

TC
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI
(YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU'NUN ROMANLARININ
YAPI ve MUHTEVA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

120 702

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Soner AKPINAR

120 702

TC YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Ankara, 2002

TC
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI
(YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU'NUN ROMANLARININ
YAPI ve MUHTEVA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Soner AKPINAR

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ramazan Kaplan

Ankara, 2002

TC.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
(YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU'NUN ROMANLARININ
YAPI VE MUHTEVA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ramazan Kaplan

Tez Jürisi Üyeleri:

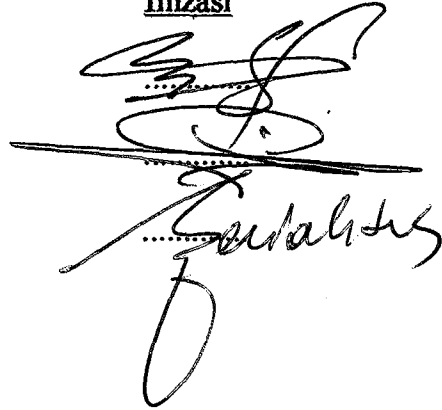
Adı Soyadı:

Prof. Dr. Ramazan Kaplan

Prof. Dr. İsmail Parlatır

Prof. Dr. Şerif Aktaş

İmzası



Tez Sınav Tarihi: 15.10.2002

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I-II
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ.....	V-VII
GİRİŞ.....	1-10

BİRİNCİ BÖLÜM

YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN ROMANLARININ YAPILARI BAKIMINDAN İNCELENMESİ 11-175

1.1 Kiralık Konak.....	11
1.2 Nur Baba.....	35
1.3 Hüküm Gecesi.....	53
1.4 Sodom ve Gomore.....	76
1.5 Yaban.....	95
1.6 Ankara.....	109
1.7 Bir Sürgün.....	123
1.8 Panorama.....	139
1.9 Hep O Şarkı.....	162

İKİNCİ BÖLÜM

ROMANLARDA ORTAK YAPI.....176-188

2.1 Romanlarda Kurgu.....	176
2.2 Değişim Kurgusu.....	180
2.3 Roman Kişileri.....	182

2.4 Mekân.....	185
----------------	-----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU'NUN ROMANLARINDA

ASIL TEMALAR.....	189-236
-------------------	---------

3.Giriş.....	189
3.1 Alafrangalık.....	191
3.2 Milliyetçilik.....	206
3.3 Aşk.....	217
3.4 Meşrutiyet Dönemi.....	232
SONUÇ.....	237
BİBLİYOGRAFYA.....	246
DİZİN.....	255

ÖZET

Bu çalışmada Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanları “yapı” ve “muhteva” bakımından incelenmiştir.

Çalışmanın amacı Yakup Kadri'nin romanlarında “mekân”, “zaman”, “roman kişileri” gibi roman unsurlarının metni oluşturmak için ne şekilde organize edildiklerini saptamak, belirgin biçimde öne çıkan temaları tespit etmek ve bunların doğrultusunda romanlarının estetik değerini belirlemektir. Yöntemimizi ise Rus Biçimciliği, Yeni Eleştiri gibi eseri merkez alan yaklaşımlar belirlemiştir.

Giriş bölümünde “Yapı” kavramının kuramsal çerçevesi çizilmiştir. Birinci bölümde “yapı” kavramının ışığında romanların ayrı ayrı incelenmesi yapılmıştır.

“İkinci” bölümde ise ilk bölümde incelenen romanlardaki ortak yapı unsurları saptanmıştır.

“Üçüncü” bölümde romanlarda ağırlıklı olarak kullanılan temalar belirlenmiştir.

“Sonuç” bölümünde birinci ve ikinci bölümlerde elde edilen veriler birbirleriyle ilişkilendirilerek, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarını estetik seviyeye ulaştıran unsurların neler olduğu ortaya konmuştur.

Sonuç olarak Yakup Kadri'nin roman anlayışını oluşturan biçimsel değerlerin, hem Türk Edebiyatı'nda roman geleneğinin, hem de kendisine has bir takım üslûp ve fikir özelliklerinin etkisiyle oluştuğu sonucuna varılmıştır.

ABSTRACT

In this study the novels of Yakup Kadri Karaosmanoğlu are tried to analysed according to concepts of "structure" and "content".

The aim of this study is to find out how the elements of novels of Yakup Kadri, like "time", "place" and "characters", are organized to form the text and related to this, designate the esthetical value of his novels.

The approaches which puts the text into the center of criticism like Russian Formalizm and New Criticism draw the outline of our method.

In the "introduction" part the theoretical frame of the concept of "structure" is drawn out.

In the "first" part under the light of the concept of "structure", the novels are analysed one by one.

In the "second" part, the common elements of "structure" of the novels which are analysed in the first part are figure out.

In the "third" part the dominant themes are ascertained.

In the last part, relating the datas which are reached in the first and second part to each other, the elements which raise the novels of Yakup Kadri to the esthetical level is find out.

As a result, it's ascertained that the formal values which built up the Yakup Kadri's novel understanding is formed by the effects of both the Turkish novel tradition and his original style and thoughts.

ÖNSÖZ

Yakup Kadri (1889-1974), Millî Edebiyat Döneminin (1923-1945) güçlü ve üretken yazarlarından birisidir. Edebiyatın şiir, hikâye, roman alanlarında eserler vermiştir. Çocukluğundan itibaren Manisa, İzmir, İskenderiye gibi şehirlerde başlayan farklı insanlar ve çevreler tanıması durumu daha sonra gazetecilik, büyükelçilik ve milletvekilliği ile toplumsal hayatla birebir ilişkili mesleklerle devam etmiştir. Onun yetişmesinin ve bu mesleklerin getirisiyle yazdığı bütün eserlerin kaynağını ise doğal olarak toplumsal ve siyasî yapı oluşturmuştur. Eserlerinin konularını ve temalarını daha çok siyasî olaylar belirlemiştir ve Yakup Kadri çok zaman romanlarındaki olayları gerçek hayattan aynen alıp, onları roman estetiği içine yerleştirmeye çalışmıştır.

Edebiyat dünyamızda özellikle “Yaban” yazarı olarak tanınan Yakup Kadri’nin hakkında yazılan makaleler ve yapılan incelemelerin de çoğunluğu *Yaban* (1932) üzerinedir. *Yaban* romanının hem içeriği ile yazıldığı dönem içinde büyük yankılar uyandırması hem de bir dönemi yansıtmaları bakımından üzerinde fazla durulması, diğer romanların *Yaban*’ın gölgesinde kalmasına yol açmıştır. Ancak *Yaban*’la ilgili değerlendirmelerin pek çoğu onun politik söylemi ile ilgilenmiş, estetik yönü genellikle ihmal edilmiştir.

Bir sanat eseri ya da dar anlamda roman, psikanalitik, sosyolojik, tarihî vb. olmak üzere çeşitli açılardan değerlendirilebilir. Ancak öncelikli araştırma yöntemi romanı roman yapan unsurlar üzerinde durmak, eserin estetik değerinin kaynağını bulmak olmalıdır. Yoksa bir edebiyat ürünü öncelikli olarak sosyoloji ya da tarihin malzemesi değildir. Kendi iç dinamiklerine sahip bağımsız bir yapıdır. Bu nedenle özellikle *Yaban* ve daha sonra *Panorama* (1953-54) gibi, Yakup Kadri’nin pek çok romanı birer tarih vesikası muamelesi görmüştür. Ayrıca bugüne kadar yapıları ve Yakup Kadri’yi çok yönlü ele almak isteyen incelemelerde, bütün yönler ayrı ayrı inceleneyeceği için ayrıntılara inme durumu söz konusu olmamıştır ve onun eserlerindeki estetik yapıyı ortaya koymayı amaçlayan incelemelerde ise yazarın üslûbu noktasından hareket edilmiştir. Yazarın siyasî hayatı ile eserleri arasındaki ilişki üzerinde yoğunlaşmıştır. Yine de eserlerin teknik özelliklerini belirleyen bilimsel çalışmaların sayısı az değildir. Ancak bunlar da

tek tek hikâyeler ya da romanların herhangi bir teknik unsuru üzerinde durdukları için eserlerin tümünü kucaklamaktan uzaktır.

Bugüne kadar Yakup Kadri üzerinde en ayrıntılı çalışmayı ise Niyazi Akı (*Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İnsan-Eser-Fikir-Üslûp*, 1960) ve Şerif Aktaş (*Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, 1987) tarafından yapılmıştır. Bu eserler Yakup Kadri gerçeğini hayatı, sanatı, mesleği, yazarlığı gibi tüm yönleri ile ele almaya çalışan monografilerdir. Bunların içinde bizim incelememizin konusu olan romanların değerlendirmeleri de vardır, fakat –başlı başına romanlar incelenmek istenmediği için- bu değerlendirmeler bütün romanlarını teknik bakımdan ayrıntılarıyla incelenmesini kapsamamaktadır.

İncelememizde -her ne kadar yazarın hayatından ve metin-dışı gerçekliklerden yararlanılsa da- öncelikle metnin kendisi esas alınmıştır. Dolayısıyla amaçlanan, incelemeye aldığımız dokuz romanda sürekli yinelenen ya da ortak işlevlerde kullanılan yapı unsurlarını tespit ederek, Yakup Kadri'nin romanlarının estetik seviyeye ne gibi biçimlerin sonucunda ulaştığını saptamak ve onun romançılığını farklı kılan unsurların neler olduğunu belirlemektir. Bunun yanında onun romanlarında en çok işlenen temaları ortaya çıkarmak ve bu temaların, teknik olarak roman yapısı ile nasıl bir uyum içinde işlendiğini, kısaca yapı ve muhteva ilişkisini belirlemekse, incelemenin ikinci hedefidir.

Çalışmamızda öncelik metin olmakla beraber, Yakup Kadri'nin siyasî gelişmeleri aynen romanlaştırdığı öngörüsünden hareketle kimi zaman metnin daha iyi anlaşılması ve eserin derin yapısının daha açık ortaya konulabilmesi için yazarın hayatına ve siyasî ya da tarihi olayların bilgisine başvurulmuştur. Ancak bunlar sayıca fazla değildir. Ayrıca bütün romanların birebir ortak yapıları olmadığı için, bazı romanlarda birtakım roman unsurlarının incelenmesi geri plana atılmıştır. Bir romanda “mekân” son derece işlevselken, diğer romanda hiçbir önemi olmayabilmektedir. Bu nedenle romanların ayrı ayrı yapıları incelenirken, yapı içinde öne çıkan unsurlara ağırlık verilmiş ve roman unsurlarını incelemeye önem sırası gözetilmiştir. Kimi zaman yapı içinde önemi olmayan roman unsurlarına ise yer verilmemiştir. Dolayısıyla romanlar ayrı ayrı incelenirken standart bir sıra takip edilmemiştir. Örneğin romanlarda bazen “zaman” bazen “mekân” öncelik kazanmıştır.

Bazı yazarlar gibi Yakup Kadri de eserlerini yazdıktan bir müddet sonra onların dilini günün diline uydurmak gereğini duymuştur. Ayrıca konularını gerçek hayattan aldığı için yazdığı bir romandaki olayların, yıllar sonra farklı yönde geliştiğini görmesi ile kitabın sonraki basımlarında konu ile ilgili görüşlerini bildirmiştir. Bu görüşler ve romanın aldığı son şekil bizim için önemli olduğundan romanların, İletişim Yayınları'nca yapılan son baskıları dikkate alınmıştır.

“Giriş”, “Yapıları Bakımından Romanların İncelenmesi”, “Ortak Yapı”, “Muhteva Bakımından Romanların İncelenmesi” ve “Sonuç” olarak beş bölümden oluşan araştırmanın “Giriş” kısmında incelemede başvurduğumuz yöntemin ne olduğu, “yapı” terimi ile neyin kastedildiği ve “romanda yapının” ne olduğu sorusu cevaplanmaktadır. Sonraki bölümde romanların ayrı ayrı yapıları üzerinde durulmuş ve gerekli yerlerde muhteva ile ilişkileri ortaya konmuştur. “Ortak Yapı” bölümünde tüm romanlarda belirgin biçimde öne çıkan, her zaman aynı işlevlerde kullanılan roman teknikleri ve roman unsurları tespit edilmiştir. “Muhteva” kısmında ise yoğun olarak kullanılan alafrangalık, milliyetçilik, aşk ve Meşrutiyet Dönemi gibi temaların romanlarda ele alınış şekilleri, gelişimleri de gözetilerek belirlenmiştir. Bibliyografyada, ilk kısımda yazarın incelediğimiz eserlerine, ikinci kısımda ise incelemenin bilimsel alt-yapısını oluşturan kaynak kitap ve makalelere yer verilmiştir.

Her zaman desteğini gördüğüm ve göreceğine inandığım, bu tezi hazırlarken tecrübesini ve bilgisini benden esirgemeyen, hocam Prof. Dr. Ramazan Kaplan'a teşekkür ederim.

GİRİŞ

Yapı Kavramı ve Unsurları

Herhangi bir edebî eserin yapısını anlamak için öncelikle eserin –ya da yazarın- okuyucuda uyandırmak istediği etkiyi, savunduğu hayat felsefesini ya da ahlâk sistemini algılamamız gerekmektedir. İstisnaları olmakla birlikte sanat eserlerinin çoğunluğu kendi gerçekliklerinin içinde idealin ne olduğuna dair bir sistem içerir. Yazar da bilinçli ya da bilinçsiz bu sisteme hizmet etmek ya da sistemi yaratmak için eserini oluşturur. Okuyucu açısından bakarsak, o da edebî eserde kaos yerine mantıklı bir bütün, düzen arar. Bu mantıklı bütün ise “roman kişileri, zaman, mekân, olay örgüsü, düşünce yapısı” gibi unsurların kendi aralarında ilişkilendirilerek, yazar tarafından, başta söylediğimiz düşünce sistemini oluşturmak için kurgulanmasıdır. Bu organik sistemi ise biz “romanda yapı” olarak adlandırıyoruz. Bir başka deyişle romandaki olaylar ağı ile bu ağın okuyucuda meydana getirdiği duygusal etkiyi incelediğimiz zaman eserin yapısına ulaşmış oluyoruz.

Batı dillerinde “plot”, “structure”, “composition” kavramlarıyla karşılık bulan yapıyı, P.Stevick şu şekilde açıklar. “Yapı romanda öz, hikâye, görünen olaylar dizisi, eserdeki formül, iskelet, mekânizma, düzenleme anlamlarına gelebilir. Yapı bir hikâyenin varoluş sebebi, temasının özüdür”¹ Üstün bir yapıyı yaratan özelliklerin ise karakter, olaylar dizisi, düşünce gibi unsurların duygularımıza zevk verecek şekilde tahrik eden güçlü bir sentezde birleştirilmesinden doğacağını söyler.² Sonuç olarak romanın yapısını inceleyen bir araştırmacı için gereken, “roman kişisi, düşünce ve olay” üçgeninin nasıl birleştirildiğini, hangi etkileşimlerle birbirleriyle ilişkilendirildiğini ve sentezleyici unsurların neler olduğunu ortaya koymak olmalıdır.

“Yapı”nın muhteva ile ilişkisi ise belki de edebiyat varolduğundan beri hemen bütün edebî türlerde tartışılan bir konudur. Horatius’un (M.Ö 65-M.Ö.8) -edebiyatın hem zevk vermesi hem de yararlı olması gerektiği- görüşünden hareketle doğan ve süregelen tartışmalarda, edebiyat eserini

¹ Philip STEVICK, *Roman Teorisi*, (Çev: Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yayınları, Ank. 1988, s.132.

² Age. s.133.

estetik çizgiye çeken unsurun biçim mi yoksa muhteva (içerik) mı olduğu sorunu yatmaktadır.

Biçimci anlayışlara göre edebiyat eserinde önemli olan söylenen (muhteva) değil söyleyiştir (biçim). “ Şimdiye kadar sanat eserinin özünü biçimde arayanlar -önemli olan söylenen değil nasıl söylendiğidir- kuralına gelip dayanmışlardır. Ama ‘nasıl söylendiği’ bir üslûp sorunu olarak kaldıkça ve anlamın rolünü açıklamadıkça biçim içerik ikilisinden kurtulamaz. ‘Söylenen şey’ (içerik) söyleyişten ayrı olarak vardır: ‘söyleyiş’ (biçim) buna adeta sonradan eklenmiş, daha doğrusu giydirilmiş bir değerdir.”³ Bu durumda konunun mutlak olarak varolduğu ancak esere estetik değerinin kazandırılmasının o konuyu işleyen yazarın dili kullanımıyla mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Yoksa bir konu kendi başına estetik değer için yeterli olmayacaktır. Örneğin aşk konusu binlerce yazar tarafından işlenmiştir. Belki bu eserler olay örgüsü ve kurgu itibarıyla da büyük yakınlıklar gösterebilir ancak bunların içinden pek azı Tolstoy’un (1928-1910) Anna Karenina’sının (1875) yakaladığı yazınsal başarıya ulaşabilmiştir. Yine bu duruma örnek olabilecek şekilde Leylâ ve Mecnûn (1535) hikâyesi kalıplaşmış bir kurgu olarak pek çok şair tarafından kullanılmıştır. Ancak Fuzulî’nin (1480-1556) yazdığı eser onun dili kullanışının getirisi olarak daha estetik ve bugüne, bu üstün estetik özellikleri ile ulaşabilmiştir.

Kısaca -önemini yadsınamakla birlikte- konunun niteliğinin değil ele alınış biçiminin esere edebîlik sıfatını yüklediğini söyleyebiliriz. Ancak Yakup Kadri romanlarında olduğu gibi, konuların birebir tarihten ya da yaşanmış olaylardan alındığı durumlarda içerik ve biçim daha karmaşık bir hâl alır. Özel bir konu seçildiği için zaten konu da orijinaldir ve dikkat çeker. Romanın yapısı da bu bakımdan muhtevadan ayrılamaz. Yaşamsal gerçeklik, metinsel boyuta taşınırken özünün yitirilmemesi gerektiği için olayların gerçek hayattaki sürüş ve şekilleniş biçimi ile metindeki kurgulanış biçimleri büyük yakınlıklar gösterir. Dolayısıyla roman yapısı ile muhtevası tam uyum içinde birbirlerini tamamlarlar ve birbirlerinin neticesi durumundadırlar. Bu bakımdan incelememizde bu gerçeği göz önünde tutarak roman yapılarını gerektiği zaman muhteva unsurlarıyla birlikte vermeyi ve değerlendirmeyi tercih ettik.

³ Berna MORAN, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İst. 1999, s.164.

“Yapı” daha çok sanat eserini değerlendirmede sanatçıya, okura ya da çevreye itibar etmeyen ve eseri kendi bütünlüğü içinde değerlendirmeye çalışan **Rus Biçimciliği, Yeni Eleştiri** ve **Yapısalcılık** gibi biçimci anlayışların üzerinde durduğu bir olgudur.

Yeni Eleştiri edebiyat eseri nedir sorusu için “bir edebiyat eseri, yazarından, okurundan ve yazıldığı tarihin toplumsal ve tarihsel koşullarından bağımsız, kendi başına yeterli olan, kapalı, dilsel bir düzendir.” şeklinde cevap verir. Eserdeki her ögenin ve bağıntının eserin değeri için gerekli olması, gereksiz hiç bir ögenin ve bağıntının bulunmaması ve bunlardan her birinin yalnız kendi hesabına rol oynamakla kalmayıp diğerlerini de etkilemesi ile sağlanan düzene “organik birlik” denir. Eserdeki her ögenin rolü diğer öğelerle ve dolayısıyla eserin bütünüyle sıkı sıkıya bağıntılıdır. Organik bir varlığa benzetilebilir eser.⁴

Yeni Eleştiri’den daha önce ortaya çıkan Rus Biçimciliği ise farklılıkları olmakla beraber aşağı yukarı aynı değerlendirme yöntemlerini esas alır. Sanatı duygu anlatımı olarak gören ya da sanat eseri incelemesinde sanatçıyı merkez alan 19.yy. edebiyat eleştirisine karşı çıkar. “Eserden hareket edip, edebiyat eserini diğer eserlerden ayıran biçimsel özelliğin, yani yazınsallığın ne olduğu sorusuna cevap ararlar”⁵

Rus Biçimcileri için dış dünyayı taze biçimde algılamamız ikinci derecede bir sorundur ve yazınsallık metnin dış dünya ile ilintisinde değil, dilin kurallarının kırılmasıyla, yeni düzenlenişleriyle ilgili biçimsel sorunlarda yatar. Dış dünya olsun, duygular, düşünceler olsun ancak malzemesidir şiirin. Bundan ötürüdür ki Rus Biçimcileri edebiyatın yalnız biçimsel özellikleri üzerinde durdular çünkü yazınsallığı sağlayan yalnız bunlardı. Yeni Eleştiri ile Rus Biçimciliği arasında bir fark da bu noktada görülür. Yeni Eleştiri’yi savunanların bir kısmı, edebiyatın dili kendine özgü kullanışı sayesinde, yaşamın karmaşıklığını yansıtabildiğini söylüyordu, Rus Biçimciliği ise metnin dışına çıkarak yaşamla bağlarına bakmak gereğini duymuyor.⁶ Bu olguya rağmen, Yakup Kadri’nin romanlarındaki temaların ve anlatılan olayların yazarın kişisel gözlemlerinden kaynaklandığı ve çoğunlukla tarihsel gerçekler

⁴ Berna MORAN, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İst. 1999, s.160.

⁵ A.g.e., s.178.

⁶ A.g.e., s180.

olduğu noktasından hareketle incelememizde kimi zaman metinler gerçeklik boyutlarıyla değerlendirilmiştir. Bu bakımdan Yeni Eleştiri anlayışının yöntemimize daha yakın olduğunu söyleyebiliriz.

Yapısalcılıkta da yine bağımsız bir bütün olarak eser merkez alınır. "Yapısalcılık yüzeydeki bir takım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramaktır.⁷ Rus Biçimciliği ve Yeni Eleştiri ile ortak görüşü de "edebiyat bir iletişim aracı olduğuna göre, onun da kendine özgü bir sistemi, dolayısıyla öğeleri arasındaki bağıntıları düzenleyen bir takım kuralları yasaları olması gerekir.⁸ Bu anlayış doğrultusunda incelememizde yapmaya çalıştığımız temel değerlendirmenin, yapısalcılığın öğeler arasındaki bağıntıyı bulma ilkesinde, Yakup Kadri'nin romanlarında ortak ve sistemli bir şekilde kendini gösteren, roman unsurlarının kullanılış biçimlerini ortaya koymak olduğunu söyleyebiliriz.

Bir romanda mutlak surette yer alan, kurguyu oluşturan temel unsurlar vardır. Roman kişileri, olay örgüsü, zaman ve mekân olarak belirlediğimiz bu unsurların sistemli ve organik bir bütünlük oluşturacak biçimde düzenlenmesi, eserde yapıyı oluşturur. Bu unsurları işlevleri açısından ayrı ayrı ele almak faydalı olacaktır.

Roman Kişileri

Yapısı sağlam bir roman için kuşkusuz en temel unsur roman kişisidir. Çünkü yapı, yazarın roman kişisinde meydana gelmesini istediği değişim doğrultusunda inşa edilir ve buna paralel olarak romanın baş kişisinin psikolojik ya da fiziksel değişimine dayanır. Olay örgüsü içinde gördüğümüz ikincil değişimler bile asıl değişim sürecine hizmet eder.

Romanın başlangıç durumunda kahramanın mevcut yaşam düzeninden sıkıntıları ya da olması gereken duruma dair beklentilerinin serimi yapılır. Değişim sürecinin sonunda kahramanın sıkıntıları giderilir ya da beklentileri gerçekleştirilir. Kahraman, romanda vurgulanan özellikleri dikkate alınarak bakıldığında, eserin başındaki insan olmamalıdır. Aksi

⁷Berna MORAN, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İst. 1999, s.186.

⁸A.g.e., s.19.

takdirde, durağan bir yapıda kalır. Onun durağan kalması, eserin vermek istediği ahlâk sisteminin, derin yapının yeterince güçlü olmaması anlamına gelir. Kısaca iyi bir roman için değişimin şart olduğunu söyleyebiliriz. Ancak değişimin ikiden fazla bireyde meydana geldiği romanlar da vardır. Yapıyı araştırırken çıkabilecek böyle bir sorun karşısında yapılması gereken, temel değişimi bulmaktır. Çünkü romandaki baş kişi eserdeki yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi niteliğindeki kişidir, pek çok şey ona bağlı olarak oluşur, gelişir ve sonuçlanır, okuyucu açısından da ilgi odağıdır.

Romandaki değişimi yaşayan birey olarak, baş kişinin kurgu açısından önemli olmadığı farklı durumlar da vardır.⁹ Ancak bu durumlar roman tekniği açısından hata olarak değerlendirilmelidir. Çünkü değişim geçirecek bireyin romanda en çok çatışan, çevresiyle ya da kendi iç-psikolojisiyle uyuşmayan kişi olması beklenir ki kurgu bu çatışmaların üzerine inşa edilebilsin. Kısaca ifade edilirse, roman yapısından, kahramanın yaşadığı değişim sürecini etkileyen ilişkiler ağından oluşturulmuş, başlangıç, düğüm ve çözüm olmak üzere bölümlenebilecek bir sistemi anlıyoruz.

Roman kişilerindeki değişim sürecini tetikleyen unsurlara baktığımızda ilk olarak çatışmayı görürüz.

Yaşam aslında çoğu zaman gri tonlardadır, siyah-beyaz diye net çizgileri yoktur. Ama algılamamızı kolaylaştırmak için düşünce sistemimizde iyi-kötü, güzel-çirkin diye iki duruma indirgeriz. Birbirine zıt bu iki durum ise kaçınılmaz olarak çatışmayı doğurur.¹⁰

Başlangıç durumunda uyuşmanın olduğu bir roman düşünemeyiz. Çatışma iki güç arasında olur ve bu güçlerin etkinliği oranında fazlalaşır ya da azalır. Çatışma yaratacak unsuru hasım güç olarak niteleyebiliriz. Bu kurgu bizim beynimizde çocukluğumuzdan beri masallarla, halk hikâyeleriyle adeta yerleşmiştir. Her romanda buna benzer bir yapı ararız. Masallardaki devlerin, cadıların yerini modern romanda toplumsal yaşamın, insanı çıkmaza sokan birimleri almıştır.

Çatışmanın, roman yapısına birebir etkisi ise roman kişisindeki değişimi sağlayan tek unsur olmasındadır. Buna bağlı olarak, iyi kurgulanmış

⁹ İstisnai bir durumdur ancak Yakup Kadri'nin romanlarında bir kaç örneği olduğu için üzerinde durulmuştur.

¹⁰ Ronald TOBIAS , *Roman Yazma Sanatı*, Say Yayınları, İst.1996, s.61

bir eserde çatışma ve uyuma unsurlarının sayıca birbirine denkliğini görürüz. Bir roman kişisi birden fazla çatışmanın içine giriyorsa çok boyutlu bir değişim yaşayacaktır. Ancak değişimin çok boyutlu olması roman kişinin ilk halindeki kişilik yapısının tamamen zedelenmesi ve farklı bir kişi olması demektir ki bu da romanı ayakta tutan yapı unsurlarını değişim yaratma uğruna gerçekliğin dışına atmak demektir. Bu bakımdan en güçlü “roman kişisi-çatışma” yapılarının üçlü çatışma grupları olduğunu söyleyebiliriz. Bir roman kişisi etkileşim için yetersizdir. İki kişi, çatışma yaratmak için olanaklıdır ama durumu ilginç kılacak üçüncü bir çatışma unsuru gerilimi artırmak için idealdir. Bu sayıdan fazlası ise romandaki odaklamayı bozacaktır. Bunun dışında romanda gerilim yaratacak, ana çatışmanın yanında, romandaki olay örgüsüne süreklilik kazandıracak alt-birimler halinde küçük çatışmalar da görülebilir. Küçük çatışmaların kullanılmasına, romanın yapısı iyi kurgulanmış mıdır problemi açısından bakarsak, öncelikle çatışmaların kahramanın karakteriyle uyum içerisinde olup olmadığı sorusunu sormamız gerekir. Çünkü olay örgüsü içinde kahramanın her hareketi karakteriyle uyum içinde olmalıdır ki bu karakterin üzerine inşa edilen romanın diğer unsurları ilgisiz görünmesin.

Kısaca, iyi düzenlenmiş bir roman yapısında roman kişisi-olay örgüsü-düşünce sistemi birbirini tamamlar ve ayrılamayacak biçimdedir. Kurgu roman kişinin, roman kişisi de kurgunun neticesi olmalıdır. Roman yapısını inceleyen bir dikkatli araştırmacının, roman kişinin herhangi bir davranışı karşısında şaşırması yapının iyi kurulmadığına bir işaret kabul edilebilir.

Romanda Yapı ve Kurgu Tipleri

Anlatılacak konuya ve romandaki düşünce sistemine göre, eserin üzerinde şekilleneceği yapılar farklılık gösterir. R.S. Crane romanda yapıyı “Olay Yapıları”, “Karakter Yapıları”, “Düşünce Yapıları” olarak üç ana grupta sınıflandırır.¹¹ Olay yapılarında sentezleyici unsur, ani veya tedrici bir değişim sürecidir. Karakter yapılarındaki temel ilke roman baş kişinin ruh yapısındaki değişme sürecidir. Bu değişme süreci olaylar dizisinde

¹¹ Philip STEVICK, *Roman Teorisi*, Çev: Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ank. 1988 s.131

somutlaştığı gibi karakterin duygu ve düşüncelerinde de açıkça ifade bulur. Düşünce unsurunun hakim olduğu yapılarda ise karakterin yaşadığı değişme süreci, önce onun düşüncelerinde, bunun sonucu olarak da duygularında, karakter ve olaylar dizisi tarafından tayin edilip yönlendirilerek tamamlanır.¹²

R.B.Tobias ise *Roman Yazma Sanatı*'nda yapıyı oluşturan unsurlardan biri olarak kurguyu yirmi alt başlıkta toplar. Yine kurgu da yapı gibi romanın anlatacağı olaylara, geçeceği mekâna ve içinde barındırdığı ahlâk sistemine göre şekillenir. En çok kullanılan kurgu tipleri ise araştırma, serüven, kovalamaca, intikam, metamorfoz, değişim, keşif, aşk gibi kurgulardır. Bu kurgular, yıllarca süre gelen bir edebiyat geleneği sonrası, aynı yapıların tekrarlanmasıyla oluşmuştur. Pek çoğunda roman kişilerinin karakter yapıları, arzuları, karşılıklarına çıkabilecek engeller, olayların geçtiği mekânlar, kişiler arası ilişkiler aynıdır. Örneğin bir aşk romanı okuyorsak - istisnalar olmakla birlikte- birbirine aileleri ya da genel anlamda çevreleri yüzünden kavuşamayan iki sevgilinin ya da yasak aşk yaşayan ve bunun doğurduğu bunalımlarla uğraşan iki insanın olacağını biliriz. Yine aynı şekilde herhangi bir polisiye romanda gizemli bir hırsızlık ya da cinayetin, dedektif tarafından bin bir zorlukla toplanan bilgiler neticesinde aydınlığa kavuşacağı, aşağı yukarı bellidir. Bu bakımdan ana kurgulama tiplerinin bilinmesi herhangi bir yazarın eserleri arasındaki ortak yapıyı çıkarmamızda faydalı olacaktır. Nasıl ki ana kurgularda değişmez unsurlar varsa, yazarın da tüm eserlerine yansıttığı değişmez yapı özellikleri vardır.

Romandaki en temel unsurun yukarıda saydığımız "karakter-çatışma ve değişim" üçgeni olmasının yanında, bu kurguyu temellendiren ve güçlendiren, romandaki yapıyı oluşturan zaman ve mekân olmak üzere iki ayrı unsur daha vardır.

Zaman

Zaman, devam, sürekliliktir. Nesnenin varoluşunun kanıtıdır. Nesnenin varoluşu ise değişim ile paraleldir. Yine paradoksal bir şekilde değişimin varoluşu ise zamanla mümkündür. Zaman da bizim onu algılamamızı

¹²Philip STEVİCK, *Roman Teorisi*, Çev: Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ank. 1988, s.133

sağlayacak bir yapıda mekâna bağlıdır. İki unsur adeta birbirini bütünler ve ayrı ayrı düşünülemezler. Herhangi bir olayın geçtiği zaman dilimini, beynimizde canlandırırken “mekân”la; mekânı canlandırırken “zaman”la bağdaştırırız. Bergson’un (1859-1941) “Bir olayın zamansal özellikleri, mekânsal durumuna göre incelenir”¹³ düşüncesi de yukarıdaki fikir yapısına paraleldir. Yine Bergson maddenin varlığının zamanla (devam-duree) değerlendirildiğinde gerçek olacağını söyler.¹⁴

Sanat eseri söz konusu olduğunda, zaman için gerçek hayatta geçerli olan durumların, bazen tersine döndüğü görülür. Bu da zamanın geleceğe doğru durmadan akıp gitmesi ilkesini bozar. Fakat bu, romanda -zamanın “an” parçalarının- gelişigüzel dağıtılması anlamına gelmez. Çünkü bu “an” parçaları mantıksal bir bütün içinde kimi zaman geri dönüşlerle kimi zaman ileriye dönük saptamalarla sağlanır. Gelineen noktada ise hep “hâl” vardır. Herhangi bir edebî eserde asıl olan “hâl”dir. Okuyucu için de, psikolojik açıdan bakarsak genel anlamda insanlar için de en çok değer verilen ve hissedilen zaman dilimi “hâl” yani şu andır. Buna bağlı olarak eserde merak uyandıracak ve olay örgüsünün kurgusunu sağlayacak zaman dilimini “hâl” diye belirleyebiliriz. Geriye ve ileriye gidişler yalnızca hâldeki durumu şekillendirmek içindir. Çok nadir, olay örgüsünün büyük çoğunluğunun geçmişte ya da gelecekte geçeceği eserlere de rastlarız. Ancak bunlarda da olay örgüsünün geleceği nokta hâldir ve okuyucu açısından merak unsurunun çözüme kavuştuğu bu “an” önemlidir.

Zaman konusuna, roman açısından bakarsak özellikle olay örgüsünün geçtiği, eserin yazıldığı ve okunduğu olmak üzere üç ayrı zaman dilimi görürüz. Bizim için olay örgüsünün geçtiği zaman esastır. Bunu ise yine kendi arasında geçmiş, hâl ve gelecek olarak üçe ayırabiliriz.

Romanda geçmişe dönülmesi genellikle roman kişilerinin psikolojik yapılarının daha belirgin çizilmesi içindir. Gelecek ise, ya eserde etkin rol oynamayan kişilerin ulaştığı önemsiz sonu belirtmek ya da gelişimin sonuçtan daha önemli olduğu yapılarda dikkati olay örgüsüne, onu şekillendiren şartlara çekmek içindir. Gelineen noktada ise yukarıda da

¹³ Olivier LACAMBE, “Zaman”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakülte Dergisi, 4, (1943), s.69.

¹⁴ A.g.m., s. 70.

belirtildiği gibi hep hâl vardır. Çünkü anlatma geleneğinin, beynimizde öteden beri çizdiği giriş, gelişme, sonuç olmak üzere kronolojik bir yapısı vardır ve her romanda okuyucu bu yapıyı görmek ister. Ancak romanın modernleşme süreci bütün roman öğelerinde olduğu gibi yapıyı da farklı biçimlerde ele alma eğilimindedir. Dolayısıyla kimi romanlarda mantıkî bir düzen içerisinde kurgulanan bu zaman yapısına uyulmadığı görülür.

Tüm bunlara dayanarak zamanın, romandaki işlevinin olay örgüsünün geçeceği atmosferi yaratmak ve esere gerçeklik kazandırmak olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü romanda anlatılanlarla, anlatılanların geçtiği zaman diliminin birbiriyle tam bir uyum içinde olması gerekir. Uzak savaşlarını anlatan bilim kurgu bir romanın zaman dilimi, 1800'ler ise o roman, gerçekliğini baştan yitirir.

Mekân

Anlatının varolduğu her yerde mekân da vardır. Çünkü olaylar gerçek de kurgu da olsa üzerinde cereyan edeceği bir mekâna ihtiyaç duyar. Romanda "yapı" sorunu açısından mekâna bakarsak, bizim için mekânın fizikî veya felsefî değerinden çok eserdeki işlevi önemlidir.

Mekânın asgari düzeyde özellikleri, olayların geçeceği atmosferi yaratmak, toplumsal şartların hangi boyutta olduğuna dair çıkarımlar sağlamak ve roman kişilerinin karakterlerini çizmede yardımcı olmaktır. Bunların hepsini tek işlevde toplarsak, mekânın asıl amacı anlatılanlara gerçeklik kazandırmaktır, diyebiliriz. Hatta olayların masallardan farklı olarak hayalî değil genellikle gerçekliği tartışılmayan bir çevrede yaşanıyor olması modern romanın belirleyici özelliklerindendir.

Olayların geçeceği mekânın tasvir edilmesi, okurun hayal gücünün bu yönde oluşmasını sağlar ve dolayısıyla olayları özümsemesini kolaylaştırır. Roman bir köyde geçiyorsa köyün özellikleri, bir konakta geçiyorsa konağın özellikleri romana dahil olur. Bunun sonucunda okuyucu o dünyanın içine girebilmek yönünde hayal gücünü çalıştırır.

Mekânı sadece olayların geçtiği yer olarak değerlendirmek yanlış olacaktır. Bu işlevinin dışında diğer bir görevi de romanda yer alan kişilerin, karakter yapılarının oluşturulmasında yardımcı rol oynamasıdır. Örneğin;

bunalımlı, çelişkili, karamsar bir kişilik yapısı yaratılırken, bu kişinin içinde bulunduğu ortamın karanlık, kasvetli çizilmesiyle durum daha tipik bir hâl alacaktır. Aksi şekilde, mekânın fiziksel şartlarının, kahramanın duygusal yapısıyla örtüşmediği durumlarda ise kahramandaki “yabancılaşma” psikolojisi ortaya konabilecektir. Bu durum, “mekân”ın roman kişilerinin gözüyle değerlendirilmesiyle mümkündür. Mekân, yazarın bakış açısından verilirken olayların geçeceği atmosferi yaratma işlevini taşır. Ancak roman kişilerinin bakış açısından verilirse, roman kişilerinin kişilik yapılarına ait ipuçları ortaya konulmuş olur.

Yukarıda anlatılanlara dayanarak romanda kişilerin, olay örgüsünün, zaman ve mekânın birbirleriyle ilişkilendirilerek ortaya konduğu sistemin ve bu sistemi oluşturan bağların “eserde yapı” yı meydana getirdiğini söyleyebiliriz. Yine R.S.Crane’ in yapının ne olduğu sorusuna açık bir cevap olduğunu düşünebileceğimiz tanımlaması algılamamızı kolaylaştıracaktır:

Bir eserde yapı, roman kişilerinin ruh yapılarından ve düşünüş biçimlerinden soyutlanmış bir olaylar dizisi olmaktan ziyade, olaylar dizisi, karakter ve düşünce unsurlarının oluşturduğu bir sentez olarak değerlendirilmelidir. (STEVIK, *Roman Teorisi* ,1988, s.141.)

BİRİNCİ BÖLÜM

YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU'NUN ROMANLARININ YAPILARI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

1.1.KİRALIK KONAK

*Kıralık Konak*¹⁵, Ahmet Mithat'ın *Felâhî Bey ile Rakım Efendi* (1875), Recaizâde Ekrem'in *Araba Sevdası* (1896), Hüseyin Rahmi'nin *Şipsevdî* (1911), romanlarındaki konu ve tiplerin (alafrangalık ve batılılaştırmanın yanlış anlaşılması) devamı niteliğindedir. Ancak Türk Edebiyatında romanın estetik anlamda gün geçtikçe olgunlaştığı düşünülürse, *Kıralık Konak*'ın daha modern bir yapıya sahip olduğu kuşkusuzdur.

Kıralık Konak, Tanzimat sonrası toplum yapısında görülen değer kargaşalarını, nesiller arası kopukluğu, batılılaştırma kavramının yanlış anlaşılmasının sonucu doğan yozlaşmayı ve alafranga züppe tipinin içine düştüğü trajik durumu konu alır. Bu durum ise Abdülhamid dönemi (1876-1941) nazırlarından Naim Efendi'nin konağı çevresinde, II.Meşrutiyet yıllarından (1908), I.Dünya Savaşının çıkışına (1914) kadar geçen zaman arasındaki olaylarla ilişkilendirilerek ortaya konur.

Eserde büyük ve tek bir olay yoktur. Olay örgüsü iç içe geçmiş birbirini tetikleyen ya da tamamlayan olaycıklardan oluşturulmuştur. Yazarın daha ziyade Tanzimat sonrası alafranga tipleri, yeni ve eski kültürler arasındaki bireyleri anlatma çabası, eseri karakter ağırlıklı yapmıştır. Olaylar sadece karakterleri canlandırmak, onları yaşayan birer insan olarak algılamamızı sağlamak ve geçirdikleri değişim sürecini göstermek için aracıdır. Olay örgüsünü oluşturduğunu söylediğimiz olaycıklarsa birey-içi, birey-birey ve birey-toplum çatışmasının ürünüdür. Bu bakımdan *Kıralık Konak* için çatışmaların romanı diyebiliriz. Bu çatışmaları tek tek incelemeden önce

¹⁵ İlk kez 1920 yılında İkdâm gazetesinde (no.8430-8491) tefrika edilen *Kıralık Konak*, 1922 yılında kitap olarak yayımlanır. O tarihten günümüze kadar farklı yayınevleri tarafından otuz iki defa basılmıştır. İncelememize esas olan, kitabın 2000 yılındaki son basımıdır.

çatışmaların dairesini oluşturan roman kişilerinin karakter yapılarının tespit edilmesi faydalı olacaktır.

Roman Kişileri

Eserde Naim Efendi, Seniha ve Hakkı Celis olmak üzere üç temel roman kişisi vardır. Bunlar içinden romanın baş kişisini seçmek oldukça zordur. Değişim geçiren tek birey Hakkı Celis olduğu için, romanın baş kişisi olarak onu görebiliriz ama Hakkı Celis'in, eserin olay örgüsüne, Naim Efendi ve Seniha kadar katkısı yoktur. Çok zaman bir izleyici gibi olayların dışındadır ve ancak romanın ortalarına doğru etki ve varlığını gösterir. Seniha, tüm çatışmaların merkezinde yer alan, romanın gelişimini sağlayan ve romandaki derin yapıyı oluşturan tek kişidir. Naim Efendi ise yalnızca çatışma yaşayan unsur olarak roman kurgusuna yönelik işlev taşır.

Bu üç ana karakterin dışında eserde, farklı kişilik yapılarında ve farklı işlevlerde başta Servet Bey olmak üzere, Sekine Hanım, Cemil Bey, Madam Kronski, Kahya Ragıp Efendi, Nazif Bey, Macit Bey, Belkıs, Nuriye ve Neyyire Hanımlar, Kasım Paşa, Madam Kraft Mebus Necib Bey, Binbaşı Hüsnü ve Canan Kalfa gibi ikincil kişiler mevcuttur. Bu kişilerin bazıları kurguda çatışma yaratacak unsur olarak, bazıları da romanın geçtiği atmosferi canlandırmak için karakterize edilmişlerdir.

Naim Efendi

Naim Efendi Abdülhamid devri ricalinden, senelerce devletin yüksek mevkilerinde bulunmuş ve artık emekli olmuş birisidir. Şura-yı Devlet azalığı, Rüsumat Müdür-i Umûmisi görevlerinde bulunduktan ve Defter-i Hakanî ve Evkâf nezaretlerinde çalıştıktan sonra istifa eder, köşesine çekilir. (s.9). Ancak hiçbir zaman kenara atılmış bir memur olarak görülmemiştir. Başlıca fazileti "itaat ve hürmettir, bir ana kadar müşfik ve bir dul kadın kadar titizdir" ki bu iki özellik onun en belirgin yanıdır. "Titizliği hiçbir zaman huysuzluk derecesine varmaz, bu temiz ruhunun ve temiz vücudunun maddî ve manevî pislikler önünde bir nevi tiksinişinden gelir." (s.10)

Naim Efendi'nin en büyük arzusu, huzur ve rahat içinde emeklilik yıllarını geçirmek, torunlarının mutluluğuyla mutlu olmak ve yine huzur içinde ölmektir. Bu mütevekkil yapısı da Naim Efendi'yi pasif, olaylara müdahale etmekten kaçınan bir kişiliğe yöneltir. Roman kurgusu açısından onun en önemli özelliğini bu nokta teşkil eder. Hiçbir zaman kötü gidişe müdahale edecek kudrete sahip olamaz. Böylelikle Naim Efendi'nin mevcut kişilik yapısının sayesinde yazara, iki nesil arası çatışmayı yansıtmaya şansı doğar. Çünkü Naim Efendi'nin aktif olması halinde Seniha, Cemil ve Servet Bey'in alafrangalık saplantıları ve bu hayatın kötü tarafları ortaya konamaz ve hatta roman olmazdı. Naim Efendi'nin pasiflikten kurtulduğu tek yer Seniha ve Faik Bey ilişkisini görüşmek üzere Faik'in babası Kasım Paşa'ya gitmesidir. Ancak pasifliğin anlık kırılmasının tek sonucu gerilimi arttırmaktır, bu durum Seniha'ya itici bir güç olur ve Naim Efendi-Seniha çatışmasını tırmandırır. Başka bir taraftan ise, Naim Efendi için olayların gerçek yüzünü görme anlamında dönüm noktasıdır. Bu işlev yerine getirildikten sonra Naim Efendi, aynı pasif yapısını romanın sonuna kadar korur. Çünkü Naim Efendi'nin asıl işlevi bu pasiflikten doğmaktadır. Roman buna dayalı olarak yürüyecektir.

Hakkı Celis

Eserde ikinci önemli kişi Naim Efendi ile düşünce ve davranışlarıyla, hayat felsefesiyle tam bir uyum içinde olan Hakkı Celis'tir. Romanın olay örgüsünde önemli bir fonksiyona sahip değildir.

Şair ruhlu kendi halinde bir genç olan Celis, Seniha'nın halasının oğludur ve konağa istediği zaman girip çıkma şansına sahiptir. Kendi iç çatışmalarından, çelişkilerinden ve hayatı anlama çabalarından sıyrılıp birey olma mertebesine yükselmez. Seniha'ya tutkuyla aşıktır. Buna karşılık Seniha, Celis için iyi duygular beslemez ve çok zaman varlığından hoşnut olmaz. Onun varlığına ve toplantılarda okuduğu şiirlere tahammülü yoktur, kendisinden iki ay küçük olmasına rağmen Celis'i "parmakları mürekkep lekeli ve pantolonunun dizleri çıkmış zavallı bir mektep çocuğu" (s.23) gibi görür.

Hakkı Celis aslında yaşadığı ortamdan memnun değildir ama bundan kurtulmak için bir çabası da yoktur. Hakkı Celis'in romana dahil oluşu ve

romanın sonuna kadarki serüveni pasif bir yapı içindedir. “Genç adam bir otomat gibiydi, her nereye çekseler oraya gidecek, her ne deseler onu yapacaktı” (s.57).

Seniha’yı tutkuyla sevmesine rağmen Hakkı Celis’in cinsî arzuları yoktur. Aşk anlayışı Nuriye Hanım’ın ağzından şöyle verilir: “Siz sevgiyi destanlarda, çoban muaşakası masallarında Romeo ve Juliette’te olduğu gibi anlıyorsunuz” (s.58) Tereddütlü, çalkantılı ve inişli çıkışlı bir psikolojisi vardır Celis’in, ne istediğini bile bilmez. Seniha’ya karşı hisleri gel-gitlerle doludur. Roman boyunca Celis’i ayakta tutan tek özellik ise budur. “Muhabbetin balı ve nefretin zehri” (s.87) onun için hep iç içedir. Seniha’yı çok sevdiğini düşünürken gelişen bir olay karşısında duyguları çok çabuk yön değiştirir. “Savaş adamı, bir gazi, bir şehit olmak isterken bile Seniha’nın kokusu sinmiş elini kokladığında içinin titrediğini hisseder” (s.153) Aynı anda, bu kadar boş şeylerin tesiri altında kaldığına da şaşırır, belki halâ Seniha’yı sevmekte devam etmekten utanır. Tanıdığı diğer insanlar gibi –özellikle Cemil- “hayata yalnızca etiyile bağlı olduğundan kuşkulanır.” (s.153) “Naim Efendi’ye gidişlerinde, Seniha’ya uğrayışlarında, işte, bu iki zıt histen bir şey vardı.” (s.168) sözüyle de yazar Hakkı Celis’in bu çelişkili kişiliğine gönderme yapar.

Hakkı Celis olaylar karşısında mücadeleden kaçınır. Seniha’yı sever ama ona ulaşmak için gayret göstermez. Bu durumu yazar “Hiç çırpınmak ihtiyacı duymuyor ve kendini mazlum bir teslimiyete terk ediyordu” (s.129) şeklinde özetler. Yine Seniha’nın “Ooo! Daima felsefe, sen hiç hayat adamı olamayacaksın zavallı Hakkı!” (s.151) şeklindeki ifadesi Hakkı Celis’i tanımamızı sağlayacaktır.

Pasiflik konusunda Hakkı Celis de Naim Efendi ile benzerlik gösterir. İki kişilik arasındaki benzerliğe yazar “Dünyada eş yüzler olduğu gibi eş ruhlar da vardır” (s.136) şeklindeki ifadesiyle dikkat çeker. Naim Efendi gayri menkuller ve Seniha’nın yaşantısı karşısında kayıtsızken Hakkı Celis aşk ve Seniha konusunda etkisizdir. İkisinin ortak yönü ise Seniha’dır. “Seniha’dan hiç bahsetmiyorlardı fakat ikisinin de gözleri onu söylüyor, ikisi de soluk soluğa aynı gam yokuşunu tırmanıyordu” (s.137).

Hakkı Celis’in, roman kurgusu açısından en önemli özelliği iç çatışmalar yaşıyor olmasıdır ki bunun sayesinde yazarın ortaya koymaya çalıştığı ahlak sistemine zemin hazırlanır. Hakkı Celis’in kişiliğine yüklenen

dürüstlük, saflık, ılımlılık ve son olarak kahramanlık gibi erdemli özellikler sayesinde, onun dışında kalan tüm kişilerin yaşayışları rahatlıkla yargılanabilecektir ve yazarın isteği doğrultusunda aralarındaki kıyaslama için okuyucuya şans tanınacaktır. Bu bakımdan, ideal ve erdemli özelliklerle donatılan Hakkı Celis için, yazarın romandaki prototipi diyebiliriz.

Romanda şahıslar üzerine Orhan Hançerlioğlu'na yazdığı bir mektupta¹⁶, Yakup Kadri, iki tip roman kişisi çizer. Bunlardan birincisini - talihlerini, kendilerini yaratan romancının eline bırakanlar- olarak belirlerken diğer tipi ise -adeta kendi başlarına hareket ederek yazarın inisiyatifinden çıkanlar- biçiminde belirler. Hakkı Celis ilk grup için çok iyi bir örnektir. Tamamen yazarın güdümündedir. Seniha ise tam anlamıyla ikinci grubun temsilcisidir. Aynı mektupta Yakup Kadri için itiraf niteliğinde bir yargı vardır. Tiplerin romancının ideolojisiyle alakalı olduğunu söyler. "Roman tiplerinin şu veya bu mahiyeti almaları, her şeyden evvel romancının dünya görüşüyle alakalı bir keyfiyettir" Bu da bizim daha önce belirttiğimiz Celis'in derin yapıya katkı için karakterize edilmiş olduğu tezimizi güçlendirir.

Seniha Hanım

Romandaki en güçlü tip Seniha'dır. Kendi kararlarını verebilecek yetenektir ve çevrenin onun üzerine baskı kurmasına izin vermez. II.Meşrutiyet döneminin şartlarında yaşayan bir Türk kadını için oldukça özgürdür. Bunda onun serbest yetiştirilmesinin de payı büyüktür.

Romanın en işlevsel kişisi olması nedeniyle yazar, Seniha'yı diğer kişilerinde olmadığı kadar çok yönlü çizer. Onun fiziği, psikolojisi, kültürü ve çevresi hakkında derinlemesine bilgiler verir. Seniha tam manasıyla alafranga yaşamı benimser ve onun gereklerini yerine getirmeye adanmıştır kendini. "Avrupa'nın bütün kibar kadınları gibi giyinir kuşanır, yine onlar gibi davetler verir." (s.20). Frenklerin asır sonu diye vasıflandırdıkları bir genç kızdır. (s.16). "Bütün güzel şeylerin her ne yolla olursa olsun kendiliğinden önüne yığılmasını ister. Nereden ve kim tarafından sağlandığının onun için hiçbir önemi yoktur." Çorap, eldiven, mendil gibi eşyalar evinde yığınlar teşkil

¹⁶ Orhan Hançerlioğlu, "Roman Üzerine Mektup", Varlık, 384, (1952).

eder. Yine de büyükbabasını pintilikle suçlar, kendisini ise dünyanın en bedbaht, en yoksul kızlarından biri olarak görür.” (s.29). Konak içinde tüm gözler ondadır. Büyükbabanın da en sevdiği insan odur.

Seniha konak için ne kadar önemli ise roman için de o kadar önemlidir. Çünkü olayların odağında -her ne kadar Naim Efendi yer alıyormuş gibi görünse de- hep o vardır. Hakkı Celis'teki ve Faik'teki değişimin sebebi, Naim Efendi'nin kendini yalnızlığa bırakması -ki bunlar romanın olay örgüsünü oluşturur- hep Seniha ile olan ilişkilerinin sonucudur. Tüm gözlerin onda ve en sevilen insan olmasına rağmen, bunlar Seniha için yeterli değildir. İçinde yaşadığı hayattan tıpkı Hakkı Celis gibi sıkılır. Gönlü hiçbir şeyle avunmaz, etrafındakilerin *seslerinden, sözlerinden, kahkahalarından ve daima aynı tarzda devam eden seslerden* artık usanmıştır. “Bütün tanıdıklarından, kadın-erkek ayrı ayrı nefret eder.” (s.40).

Seniha'nın en büyük ve tek arzusu Avrupa'ya gitmek ve orada gerçek bir Avrupalı gibi yaşamaktır. Bu arzu öyle büyük bir mertebeye ulaşmıştır ki Avrupa'ya gittikten sonra; konakta kalmış olsaydı, kesinlikle intihar etmiş olacağını söyler. (s.132) Bu arzunun bir saplantı halini aldığıнын kendisi de farkındadır. Bunu “beynime ne vahim, korkunç bir fikir saplandı, bilemezsiniz” (s.132) şeklinde açıklar. Bu noktada roman için önemli olan Seniha'nın karakterindeki “hırs” özelliğidir. Onun davranışlarını yönlendiren en önemli etken hırsıdır. Örneğin Faik'le ilişkisinin temellenmesi, elde etme hırsından kaynaklanır. Yine Avrupa'ya gitme hırsı sonucu büyükbabası yalnız kalır, alafranga yaşama hırsı, konak yaşamını alt üst eder. Kendisi durumunu “benim arzularım-hırslarım dese daha iyi olur,-hadsiz, hesapsızdır, evet, hırslarım hadsiz, hesapsızdır!...” (s.109) diye niteler.

Seniha da büyükbabasını sever ama arzu ettiği yaşama giden yolda onu büyük bir engel olarak görür. Romandaki tüm bireyler gibi onun da psikolojisi karmaşıktır, iç-çatışmalar yaşar. Faik'le ilişkisinin açığa çıkmasının ardından Naim Efendi'nin Faik'in babası Kasım Paşa'ya gitmesi karşısında büyükbabasını “Ta ki bundan sonra habersizce tekrar benim işlerime karıştığınız zaman dünkü kıldığınız gibi bir pot daha kırmayınız” (s.111) diye ikaz ederken ne kadar sinirli, saygısız ve gelenekleri hiçe sayan bir tutumu varsa “Yanına giremiyorum, çünkü utanıyorum, kendisine o gün söylediklerim, kendisine o gün yaptığım hatırıma geliyor. Anne ona bir şey

olursa ben yaşamam" (s.115) derken bir o kadar pişman, utangaç ve sevgi doludur. Ama bu pişmanlık ve utanç onu yolundan alıkoyacak kadar etkili değildir. Çünkü Seniha aşırı ben-merkezcidir ve kendi dışındaki insanları sadece onu mutlu ettikleri sürece kabullenir. Bu Faik için de Hakkı Celis için de böyledir. Faik'i elde etmek için çok uğraşır ve onunla birlikte olur ama ilişkileri bittiği andan itibaren Faik yoktur onun için. Hakkı Celis'i de Faik'in boşluğunu doldurmak için ve kendini kötü hissettiği bir dönemde, yanına çeker. İş bittikten sonra da değersiz, çocuk bulur ve ölümü karşısında bile bir şey hissetmez.

Üç ana karakterin genel olarak özellikleri bu şekildedir. Daha önce de belirtildiği üzere roman karakter ağırlıklıdır ve karakterlerin birbirlerinden farklı bir takım özelliklerinden dolayı sürekli bir çatışma yaşanır. Romanın iskeletini ise bu çatışmalar oluşturmaktadır.

Roman Kurgusunda Çatışmaların Yeri

Kiralık Konak'ta çatışma yaratacak unsur, en genel anlamda, doğu ve batı toplumlarının yaşayış ve duyuş farklılığıdır. Osmanlı, Tanzimat'la birlikte batılı yaşamın izlerini kendi kültüründe görmeye başlar. Anlatıcıya göre İstanbul'da iki devir yaşanır; bunlar İstanbullu ve redingot devirleridir. "Osmanlılar hiçbir zaman bu İstanbullu devrindeki kadar zarif ve kibar olmadılar. Tanzimat-ı Hayriye'nin en büyük eseri İstanbullu İstanbul efendisidir. Bu kıyafet dünyaya yeni bir insan tipi çıkarmıştır ve Türkler bu kıyafet içinde ilk defa olarak vahşi Asya ile Avrupa arasında gayet hususi yeni bir millet gibi göründü." (s.10) Ancak redingot devri nesliyse "Yarı uşak, yarı kapıkulu, riyakar ve adi bir nesildir. En yüksek simalarında bile saray hademesi hali vardır ve bunların elinde konak hayatı köşk hayatına döner. Yaşayış, düşünüş, giyiniş üslûbu değişir, soysuz bir Arnuva-Rokoko merakı ortalığı sarar; binalar, eşyalar, elbiseler gibi ahlâk ve terbiye de rokokolaşır." (s.11) Bu andan itibaren toplum yapısında değişimler olur ve haliyle bu değişimler de kültür ve nesil çatışmalarına yol açar.

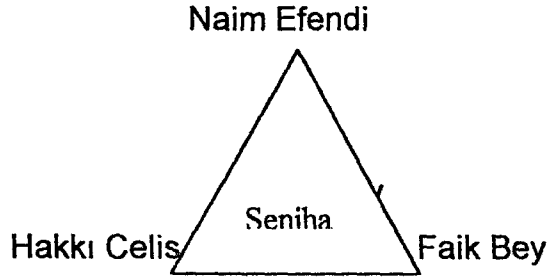
Değişimdeki bu hız, yazarı da kuşkulandırır. "Ağır kokulu, alacalı, kesif yeniçerilerin demir çarıklarının çiğnediği bu Osmanlı topraklarında hangi tohum, hangi hava bu çiçeği veriyordu" (s.10) sorusunun cevabı yazarca da

muammadır. Bu açıdan bakacak olursak yazarı bu romanı yazmaya iten gücün, bu sorunun cevabını bulmak, anlamaya ve hatta sorgulamaya çalışmak olduğunu düşünebiliriz. Çünkü yazar romanını yazmakla yetinmemiş, yarattığı Hakkı Celis prototipiyle ve kimi zaman anlatıcı kimliği arkasında olaylara ve karakterlerine müdahale etmiştir.

Toplumsal alandaki iki kutba ayrılma durumu, Naim Efendi konağında, Naim Efendi'nin geleneği; Servet Bey, Seniha ve Cemil'in alafrangalığı temsil etmesi şeklinde bireylere indirgenmiştir. Nasıl ki Tanzimat iki kültür arası dönüm noktasıysa, romanda da Büyük Hanım'ın ölümü, aile yaşantısının değişmesinin önünü açan dönüm noktasıdır. Hanımın ölümüyle geleneksel hava yerini alafranga tarza bırakmaya başlar. Mobilyalar, hizmetçiler yeni anlayış doğrultusunda yavaş yavaş değiştirilmeye çalışılır.

Değişime alışmakta en büyük güçlüğü **Naim Efendi** çekecektir. Romanın kurgusunu ve nesiller arası çatışmanın şiddetini artıran bir unsur da Naim Efendi'nin alışma evresindeki zorluklarıdır. Öyle ki Naim Efendi'nin alışık olduğu yaşam düzenine etrafındaki insanlar uymaz.. Damadının okuduğu kitap bile onun dünyasındaki kitaplara benzemez. Bu kitapta okuduğu her yazı, yazarın adı da dahil olmak üzere ona acayip görünür. "Bu Edebiyat-ı Cedide külliyyatından bir romandır ve Naim Efendi okuduklarından hiçbir şey anlamaz. Anlayamadıkları da kelimelerin anlamlarıdır daha çok. Bir yabancılik, bir gariplik bulur kelimelerde. Ancak sonraları torunları da bu kelimeleri konakta kullanmaya başlayınca yavaş yavaş aşinalık duymaya başlar." (s.12) Fakat Naim Efendi'nin aşinalık duyacağı şeyler bununla sınırlı kalacak, önce kelimelerin değiştiği bu dünyanın, diğer taraflarına alışması bu kadar kolay olmayacaktır.

Çatışmalara romandaki kişiler açısından bakacak olursak, aşağıdaki şekilde de görüldüğü gibi, temelde Seniha-Naim Efendi-Hakkı Celis'in birbirleriyle olan üçlü çatışmalarını görürüz. Bunun dışında Seniha-Faik Bey, Hakkı Celis-Faik Bey, Naim Efendi-Selma Hanım, Naim Efendi-Servet Bey gibi çatışmalar ve bireyin çevreye uyum sağlama çabası sonucu ortaya çıkan yabancılaşma sonrası iç-çatışmalar vardır.



En büyük ve en temel çatışma **Seniha ve Naim Efendi** arasında yaşanır. İki kişilik arasında kültür, yaşayış ve beklenti farkı vardır. Naim Efendi geleneğin temsilcisi iken Seniha alafranga yaşamın temsilcisidir. Birisinin hayata karşı son derece pasif bir tavrı varken diğeri aksi bir tutumu benimser. Bunu Seniha şöyle dile getirir: “Aramızda senelerin yığını ve bir sürü yanlış fikirlerin, batıl akidelerin, manasız ananelerin perdeleri vardı, bu yığının arkasından benim ruhumu görebilmesi ve bana karşı ona göre hareket etmesi kabil değildi, ben onun için halledilmez bir muammayım” (s.132) Gerçekten de Seniha, Naim Efendi için halledilmez bir muammadır ama Naim Efendi bu muammayı anlamak için hiç çaba göstermez. Torununun ondan uzaklaşmasında, kendisinininkinden farklı- benimsemediği bir hayatı seçmesinde- dahli yoktur. Bunun nedenlerini de aramaz. O yalnızca torununu çok sever. Zaten roman kurgusu açısından Naim Efendi’nin en önemli özelliği de budur.

Naim Efendi’nin en sevdiği insanın Seniha olması gerilimi artırıcı unsurdur. Eğer Naim Efendi Seniha’yı da kardeşi Cemil gibi sevseydi, yani çok fazla umurunda olmasaydı bu denli kuvvetli bir çatışma yaşanamazdı ve hatta Naim Efendi’nin sonu hüsrana olmazdı. Başka bir deyişle romanın kurgusu gereği Naim Efendi’nin en sevdiği insan Seniha olarak tasarlanmıştır. Bu sevgi öylesine bir boyutta çizilmiştir ki kimi zaman, Naim Efendi kendini Seniha’ya sevdirmek için *yaltaklanır* (s.30) Seniha’nın tüm ahlâksız hareketlerine rağmen “onun saffetine ve masumiyetine inanır” (s.77) “Faik’i bile hırçın bir koca gibi ondan kıskanır” (s.80) ve “ölünceye kadar şüphe ve tereddüt içinde kalmayı Seniha’ya dair fena bir şey öğrenmeye bin kere tercih eder” (s.81) Naim Efendi’nin yalnız yaşamasına ve sefalet içinde kalmasına da, Seniha’nın düşmüşlüğüne de bu sevgi sebeptir.

Aynı durum **Hakkı Celis-Seniha** ilişkisinde de görülür. Hakkı Celis Seniha'yı sevdiği için bir türlü ona yaşadığı hayatın kötü olduğunu söyleyemez. Çünkü derinden derine onu kaybetmekten korkar. Bu sevgi bir tür engeldir Celis için. Hiçbir zaman açık değildir Seniha'ya olan hisleri. İnşili-çıkışlıdır. Bir sevdiğine inanır bir vazgeçer, aslında daima sever. Bu da romanda bir süreklilik hissi uyandırır. Celis "Seniha ablamın gözlerinde bir gece" (s.51) derken aslında onu sevmekte ama "abla" diyerek herkesten önce kendisi bu ilişkinin yaşanabilmesi ihtimalinin önüne geçmektedir. Bu söz Hakkı Celis'in içindeki ikilemi tam olarak yansıtır ve bu ikilem kendini sürekli hissettirecektir. Bunun arkasından "Abla, bana çocuk dediniz. Fakat ben sizi bir büyük adam gibi seviyorum" (s.52) deme cesaretini gösterdiği sırada da bu çatışmayı yansıtmaktadır. Artık tamamen Seniha'ya olan hislerinin anlamsızlığına ve gereksizliğine inandığı ve savaşa gitmeye karar verdiği anda bile, talimden döndüğünde, Seniha'nın gelişini haber alır almaz, "biraz evvel kendisine o kadar uzak görünen geçmiş, iki bin metre yüksekten hızla inen bir tayyarenin içindeki yer nasıl yaklaşırsa öyle yaklaştırmaya başlar ve Hakkı Celis iki bin metre yüksekten düşen bir adamın baş dönmesine tutulur." (s.148) Bu durum romanın sonuna, Hakkı Celis'teki mutlak gibi görünen değişime kadar devam eder. Romanı özellikle altıncı bölümden sonra ayakta tutan bu inşili-çıkışlı psikoloji olacaktır ve Hakkı Celis olayların odağına geçecektir.

Hakkı Celis'teki çelişkili psikolojik yapı **Seniha** için de geçerlidir. Seniha, Faik'i elde etme ve yaşadığı hayat konusunda kesin fikirlere sahip değildir. Faik'le olan ilişkisinde en kuvvetli rakibi Faik'in kumar alışkanlığıdır. "Seniha'nın en ziyade korktuğu rakip Faik Bey'i, Faik Bey'in üzerindeki nüfuzunu o kadar hiçe indiren bu kaba ve adi iptiladır." (s.91) Yine bu alışkanlığı yüzünden Faik'e olan sevgisinin *sendediğini* hisseder.(s.92) Onu "daha fazla görmek, dinlemek istemez" (s.93) Ama bunlara rağmen onun "kendisini deli gibi sevdiğini, kendisinin de onu o kadar sevdiğini söyleyerek ağlamaya başlar." Seniha'daki çalkantılı kişiliğe yazar da şu sözlerle dikkat çekmek ister: "Çok geçmedi, Seniha, bu ihtilalci, yakıcı ve kızgın halden sıyrılıp bir başka vaziyet aldı, bir başka tavır takındı. Dalgın, sinsî ve esrarlı oldu." (s.119) Bu durum roman içinde çözülmesi gereken düğümlerden biridir.

Nasıl Celis'in Seniha'ya olan hislerinin sonunu beklersek, Seniha'nın da Faik'e olan hislerinin sonunu beklemek zorunda kalırız.

Romanda Naim Efendi'den başka geleneğin temsilcisi olarak Selma Hanım'ı görürüz. Hatta Selma Hanım, geleneğin korunması noktasında, Naim Efendi gibi pasif değildir. Gerçekleri görür ve ağabeyini uyarmaya çalışır. Ancak Naim Efendi'deki pasifliği kıramaz, onu hiçbir konuda doğru yola sevk edemez. Buna rağmen direnişinden taviz vermez. Sonucunda da Naim Efendi ile çatışması başlar.

Selma Hanım, olayların içinde olmasa da gelişmelerin en iyi gözlemcisidir. Naim Efendi'nin, kardeşi Selma Hanım'la uyuşamaması, geleneğin farklı anlayış ve tavırlarla sürdürülebileceğini göstermek için, yazar tarafından bir aracı olarak kurgulanmıştır. Selma Hanım "Ağabey ağabey, bütün bu rezaletleri size alafrangalık icabatındandır diye yutturuyorlar" (s.35) derken alafranga yaşam diye dayatılan şeyin toplumun ahlâk yapısını bozan bir şey olduğunun farkındadır. Selma Hanım'ın bu sözleri karşısında bile Naim Efendi, durumu kardeşinin öteden beri her şeyi kötü görme eğilimine yorar ve çocukluğunda da geçimsiz, hırçın olduğunu geçirir içinden yani ısrarla gerçekleri görmemekten yanadır. "Kıyafetler gibi ruhların da değiştiğini düşünür. Büyüklere itaat, hürmet kalmamıştır ama çocukları da kendisine uydurmak da boşunadır. "(s.36) Onun için olaylar normal gidişindedir. "Hadiseleri böylece tevil etmekle beraber için için kendisini hemşiresiyle mutabık bulur" (s.36) Buna rağmen harekete geçmek için gücü yoktur.

Ağabey,ağabey, kuzum, sizin kulaklarınız tıkanı mı? Gözlerinize perde mi indi? Bir defa etrafınızı dinlesenize, bir defa etrafınıza baksanıza! Daha şimdiden torununuz olacak yumurcakların şöhreti afâkı tuttu. Damadınız delinin biri...Kızınıza gelince o soylu soplu budala, fakat şaşıyorum size ne oldu? Siz ki o kadar ince fikirli, arif, zarif, kılı kırk yaran bir adamsınız, doğrusu ya, bazı günler size bir sihir ettiklerine inanacağım geliyor, çünkü, sizin tarafınızdan bu derece vurdumduymazlığa başka bir mâna veremiyorum! (s.33)

Selma Hanım'ın yukarıdaki sözlerinin amacı Naim Efendi'yi kötü gidişe karşı harekete geçirmektir ama hiçbir şeyin daha önce onu etkilemediği gibi bu defa da boşunadır.

Naim Efendi konakta yalnız yaşamaya başladıktan sonra, Selma Hanım'ın konağı kiraya vermek ve onu yanına almak fikirlerine bin bir oyunla karşı koyar. Hiçbir şeyle konaktan ayrı kalma fikriyle savaştığı gibi savaştırmaz. Geleneği ve özel olarak Seniha'yı koruma noktasında ise **Naim Efendi** en çok **Faik**'le çatışır. Tüm olumsuzlukları Faik'le ilişkilendirir. "Faik çapkınının ayağını konaktan kesmek ister" (s.79) ama başaramaz. Faik cephesinden bakılacak olursa, onun için Naim Efendi'nin önemi yoktur, varlığı ve yokluğu birdir.

Naim Efendi'yi hiçe sayan diğer biri de damadı **Servet Bey**'dir. Düyûn-ı Umûmiye müfettişlerinden Servet Bey müslümanlıktan ve Türklükten nefret eden, bir kazasker oğludur. "Aldığı terbiye ile yaşadığı muhit birbirinin aksi olan her insan gibi Servet Bey de daimi bir çırpınma, daimi bir isyan içinde yaşar" (s.14) Kızı gibi o da tam bir alafranga züppedir. Konaktaki yaşantıyı hiçbir zaman kabullenemez ve hep apartman dairesine çıkmayı hayal eder. Servet Bey'in olgun denebilecek bir yaşa rağmen, alafrangalığa hayran olması Naim Efendi ile aralarındaki çatışmanın şiddetini artırır. Seniha ve Cemil yeni yetme oldukları için hoş görülebilirse de Servet Bey için bu söz konusu değildir. Alafrangalık, onun üstünde yamama gibi görünür. Okudukları kitaba kadar farklılık taşıyan bu iki bireyin çatışması ise Servet Bey ve ailesinin apartmana yerleşmelerinin ardından son bulur. Seniha'nın alafranga yaşamına engel olan Naim Efendi, Servet Bey için de apartmana giden yolda bir engelken bunun aşılmasıyla Servet Bey açısından Naim Efendi'nin hiç bir önemi kalmaz.

İkincil Roman Kişilerinin Kurgusal İşlevi

Kiralık Konak'ta Naim Efendi, Seniha ve Hakkı Celis'in dışında olay örgüsünün oluşturulması ve olması gereken ideal sistemin ortaya konulmasında aracıcı tipler vardır. Bunlar kimi zaman yukarıda saydığımız ana kişilerle olan ilişkileri, kimi zaman da olaylar karşısında takındıkları tavır ve

belirttikleri fikirleriyle, olay örgüsünün ve düşünce yapısının oluşumuna katkıda bulunmaktadır.

Ragıp Efendi ve Selma Hanım

Ragıp Efendi ve Selma Hanım eserin kurgusu içinde aşağı yukarı aynı işleve sahiptir. Roman kurgusunu “konak” imgesiyle aynı paralele sokan unsurların en başında Ragıp Efendi gelir. Naim Efendi’nin gayri menkullerinin son durumu ve çöküş gerçeği, Ragıp Efendi ile Naim Efendi arasındaki çatışmalarla aktarılır. Bu bakımdan Selma Hanım’a yakın bir işlevdedir. Selma Hanım çöküşün ahlakî yönünü tanınamızı sağlarken Ragıp Efendi maddî yönünü aktarır. Kurgudaki işlevi “konak” imgesini çağrıştırmak ve bunun sonucunda duygusal gerilimi artırarak, romana çok boyutluluk kazandırmaktır. İlk defa Kanlıca’daki yalının dışında, konağın da satılabileceği ihtimali onunla dile getirilir. Selma Hanım’a benzeyen bir yönü daha vardır: Gerçekçilik.

Naim Efendi’nin mallarının satılma ihtimali karşısında “Şuracıkta ne kadar ömrüm kaldı” (s.83) ve “Ne yazık ki bu zamanları da gördük” (s.83) şeklindeki yaklaşımına, “Valla efendim zamanın da pek o kadar kabahati yok, hiç şüphesiz kabahat bizde, başımız sıkıya geldikçe zaman zaman diyoruz. Fakat zamane evlatlarına birer meram anlatmak kabilken...” (s.83) diyecek kadar olayların farkındadır ve gerçeği ifade etmekten kaçınmaz. Bu çerçevede Ragıp Efendi’ye tekrar bakacak olursak söylediklerinin aslında yazarın gerçekleri olduğunu görürüz. Nasıl ki romanın sonunda Hakkı Celis’in düşünceleri ve eylemleri yazarı temsil ediyor olacaksa, Ragıp Efendi’nin düşünce ve eylemleri de yazarın “konak” -dolayısıyla çöküş- hakkındaki yorumlarını içerir. Ayrıca işlevsel olarak Ragıp Efendi yazara ailenin maddî durumunu yansıtmaya açısından bir kolaylık sağlar. Naim Efendi ve diğerleri malların birer birer eridiğinin farkında değillerdir, bunun ayrımında olan yalnızca odur ve bu gerçeği de onun ağzından öğreniriz. Nerede Ragıp Efendi görünse “konak”ın maddî durumu ile ilgili bir şeyler aktarılacağını biliriz.

Ragıp Efendi’nin diğer işlevi ise Selma Hanım ile aynı paralelliktedir. Romanda gerçeklerin farkında olan yalnızca ikisidir. Yazar tarafından bu iki

tip romana ihtimallerin sokulması yoluyla gerilimin artırılması ve diğer bireylerin aymazlık içinde geçen yaşamlarının aslında nasıl olması gerektiğini yansıtmak için kurgulanmıştır. Bir başka işlevleri ise yazara ahlakî ve maddî çöküntüyü aktarma noktasında kısa yoldan yardımcı olmalarıdır. Bu işlevde romanda iki tip daha vardır:

Nuriye ve Neyyire Hanımlar

Bu iki karakter her zaman birlikte görülerek, ortak bir görevin ayrılmaz parçaları olduklarını kanıtlarlar. İşlevleri Seniha ve Faik' in bilinmeyen hayatlarına dair bilgi verirken okurun belki de düşünemeyeceği ihtimalleri romana sokarak merak unsuruna farklı cepheler kazandırmaktır.

