabaların sonuçsuz kaldığı, Lütfi'nin idam haberinin, Eşref'in evden ayrılma kararının, Belkis'in bir nevi aklını yitirmesinin, Afif Molla'nın hastalanmasının ardından ailenin dağıldığı bir tabloyla kapanır.

Dördüncü perde ise Eşref'in, sert ve inkılapçı tonda attığı tiradlarla doludur. Bu tiradlarda Eşref Cumhuriyet'in aydın kadrolarının ideallerini, hedeflerini, bunlara ulaşmak için geçecekleri yolları ve bu yollarda feragat edecekleri saadet ihtimallerini anlatır. Daha önce Belkis'i ülküsünün öz hemşiresi sayan Eşref, aniden ideal[in] asla ortak kabul etmez bir canan" (s. 92) olduğunu fark ediverir ve Belkis'in kendisiyle birlikte gelme istediğini reddeder. Çünkü "Bir inkılap nesli bir fedai alayı demektir," (s. 91) ve Eşref de bu yolda aşkından, sevdiğinden vazgeçmelidir. Eşref, Lütfi söz konusu olduğunda onu kurtarmak için polis müdürüne, dâhiliye vekiline yalvarırken hatta Lütfi'nin peşinden Ankara'ya kadar giderken, idealine ihanet ettiğini düşünmez fakat Belkis, Eşref'i hedeflerinden, ülküsünden alıkoyacak bir engel olarak görülmekten ve feda edilmekten kurtulamaz. Metin boyunca Afif Molla tarafından çocuklarına analık, eşine karılık yapmayı öğrenemediği ve eşinin kardeşini baştan çıkarmaya çalıştığı için azarlanan, Lütfi tarafından etki altında kalan, kendi kararlarını veremeyen, mevcut cereyanlara göre hareket eden biri olduğu için acınan ve nihayetinde Eşref tarafından da ideallerine ulaşma yolunda feda edilecek bir kurban haline getirilen Belkis, hiçbir erkek tarafından değer-itibar göremez.

Belkis'in gözünde ülküyü temsil eden, onun "nazarında daima erişilemeyecek kadar yüksek bir mıntıkada" olan ve "Bütün ulvi, yüksek, asil şeylerin mezarı olan bu evde bile Belkis'a bir destan kahramanı gibi görünen" (s. 93) Eşref, bu yolda "takdirini, hayranlığını, aşkını" (s. 93) istediği Belkis'i geride bırakmakta bir sakınca görmez. Cumhuriyet'in yükselmesi için erkek ülkülerinin peşinden gitmeli, ölümü göze almalı, kadın ise kendisini feda eden erkeğe aşkını sürdürmelidir. Birlikte yapılan bir mücadele değildir bu, erkeğin, "kadın için de kadın yerine de" sürdürdüğü bir mücadeledir. Dolayısıyla "Şu halde ne sebeple, ben, tek başıma bu evde kurban veriliyorum. Hiç değilse gitmezden evvel bana bunu anlatın," (s. 88) diye haykıran Belkis, memleket meselelerine akli erenlerin, büyük ve ulvi kahramanların, bir ideale bağlanma ve onun peşinde koşma karakterini taşıyanların hep ve illaki erkek olduğunu ve bu yolda kadının kolayca feda/kurban edilebilecek bir "şey"den ibaret kaldığını elbet bir gün anlayacaktır.

Mağara oyunu ise belirsiz bir zamanda, Anadolu'da beyliklerin bulunduğu ve büyük bir karmaşanın, anarşinin hüküm sürdüğü bir devirde geçer. Olaylar dizisi bir mağara ağzında-içinde gerçekleşecektir. Maeterlinck'in şiirsel-sembolist tiyatrosunda mekânın (açık ya da kapalı) tekinsiz, tehlikeye

açık, kasvetli, metafizik boyutunun bu oyun içinde sağlanmak istendiği anlaşılır. Mağaradaki büyücü Bacı karakteri, oyunun ilk yarısında derdine çare bulmak için ondan yardım isteyen insanlarla her sahnede tek tek karşı karşıya getirilir. Ömrünün sonuna yaklaştıkça ölüm korkusu içinde kıvranan ve ölümsüzlüğü arzulayan bir İhtiyar; zengin olmak peşindeki iki hazine avcısı; sevdiğinden aşkına karşılık bulamayan bir Genç; kendisine dostluğunu ve gücünü bahşeden beyinin lütfundan uzak kalmaya başlayan bir Kâhya; çocuk sahibi olmak isteyen bir karı-koca; gün geçtikçe müridlerinin teveccühünü kaybeden bir Şeyh; ve oyunun ikinci yarsının tamamını oluşturan, bir aşk üçgeni anlatısı. Çok farklı gibi gözüken sahnelerin hepsinin ortak noktası, kaderini değiştirme, bu metafizik güce başka bir metafizik güç yoluyla, büyü yoluyla galip gelme çabasıdır. Maeterlinck, oyunlarında evreni kapladığını hissettiği bu üstün güçlerin, bu sonsuz ilkelerin, bu bilinmeyen etkilerin (ölüm, kader, aşk vs.) nasıl, hangi biçimde, hangi şartlarda, hangi kural-lara göre, hangi amaçla hayatımızı etkilediğini göstermeyi; bilinmeyi ger-çek yaşama getirerek, günlük yaşamın içinde kavramayı amaçlar.¹⁸ *Mağara* oyunu da bu çizgide kurulur ve oyunun ağırlığını oluşturan ikinci kısımda, Tumor Bey'in kızları Pınar ve Ülker'in aynı kişiye, Doğan Bey'e olan aşkı-nın neden olduğu felaket sergilenir. Doğan Bey ve Pınar Hanım birbirlerine âşıktır fakat Ülker Hanım bu aşka engel olmak için Bacı'ya bir büyü hazırla-tır; Pınar Hanım çıldırarak kendisini uçurumdan aşağı atar.

Nirvana, *Veda* ve *Sağanak* oyunları, meseleleri farklı da olsa kurduğu ül-kü-erkek-kadın hiyerarşisinde aynı yapıyı ortaya koyar. *Nirvana* oyununda tartışılan, bir anlamda insanın dünyevi ihtirasları ve zevkleriyle verdiği sava-şın yarattığı krizden galip çıkma çabasıdır; burada dünyevi heveslerin tem-sili ve erkeğin aşkınlık arayışının engeli kadın olur. *Veda* oyununda mesele, Tanzimat döneminden itibaren romanın en önemli figürlerinden biri haline gelen kötücül-ölümcül kadına, zaaflarıyla teslim olan erkeğin yaşadığı kriz-dir. Erkek, büyük emellerin adamıyken, iradesini kaybettiği ve aşkına yenik düştüğü anda bir hiç haline gelir; en sonunda da intihar eder. Kadın, erkeğin mahvolmasına sebeptir. *Sağanak* oyununda da modern ulus-devlet inşa sü-recinde Cumhuriyet'in karakteri, nitelikleri üzerine yaşanan fikir ayrılıkları, iç çatışmalar, bunların nedenleri, sonuçları tartışılır. Yaşanan toplumsal kriz, aile bireyleri arasındaki krizle yoğunlaştırılır, ümmetçi bir babayla Kürt mil-liyetçisi ve Türk milliyetçisi iki üvey kardeşin çatışmaları arasında bir den-ge gözetilir. Bir erkek ideali için canını diğeri aşkını feda ederken, farklılıklar-ın buluşma noktası, kadının değersizleştirilmesi ve araçsallaştırılması olur. Kadın, oyunlarda erkek ve erkeğin inşa ettiği toplum için tehlikeli bir haz

18 Marvin Carlson, *Tiyatro Teorileri - Yunanlılardan Bugüne Tarihsel Bir İnceleme* (Ankara: Deki Ya-yınevi, 2008), s. 308.

nesnesi, tekinsiz bir oluştan başka bir şey değildir. Mağara ise bu oyunlardan biraz daha farklı bir yerde duruyor gibi görünse de aşkın yarattığı kriz ve ölümcüllüğü vurgulaması açısından önceki oyunlara bağlanır. Bu oyunların oluşturulmasında Ibsen, Maeterlinck gibi tiyatro yazarlarının oyunlarındaki aile, toplum, kadın, erkek, kriz, ölüm gibi temel meselelerle, teatral atmosfer ve estetiğin oldukça etkili olduğu; Yakup Kadri'nin bu isimleri ve oyunları kendi bireysel, psikolojik, politik tutumu ve içinde bulunduğu tarihsel-toplumsal süreçlerin dolayımıyla biraz izlenimsel biraz yüzeysel bir boyutta kavrayıp yeniden ürettiğini söylemek mümkün.