Seniha, Madam Kraft gibi bir kadının elinde, oralarda ne olacak? Mutlaka fuhşa düşecek. Zaten son zamanlarda bir fahişeden ne farkı kalmıştı? O ne giyiniş, o ne sürme çekiş! Nasıl gülüş, nasıl yürüyüştü! (s.127)

Yukarıdaki bölümle birlikte romana farklı bir merak unsuru dahil olur. Bunlar aslında okurun aklından bile geçmeyecek şeylerdir. Seniha'nın Avrupa'da fahişe olabileceği de son zamanlardaki giyiniş ve sürme çekişleri de aslında okuyucu için muammadır. Ayrıca Seniha ve Faik'in Paris'te yaptıkları ve İstanbul'a dönüşleri yine onlar aracılığıyla aktarılır: "Nuriye ve Neyyire Hanımlar a tesadüf eden Hakkı Celis, bu iki hemşireden büyük dayısının torununa dair en taze havadisleri alıyordu." (s.153) Bu noktada önemli olan Nuriye ve Neyyire Hanımlar' ın yazar için kurguya birebir etkili olmayan ancak olayların gelişimini etkileyen ve ikincil önem taşıyan durumların serimini sağlıyor olmalarıdır. Ayrıca Nuriye ve Neyyire Hanımlar'ın olayları aktarırken kendilerinden bir şeyler katması ve rivayetlerle süslemesi yine duygusal gerilimi ve merak unsurunu artırıcı bir özelliktir. Bu iki tipte aynı işlevdeki **Belkıs Hanım** ise Servet Bey ve ailesi dairesinde gelişen olayları yansıtır.

Yukarıda saydığımız roman kişilerinin dışındakiler, romanın kurgusu açısından çok fazla etkili değillerdir. Ancak yine de her birinin üstlendiği görevler vardır. Örneğin **Servet Bey**, Naim Efendi ile farklı yaşam tarzlarını benimsiyor olmaları itibarıyla, çatışma yaratan unsur olarak karşımıza çıkar. Ayrıca yazarın yargılamaya çalıştığı, alafranga züppe tipinin en kötü temsilcisi olması dolayısıyla bu tipe karşı okuyucuda baştan bir antipatinin doğmasını sağlar. **Sekine Hanım**'ın ise romandaki tek işlevi bu iki karakterin arasında dengeleyici unsur olmasıdır. Çatışmanın neticelenmesini geciktirerek, gerilimi tırmandırma görevini taşır. Romandaki Macit, Necip, Madam Kronska gibi tipler ise yalnızca olayların geçeceği atmosferi sağlamak için vardır.

Buraya kadar romanın olay örgüsünü oluşturan bireylerin, fiziki, moral yapılarının yanı sıra, romanı ayakta tutan karşılıklı çatışmalarının serimini yapmış ve bireyler roman içindeki işlevleri açısından değerlendirilmiştir. *Kiralık Konak*'ta kişilerin yanı sıra romanın atmosferinin oluşmasını çağrışımlar yoluyla sağlayan zaman ve mekân olguları, en az kişiler kadar etkindir. Kurgu içindeki önem sırasını gözetecek olursak mekânın önceliğinin olduğunu görürüz.

Mekân

Kiralık Konak'ta ana mekân, Naim Efendi'ye babasından kalan Cihangir'deki konaktır. Bunun dışında romanda çok az rol oynayan, Selma Hanım'ın konağı, Necibe Hanım'ın Büyükkada'daki köşkü, yine Büyükkada ve buradaki Yorgolu adlı eğlence yeri, Kasım Paşa'nın konağı, Servet Bey'in sonradan Şişli'de tuttuğu apartman dairesi ve İstanbul'un başta Beyoğlu olmak üzere bir takım cadde ve sokaklarının yanı sıra eğlence yerleri de mekân olarak seçilmiştir. Ayrıca bazı Avrupa şehirlerinin de adları geçmektedir ama bu mekânların romana kurgusal olarak etkileri yoktur.

Romandaki mekânların ortak özelliği, bir çoğunun kapalı olmasıdır. Bunun temel nedeni eserde aile içi çalkantıların esas alınmasıdır. Ev, konak ya da köşk gibi mekânlar doğal olarak okuyucuda aile imgesinin belirmesini sağlarlar.

Eserde "konak" dışında en işlevsel mekân Büyükkada ve buradaki Necibe Hanım'ın köşküdür. "Konak" her ne kadar Seniha'nın özgürce yaşadığı bir ortam da olsa Faik'le olan gayri meşru ilişkisini şekillendiren şeyleri yapmasına fırsat tanımaz. Konak yaşamından anlık kopuş ise onlara bu fırsatı verir. Ne zaman konağın dışında kalsalar bu ilişkilerine dair bir şeyler yaşarlar. Bir anlamda konak, geleneği temsil ederken onların üzerinde de baskısını uygular.

Servet Bey'in apartman dairesi ise eğlencenin ayyuka çıktığı, yeni ve modern diye adlandırılan bir hayatın gereklerini bünyesinde taşır ve çağrışım yoluyla bize bunları hatırlatır. Romanda ne zaman bu dairenin varlığını görsek mutlaka alafranga yaşama dair bir şeyler aktarılacağını biliriz.

Kiralık Konak'ın şüphesiz en önemli mekânı konaktır ve romanda farklı pek çok işlevlerde kullanılmıştır.

"Konak" gelenek olgusuyla aynı niteliktedir. Fakat bunun dışında yazar için, bazı durumları yansıtmada da yardımcı roller oynadığını görürüz. Kimi zaman ailenin varlığını anlatmada, kimi zaman kişilerin psikolojisini yansıtmada konak imgesinden faydalanılmıştır. Öyle ki Seniha, Naim Efendi, Servet Bey gibi romandaki ana karakterlerin hepsinin konakla ilgili bir sıkıntısı ya da mutluluğu vardır. İşlevsel olarak konağa baktığımızda öncelikle romanın geçeceği mekân olarak tasarlanırsa ve sınırlansa da konağın bireylerin yaşam tarzlarını ve psikolojilerini yansıtmada da büyük görevler üstlendiğini görürüz.

Seniha'nın yaşadığı hayattan hoşnut olmadığını ve içinde bulunduğu topluma karşı yabancılaşma yaşadığını artık biliyoruz. Bu durumu yazar konakla sembolize ederek şöyle verir.

Nefesi darlaşıyor ve sokağa fırlamak, koşmak, haykırmak istiyordu...Bu memlekette ve bu konakta ona her şey dar, az ve adi görünüyordu. Eşya arzusuna göre değildi. Evin nizamı her türlü ihtişamdan arı idi.
(s.28)

Burada genel olarak hayattan kaçış ve tikslenme durumu vardır ama konağa indirgenmiş bir şekilde verilir. Konak, Naim Efendi ile birlikte

Seniha'nın alafrangalığa giden yolunu tıkamaktadır. Konak, bu engelleri sembolize etmektedir. Yine Seniha'nın Avrupa'ya kaçış öncesi içinde bulunduğu ancak yaşamayı istemediği hayatın onu sürüklediği gerilimli nokta da "konak" aracılığıyla aktarılır:

Ya bu oda, ya bu mobilyalar...Şimdi simsiyah görünen şu fesrengi halının üstünde küçükken kim bilir kaç defa emekledi. Tavandan sarkan şu billur avizenin lambası kim bilir kaç defa, kaç sıkıntılı gecenin karanlığında yarı uykuda bir göz gibi açıldı. Genç kız öteye beriye süs diye konulmuş şeyleri, etajerleri, aynaları, duvardaki levhaları birer birer söküp atmak, kırıp parçalamak istiyordu. Bu evin içinde herkes ve her şey ona bu akşamki kadar sevimsiz, eski ve tahammül edilmez görünmemişti. Bu konağın çivisinden, tahta budağından kapılarına ve damına varıncaya kadar her noktasından ayrı ayrı nefret ediyordu. (s.118)

Seniha'nın kaçışından sonra ailenin yaşadığı çöküntü içindeki psikoloji konağın fiziksel özelliklerinden yararlanılarak, "Seniha gittiği günden beri konağın içine yaslı bir hüznün çökmüştü. Hiçbir mezarlığın içi bu kadar kasvetli değildi, pencereler kapalı, perdeler inik, sofalar ıssız, merdivenler tenhaydı..." (s.130) şeklinde dile getirilir.

Konağın değerini en çok içinde hissedenden Naim Efendi'dir ve adeta romanda konaklabütünleşmiştir. İkisi tek vücuttur. "Asrın tepkileri onu ite ite evvela şehirden konağın içine, sonra konağın içinden bu odaya sürükleyip tıkmıştır" (s.107) Naim Efendi'nin tüm hayatı bu odadadır, ölümünü de yine aynı yerde beklemektedir. "Bu oda Azrail'in intizar salonudur" (s.107) Seniha'yı her şeye rağmen sevmesi, hatırlamak istemesi yine konak aracılığıyla olur:

Seniha'nın odası konağın diğer metruk odaları gibi, perdesiz, eşyasız, bakımsız, toz ve toprak içindedir. Tavanın köşe yerlerinden, pencerelerden

camla kafes aralarından külrengine girmiş örümcek ağları sarkıyor. Yalnız bir eski koltuk, yatağı kaldırılmış bir karyola ve ayağı kırık bir masa bu odanın yegane eşyasını teşkil ediyor. Naim Efendi bu eski, tozlu eşyada Seniha'dan taze bir şey sezerdi ve ona dair doğduğu günden bu güne kadar hafızasında kaç tatlı hatıra kalmışsa, hepsini birer birer canlandırırđı. (s.157)

Romanın sonunda, konakta yalnız Seniha'nın odasına dokunulmamış olması, "odanın zaman ve nisyânın kahrına uğramaması, Naim Efendi'nin bir kapalı bahçesi halini alması" (s.197) ise Naim Efendi'nin içinde Seniha'ya dokunulmaması ve eski haliyle hatırlanmak istenmesini sembolize eder. Bu odanın bir mabed gibi süpürölüp, temizlenip eşyanın hiçbirine dokunulmuyor olunması, Naim Efendi'nin Seniha'yı en güzel duygularla hatırlamak istemesine işarettir. Odasını bu şekilde koruması, aslında belleğindeki Seniha'nın korunmasıdır.

Alafranga hayata ve apartmana giden yolda Servet Bey için de en kuvvetli itici güç "konak" tır. "Burada nasıl yaşanır? Şu duvarlara bak! Bu ne oda! Bu ne sofa! Allah'ım sen kurtar, bir an evvel sen kurtar!" (s.142) derken Servet Bey'in kaçmak istediğı aslında geleneksel hayattır. Konak geleneğı temsil ederken, onun için apartman modern olmanın ilk göstergesi, olmazsa olmazıdır.

Selma Hanım için ise "konak" tüm çöküşün, Seniha'nın kaçışının, Naim Efendi'nin yalnız kalışının tek nedenidir, çünkü uğursuzdur. "Uğursuz konağı da düşünmeden ya satar, ya kiraya verirsin!" (s.159) Naim Efendi hiçbir zaman konaktan ayrı yaşayamayacağını düşünür. Burada doğmuş, burada yaşamış ve ihtiyarlamış olduğı için ölesiye kadar da burada kalacaktır. Selma Hanım içinse onun konaktan ayrılması mutluluğa ve huzura giden yoldur.

"Konak" yazar için de bir takım sembolik anlamlar ifade eder. Öncelikle bir devrin, bir yaşam tarzının simgesidir konak ve o devir kendini en iyi konakla ifade eder:

İstanbul'da parmakla sayılan o Osmanlı konaklarından birini, Naim Efendi'nin konağını, böyle hafif bir ökçe darbesiyle ta temellerinden yıkıveren mahluk, hiç şüphesiz herkesten ziyade Naim Efendi'nin eseriymiş. (s.167)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, eserdeki ana çatışma, yazarın ökçe ile simgelediği alafranga hayatın, konak imgesiyle kendini gösteren geleneksel yaşamı yerle bir etmesidir. Dolayısıyla Kıralık Konak iki ayrı mekânda hayata geçen anlayışların mücadelesidir diyebiliriz.

Zaman

Her edebî eser için eserin meydana geldiği, eserin yazıldığı ve okunduğu olmak üzere geçerli üç zaman vardır. Bunun dışında eseri merkez alırsak art-zamanlı ve eş-zamanlı olmak üzere iki zaman kullanımıyla karşılaşırız. *Kıralık Konak*'ta olayların, kronolojik olarak geçtiği devri, Tanzimat sonrası ve Meşrutiyet yıllarından (1800 sonu ve 1900 başı) I.Dünya Savaşı'nın çıkışına (1914) kadar geçen süre içinde belirleyebiliriz. Bunun dışında yalnızca Naim Efendi'nin geçmiş yaşantısına dair bilgiler verilirken art-zamanlılıktan faydalanılmıştır.

Roman Naim Efendi ailesinin "bu yaz Kanlıca'ya taşınmadılar" ifadesiyle başlar. Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere, olay örgüsü, okuma zamanı ile eş-süremlili olarak devam edecektir. Naim Efendi'nin hayatına dair geçmişe yönelik verilen bilgiler, bizi fazla ilgilendirmez ve biz onu romanın olay akışı içindeki haliyle daha çok tanırız. Olay akışındaki kronolojik sistem de romanın birinci bölümü dışında değiştirilmez. Sadece anlatıcının ya da kişilerin karşılıklı konuşmalarından geçmişe dair bilgiler ediniriz.

Yakup Kadri'nin zamanı işlevsel kılma noktasında sinema tekniğinden de faydalandığını görürüz. Romanda karakterlerin fazla olması ve birbirlerinden bağımsız yaşantılarının bulunması, yazarı farklı zamanlar yaratma zorunluluğu ile karşı karşıya getirmiştir. Bunun sonucunda ise yazar tıpkı bir kameraman gibi eş-zamanlı iki olay arasında kamerasını bir o tarafa bir bu tarafa yöneltmiştir. Çünkü olaylar aşağı yukarı aynı zamanda ama

farklı mekânlarda, farklı kişiler arasında gerçekleşmektedir. Bu bakımdan *Kıralık Konak* için on yedi ayrı sahnenin canlandırıldığı, on yedi ayrı zamanın hikâyesi diyebiliriz. Bir başka deyişle romandaki bölümler ayrı zaman dilimlerini ifade etmektedir.

Derin Yapı

Bir roman için en önemli unsur kuşkusuz roman kişisidir. O kadar ki kimi romanların şöhreti, kişileriyle eşdeğerdir. Sağlam yapılandırılmamış roman kişileriyle iyi bir roman yazmanın imkânı yoktur. Kişiler öylesine fiziki ve psikolojik özelliklerle donatılmalıdır ki romanın olay akışını sağlasın, kurguyu yapılandırsın ve yazarın vermek istediği sisteme olumlu ya da olumsuz katkıda bulunsun.

Yakup Kadri'nin kişilerine baktığımızda bu özelliklere fazlasıyla sahip olduklarını görürüz. Vermek istediği öz, okuyucuya aktarmak istediği idealindeki hayat felsefesi ve beklentileri, yarattığı karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileri sonucu ortaya çıkar. Öyle ki bu kişiler bir toplumsal statünün, kültür tabakasının temsilcisidirler ve yazarın arzu ettiği anlayışın galip gelmesi yönünde iyi ya da kötü özelliklerle donatılmışlardır. Yazarın idealindeki hayat felsefesine baktığımızda ise romanın yazılma nedeni ve tezi kendini gösterir. Roman olay örgüsüyle, zaman-mekân ve şahıslarıyla öyle kurgulanmalıdır ki bu özü, felsefeyi verebilsin. Yazar tarafından, ilişkiler ağının mevcut şekilde düzenlenmesinin nedenine indiğimizde ise derin yapıyı görürüz. *Kıralık Konak*'taki derin yapı, -değişen sosyo-kültürel şartlara rağmen bireyin benliğini ve değerlerini kaybetmeden ayakta kalabilmesi- olarak kendini gösterir. Bu yapıyı inşa edebilmek için yazar, Hakkı Celis dışındaki karakterlerine olumsuz bir çok özellik yüklemenin yanı sıra, onları, bugün bile toplumun reddedeceği davranışlara sevk etmiştir. Ayrıca kimi zaman yazarın doğrudan, kimi zaman roman kişilerine söyletmesiyle yapıyı destekleyen, doğrudan verilmiş yargılara rastlarız:

İhtiyar; dindar ve namuslu kimseler nazarında kumar, seyyiatın en müthişidir. Ocakları söndüren bu, insanı hırsızlığa, cinayete, intihara sevk eden budur;

bunlar, kadını kumar nispetinde tehlikeli zannetmezler...(s.22)

Bir çocuğun içine bir utanmak kabiliyetini vermediniz mi , alafranga olsun, alaturka olsun, hiçbir terbiye usulünün faydası yoktur. (s.35)

Yukarıdaki yargılara dayanarak romanın atmosferini oluşturan mevcut sosyal yaşayış sistemiyle, yazarın idealindeki sistemi şu şekilde şemalandırabiliriz:

Mevcut Sistem

- 1.Geleneklere saygısızlık
- 2.Vatan-millet gibi kavramların boşluğu, hafifliği, önemsizliği
- 3.Aşkın ve eğlencenin şehvani yanlarına tutkunluk
- 4.Seniha, Cemil, Servet Bey gibi ne idüğü belirsiz, alafranga züppeler

İdeal Sistem

- 1.Geleneği muhafaza
- 2.Vatan kavramının tüm insani islerden üstünlüğü
- 3.Aşkın,duygusal,insani yönleriyle yüceltilmesi
- 4.Kendini vatana adayabilen Hakkı Celis gibi kahramanlar.

Yukarıdaki sistem, tamamen birbirine zıt fikirlerin, yaşayış ve düşünüş tarzlarının, bunları sembolize eden ve canlı tutan roman kişilerinin aracılığıyla oluşturulmuştur. Hakkı Celis'in değişim süreci içine girmesi ve adeta bir uyanışa doğru yol alması da yazar tarafından hem çatışmaların şiddetini artırmak hem de ideal olan sistemi aktarmak için kurgulanmıştır. Öyle ki Hakkı Celis sürekli inişli-çıkışlı psikolojisiyle bir değişim içindeyken, romana kurgusal olarak devamlılık kazandırmanın yanı sıra aydınlığa, doğruluğa giden yolda yanlışların neler olduğunun okuyucuya yansıtılmasına da aracı olur. Hakkı Celis'teki değişim, yazarın idealine doğrudur. Seniha'yı "sevmekten ya da sevmiş görünmekten tiksinimesi" (s.181) de "Seniha'nın yanındayken bile memleketi savunabiliyor olması "(s.208) da yazarın isteği doğrultusundadır.

Teknik Hatalar

Kuşkusuz Yakup Kadri yetkin bir romancıdır, ancak bu durum onun hata yapmayacağı anlamına gelmez. Roman türü Türk Edebiyatı'nda yeni gelişen bir türdür ve hatta kurulma aşamasındadır. Henüz roman teknikleri tam anlamıyla eserlere yansıtılamamaktadır. Yakup Kadri de Tanzimat'la doğan bu türün, modern romana geçiş sürecinde bir köprü olarak değerlendirdiğimiz Halid Ziya'dan sonra ilk temsilcilerindendir. Bu bakımdan eserde bazı kurgulama hataları ve roman gerçeğinin dışına çıkan durumlar söz konusudur. Bu kusurlardan en belirginini ise şu durumdur:

Romanın sonunda Seniha'nın "Ooo! Daima felsefe, sen hiç hayat adamı olamayacaksın zavallı Hakkı!" (s.151) sözünü işiten Hakkı Celis "Öyleyse ölüm adamı olurum" (s.151) der. Bu nokta Hakkı Celis için değişime giden yolda dönüm noktasıdır. Onu harekete geçirecek tetiğe basılmış ve değişim süreci başlamıştır. Hayal aleminde gezinen Celis için ayaklarını yere basma zamanıdır. İncelemenin başında da belirtildiği üzere değişim geçiren tek kişi Celis'tir. Ancak bu değişim iki zıt değer arasında yani hayalden gerçeğe dönüş şeklinde değildir. Çünkü savaşa gitmeye hazırlanırken dahi Hakkı Celis Seniha'yı sevmekte ve düşünmektedir. Ayrıca Hakkı Celis' te görülmeye başlanan değişimin temelleri nedir sorusunun cevabı romanda yoktur. Yolda yürürken aniden askerliğin değerini kavrar, aniden savaşa gitmeye karar verir ve yaşadığı hayatı değersiz bulur. Hakkı Celis'in gayri ihtiyari söylediği "öyleyse ölüm adamı olurum" sözü onu akıl almaz sonuçlara götürür:

Bu ne demektir? Ölüm adamı olmak ne demektir? Ölüm adamı etrafına ölüm saçana mı yoksa ölüme doğru gidene, ya da ölmeye mahkum olana mı denirdi? Hakkı Celis bunların her ikisi de değil miydi? Birkaç zamandan beri ya ölmeye ya öldürmeye hazırlanmıyor muydu? Bu önü parlak düğmeli, yakası işlemeli veston, bu belindeki kemer, bu bacaklarını sıkan dolaklar ne içindi? Nereye gitmek içindi? Biraz sonra omzuna neden bir silah yüklenecekti? Birkaç zamandan beri

memleketin havasında, ağızdan ağıza dolaşan pek mebzul bir söz, şimdi onun nazarında ulvi bir belâgat alıyordu; Hakkı Celis ancak şimdi, kaç zamandan beri halkın: “Ya gazi, Ya şehit” diye bağırışlarının manasını anlıyordu...(s.152)

Hakkı Celis'teki yukarıda gördüğümüz değişimin hazırlanma ve temellenme aşaması romanda yoktur. Onu bu evreye getiren şartlar nelerdir, hangi durumlarla ya da zorluklarla karşılaşmıştır ki bu sonuca gelmiştir bilemeyiz.

Romanın ikinci bölümüyle birlikte odak noktaya geçtiğini düşündüğümüz Hakkı Celis'in hayatındaki dönüm noktaları ya da en azından, Naim Efendi ile paylaştıklarının dışındaki şeyler bizim için muammadır. Bunun nedeni ise yazarın romanın sonunu bir an önce getirmek istemesidir. Yazarın amaçladığı şey, Celis'teki değişimi sağlamak, okura verilecek öğütleri vermek ve romanı bitirmektir. Ancak değişimin bu denli hızlı ve temelsiz oluşu büyük bir kurgu hatası olarak karşımıza çıkar.

İkinci teknik hata da Seniha-Faik ilişkisini oluşturmak için, yazarın, Seniha'nın hastalanması olayını uydurması ve bu durumun sonunda doktorun hava değişikliği vermesi, bunun üzerine Büyükada'ya gidilmesidir. Burada Seniha'nın hastalığı son derece yapıştırıcıdır. Çünkü daha önce bu hastalanmaların belirtisi sunulmamıştır. Birden bire Seniha hastalanır ve Büyükada'ya hava değişikliğine gitmesine karar verilir. Burada yazar tarafından saptanan amaç, konağın dışına çıkıp Seniha-Faik Bey ilişkisini oluşturabilmektir. Fakat Büyükada'ya gitme nedeni gerçekçi çizilmemiştir.

Üçüncü kurgu hatası ise; romanın sonunda, Servet Beylerin evinde verilen bir davette, izinli olarak bir müddet için İstanbul'a dönen Binbaşı Hüsnü Bey'in Hakkı Celis'in ölüm haberini, onunla aynı cephede savaşmış ve ölümüne tanık olmuş birisi olarak vermesidir. Tıpkı yukarıdaki hatada olduğu gibi yazar kısa yoldan romanını bitirmek uğruna romanın gerçekliğinin dışına çıkmıştır. Bu denli olağanüstü bir tesadüf uydurmak gereksizdir. Hüsnü Bey'in hem Hakkı Celis ile aynı cephede savaşması hem ölümüne tanık olması ve son olarak Seniha ile aynı toplantıda bir araya gelip söz arasında Hakkı Celis'ten bahsederken Seniha'nın yarım yamalak olanları duyması

gerçekliğin sınırlarını oldukça zorlamaktadır. Buradaki durum ilk trajedilerde yazarın sıkıştığı noktada tanrılara başvurması, araya ilahları sokması durumuna benzetilebilir. Çünkü burada da tanrıların yerini tesadüfler almıştır.



1.2.NUR BABA

*Nur Baba*¹⁷, II. Meşrutiyet yıllarında bir Bektaşî tekkesinde yaşanan entrikalarla dolu aşk ve tarikat ilişkilerini konu alır.

Eserin olay örgüsünü *Nur Baba*'nın Nigâr Hanım'ı elde etme çabası, birlikte oluşları ve sonuçta Nigâr'ın yalnız kalması süreci teşkil eder. Ancak olay örgüsü, romanda yaratılmak istenen tekke atmosferinin daha çok kurucu unsurlarından biridir. Olay örgüsünün kendi başına bir orijinalliği yoktur, dolayısıyla roman, olay ağırlıklı değil, karakter ağırlıklıdır. Tekkede bulunan mevcut yapı, kişilerin olay örgüsü içindeki davranışları ve değişimleriyle oluşturulmuştur. Nigâr ve Ziba'da meydana gelen bireysel değişim, tekkedeki şehvani düzenin kuvvetini ortaya koymak içindir. Bu bakımdan *Nur Baba* için, değişim kurgusunda bir roman diyebiliriz.

Yazarın *Nur Baba* romanını yazma amacı kendi ağzından şöyle dile getirilir:

Ananeden yetişmiş hakiki ve samimi Bektaşîler, Bektaşî dergâhlarının bugünkü hali karşısında dîlhundurlar. Ben bunlardan biriyim ve buraya parmağımı koymak suretiyle tedaviye nereden başlamak lâzım geldiğini bu kitapla göstermeye çalışıyorum. (*Nur Baba- Bir İzah*, s.14)

Burada bizim için önemli olan yazarın eserindeki yapıyı yukarıda belirttiği fikir sistemi çevresinde inşa edecek olmasıdır. Birer roman kahramanı olarak *Nur Baba* da, Nigâr ve Ziba Hanımlar da romandaki işlevleri dahilinde bu fikrin galip gelmesi yönünde hizmet edeceklerdir. İşlevlerini ise temsil ettikleri sosyal çevrenin yanında, birbiriyle olan ilişkileri ve çatışmaları belirleyecektir.

Çatışma olmadan olay örgüsünün temellendirilemeyeceği gerçeğini göz önünde bulundurursak, *Nur Baba*'da asal çatışmanın, yazarın olmasını

¹⁷ *Nur Baba* 1921 yılında Akşam Gazetesinde tefrika edildikten sonra 1922' de Akşam Matbaasında ilk kez kitap olarak basılır. Bugüne kadar değişik yayınevleri tarafından on üç kez yayımlanan eserin, incelememize esas olan baskısı İletişim Yayınları'nca 2000 yılında yapılan basımıdır.

istediği sistemle, mevcut sistem arasında yaşandığını görürüz. Roman kişilerinin dağılımı da bu sistemlerin temsilcileri olmaları yönündedir. Dolayısıyla bu yaklaşım doğal olarak birey-birey, birey-toplum ve birey içi çatışmanın doğmasına yol açmıştır. Çünkü toplumsal (büyük) çatışma, bireysel (küçük) çatışmalara indirgenmiştir. Temel sorun yazar için toplumsaldır. Yozlaşma çerçevesinde ele alacağı tekke ise toplumun bir prototipidir.

Ancak bu tarikatı temsil eden bazı müesseselerin - memleketimizdeki diğer birçok müesseseler gibi- ya cahil, ya kayıtsızlık veya umumî tereddî (yozlaşma) yüzünden bozulup çığrından çıkmış olmasıdır ki *Nur Baba* romanına hiciv tavır ve edası vermiştir...Bugünkü günde bu tarikat gerek şeklen, gerek ruhen ananeleri haricine çıkmış ve büsbütün tanınmaz bir hale girmiştir. Vakıa bu tereddînin, memleketin umumî ahvaliyle sıkı bir alâkası vardır; nasıl ki bugünkü Türk ailesi artık dünkü Türk ailesi değilse, bugünkü Bektaşî tekkeleri de dünkü Bektaşî tekkeleri değildir. (*Nur Baba*, Bir İzah, s.13)

Nur Baba romanında toplumsal yozlaşma, değişim olarak kendini gösterir. Bu da çatışmayı doğurur. Çatışmanın sonu ise Nigâr Hanım örneğinde olduğu gibi bireysel değişimdir. Değişim ve çatışma unsurlarını tek tek incelemeden önce romandaki kişilerin fizikî-moral ve işlevsel özelliklerine bakmak faydalı olacaktır. Çünkü romanın kurgusu tamamen insanî zaafı ve kadın-erkek ihtirası üzerine yapılandırılmıştır.

Roman Kişileri

Eserde *Nur Baba*, *Nigâr Hanım* ve *Ziba Hanım* olmak üzere üç ana karakter vardır. *Nur Baba*, her ne kadar romana ismini verse de, romanın baş kişisi değildir. Sadece, yazarın yaratmak istediği atmosferin en önemli

unsurudur. Tekkeye girmekte çekingenken, hatta tekleden nefret ederken Nur Baba ve Ziba ile ilişkisi sonucu, tekkenin bir numaralı muhibbesi olmaya kadar yükselmesi, ardından tekkedeki tüm kadınlar gibi bir kenara atılivermesi süreci içinde, hem fizikî hem de psikolojik değişim geçiren tek kişi Nigâr Hanım'dır. Bu bakımdan romanın baş kişisi olarak onu görürüz. Ancak bu, romanın tamamen Nigâr Hanım'ın serüveni olduğu şeklinde algılanmamalıdır. Nigâr'ın başından geçenler Nur Baba'nın kişilik yapısını ve tekkenin düzenini destekler niteliktedir. Asıl anlatılmak istenen de tekkenin çarpık düzeni olduğu için -değişim geçiren tek birey Nigâr da olsa- Nur Baba romanın derin yapısı için daha önemlidir. Ziba Hanım ise romandaki atmosferi yaratmak, Nur Baba ve Nigâr arasındaki ilişkiye zemin hazırlamanın yanı sıra, eski bir muhibbe olarak kimi zaman çatışma kimi zaman denge oluşturmak yönünde kurgusal işleve sahiptir.

Nur Baba

Olayların etrafında şekillendiği, ilişkiler ağını biçimlendiren romandaki en önemli kişi Nur Baba'dır.

Tekkenin eski şeyhi Afif Baba onu yedi sekiz yaşlarında Anadolu'dan bularak dergâha getirir. "Şimdi reşâdet postunu işgal ettiği bu dergâhın cılız bir sığıntısı idi ve muhibler arasında sadece Nuri diye çağırılırdı...Çocuk o zaman sekiz dokuz yaşında ya var ya yoktu. Cılız, hastalıklı fakat pek sevimli pek zeki idi; hele gözlerine bakan hayran kalırdı. Afif Baba onu hatta meydanda, muhabbette bile postunun yanından ayırmazdı." (s.35)

Nur Baba yirmi üç yaşındayken Afif Baba ölür, yerine Nuri geçer ve eski şeyhin karısı Celile Bacı ile de evlenir. Şeyhlik makamına geçişi çetin yollardan olmamıştır. Hayatın zorluklarının şeyh oluncaya kadar hiç birine rastlamamıştır. Bu yüzden vurdumduymazdır. Sürekli zevk aleminde yaşamak ister. Dem ve muhabbet tüm varlığını oluşturur. Hayata karşı gösterdiği tek savaş vardır, o da muhabbet edeceği yeni kadınlar bulmak ve onları elde etmektir. Roman boyunca sarfettiği en büyük gayret Nigâr'ı elde etmek içindir. Bir şeyhe asla yakışmayacak bir tutumla, dünyevî bir varlığa tutulur. "Genç mürşid hayatında bu kadar mühim bir gün hatırlamıyor; o, bu akşam kendi dergâhında yalnız güzellikte ve zenginlikte yekta bir kadının

şerefine bir şehri-âyin hazırlamakla kalmıyor, aynı zamanda kendi kudretinin bu nadir ve güzide muzafferiyeti namına da şenlikler yapıyordu” (s.79) Yine böyle bir aşk karşısında “Sofra başında dalıp dalıp gidivermeler, gizli köşelere çekilip ağlamalar. Gece yarısı dem şişesi koltuğunun altında kayboluvermeler” (s.117) şeklinde davranışı ve “Ziba Hala’nın tehlikeli ve amansız aşığı, genç ve yaşlı bir çok kadının garamî raşelerle dizlerine kapandığı kalpler avcısı, muhabbet mürşidi Nur Baba...demek ki şimdi kendi yoluna bu zillet ve bu kadar ızdırap ile kıvranan adam bu idi. Nur Baba idi!” (s.127) gibi dünyevî aşk yolunda kendini perişan etmesi şeyhlik makamına yakışan davranışlar değildir.

Zira samimi ve eski Bektaşîlerce mürşidin bir kişiye inhisarı (bağlanması) fena bir bidat (tarikat ilkelerine aykırı) telakki olunur ve ateşi zahire vuran aşklar ta’n ve düşnama (yerme ve ayıplama) maruz kalır.(s.44)

Bu zaaflarına rağmen, bir mürşid olarak Nur Baba’nın Afif Baba’dan kalır yanı yoktur. Tarikatın erkanına, tekkenin ananelerine vakıftır. Bu noktada önemli olan, yazarın ortaya koymaya çalıştığı sorunun bireysel bir sorun olarak anlaşılmasının önüne geçmek istemesidir. Nur Baba tekke ananelerini bilmekte ve ona göre davranmaktadır. Öyleyse sorun Nur Baba’da değil tekke kavramının kendisindedir.

Romanda Nur Baba’nın dışındaki önemli bütün bireyler kadındır. Bu kadınların ortak bir takım özellikleri vardır. Yazar eserindeki kadınları “bakantalar”¹⁸ ve Azize Tezer’e benzetir:

¹⁸ Bakanta= Bakkha’lar: Tanrı Dionysos-Bakkhos’ un dinsel törenlerini kutlayan kadınlar alayı. Tıpkı tanrının kendisi gibi çıplak bedenlerini nebris denen benekli ceylan postlarıyla örter, başlarına sarmaşık çelenkleri sarar ve ellerinde thyrsos, ucunda bir çam kozalağı bulunan sarmaşık ve asma yaprakları sarılı uzun değnekleri ve Prometheus’un insanlara ateşi taşıdığı nartheks kamışıyla tanrının peşinde koşarlar, geceleri dağda, bayırda, ormanlarda kendilerinden geçerek tanrıya karışırlar. O sırada doğa ile birlik olan Bakkhalar üstün bir güçle önlerine gelen vahşi hayvanları parçalarlar. Dioysos dinini benimsemiş bu kadınlara olgun ermişlik anlarında Thyas (thyo, vecit halinde olmak), çılgınca kendilerinden geçtikleri zaman da Minas (mainomai, çıldırmak, taşkın bir coşkuya kapılmak) denir. (Azra ERHAT, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 2000, s.71)

“Bence aşk ve ihtirasta sükut yoktur; etinin feryadını susturmak ve nefsinin feveranını dindirmek için kendini kamçılayan Azize Tezer’ le, Adonis ayınının şarap tortusuna bulanmış perişan saçlı rahibeleri aşkın kanunu önünde müsavidirler. Ben Nigâr’da hem Azize Tezer’in hem de şarap tortusuna bulanmış bu perişan saçlı “bakanta” ların şahsiyetlerini birleştirdim ve ruhun sıtmasıyla bedenin iltihabı arasında gidip geldim. (Nur Baba,İkinci İzah,s.18)

Nigâr Hanım

Nigâr Hanım, Nur Baba tekkesinin muhibbelerinden Ziba Hanım’ ın yeğenidir. Kocası Eşref Paşa Madrit’te sefir olduğu için iki çocuğu ile birlikte Kanlıca’daki yalılarında yaşamaktadır. Etrafında kocasının akrabalarından Macid ve ara sıra ziyaretine gittiği halasından başka kimse yoktur, yalnızdır. Nigâr’ı, Nur Baba tekkesine iten şartlardan en önemlisi de budur. Bunun dışında kocasının Madrit’ te oluşu, üzerinden sosyal baskıyı bir nebze olsun azaltmış, tekkeye gidiş gelişlerini kolaylaştırmıştır. Ayrıca Nur Baba’ nın kadınları ağına düşürmedeki ustalığı ve Ziba’ nın onu tekkeye çekme çabasının yanında, zaten Nigâr’ ın da halasınıninki gibi bir hayatı arzuluyor olması, ona tekkenin çalkantılı yaşamının kapılarını açmıştır. “Nigâr Hanım, ta çocukluğundan beri, babasının sakın evine her hadisesi daima büyük bir haile (trajedi) gürültüsüyle akseden bu tuhaf hayatın meshuru kalmıştı. Yaşı ilerledikçe okuduğu romanlardaki büyük aşk kahramanlarıyla halası arasında sıkı bağlar, benzerlikler bulmaya başladı ve gitgide kalbi ona karşı taşkın bir hayret ve takdir hissiyle doldu.” (s.48) Nigâr, yaşadığı monotonluktan çıkış yolunu halasınıninki gibi bir hayata kavuşmak olarak tayin eder.

Romanın son kısmı dışında olay örgüsü Nigâr üzerine kurulmuştur. Olayların odağında hep o vardır. Nur Baba’ nın ve yardımcılarının onu dergâha çekme çabaları, Nur Baba ile ilişkisi ve dergâhta da tıpkı dergâha gelmeden önceki yalnızlığa düşme süreci içinde anlatılanlar, Nigâr çevresindedir. Onun karakter özellikleri sayesinde romanın akışı sağlanmıştır. Yalnızlığı onu dergâha yönelten en güçlü psikolojik özelliğidir. Bunun yanında

gitmesinin yanlış olduğunu içten içe ona söyleyen tereddütlü bir kişiliğe de sahiptir. Bu tereddütlü kişilik onu dergâha hemen gitmekten alı koyar. Bunun sonucunda ise Nur Baba' nın onu dergâha çekebilmek için giriştiği akıl almaz yöntemleri görürüz ki burada amaçlanan Nur Baba'nın ne denli şehvanî bir kişiliğe sahip olduğunu ortaya koymaktır. Ayrıca Nigâr' ın tereddütlü kişiliği onun vardığı değişimin daha acı ve güçlü hissedilmesini sağlar. Girip girmemekte endişelendiği tekke onun hayatını alt üst eder.

Ziba Hanım

Ziba Hanım psikolojik yönden romandaki en sağlam karakterdir. Kurgudaki işlevi Nigâr-Nur Baba ilişkisini temellendirmek, tekkedeki atmosferi oluşturmak ve çatışma yaratmaktır.

Ziba Hanım, Nur Baba tekkesinin muhibbelerindendir. Nigâr'ın halasıdır. İstanbul'un eski ve namlı ailelerinden birine mensuptur. "Pederi Abdülaziz devrinin meşrebi rind, kalbi geniş, tavırları zarif saray erkanından Safa Efendi isminde hoş sohbet ve zengin bir zat idi..." (s.39) Babasının konağında piyano çalarak erkeklerin ilgisini çekmeye başlar. Otuz sene içinde İstanbul'da onu tanımayan kalmaz. Erkeklerin hepsi onu konuşmaya, düşünmeye başlar. Günün birinde de "bu dalgalı yığın onu yalının pencerelerinden büyüdü bir girdap gibi kendine doğru çeker ve genç Ziba bundan sonra hep bu girdabın içinde kalır. Anasının, babasının, kardeşinin hayatını, ailesinin namusunu, kendi gençliğini, güzelliğini, servetini, her şeyini nesi varsa hepsini feda etti" (s.42) Nur Baba ile tanıştığında ise servetinin ve güzelliğinin hepsi bitmiş değildir. Geri kalanı da ona adar.

Tanıştıklarında Nur Baba'nın tekkesi Ziba'ya hiçbir mürşidinki kadar yüksek, rahat ve haz verici gelmez. Nur Baba'ya teveccüh eder. O günden sonra dergâhın en önemli muhibbelerinden biri olur. Roman boyunca da tekkenin eski evlâtlarında biri olarak görülür.

Roman kurgusunda en işlevsel özelliğe sahip olan roman kişisi Ziba Hanım' dır. Olayları başlatan, gerilim ve çatışma yaratan temel karakter odur. Onun ihtiraslı psikolojisi romandaki gerilimi sağlar. Nigâr ve Nur Baba'nın tanışması bile onun ihtirasları yüzündendir.

Bu kaza kurşunu da Ziba Hanımefendinin son zamanlarda bin türlü tehlikeye maruz kalan saadetini müdafaa için daima elinde tuttuğu ve ümitsizce bir telaş ile öteye beriye salladığı tehlikeli bir silahtan çıktı. Vakıa bu silah aynı zamanda onu da yaralamış oldu; bütün bu tedbirleri birer birer kendi aleyhine çevrildi; Nigâr Hanım'ı, Nur Baba dergâhından ne kadar uzaklaştırmak istediye o kadar yaklaştırdı. (s.80)

Nasib Hanım'ın Ziba hakkında Nigâr'a aktardıkları da bu fikri güçlendirir niteliktedir. "Dünyada bunun kadar hile ve yalanla yaşayan bir kadın görmedim. O yalan için yalan söyler, hile için hile yapar. O hep gösteriş için yaşar, gösteriş için sever..." (s.66)

Üç ana karakterin genel olarak özellikleri bu şekildedir. *Nur Baba*, daha önce belirtildiği üzere olması gereken ve mevcut iki ayrı tekke tipiyle, iki ayrı hayat tarzının çatışması esasına dayanır. Genel anlamdaki toplumsal çatışmalar ise bireylere indirgenerek verilmiştir. Kişilik yapılarını yukarıda verdiğimiz roman karakterleri önce kendi aralarında sonra çevreleriyle ve kendi benlikleriyle çatışma halindedir. *Nur Baba*'daki karakter çatışmaları kompleks bir yapıda değillerdir. Buna rağmen roman kurgusu için büyük önem taşırlar. Romanda üçlü karakter çatışması vardır. Üçlünün ortasında aşağıdaki şekilde gösterildiği üzere merkezî konumda Ziba Hanım'ı görürüz. Tüm bireyler arası çatışmanın geldiği noktada o vardır. Bir anlamda romandaki duygusal gerilimi canlı tutarak, romanın akışını sağlayan tek karakter Ziba'dır.

Nur Baba $\rightleftarrows$ Ziba Hanım $\leftleftarrows$ Nigâr Hanım

Roman Kurgusunda Çatışmanın Yeri

Ziba Hanım, tekkenin en eski muhibbelerinden biridir. Bir dönem için de Nur Baba'nın en gözde muhibbelerinden biri olmuştur. "Sesi gözleri kadar güzeldi; parmakları tebessüm kadar sehhar ve hünerli idi" (s.42) Ancak gençliğindeki güzelliği yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır ve artık cinsî

manada Nur Baba'ya cazip gelmemektedir. Fakat tekke içindeki iktidar erkini hâlâ elinde tutmaktadır. Buna rağmen gençliğinin ve güzelliğinin elinden gidiyor olması Ziba'nın psikolojik dengesini bozmuş, onu ihtiraslı bir kadın olarak ortaya çıkarmıştır. Tek derdi, geri döndüremeyeceğini bildiği gençliğinin ve güzelliğinin yanında, tekkedeki yerini de kaybetmemektir. "Kendini herkes nazarında terk edilmekten korkan ve bunun için mürşide yaklaşmak isteyen genç kadınları mümkün mertebe uzaklaştırmaya uğraşan kıskanç, eski bir muhibbe seviyesine inmiş görünmekten bir an evvel kurtarmak istiyordu." (s.61) Ziba'nın gerçek hisleri, güzel kadınları tekkeden uzak tutmak şeklindedir. Fakat bunun mümkün olmadığını da bilir. Çünkü Nur Baba son derece şehvetine düşkün bir adamdır ve önünde sonunda bir güzel kadını ağına düşürecektir. Bunu bildiği için kendi elleriyle yeğeni Nigâr'ı, Nur Baba'nın kucağına atar. Nigâr'ın kendisinden güzel olduğunun bilincindedir. "Ne Ziba halanın azameti ve debdebesi, ne Nasib Hanım'ın pırıltılı ve şakrak mevcudiyeti, ne de Bacı'nın hemşirezâdeleri oldukları söylenen gazal gözlü iki genç kızın tazelikleri onun bir bakışına, bir gülüşüne, bilerek ya da bilmeyerek bir hareketine yetişemiyor." (s.99) Burada hem güzel olduğu için Nigâr'dan, hem de artık kendisini güzel bulmayan Nur Baba'dan intikam alma fırsatı aynı anda doğmuştur:

Aynı zamanda kendi muhabbetiyle o kadar mağrur görünen genç muhibbine karşı, ne olursa olsun kayıtsız davranmak arzusuna da düştü, öyle ki, mümkün olursa Nigâr Hanım'ı onun kolları arasına kendi elleriyle itmeğe çalışacaktı. Bu vakîâ, hem Nur Baba ve hem Ziba Hanım için yakıcı bir intikam olacaktı. (s.61)

Ziba bu davranışlarından beklediği sonucu alacaktır. Belki Nur Baba açısından Ziba'nın ihtiraslarının bir önemi yoktur, o sadece kendi zevk alemiyle meşguldür ama Nigâr'ın sonunu Ziba getirecektir. "Ziba Hanımefendi, bu akşam Nigâr Hanım'ı köşküne davet etmek ve onu Nur Baba ile görüştürmekle bu maksadına doğru ilk adımını atmış oluyordu." (s.62) Buradan da anlaşılacağı üzere romanın gelişimine başlangıcı sağlayan

da romanın sürekliliğini getiren de Ziba'nın ihtiraslarıdır. Bu ihtiraslar sayesinde Nur Baba ile Nigâr tanışmıştır. Aslında Ziba adeta önceden bildiği bir yolculuğa Nigâr'ı da çıkarmıştır, varılan noktada kendisinin, kendi yıkılmışlığının olduğunu bile bile. Bir başka deyişle Ziba, kendisine ikinci bir "ben" yaratmıştır ve bu "ben" le kaybettiği bütün değerlerinden intikam almak istemiştir. Romanın sonunda Nigâr halası için "Taş gibi bir kalbi ve sersem bir kafası vardır, budalanın biri..." (s.158) der. Aslında çocuklarını hiçe sayarken, Macid'in yanına taşınıp normal bir aile hayatını idameyi reddederken kendi de taş kalpli ve sersemdir. Sonuçta bu çatışmadan ne Nigâr ne de halası galip çıkmıştır. İkisinin de sonu aynı olmuştur. "Mürşidin sağına oturmasına rağmen yine her haliyle tahtından indirilmiş bir kraliçeye benzeyen zavallı Ziba Hala" (s.99)

Tekkedeki konumları itibarıyla aynı kötü sonu yaşayan hala-yeğen, hayat karşısında aynı sonu paylaşmazlar. Daha önce de belirtildiği üzere romandaki psikolojik yönden en sağlam karakter Ziba'dır. Tekkedeki acı sonundan sonra bir daha tekkeye uğramamak üzere normal hayatını devam ettirebilmiştir. Akıllıdır ve neyi nerede yapacağını çok iyi bilir. Fakat Nigâr onun gibi ihtiyatlı değildir. Romanın başında Ziba Hanım "Gücenme amma, bu nesil, sizin nesliniz doğrusu her şey gibi muhabbetten de bîhaber." (s.50) şeklinde yeğenini uyarırken bir nesil çatışmasının varlığını hissediyoruz. Ancak burada asıl olan Ziba'nın yeğeninden farkını ortaya koyuyor olmasıdır. Bu fark onun acı çekmesini engellerken, Nigâr'ı ise acının içine yuvarlar.

Elbette Ziba-Nigâr çatışması sadece Ziba'nın ihtiraslı kişiliğinin düşmanıya savaşması şeklinde değildir. Bu çatışma karşılıklıdır. Nigâr'ın da halasına benzeyen bir takım özellikleri vardır. Ancak ne halası gibi bütünüyle muhteris ne de saftır. Bu gidip gelmelerin yarattığı kararsızlık dönemlerinde halasıyla ilişkisini sorgulamaya başlar. Halasının intikam almak için (durumu Nigâr bilmez) kendisini, Nur Baba ile aynı odada yalnız bırakmasıyla ilişkileri bozulma aşamasına girer. "Genç kadın cevap vermedi; bilinemez niçin, hem yanındakine, hem de kendine acıyordu ve kalbi halasına karşı gittikçe bitmez tükenmez bir kin ile doluyordu." (s.63) Bu nokta ayrıca duygusal gerilimin arttığı bir düğümdür. Romanın ilerleyen bölümlerinde hep Ziba'nın bu davranışının nedenini ararız. Ziba-Nigâr çatışması, Ziba için tekkeden uzaklaşmasıyla önemsizleşirken Nigâr içinse halası ve onun gibilere nefretle

son bulur. "Ziba Hala gibi bütün hayatları gururun sarsıntılarıyla geçmiştir. Sevmek yerine sevilme istemişlerdir. Kıskanmışlar, bağırılmışlar, çağırılmışlardır ve mağlup olmak, galebe çalmak gibi bir takım boş şeylere inanmışlardır." (s.158)

Romanın en güçlü çatışması yukarıda aktardığımız Ziba-Nigâr çatışmasıdır. Bunun dışında bu büyük çatışma kadar roman yapısında etkili olmayan Ziba-Nur Baba, Nasib-Ziba gibi ikincil çatışmalar da vardır. Ancak bunlar iki kişinin birbirlerinin hayat tarzlarıyla ya da düşünceleriyle anlaşamamalarının ürünü değildir. Sadece kişisel ihtiraslardan, çıkarlardan doğan tek taraflı güçlü bir çekememe psikolojisidir. Ziba tekkedeki iktidarını sarsacağı için Nigâr'ı tekkeye çekmek isteyen Nur Baba'ya tavır alır. Ziba'nın dergâhta hak etmediği bir konumda olduğuna inandığı için Nasib Hanım, Ziba'ya karşı önyargılıdır. Kimi zaman bu tavırlar kavga boyutuna ulaşır. "Ziba Hala ile Nasib Hanım vasfa gelmez bir tarzda kavga etmeye başladılar." (s.104) Bu ilişkiler bir anlamda güçsüzün güçlüye bir şey yapamaması ama derinden derine nefretle dolu olma psikolojisinin bir ürünü olarak yorumlanabilir.

Roman Yapısında İkincil Kişilerinin Yeri

Nur Baba'nın üç ana karakterinin yanında, bunları destekleyici, kimi zaman roman kurgusuna yönelik kimi zamansa derin yapıya yönelik işlev taşıyan dört roman kişisi daha vardır: Nasib Hanım, Atiye Hanım, Celile Bacı ve Macid Bey. Bunları romandaki işlevleri açısından değerlendirecek ilk ikisini ve son ikisini ayrı gruplarda incelememiz gerekir.

Nasib Hanım, şehvanî ilişkiler yaşamasıyla tekkedeki atmosferi yaratan unsurlardan biridir. Bunun dışında duygusal gerilimi artırma konusunda tetikleyici göreviyle, Ziba'dan sonra en önemli kişidir. Olaylar arasında köprü kişi konumundadır. Dedikodularıyla yanlış anlaşılmalara yol açar. Bunun doğal sonucu kişiler arası ilişkiler bozulur ya da farklı yönde gelişir. Nigâr'ın Nur Baba ile tanışması da Nasib Hanım'ın, Nigâr'ın -Bektaşîliği merak ettiğine dair sözlerini -Bektaşî olmak istiyorum- şeklinde yorumlamasının sonucudur. Yine tekkenin gizlerini açığa çıkaran tek kişi olarak, Nur Baba'nın kendisini sevdiğini Nigâr'a söyleyen de odur. Nur

Baba'nın o günkü toplumsal Şartlar altında Nigâr'ı tekkenin dışında görüp beğenmesi oldukça düşük bir ihtimaldir. Bu ihtimali gerçek kılma noktasında yazar, Nasib Hanım'ı kullanır:

Gördüğümü, işittiğimi, bildiğimi söylüyorum. Evet, Nur Baba seni seviyor Nigâr! Bir gün halanla beraber, sana bilmem nerede tesadüf etmiş. Peen aıkmiş, yüzünü görmüş. O günden beri dergâhta hep sen, hep senin ismin. Hatta bir defa yalnızdık, o mest idi, yana yakıla bana açıldı. Senin ismini söylerken, valla yüzünün her bir kılı ayrı ayrı titriyordu. İşte o zaman söyledim, "Merak etmeyin dedim. Bir gün olur, onu evlatlarınız arasında görmek saadetine erersiniz.çünkü Nigâr Hanım nasib almak emelindedir" (s.65)

Nasib Hanım, bilinmeyenleri yansıtmadayazara yardımcı bir roman kişisidir. Ayrıca yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Nasib Hanım'ın anlattığı olayları rivayetlerle, dedikodularla süslemesi, duygusal gerilimi artırıcı unsurdur. Anlattığı dedikodularla Nigâr'ın halasıyla arasının bozulmasının tek nedeni de Nasib'dir.

Guya senin kadar eteği düşük, miskin bir kadın daha grlmemişmiş; güzel imişsin! Genç imişsin amma, neye yararmış, böyle lâtif bir kap içinde buz gibi bir kalp taşıdıktan sonra...Kocan bile senin bu soğuk tabiatından bıkmış a fersah fersah uzaklara kaçmış, dahası var; guya akrabadan Macid isminde bir genci senelerden beri elde etmeye alışırmışsın da bir türlü muvaffak olamazmışsın. Hatta o genç için bir çok paralar da sarf etmişsin, yanından bir dakika ayırmazmışsın, öyle ki ocuk senin elinden dâd u feryad ediyormuş. (s.67)

Daha önce de belirtildiği gibi Nigâr'ın tekke ile tanışma aşamasında onu tekkenin gizli aleminden bahsederek cezbeden Nasib Hanım, Nigâr ve tekke arasında adeta bir köprüdür. "Vakıa kendi üzerinde tesir icra eden kuvvetlerden birinin Nasib Hanım olduğunu pek iyi biliyordu, bu kadın ta geçen yazdan beri sevimli ve muzır biri şeytan gibi onu teşvik etmek ve kandırmaktan bir an hali kalmamıştı." (s.79) Eserde bu işlevde bir kişi daha vardır: **Atiye Hanım**. Nasib Hanım rivayetleriyle, dedikodularıyla Nigâr Hanım'ı tekke konusunda etkilerken, Atiye Hanım'sa akıl yoluyla onu etkiler. Nur Baba ile tanışması noktasında onu teşvik eder. Yazarın "Nur Baba'nın iş bilen maslahatgüzarı" dediği Atiye Hanım, Baba'nın ve Nigâr'ın karşılıklı mektuplarını taşımanın yanında, Nigâr'a verdiği öğütlerle de onu etkiler. Ayrıca yazarın muhabbet hakkındaki düşünceleri de onun ağzından dile getirilir.

Hiç bu şakaya gelmez. Ah bu gençlik! Ah bu cahillik... İnsan zanneder ki muhabbet bir eğlencedir, bir kırışma, iki gülüşme... Ben seni seviyorum, sen beni seviyorsun, manalı hediyeler, kokulu mektuplar... İşte siz yaştakilerin muhabbetten anladığı şey... Hey gidi muhabbet hey... Muhabbet... Yavrum bizim bildiğimiz muhabbet Allah vermesin zelzele gibi, yıldırım gibi, yangın gibi, sel gibi bir şeydir, bir bela, bir afettir. Bir afettir. Güzel başın için böyle bir kaza temenni edemem; fakat sana şunu söyleyeyim ki vebal altında kalmaktan çekin. (s.118)

Yukarıdaki alıntıda Atiye Hanım'ın **güzel başın için böyle bir kaza temenni edemem** sözü aslında bir ön sezidir ve roman için bir düğümdür. Roman Nigâr'ın böyle bir kazaya kurban gidip gitmemesi arasındaki çekişmenin sürecidir.

Celile Bacı ve **Macid** eserde aklın temsilcisi, dengeleyici unsurlardır. Bu ikisinin dışında aklıyla hareket eden kimse yoktur. Ancak yazar tarafından aynı işlevlerde kullanılmamışlardır.

Celile Bacı, Nur Baba'nın yaşlı zevcesidir. Onun şeyhlik makamının tamamlayıcısıdır. Tekke ananelerine Nur Baba'dan daha vakıftır. Sağduyuludur ve aklıyla hareket eder. "Her şeyi tadında bırakmak taraftarıdır. Hayatın saçlarındaki beyaz tellerden daha çok bir takım acı tecrübeleridir ki ona bu düsturun isabetini öğretti" (s.22) Celile Bacı yazarın da tekkede hoşgörüyle baktığı tek kişidir. Gerçek anlamda bir muhibbedir. Bu noktada Celile Bacı'nın romandaki en büyük işlevinin, Nur Baba'nın zaaflarının onda olmamasından kaynaklandığı görülür. Yazarın tekkede sunduğu mevcut, keşmekeş yaşamın dışında, olması gereken mükemmel tekke sisteminin özellikleri, Celile Bacı aracılığıyla aktarılır. Romanda bu işlevde, yazarın prototipi diyebileceğimiz bir de Macid vardır. Ancak Macid, Celile Bacı gibi dergâhın daimi bir evlâdı değildir. Kısa bir dönem için –yazara tekkeyi sorgulama imkânı verecek kadar- dergâhta bulunan Macit, Yakup Kadri'nin bu romandaki ideal kahramanıdır.

Macid, Nigâr Hanım'ın kocasının akrabası olmasına rağmen, Nigâr'la oldukça samimidir. Bu samimiliğin sayesinde onun hayatına müdahale etme ve hatta kötü şeyleri yargılama şansına sahiptir. Romanda gerçek manada akli temsil eden tek birey odur. Dergâha bir defa tesadüfen gitmesi ve ikinci kez gitmeye tenezzül bile etmemesi, dergâhtan ve dergâhtaki aymaz ilişkileri yaşayanlardan da ayrı ayrı nefret etmesi, onun akli temsil etme noktasında en bariz özelliğidir. Bu özelliği ise yazarın isteği doğrultusundadır. Aslında romanın olay örgüsü içinde Macid'in en ufak rolü yoktur. Ancak yazarın tekkedeki düzeni sorgulayabilmesinin tek yolu Macid'dir. Bir anlamda yazarın hayalini güttüğü ideal toplumdaki ideal bireydir. Hatta yazarın bir dönem Bektaşî tarikatı içinde bulunmuş olmasını, Macid'in de böyle bir tecrübeyle tarikata girmiş olduğu gerçeğiyle aynı paralelde düşünürsek, Macid için yazarın kendisidir dememiz yanlış olmaz. "Bektaşî ayinlerini alenen tasvir ve hikâye etmekle hainane bir boşboğazlıkta bulunmuşum ve bu tarikat ehli tarafından bizzat bu ayinlere kabul edilmem suretiyle hakkımda gösterilen emniyet ve itimadı suiistimal etmişim." (*Nur Baba, Bir İzah*, s.12) Alıntıda anlatıldığı şekilde, ayinlerdeki en gizli sırları faş eden de Macid'dir. Bunların ne derece kötü ilişkiler ağı oluşturduğunu da onun ağzından öğreniriz. Tekkedeki hiç kimse onun ahlâk yapısına uygun değildir. Hepsi de çirkin bir düzenin içindedir:

Ziba Hala'nın ise, kuytu divanhanelerde üç etekli bir entariyle dolaşan veya geniş sedirlerde uzun saçlı cariyelere dizlerini uğuşturan o mutantan eski hanımefendilerden hiç farkı yoktu. Bütün oturanların yüzünden sanki birer maske düşüyor gibiydi: Nasib Hanım ne kadar bir şark aşiftesi numunesi, Rauf Bey ne kadar hususi bir İstanbul zamparası idi! Bacının hemşirezadeleri zillerini parmaklarından henüz çıkarmış iki genç çengiyi ne kadar andırıyordu! Miralay Hamdi Bey de nasıl silik bir yeniçeri siması vardı. Alhotoz Afife Hanım masallarımızdaki ucube tipini ne güzel temsil ediyordu. (s.101)

Macid ilk tanıştıklarında Nur Baba'yı pembe cübbesi, karmakarışık sakalı altında oldukça cana yakın bulur. Ancak Macid'in gerçeği anlama süreci çok uzun sürmez. Nur Baba'nın da tekkedeki diğer insanlardan farkının olmadığını görür. Üstelik onu bu çarkları gevşemiş düzenin en yozlaşmış derecesine indirir. "Bunda adeta tekemmül etmeden çürümüş, sakat, küçük bir beşeriyetin fecaat dolu ifadesi vardı ve Nur Baba denilen adam büyüdüğüm memleketin ilk gördüğüm hususi ve tuhaf bir mahsulü idi." (s.107) Macid'in önce Nur Baba'dan hoşlanması, ardından gerçek yüzünü anlaması, aklın duygulara galip gelmesiyle eş değerdir. Nur Babanın etrafında dolanan muhibbeler de, onun kerametlerinin olduğuna inanan evlâtlar da Macid'e göre gaflet içindedir. Nur Baba'nın her zaman yalnızca kadın derdinde olduğunun farkında olan da sadece Macid'dir. "Yanına sokulup –erenler- hitabıyla selâm verdiğim zaman ne kadar şaşaladı. Kim bilir, koca mürşid hangi muhibbenin nesinde idi." (s.140)

Gerçeklerin farkında olmasına rağmen Macid, Nigâr'ı tekkeye gitmekten alıkoyacak hiçbir etkin yaptırım uygulayamaz. Olaylar karşısında seyirci kalır, daima pasiftir. İş işten geçtikten sonra Nigâr'a çocuklarıyla birlikte yanına taşınmasını söyler. Ama artık Nigâr eski saf ve temiz Nigâr değildir. Macid'in bu derece pasif kalması onun romandaki işleviyle birebir ilintilidir. Yazar için esas olan Nigâr'daki olumsuza doğru giden değişim

süreci aracılığıyla, tekkenin yapısını vermektir. Çürümüş bir düzen elbette içine düşürdüğü insanları da çürütecektir. Macid'in aktif olması halinde ise Nigâr'ın böyle bir serüveni yaşaması mümkün olmayacak ve dolayısıyla yazar için olay örgüsünün önü tıkanacaktır. Ayrıca Macid'in seyirci kalması, onun gerçekliği temsil etme özelliğinin devamını sağlar. Öyle ki tekkedeki düzen yazarın iddia ettiği oranda yozlaşmışsa, Macid'in de tekkeye girmesi durumunda bu erozyona uğramaması ihtimali düşünülemez.

Mekân

Romanda asıl, merkezî mekân Nur Baba'nın şeyhliğini yaptığı, İstanbul'da bir Bektaşî tekkesidir. Bunun dışında Nigâr Hanım'ın kocası Eşref Paşa'nın Nişantaşı'ndaki konağı ve Ziba Hanım'ın babası Safa Efendi'nin Kanlıca Koyu'ndaki yalısı önemli mekânlardır. Ayrıca İstanbul'un çarşı, pazarı da küçük işlevlere sahip olmalarıyla romana dahil olmuşlardır.

Nur Baba'daki yaşayış tarzları, hayat anlayışları, toplumsal bir zümreyi sembolize edecek bir şekilde farklı mekânlara indirgenmişlerdir. Tekke, yalı ve konak olayların geçtiği mekânlar olarak kalmamış, bir zihniyetin göstergeleri olarak kimi zaman düzensizlikleriyle, kimi zaman kurduğu baskıyla olayların akışında birebir etkili olmuştur.

Eserin merkezî mekânı olan Bektaşî tekkesi, bizim anladığımız manâda müridlerin masivâdan sıyrılarak, Hak yolunda Hak ile birleşmesi felsefesinin güdüldüğü bir yer değildir. Aksine, alabildiğine dünyevî isteklerin yerine getirildiği, adeta bir eğlence merkezidir. Romanın girişi tekke evlâtlarının konuşmalarıyla başlar. Bu konuşmalar içerdikleri "dem", "erenler", "sofra", "saki", gibi bir takım kelimelerin göndermeleri ve okurun da hayal gücünün yardımıyla farklı bir tekke atmosferi çizer:

- _ Dem içki bitti mi? Dem bitti mi?
- _ Erenler başı için bize dem verin, dem verin!...
- _ Kerbelâ'da susuz kalanlar aşkı için...
- _ Soframız çöl gibi kuruyup kaldı, bir katresi cana can katacak...
- _ Yanlış söyledin cananı cana bağlayacak.

- _ İki birden...Zaten can demek canan demektir...
- _ Seni afacan seni!...
- _ Hah, hah, hah...
- _ Sâki ocağına düştük, ne yaparsan yap, imdada gel...
- _ Kendisi muhtacı himmet bir dede...
- _ Peki...Öyle ise emrediyorum sana: Dem ol
- _ Oldum...
- _ Şişeye gir...
- _ Yok bak, onu yapamam, başka yere gitmek dilerim.
- _ Ağzıma gir...
- _ İstemem erenler...
- _ Kalbime gir...
- _ Ne mazhariyet, Allah verince böyle verir (s.21)

Yukarıdaki alıntı, tekkedeki bir cem ayininde geçen konuşmalardan ibarettir. Ancak bu konuşmalar ideal ya da öyle olduğuna inanılan tekke imgesini hemen romanın başında ortadan kaldırır. Yazarın amaçladığı doğrultu da budur. Öyle ki bu niteliği ile mekân, buranın bir tekke değil, meyhane olduğunu düşünmemize daha elverişlidir.

Romanın henüz başındaki bu sahneler bile, tekkede başıboşluğun hâkim olduğu fikrini doğurur. Geleneksel anlamdaki tekkelerin bireyi kemale erişirme yolundaki katı düzeninin yanında, bu dergâhta mutlak bir düzensizlik hâkimdir. Yine hoşgörü ve sevgi düsturları yerini ölçsüzlüğe ve aymazlığa bırakmıştır. Bu ortamın -*Nur Baba*'yı bir aşk romanı olarak düşündüğümüz zaman- *Nur Baba* ve *Nigâr* arasındaki yasak ilişkinin tohumlarını atacak bir düzen ve imkân sağladığını görürüz. Aksi halde, o günkü toplumsal şartlar altında böyle bir ilişkinin yeşerme şansı yoktur. Bu anlamda genel bir çerçeve çizecek olursak, mekânın romandaki birincil işlevinin bu yozlaşmış ilişkiler ağına zemin hazırlamak olduğunu söyleyebiliriz.

Nur Baba'da karakterler arasındaki çatışmalar, mekânlarla sembolize edilerek, birlikte yürütülmüşlerdir. Çatışmaların mekânlar arasında olduğu izlenimi yaratılmıştır. Her mekân bir zümrenin ve anlayışın temsilcisidir. Her anlayış ise farklı mekânın çatısı altında yeşerir. Sonuç olarak, mekânlar

zümreyi temsil etme noktasında birer göstergedir. Tekke, birincil mekân olarak olay örgüsünün en çok cereyan ettiği yerdir. Mevcut sisteme yönelik işaretler verir. Bunun karşısında kimi zaman denge, kimi zaman çatışma yaratan iki mekân daha vardır. Bunlardan ilki Nigâr Hanım'ın kocası Eşref Paşa'nın Kanlıca'daki "konak" ıdır.

"Konak" ta tam bir Osmanlı hayatı hakimdir. Sözler davranışlar tartılarak eda edilmektedir. Konağa giriş çıkışlar, yemek saatleri, hep bir plân dahilindedir. Kısaca konağa kesin bir düzen hükmeder.

Nigâr Hanım açısından bakılacak olursa, onun için bu düzen monotonlukla eşdeğerdir. Roman onun bu hayattan kaçıp, başka bir hayatı seçmesinin serüveniye, bu başka hayat kaçtığı hayatın zıddı olmalıdır. Orası da elbette tekkedir. Konaktaki düzen ve akılla hareket etme düsturları tekkede yoktur. Bunların yerini tekkede düzensizlik, ölçsüzlük ve duygularıyla hareket etme alır.

Ziba Hanım' ın babası Safa Efendi'nin Kanlıca Koyu'ndaki yalısı ise ne tekkedeki gibi aymaz bir hayatın idame edildiği, ne de konaktaki gibi insanı sıkacak derecede ölçülü bir yaşamın izlerini taşır. Ne tümünden aklın ne de tümünden duyguların egemenliğinden söz edilebilir.. Adeta rindâne bir hava vardır yalıda. Hayattan zevk alınır ancak ölçü kaçırılmadan. Yalının roman yapısı içindeki işlevi, tekke ve konak arasında köprü-denge oluşturmaktır. İki uç yaşam tarzının yanında halkın büyük çoğunluğunun sürdürebileceği normal bir hayat tarzının da varlığına işaretir. Ziba Hanım yalıdan tekkeye geçmiştir. Yani başlangıç durumunda iki uç hayatın ortasındadır. Dolayısıyla iki tarza karşı da deneyimlidir. Bunun neticesinde Ziba tekkeden ayrıldıktan sonra psikolojisini sağlam tutmayı başarır. Nigâr Hanım ise ara basamağı atlayarak geçtiği için, uç değerler arasında sıkışır kalır ve sonu hüsrân olur.

Zaman

Nur Baba romanda okuma zamanı ile anlatma zamanı aynıdır. Nur Baba'nın şeyhlik makamına yükselmeden önce geçirdiği evre ve Ziba Hanım'ın bugünkü konumunu hazırlayan gençlik yıllarının dışında geçmişe ait bir gönderme yoktur. Yine de bu kısımlar romanın ikinci ve üçüncü bölümlerini işgal edecek kadar geniştir.

Zamanın üzerinde tesir bıraktığı iki kişi vardır romanda: Ziba ve Nigâr. Ziba açısından zaman yelpazesinin “geçmiş” parçası geçerlidir. Onun gençliğindeki cezbedici güzelliğiyle eş değerdir. “Bugün” ise bu güzelliği yok eden sürecin sonudur. Aynı durum daha belirgin şekilde Nigâr için de söz konusudur. Zaman Nigâr’ın güzelliğini adeta yıkıp geçmiştir. Güzelliği zamana karşı direniş gösterememiştir. Bu noktada romanın olay örgüsünün geçtiği zaman sürecini; Nigâr’ın güzel, saf ve temiz yapısından sıyrılıp, çökmüş, ihtiyarlamış ve sefahat içine düşmüş haline kadar geçen yaşam parçası olarak ifade edebiliriz. Nur Baba ise zaman karşısında durağandır, etkilenmez. Romanın başında ne ise sonunda da odur. Diğer bireylerin çalkantılarına, yıkımlarına rağmen Nur Baba’nın bunlardan etkilenmemesi, tekkedeki düzenle birlikte romandaki zamanın da sürekliliğine işaret eder. Nur Baba kendine ait zaman dilimini yaşar. Bu zaman dilimi ise onun fiziki-moral yapısının değişime uğramadığı, gençlik dönemini kapsar. Aynı süreci yaşıyor olmalarına rağmen zaman, Ziba ve Nigâr üzerinde tesirli iken Baba için varlığını hissettirmemiştir.

Yapıyı Destekleyen Motifler

Eserde zaman ve mekândan sonra yapıyı destekleyen, romandaki karakterler arasında (Nur Baba-Nigâr) bir köprü oluşturan “ses” motifini görürüz. “Ses”, romanda Nur Baba ile özdeşleştirilmiştir.

Daha önce de belirtildiği gibi, Nigâr tekkeye giriş aşamasında kararsızdır. Hatta tekkeye gitmemek için epey direnir. Ancak bu direnişi kıracak unsur “ses”tir. Baba’nın terennümlelerinden, nefesler okumasından ibaret olan “ses” imgesi onun en üstün özelliği olarak gösterilir. Diğer kadınları olduğu gibi, Nigâr’ı da ağına çekerken sesini kullanmıştır. “Muhibbeler indinde Nur Baba’nın sesi de gözleri kadar mukavemet edilemez telâkki olunur...Bir suyun hafif coşuşlarını andıran kuvvetli, garip ve tesirli bir sestir” (s.68) Nigâr’ın ilk kez ilâhiden ve tekkeden hoşlanması da Nur Baba’nın sesi sayesinde. “Gözlerini bilmem amma, sesi yaman” (68) derken, Nigâr, ilk defa Nur Baba’dan etkilenir. Tekkenin mistik havasına da bu vesileyle hayran kalır.

“Ses” ayrıca Nur Baba’nın psikolojisi yönünde kimi zaman okşayıcı, kimi zaman yakıcı bir hâl alır. “Ses kâh içten iniltieler halinde alçalıyor, kâh ateşli ahlarla yükseliyor ve mısraın ahengini, uzun titrek bir sükut takip ediyordu.”(s.121) Tekke içinde yumuşak, okşayıcı nefesler okuyan sesi; tekkenin dışında yeni bir kadın kurban ararken yakıcıdır. Nigâr’ın konağına denizden kayıkla gitmesi ve şiirler okuması sayesinde onu elde edebilmiştir. Herkes Nur Baba’nın sesinin güzelliğini bilir. O da bunu kullanarak insanları etkileyebileceğinin farkındadır.

“Ses” imgesinin, işlevsel olarak, romanda Nur Baba ve kurbanları arasında köprü oluşturduğunu görürüz. Ne zaman Nur Baba’nın sesine dair bir şey duysak, Baba’nın cinsel isteklerini yerine getirmek için bir takım faaliyetlere girişeceğini biliriz.

Derin Yapı

Nur Baba romanında yazarın tezi **din kisvesi altında, insanların maddî ve manevî bakımdan sömürülmesinin, toplumsal hayatta ne denli kuvvetli bir çürümeye yol açtığıdır**. Eserin vak’a kuruluşu, şahıs kadrosu, zaman ve mekânı bu tezi destekleyecek biçimde düzenlenmişlerdir. Karakterlerin psikolojik özellikleri, birbirleriyle çatışmaları, mekânlar arası farklılıklar (tekke, yalı, konak) tamamen bu teze hizmet ederler. Bu noktada, yazarı böyle bir tezi savunmaya iten şeyin, idealindeki toplumsal yaşayış biçimi olduğunu görürüz. Yazar, ideal sistemin üstünlüklerini aktarabilmek için, mevcut sistemi aracı olarak kullanır. Mevcut sistemdeki yanlışlar saptanır ve bu yanlışların idealdeki doğru biçimleri gösterilir. Yakup Kadri’nin toplumsal yaşayışın giderek yozlaştığı ve çürümeye başladığına dair genel bir kanısı vardır. Toplumsal yaşamdaki çürümeye işaret etmek için tekkeyi kendine denek alır. Deneği kendi içinde ikiye ayırır. Birisi geleneksel Bektaşî tekkesi, diğeri Nur Baba tekkesidir.

Nur Baba’nın şeyhliği etrafında şekillenen mevcut Bektaşî anlayışı, geleneksel, mistik felsefeden tamamıyla ayrıdır. Eserdeki iki farklı sistemin niçin çatışma içinde olduğunu anlayabilmemiz için eserden tanıdığımız mevcut yapının dışında, gerçek Bektaşî ve tasavvuf geleneğinin bilgisine de hakim olmamız gerekir.

Bektaşîlik, 13.Yüzyılda Hz. Ali'ye bağılı olarak, Hacı Bektaş Veli tarafından Anadolu'da kurulmuş bir tarikattır.

13.yy. sosyal ve siyasî ortamı karışıkıtır. Anadolu'da hakimiyet Bizans ve Selçuklular arasında paylaşılmıştır. Dolayısıyla kültürel çeşitliliğin yanında, çekişme de vardır. Ayrıca bu dönem çok-tanrılı ve tek-tanrılı dinlerin ikisinin birden yaşandığı bir geçiştir. Çok-tanrılı dinlerin bir takım gelenekleri halen sürdürölmektedir.

Bu karışık ortamda doğudan Mevlâna, Baba İshak, Hacı Bektaş Veli gibi bir çok din adamı, derviş göçmüştür. Bunlar getirdikleri inanç sayesinde, Anadolu'daki karışıklıktan yılmış halka, umut ışığı saçarlar. Mevlevilik daha ziyade sünnî ve aydın kesimi içine alırken, Bektaşîlik yoksul, umutsuz çevrelerde gelişmiştir. Yayılmaya başladığı Kırşehir'de Alevîlik ve Ahilik kurumları baskın olduğı için bu yapılarla etkileşim içine girmiş ve bu yönde gelişim sağlamıştır. Hz. Ali'ye bağılı ikinci inanç sistemi olarak kendini göstermiştir. Hacı Bektaş'ın ölümünden aşağı yukarı doksan yıl sonra kurulan Yeniçeri Ocağı bu inancın ayakta kalmasını sağlayan en önemli etken olmuştur. Yeniçeri Ocağı'nın kurulmasında Hacı Bektaş'ın el verdiğıine inanılmış ve ocak içinde hep Hacı Bektaş "pir" olarak saygı görmüştür.¹⁹

Nur Baba romanındaki yapıyı anlayabilmemiz açısından, bizim için Bektaşîliğin en önemli tarafı, bu inanç sistemini oluşturan –diğer tarikatlardan farklı- felsefeleri ve felsefelerinin uygulanış biçimleridir.

Tüm dinlerin ve inanç sistemlerinin varlıklarını sağlayan belirli bir takım görüşleri ve ibadet şekilleri olduğı gibi Bektaşîliğin de kendine has adabları vardır. Tarikatların özünü oluştursansa bu adabların farklılaşmalarıdır. Bektaşî olmak isteyen birinin öncelikli uyması gereken on altı kural ve üç yasak vardır. Kurallar; merdlik, zindelik, tac-ı devlet (ruh olgunluğu), namaz-ı taat (Allah'ın ve Hz. Ali'nin buyruklarına uymak) Feth-i Kudret (Cihat anlamında değil, gönöl fethetmedir.) vb. gibi tekke içinde uyulması gereken bir takım iyi insan ve Bektaşî olma gerekleridir. Bizim için önemli olan Bektaşîliğin tamamen yasakladığı üç davranıştır: Haram, zina, gıybet. Bektaşî olmanın en faziletli yanını bu silsile sağlamaktadır.²⁰ Romadaki mevcut yapı ile

¹⁹ Hikmet Zeki, EYUBOĞLU, Bütün Yönleriyle Bektaşîlik, Der Y.,2000, s. 98

²⁰ A.g.e., s.155

geleneksel anlayışın ne kadar örtüştüğünü öncelikle bu üç unsuru esas alarak değerlendirmemiz gerekir.