KAYNAKÇA

- And, Metin, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Sağanak'ı", *Türk Dili*, 278 (1974), s. 903-907.
- Akı, Niyazi, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış*, Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1968.
- , *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Eser-Fikir-Üslûp*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Aktaş, Şerif, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1987.
- Carlson, Marvin, *Tiyatro Teorileri - Yunanlılardan Bugüne Tarihsel Bir İnceleme*, Ankara: Deki Yayınevi, 2008.
- Doğramacıoğlu, Hüseyin, "Yakup Kadri'ye Göre Kadınlık ve Kadınlarımız", *The Journal of Academic Social Science Studies*, 4/1 (Yaz 2011), s. 25-30.
- Firidinoglu, Nilgün, "Sağanak", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 10 (2007), s. 62-76.
- Güçbilmez, Beliz, "Ibsen Tiyatrosunda Geçmişin Ağırlığı", *Zaman, Zemin Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu*, Ankara, Deniz Kitabevi, 2006, s. 70-77.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Tiyatro Eserleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 5. baskı, 2011.
- , *Bir Serencam-Tiyatro Eserleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- , "Bir Huysuzun Defterinden", *Peyam-ı Edebi*, 6, 1913.
- Oğuzertem, Süha, "Sodom ve Gomora'da Aşk, Ahlak ve Millilik", *Pasaj*, 4-5, s. 79-124.
- Öztürk, Yaşar Nuri, *Surelerin İniş Sırasına Göre Kur'an-ı Kerim ve Meali* (Türkçe çeviri), İstanbul: Yeni Boyut Yayınları, 1997.
- Serdar, Ali, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Cinsellik", *Pasaj*, 4-5, s. 125-160.
- , "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Cinsellik", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2002.
- Uludağ, Mehmet Emin, *Üç Devrin Yol Ayrımında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Ankara: Anı Yayıncılık, 2005.
- Wentz, Evans ve Yeeling, Walter, *The Tibetan Book of the Great Liberation*, Londra, New York: Oxford University Press, 1970.
- Yücel, Hasan Âli, *Edebiyat Tarihimizden*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1957.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Millî Mücadele Konulu Hikâyelerinde Dirijist Bilincin Temsili

HASAN CUŞA

Sanatın ilk çağlardan beri yansıtmacı bir anlayıştan hareketle ortaya çıktığı bilinen bir gerçektir. Tarih boyunca insanların duygu ve düşüncelerini aktarmak konusunda önemli bir rol oynayan sanat, birçok düşünür tarafından farklı biçimlerde tanımlanmıştır. Felsefenin problemlerinden biri haline gelen sanatın ne olduğu sorusu ilerleyen zaman içinde estetiğin temel sorunlarından biri haline de gelmiştir. Bu çalışmada sanatın neliğinden çok, işlevselliği üzerinde durulacaktır. Sanatın belirli bir amaca bağlı olarak icra edilmesinin toplumsal kitle üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğu dirijizm üzerinden ortaya konulacaktır.

Bilindiği üzere sanat, asırlar boyunca politik bilincin söylemleri doğrultusunda bir araç olarak kullanılmıştır. Bu bakımdan “sanatın ilkel dönemlerden günümüze değin kitleleri yönlendirme, biçimlendirme, değiştirme ve dönüştürme işlevleri için kullanıldığı[nı]”¹ söylemek mümkündür. İdeolojik düşünceler temelinde varlığını meşrulaştırmaya çalışan otoriter odaklar, sanatın gücünden faydalanmak ister. Bunun için de sanatı, bir propaganda aracı olarak kullanır. Bu yönüyle sanat, toplum mühendisliğine soyunan odaklar tarafından “bir güç aygıtına”² dönüştürülür.

Tarihsel süreç içinde ideolojik yaklaşımlar, sanatsal ürünlerin ortaya çıkışına ve edebi metinlerin oluşumuna olanak sağlar. Mutlak gücü bünyesinde bulunduran rejimler, politik ve kültürel göstergeler ışığında toplumsal bilinci şekillendirmeyi amaçlar. Bu tür bir amaca hizmet eden araçlardan biri de

1 Bünyamin Aydemir, *Sanatta Dirijizm* (İstanbul: Mitos-Boyut, 2017), s. 11.

2 Hıdır Akkaya, “Sanatta Dirijizm ve 1980 İhtilalinin Türk Tiyatrosuna Etkileri”, *Turkish Studies*, 15/3 (2020), s. 1575.

hiç şüphesiz edebiyattır. Güzel sanatlar içinde yer alan edebiyat, zaman içinde devletin ideolojik aygıtlarından biri haline gelir. Ideolojik aygıtlar, toplumsal bilincin oluşumunda önemli bir rol oynar. Çünkü devletin üst düzey yetkilileri, benimsedikleri politik düşünceleri bu aygıtlar aracılığıyla halka ulaştırır. Bu bakımdan “[d]evletin ideolojik aygıtları, sosyal dönüşümü sağlamak ve rejimin kitlelerce benimsenmesi için devreye sokulan araçlardır.”³

Politikaya dair argümanları bilinçli bir şekilde kullanmaya çalışan ideolojik özneler, sanatçı kimliklerini kullanarak iktidar tarafından kendilerine sunulan olanaklar kapsamında edebi eserler kaleme alırlar. Bu minval üzerinde hareket eden yazarlar, otoritenin kendilerine ilettiği mesajları hedef kitleye ulaştırmak için metinlerini kurgusal düzlemde inşa ederler. Bunu yaparken de eserlerin içerik boyutunu ön planda tutar, biçimsel yönünü ise göz ardı ederler. Bu durum metinlerin estetik bağlamından koparıldığını imler. Bu da ister istemez söz konusu metinlerin edebi değerini tartışma konusuna dönüştürür. Fakat siyasal erkin güdümünde olan yazarlar için bu tür olası bir tartışmanın içinde bulunmanın dikkate değer bir tarafı yoktur. Çünkü bu yazarlar için önemli olan dirijizm sarmalında oluşan fikirlerin, etkileyici bir söylem tarzıyla halka ulaştırılması ve bu bağlamda okurlarda ortak bir bilinç oluşturmasıdır.

Edebiyat kisvesi altında politize edilen söylemlerin geniş halk kitlelerin bilicinde yankı bulması dikkate alındığında edebi metinlerin ne kadar etkili olduğu görülür. Bununla birlikte “[t]oplum yaşantısının insan davranışlarını kaçınılmaz olarak güdülediği”⁴ düşünüldüğünde sosyal çevrenin birey üzerindeki etkisinin nasıl bir boyutta olduğu hissedilir. Buradan hareketle edebiyat ile toplum arasındaki çarpıcı korelasyon göz önünde bulundurulduğunda rejim odaklarının ne tür bir potansiyel gücü elinde bulundurduğu daha iyi anlaşılır. Bu yüzden “[s]osyolojik bir vakıa olarak insanın ve mensubu olduğu topluluğun, edebiyat gibi öğretici karaktere sahip bir araçtan etkilenmemesi, kimliğin temellerini bundan arındırması mümkün değildir.”⁵

Edebiyatın dirijist amaçlar doğrultusunda kullanılması meşru iktidarın toplum içinde millî kimlik inşa etme niyetinde olduğunu gösterir. “Devletin kendi ideolojisini kitlelere yaymak ve toplumsal düzlemde egemen kılmak için araç haline getirerek kullandığı edebiyat bir taraftan gerekli ideolojik malzemeyi içinde kitlelere taşır, resmî ideolojiye zihinlerde meşruluk zemini üretir.”⁶ İktidarın edebi metinlerin gücünden yararlanılarak bir taraf

3 Murat Koç, “Cumhuriyet Dönemi Romanında Dirijizm”, *Yalnız Sanat*, 3/5 (2018), s. 42.

4 Enver Sinan Malkoç, “Modern Dönem Ütopyalarında Dirijizm ve Disiplin” (yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya, 2004), s. 75.

5 Koç, a.g.m., s. 43.

6 İsmail Söylemez, “Dirijizme Karşı Muteriz ve İslamcı Bir Mûelif Olarak Hüseyin Karatay”, *Yalnız Sanat*, 3/5 (2018), s. 72.

oluşturmaya çalışması ve kendi kudretini halka arz ettirmeyi amaçlaması ise dirijizmin varlığına işaret eder.⁷

Güdümlü davranış olarak bilinen dirijizm, iktidarın ekonomik güçleri kontrol altına alma isteğinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Başka bir deyişle dirijizm “ekonomi terimi olarak devletin iktisat üzerindeki müdahalesi anlamına gelmektedir.”⁸ Bunun yanı sıra söz konusu kavram “doğrudan devletin müdahalesi; devletin sanatı yeniden planlayıp yönlendirmesi ve koşullandırması”⁹ anlamına da gelmektedir. Bu çerçevede vücuda gelen eserler üst aklın tahakkümü altında idealize edilmiş bir biçime dönüşür. Burada dikkat edilmesi gereken nokta dirijizm “sadece metnin yazılmasına, biçimlendirilmesine müdahale değildir; anlamı da belirlemeye muktedirdir.”¹⁰

Dirijizmin farklı yöntemler ışığında edebi metinlerde kullanıldığını görmek mümkündür. Bunlardan “[b]irincisi bir edebî metin üzerinde yeni baskıları yapılırken rejim ve inkılâplar lehine değişikliklere gidilmesi, ikincisi ise eskiden üretilmiş edebî metinlerin başkalaştırılarak yapılan üretimleri sırasında metne rejim ve inkılâplar lehine söylemlerin yerleştirilmesidir.”¹¹ Bunlar dışında kullanılan bir başka yöntem ise güdümlü yazarın bilincinden sızan fikirlerin kurmaca karakterlerin söylemlerine yansımasıdır. Bu bakımdan söz konusu yazımızda da dirijizm kavramından ve bu kavramla ilgili olarak ileri sürdüğümüz üçüncü yöntemden hareketle Yakup Kadri Karasmanoğlu’nun hikâyelerinde dirijist bilincin nasıl temsil edildiği ortaya konulacaktır. Tabii bu konuya geçmeden önce dirijizmin Türk edebiyatındaki yerine kısaca değinmek faydalı olacaktır. Zira edebiyat alanındaki eserler incelendiğinde, dirijizmin dünya edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da karşılık bulduğu görülecektir. Özellikle dirijist anlayış çerçevesinde ortaya konulan metinlerin satır aralarında egemen rejimin amaçlarına hizmet eden güdümlü söylemlerin izlerini görmek mümkündür. Öyle ki Cumhuriyet rejiminin oluşum sürecinde ortaya çıkan dirijizme bağlı düşünceler zaman içinde edebi eserlerde etkisini gösterir.

Cumhuriyet’in ilanından sonra resmî ideolojiye ait değerlerin toplumsal kabulü için sanat ve edebiyat yoğun bir dirijizmle karşı karşıya kalır. Tiyatro, şiir, deneme, roman gibi sanatsal türler, egemen ideolojinin güdü-

7 Samet Kılıç, “Geçmişten Günümüze Edebiyatta Dirijizm”, *Uluslararası Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 1/1 (2018), s. 5.

8 Selçuk Çıkla, “Türk Edebiyatında Dirijizmin Karagöz Piyesleri Boyutu”, *Milli Folklor*, 19/73 (2007), s. 61.

9 Aydemir, Bünyamin, “Tiyatro ve Sanat Değinileri Etrafında Dirijizm Kavramı”, *Yalnız Sanat*, 3/5 (2018), s. 72.

10 Koç, a.g.m., s. 49.

11 Çıkla, a.g.m., s. 61.

müne girer, edebiyatın alacağı tutumun temelleri zaman içinde belirlenmiş olur.¹² Cumhuriyet döneminde toplumun farklı kesimlerinde bulunan halk rejim güçleri tarafından ideolojik bir amaç doğrultusunda sanat ve edebiyat aracılığıyla güdümlü hale getirilir.¹³ Rejiminin önde gelen temsilcileri “egemen ideolojisini yapılandırmak ve yeniden üretmek için çeşitli ideolojik aygıtları devreye sokmuş [...] edebiyat, diğer entelektüel disiplinlerle birlikte ideolojik bir aygıt olarak kullanılmaya son derece elverişli bir enstrüman”¹⁴ haline getirilmiştir. Bu bağlamda güdümlü sanat anlayışını açıklayan “inkılap kanonu” da edebiyatı bir popaganda aracına dönüştürerek dirijist anlayışın örneklerini ortaya koymuştur.¹⁵ Dolayısıyla edebiyat, içinde bulunduğu döneme bağlı olarak Cumhuriyet’in ilkeleri etrafında oluşan auradan yansıyan fikirlerin lojistik hizmetlerini üstlenen bir araç dönüşürülmüştür.

Millî Savaş Hikâyeleri’nde dirijist bilincin izleri

Türk edebiyatında daha çok kaleme aldığı romanlarıyla adından söz ettiren Yakup Kadri’nin hikâyeci kimliği arka planda kalmıştır. “*Millî Savaş Hikâyeleri*’nden önce romanlarıyla dünyaya bakışını iyice belirleyen yazar, edebiyatımızda öykü türünü evrensel anlamına yaklaştıran ilk ustadır.”¹⁶ Toplumun farklı kesimlerine ait insanların hikâyelerini çarpıcı bir biçimde ele alan “Yakup Kadri, hikâyelerinde Millî Mücadele Dönemi’nde Türk Milleti’nin yaşadığı sıkıntılı süreci, kurguladığı kahramanların kimlik ve kişilik unsurlarından yola çıkarak anlatmaya çalışmıştır.”¹⁷

Yakup Kadri’nin hikâyelerinde dirijizmin izleri sürüldüğünde bu izlerin iki şekilde ortaya çıktığı görülür. Bunlardan ilki milli hassasiyetlere zarar veren kişilerin olumsuz bir imaj üzerinden karikatürize edilmesi, diğeri ise Millî Mücadele konusunda örnek tavrılar sergileyen karakterlerin idealize edilmesidir. Bu yazının başlığından da anlaşılacağı üzere sadece Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun hikâyelerinde yansıyan dirijist bilincin temsil edilme biçimleri irdelenecektir.

12 Koç, a.g.m., s. 42.

13 Söylemez, a.g.m., s. 75.

14 Fırat Karagülle, “Çalkışu’ndan Bir Köy Hocası’na: Ideolojinin Edebiyat Üzerindeki Belirleyiciliği”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 54/54 (2016), s. 88.

15 Bilal Demir, “Dirijist Sanat Anlayışında Cumhuriyet Rejiminin Sanatçı Figürü Olarak Reşat Nuri Güntekin ya da Resmi Ideolojiyi Edebi Metinlerden Okumak”, s. *Yalnız Sanat*, 3/5 (2018), s. 52.

16 Selim İleri, “Türk Öykücülüğün Genel Çizgileri”, *Türk Dili* (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), (2013), s. 10.

17 Ahmet Metehan Şahin, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Hikâyelerinde Milli Kimlik İnşası”, *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 5/10 (2019), s. 281.