Nur Baba tekkesi zemini bulunduğu ilişkiler ağından, şeyhin davranışlarından, gelir kaynaklarından anladığımız kadarıyla, geleneksel Bektaşî dergâhlarından oldukça farklıdır. Gelenekten sadece "cem ayinleri" devam ettirilmektedir. Ahlâklî ve dürüst insan olma düsturları burada geçerli değildir. Tekkede başıboş bir kaos ortamı hakimdir. Düzenin yerini düzensizlik almıştır. Daha önce de belirtildiği üzere, romanın başında çizilen atmosferden de anlaşılacağı gibi burası tekleden çok meyhaneyi hatırlatır. (s.21) Tekkedeki insanlar cinsel arzularını ve davranışlarını saklama gayreti bile göstermez. "Rauf Bey'le Nasib Hanım nerede ise kucak kucağa gelecekler" (s.24) Bu durumdan rahatsızlık duyan birkaç kişi olsa da şeyhin tavrı da bu yöndedir. "Ben onları mazur görürüm, erenler bu derece suimisal olduktan sonra" (s.24) Bu durumu destekleyen en önemli bölüm ise Afif Baba'nın ölümünden sonra şeyhlik makamına oturan Nur Baba'nın, eski şeyhin kendisinden oldukça yaşlı karısı ile evlendikten sonra, boşalmaya başlayan tekkenin yeniden dolmasıdır. Buradan hareketle tekkenin cazibe merkezi haline gelmesinin iyi bir tarikat ehli olma yolundaki çabalar değil, sıra dışı cinsel ilişkiler olduğunu söyleyebiliriz. "Afif Baba son nefesini verdikten üç ay sonra resmî ve alenî bir hâl alan bu münasebet herkesin o kadar merak ve tecessüsünü celbetti ki, tekke yeniden dolmağa başladı" (s.37) Tekkedeki evlâtlar bile yaptıklarının doğru olmadığı bilir ama engellemeye çalışmazlar. Durumun en çok farkında olan Celile Bacı'nın sözleri dergâhın ne denli kokuşmuşluk içinde olduğuna işarettir. "Allah' a emanet! Ne dergâh ne erkan...Böyle meydan böyle muhabbet nerede gördünüz? Baba kendinden geçmiş, evlâtlar her istediğini yapar. Rapt yok, zapt yok, lokma zamanı ise hiç belli değil. Bunun sonu nereye varır böyle?" (s.23) Diğer tekkelerdeki şeyhler de Nur Baba dergâhı için olumlu düşünceler beslemez. "Hele Sütlüce postuna oturan bir ihtiyar mürşid Nur Baba'ya adeta bir mülhid (dinsiz) nazarıyla bakıyor ve onun evlâtlarına her yerde her tesadüfte türlü türlü hakaretler etmekten kendini alamıyordu." (s.137) Buradan çıkartacağımız sonuç, olumsuz tekke imajının yalnızca bu romandaki tekke için geçerli olduğu, diğer tekkelerde bu durumların olup olmadığının bilinemeyeceği noktasındadır.

Nur Baba tekkesinin mevcut yapısını da anladıktan sonra, geleneksel Bektaşî tekkeleriyle karşılaştırmasını, daha kolay yapabiliriz.

Bektaşîlikte olmazsa olmaz nitelikte haram, zina ve giybet olmak üzere üç ana yasak vardır. Gerçekte bunlar İslâm dininin esaslarıdır ve Bektaşîliğin bunlara sahip çıkması da doğaldır. Ancak Nur Baba dergâhında ağırlıklı olarak yaşananlar, bu yasaklardan ibarettir. Bektaşîlikte haram şu şekilde anlaşılır:

İnsanın kendi emeğinin ürünü olmayan, kendi alın teriyle kazanılmayan, başkalarından baskıyla, gizlice, aldatmacayla alınan ne varsa yasaktır. Bektaşî için geçerli kural “elinle koymadığını alma”dır. Dulların, öksüzlerin, yoksulların, düşkünlerin, kendi kendini yönetecek akıl gücünden yoksun kalanların malı, parası bu haram içindedir.²¹

Nur Baba tekkesi nereden geldiği bilinmeyen paralarla idame ettirilir. Bilinenler ise Nur Baba’nın ağına düşürdüğü Ziba, Nigâr gibi kadınların servetlerinden sağlanır. Servetleri tükeninceye kadar dergâhta baş tacıdır. Ondan sonra önemlerini yitirirler.

Bektaşîlikte bağış ve vergi olarak para toplanmaktadır. Ancak bu, tüm kesimlerden adilâne bir şekilde para alınmasıyla sağlanır. Toplanan paralar da öncelikle dergâhın ısınma, yeme, içme gibi ihtiyaçları için kullanılır. Artarsa bir miktarı mürşide, kalanı çelebilere olmak üzere üleştirilir. Nur Baba tekkesinde ise para toplama işi sömürü yoluyla olur. Nur Baba kadınları etkileyen, ağına düşüren bir yapıya sahiptir. Bu özelliğinin de bilincindedir. Ağına düşen kadınlar ise onu kaybetmemek için varını, yoğunu dergâha teslim eder. Ziba dergâha ilk girme aşamasında bir külçe altını Nur Baba’nın kucağına koyar, Nur Baba da onu hemen alır. Celile Bacı ise duruma karşı çıkar, almasının yanlış olacağını söyler. “Yanı başında Celile Bacı’nın kızgın ve asabî eli eteğinden çekiyor, dirseğiyle dürtüyor ve ona yüzünün bütün hareketleriyle bu yersiz hediye reddetmesi lüzumunu ihtar ediyordu.” (s.43)

²¹ Hikmet Zeki EYUBOĞLU, *Bütün Yönleriyle Bektaşîlik*, Der Y., 2000, s.365.

Bu noktada eski bir muhibbe olarak, geleneksel anlayışı Celile Bacı'nın bilip uygulamak istediğini, Baba'nın ise çıkarlarını dergâha alet ettiğini görürüz. Altını almasını ise, "Dergâhın selâmeti ve refahı için..." (s.44) şeklinde açıklaması tamamıyla sömürünün maskelenmesi içindir.

Haramdan sonra ikinci önemli yasak gıybettir:

Çekiştirme, bir kimsenin arkasından onun saygınlığını, değerini, toplum içindeki yerini sarsacak nitelikte söz söylemek, araya geçimsizlik sokmak yasaktır, kaçınılması gereken bir eylemdir. **Gördüğün ört, görmediğin söyleme** Bektaşîlikte bir kuraldır. Bu bir sır saklamadır. Bektaşîliğin yasaklaması insanlar arasında birlik, uyum, barış, kardeşlik sağlama düşüncesinden gelir.²²

Bu felsefe karşımızdakileri küçük düşürmeme, eksiklerini aramama, dedikodu yapmama olarak kendini gösterir. Nur Baba tekkesindeki ilişkiler ağını ise dedikodu sağlar. Aşağı yukarı tüm bireyler birbirlerinin arkasından konuşur. Ziba Nigâr'ı, Nigâr Ziba'yı, ikisi birden Nasib'i, Nasib Ziba'yı sürekli çekiştirirler. Birbirlerinin arkasından konuşurlar. Hatta kimi zaman Nigâr'ın halası için söylediği "Taş gibi bir kalbi, sersem bir kafası vardır, budalanın biri..." (s.158) gibi ağır ithamlar da görülür. Romanın olay örgüsü içinde, entrik unsuru ve çatışmaları sağlayan da, yalnızca dedikodulardır.

Üçüncü büyük yasak ise zinadır:

Bektaşîlikte en ağır suçlardan biri de "zina" denen eylemdir. Bunun en küçük karşılığı toplumdan kovulmak, canlar arasından bir daha dönmek üzere uzaklaştırılmaktır. Evlilik bağlantısı dışında bütün Bektaşîler kardeştir, bacıdır, anadır. Bu nedenle evlilik dışı ilişkiler bir ailenin bireyleri arasında, yapılmaması

²²Hikmet Zeki EYUBOĞLU, *Bütün Yönleriyle Bektaşîlik*, Der Y., 2000 , s.366.

gerekeni yapmak niteliğinde büyük bir suçtur. Bir Bektaşî için en ağır suçlama böyle bir iştir.²³

Nur Baba tekkesinde başta şeyh olmak üzere herkes birbiriyle zina ilişkisi içindedir. Bunu yanında Eyuboğlu, Bektaşîlikte *çok kadın almanın da olmadığını* söyler.²⁴ Ancak Nur Baba beş kadınla ilişki halindedir. Asıl evli olduğu kadın Celile Bacı'dır. Bunun dışında Ziba, Nigâr, Nakip Paşa haremi diye bilinen yaşlı kadın ve son olarak evlendiği genç Süheylâ. Bunlar arasında geleneğe en aykırı olanı ise Nakip Paşa haremidir. Yaşlı kadınla "dergâhın refahı ve selâmeti için" (s.44) diye, aslında parası için her kış birlikte olur. Yine Nigâr da aslında evli bir kadındır. Hem genel ahlâk kurallarının hem de Bektaşîlik adablarının dışında bir tutumla Nur Baba ile zina ilişkisi içindedir. Nasib Hanım da aynı şekilde evlidir ve tekkeye sadece Rauf Bey'le yasak ilişkisini devam ettirmek için gelir.

Dergâh içinde gelenekleri bilen ve uygulamaya çalışan tek kişi vardır. O da Celile Bacı'dır. Onun dışında bir dönem tekkeye girip çıkan Macid ise mutlak manada gerçekçiliğin temsilcisidir. Mevcut sistemin karşısında ideal sistemi oluşturmak için, yazar tarafından kurgulanmıştır. Macid'in tekkeye bakışı yazarinkiyle aynıdır.

Macid için dergâh *aile hayatı aleyhine kurulmuş bir müessesedir, mezbeledir* (s.91). Bunun yanında gerçek Bektaşîliğin hep bir ağızdan nefesler okunması gibi, birtakım adablarına hayrandır. "Eline, diline, beline sağlam olacak mısın?...İşte bence, belki bütün esrar bundan ibaret" (s.95) Onun karşı çıktığı yalnızca Nur Baba tekkesidir.

İncelemenin başında Yakup Kadri'nin bir tekkeyi model alarak, toplumsal bir çıkarımda bulunmayı amaçladığını belirtmiştik. Macid'i de onun romandaki sözcüsü olarak görüp, yukarıdaki anlatılanlarla birleştirdiğimizde, eserin derin yapısını yazarın kendi sözlerinin ortaya koyduğu görülür:

Dik yeleli çıplak kısıraklar üstünde koşan
putperest Türk, debdebesi masallara karışmış
beldelerin surları kenarlarında kargı sallayan akıncı

²³Hikmet Zeki, EYUBOĞLU, Bütün Yönleriyle Bektaşîlik, Der Y.,2000 , s.366

²⁴ A.g.e., s.400

Türk, bir Arab'ın çadırında Muhammed'in menâkıbını, bir Acem'in sarayında Kerbelâ faciasını dinleyen Müslüman Türk ve nihayet Kayserlerin devrilmiş sofraları etrafında raks ve taraba dalan medenî ve inkırazî (benliğini yitirmiş) Türk, birer birer gözümün önünden geçtiler. Ben ve bütün yanımdakiler, bu muhtelif maceraların karışık bir muhassalas (bileşkesi) idik. Nur Baba, çehresinin bütün manasıyla huzuzî (zevkine düşkün) Türk'ü ifade ediyor, ben ise ruhumun bütün samimiyetiyle hissî Türk'ü temsil eyliyordum. (s.101)

Roman kişileri, zaman, mekân, çatışmalar ve olay örgüsünün bu alıntıdaki derin yapıyı ortaya koyabilmek için organize edildiklerini artık biliyoruz. Daha önce "mekân" bölümünde konak, yalı ve tekkenin farklı yaşam tarzlarını sembolize ettiklerini söylemiştik. Bu açıdan eserdeki yapıyı oluşturan sistemler arası farklılıkları da şu şekilde şemalandırabiliriz:

Nur Baba Tökkesi

- 1-Varlığı, dünyevî arzularla eş tutma
- 2-Davranışlarda sınırsız özgürlük
- 3-İnsanî zaafıların ilişkiler ağını oluşturmaları
- 4-Tekke geleneklerine, erkanına ait kelime yığınları

Geleneksel Tekke

- 1-İlâhî bir kuvvete inanma
- 2-Tekke geleneklerinin çizdiği kurallar çerçevesinde yaşama
- 3-Zina, gıybet ve haramın yasaklanması
- 4-Bu kelimelerin, manalarının yaşanması

1.3.HÜKÜM GECESİ

*Hüküm Gecesi*²⁵, 1908-1911 arasında, İttihad ve Terakki Cemiyeti ile Hürriyet ve İtilâf Fırkası arasında yaşanan iktidar mücadelesi yıllarının kaotik yapısı içinde, muhalif yazar Ahmet Kerim'in siyasî ve sosyal mücadelesini konu alır. Ancak roman, tamamen Ahmet Kerim'in serüvenidir denilemez. Daha geniş anlamda eserdeki hiçbir şahıs roman kurgusunu sırtlayan, temaya ya da yapıya gönderme yapan bir nitelikte değildir. Bu anlamda *Hüküm Gecesi* ni bir şahsın değil, bir dönemin romanı görmek yanlış olmayacaktır.

Edebî eserlerde kesin yargılara varmamız güçtür. Bu durum kendini *Hüküm Gecesi*nde daha da belirginleştirir. Yazarın yakın tarihe ait olayları başından geçen anıların gibi aktarması, tamamen gerçek kişi ve olayların metne dahil edilmesi ve roman okurken aradığımız kurmaca dünyanın, burada gerçeğe çoğu zaman örtüşmesi, bizde, *Hüküm Gecesi*'nin roman mı, tarih mi yoksa anı mı olduğu sorusunu uyandırır. Elbette eserde anlatılanlar salt tarihsel olaylar değildir. Bu tarihsel olayları yaşayan insanların, Türkiye tarihindeki iktidar kavgalarının en şiddetlisinin yaşandığı, kaotik bir dönemdeki, dramları esastır. Bu anlamda *Hüküm Gecesi*, siyasî olayların çevre ve birey üzerindeki etkileri üzerinde odaklanmıştır. Bireyin, jurnallerin, suikastların ve ayak oyunlarının oluşturduğu bir atmosferde soluk alıp vermesinin ne denli zor olduğu ortaya konurken, bir yandan da bunların boşluğu, kifayetsizliği kanıtlanmak istenir.

*Hüküm Gecesi*nde Yakup Kadri, siyaset karşısında takındığı tavrı ve düşüncelerini, Ahmet Kerim deneği üzerinde yaptığı bir takım olgunlaştırmalar, değiştirmelerle meydana getirmeye çalışır. Muhalif bir yazarken iktidara geçmesinin ardından tekrar muhalifliğe dönmesi ve sürgün edilmesi sürecinde Ahmet Kerim fizikî, psikolojik ve deneyimsel değişimler geçirir. Değişimlerse yalnız siyasî konularda değil, aşk ve kadınlar gibi insanî duygularda da kimi zaman olgunlaşma kimi zaman zaaf olarak görülür. Bu bakımdan *Hüküm Gecesi*'ni "değişim" kurgusunda bir roman olarak değerlendirebiliriz. Değişimde ise esas olan Ahmet Kerim'dir fakat bunun

²⁵ *Hüküm Gecesi*, 1927 yılında Milliyet Gazetesi'nde tefrika edildikten sonra, aynı yıl kitap olarak basılır. İncelememize esas olan kitabın İletişim Yayınları'nca 1998'de yapılan basımıdır.

yanında siyasî ortam da sürekli bir değişim içindedir. Dolayısıyla siyasî ortam ve bu ortam içinde Ahmet Kerim'in değişimleri paralellik içindedir ve birlikte değerlendirilmelidir.

Değişim kurgusunda bir roman için temel unsur karakterin yapısında meydana gelen kırılmadır. Romanın başındaki karakter, sonunda farklılaşmıştır. Bunu olgunlaşma olarak da düşme olarak da alabiliriz. Baş kişinin sonunu hazırlayan süreç içindeki olaylarsa, romanı oluşturur. Değişim kurgusunda esas olan kahramanın yaşam süreci ve sürecin onu ne yönde etkilediğidir.²⁶ Bu noktadan hareketle romanda yapıyı belirleyen en temel unsurun Ahmet Kerim'in karakteri ve karakterindeki değişim süreci olduğunu söyleyebiliriz

Romanlar çoğunlukla kendi kurmaca zamanlarına sahiptirler ve olay örgüleri yine kurmaca zamanla sınırlıdır. *Hüküm Gecesi*'nde ise olay örgüsünün geçtiği zaman, gerçek yaşamdaki zamanla aynıdır. Dolayısıyla kurmaca ve gerçek birbirinden ayrılmayacak kadar iç içedir. Olayların geçtiği yerler, şahıslar ve hatta olayların kendisi yaşanmış tarihsel gerçekliklerdir. Tarihsel gerçekler, *Hüküm Gecesi*'ndeki atmosferi, aşağı yukarı karşılar ve bunun sonucunda doğal olarak, romanda, kurmaca olan yalnız Ahmet Kerim'dir. Yakup Kadri'nin İttihat ve Terakki'yi sorgulayabilmesi yönünde işlev kazanmıştır. Ayrıca, ikincil öneme sahip, Ahmet Kerim'in annesi ve Samiye de kurmacadır. Bunlarsa romanı tarih havasından uzaklaştırmak, eserin edebî estetik içinde yer almasını sağlamak ve ayrıca entrik unsuru desteklemek amacıyla kurgulanmışlardır. Bu bakımdan romanı, roman yapan yegâne unsurun Ahmet Kerim olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü salt tarihsel gerçeklik üzerine oturtulmuş bir atmosfer içinde yazarın müdahale edebildiği sadece Ahmet Kerim'dir. Ahmet Kerim, adeta önceden hazırlanmış bir sahneye sonradan dahil edilmiş bir baş rol oyuncusudur. Bu nedenle romanın yapısını ortaya koyabilmek için eseri Ahmet Kerim merkezli incelememiz gerekir.

²⁶Roland, TOBIAS *Roman Yazma Sanatı*, Say Yayınları., 1996, s.183

Ahmet Kerim

Ahmet Kerim'in roman içinde en belirgin özelliği İttihad ve Terakki aleyhtarı muhalif bir gazeteci olmasıdır. Romanın kurgusunu Ahmet Kerim'in iki değer (İttihad ve Terakki Cemiyeti-Hürriyet ve İtilâf Fırkası) arasındaki serüveni ve psikolojisi belirleyecektir.

Ahmet Kerim mesleğinde dürüst, inandığı değerleri yazılarına ve hayatına aksettiren, duygulu, sanatkâr ruhlu genç bir meşrutiyet aydınıdır. İdeali, meşrutiyet rejiminin gerçek anlamda ifâ edilmesi ve memleketin refaha kavuşmasıdır. Bunun önünde İttihad ve Terakki Cemiyeti'ni en büyük engel olarak görür. Politikanın kirli oyunlarına tiksinti ile bakar. Ancak "Hayatın politika ve yazarlık bölümünde ne kadar huysuz, nobran ve acı ise hususi bölümünde o kadar tatlı, ince, nükteci ama cana yakın bir şendir" (s.48)

Romandaki işlevi açısından Ahmet Kerim, yapının üzerinde şekillendiği tek unsurdur. Olay örgüsünü meydana getiren serüveniyle kurguyu oluştururken, karakter özellikleri ve ilişkileriyle derin yapının temellerini atar.

Ahmet Kerim kimliği içinde bir dönemin aydın kesiminin temsilciliği, Yakup Kadri'nin sözcülüğü ve romanı roman yapan tek unsur olmak üzere üç ayrı işlev görürüz.

Daha önce de belirtildiği üzere, Ahmet Kerim'in roman için en önemli özelliği sosyal ve siyasî konularda duyarlı olmasıdır. Dar anlamda "muhalif gazeteci kimliği" romanın yapısını temellendiren hareket noktasıdır. Yakup Kadri'nin de İttihat ve Terakki'ye karşı olduğu düşünülürse "Yakup Kadri Bey de bu mücadelenin içindeydi. Fakat o muhalifler safında yer almıştı."²⁷ Ahmet Kerim'in ideolojisi ve muhalifliğinin yazarınki ile aynı yönde olduğunu söyleyebiliriz. Yine Ahmet Kerim'in "muhalif" olması, birey olarak içinde bulunduğu topluma karşı duyarlı ve kaygılı olmasının ve çevreyle uyuşamamasının nedenidir. Olay örgüsünü sağlayan değişim öğeleri de, Ahmet Kerim'in muhalif yapısından kaynaklanır. Ahmet Kerim, çevresiyle uyuşamaz. Toplumun ne politik ne de ahlâki yapısı onun içinde yaşamak

²⁷ Hüseyin Cahit YALÇIN, "Umumî Bir Bakış", *Fikir Hareketleri*, 1934, s.48.

istediği dünyayı karşılamaz. Sonuçta yabancılaşma içine girer. Bu bakımdan roman kurgusunu şu şekilde şemalandırabiliriz:

Muhallif Kimlik→Çevreyle Uyuşamama→Yabancılaşma→İç-çatışma→Değişim

*Hüküm Geces'i*nin siyasal olayları anlatan kısımlarını çıkardığımız zaman, romanı oluşturan unsur olarak geriye sadece Ahmet Kerim kalır. Romandaki yapıyı ortaya koyabilmek için yukarıdaki şemada belirtilen evreleri Ahmet Kerim ekseninde değerlendirmemiz faydalı olacaktır.

i-Muhallif Kimlik

Eserin başında Ahmet Kerim aksiyon içinde değildir. Genel fiziksel ve moral yapısı çizildikten sonra, eser için birebir etkili olacak muhallif gazeteci kimliği ön plâna çıkarılır. Muhallifliğin gönderme noktasında ise İttihad ve Terakki Cemiyeti vardır. Ancak onun karşı çıktığı, bir parti olarak İttihat ve Terakki değil, iktidarı kötüye kullanan yönetimidir. Çünkü temelde ideoloji olarak İttihat ve Terakki de Ahmet Kerim'in desteklediği Hürriyet ve İtilâf da birbirinden farksızdır. Dolayısıyla Ahmet Kerim için önemli olanın, partiler değil partiler üstü "ideal sistem" olduğu sonucuna varabiliriz. Hatta bir dönem kendisini İttihatçı gibi hissetmesi de tezimizi destekler niteliktedir. Ahmet Kerim'in, İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin beğenmediği ve karşı çıktığı yönlerini aşağıdaki alıntıyla netleştirebiliriz:

İttihad ve Terakki teşkilatında en çok sevimsiz, kaba, utanç verici demagogça militanlıktan, cinayet romanlarının kişilerine mahsus tavırlardan, hareketlerden, bu dört tarafı çamurlu fesat ve iftira sisteminden, bu kokuşuk suizan ve suikast havasından başka ne idi? Memleketi soluk alınmaz bir hale sokan ve bütün vatandaşları enginde yolunu şaşırmış, zahiresi tükenmiş bir geminin yolcuları gibi birbiri üzerine saldırtan, herkesi "muhayyilesi"ni cehennem hayalleriyle

yıkıp kavuran ve Türkiye'de her çeşit asil, yüksek geçim yollarını tıkayan sebepler ve âmiller hep bu ahlâk fesadından, bu dört yanı çamurlu siyaset sisteminin, bu tavırların, bu hareketlerin, bu demagogca militanlığın kayıtsız ve şartsız hüküm sürüşünden ibaret değil miydi? (s.43)

Yukarıdaki alıntı Ahmet Kerim'in fikirleri olduğu gibi, aynı zamanda romandaki siyasî atmosferi de belirtir. Ahmet Kerim'e göre memleketin içinde bulunduğu ortam yaşanılacak seviyede değildir. Kendi açısından ideal düzene kavuşabilmesi için iki çıkış yolu vardır. Birincisi kolay tercih olan kaçmaktır. "Bundan nasıl kaçmalı? Nereye sığınmalı? diyordu ve bütün memleketi baştan başa bir bataklık halinde görüyordu" (s.43) İkincisi ise İttihat ve Terakki'ye karşı muhalefetini hızlandırıp, iktidar savaşı vermektir. Ahmet Kerim'i iki alternatiften birini seçmeye zorlayan şartlar, romanın ilerleyen bölümlerinde kendiliğinden doğacaktır.

ii-Çevreyle Uyuşamama

Ahmet Kerim'in çevresi doğal olarak gazeteci ve siyasetçilerden oluşmuştur. Ancak Ahmet Samim dışında onun memnun olduğu veya takdir ettiği kimse yoktur. Gazeteci olanlar yarım bir aydınlık havasında ya şuursuzca muhalefet etmekte ya da iktidarın el değiştirmesi yönünde fikir değiştirmekte, siyasetçilerse iktidara gelmek için her yolu denemektedir.

Ahmet Kerim'in yakın çevresinde annesi ve Ahmet Samim olmak üzere iki insan vardır. Anne geleneği temsil etme noktasında Ahmet Kerim'deki iç çatışmayı artıracak işlevde iken, Ahmet Samim, onun fikirlerinin oluşmasında büyük önem taşır. "Ahmet Kerim bütün cesaretini ondan almamış mıydı? Onu her sendeleyip düşeceğinde bir kahkahasıyla ayağa kaldıran, onun iradesini, bu her zaman taze neşenin bir hava fişegi kandillerini andıran bin bir türlü pırıltıyla şevke getiren, ona çılgın bir cesaretin hesaplı ve tedbirli bir kuvvete üstün olduğunu söyleyen Ahmet Samim değil miydi?" (s.56) Ahmet Samim onun için bu denli önemli iken -öldürülmesiyle- Ahmet Kerim'i hayata karşı yalnız yürümek zorunda bırakmış ve uyuşma

içinde olduğu tek unsur da ortadan kalkmıştır. Daha sonra Sırrı Bey, Ahmet Samim'in konumunu alacaktır. Fakat Ahmet Samim gibi gönülden muhalif olmayan Sırrı'nın bir İttihad ve Terakki Cemiyeti ajanı olması çevrenin Ahmet Kerim üzerinde yapacağı en büyük yıkım olacaktır.

Hüküm Gecesinde yakın çevrenin ilişkilerini bile şekillendiren siyasî ortamdır. Ahmet Kerim'e göre "İttihad ve Terakki denilen zindanda soluk almak, nur yüzü görmek imkânı kalmamıştır. Bütün millet eski Roma İmparatorluğu devrinde, katakomblarda yaşamak zorunda kalan zavallı insanları andırır." (s.130) Böyle bir ortamda Ahmet Kerim aslında yalnızdır. Birlikte muhalefet ettiği insanlar bile ona yabancıdır. Samimiyetlerine inanmaz. "İttihad ve Terakki'yi boş yere kuşkulandırmaktan başka bir işe yaramayan bu tipler ancak Ahmet Samim'in esprilerinde bir değer kazanabilirdi." (s.74)

Genel anlamda Ahmet Kerim, yakın çevresini teşkil eden dava arkadaşlarının ve siyasî kaosun ortasında kendi başına ve kendisiyle savaş içindedir. Bunun sonucunda çevresine karşı yabancılaşma içine girer.

iii-Yabancılaşma

Ahmet Kerim'deki yabancılaşmanın en temel nedeni cinayetler, suikastler, jurnaller ve anarşiden oluşmuş kaotik siyasî yapıdır. Bu yapı içinde Ahmet Kerim ideal düzeni arayan aydın modelinin yalnız temsilcisidir. Ona göre "dünya budalalar, kötü yürekli, bayağı, gülünç ve sıkıcı insanlarla doludur. Hele bizim memleketimizde bunlar çoğunluktadır." (s.303) "Vatanın havasında ise hep kurban kanı kokusu vardır. Ahmet Kerim bu havayı içine çektikçe ölüme alışır, ölümün, korkunç, acı ve asil tadına varır." (s.249) Ölüm normal şartlarda insanın kendisinden en uzak durmasını istediği olgudur. Ancak şartlar, onun çaresini ölüm olarak kılmıştır. Ölümü bile ister olması Ahmet Kerim'in hayattan ve toplumu için savaşmakta olduğu davadan artık bıktığının kanıtıdır.

Daha önce de belirtildiği üzere aslında o, İttihat ve Terakki ile Hürriyet ve İtilâf arasında bile net bir ayrım içinde değildir. Bu ayrımsızlık ve çelişki onu toplumdan ve siyasetten uzaklaştıran en güçlü nedendir. "Bu sahtekârlığı

yalnız içinde doğup büyüdüğüm cemiyete karşı yapmadım, kendime, asıl kendime karşı yaptım.” (s.303)

Romanın sonunda Ahmet Kerim’in her şeyden uzaklaşıp kendi içine çekilmesi, yabancılaşma psikolojisinin geldiği son noktadır. Çevresinin, arzuladığı yönde muhalefetine destek vermeyişi ve toplumun bu savaşa ilgisizliği onu yıllarca aydınlatmak için çırpındığı ülkesinin insanlarından koparmış, araya uçurumlar sokmuştur. Halkın ve iktidarların aymazlığını görmesi kendi davasının anlamsızlığına da inanmasına yol açmıştır:

“Adam sende, zaten biz doğarken mahkumduk!” diyordu. En iptidai bir kültürden, en basit bir idealden bile yoksun bırakılan ve devrin karanlıkları, karışıklıkları, kin ve hileleri içinden yolunu kendi kendine bulup yürümek zorunda kalan bu kimsesiz Türk gençliği, Ahmet Kerim’in gözü önünde insanlığın en acılı, en çok gadre uğramış, en çaresiz bir parçası gibi tecessüm ediyordu. (s.314)

iv- Değişim

İncelemenin başında da belirtildiği gibi *Hüküm Gecesi*’nde romana ait tüm unsurlar (zaman, mekân, şahıslar vb.) Ahmet Kerim’deki değişimi sağlamak içindir. Ahmet Kerim ile aynı paralellikte değişen siyasî ortam da ondaki değişime zemin hazırlamak, yön vermek amacını taşır. Esere ilk bakışta, -yazarın anlatım tarzından dolayı- (eserin siyasî olaylardan bahseden kısımları) siyasî olaylarla Ahmet Kerim’in serüvenin birbirinden bağımsız ilerlediği düşünülebilir. Hatta romanın sonunda Ahmet Kerim’in iç hesaplaşmasını yaptığı bölüm çıkarılırsa, esere kolaylıkla bir hatıra yazısı sıfatını koyabiliriz. Ancak roman yapısını bütün olarak değerlendirdiğimiz ve her birimin bütünden ayrılmaz, anlamlı birer yapı taşı olduğu öngörüsünden hareket ettiğimiz için değişimin birbiriyle etkileşim içinde olduğunu söyleyebiliriz.

Eserin başında Ahmet Kerim mesleğinde idealleri olan, ülkesinin daha iyi günlere ulaşması için çaba sarf eden muhalif bir gazetecidir. Kaos içindeki

siyasî ve sosyal yaşamsa, onun bu etkinlikleri yapmasını kimi zaman engeller kimi zaman teşvik eder niteliktedir. Engelleme ve teşvik etme olguları Ahmet Kerim'deki değişimi tetikleyen unsurlardır. İktidara karşı hınçla dolduğu zaman muhalifliğini hızlandırır. İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin muhaliflere düzenlediği suikastlerse, onun daha pasif bir hale bürünmesine yol açar. İki değer arasında yaşadığı gidip gelmenin ardından, bu değerlerin samimiyetlerini anlama noktasında ise kendi benliğini keşfeder. Bir başka deyişle Ahmet Kerim'deki değişim onu "olgunlaşma" noktasına ulaştırır.

Ahmet Kerim'in olgunlaşmasını (buna son da diyebiliriz) sağlayan değişim evreleri hem siyasî hem de sosyal ilişkilerini kapsayacak şekilde şöyle sıralanabilir:

Siyasî alanda Ahmet Kerim'i ilk tetikleyen şey en yakın arkadaşı Ahmet Samim'in bir suikaste kurban gitmesidir. Bu durum roman için de en büyük gerilim unsurudur. Siyasî kaos ortamının ne denli şiddetli olduğu bu suikastle daha da netleştirilir. Ahmet Kerim'in romanın ilerleyen bölümlerinde psikolojisini oluşturacak temel duygu da ölüm ve öldürülme korkusu olacaktır. Çevre suikastleri kanıksamıştır. Ancak suikaste kurban olma ihtimali birey olarak Ahmet Samim'den sonra Ahmet Kerim'de odaklanmıştır. O da bunun farkındadır. Yazarın romandaki asıl başarısı ise, soluduğu havada bile ölümün kokusunu alan insanların psikolojilerini yansıtmada olmuştur. Ahmet Kerim açısından düşünülürse "suikast"ın onu hem böyle bir psikoloji içinde yaşamaya zorlaması hem de en sevdiği arkadaşını vurması, onu harekete geçiren ve bir çok şeye düşman kılan unsur olmasını haklı çıkarır:

Şu dakikada yalnız İttihat ve Terakki'nin, yalnız Osmanlı Devleti'nin, yalnız bu memleketin değil, bütün insanlığın düşmanı kesilmişti. Bu insanlık sanki rastgele, önündeki masa şekline girmiş gibi, yumruklarını öfke ile bir masanın üstüne vuruyordu. İddia olunabilir ki, hiçbir nihilist, hiçbir anarşist şu anda Ahmet Kerim'i saran yakıp yıkma hırsının yarısını duymamıştır. (s.85)

Bunun yanında, Ahmet Samim'in ölümü, Ahmet Kerim'in muhalifliğe daha da ısınmasına, onu, o eden tek özelliğinin muhalifliği olduğuna inanmasına ve kendini bulmasına yol açmıştır. "Fakat ben hiçbir zaman hayatımda bu ahengi ve bu dengeyi bulduğumu hatırlamıyorum. Meğer ben dünyaya bu şekilde yaşamak için gelmişim." (s.96) Ayrıca bu suikast, Ahmet Kerim ile aynı paralellikte değişiyor dediğimiz siyasî ortamı da farklılaştırmıştır. İttihad ve Terakki, muhalefetin gözünü korkutarak gücünü pekiştirmiş, muhalefetinse etkinliği azalmıştır. "En militan muhaliflere kadar hepsi bir köşeye sinmedi mi?" (s.94)

İkinci değişim sosyal alanda oluşur. Muhalefet yapma arzusunun doruğa eriştiği bir noktada Ahmet Kerim, Samiye adlı bir kıza aşık olur. "Artık ne bir sayfa kitap, ne bir satır yazı...Ahmet Kerim içi boş bir kuklaya dönmüştür ve içini tamamıyla o kızın, o henüz yüzünü görmediği arsız mahalle kızının eline vermiştir" (s.110) İsiyasî davasını unutmuş, varlığını yalnızca bu kıza adamıştır. Bu sırada Ahmet Samim'in suikastiyle geri çekilen muhalefet, tek çatı altında toplanarak yeniden güçlenmeye başlamıştır. "Memlekette muhalefet yavaş yavaş yine baş kaldırıyordu ve bu sefer bütün muhalif akınların kaynağı Meclisi Mebusandı" (s.115) Buna rağmen Ahmet Kerim, insanî istekleri (Samiye'ye olan ilgisi) ön plâna çıktığı için politikadan uzak durur. "Samim'in vuruluşundan sonra politikadan ve politikacılardan neredeyse bedeni bir tiksinti duymaya başlayan Ahmet Kerim, bu cereyanların tamamıyla dışında ve uzağında kalmakla beraber ara sıra şunun veya bunu aracılığıyla olan biten işlerden haber almakta idi" (s.115) Bu noktada yazarın vermeyi amaçladığı düşünce insanın mutluluğu için küçük şeylerin yeteceği ve birincil ihtiyaçların karşılanması durumunda, bireyin toplumsal olaylar karşısında fazla etkilenmeyeceği yönündedir.

Ahmet Kerim, bu bahislere zerre kadar ehemmiyet vermiyor, hatta siyaset alanında ortaya çıkmış, gelmiş, geçmiş bir çok şeyleri ancak şimdi bunların ağzından işittiğine şaşıyordu. O gün bu gündür ne kadar bambaşka bir adam olmuştu! Her şeye ve herkese karşı yüreğinde bir yabancılık duyuyordu (s.121)

Ahmet Kerim'in aşk oyunu çok uzun sürmez. Samiye'nin ağabeyi İttihad ve Terakki taraftarıdır. Onun zoruyla Samiye, Ahmet Kerim'i bir gece evine çağırarak, ağabeyini kurduğu tuzağa aracı olur. Ancak Ahmet Kerim bu tuzaktan cesur bir tavırla kurtulur ve aşk oyununda yenik düşmesi yeniden siyasete dönmesine neden olur:

Bir defa o yorucu ve üzücü aşk oyunlarından kurtulmuş bulunmak, sonra ölümle şakalaşmak ve bu şakalaşmadan yenmiş olarak çıkmış olmak iradesine bir genç küheylan serbestliği ve kendi nefesine sonsuz bir güven vermiştir. Bundan böyle geçim kavgası ona bir spor kadar kolay geliyordu ve hayatta başarıya ulaşmış olan insanlara hiç şaşmıyordu. Her şey bir cüret mahsulüdür diyordu. Onun içindir ki bütün hızıyla yeniden basına, politikaya atıldı. (s.127)

*Hüküm Geces'i*ni siyasî atmosferli ve siyasî olayları aktaran bir roman olarak düşündüğümüzde Ahmet Kerim'in Samiye ile olan aşk ilişkisinin gereksiz olduğunu düşünebiliriz. Ancak bu bölüm yazar tarafından, siyaset ortamının çirkinliğini belirginleştirmek için kurgulanmıştır. Öyle ki, çirkin siyaset oyunları, sadece iki kişiyi ilgilendiren duygusal bir ilişkiyi bile etkileyebilmiştir. Bu noktada, çevrenin bireyler üzerindeki etkisini çok açık görebiliriz.

Eserin dördüncü değişim noktasını Ahmet Samim'den sonra Zeki Bey'in de suikaste uğraması belirler. Ancak bu defa katiller bulunur. Dolayısıyla bu, muhalefetin güçlenmesine neden olur:

Zeki Bey'in davası bir skandal havası içinde ve bütün İstanbul halkının gözü önünde görülmeye başlandı. Muhakemenin her safası ortaya yeni adlar atıyor, o zamana kadar gizli kalmış iğrenç gerçekleri, birer birer meydana çıkarıyordu.

Bu muhakeme, Türkiye'nin göğsünde birden bire patlayan bir ur gibiydi. Bundan fışkıran

irinlerin, kanların, kirletmediği, lekelemediği İttihatçı kalmıyordu. Komitenin bu, bir çeşit kokması gibi bir şey oldu. İttihatçılar çabaladıkça batıyorlardı. (s.145)

Beşinci değişimse yine Ahmet Kerim üzerinde olur. Siyasetin parçaladığı ilişkileri sonunda, defalarca özür dilemek için Ahmet Kerim'in kapısını çalan Samiye, her seferinde Ahmet Kerim tarafından reddedilir. Bunun sonucunda ise Samiye intihar eder.

Ahmet Kerim'in yüreğinin üstüne çöken yük, keşke bununla kalmış olsaydı. O umulmayan, o hatır ve hayale sığmaz intihar faciasından sonra, genç adamın kalbinde pişmanlık yuva yapmış bir yılan gibidir. (s.168)

Ahmet Kerim'i artık daha içine kapanık bir psikoloji beklemektedir. Bu andan itibaren gerçek ve doğru bulduğu değerlerin muhakemesine başlar.

Ahmet Kerim'i sona hazırlayan en büyük gelişme İttihad ve Terakki tarafından tevkif edilmesidir:

Hele tevkif edildiği akşamdan beri genç kanını tutuşturmaya başlayan hürriyet susuzluğu ve bu susuzluğun verdiği isyan ateşi bu gizli ihtilâl komitesinin manevi şahsiyetinde en uygun gelişme ve yayılma sahasını bulmuştu. (s.256)

İttihad ve Terakki muhaliflerinin tevkiflerine başlandığı sırada Mahmut Şevket Paşa'nın öldürülmesi, polisiye önlemlerin artmasına yol açmıştır. Anarşi ortamı kendini daha da hissettirir. Artık Ahmet Kerim hapishanededir ve ölümü beklemekten başka yapacak hiç bir şeyi yoktur.

Roman baş kişisi için mutlak değişim ve gerçeklerin ayırdına varması Ahmet Samim'den sonra en sevdiği arkadaşı Sırrı Bey'in de İttihad ve Terakki jurnalcisi olarak çalıştığını öğrenmesi olmuştur:

Sırrı Bey hakkındaki bu iğrenç gerçeğe erdiği saniyeden beri sanki donakalan Ahmet Kerim üzerinde bütün bu dramatik pandomimanın hiç bir tesiri olmamıştı. (s.297)

Ahmet Kerim artık tüm çabalarının boşuna olduğunu ve iğrenç siyaset sahnesinin nelere kadir olduğunu anlamıştır. İdam edilmekten kurtulup, Cemal Paşa tarafından sürgün edilmesinin ardından tamamen kendi içine kapanır:

Bu soğuk kalp ürpertisine, yaklaşan kışın beden ürpermeleri de eklenince Ahmet Kerim, büsbütün kendi kabuğu içine büzüldü. (s.330)

Sürgün, bir anlamda, onun kurtuluşu olmuştur. Kendini bulmasını ve gerçekleri daha iyi sorgulayıp ayırt etmesini sağlamıştır.

Muhalif bir gazeteci, dava adamı olarak yola koyulan Ahmet Kerim, son noktada sıradan bir insan görünümünü alır. Halkın büyük çoğunluğu gibi, o da artık pasiftir. Ancak eylem adamı olarak durulan ve hatta yok olan Ahmet Kerim, siyasetin tüm kirli yüzünü görmüş bir insan olarak, artık mutlak manada doğruların farkındadır, olgunlaşmıştır.

Gerçekten ilmin en yüksek katlarına erişememiş veya estetik dehanın, estetik duygunun en son gelişme merhalesine varamamış bir yarım fikir adamı, bir yarım münevver kadar tatsız, tuzsuz, düzmece ve yapmacık ne düşünülebilir? Bunların bütün fikirleri iğretidir; okudukları kitaplara göre bugün ak dediklerine yarın kara derler ve hayata hep başkalarının gözleriyle bakarlar...(s.329)

İkincil Roman Kişilerinin Kurgusal İşlevi

Hüküm Gecesi, tarihî ve siyasî olayları anlatan bir roman olduğu için, dönemi canlandırmak ve romanın fonunu oluşturmak zorunda olan yazar, eserine çok fazla şahıs katmıştır. Romanın şahıs kadrosunu iki ayrı sınıfa ayırmamız gerekir. Bunlardan birincisini, dönemin olaylarını bizzat yaşamış siyaset ve basın dünyasının tanınmış kişileri oluştururken, ikincisini; yazarın metnini roman seviyesine taşımak için kurguladığı kurmaca kişiler oluşturur.

Romanda Ahmet Kerim ve yakın ilişkilerde bulunduğu Ahmet Samim, Sırrı Bey, annesi ve Samiye dışındaki tüm şahıslar fon oluşturmak için kurgulanmışlardır. Romandaki işlevleri, sadece, olay örgüsünün içinde cereyan edeceği atmosfere gerçeklik kazandırmaktır. “Değişim kurgusu” içinde Ahmet Kerim’in yakın çevresini oluşturan kişilerden işlevleri de göz önüne alınarak değinildiği için, ayrı bir başlık altında bu kişileri yeniden değerlendirmeye gerek görülmemiştir.

Mekân

Hüküm Gecesi’nde mekân, yazarın diğer romanlarında olduğu kadar işlevsel tasarlanmamıştır. Ahmet Kerim’in annesiyle birlikte kaldığı konak, gazete binası ve Ömer Paşa’nın konağı olayların çoğunluğunun geçtiği yerlerdir. Bunun yanında İstanbul’un cadde ve sokakları, eğlence merkezleri, hapishane ve Ahmet Kerim’in sürgüne gittiği Sinop gibi farklı mekânlar vardır. Birinci grupta saydığımız mekânlar daha ziyade Ahmet Kerim’in ilişkiler ağına ve olay örgüsüne zemin hazırlarken, ikinci gruptaki mekânlar daha çok Ahmet Kerim’in psikolojisinin yanı sıra siyasî kaos ortamını canlandırmak için kurgulanmışlardır.

Ahmet Kerim’in konağı, annesiyle bir bütün halinde geleneğin ve huzurun temsilcisidir. Ahmet Kerim için konak, dışarıdaki çekişmeli hayatın, kapısından içeri girilince değiştiği bir mekândır. Gazete binası ise romanda ayrıntılı olarak ele alınmamıştır. Hummalı çalışan gazetecilerle dolu, muhalif fikirlerin havada uçtuğu bir yerdir. Yine muhalif fikirlerin ifade edilebildiği bir mekân olarak, yazarın da bir takım fikirlerini anlatması için ortam sağlayan bir işlevdedir. Bunun yanında -aşağı yukarı aynı işlevde- Ömer Paşa’nın konağı

da muhalefetin gizli savaşını sürdürebilmesi için ideal mekândır. Bu konakta kararlaştırılan fikirler, gazetede ifade imkânı bulur. Bu mekân da tıpkı muhalefetin gizliliği gibi sessizdir. Ayrıca Ömer Paşa konağına sembolik bir anlam yüklenmiştir. Şatafatlı Abdülhamid mutlakiyetinin yerini alan meşrutiyetle birlikte sarayın görkemi azalmıştır. İki devri de gören konak, o zaman ihtişamlı iken, artık sade bir hal almıştır. “Abdülhamid devrinin dillere destan olan ihtişamını hatırlatır hiç bir şey yoktu. Hafif bir iki devrim soluğu bu eski sadrazam konağının bahçesini hemen bir kaç yıl içinde İstanbul’un en bakımsız tekke ve türbe bostanlarına çevirmişti” (s.24) Bakımsız tekke ve türbe bostanlarına dönen aslında ülkedir. Nasıl ki *güz mevsiminin ilk kuru yaprak yığınları, konağın bahçesine terk edilmiş havası veriyorsa* (s.24) İttihad ve Terakki Cemiyeti de ülkeye bu hali vermektedir.

İkinci gruptaki mekânlar, belirttiğimiz üzere, Ahmet Kerim’in psikolojisini vermek içindir. Ahmet Kerim’in yalnız zamanlarında akşam yürüyüşleri esnasında yollar boş ve karanlıktır. İsiyasî ortam karşısındaki şüpheciliğini destekleyen bu durum muhtemel suikastçileri de romana sokar. Çünkü böyle bir mekân olası bir cinayet için idealdir.

Romanın bir bölümünde de mekân, farklı kültürlerin temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Yazara göre İstanbul’un bazı semtleri, değişik yaşam anlayışlarının ifade edildiği yerlerdir. “Ahmet Kerim artık kendisini büsbütün Beyoğlu’nun tesiri dışında hissediyordu. Burada atmosfer Türk’tür.” (s.105) Ahmet Kerim’in Beyoğlu’ndan çıkışı aslında batılı alafranga yaşamdan kurtuluşudur. Yazarca iyi olan Türk ananesidir ve onun, kokusu Türk olan bir yere gitmesi de bir nevi huzura ermedir. “Havada lavanta çiçeği, Edirne sabunu ve bir parça da kekik kokuyor” (s.105)

Bunların dışında, daha önce de belirtildiği üzere, eserin ağırlıklı noktası, siyasal olaylar (olay örgüsü) ve bu olaylar içinde birey olduğu için eserde mekân çok fazla işlevsel rol kazanmamıştır.

Zaman

Hüküm Geces’inde olaylar kronolojik olarak aktarılır. Eserin anlatım zamanı ile olay örgüsünün sürem zamanı aynıdır. Roman kişilerinin

geçmişlerine yönelik göndermeler dahil, herhangi bir zaman kırılması, gidip gelme yoktur.

Hüküm Geces'i'nin zaman sürecini İttihad ve Terakki ile Hürriyet ve İtilâf arasında iktidar kavgasının yaşandığı 1908-1911 yılları arası olarak belirleyebiliriz. Bireysel zaman süreci açısından değerlendirirsek eserin zamanı, Ahmet Kerim'in muhalifliğinin etkin olması ile durağanlaşması arasındaki süreçtir.

Derin Yapı

Hüküm Geces'i'nde Yakup Kadri'nin tezi "Politikanın çirkin oyunlarına gerek kalmadan, milliyetçi anlayışın ışığında ülkeyi aydınlık bir geleceğe hazırlamak" tır. Eserin vak'a kuruluşu, şahıs kadrosu, zaman ve mekânı, yukarıdaki ana düşüncüyü oluşturacak biçimde organize edilmiştir. *Hüküm Geces'i*'nin atmosferini yaşanmış olayların oluşturduğunu düşünürsek, yazarın tezini ortaya koyabilmek için üzerinde önemle durduğu ve yönlendirdiği tek kurmaca unsurun Ahmet Kerim olduğunu görürüz. Ahmet Kerim'in karakter yapısı, ilişkiler ağı ve ilişkilerinden sonra düştüğü durum, yukarıdaki tezi canlandırmak içindir. Ancak *Hüküm Geces'i*'nde, Yakup Kadri'nin diğer romanlarından görmeye alışık olduğumuz, ideal yaşam sistemi belirgin değildir. Ancak anarşinin kol gezdiği, kaotik bir ortamın içinden yıpranmış olarak getirdiği Ahmet Kerim'in, son durumdaki içine kapanık psikolojisi, yazarın da bu durumdan hoşnut olmadığını göstergesidir. Ayrıca romanın "Hüküm Gecesi" adlı bölümünde (xiv.Bölüm) Ahmet Kerim'in (bilinç akışı şeklinde) olayları yorumlaması, aslında o noktaya kadar geçen olaylara yazarın ne şekilde baktığıdır. Bu bakımdan Ahmet Kerim'in bilincinden geçen aşağıdaki sözler yazarın hisleridir ve derin yapıyı oluşturan unsurlardan bazılarını ihtiva eder:

Tanrı ihsanı nimetlerden herkesin kendi payını alması kabilken, nedendi, adına politika kavgaları denen bu haset sıtmaları, bu ateşli ihtiraslar? Nedendi? Bu kardeşi kardeşe, dostu

dosta, kocayı kariya düşman eden çekişmeler ve geçimsizlikler? (s.308)

Yakup Kadri'nin eserindeki olayların geçtiği zamanı yaşamış olması ve bir çoğunun içinde bulunması, -Ahmet Kerim yazarın roman içindeki sözcüsüdür- tezimizi güçlendirir. Ahmet Kerim'in serüveni boyunca savunduğu fikirler ile romanın sonundaki "Merkezi Umumi'de Bir Konuşma" bölümünde (xv.Bölüm) yazarın savunduğu fikirlerin paralelliği de bizim için ipucudur. Yazarın temelde yakındığı en büyük sorunun, -Türk milletinin aymazlığı- olduğu noktasını da göz önünde bulundurarak, eserin derin yapısını oluşturan duygu ve düşünceleri şu şekilde toplayabiliriz.

İşte Türk milletinin en büyük derdi: Kendi ululuğunu, kendi heybetini, bünyesindeki o eşsiz dayanma kabiliyetini bilmiyor. Kahraman adalelerini beğenerek seyredeceği yerde, onun üstündeki paçavralara bakıyor. Eyvah! Ben bu muyum? diyor. Hayır, sen bu değilsin, sen bu paçavraların altındaki adalelersin! Bu sözü ona kim söyleyecek?... (s.195)

Yukarıdaki aymazlığın ve toplumdaki gaflet uykusunun sebebi ise İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin görevi kötüye kullanan yönetimidir.

Yazar için tek devlet anlayışı milli ve milliyetçi devlettir. Bu bakımdan zafere ancak düşüncede ve harekette birliktelikle erişilebilir. "Aksi halde fert veya zümre teşebbüsleri daha başlangıçtan kısır kalmaya mahkumdur." (s.275) Yine eserin sonunda Ziya Gökalp'in , Ahmet Kerim'in idam edilmemesi yönünde Cemal Paşa'ya ricada bulunduğunu ve ricasının gerekçesini de "Ahmet Kerim için teşekkür ederim. O genç, günün birinde bize lâzım olacaktır. Türkçülük cereyanının gönüllü hadimlerinden biridir." (s.322) şeklinde açıkladığını görürüz. Bu nokta ise, yazarın okuyucuyu sevk etmek istediği yeni yolun "Türkçülük" olduğunu düşünmemize yol açar.

1.4.SODOM VE GOMORE

Mütareke yıllarının işgal altındaki İstanbul'u, Yakup Kadri'de, Kitab-ı Mukaddes'te günahkârlıkları yüzünden Tanrının gazabına uğradıkları söylenen Filistin'deki Sodom ve Gomore şehirlerini çağrıştırmıştır. Kavmin eskiden yapmış olduğu ahlâksızlıkların hemen hepsini yazar, yaşadığı toplumun içinde de görür. Geleneklerinden, millî değerlerinden kopmuş, alafranga ve monden hevesleri olan küçük bir çevre, yaşayış tarzları itibarıyla Lût kavminden farksızdır. *Sodom ve Gomore*²⁸ romanında, Yakup Kadri'nin yapmaya çalıştığı şey de, içinde bulunduğu toplumu, Lût kavmi imgesi ile özdeşleştirerek eleştirmektir. Bu bağlamda romanın konusunu işgal altındaki İstanbul'un sosyal yaşayışı, bazı alafranga çevrelerin ahlâk düşkünlüğü ve bu atmosfer içinde Necdet'in dramı olarak belirleyebiliriz.

Konusu ve olay örgüsü içinde roman baş kişinin serüveni göz önüne alındığında, *Sodom ve Gomore* için, *Kiralık Konak*'ın bir başka şekilde ifade edilişi diyebiliriz. *Sodom ve Gomore*'deki ortamı oluşturan koşullar *Kiralık Konak*'ta temellenmeye başlamıştır. İki eser yapı ve kurgu olarak da, kişilerinin donanımı ve işlevleriyle de birbirine çok benzemektedir. Değişik olan yalnızca roman kişilerinin adları ve sayılarıdır. Ayrıca, *Kiralık Konak*'ta ahlâksızlıklar genel bir çerçevede ele alınırken, *Sodom ve Gomore*'de cinsî bozukluklara odaklanılmıştır. Bu bakımdan gerekli yerlerde eserin yapısını daha net ortaya koyabilmek için *Kiralık Konak*'la benzeşen taraflarını belirtmemiz yerinde olacaktır.

Sodom ve Gomore'de aslında orijinal olan, İstanbul'daki çarpık ilişkilerin oluşturduğu fondaki olaylardır. Ancak yazar bu ilişkileri yorumlayabilmek ve ilişkilerin okur tarafından da olumsuz karşılanmasını sağlayabilmek için, Necdet'in serüvenini de romana dahil etmiştir. Böylelikle yarattığı Necdet prototipiyle kendisi de, Mütareke yılları İstanbul'unu değerlendirme imkânı bulmuştur.

Fondaki olayların Necdet'in serüveninden daha dikkat çekici olmasını sağlayan temel neden, entrikalarla dolu ilişkiler ağıdır. Öyle ki bu ilişkiler ağı,

²⁸ *Sodom ve Gomore*, ilk kez 1928 yılında Hamit Matbaası tarafından kitap olarak basılmıştır. Daha sonra Bilgi (1966-72) ve Birikim (1981) yayınlarınca üç baskısı yapılan kitabın, incelememize esas olan örneği 2000 yılında İletişim Yayınlarınca yapılan dokuzuncu baskısıdır.

sayıca fazla olduğu gibi, birbirinden farklı anlam birimlerine de işaret eder. Kimi ilişkiler, yasak aşkı, kimisi lezbiyenliği, homoseksüelliği, kimisi de alafranga saplantıları temsil eder, bu olguları ortaya koymaya yarar.

İlişkilerin sayıca fazla ve çeşitli olması romanda farklı pek çok şahsın varlığını beraberinde getirmiştir. Ancak Necdet dışındaki kalabalık şahıs kadrosu tamamen Lûtî, hedonist atmosferi oluşturmak için kurgulanmışlardır. Bir başka deyişle tek bir işlev için vardırılar. Romanın şahıs kadrosunun çok olmasından ve eserin insanî zaafları merkez almasından hareketle, roman kişilerini önem derecesi ile işlevlerini de göz önünde bulundurarak değerlendirmek faydalı olacaktır.

Roman Kişileri

Sodom ve Gomore, kalabalık bir şahıs kadrosuna sahiptir fakat Necdet, Leylâ ve Captain Gerald Jackson Read başta olmak üzere üç ana karakterin etrafında şekillenen kurgu içinde, diğer şahıslar fon oluşturmak amacıyla esere dahil edilmiştir.

Yakup Kadri'deki "dönemi yansıtmı, dönemi esas alma" biçimindeki yaygın anlayış, *Sodom ve Gomore*'de de kendini gösterir. Bu nedenle roman şahısları, atmosferi yaratan ya da mevcut sistemin kötü yanlarını ortaya koymaya yarayan işlevlerle donatılmış birer kukladan öteye geçememişlerdir. Necdet de dahil hiçbirinin karakter özellikleri sağlam çizilmemiştir. Aynı durumlar karşısında aynı tepkileri vermezler, sürekli çelişkili ve buhranlıdırılar. (Özellikle Necdet) Romandaki şahısların hepsinin davranışlarının çelişkili olduğu söylenebilir. Necdet'in, başlangıç durumundaki kişilik yapısından romanın sonunda -değişimi tetikleyen unsurların yetersizliğine rağmen- sıyrılması ve değişimin geldiği noktada bile Necdet'in eski-kalıplaşmış özelliklerinden izler taşıması romanın gerçekliğini zorlayan olgulardır. Bu konuya ayrıntılı şekilde Necdet'le ilgili kısımda değinilecektir.

Roman türü için kısa sayılabilecek bir hacme sahip *Sodom ve Gomore*'de, aşağı yukarı otuz kişiyi bulan bir şahıs kadrosu vardır ve bu gerçekten fazladır. Yazarın, şahıs kadrosunu kalabalık tutmasının sebebi ise, hedonist ilişkiler ağını çeşitlendirerek, romanda anlatılacaklara sağlam bir zemin oluşturmak istemesidir. Bu kadro içinden öne çıkanlar şunlardır:

Captain Marlow, Major Will, Nermin, Azize Hanım, John Prade, Orhan Bey, Atıf Bey, Sami Bey, Colonel de Rochepiere vb.

Roman baş kişisi Necdet gibi görünse de, kurgu açısından Leylâ, – *Kıralık Konak*'taki Seniha gibi- daha ön plândadır. Bu bakımdan incelemeye ondan başlamak yerinde olacaktır.

Leylâ

Leylâ, aymazlık içinde yaşayan, alafranga-monden takıntıları olan, batılılaşmayı yalnızca zevk âlemleri olarak algılayan bir takım Türk insanının ve kadınının sembolüdür. Babası Duyûn-ı Umûmiye eski memurlarından Sami Bey de, annesi de tıpkı kızları gibi alafranga züppe yaşayışı benimsemiş insanlardır. Bu bakımdan Leylâ'nın kişilik özelliklerinin, çevreyle bütünleştirilerek verildiğini ve bunun da Leylâ karakterini sağlamlaştırdığını görürüz. Bir başka deyişle Leylâ'nın alafrangalığı sonradan oluşmuş değildir. *Kıralık Konak*'taki Senihaların, Servet Beylerin uzantısı olarak süre gelen bir nesil vardır ve Leylâ da bu neslin en çarpıcı örneklerinden biridir.

Yakup Kadri'nin kendini geri çekerek romandaki bir şahsın, Jackson Read'in, ağzından Leylâ için "İstanbul'da tanıdığı kadınların mukayese edilmez bir surette en zekisi, en bilgilisi ve İngiliz terbiyesine ve İngiliz kültürüne en yakın olanıydı..." (s.51) ifadesini kullanması, onun batı hayranlığının ve taklitçiliğinin, batılı olmaktan ayırt edilemez boyuta ulaştığının göstergesidir. Jackson Read bile, Leylâ'nın yanında bulunduğu zamanlarda "kendisini memleketinde, kendi evinde hissediyor." (s.15) Leylâ'nın "göğüssüz, kalçasız, uzun ve düzgün bacaklı, sportmen" fiziksel özellikleri de alafrangalığını tamamlar. (s.51)

Leylâ'nın yukarıda saydığımız genel, göze ilk çarpan özellikleri romandaki atmosferi destekleyen unsurlardır. Ancak roman kurgusu için esas olan Leylâ'nın psikolojisindeki kibir ve yine alafrangalık kaynaklı ne istediğini bilmezliktir.

Leylâ, alafranga hayatla romanın ideal kahramanı, Necdet arasındaki tek köprüdür. Necdet, sadece Leylâ'ya aşkıdan dolayı, İngiliz zabıtlarının oluşturduğu toplantılara, İngilizlerden nefret etmesine rağmen katılır. Böylelikle yazar için, Necdet prototipi vasıtasıyla bu âlemleri irdeleme şansı

doğar. Leylâ'nın psikolojisindeki çift taraflılık, hem bir İngiliz zabiti olan Jackson Read'le ilişki içinde olması hem de Necdet'le nişanlılığı, Necdet ve alafrangalık arasındaki uçurumu kapatan unsurdur. "Necdet'le olan gizli ve ateşli bağlarında başka bir zevk, Jackson Read ile devam eden İngiliz işi hafif ve zarif flörtlerinde başka bir zevk ve –mandonite- başarılarını herkesin gözü önünde bir bir sermekte başka bir zevk duyuyor, erkekler tarafından kıskanıldıkça daha havaî, daha şuh oluyordu" (s.87)

Leylâ'nın dünyasının tamamıyla Jackson Read'den oluştuğu aksi bir durumda, Necdet için sosyete dünyasına girme ihtimali kalmayacak, aynı zamanda yazar da bu âlemin sırlarını ifşa etme şansından uzak kalacaktır. Romanın sonuçlanmasına yakın Leylâ'nın Avrupa'ya gidişi ile Necdet'in değişime giden yolda engelinin ortadan kalkmış olması da bu tezimizi güçlendirir.

Roman kurgusu açısından Leylâ'nın önemli diğer bir özelliği ise, psikolojisindeki "kibir" duygusudur. "Captain Jackson Read' den vazgeçip tamamıyla Necdet'e dönmek, mükellef ve muhteşem bir konaktan çıkıp üç odalı küçük bir eve göçmek gibi bir şeydi. Ve Leylâ'nın kibri böyle bir feragâtte bulunmasına asla müsait değildi." (s.139) Kibir Leylâ'yı, Leylâ ise roman kurgusunu yönlendiren en güçlü unsurdur. Leylâ'nın kibri, onu Necdet'e tamamıyla bağlanmaktan alıkoyar. İngiliz zabitlerini ve özellikle Read'i daha üstün görür. Bu noktada Leylâ'yı Read'e bağlayan tek unsur da alafrangalık kaynaklı "kibir" duygusudur. Leylâ'nın alafrangalığının erişebileceği en üst seviyede ise Jackson Read vardır. Read hem kadınların en arzuladığı erkek olarak, hem de İngiliz olmasıyla Leylâ'nın erişmeye çalıştığı en uç değerdir. Dolayısıyla Leylâ'nın "kibir" duygusu Necdet ve Read arasında denge unsurudur. Romanın akışı ve sürekliliği için Leylâ'nın iki uç değer arasındaki gidiş gelişlerini sağlar.

Kısaca Leylâ kişiliği ile, -Türk olması sebebiyle-, yazarın kafasındaki Gomore imajının en çarpıcı temsilcisi iken, işlevi ile Necdet ve İngilizler arasındaki çatışmayı sağlayan ve ayrı ayrı Necdet ve Read'in fonksiyonlarını belirleyen bir yapıdadır.

Necdet

Roman kurgusu içinde önemli bir rolü olmayan Necdet, Leylâ'nın dayısının oğlu ve nişanlısı olması nedeniyle, Sami Bey dairesine ve alafranga âlemlere rahatça girme şansına sahiptir. Ancak bu âlemler içinde kirlenmemiş ve iyi bir eğitim görmüş olması ile yazar tarafından idealize edilmiş bir tiptir.

Geçmişine ve ailesine yönelik bilgiler edinemediğimiz Necdet'in, eserde öne çıkan en işlevsel özelliği, mutaassıp sayılacak derecede İngiliz düşmanı olmasıdır. Hatta roman içinde Necdet'in varlığını sağlayan yegâne unsurun da İngiliz düşmanlığı olduğunu söyleyebiliriz. "Bunlara karşı kin ve nefret beslemek, yalnız bize yalnız Türklere değil, bütün insanlara bir vazifedir. Zira İngilizler yalnız bizim değil, bütün insanlığın düşmanıdırlar" (s.29) Necdet'in düşmanlığı bilinçli ve ideolojik bir tavırdan ziyade aşığı olduğu Leylâ'nın, bu çevre içinde yer almasından doğan kişisel bir kindir. Ancak romanın sonuna doğru kişisel kini, işgal kuvvetlerine karşı duyulan toplumsal öfke ile birleştikten sonra ideolojik (milliyetçi) bir kimlik kazanır. Yazarın prototipi olduğunu söylediğimiz Necdet'in, İngilizler hakkındaki duygu ve düşünceleri, yazarın hisleriyle birebir örtüşmektedir. Yakup Kadri'nin dönemin siyasî yapısını ortaya koymak için İngilizler için söylediği "Namert Albion" (s.24) sözü, hoşlanmadığı birisini bir Ermeni'ye benzeterek "Belki şu dakikada kendisini birdenbire zengin edecek en kolay ve en karanlık vurgun şekillerinden birini aklından geçirip durmaktadır" şeklindeki çıkarımı (s.40) ve bir Yahudi ailesi için de "gülünç, adi ve sırnaşık halleriyle..." (s.42) biçiminde betimlemeler yapması, Necdet'in İngilizlere odaklanan düşmanlığının, yazarda genel bir yabancı düşmanlığı olarak daha kapsamlı bir görünüm aldığını gösterir.

Necdet ve yazar arasındaki yabancı düşmanlığının farkını, Necdet'in İngilizlerin monden yaşama heveslerinden nefret etmesinin karşısında, yazarın siyasî ve toplumsal olaylara yaklaşımı belirler. Bunun yanında yazar da İngilizlerin sosyetik görünme takıntılarına ve sahte medeniyetçiliklerine hor görü ile bakar. "Hepsi de temiz, lekesiz, düzgün elbiselerinin altında kaba ve gür hayvanlığın bütün ayıplarını ve bütün perişanlıklarını gizlemekte onlar kadar usta idi." (s.115)

Bunlara dayanarak Necdet'in yapıyı ortaya koymaya yarayan en önemli özelliğinin İngiliz düşmanlığı olduğunu söyleyebiliriz. Düşmanlık onu harekete geçiren tek unsurdur. Romanın sonunda Leylâ'dan uzaklaşması bile, Leylâ'nın İngilizlerle olan sıkı fıkı ilişkilerinin sonucudur. Bu bakımda romanın başındaki durağan İngiliz düşmanlığının, aşağıdaki şekilde de belirtildiği üzere, Necdet'teki değişimi başlattığı, hızlandırdığı ve sonuçlandırdığını söylemek yanlış olmayacaktır:

Necdet = İngiliz Düşmanlığı → Değişim → Birey olarak Necdet

Kurgusal açıdan Necdet'in roman için önemli bir psikolojik özelliği de çelişkili ve ne istediğini bilmez yapısıdır. Romana süreklilik kazandıran ve olay örgüsünü şekillendiren onun çelişkileridir. Necdet, Leylâ konusunda da siyasî konularda da kesin fikirlere sahip değildir. Öyle ki İngilizlerden nefret etmesine rağmen, onların bulunduğu ortamlara girmekten uzak durmaz, alafranga saplantıları yüzünden Leylâ'ya kızmasına karşın onunla birliktedir. Bir İngiliz zabitanın aşığı olmasından dolayı Leylâ'yla devamlı kavga eder ama davranışlarında tutarlı değildir ve kavgalar bile Leylâ'yı sevmekten onu alı koyamaz. Tam anlamıyla ne istediği bilmemektedir. "Bitti, bitti, bitti artık! Aramızda hiçbir şey kalmadı.-Oh, kurtuldum!- diyordu. Fakat içinden yine kendi kendisine -unutabilecek miyim? Nasıl unutabileceğim?- diye soruyordu" (s.33) Leylâ ile olan ne idüğü belirsiz nişanlılığını devamlı bitirme arzusundadır ama kendisinde bu kuvveti hiç bir zaman bulamaz. "Bitti, bitti artık demesinin nasıl kendini aldatmaya yöneltmiş masumcasına bir yalan olduğunu anlıyordu" (s.34)

Necdet'i Leylâ'ya karşı yaptırım uygulamaktan alıkoyan engelse ona duyduğu olağanüstü aşk ve cinselliktir. Leylâ'nın kadınlığı, Necdet'i pasifize eden ve içindeki öfkeyi hapseden bir niteliktedir. Öfkenin açığa çıkması karşısında dengeleyici unsurdur. "Bu sahada ise Leylâ'nın uzun uzadıya düşünüp taşınmasına, yeni yeni plânlar ve oyunlar düzenlemesine hacet kalmıyor, yalnız kadınlığının çıplak cinsiyetiyle görünmesi yetiyordu" (s.142) Bu durum aynı zamanda aşkın duygusal yönünün değil, cinsel yönünün ilişkilerde ağırlık kazandığı gerçeğine işaretle Sodomcu anlayışa gönderme niteliği taşır. Yazarın ideal kahramanı bile, evlilik dışı ilişkiye girebilmektedir.

Bunun yanında, Leylâ ile ilişkisi Necdet'e mutluluk vermez, sürekli bir iç-çatışma halindedir. Leylâ'nın aymaz tavırları ve ilişkilerinin belirsizliği, Necdet için derinlerde yanan bir ateştir. "Bu ateş Necdet'in kökünü kemirmekte ve bu öldürücü yanıfta şefkat ve merhamete benzeyen bir zaaf, insana için için, sine sine, ağlamak arzusu veren bir asil tat vardı." (s.37) Ayrıca Leylâ'ya olan bu bağ, Necdet'in nefret ettiği İngilizlerle bir araya gelmesini sağlar. Leylâ'yı görme hevesiyle İngiliz zabitlerinin evlerine bile gider. "Zira, genç adamın bir İngiliz evine, bu ilk gelişidir ve daha ilk adımdan başlayarak bütün sevdiği, nefret ettiği, kıskandığı kimselerle sarılı kalmıştır." (s.99) Bu noktadan hareketle Necdet'in kişiliğinin "Necdet'in silik ve sönük kişiliği..." (s.139) ifadesinde dile getirildiği gibi aslında pasif olduğu sonucuna ulaşırız.

Necdet roman boyunca şuursuzca gezen bir melankolikten farksızdır. Ne yaptığını, yapacağını, nereye gideceğini bile aslında bilmez. Onu en iyi tanımlayansa yazarın Necdet için "Derdi verenden deva arıyordu" (s.133) şeklindeki saptamasıdır. Bu söz Necdet'in psikolojisindeki ve roman kurgusundaki paradoksal yapıya işaret eder. Necdet ve romanın ideal sistemi için tek sorun Leylâ'dır, ama sorun giderilmenin aksine, üzerine mutluluk anlamları yüklenmiş bir niteliktedir ve soruna erişilmeye çalışılır. Soruna erişmeye çalışan ve derdinden adeta varolan Necdet, bunun için çelişkilerle dolu çizilmiştir. Silik kişiliği sayesinde Leylâ ile birlikte olur ve bu birlikteliği korumaya ve idame ettirmeye çalışır. Leylâ'yı görebilmek için İngilizlerin evine kadar şuursuzca girer. Bunun sonucunda da yazara Sodomcu-ahlâksız ortama girme ve bu ortamı sorgulama imkânı doğar. Necdet'in tutarlı ve oturmuş bir karaktere sahip olduğu aksi bir durumda, yazarın bu âlemlere girme şansı olmayacaktır. Bu bakımdan Necdet'in kişiliğinin, yazar tarafından, olayları ortaya koymak, sorgulamak ve olay örgüsünü şekillendirmek için yapılandırıldığını söyleyebiliriz. Bu durumu şu şekilde şemalandırabiliriz.

Necdet'in Çelişkili ve Silik Kişiliği → Leylâ ile ilişkisi → İngilizlerle aynı ortamlara Girmesi → Yazarın Sorgulama Şansının Doğması

Jackson Read

Sodom ve Gomore'nin şahıs kadrosuna baktığımızda, yabacıların çoğunlukta olduğunu görürüz. Romanın atmosferi ve olay örgüsü tamamen yabancı şahıslar tarafından oluşturulmuştur. Bunların arasında ise kurgu bakımından en önemli işleve sahip olan Captain Gerald Jackson Read'dir.

O, tipik İngiliz insanının temsilcisidir. Bir İngiliz zabiti ve sosyetenin içinden birisidir. Romandaki monden hayatın kirli ilişkiler ağından oluşmasına karşın sosyetenin entrikalarına bulaşmamıştır. Kadınlar tarafından arzulanan bir erkektir ve bir çok kadınla da ilişkiye girmiştir. Ancak diğer İngiliz zabitlerinin aksine homoseksüel ilişkiye şiddetle karşıdır. Bu anlamda Read için yabancılar arasındaki en ideal tiptir diyebiliriz. Çünkü Leylâ ile ve daha sonra Şehnaz Sultan'la olan ilişkileri bir İngiliz için (yazar tarafından aktarıldığı üzere) temelde normaldir. Ancak yazarın Read'i kullanım sebebi, Read'deki ahlâksızlığı belirtmek değil, onun vasıtasıyla Türk kadınlarının düşkünlüğünü ve ahlâksızlığını ortaya koymaktır. Çünkü Leylâ nişanlı, Şehnaz Sultan da evli ve saray eşrafından birisi olmasına rağmen Read'le birlikte olurlar.

Jackson Read'in roman kurgusu içinde en önemli işlevi Leylâ ile olan ilişkisinden kaynaklanır. Bu çarpık ilişki romandaki en güçlü çatışma unsurudur. Necdet'in kişiliğini ve değişimini bu ilişki belirler. Çünkü Necdet'teki İngiliz düşmanlığı bir İngiliz olması sebebiyle Read'de odaklanmamış, Read'in Leylâ ile ilişkisi yüzünden İngiliz halkını kapsamıştır. Bu etki-tepki durumunu şu şekilde gösterebiliriz:

Jackson Read ↔ Leylâ ilişkisi → Necdet = İngiliz Düşmanlığı

Eserin kurgusunda ana işleve sahip, yukarıda saydığımız şahısların dışında, ikincil derecede olmalarına rağmen, kimi zaman yapıya, ana şahıslardan daha fazla etki eden roman kişileri de vardır. Bunları önem sırasına göre şöyle sıralayabiliriz;

Captain Marlow

Görevi işgal altındaki İstanbul'un siyasî durumunu ve gelişmeleri İngiliz Hükûmetine bildirmek olan Marlow, Oxford Şark dillerinde okumuş, Türkçe bilen, kaba saba bir İngilizdir. Jackson Read'in çocukluktan beri arkadaşıdır. Romandaki temel işlevi ise hedonist ortama katkısıdır.

Yazarın, romanda -Lût Kavmini yeniden canlandırma- olgusu kendisini onunla gösterir. Marlow, cinsî sapkınlığın gelebileceği son noktadır. Azize Hanım'ın kocası Atıf Bey'le ve İstanbul'un bazı delikanlıları ile homoseksüel ilişkiye girer. "Atıf Bey Captain Marlow'u büsbütün kendine çekti. İngiliz zabiti vücudunun bütün diriliğini, sertliğini kaybetmişti. Dudak dudağa geldiler..." (s.154) Girdiği ilişkileri en ince ayrıntısına kadar anlatmaktan bile utanç duymaz. Bu anlamda Marlow'un işlevinin atmosfer yaratma amacı taşıdığını söyleyebiliriz. Ayrıca romanın sonunda, yazarın derin yapıya yönelik doğruları bir yabancı gözüyle de tasdik ettirmek istenir. Bu da Marlow aracılığıyla gerçekleştirilir. Ahlâksızlığın en büyük temsilcilerinden birisi olan Marlow bile durumu kabullenir .ve Yakup Kadri'nin milletin bütününü oluşturduğunu düşündüğü gerçek Türk insanının nitelikleri, onun ağzından dile getirilir:

Türk olduğunu ispata çalışan Madam Jimson gibi, bütün öbür tanıdığınız erkek ve kadınlara ancak birer "galat-ı hilkat" gözüyle bakılabilir. Her milletin içinden soysuzlar çıkabilir. Siz şimdi tutup da bunlardan Türk milletinin ırkî karakterlerini mi keşfe kalkacaksınız! Ne yazık, aziz Gerald, üç yıl karşı karşıya savaştıktan, dört yıl taraf taraf bir çok şehirlerini işgalimiz altında tuttuktan sonra, gene hiçbir Türk tanımadan, gerçek hiç bir Türk yüzü görmeden buraları bırakıp gidiyoruz. (s.277)

Major Will

Romandaki işlevi aşağı yukarı Marlow'unkiyle aynıdır. Marlow homoseksüel ilişkiyi temsil ederken; Will, heteroseksüel ilişkinin hedonizm boyutuna yükselmesini sembolize eder. İstanbul'da ne için bulunduğu belli olmayan Will'in tek özelliği barlarda meyhanelerde zevk sürmek ve işveli kadınlarla beraber olmaktır. Cinsî sapkınlığın zirvesi olarak gördüğümüz Will, yazarın yeniden yarattığı Sodom imajının Marlow'la birlikte en Lûti unsurudur.

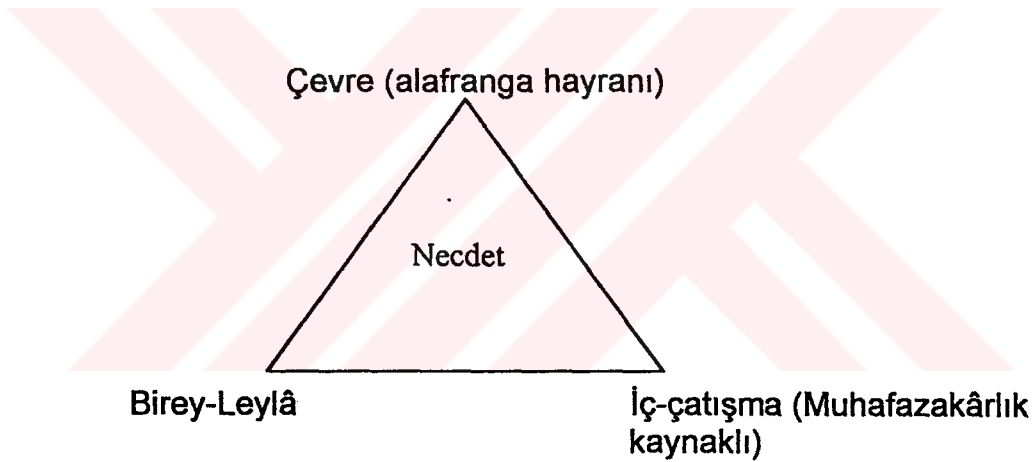
Madam Jimson

Azize Hanım'la birlikte ahlâksız kadın modelini sembolize eder. Romanın fonunu oluşturmanın yanında, kurguya yönelik işlevleri de vardır. Esere yeni çatışma ve merak unsurları onun aracılığı ile girer. Azize Hanım, Jackson Read'le sohbetleri vasıtasıyla Captain'deki iç-çatışmayı artırır. "Etrafınız türlü türlü dedikoducularla çevrilidir. Bu münasebetin sizin kariyerinize kadar kötü tesir edeceğini söyleyenler de var." (s.127) Necdet ve Jackson Read arasında gerçekleşebilecek olası bir düelloyu da o muştular. "Leylâ'nın nişanlısı Necdet Bey, Captain Jackson Read'i düelloya davet etmiş" (s.131) Bunun yanında Jimson okurdaki uyanışı ve okurun yazarın bakış açısına yaklaşmasını sağlamakta da kullanılmıştır. Onun, Leylâ hakkındaki düşünceleri, aslında yazarın görüşleridir ve okuyucuyu o yönde motive etmek isteyen yazar, Jimson'u bir aracı gibi kullanmıştır. "Hele Leylâ gibi snob, gösterişçi bir kız için sizin dostluğunuz hayallerin üstünde bir monden itibar kaynağıdır. Onun sizde aradığı ve bulduğu şey işte bundan ibarettir. (s.128)

Sodom ve Gomore'nin olay örgüsü ve düşünce sistemi içinde en önemli görevleri yukarıda saydığımız roman kişileri paylaşmıştır. Romandaki gerilimi ve sürekliliği ise bu roman kişilerinin birbirleriyle olan ilişkileri ve özellikle uyuşmamaları belirlemiştir. Bu bakımdan roman kurgusunu ortaya koyabilmemiz için bireyler arası çatışmaları değerlendirmemiz gerekmektedir.

Çatışma

Eserde kişiler, başlangıç durumunda kendilerine has bir takım özelliklerle donatılmıştır. Farklı özelliklere sahip olmaları ve birbirleriyle uyuşamamaları bireyler arası çatışmayı doğurmuştur. Çatışmanın sonunda ise kişilik değişimi, olgunlaşma vardır. Bu anlamda *Sodom ve Gomore*'nin yapısı, "çatışma ve değişim kurgusu" içinde belirlenmiştir diyebiliriz. Ancak romandaki çatışmaları salt birey-birey çatışmalarına indirgemek yanlış olacaktır. Çünkü Necdet'in temelde çatıştığı, genel olarak çevredir. Çevreyle çatışması iç-çatışmaya, iç-çatışma ise ancak çıkış noktasında birey-birey çatışmasına yol açar. Çatışmaların merkezindeki kişi olarak değişim geçiren tek birey de doğal olarak Necdet'tir.



Necdet kişiliği ve beklentileri itibarıyla, içinde bulunduğu ortamı teşkil eden diğer bireylerden tamamıyla farklıdır. Daha önce belirttiğimiz üzere, bu çevre içinde başı boş gezen, aylak insan havası ve pasifliği, onu hoşnut olmadığı ortamdan uzaklaştırmaya engeldir. Dolayısıyla ne çevresiyle baş edebilecek ne de kaçıp kurtulabilecek kuvvette ve kişiliktir. Aynı zamanda Leylâ'ya olan aşkı ve Leylâ'nın alafranga ortamlarda bulunması Necdet'in çevresinden kopmasına engeldir. Bu kaçınılmaz durumsa Necdet'in psikolojisine çelişkileri, çatışmaları ve hatta hastalıklı bir ruh halini sokar. Ondaki yabancı düşmanlığı ve alafranga tarzı gün geçtikçe benimseyen Türk insanına karşı duyduğu öfke, en çok sevdiği ve en az kaybetmek istediği insan olması itibarıyla, bireysel olarak Leylâ'da odaklanmıştır. Bir başka

deyişle toplumun indirgenmiş hali Leylâ'dır ve Necdet'in Leylâ ile olan çatışması onun çevresiyle uyumsuzluğunun neticesidir.

Necdet-Leylâ çatışması karşılıklı değildir. Çatışan unsur yalnızca Necdet'tir. Onun da Leylâ'ya olan öfkesi, Leylâ'nın yaşadığı hayata karşı tiksinti ile bakması ve pek çok kez dile getirmesi, Leylâ' da değişim yaratmaz. Hatta en ufak bir çatışma dahi belirmez. Çünkü Leylâ açısından Necdet'in hiç bir önemi yoktur. (*Kıralık Konak'ta* Seniha için Hakkı Celis'in öneminin olmadığı gibi) O, –Necdet'li ya da Necdet'siz- normal hayatına devam eder.

Necdet'in çevresiyle ve Leylâ ile olan çatışması “yaşadığı şehre, etrafını saran halka ve kendine karşı duyduğu yırtıcı bir öfkeyle” son bulur. (s.259) Bu noktadan itibaren Necdet değişim süreci içine girecektir.

Değişim

Başlangıç durumunda Necdet, durağan bir yapıya sahiptir. İnsanlarla ilişkileri yüzeyseldir. Girdiği ortamlarda siliktir. Aşığı olduğu Leylâ'ya karşı pasiftir. İlişkilerinin dizginleri tamamen Leylâ'nın elindedir. Ancak Necdet bu durumdan hoşnut değildir. Roman boyunca kendisine bir çıkış yolu arar ama bulamaz. Sonunda değişim için tetikleyici unsur devreye girer: Savaşın kazanılması. Nasıl ki biz inceleme boyunca bir savaşın varlığından bahsetmediyse, ve yalnızca değişim kurgusu içine aldıysak, romanda da durum bu denli ani olur. Eserdeki en büyük teknik hatalardan birisi de bu noktadır. Çünkü roman boyunca Necdet siyasî olaylara karşı duyarlı bir kişi olarak çizilmemiştir. Bunun yanında Türk halkının kazanacağı olası bir savaşın varlığı bile belli belirsizdir. Yazar, adeta bir gazete yazarı edasıyla, romanın yazıldığı zamanın okuyucusuna seslenmiştir. Bu romanı 1920'lerde okuyan bir okuyucu, eserle aynı siyasî fonu yaşadığı için olayları yadırgamaz, çünkü bilmektedir ve birebir yaşamaktadır. Ancak seksen sene sonra okuyan bir okuyucu için olay örgüsünü etkileyen siyasî olaylar muammadır. Bunların anlatılması gerekirdi. Kaldı ki romanın sonunu bu siyasî gelişmeler getirecektir:

İşte, Necdet de Anadolu'dan böylece ümidini kesmiyordu. Hele Sakarya zaferinden sonra onda bu ümit büsbütün kuvvet bulmuştu.(s.259)

Bu teknik hatayla aynı paralellikte Necdet'teki değişim de ani ve tamamen farklı bir insan görünümüne bürünme şeklinde gerçekleşir. İngiliz düşmanı olmasına rağmen, arkadaşlarıyla gittiği bir barda İngilizlerle tartışma çıktığı zaman korkan ve sinen Necdet, romanın sonunda nasıl bir değişime uğradıysa, en ateşli vatanseverlerden birisi oluvermiştir:

Necdet öfkeden tir tir titremekteydi. Elleri ne çatalı ne bıçağı tutabiliyordu. Bereket versin ki, öbür taraftan Necdet'in tanıdığı üçüncü şahsın araya girmesi üzerine hadise kapanmış gibi görünüyordu; Necdet üst üste iki üç defa Cemil'den özür diledi:

-Bütün bu hakaretleri biz kanıksadık... (s.77)

O dönemde normal herhangi bir insan bile İngilizlerden nefret ederken, o onlarla aynı davetlere bile gider. Cephede savaş verilirken o Leylâ ile meşguldür. Ancak birdenbire ve hiç bir temeli, dayanağı olmadan Necdet'in vatanını ve Anadolu insanını seven biri olarak karşımıza çıkması, büyük bir kurgu hatasıdır:

İstanbul'da hayretten sevince vakit yoktur. Altı gün içinde Afyon'dan İzmir'e! Lâkin, en rahat, en arızasız bir yürüyüşle bile bu mesafeyi altı günde almanın imkânı olamaz. Acaba bu bir rüya mı? Necdet bunun bir rüya olduğunu sananlardandı. Fakat o kadar tatlı, o kadar yüce ve ilâhi bir rüya ki ondan uyanmak istemiyordu. "Bir rüya içinde öleyim" diyordu. (s.270)

Yakup Kadri gibi bir yazarın böyle bir hatayı yapmasının sebebi, eserini sonlandırmanın yanında, bitimin vurucu ve etkileyici olmasını sağlamak düşüncesi ile ilgili olmalıdır. Bu şekilde bir sonlandırma ile Necdet,

yazarın ideal sistemine adım atmıştır. Böylelikle yazar da doğruların ne olduğunu bu vasıtayla aktarmış olur.

Mekân

Eser, Jackson Read'in Nişantaşı'nda yeni bir apartmanın ikinci katındaki dairesinde başlar, Leylâ'nın babası Sami Bey'in dairesinde devam eder. Daha sonra Madam Jimson'un Sıraselviler yolundaki evi, Necdet'in dairesi, Major Will'in yalısı ve İstanbul'un bazı eğlence yerleri mekân olarak romana dahil olur. *Sodom ve Gomore*'de "mekân" *Kiralık Konak*'taki kadar işlevsel olmamakla beraber, bir takım düşünce ve yaşayış sistemlerinin sembolü olarak karşımıza çıkar. Aşağı yukarı her mekân belli ilişkilerin yaşanabileceği ortamlar olarak kurgulanmıştır.

İlk işlevsel mekân Madam Jimson'un evidir. Bu ev, alafranga, monden yaşamın gerçek anlamda temsil edildiği bir yerdir. Davetler, sıkı fıkı kadın erkek ilişkileri, bu mekânla özdeşleştirilmiştir. Jimson'un evindeki ilişkiler, yozlaşmış bir şekilde bir Türk evinde de devam ettirilmektedir ki, alafranga züppeliğin temsili noktasında, Sami Bey dairesini görürüz. Burası da Türklerin ve yabancıların girip çıkabildiği, davetlerin birbirini takip ettiği bir yerdir.

Eserde en işlevsel mekânsa Major Will'in yalısıdır. Burası dekoruyla, havasıyla romandaki Lûtî, hedonist havayı yaratan en güçlü mekân unsurudur.

Major Will burasını şehvetli resimler ve heykellerle dolu bir çeşit yatak odası haline sokmuştu. Mesela mihrabı içine, on yaşlarında birer çocuk büyüklüğünde birbirlerine sarılmış, dudak 'dudağa öpüşen çıplak bir çiftin heykeli konulmuştu....Bunlar da bedenlerinin aşağı kısmını utanmazca gösteren hayvanlık örneği idi...Kurşundan dökülmüş boyalı bebekler, bazısı da son derece belirli bir cinsiyet anatomisine göre yapılmış açık saçık

kabartmalardı...Duvardaki pornografik resimlerinse haddi hesabı yoktu... (s.103)

Major Will karakteri, içinde yaşadığı mekânla bütünleştirilmiştir. Ayrıca işgal altındaki İstanbul'un yazara Sodom ve Gomore'yi çağrıştırdığı öngörüsünden hareket edersek, buranın aynı zamanda Sodom ve Gomore'yi ve dolayısıyla işgal altındaki İstanbul'u sembolize ettiğini söyleyebiliriz. Major Will'in evi bir anlamda, Sodom ve Gomore şehirlerinin indirgenmiş, küçük bir örneğidir. Çünkü bu denli şehvet duygularıyla bezenmiş bu mekân gerçekte bir mescittir.

Olay örgüsünün geçtiği zamana gerçeklik kazandırmak ve bazı duyguları temsil etmenin yanında mekân, bazen insan tasvirlerinde de kullanılmıştır. Yakup Kadri Boğaziçi ile Madam Jimson'u özdeşleştirir ve onu şu şekilde anlatır:

Evet, Madam Jimson bu bahar vaktinin Boğaziçi kıyıları gibi mavi, yeşil, beyaz, kızıl, sarı ve erguvani renklerin bütün parlıtlı çekiciliği ile donanmıştı ve Boğaziçi gibi tatlı, baş döndürücü bir koku ile kokuyordu ve yine tıpkı Boğaziçi gibi yatağından henüz çıkmış bir kadın kadar perişandı. (s.126)

Mekânın kurguya katkısı yukarıda aktardığımız üzere, kimi zaman olaylara zemin hazırlamak, duygu ve düşünce sistemlerini sembolize etmek kimi zaman da roman kişilerini canlandırmaktan ibarettir.

Zaman

Romanda, hissedilen iki ayrı zaman dilimi vardır. Birincisi Tevrat'ta adı geçen Sodom ve Gomore şehirlerinin Tanrının gazabına uğradıkları zaman dilimi, ikincisi ise, bu zaman diliminin eserdeki uzantısı olan mevcut süreçtir. Yazar iki ayrı zaman dilimi içinde yaşanan olaylardaki benzerliği ve zamanları birleştirici kılan bir takım önemli durumları, her bölümün başına kutsal kitaplardan (özellikle Tevrat) Sodom ve Gomore şehirlerinin gazabı ile ilgili

yaptığı alıntılarla sağlamıştır. Alıntılar her bölümde anlatılacak Lûfî ilişkileri özetleyen bir yapıya sahip oldukları gibi zaman dilimleri arasındaki paralelliğe de işaret eder. Alıntılar da eserdeki olaylar da hiyerarşik bir bütün içinde sona doğru uzanır.

Romanı kendi metin bütünlüğü içinde değerlendirirsek, olayların düzenli bir akış içinde geliştiğini ve zaman diliminin, İstanbul'un İngilizler tarafından işgal edildiği mütareke yılları ve savaş sonu olarak belirlendiğini görürüz. (Kasım 1918- Mart 1920)

Eserin anlatma zamanı ile olay örgüsünün gelişim zamanı aynıdır. İleriye ya da geriye gidip gelmeler, zaman kırılmaları yoktur. Geriye dönüş olarak Jackson Read ve Marlow'un geçmişine yönelik bilgilerin verildiği bir yer vardır. Ancak o bölümde de anlatma tarzı değişmemiş, kronolojik zamandan kopulmamıştır. Bir başka deyişle anlatıcı olayların akış sürecine ara verip, Jackson Read ve Marlow'u tanıtmak için onları, geçmişte canlandırıp yeni bir zaman dilimi yaratmamıştır. Bu bakımdan kısaca, *Sodom ve Gomore*'deki olayların yaklaşık bir buçuk senelik bir süreç içinde kronolojik olarak aktarıldığını söyleyebiliriz.

Derin Yapı

Romanda, Yakup Kadri'nin vermek istediği ana düşünce, işgalle birlikte Türk toplumunun bir kısmında görülen *yozaşma ve aymazlıktır*. Eserin derin yapısını da bu nokta oluşturur. Ancak yozlaşmanın kaynağı batıdır ve Türk insanı batılı insanla yakınlaştığı zaman yozlaşmanın işaretleri görülmektedir. Bu anlamda Yakup Kadri, geleneksel, millî değerlerle yetişip, olgunlaşan Türk insanının karşısına tamamen alafranga takıntılarla beslenmiş züppe azınlığı getirerek, iki değer çatışmasını sağlamış ve kendi idealinin gerçekleşmesi yönünde roman unsurlarını kurgulamıştır.

Romandaki atmosferi İngiliz işgali karşısında yazarda beliren Sodom ve Gomore imajının oluşturduğunu daha önce belirtmiştik. Dolayısıyla metindeki mevcut sistem Tevrat'taki Lûfî sistemle bütünlük içindedir. Yazar adeta ikinci bir Lût kavmi yaratmış ve kavmin ahlâksızlıklarını, insanî değerlerden uzaklığını göstererek ideal sistemin doğrularını aktarmak için zemin hazırlamıştır.

Eserdeki toplum pek çok yönleriyle Lût kavminin davranışlarına ve hayat anlayışlarına paralellik gösterir. Kadınlar ahlâkî düşkünlük içinde kıymetli hediyeler alabilmek için erkeklerle birlikte olmakta, sefahat içinde hayat sürmekte ve eğlence âlemlerinden başka bir şey düşünmemektedir. Bunun da ötesinde tam Lût kavmine has bir tutumla lezbiyen ilişkilere bile girebilmektedirler.

Küçük Nermin'e gelince, o tamamıyla Miss Fanny Moore'nin malı olmuştur. Masuvânın örneği gibi iğrenç, utanmaz ve çekici olan bu Amerikalı kız Major Will gecesinden beri, toy ve körpe avını bir ipekten ağ içinde hapsetmişti...(s.144)

Bu kadınların "etleri erkekten gelen cinsel akıntılara karşı Sappho'nun derisiyle zırhlanmış" (s.188). Kadınlar gibi erkekler de cinsi arzularına boyun eğmiş bir şekilde yaşamaktadırlar. "Kadınlar sofralarına sunulmuş bir yemek gibidir ve hangisinden yiyeceklerini şaşırırlar."(s.12). Ahlâki yapı o denli bozulmuştur ki Bir İngiliz zabiti olan Read, saray eşrafından ve evli Şehnaz Sultan'la bile birlikte olabilir. Captain Marlow bir başka erkekle (Atıf Bey) homoseksüel ilişkiye girebilir ve hatta bunu gururla anlatabilir. Bu durum İncil'de şu şekilde ele alınmıştır,

Kezalik erkekler dahi nisa'nın tabîî istimalini terk ile kendi şehvetlerinde birbirleriyle kızışıp erkek erkek ile fuhşiyat işleyerek nefislerinde dalaletlerine layık olan cezayı buldular. (*Ahdi Cedid*, Pavlus Resul'ün Romalılara Hitabı)

Böyle bir ortamda bir mescid bile cinsî arzulara hizmet edecek şekilde düzenlenebilir. Eskiden teravih namazları kılınan mekânda artık bir takım zevk verici aletler vardır:

Bunlar uçları püsküllü ve tırtıllı bir çeşit kamçılardı. Bunlar maymun tüylerinden bir çeşit

saçaklardı. Bunlar siyah, kızıl ve sarışın bir çeşit perukalardı. Nihayet bunlar, üstleri zıypak ve yağlı bir çeşit irili ufaklı yılan yavrularıydı. (s.104)

Hedonist ortam o denli kuvvetli ve karmaşıktır ki Azize Hanım Marlow'a tutkunken, Marlow Azize Hanım'ın kocası ile cinsel ilişkiye girmektedir.

Yukarıda aktardığımız çevre içinde bu sisteme uymayan tek unsur Necdet'tir. Bunun için ideal sistemi yaratacak tek unsur da odur. Kirlenmemiş ve yıpranmamış ahlâk anlayışının yanı sıra, millî ve manevî değerlere verdiği önem, ideal sistemin ne olması gerektiğine yönelik izler taşır. Böylesine bir toplum içinde yanlışların ayırdına vararak, inandırıcılığının zayıflığına rağmen, değişim içine girmesi de okura doğruların aktarılması ve derin yapının belirlenmesi içindir. Bu noktadan hareketle Necdet için çatışan iki sistem arasındaki köprüdür diyebiliriz. Çünkü Necdet hem kişiliğindeki pasiflik itibarıyla iki değer arasında şuursuzca gezerken sistemlerin yakınlaşmasını sağlamış hem de geçirdiği değişimle ideal sistemin galip gelmesi yönünde işlev kazanmıştır.

Bunlara dayanarak yazarın sürdürülmesini istediği bir yaşam tarzının, siyasî duruşunun olduğunu ve bunları da kendisinin romandaki yansıması olan Necdet aracılığıyla ortaya koymaya çalıştığını söyleyebiliriz. Öyle ki yazarın toplumu görmek istediği biçim anlatıcının ağzından şu şekilde verilmiştir. Bu nokta ayrıca eserdeki sistemler arası çatışmaya ve ideal sistemin üstünlüğüne işaretir:

Orada, buranın Madam Jimson'larına, Leylâ'larına, Major Will'lerine, Rochepierre'lerine, Azize Hanım'larına, Nermin'lerine, Fanny Moore'larına, Orhan Bey'lerine, Captain Marlow'larına karşılık, babaları savaşa gitmiş yavrularının beşiğini sallayan temiz ve sabırlı kadınlar, vücutlarını Allah tarafından kendilerine teslim edilmiş kutsal bir emanet gibi saklayan genç kızlar, bunların üstüne şefkatle titreyen nur yüzlü nineler ve Anadolu'ya dair son iyi haberleri bildiren gazeteyi bir

muska gibi devşirip cebine yerleştirdikten sonra sanki kendisini bütün dünyanın hazinelerine sahip bir adan kadar mesut hisseden fakir vatandaşlar vardı. (s.193)

Yazarın yukarıdaki alıntıda özetlemeye çalıştığı sistemler arası farkı, eserin bütününe yayarak şu şekilde şemalandırabiliriz:

<u>Mevcut Sistem</u>	<u>İdeal Sistem</u>
1- Doğal olmayan zevkler	1- Kadın erkek ilişkisinde aşkın yüceltilmesi
2- Batı hayranlığı, alafranga özentiler	2-Millî-manevi değerlere sahip çıkma
3- Ahlâksız, eğlence düşkün kadınlar	3-Namuslarını emanet gibi saklayan genç kızlar, analar
4-Eğlence âlemlerinde sefahat içinde yaşayan erkekler	4-Savaşta vatanını cansiperane koruyan gaziler ve şehitler

Eserdeki yapı, yukarıdaki şema ile belirlediğimiz yaşam tarzlarının farkları üzerinde şekillenmiştir. Kişi, mekân, zaman, olay örgüsü gibi roman unsurları ideal sistemin güzel özelliklerinin aktarılması için organize edilmiş ve bir bütün içinde yapıyı oluşturmuştur.

1.5.YABAN

*Yaban*²⁹'da, Birinci Dünya Savaşı'nda (1914-1918) gazi düşüp, ömrünün geri kalan yıllarını Eskişehir'in bir köyünde münzevi olarak geçirmek isteyen Ahmet Celâl'in, köy halkına ve köy yaşamına uyum sağlama sürecinde karşılaştığı zorluklar, konu edilmiştir.

Yakup Kadri eseri için "onu köy romanı olarak yazmadığını, ortaya bir sosyal sorun attığını, aydın ve köylüler arasındaki uçurumu göstermek için yazdığını" söyler. Ayrıca o köylerde dolaştığını ve romanın baş kişisi Ahmet Celâl'in de kendisi olduğunu belirtir.³⁰ Ahmet Celâl'in, Yakup Kadri'nin kendisi olması, eserin yapısal incelemesini yapıyor olmamızdan dolayı önemlidir. Çünkü yazarın eserdeki mevcut ve ideal sistemler hakkındaki görüşleri ve genel yargıları, *Yaban*'daki roman unsurlarını kurgulayış biçimlerinin nedenlerini bulmamıza yarayacaktır.

Yakup Kadri'nin de belirttiği üzere, *Yaban*'da esas olan, entelektüellerle köylüler arasındaki uçurum ve çatışmadır. Entelektüel kesim Ahmet Celâl ile temsil edilir. Onun dışındaki tüm roman kişileri ise cahil halk yığını oluşturur. Yakup Kadri, Ahmet Celâl'in köy içindeki serüveni ile bu genel çatışmayı köy ortamına indirgemek istemiştir. Köyü model almıştır. Bu anlamda eserin yapısını birey-çevre çatışması belirlemiştir diyebiliriz. Çatışma unsurları olay örgüsünün devamını ve Yakup Kadri'nin düşünce dünyasındaki ideal yapıyı ortaya koymayı sağlayacaktır. Bu noktada çatışmanın olay örgüsünü beslemesi üzerinde durmamız faydalı olacaktır.

Yaban'da gelişimini ve sonunu beklediğimiz tek ve büyük bir olay yoktur. Ahmet Celâl'in Salih Ağa ile tarla sorunu ve Emine ile olan duygusal yakınlığı kendi içinde bütünlükleri olan olaylardır. Yine olay örgüsü içinden çıkarılsa yapının değişmeyeceği, Süleyman'ın Cennet'le ilişkisi ve öldü sanılan Şerif Çavuş'un köye geri gelişi de ayrı birer süreçtir. Bunların yanında Kurtuluş Savaşı'nın cephedeki ve siyaset sahnesindeki gelişimi de fonda takip edilmektedir. Aslında bu olaylar birbirinden bağımsız ilerlerler. Ancak

²⁹ İlk kez 1932'de (Muallim Ahmet Halit Kütüphanesi) yayımlanan *Yaban*, daha sonra 1942-1970 yılları arasında Remzi Kitabevince (dokuz baskı), 1977-1981 yılları arasında da Birikim Yayınları tarafından beş kez olmak üzere yayımlanmıştır.r. 1983 yılından bu yana İletişim Yayınlarınca yayımlanmakta olan kitabın incelememize esas olan örneği 2001 yılındaki 38. baskısıdır.

³⁰ Adnan Binyazar, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile Bir Konuşma", *Varlık*, 775, (1972)

hepsi birlikte Ahmet Celâl'in dramını yaratacak, romandaki atmosfer oluşturulacaktır.

Roman biçiminin genel yapısında gördüğümüz "çatışmaların" olay örgüsünü harekete geçirmesi durumu *Yaban*'da tamamen terstir. Eserde çatışmalar daha önemli olduğu için ve eserin tezinin çatışmalarda yatmasından dolayı, olay örgüsü çatışmayı (aydın-köylü çatışması) ortaya koymak için kurgulanmıştır ve birbirinden bağımsız gibi görünen olay parçaları çatışmalara çeşitlilik kazandırma görevindedir. Ayrıca yukarıda da belirtildiği üzere *Yaban*'da olaylar iki ayrı koldan gelişir. Bunlardan birincisi köydeki olaylar, diğeri ise fondaki Kurtuluş Savaşı'dır. Kurtuluş Savaşı olgusu romanın sonuna kadar diğer olayların gelişimi ile etkileşim içinde değildir. Fakat kendisini sürekli hissettirir. Romanın sonunda, köy içinde yaşanan olaylarla, Kurtuluş Savaşı çakışır ve olay parçaları Kurtuluş Savaşı gerçeği ile karşılaştıklarında anlam kazanırlar. Roman boyunca paralel ilerleyen iki ayrı olay süreci, romanın sonunda Kurtuluş Savaşı'nın diğerini kapsaması ile son bulur.

Yaban'da olay örgüsünün gelişimi, Yakup Kadri'nin kendisi olduğunu söylediği Ahmet Celâl'e bağlıdır. Ahmet Celâl kişiliği ile romanda geçen tüm şahıslardan farklıdır. Süleyman, Çoban Hasan ve Memiş gibi ikincil şahısların dışındaki herkes, Ahmet Celâl'in çevre ile olan uyuşmazlığını ortaya koymak için kurgulanmıştır. Bunun için çatışma yaşayan tek kişi olarak, romanın yapısını ortaya koyacak tek unsur da o olacaktır. Ahmet Celâl'in roman için bu denli önemli olmasından dolayı incelememizi onun ekseninde genişletmemiz gerekecektir.

Roman Kişileri

Yaklaşık yirmi kişilik bir şahıs kadrosuna sahip olan *Yaban*'da Ahmet Celâl dışındaki tüm kişiler "köy" ve "köylü" kavramını oluşturmak için kurgulanmışlardır. Çoban Hasan, Memiş ve Süleyman dışındaki şahıslarsa Ahmet Celâl'in çatışma içinde olduğu çevreyi oluşturan unsurlardır. Bireysel özelliklerinin hiçbir önemi yoktur. Roman için işlevsel tek yönleri, Ahmet Celâl'in savunduğu fikirlerin karşısında yer almaları ve cehaletleridir. Zaten Ahmet Celâl (aynı zamanda anlatıcı) de onları farklı kişilik özelliklerine göre

değerlendirmemiştir. Onların da hisleri ve düşünceleri olabileceğinin farkında değildir. O bütün köylüleri tek parça halinde düşünmektedir ve köylünün karakteristik özelliğini de cahillik oluşturmaktadır. Zeynep Kadın, Bekir Çavuş, Salih Ağa, İmam, Şeyh Yusuf hep aynı yapıdadırlar. Bir bütün halinde cehaletitemsil ederler. Ancak aynı işlevde olmalarına rağmen cehaletin farklı boyutlarının göstergeleri olmalarıyla birbirlerinden ayrılırlar. Zeynep Kadın, köy ve ev hayatı; Bekir Çavuş, askerlik; Salih Ağa, toprak; İmam, din; Şeyh Yusuf, dinin istismarı konularını sembolize eder. Ahmet Celâl ile ilişkileri ise yazara bu konular ve iki farklı zihniyethakkında yorum yapma şansını doğurur. Böylece cehaletin farklı cepheden ele alınması, irdelenmesi sağlanmış olur.

Ahmet Celâl

Ahmet Celâl Birinci Dünya Savaşı'nda gazi düştükten sonra hayatının geri kalanını sürdürmek için bir köyde inzivaya çekilmiş eski bir subaydır. Kolunun çolak kalması ve hayatında muvaffakiyet görememiş olması, onu karamsar bir psikolojiye sürüklemiştir. Köylülerle ilişkilerinde uçurumlar oluşmasında bir neden de bu karamsarlığıdır. Ahmet Celâl'in ilişkileri, yorumları, hep karamsarlığın etkisi altında kalmıştır. Bu bakımdan *Yaban* şimdiye kadar yapılan eleştirilerde esas alındığı üzere Türk köylülerinin ve aydınlarının genel tavrı değil, belli bir mekânın şartları altındaki Ahmet Celâl'in felsefî ve düşünsel çıkmazıdır. Elbette Ahmet Celâl her şeyden önce bir Türk aydınıdır ve onun ortak karakteristik özelliklerini bünyesinde taşımaktadır. Ancak Ahmet Celâl'in ilişkilerinin biçimi, onun kişilik özelliklerinin neticesidir. Bu bakımdan *Yaban*'ı Ahmet Celâl'in serüveni ve kişilik yapısı olarak görmemiz yanlış olmayacaktır.

Ahmet Celâl, memleketinin siyasî olaylarına son derece duyarlı milliyetçi ve idealist bir subay olarak çizilmiştir. Ancak milliyetçiliği etkin biçimde kendini gösteremez. Sadece köylülerin dünya görüşü ile tezat oluşturacak ve bu dünya görüşünün yanlışlarını ortaya koyacak yönde işlev taşır. Ahmet Celâl idealist, milliyetçi bir subay olarak vatanını her şeyin üzerinde görür, köylülerse karınlarını doyurmak, soylarını sürdürmek ve rahat bir hayat idame ettirmenin dışında pek bir şey düşünmezler. Ancak Ahmet

Celâl'in milliyetçiliği, köylünün cehaletini ortaya koymanın dışında, başka bir anlam ifade etmez. Çünkü Kurtuluş Savaşı'nın en ateşli günlerinde, eski bir subay olarak -inzivaya- çekilir. Cephede savaştıktan şu ya da bu şekilde kaçmıştır. Çolak olması savaşa gitmemesi için bir neden gibi görülebilir. Ancak "uzak tepelere tırmanıp, belki cepheden bir top sesi duyarım diye baştan aşağı kulak kesilecek" (s.120) kadar vatansever birisi için tek kolunun engel teşkil etmemesi gerekirdi. Cephede bir işe yarayıp yaramayacağını kendi kendine sorguladığında "bu kolsuzluğum, hem kendime, hem de aleme karşı icat edilmiş bir boş bahane" (s.42) der. Aslında kolsuzluğu roman için de boş bir bahanedir. Çünkü böylesine milliyetçi birisini bu köye sokmanın ve dolayısıyla köyü sorgulamanın yazar için başka bir yolu yoktur. Onun asıl ve en gerekli işlevi sadece köyde bulunabilmesidir. Onu orada bulunmaya iten şartların kuvvetinin ve anlamının önemi yoktur. Bu bakımdan Ahmet Celâl davranışları ve hareketleriyle değil yazar tarafından dayatılanlara göre okuyucuda "milliyetçi" imajı çizer ki bu nokta roman için bir teknik hatadır.

Ahmet Celâl, kişiliği net şekilde oturmuş bir birey değildir. Tıpkı *Kıralık Konak*'taki Hakkı Celis, *Nur Baba*'daki Macit Bey ve *Sodom ve Gomore*'deki Necdet gibi çevre içinde melankolik gezer, aylak bir yapıya sahiptir. Psikolojisine pasiflik hakimdir. Çevrenin şartlarından hoşnut değildir ama onu köye bağlayan hiçbir neden olmamasına rağmen, kaçıp kurtulamaz. "Bu köyü arkamda bırakacağım. Üç dört saat sonra, gene bunun gibi bir köy önüme çıkacak. Gene kaçacağım, gene kaçacağım" (s.42) "Paramı Salih Ağa'da, eşyayı ve kitaplarımı Mehmet Ali'nin evinde bırakayım ve gideyim..Böylece İstanbul'a kadar yürüyeyim" (s.43) der ama hemen ardından "Unutuyorum ki şu dakikada istesem, Porsuk Çayı'nın öbür tarafına bile geçemem" (s.43) diye çelişkiye, umutsuzluğa düşer. Tam bir tevekkül içindedir ve olayları yönlendirmenin yerine, seyretmeyi ve sonucu görmeyi yeğler.

Tek başıma şu uzun trajedinin korkunç çözüm anını bekledim. Herkes konuşurken, ben sustum. Herkes davayı, kümesi ve tarlasıyla meşgulken, ben uzak ufukların ardından ateş püsküren demirden tanrının ayak seslerini dinledim. (s.117)

Romanda Ahmet Celâl'in bu yönü teknik bir hata olarak karşımıza çıkar. Çünkü Ahmet Celâl milliyetçi ve idealist birisi olmasına rağmen, bir köyün daracık şartlarına kendini hapsedmesi ile pasif bir kişiliğe sahiptir. Ancak Ahmet Celâl'in pasifliği hiçbir şekilde güçlü bir zemine oturtulmamıştır. Onu köyde tutan şartlar güçlü çizilmemiştir. Düşman istilası karşısında köylüleri, köyü terk etmeleri için uyarır ve aralarında şöyle bir diyalog geçer:

"Haydi gidelim" dedikçe hiçbiri bana aldırıyor.

Birisi bana:

- Sen ne duruyorsun? dedi.

Sahi ben ne duruyorum? Bunu, kendime izahtan acizim. Elim ayağım kımıldamaktadır. Fakat bunları kımıldatan irademe bir taraftan felç gelmiş gibi. Bir şeye karar veremiyorum. Bütün basiretim bağlanmış. (s.147)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, pasif kişiliğin temelleri atılmamıştır. Ahmet Celâl'in *iradesinin felç olması, basiretinin bağlanması* somut ve net nedenler değildir.

Ahmet Celâl'in böyle anlatılmasının nedeni köylünün içinde bulunduğu cehaleti ortaya koymak içindir. Kişilik yapısı köylülerinki ile tezat içinde olmalıdır ki onların yanlışları ortaya konabilsin. Bu bakımdan Yakup Kadri'nin romandaki yansıması olan Ahmet Celâl'in işlevi köy içinde şu ya da bu şekilde bulunmasıdır, neden ve nasıl kalabildiğinin önemi yoktur. Bunun için de Ahmet Celâl'in pasif oluşunun temelleri üzerinde durulmamıştır. O yalnızca çatışmaların merkezindeki kişi olarak, idealist kişiliğinin etkisiyle, çatışmaların varacağı noktadaki anlam boyutuna hizmet etmektedir. Dolayısıyla eserin yapısını çatışmaların merkezindeki unsur olarak Ahmet Celâl'in oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Roman Kurgusunda Çatışmaların Yeri

Roman yapısının ve olay örgüsünün sürekliliğinin, Ahmet Celâl'i çatışmaların merkezindeki konuma oturtmakla mümkün olduğunu belirtmiştik.

Eserde çatışmalar ya da daha basit anlamda uyuşmazlıklar iki yönlü ele alınarak, birbirlerini destekler nitelikte işlev kazanmışlardır. Bunlar günlük toplumsal yaşam, ideolojik ve siyasî fikirlerdir.

Ahmet Celâl, günlük yaptığı işlerle, “her gün traş olması, dişlerini fırçalaması, saçlarını taraması ve kitap okumasıyla” (s.22) bile bireysel yaşayışıyla köylülerden farklıdır. Bireysel özellikleri çatışmayı destekler ancak asıl ve büyük çatışma onun bireysel özelliklerinden kaynaklanmaz. Ahmet Celâl’in ve köylülerin Kurtuluş Savaşı’na bakış açıları temel çatışmayı yaratır. Ahmet Celâl, bilinçli bir aydın olarak, vatanın kuşatma altında olduğunu ve derhal düşmana müdahale edilmesi gerektiğini bilir. Fakat köylüler için durum böyle değildir. Onlara göre Mustafa Kemal ve arkadaşları İslâmı yıkmaya çalışan padişah karşıtı çetelerdir:

Bu gelenler, öyle düşman filân değilmiş.
Avrupa adlı bir kraliçenin bizi çetelerin elinden
kurtarmak için gönderdiği yeşil sarıklı evliyalmış.

Bu kraliçe bizi kurtardıktan sonra islâm
olacaktı. Yüreğine öyle doğmuş. Kemâl
Paşa’nın ne yazık ki bundan haberi yokmuş.
Çünkü etrafını bir takım uygunsuz adamlar sarmış;
bunlara mahpus derlermiş. Her biri ipten kazıktan
kaçmış, kötü kişi imiş. Bütün memleketi haraca
kesmişler. Vergiyi, aşarı alır, kendileri yerlermiş.
(s.121)

Ayrıca kendilerinin Türk olduklarını bile bilmeyecek kadar cahillerdir:

- Biliyorum beyim sen de onlardansın emme.
- Onlar kim?
- Aha, Kemâl Paşa’dan yana olanlar...
- İnsan Türk olur da nasıl Kemâl Paşa’dan yana olmaz?
- Biz Türk değiliz ki, beyim.
- Ya nesiniz?

- Biz islâmımız elhamdülillâh...O senin dediklerin Haymana'da yaşarlar. (s.153)

Ahmet Celâl'in kişilik yapısı üzerinde dururken karamsar psikolojisinden bahsetmiştik. Romanın başlangıç noktasında onun "Mehmet Ali beni buraya getirdiğine şimdiden pişman mı? Acaba evde anasıyla kardeşleri onun bir konukla geldiğini haber alır almaz kendisine çıkıştılar mı?" (s.23) şeklindeki önyargılı ve kuruntulu hali, çatışmayı şiddetlendirir niteliktedir. Daha henüz tek bir köylüyü tanımamış olmasına rağmen olası en kötü durumları kafasından geçirir. Dolayısıyla Ahmet Celâl'in psikolojik yapısının da gerilimi artıran bir faktör olduğunu düşünebiliriz. Ancak bu durumdan, tamamıyla Ahmet Celâl sorumlu değildir. Çünkü yaklaşma çabaları karşısında köylüler de duyarsızdır. Köylülerle arasında bir köprü ve köye gelişinin vesilesi olan Mehmet Ali'ye "Anan benim anam; kardeşlerin, benim kardeşlerim olacak. Bunu iyi bil." (s.20) şeklinde yakınlaşmaya çalışır ama herhangi bir olumlu tepki almaz. Onlara hitap ettiğinde "hiç bir şey anlamaz gibi bön bön yüzüne bakarlar." (s.20) Bu bakımdan Ahmet Celâl'in psikolojisi ile köylünün aymazlığı ve cehaleti, nitelikleri itibarıyla da, çatışmayı etkin kılan iki uç değerdir. Köylü cahildir ama Ahmet Celâl kişilik özelliklerinin dürtüsüyle onların bu özelliklerini sürekli sorgular. Köylülerin davranışlarına boş ver deyip geçemez. Bunun neticesinde de kendini çevresiyle uyumsuzluk içinde bulur.

Çevre, yaşamın pek çok noktaları itibarıyla Ahmet Celâl' in tam tersi biçimde düşünür ve davranır. Toprak mülkiyeti, kadın-erkek ilişkisi, düşman kavramı gibi konularda tamamen farklı anlayışlara sahiplerdir ve bütün bu konular "cehalet" çatısı altında toplanır. Bir başka deyişle, cehalet Ahmet Celâl ve köylüler arasındaki köprüleri yıkan unsurdur. Ona göre "okumuş bir İstanbul çocuğu ile bir Anadolu köylüsü arasındaki fark, bir Londralı İngilizle bir Pencaplı Hintli arasındaki farktan büyüktür." (s.37)

Çatışmanın farklı açılardan bakıldığında hem olumlu hem de olumsuz algılanabildiği durumlar gerilimin en çok yaşandığı durumlardır. Örneğin "kürtaj" hem olumlu hem de olumsuz karşılanabilir. Olumlu bakış açısıyla olası bir insanın ebeveyn sevgisinden ya da maddî imkânsızlıklardan uzak bir şekilde yetişmesi engellenecektir. Toplum için hastalıklı bir birey

yetişmeyecektir. Ancak başka bir bakış açısından da bu durum muhtemel bir insanı öldürmek olduğundan, cinayettir. *Yaban*'da da böyle bir yapı söz konusudur. Çünkü Ahmet Celâl ve köylü arasındaki uyumsuzluğun nedenleri paradoksaldır. Köylünün cehaleti aydın için hoş olmayan, ona sıkıntı veren bir olgudur ama aynı zamanda köylülerin cahil kalması, aydının onlara ulaşamaması ve onları bilgilendirememesi yüzündendir. Ahmet Celâl'in kendini sorguladığı ve en çok iç-çatışma yaşadığı an, paradoksal durumun ayırdına vardığı zamandır. Eserin çıkmazı da buradan kaynaklanmaktadır:

Bunun nedeni Türk aydını gene sensin! Bu viran ülke ve yoksul insan kitlesi için ne yaptın? Yıllarca, yüz yıllarca onun kanını emdikten ve onu bir posa halinde katı toprak üstüne attıktan sonra, şimdi de gelip ondan tiksirmek 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 yabani ot gibi bitti. Şimdi elinde orak buraya hasata gelmişsin. Ne ektin ki ne biçeceksin? Bu ısırganları, bu kuru dikenleri mi? Tabii ayaklarına batacak. İşte her yanın yarılmış bir halde kanıyor ve sen acıdan yüzünü buruşturuyorsun. Öfkeden yumruklarını sıkıyorsun. **Sana ıstırap veren şey senin kendi eserindir.** (s.110)

Sana ıstırap veren şey senin kendi eserindir, ifadesi, romanın yapısını oluşturan en temel anlam birimidir. Eserdeki paradoksal yapı tek bir cümleye bu biçimde indirgenmiştir. Bu cümledeki anlam bütünlüğü eserin bütünü için de geçerlidir. Yukarıdaki sözlerin sahibi Ahmet Celâl, sürekli cehaletin nedenlerini arar ve cevabın, aydınların halktan uzak kalmasının en temel

neden olduğu sonucuna ulaşır. Kendisi gibi insanların, onları yalnız bıraktığına inanır:

Eğer bilmiyorlarsa kabahat kimin? Kabahat benimdir. Kabahat ey bu satırları heyecanla okuyacak arkadaş; senindir. Sen ve ben onları yüzyıllardan beri bu yalçın tabiatın göbeğinde, herkesten, her şeyden ve her türlü yaşamak zevkinden yoksun bir avuç kazazede halinde bırakmışız. Açlık, hastalık ve kimsesizlik bunların etrafını çevirmiştir. Ve cehalet denilen zifiri karanlık içinde, ruhları, her yanından örölü bir zindanda gibi mahpus kalmıştır. (s.181)

Yukarıdaki gibi düşünmesine rağmen Ahmet Celâl, onları bilgilendirmek için fazla bir gayret de sarfetmez. Köylülerin cahilce tavır ve sözleri karşısında sakin ve kararlı bir tutumla onları aydınlatmaya çalışmaz, fevridir, sinirlidir. Kimi zaman onları azarlamaktan ve hatta (Salih Ağa'yı) dövmekten geri kalmaz. Buradan da anlaşılacağı üzere paradoksal yapıyı Ahmet Celâl kişiliği de belirginleştirmektedir. Öyle ki "sizi gökten melek bile inse kurtaramaz. Çünkü sizi evvelâ sizden kurtarmak lâzımdır" (s.150) şeklindeki inancı, boş vermişliğini imlediği gibi, sorunun, sorunun kendi içinden türediğine, yani paradoksallığına işaret eder.

Ahmet Celâl'in çevre ile uyuşamaması aslında karşılıklı bir çatışma doğurmaz. O, tek taraflı bir çatışmanın içindedir. Uyuşamayan, aykırı unsur odur. Köylülerin hayat felsefeleri ve yaşam biçimleri onu sadece bir "yaban" olarak algılamakla sınırlıdır. Ahmet Celâl'e karşı herhangi bir tavır içinde değildir, hatta onu önemsemezler de diyebiliriz. Çünkü romanda Ahmet Celâl ile etkileşim içine girip değişen hiç kimse yoktur. Çatışmanın karşılıklı olduğu durumlarda, çatışan unsurlardan en az birinin değişim içine girmesi beklenir. Oysa *Yaban'* da kimse değişmez. Romanın baş kişisi Ahmet Celâl de olay örgüsünün başındaki fiziki ve psikolojik özelliklerini devam ettirir. Değişim sayılabilecek tek şey –olay örgüsü ile bağıntılı- olarak köyden kaçmasıdır. Bu da bir karakter değişimi değildir. Bunlara dayanarak romanda

tek taraflı bir çatışma olduğunu, bunun da daha önce belirttiğimiz gibi Ahmet Celâl'in kişilik yapısından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Öyleyse birey-çevre çatışmasında, çevrenin bireyi engelleme, müdahale etme gibi bilinçli bir tavır olmadığına göre, aslında Ahmet Celâl'in yabancılaşma yaşadığını söyleyebiliriz.

Ahmet Celâl, fikir ve hareketleriyle sonradan gelip, alışmaya çalıştığı mekânın anlayışına uymaz. Onun kitap okuması, günlük temizliği bile köylülerce yadırganır. "Sokakta kadınlar onu görünce arkasını çevirir, çocuklar kaçar" (s.39) "Bir çanak suda bir damla zeytinyağı gibi ne karışır, ne de dibe çökebilir" (s.67) "Taş, toprak, su, insan, hayvan burada her şey aleyhindedir." (s.80) "Sanki sönmüş kürenin üzerinde tek başına gibidir." (s.144) İçinde bulunduğu toplumun yaşayışına ayak uyduramayan Ahmet Celâl, tek çıkış yolu olarak kaçmayı görür. Önce Mehmet Ali'nin annesi Zeynep Kadın'ın evinden ayrılarak köyün dışında bir eve taşınır. Daha sonra köyün işgali ile köyden tamamen uzaklaşır. Ahmet Celâl köyde kendisini "kimsesiz, yalnız ve yabancı hisseder." (s.48) İnsanların içinde o denli yalnızdır ve onlarla arasında öylesine uçurumlar vardır ki, kendisine yoldaş olsun diye yanına aldığı bir eşekten bile vefa umar.

Ahmet Celâl, yabancılaşmanın son noktasında kendini sorgulamaya başlar ve yabancılaşmasının temelini yüzeysel değişime bağlar. Çekirdekte o da köylüler gibidir ama sonradan vuku bulan etkenler onu köylülerden ayrı kılmıştır. "Ben, asıl ben, bu toprağın malı olmayan ve hepsi dışarıdan gelen maddeler ve unsurlarla yoğrula yoğrula adeta sınaî, adeta kimyevî bir şey halini almışım." (s.68) diyen Ahmet Celâl'in yabancılaşmasının da, çatışma unsurlarındaki paradoksal yapıda olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü kendi geleneksel değerlerini, içinde yaşadığı toplum ona benimsetmiştir. Ama gelinen noktayı Ahmet Celâl, farklı kültürlerden de geçmiş olmasının birikimi ile beğenmemektedir. Köylülere ise böyle bir şans doğmamıştır.

Yukarıda aktardıklarımıza dayanarak *Yaban* için çevre-birey çatışması içinde yabancılaşmanın romanı diyebiliriz ki bu, Ahmet Celâl'in buhranlı serüveni ile özdeşdir. Olay örgüsü Ahmet Celâl'deki yabancılaşmayı, dolayısıyla köylünün cehaletini ortaya koymak için kurgulanmış; yabancılaşma da olay örgüsünün devamını sağlamıştır. Bu bakımdan

“yabancılaşma” olgusu için, -yapının, üzerinde şekillendiği çekirdektir-dememiz yanlış olmayacaktır.

Mekân

Yaban’da mekândan pek çok açıdan faydalanılmıştır. Ana çatışmanın doğuş nedenlerinden biri mekândır. İnsanların psikolojileri ve sosyal ilişkilerinde, ekonomik etkinliklerinde mekân temel etkindir.

Eserde, sosyo-kültürel nitelikleri aktarılmaya çalışılan “köy”, ana mekândır. Zeynep Kadın’ın ve Ahmet Celâl’in evleri de ikincil mekânlardır ki bunlar da ana mekân olan köyü bütünleyen unsurlardandır. Ancak *Yaban*’da etkin olan mekân, köyün içinden, kahveleri ve evlerinden çok coğrafyasıdır. Bu coğrafya “engin ve kurak ovaların genişliğinden” (s.31), “ur gibi tepelerden” (s.29), “tuzlu göllerden, kireçli topraklardan” (s.66), ibarettir. “Tabiat tezek” (s.87), “köyse bataklıkta bir uyuz manda gibi kokar” (s.23) Böylesine bir coğrafyanın içinde evlerse *köstebek yuvalarını* (s.39) andırır. Elbette mekânın aktarılışı Ahmet Celâl’e göredir. Somut coğrafi koşullar onun süzgecinden geçerek yansıtılır. Yabancılaşma bölümünde Ahmet Celâl’i ele alırken bahsettiğimiz karamsar psikolojisi, burada da geçerlidir. Çünkü onun mekânda olumlu bulduğu hiç bir şeye rastlamayız. Mekâna sürekli olumsuz yaklaşır. Dolayısıyla mekânın olumsuzluklarıyla, Ahmet Celâl’in psikolojisi tam bir uyum içindedir. “Dünyadan elini eteğini çekmiş bir kimse için Anadolu’nun ücra köşesinden daha uygun neresi bulunabilir?” (s.17)

Mekân, Ahmet Celâl’in karamsarlığını daha da artırarak, içinde yaşadığı toplumla uyuşamama ve çatışma durumunu sağlamlaştırır. Öyle ki mekân şartları, Ahmet Celâl’in düşünmesini bile engeller. “Düşünmek; insanların, mağara devrindeki gibi henüz bir takım toprak ve taş kovukları içinde yaşadığı ve hayvanlarla haşır neşir olduğu bu yerde düşünmek, bana bir ayıp gibi geliyor.” (s.26) “Çirkin ve galiz tabiat (s.30), engin ve kurak ovaların korkunç genişliği başını döndürür, iradesini hurdahaş eder.” (s.31) Ahmet Celâl’in mekâna ait bu tip çıkarımları, roman boyunca sürer. Eser adeta, mekânın olumsuzluklarından oluşturulmuştur. Öyle ki köylülerin cehaletine anlam vermek isteyen Ahmet Celâl, bu konuda bile mekânı suçlar. “Köylüleri bu hale koyan üstünde yaşadıkları bu sert ve haşın tabiat mıdır?

Merhametsiz bir üvey ananın göğsü gibi hareketsiz bu topraklarda ancak böyle bir öksüz çocuk ruhu dalgalanabilir.” (s.72) “İklimin çoraklığının köylülerin ruhlarını kuruttuğunu düşünür” (s.181)

Yukarıdakilere dayanarak mekânın, eserdeki en temel işlevinin, Ahmet Celâl'in psikolojisini desteklemenin yanı sıra köylülerle olan uyumsuzluğunun da nedenlerinden birini oluşturmak olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü mekân, köylülerin cahil ve görgüsüz yetişmesine neden olmuş, bu durum da Ahmet Celâl'deki çatışmayı tırmandırmıştır.

Mekân → Köylülerin Cehaleti→Ahmet Celâl=Çatışma→Yabancılaşma

Eserde mekânın bir başka işlevi, roman yazma sanatında yazarların çokça başvurduğu roman kişilerinin psikolojilerinin yansıtılmasında araç olarak kullanılmasıdır. Bu durumun Ahmet Celâl üzerinde ne şekilde gerçekleştiğini belirttik. Tanıtımında mekândan yararlanılan ikinci roman kişisi Zeynep Kadın'dır. “Zeynep Kadın'dan yüz kat daha haşin ve merhametsiz olan bu tabiat..”(s.38) ifadesi ile haşin ve merhametsiz olma özellikleri Zeynep Kadın ve tabiat arasında adeta yarışma unsuru gibi algılanmıştır ve anlam desteklenmiştir. “Zeynep Kadın'ın asık ve çatık suratı taşlarla, topraklardan farksızdır” (s.149) Buna yakın bir kullanım da tabiatın kişileştirilmesi yoluyla gerçekleşmiştir. “Sert ve yalçın tabiat, söylemiştim ki sen bir üvey ananın kucağı gibisin”.(s.149)

Kısaca eserde bir roman unsuru olarak mekânın, olumsuz atmosferin yaratılması, kişi ve psikolojilerinin ortaya konulması yönünde işlev kazandığını söylenebilir.

Zaman

Yaban'da zaman süreci, Ahmet Celâl'in köye gelişinden, kaçışına kadar devam eden Kurtuluş Savaşı yılları içinde, yaklaşık iki üç senelik bir dilimdir. Fakat romanın başında Ahmet Celâl'in kolunun nasıl ve nerede çolak kaldığına dair geçmişe ait bilgiler verildiğini görürüz. Bunlar olay akışının dizimsel sürecini bozmazlar. Çünkü anlatım zamanı hala aynıdır. Kolun çolak kaldığı sürece geri dönülüp, uzun uzadıya bilgiler verilmemiş, olay farklı bir

zaman diliminde yaşatılmamıştır. Olay örgüsünün sürme zamanı ile anlatma zamanı da aşağı yukarı aynıdır. Günlük tekniğinde yazılan eserde, çok net olmamakla birlikte, Ahmet Celâl'in yaşadığı olayları kısa zaman sonra anlatmaya başladığını görürüz. Bu bakımdan yukarıdakilere dayanarak *Yaban*'da kronolojik bir anlatım mevcuttur ve anlatımda ileriye ya da geriye gitme şeklinde bir zaman atlaması ya da kırılması yoktur diyebiliriz.. Bunların dışında, roman unsuru olarak *Yaban*'da "zaman"dan işlevsel anlamda fazlaca yararlanılmamıştır.

Derin Yapı

Yaban'da Yakup Kadri'nin tezi "Entelektüellerle halk başta olmak üzere, toplumu oluşturan bireylerin düşünce ve yaşayışlarındaki kopukluğun Millî Mücadele gibi önemli bir sürece ne denli olumsuz etkide bulunduğu". Eserin vak'a kuruluşu, şahıs kadrosu, zaman ve mekân gibi unsurları bu tezi ve tezin etrafında şekillenen fikir yapılarını oluşturmak için kurgulanmıştır.

Yakup Kadri'nin genel roman anlayışı içinde gördüğümüz gibi, *Yaban*'da da tez, mevcut ve ideal sistemler aracılığıyla ortaya konur. Mevcut sistem Ahmet Celâl etrafında çevrelenen köylülerin oluşturduğu cehalet atmosferidir. Bu sistemin yanlışları ortaya konarak, ideal sistemin niteliklerinin neler olabileceği aktarılacaktır.

Olay örgüsü içinde belirttiğimiz gibi, köydeki olaylarla birlikte devam eden fondaki Kurtuluş Savaşı, aslında eserin vermek istediği derin yapının kendisidir. Eserdeki atmosfer savaşın hem sebebi, hem de sonucudur. Toplumun cahil olması savaşın bir an önce kazanılmasında engeldir ama onları cahil ve zavallı bırakan bir takım etkenler vardır:

Gözü doymak bilmeyen bir iki garp devletinin zenginleri, günde dört öğün yemek yiyecek diye, fukaranın lokması elinden alındı. Nice yuvalara kundak sokuldu, nice ev bark yıkıldı. Şimdi Vestminster'in pembe derili lordu çatlak tabanlı Anadolu köylüsüne karşı bir sürgün avı yaptırıyor. Neresini yiyecek, bu zavallı yaratıkların. (s.141)

Yakup Kadri'nin milliyetçi ve idealist ideolojisi göz önünde bulundurulursa, eserin en temel yazılış nedeninin yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, işgalci batı medeniyetlerinin emellerini anlamayan halk olduğu anlaşılır. Yakup Kadri, batının yayılmacı ve işgalci politikasına karşıdır ve *Yaban*'ı yazarken de böyle bir psikolojiden hareket etmiştir. Çünkü, temelde Ahmet Celâl'i bir köyde münzevi bir yaşama zorlayan da onlardır. Onların Anadolu toprakları üzerindeki emelleri ise köyün işgali ve bir çok köylünün telef edilmesi ile son bulur. Köylünün cehaleti romanın sonunda adeta cezalandırılmıştır. Düşman askerleri bütün köyü telef etmek üzere meydana toplanmıştır. Sadece Ahmet Celâl kaçmayı başarır. Çünkü onlar gibi olmayan bir tek o vardır. Bu sahne bir anlamda Tanrının gazabına uğrayan Lût kavmini andırır. Onlar sapık ilişkileri yüzünden helâk edilmişken, köylülerse cehaletleri ve düşmana pervasızca güvenmeleri yüzünden, yine düşman tarafından cezalandırılmışlardır.

Eser boyunca "düşmana akıl öğreten müftülerin, düşmana yol gösteren köy ağalarının, her gelen gasıpla komşusunun malını talan eden kasaba eşrafının, asker kaçağını koynunda saklayan zinacı kadınların, frengiden burnu çökmüş sahte sofuların, cami avlusunda oğlan kovalayan softaların türediği" (s.110) mevcut sistem, yanlışlarıyla ortaya konmuş ve son sahne ile yerle bir olmuştur. Artık yerini Ahmet Celâl gibi milliyetçi, vatansever, idealist insanların oluşturduğu bir ideal düzen almalıdır.

1.6.ANKARA

*Ankara*³¹ romanının konusunu, bir şehir olarak Ankara'nın, Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasî gelişiminde rol almaya başladığı 1922 yılından 1943'e (Cumhuriyetin yirminci yılı) kadar geçirdiği fiziki ve toplumsal değişimler oluşturmaktadır. Üç bölümden oluşan romanda, her bölüm, Ankara'nın yaşam tarzına damgasını vuran üç ayrı siyasî dönemi içerir. İlk bölüm Sakarya Savaşı ve öncesi (1922), ikinci bölüm Cumhuriyetin ilânını izleyen 1923 ve sonrası, üçüncü bölümse Cumhuriyetin ilânının on dördüncü ve yirminci yıllarıdır. (1937-1943)

Üç bölümdeki olaylar, romanın baş kişisi olarak karşımıza çıkan Selma'nın, her bölümde büründüğü farklı kişilik yapıları sayesinde ortaya konulmuştur. Dolayısıyla Selma'nın ve Ankara'nın serüveni aynı paralellikte devam etmiş, değişimleri birbirlerinin aracılığıyla ortaya konmuştur.

Ankara romanı ütöpik bir niteliğe sahiptir. Eserin yazılış zamanında (1934 ve öncesi) Yakup Kadri'nin Ankara'yı ve genel anlamda Türkiye'yi görmek istediği çağdaş seviye, romana yansıtılmak istenmiştir. Özellikle üçüncü bölüm tamamen bu duygunun neticesidir. Daha sonra romanın taahhüt ettiği ideal seviyeye Türkiye'nin ulaşamaması, eserin gerçeklik boyutunu zayıflatmıştır. Bu konuyla ilgili Yakup Kadri kendisini, 1964 yılında Remzi Kitabevi'nden çıkan eserin üçüncü baskısının önüne, şöyle bir ifade koymak zorunda hissetmiştir:

Otuz yıl önce yazdığım bu romanı, üçüncü baskıya vermek üzere, gözden geçirirken bir düş görüyor gibi oldum ve bana öyle geldi ki, burada hikâye ettiğim devri bir somnambül hali içinde geçip gitmiştim.

Fakat, bu halim çok sürmüyor; uyanıyorum ve kendimi toparlayarak etrafıma bakıyorum, o devirden bu yana ne kalmış diye. Kitabın birinci bölümünde

³¹ 1934 yılında yazılan *Ankara*, aynı yıl Akba Kitabevi sonra da Hakimiyet-i Milliye Matbaası tarafından birer kez yayımlanmıştır. Daha sonra Remzi Kitabevi ve (1964-1972-2 Baskı) ve Birikim Yayınları (1981-1 Baskı) basılan kitap, 1983 yılından bu yana İletişim Yayınları'na basılmaktadır. İncelememize esas olan, kitabın İletişim Yayınları'ndan 2000 yılında yapılan onuncu baskısıdır.

belirtmeye çalıştığım Millî Mücadele ruhundan hemen hiçbir iz bulamıyorum. (s.17)

Eserin aslında baş kahramanı bir bakıma Ankara'dır. Esas olan onun fizikî, coğrafi, toplumsal değişimi ve bir milletin kurulmasında oynadığı önemli roldür. Bu bakımdan *Ankara*, Yakup Kadri'nin hayalindeki Ankara'yı, dolayısıyla ideal ülke yapısını ortaya koymayı amaçlayan bir metindir. Metni, roman biçimine sokan şeyse romanın baş kişisi Selma Hanım'ın çevresiyle ilişkilerinden oluşan olaylar bütünüdür. Olay örgüsü "Ankara" gerçeğini ortaya koymaya yarayan sadece bir araçtır ama metni roman biçimine sokan da tek unsurdur. Bunun dışında, Selma'nın ilişkilerinde roman yazmaya yetecek bir orijinallik ya da merak uyandıracak, sonunu bekleyeceğimiz bir durum söz konusu değildir. Bu yüzden iki eksik unsurun bütünleşmesinden bir romanın doğduğunu söyleyebiliriz.

Ankara, eski ve yeni yaşayış tarzlarının ikileminden oluşur. Bu durum hem tarihsel süreç içinde, 1923 öncesinin ve sonrasının, hem Ankara şehrinin Tacettin Mahallesi ve Yenışehir gibi farklı mekânlarında sürdürülen eski ve yeni yaşam tarzlarının ikilemidir.

Cumhuriyetin ilânıyla değişmekte olan toplumsal yaşam, bazı mekânlarda kendini gösteremez. Oralara hâlâ eski anlayış hakimdir. Bu noktada, eserin yapısının iki ayrı mekânın temsil ettiği anlayışların üzerine şekillendiğini görürüz.. Selma'nın kişiliği ise farklı mekânlar arasında gidip gelen, onların yakınlaşmasını ya da uzaklaşmasını sağlayan bir işlevdedir. Ayrıca toplumsal ve ideolojik yönüyle, eserin derin yapısına gönderme yapan etkin unsur da Selma'dır. Bunun için roman yapısı içinde en işlevsel unsur odur ve incelememizi onun ekseninde genişletmemiz doğru olacaktır.

Roman Kişileri

Roman kalabalık bir şahıs kadrosuna sahiptir. Selma Hanım, romanın baş kişisi olarak, olay örgüsünün devamını ve yapıyı sağlayan kişi iken, Neşet Sabit de derin yapıya yönelik işlev taşıyan, eserin düşünsel boyutunun baş kişisidir. Bunların dışında Nazif Bey, Binbaşı Hakkı Bey, Ömer Efendi,

Murat Bey ve Şeyh Emin gibi Selma'nın ilişkilerine farklı boyutlar getiren ve her biri ayrı birer sosyal zümreyi temsil eden ikincil kişiler vardır.

Selma Hanım

Romanın, Ankara'nın fiziki, siyasî ve toplumsal değişimini esas aldığını belirtmiştik. Yakup Kadri, Selma'yı bu değişimi sergilemek için kullanmıştır. Her üç bölümde farklı kişilik yapılarıyla karşımıza çıkan Selma, yine bu bölümlerde farklı yaşam tarzlarının sergilendiği üç ayrı Ankara'yı canlandırmak için düşünülmüştür. Tıpkı romanın ütöpik oluşu gibi, Selma da ütöpiktir. Yazarın idealindeki kadın tipini canlandırmaktadır. Romanın başında kendisinden "İstanbullu Hanım" diye söz edilen Selma, Tanzimat sonrası batılılaşma çabasının yarattığı bir tiptir. Cumhuriyet öncesine kadar devam eden süreçte bu tip, daha olgunlaşmış, batılılaşmanın getirdiği bir takım yanlışları bünyesinden atmıştır. Birinci Dünya Savaşı ve Millî Mücadele gibi dönemlerse bu tipe, milliyetçilik, idealizm ve modernleşme gibi yeni değerler katmıştır. Bu bakımdan Selma için Cumhuriyet döneminin kadın tipi dememiz yanlış olmayacaktır.

Selma'nın, bir kadın olarak fiziksel özellikleri ön plâna çıkarılmamış, daha çok onun ideolojisi, hayat felsefesi ve davranışları üzerinde durulmuştur. Bunun nedeni, Yakup Kadri'nin ideal kadın tipinin, fikirleriyle ön plâna çıkacak olmasıdır. Bu fikirler de tam bağımsız, modern ve üretken bir Türkiye'yi inşa edecektir. Eserin ütöpikliğinin de böylesine bir geleceği öngörmesinden kaynaklandığını düşünürsek, Selma'nın karakterinin, eserdeki derin yapıyı temellendiren nitelikte olduğunu görürüz.

O, her şeyden önce vatanın bütünlüğünü savunan bir milliyetçidir. Savaşa katılabilmek için "beni de cepheye alın, beni de... Ne olur" (s.91) diye yalvarır. Cephe gerisinde bir hemşire olarak çalışır. Fikirlerini eyleme döker. Bu nokta bizim için çok önemlidir. Çünkü Yakup Kadri'nin roman karakterleri, Ankara'ya kadar olan süreçte, genellikle kendi kişisel zevklerini devam ettiren, kendi problemleriyle uğraşan insanlardır ve olaylara dahil olmak yerine, olanı eleştirmekle yetinirler. Fakat Selma, romanda son bölüm dışında, fikirleriyle davranışları uyum içinde olan bir tiptir. Milliyetçidir, Millî Mücadeleye katılır; idealisttir, kadın haklarını ve modernleşmeyi savunur. Milliyetçiliği o derece

ilerlemiştir ki, özel ilişkilerine bile yön verebilmektedir. İlk kocası Nazif'ten onu vatan sevgisinden uzak ve korkak bulması nedeniyle ayrılır. "Kocasından ne kadar uzak olduğunu, onu ne kadar sönük, ne kadar şahsiyetsiz ve mıymıntı bulduğunu asıl bugün anlıyordu." (s.95) İkinci kocası Hakkı Bey'le "bütün millî coşkunluğu, toplanıp toplanıp bu genç zabitin üzerinde tekasüf ettiği için evlenir." (s.104) Bu bakımdan, Selma'nın biraz da milliyetçiliği abartılıdır. Çünkü "asker kıyafeti haricinde bir erkek timsali, onun için, artık, tasavvuru kabil olmayan cinsiyetsiz bir şeydir." (s.95) Selma, milliyetçiliğinin ve vatanseverliğinin yanında moderndir. İki unsur onu var eden değerlerdir.

Batılılaşmayı doğru algılamıştır, fakat geçmişinden gelen bir takım alafranga takıntıları da vardır. Binbaşı Hakkı ile ata biner, silah atar, gezer. Bunlar kadını erkekle eşit kılan yakınlaşmalardır. Ancak "ah bir gramofonumuz olsaydı" (s.42) şeklindeki sözleri, zabıt beyi karşılamak için herkes ayağa kalkerken, "Selma Hanım'ın Avrupalıca hareket ederek yerinden kımıldamaması" (s.47) alafrangalık belirtileridir. Zaten romanın ikinci bölümünde Ankara şehri balolar, davetler ve kokteyllerden ibaret olacak, bunların müdavimleri arasında Selma da yerini alacaktır. Dolayısıyla ilk bölümde, Selma'nın bir takım alafranga takıntılarının olabileceğinin hissettirilmesi, ikinci bölüm için bir hazırlık evresidir. Baloların oluşturduğu bir atmosferde, katı gelenekçi biri yer almayacaktır ama modernleşme çabası içinde olan birisi bu çevrelere girmek isteyecektir.

Selma'nın, roman yapısı için en önemli unsur olduğunu belirtmiştik. Öyle ki Selma'nın kişilik yapısı ve romanın atmosferi, birbirlerinin niteliklerini ortaya koymak için sürekli değişim geçirirler. Eserde, Ankara'nın değişim sürecini gösteren üç bölüm vardır. Selma ise mekândaki değişimin yansıtılabilmesi için kişisel değişim, olgunlaşma içindedir. İlk bölümde Ankara virane bir tabiat görüntüsündedir ve her an taarruza uğrayabilir. Buna paralel olarak Selma, Ankara'yı mevcut halinden kurtarmak için milliyetçi bir karakter çizer. Aynı zamanda Ankara'nın durumu, Selma'nın milliyetçiliğini gösterebilmesi için bir zemindir.

İkinci bölümde romanın havası birden değişir. İlk bölümdeki "acayip rüyadan Selma Hanım, yeni bir evde yeni bir kocanın yanında uyanır." (s.101) Değişim anıdır ve neredeyse masalsı bir nitelik taşır. Neyin, hangi şartların böyle bir sonuç yarattığı ortada değildir. Ama ne Selma eski Selma,

ne de Ankara eski Ankara'dır. Hakkı Bey'le evlenmiştir ve çevresi de değişmiştir. Tacettin Mahallesi'nden gördüğü Ankara'nın yerini, Yenişehir'de yaşadığı farklı bir Ankara almıştır. İlk bölümde cephe gerisinde yaralıları tedaviye çalışan Selma, artık bir salon kadını olmuştur. Selma'yı böylesine bir değişim içine sokmanın anlamı ve gereği sorgulanabilir. Çünkü ateşli bir milliyetçi, nasıl olur da bir anda balolardan çıkmayan bir kadın halini alır diye düşünebiliriz. Ancak burada sorun, karakter yaratılmasında değil, roman tekniğinin, yazar tarafından verilmek istenen doğrular için zorlanılmasındadır. Çünkü Selma'nın değişimi mutlak değildir. İkinci bölüm onun için bir geçiş devresidir. Üçüncü bölümle birlikte eski halini alacaktır. Bizi şaşırtan, ilk bölümdeki halinden nedensiz bir biçimde sıyrılmasına alışmışken, yine nedensiz bir biçimde eski haline dönmesidir. Bunun dışında bir insan karakter yapısı bakımından tamamen değişebilir fakat Selma'nın değişimi uç değerler arasında ve sürekli. Kısaca, ikinci bölümdeki yozlaşmanın gösterilmesi uğruna Selma'nın kişilik yapısı, roman gerçekliği dikkate alınmaksızın zorlanmıştır.

İkinci bölümde Ankara'nın Cumhuriyet sonrası büründüğü farklı kimlik ortaya konacaktır. Baloların ve davetlerin birbirini takip ettiği bir anlayışsa, yazar tarafından hoş karşılanmamaktadır. Halkın büyük bir çoğunluğunun hala savaş şartları altında yaşadığı gerçeği ortada dururken, bir takım insanların mücadeleyi unutup zafer sarhoşluğuna düşmesi, onu endişelendirmekte ve hatta kızdırmaktadır. Selma'daki anlık değişimi, bu çirkinlikleri göstermek için kurgulamıştır. Kahraman bir asker olan Binbaşı Hakkı Bey'in önce kıyafetleriyle başlayıp bir monden budala halini alan sürecinin, Murat Bey'in namuslu bir tüccarken spekülâtör olmasının, Şeyh Emin'in bağınaz sofuluğunun yerini balolarda içki içmeye bırakmasının çarpıklığının sergilenmesi, Selma'nın değişimi ile mümkün olmuştur. O bu ortamlara girecektir ki, yazar bunları sorgulama imkânı bulabilsin. Çünkü temelde Selma bir salon kadını olmadığı gibi, içinde bulunduğu ortamdan da memnun değildir. "Onu böyle gördükçe (Binbaşı Hakkı Bey) bu cemiyette bir soysuzlaşma unsuru mevcut olmadığına, bir şeyin bozulup yumuşadığına hükmetmemek mümkün müdür?" (s.147) derken yaşadığı alemin gerçeklerinin farkında olduğunu bize hissettirir. Ayrıca toplumun genelinin

yaşadığı şartların ve kendileriyle onların yaşamlarının gittikçe farklılaşmaya başladığının da bilincindedir:

Demin, otelin merdivenlerinden çıkarken, tuhaf bir baş dönmesi hissettim. Bana öyle geldi ki, ayağımı bastığım her basamak, halkla benim aramdaki uçurumu bir parça daha derinleştiriyor. Ters yüzü geri dönüp arkamda bıraktığım bu uçuruma atılmak istedim; ta ki onlara karışayım ve içinde bulunduğumuz bu sunî âlemi, onların arasından, onların gözüyle uzaktan seyredeyim diye...Fakat düşündüm ki... (s.119)

Yukarıdakilere dayanarak ikinci bölümde Selma'daki değişimin onun davranışlarını etkilediğini ama karakterini zedelediğini, aksine çıkarımlarıyla güçlendirdiğini söyleyebiliriz. Çünkü ikinci bölümde Selma, asıl ve ilk kişiliğini alacaktır. Ancak yazarın, üçüncü bölümde Ankara'yı algılayış biçimi tamamen ütöpik ve hayal ürünü olduğu için Selma'nın davranışları da hayalî Ankara'yı yansıtmak için abartılmıştır. Yazarın Ankara'da görmek istediği millî coşkunluk yönünde Selma daha idealist daha ateşli bir hâl almıştır.