“Ses Duyan Kız”da askerliğin kutsal oluşundan ve şehitlik mertebesinin öneminden hareketle millî duygular ön plana çıkarılır. Egemen bilincin benimsediği ve toplumda karşılık bulmasını istediği konular dirijizm bağlamında kurgulanır. Hikâyede sözü edilen Emine, köylü olmasına rağmen her konuda kendini iyi yetiştirmiş güzel ve yetenekli biri olarak tanıtılır. Garip-ler köyünde zengin bir delikanlı ile nişanlanan bu kız Balkan Harbi’nin yaşandığı yıllarda sevdiği adamı askere uğurlamaya hazırlanır. Söz konusu delikanlı, askerliği bedelli olarak yapabilecek maddi imkâna sahip olmasına rağmen askerlik hizmetini gönüllü olarak yapmak ister. Köyün zenginlerinden olan delikanlının babası da oğlunun askere gitmesini ister. Baba ve oğlun bu tutkulu istekleri vatana hizmet etmenin, şahsi meselelerden önce geldiğini vurgulamaya yönelik dirijist anlayışın bir yansıması olarak görülebilir.

Emine’nin nişanlısı askere gittikten sonra kendisinden bir daha haber alamaz. Bir süre sonra savaş meydanında şehit düştüğü haberi gelir. Bu acı haber karşısında köy halkı yasa boğulur. Hikâyede yediden yetmişe herkesin derin bir üzüntü duyması ve bu durumdan söz edilmesi dirijist anlayış doğrultusunda vatan uğruna dökülen kanların ve bu uğurda can veren bedenlerin değerli olduğu fikri okurlara aşılanır.

Hikâyede asıl ilginç olan Emine’nin nişanlısını kaybetmesinden dolayı üzüntüsünü dışarı vurmamasıdır. Bu durum dirijizm açısından vatan sevgisinin kişisel sevgiden daha önemli olduğu şeklinde yorumlanabilir. Emine, nişanlısının kaybindan sonra sessizliğe bürünür. Ülkenin saldırıya uğradığına dair gapten sesler duymaya başlar. Gecenin geç saatlerinde dışarı çıkıp köy halkını düşmanla mücadele etmeye çağırır. Millî bilinci uyandırmaya yönelik bu türden bir çağrı, ilk başlarda köy halkı tarafından önemsenmez. Üstelik köylüler Emine’nin aklını yitirdiğini düşünür, fakat köyün imamı aslında onun herkesten daha akıllı olduğunu ve kimsenin duymadığı sesleri duyduğunu söyler. Emine’nin duyduğu seslerin arka planında ve imamın sözlerinin satır aralarında¹ dirijist bilincin gizli söylemleri saklıdır: Millî Mücadele konusunda herkes teyakkuzda olmalı ve vatan toprakları her koşulda savunulmalıdır.

Yaklaşık bir hafta sonra Emine, cephelerde savaşmak için yola çıkmaya karar verir. Evden aldığı palayla dışarı çıkar, arkasından iz bırakmadan kayıplara karışır. Günler sonra cesedi bulunur, nasıl ve ne için öldüğü bir sır olarak kalır. Daha sonra onun adına bir türbe yapılır. Askere giden gençler, “ses duyan kız” olarak anılan türbeyi ziyaret eder ve askerden sağ salım dönmek için adak adarlar. Nişanlı genç kızlar ise türbenin karşı yamacından şehit mi yoksa gazi mi diye seslenirler. Yanıt olarak da bazen şehit bazen de gazi sesini işitirler. Hikâyenin sonlarına doğru savaş meydanlarında yakını olmayan kişilerin sordukları soruların yanıtsız kalmasından söz edilmesi, sa-

dece bu topraklar uğruna savaşanların söz söyleme hakkına sahip olduğu algısını oluşturur.

Emine dışında dirijist bilincin temsilcisi konumunda olan bir başka genç kız ise “Gizli Posta I” adlı hikâyede karşımıza çıkar. Hikâyede adından söz edilmeyen bu genç kız, arkadaşına evlilikle ilgili düşüncelerini kaleme alırken hayalini kurduğu erkeğin nasıl biri olması gerektiğinden söz eder. Dünya evine gireceği kişinin fiziksel özelliği, toplum içindeki statüsü ve mesleğiyle ilgilenmediğini dile getiren bu kişi için asıl önemli olan şey sevgisini hak edecek olan kişinin millî duyarlığa sahip biri olmasıdır. Bu açıdan bakıldığında yurdunu savunmak için savaş meydanlarında çarpışan her kimse onun gözünde değerlidir. Sürekli yollarını gözetlediği bu özelliğe sahip kişilerin savaştan yorgun ve perişan halde döndüklerini görür ve onlarla konuşmanın hayalini kurar. Genç kız arkadaşına yazdığı mektubunda hayalini süsleyen kişiden söz ederken aslında dirijist bilincin idealize ettiği bir kahramanı tarif etmektedir: “Tasavvur ettiğim koca, ne güzel, ne çirkin, ne genç, ne ihtiyar, ne zengin, ne fakir; bu ya vücudunda bir kurşunun izini, ya gözlerinde bir gencin alevini, ya ağzında bir millî kinin acısını taşıyan bir adamdır.”¹⁸ Mektubun sonlarına doğru; genç kızın sözcüklerle resmini çizdiği adamın düşmana korku salan bakışları karşısında küçülmeye razı olduğunu, fakat hayatında böyle biriyle tanışmadığını ve bu nedenle evlenmek istemediğini ifade etmesi dirijizmin, kurmaca benliği nasıl etkisi altına aldığı gösterir.

“Gizli Posta II” adlı hikâyede ise şair bir adamın yurtdışında ressam olan bir arkadaşına yazdığı mektupta savaş sırasında askere gidemediği için duyduğu pişmanlık anlatılır. Çevresi tarafından çok iyi tanınan bu şair, ruhunu kaybetmiş bir şehirde sanatını icra edemeyecek durumda olduğunu anlayınca babasının bulunduğu çiftliğe yerleşmeye karar verir. Anadolu’nun ücra bir köyünde insanlardan uzak, doğayla iç içe bir hayat sürer. Yaşadığı bu hayattan mutlu olduğunu anlatan şair, mutsuz olduğu bir zaman diliminden bahseder. Sözü edilen zaman aralığı Kurtuluş Savaşı’nın yaşandığı dönemi kapsar. Bu dönemde köydeki tüm delikanlıların askere gittiğini; fakat kendisinin yaşlılar ve kadınlarla birlikte köyde kaldığını ve bundan dolayı çok üzüldüğünü dile getirir.

Karaosmanoğlu’nun “Bir Yüz Karası” adlı hikâyesinde ise dağa çıkmanın pişmanlık verici bir duygu olduğu ve askerlikten kaçmanın kişide utanç verici bir his uyandırdığı algısı dirijist bir yaklaşımla ele alınır. Hikâyenin kahramanı Bakırlı Şaban Efe’den, ilkin bir eşkıya olarak bahsedilir. Devlete karşı gelmenin sonucunda suçluluk duygusuna kapılan Şaban Efe, dağdan indikten sonra köyüne yerleşir. Burada ilerlemiş yaşına rağmen evlenir ve Mustafa adında bir oğlu olur. Yıllar sonra ise askere gönderdiği oğlunun firar etti-

18 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Millî Savaş Hikâyeleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), s. 141.

ğini öğrenir. Hanımına oğlunun askerden kaçtığını söyler. Hikâyede Bakırlı Şaban Efe'nin Mustafa'nın askerden kaçtığı haberi yerine şehit olduğu haberini duymayı tercih ettiğini ifade etmesi, vatana karşı sorumluluk duygusundan taviz verilmemesi hususundaki kararlılığın vurgulanmak istendiği sonucu çıkarılabilir.