Her zerresi millî aşkla elektrikleşmiş bir müstesna hava içinde, bu mâveraî aydınlıklar arasında ve bu altın suyuna batırılmış bir sonsuz tarih tomarını andıran cadde üstünde, Selma Hanım, büyük ırkının mehip rüyasına dalmıştı:

Kendini, ilk Türk akınlarının birinde, bir ordu içinde, uzun bir zamandan beri yürüyor farzediyordu. (s.236)

Selma'nın başka bir işlevi de olay örgüsünün devamını sağlayan tek unsur olmasıdır. Romanda gerilimin tımandığı büyük bir merak konusu yoktur. Sadece Selma'daki ve Ankara'daki değişimleri belgesel gibi takip ederiz. Olay örgüsünün akışını sağlama ve roman biçimine sokma görevi de bu

yüzden sadece Selma'nın üzerindedir. Ancak Selma'nın serüveni de asıl anlatılmak istenen şeyin Ankara olmasından dolayı zedelenmeye uğramıştır. Değişimi neden-sonuç ilişkisi içine oturtulamamıştır. Selma'nın işlevsel özelliği olan milliyetçiliği ön plâna çıkartılmak uğruna, olay örgüsünün mantıksal süreci geri plâna atılmıştır. Örneğin Selma'nın Nazif'ten ayrılışı boşlukta kalmaktadır. İkinci bölümün başında Selma aniden yeni bir kocanın yanı başında uyanır. Kendisi bile yanında yatan *uzun saçlı, matruş erkeği* (s.102) bilmez. Olay o kadar anidir ki bir okuyucu olarak bunu anlamaya çalışırken "Ve nihayet günün birinde Binbaşı Hakkı Bey, miralay rütbesiyle ve göğsünde kızıl kurdela İstiklâl Madalyası ile İzmir'den Ankara'ya geldiği gün Nazif'in bir dakikalık huzurunu neden hiç çekemez oldu." (s.102) şeklindeki durumla karşılaşırız. Selma böylesine idealist bir tipken, kocasından ayrılış sebebinin daha erdemli olması gerekirdi. Duruma anlatıcının da "Lâkin bütün bunlar bir karının kocasından ayrılıp bir başkasına varması için kâfi sebep miydi?" (s.102) şeklinde şaşırdığını görürüz ki aslında bu Yakup Kadri'nin mantıksız bulduğu nedenine gerçeklik boyutu kazandırma çabasıdır. Hem böyle bir sebebi mantıklı bulmamakta hem de olaylar arası geçişte kullanmaktadır. Bir başka deyişle Selma'nın milliyetçiliği derinleştirilmek adına mantık sınırları zorlanmıştır. Yine romanın son bölümünde Selma'nın yaşlanma psikolojisi ile "gençlik iksiri"(s.212) gibi bir takım makyaj malzemeleri kullanmaya başlaması, kocası Neşet Sabit'in talebesi Yıldız Hanım'ı kıskanması, karakteri ile bağdaşmamaktadır. "Bizi, yalnız süsleyip dans ettirmek için mi açtınız? Yalnız buna yarayan bir kadın hüriyetinin ne kıymeti var?" (s.158) ve "Ben erkekle her hususta eşitliği talep ediyorum." (s.163) diyecek kadar modern ya da feminist bir söylemde bulunan Selma, bir takım kıskançlık oyunlarına gerek duymamalıdır. Kaldı ki roman boyunca onun cinsel anlamda kadınlık yönü ortaya konmamış, buna gerek de duyulmamıştır. Ayrıca Yıldız Hanım'ı kıskanmasının da kurgusal açıdan hiç bir önemi yoktur. Kıskanma durumu bir sona ulaşmamış, Selma'nın Neşet Sabit'ten ayrılması gibi herhangi bir olayın nedeni olmamıştır.

Nazif Bey

Romanın her bölümünde, ortaya konacak felsefenin niteliğine göre Selma'nın hayatında üç değişik insan yer alır. İlk bölümde Nazif'le vatanseverlik, ikinci bölümde Hakkı Bey'le alafrangalığın çıkmazları sorgulanır, son bölümde ise ideal sistem Neşet Sabit'le birlikte oluşturulur. Selma'nın ilişki içinde olduğu üç karakter, niteliğini kazandıracağı ilişkinin olmadığı diğer bölümlerde ağırlık kazanmaz, ikincil konuma düşer.

Selma'nın hayatındaki ilk şahıs Naziftir. Bir bankada muamelât şefi olarak çalışan Nazif, *yumuşak başlı bir adamdır. Vakarlı, temkinli görünüşüne rağmen, ürkek ruhludur.* (s.75) Nazif'in yumuşak başlı olması, siyasi konularda Selma'ya oranla daha pasif kalmasına neden olur. Ankara'ya düzenlenebilecek bir taarruz ihtimali karşısında kalıp, direnmek yerine, doğuya kaçmayı ister. Selma ise tamamen kalmaktan yanadır. Bu andan itibaren Selma bir koca olarak Nazif'ten soğumaya başlar. "O dakikadan itibaren bu karı koca arasında adeta manevi bir boşanmanın ilk hükmü yazılmıştı." (s.99) Nazif Selma'nın vatanseverliğinin eyleme dönüşmesinin önünde bir engeldir. Ortadan kalkması durumunda Selma kendini ifade edebilecektir. "Nazif'ten ayrıldıkça Ankara'ya, Ankara'nın ifade ettiği millî manaya bağlılığı artıyordu." (s.99) Bunlara dayanarak Nazif'in eserdeki tek işlevinin Selma'nın fonksiyonunu belirlemek, ondaki milliyetçilik duygusunu belirginleştirmek olduğunu söyleyebiliriz. Zaten ilk bölümden sonra, Nazif'in roman için öneminin kalmaması da bu konudaki tezimizitezimizi güçlendirir niteliktedir.

Binbaşı Hakkı Bey

Hakkı Bey romanın birinci ve ikinci bölümlerinde birbirinden farklı işlevlerde kullanılmıştır. İlk bölümde onu yazarın idealindeki bir kumandan olarak görürüz. Engin bir siyasî bilgiye sahip, vatansever ve Kemalist bir subaydır. Yalnız düşmanla değil "kara terör" (s.51) dediği softalarla savaşmayı da kendine felsefe edinmiş bir aydındır. Bu yönüyle Selma ile paralelliktedir ve dolayısıyla işlevi aşağı yukarı Nazif'inki gibi Selma karakterini yaratmaya yöneliktir. Ancak ikinci bölümde Hakkı Bey dejenere

olur ve yazarın ortaya koymak istediği alafranga-monden ortama yönelik işlev ve kimlik kazanır.

İkinci bölümle birlikte, ilk bölümdeki Selma Hanım'a karşı anlayışlı ve saygılı olan kibar subay gitmiş, yerine balolarda kibarlık budalalığı yapan bir salon adamı gelmiştir. Eserin bir eksikliği de Hakkı Bey'i bu denli değiştirmenin ve değişime götüren nedenlerin ortaya konmamasıdır. Çünkü eserin tezini, derin yapısını oluşturmak için, onu dejenere etmenin bir anlamı yoktur. O zaman, Hakkı Bey'in "Binbaşı Hakkı Bey'in yüzü akşamın kızıl aydınlığı içinde tunçtan bir madalyonun ortasındaki profil gibi hissiz ve hareketsiz duruyordu." (s.66) şeklinde anlatılmasının da bir anlamı kalmaz. Kaldı ki ilk bölümde o, Selma'dan daha ideal çizilmiş bir tiptir. *Yaban*'daki Ahmet Celâl'in bir anlamda devamıdır.

Hakkı Bey'in başka bir işlevi de, Neşet Sabit'in idealizmini aktarmaktır. Alafranga-monden takıntılarının karşısında, onun ilk bölümde terk ettiği özelliklere üçüncü bölümde sahip olan Neşet Sabit vardır. Bir anlamda Neşet Sabit, Hakkı Bey'in kaybettiği benliğidir. Yazar için iki uç değeri kıyas imkânı doğurur. Ancak Hakkı Bey'in davranışlarında meydana gelen değişimi -onu bir yaşayan insan olarak düşünürsek- kendisinin ne derece özümlediğini algılayamayız. Aynı durum Nazif için de geçerlidir. Olaylar karşısında herhangi bir çıkarımları yoktur. Onları değişime ya da öyle olmalarına iten psikolojileri verilmez. Onlar da Kiralık Konak'taki Seniha, Nur Baba'daki Nigâr Hanım gibi yenik kişilerdir ama onlar gibi, başlarından geçenlerin farkında değildirler. İç muhasebe yapmazlar. Bu yönleriyle *Kiralık Konak*'taki Hakkı Celis, *Sodom ve Gomora*'daki Necdet'e benzerler.

Neşet Sabit

Neşet Sabit, Selma ile birlikte eserin yaratmak istediği ideal sistemin ideal insanıdır. Hayatını "İstanbul'da bir gazeteye muhabirlik ve muharirlik etmek ve ayrıca maharif vekâletinden bazı telif ve tercüme işleriyle kazanmaktadır." (s.128) *Hükûm Gecesi*'ndeki Ahmet Kerim'in meşrutiyet yıllarından alınıp, Cumhuriyete taşınmış halidir. Fikir ve davranışlarıyla, mesleğiyle onun aynıdır. Yine orada olduğu gibi burada da yazarın romandaki sözcüsüdür. Yazar tarafından idealize edilmiş bir tiptir. Söylediklerinin hepsi ideal sisteme

yönelik doğrulardan izler taşır. Romanın ikinci bölümüyle kendini gösterir, bölümün sonuna doğru fikirleri ağırlık kazanmaya başlar.

Üçüncü bölüm ise zaten onun gibi insanların oluşturduğu, ideal, ütöpik bir dünyadır. İdeal sistemi incelerken aktaracağımız olumlu fikirler, Neşet Sabit'in doğruları olduğu için, bu bölümde onun hakkında ayrıntılı durmamıza gerek yoktur. Çünkü Neşet Sabit varlığıyla zaten romanın ütopyası ile özdeştir. Bunun dışında aksiyon içinde gösterilmemiştir. Selma Hanım'la birlikteliği ve Yıldız Hanım'la –olmasa da olur nitelikteki öğrenci-öğretmen ilişkisinin dışında çevre ile iletişimi yoktur. Romandaki işlevi ilişkiler açısından değil, karakter yapısından kaynaklanmaktadır. Aksiyon sayılabilecek tek davranışı, Selma'yı ikinci bölümdeki alafranga ortamdan –sözleriyle- çekip almasıdır.

Eserde Selma'nın ilişki içinde olduğu yukarıda belirttiğimiz üç kişinin dışında, bir takım değerleri simgeleyen ikincil roman kişileri vardır. Bunlardan Ömer Efendi, Ankara'nın eski ve geleneksel yaşamını temsil eder. "Sungurluzadeler Ankara'nın muteber bir ailesidir." (s.35) Ticaretle uğraşan Ömer Efendi savaş sırasında yurdu terk etmemiş, neticesini de zengin olarak görmüştür. Onun ve ailesinin romandaki işlevi, geleneği temsil etmenin güdüsüyle, -Selma'nın modern yapısını ortaya koymak için-, onun davranışlarını eleştirmeleri, benimseyememeleridir.

Murat Bey ise, Nazif'in okul arkadaşı bir milletvekilidir. İlk bölümde babacan, saf, dost bir hali vardır ve bağ evi sayesinde Selma'nın Hakkı Bey ile tanışmasına vesile olur. İkinci bölümde, toplumdaki genel yozlaşmayı ortaya koymak için dalavereci bir tüccar olarak kurgulanır, değişime uğratılır. Onun temsil ettiği sosyal tabaka "nice kötü adetler, gayrimillî heyecanlar, tereddi ve irtica" (s.185) unsurlarından oluşmuştur.

Yapıyı Oluşturan Üç Unsur: Değişim, Çatışma, Mekân

Ankara romanı bir insanın değil bir şehrin romanıdır. Roman kişileri sadece Ankara'nın fiziki ve sosyal yapısını sergilemek için aracı konumundadırlar. Bu bakımdan romanda çatışma, bireyler arasında değil, mekânlar arasında meydana gelir. Değişim de mekânın, Ankara'nın

değişimidir. Dolayısıyla mevcut üç unsur, birbirinden ayrılmaz bir biçimde romanın yapısını oluşturur.

Eserde iki ayrı zamandan kaynaklanan, iki ayrı mekân anlayışı vardır. Bunlardan birincisi belirli zaman süreci içinde eski ve yeni Ankara; ikincisi aynı zamanın hüküm sürdüğü bir dilim içinde -aynı şehir içinde- iki ayrı mekândır. Her iki durumda da mekânlar farklı yaşam tarzlarının, anlayışların egemen olduğu sosyal muhitleri temsil ederler. Bu mekânlar Tâcettin Mahallesi ile Yenişehir'dir.

Tacettin Mahallesi Ömer Efendi, üç karısı ve kızlarının yaşamlarına indirgenmiş bir şekilde geleneği temsil eder. Onlar hem zaman çerçevesinde, hem de yaşayış biçimi olarak eski Ankara'yı canlandırmaktadır. Bu bakımdan değişimin ve çatışmanın ortak unsurudurlar. Onların karşısında ise, Murat Beylerin ve bir dönem için Selma'nın idame ettirdiği Yenişehir'deki alafranga yaşam vardır. Yenişehir, Cumhuriyet sonrası modernleşme hareketlerinin canlandığı bir yerdir. Kısaca, Tacettin Mahallesi ve Yenişehir, simgelediği değerlerle birlikte çatışmanın da adıdır. Selma ise iki değer arasında, -her iki yaşam biçimini görmüş olmasından dolayı- bir köprüdür. Ancak iki yaşam tarzı arasındaki uçurum o denli kuvvetlidir ki Selma için bile "onlarla arasındaki farklar sayılamayacak kadar çok, mukayese edilemeyecek kadar keskindir." (s.173) Buna rağmen Selma'nın idame ettirdiği Yenişehir'de sürdürdüğü hayata karşı bir yadırgaması vardır. "Tacettin Mahallesi'ndeki eski hayatını ve eski tanıdıklarını 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." (s155)

Burada, insanî değerler göz önüne alındığında eskinin tercih edildiğini görmekteyiz. Çünkü onlar henüz yozlaşmaya uğramamıştır. Tacettin Mahallesi'ndeki insanlar bin yılların Anadolu kültürünü benliklerinde taşımakta ve ona göre yaşamaktadırlar. Ancak Cumhuriyetle yaratılan yeni yaşam tarzı onlar için çok uzaktır. "Önlerinde duran bu kürklü, kadife şapkalı ve beyaz eldivenli mahlûk, onlar için, kaç yıldır uzaktan uzağa yaratıldığını işittikleri bir âlemin ilk defa olarak yakından görebildikleri, ilk defa olarak kokusunu duyup elleriyle dokunabildikleri canlı bir parçası, merak uyandırıcı bir örneği idi." (s.172) Bu noktada bizim için önemli olan yazarın tavrıdır. O iki ayrı mekânda sürdürülen hayatlar karşısında tarafsızdır. Her ikisinin de

üstünlüklerini ve eksikliklerini ortaya koyar. Zaten onun daha sonra değişimin ardından önümüze çıkaracağı ütöpik Ankara, iki uç değerin üstünlüklerinden ibaret olacaktır.

Eserdeki ikinci mekân açısından fark, zaman süreci içinde eski ve yeni Ankara'dır. Doğal olarak bu da değişimle ilgilidir.

Romanın başında Ankara'da "iğne, iplik bile bulunmaz." (s.60) Selma'nın "ata binmesi, silâh atması, erkeklerle dolaşması yadırganır." (s.75) İkinci bölümde ise insanlar üzerlerine sihirli birer değnek değmişçesine değişmeye başlarlar. Noel ve yılbaşı balolarına hazırlanırlar, bir çok aileler İstanbul terzilerine taşınır. "Gerek Kaligurusı'de, gerek Fegara'da en son Paris modelleri Ankaralı hanımlar tarafından kapışılıyordu. Beyler fraglarını ya daralmış ya da eskimiş bularak yeniden gece esvapları ismarlıyordu." (s.115) Şeyh Emin bile bir baloda Selma'yı içki içmeye davet eder.

Ankara fiziksel anlamda da değişim geçirmektedir. Eski şehrin salyongoz izine benzeyen dolaşık, çapraşık sokaklarının (s.180), baştanbaşa boş ve ıssız duran bu sahanın yerini bir takım küçücük, beyaz köycüklerle, birer kurdela gibi birbirine dolanan yollar (s.189) alır. Fiziksel özellikleri itibarıyla yazarın yeni Ankara'yı tercih ettiği ortadadır. Ancak sosyal bakımdan Millî Mücadelenin verildiği yıllardaki ateşli Ankara'nın yerini, millî konularda çok fazla duyarlı olmayan bir Ankara'nın almasına tepkilidir. "Yeni Ankara o eski Ankara'nın müttekâmil şekli olmak lâzım gelmez miydi? O millî ateşin hararetinden bu buzdan şehir maketi nasıl çıkmıştı?" (s.156) Yazarın eserinde cevabını aramaya çalıştığı soru da bu çelişkiden kaynaklanmaktadır. Tüm değerlerin serimi yapılmış ve bunlar içinden erdemli olanlar ayakta kalmayı başarmıştır. Bu bakımdan eserdeki mekânlara indirgenen hayatlarda iyi ve kötü olan yönler mevcuttur ve ideal sistemlere işaret etmektedirler diyebiliriz. Öyle ki eski ve yeni Ankara'nın üstün ve erdemli değerlerinin birleşiminden ideal sistem yaratılacaktır. Bu da yazarın eserindeki sözcüsü olan ideal birey Neşet Sabit aracılığıyla şöyle dile getirilecektir.

"Bir şehir içindeki, hatta bir şehrin iki yakın mahallesin arasındaki bu kesin hayat tarzını kendi nefsinde iyice hissetmek için, Neşet Sabit, bu meclise girip, mevlût ayinine iştirak etmek istedi. Selma Hanım'ın evindeki viskili, danslı çay ziyafetini bu şerbetli mevlûtta, ancak, iki üç kilometrelik bir

mesafe ayırıyordu. Genç adam, yarım saat evvel “aksayı garp”ta idi. Şimdi tam Asya’nın, bir orta çağ Asya’sının göbeğindedir. Bu kadar ivicaçlı bir cemiyet içinde doğru yolu nasıl bulmalı? Doğrusu Neşet Sabit, kendisini ne onlardan, ne bunlardan addedebiliyordu. Onun millî idealine göre vücut bulması lâzım gelen yeni Türk cemiyetinin üslûbu, ne bu kerpiç duvarlar arasında örümcek gibi yaşayanlardan, ne de iğreti bir dekor içinde kurulmuş kuklalar gibi zıplayanlardan örnek alabilirdi.” (s.145)

Yeni insan eski insan gibi kendi eliyle kendine işkence yapmayacak kadar şuura ve hadiselerin tesirine esir yaşamayacak kadar hürriyete ermiştir. (s.194)

Derin Yapı

Eserin derin yapısı ütopyikliği ile paralellik gösterir. Çünkü Yakup Kadri’nin yaratmak istediği ütopyik dünya aynı zamanda eserin derin yapısıdır. Yazarı, eserini yazmaya iten dürtü Cumhuriyetin ilânına duyduğu ateşli coşkunluktur. Çünkü *Kıralık Konak*’tan beri devam eden böyle bir rejime duyduğu hasret, artık gerçek olmuştur. Ona göre bundan sonra yaşanacak gelişmeler de Cumhuriyetin ilânının mükemmelliğini taşıyacaktır. Türkiye Cumhuriyetini daha modern, gelişmiş ve müreffeh yarınlar bekleyecektir.

Ayrıntılarına inecek olursak eserin derin yapısını meydana getiren unsurları şöyle sıralayabiliriz ki bunlar yazarın ütopyası ile özdeşir.

“Öncelikle Millî Mücadele devrini canlandıran ruh, bu devrin yaşama prensibine de hakim olacaktır. Türk kadınları, çarşaf ve peçelerini işe gitmek, çalışmak için daha kolaylık olur diye çıkarıp atacaklardı. Onlar için cemiyet hayatına atılmanın manası yalnız bu çeşit salon cemiyetlerine karışmak olmayacaktı. Türk kadını, hürriyetini dans etmek, tırnaklarını boyamak ve Rue de la Paix’nin kanunlarına esir bir kukla olmak için değil, yeni Türkiye’nin kuruluşunda ve kalkınışında kendisine düşen ciddi ve ağır vazifeyi görmek için isteyecekti,

kullanacaktı. Ve Türk erkekleri garplılaşıma hareketini, Tanzimat beyinin garpperestliğiyle, alafrangalığıyla bir ayarda tutmayacaktı.” (s.142)

Bu fikirler eserin çıkış noktasıdır, bir nüvedir ve bu nüvenin etrafında eser kurgulanmıştır. Bunların dışında romanın sonunda tam anlamıyla ütopya ülkesinin sınırları çizilmek istenir ki bunlar da yazarı eseri yazmaya iten, romanı ütopikleştiren ve kurgunun mevcut biçimde olmasını sağlayan yapı taşlarıdır. Bunları şöyle maddeleştirebiliriz:

a- Yeni yetişen Türk gencinde tarih bilgisi bir kuru malumat yığını değil, bir millî şuûr ve iktisat savaşıçılığı, onun damarlarında ecdadımızın cengâverlik fitratı...(s.184)

b- Nice kötü adetler, gayrimillî cereyanlar, tereddi ve irtica unsurları, bu sayede yeni Türk cemiyetinin bir köşesinde barınamaz oldu...(s.185)

c- Türk işçileri, Türk mühendisleri, Avrupa'daki arkadaşları gibi bedbaht da değildiler...(s.187)

d- Eskisi gibi, kirli paçavralara sarılmış dilenci kıyafetinde, hasta, sakat, sıtmal ve kavruk köylülere hiç rastgelinmiyor...(s.190)

e- Yolların güzelliği, nakil vasıtalarının rahatlığı ve varılan yerlerdeki şenlik ve bayındırlık yüzünden o kadar hoş ve gönül alıcı bir şey olmuştu ki...(s.228)

f- Anadolu'nun insan eli değmeyen bir noktası kalmamıştı. Uzaklar yakınlaşmış; çoraklar yeşillenmiş; ocaklar tütmeğe başlamıştı...(s.230)

g- Garbî Anadolu'nun köyleri, ovaları, bağları, bahçeleriyle herhangi bir Avrupa ülkesinden hiç farkı kalmamıştı...(s.230)

Yukarıdaki alıntıları oluşturan fikirler bütün halinde eserin ütopik yapısını tamamlarlar. Bu fikirleri ise Yakup Kadri, roman unsurlarını bu yönde kurgulayarak sergilemeyi amaçlar. Yakup Kadri'nin eser boyunca yarattığı tipler, tiplerini soktuğu ortamlar, mekânlar arası çatışmalar, tamamen böyle bir dünyanın yaratılmasına hizmet etmektedirler.

1.7.BİR SÜRGÜN

Yakup Kadri'nin romanlarındaki kronolojik sırayı bozan *Bir Sürgün*³², *Hüküm Gecesinde* anlatılan olaylara zemin niteliği taşır. Eserin konusunu, Abdülhamit döneminde İzmir'e sürgün edilen Dr. Hikmet'in, yıllarca hayal ettiği Paris'e kaçıışı ve orada yaşadığı dram oluşturur. *Bir Sürgün*, roman baş kişinin serüveninin yanında, toplumsal olayları da yansıtmaya, anlayışıyla Yakup Kadri'nin diğer romanlarına benzer fakat burada durum roman kişinin esas alınması ve derinlemesine incelenmesi yönünde ağırlık kazanmıştır. Yakup Kadri'nin asıl amacı Hikmet'in dramını yansıtmaktır. Dolayısıyla romanın yapısı, bu dramı yaratma noktasından hareketle oluşturulmuştur. Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi, *Bir Sürgün*'de de, birey-toplum ilişkisini yansıtmak için, bu unsurların birbirleriyle açıklanması durumu söz konusudur. Toplumun genel yapısı Dr. Hikmet'in mevcut psikolojide olmasını sağlar. Onun psikolojisindeki bozukluklar ise, toplumsal olayları yorumlamakta bir araçtır.

Dr. Hikmet romanın her şeyidir. *Yaban*'daki Ahmet Celâl'le birlikte – kendinden önceki romanlarda olmadığı şekilde- romanın baş kişisi olarak tespiti rahattır. Hatta *Yaban*'da Ahmet Celâl' in içinde yer almadığı ilişkiler ağı varken (Süleyman-Cennet vb.), *Bir Sürgün*'de Hikmet ilişkiler ağının ortasındadır. Olay örgüsü onun serüvenidir ve bu serüven içinde yaşadığı duygusal dünyanın yansıtılması, eserin estetik değerini oluşturur. Bunun dışında Hikmet'in Paris macerasının dikkati çekecek özel bir yanı yoktur. Sıradan bir kaçış vakasıdır. Ama kaçacağı mekâna ait hayalleri, onu kaçmaya iten şartlarla birleşerek bir aydının dramını yaratır. Eserin bütününe hakim olan duygu da bu dramdır. Toplum içinde bireyin yalnızlığı, yabancılaşması sorgulanacak ve onu yabancılaşmaya iten etkenler tespit edilecektir.

Eserde büyük ve tek bir olay yoktur. Merak unsuru bir olay değil, Hikmet'in dramıdır. Hikmet'in Jön Türkler'le tanışması, bir sokak kadını olan Germain ile birlikteliği, Arlette'e aşık olması, Albert, Pienot ve Ragıp Bey'le

³² 1937'de yazılan *Bir Sürgün*, 1938'de Ulus Basımevi, 1945'te Remzi Kitabevi, 1980'de Birikim Yayınları tarafından basılır. İletişim Yayınları tarafından 1983'ten beri üç basımı yapılan kitabın incelememize esas olan örneği 1998 basımıdır.

arkadaşlığı, kendi içinde bütünlükleri olan olaylardır ve toplamaları olay örgüsünü oluşturur. Ancak bunlar birbirleriyle ilintili değildirler. Hikmet'in dramını güçlendirmek için hayatın farklı yönlerini temsil ederler. Aynı mekânlarda, aynı zamanlarda vuku bulurlar. Ayrıca giriş, gelişme ve sonuç evrelerini içeren bir yapıya da sahip değildirler. (Arlette'e aşkının dışında) Sadece ikili ilişki niteliğindedirler. Bu bakımdan *Bir Sürgün*'ün geneli için aksiyonun çok fazla geçerli olmadığını, karakter yaratmanın esas alındığını söyleyebiliriz.

Romanda, Dr. Hikmet dışında vazgeçilmez bir unsur yoktur. Eserin yapısı tamamen onun üstüne inşa edilmiştir. Bu bakımdan roman kişisi olarak "Dr. Hikmet" başlığı altında toplayacağımız bölümde eserin yapısına ve muhtevasına yönelik çıkarımlar da yapılacaktır. Roman, bir kişinin karakteri etrafında şekillendiği için karakter ve yapı birbirinden ayrılmaz bir nitelik kazanmıştır

Dr. Hikmet

Dr. Hikmet 27 yaşında olmasına rağmen, "hayatın hemen her sahasında acemi kalmış bir adamdır. O, İstanbul'un kibar ve devlet düşkünü bir ailesi içinde, çocuklarına lüzumundan fazla şefkatli bir ana baba elinde, bin türlü naz ve nevâzişle büyümüştür." (s.26) Yakup Kadri'nin çoğu karakteri gibi o da pasif ve aylak bir yapıya sahiptir. Dr. Hikmet, "koşmak isteyip de koşamayan, bağırarak isteyip de bağırarak kâbus içinde bunalmış bir kimse gibidir." (s.24) Onun en belirgin psikolojik özelliği "hiç bir zaman kendisinden memnun olmayışıdır." (s.115) "Zayıf ve uzun boyu, incecik boynu, daracık omuzları" (s.115) ile, ruh haline uygun bir fizik yapısına da sahiptir.

Hayata karşı dirençsizdir. Hayatı oynayan bir oyuncudan ziyade seyreden bir seyirci edası vardır. Olumsuzluklara, yanlışlıklara müdahale edemez. Olayların gelişimini izlemekle yetinir ve gelişimde payının olmaması daha sonra onu buhrana sürükler. "Dr Foissard'la mülâkatının adeta acıklı fiyaskosu; tablo satıcısıyla genç artist arasında oynadığı rolün gülünç pasifliği, nihayet son defa şair Lavalieri'in kızı tarafından uğradığı hakaret,

hep onun kendi beceriksizliğinin, kendi sersemliğinin, kendi sıkılganlığının haklı cezasıdır.” (s.168)

Eserin geneline ve Hikmet karakterine yayılan buhran duygusunun nedenleri ise çok açık değildir. “Avunmak fakat neden? Derdi neydi? Doğrusu onu da açıktan açığa tayine muktedir değildi....Paraca hamdolsun bir sıkıntısı yoktu. Paris'teki durumunu iyiden iyiye normalleştirmişti...”(s.215) Buna rağmen “onun hissettiği, hiçbir şeyin dolduramadığı bir boşluktu. Sanki büyük bir aşk içindeydi de, onun haricindeki hadiseler, insanlar ve dolayısıyla o aşka taalluk etmeyen hayat safhaları ona, bir saniyelik alakaya değemeyecek kadar manasız, silik ve nafile geliyordu” (s.216) şeklinde bir takım nedenler yaratılmak istenir ama Hikmet'in buhranı nedensizdir ya da daha doğru bir ifadeyle tek ve etkin bir nedeni yoktur. Hayatın bütünü içinde beklentilerine cevap alamamıştır ve yaşadığı hayat ile yaşamayı istediği hayat arasında sıkışıp kalmıştır. Onunki bir “bohème intellectuelle” dir. (s.325) Onu buhrana iten nedenler daha önceki Yakup Kadri karakterlerinin gibi erdemli toplumsal nedenler değildir. Hikmet kendi zevk âleminde yaşayan birisidir. (Yakup Kadri romanları içinde, *Hep O Şarkı'daki* Münire ile birlikte idealleştirilmemiş ender roman baş kişilerinden biri de odur.Yine romanda idealleştirilen başka bir şahıs da yoktur. Bu yönüyle *Bir Sürgün*, diğer romanlardan farklıdır.) “Gayesizlik, amaçsızlık ona hayatın en rahat, en akıllıca prensiplerinden biri mahiyetinde görünür.” (s.150) Paris'e kaçıp Jön Türklerle ilişki içine girmesi bile siyasî bir davanın değil, yalnızlığının sonucudur. Kaçışta Paris'i seçmesi de tamamen kendi zevkinin neticesidir, - Jön Türklerin orada olması gibi- siyasî bir anlam ifade etmez. İzmir'de sürgün oluşu siyasî bir alt yapısının olabileceğini düşünmemize yol açar ama kaçışı, sürgünlüğünden değil, içinde bulunduğu kısırdöngüdür. “Buraya kaçışımın sebebi nedir? Sanki İzmir'de beni tazyik mi ediyorlardı? Bütün manasıyla bir sürgün şartları içinde mi yaşıyordum.” (s.309) der. Romanın başlangıç noktasında, içinde bulunduğu monoton hayat ise şöyle çizilir:

Ben de tıpkı bu karınca gibiyim. Daracık bir hayat çemberi içinde dönüp duruyorum. Guraba hastanesi, Dağ mahallesindeki ev, Abajoli, Kostî, Kramer...Kramer, Kostî, Abajoli, Dağ mahallesindeki ev, Guraba

hastanesi. İşte benim dünyamın kutupları ve her birinin arasında üçer kilometrelik bir mesafe bile yok. (s.23)

Dr. Hikmet'in eserde üç işlevi vardır. Birincisi kendi serüveninin anlatılıyor olmasından dolayı, olay örgüsünün devamını sağlamaktır ki bu durum kişisel birikiminin (aile, eğitim vb. açısından) onu getirdiği noktadaki dramıdır. İkincisi, Fransız sosyal yaşamını, kültür ve edebiyatını ütopikleştirdikten sonra, oraya gidince durumun öyle olmadığını görmesiyle yaşadığı dram vasıtasıyla, bu kültür hakkında çıkarım sağlamak, üçüncü işlevi yine Avrupa'ya politik ideallerle giden Jön Türklerin arasına katılarak, onların durum ve amaçlarının yanı sıra dönemin siyasî olaylarını yansıtmaktır.

Eserin olay örgüsü Hikmet'in Paris'e kaçma kararını alıp, limana yanaşan ilk gemiye binerek düşüncesini gerçekleştirmesiyle başlar. Kaçış plânlı ya da güçlü bir etkinin neticesi değildir. Babasına yazdığı mektupta "hareketimden on dakika evveline kadar herhangi bir firar kararı uzak ve müphem bir tasavvur halinde bile zihnimde yer etmiş değildi. Ani ve esrarengiz bir kuvvet beni oturduğum yerden kapıp adeta bir rüzgârın bir kuru yaprağı alıp götürüşü gibi hemen kalkmak üzere olan bir vapurun güvertesine attı." (s.88) der. *Ani ve esrarengiz* bir kuvvete sarılmak aslında yazar için kolaya kaçmadır. Hikmet'in Paris'teki dramını esas aldığı için onu Paris'e gitmeye mecbur kılan şartları güçlü çizmemiş, buna gerek duymamıştır. Onun için önemli olan her ne şartta olursa olsun Hikmet'in Paris'te bulunmasıdır. Çünkü ancak bu yolla Paris olgusu masaya yatırılabilir. Bir başka açıdan Hikmet'teki buhranlı, melankolik psikolojiyi göz önünde bulundurursak, Hikmet'in bir anda kaçış kararı alması, karakteri ile çelişkilidir. Çünkü bu denli hayata karşı etkisiz bir insan, ne gibi bir etkiyle anında kaçmaya karar verebilir. Hikmet'in psikolojisinin, buhranının tepki noktasında hep kaçış vardır ama kaçış eyleme yalnızca romanın başında dönüşür.

İş istemek için yanına gittiği profesörle konuşamaz, "birdenbire bir trene atlayıp hiç bilmediği, isimlerini bile hiç işitmediği bir takım uzak diyarlara doğru kaçmak arzusunu duyar." (s.151) Siyasî konuları ve Avrupa'nın durumunu anlamadığı zaman "yegâne kurtuluş çaresini kaçmakta, her

şeyden ve herkesten kaçmakta bulur.” (s.176) Duygularının zirveye ulaşip, buhranının tırmanmaya başladığı noktada kaçış duygusu Hikmet için adeta bir denge unsurudur. Kaçışsa tepki verme şeklinde değil, görmezlikten gelme biçimindedir. Sorunları yadsımaktır. Bu bakımdan “kaçma” duygusunun Hikmet’i Paris’te tutma gibi bir işlevi vardır. Paris’te mutsuz ve yalnız olmasına rağmen durumu anlamamakta ve ülkesine, ailesinin yanına dönmemekte ısrarlıdır. Gerçeklerden kaçışı onu Paris’te yaşamaya iter. Bu da dolayısıyla Paris gerçeğini ortaya koymaya yarayacaktır. Ayrıca romanın en sağlam temellendirilen duygu birimi de kaçış psikolojisidir. Hikmet’in bu yönü psikanalitik yaklaşımla desteklenmiştir. Hikmet’in kendisini olaylar karşısında çaresiz hissettiği durumlarda bir savunma mekanizması olarak “gerileme” devreye girer. Onu çocukluk yıllarına geri götürür. Çünkü çocukluk yılları da tıpkı Paris gibi, ideal, ütöpik bir yapıdadır. Paris, hayali olmasına ve imajının yıkılmasına rağmen çocukluğu yaşanmıştır ve halâ ideal olma özelliğini korumaktadır.

Hikmet, “yirmi sekiz yaşına ve bütün başından geçen maceralara rağmen halâ doğup büyüdüğü konağın temiz, saf, asil ve şefkatli havası içinden çıkamaz.” (s.251) Tanıştığı kadınlarla (Lavalier), annesini kıyaslar: “kendi anası ne kadar nazlı, tatlı ve yumuşak idiyse, bu kadın o kadar sert ve carizdi.” (s.251). Profesörden istediği cevabı alamayınca kendi kendine kızar ve “ben halâ aynı küçücük ve pısrık çocuğum” (s.122) ifadesinde bulunur. Sevinince küçüklüğünün cumalarını hatırlar. “Ayaklarında yumuşak yünlü terlikleri, sırtında haydarî yakalı, geniş yenli pamuklu hırkasıyla, Beşiktaş’taki konağın sessiz odalarında dolaşan oğlan gözünün önüne gelir.” (s.136) Paris’in hiç bilmediği caddeleri ona “çocukluğunda geçtiği mahalleler kadar munis gelir.” (s.150)

Hikmet’in kaçışının ulaştığı noktadaki çocukluk yıllarının eser içinde iki işlevi vardır. Birincisi pasif karakterini devam ettirmesi ve tepki vermemesi noktasında Hikmet için denge unsuru oluşturmak, ikincisi ise Paris’te yalnızca bir gözlemci gibi yaşamasını sağlayan psikolojisine alt yapı hazırlamaktır. Çünkü Hikmet’in daha fevrî olduğu bir durumda belki Jön Türk dairesine girmesi gerekir, belki de Paris konusunda hayal kırıklığına uğrar uğramaz ülkesine geri dönmesi gerekecektir. Bu durumda da eserin olay akışı ve kurgusu farklı bir yönde seyredecektir.

Hikmet'in ikinci işlevi, yukarıda saydığımız birinci işlevindeki kişisel dramından doğar ancak daha kapsamlı bir halde, yazarın görüşlerini de içine katarak gelişir. Bu işlev Fransız ve Paris kültürleri hakkında çıkarımlarda bulunabilmesine yarar.

Romanın başında Paris Hikmet için bir ütopya'dır. Medeniyetin, sanatın, edebiyatın, bilimin kaynağı ve özgürlüğün sembolü Paris'tir. Paris sevgisi bir noktadan sonra öylesine olağanüstü bir hâl alır ki gerçekliğini yitirir, ilâhî bir konuma yükselir. "Bu şehir, onun için artık realite değildir; Babil gibi, Ofir gibi "semiramis" in asma bahçeleri gibi bir masal, bir fiksiyondur ve içerisi tıpkı masallardaki gibi bin bir türlü harikulâde şeyler, beklenmeyen vak'alar, fantaziyeler, akla sığmayacak imkân ve ihtimallerle doludur." (s.127) Hikmet'in Paris hayranlığı bir anlamda hayalperestliği ile özdeşdir. Paris'i sürekli hayal etmiş ve tüm olumlu hislerini onun imajına yüklemiştir. Paris'in gönderme noktasında ideal vardır. Hikmet'in Fransız hayranlığı o denli ilerlemiştir ki "kendi milletinin tarihinden daha iyi bildiği Fransız tarihinin sayfaları beyninin içinde atların ayak sesleriyle bir tempoda tıkr tıkr döner." (s.64)

Paris'te geçirdiği ilk bir kaç gün içinde olumlu izlenimler edinemez. Hatta kaçıp geldiği İzmir bile buradan daha canlıdır. Paris sokakları "Kordon Boyunun her geceki şenliğine nispeten pek sönük görünür." (s.63) Ama psikolojisindeki kaçış duygusu onu teselli etmekte gecikmez. "Buraları şehrin kenar sokakları. Dur bakalım; biraz daha merkezî mahallelere yaklaşalım." (s.63) diye kendini teselli etmek ister ve gerçeklerden kaçır. Paris sokaklarının canlı olamayabileceği ihtimaline inanmak bile istemez. Paris imajının yıkılmasına katlanamaz. Bu noktada da onun dramı başlar. Uğruna ülkesini bile terk ettiği şehir, beynindeki imajla ilgisizdir. İzmir'de yaşamın kısır döngüsünden şikayetçi iken burada tam bir hayal kırıklığına uğrar.

"Asıl Paris" ondan her gün biraz daha uzaklaşıyordu. Tâ ilk gençlik yıllarından beri edebiyatla, sanatla, ağızdan kapma malumatla dimağının içinde yer etmiş olan o tılsımlı şehrin şekli, çizgileri, renkleri, reliefleri aynı ismi taşıyan bu içinde yaşadığı şehrin ihtilâçlı gölgesi altında yavaş yavaş siliniyor;

kayboluyor, onun yerine, büsbütün başka bir Paris'in hiç beklemediği, anlamadığı ve bir türlü zevkine varamadığı bir Paris'in plânı teressüm ediyordu. (s.96)

Hikmet aşk yaşama konusunda da Paris'i idealleştirmiştir ama "basbayağı bir arkadaşlık imkânı" (s.103) bile bulamamıştır. Bilim ve özgürlük alanında sınırsız olduğuna inandığı Paris, onun karşısına "insan zekası ve insan ruhunun ifa imkânı bulamadığı" (s.239) bir yer olarak çıkmıştır. "Bana bu şehri sevdirenlerin, beni yeryüzünde bir cennet hayaliyle büyüleyenlerin, bana hemen hemen ilâhî denilecek bir başka hayat nizamından bahsedenlerin nerede oturduklarını bilmiyorum." (s.333) şeklindeki uyanışı ise artık onun için çok geçtir. Son umudu olan ideal dünyası aslında kendisine mezar olacak kadar kötüdür. Bu noktada yazarın amacı bir kurtuluş yolu olarak siyasî ya da diğer nedenlerle Avrupa'ya giden gençlerin dramını Hikmet prototipinde canlandırmanın yanı sıra medeniyet timsali olarak gösterilen Avrupa'nın da aslında öyle olmadığını sergilemektir. (Bu konuya derin yapı bölümünde ayrıca değinilecektir.) Hikmet gibi hayalperest bir insanın bile gerçeğin ayırdına varması, yazarın doğrularının kazanmasını sağlayacaktır. Roman boyunca Avrupa hakkında yaptığı çıkarımlar, Hikmet'in akıbeti ile, mantıksal bir sonuçta birleşecektir.

Yabancılaşma

Yazarın, Hikmet'te meydana gelmesini istediği değişim ve dolayısıyla olgunlaşma batı hayranlığından sıyrılıp, gerçekçi ve bilimsel bir bakış açısıyla batının doğrularına vakıf olabilmektir. Başlangıç durumunda Hikmet, mutlak bir Batı-Avrupa hayranıdır. Türk olduğunu "ben İstanbullu bir Rum'um" (s.60) diyerek saklar. "Milliyetini ise adeta bir ayıp gibi taşır." (s.105) Ancak değişim içine girdikten sonra milletler arasında tahmin ettiği gibi büyük farklar olmadığını ve hatta pek çok açıdan kendi milliyetinin daha üstün olduğunu görür. Ondaki değişim ise yabancılaşma ile başlatılır. Toplum içinde kendini ve ilişkilerini sorgulamaya başladığı zaman ilişkilerinin anlamsızlığıyla, yüzeyselliğiyle ve samimiyetsizliği ile karşılaşır. Benliğinin özellikleri ile çevresinin özellikleri birbirine zıttır ve çevre benliğine yaşama imkânı

bırakmamaktadır. “Bir büyük şehrin kalabalığı içinde hiç kimseyi tanımayan, hiç kimsenin tanımadığı bir yabancıнын mağmum bir hayaletten farkı ne! Doktor Hikmet, kendi kendine: -Meğer asıl sürgün bu imiş!- diyordu.” (s.129) **Meğer asıl sürgün bu imiş!** ifadesi romanın fikir yapısının çekirdeğini oluşturur. Hikmet’in dramı tek cümle ile bu şekilde özetlenmiştir. Bu cümlenin açılımı ise romanda şöyle geçmektedir:

Doktor Hikmet, çünkü dilini kendi dilim kadar biliyorum, çünkü edebiyatına, kültürüne kendi edebiyatımdan kendi kültürümden ziyade vakıfım diye bu dünyaya kendi has vatanına girer gibi girmek istemişti. Fakat şimdi anlıyor ki bu yabancı bir dünyadır. (S.170)

Hikmet’in başka bir kültürü benimsediğini ve rahatça yaşayabileceğini düşünürken göz ardı ettiği bir takım değerler vardır. Kendi milletinin insanlarına ait farkına varamadığı erdemli davranışları Fransızlarda bulamaması, onun Paris’te yadırgadığı en önemli şeydir. Bunlardan birisi samimiyetsizliktir. “Onun en ziyade aç ve muhtaç olduğu şey de zaten yalnız bu fikir hayranlığı değil, böyle samimi bir ruh ve his kaynaşmasıydı.” (s.171) Samimiyetsizlik “Hikmet’i onlara büsbütün yakınlaştırmaktan, onlarla dilediği gibi haşır neşir olmaktan men eder.” (s.171) Ayrıca Fransızların para işlerinde de bir “bayağılıkları, pespayelikleri vardır.” (s.172) “Bir arkadaşına kahve ikram etmesi, cigara vermesi veyahut yoldan giderken bir nakil vasıtasının parasını ödemek istemesi hiç görülmemiş, işitilmemiş hadiselerdendir.” (s.172) Bu tip çıkarımları Hikmet’in aşığı olduğu garb medeniyetine dair “ruhunda bir şeyin bulandığını, bu iman sarsılmağa başladığını hissetmesine yol açar.” (s.173)

Önce Fransız sanat, edebiyat ve bilim dünyası hakkındaki hayalleri yıkıldıktan sonra, kendi geleneğinde görmeye alışkın olduğu faziletli davranışların bir tanesini bile bulamaması, Hikmet’i toplum içinden koparmaya başlamıştır. Kendini sorgulama sürecinde aydıdığı nokta, batının sadece varsıllık anlamında ülkesinden ileri olduğu ama bunun dışındaki pek çok insanî alanda ülkesinin hâlâ ileri bir konumda bulunduğudur. Ancak bunu

anlaması geç olmuştur. Eserde varılmak istenen vurucu son, kayıtsız şartsız batı hayranlığının son noktasındaki trajediye işaret etmektir. Toplumun genelinde görülen –bilhassa politikacı gençler- buhran ve buhranı gidermek için Avrupa'ya kaçma olgusu, yabancılaşıma aracılığıyla Hikmet kişiliğinde ortaya konmuştur.

Hikmet'in üçüncü işlevi ise Paris'te, Abdülhamit'e karşı organize olma çabası içinde olan Jön Türk'ler hakkında bilgi vermektir. Bu onun en zayıf fonksiyonudur, ancak kendisini buhrana iten şartların çıkış yollarından birisinin Jön Türkler olmasından dolayı önem taşır. Romanın atmosferini yaratan unsurun politik olaylar olması sebebiyle, buna zemin teşkil etmesi için Jön Türk dairesine girilmiştir. Bunun dışında onların roman için bir önemi yoktur. Elbette bunda Yakup Kadri'nin roman anlayışının etkisi de vardır. Çünkü o, her ne anlatılacak olursa olsun, olayları dönemin siyasî yapısı içinde değerlendirir. Siyasî yapı ve kahramanın serüveni birlikte ilerler. Ancak burada durum farklıdır. Her ne kadar Hikmet'i kaçırmaya iten şartlardan biri Abdülhamit politikaları gibi görünse de, onun buhranını yaratan nedenler politik değildir. Hayal ettiği bir şehrin yaşamına alışmakta çektiği güçlüklerdir esas olan. Jön Türk dairesine girmesi sadece yazar için bu konu hakkında çıkarımda bulunma noktasında önem taşır. Yazar Jön Türkleri irdeleyebilmek için, Hikmet'i aracı gibi kullanmıştır. Çünkü Hikmet'in Jön Türklüğü de öğretileridir. Kendisi için Jön Türklüğün neyi ifade ettiğini bile bilmez. "Bizim Ragıp Bey bana kendiliklerinden öyle bir ünvan bahşettiler." (s.106) der. Zaten Ragıp Bey dışında bu camiadan birlikte olduğu kimse yoktur. Sıkıntı anlarının dışında onların yanına gitmez. Onlarla ilişkisi siyasî nedenlerden değil, kişiseldir. Tezimizi güçlendirecek bir diğer olgu da zaten yazarın Jön Türkler hakkındaki görüşlerinin anlatıcı vasıtasıyla aktarılmasıdır. Hikmet'in onlar hakkında bir beyanı yoktur ya da Jön Türklerin fikirlerini anlamamız noktasında herhangi bir davranış içinde gösterilmemitir. Ancak şu ya da bu şekilde onun Jön Türklerle birlikte olması yazara bu konu hakkında çıkarım imkânı sağlamıştır. Biz onları anlatıcının aktardıkları kadar biliriz:

İdare İkinci Abdülhamit'in eline düşünce işler
büsbütün berbat oldu, Türkiye'nin mukadderatı meşhûm
bir safhaya girdi. Bu zâlim hükümdarın etrafını alan bir

takım ahlâksız ve hırsız adamlar milleti soyup soğana çevirdiler. Şimdi Jön Türklük işte bu faciaya, bu galiz drama karşı bir reaksiyonu ifade etmektedir. Mithat Paşa, Namık Kemal ve arkadaşlarının kahramanca hareketleriyle başlayan ve nerede ise bir kaç nesillik bir ananeye mâlik bulunan bu teceddüd ve reforma cereyanı muvaffak olduğu takdirde her şey yavaş yavaş yoluna girecek; memlekette, milletin kontrolüne tabi bir idare teessüs edecek, mekteplerde ilim ve fen kontrolsüz ve tahditsiz tedris edilebilecek, fikir ve vicdan hürriyeti, hayal verici bir nefha halinde bütün gizli kalmış kabiliyetleri halkın bağrından dışarıya fıskırtacaktır. (s.228)

Bu noktaya kadar, önce de belirttiğimiz gibi, yapı içinde en önemli unsur olan Hikmet üzerinde durduk. Onun dışında ikincil öneme sahip roman kişileri de kurgu içinde bazı görevleri ifa ederler. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

Roman Yapısında İkincil Kişilerin Yeri

Eser içinde olmazsa olmaz nitelik taşıyan herhangi bir ikincil kişi yoktur. Görevleri Hikmet'in dramını artırma noktasında, hayatın farklı yönlerini temsil ederek, dramı güçlendirmektir. Her biri belli sosyal kesimi temsil eder ve onlarla ilişkisi Hikmet'in, dolayısıyla yazarın o muhitler hakkında çıkarımda bulunmasını sağlar.

Bunun ilk örneği Jön Türk dairesinin temsilcisi **Ragıp Bey**'dir. Hikmet'in onunla ilişkisi Jön Türklere ulaşmasını sağlayan bir köprüdür.

Ragıp Bey herkesin tanıdığı, "iyi yürekli, on beş senedir Paris'te olmasına rağmen tek kelime Fransızca bilemeyecek kadar basit kafalı, eli geniş bir adamdır." (s.100) Resmî olmamakla birlikte Hidiv ailesinin Paris'teki temsilcisi gibidir. Çevresinin geniş oluşunun nedeni de budur. Bu özelliğinin neticesinde Hikmet Paris'e ilk geldiğinde, alışma evresinde yanında hep Ragıp Bey vardır. Onu iş bulması için doktorun yanına götürür, Hikmet'in yalnızlıklarında onunla birlikte olur. Onu Jön Türklerin çevresine sokan da,

romanın sonunda Hikmet'in uyanışının gerçekleşmeye başlamasına yakın, ülkesi için söylediği "Haniya, o günler monşer! Bir paylaşılsalar da biz de kurtulsak" (s.327) şeklindeki sözleri ile Hikmet'in Jön Türklerden uzaklaşmasının sebebi de odur. Bir anlamda romanın büyük bir bölümünde Ragıp Bey, Hikmet'in tamamlayıcısı gibidir. Ancak Hikmet'in hastalığından sonra birden ortadan kaybolur.

İkincil kişilerden biri de Hikmet'in İstanbul'dan kitapçı dostu Tessier'in kuzeni Lavalieredir. **Jean Lavalier**e, şair ve edebiyat eleştirmenidir. Hayatını çıkardığı bir dergi ile sürdürmektedir. Kendisini Verlaine'in öğrencisi ve takipçisi gibi görür. Lavalier'e'nin eser içinde üç işlevi vardır. Bunlardan birincisi, Hikmet'in yazdığı mektupları babasına ulaştırması itibarıyla Hikmet'in ailesi ile irtibatını sağlaması ; İkincisi edebiyatçı kişiliğinin neticesinde Hikmet'in hayal ettiği Fransız edebiyatının bugünkü konumunu ortaya koymasıdır. Yine burada yazara da edebiyat hakkında bazı çıkarımlarda bulunmasını sağlamıştır. Üçüncü işlevi ise bir aile sahibi olmasından ileri gelir. Yakup Kadri onunla Hikmet'in ideal sandığı Fransız ailesini masaya yatırır ve öyle olmadığını ispata çalışır. Lavalier'e'nin karısı Madam Lavalier, kızını Hikmet'e yamamaya çalışır, kızı Arlette onunla parası ile birlikte olur, oğlu Albert bir takım yarım bilgilerle eylem adamlığına soyunmuştur.

Romanın sonunu getirme noktasında Lavalier'e'nin kızı **Arlette**, önemli bir işlev taşır. Yarım tahsilli, elinden hiç bir iş gelmeyen, pek güzel de sayılmayan bu kıza Hikmet her nasılsa aşık olur. Ona ulaşabilmek için elinden geleni yapar. Romanın sonunda aniden hastalanmasına mantıklı bir gerekçe olarak da bu aşk gösterilir. Onunla birlikteliği Hikmet'in buhranını tırmandırmış, onu yatağa düşürmüş ve sonunda verem olup ölmüştür. Bu nokta her ne kadar duygusal gerilimin artması gibi görünse de aşk teminin gereksiz kullanılması ile aslında popülist bir yaklaşım örneğidir. Yazar tarafından bir şekilde bitirilmek istenen roman için uydurma bir sonudur. Çünkü Hikmet'i buhrana iten şartlar kadın erkek ilişkisi ile ilgili değilken, sonunun böyle bir nedene bağlanması yersizdir.

Romanda Hikmet için bir denge unsuru olarak, son bölümde **Dr. Pienot**'u görürüz. Pienot, Hikmet'e hasta zamanlarında hiç bir karşılık beklemeden yardım etmiş, onu kendi evinde ağırlayarak tedaviye çalışmıştır.

Bir Yahudi olması itibarıyla da Hikmet'in idealleştirdiği Fransızlar'ın yerini alarak, aslında önemli olanın ırk özellikleri olmadığına da işaret eder.

Yukarıda saydığımız ikincil kişilerin yanında, Hikmet'in gemide rastladığı Üçüncü Kaptan, Papaz, Karabet Vahanyan, Foissard, İvan Teodorof gibi fon şahıslar da vardır ancak bunlar roman kurgusu içinde büyük bir öneme sahip değillerdir.

Mekân

Bir Sürgün'de mekân, Dr Hikmet'ten sonra en işlevsel unsurdur. Çünkü onun dramını yansıtmak için en çok mekâna ait özelliklerden yararlanılmıştır:

Dr. Hikmet'in kaçışından önce hayalini kurduğu Paris, toplumsal özelliklerinin yanında fiziksel özellikleri ile de idealdir. Ancak Paris gerçek anlamda güzel ya da çirkin olarak yansıtılmamıştır. Yazarın Paris'e mekân olarak tavrı nesneldir ama Hikmet, ruhunun süzgecinden geçirerek Paris'e bakar. Onun çirkin olabileceğine imkân bile vermez. Kordon Boyunun her geceki şenliğinin karşısında Paris'in karanlık sokakları vardır fakat o, bunu göremeyecek kadar Paris sevdalısıdır. Bu anlamda romanın başında ve sonunda Hikmet'in psikolojisini yansıtmak için mekân olumlu ve olumsuz özellikleri ile iki ayrı yönde kullanılmıştır. Her iki durumda da mekân tarafsız bir gözle aktarılmıştır. Mekân, Hikmet'in Paris ve Fransız hayranlığını güçlendirmek için Türkiye'den bazı yerlerle de kıyaslanarak (İzmir, İstanbul) ortaya konmuştur. Aslında Paris'in şehir olarak İzmir'den üstün yanları yoktur ama Hikmet yine de birincisini seçecektir.

Hikmet'in olgunlaşmaya doğru geçirdiği değişim doğrultusunda mekâna ait hisleri de değişmeye başlar. Mekânın ele alınışı da buna paralel olarak değişir. İlk izlenimlerini elde ettikten sonra mekâna daha realist bakar. Onu tarafsız gözlerle seyredebilir. Yine de "sabah akşam onunla yatıp kalkar, onu, her dakika kendi emrine ve temaşasına, âmâde bulur." (s.247). Hiç bir zaman Paris'in normal bir şehir olabileceğine inanmaz. Ta ki romanın sonunda sihrin ortadan kalkıp, uyanışının gerçekleştiği ve ayaklarının yere bastığı zaman Paris'i normal bir şehir olarak algılamaya başlar. Buhranının zirve noktasında "koca Paris şehrinin mevcudiyetini bile hissetmez." (s.270)

Hatta hastalığı ile birlikte şehir ona "kış gününün boz renkli aydınlığı içinde sisli ve kapkara" (s.332) bile görünebilecektir. Bu anlamda mekânın algılanış biçimiyle Hikmet'in psikolojisi tam bir uyum içindedir diyebiliriz.

Mekân ayrıca Hikmet'in pasiflik ve yalnızlık özelliklerini de güçlendirecek niteliktedir. Onun psikolojisi mekâna ait özelliklerle desteklenerek verilmiştir:

Hele geceleri, semt semt, mor, yeşil, mavi ışıklarıyla, yek pare bir toz pembe aydınlık içinde koca şehrin, bir yalgın gibi efsunlu bir cazibesi vardı. Lâkin genç adam bu cazibeye kapılmaktan kendini tutuyor ve gördüğü vakanın bir ziya inikasıdan ibaret yalandan bir manzara olduğunu bilen bir çöl yolcusu gibi ona karşıdan bakmakla yetiniyordu. (s.247)

Zaman

Eserde zaman Doktor Hikmet'in İzmir'de sıkıntılı bir günün ardından bir gemiye atlayıp Paris'e gidişine ve orada da ölümüne kadar süren hayat kesitini kapsar. Gerçek anlamda ise bu dilim Jön Türklerin politika savaşı vermeye başladığı 1905 öncesinin yaklaşık beş altı senelik bir dilimidir.

Yazar kahramanını hayatın bir kesitinden çıkarıp almıştır. Onu öncesi ve sonrası olan bir varlık olarak ele almamıştır. Hikmet'i çekip aldığı zaman, yirmi yedi yaşındadır. Bu süreye kadar Hikmet'in başından geçenlerse aynı zamanda Hikmet'in bilinç-altını yansıtmaya yönelik çocukluk yıllarına dönüşleri içerir. Bunlarsa Hikmet'in mevcut psikolojisini etkileyen çocukluk hatıralarıdır. Ancak bu hatıralara dönüşler eserin büyük bir bölümünü teşkil edecek kadar geniş değildir ve sadece bugünkü olayla benzerliği aktarılır. Fakat bu dönüşler sayıca o kadar fazladır ki, eserin bir ayağının da geçmişte olduğu izlenimini ediniriz. Zaten romanın sonunda Hikmet'in ölüm yatağında geçmiş ve an karışmıştır. Geçmiş devamlı bilinçaltında muhafaza eden Hikmet hastalığının etkisi ile iki zaman dilimini karıştırır ve böylece romanın sonu iki ayrı zaman diliminin de birleşmesine sahne olur. Ancak geriye dönüşler sistemli ve bilinçli bir biçimde yapılmış, roman tekniklerinden biri gibi

algılanmamalıdır. Çünkü birbirini etkileyen farklı olayların zaman boyutundaki atlamalarla (ileriye ya da geriye) birbirini açıklaması gibi bir durum burada söz konusu değildir. Sadece Hikmet'in psikolojisine zemin hazırlamak için geçmişine ait bilgiler verilmiştir.

Anlatım zamanı ile olayların sürem zamanı da aynıdır. İkinci tekil şahıs (O) anlatıcı, mevcut zamanda neyi görüyorsa aynı anda durumu aktarmaktadır. Olay örgüsünün bitişi ile anlatımın bitişi aynı ana isabet etmektedir.

Derin Yapı

Eserin olay örgüsünü Hikmet'in yabancı bir Avrupa kentinde ayakta kalma çabası oluştururken, onu orada yaşamaya iten sebepler de eserin derin yapısını oluşturmaktadır. Romanın tezi Fransızların yabancılara karşı aldıkları tavırları ve dolayısıyla asıl yüzlerini ortaya koymaktır. Derin yapının çıkış merkezi de bu noktadır.

Yakup Kadri'nin genel anlayışına göre hiçbir devletin -ana özellikleri itibarıyla- birbirinden üstün olma gibi bir durumu söz konusu değildir. Elbette toplumsal alanda ya da teknolojik bakımdan, bazı devletler çok öndedir. Ama onların önde oluşlarını sağlayan da yine geri kalmış devletlerdir. Yakup Kadri *Bir Sürgün*'de bu tezi savlamaktadır. Gelişmişlik sadece teknolojik boyutta olmamalı, duygusal boyutta da olmalıdır. Örneğin "on üçüncü asırda bir derebeyi, yirminci asırda bir banka müdürünün veya herhangi bir fabrika sahibinin yanında masum bir köylüdür." (s.187)

Yakup Kadri'nin *Bir Sürgün*'de yaratmak istediği fikirsel boyut onun Kadro Hareketi içinde yer almaya başladığı yılların etkisini taşır. Vedat Nedim Tör, Şevket Süreyya Aydemir gibi isimlerin öncülük ettiği bu fikir hareketi sosyalizm orijinli devletçi bir anlayıştır. Eser aynı zamanda Yakup Kadri'nin bu fikirleri sınama alanıdır. Lavalière'nin oğlu Albert'in fikirleri bu anlamda sosyalizmin hayata geçirilebilecek noktalarına işaret eder. Yazarın amacı kafalarda bir takım sorular uyandırmaktır. Yine Yahudi bir doktor olan Pienot'un ve bir Rus ihtilâlcisinin, siyasî konulardaki genel kabulün dışındaki fikirleri de bir denemenin, Yakup Kadri'nin "acaba böyle mi?" şeklindeki

kuşkularının ürünüdür. Yakup Kadri, ileri ülkelerin gelişimindeki esas nedenleri, belli fikir kalıplarıyla bütünleştirdiği karakterler aracılığıyla vermeye çalışmıştır. Bu fikirlerin bütününden ise eserin derin yapısı çıkacaktır. Bunları şöyle genişletebiliriz.

“Bir kaç zamandan beri, emperyalist devletlerin kendi hudutları dışındaki milletler üzerinde tatbik ettikleri bir exploitation (işletme) sistemi mevcuttur. (s.223) Dünyanın her bir köşesinde Avrupa'ya toplanan ganimetlerle, meydana büyük endüstri diye bir kudret çıkmaktadır.” (s.219) Hikmet'in ileri saydığı Fransızlar da bu çarkın en kuvvetli dişlilerinden biridir. Fransızlar içinde ise erki elinde bulunduran ufak bir azınlıktır. “Fransız Devleti denilen mahabetli ve azametli çark yalnız bunlar için döner. Köylünün ve işçinin alın teri yalnız bunlar için dökülür. Marakeş'te, Kongo'da, Hindî-Çini'de, Fransız askerleri bunların menfaatlerini müdafaa için can verir.” (s.186) Onların ilerlemesi tamamen kendi çalışkanlıklarının ve erdemliliklerinin neticesi değildir. Geri kalmış ülkelerin hem ham madde imkânlarından yararlanmaktadırlar hem de bu maddeleri işledikten sonra yine onları pazar gibi kullanmaktadırlar. Kısaca ekonomik yönden ilerlemiş olabilirler ama insanî değerler bakımından hâlâ geridirler. Körü körüne bir Batı hayranı olan Hikmet'in yukarıda adını saydığımız karakterlerle ilişkisi, onun uyanışını gerçekleştirmiştir. Romanın sonunda gerçeklerin ayırdına vardıktan sonra edindiği felsefe, onu, kişisel buhranına iten nedenleri öğrenmesini sağlar.

Batının sömürgeci tutumları karşısında Osmanlı paylaşılmaya başlanmış, bu durumda Osmanlı yönetimi kendi iç dinamiklerini harekete geçirme gereğini hissederek bir önlem olabilir ihtimali ile istibdat yönetimini seçmiş, elbette bu durum da aydınların buhran içine düşmesine, hastalıklı bir psikolojiye bürünmelerine yol açmıştır. Bu noktada ise paradoksal bir durum söz konusudur. Ülkeyi işgal etmek isteyenler batı devletleridir ama bizim aydınlarımızın kurtuluş yolu olarak kaçtıkları yer de batıdır. Medeniyeti aramamız gereken yer aslında kendi topraklarımızdır. Onu iyi tanımamız ve gizil gücümüzün farkında olarak bunu üretim haline dönüştürmemiz gerekmektedir. Batının yaptığı da budur ve bunun dışında milletleri faklı kılan özellik yoktur. Eserin derin yapısını bu görüşler çerçevesindeki fikir sistemi

oluşturmaktadır. Hikmet'in uyanışında sonra içinden geçirdiği düşünceler de derin yapıyı özetler niteliktedir.

Doktor Hikmet, medeniyet kelimesiyle "iyilik", "doğruluk", "güzellik" ve "terakkî" kelimelerini artık müteradif addetmiyordu. Onca "medeniyet" bir milletin muayyen bir devir de kendi mizacına 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 madûnluğunu mu ispat etmiş olacağız? Veyahut herhangi bir şark şehrinde sokaklar daracık, garb şehrinde ise geniştir diye garbı mutlaka şarka mı tercih edeceğiz. İnşacı ve umrancı zihniyet sahasında hiç şüphesiz ki eski Romalılar bugünün Romalıları olan İngilizlerden üstündü. Ve gene hiç şüphesiz ki o zamanın bir Roma hemşehrisi –insan tipi itibarıyla- bugünkü Londra hemşehrisinde daha ince daha kültürlü ve daha mütekamildi. Şu halde "terakki" nerede kaldı. İnsanlığın tarihini evvel zaman, orta zaman, son zaman diye tekâmül kademesine ayıran tasnif usulünün ilmî kıymeti ne oldu. (s.298)

1.8.PANORAMA

*Panorama*³³ romanının konusunu, Cumhuriyetin ilânından (29 Ekim 1923) Demokrat Parti'nin iktidara gelişine (14 Mayıs 1950) kadar devam eden süreçte, Türk toplumunun geçirdiği siyasî ve sosyal değişimler oluşturur. Bunun yanında İkinci Dünya Savaşı ve Hitler'in Yahudi soykırımı ve yayılmacı politikası gibi, Dünya siyasetini ilgilendiren gelişmelerin Türkiye'deki yansımaları da aktarılır.

Panorama bir anlamda *Ankara* romanında çizilen ütöpik dünyanın gerçekleşmediğine ve onun yerine inkılâp kanunlarının işletilemediği bir memleketin oluştuğuna işaret eder. "Ortaya atılan davaların hiç biri daha halledilmemiştir; Büyük Millet Meclisi 'zabıtname külliyatını' dolduran ileri inkılâp kanunlarının hiç biri henüz hayata geçmemiş ve Kemalizm prensipleri çorak vatan topraklarına kök salmak şöyle dursun, henüz bir kaç kişinin elinde evrilip çevrilmeye mahkum birer laboratuvar nebatı halinde kalmaktan kurtulamamıştır." (s.43)

Panorama romanı geniş bir hacme sahiptir ve bunun sonucunda, eserin şahıs kadrosunda ve olay örgüsü içindeki ilişki dairelerinde de sayıca fazlalık söz konusudur. İlk bakışta birbirinden ayrı gibi görünen olaylar, bir bütün hâlinde, Cumhuriyet sonrası inkılâpçılık hareketlerinin geldiği noktanın esaslarını belirler. Her olay ayrı bir sosyal tabakada vuku bulur ve bu kesimlerin inkılâplardan nasıl etkilendiğini ortaya koymaya yarar.

Romanda aşağı yukarı hemen her kesimden insan mevcuttur. Dolayısıyla olay örgüsü de o derece kompleks bir hâl almıştır. Ancak olay örgüsünün kompleksliği ilişkiler ağının entrikalarla dolu ya da girift olmasından değil, sayıca fazla olmasındandır. Birbiriyle ilintisiz tüm şahısları birleştiren ortak yön, aynı toplum içinde aynı zaman diliminde bulunuyor olmalarıdır. Bunun dışında romanın kurgusu herhangi bir ikili ilişkinin gelişimine dayanmaz. Bütün hâlinde bir toplumun gelişim süreci olay örgüsünü oluşturur.

³³ 1953 yılında yazılan *Panorama*, aynı yıl iki cilt halinde kitap olarak Remzi Yayınevi tarafından yayımlanır. İncelememize esas olan, eserin 1987 yılında İletişim Yayınlarıca yapılan üçüncü basımıdır.

Yakup Kadri, *Panorama* ile kendi roman anlayışının (daha önceki yedi roman esas alınarak) dışına çıkmıştır. O, genel olarak bir insanı ya da bir aileyi prototip alarak toplumu yansıtmayı ilke edinmişken, *Panorama*'da toplumu parçalara ayırarak, bütün dinamiklerini ayrı ayrı irdelemeyi amaçlamıştır. İlkinde yöntem tümevarım şeklinde iken, burada sosyal şartların bireyi içine düşürdüğü durumun anlatılması bakımından tûmdengelim kullanılmıştır. Ancak bireylerin mevcut durumları yine sosyal yapının anlaşılması için birer gösterge niteliğinde kullanılmıştır. Bu bakımdan *Panorama*, Niyazi Akı'nın belirttiği gibi "bir şahsın, bir temanın romanı değil, pek çok şahsın ve pek çok temanın"³⁴ romanıdır. Şahısların köklü ya da yüzeysel ilişkilerinin neticesi olan bir çok konunun birbiriyle kaynaşmasının sonucudur.

Niyazi Akı, *Panorama*'da on dokuz tema tespit etmiştir. Bu on dokuz temayı da ayrı birer roman gibi algılamaktadır.³⁵ Arivist politikacı; vurguncu büyük memur; snopluk ve tembellik; namuslu, yurtsever politikacı; taassup, kara kuvvet; şehrin her türlü sosyal kayıttan mahrum adeta sevk-ı tabileriyle yaşayan, evsiz, ailesiz insanları; psikopatoloji, cinsi buhran; devlet düşkünü bir ailede çözülüş; garpta tahsil görmüş münevverlerin yurda dair görüş ve fikirleri; parti kodamanlarının vilayetlerle münasebeti; iltimas isteyenlerin vermeyene karşı cephe alışları; toprak ve mera davası; İkinci Dünya Savaşı tehlikesi; Ata'nın hastalığı; Bir devri kapayan efsanevî hadise; Hemşire Gertrude'un hudut dışı edilmesi; 1945'te Berlin efsanesi; 1945'te Türkiye'de bir siyasî devrin arefesi şeklinde adlandırdığı bu temalar bizim için on dokuz ayrı ilişkiler ağına işaret etmesi bakımından önem taşır.

Romanın yapısı, temaların ortaya konulabilmesi yönünde inşa edilmiştir. Öyle ki romandaki temalar, bütün hâlinde inkılâp dönemi Türkiye'sinin sosyal koşullarını oluşturacağı için, temalar ve yapı birbiriyle iç içedir. Temaları ortaya koyan ilişkiler ağı, yapıyı oluşturan birimlerken, yapı da temaların gönderme noktasındaki sosyal düzeni aktarmak için, onları aracı olarak kullanmıştır. Kısaca *Panorama* için yapı ve tema ayrılmaz bir bütünlük içindedir.

³⁴ Niyazi AKI, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İletişim Y., İst.2001, s.156

³⁵ A.g.e., s.144

Romandaki olaylar zinciri, sahneler iç içe geçmiş temlerden şekillenmiştir. Anlatılan ayrı ayrı olaylar bağımsız bir bütünlüğe, giriş, gelişme ve sonuç sürecine sahip olmaları bakımından farklı hikâyeler gibi algılanabilir. Fakat bütün hikâyeleri birbirine bağlayan, inkılâpçılık nüvesinde toplanan temlerdir. Sonuç olarak hikâyeler aynı etkinin, farklı muhitlerdeki tepkilerinden ibarettir. Ancak ileride değineceğimiz üzere, bu olaylar arasında inkılâp sonrasının getirisi olmayan, dönemin şartlarıyla da pek ilintili bulunmayan örnekler de vardır ve hikâyeler arasındaki bağ yeterince kuvvetli değildir.

Yakup Kadri romanda anlattığı hikâyelerden bazılarını daha ön plâna çıkarmış, bazılarını ise yarıda kesmiştir. Kimisini ise (Sevim'de olduğu gibi) romanın başında en ince ayrıntısına kadar anlatmış, daha sonra uzunca bir müddet ondan bahsetmemiş ve sonunda başka bir karakteri yaratmak için (Ragıp Bey) tekrar ondan faydalanmıştır. Yine Fuat'ın babası Osman Nuri Bey, kısa bir bölümde dürüst ve erdemli bir memur olarak çizilmiş, ailesine karşı onların geçinmelerini sağlayamadığı için kendisini mahcup hissetmesi sonucu intihar etmiştir. Bu bölümün, romanın kurgusu içinde sadece Fuat'ın babasının başından geçiyor olmasının dışında -ki olmaya da bilirdi- başka bir işlevi yoktur. İntihara kadar geçen süreç anlatılmıştır, o kadar. Buna benzer bir durum da Atikler köyündeki mera davası için geçerlidir. Niyazi Akı'nın "toprak ve mera davası" diye adlandırdığı bu tema Koçaş ve Atikler Köylerinin arasındaki mera davasını içerir. Bu vesile ile davanın mazisi, köylülerin ve köylerin yapısı, davanın Yanyalı Fazıl'la ilgisi üzerinde durulmuştur. Yine bu davanın neticesi olarak köy ahâlisinden Emeti Nine, Ali, Karabaş, Nefise gibi bir takım insanların hayatına da girilmiştir. Olaya siyasîlerin de karışması ile siyasetçilerin de durumları hakkında çıkarımlar yapılmasını sağlamıştır. Bu bakımdan basit bir adlî vaka, yazar için toplumun pek çok kesimini irdeleme fırsatı doğurmuştur. Ancak yazarın irdelemeden sonra bu davanın gelişim aşamasını bir yana bırakması, Osman Nuri Bey'deki durumun aynısıdır. Belli bir süre için son derece önemli olan bir durum, romanın ilerleyen bölümlerinde arka plâna itilmiştir.

Yukarıdaki üç örnekten de anlaşılacağı üzere *Panorama* için mutlak ve vazgeçilmez bir olay yoktur. Romandaki her hikâye rahatlıkla eserden çıkarılabilir ve yapıda herhangi bir bozulmaya neden olmaz.

Eserde tema sayısı kadar olay sayısı da fazladır. Bu olaylar kendi içlerinde bütünlüğe sahip birer hikâye oldukları gibi ,eserdeki temaları da ortaya koyarlar. Servet Bey'in ticarî ve politik ilişkileri, Cumhuriyet ve savaş sonrası palazlanan ve siyasîlerle beslenen bürokrat-siyaset-ticaret üçgenini; Sevim, Nedim ve Fuat'ın kardeşi Semra'nın ilişkileri, Tanzimat'tan beri süre gelen alafranga züppeliği; Hacı Emin'in oğulları ve eşrafla ilişkisi, Cumhuriyet karşıtı, irtica faaliyetlerini; Pertev ve Ziver adlı sokak çocuklarının yaptığı yasadışı faaliyetler, insanın düşebileceği çaresizlikleri; Osman Nuri Bey'i intihara sürükleyen süreç, asil ve dürüst memurlarının varlığını kanıtlar. Ayrıca Fuat, Halil Ramiz, Namık Ahmet, İhsan Turan gibi farklı mesleklere ve görüşlere sahip kişilerin ilişkileri ve görüşleri de inkılâpçılığın ne olduğuna ve ideal sisteme yönelik işaretler taşır.

Buradan da anlaşılacağı üzere *Panorama* için en işlevsel roman unsuru karakterlerdir. Bunun dışında zaman, mekân gibi roman biçiminin yapı taşları, Yakup Kadri'nin diğer romanlarında olduğu gibi işlevsel kullanılmamıştır. Dolayısıyla incelememizde bu unsurlara ayrıca bir başlık açılmayacak ancak gerekli görüldüklerinde üzerlerinde durulacaktır.

Panorama'daki temaların ortaya konmasını sağlayan yapı, inkılâpların algılanış biçiminden kaynaklanan farklılıkların oluşturduğu sosyal çatışmalarla meydana getirilmiştir. Ancak sosyal çatışmalar olay örgüsünün devamını ya da gerilimi sağlayan bir işlevde değildir. Sadece inkılâpların algılanış ve yaşatılış biçimlerine gösterge olmaları bakımından değer taşırlar.

Sosyal Çatışmalar

Eserde temel olarak iki farklı inkılâp anlayışı vardır. Bunlardan birincisi, Atatürk ilkelerini koruyarak ve geliştirerek ilerletmeye çalışan kesim, ikincisi ise bu ilkelere bütünüyle karşı çıkıp gerekirse yıkmaya çalışan bir azınlıktır. Bu kesimleri oluşturan bireyleri ayrıntılı olarak roman kişileri bölümünde değerlendireceğimiz için, burada üzerlerinde durmamızın gereği yoktur. Aslında sosyal çatışmanın asıl kaynağı toplum yaşantısının homojen olmaması, birbirinden tamamen farklı yaşayışların aynı anda idame ettiriliyor olmasıdır. Burada elbette kişilerin karakter yapılarının ve ideolojilerinin payı büyüktür ama inkılâp kanunlarının ve ilkelerinin toplum katmanlarına farklı

ölçülerde ulaşmasının önemi yadsınamaz. Çünkü halkın bir kesimi hâlâ savaş öncesi şartlarda yaşarken, belli bir azınlıkta son derece lüks içinde hayat sürmektedir. Azınlık olan memur ve zengin kesimi yazar şöyle betimler:

Bunların kimi Gazi Bulvarı'yla Yenişehir'deki apartmanlarda, kimi Bahçelievler'de oturur; bazısının Kavaklıdere'de, Güven'de, Küçük ve Büyükesat'ta köşkleri vardır. Bunların hepsi de pırıl pırıl asrî mobilyalarla döşeli yepyeni evlerdir. Kilerler, balık yumurtasından taze havaya kadar en nadide mezelik erzaklarla tıklım tıklımdır. Bir Altınbaş rakı şişesi buzdolabında buğulanmaktadır. Salonda bayanlar, şimdiden vidolu bezik oyununa başlamışlardır. (s.39)

Yukarıdaki yaşam tarzının ve standartlarının karşısında halkın büyük bir bölümü ise aşağıdaki şartlarla boğuşmaktadır:

Halil Ramiz, kendisi bu ülkeden olduğu –ve her yıl seçim bölgesini adım adım gezip dolaştığı için- bu topraklar ne tüyler ürpertici bir facia yuvasıdır, pek yakından bilirdi ve burada dolaşan şişkin karınlı, incecik bacaklı çocuklar, sıtmadan dudakları bembeyaz genç kızlar, trahomlu delikanlılar, bostan korkuluklarını andıran ihtiyarlar kalabalığı arasına karışmak için bir dakika gözlerini kapayıp murakabeye dalması ona yeter gelirdi. Bazen muhayyilesini zorlayıp bu kadar uzaklara gitmesine de hacet kalmazdı. Zira Kalaba köyü işte şuracıktadır; zira Sincan Köyü beş on adım daha ötededir. Ankara'nın arka mahallelerindeki hayat ise oradakinden pek farklı değildir. (s.45)

Roman, yukarıdaki iki sistemin çatışmasından oluşmamıştır ama inkılâpların yerleştirilemediği noktasında en önemli gösterge bunlardır. Yakup Kadri'nin inkılâpları haklı ve yerinde gördüğü gerçeğinden hareket edersek,

iki farklı sistemi seçmiş olmasını, inkılâpları haklı çıkarma dürtüsünden kaynaklandığını düşünebiliriz. Çünkü yazar ilk kesime önyargılı ya da hor görüyle bakmaz, aksine bu kesimden hoşlanır ve genelin böyle olması arzusundadır. Toplumun bir bölümü iyiye giderken, bir bölümünün savaş öncesi şartlarında debelenmesi, inkılâpların değil inkılâpları uygulayanların suçudur. Uygulayıcılar genele yayılamamışlardır. Millî Mücadele ruhunun ortadan kalkması ile Kemalizm ilkeleri de unutulmaya başlanmıştır. “Yıllar yılıdır, geceli gündüzlü haykırıp durduğumuz inkılâp kelimesinin daha (i) harfi bile buraya aksedememiş. Kabahat kimde? Bu halkta mı? Hayır, bin kere hayır; kabahat bir inkılâbın plânsız, teşkilatsız ve tekniksiz yapılabileceği hayaline kapılanlardadır.” (s.109)

Roman Kişileri

Panorama romanı, Yakup Kadri'nin romanları içinde en kalabalık şahıs kadrosuna sahip olandır. Olay örgüsünün çeşitliliği nedeniyle şahıs kadrosu da bir hayli kalabalıktır.

Romandaki şahısları temel olarak ikiye ayırmak mümkündür. Bunlardan birincisi ideal tipler, ikincisi ise menfaatçi ve inkılâp karşıtı gerici tiplerdir. İdeal tipler, Cumhuriyetin getirdiği yenilikleri sindirebilmiş, memleketinin ve milletin gerçeklerini bilen ve memleketinin ilerlemesi için kafa yoran kişilerdir. Her biri toplumsal yaşam içinde belli bir kesimin ya da meslek grubunun temsilcisi olan bu kişilerin başında Fuat (gazeteci) gelir. Daha sonra Halil Ramiz (milletvekili), Ahmet Nazmi, İhsan Turan, Namık Ahmet (siyasetçi), Cahid Hâlit idealize edilmiş tiplerdir. Bunların karşısında ise Servet Bey (milletvekili), Neşet Sabit (milletvekili), Hacı Emin (tüccar) Sırrı Bey (müteahhit) gibi çıkarıcı ve ahlâksız, olumsuz tipler vardır. Bunların dışında politik bir zümreyi ya da meslek grubunu temsil etmeyen, olumlu ya da olumsuz diye adlandıramayacağımız bir takım roman kişileri daha vardır ki bunlar toplumsal yaşayış içindeki özgün tutumları ile dikkati çekerler. Komiser Hamdi, Pertev ve Ziver gibi...

Yukarıdaki iki zıt karakter grubu, çatışma unsuru olarak romanın yapısına ve derin yapısına yönelik işlev taşıırken, romanın olay örgüsüne yönelik karakter gruplandırmasını ise farklı yapmak zorundayız. Çünkü

çatışma unsuru olmasına rağmen olay örgüsü içinde işlevi fazla olmayan roman kişileri de vardır. (Cahit Hâlit vb.) Bu bakımdan olay örgüsünün devamını sağlayan etkin yapıya sahip roman kişilerini şu şekilde sınırlandırabiliriz: Servet Bey, Hacı Emin, Halil Ramiz, Fuat, Komiser Hamdi ve Ahmet Nazmi. Bu kişiler ayrıca ilişkilerin merkezindeki unsur olarak ilişkilerin dairesini de oluşturmaktadır. Bu daireler içinde en güçlü olanı müstafi milletvekili Halil Ramiz ve tüccar Hacı Emin Efendi'dir.

Halil Ramiz siyaset ve düşün dünyasındaki şahsiyetlerden kurulu bir dairenin merkezinde iken, (Namık Ahmet, Neriman Hanım, Neşet Sabit, Mebus Rasim, Fazıl Hoca vb.) Hacı Emin ise hem siyaset, hem ticaret hem de bir takım mürteci oluşumların içinde yer alarak en geniş ilişki ağına sahip roman kişilerinden ikincisidir. (Oğlu Tahir Bey, Vali İhsan Turan, Hayri Efendi, Avukat Hafız Necati vb.)

1-Halil Ramiz

Halil Ramiz eserin ideal tiplerinden biridir. "Halil Ramiz şefin kurtuluştan biraz sonra, İzmir'de ya bir tören veya herhangi bir siyasi toplantıda rast gelip tanıdığı gençlerden biriydi. O sıralarda, yegane sıfatı ateşli ve milliyetçi bir mektep öğretmenliğinden ibaret olan Halil Ramiz, söylediği heyecanlı bir nutukla onun gözüne girmiş ve ilgisini çekmiş; nitekim çok geçmeden de mebusluğa seçilmişti." (s.42) Romanın başında parti idare heyeti azası olan Halil Ramiz, bir takım siyaset oyunları ile yerinden olur. Bundan sonraki serüvenini, dolayısıyla işlevini, iktidarı kaybetmiş bir politikacı olarak çevreden aldığı tepkilerdeki farklılıklar oluşturacaktır. Çünkü aktif politikacı iken halktan aldığı tepkilerle, şu anki konumunda aldığı tepkiler farklıdır. Artık onu görmezlikten gelenler bile çıkmaktadır. Bu bakımdan Halil Ramiz'in işlevi siyasetçi olması itibarıyla, politikanın kirli oyunlarını yansıtmak ve ideal bir kişiliğe sahip olması ile de inkılâpların henüz yerleşmediğine işaret etmektir. Fuat'la birlikte toplumun içinde bulunduğu kötü durumun ayırdında olan ikinci kişidir:

Halil Ramiz'e göre politika mücadelesi gerçekten bir kör dövüşünü andırıyordu. Her adam bir başka adamın yakasına yapışmış, ondan bir eski hıncın

acısını çıkarmaya çabılıyor; biri öbürünün ayağını çelip sırtına binmek istiyordu. Bunda memleket davası nerede? İnkılâp davası nerede? İnkılap hele hiç kimse ondan bahsetmez olmuştu. Hemen bütün gazete yazarlarının bu kelimeden çekinir; irkinir halleri vardı. İki taraflı miting hatipleri, sanki, yalnız bu noktada ittifak etmişlercesine o sözü ağızlarına almaktan tiksiniyorlardı. Yeni başlayan muhalefet edebiyatının başlıca nakaratı, bir “yirmi yedi yıllık istibdat devri” lafından ibaretti. (s.500)

Halil Ramiz'in fikirleri aslında yazarın fikirleridir. Çünkü Yakup Kadri'nin romanda oluşturmaya çalıştığı atmosferle, Ramiz'in fikirleri birebir örtüşmektedir. Onun düşünce yapısı adeta romanın vermek istediği tezin özeti niteliğindedir. İnkılâpların yerleşmediği fikrinde olan yazara paralel Halil Ramiz de hiçbir zaman kurulan yeni devletin tamam olduğuna inanmaz ve “Atatürk'ün büyük ve heybetli eserini ne hale soktuk diye kendi kendine yakınır.” (s.500)

Eserdeki olay örgüsü güçlü ve sağlam olmadığı için, Halil Ramiz'in de bu yönde bir işlevi yoktur. Onun fonksiyonu sadece ideal ve eleştirel kişiliğindedir. Yazarın genel olarak politika kuramı ve dönemin siyasal gelişmeleri hakkında çıkarımlar yapmasını sağlar. Bu bakımdan *Hüküm Geces'i*ndeki Ahmet Kerim'le aşağı yukarı aynı işlevdedir.

Halil Ramiz'in ilişkiler bütünü oluşturduğu üç roman kişisi vardır. Bunlar farklı sosyal muhitlerin temsilcileri olarak yazara bu muhitler hakkında yorum yapma imkânı tanırırlar. Bunların başında **Neşet Sabit** gelir.

Neşet Sabit, Halil Ramiz'le meslektaş olmasına rağmen aynı idealist tutuma sahip değildir. İşleri encümeni başkanı olan Neşet Sabit, Cumhuriyet sonrası yeni yeni türemeye başlayan politikacı tipinin temsilcisidir. Halil Ramiz'in de politikacı olduğunu göz önünde bulundurursak, Neşet Sabit'in işlevinin, -ideal Halil Ramiz tipini yaratmak- olduğunu söyleyebiliriz. İdealizm ve memleket çıkarları konusunda Halil Ramiz kadar özverili ve samimi değildir. Bir yanı bu tutumu desteklese de insanî zaatlarından dolayı politikayı maddî gelişimi için bir aracı gibi kullanmaktadır.

“Onun benliğinde, iki ayrı adam, birbirine zıt iki Neşet Sabit sinsi bir mücadeleye tutuşmuş gibiydi. Bunlardan biri aydın idealist ve hayata yüksek prensipler zaviyesinden bakan Neşet Sabit, öbürü de nice zamandır bir vekalet koltuğu kapmak hırsıyla yanıp tutuşan ve böyle bir ikbale tırmanmasını bilmişlerin bir çoğu gibi, bir takım politika cambazlıklarını siyasî terbiyenin, siyasî olgunluğun esaslarından sayan Neşet Sabit’ti”. (s.140)

Eserde Halil Ramiz’i kendi iç-monologlarından ve yazarın anlattıklarından tanırken, Neşet Sabit’i ise ayrıca Halil Ramiz aracılığıyla da tanırız. Gerçi Halil Ramiz’in fikirleri ile yazarın fikirlerinin aynı olduğu noktasından hareket edersek, Neşet Sabit tipinin yaratılmasında bir ikilik, başkalık olmadığı ortadır ancak bu noktada farklı bir teknikle karşılaşırız. Bir roman kişisi başka bir roman kişinin ağzından tanıtılmıştır.

Halil Ramiz de yazar da Neşet Sabit’e karşı olumsuz bir bakış açısına sahiptir. Yazarın olumsuz bakışını, Neşet Sabit’in Halk Partisinden Demokrat Parti’ye geçmesinin ardından aldığı tavırdan çıkarabiliriz. Yazara göre partisini değiştirmesi onun ne kadar “oportünist bir politikacı” olduğunun göstergesidir.(s.492) “Bundan tam on iki yıl önce, Neşet Sabit, ona (Halil Ramiz) prensipler kadar taktiğe de önem vermek gerektiğini söylememiş miydi? Ve o olayı takip eden aylarda, kendisini bakanlık sandalyesine götüren birbirinden demagogik hareketleriyle prensipleri büsbütün çiğneyip geçerek, yalnız manevracı bir politika adamı olduğunu da ispat etmemiş miydi?” (s.493)

Niyazi Akı’nın arivist politikacı diye adlandırdığı Neşet Sabit, kısaca menfaatçi, çıkarıcı ve durumlardan kendine göre çıkar sağlayan politikacı türünün temsilcisi olarak yazara, inkılâpların yerleşmediği yerlerden biri olan Meclisin de yapısını sorgulama imkânı tanımıştır. Fonksiyonu da budur.

Halil Ramiz’in ilişki içinde bulunduğu bir şahıs da **Doktor Namık Ahmet**’tir.

Namık Ahmet, kişilik yapısı olarak Halil Ramiz ile hemen hemen aynı olmasına rağmen, fikirleriyle değil, daha çok eylemleri ile ön plâna çıkarılmıştır. O da Neşet Sabit gibi kimi zaman Halil Ramiz’in ağzından tanıtılmıştır. “Yalnız ateşli bir idealist değil, aynı zamanda şayanı dikkat bir teşkilatçı ve gözü yılmaz bir aksiyon adamıdır.” (s.62) Halil Ramiz’le aşağı yukarı aynı kaderi paylaşır ama Halil Ramiz siyaset hayatında pasifken, o

aktif rol almak için çalışır. Belediye başkanlığı seçimlerine girer ve kazanır ancak başkanlık bir şekilde elinden alınır. Fakat hiçbir zaman mücadeleden kaçınmaz. Halil Ramiz'e göre o "bükülmek nedir bilmeyen enerji, yatışmak nedir bilmeyen heyecan kaynağıdır." (s.268)

Namık Ahmet'i diğer fonksiyonu, Neşet Sabit tipini sağlamlaştırmaktır. Neşet Sabit'in bir takım özellikleri onun aracılığıyla aktarılır. "İlk inkılâp ekibimizin en hamleli unsurlarının arsa spekülasyonları içinde yıpranıp gitmelerini önler ve bu suretle Millî Mücadele ahlâkının devamını temin etmiş olurduk." (s.277) şeklindeki serzenişi ile Namık Ahmet, Neşet Sabit'e seslenmekte ve onun kişilik yapısına ait ipuçları vermektedir.

Romanın sonunda Namık Ahmet, başlangıçta çizilen ideal yapısından uzaklaşır. Neşet Sabit'in temsil ettiği muhite girer. Tıpkı onun gibi çıkarları doğrultusunda parti değiştirerek Demokrat Parti'ye geçer. Bu tutumunu Halil Ramiz de anlayamaz. "Lâkin bir türlü anlayamadığım Namık Ahmet'in onunla koz birliği edişi... O Namık Ahmet ki, kafa, mizaç ve ahlâk itibarıyla Neşet Sabit'in taban tabana zıttıydı. Pratik ve gündelik politikacılığın ne olduğunu tariften bile acizdi ve Neşet Sabit'in bu yoldaki zikzaklarını daima masum bir şaşkınlıkla karşılardı. Siyasî ihtirasın ise hiç yanından bile geçmemişti. Hatta memleket davalarında, bazen Halil Ramiz'i dahi hayrette bırakan bir nefis feragati göstermişti. Muhitin bin bir türlü cevri, partinin ve hükümetin nice nice üvey ana muameleleri onu kâh yeise, kâh öfkeye sevk etmişti ama, inkılâp prensipleri uğrundaki mücadele şevkini asla kıramamıştı. Halk Partisi'nin altı oku, denilebilir ki birer sabit fikir halinde en çok onun kafasına saplanmış gibiydi." (s.494)

Başlangıç durumunda ideal çizilen Namık Ahmet'in daha sonra bu yapısından sıyrılıp tam tersi bir anlayışa yönelmesi Halil Ramiz'in "kör dövüşü" (s.499) dediği siyasetin insanı ne derece ahlâksızlaştırabileceğine işaret eder. Bu anlamda Namık Ahmet'in bir başka işlevi de siyaset oyunlarının entrikalarla dolu olduğunu göstermeye yöneliktir.

2- Hacı Emin Efendi

Emin Efendi eserin derin yapısına yönelik en işlevsel roman kişisidir. Romanın vermek istediği -inkılâpların tam olarak yerleştirilemediği- tezini, en

canlı ayakta tutan unsur odur. İnkılâpları bir türlü içine sindiremez, onları yıkmak için bir takım gerici faaliyetlere bile girişir. Şapka inkılâbından sonra yıllarca evinden çıkmayacak kadar inatçıdır ve hasettir. Atatürk'ün kendisine ve kurduğu Cumhuriyete karşıdır. Kısaca Emin Efendi inkılâp karşıtı mürteci akımların temsilcisidir. Ayrıca kasaba eşrafından birisi olması ve zengin, köklü, tanınmış bir ailenin reisi olması ile ticaret aleminin yanında siyasîlerle ve siyasetle de iç içedir. İşlevi mutaassıp ve batılla beslenen bir din anlayışının gerisinden toplumsal olaylara bakış açısı sağlamaktır.

Emin Efendi romanda en canlı çizilen karakterlerden biridir. Aile, cinsellik, geçim faaliyetleri, siyaset ilişkileri gibi pek çok açıdan değerlendirilmiştir. Diğer roman kişileri tek yönlü çizilmişken Emin Efendi'nin tüm yönleri ortaya konmuştur.

Mutaassıp ve gelenekçi bir insan olarak Atatürk ilke ve inkılâplarına karşı olduğunu söylediğimiz Hacı Emin Efendi, mevcut iktidarın siyaset sahnesinden silinmesi için elinden geleni yapar. Dört gözle Demokrat Parti'nin iktidara geleceği günü bekler. Ancak yeni hükümetin pek öyle beklediği gibi olmaması hayallerini yıkar. Bu noktada Emin Efendi'nin geçmiş hükümetle yeni hükümeti karşılaştırdığı bölüme rastlarız ki burası her şeye rağmen Millî Mücadele ruhunun hüküm sürdüğü tek parti döneminin daha iyi olduğunu ve dolayısıyla Atatürk inkılâplarının geçerliliğini işaret eder. İlk defa Atatürk hakkında ağızından olumlu sözler çıkar. Bu bakımdan en zıt kutuptaki bir insanın bile aşağıdaki gibi düşünmesi gerçeğin Atatürk ilke ve inkılâpları olduğu noktasında kesinlik sağlar:

Rahmetli...Evet, Allah rahmet etsin. Dedi.Meğer beterin beteri varmış ve gelen gideni aratırmış. Onun zamanında hiç değilse nereye gittiğimiz malûmdu. Aldatma avutma denilen şey yoktu. Ya bu deveyi güderdin ya da benim gibi bu diyardan giderdin. Kastamonu'da halkı topladı; elinde tuttuğu şapkayı gösterdi; dobra dobra: "Bunun adına şapka derler. İşte ben onu başıma geçiriyorum. Siz de bundan sonra fesi, sarığı atıp, bunu giyeceksiniz.!" Dedi. Onun arkasından Kur'an yazısını kaldırdı. Daha sonra ezân-ı şerifte

“Allahüekber, Allahüekber” demeyi yasak etti. Yerine bilmem ne laflar koydu. Emme bütün bunları Haccac-ı Zalim gibi kellesini koltuğunun altına alarak yaptı. Şimdikiler öyle mi? İşler hep yalan dolan; hep münafıklık, hep mürailik...Hem onun yolunda yürüyoruz derler, hem de gölgesinden korkarlar. (s.424)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Hacı Emin Efendi'nin bir işlevi de Demokrat Parti hakkında yazara, mutaassıp bir kimsenin gözüyle değerlendirme imkânı sağlamış olmasıdır.

Emin Efendi'nin merkezi bulunduğu ilişkiler ağı karmaşık bir yapıya sahip değildir. Bunlar arasında iki isim roman için daha önemlidir: Oğlu Tahir Bey ve Vali İhsan Turan.

Tahir Bey inkılâp düzenini yaymaya çalışan bir partinin il başkanıdır ama kişilik özellikleri ve davranışları itibarıyla buna yakışmaz. Halil Ramiz'in karşısındaki Neşet Sabit gibi olumsuz politikacı tipinin temsilcisidir. Ancak Neşet Sabit'ten farklı olarak cahildir ve siyaset oyunlarını bilmez. Buna rağmen dalaverelere kalkışır. Hiç bir zaman da politikaya atıldığı için memnun değildir. Bunların dışında Tahir Bey'in roman kurgusu içinde önemli bir rolü yoktur.

3. Servet Bey

Romanda üçüncü ilişkiler dairesini Servet Bey oluşturur. Siyaset çevrelerine yakın dalavereci bir bürokrat olarak, ilişkilerini de bu çevrelerden insanlarla kurar. Ayrıca kızı Sevim ve oğlu Nedim de farklı anlayışların insanları olsalar da bu daire içinde değerlendirilmelidirler. Yine Servet Bey'in yönettiği bir kooperatifte üye bulunan, biriktirdiği tüm parayı bu yolda harcayan Niyazi Bey ve birlikte iş yaptığı arkadaşı müteahhit Sırrı Bey de bu daire içinde yer alırlar.

Banka idare meclisi reisi Servet Bey, Neşet Sabit'in politika hayatında temsil ettiği çıkarıcı tipin, bürokrasi hayatındaki örneğidir. Dönemin sosyal şartlarını (savaş, kıtlık, kalkınma v.b.) kendi çıkarlarına uydurmasını bilmiş, Cumhuriyet sonrası palazlanmaya başlayan ahlâksız memur tipini

canlandırır. Bütün gençliğini mahrumiyet içinde geçirmiş olmasına rağmen, “Rumeli’nin küçük toprak sahiplerinden fedakâr bir babanın kendisine gönderdiği beş on kuruşla Mülkiye-i Şahane’yi bitirinceye kadar akla karayı seçmiş” (s.27) ancak Meşrutiyet içinde tahsilini tamamlamak üzere Paris’e gitmesinden sonra, devlet kapıları ardına kadar onun için açılmıştır. Ömrünün büyük bölümü fakirlik içinde geçmesine rağmen Servet Bey’in para için artık her şeyi yapabiliyor olması, yine inkılâpların ülkede yeterince yerleşmediğine ve Millî Mücadele ruhunun yok olmaya başladığına işarettir.

“Muhayyeleri dar refleksleri kıttır. Resmî vazifesinden ve kazanç getirir bazı işlerden başka herhangi bir hadise veya gaile üzerinde ehemmiyetle durduğu, zihin ve gönül yorduğu, hemen hiç görülmemiştir. Heyecanlanmak, öfkelenmek, gülmek ya da ağlamak gibi hareketler bu ağırbaşlı adamın şanından değildir.”(s.25) “Bir banka mı kurulmak isteniyor? Statüsünü hazırlarsa bizim Servet Bey hazırlar! Tasfiye edilen bazı ecnebi şirketler yüzünden herhangi bir hükümetle aramızda bir malî ihtilâf mı çıktı? Hallederse Servet Bey halleder! Borçlar meselesinin kökünden kesilip atılması için bir formüle mi ihtiyaç var? Bunu bulursa ancak bizim Servet Bey bulur.” (s.26) Servet Bey’in yukarıdaki alıntılarla tanıtmaya çalıştığımız kişilik yapısı romandaki işlevi ile doğru orantılıdır. Cumhuriyet kendi ilerici, idealist kadrolarını kuramamıştır. Bunun yerine çıkarıcı, iş bitirici memurlar türemiştir. Bunların temsilcisi ise elbette Servet Bey’dir. Para kazanma ve iş yapma hırsı Servet Bey gibi “kâmil ve itibarlı” (s.364) bir insanı aşağılık durumlara düşürmüştür. Servet Bey’inki de tıpkı kızıninki gibi bir ruh hastalığıdır. “Öyle bir ruh hastalığı ki, onu, durmadan, ahlâkî ve sosyal bir düşkünlüğe doğru sürüklemektedir.” (s.365)

Eserde, Servet Bey’in ilişki içinde olduğu dört temel roman kişisi vardır: Sevim, Nedim, Sırrı Bey ve Ragıp Bey. Nedim, Servet Bey’in oğlu olmasına rağmen roman içinde önemli bir kurgusal işleve sahip değildir..

Sevim, *Kıralık Konak’* taki Seniha’nın Cumhuriyet dönemindeki halidir. Hayat tarzı, beklentileri ve tavırları itibarıyla onunla aynıdır. Aynı alafranga saplantıların ürünüdür. “Bu dünyaya yalnız Hollywood’un selûloit şeritleriyle bağlıdır. Sevebileceği delikanlılar, benzemek istediği genç kızlar bu şeffaf kurdelaardan beyaz patiska perde üstüne akseden gölgelerdi.” (s.30)

Eserde Sevim iki işlevde kullanılmıştır. Bunlardan birincisi yukarıda kişiliğine ait ipuçlarını verdiğimiz üzere, Cumhuriyet döneminde bile Tanzimat'la ortaya çıkan alafranga anlayışın idame ediyor olduğunu ispatlamasıdır. Kardeşi Nedim'le birlikte, memleket gerçeklerinden ve maddî kaygılardan uzak, salt kendi arzularına göre hayat süren bir gençlik kesimini sembolize eder. İkinci işlevi tecavüze uğramasından sonraki ruh halinin sonucudur. Bu ruh hali alafrangalığı ile paralel seyrederek ancak yaşadığı dramın yansıtılması, tecavüze uğramış bir kadının psikolojisi, eserde ayrıca insan onurunun ne denli ayaklar altına alınabildiğini belirler. Fakat Sevim'in başından geçen tecavüz hadisesinin romandaki atmosferle ilgisi yoktur. "Tecavüz", her türlü toplumsal şartlar ve zaman altında vuku bulabilecek bir olaydır ve Cumhuriyet sonrası durumla uzak yakın ilintili değildir. Belki yazar tarafından Cumhuriyet ilkelerinin yerleştirilememiş olmasından dolayı aynı zamanda bir ahlâk çöküntüsünün de yaşandığına işaret etmek için kurgulanmış olabilir.

Sırrı Bey, Servet Bey'in çıkar ilişkisi içinde olduğu insanlardan birisidir.

Cumhuriyetin ilânıyla yeni binalara gereksinim duyulur. Sırrı Bey de bir müteahhit olduğu için, bu dönem maddî açıdan kalkınmasını sağlamıştır. Ankara ve İstanbul'daki pek çok yapının imarı ile o meşguldür. Ancak hesap kitap bilmez bir insan olduğu için kısa zamanda iflas etmiştir. Sırrı Bey'in işlevi, bu özelliğinden kaynaklanır. Zengin olduğu anlarda yanından eksik olmayan dalkavuklardan birisi Servet Bey'dir. Ancak Sırrı Bey'in iflasından sonra Servet Bey ondan uzaklaşır, hatta kaçmaya başlar. Bu bakımdan Sırrı Bey'in işlevi Servet Bey karakterini yaratmaktır ve dolayısıyla onunla ilişkisi sayesinde Servet Bey'in çıkarıcı biri olduğu daha da kanıtlanır. "Zira Servet Bey, içki, eğlence âlemlerini ve şatafatlı toplantıları sevmediği kadar, işi yolunda gitmeyen ya da nüfuz ve itibardan düşmüş kimselerle ahbablık etmeyi de sevmezdi." (s.200)

Servet Bey'in ilişkiler ağı içinde önemli bir konuma sahip olan diğer roman kişisi, Ragıp Bey'dir.

Ragıp Bey konum olarak aşağı yukarı Sırrı Bey'le aynı yerededir. Ancak Ragıp Bey, Sırrı Bey'e göre daha eğitilmiş ve entellektüeldir. Aristokrasiyi temsil eder. Eserde iki işlevi vardır. Birincisi Sırrı Bey'de olduğu

gibi Servet tipini sağlamlaştırmak; ikincisi ise Servet Bey'in kızı Sevim'e aşkından dolayı onun Avrupa'da kalmasını sağlamaktır.

Servet Bey'e arsa spekülasyonlarında yardımcı olması ve ayrıca hem Sevim'in tedavisi hem de Servet Bey'in paralarını kaçırmak için Avrupa'ya gitmesi, Servet Bey'in yolsuzluklarının gösterilmesi itibarıyla, birinci işlevini oluşturur. Sevim, Ragıp Bey onunla birlikte kaldığı için babasından izin alabilir. Sevim'in Avrupa'da kalabilmesi ise buradaki aleme yazarın da dahil olması demektir. Bu ise ikinci işlevini belirler. Yine Sırrı Bey'le de arkadaş olan Ragıp Bey, onunla Avrupa'dayken devamlı mektuplaşmaktadır fakat Avrupa'dan döndükten sonra Sırrı Bey, müflis iş adamı arkadaşını tanıyamaz olur. Dolayısıyla Ragıp Bey'in bir diğer küçük fonksiyonunun da Sırrı Bey'deki değişimi ortaya koymak olduğunu söyleyebiliriz.

4- Ahmet Nazmi

Romanın dördüncü ilişki dairesi, Türk romanında çok fazla örneği olmayan bir roman tekniğinin ürünüdür. Ahmet Nazmi ve Cahit Hâlit'in oluşturduğu bu daire içindeki ilişkiler, yalnızca mektuplaşmaktan ibarettir. Elbette daha önce Yakup Kadri'nin romanlarında da mektup tekniği kullanılmıştır ama buradaki durum farklıdır. Bu iki şahıs roman boyunca yüz yüze bir ilişki içine girmezler ve diyalogları tamamıyla Ahmet Nazmi'nin Cahit Hâlit'e; Cahit Hâlit'in Ahmet Nazmi'ye mektupları şeklinde ilerler. Bu mektupların işlevi ise yazara, inkılâpların uygulanma aşamasında uğradığı deformasyonlara işaret eden teorik çıkarımlarda bulunma imkânını vermesidir.

Herhangi bir entrik unsur taşımayan bu ilişkinin en önemli özelliği yazara, beyin taraması şeklinde tez ve antitez üretmesini sağlamasıdır. Bu iki roman kişisi, adeta yazarın doğruyu bulmak için kullandığı bir deneme yanılma tahtasıdır. Bu bakımdan iki roman kişisi de tek yönlü çizilmişlerdir. Herhangi bir sahnenin içinde davranışları gösterilmemiştir. İşlevleri fikir boyutunda sınırlı olduğu için, sadece fikirleri aktarılmakla kifayet edilmiştir.

Başlangıçta Diyarbakır'da felsefe ve edebiyat öğretmenliği yapan Ahmet Nazmi romanın sonunda karşımıza felsefe profesörü olarak çıkar. Meslekî gelişimde aldığı başarılı ilerleme, memleket gerçeklerini görme

noktasında geçerli değildir. Romanın sonuna doğru Fuat'la tanışan Ahmet Nazmi'nin onunla arasında bir yakınlaşma doğar. Pek çok açıdan Fuat'la görüş birliği içindedir. Fuat'la Ahmet Nazmi gibi yaşça, başça birbirinden epey farklı iki kişinin bu görüş ve düşünüş eşitliğine pek şaşmamalıdır. (s.481)

İlk haliyle ideal çizilen Ahmet Nazmi romanın sonunda beklenmedik bir değişime uğrar. Kendi fikirlerine paralel bulduğu, romanın ideal kişisi Fuat'ın fikirlerine bile alayla bakmaya başlar. "Ahmet Nazmi gibi rahat bir ömür sürebilmek için kendi fikirlerinin, kendi kanaatlerinin, kendi görüşlerinin zıddı bir alemle uyuşup bağdaşmak zilletine katlananlardan değildiler." (s.565) Buradan da anlaşılacağı gibi Ahmet Nazmi'nin eser içinde üç ayrı fonksiyonu vardır. Birincisi ilk halinde –ideal yapıdayken- Cahit Halit'le tartışmalarında belirttiği felsefî ve siyasî fikirlerdir ki, bu fikirler yazarın "acaba böyle mi" şeklinden sınamalarını içerir. İkincisi ideal bireyken istenmeyen yönde değişmesi ile toplumsal düzenin ne denli yozlaştığına işaret etmektir. Son işlevi ise Cahit Halit ve Fuat karakterlerini sağlamlaştırmak, onlara ideal birey sıfatlarını iyice kazımak yönündedir.

Ahmet Nazmi'nin ilişki içinde olduğu en önemli roman kişisi Cahit Halit'tir.

Cahit Halit, Dış Ticaret Müsteşarı olarak İzmir'de görev yapmaktadır. Romandaki konumu milletvekili Halil Ramiz ve gazeteci Fuat'la aynıdır. Onlar gibi idealist çizilmiştir. Cahit Halit'in Yakup Kadri'nin diğer ideal kahramanlarından farkı, pasifist ve umutsuz olmamasıdır. Memleketin geleceğini -iyi değerlendirilirse- aydınlık görür. Romanda tek işlevi vardır, o da Ahmet Nazmi ile fikir muhasaralarıdır. Karşılıklı mektuplaşmaları, Ahmet Nazmi bölümünde de belirttiğimiz gibi yazara bir takım fikirleri sınama fırsatı verir. "Kuzu postuna bürünmüş kapitalizm kurduna mı, yoksa karanlıkta bir ev kedisi gibi miyavlayan komünist sırtlanına mı teslim olmak lâzım gelecek" (s.378) sorusunun cevabı Cahit'in Nazmi'ye yazdığı mektuplar tarafından sorgulanır.

Cahit Halit, Yakup Kadri gibi tam bir Kemalisttir. İçinde bulunduğu zaman diliminde Kemalist ilkelerin yerleşmemiş olduğunun farkındadır. Bu bakımdan inkılâpların uygulanma aşamasında nerelerde hata yapıldığının

cevaplarını, o verir. Yazara bu ilkelerin nasıl anlaşılması gerektiği yönünde çıkarımda bulunma imkânı tanır. Altı okun esaslarını dile getirir:

Milliyetçilik; Nazilik demek değildir, Türk milletine göre milliyetçilik yeni bir şuura, yeni bir dünya telâkkisine ermek için kendi kendine yaptığı bir nefis muhasebesidir. Laiklik; kafaları skolastik cenderesinden sıyırmak, ruhlarla vicdanları dince de merdut olan hurafelerden, bâtil akidelerden kurtarmaktır. Devletçilik; yalnız Türk milletinin ekonomik bünyesinden doğma ve yalnız onun ekonomik zaruretlerine cevap veren bir sistemin adıdır.(s.115) vb.

Ayrıca Cahit Halit, Yakup Kadri'nin Atatürk ve Millî Mücadele hakkındaki görüşlerini de dile getirir. Atatürk'ün cenaze merasimi vesilesiyle şunları söyler;

O:...Tarihte uğradığımız zalim ve en haksız itham gününde meydana atılmış, Türk milletinin masum ve haklı olduğunu iddia ve ilân etmiştir. İlk önce ehemmiyeti kavranmamış olan gür sesi, asla yıpranmayan bir kuvvetle nihayet bütün cihanın şuuruna işlemiştir...

Türk milletinin asırlar boyunca, haksız yere eli ayağı bağlı olarak, bir suçlu sandalyesine oturtulmuş ve nihayet idama mahkum edilmiş bu kimsesiz, bu müdafaasız ve masum suçluyu cellatlarının pençesinden kurtaran, onun bir kılıçtan daha keskin bu mantığı, bir çelikten daha bükülmez imanıydı. (s. 354)

Ahmet Nazmi romanın sonunda olumsuzla doğru değişim geçirirken Cahit Halit statik kalır. Bu bakımdan daha ideal çizilmiştir.

5- Fuat

Romanın beşinci dairesini Halil Ramiz'le birlikte romandaki en ideal tip olan Fuat oluşturur. Dürüst bir memur olan, daha sonra intihar eden babası Osman Nuri Bey, annesi Saniye Hanım, kardeşi Semra, Sırlı Genç, iş arkadaşlarından gazeteci İdris Hulusi, yazar Selim Sabri ve Ahmet Nazmi bu daireyi oluşturur.

Fuat kıt kanaat geçinen idealist bir gazetecidir. Dürüst ve ilkeli bir babanın (Osman Nuri Bey) oğlu olan Fuat, devlet işlerinden yorgun düşerek intihar eden babasının tüm erdemli özelliklerini taşımaktadır. “Şuurlu ve imanlı bir milliyetçidir.” (s. 384) Galatasaray Lisesini ve Hukuk Mektebini bitirdikten sonra gazeteciliği seçer. “Her odası bir hapisane hücresi gibi dar, kasvetli, her odası bir ayrı dert ve üzüntü yuvası böyle bir evde, bir yarım yoksulluğa mahkum, bir yarım yoksulluğun tezatları içinde çırpınıp durmaktansa, hilesiz, riyasız, bir sefaletle katlanıp onun basit şartlarına göre bir hayatta, hiç değilse kendi iç muvazenesini bulacak; yüreğini hırpalayıp kemiren eksiklik duygularından sıyrılacaktır.” (s.178)

Fuat, tam anlamıyla, yazarın siyasî ve toplumsal olaylara bakış merkezindeki kişidir. Ancak bu bakış merkezi, marksizm ve sosyalizm orijininin yine bir gazeteci gözüyle Kemalizm'in nasıl görüldüğü şeklinde algılanmalıdır. Bu durum, Kemalizmi dürüst ve ilerici bir politikacı gözüyle değerlendiren Halil Ramiz'deki ile aynıdır. Ayrıca Fuat, yazarın sosyalizm hakkındaki bir takım yorumlarının da dile getirilmesini sağlar: “-İnsanın insan tarafından sömürülüşü hadisesini- en büyük sosyal cinayetlerden biri addeden Marx, mezarından başını kaldırıp da kendi namına oynanmakta olan bu dramı görseydi acaba ne derdi? Onun tanıdığı ve bildiği para ve endüstri magnatlarının zulmü, hiç değilse insanın etini kemiğini hırpalayıp ezmekle kalıyordu...” (s.314)

Yazarla Fuat, aynı gözlerle gelişmeleri takip etmektedirler ve aynı yorumlara sahiplerdir. Kısaca Fuat yazarın eserdeki sözcüsüdür. Bunda onun gazeteci olmasının payı da vardır. Gazetecilik sıfatı, Fuat'a toplumsal olaylar karşısında daha duyarlı olma ve doğru yorumu yapma yetisi kazandırmıştır. *Hükûm Geces'* ndeki Ahmet Kerim gibi Fuat da bağımsız bir biçimde devam etmekte olan siyasî gelişmeleri olayların akışına müdahale etmeden,

değiştirmek için çabalamadan, bir gözlemci edasıyla takip etmektedir ve bir entellektüel olarak olanı yorumlamakla yetinmektedir.

Halil Ramiz'le birlikte romanın en ideal kişisi olduğunu söylediğimiz Fuat, aynı zamanda en canlı çizilen karakterdir. Onu mevcut yapısına ulaştıran geçmiş yaşantısı, ayrıntılı olarak aktarılır. İdeal birey olmasının felsefi alt yapısı oluşturulur. Onun idealizmi kuru kuruya bir milliyetçilik değildir, sistemlidir. "İdealist felsefe sisteminin nice girintileri çıkıntıları dahi ona Emirgân'daki eski yalının mimarisi kadar malum ve mûnisti. Zira bu doymak bilmez kitap kurdunun tâ on yedi yaşından beri durmadan dinlenmeden yaptığı yegâne iş, herhangi cinsten, herhangi devirden, herhangi iklimden olursa olsun, eline geçen bütün ciltleri bir hamlede kemirip yutmaktan ibaretti." (s.307) Yine, Fuat'ın ölümü bile, idealist ve ilerici kimliği ile ilintilidir. Ahmet Nazmi ile önünden geçmekte oldukları bir dergâha girip gerici faaliyetlerde bulunduklarını gerekçe göstererek kavga çıkarırlar, dergâh müridleri de döve döve onları öldürür.

Fuat'ın ilişki içinde olduğu roman kişilerinden dördü diğerlerine nazaran daha önemlidir. Ahmet Nazmi bir roman kişisi olarak ayrı ilişkiler ağına sahip olduğundan ve üzerinde durduğumuzdan dolayı, ikinci bir incelemeye tabi tutulmasının gereği yoktur. Bunun dışında önemli roman kişileri Osman Nuri Bey, Sevim ve Sırlı Genç'tir. Fuat'ın değişik şekillerde ilişki yapısına sahip olduğu bu insanlar, toplumsal bir birimin temsilcisi konumundadırlar.

Osman Nuri Bey, roman kurgusu içinde önemli bir role sahip değildir. Onu intihara götürecek trajik sürecin dışında olay örgüsü içinde fonksiyonu yoktur. Ancak **Panorama'yı** temaların romanı olarak değerlendirdiğimiz zaman onun işlevinin de bir temayı canlandırmak olduğunu görürüz ki bu da Niyazi Akı'nın³⁶ "Devlet düşkünü bir ailede çözülüş" diye adlandırdığı temadır.

Osman Nuri Bey devlet sevgisini her şeyin üstünde tutan ve bu yolda gerekirse her türlü fedakârlığı göze alabilecek bir adamdı. Tahsil ve terbiyesi, yabancı dillere vukufu ve şahsi kabiliyetleri.... vatan ve milletine hizmetler gördürecek bir seviyedeydi. (s.100) Osman Bey mutlak manada saflığın ve

³⁶ Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, s.150

dürüstlüğün timsalidir. Öyle ki ailesini geçindirecek yeterli maddî güce sahip olmaması gururuna dokunduğu için intiharı seçer.

Fuat'ın ikinci ilişki unsuru da yine yukarıdaki tema dahilindedir: -Devlet düşkünü bir ailede çözülüş- Fuat'ın kız kardeşi olan **Semra** babasının ölümünden sonra daha özgür kalmış, bir takım psikolojik rahatsızlıkları olan ve alafranga takıntılara sahip birisidir. Bu anlamda romandaki alafranga züppe kadın tipinin Servet Bey'in kızı Sevim'den sonraki ikinci temsilcisidir. Yirmi üç yaşında bir genç kız olarak evlenme çağını geçirmek üzeredir. Bu yüzden annesi evde kalacak diye endişelenirken, Fuat'sa onu zengin koca avına çıkmış bir snop olarak görür. Buradan hareketle Semra'nın bir işlevinin de Fuat karakterini sağlamlaştırmak olduğunu düşünebiliriz. Çünkü yaşayış tarzı ve beklentileri itibarıyla iki kardeş iki zıt kutuptadır. Fuat kardeşinin böyle bir hayatı sürdürülmesini kaldıramaz. Sonuçta da ondaki gerilim artar. Daha sinirli ve atak bir hal alır. Romanın sonunda bir çok insanla kavgaya girişebilmesinin cesaretinin alt yapısı bu dürtü ile desteklenmiştir.

Sırp Gönç de yukarıda değindiğimiz üzere Kemalizmin farklı cephelerden değerlendirilmesi bakımından Fuat ve Halil Ramiz'in işlevinde kullanılmıştır. Fuat'ın çalıştığı gazetede Sırpça çeviriler yapan bu genç Üsküplü bir Balkan göçmenidir. Bu bakımdan Kemalizmi iki farklı açıdan değerlendirebilecek bir yetisi vardır. Balkanlardaki Kemalizm anlayışı ile, Türkiye'ye geldikten sonra idrakine vardığı Kemalizm farklıdır:

Biz daha çocukken işitirdik Türkiye'de bir inkılâp olmuş, ilerici ve halkçı bir rejim kurulmuş, bunun kendine mahsus bir takım prensipleri varmış diye. Ve bunun adına Kemalizm derlerdi. Hâlâ da böyle derler, bizim taraflarda buna...hâlâ böyle derler ve bunu, bütün geri kalmış ve köle milletleri irtica zincirinden ve emperyalizm boyunduruğundan kurtaracak bir hidayet yolu telâkki ederler. Yalnız okur yazarlarımız, yalnız akli başında olanlarımız değil, en ücra köylerde yaşayan en kara cahil millettaşlarımıza kadar herkes bu görüşün hiç olmazsa esasında birliktir. Yani Kemal Paşa'nın bir gün gelip bizi de yabancı cevrenden kurtaracağı

kanaatindedir. İşte ben, fakir bir köy imamının oğlu olan ben, gözlerimi dünyaya böyle bir imanın ışığı içinde açmıştım. Oysa ki...oysa ki... buraya geldikten sonra hem bu ışığı, hem de Kemal Paşa'nın izini kaybettim. (s.301)

6- Komiser Hamdi Bey

Romanın altıncı ilişkiler ağının merkezinde Komiser Hamdi vardır. Onun ilişkiler ağı romandaki diğer ilişkilerin ortak özelliklerini taşımaz. Buraya kadar saydığımız beş ilişki dairesi sosyal ve siyasî yapının bir neticesi ve inkılâpların oturtulamadığı gerçeğinden hareket ederken, Komiser Hamdi'nin ilişkileri tamamen kişiseldir ve kendi psikolojik rahatsızlıklarının sonucudur. Siyasî şartlarla Hamdi Bey'in davranışları arasında herhangi bir bağ yoktur. Zaten Hamdi Bey dairesi, romandan çıkarılsa, yapı içinde değişen çok fazla bir şey olmayacaktır. Çünkü Hamdi Bey'in serüveni, romanın siyasal atmosferinin dışında bir takım özellikler taşır. Ancak bu özellikler romanın ağır havasına bir canlılık getirmiştir. Herhangi bir entrik unsurun ya da merak unsurunun bulunmadığı, sıradan karakterlerin sıradan hikâyelerinin anlatıldığı romanda, Hamdi Bey'in başından geçenler, en sıra dışı olaylardır. Yine Hamdi Bey'in hastalıklı psikolojisi onu romanın diğer kişilerinden çok farklı bir yere koyar.

Hamdi Bey'in ilişkiler ağı aslında tek başına bir roman konusu olabilecek bir ilginçlik ve çeşitliliğe sahiptir.sahiptir. Başından dört evlilik geçmiştir ve üç karısı tuhaf şekilde evliliklerinin yılı dolmadan ölmüştür. Hamdi Bey'in serüveni içinde en büyük merak unsuru bu durumdur. Romanda sonu heyecanla beklenen tek gelişim süreci de burasıdır. Aslında Hamdi Bey "kendi halinde, herkesten uzak yaşamasını seven, hiç kimsenin işine karışmayan, kimseyi de kendi işine karıştırmayan bir inzibat amiridir". (s.89) Fakat onu değişik kılan vazgeçilmez bir arzuyla kadınların tabanlarını gıdıklamak gibi psikolojik rahatsızlığının olmasıdır. İlk üç karısını da kundağa sarıp, tabanlarını gıdıklayarak, katılmaktan öldürmüştür. Gerçekten Hamdi Bey'in hikâyesi ilginçtir ama romanın bütünü içinde onun serüveni herhangi bir yapı unsuru değildir. Müstakil bir hikâye olabilecek kadar orijinaldir ancak

Panorama metninin içinden çıkarılsa bütünün yapısında bir bozulma meydana gelmez.

Derin Yapı

Romanın tezinin "Atatürk ilke ve inkılâplarının yurt geneline yayılamadığı ve Cumhuriyetin kendi ideal yöneticilerini oluşturamadığı" olduğunu belirtmiştik. Eserin derin yapısı da aşağı yukarı bu fikrin etrafında şekillenir. Farklı olarak, yerleştirelemeyen inkılâpların neler olması gerektiğini tespit eder ve ideal devlet yönetiminin esaslarını belirlemeye çalışır. Bunları da "roman kişileri" bölümünde yazarın sözcüleri olduğunu söylediğimiz özellikle Halil Ramiz ve Fuat, Cahit Halit, Namık Ahmet gibi isimler vasıtasıyla gerçekleştirir.

Yakup Kadri *Panorama*'da, Türkiye'yi aydınlık geleceğe taşıyacak devlet sistemlerinin ve mevcut Kemalizm anlayışlarının tespitine çalışır. Ekonomik, siyasî, kültürel, eğitimle ilgili konularda çıkar yolları arar. "Sosyal hayatın çehresini değiştirmek, halkın medenî seviyesini yükseltmek ve Anadolu'nun geri kalmış şehirlerini Avrupa'daki emsalleri seviyesine çıkarmak" (s.56) arzusundadır. Eserin derin yapısı bu çekirdek fikir etrafında şekillenir. Öz budur.

Yazarın idealindeki sistemle, eserdeki mevcut sistem arasında büyük farklar vardır. Yakup Kadri öncelikle mevcut sistemin ne olduğunu belirlemeye çalışır daha sonra olması gereken devlet yönetimi biçiminin esaslarını çizer. Ancak umutlarını yeşertecek, istediği ideal sistemi yaratacak nesiller yetişmemektedir. "İnkılâp devri kapanmıştır. İnkılâp donmuş taş kesilmiştir. O daha buluşa ermeden ilk adımda ihtiyarlamıştır." (s.118) "Gerçek idealistlerin emniyetini kötüye kullanmışlar; bütün devlet cihazını, daha ilk günden, köhne Babiâli bürokratlarına devir ve teslimle ileri hamleleri kösteklemişler, inkılâbın dinamik ruhunu statik bir idare içinde boğmuşlardı. Başta bulunanlar bundan daha kötü, bundan daha ağır bir suç işlemişlerdi: Prensiplerin diktatoryası yerine, şahısların otokrasisini kurmuşlar ve akıncı unsurlara hiçbir hareket imkânı bırakmamışlardı." (s.494) Bu durum kesindir. Ve "Gazi'nin Cumhuriyeti emanet ettiği gençlik saflarında ise ya bir takım küçük egoistler, ya da korkunç oportünistler yetişip durmaktadır. Maziyi

kökünden tasfiye etmemiş, dış örgüsünü kendi bünyesine göre yeni baştan dokuyamamış ve öncü kadrolarını hâlâ teşkil eyleyememiş olan inkılâp akıbetinden nasıl emin olabilir. Ona Tanzimat hareketinin üçüncü bir tekerrüründen başka ne anlam verebilirsin?” (s.121)

Mevcut sistem yukarıda çizildiği üzere yazarın son derece tepkisini çekmektedir. Bu durumdan kendine göre çıkar yolları arar. Şimdiye kadar bel bağlanan prensipler çökmüştür ama prensiplerin çöküşü prensiplerin niteliğinden değil, uygulayıcıların basiretsizliğinden kaynaklandığı için, yine tek kurtuluş yolu Atatürk ilke ve inkılâplarıdır. “Millî kurtuluş, millî kalkınış ve yükseliş davası, herhangi bir sistem, herhangi bir doktrin münakaşasının üstündeydi ve bu hayati davanın, ancak millî birlikle hallolunabileceğine inanıyordu.” (s:549) Buradan da anlaşılacağı üzere içinde bulunulan kötü durumdan çıkış yolu, millî birlikten geçmektedir. Çözüm yine memleketin kendi potansiyeli içinde aranmalıdır.

Sonuç olarak Yakup Kadri, *Panorama*'da Cumhuriyet'in ilânından Demokrat Parti'nin iktidarına kadar geçen süreç içinde, devlet yönetiminde ve toplumsal hayatta Türk Milleti'nin yaptığı yanlışlıkları, görüş ayrılıklarını, çıkarıcılıkları ortaya koyarken, bunların toplumu götürebileceği çıkmazları da belirtmeye çalışmıştır. Bu bakımdan Yakup Kadri'nin uyarı niteliği taşıyan bir seslenişidir. Bu uyarıların tümünü ise biz eserin derin yapısını oluşturan birimler olarak görebiliriz.

1.9.HEP O ŞARKI

Yakup Kadri'nin son romanı *Hep O Şarkı*³⁷, diğer romanlarında olduğu gibi yine olayların geçtiği devrin sosyal ve siyasî yaşantılarından izler taşısa da burada, aktarılan bir çok hikâyesidir.

Bir aşk ilişkisinin kadın gözüyle değerlendirildiği eserde, Osmanlı Devleti'nin çöküş süreci ile son demlerini yaşayan bir devir de kişisel yaşantılara yaptığı etkilerle önem kazanmıştır. Ancak *Hep O Şarkı*'da, Yakup Kadri'nin siyasî gelişmeleri irdelemek ve ideal yaşamı bulma noktasında bir takım öneriler ileri sürmek gibi bazı roman tekniğini zorlayan bazı tavırlarını pek fazla görmeyiz.

Hep O Şarkı'da romanı roman yapan unsurların (karakter yaratma, entrik unsur vb.) göze çarptığını, dolayısıyla ideolojik konuların yerini teknik konulara bıraktığını söyleyebiliriz. Öyle ki romanın baş kişisi Münire'nin serüveni herhangi bir zamanda herhangi bir mekânda geçebilecek bir yapıya sahiptir. Dönemin siyasî ve sosyal gelişmelerinin onun aşkına bir etkisi yoktur. Ancak romanın sonunda Münire'nin babasının devlet düşkünü olarak gösterilip, roman sonlandırılmak istenildiğinde, siyasî yapının etkisini görürüz. Bu da yine olay örgüsü ile birebir ilintili değildir. Dolayısıyla *Hep O Şarkı*'yı tam anlamıyla bir aşk romanı olarak görebiliriz.

Yakup Kadri'nin romanlarının basım zamanı ile, olay örgüsünün zaman bakımından paralellliğini *Bir Sürgün*'ün ardından bozan ikinci eser, *Hep O Şarkı*'dır. Eser aslında zaman bakımından tüm romanlardan önce geçer ama son yazılandır. Olayların geçtiği zamana göre değerlendirirsek *Hep O Şarkı*'daki olayların, kalan diğer romanlar için bir temel oluşturduğunu söyleyebiliriz. Ancak eserin son yazılan roman olması gerçeğinden hareket ettiğimizde ise, benzerlikler üzerinde ayrıca durulacağı üzere onun. Yakup Kadri'nin *Nur Baba*, *Kiralık Konak* gibi diğer romanlarından fazlaca esinlendiğini görürüz

Eser insanın içinde potansiyel bir sevmeye ve aşk yetisi olduğu ve bunu yönelteceği nesne hangi nitelikte olursa olsun nesnenin anlam

³⁷ 1956 yılında yazılan *Hep O Şarkı*, aynı yıl, Varlık Yayınları tarafından kitap olarak yayımlanır. Daha sonra 1965 yılında yine Varlık Yayınları, 1980'de de Birikim Yayınları kitabın basımını yapar. 1983 yılından bu yana kitabı yayımlamakta olan İletişim yayınlarından 1998 yılında yapılan 3. Baskı, incelememizde esas alınmıştır.

kazanacağı, derin yapısı üzerine şekillenmiştir. Bu tezimizi Münire'nin Cemil Bey'le olan aşkı için söylediği şu sözlerle güçlendirebiliriz: "Belki, ilk gece Cemil Bey'in sesini yok yere pek dokunaklı bulmuş, söylediği şarkıya haddi zatında mevcut olmayan manaları vermiştim." (s.178) Eserdeki aşk, bir erkek ve kadının ortak bir son için birlikte mücadelelerinden ziyade, kadının (Münire) okuduğu romanlardan etkilenecek -kendi kafasında-yarattığı ideal bir aşktır. Romanı diğer aşk romanlarından ayıran yönü de burasıdır. Çünkü eserdeki mevcut aşk farazîdir, kurmacadır. Romanın beklenmeyen, vurucu sonu da Münire'nin kurmaca aşkının farkına varması ile olur. Klasik aşk hikâyelerindeki mutlak vuslat ya da ayrılık şeklinde bir son olmaz. Dolayısıyla evrensel bir kavram olan aşk, *Hep O Şarkı*'da bireyselleştirilmiştir. Bireyin algılayış biçimi olarak aşk sorgulanmıştır.

Ronald Tobias'ın "Bir aşk hikâyesini iyi yapan nedir? Bunun yanıtı eylemden çok karakterlerdedir. Aşk kurgusu bu nedenle bir karakter kurgusudur. Bunun bir başka şekilde dile getirilişi de, başarılı aşk hikâyelerinin başarısı sevgililer arasındaki kimyadır."³⁸ görüşünden hareket edersek, burada da önemli olanın, -aşkın Münire tarafından algılanış biçimi- olduğunu görürüz. Çünkü Münire melankolik bir psikolojiye sahiptir ve değerlendirmeleri de bu psikolojinin ürünüdür.

Aşk romanlarını birbirinden farklı ve estetik kılan şeyin karakterler olduğu ön görüşüyle, bizim de öncelikle roman kişilerinin işlevsel özelliklerine hakim olmamız gerekmektedir.

Roman Kişileri

Eserin baş kişisi Münire'nin dışında roman için en önemli üç isim Cemil Bey, Münire'nin babası ve halası Şahende Hanım'dır. Bunların dışındaki roman kişileri fon özelliğindedir.

Roman, Münire'nin melankolik psikolojisinin ürünü olduğu ve anlatıcı da kendisi olduğu için, Münire'nin dışındaki roman kişileri derinlemesine değil tek yönlü çizilmişlerdir.

³⁸ Ronald B. Tobias, *Roman Yazma Sanatı*, Say Yayınları, İstanbul 1996, s.202

Münire

Münire romanın aynı zamanda anlatıcısı olduğu için, kendi hakkındaki bilgileri yine kendisi verir: "Ben rahmetli Sultan Abdülmecid'in onuncu Cülûs şenliği gecesi dünyaya gelmişim³⁹. Demek ki, o vefat ettiği ve yerine Abdülaziz Efendimiz tahta çıktığı yıl on bir on iki yaşlarımda koskoca bir kızdım. Ondan onbeş yıl sonra, Fer'iye Sarayı'nı kana boyayan ve zavallı babacığımın felaketine sebep olan faciayı⁴⁰ ise dün olmuş bir vak'a gibi hatırlarım." (s.23)

Hep O Şarkı'nın, Yakup Kadri'nin diğer romanlarından izler taşıdığını söylemiştik. Bunun ilk örneği Münire karakteridir. Münire kişilik yapısı olarak birkaç Yakup Kadri tipinin sentezinden oluşur. Öncelikle, Yakup Kadri'nin pek çok roman kişisi gibi (*Nur Baba-Nigâr*, Macit: *Kiralık Konak*- Hakkı Celis, Seniha; *Bir Sürgün*- Hikmet) Münire de kitap -özellikle roman- okumayı sevmektedir. "Bende bu roman okuma merakı pek genç yaşımdan beri başlamıştır. Telif, tercüme, kısa ve uzun nice hikâyeleri adeta ezberime alırcasına sömürüp hatmetmişimdir." (s.19) " 'Ekmekçi Kadın' la 'Mecnûneler Tabibi' beni, çok defa sabahlara kadar uykusuz bırakan, yahut da bütün vak'aları ve şahıslarıyla rüyalarımın giren bu çeşit romanların en belli başlılarındandı."(s.19)... " 'İhlamlar Altında' kadar 'İçli Kız'ı da hâlâ göz yaşlarımla ıslatıp dururum. (s.20)

"Roman" Münire için son derece önemlidir. Hayatının tıpkı romanlardaki gibi sürmesini ister. Kimi zaman roman kahramanlarıyla kendisini özdeşleştirir. Bunun sonucunda da Münire'nin gerçek hayattan koptuğu anlar olur. Örneğin Cemil Bey'e duyduğu aşk da aslında bir kurmacadır. Romanlarda gördüğü aşkları Münire, Cemil Bey kişiliğinde idealize etmek ve yaşatmak istemektedir. Münire aşktan anladığı anlamı, Cemil Bey'e yüklemiştir. Daha doğru bir deyişle ortada ikili bir sevme durumu vardır ancak sevgiyi yücelten ve onu güçlü kılan Münire'nin iç dünyasıdır, melankolik yapısıdır. "Büyük Frenk romancılarının önüne serdiği uçsuz bucaksız alemlerde öyle uzun, öyle uzun seyahatlere çıkardım ki, artık geriye dönebileceğimi tahmin edemezdim. Hem bu seyahatlerde ben yalnız da

³⁹ 1849- Sultan Abdülaziz'in tahta çıkışının onuncu yıldönümü

⁴⁰ Abdülaziz'in Fer'iye Sarayı'nda bileklerini keserek intihar etmesi. (1876)

değildim. Cemil Bey de yanımdaydı". (s.65) diyen Münire'nin psikolojisi, Münire'nin melankolik yapısını gösterir.

Romanın sonunda uzun yıllar göremediği Cemil Bey'in bir gün ansızın çıkıp gelmesi karşısında Münire şaşırır. Yıllarca aşık olduğu adamın bu adam olduğuna inanamaz. Ona pek çok anlam yüklemiştir ama aşkın üzerindeki büyümlü perde kalktıktan sonradır ki Münire, Cemil Bey'in de sıradan bir insan olduğunun farkına varmıştır. Aydınlanması gerçekleşmiştir. Yani "aşk"ı kendi kendine yarattığını anlar. "Belki, ilk gece Cemil Bey'in sesini yok yere pek dokunaklı bulmuş, söylediği şarkıya haddi zatında mevcut olmayan manaları vermiştim." (s.178) derken Münire'nin işaret ettiği durum budur. Yıllar önce aynı sestten aynı şarkıyı dinlerken duyduğu heyecan şimdi yoktur. Çünkü ona yüklediği anlam ortadan kalkmıştır. Ayrıca anlatım zamanında –olay zamanı ile yirmi beş otuz sene fark vardır- ve Münire'nin kendini "bin faciadan arta kalmış kırk beşlik ellilik kadın" (s.23) olarak görmesi, yıllarca içinde yaşattığı aşkın anlamsızlığına işaret eder. Çünkü uğruna savaşılan şey savaşılmaya değerse, savaşım süreci facia gibi görünmez.

Münire'nin mevcut metni hikâye etmesinin nedeni de yine roman sevgisinden ileri gelmektedir. "Vecihi"⁴¹ adında bir genç muharririn füsûnuna kapılmış bulunuyorum...Zaten hayatımın bitmez tükenmez acılarını bir roman halinde nakletmek ilhamını ondan almış değil miyim?" (s.20)

Yukarıda da belirttiğimiz üzere, Münire pek çok açıdan diğer Yakup Kadri karakterlerine benzer. Bunların başında da *Nur Baba*'daki Nigâr Hanım gelir. Onun adeta bir kopyasıdır. Her ikisi de halalarının hayatlarına özenirler, onların güdümünde hayatlarını sürdürürler. Nigâr evli iken Nur Baba ile, Münire ise Cemil Bey'le birlikte olur. Her ikisi de bir dönem için Bektâşi dergâhına girer. En temel anlamda ise hayatlarının monotonluğundan sıkılmışlardır ve bu monotonluğu kıracak arayışlar içindedirler. Çareyi ise halalarında bulurlar.

Nur Baba'da Nigâr Hanım için Ziba Hala ne ise, *Hep O Şarkı*'da da Şahende Hanım Münire için odur. Zor anlarında yanında olur. Hayatına yön verir. Halası ile mükemmel bir uyum içindedirler. Bunda karakter yapılarının benzemesi de yatar. "Biz birbirimize yalnız çehrece, renkçe, biçimce

⁴¹ Vecihi (1869-1904): Edebiyat-ı Cedide döneminde aşk romanlarıyla tanınan bir romancıdır.

benzemiyoruz. Senle ben diyebilirim ki, talihce de eşiz. İnşallah sonun benimkine benzemez.” (s.122) derken Şahende Hanım bu uyuma işaret eder ve aynı zamanda yeğeninin iyiliğini düşündüğünü belirtir. Bu durum Nigâr Hanım-Ziba Hala ilişkisinde biraz farklıdır. Ziba, Nigâr’ı tekkeye sokmuştur ama daha sonra onun yanında olmaz ve hatta kötülüğünü ister. Şahende Hanım’ın yeğeni için “inşallah sonun benimkine benzemez” temennisinin aksi yönünde Ziba, Nigâr’ın sonunu kendi kötü sonuna benzetmeye çalışır. Şahende Hanım’sa daima, Münire’nin yanındadır. Onun için bir denge unsurudur. Bu bakımdan Ziba ve Şahende Hanımların işlevi roman baş kişilerinin serüvenini başlatmak noktasında aynıdır ama Şahende Hanım Münire için sürekli denge unsuru iken, Ziba bir noktadan sonra Nigâr için çatışma ögesi haline gelir

Münire de tıpkı Nigâr Hanım gibi hayat karşısında açık fikirlere sahip değildir. Nigâr tekkeye girip girmeme konusunda devamlı bir kararsızlık içindedir. Çünkü kişiliği ikiye bölünmüştür. Saf, temiz ve gelenekçi yanı tekkeye girmesinin yanlış olduğunu söylerken, hayattan sıkılmasının da etkisiyle neşeli ve vurdumduymaz tarafı onu tekkeye yöneltir. Münire de yaşam karşısında ikilikler içindedir. Ne istediğinin tam anlamıyla farkında değildir ve aslında istediği şeyi elde etmek için de uğraşmaz. “Bir Münire var ki, hayatı, genç kızlığının his ve hayal perdesi arkasından seyretmekte, öbür Münire de bütün çirkinlikleri, kalabalıkları bayağılıklarıyla çırılçıplak görmektedir.” (s.62)

Üzerinde durduğumuz özelliklerini dikkate alarak değerlendirdiğimizde Münire’nin, her şeye rağmen, Yakup Kadri tipleri içinde müstakil bir yeri olduğunu söyleyebiliriz. İşlevsel bakımdan o da *Yaban*’daki Ahmet Celâl gibi romanın başlıca kişisidir. Eser sadece onun serüvenidir ve otobiyografik teknikle aktarılmıştır. Kişilik bakımından da farklı bir konumdadır.. Yakup Kadri karakterleri, ya aklıyla ya da duygularıyla hareket ederken, ikisini birlikte kullanma yetisinden genellikle uzaktır. Ancak Münire tam bir karakter özelliği taşır. Her insan gibi başka bir insanı çok fazla sever ama bunun yanlışlığını akıl yoluyla bulabilir. Diğer Yakup Kadri karakterleri gibi ya idealde ya da olumsuzda sabitlenmemiştir. Aşkları, arzuları, beklentileri, davranışları ile sıradan bir insandır.

Cemil Bey

Münire'nin çocukluk arkadaşı ve aşığıdır. Komşuları Hakkı Paşa'nın oğludur. Arkadaşları tarafından sevilen ve aranan bir Paşa çocuğudur.

Cemil'in romandaki işlevi Münire karakterini yaratmaktır. O da Münire gibi sıra dışı özelliklerle donatılmamıştır. Ama Münire hayatı boyunca onu mükemmel olarak algılamıştır. Cemil bir sultanla evlenmeyi bile Münire ile birlikte olmak uğruna reddetmişken aşkın Münire tarafından güçlü algılanmasında etkindir. Ancak daha sonra Anadolu'nun bir yerinde alelade bir kadınla evlenerek de Münire'deki gerilimi artıran yine o olmuştur.

Romanın tezinin –aşk, insanın kendi yarattığı bir olgudur- noktasından hareketle, Cemil'in sıradan çizilmesi, tezi destekler niteliktedir. Çünkü Cemil'in gerçekten erdemli, olağanüstü özelliklerle çizilmesi durumunda Münire'nin duyduğu aşk mantıklı olurdu. Ama roman Münire'nin algılayış biçiminin onu aşık kıldığı tezini savunduğu için, Cemil Bey'in sıradan çizilmesi gerekirdi.

Cemil Bey de tıpkı Münire gibi diğer Yakup Kadri karakterlerinin özelliklerini taşır. *Kiralık Konak*'taki Faik Bey gibi bir paşa çocuğudur. Ancak Faik Bey yanlış batılılaşmanın yozlaştırdığı bir ortamda dejenere insan modelini temsil ederken, Cemil daha sade bir hayatı idame ettirir ve temelde geleneklerine bağlı bir insan modelini yansıtır.

Cemil Bey bize ayrıca sesinin güzel olması sebebiyle *Nur Baba* romanındaki Nur Baba'yı çağırıştırır. Cemil Bey'in sesi ve Münire'ye sürekli söylediği bir şarkı onun Münire ile arasında adeta bir köprüdür. Münire-Cemil aşkının dışa yansımasıdır. Münire'yi Cemil'e aşık eden en önemli etken Cemil'in sesinin güzelliğidir ya da Münire'nin bu sese yüklediği anlamdır. Cemil Bey'in şarkılarını duyduğumuz zaman onların aşkını anımsarız ve bu şarkı aşklarının hâlâ sürdüğüne dair bir göndermedir. “Bu ses ve o şarkı yatak odamın açık penceresinden içeriye sızarken, sanki birdenbire hapishanemin kapısı aralanır ve bu kapının aralığında, Cemil Bey'in narin endamı gözükür gibi olurdu.” (s.40) “İşte o, bu sesledir ki, bazı geceler adeta koynuma girmiş, beni kolları arasına almış gibi olurdu.” (s.41) Bu durum *Nur Baba*'dakine benzer. O romanda da Nur Baba, sesinin güzelliği ile kadınları cezbetmektedir. Nigâr Hanım'ı da Nur Baba'ya çeken

Nur Baba'nın sesidir. "Muhibbeler indinde Nur Baba'nın sesi de gözleri kadar mukavemet edilemez telâkki olunur...Bir suyun hafif coşuşlarını andıran kuvvetli, garip ve tesirli bir sestî" (Nur Baba,s.68) Cemil de tıpkı Nur Baba gibi sandalından ya da deniz kenarından Münire'ye serenatlar gönderir. Bu özellikleri ile Nur Baba ve Cemil Bey sesiyle insanları büyüleyen, mitolojideki Orpheus'a⁴² benzerler.

Münire'nin "aşk"ı ve "Cemil Bey"i romanın başında ve sonunda iki farklı algılayış biçimi de yine Cemil'in sesine ve şarkılarına indirgenerek aktarılır. "Otuz yıl evvel hayatımın bütün tadını, bütün saadetini bir şarkının devam müddetince tatmış ve en büyük acısını, en büyük felaketini de yine aynı şarkıyı dinlerken duyup çekmiştim." (s.170)

Cemil Bey'in roman kurgusu içinde sesinin güzelliğinden sonra ikinci işlevi "çapkın" olarak algılanmasında yatar. Onun çapkın sıfatını taşıması, Münire'nin babasının Münire'yi ona vermemesinin tek nedenidir. Dolayısıyla çapkın olarak algılanışı Münire ile arasındaki tek engeldir. Bu bakımdan romandaki gerilimi ve olay örgüsünün devamını sağlayan, ayrıca Münire karakterinin oluşturulmasına neden olan asıl unsurun -Cemil'in çapkın algılanışı- olduğunu söyleyebiliriz. Onun çapkınlığı o derece önemlidir ki, böyle bir sıfatın ona yakıştırılmaması durumunda, romanın seyri değişecektir. Münire ve Cemil belki kavuşacaklardır. Bu durumda ise, romanın mevcut tezinin ortaya konmasını imkânsızlaştıracaktır.

Şahende Hanım

Münire'nin halası olan Şahende Hanım genç yaşta dul kalmış zamanın güzellerinden, pek çok erkeğin peşinde koştuğu bir İstanbul Hanımı'dır. Romandaki işlevi, Münire karakterinin canlılık kazanmasına yardım etmektir. Münire'ye hayat karşısında bir yol gösterici olarak devamlı yardım eder. Münire halasının onun üzerindeki etkisini şöyle açıklar: "Ömrümün sonuna kadar vakarı, şerefi ve itibarıyla yaşamasını bilmiştir. Benim üzerimde bu

⁴² Orpheus: Orpheus dillere destan olmuş bir ozandır. İlk çağda ünlü orfizm denilen mistik bir akım yaratacak kadar çok yayılmış, kişiliği üstüne anlatılan masallar her türden sanatçıyı esinlemişti... Bir din hareketi olan Orphik; şarkıcı, kahin, büyücü Orpheus'a bağlanır: Orpheus, orphik dinin kurucusu sayılır. Trakya'da doğan bu hareket, oradan VI. Yüzyılda Yunanistan'a ve aşağı İtalya'ya geçti. Orphik dionysik-mistik bir kurtuluş dinidir. Homeros'taki tanrıların dindiremedikleri bir ruh ihtiyacını karşılar, giderir. (Erhat, Azra *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 2000, s.231)

hayat örneğinin büyük tesiri olduğunu zannediyorum.” (s.44) Münire'nin Cemil Bey'den ayrı kaldığı zamanlarda Şahende, Münire için bir denge unsurudur. Münire yalnızlığını onunla paylaşır.

Şahende Hanım, pek çok açıdan *Nur Baba*'daki Ziba Hanım'a benzer. Onun gibi genç yaşta dul kalmasına rağmen erkeklerin ilgisini üstüne çekmeyi başarmış, uzun bir dönem Bektâşi muhibbesi olmuştur. Her ikisinin ağabeyleri (Münire ve Nigâr'ın babaları) de bu özelliklerinden dolayı kardeşlerini dışlamış, kızlarının onlarla görüşmesini hoş karşılamamışlardır. Ziba Hanım ve Şahende Hanım benzerliğini, onların tanıtıldığı şu metinlerden de anlayabiliriz:

Sesi gözleri kadar güzeldi; parmakları tebessüme kadar sehhar ve hünerli idi. Akşam yemeklerinden sonra piyanosunun başına oturunca, şehnişinin büyük pencerelerinden yine karşı sahillere kadar lâtif bir musikinin aksi çarpıyor, koya yine küme küme sandallar birikiyordu...Filvaki bu renksiz erkek yığınının manası, yanındaki odada, elleri piyanoda dolaşan genç Ziba için pek büyük ve pek açıktı. (*Nur Baba*, s.42)

Kanlıca denince akla yalnız Şahende halam gelirdi. Genç yaşında iki küçük kızıyla dul kalmış bu kadın, bilmem neden, Boğaziçi'nin bir füsunlu cazibe merkeziydi. Her yaz mevsimi, karşılıklı iki sahil boyunca hep onun adı dolaşır; belli başlı bütün yalılarda hep ondan bahsedilirdi. (*Hep O Şarkı*, s.44)

Şahende Hanım'ın işlevsel olarak Ziba Hanım'dan farkı, onun Ziba gibi aynı zamanda bir çatışma unsuru olmamasıdır. Roman boyunca durağan bir yapıdadır. Kişiliğinde bir değişme görülmez. Bunun sonucunda da Münire için mutlak manada iyidir. İyiliğinden kuşku duyulmaz. Ziba ise romanın başında Nigâr'a karşı iyi davranırken bile fesat bir kişilikte olduğunu sezdirir, dolayısıyla gerilimi ve entrik unsuru sağlar.

Romanda yukarıda saydığımız üç ana karakterin dışında, metnin anlam birimleri arasında ilişki kurulmasını sağlayan bir kaç yardımcı roman kişisi daha vardır. Bunlar da işlevsel olarak bize *Nur Baba*'daki bazı kişileri çağrıştırır. Bunların ilki Zeyrekli Fatma'dır.

Zeyrekli Fatma, Münire ve Cemil'in ayrı kalmasının kesinleşmesinden sonra, onların yeniden görüşme ihtimalini canlandırır. İki aşık arasında haber getirip götürerek, mektup taşıyarak, buluşmaları için mekân ayarlayarak, onların birlikte olmaları için zemin hazırlar. (*Hep O Şarkı*'nın Nur Baba'ya bezeyen bir diğer yönü de burasıdır. Zeyrekli Fatma iki aşık arasında mektup getirip götürme ve güvenilir olma özellikleri ile *Nur Baba*'daki Atiye Hanım ile aynı işlevdedir.) Dolayısıyla olay örgüsünün devamlılığını sağlar. Romanın sonlanmasını geciktirir ve olay örgüsüne çeşitlilik kazandırır. Bu işlevde ikinci roman kişisi kurgu içinde de çok fazla önemi olmamakla birlikte Sıdika'dır.

Münire'nin çocukluk arkadaşı, şimdi ise evli bir kadın olan **Sıdika** da Zeyrekli Fatma'ya benzer bir fonksiyondadır. O da Münire ve Cemil arasındaki mektuplaşmaya, Zeyrekli Fatma romana dahil olmadığı süreç içinde aracılık eder.

Roman Kurgusu ve Teknik

Hep O Şarkı çok basit bir kurgu üzerinde yapılandırılmıştır. Olay örgüsü düz bir çizgi üzerinde, entrikalarla girintiye çıkıntıya uğramadan devam eder. Büyük bir çatışma ya da çatışmayı ortadan kaldırmak için roman kişilerinin güçlü savaşimleri söz konusu değildir. Hikâye edilen şey basit bir aşk konusudur. Ancak onu orijinal kılan Yakup Kadri'nin ilk defa anlatıcı konumu ile anlatım tutumunu değiştirmesi (Roman, romanın baş kişisi Münire'nin ağzından aktarılır) ve hikâyenin otantik bir mekânda geçmesidir. Artık yaşanması imkânı olmayan bir zaman diliminin yaklaşık seksen sene sonra yeniden canlandırılmasıdır.

Hep O Şarkı en temel ve en eski tema biçimlerinden "aşk" üzerinde kurgulanmıştır. Shakespeare'in "gerçek aşkın yolu düz değildir" sözünü biçimsel olarak değerlendirsek ve düz olmayan yolu bir çatışma merkezi gibi görürsek, *Hep O Şarkı*'da da aynı tekniğin yer aldığını görürüz. İki insan birbirini sevmektedir ve kavuşmalarını engelleyen bir takım güçlükler vardır.

Yani aşk yolları düz değildir, engebelerle doludur. Ronald Tobias⁴³ bunu “Roman için çatışmanın temel olduğunu bildiğimizden ‘oğlan kızla karşılaşıyor’un yeterli olmadığını da biliyoruz. Bu ‘oğlan kızla karşılaşılıyor ama....’ üzerinde kurulacaktır. Bunlar aşıkların birbirlerine kavuşmalarını önleyen engellerdir.” şeklinde açıklar.