“Hüseyin Çavuş” hikâyesinde yaşlı bir hancının vatanın bağımsızlığı konusundaki güçlü ve sarsılmaz inancı anlatılır. Söz konusu hikâye Ankara'dan yola çıkan iki arkadaşın yolculuk sırasında karşılarına çıkan köhne bir handa konaklamaya karar vermeleriyle başlar. Bakımsızlıktan harap halde olan odaların yeterince temiz olmaması bu iki arkadaşı çileden çıkarır. Anlatıcı, hanın sahibi Hüseyin Çavuş'u iyi bir hizmet sunmadığı gerekçesiyle eleştirir. Yolcu ile hancı arasında yaşanan hararetili konuşmaya anlatıcının arkadaşı da katılır. Üçlü arasındaki olay gittikçe büyümeye başlar. Yaşanan tartışmanın sonunda iki arkadaş, handa konaklamak zorunda kalır. Akşama doğru anlatıcı, çay içmek için hancının yanına gider. Arkadaşıyla birlikte saatlerdir yolda olduklarını, yorgun bir halde kendilerini bu handa bulduklarını ve tüm bunlara rağmen hoş karşılanmadıklarını dile getirir. Hikâyenin bu kısmına kadar Hüseyin Çavuş, anlatıcı ve okurların gözünde dini ve etik değerlere aykırı, millî duyarlılıktan yoksun, vurdumduymaz ve misafirperverlikten uzak bir karakter olarak çizilir. Daha sonra hancının misafirlere karşı istemsizce söylemlerde bulunmasının ve gayriihtiyari davranışlar sergilemesinin mizacından kaynaklandığı, aksine sanıldığı gibi kötü biri olmadığı anlaşılır. Yazar, kurguladığı bu hikâyede Hüseyin Çavuş'u ilk başlarda olumsuz bir karakter olarak gösterir. Bu durum kişinin bilincine mercek tutmadıkça hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı izlenimini verir. Böylelikle vatansever olmanın ön yargılarla kestirilemeyeceği, ancak güçlü bir iradenin ortaya koyduğu söylemler aracılığıyla anlaşılabilceği mesajı okurlara iletilir.

Hüseyin Çavuş, tartıştığı kişinin Ankara'dan geldiğini öğrenince ona yoldan geçen bir delikanlının kendisine; düşman askerlerinin Eskişehir'e girdiğini fakat delikanlının sözlerine itibar etmediğini anlatır. Hancı bir taraftan yolcularına çay hazırlarken diğer taraftan da ömrünün çoğunu askerlik yaparak geçirdiğini, İstiklal Savaşı'nda düşmanları bozguna uğrattıklarını anlatır. Bundan dolayı söz konusu delikanlının söylediklerine inanmadığını, düşman askerlerinin buna cesaret edecek güçte olmadığını; çünkü zamanında onlara hak ettikleri dersi verdiğini belirtir. Bu açıklamalardan sonra düşmanın vatan topraklarına girdiğini bildiği halde gerçeği anlatacak gücü kendisinde bulmayan yolcu, hancının böyle bir olasılığa dahi inanmamasını takdirle karşılar. Bundan sonraki süreçte bu iki yol arkadaşının gözünde Hüseyin Çavuş, bir lider olarak algılanır: “Hüseyin Çavuş bizim nazarımızda artık deminki abus ve haşin hancı değildi. O, kim bilir nice yıllar hasretini koca bir impara-

torluğun son kalan taşı üstünde bize ‘millî iman’dan daha kuvvetli bir şey öğreten ve ‘millî mefkûre’den [‘millî ülkü’den] daha yüksek bir din telkin eden bir resul [peygamber] gibi idi.”¹⁹ Bu sözler dirijizmin “propaganda aracılığıyla itaat algısının oluşumuna ve kimi zaman da otorite figürünün yüceltilmesi, hatta fetiş haline getirilmesine önyak ol[duğuna]”²⁰ işaret eder.

“Dünya Gözü ve Ahret Sesleri” adlı hikâyede Hacı Arif Efendi, vatanın düşman askerlerinden arındırılacağı günü sabırsızlıkla bekler. Askerlerin vatani kurtarmaya ne zaman geleceğini merak eden Arif Efendi her ortamda “Ne dersininiz... Bu ilkbaharda mutlaka bir taarruz olur değil mi”²¹ sorusuna yanıt arar. Konuşmaktan çekinen yakın çevresi bu tür soruları sormaması gerektiği konusunda kendisini uyarır. Fakat o yaşı itibarıyla bir ayağının çukurda olmasından dolayı ömründen artakalan günlerini mutlu bir şekilde geçirmesinin daha iyi olacağını telkin eden arkadaşlarına karşı azarlayıcı bir tavır sergiler. Aynı zamanda bu konuda cesur davranmayan, etrafındaki kişilere de hakaret edici sözler sarf eder. Onun bu şekilde davranmasının arka planında dirijist bilincin ilke edindiği Millî Mücadele propagandasının korusuzca dile getirilmesinin önemli olduğu düşüncesi vardır.

Hacı Arif Efendi’nin kimi zaman Rumların kaygılı bakışlarından hareketle askerlerin memlekete girdiğine dair inancı artarken kimi zaman da onların sakin hallerini görünce tedirgin olur. Yaz mevsiminin yaşandığı dönemde askerlerin düşman güçlerini etkisiz hale getirdiği haberini duyan Hacı Arif Efendi’nin bu durumu Karaosmanoğlu tarafından şu şekilde ifade edilir: “taarruzun başladığını sezdiği günden son güne kadar güveyi gireceği [evleneceği] saati bekleyen bir delikanlı gibi yerinde duramadı; gözüne uykuya girmede.”²²

İşgalci güçlerinin memleketi çepeçevre kuşattığı sırada suçsuz yere tutuklanan Hacı Arif Efendi daha sonra düşman askerlerinin bozguna uğratılmasıyla birlikte serbest kalır. Vatanın kurtarılacağına yönelik inancından ödün vermeyen Arif Efendi, sınırlı sayıda askerî birliğin memleketten ayrıldığını öğrenince adeta dünyası başına yıkılır. Ancak kısa süreliğine yaşadığı hayal kırıklığının ardından askerlerin trenle memlekete geleceğini öğrenir. Bu haber karşısında tekrardan umutları yeşeren Arif Efendi, askerleri karşılamak için yola koyulur. İstasyona geldiğinde düşman askerleriyle karşılaşan Hacı Arif Efendi, büyük bir arbedenin içinde sıkışıp kalır. İnsanlık dramının yaşandığı meydana kurtulmaya çalışan Hacı Arif Efendi, aldığı darbelerin etkisiyle şehirden uzak bir bahçenin içinde kendini bulur. Ayağa kalkacak du-

19 Karaosmanoğlu, *a.g.e.*, s. 79.

20 Aydemir, *a.g.e.*, s. 19.

21 Karaosmanoğlu, *a.g.e.*, s. 19.

22 Karaosmanoğlu, *a.g.e.*, s. 20-21.

rumda olmadığı için kanlar içinde yere uzanır. Tüm bu olanlardan sonra çaresiz kaldığını hissettiği anda askerlerin sesini işitir. Bu askerlerden birini yanı başında görünce huzurlu bir şekilde can verir. Milli Mücadele ruhunda ümitsizliğe yer yok düşüncesinin izleri, Hacı Arif Efendi'nin söylemlerinde ve davranışlarında kendini gösterir. Özellikle vatanın bağımsızlığı konusunda şüpheye yer vermemesi, son nefesine kadar geleceğe umutla bakması dirijist bilincin hedeflediği anlayıştan izler taşır.

Sonuç olarak, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun; gerçek hayatta gözlemlediği verilerden yola çıkarak kurguladığı hikâyelerini egemen rejimin fikirlerini yansıtmak için ideolojik birer aygıtla dönüştürdüğü söylenebilir. Burada da Milli Mücadele ekseninde benimsenen düşüncelerin bu aygıtlar aracılığıyla toplumun her kesimine ulaştırılması hedeflenmiştir. Belirlenen hedefler ışığında bireylerin ulusa bağlılıklarının güçlendirilmesi, halkın yaşadıkları topraklara karşı sorumluluk bilinci taşımaları amaçlanmıştır. Bu amaçla hizmet eden kurmaca karakterlerin söylemleri dirijist bilincin nasıl temsil edildiğini gösterir.