Aşk kolay bulunmaz, bulunsa bile kolaylıkla korunmaz. Her zaman ya bir olay ya da bir kişi araya girdiği için aşk hikâyesi çoğunlukla bir düş kırıklığının hikâyesidir. Yasak aşkta engeller sosyaldır, ama öteki aşk hikâyelerinde bu engeller evrenin yanında gelebilirler. Cyrano de Bergerac’ta aşka engel olan Cyrano’nun burnunun uzunluğudur. Ron Howard’ın *Splash*’ında aşka engel olan şey kadının kuyruğudur: çünkü kadın bir deniz kızıdır.⁴⁴ *Hep O Şarkı*’da ise Münire ve Cemil aşkının önündeki tek engel Münire’nin babasıdır. Geleneksel anlayış çerçevesinde -babaya itaat-normundan hareketle babasının kendisini Cemil’e vermemesi durumu karşısında Münire babası ile herhangi bir çatışma içine girmez. Ona karşı sevgisinde en ufak azalma dahi olmaz. Bu bakımdan Münire’nin babasını sadece engel teşkil edecek unsur olarak tanımlamamız doğru olacaktır. Bu engelse kuvvetini gelenekten alır, dolayısıyla Münire’nin babasını ,gelenegin temsilcisi olarak görürüz.

Sonuç olarak ilk bakışta Münire’nin babasını herhangi bir insan olarak ele aldığımızda engel basit bir şey gibi görünür fakat önemli olan engelin temsil ettiği değerlerdir. Bir başka deyişle engel aslında geleneklerdir.

Münire’nin babasının, Münire’yi Cemil’e vermeyişinin sebeplerine baktığımızda, geleneksel değerlerin öneminin ayırdına varabiliriz. Cemil’in Münire’ye ulaşamamasının tek nedeni; Cemil’in Münire’nin babası tarafından “çapkın” biri olarak tanınmasıdır. Çapkınlıkta evlilik söz konusu olduğu zaman, bir babanın damat namzetinde görmek istemediği bir şeydir. “İşte Cemil Bey’in, çocukluğunda Sıdika’dan başlayarak bütün gençliği boyunca yakasını türlü türlü kız ve kadınların pençesine kaptırıp gidişi ve adının uçarıya, çapkına, hovardaya çıkışı da fikrimce, bu huyunun, önüne geçilmez bir neticesi olsa gerektir...Ama şu var ki benim de bu yüzden çekmediğim cefa, duymadığım acı kalmadı ve her ikimizin felâketine başlıca sebep de

⁴³ Ronald B.Tobias *Roman Yazma Sanatı*, Say Yayınları, İstanbul.1996, s.201

⁴⁴ A.g.e., s.202.

onun bu şöhreti oldu. Evet, başlıca sebep...Yoksa, babamın, Hakkı Paşa'lar tarafından edilen ısrarlara, yalvarıp yakarmalara rağmen beni Cemil Bey'e vermek istemeyişini başka neyle izah edebilirdim?" (s.30) Ancak Cemil Bey'in "çapkınlığı" eserde derin çizilmemiştir. Hatta ona çapkın demenin bile imkânı yoktur. Çünkü çocuk denilebilecek bir yaşta yine çocukça bir takım davranışlarla Sıdika ile arasında bir münasebet olmuştur o kadar. Bunun dışında Cemil'in başka bir kadınla birlikte olduğuna dair romanda bir işaret yoktur. Bunda elbette -anlatıcı Münire'nin- Cemil'in vasıflarını aktarma konusunda kendisinde olduğu gibi detaylara inmemesinin de payı büyüktür. Ancak öyle ya da böyle Cemil aslında çapkın değildir. Bu noktada iki şey dikkatimizi çeker.

Birincisi Cemil'in varsayılan çapkınlığının aşk yolunda bir engel olarak uydurulmasıdır. Çünkü Münire'nin babasının Münire'yi Cemil'e vermemesi için hiçbir neden yoktur. Aksine Cemil'in babası ile Münire'nin babası çocukluk arkadaşlarıdır ve birbirlerini çok sevmektedirler. Ayrıca Cemil'in babası Hakkı Paşa, zamanın erkân sahibi insanlarından. Cemil'e kızını vermeyişi ise tamamen Münire'nin babasının beyninde yarattığı kurmaca bir çapkınlık sıfatından ileri gelir. Dolayısıyla bu gerilimi artırıcı bir durumdur. Engelin mantıksal bir temeli yoktur. Çatışmanın ortadan kalkması ancak çatışma unsurunun (Münire'nin babası) ortadan kalkması ile mümkündür. Bu da son derece zordur.

Dikkati çeken ikinci nokta ise Münire'nin babasını, Cemil'in çapkın olmadığına inandırmakta yatar. Ne Münire ne de annesinin böyle bir şeyi ailenin reisine söylemeye cesareti yoktur. Bu durum da geleneğin değiştirilemezliğinin ve baskısının göstergesidir

Kısaca *Hep O Şarkı*'nın çok basit bir teknikle yapılandırıldığını, gerilim, entrik unsur gibi bir takım romana heyecan katan varyasyonlardan uzak olduğunu söyleyebiliriz. Tam anlamıyla bir aşk hikâyesi kurgusuna sahiptir. Ancak daha önce de belirtildiği üzere romanın sonu sevgililerin mutlak vuslat ya da ayrılığıyla gelmediği için diğer aşk romanlarından farklılık gösterir

Yakup Kadri'nin dönemin siyasal gelişmelerine değinme ya da kafasındaki ideal yapıya yönelik çıkarımlarda bulunma anlayışından *Hep O Şarkı*'da da sıyrılmadığını görürüz ki bu teknik bir hatadır.

Romanın sonuna doğru Yakup Kadri bir müddet için Münire'yi Bektâşi dairesine sokar. Bunun romanın kurgusu ile uzak yakın ilişkisi yoktur. İşlevsel anlamda Bektâşi toplantısı yıllar sonra Münire ve Cemil'in kavuşmalarına zemin hazırlar ama burası Bektâşi toplantısı değil de herhangi bir aile içi toplantı ya da bir eğlence yeri de olabilirdi. Bu noktada Yakup Kadri'nin amaçladığı sadece Bektâşilik ya da onun gibi bir takım tarikatlar hakkında yorumda bulunmaktır. Bunu da Münire'nin ağzından şöyle verir: "Şu halde tekkeler, dergâhlar açmak neden? Ayinler yapmak neden? Hep bir ağızdan bağırarak çağırmak neden? Herkes kendi köşesine çekilip içini dinlesin, içindekini görmeğe çalışsın. İnsan olana bu yetip artmaz mı?" (s.161) Bu kısmı metnin içinden çıkarırsak metnin bütünlüğünden bir şey kaybetmez. Dolayısıyla burası sadece yazara yorum hakkı tanımanın dışında bir fonksiyona sahip değildir. Kaldı ki Münire de Bektaşî dairesine girmez. Halasının bir muhibbe olduğunu da ansızın öğreniriz. Kısaca metnin bu kısmı yapıştırma ve uydurma bir metin halkası olarak durmaktadır. Yazarın kendi düşünceleri doğrultusunda yorum yapması uğruna ortaya çıkan bir teknik hatadır.

Mekân

Yakup Kadri'nin roman anlayışı içinde "konak" imgesini algılayış ve kullanım biçimi *Hep O Şarkı*'da da değişmeden kendini korumuştur.

"Konak", *Hep O Şarkı*'da geleneksel yaşayış biçimlerinin ve davranışlarının idame ettirildiği ve geleneğin dışına çıkılamadığı, biraz da baskıcı bir çevre ile özdeşleştirilen bir öğedir. Bu yönüyle *Hep O Şarkı*, *Kıralık Konak*'a benzetilebilir. Ancak *Kıralık Konak*'ta konağın ayakta kalma çabası, geleneğin olumlu yönlerinin devamının sağlanması noktasına işaret ederken, burada saf bir aşkın engelleyicisi konumundadır. Münire ve Cemil aşkının "konak" sınırları dahilinde yaşama şansı yoktur. Ne zaman ki bu sınırların dışına çıkılır, o zaman aşkları kendini göstermeye başlar.

Hep O Şarkı'da altı ayrı mekân vardır. Bunların hepsi de konak ve yalı gibi iç mekânlardır: Münire'nin babasının konağı, komşuları Hakkı Paşalar'ın (Cemil'in) konağı, iki ailenin yalıları, halasının konağı ve Nafi Molla konağı. Bu mekânlar kendi içlerinde bir takım değerleri barındırırlar ve Münire aşkını

engelleme ya da teşvik etme noktasında farklı işlevlere sahiptirler. Bunlar sayıca da birbirine tam gelecek şekilde karşılıklı çatışma oluştururlar. Münire-Cemil aşkı için engel ve çıkar yol sayısı aşağıda görüldüğü gibi birbirine eştir.

Aşkın Engellendiği Yerler

Aşkın Yaşandığı Yerler

1-Faik Paşa Konağı

1-Faik Paşa Yalısı

2-Hakkı Paşa Konağı

X

2-Hakkı Paşa Yalısı

3-Nâfi Molla Konağı

3-Şahende Hanım Yalısı

Yukarıdan da anlaşılacağı üzere “konak” ve “yalı” simgelediği yaşam tarzlarıyla farklıdır. Konak mutlak anlamda geleneğin temsilcisi iken, yalı geleneğin kırılma noktasıdır, çıkış yoludur. Konaklar Münire’yi bunalıma iten mekânlarken, yalılar aşkını yaşaması için ona fırsat tanır. Geleneği temsil eden babanın bu mekânlarda varlığını hissettirmemesinin de payı büyüktür.

Münire’nin yalılarda yaşadığı hayattan memnuniyeti, yalıların yanmasından sonra boş arsalara bakıp söylediği şu sözlerden de anlaşılabilir: “İşte o mezarlar gibi bu hâli ve ıssız arsalarda da bütün bir hayat nice tatlı ve kıymetli anlarıyla gömülmüş gitmiş bulunuyor.” (s.155)

Zaman

Hep O Şarkı’da, Yakup Kadri’nin diğer sekiz romanından farklı olarak, anlatım zamanı ile olay zamanı arasında yaklaşık yirmi beş otuz sene vardır. Çoğunlukla olayların anında aktarıldığını gördüğümüz Yakup Kadri’nin genel roman anlayışının dışında, *Hep O Şarkı*’da anlatımda da ileriye ve geriye gidişler olmuştur. Biyografik bir roman tarzında yazılmış olmasının da sonucu olarak anlatıcı, başından geçen olayları aktarırken kimi zaman aktardığı olayların “hâl”de üzerinde bıraktığı etkilere değinmek için “hâl” e dönmüştür.

Romandaki olayların geçtiği gerçek zaman ise yine anlatıcının çocukluk yıllarından itibaren anlatım zamanına kadar geçen süreçtir. Bunun tarihsel karşılığını ise anlatıcı şu şekilde verir: “Otuz beş yıl...Sahi, o kadar oldu mu? –Hey Münire hey; kendine gel!- neden olmasın? Ben, ne zamanın insanıyım? Şu gözler, üç padişah devri gördü dördüncüsünü de yirmi yıldan beri yaşamaktayım. Dört padişah anneciği söylerdi: Ben rahmetli Sultan Abdülmecid’in onuncu Cülûs şenliği gecesı dünyaya gelmişim. Demek ki, o vefat ettiğı ve yerine Abdülaziz Efendimiz tahta çıktığı yıl on bir on iki yaşlarımda koskoca bir kızdım. Ondan on beş yıl sonra, Fer’iye Sarayı’nı kana boyayan ve zavallı babacığımın felaketine sebep olan faciayı ise dün olmuş bir vak’a gibi hatırlarım.” (s.24) Ayrıca anlatıcının “şu elli yıla yakın ömrüm” (s.20) ifadesine de dayanarak, olayların geçtiğı zaman sürecini 1849-1899 yılları arasını kapsayan elli yıllık bir zaman dilimi olduğunu söyleyebiliriz.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ROMANLARDA ORTAK YAPI

Buraya kadar Yakup Kadri'nin dokuz romanı yapıları bakımından ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeden çıkardığımız sonuç, her romanın kendine özgü bir düzeninin olmasının yanında, olay örgülerinin düzenlenişinde, roman kişileri, zaman ve mekân gibi roman unsurlarının yapılandırılışında, yazarın uyguladığı ortak yöntemlerin varlığıdır. Öyle ki, roman unsurlarının, kimi zaman dokuz romanın tümünde, kimi zamansa birkaç romanda aynen tekrarlandığını, aynı unsurların farklı romanlarda aynı işlevlerde kullanıldığını görmekteyiz. Örneğin bir romandaki baş kişinin karakter yapısı veya macerası başka bir romanda başka kişilerle de olsa, aynen tekrarlanmaktadır ya da "konak" imgesi, imgenin geçtiği romanlarda her zaman aynı işlevde kullanılmıştır. Bu bakımından incelemenin bu bölümünde Yakup Kadri romancılığını oluşturan ortak yapı biçimleri üzerinde durulacaktır. Böylelikle Yakup Kadri romanlarında kullanılan, geleneksel roman yöntemlerinin yanı sıra, bu romanları diğer romanlardan ayıran özellikler ortaya konacaktır. Dolayısıyla bu romanları estetik olma mertebesine yükselten yapı taşları tespit edilmiş olacaktır.

2.1. Romanlarda Kurgu

Yakup Kadri'nin romanlarında öncelikle belirlemek gerekir ki, klâsik roman anlayışında görmeye alışık olduğumuz, olay örgüsünün düz bir çizgi üzerinde, hiçbir sapmaya uğramadan giriş, gelişme ve sonuç biçiminde devam etmesi düzenine rastlamayız. Olay örgüsü, gelişimini ve sonunu beklediğimiz tek ve mutlak bir olaydan ziyade, birçok olaycığın birbiri içine geçmesi ve belli bir temayı temsil eden ideal bir roman kişisi etrafında şekillenmesi ile oluşur. Örneğin *Kıralık Konak*'ta Naim Efendi'nin dramının yanında, Seniha'nın alafranga ilişkileri, Hakkı Celîş'in Seniha'ya aşkı gibi, pek çok olaycık vardır. Yine *Yaban*'da, Ahmet Celâl'in köydeki serüveniyle birlikte, fonda Kurtuluş Savaşı takip edilmektedir. *Panorama*'da altı ayrı ilişki dairesi vardır. vb. Bu bakımdan romanların hemen hepsi, temaya önem

verdiği için, olaydan çok karakter ağırlıklı bir anlayış söz konusudur. Olaylar sadece karakterleri davranış içinde göstererek, ortaya konulmak istenilen temaya zemin hazırlar, roman kişilerini gerçek bir insan olarak algılamamızı sağlar ve onların roman boyunca geçirdikleri değişim sürecini göstermeye yarar. Bunun dışında Yakup Kadri'nin romanlarındaki "olay"lar kendi başlarına bir orijinalliğe sahip değildir. Orijinallik, gerçeklik zeminine oturttukları roman kişilerinde ortaya çıkmaktadır.

Hep O Şarkı dışındaki tüm romanların çıkış noktası toplumsal hayattaki ikiliktir. Romanlarda sergilenen bir mevcut sistem vardır. Bunun karşısında ise kimi zaman devlet yönetimini, kimi zamansa insan ilişkilerini esas alan, ideal sistem yaratılmak istenir. Yakup Kadri'nin eserlerini yazdığı dönemde, Türk toplumunun içinde bulunduğu kaotik ortam, onu birtakım çıkış yolları bulmaya itmiştir. Bu durum da eserlerinin "tezli" olmasına yol açmıştır. Onun hazır bir veri olarak ele aldığı mevcut sistem, romanın sonunda, mutlaka ideal sisteme yenik düşecektir. *Kiralık Konak*'taki ve *Ankara*'nın ikinci bölümündeki alafranga ortam, *Bir Sürgün* ve *Hüküm Gecesinde*ki istibdat, *Sodom ve Gomora* ile *Nur Baba*'daki şehvanî düzen, *Yaban*'daki halkın cahilliği, *Panorama*'da inkılâp ilkelerinin yerleştirilememiş olması durumu, romanlardaki mevcut sistemleri oluşturmaktadır. Bu sistemler toplum hayatının dinamiklerini oluşturan farklı birimlerdir ve dolayısıyla her roman toplumun ayrı bir yönünü esas almaktadır. Buna paralel romanların tümündeki olay örgüleri, mevcut sistemin kötü yanlarını sergilemek içindir. Bunun karşısında ise mevcut sistemin yanlışlıkları ortaya konulmakla birlikte, aynı zamanda ideal sistemin de ipuçları verilir. İdeal sistemin niteliklerini belirtmek içinse ideal roman kişileri karşımıza çıkar. Bu kişiler çok zaman kurgu içinde fazla etkin olmasalar da, ideal sistem ve mevcut sistem arasında gidip gelerek, bu iki dünyanın karşılaşmasına yol açar ve bu karşılaşmalar genellikle çatışma ile sonuçlanır. Sonuç olarak romanların olay örgülerinin başlangıcını ve romanlardaki gerilimi sağlayan unsur olarak, çatışma ile karşılaşırız..

Yakup Kadri'nin romanlarındaki çatışmalar, genellikle, toplumun büyük, iki ayrı kesiminin hayat anlayışlarından doğan çatışmalardır, ancak genel çatışma durumu, içinde bulunduğu toplumun değerlerini temsil eden bireylere indirgenmiştir. Dolayısıyla toplumsal çatışma, bireysel çatışmalarla

sembolize edilir. *Kıralık Konak*'ta gelenekçi kesim ile alafranga kesim Naim Efendi-Hakkı Celis karşısında Seniha-Faik'le temsil edilir, *Sodom ve Gomore*'de Leylâ'nın temsil ettiği alafrangalığın karşısında ise gelenekçi olarak Necdet vardır. *Ankara* romanında milliyetçi kesimin sözcüsü Selma Hanım'ın karşısında gericiliği temsilen Ömer Efendi ve Şeyh Emin gibi tipler vardır. *Panorama*'da inkılâp yanlısı Fuat, Cahit Halit, Halil Ramiz gibi isimlerin karşısında, inkılâp karşıtı ya da inkılâpları kötüye kullananları temsilen Servet Bey, Neşet Sabit, Hacı Emin Efendi'yi görürüz. v.b.

Bireylere indirgenen çatışmalarsa çoğunlukla üçlü çatışma grupları şeklindedir. Toplumun uyuşmazlık içindeki iki kesimini temsil eden iki roman kişinin yanında, gerilimi artırmak ve çatışmaya çeşitlilik kazandırmak için, üçüncü bir çatışma unsuru romana dahil edilir. Bu unsursa çok zaman ideal bireyin karşısında aymazlık içinde olan roman kişinin işlevini ortaya koymanın yanı sıra, o kişinin ortamını yansıtmaya görevindedir. Bu kurgu biçimine en tipik olarak *Kıralık Konak*, *Nur Baba* ve *Sodom ve Gomore* romanlarında karşılaşıyoruz. *Kıralık Konak*'ta Naim Efendi, Seniha ve Hakkı Celis; *Nur Baba*'da da Nur Baba-Nermin-Macit; *Sodom ve Gomore*'de Necdet, Leylâ ve Captain Gerald Jackson Read üçlü çatışmaları vardır.

Çatışma konusuna tekrar dönmek üzere bu noktada dikkati çeken bir durum olarak, yukarıdaki üç eser, roman unsurlarının yapılandırılışı bakımından da büyük benzerlikler göstermektedir. Öncelikle her üç eserde de önemli olan mevcut sistemin yanlışlarının ortaya konmasıdır. *Kıralık Konak*'ta batılılaşmanın yanlış anlaşılması, *Nur Baba*'da şehvanî düzen olan bozukluk, *Sodom ve Gomore*'de ise her ikisinin bileşimidir. Üç eserde de toplumsal çürüme, ideal roman kişileri tarafından belirtilir. Sırasıyla Hakkı Celis, Macit ve Necdet'in kişilik özellikleri, aymazlığın hüküm sürdüğü mevcut sistemin tamamen karşısındadır. Yanlışlıkların karşısında, doğruların ne olması gerektiğinin cevabıdır. Ayrıca bu romanlardaki ideal kişiler mevcut sistemin en kötü özelliklerle donatılmış kadınlarına aşıkırlar. Aşklarına karşılık bulamazlar, yine de sevmeye devam ederler. Sevdikleri insan tarafındansa önemsenmezler. Onlar açısından sevgilileri bir batağın içindedir ve bu bataktan kurtulmak zorundadırlar. Ancak her ne pahasına olursa olsun sevgililer alışlagelmiş hayatlarına devam ederler. Bunun doğal sonucu olarak, ideal kişiler sevgilileri ile çatışma içine girerler fakat onların çatışması

tek yönlüdür. Çünkü Hakkı Celis'in de, Macit ve Necdet'in de ne hissettiğinin sevgililerce bir önemi yoktur. Bu noktadan hareketle "aşk" temasının üç eserde, yapı içinde kullanımının aynı olduğunu söyleyebiliriz.. Sistemler arası çatışmanın sergilenmesi için, mevcut sistemin temsilcisi bir sevgili vardır ve bu sevgiliye mantıksız bir aşk duyan ideal tipler aşkları vasıtasıyla bu ortamlara girme şansı bulurlar.

Üç eserdeki çemberi biraz daha daraltır ve *Kıralık Konak* ile *Sodom ve Gomore*'yi esas alırsak, iki eserin pek çok açıdan birbirinin aynısı olduğunu görürüz. Roman unsurlarının işlevlendirilişinin yanı sıra ele alınan temaların benzerliği de dikkat çekicidir. *Kıralık Konak*'ta alafrangalık üzerinde durulurken, *Sodom ve Gomore*'de alafrangalığın yanında hedonist ilişkiler de yer alır. Her iki romanda da mevcut sistemin ortaya konuş biçimleri aynıdır. Kabul görmeyen ilişkileri yaşayan belli bir kesim vardır ve bunların içinde gözlemci edasıyla dolaşan ideal tipler söz konusudur.

Alafrangalık bakımından değerlendirdiğimizde *Kıralık Konak*'taki Seniha ve babası Servet Bey; *Sodom ve Gomore*'deki Leylâ ve babası Sami ile denk düşer. Hakkı Celis'in Seniha'ya duyduğu aşkı çetrefilleştiren Faik'in yerini, *Sodom ve Gomore*'de Necdet-Leylâ aşkında Jackson Read alır. Bu durum *Nur Baba* romanı için de geçerlidir. Orada da Macit'in Nermin'e olan aşkını açabilmesi için Nur Baba engeldir. Faik, Nur Baba ve Read kadından başka derdi olmayan, çapkın tiplerdir fakat buna rağmen kadınlar tarafından arzulanmaktadırlar. Bunun sonucunda da Leylâ ve Seniha gibi alafranga tipler alafrangalıklarını gösterebilmek, *Nur Baba*'nın Nermin'i de tekdüze giden hayatını değiştirmek için bu erkekleri seçer. *Sodom ve Gomore*'nin Necdet'i de, *Kıralık Konak*'ın Hakkı Celis'i de romanın sonunda aydınlanmalarının neticesi olarak savaşa katılır.

Tekrar çatışma gruplarına dönersek, yukarıda belirtilen üçlü çatışmalardan başka, birey-çevre çatışmasının esas olduğu iki eser, *Hüküm Gecesi* ve *Yaban*' la karşılaşırız. İki eserde de roman baş kişisi psikolojik ve karakter özelliklerinin yanında beklentileri ile içinde bulunduğu toplumun değerlerine taban tabana zıttır. *Hüküm Gecesi*'nde Ahmet Kerim muhalif bir gazeteci olarak İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin memleketi içine sürüklediği istibdattan, *Yaban*'da Ahmet Celâl etrafını saran cahil halk yığınının yılmıştır. Çevrenin şartları onların yaşama alanlarını kısıtlamaktadır.

Dolayısıyla iki eserde de çatışmanın ortaya konulması için, bireyin yabancılaşma sürecinden yararlanılmıştır. Çatışma karşılıklı olmadığından , sadece bireyin değişimine yol açmış, diğer çatışma unsurları aynen kalmıştır.

Çatışmanın kurguyu oluşturduğu son roman ise *Panorama*'dır. Burada çatışma inkılâp yanlısı ilerici aydınlarla, inkılâp karşıtı gerici grupların yanı sıra inkılâpları kötüye kullanan çıkarıcı gruplar arasındadır. *Panorama*'ya kadar gelen süreçte, olumsuzun yani mevcut sistemin karşısında sadece tek kişi-ideal birey varken burada çatışma gruplar arasındadır. Toplumsal yaşamın belli katmanlarından ve belli meslek gruplarından insanlar, inkılâplar ve Cumhuriyet konusunda farklı saflarda yer almaktadırlar. Bunların görüşleri de doğal olarak farklılık göstermektedir. Yazarınsa iki ana çatışma grubuna indirgediği bu yapı içinde amacı, inkılâpları farklı cephelerden ele almak ve geçerliliğini sorgulamaktır.

Sonuç olarak bütün romanlarda etkinlik oranları değişmekle birlikte "çatışma" unsuruna rastlanmaktadır. Yukarıda adı geçen romanlarda kurgu, "çatışma"nın üzerinde şekillenmişken *Ankara*, *Bir Sürgün*, *Hep O Şarkı* gibi romanlarda ise ikincil plânda kalmıştır. Çatışmanın geçerli olduğu romanlarda dikkati çeken bir durum da değişimdir. Değişim roman türü için başlı başına önem taşıyan bir kurgu tekniği olduğu için ayrı başlık altında değerlendirilmesinde fayda görülmüştür.

2.2. Değişim Kurgusu

Romanda çatışmanın doğal sonucu olarak, her zaman, çatışma unsurlarından en az biri değişir. Yakup Kadri romanlarında da çatışmanın ulaştığı noktada, genellikle, roman baş kişilerinin, romanın başlangıç durumundaki kişilik yapılarından sıyrılarak değişime uğradığını görürüz. Değişimse genellikle, roman baş kişisinin, mevcut sistemden koparak ideal sisteme doğru yol alması şeklindedir. Roman kişileri başlangıç durumunda kendilerine has bir takım özelliklerle donatılmıştır. Farklı özelliklere sahip olmaları ve çevreleri ile uyumsuzlukları çatışmayı doğurur. Çatışmanın sonunda ise kişilik değişimi, olgunlaşma ya da düşme vardır.

Roman baş kişisi başlangıç durumunda ne yaptığını bilmez bir aylaklık içindedir. Bu yüzden istemediği halde, karakterine zıt ortamlara girer,

bu çevredeki insanlarla çoğunluğu anlaşmazlık biçiminde kendini gösteren ilişkileri olur, sonunda çatıştığı kişiler aynen kalsa da kendi aydınlanması gerçekleşir ve bu çevrelerden uzaklaşır. Bu durum Hep O Şarkı dışındaki tüm romanların baş kişileri için geçerlidir. Elbette değişim sadece roman baş kişilerinin ve salt bu biçimde değildir. Kiralık Konak'taki Faik gibi değişime uğrayan ikincil roman kişileri de vardır ki bunların işlevi de roman baş kişisinin değişimini desteklemek içindir. Yine roman baş kişisi olarak *Hep O Şarkı*'nın Münire'sinin değişimi de bir çatışmanın sonucu değildir ve değişimi tek yönlü olarak sadece aşk konusundadır. Onun aydınlanması aşka karşı geliştirdiği felsefedir.

Romanlarda değişim geçiren bireyleri ayrıntılı olarak incelediğimiz zaman, özellikle roman baş kişilerinin değişiminin, belli bir tezi desteklemek üzere kurgulandığını görürüz. *Kiralık Konak*'ta Hakkı Celis'in, alafranga ortamlardan uzaklaşmayla başlayan değişim süreci Hakkı Celis'in savaşa katılması ile son bulur. Dolayısıyla alafrangalık karşısında ideal bireyin takınması gereken tavra işaret edilir. *Nur Baba* romanında Nigâr'da çöküş şeklinde meydana gelen bireysel değişim, tekkedeki şehvani düzenin niteliğini ortaya koymak içindir. *Hüküm Gecesi*'nde, muhalif bir yazarken iktidar kanadına geçmesinin ardından, tekrar muhalifliğe dönmesi ve sürgün edilmesi sürecinde Ahmet Kerim'in psikolojik ve deneyimsel değişimi, siyasetin baskı ortamını sağlamlaştırır. *Sodom ve Gomora*'da Necdet Hakkı Celis gibi başlangıç durumunda durağan bir yapıya sahiptir. Nişanlısı Leylâ'nın monden ilişkilerinden bıkmıştır, roman boyunca kendisine bir çıkış yolu arar ve sürekli buhran içindedir. Buhranının çıkış noktasında Hakkı Celis'te olduğu gibi savaş devreye girer. Necdet ideal bir birey olarak alafranga ortamlardan sıyrılarak, savaşa katılır. *Yaban*'da Ahmet Celâl'in çevresine yabancılaşması ile başlayan değişim sürecinin sonunda kaçması ise, köylünün cehaletinden ancak kaçarak kurtulabilmesi itibarıyla, eserdeki aydın-halk çatışmasının ve cehaletin paradoksallığına işaret eder.⁴⁵ *Ankara* romanında ise, romanın baş kişisi Selma'nın kişilik yapısı, başkent Ankara'nın Cumhuriyet sonrası yaşadığı gelişimi göstermek için sürekli bir değişim içindedir. Aynı zamanda Selma'nın ikinci bölümdeki alafrangalıktan

⁴⁵ Yapı bölümünde aydın-halk çatışmasındaki paradoksallığın nedenleri belirtilmiştir.

sıyrılarak, milliyetçilik konusunda olgunlaşmaya başlaması da ideal insanın ne olması gerektiğine dair izler taşır. *Bir Sûrgün*'de Yakup Kadri'nin, romanın baş kişisi Hikmet'te meydana gelmesini istediği değişim-olgunlaşma onun batı hayranlığından sıyrılıp, gerçekçi ve bilimsel bir bakış açısıyla, batının doğrularına vakıf olabilmesi yönündedir. Son roman *Hep O Şark*'da Münire'nin aşk konusundaki değişimi ise yazara "aşk" olgusunun sorgulanması olanağını verir.

Sonuç olarak "değişim" tüm romanlarda olay örgüsü ile birlikte gelişir, bazı romanlarda ise ideal bireyin, ideal sisteme yolculuğu şeklindedir. Başlangıç durumunda mevcut sistemin içine girebilecek karakter zaaflarına sahip olan ideal bireyin bu sistem içindeki insanlarla ilişkileri sayesinde sistem sorgulanır ve onun bu çevreden ayrılması ile ideal sistem yaratılır. Bu konuyu daha iyi anlayabilmemiz için roman kişilerini ve özellikle romanlardaki baş kişileri genel çerçevede ve karşılaştırmalı olarak incelememiz faydalı olacaktır.

2.3. Roman Kişileri

Yakup Kadri romancılığı içinde roman baş kişisini tespit etmek zordur. Çünkü roman kurgusunun ya da olay örgüsünün üzerinde şekillendiği roman kişisi ile romanın temasının ve vermek istediği tezin sağlayıcısı, çok zaman aynı değildir. Hatta tamamen zıt karakter yapılarına ve çevrelere sahip kişilerdir. Örneğin *Kıralık Konak*'ta değişim geçiren tek birey olduğu için Hakkı Celis'in romanın baş kişisi olduğunu düşünebiliriz, fakat romanın geneline baktığımızda o, olay örgüsü içinde Naim Efendi ve Seniha kadar etkin değildir. Romanın büyük bölümünde yoktur, olduğu zamanlarda da bir izleyici gibi olayların dışındadır. Ancak romanın ortalarına doğru sahne alır fakat Hakkı Celis karakter yapısı itibarıyla eserin vermek istediği düşüncenin yaratıcısıdır. İdeal sistemin ideal bireyleri Hakkı Celis gibi olmalıdır. *Kıralık Konak*'taki durum aynı şekilde *Sodom ve Gomora*'de de vardır. Roman baş kişisi Necdât gibi görünse de, kurgu açısından Leylâ –*Kıralık Konak*'taki Seniha gibi- daha ön plândadır. *Nur Baba* romanında ise, Nur Baba, her ne kadar romana ismini verse de romanın baş kişisi değildir. Değişim geçiren tek birey Nigâr Hanım'dır. Bu bakımdan romanın baş kişisi olarak onu görürüz.

Ancak romanın tamamen Nigâr Hanım'ın serüveni olduğu şeklindeki çıkarım da doğru değildir. Çünkü Nigâr'daki değişim Nur Baba karakterini yaratmak içindir. Bu bakımdan romanın baş kişisi Nigâr da olsa eserin atmosferi için Nur Baba daha önemlidir. Romanı orijinal kılan da "Nur Baba" kişiliğidir.

Hüküm Gecesi için de tamamen Ahmet Kerim'in serüvenidir diyemeyiz. Elbette olay örgüsü onun etrafında şekillenmiştir ama eserde önemli olan Ahmet Kerim'in serüveni değil İttihad ve Terakki Cemiyeti ile Hürriyet ve İtilâf Fırkası arasında yaşanan gerginlik sırasında bir toplumun dramıdır. Bu yapıda son roman *Panorama*'dır. Bu roman, roman baş kişisinin tamamen ortadan kalktığı ve hiçbir roman kişisinin vazgeçilmez olmadığı bir yapıdadır. Altı ayrı ilişki dairesi vardır ve bu daireler kendi içinde bütünlüğü olan altı ayrı hikâye demektir. Dolayısıyla bu romanda da roman baş kişisini tespit etmek zordur.

Roman baş kişisi olarak tespitleri kolay olan, olay örgüsünün tamamen etrafında şekillendiği roman kişileri ise *Yaban*'ın Ahmet Celâl'i, *Ankara*'nın Selma'sı ve *Bir Sürgün*'ün Doktor Hikmet'idir. Bunlar içinde Ahmet Celâl ve Selma aynı zamanda ideal kişilerdir. Sonuç olarak, buradan da anlaşılabileceği gibi, bütün roman baş kişileri ideal ya da tüm ideal kişiler roman baş kişisi değildir. Ancak burada dikkati çeken durum, ideal kişilerin *Hep O Şarkı* dışındaki tüm romanların tezini ortaya koyma noktasında önemli işlevlere sahip olduğu ve genellikle roman baş kişisinden daha önemli olduğudur. Ayrıca ideal kişiler ortak bir karakter yapısına sahiplerdir. Dürüstlük, saflık, vatanseverlik, milliyetçilik gibi özellikleri bünyesinde taşıyan tek bir insan modeli vardır ve bu model romanlarda farklı isimler altında karşımıza çıkar. Ne zaman ne gibi davranışlarda bulunacağını, ne gibi düşüncelere sahip olduğunu ve romanın sonunda varacağı noktayı aşağı yukarı biliriz. Ayrıca her romanda değişmez üç özellikleri vardır. Bunlar, romanın geçtiği devre göre değişmekle birlikte, aydın kesiminin temsilciliği; Yakup Kadri'nin eserdeki sözcülüğü ve romanın derin yapısını ya da tezini sağlayan tek unsur olmalarıdır. İdeal kişilere ilk olarak *Kıralık Konak*'ta Hakkı Celis ile karşılaşırız.

Kıralık Konak'ın Hakkı Celis'i kişiliğinde barındırdığı dürüstlük, saflık, idealizm gibi erdemli özellikler sayesinde, Seniha'nın alafranga muhitinin karşısında bir seçenek oluşturulmasını sağlar. Aynı durum, birebir olarak, *Nur*

Baba'nın Macit'i ve Sodom ve Gomore'nin Necdet'i için de geçerlidir. Macit, Nigâr'ın akrabası olması ile Nur Baba tekkesi içine girme şansı bulur ve bu tekkenin aymazlığını ortaya koyar; Necdet de Leylâ'nın nişanlısı olması dolayısıyla, Leylâ'nın temsil ettiği alafrangalığın ve hedonizmin baskın olduğu çevreye girerek, bunun karşısında saf ve duygusal aşkın varlığını kanıtlar. Bu üç ideal kişinin roman kurguları içindeki konumları ve işlevleri tamamen aynıdır. İlk farklılaşma *Hüküm Geces'i*nin Ahmet Kerim'i ile olur. O, gelişerek ileriki romanlarda Ahmet Celâl, Selma, Fuat gibi bazı milliyetçi ve mücadeleci tipleri oluşturacaktır. İlk üç ideal kişi pasifken diğerleri mücadelenin içinde olacaktır. Ahmet Kerim de mücadeleci tipin ilk örneği olarak, İttihad ve Terakki Cemiyeti'ne karşı muhaliftir. Daha geniş anlamda memleket idaresinin ehil olmayan ellere tesliminden şikâyetçidir. Mesleğinde ve günlük hayatında dürüst, inandığı değerleri yazılarına geçirip gerçek hayatta da uygulayabilen bir meşrutiyet aydınıdır. Ancak romanın sonunda onun idealleri hayata geçmez. Bu yönüyle *Panorama'nın* Fuat'ına bir zemin hazırlar. Görüleceği üzere ideal kişiler arasında mağlup ilk kişidir. Burada dikkati çeken bir nokta da Ahmet Kerim'in *Panorama'daki* Fuat için bir zemin hazırlamış olmasıdır. Meslekî, ahlâki ve duygusal özellikleri aynı olan iki roman kişinin Ahmet Kerim'den sonra mücadeleci ilk ideal kişi Ahmet Celâl'dir. *Yaban'ın* münzevî subayının romandaki işlevi, çevresini oluşturan cahil köylüler hakkında yazara yorum şansı vermekle birlikte dolaylı olarak Millî Mücadele ruhunun ne demek olduğuna dair çıkarımlar sağlamasına vesile olmaktadır.

Ahmet Celâl'den sonra Yakup Kadri'nin tüm romanları içinde en milliyetçi tipler *Ankara* romanında karşılaşırız. Bir süre için bu özelliğinden sıyrılrsa da Selma'nın milliyetçiliği ve dolayısıyla ideallliği *Ankara* romanının ütöpikliği paralelinde son derece abartılmıştır. Onun da görevi Ahmet Celâl gibi Millî Mücadele ruhunu uyandırmanın yanı sıra, modern Türk kadının toplum hayatına girmesinin gerekliliğini belirtmektir. Yine bu romanda Neşet Sabit, Selma'dan daha ideal çizilen ikinci kişidir. *Hüküm Geces'i*ndeki Ahmet Kerim'in Cumhuriyet yıllarındaki hâli olan Neşet Sabit'in işlevi de Selma'ya paralel olarak milliyetçiliğin ve inkılâpçılığın çerçevesini çizmektir.

İdeal kişilerin görüldüğü son roman olan *Panorama'da*, bunlar sayıca da fazladır. Fuat, Halil Ramiz, Cahit Halit, Namık Ahmet gibi isimlerin

oluşturduğu idealler dairesinde her ideal kişi farklı meslekî özellikleri ve toplumsal statüleri aracılığıyla, inkılâp ilkelerinin farklı açılardan sorgulanması olanağını sağlarlar. Bazı ufak ayrılıkları olmakla beraber, bu tiplerin hepsi, Kemalist ilkelere tamamen bağlıdır ve toplumun geldiği noktadaki bozukluğun bu ilkelerden değil, ilkeleri uygulayanların yetersizliğinden kaynaklandığı ortak görüşündedir.

Yukarıdaki bilgilere dayanarak, Yakup Kadri'nin romanlarında çeşitli karakter yapılarına sahip roman kişileri olmakla birlikte, *Hep O Şarkı* dışındaki tüm romanlarda, ortak işlevlerde sürekli tekrarlanan bazı roman kişilerinin olduğunu, aynı karakter yapısına sahip roman kişilerinin aynı işlevlerde kullanılması bakımından bir bütünlük görüldüğünü söyleyebiliriz.

2.4. Mekân

Yakup Kadri' nin romanlarında mekân, olayları gerçeklik zeminine oturtmak, roman kişilerinin fiziki ve psikolojik yapılarını desteklemek gibi roman türündeki geleneksel kullanımının yanı sıra, belli dönemlerdeki hayat anlayışlarını, duygu ve düşünce biçimlerini sembolize etmek gibi farklı görevlerde de kullanılmıştır.

Romanlara genel olarak baktığımızda, olayların açık ya da kapalı sayısız mekânda geçtiğini ve bu mekânların yazar tarafından bilinçli olarak seçildiğini çünkü her birinin ayrı yaşam biçimlerini ve felsefelerini sembolize ettiğini görmekteyiz. Bunlar içinde özellikle "konak", "yalı" ve "apartman" Yakup Kadri romancılığı içinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Ana mekân olarak karşımıza çıkan "konak", geleneğin devamı anlamındadır. Burada, tam bir Osmanlı hayatı hakimdir. Sözler davranışlar tartılarak eda edilmektedir. Konağa giriş çıkışlar, oturup kalkmak, yemek saatleri, hep plânlıdır. Kısaca konağa kesin bir düzen hükmeder. Bunun karşısındaki apartmanda ise baloların, davetlerin ve batı sosyetesinin bir takım yüzeysel davranışlarının oluşturduğu bir yaşam sürdürülmektedir. Bu iki ayrı mekân, "roman kurgusu" bölümünde üzerinde durulan -eserlerde iki ayrı sistemin olması- ile paraleldir. Bunlardan genellikle konak içinde sürdürülen hayata karşı yazarın bir sempatisi vardır, apartman imgesi içinde toplanan alafranga saplantı kaynaklı davranışlar ise sürekli eleştiri altındadır. İki uç değeri sembolize eden ve ana

çatışma unsuru olan bu mekânların arasında, “yalı” ise köprü görevindedir. Konağın baskıcı ortamına ve apartmanın aymazlık derecesine varan özgür yapısına karşın, yalıda idame ettirilen hayat, tamamen ölçülü ve dengelidir. Bir anlamda olması gereken yaşayış biçimi yalı ile simgelenir.

Yukarıdaki mekânların roman kurgusu içinde üçlü ele alınışı en çok *Kıralık Konak* ve *Nur Baba* romanlarında dikkati çeker. *Kıralık Konak*’ta ana mekân “konak”tır. Burası romanın en büyük çatışma unsuru olan Seniha’nın, alafranga yaşam çabalarını zorlayan, geleneklerin devam ettirildiği baskıcı bir çevredir. Seniha bazı züppe tavırlarını sergileyebilse de buradan hoşnut değildir. Bu noktada karşımıza “yalı” çıkar. Yalı, Seniha’nın temsil ettiği sosyal çevrenin apartmana giden yolda bir basamağıdır. Konağın baskısından kurtulduğu anda, Necibe Hanım’ın Büyükkada’daki yalısına gider ve bu ortam ona, Faik ile ilişkisini yaşama fırsatı verir. Seniha ve Faik ancak, konağın dışında bulunduklarında ilişkilerine dair bir şeyler yaşayabilirler. Apartmana geçtikten sonra ise, alafranga yaşamın tüm züppeliklerini yapabilmesi için Seniha’nın önünde hiçbir engel kalmaz. Kısaca *Kıralık Konak*’ta kurgu üç mekânla temsil edilen yaşam biçimlerinin birbiri ile çatışmasından oluşturulmuştur ve olay örgüsü, her mekânda farklı oranlarda görülen özgürlüğün hiyerarşik sıralanmasıdır.

Nur Baba romanında da *Kıralık Konak*’takine benzer bir yapı söz konusudur. Romanda merkezî mekân Nur Baba’nın şeyhliğini yaptığı, bir Bektaşî tekkesidir. Bu mekân yaşayış biçimlerindeki benzerlikten ötürü, aşağı yukarı, işlevsel olarak *Kıralık Konak*’taki “apartman”la aynıdır. Romanın baş kişisi Nigâr Hanım, *Kıralık Konak*’taki Seniha gibi başlangıç durumunda kocası Eşref Paşa’nın Nişantaşı’ndaki “konak”ındadır. Bu konak Nigâr Hanım’ın hayattaki beklentilerine cevap vermeyen ve aksine yapmak istediği şeyleri engelleyen baskıcı bir yapıya sahiptir. O daha neşeli ve özgür bir çevreyi hayal etmektedir. Burası ise Nur Baba’nın tekkesidir. Ancak bu romanda da aymaz hayata geçiş, *Kıralık Konak*’taki gibi, aniden olmaz. Oradaki Büyükkada’daki yalının yerini, burada Ziba Hanım’ın babası Safa Efendi’nin Kanlıca Koyu’ndaki yalısı alır. Fakat olay örgüsü içinde ele alınışları bakımından, iki romandaki yalının konumu farklıdır. *Kıralık Konak*’ta Seniha, yalı ile temsil edilen yaşamın şartlarından geçerken, Nigâr’da böyle bir durum söz konusu değildir. *Nur Baba*’da “yalı” ideal sistemi yaratmak için

kurgulanmıştır ve aslında olay örgüsü içinde çok önemli değildir. İşlevi, tekkedeki aymazlığın ve konaktaki baskıcı ortamın arasında dengeli bir hayatın varlığına ve normalliğe işaret etmektir. Nur Baba'daki Nermin'in "yalı" süzgecinden geçmeden tekkeye ulaşması da onun tekkenin şartlarına alışmasını zorlaştıracak ve bireysel yıkımını hazırlayıp hızlandıracaktır. Çünkü onun macerası iki uç değer arasında ve ani bir geçişin neticesidir ve dolayısıyla çöküşü de daha güçlü olacaktır.

Kiralık Konak ve *Nur Baba* romanlarındaki konak, yalı ve apartmanın, üçlü kullanımının dışında *Hüküm Gecesi*, *Sodom ve Gomore*, *Bir Sürgün* ve *Hep O Şarkı* romanlarında da "konak", etkinlik oranları değişmekle birlikte, ortak işlevde kullanılmıştır.

Bu romanların hepsinde geleneğin devam ettirildiği, huzurun ve mutluluğun hüküm sürdüğü yerler olarak konaklar, roman kişilerinin maceralarında ve psikolojik yapılarının oluşumunda etkilidirler. Mekân olarak "konak"ın kullanımı bakımından, romanları ayrı ayrı ele almak gerekirse yukarıdaki iki romandan sonra *Hüküm Gecesi* gelir.

Hüküm Gecesi'nde "konak", fazla işlevsel kullanılsa da Yakup Kadri romanlarındaki konaklardaki ortak değerleri bünyesinde taşımaktadır. Annesiyle birlikte bir bütün halinde geleneğin ve huzurun temsilcisi olan konak, Ahmet Kerim'in içine kapanık psikolojisini ve geleneksel değerlere verdiği önemi ortaya koyma görevindedir. Siyaset oyunlarının ve kaosun hakim olduğu bir atmosfer içinde konak onun için, dışarıdaki çekişmeli hayatın yok olduğu ve unutulduğu bir mekândır "Konak"ın buradaki kullanımına paralel olarak *Bir Sürgün*'deki işlevi de eserin baş kişisi Doktor Hikmet'in psikolojisini çizmek içindir. Hikmet'in melankolik ve buhranlı psikolojisi oluşturulmak için onun çocukluk yıllarına inilerek temel oluşturulmaya çalışılır. Roman, Hikmet'in Paris'teki, dramını esas aldığı için bu dramdaki gerilimi artırmak için çocukluğu da, pek çok insanın bir arada yaşadığı bir çevrede, konakta geçmektedir. "Rûşenî Bey'le Pakize Hanım'ın oğlu olan ve yirmi sekiz yaşına ve bütün başından geçen maceralara rağmen halâ doğup büyüdüğü konağın temiz, saf, asil ve şefkatli havası içinden çıkamayan bir Hikmet vardı ki.... (*Bir Sürgün*, s.251)

Son roman *Hep O Şarkı*'da konağın kullanımı ilk roman *Kiralık Konak*'takine benzer. Burada da geleneğin baskı yönünü temsil eden konak,

Münire'nin sevgilisi ile aşk yaşamasının önünde engeldir. Münire'nin babası ile bir bütün halinde onun, Cemil'le olan ilişkisinin önünü keser. Burada da "aşk yaşama" olgusunun gerçekleşmesi sırasında devreye, Münire'nin halasının "yalı"sı girer. Tıpkı *Kiralık Konak*'ta Seniha-Faik ilişkisinin Büyükada'daki yalıda, *Nur Baba* romanında, Nigâr Hanım-Nur Baba ilişkisinin tekkede kendini ifade imkânı bulması gibi, Münire-Cemil aşkının temelleri de bu mekânda atılır.

Kısaca Yakup Kadri romanlarında üç ana mekânın temsil ettiği birtakım değerler ve bu değerler neticesinde kazandıkları her romanda ortak kullanılan işlevleri olduğunu söyleyebiliriz. Mekânların simgelediği değerleri ise şu şekilde şemalandırabiliriz:

<u>Konak</u>	<u>Yalı</u>	<u>Apartman</u>
Gelenek-Baskı	Akıl ve Denge	Alafrangalık ve zevk alemleri

Buraya kadar romanlarda benzerlikleri dikkati çeken bütün yapı unsurları değerlendirilmiştir. Ancak özellikle "zaman" gibi bazı roman unsurları üzerinde durulmamıştır. Çünkü incelemede yapı unsurlarının ortak kullanımını esas alındığı için "zaman"ın, romanlarda kalıplaşmış ya da benzer kullanımına rastlanmamıştır. Her romanın farklı zaman anlayışı vardır ve zaten "zaman", -her ne kadar romanlar ayrı ayrı incelenirken zaman açısından da değerlendirilse de-, Yakup Kadri romancılığı içinde önemli bir yere sahip değildir. Bu unsur romanlarda etkin bir biçimde kullanılmamıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN ROMANLARINDA ASIL TEMALAR

3. GİRİŞ

Her yazarın birtakım ideolojik, felsefî, fikir ve yönelişleri vardır. Bu fikirleri ise bilinçli ya da bilinçsiz eserlerine yansıtmıştır. Çünkü onun dünyaya bakışı, kendi birikimlerinden ve tecrübelerinden oluştuğu için, eserlerinin fikir yapıları da hayat anlayışının süzgecinden süzülerek gelmektedir. Bu bakımdan yazarların eserlerindeki düşünsel yapıyı oluşturan unsurların fikir yapıları ile ilgili olduğunu ve eserlerinin birçoğunun da bu fikir yapılarını savunmak ya da niteliğini ortaya koymak yönünde şekillendirildiğini söyleyebiliriz.

Yakup Kadri'nin içinde yaşadığı dönem, Türk siyasî ve toplumsal hayatının en hareketli ve karmaşık bir ortamını içerir. Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı, İnkılâp Dönemi, İkinci Dünya Savaşı ve çok partili sisteme geçiş gibi Dünya ve Türk siyasetini ilgilendiren gelişmeler, bunlara duyarlı olmasının da bir sonucu olarak, Yakup Kadri'nin fikir yapısının gelişmeler doğrultusunda şekillenmesini sağlamıştır. Onun kafasında, siyasî değişimler karşısında toplumun ne gibi tepkiler verdiği, tepkilerin doğru olup olmadığı ve modernleşme süreci içinde Türk toplumunun benliğinden neler yitirerek, batılılaşma adına nasıl yüzeysel davranış kalıplarını bünyesine kattığı gibi pek çok soru uyanmıştır. İster istemez onun eserlerine bu durum, soruların cevabını arama biçiminde yansımıştır. Cevabı aranan sorular ise geniş bir yelpaze oluşturmaz. Çoğu romanda yaratılan ortak tipler ya da olay örgülerinin benzer gelişimi, karşımıza dört ana tema çıkarır: Alafrangalık, milliyetçilik, aşk ve Meşrutiyet Dönemi. Bu dört tema, etkinlik oranları değişmekle birlikte, en az üç dört romanda aynı bakış açısıyla ve aynı işlevlerde kullanılmıştır. Temaların kullanılmasıdaki ortak teknikle ve bakış açısı ile Yakup Kadri romanları, düşünce yapısı itibarıyla tam bir bütünlük gösterir.

Yazarların fikir ve ideolojilerine baktığımızda kimi fikir yapılarının ön plâna çıktığını ve yazarların bunlara öncelik verdiğini görürüz. Bu anlamda Yakup Kadri'nin de beş romanında, farklı etkinliklerde kullanılsa da, vazgeçilmez tema "alafrangalık"tır. Bu temayı ise yoğunluk açısından "milliyetçilik" izleyecektir. Bu bakımdan incelemeye temaların işlevsellik oranlarını göz önünde bulundurarak, alafrangalıktan başlamak doğru olacaktır.



3.1. ALAFRANGALIK

18.yüzyıla kadar Türk toplum hayatında kalıplaşmış bir biçim alan geleneksel doğulu motifler, -Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet'i takip eden süreçle birlikte- özellikle Osmanlı'nın bürokrat kesiminin Avrupa ile temasa geçmesiyle, yerini batılı anlayışlara bırakmaya başlamıştır. Tanzimat'ı batılılaşma sürecinin başladığı net bir tarih olarak saptamak yanlıştır. Çünkü batılılaşma ile modernleşme, Türk siyasî yaşamı için paraleldir. Bu bakımdan temelleri 1789-1807 yılları arasında padişahlık yaparak, Nizam-ı Cedîd'i kuran III.Selim ve daha sonra II.Mahmut'a kadar uzanır. Ancak Türk insanı gerçek anlamda ve yoğun olarak Tanzimat'la (1839) birlikte toplumsal ve kültürel hayatta bir takım değişimler içine girer. Yabancı olunan bir medeniyetin, batının kapıları ardına kadar açılmıştır ve bu kültürün, yaşam tarzının etkileri kendini göstermeye başlamıştır. Geçmişe oranla batıdan etkilenmelerin daha fazla olmasının nedeni, Tanzimat'ın -göreceli- getirdiği özgürlük ortamından kaynaklanmaktadır.

Önceleri batının askerî alanda üstün olduğunu fark eden Osmanlı'da batı ile temasa geçenlerin konumu değiştikçe, batının sosyal alandaki üstünlükleri de görülmeye başlanmıştır. Klasik Osmanlı dönemindeki asker yöneticiler, yerlerini sivil bürokratlara bırakmışlardır... Tanzimat devrinin Osmanlı tarihindeki ayırıcı niteliği, reformların sivil bürokratlar tarafından yürütülmesidir. Tanzimat reformlarının başını çeken bürokratların bir özelliği de genellikle dış temsilciliklerde veya merkezde, Hariciye Ofisinde bulunmuş olmaları, yani diplomasi mesleğinden gelmeleridir. Babıâli bürokratlarının otoriteyi ele geçirmeleri Sultan Abdülmecid'in hükümdarlığı ve 1839 Fermanının ilânıyla başlayan bir olgu değildir. 18.yüzyıldan beri Osmanlı devlet adamları içinde kalemîye sınıfından gelenlerin, özellikle dış temsil görevinde bulunanların görüşleri, reformlar dolayısıyla etkinlik kazanmaya başlamıştı.⁴⁶ Buradan da anlaşılacağı üzere Avrupa ile ilk tanışanlar ve bu yaşam tarzını kendi yurtlarına getirenler, toplumun daha elit ve daha zengin kesimidir. Bu nokta bizim için yeniliklerin daha çok paşalar etrafında görülmeye başlamış olmasıyla önemlidir. Çünkü tür olarak da Tanzimat'la

⁴⁶ İlber ORTAYLI, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İletişim Yayınları, İstanbul.2000, s.109

birlikte görülmeye başlanan romanın ilk konularından birisi alafrangalıktır ve genelde alafranga olarak nitelediğimiz roman kişilerinin pek çoğu ya paşa çocuğudur ya da elit kesimlerdenidir.

Batılılaşmanın yukarıda da belirttiğimiz üzere daha çok bürokratlar ve paşalar etrafında şekillenmeye başlaması, hızlı yayılmasını sağlamıştır. Çünkü o dönem içinde en ilerici, aydınlanmaya açık olan ve batının üstün taraflarına vakıf olan kesim onlardır. Ancak değişimlerin pek çok koldan ve hızlı olması toplumsal hayatta bir şaşkınlığa yol açmıştır. Kültürü, gelenekleri, teknolojisi ve değer yargılarıyla bir bütün olan batının herhangi bir unsurunun alınmış olması, diğer unsurların tamamlanmamış olmasından dolayı Türk toplum hayatına tam manasıyla geçirilememiştir. Daha sonra bu durum toplumun dinamikleri arasındaki homojenliği bozmuş ve birbirlerinin hayatlarını bilmeyen, birbirlerinden habersiz yaşayan, toplum birimleri meydana gelmiştir. Bunun yanında batılılaşma, ani değişimden dolayı yanlış anlaşılma başlanmış, batının neyin alınıp neyin bırakılacağı ikileminin yanında, farklı kültürler arasında sıkışıp kalmış bireyler doğurmuştur.

Dönemin Osmanlı aydını da batılılaşmanın geldiği noktayı anlamaya çalışır. Geleneksel değerlerle, batının yeni değerleri arasında onlar da bocalar. Ancak onların bocalaması, batılılaşma diye anlaşılan şeyin gelişigüzel ve ne idüğü belirsiz bir biçimde toplum içinde yayılıyor olmasındandır. Çünkü öyle bir kesim vardır ki, aydınların batılılaşmadan anladığı -ilim ve teknoloji getirme- ilkesinin tam tersine, hiç bir sınır tanımadan, Avrupa'nın monden hayatına ya da Türk toplumunun alışık olmadığı zevk alemlerine hayranlık duyar.

Yukarıda da belirtildiği gibi roman türünün ilk örnekleri, bu iki kültür arasında sıkışıp kalan, alafranga dediğimiz tipin içinde bulunduğu dramı gösterme niyetindedir. Bunların arasında öncelik kuşkusuz Ahmet Mithat'tadır. (1844-1912). Hem Avrupa kültürünü iyi tanımış olması hem de halkın büyük bir kesimine ulaşabilmesi itibarıyla alafrangalık ve yanlış batılılaşma karşısında romanlarıyla etkin bir savaşın içine girer.

Batı medeniyetinin görüşlerine kapılan yarım aydınlara karşı, bu medeniyetin esaslarını doğru kavrayan ve millî benliği koruyabilecek olan gerçek aydınları savunur. Bunun için birinci gruba şiddetle hücum ederek, Batı medeniyetinin Türkiye'ye girmiş ve henüz girmemiş bütün unsurları

üzerinde etraflı şekilde durup okuyuculara onların lüzumlu ve faydalı olanlarını tanıtmaya çalışır. (*Bekârlık Sultanlık mı Dedin?, Bir Tevbe-kâr, Felatun Bey'le Rakım Efendi, Kamaval, Vâh!*)⁴⁷

Batılılaşmayı sadece, dış görünüş, kılık kıyafet, zevk ve eğlence alemleri olarak algılayan alafranga kesimi Ahmet Mithat'tan sonra romanlarıyla şu yazarlar ele alır: Rezaizade Mahmut Ekrem: *Araba Sevdası* (1896); Mizancı Murat: *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1891) Hüseyin Rahmi Gürpınar: *Şık* (1896), *Şıpsavdı* (1911), *Mürebbiye* (1899), *Metres* (1899), *Kokotlar Mektebi* (1928) vb.

Kısaca, geleneği temsil etme noktasında Tanzimat döneminden Yakup Kadri'ye kadar devam eden süreç içinde yazarlar, Avrupa medeniyetinin üstün taraflarını alırken, kendi benliğimizi korumamız gerektiği gerçeğinden hareket etmişlerdir. Yakup Kadri de bu geleneğin bir temsilcisi olarak ve alafranga tipin halen toplumda görülmesinin de etkisiyle, farklı tekniklerde fakat aynı görüşler çerçevesinde eserler vermiştir. Dolayısıyla alafrangalık meselesi Türk romanı ve romancısı için Yakup Kadri'ye gelince kadar yabancı olduğu bir konu değildir.

Yakup Kadri'nin romanlarında alafrangalık gerçeği, hemen hemen aynı yöntemlerle ve aynı yapılarıdaki roman kişilerle ortaya konmaya çalışılmıştır. Yakup Kadri'nin bu tipe karşı olumsuz bir yaklaşımı vardır ve onların yanlışlarının aktarılması yönünde romanlarına seyir kazandırmıştır. Yazdığı ilk roman olan *Kıralık Konak* bu temanın en yoğun işlendiği eserdir ve diğer romanlardaki alafranga tiplere ve davranışlara zemin olacak niteliktedir. Alafrangalığın hangi sosyal şartların sonucunda ortaya çıktığı sorusunun cevabı (Yakup Kadri'nin genel bakış açısını vermesi itibarıyla bu kısım önemlidir) *Kıralık Konak*'ın giriş kısmında uzun uzadıya anlatılır:

"İstanbul'da iki devir oldu: Biri İstanbullu; diğeri . redingot devri...Osmanlılar hiç bir zaman bu redingot devrindeki kadar zarif, temiz ve kibar olmadılar. Tanzimatı Hayriye'nin en büyük eseri, İstanbullu İstanbul 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. Yaşayış ve giyiniş itibarıyla şimal kavimlerinden

⁴⁷ Kenan AKYÜZ, *Modern Türk Edebiyatı'nın Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, İst.1994, s.74

daha sade ve daha düşünceli olan bu millet, duyuş ve düşünüş itibarıyla Akdeniz kıyılarındaki medeniyetlerin bir hulasası şeklinde tecelli ediyordu. Ağır kavuklu, alacalı, kesif yeniçerilerin demir çarıklarının çiğnediği bu toprakta hangi tohum, hangi hava bu çiçeği veriyordu? Zira bu beyaz pantolonlu, beyaz yelekli lüstrin kaloşlu Türkler, ince bir halattan ibaret endamlarıyla biraz evvelki boğum boğum adamlara hiç benzemiyorlardı. Sultan Mecid devri ricalinin, Halet Efendi muasırlarının çocukları olduğuna kim ihtimal verebilir. Bunlar boyunlarından ipekli bir mendille boğulmuş solgun benizleriyle onların cebir ve huşunetinden ürkmüş kimseler gibidirler. Hepsi de umumi işlerden çekinir, hiddetlerinde ve hazlarında ölçülü, namuslu aile babaları ve kibar konak sahipleri idiler.

Bizde Çerkes halayıkları, harem ağaları, Boşnak bahçıvanlarıyla büyük ev hayatı asıl bu devirden başlar. Yüksek rütbeli devlet adamlarının tesis ettikleri Osmanlı kibarlığının kundağı canfes astarlı ve serapa ilikli İstanbul idi.

Sonra redingot devri geldi ve redingotu içinden yarı uşak yarı kapıkulu, riyakâr, adi bir nesil türedi. Bu neslin en yüksek, en kibar simalarında bile bir saray hademesi hali vardı. Çoğu, İkinci Abdülhamit Han devri ricalinden olan bu adamların her biri bir hile ile efendilerinin arabasına binmiş seyisleri andırıyorlardı. Bunların elinde İstanbul'da konak hayatı, köşk hayatına intikal ediverdi. Ne yaşayışın, ne düşünüşün, ne giyinişin üslûbu kaldı; her şey gelenek dışına çıktı; her beyni tatsız ve soysuz bir Arnuvo ve bir Rokoko merakı sardı; binalarımız eşyalarımız, elbiselerimiz gibi ahlâkımız, terbiyemiz de rokokolaştı. Abdülmecid devrinin o ağır, zarif ve için için gelenekçi Osmanlılığından eser kalmadı." (*Kiralık Konak*, s.10)

Kiralık Konak'taki olaylar yukarıdaki devrin hemen ardından vuku bulur. Bu anlamda *Kiralık Konak*'taki alafranga tipler ilk alafrangalardır. Bu neslin ilk temsilcileridirler. Daha sonra siyasî ve sosyal gelişmelerden etkilenerek, bünyelerine farklı özellikler katarlar. Sırasıyla Meşrutiyet'in yıkılması, Abdülhamit İktidarı, Millî Mücadele ve İkinci Dünya Savaşı gibi etkenler alafranga tipin özünü korumakla birlikte bir takım değişikliklere uğramasına yol açar. Kimisi Millî Mücadele etkisiyle o kimliğinden sıyrılarak daha idealist bir yapıya kavuşur, kimisi de savaş şartlarını istismar ederek vurguncu olur. (Bunların üzerinde ayrıntılı olarak durulacaktır.)

Yakup Kadri'nin alafrangalık temasını işlediği eserler sırasıyla şunlardır: *Kıralık Konak*, *Hüküm Gecesi*, *Ankara*, *Bir Sürgün* ve *Panorama*. Dokuz romanın beşinde bu temanın işlenmiş olması, "alafrangalık"ın Yakup Kadri için ne denli önemli olduğunu anlamamız noktasında bir işarettir. Ancak bu romanların içinde sadece *Kıralık Konak*'ta alafrangalık teması yapıyla birebir ilişki içindedir. Seniha ve Cemil gibi alafranga tipler Naim Efendi ve Hakkı Celis gibi gelenekçi tiplerin karşısında çatışma unsuru olarak yapı içinde işlevsellerdir. Sadece bu romanda konunun özünü alafrangalık oluşturur, diğerlerinde ise yan tema niteliğindedir. Ana temanın yanında farklı bir düşünce birimi olarak kendini gösterir ki Yakup Kadri'nin alafrangalığa karşı yukarıda belirttiğimiz olumsuz tavrını ısrarla sergilemek istemesinin neticesi ile kimi zaman kurgu dışı unsur olarak teknik hatalara neden olur. (*Ankara* romanında olduğu gibi)

Kıralık Konak, alafrangalık temasının yoğun olarak işlenmesi ve Yakup Kadri'nin ilk romanı olması nedeniyle, incelememizde esas alınacaktır ve hareket noktası kabul edilecektir. Yine alafranga tipinin gelişimini daha iyi saptayabilmemiz için romanların basım tarihi gözetilerek kronolojik bir sıra takip edilecektir.

Kıralık Konak, Tanzimat sonrası toplum yapısında yoğun olarak görülmeye başlanan değer kargaşalarını, nesiller arası kopukluğu, batılılaşma ve modernleşme kavramının yanlış anlaşılmasının sonucu doğan yozlaşmayı ve alafranga züppe tipinin dejenere olduktan sonra içine düştüğü trajik durumu konu alır. Bu romanda "alafrangalık", bireyler arasında çatışma yaratan bir sorun ve engel olarak tasarlanmıştır. Osmanlı'nın geleneksel yaşamı ile Avrupa'nın modern diye adlandırılan yaşamının kıyaslanması; Naim Efendi konağına indirgenerek işlenmiştir. Naim Efendi ve konağı, Osmanlı'nın geleneksel yapısını temsil etmektedir. Bunun karşısında ise Naim Efendi'nin torunları Seniha, Cemil ve damadı Servet Bey batılılaşmaktan ve modernleşmekten bir takım züppelikleri anlamaktadır. İki uç değer ise kaçınılmaz olarak çatışmayı doğurmaktadır. Bir başka deyişle sosyal hayattaki iki kutba ayrılma durumu, Naim Efendi konağında, Naim Efendi'nin geleneği; Servet Bey, Seniha ve Cemil'in alafrangalığı temsil etmesi şeklinde bireylere indirgenmiştir.

Kıralık Konak'ın kurgusal açıdan en işlevsel roman kişisi olan **Seniha**, Yakup Kadri'nin alafranga tiplerinin ulaştığı son noktadır ve tüm alafranga tiplerin özelliklerini bünyesinde taşıyan tipik bir roman kişisidir. "Frenklerin asır sonu diye vasıflandırdıkları bir genç kızdı." (*Kıralık Konak*, s.16) Bu yönüyle Yakup Kadri'nin tüm roman kişileri arasında da müstakil bir yere sahiptir. Onun kişiliğinde, bir devrin belli bir insan tipinin yaşayışı, düşüncüsü, zevkleri ifade imkânı bulunmaktadır. Ayrıca Türk romanının doğuşundan bu yana pek çok alafranga tip yaratılmıştır ama hiç biri kadın değildir. Seniha'nın kadın oluşu, geleneğin kadını daha dışa kapalı kılması itibarıyla, millî değerlerin dejenere olması yönündeki tezi güçlendirir. Herhangi bir Türk insanı için alafranga bir takım davranışlar içine girmek kabul edilemezken, bunun bir kadın olması duygusal gerilimi daha çok artırır niteliktedir.

Kıralık Konak'ta, kişiliğinden taviz vermemesi bakımından, en güçlü tip, her şeye rağmen Seniha'dır. Kendi kararlarını verebilecek iradeye sahiptir ve çevrenin onun üzerine baskı kurmasına izin vermez. Toplumsal baskının hiç bir yönü onun üzerinde etkili olamaz. Serbest yetiştirilmesinin de etkisiyle, II.Meşrutiyet döneminde yaşayan bir Türk kadını için oldukça özgürdür. Hatta onun özgürlüğü gerçeklik sınırlarını dahi zorlar niteliktedir ancak dedesi Naim Efendi'nin, Seniha'yı dizginleme noktasındaki pasifliğinin, ona bu hakkı vermesinden dolayı romanın gerçekliği, yaşamsal gerçeklikle zıt düşmemektedir.

Seniha fiziği, kültürü, davranışları ve çevresiyle tam anlamıyla alafranga hayatı yansıtır. "Avrupa'nın bütün kibar kadınları gibi giyinir kuşanır, yine onlar gibi davetler verir." (*Kıralık Konak*, s.20) "Bütün güzel şeylerin her ne yolla olursa olsun kendiliğinden önüne yığılmasını ister. Nereden ve kim tarafından sağlandığının onun için hiçbir önemi yoktur." (*Kıralık Konak*, s.29) Avrupalı gibi görünmek ve onların kendilerine has bir takım davranış inceliklerine vakıf olabilmek Seniha'nın hayattaki tek amacıdır. "En büyük ve tek arzusu Avrupa'ya gitmek ve orada gerçek bir Avrupalı gibi yaşamaktır. Bu arzu öyle büyük bir mertebeye ulaşmıştır ki Avrupa'ya gittikten sonra; konakta kalmış olsaydı, kesinlikle intihar etmiş olacağını" söyler. (*Kıralık Konak*, s.132) Bu arzunun bir saplantı halini aldığına kendisi de farkındadır. Bunu "beynime ne vahim, korkunç bir fikir saplandı, bilemezsiniz" (*Kıralık Konak*, s.132) Bu bakımdan Seniha tek yönlü

çizilmiştir diyebiliriz. Elbette aşkları, sosyal hayatı, ailesi ile ilişkileri üzerinde ayrı ayrı durulmuştur ama onlarla olan tüm münasebeti alafrangalık kaynaklı, o çerçeve ile sınırlıdır ve bu ilişkiler ondaki alafranga takıntısını ortaya koymak içindir. O tam anlamıyla batılı yaşamı benimser ve kişiliğinde herhangi bir doğulu özellik görülmez. Bu bakımdan onun alafrangalığı babasıninkinden farklıdır, babasındaki züppelik onda yoktur. Alafranga kültürle yetişen ikinci nesil olmasının bunda payı büyüktür. Babasının yetişme aşamasında hakim olan kültür doğu kültürüdür fakat buna rağmen batı özentisi içinde olması, onda alafrangalığın yama gibi durması ve züppece olması sonucunu doğurur. Ancak Seniha'nın kökleri doğulu olmasına rağmen, babasının da içinde bulunduğu, yetiştiği ortamın alafrangalığı, onun mevcut şekilde olmasını haklı çıkarabilir. Çünkü Seniha'nın -dedesinin dışında- çevresinden gördükleri tamamen batılı yaşayışların izlerini taşır.

Seniha'nın babası Servet Bey'in alafrangalığı Seniha'nınkinden farklıdır. Onun alafrangalıktan anladığı şey apartman dairesine taşınma ile sınırlıdır. "Burası 'Salle a menger' burası 'fumoir', burası salon, burası kütüphane, burası budvar, burası yatak odası; ikinci bir yatak odası! diyor ve nihayet alafranga apteshane ile banyo odasının tokmağına elini uzatır uzatmaz çıkıp caddeye bakıyordu; cadde, genişliği, gürültüsü, telgraf, telefon, tramvay telleri ile, otomobilleri, ortasından geçen rayları, duvardaki ilânları ile onun beyninde tamamıyla bir Avrupa şehri manzarasını canlandırıyordu." (Kiralık Konak, s.142)

Servet Bey'in apartman arzusu simgesel bir anlam ifade eder. Geleneği temsil ettiğini söylediğimiz "konak" tan kaçır gibi Servet Bey'in apartmana taşınmak istemesi, aslında Osmanlı kültüründen kaçıp batı kültürüne sığınmak isteğini sembolize eder. Yukarıda betimlediği apartmanın özellikleri, aslında bir yaşam biçiminin özellikleridir. Yine Servet Bey'in apartmana taşındıktan sonra yemek odasını *Fransız* tarzında, kütüphaneyi *İngiliz* üslûbunda, salonu ise *melez* döşemesi onun, ayrı ayrı batının her ülkesine duyduğu hayranlığa işaret eder.

Eserde Seniha ile alafrangalık anlayışları paralel olan dört kişi daha vardır. Bunlar kardeşi Cemil, sevgilisi Faik Bey ve arkadaşları Macit ile Nazif Bey'lerdir. Cemil, Macit ve Nazif romanda ayrıntılı ele alınmamıştır ancak Faik alafrangalığın pek çok özelliklerini bünyesinde taşıması ile bu tipin

eserdeki erkek örneğidir. Onun kişiliği ile alafranga tiplerin kişilikleri canlandırılmak istenir. Faik Bey'in "bir mecliste hikâyeler anlatmayı, kadınlara üstü kapalı imalı lakırdılar söylemeyi, oturup kalkmayı, piyano çalmayı, dans etmeyi, kumar oynamayı sevmesi ve garplı salon adamının bütün gösterişlerini kendine tamamıyla mal ederek, mevcudiyetine sindirmesi " (*Kıralık Konak*, s.22) bütün alafrangalar için geçerli bir durumdur. Yine Macit ve Nazif de alafrangaların kadın düşkünlüğünü yansıtmaları ile önemlidirler.

Yukarıda aktardığımız alafranga, aymaz ortamın kötü olduğunu açığa çıkaran ve okuyucuya iletense, alafranga olmayan iki roman kişisi, Naim Efendi ve Hakkı Celis'tir. Naim Efendi konağı ile birlikte geleneği temsil ederken, onun hastalanıp yataklara düşüşü ve konağın romanın sonunda kiralığa çıkarılması da geleneksel değerlerin, batılı değerler karşısında savaşı kaybettiğine işaret eder. Ancak romanın ideal kahramanı Hakkı Celis'in, Seniha'nın içinde bulunduğu alafranga ortamdaki uzaklaşıp savaşa katılmış olması ise mutlak doğrunun Hakkı Celis'inki olduğunu gösterir. Önemli olan batının bir takım yüzeysel zevklerini almak değil, onun teknoloji, bilim ve felsefe alanlarında kaydettiği ilerlemeleri takip ederek, yurda kazandırmaktır.

Yapıları bakımından hemen hemen aynı olan *Sodom ve Gomore* ile *Kıralık Konak*, "alafrangalık" temasının ele alınışı bakımından da büyük benzerlikler gösterir. *Kıralık Konak*'ta odak noktası geleneklerin bozulması ve yerine birtakım alafranga züppeliklerin ortaya çıkması iken, *Sodom ve Gomore*'de bu çerçeveye daha da genişlemiş, bu gerçeklerin üzerine bazı cinsel sapkınlıklar eklenmiştir. Ancak her iki romanda da alafranga tiplerin kişilik yapıları ve ele alınış biçimleri aynıdır. *Kıralık Konak*'taki en bariz alafranga tip olan Seniha'nın yerini *Sodom ve Gomore*'de Leylâ almıştır.

Leylâ, alafranga-monden hayatı benimsemiş, batılılaşmayı yalnızca bir takım yüzeysel zevk ve eğlence âlemleri olarak algılayan Türk kadınının sembolüdür. Meşrutiyet Dönemi'ndeki Seniha'nın, Millî Mücadele yılları İstanbul'daki uzantısıdır. Sadece kendisi değil öncelikle babası ve ailesi de *Kıralık Konak*'taki Servet Beylerin, Cemillerin bir devamıdır. Bu bakımdan Leylâ'nın alafrangalığı, Seniha'ninkine nazaran daha güçlüdür. Her ne şart altında olursa, toplum hayatı batılılaşma sürecinde eskiye göre daha uzun yol katetmiştir. Bu doğal olarak, Leylâ'nın alafranga saplantılarının bünyesine iyice oturmasını sağlamıştır. Öyle ki Leylâ'nın ilişki içinde olduğu işgal

kuvvetleri komutanları bile onu, herhangi bir Avrupalıdan ayıramazlar. *Kıralık Konak*'taki Faik'in, *Sodom ve Gomore*'deki uzantısı olan Captain Gerald Jackson Read, Leylâ için "İstanbul'da tanıdığı kadınların mukayese edilmez bir surette en zekisi, en bilgilisi ve İngiliz terbiyesine ve İngiliz kültürüne en yakın olanıydı..." (s.51) der.

Sodom ve Gomore'de ve *Kıralık Konak*'ta, "alafrangalık" temasının ele alınış biçimi ve eserlerin yapıları birbirinin aynı olduğu için, bu eser üzerinde uzun uzadıya durmak gereksizdir. *Kıralık Konak*'tan farklı olarak herhangi bir biçimde alafrangalığa yaklaşım söz konusu değildir.