KAYNAKÇA

- Akkaya, Hıdır, "Sanatta Dirijizm ve 1980 İhtilalinin Türk Tiyatrosuna Etkileri", *Turkish Studies* 15/3, (2020), s. 1571-1585.
- Aydemir, Bünyamin, *Sanatta Dirijizm*, İstanbul: Mitos-Boyut, 2017.
- , "Tiyatro ve Sanat Değinileri Etrafında Dirijizm Kavramı", *Yalnız Sanat*, 3/5 (2018), s. 33-36.
- Çıkla, Selçuk, "Türk Edebiyatında Dirijizmin Karagöz Piyesleri Boyutu", *Milli Folklor*, 19/73 (2007), s. 61-67.
- Demir, Bilal, "Dirijist Sanat Anlayışında Cumhuriyet Rejiminin Sanatçı Figürü Olarak Reşat Nuri Güntekin ya da Resmi İdeolojiyi Edebi Metinlerden Okumak", *Yalnız Sanat*, 3/5 (2018), s. 52-58.
- Karagülle, Fırat, "Çalılışından Bir Köy Hocası'na: İdeolojinin Edebiyat Üzerindeki Belirleyiciliği", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, LIV (2016), s. 87-97.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Millî Savaş Hikâyeleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.
- Kılıç, Samet, "Geçmişten Günümüze Edebiyatı Dirijizm", *Uluslararası Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 1/1 (2018), s. 1-10.
- Koç, Murat, "Cumhuriyet Dönemi Romanında Dirijizm", *Yalnız Sanat*, 3/5 (2018), s. 42-51.
- Malkoç, Enver Sinan, "Modern Dönem Ütopiyalarında Dirijizm ve Disiplin", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya, 2004.
- Söylemez, İsmail, "Dirijizme Karşı Muteriz ve İslamcı Bir Müellif Olarak Hüseyin Karatay", *Yalnız Sanat*, 3/5 (2018), s. 72-86.
- İleri, Selim, "Türk Öykücülüğün Genel Çizgileri", *Türk Dili* (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), 10 (2013), s. 2-29.
- Şahin, Ahmet Metehan, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Hikâyelerinde Milli Kimlik İnşası", *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 5/10 (2019), s. 275-292.

BAŞAK ACINAN 2004 yılında Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Türk Halkbilimi Ana Bilim Dalı'ndan mezun oldu. 2008 yılında Ankara Üniversitesi Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği yüksek lisansını, 2011 yılında da Hacettepe Üniversitesi Türk Halkbilimi alanındaki tezli yüksek lisansını tamamladı. 2009-2014 yılları arasında Başkent Üniversitesi Türkçe Eğitimi Bölümü'nde, 2014-2018 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü'nde çalıştı. Şu anda herhangi bir kurumda çalışmamakta, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Bilimleri Bölümü lisans ve Türk Halkbilimi programı doktora öğrenciliğine devam etmektedir.

DEMO AHMET ASLAN 1979'da Nizip/Gaziantep'te doğdu. Sakarya Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Uluslararası İlişkiler Bölümü'nden lisans, Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü'nden yüksek lisans, Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü'nden doktora dereceleri aldı. TÜBİTAK burslusu olarak Tel Aviv Üniversitesi'nde doktora sonrası araştırma yaptı. Çeşitli ulusal ve uluslararası dergilerde akademik makaleleri yayınlandı. İzmir Demokrasi Üniversitesi Tarih Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmalarına devam etmektedir.

EMRE BAYIN 1988 İstanbul doğumlu. Marmara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun. Yüksek lisans eğitimini de aynı üniversitenin Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda tamamladı. 2014 yılından itibaren İletişim Yayınları'nda çalışıyor.

MURAT BELGE 1943'te doğdu. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. 12 Mart döneminde iki yıl cezaevinde kaldıktan sonra 1974'te üniver-

siteye döndü. 1981'de doçentken istifa etti. *Halkın Dostları*, *Birikim*, *Yeni Dergi*, *Yeni Gündem*, *Milliyet Sanat*, *Papirüs* dergilerinde ve *Cumhuriyet*, *Demokrat*, *Milliyet*, *Radihal*, *Taraf* gazetelerinde yazdı. 1983'te İletişim Yayınları'nı kurdu. 1997'de profesör olan Murat Belge, Bilgi Üniversitesi'nde öğretim üyesi. Kitapları: *Tarihten Güncelliğe* (Alan, 1983; İletişim, 1997), *Sosyalizm, Türkiye ve Gelecek* (Birikim, 1989), *Marksist Estetik* (BFS, 1989; Birikim, 1997), *The Blue Cruise* (Boyut, 1991), *Türkiye Dünyanın Neresinde?* (Birikim, 1992), *12 Yıl Sonra 12 Eylül* (Birikim, 1992), *İstanbul Gezi Rehberi* (Tarih Vakfı, 1993; İletişim, 2007), *Boğaziçi'nde Yahılar ve İnsanlar* (İletişim, 1997), *Edebiyat Üstüne Yazılar* (YKY, 1994; İletişim, 1998), *Tarih Boyunca Yemek Kültürü* (İletişim, 2001), *Başka Kentler, Başka Denizler* - dört cilt (İletişim, 2002, 2007, 2011 ve 2014), *Yaklaştıkça Uzaklaşıyor mu?* (Birikim, 2003), *Osmanlı: Kurumlar ve Kültür* (Bilgi Üniversitesi, 2006), *Genesis: "Büyük Ulusal Anlatı"* ve *Türklerin Kökeni* (İletişim, 2008), *Sanat ve Edebiyat Yazıları* (İletişim, 2009), *Militarist Modernleşme: Almanya, Japonya ve Türkiye* (İletişim, 2011), *Edebiyatta Ermeniler* (İletişim, 2013), *Step ve Bozkır: Rusça ve Türkçe Edebiyatta Doğu-Batı Sorunu ve Kültür* (İletişim, 2016), *Şairaneden Şiirsele: Türkiye'de Modern Şiir* (İletişim, 2018), *"Siz İsterseniz": Popülizm Üzerine Yazılar* (İletişim, 2018). Belge, ayrıca William Faulkner, Charles Dickens, James Joyce ve John Berger'dan çeviriler yapmıştır.

TANIL BORA 1963'te Ankara'da doğdu. İstanbul Erkek Lisesi'ni ve Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni bitirdi. 1984-88 arasında haftalık haber dergisi *Yeni Gündem*'de gazetecilik yaptı. 1988'den beri İletişim Yayınları'nda araştırma-inceleme dizisi editörüdür. 1993'ten 2014'e kadar üç aylık sosyal bilimler dergisi *Toplum&Bilim*'in yayın yönetmenliğini yaptı. 1989'dan beri düzenli yazdığı aylık sosyalist kültür dergisi *Birikim*'in 2012'de yayın koordinatörlüğünü üstlendi. Ağırlıklı çalışma alanı Türkiye'de siyasal düşüncelerdir. Bu konularda yayımlanmış kitaplarından bazıları: *Devlet Ocak Dergâh - 1980'lerde Ülkücü Hareket* (Kemal Can'la birlikte, 1991), *Milliyetçiliğin Kara Baharı* (1995), *Türk Sağının Üç Hali* (1998), *Devlet ve Kuzgun - 1990'lardan 2000'lere MHP* (Kemal Can'la birlikte, 2004), *Medeniyet Kaybı - Milliyetçilik ve Faşizm Üzerine Yazılar* (2006), *Sol, Sinizm, Pragmatizm*, (2010), *Cereyanlar - Türkiye'de Siyasi İdeolojiler* (2017), *Zamanın Kelimeleri* (2018), *Hasan Ali Yücel* (2021).

MURAT CANKARA Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nden mezun oldu. Doktora eğitimini Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde, Ermeni harfli Türkçe romanlar üzerine bir tezle tamamladı. Halen Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde öğretim üyesidir. Modern Osmanlı/Türk edebiyatları, tarihyazımı, mizah, tiyatro, dil ve şiddet konularıyla ilgileniyor.

FUNDA ŞENOL CANTEK Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü'nden mezun olduktan sonra, gazetecilik alanında yüksek lisans ve doktora yaptı. 1994'ten bu yana akademik çalışmalarını sürdürmektedir. Uzun yıllar Gazi

ve Ankara Üniversiteleri'nin İletişim Fakülteleri'nde ve Kadın Çalışmaları programında öğretim üyeliği yapmış, Ankara Üniversitesi Kadın Çalışmaları programında dersler vermiştir. Temel ilgi alanları, gazetecilik pratikleri, basın tarihi, toplumsal cinsiyet, sözlü tarih, kent sosyolojisidir. Çok sayıda makalesi ve *Yabancılar ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara* (İletişim Yay., 2003), *Sanki Viran Ankara* (der., İletişim Yay., 2006), *Kenarın Kitabı, Arada Kalmak Çeperde Yaşamak* (der., İletişim Yay., 2014), *İcad Edilmiş Şehir: Ankara* (der., İletişim Yay., 2017), *Cumhuriyet'in Ütopyası: Ankara* (Der., Ankara Üniversitesi Yay., 2012) ve *Aynanın Önünde, Cımbızın Ucunda: Kuaför Kitabı* (Der., İletişim Yay., 2018) adlı kitapları bulunmaktadır. Gazeteduvar'da düzenli olarak köşe yazıları yazmaktadır.

HASAN CUŞA 1984 yılında Diyarbakır'da doğdu. Dicle Üniversitesi'nde Felsefe Bölümü'nü okudu. 2010 yılında Adıyaman Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'nda "Yusuf Atılğan'ın Aylak Adam Romanına Bah-tin'in Diyaloji Kuramı Eksenli Bir Yaklaşım" adlı yüksek lisans tezini daha sonra "Adalet Ağaoglu'nun Dar Zamanlar Dörtlemesine Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım" başlıklı doktora tezini tamamladı. Munzur Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Doktor Öğretim Üyesi olarak çalışan Cuşa, ulusal ve uluslararası dizinlerde taranan üniversitenin *Sosyal Bilimler Dergisi*'nde editör olarak görev yaptı. Halen Munzur Üniversitesi Türkçe Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezi'nde müdür olarak akademik çalışmalarına devam etmektedir. Modernizm, postmodernizm ve edebiyat kuramları alanında dersler veren yazar, farklı ülkelerde düzenlenen sempozyumlarda bilimsel sunumlar yaptı.

YALÇIN ÇAKMAK Hacettepe Üniversitesi Tarih Bölümü'nde lisans (2005), yüksek lisans (2012) ve doktora (2018) tamamladı. Türkiye'de dinî ve etnik gruplar başta olmak üzere dinler tarihi, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi dinî, toplumsal ve siyasal yaşam çalışma alanları arasındadır. *Sultanın Kızılbaşları: II. Abdülhamid Dönemi Alevi Algısı ve Siyaseti* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019) kitabının yazarı olup, *Kızılbaşlık, Alevilik, Bektaşilik; Tarih-Kimlik-İnanç-Ritüel* (İmran Gürtaş ile birlikte, İletişim, 2015) ve *Kürt Tarihi ve Siyasetinden Portreler* (Tuncay Şur ile birlikte, İletişim, 2018) başlıklı kitapların da derleyenleri arasındadır. 2013-2018 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Tarih Bölümü, 2019 yılından itibaren de Munzur Üniversitesi Tarih Bölümü'nde akademik çalışmalarını sürdürmektedir. 2019 yılında Tarih Vakfı Mütavelli Kurulu üyeliğine seçilmiştir. İlgi alanları ve entelektüel meraklarına yönelik kitap çalışmalarına da editörlük yapan Çakmak'ın, kitap bölümü ve müstakil olarak yayımlanmış ulusal ve uluslararası çeşitli makaleleri bulunmaktadır.

YAVUZ ÇOBANOĞLU 1970 yılında İzmir'de doğdu. İlkokul, ortaokul ve lise öğrenimini İzmir, Erzurum ve Balıkesir'de tamamladı. 1995 yılında Uludağ Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nü bitirdi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kurumlar Sosyolojisi Anabilim Dalı'nda yüksek lisans (2001) ve doktora (2008)

çalışmalarını tamamladı. 1997-2009 yılları arasında MEB'e bağlı olarak İzmir'in değişik okullarında öğretmenlik yaptı. 2009 yılında Tunceli (yeni adıyla Munzur) Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak göreve başladı. Halen aynı üniversitenin Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'nde dersler vermektedir. Politik kültür, semboller, zihniyet, ahlak, din gibi konular üzerine çalışıp, arada biraz da nefes almak için sinemanın sosyolojisine kafa yoruyor ve bol bol çizgi roman okuyor.

DENİZ DEPE 1987 Ankara doğumlu. 2009'da Başkent Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. 2019'da Eskişehir Osmangazi Üniversitesi'nde doktoraasını tamamladı. Halen aynı üniversitede araştırma görevlisi olarak çalışmakta, akademik çalışmaların yanı sıra eleştiri ve deneme yazıları yayımlamaktadır.

ESRA DİCLE İstanbul'da doğdu. Lisans, Yüksek Lisans ve Doktora eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamladı. Modern Türk Edebiyatı, Modern Türk Tiyatrosu, göstergebilim, yenidenyazım, metinlerarasılık, edebiyat ve ideoloji ilişkisi gibi alanlarda hazırladığı çalışmaları pek çok dergide ve kitap içinde yayınlandı. 2013 yılında *Resmî İdeoloji Sahne - Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi* başlıklı kitabı İletişim Yayınları'ndan; 2020 yılında *"Ben Yüz Çiçekten Yanayım" - Nâzım Hikmet Tiyatrosunda Yenidenyazım Odağında Metinler Türler Söylemler* başlıklı kitabı İmge Kitabevi Yayınları'ndan basıldı. 2003-2008 yılları arasında Kadir Has Üniversitesi'nde Türkçe Dersi okutmanı olarak görev yaptı. 2005 yılından beri Boğaziçi Üniversitesi'nde Türkçe Dersleri Koordinatörlüğü'nde Dr. Öğretim Görevlisi olarak görev yapmakta, aynı üniversitede çeşitli tiyatro dersleri vermektedir.

ÖZGE DİKMEN 1983 yılında Sivas'ta doğdu. Cumhuriyet Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. 2008 yılında Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'nda "Adalet Ağaoglu'nun Romanlarında Sosyal Yapı" başlıklı teziyle yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2010 yılından beri Munzur Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışan Dikmen, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi'nde doktora tezi üzerine çalışmalarına devam etmektedir. Yeni Türk Edebiyatı, edebiyat sosyolojisi, edebiyat-tarih ilişkisi, edebiyat ve sinema gibi alanlar üzerine çalışmaktadır.

HAKAN KAYNAR 1975 yılında Ankara'da doğdu. Özel Yükseliş Lisesi'nden mezun olduktan sonra Gazi Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Fakültesi, Kamu Yönetimi Bölümü'nü bitirdi (1997). Hem Gazi Üniversitesi Siyaset ve Sosyal Bilimler Anadolı'nda hem Hacettepe Üniversitesi Tarih Bölümü'nde yüksek lisans yaptı (2000). Doktoraasını yine Hacettepe Üniversitesi Tarih Bölümü'nde tamamladı (2007). Bu çalışması *Projesiz Modernleşme* ismiyle yayımlandı (2012). 2003 yılından beri Hacettepe Üniversitesi Tarih Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

EROL KÖROĞLU Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi. Edebiyat ve kültür tarihçisi. Doktora tezinin Türkçesi *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918): Propagandadan Millî Kimlik İnşasına* (İletişim, 2004) ve İngilizcesi *Ottoman Propaganda and Turkish Identity: Turkish Literature during World War I* (I.B. Tauris, 2007) başlıklarıyla yayınlandı. Türkçe ve İngilizce makaleleri çeşitli akademik ve akademi dışı süreli yayınlarda yayınlandı. Temel araştırma alanları 19. ve 20. yüzyıl modern Türk edebiyatı ve edebi kültür tarihi, Türk milliyetçilikleri, edebiyat ve tarih etkileşimi, anlatı kuramlarıdır. Şu anda Türkçe'de romanın ortaya çıkışı ile edebi bir tür olarak Kurtuluş Savaşı anlatıları üzerine çalışmaktadır.

HALUK ÖNER 1979 yılında doğdu. 2000'de Marmara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. Aynı üniversitede Yüksek Lisans ve Doktora öğrenimini tamamladı. İstanbul'da bir süre öğretmenlik yaptıktan sonra Munzur Üniversitesi'nde çalıştı. 2015 yılından beri Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde öğretim üyesidir. *Bir Dünya Cenneti Kadıköy ve Edebiyatımız* ile *Suat Salih Asral* adlı iki kitabı vardır. Yanı sıra *Akademik ve Varlık, Hürriyet Gösteri, Hayal, Hece* gibi güncel dergilerde yazıları yayımlanmıştır.

MEHMET ÖZDEN Muğla'da doğdu. Aydın Lisesi'ni bitirdi. 1981 yılında Hacettepe Üniversitesi Tarih Bölümü'nden mezun oldu. Elan aynı bölümde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Uzmanlık alanı İkinci Meşrutiyet ve Erken Cumhuriyet dönemlerinin fikir cereyanları ve siyasi yapısıdır.

BARIŞ ÖZKUL İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde doktorasını tamamladı. Yayımlanmış yazıları ve kitap çevirileri var. *Birikim* dergisinde editör.

BURCU ŞAHİN Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde lisansını tamamladıktan sonra aynı üniversitede "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanında Ölüm (1872-1923)" başlıklı teziyle yüksek lisans derecesi aldı. Çalışmaları *kitap-lık, Cogito, Varlık, Notos, Roman Kahramanları* gibi dergilerde ve çeşitli derleme kitaplarda yayımlandı. Aslan Erdem ile birlikte *Yaşanmış Ağır Bir Ezgi-Onat Kutlar İçin Bir Harita* (2019) derlemesini hazırladı. Yıldız Teknik Üniversitesi'nde "Leylâ Erbil'in Anlatılarında 'Aitsiz Kimlikler'" başlıklı teziyle doktora derecesi aldı. Sabancı Üniversitesi'nde öğretim görevlisidir.

CAN ŞAHİN 2006 yılında Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun olmuştur. Aynı yıl Millî Eğitim Bakanlığı Yurt Dışı Lisansüstü Öğrenim Bursu (YLSY) ve Fransız Hükümeti Bursu (Crous) kapsamında resmî-burslu statüde Fransa'da lisansüstü eğitim almaya hak kazanmıştır. Lyon Katolik Üniversitesi'nde bir buçuk yıl "Fransız Dili ve Kültürü" eğitimi aldıktan sonra Aix-Marseille Üniversitesi "Karşılaştırmalı Avrupa Edebiyatı" alanında mas-

ter ve Paris 3 Sorbonne Nouvelle Üniversitesi “Genel ve Karşılaştırmalı Edebiyat” alanında doktora yapmıştır. “YÖK - Yabancı Dil Eğitim Bursu” kapsamında Londra’da İngilizce eğitimi alan yazar, mecburi hizmet kapsamında Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Karşılaştırmalı Edebiyat, Metinlerarasılık, Edebiyat Kuramları, Batı Edebiyatında Akımlar derslerini veren yazarın araştırma alanları Karşılaştırmalı Edebiyat, Edebiyat Kuramları ve 19. Yüzyıl Türk Edebiyatıdır. Çeşitli dergilerde yayınları olan yazar iyi seviyede Fransızca ve İngilizce bilmektedir.

GAYE BELKİZ YETER ŞAHİN Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi. 2010-2016 yılları arasında Harran Üniversitesi’nde çalıştı. Birçok dergide makaleleri yayımlanan yazarın *Sessizliğin Gölgesinde Hasan Ali Toptaş* (2018) ve *Metin Tahlilinde Yeni Yaklaşımlar 1* (2021) adlı kitaplarda bölüm yazarlığının yanı sıra (Selçuk Cıkla ile birlikte hazırladığı) *1839-1928 Yılları Arasında Basılmış Türkçe Şiir Kitapları Bibliyografyası* (2013), *Yeni Türk Şiirinde Tasfiye Hareketleri* (2014) ve *Türk Postmodern Anlatılarda Modernizm Eleştirisi* (2019) adlı üç kitabı bulunmaktadır.
gayeyeter@hotmail.com

İBRAHİM ŞAHİN 1963 yılında doğdu. Lisans, yüksek lisans ve doktora eğitimini 1980-1992 yılları arasında Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde tamamladı. Halen Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde akademik çalışmalarını yürütmektedir. Daha çok Ahmet Hamdi Tanpınar hakkındaki çalışmaları ile tanınan Şahin’in modern Türk edebiyatına dair yayınlanmış kitap ve makaleleri bulunmaktadır.

ZEYNEP UYSAL Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde lisans ve yüksek lisans eğitimini tamamladı. 1999 yılında Marmara Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı’ndan doktora derecesini aldı. 2001-2003 yılları arasında Oxford Üniversitesi Şarkiyat Enstitüsü’nde misafir öğretim üyesi olarak çalıştı. *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelat-ı Aziz Efendi* adlı kitabı (2006) Boğaziçi Üniversitesi Yayınları tarafından, *Edebiyatın Omzundaki Melek: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar* adlı derlemesi (2011) ve Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarında modern bireyliği incelediği kitabı *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi* (2014) İletişim Yayınları tarafından yayımlandı. Modern Türk edebiyatı üzerine makaleleri çeşitli dergilerde yayınlandı. Türkçede romanın yanı sıra edebiyat tarih ilişkisi, edebiyat ve mekân ilişkisi üzerine çalışmaktadır. 2019 yılında 19. yüzyıl sonunda Osmanlı modernlik deneyiminin *Servet-i Fünun* dergisindeki yansımalarını inceleyen bir TÜBİTAK projesini tamamladı. 2001 yılından beri Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde öğretim üyesi, 2014 yılından itibaren de Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi yönetim kurulu üyesidir.

"Edebiyatının da yaşlıları, çağdaşlarıyla karşılaştırıldığında bir farklılık gösterdiğini söyleyebilirim. Tam istediği gibi yazabilseydi ne olurdu? Edebiyat açısından daha mutlu sonuçlar üretir miydi? Hep O Şarkı bence bunun mümkün olduğunu gösteriyor. Ama ülkesinin kaderi onu Proust'un değil, Balzac'ın kaptanı olduğu takıma yönlendirdi ve burada Yakup Kadri dışarıdan gelen dürtüklemelerle zaman zaman dozu yükselen milliyetçiliği denetleyebildiği zamanlarda düzeyli bir edebiyat adamı olmayı başardı."

Murat Belge



uzursuz Bir Ruhun Panoraması, cumhuriyet dönemi-
nin kanonik yazarlarından Yakup Kadri Karaosma-
noğlu'nun o verimli huzursuzluğuna aynalar tutuyor.
Onun aşka, inkılâba, Batı'ya, kadınlara, mekâna, mil-
lete, siyasete, Atatürk'e, dine, Bektaşiliğe ve daha bir-
çok şeye -mesela can sıkıntısına- bakışına tutulan aynalar, bunlar.
Bu geniş bakış, cumhuriyet tarihinin zihniyet dünyasında kapsam-
lı bir keşif turu anlamına geliyor. Yakup Kadri'nin edebi dilini,
edebiyatının kaynaklarını ve açılımlarını da ihmal etmeden...

Yalçın Çakmak ve Özge Dikmen'in hazırladığı derlemede ayrıca
Başak Acınan, Demo Ahmet Aslan, Esra Dicle Başbuğ, Emre
Bayın, Murat Belge, Tanıl Bora, Murat Cankara, Funda Şenol
Cantek, Hasan Cuşa, Yavuz Çobanoğlu, Deniz Depe, Hakan
Kaynar, Erol Köroğlu, Haluk Öner, Mehmet Özden, Barış Özkul,
Can Şahin, Burcu Şahin, İbrahim Şahin, Zeynep Uysal, Gaye
Belkız Yeter Şahin, Sabanur Yılmaz ve Gül Mete Yuva'nın
katkıları yer aldı. ■