"Alafrangalık" temasının kullanıldığı diğer roman *Hükûm Gecesi*'dir. *Kıralık Konak*'tan farklı olarak burada alafrangalık yan temadır. İttihad ve Terakki Cemiyeti ile Hürriyet ve İtilâf Fırkası arasındaki iktidar mücadelesinin doğurduğu kaotik yapı içinde muhalif bir gazeteci olan Ahmet Kerim'in dramını esas alan romanın sadece bir bölümünde, Ahmet Kerim idealleştirilmek için alafranga karşıtı çizilmiştir ve bu temayla ilgili romanda herhangi bir gelişme olmamıştır. Bu bölüm yazarın alafranga karşıtlığını her ne pahasına olursa olsun ifade etmek isteyişini anlamamız noktasında önemlidir. Çünkü "Ahmet Kerim artık kendisini büsbütün Beyoğlu'nun tesiri dışında hissediyordu. Burada atmosfer Türk'tür." (*Hükûm Gecesi*, s.105) şeklindeki bölüm çıkarılsa da roman bütünlüğünden bir şey kaybetmez. Ahmet Kerim'in Beyoğlu'ndan çıkışı aslında batılı-alafranga yaşamdan kurtuluşudur. Yazarca iyi olan Türk ananesidir ve onun, kokusu Türk olan bir yere gitmesi de bir nevi huzura ermedir. "Havada lavanta çiçeği, Edirne sabunu ve bir parça da kekik kokuyor" (*Hükûm Gecesi*, s.105)

Kısaca *Hükûm Gecesi*'nde "alafrangalık" temasından sadece Ahmet Kerim tipini daha ideal yansıtmak için faydalandığını söyleyebiliriz. Buna benzer bir durum da *Ankara* romanı için geçerlidir. Fakat burada "alafranga" sapmalar daha ayrıntılı ve işlevsel kullanılmıştır. *Hükûm Gecesi*'nde karakter yaratmak için kısaca değinilen tema, *Ankara*'da Selma kişiliğine sonradan yüklenerek bir devrin sosyal şartlarını ifade edebilmek yönünde işlev kazanmıştır.

Ankara şehrinin Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasî gelişiminde rol oynamaya başladığı 1922 yılından itibaren, Cumhuriyetin ilânının on dördüncü ve yirminci (1937-1943) yıllarına kadar geçirdiği siyasî ve sosyal

gelişmeleri konu alan *Ankara* romanında, alafrangalık teması romanın ikinci bölümünde yoğun olarak işlenmiştir. Selma kişiliğinin romanın üç bölümünde⁴⁸ kazandığı farklı kimlikler sayesinde Türk toplumunun geçirdiği badireler aktarılır. İlkinde Selma vatanını seven, mücadelecı bir kadındır, ikinci bölümde Millî Mücadele sonrası rehavete kapılır ve bir takım alafranga saplantılar edinir, son bölümde ise yine ilk haline dönerek asıl savaşın toplumsal ve ekonomik alanda kazanılması gerektiğine inanan bir milliyetçi olur. Bizim için konumuz açısından önemli olan Selma'nın ikinci bölümde kazandığı alafranga kimliktir.

Kurtuluş Savaşı sonrası Türk toplumunun refahı yakalamasının ardından, kazanmaya başladığı yeni değerlerle birlikte Millî Mücadele ruhu da ortadan kalkmaya başlamıştır. Bu da toplumun bazı kesimlerinde çürümeye yol açar. Savaşın ardından savaşı istismar eden ya da savaş şartlarını çok çabuk unutup, kendini zafer sarhoşluğuna bırakan pek çok insana rastlanır. Zaferi kutlama adına balolar birbirini takip etmektedir. Bu durum Yakup Kadri'nin hoşuna gitmemiş olacak ki romanın ikinci bölümünde Selma'yı tamamen değiştirerek, bu alemlere girmek ister. Birinci bölümde çizilen kişilik yapısı itibarıyla Selma'nın bu tip alafranga ortamlarda bulunmasının ihtimali yoktur. Ancak yine de birinci bölümde Selma'nın ikinci bölümdeki kişiliğe bürünmesini sağlayan karakterindeki bir takım zaaflar da ortaya konmuştur ki bunlar da alafrangalıkla ilgilidir.

Selma aslında batılılaşmayı doğru algılamış bir insandır. Ancak o dönemdeki herkeste görülebilecek kadar benliğinde bir takım alafranga takıntıları vardır. Binbaşı Hakkı ile ata biner, silah atar, gezer tozar. Bugün için sıradan gibi görülen bu davranışların, dönemi içinde değerlendirildiğinde bir kadın için cesaret isteyen şeyler olduğunu söyleyebiliriz.

Romanın ikinci bölümünde Ankara şehri balolar, davetler ve kokteyllerin birbirini takip ettiği bir yer olacaktır. Bu durumsa yazar tarafından hoş karşılanmamaktadır. Halkın büyük bir bölümü hâlâ savaş şartlarında yaşarken, belli bir azınlığın mücadeleyi unutup zafer sarhoşluğuna düşmesi, Yakup Kadri'yi düşündürmektedir. Bu balolara katılanların başını da Selma çekecektir. Dolayısıyla ilk bölümde Selma'nın bir takım alafranga

⁴⁸ Her bölüm Türk siyasi tarihinin önemli dönüm noktalarına işaret eder. Konu ayrıntılı olarak "Yapı" bölümünde incelenmiştir.

takıntılarının olabileceğinin hissettirilmesi, ikinci bölüm için bir hazırlık evresidir. Baloların oluşturduğu bir atmosferde katı gelenekçi ve salt milliyetçi biri yer alamayacağına göre, modernleşme çabası içinde olan birisi bu çevrelere girmek isteyecektir. Kısaca, ikinci bölümdeki yozlaşmanın gösterilmesi uğruna Selma'nın kişilik yapısı zorlanmıştır. Ancak Selma özünde alafranga bir salon kadını değildir. Yakup Kadri'nin bu ortamları sorgulaması uğruna alafrangalık yönünde kısa bir değişime uğratılmıştır, o kadar. Onun da bu tip insanlara ve çevresine karşı antipatisi vardır. Ancak kendini bulunduğu çevreden çıkarmaya gücü yetmez ve birisinin alıp onu götürmesini bekler. Bu kişi de romanın ilerleyen bölümlerinde Necdet olacaktır. Yine de Selma Hanım, kendi temsil ettiği azınlığın dışında kalan ülkenin büyük çoğunluğunun, içinde bulunduğu hayatın zorluğunu ve kendi yaşamları ile onların yaşamları arasında uçurumlar oluşmaya başladığının farkındadır.

Ankara romanındaki alafranga karşıtı durumu hazırlayan şartlardan biri de Binbaşı Hakkı Bey'dir. Kahramanlığı ve milliyetçiliği ile Selma'nın dikkatini çekip, kocası bile olan Hakkı Bey, romanın ikinci bölümünde aniden değişir. Ancak ondaki değişim mutlak, sağlam ve geriye dönüşsüzdür. Önce kıyafetleriyle başlayan değişim onun balolarda kibarlık budalalığı yapan bir monden budala halini almasına kadar sürmüştür. Bu andan itibaren de Selma'nın gözünden düşmeye başlar. Yine onunla birlikte bağnaz bir sofı olan Şeyh Emin'in bile balolarda içki içip, çapkınlığa çıkması alafranga ortamı destekleyen birimlerdir.

Son olarak romanın ideal kişisi ve yazarın sözcüsü Neşet Sabit'in sözleri batılılaşma ve züppelik arasındaki farkı ortaya koyan niteliktedir: "Ve Türk erkekleri garplılaşma hareketini, Tanzimat beyinin garpperestliğiyle, alafrangalığıyla bir ayarda tutmayacaktı." (*Ankara*, s.142)

Bir Sürgün romanında ise romanın baş kişisi Doktor Hikmet'in batı hayranlığı *Kiralık Konak*'taki Seniha'ya biraz benzemekle birlikte farklı bir yapıya sahiptir. Seniha'nın kayıtsız şartsız Avrupa hayranlığının yerini Doktor Hikmet'te Paris şehrinde yoğunlaşan bir Fransız hayranlığı almıştır. Hikmet'in Abdülhamit döneminin baskıcı ortamından kaçıp yıllarca hayal ettiği Paris'e kaçıışı ve orada yaşadığı dramı konu alan eserde bilhassa politikacı

gençlerin buhranlarından kurtulmak için Avrupa'ya kaçar gibi gitmeleri eleştirilir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, Hikmet'in batı hayranlığı, Paris'e duyduğu anormal sevgi ile başlar ama genişleyerek alafranga takıntılara dönüşür. Romanın başında Paris, Hikmet için bir ütopyadır. Hikmet'e göre Paris edebiyatın, bilimin, sanatın ve medeniyetin kaynağıdır. Özgürlük ise kendini bu şehirde ifade eder. "Bu şehir, onun için artık realite değildir; Babil gibi, Ofir gibi "semiramis" in asma bahçeleri gibi bir masal, bir fiksiyondur ve içerisi tıpkı masallardaki gibi bin bir türlü harikulâde şeyler, beklenmeyen vak'alar, fantaziyeler, akla sığmayacak imkân ve ihtimallerle doludur." (*Bir Sürgün*, s.127) Hikmet'teki Paris hayranlığı yavaş yavaş Hikmet'in kendi milliyetini yadsımasına kadar devam eder.

Bir Sürgün'de, Yakup Kadri'nin batı hayranlığına olan düşmanlığı, Doktor Hikmet'in ulaştığı trajik son ile sağlanır. Hayranı olduğu Fransız kültürünün içinde yalnız kalmaya ve içinde bulunduğu topluma karşı yabancılık hissetmeye başladığı noktada, sınırsız hayranlığın varabileceği kötü sonuçları anlar. Ayrıca kendi milletinde bulduğu pek çok insanî değerleri onlarda bulamaz. Fransızlar "samimiyetsizdir" (s.171) Bu tip çıkarımları, Hikmet'in aşığı olduğu garb medeniyetine dair "ruhunda bir şeyin bulandığını, bu imanın sarsılmağa başladığını hissetmesine" yol açar. (s.173) Türk toplumunda gördüğü faziletli davranışları onlarda bulamaz. Bunun neticesinde de Fransızların bilimsel ve teknolojik yönden ileri gitmiş olduğunu ancak insani değerler söz konusu olduğu zaman kendi milletinin üstünlüğünü görür. Bu bakımdan bizde de onlardaki gibi bir ilerleme olasılığı her zaman vardır, ancak onların mevcut hallerinde bile faziletten uzak oluşları düşündürücüdür. Bu noktaya paralel Yakup Kadri'nin Hikmet'te meydana gelmesini istediği değişim de aynı yöndedir. Aydın bir insan olarak Hikmet'in yapması gereken körü körüne bir batı hayranlığından sıyrılıp, gerçekçi ve bilimsel bir bakış açısıyla batının doğrularına vakıf olabilmek ve kendi milletimizin bünyesinde yeşerebilecek tohumları seçmektir.⁴⁹

⁴⁹ Yapı bölümünde, *Bir Sürgün*'ün 298.sayfasından alınan bölüm, Doktor Hikmet'in gerçeklerin ayırına vardığı anki düşüncelerini içerir. Bunlar aynı zamanda milletlerin arasındaki kültür farklarının bazen gelişmişlikle ilgisi olmadığı anlamında önemlidir.

“Alafranga” temasının işlendiği son roman *Panorama*’dır. Temanın buradaki işlenişi *Ankara* romanına benzer. Orada olduğu gibi burada da ana tema alafrangalık değildir ama ana temanın yanında ikinci bir düşünce birimi olarak kendini gösterir. Zaten *Panorama* tek düşünce veya olayın etrafında şekillenen bir roman değildir. Cumhuriyet sonrası Türk toplumunda görülen değişimler, toplumun belli kesimlerinden alınan denekler vasıtasıyla ortaya konmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla hemen her kesimin anlatıldığı romanda alafranga tiplerden de bahsedilmiştir.

Panorama’da alafranga diyebileceğimiz üç kişi vardır. Bunlar: Sevim, Nedim ve romanın ideal kişisi Fuat’ın kardeşi Semra’dır. İçlerinde sadece Sevim üzerinde ayrıntılı durulmuş, diğerleri ise yüzeysel bir şekilde alafrangalıkları hissettirilecek kadar işlenmiştir.

Sevim, *Kiralık Konak*’taki Seniha’nın Cumhuriyet dönemindeki uzantısıdır. Aradan geçen elli altmış seneye ve yaşanan millî mücadele gibi badirelere rağmen, Seniha’nın alafranga kişilik yapısı en ufak bozulmaya uğramadan Sevim’e ulaşmıştır. Sevim de Seniha gibi aynı alafranga saplantıların ürünüdür. O, Cumhuriyet’in ilân edilmiş ve hatta pek çok inkılâpların yapılmış olmasına rağmen Tanzimat’la ortaya çıkan alafranga züppeliğin hâlâ devam ediyor olmasına işaret eder. Elbette Cumhuriyet sonrası modernleşmenin getirisi ile bu tipin özellikleri arasına tenis oynamak, araba kullanmak, sinemaya gitmek, mini etek giymek gibi yeni davranış biçimleri girmiştir fakat özünde gösteriş ve samimiyetsizlik yattığı için Tanzimat dönemi alafranga tipi ile aralarında büyük farklar yoktur. Hatta ahlâksızlık ve aymazlık bakımından Cumhuriyet sonrası alafranga tipi daha öndedir. Seniha da ahlâk değerlerini hiçe saymaktadır ama Sevim onu da geride bırakmıştır:

Sayırsız kavalyelerle sayırsız danslarında başını kimlerin yanağına dayadığını, kimlerle gözgöze geldiğini, kimlerle dudak dudağı yaklaştığını, ince belini kimlere büktürdüğünü, sanki, bunları yarı açılmış kirpiklerinin arasından hemen buracıkta, karyolasının önünde geçmekte olan şeylermiş yeniden en küçük teferruatına kadar ve genç kızın, dans aralarında bir kaç yudum portakal suyu içmek için yanına her gelip

gidişinde ağızından çıkan bazı havaî sözlerini, hatta söz şeklini almamış 'Al..' 'Ol...' 'Of!' gibi nidaları, söylendikleri andakinden daha büyük bir açıklıkla yeniden işitir gibi oluyordu...(Panorama, s.419)

Sevim'in kardeşi Nedim de Seniha'nın kardeşi Cemil'e benzer. Yine onun gibi ayrıntılı işlenmiştir fakat o da alafranga züppeliğin Cumhuriyet dönemindeki erkek modelini temsil eder. Memleket gerçeklerinden ve maddî kaygılardan uzak, kendi arzularına göre hayat süren bir gençlik kesimi kendini Nedim'de ifade eder.

Fuat'ın kardeşi Semra ise gösteriş budalalığı konusunda Sevim'den de ileridedir. Çünkü sevim Servet Bey gibi dalavereci fakat zengin bir babanın kızı iken, Semra Osman Nuri Bey gibi fakir ve onuru için intihar edebilecek kadar erdemli bir babanın kızıdır. Babasının ölümünden sonra daha da özgür kalmış, buna psikolojik rahatsızlıkları da eklenince alafranga züppelikleri kendini göstermeye başlamıştır. "Evde annesiyle kardeşine güya kendi başının çaresini bulmuş ya da bulmak üzereymiş gibi bir minnetsizlik ve bağımsızlık oyunu oynuyor; dışarıda düşüp kalktığı kimselere ise tırnaklarının her dem taze cilâsı, dudaklarının ruju, naylon çorapları, tayyörünün itinalı dikimi ya da empirme robunun şatafatlı renkleriyle dört başı mamur bir ailenin kızı hissini vermeye uğraşıyordu."(Panorama, s.433)

Bu romanda Semra'nın alafranga olması, -yazarın da alafrangalığa karşı olumsuz bakışını göz önünde bulundurursak- ideal olarak çizilen Fuat tipini sağlamlaştırmak içindir diyebiliriz. Çünkü Fuat yazarın eserdeki sözcüsüdür ve kardeşi ve alafrangalık hakkındaki düşünceleri yazarın genel fikirleridir. Fuat alafranga züppeliğe kısaca "snobizm"⁵⁰ der ve snopluğu bir hastalık gibi görür. "Hele şu sırada -bütün İstanbul demeyeceğim- İstanbul'un bazı semtleri, bazı muhitleri bu çeşit hastalarla tıklım tıklımdır...Bunlar, umumiyetle soğuk, küstah, gösterişçi ve dünyanın boş, manasız şatafatlarından başka bir hayat gayesi bilmeyen sersemlerdir."(Panorama, s.435)

⁵⁰ İng: Züppelik

Cumhuriyetten sonra azalması beklenen bu tip aksine, farklılaşarak sayıca çoğalmaya başlamıştır. “Zira Fuat, pek iyi bilirdi ki bu illetin yuvaları ve sirayet sahaları yalnız salonlar değildir. Nice kütüphaneler, nice laboratuvarlar, nice yazı odaları bunun musablarıyla⁵¹ dolup dolup taşmaktadır ve bunlar, yüksek kat pencerelerinden aşağıdaki halk yığınlarına bakarak, ‘Hamdolsun, biz, şu güruhtan değiliz!’ derler.” (*Panorama*, s.451)

Panorama’nın kendinden önceki sekiz romanı, temaları itibarıyla kapsadığı gerçeğinden hareket edersek, “yozlaşma”nın aymazlık içindeki pek çok insan tipinin ortak özelliği ve alafranga züppeliğin de bunlardan biri olduğunu görürüz. Yazarın bunların hepsine bakışı da bu anlamda aynıdır. Durumu *Panorama*’nın Fuat’la birlikte diğer ideal kişisi Halil Ramiz şu şekilde özetler: “Ve Halil Ramiz bunu kendi kendine, ancak Fransızca’daki Corruption ya da Luxure⁵² kelimeleriyle izah edebiliyordu. Zira, bu iki kelimedede, hem sefahat, hem menfaat düşkünlüğü, hem de dünyanın maddî nimetlerine doymak bilmeyen bir açgözlülük manası vardı. Bar âlemleriyle arsa spekülasyonlarının, banka idare meclisi azalıklarının, köşk, konak ve apartman sahipliklerinin hep bir arada en şümullü tarifini de ancak bu iki kelime ile yapmak mümkündü.” (*Panorama*, s.557)

Sonuç olarak Türk toplumunun sosyal ve kültürel hayatında Tanzimat’la birlikte yoğun bir şekilde görülmeye başlanan batılılaşma hareketi bazı kesimlerce yanlış anlaşılmıştır ve bu durum Cumhuriyetin ilânını takip eden yıllara kadar devam etmiştir. Yanlış batılılaşma kendi tipini ise alafranga züppe olarak yaratmıştır. Bu ortak tip ve konu Yakup Kadri’ye kadar gelen ve ondan sonraki süreçte pek çok yazar tarafından kullanılmıştır. Yakup Kadri ise bu tipi, Cumhuriyet motiflerini de ekleyerek, toplumun yozlaşma içindeki diğer birimleri ile mukayeseli olarak işlemiştir. Alafranga züppe tipini içine düşürdüğü çetrefil ve onulmaz konum, Yakup Kadri’nin millî benlikten yoksun ve kendi çıkarlarını düşünen bireyci insanlara karşı genel olumsuz bakışının ifadesidir.

⁵¹ Tutulmuş. Burada snopluk hastalığına yakalanmış kişiler.

⁵² Çürümeye ve sefahat

3.2. MİLLİYETÇİLİK

Yakup Kadri'nin romanları içinde "milliyetçilik", yoğun olarak, *Yaban*, *Ankara* ve *Panorama*'da işlenmiştir. Bu romanlardan önce Meşrutiyet yıllarını konu alan *Hüküm Gecesi*, *Bir Sürgün*; Millî Mücadele döneminde geçen *Sodom ve Gomore* ve bir dergâhta yaşanan kirli ilişkileri konu edinen *Nur Baba*'da da, yoğun olmamakla birlikte milliyetçilik temasına işlenmiştir. Yakup Kadri romancılığının bariz özelliği olan dönemi yansıtır ve ideal sistemi belirtme anlayışının içindeki "ideal", daha sonra milliyetçilik ile birleşecektir. İkinci gruptaki romanların bazı yerlerinde toplum dinamiklerinin yanlış işleyişine dair yapılan birtakım çıkarımlar, Yakup Kadri'nin *Yaban*, *Ankara* ve *Panorama*'da savunacağı anlayışın temelleri olacaktır. Dolayısıyla incelemeye, "milliyetçilik" fikri ile paralel olabilecek düşünce sistemlerini de almak doğru olacaktır.

Milliyetçilik fikrine ilk defa *Nur Baba* romanında tesadüf ederiz fakat bu romanda milliyetçilik, ayrıntılı olarak işlenmiş değildir ve aslında eserin atmosferinin de böyle bir fikir sistemi ile ilgisi yoktur. Yine de, tekkedeki yozlaşmışlığı belirtme ve olması gereken toplum yapısının ne gibi özelliklere sahip bulunması gerektiğine dair, romanın ideal kişisi Macit'in sözleri, milliyetçilik fikrinden izler taşır. Romanın 1922 yılında yazılmış olduğu gerçeğini de gözönünde bulundurursak, milliyetçilik fikirlerinin yeni yeni yeşermeye başladığını da görürüz. Çünkü bu romanda aynı zamanda gerçek Türk insanının davranış yapısının neler olması gerektiğine dair çıkarımlar da vardır. *Nur Baba*'nın yapı bakımından incelendiği bölümde, romandaki milliyetçilik temasına işaret eden alıntılar verildiği için burada yeniden tekrarlamak gereksizdir.

Milliyetçilik fikrinin daha ziyade Millî Mücadele dönemi ve Cumhuriyet sonrası siyasî gelişmelerle ilintili olarak kendini göstermeye başladığını biliyoruz fakat bu fikir yapısının gelişim evresi içinde Osmanlılık, Türkçülük gibi aşağı yukarı aynı hislerden kaynaklanan düşünceler de vardır. *Hüküm Gecesi*, milliyetçilik fikrinin temellerini oluşturan, ülkenin içinde bulunduğu toplumsal siyasî yapıdan izler taşıması bakımından önemlidir. Özellikle *Yaban*'daki, halkın içine düştüğü cehaletin kaynakları, önce *Hüküm Gecesi*'nde kendini gösterir. Ayrıca, *Panorama*'da görülecek kirli siyaset

oyunlarının eskiden beri süregeldiği ve bu kavganın içinde, halkın nasıl unutulduğu da *Hüküm Gecesi*'nde şekillenmeye başlar.

Hüküm Gecesi'nde Yakup Kadri'nin ortaya koymayı amaçladığı düşünce, siyasetin ayak oyunlarına gerek duymadan, milliyetçi ve idealist anlayışın ışığında ülkeyi aydınlık bir geleceğe taşımaktır. Yakup Kadri Türk insanının, bu geleceği yaratacak potansiyele sahip olduğuna inanmaktadır ama milletin kendi kuvvetinin farkında olmayışına serzenişte bulunur. Toplumda olumlu gördüğü özelliklerin değerlendirilmesi ve bunların fırsat bilinmesi ile, ülkenin daha refah bir yaşama kavuşacağını düşünür.

Hüküm Gecesi aslında İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin baskıcı yıllarını konu alan bir romandır fakat yazılış tarihinin 1927 olduğu dikkate alınırsa, Yakup Kadri'nin *dört gözle beklediği adamı* gerçekte bildiğini, onun Atatürk olduğunu anlayabiliriz. Dolayısıyla Yakup Kadri, bu romanında, Meşrutiyet yıllarını işlemiş olmasına rağmen, Cumhuriyet döneminin fikir yapısına da aynı zamanda temel hazırlamıştır. Yine bu romanla birlikte ideal devlet anlayışının millî ve milliyetçi devlet anlayışı olduğunun da sinyallerini vermeye başlar. "Aksi halde fert veya zümre teşebbüsleri daha başlangıçtan kısır kalmaya mahkumdur." (*Hüküm Gecesi*, s.275) Romanın son bölümünde, idamdan kurtulan Ahmet Kerim için, Ziya Gökalp'in Merkez Kumandanı Cemâl Bey'e "Ahmet Kerim için teşekkür ederim. O genç, günün birinde bize lâzım olacaktır. Türkçülük cereyanının gönüllü hadimlerinden biridir." (*Hüküm Gecesi*, s.322) şeklindeki teşekkürü de milliyetçilik fikirlerinin bu romanla birlikte atılmaya başlandığının göstergesidir.

Hüküm Gecesi'nden sonra bu tema artık romanların fikir dokusuna hakim olmaya başlar. Olay örgüleri içinde etkindir ve beraberinde bu ideolojiyi savunan roman kişilerini de getirir. İlk milliyetçi diyebileceğimiz roman kişisi ile *Sodom ve Gomore*'de karşılaşırız. Romanın aynı zamanda ideal kişisi olan Necdet, bireysel çevresinin ve toplumunun içinde bulunduğu koşullar karşısında bocalamaktadır, kendisini çıkmazda hisseder. *Kıralık Konak*'ın Hakkı Celis'i alafranga ortamdan, *Nur Baba*'nın Macit'i tekkenin şehvanî düzeninden bunalmışken, Necdet de ülkesinin düşman askerlerinin işgali altında olmasından ve birtakım ne idüğü belirsiz yurttaşlarının da işgal kuvvetleri ile ilişkilerinden bunalmıştır.

Necdet, milliyetçi tipin ilk belirtisi olmasına rağmen, onun bu özelliği kuvvetli çizilmemiştir. Milliyetçiliği, Leylâ'ya duyduğu aşkın gölgesinde kalmıştır. Çünkü Necdet'in düşmanlığı ideolojik bir tavırdan çok nişanlısı Leylâ'nın, İngilizlerin ve işgal kuvvetlerinin bulunduğu bir ortam içinde yer almasından doğan, kişisel bir kindir. İngilizlerden nefret etmesi sevdiği kadının İngilizlerle ilişki içinde olmasından dolayıdır. Yoksa başlangıç noktasında Necdet de onlarla beraber olur, onların bulunduğu davetlere bile gider. Bu bakımdan Necdet'in milliyetçiliğinin bilinçli bir ideolojik tavırdan ziyade bireysel hesaplaşmaların ürünü olduğunu söyleyebiliriz. Necdet'in Jackson Read ile Leylâ için düelloya tutuşmak istemesi de buna işaret eder. Ancak romanın neticelenmesine yakın Necdet'in fikirleri sistemli bir milliyetçiliğe dönüşmeye başlayacaktır. Necdet'teki bu değişim Yakup Kadri'nin istediği yöndedir. Romanın başında anlatıcının ya da Yakup Kadri'nin dönemin siyasî yapısını ortaya koymak için İngilizler için söylediği "Namert Albion"⁵³ (*Sodom ve Gomore*, s.24) sözünün ifade ettiği anlama, Necdet ancak romanın sonunda vakıf olur. Ayrıca değişimin geldiği noktada Necdet artık gerçek bir milliyetçi olmuştur ve düşman karşısında alınan zaferlerden destansı bir gurur duyar ki bu durum Yakup Kadri'nin tüm milliyetçi tiplerinde vardır:

İstanbul'da hayretten sevince vakit yoktur. Altı gün içinde Afyon'dan İzmir'e! Lâkin, en rahat, en arızasız bir yürüyüşle bile bu mesafeyi altı günde almanın imkânı olamaz. Acaba bu bir rüya mı? Necdet bunun bir rüya olduğunu sananlardandı. Fakat o kadar tatlı, o kadar yüce ve ilâhi bir rüya ki ondan uyanmak istemiyordu. 'Bir rüya içinde öleyim' diyordu. (*Sodom ve Gomore*, s.270)

Sodom ve Gomore'nin Necdet'i *Yaban*'da yerini Ahmet Celâl'e bırakır. Ahmet Celâl, Necdet'e oranla daha bilinçli bir milliyetçilik şuuruna sahiptir. Bunda elbette Millî Mücadele yıllarının coşkunuğu ve milliyetçilik fikrinin katettiği yolun da payı vardır.

⁵³ İngiliz

Ahmet Celâl memleketinin siyasî olaylarına ve devam etmekte olan savaşa son derece duyarlı, milliyetçi ve idealist bir subay olarak çizilmek istenmiştir. Onu davranış boyutu ile değil de sözleri ile değerlendirdiğimiz zaman, bizde de bu kanaat hasıl olur. Fakat davranışlarını gözönüne aldığımızda, onun karakteri ile davranışları arasında bir uyumsuzluğun olduğunu farkederiz. Çünkü Ahmet Celâl'in milliyetçiliği hiçbir zaman eyleme dönüşmez, düşünce boyutunda kalır. Kurtuluş Savaşı'nın en ateşli günlerinde -bir subay olmasına rağmen- münzeviliği seçer. Savaşmaktan, her ne sebeple olursa olsun kaçmıştır. Çolak olması onun için bir bahane gibi görülebilir ama böylesine ideal-milliyetçi çizilmiş ve her yerde bu söylemlerde bulunan birisi için tek kolun çolak olması engel olmamalıdır. Aksine, buna rağmen savaşa katılması, onun milliyetçiliğini daha da güçlendirecektir. Ahmet Celâl "bu kolsuzluğum, hem kendime, hem de aleme karşı icat edilmiş bir boş bahane" (*Yaban*, s.42) derken aslında bu duruma işaret etmektedir. Ahmet Celâl karakterindeki bu uyumsuzluğun, eserin yapılandırılması ile ilgisi büyüktür. Çünkü romanda esas olan, halkın cehaletini göstermek ve aydın-halk çatışmasına parmak basmak olduğu için, Ahmet Celâl bir şekilde köyde bulunmak zorundadır. Çatışma için onun köylüden farklı olması gerekir, bu fark milliyetçiliği ile oluşturulur ama aynı zamanda köylünün cehaletini ortaya koymak için köyde bulunmak zorundadır, bu da pasiflik ve korkaklığı ile sağlanır. Ahmet Celâl'in milliyetçiliği, köylünün cehaletini ve çatışmanın vardığı anlamsız sonu ortaya koymanın dışında bir anlam ifade etmez. Sadece köyü düşman işgal ettiği zaman Ahmet Celâl, korkmadığına dair işaretler verir fakat bunlar da eyleme dönüşmez. Kısaca Ahmet Celâl davranışları ve hareketleri ile değil, yazarın bize dayatmak istediği özellikleri ile milliyetçidir. Bu bakımdan Ahmet Celâl karakteri milliyetçi bir subay olarak başarılı çizilmemiştir.

Gerçek anlamda ilk milliyetçi tip ise *Ankara* romanının Selma'sıdır. Selma, savaş karşısında aldığı tavırla ve duygularını eyleme geçirecek kudreti göstererek, savaşa, cephe gerisinde de olsa katılması ile tam bir milliyetçidir.

Selma, Tanzimat sonrası batılılaşmanın ortaya çıkardığı bir tiptir. Bir yönüyle o dönemin batılılaşmadan farklı şeyler anlayan alafranga züppelerine benzerken, bir yönüyle de modernleşmenin gerçek değerini kavrayabilmiştir.

Romanın başında Ankara'ya gelirken kibar ve çitkırıldım bir hanımefendi iken, daha sonra mücadelecı ve ateşli bir milliyetçi halini alır. Romanın ikinci bölümünde tekrar alafrangalığa dönecek gibi olursa da son bölümde eskisinden de milliyetçi ve inkılâpçı olur. Üç bölümde farklı kişilik yapıları ile gördüğümüz Selma, *Ankara* romanın kendisinin de ütopik olması dolayısıyla abartılı çizilmiştir. Milliyetçiliği kimi zaman mantık sınırlarını zorlar niteliktedir. Örneğin koca seçimlerini bile, erkeklerin milliyetçilik oranlarına göre yapması abartılıdır.

Selma, Cumhuriyet dönemi kadın tipinin de ilk örneklerindendir. Fikirleri, toplumsal hayatta oynamaya başladığı roller ve ön plâna çıkması ile erkeklerin egemen olduğu bir dünyanın kapılarını zorlamaktadır. Artık onun temsil ettiği kadınlar, ev sınırları içine hapsolunmaktan kurtulmuş ve erkeğin yardımcısı rolünden sıyrılıp, hayata karşı eşile birlikte mücadele etmeye başlamıştır. Yakup Kadri'nin Selma'yı karakterize ederken onun fizik özelliklerini bir yana bırakıp, fikirlerini ve davranışlarını ön plâna çıkarması da bu tezi güçlendirmektedir. Selma'nın fikirleri bağımsız, modern ve refah Türkiye'nin temellerini atacaktır.

Selma, her şeyden önce vatanın bütünlüğünü savunur, gelişmenin ise daha sonra geleceğine inanır. Bu bakımdan onun fikirleri ve davranışları, gelişmekte olan siyasî yapıyla ilintilidir. Savaş sırasında savaşa katılır, daha sonra da inkılâpların uygulayıcısı olarak rol alır.

Savaşa katılabilmek için "beni de cepheye alın, beni de... Ne olur" (s.91) diye yalvaracak kadar vatanseverdir. Bu anlamda Selma, fikirlerini tereddüt etmeden eyleme döken ilk roman kişisidir. Daha önce de Hakkı Celis, Necdet gibi roman kişileri savaşa katılmıştır ama onları savaşa katılmaya zorlayan şartlar, bireysel hayatlarındaki mutsuzluktan kaynaklanırken, Selma mutlu bir hayatı olmasına rağmen ölümü göze alarak savaşa bir hemşire olarak katılır. Selma'ya kadarki roman kişileri, kişisel zevklerinin güdümünde yol alırken, Selma yalnızca vatanının geleceğini düşünerek hareket eder.

Romanının üçüncü bölümündeki ütopikliğin daha iyi yansıtılması için Selma'nın duyguları coşkunluk kazanır. Tıpkı *Sodom ve Gomore*'deki Necdet'in millî coşkunluğunun destansı bir hâl alması gibi, Selma'nın hisleri de bu yönde gelişir.

Her zerresi millî aşkla elektrikleşmiş bir müstesna hava içinde, bu mâveraî aydınlıklar arasında ve bu altın suyuna batırılmış bir sonsuz tarih tomarını andıran cadde üstünde, Selma Hanım, büyük ırkının mehip rüyasına dalmıştı:

Kendini, ilk Türk akınlarının birinde, bir ordu içinde, uzun bir zamandan beri yürüyor farzediyordu. (*Hüküm Gecesi*, s.236)

Eserde Selma'dan daha milliyetçi ve daha idealist birisi daha vardır, o da Neşet Sabit'tir. Neşet Sabit *Hüküm Gecesi*'ndeki Ahmet Kerim'in, Cumhuriyet yıllarındaki yansımasıdır. Mesleği, fikir ve davranışları ile ona benzemektedir ve yine onun gibi ideal sistemin özellikleri, onun söz ve davranışları ile belirlenir. Memleketin aydın geleceğini, Neşet Sabit gibi aydın kafalar getirecektir. Yazar tarafından idealize edilen bu tipin bazı sözleri milliyetçiliğin ne olduğu yönündeki sorulara birebir cevap niteliği taşır. Yapı bölümünde de aynen tekrarladığımız gibi, onun milliyetçilikten anladığı durumlar şunlardır:

Onun millî ideale göre vücut bulması lâzım gelen yeni Türk cemiyetinin üslûbu, ne bu kerpiç duvarlar arasında örümcek gibi yaşayanlardan, ne de iğreti bir dekor içinde kurulmuş kuklalar gibi zıplayanlardan örnek alabilirdi. (*Ankara*, s.145)

Yeni insan eski insan gibi kendi eliyle kendine işkence yapmayacak kadar şuura ve hadiselerin tesirine esir yaşamayacak kadar hürriyete ermiştir. (*Ankara*, s.194)

Öncelikle Millî Mücadele devrini canlandıran ruh, bu devrin yaşama prensibine de hakim olacaktır. Türk

kadınları, çarşaf ve peçelerini işe gitmek, çalışmak için daha kolaylık olur diye çıkarıp atacaklardı. Onlar için cemiyet hayatına atılmanın manası yalnız bu çeşit salon cemiyetlerine karışmak olmayacaktı. Türk kadını, hürriyetini dans etmek, tırnaklarını boyamak ve Rue de la Paix'nin kanunlarına esir bir kukla olmak için değil, yeni Türkiye'nin kuruluşunda ve kalkınışında kendisine düşen ciddi ve ağır vazifeyi görmek için isteyecekti, kullanacaktı. Ve Türk erkekleri garplılaşıma hareketini, Tanzimat beyinin garpperestliğiyle, alafrangalığıyla bir ayarda tutmayacaktı. (*Ankara*, s.142)

Ankara romanının özellikle üçüncü bölümünün ütöpik olduğu noktasından hareketle, bu bölümdeki yazar tarafından toplumda görölmek istenen pek çok şeyin, milliyetçilik idealinin doğal neticesi olabileceği açıktır. Yakup Kadri'nin bu ideali, uygun toplum yapısı ile birleştđi zaman olumlu sonuçlar verecektir.

Yakup Kadri, Millî Mücadele dönemini ve sonrasını işleyen *Yaban* ve *Ankara* romanlarından sonra, *Bir Sürgün* ile tekrar Meşrutiyet yıllarına geri döner. Ancak bu romanın Cumhuriyet ve inkılâp döneminde (1937) yazıldığı gerçeğinden hareket edersek, milliyetçilik fikrinin az da olsa kendini gösterme ihtimalinin olduğunu biliriz. Bu da alafranga tercihleri olan ve bir Paris hayranı olan Doktor Hikmet'in romanın sonunda gerçeklerin ayırdına vardığı noktadaki uyanışdır. Üstün gördüğü Fransız milletin de bayağılıkları ve bazı konularda Türk Milleti'nden geri olduğunu görmesi üzerine düşündükleri, milliyetçiliğin ırkçılıktan uzak biçimde, ne olması gerektiğine yönelik izler taşır.

Yakup Kadri'nin siyasî konuları işlediğı son romanı olan *Panorama* "milliyetçilik" temasının onun romanlarında geldiğı son noktadır. Bu ideolojik sistem, İttihad ve Terakki Cemiyeti iktidarı, Millî Mücadele yılları, Cumhuriyetin ilânı ve inkılâp ilkelerinin hayata geçirilmeye başlanması süreci ile son şeklini almıştır. Özellikle Cumhuriyetin ilânından sonra, "milliyetçilik", Atatürk ilke ve inkılâplarına paralel ilerlemiştir. Bu bakımdan inkılâpçılık ve milliyetçilik aşağı yukarı aynı anlaşılmaktadır. Atatürk'ün, milletin yurt içinde

ve dış politikada takip etmesi gerektiğini söylediği yol, milliyetçiliğin esaslarını belirlemiştir. Buna paralel olarak Yakup Kadri'nin son milliyetçi tipleri de tam bir Kemalist'tir.

Panorama'da dört temel milliyetçi vardır: Halil Ramiz, Namık Ahmet, İhsan Turan ve Fuat. Farklı mesleklere ve görüşlere sahip bu kişilerin birbirleri ile ilişkileri ve kendilerine has hayat felsefeleri, milliyetçiliğin, dolayısıyla inkılâpçılığın ne olduğuna yönelik izler taşır. Bunlar Cumhuriyetin getirdiği demokrasiyi ve modernleşmeyi iyi algılamış, memleketin gerçeklerinin farkında olan, milletin refahının daha da arttırılması için çaba sarfeden kişilerdir. Bu kişiler aracılığı ile Türkiye'nin Cumhuriyet sonrası kalkınma savaşında ne gibi yollar takip edebileceği ortaya konmaya çalışılır. Her biri belirli fikirleri temsil ederler ve eserde bu fikirlerin hayata geçirilebilirliği tartışılır.

Panorama, *Ankara* romanında taahhüt edilen ütopyik toplum yapısının ve devlet biçiminin gerçekleştirilemediği ve inkılâp kadrolarının yetiştirilemediği gerçeği üzerine kurulmuştur. Öyle ki toplumun bir bölümü savaş sonrası refaha fazlasıyla kavuşmuşken, bir bölümü ise hâlâ savaş şartlarında yaşamlarını devam ettirmektedir. Bunun sebebi ise eserdeki milliyetçi tiplere göre, inkılâp kanunlarının yeterince işletilemediğidir. Suçlu ise inkılâpların kendisinde değil, uygulayıcılardadır. Cumhuriyet kendi ilerici, idealist ve vatansever kadrolarını kuramadığı gibi aksine çıkarıcı, iş bitirici memurlar türemiştir. Millî Mücadele ruhu unutulmaya başlandıkça, inkılâpçılık ve milliyetçilik ruhu da ortadan kalkmaktadır.⁵⁴ "Yıllar yılıdır, geceli gündüzlü haykırıp durduğumuz inkılâp kelimesinin daha (i) harfi bile buraya

⁵⁴ İnkılâpların yerleştirilemediği noktasında, romandaki tüm milliyetçi tipler aşağı yukarı hem fikirdir. Görüşleri şu şekildedir:

Ahmet Nazmi: İnkılâp devri kapanmıştır. İnkılâp donmuş taş kesilmiştir. O daha buluşa ermeden ilk adımı ihtiyarlamıştır. (*Panorama*, s.118)

Gazi'nin Cumhuriyeti emanet ettiği gençlik saflarında ise ya bir takım küçük egoistler, ya da korkunç oportünistler yetişip durmaktadır. Maziye kökünden tasfiye etmemiş, dış örgütünü kendi bünyesine göre yeni baştan dokuyamamış ve öncül kadrolarını hâlâ teşkil eyleyememiş olan inkılâp akıbetinden nasıl emin olabilir. Ona Tanzimat hareketinin üçüncü bir tekerrüründen başka ne anlam verebilirsin? (*Panorama*, s.121)

Halil Ramiz: Gerçek idealistlerin emniyetini kötüyeye kullanmışlar; bütün devlet cihazını, daha ilk günden, köhne Babîâli bürokratlarına devir ve teslimle ileri hamleleri kösteklemişler, inkılâbın dinamik ruhunu statik bir idare içinde boğmuşlardı. Başta bulunanlar bundan daha kötü, bundan daha ağır bir suç işlemişlerdi: Prensiplerin diktatoryası yerine, şahısların otokrasini kurmuşlar ve akıncı unsurlara hiçbir hareket imkânı bırakmamışlardı. (*Panorama*, s.494)

Cahit Halit: Kabahat bu sistemde değil, onu yanlış kullananlardadır. Onu gerek bilerek, gerek bilmeyerek baltalayanlardadır. Bütün yemiş verecek dallarını kesip, onu küskütük, kupkuru bir ağaç haline sokanlardadır. (*Panorama*, s.551)

aksedememiş. Kabahat kimde? Bu halkta mı? Hayır, bin kere hayır; kabahat bir inkılabın plânsız, teşkilatsız ve tekniksiz yapılabileceği hayaline kapılanlardadır.” (*Panorama*, s.109)

Eserin ideal kahramanlarından, eski bir milletvekili olan milliyetçi Halil Ramiz, yazarın romandaki sözcüsüdür ve bu konuda o da düşüncelidir. Hiçbir zaman kurulan yeni devletin tamam olduğuna inanmaz ve Atatürk’ün “büyük ve heybetli eserini ne hale soktuk” diye kendi kendine yakınır. (*Panorama*, s.500) Yine ideal bir kişi olan Cahit Halit de tam bir Kemalisttir ve o da toplum içindeki yozlaşmanın nedenlerini inkılâp ilkelerinin yerleştirilemediği fikrine bağlar. Ayrıca “milliyetçilik” in ülkede ne şekilde anlaşılması gerektiğine dair çıkarımlarda bulunur. Bu milliyetçilik anlayışı Atatürk’ün öngördüğü, ırkçılıktan uzak yaklaşımdır: “Bizim için ‘Hürriyet=İstiklâl’dir” ve müsavattan anladığımız şey, Türk Milletinin, büyüklük ve ilerilik vasfını inhisar altına almış diğer milletlerle başbaşa getirilmesi, denkleştirilmesidir. Sınıf mücadelesini bilmeyiz; zira Türk Cemiyeti zaten yalınkat bir binadır....Biz milliyetçiyiz derken, yüreğimizde uyanan duygu, Nazi usulü bir kendini beğenme, bir kendini herkesten üstün tutma, bir âleme ders ve nizam vermeye kalkışma complex’i değildir. Bazı görgüsüz ya da sonradan görme milletlere mahsus olan bu hastalıktan nice şan ve şerefi, nice üstünlük örneklerini arkasında bırakmış bu devlet düşkünü Türk Milleti’ne göre milliyetçilik, yeni bir şuura, yeni bir dünya telâkkisine ermek için kendi kendine yaptığı bir nefis muhasebesidir. Neydik? Ne olduk? Neden öyleydik? Neden böyle olduk? Bir zamanlar Avrupa’nın büyük bir parçasını sömürmüşken, neden Avrupalıların bir yarım sömürgesi haline girdik? Bunun sebeplerini sorup araştırıyoruz. Yakın atalarımızın işlediği tarihî hataları birer birer tashihe çalışıyoruz. Meziyetlerimiz kadar kusurlarımızı da gözönünde tutuyoruz. Bu nevi şahsına münhasır realist, şuurlu ve yapıcı bir milliyetçiliktir. (*Panorama*, s.115)

Türk Milleti’nin bağımsızlık savaşı ekonomik alanda halen devam etmektedir ve bu bağlamda milliyetçiliğin esaslarını da ekonomik kalkınma belirlemektedir. Yoksa Türk milliyetçiliği, Türk milletinin ırkî üstünlükleri olduğu noktasından hareket eden ırkçı bir anlayış değildir. Halil Ramiz’in Türk milliyetçiliğinin ne olduğu sorusuna cevabı şu şekildedir:

Bizim için ekonomik kalkınma davası, normal tekâmüllerini tamamlamış birçok Batı memleketlerinde olduğu gibi, sadece iyi bir idare, kuvvetli bir teşkilât meselesi değildir. Bu bizim için her şeyden önce bir ahlâk, bir vatanperverlik işidir. Yüzyıllarca süren kapitülasyon rejiminden henüz kurtulmuş bulunuyoruz. Bütün ticaretimiz daha dün kadar yabancıların elindeydi; bütün istihsal kaynaklarımızı yabancılar sömürüyordu; Avrupa endüstrisinin çarkları, yüzlerce yıl, yok pahasına Türk köylüsünün ve aynı gerilikte kalmış diğer köylülerin alınteri ile yağlanıp cilalandı ve hâlâ da öyle olagelmektedir. Türk Milletinin Millî Kurtuluş Savaşı'na atılışında yalnız istilâ ordularını vatan topraklarından sürüp çıkarmak ve siyasî istiklâli kazanmak hamlesini görmemelidir. Türk Milleti aynı zamanda ve aynı derecede bu iktisadî esaretten kurtulmak için de kan dökmüş, can feda etmiştir. Zaten iktisadî esaret altında yaşayan bir milletin siyasî istiklâli olur mu? (*Panorama*, s.57)

İnkılâp ilkelerinin yerleştirilememiş olmasının sonucu olarak, romanın sonunda, durumu daha dramatik hale getirmek için, Ahmet Nazmi gibi idealist ve milliyetçi tiplerin, başlangıç durumundaki kişilik yapılarında değişme olur. Bunlar bireysel çıkarlarını düşünen, ferdiyetçi bir kimliğe bürünür. Cahit Halit, Halil Ramiz ve Fuat ise başlangıç durumunda neyseler romanın sonunda da aynı fikirleri savunmaktadırlar. Gerçek aydınlar böyle insanlardır ve onların milliyetçilikleri de gerçek milliyetçiliği temsil eder. Bu bakımdan sadece siyasî alanlardaki tavrı ile değil, yaşamın pek çok yönlerindeki davranışları ve fikirleri ile örnek olan, romandaki ideal tiplerden birisi olarak Cahit Halit'in düşünceleri, "milliyetçilik" hakkında söylenebilecek son sözlerdir. Ona göre memleketin içinde bulunduğu kötü durumdan tek kurtuluş yolu Atatürk ilke ve inkılâplarının gerçek anlamda hayata geçirilmesidir. "Millî kurtuluş, millî kalkınış ve yükseliş davası, herhangi bir

sistem, herhangi bir doktrin münakaşasının üstündedir ve bu hayati dava, ancak millî birlikle hallolunabilir.”(*Panorama*, s.549)



3.3. AŞK

Sanat ve edebiyat varolduğundan bu yana “aşk”, sanatçılar tarafından şüphesiz en çok kullanılan tema olmuştur. İçinde pek çok entrik unsur bulunması ve insanları cezbeden bir yapıya sahip olması “aşk”ın, insanların, dolayısıyla okurların en çok rağbet ettiği konu olmasını sağlamıştır.

Yakup Kadri bütün romanlarında, etkinlik oranları değişmekle birlikte, aşkı kullanmıştır ancak bunların içinden sadece *Hep O Şarkı’yı* kesin bir aşk romanı olarak nitelendirebiliriz. Yine *Nur Baba’yı* da asıl aktarılmak istenen şeyin tekke düzeni olmasına rağmen, düzenin şartlarını ortaya koymak için bir aşk hikâyesinden faydalanılması bakımından, bir nebze olsun aşk romanı olarak değerlendirebiliriz. Bu iki romanın dışında, “aşk” teması Yakup Kadri romancılığı içinde pek önemli yer tutmaz. Bütün romanlarında bu temaya değişen oranlarda yer vermesi ise yukarıda belirttiğimiz gibi, insanların ortak merakını oluşturan bir tema olmasından kaynaklanan, biraz popülist bir yaklaşıma bağlamak gerekir. Çünkü *Hep O Şarkı* dışındaki hiç bir romanda ana konu aşkla ilintili değildir ve romanlar, aşk romanı kurgusunda yapılandırılmamışlardır ancak romanların baş kişileri, mutlaka bir aşk ilişkisi sürecinden geçirilir ve genellikle hüsranla tecrübe edilirler. Bu bakımdan “aşk” temasının çoğunlukla, Yakup Kadri’nin karakter yaratma aşamasında kullandığı yardımcı bir unsur olduğu durumuyla karşılaşırız. Roman kişisi “aşk” sürecinden geçerek, bu süreç içinde gösterdiği birtakım davranışlarla, kişiliğinin en ufak ayrıntıları hakkında çıkarımda bulunmamızı sağlar.

Yakup Kadri romanlarında, idealleştirilmiş ve mükemmel bir aşk ilişkisi yoktur. Elbette roman kişileri yaşamlarının bir bölümünde son derece ateşli, gözü pek aşıklar olmuşlardır fakat bizim aşk temasını işleyen romanlardan beklediğimiz gibi, sonu vuslatla ya da ayrılıkla biten bir durum söz konusu değildir. Bir başka deyişle “aşk” daha sıradan ele alınmıştır, sevgililerin aşkları için gösterdikleri olağanüstü çabalar burada yoktur. Genel olarak, aşkın yaşanması, herhangi bir günlük davranış gibidir, sıradışı bir özelliği bulunmaz. Ancak yaşanan aşkların sıradan olması, hepsinin ortak bir niteliğe sahip olduğu şeklinde algılanmamalıdır. Çünkü roman kişilerinin karakter yapıları ile birebir ilintili olarak, romanlardaki aşk anlayışları da farklılıklar göstermektedir. Örneğin, Yakup Kadri’nin ideal roman kişilerinden Hakkı

Celis'in Seniha'ya duyduğu aşkla, Seniha'nın Faik'e duyduğu aşk farklıdır. Yine *Hep O Şarkı*'daki Münire'nin aşkı ne kadar safsa, *Sodom ve Gomore*'edeki Leylâ'nın Captain Gerald Jackson Read'e aşkı bir o kadar cinsî ve şehvetlidir. Yine *Kıralık Konak*'taki Hakkı Celis, *Sodom ve Gomore*'deki Necdet, *Nur Baba*'daki Macit gibi olay örgüsü içinde etkin olmayan ancak derin yapının ortaya konması yönünde yazar tarafından ideal çizilen roman kişilerinin aşkları, hep platoniktir. Hakkı Celis Seniha'ya, Necdet Leylâ'ya, Macit'se Nermin'e, hayranlık duymaktadırlar ama onları elde etmek için uğraşmazlar. Uzaktan uzağa aşklarının acısını duymakla yetinirler. Bu noktada ayrıca dikkati çeken bir başka durum da, daha çok erkeklerin gerçek anlamda aşkı aradıkları ve saf bir aşk yaşamak istedikleri gerçeğidir. Münire'nin dışındaki pek çok aşık kadın, düşmüş olarak çizilmiştir (Seniha, Leylâ, Nermin, Ziba Hanım, Arlette, Samiye) ve genellikle erkekleri tuzaklarına düşürmektedirler. Belki de romanların yazıldığı dönemdeki toplumun, kadının da aşık olabileceği gerçeğine uzak olmasından dolayı, Münire'nin aşkı dışında hiçbir aşk ilişkisi kadın gözüyle değerlendirilmemiştir. Değerlendirilenlerde de kadının genel anlamda bir kötülüğü söz konusudur. *Ankara*'daki Selma'ya kadar devam eden süre içindeki tüm kadın roman kişileri, aşk karşısında acımasızdır ve genellikle erkekleri ağına düşürürler

Yukarıda anlatılanlara dayanarak, Yakup Kadri romanlarında çok farklı aşk anlayışları olduğunu söyleyebiliriz. Elbette bunların ele alınış şekilleri de romandan romana çeşitlilik göstermektedir. Bu bakımdan, Yakup Kadri'nin tüm romanlarında farklılıkları olsa da, işlenmiş olmasından dolayı "aşk" temasını, yoğunluklarını da gözönünde bulundurarak, gelişimi daha iyi tespit edebilmek için, kronolojik sırayla değerlendirmek doğru olacaktır.

Kıralık Konak'ta iki çeşit aşk ilişkisi vardır. Bunlardan birincisi yukarıda belirttiğimiz üzere Hakkı Celis'in platonizmi, ikincisi ise, Seniha ve Faik gibi alafranga tiplerin, daha çok cinsellik ağırlıklı yüzeysel aşkıdır.

Yakup Kadri'nin ideal tipleri yaşadıkları aşklarla ve aşk anlayışları ile ideal aşkı da temsil etmektedirler. Onların aşkları duygu yoğunluğu içinde saf, namuslu ve şehvetten uzaktır. Onlar aşkı, cinsî anlamda düşünmezler. Hakkı Celis'in "hayata etiyile merbut olmaktan utanması" da buna işaret eder. (*Kıralık Konak*, s.153). Romanların sonunda da hep aşklarının yerini vatan

sevgisi alır. Hakkı Celis'de de kendine ait davranış biçimleri olmakla birlikte, bu tipin bir çok ortak özellikleri mevcuttur.

Hakkı Celis, Seniha'yı tutkuyla sevmektedir ama ona karşı cinsel bir arzu beslemez. Onu uzaktan sevmeyi yeğler ve yazdığı şiirlerle içindeki aşkı yücelttiğine inanır. Hakkı Celis'in aşk anlayışını anlamamız noktasında Nuriye Hanım'ın sözleri yeterli gelecektir: "Siz sevgiyi destanlarda, çobanı muaşakası masallarında Romeo ve Juliette'te olduğu gibi anlıyorsunuz" (*Kiralık Konak*, s.58)

Hakkı Celis'in psikolojik yapısı inişli çıkışlıdır ve yalnız Seniha konusunda değil hayatın pek çok alanında ne istediğini bilmez. Seniha'dan ve Seniha'nın temsil ettiği alafranga muhitten nefret etmesine rağmen ona olan aşkında en ufak azalma olmaz. Onun içinde bulunduğu psikoloji, tam bir platonik aşık psikolojisidir. Sevmesinin anlamı yoktur ama sevgisi anlamsızlaştıkça artar. "Muhabbetin balı ve nefretin zehri" Hakkı Celis için ayrılmazdır. (*Kiralık Konak*, s.87) Bu durum Necdet ve Macit gibi diğer platonik aşıklar için de geçerlidir. Sevdikleri insanın kişilik özelliklerinden ve çevrelerini oluşturan ortamdaki hoşnut olmamalarına rağmen, onları sevmekte devam ederler. İlişkilerini kesmezler.

Yakup Kadri'nin platonik aşıklarının bir özelliği de duygularının çabuk yön değiştirmesidir. Hiçbir zaman net fikirlere sahip değildirler ve sevdiklerinin olumsuz davranışları karşısında, artık bir yaptırım uygular ya da sevmekten vazgeçer dediğimizde bile, sevgililerinin en ufak gönül okşayıcı tavırları karşısında, yine eski hallerini alırlar. Hakkı Celis'in de Seniha'ya, buna benzer bir zaafı vardır. Seniha'yı sevmekten usandığında ve artık kendini vatan yoluna adadığında bile "Seniha'nın kokusu sinmiş elini kokladığında içinin titrediğini hisseder." (*Kiralık Konak*, s.153) Savaş adamı, bir gazi, bir şehit olmak isterken bile, boş şey dediği aşkın peşinde koşmaktan kendini alamaz. Hakkı Celis hayat karşısında güçlü olmadığı ve aşkı yalnız Seniha ile bağdaştırdığı için onu kaybetmekten korkar. Dolayısıyla mutluluğunu tek kişiye endekslemiştir ve onun ortadan kalkması ile mutluluğunun da ortadan kalkacağına inanır. Buna paralel olarak da, sevgilisine karşı bir pasiflik içindedir. Aynı durum Macit'in kaybetme korkusuyla Nermin'in, Necdet'in de Leylâ'nın hayatlarının kötü gidişine dur dememelerinde de vardır.

Kiralık Konak'taki ikinci tür aşk ilişkisini ise Seniha ve Faik Bey oluşturur. Romanın çatışma yaratan en temel unsuru olan Seniha'nın alafranga saplantıları, aşk anlayışını da belirler. Hakkı Celis'in saf ve duygu ağırlıklı aşkının karşısında onun aşkı, tıpkı alafrangalıkta olduğu gibi tamamen gösterişe dayanmaktadır. Faik Bey'le olan aşk ilişkisi de onun Faik Bey'i sevmesinden kaynaklanmaz. Bu aşkın niteliğini, Faik Bey'in tüm menden kadınlar tarafından arzu ediliyor olması belirler. Seniha'nın duyduğu aşk da, Faik Bey'i elde ettiği ana kadar sürer. Bu samimi bir aşk değildir ve daha çok Seniha'nın hırslı ve inatçı psikolojisinden kaynaklanan bir elde etme çabasıdır. Birlikte oldukları süre ise Hakkı Celis'in anladığı anlamda bir ilişki değildir, flörttür. Seniha ve Faik'in ne tür bir ilişki içinde olduğunu Nuriye Hanım Hakkı Celis'e şu şekilde açıklar. Bu bölüm romandaki alafranga ortamda yaşanan aşk anlayışını anlamamız açısından çok önemlidir:

O ise (Seniha) İngilizlerin flört dedikleri muaşaka tarzından başkasını bilmiyor. Flört muaşerete adabı icabatından bir şeydir, halbuki aşk sizin ve benim bildiğim aşk öyle mi? Bu bir vahşi kuştur ki bir salonda, bir eğlence ve bir süs gibi dizden dize, omuzdan omuza dolaşması şöyle dursun, gagasının dokunduğu yerde kanamadık et- parçalanmadık kumaş; kanadının havasında devrilmedik eşya, kırılmadık saksı kalmaz. O kadar vahşi, serkeş ve haşındır. Düşününüz. Seniha tarzında, Belkıs tarzında kadınlar için böyle bir kuşu eteklerine bağlayıp dolaşmak ne kadar kaba, ne kadar zarafete aykırı bir şeydir. (*Kiralık Konak*, s.58)

İncelememizin başında da belirtildiği gibi "aşk" teması, *Kiralık Konak*'ta alafrangalığın yanında yardımcı tema konumundadır. Yapı bakımından değerlendirdiğimizde ise bu temanın işlevinin, Hakkı Celis'i Seniha ile yakınlaştırıp, Seniha tipinde hayat bulan alafranga insanların, yine ideal Hakkı Celis örneği ile kıyaslanmasını sağlamak olduğunu görürüz. Bu

kıyaslama ise alafranga tipin içine düştüğü aymazlığı göstermeye yarayacaktır.

“Aşk” temasının işlendiği ikinci roman *Nur Baba*’dır. Meşrutiyet yıllarında bir Bektaşî tekkesinde yaşanan aşk ve tarikat ilişkilerini konu alan *Nur Baba* romanında, *Kıralık Konak*’tan farklı olarak romanın belli bölümlerinde yapının aşk romanı kurgusu içinde şekillendiğini görürüz. Bu süreç, Nur Baba’nın Nermin’i tekkeye çekip, daha rahat aşk yaşayabilmek ve onu elde edebilmek savaşımları içine girdiği dönem ve Nermin’in tekkeye geldikten sonraki kısa bir zaman içinde, Baba ile yaşadığı ateşli aşkın vuku bulunduğu bölümdür.

Nur Baba’daki aşk anlayışı *Kıralık Konak*’takinden farklıdır. Hakkı Celis’inkine taban tabana zıt olmakla birlikte Seniha ve Faik’in flörtüne de benzemez. Buradaki aşk daha çok cinsel birlikteliktir. Nur Baba ve Nermin’in ilişkisinin aşkın duygulara hitap eden yönleri ile ilgisi yoktur. Tamamen şehvanî ve cinsî birtakım arzuların sonucudur. Ne Nur Baba Nermin’i tekkeye çekmeye çalışırken bir mürid gibi hareket etmekte ve düşünmektedir ne de Nermin Nur Baba’ya bir şeyh olarak saygı duymaktadır. Ziba halasının çalkantılı hayatına duyduğu hayranlık ve yaşamına heyecan getirme isteği onu tekkeye itmiştir. Bir başka deyişle tekkeye girmesi ulvî emellerinin değil, insanî zaaflarının neticesidir.

Nur Baba karakter olarak da romandaki ilişkilerin şehvanî olmasını sağlamlaştırır. O şeyh kimliği ile düşündüğümüzde aklımıza gelen yapıda, insanlara doğruyu ve iyiyi salık veren bir insan değildir. Tüm varlığını dem ve muhabbetin oluşturduğu, hayatını zevk alemlerinde devam ettirmek “isteyen genç ve yaşlı bir çok kadının garamî raşelerle dizlerine kapandığı kalpler avcısı, muhabbet mürşidi” (s.127) bir şeyhtir. Tek gayreti zevkine zevk katacak yeni kadınlar bulmaktır. Ancak Nermin’i elde etme sürecinde yaşadıkları ateşli bir aşkın yaşadıklarından farklı değildir. “Sofra başında dalıp dalıp gidivermeler, gizli köşelere çekilip ağlamalar. Gece yarısı dem şişesi koltuğunun altında kayboluvermeler” (*Nur Baba*, s.117) Yine Nermin Hanım’ın yalısına sandalla gidip serenatlar yapması da aşk oyunlarının bir parçasıdır.

Nur Baba’nın aşkı Nermin’i elde edesiye kadar geçen süre içinde, son derece etkindir. Daha sonra Nermin’in yaşlanmaya başlamasının ardından,

Nermin'den daha genç, Süheylâ adında bir genç kızla evlenir. Bu noktada dikkati çeken unsur Nermin'in *Hep O Şarkı'nın* Münire' si ile birlikte aşkında sadık kalan ender kadınlardan biri olduğudur. Ayrıca Nermin'in sonradan sonraya gelişen aşkının Nur Baba'nınkinden daha güçlü olduğu da kesindir. Genç bir kadınla evlendikten sonra onu gözardı eden Nur Baba'nın tavırları karşısında "Sevmek, daima sevmek, hakaretlere, redlere, cevru cefalara, taan ve düşnamlara, inkârlara ve istihzalara rağmen sevmek" (*Kıralık Konak*, s.159) derken, sevme konusunda ne kadar vefalı olduğunu belirtmektedir. Bu ayrıca Nermin'in içine düştüğü durumu da dramatize etmektedir.

Yakup Kadri'nin romanlarında "aşk" konusunda genellikle erkekler yenik düşen taraf iken, ilk defa bir kadının aşktan yaralanması *Nur Baba* romanının yapısı ile birebir ilintilidir. Çünkü belirtildiği üzere romanda asıl vurgulanmak istenen şey tekkenin bozuk düzenidir. Bu bozuk ve şehvanî düzenin doğurduğu sonuçlar ise, Nermin'in düşmüşlüğü ile desteklenmektedir. Nermin'in halası Ziba Hanım da bir dönem için bu tekkeye girmiştir ve sonra bir köşeye atılmıştır. Kısaca Nermin ve Ziba'nın yoğun aşkları, Nur Baba karakterinin şehvetli, çıkarıcı ve acımasız çizilmesi için bir aracı olarak kullanılmıştır.

Nur Baba romanının Hakkı Celis'i ise Macit'tir. Hakkı Celis kadar olay örgüsü içinde etkin olmasa da derin yapıya yönelik önem taşır. Onun gibi ideal çizilmiştir ve onun Seniha'ya duyduğu platonik aşkı o da Nermin'e duymaktadır. Hakkı Celis Seniha'nın alafranga muhitlere girmesinden ne kadar rahatsızsa, Macit de Nermin'in Nur Baba tekkesine gitmesine karşıdır. Ancak Nermin'i tekkeye gitmekten alıkoyacak etkili bir yaptırımı olmaz. Gelişmeler karşısında seyirci kalır ve pasiftir ki bu durum daha önce de belirttiğimiz gibi Hakkı Celis ve *Sodom ve Gomora*'nın Necdet'i için de geçerlidir. Macit, Nermin için iş işten geçtikten sonra ondan, çocukları ile birlikte kendi yanına taşınması ister. Tabi bu durum Macit'in romandaki işlevi ile birebir ilgilidir. Çünkü nasıl ki yazar *Kıralık Konak*'taki alafranga ortamı sorgulayabilmek için Hakkı Celis'i kullanıyor idiyse, burada da düzeni irdelemek için, tekkeden nefret etmesine rağmen, Macit'i kısa bir süre tekkeye sokar. Ayrıca Macit'i pasif çizer ve platonik bir aşık olarak kurgular. Çünkü Macit'in etkin olması durumunda Nermin'in tekkeye girmesi engellenecek, dolayısıyla romanın seyri değişecektir.

"Aşk" temasının ele alınışı ve aşkı yaşayan bireylerin, tutumlarındaki benzerliklerden dolayı kronolojik sırada atlama yapıp, *Hüküm Geces'i*ni daha sonraya bırakarak, *Sodom ve Gomore*'yi değerlendirmek daha doğru olacaktır. Çünkü *Kıralık Konak*, *Nur Baba* ve *Sodom ve Gomore*, kurgulanış biçimleri açısından da büyük benzerlikler göstermektedir. Üç romanda da, toplumsal yaşam içindeki birtakım bozukluklar seçilmiş ve bunlar ideal kahramanlar aracılığıyla ortaya konmuştur.

Sodom ve Gomore için *Kıralık Konak*'ın Mütareke yıllarındaki uzantısı dememiz yanlış olmayacaktır. Roman unsurlarının kurgulanışı açısından da iki roman birbirine benzer. Bu nedenle, *Sodom ve Gomore* romanının yapısı içinde "aşk" temasının da kullanılış biçimi aşağı yukarı *Kıralık Konak*'taki ile aynıdır. Ancak *Sodom ve Gomore*'de bazı roman kişilerinin temsilcisi olduğu aşk anlayışı ile, *Kıralık Konak*'taki aşk, çok farklıdır.

Kadın erkek ilişkisinin dışında, aşkı, herhangi bir cinse ya da nesneye duyulan hisler olarak genelleştirdiğimiz zaman, *Sodom ve Gomore*'de çok farklı durumlarla karşılaşırız. Mütareke yıllarının Yakup Kadri'de uyandırdığını bildiğimiz Lût kaviminin hedonist yapısı bizi, burada aşkın pek çok şekilde algılandığı gerçeğine götürür. Öyle ki söz konusu olan durum, kadın erkek ilişkisi ile sınırlanmamış, her iki cinsin birbiri ile ve kendi aralarında ilişkilerinden şekillenmiştir. Örneğin Marlow, Azize Hanım'ın kocası Atıf Bey'le, İstanbul'un bazı delikanlıları ile homoseksüel ilişkiye girer. Major Will, heteroseksüel olmasına rağmen cinselliğin hedonizm boyutuna yükselmesini sembolize eder. Yine Miss Fanny Moore ve Nermin'in ilişkileri de Yakup Kadri'nin "Sodomcu" (*Sodom ve Gomore*, s.117) olarak adlandırdığı lezbiyenliktir. Bu durum aşkın duygusal yönünün değil, cinsel yönünün ilişkilerde ağırlık kazandığı gerçeğine işaretle romandaki Sodomcu anlayışı desteklemektedir. Ayrıca romanın ideal kahramanı Necdet'in bile, Leylâ ile evlilik dışı ilişkiye girmesi de yazarın çizmek istediği atmosfere yöneliktir.

Başlangıç aşamasında Necdet'in Leylâ'ya olan aşkı Hakkı Celis'inki ya da Macit'inkinden farklı değildir. Ancak Necdet'in diğerlerine oranla zaafı daha fazladır. Bunun nedeni de yine -Hakkı Celis ve Macit'in karşı çıkmalarına rağmen sevgililerinin ortamlarına girmeleri gibi- Necdet'in Sodomcu anlayışın hüküm sürdüğü bir çevreye girme zorunluluğudur. Zaafı fazla olmalıdır ki böylesine bir çevre içinde bulunabilsin. Pasif bir aşık

olarak, Necdet'in de Leylâ'yı içinde bulunduğu kötü şartlardan çıkarmaya gücü yoktur ve hatta bunu düşünmez. Hakkı Celis ve Macit'te olduğu gibi "aşk" onun, Leylâ'nın kötü gidişine dur demesinin engelidir. Çünkü Leylâ'ya karşı ezik ve yeniktir. Bunun sonucunda da üzerine gideceğinde onu kaybetmekten korkar. Yine de kimi zaman onunla kavga ettikleri olur, ama davranışlarında tutarlı değildir ve kavgalar bile Leylâ'yı sevmekten onu alı koyamaz. Ne istediğini tam olarak bilmemektedir. "Bitti, bitti, bitti artık! Aramızda hiçbir şey kalmadı.-Oh, kurtuldum!- diyordu. Fakat içinden yine kendi kendisine -unutabilecek miyim? Nasıl unutabileceğim?- diye soruyordu" (s.33) "Bitti, bitti artık demesinin nasıl kendini aldatmaya yöneltilmiş masumcasına bir yalan olduğunu anlıyordu." (s.34)

Necdet'in, Leylâ'ya duyduğu aşkın yanında kaybetme korkusu, onu, Leylâ'nın bulunduğu çevreye girmeye zorlamıştır. Bir İngiliz düşmanı olmasına rağmen İngilizlerin bulunduğu davetlere bile gider olmuştur. Dolayısıyla bunun sonucunda, yazara bu çevreyi irdeleme fırsatı doğmuştur. Bu bakımdan aslında Necdet karakteri biraz zorlanmıştır diyebiliriz. Çünkü madem ki İngiliz düşmanıdır, onların arasında ne işi vardır diye düşünebiliriz fakat bu noktada yazar, Necdet'in bir takım zaaflarını devreye sokar ki Necdet'in bu zaafları Yakup Kadri'nin ideal tiplerinde görülmemektedir. Leylâ'ya duyduğu cinsel hazlarda toplanan zaaflar aynı zamanda Necdet'i Leylâ'ya yaptırım uygulamaktan da alıkoyar. "Bu sahada ise Leylâ'nın uzun uzadıya düşünüp taşınmasına, yeni yeni plânlar ve oyunlar düzenlemesine hacet kalmıyor, yalnız kadınlığının çıplak cinsiyetiyle görünmesi yetiyordu" (*Sodom ve Gomore*, s.142)

Aşkı Leylâ açısından değerlendirdiğimizde ise, aşkı anlamlandırma noktasında, Leylâ'nın, *Kıralık Konak*'taki Seniha ile küçük farkları olmakla birlikte benzeştiğini görürüz. O da Seniha gibi kadınların hepsinin birlikte olmak için sıraya girdiği bir erkeğe (Jackson Read) aşıktır. Bu anlamda onun da aşkı gerçek aşk değildir ve tamamen kişisel hırslarından, ve alafrangalık takıntılarından ileri gelmektedir. Çünkü Read, İngiliz olması itibarıyla, Leylâ'nın alafrangalık gösterişi yapabileceği en iyi malzemedir. *Kıralık Konak*'taki Seniha ve Faik'in "İngiliz usulü flörtünün" yerini (*Kıralık Konak*, s.58) *Sodom ve Gomore*'de Leylâ ve Read'in "İngiliz işi hafif ve zarif flörtleri" almıştır. (*Sodom ve Gomore*, s.87)

Görüldüğü üzere buradaki durum *Kıralık Konak* ve *Nur Baba*'dakinden farksızdır. "Aşk" temasının yapı içindeki kullanımı aynıdır. Yakup Kadri'nin üzerinde durmak istediği toplumsal kesimin temsilcisi olan bir sevgili vardır ve bu sevgiliye mantıksız bir aşk duyan ideal tipler aşkları vasıtasıyla bu ortamlara girme şansı bulurlar.

"Aşk" temasının ortak biçimde kullanıldığı bu üç eserden sonra, temanın kullanılış yöntemleri ve amaçları çeşitlilik kazanmıştır. Kimi zaman olay örgüsü içinde ana rolü oynamış kimi zaman da roman kurgusu içinde tetikleyici ya da sonlandırıcı işlevlerde kullanılmıştır. Romanın olay örgüsü ve yapısı ile birebir ilintili olmayıp, "aşk"ın olay örgüsünü çeşitlendirmek için kullanıldığı iki eser, *Hüküm Gecesi* ve *Bir Sürgün*'dür.

Hüküm Gecesi'ni siyasî atmosferli ve toplumsal olayları içeren bir roman olarak düşündüğümüzde, aşk temasının konu ile bağlantısını kurmakta zorlanırsınız. Aslında romanın baş kişisi Ahmet Kerim, İttihad ve Terakki Cemiyeti iktidarının baskıcı yönetiminden bunalmış, siyasî olaylara son derece duyarlı muhalif bir gazeteci olarak, aşk oyunlarına zaman ayıracak birisi değildir. Zaten bunun için bir çabasını da görmeyiz ama tepeden inme diyebileceğimiz bir biçimde, Ahmet Kerim kendini Samiye adlı bir genç kızla yakınlaşma içinde bulur. Bu yakınlaşma Ahmet Kerim'in tahmin ettiği gibi iki cinsin birbirinden hoşlanmaları şeklinde değildir. Samiye'nin ağabeyi bir İttihad ve Terakki mensubudur ve Ahmet Kerim'in muhalif olduğundan kuşkulandığı için ona kardeşi vasıtasıyla bir tuzak hazırlamıştır. Bu aşk oyunu aslında siyasî bir tuzaktır. Ahmet Kerim'in durumu anlamasından sonra aşkla ilgili herhangi bir şey duymak istemez ve bu ilişki başlamadan bitmiş olur. Ancak sonradan sonraya Samiye yaptığından pişman olur ve sürekli affetmesi için Ahmet Kerim'e yalvarır. Defalarca haber gönderir ama Ahmet Kerim her ne pahasına olursa olsun onunla görüşmek istemez. Sonunda da Samiye intihar eder. İlişkinin bu denli dramatize edilmesi ve sonunun da trajik olması, yazarın amaçladığı –siyasî ortamın ne denli baskıcı olduğuna- işaret etmek içindir. Çirkin siyaset oyunları öyle bir hâl almıştır ki sadece iki kişiyi ilgilendiren duygusal bir ilişkiyi bile olumsuz yönde etkileyebilmiştir. Bu bakımdan olay örgüsü ve yapı içinde çok fazla önemi olmayan "aşk" sadece romandaki atmosferi sağlamlaştırmak için

kullanılmıştır. Bunun dışında bireylerin birbirlerine olan hislerinin gelişimi gibi aşk üzerine bir kurgulama yoktur.

*Hüküm Geces'i*nde dikkati çeken diğer bir durum da Samiye'nin romanın başındaki kişilik yapısından sıyrılıp, ateşli bir aşık olmasıdır. Ağabeyinin kurduğu tuzağa alet olduktan sonra yaptığı yanlışın farkına varan Samiye, Ahmet Kerim'e ulaşmak için inanılmaz bir çaba sarfeder ve bu arada ona tutkuyla aşık olur. Aşkına karşılık bulamayacağını anladığında ise intiharı seçer. Bu özellikleri ile Samiye, -Yakup Kadri'nin kadın roman kişileri arasında- aşk konusunda en erdemli ve ideal olanıdır. Çünkü *Hep O Şarkı'nın* Münire'si bile romanın sonunda duyduğu aşkın anlamsızlığına inanmışken, Samiye aşkı ve namusu uğruna tereddüt etmeksizin intihar etmiştir. İlk aşamada sevdiği erkeği bilmeyerek de olsa aldatmıştır ama yanlışından hemen dönmüştür. Bu bakımdan Samiye kuşkusuz Yakup Kadri'nin romanlarındaki kadınlar arasında, aşk konusunda, en özverili olanıdır.

"Aşk" temasının, *Bir Sürgün*'de de *Hüküm Geces'i*ndeki kullanıma yakın bir işlevde olduğunu görürüz. Burada da aşk, romanı oluşturan atmosferle birebir ilintili değildir ve romanın baş kişisi Doktor Hikmet'i Paris'e gitmeye zorlayan şartların ve batı hayranı bir aydının yabancı bir ülkede içine düştüğü yabancılaşıma psikolojisinin esas alındığı olay örgüsü içinde, Hikmet'teki duygusal gerilimi artırmak için kullanılmıştır. Başlangıç noktasında pek çok genç kadınla tanışacağını uman Hikmet, durumun böyle olmadığını görür. Ancak çok geçmeden, dostu Lavalier'e'nin kızı Arlette'le tanışır ve aralarında bir ilişki doğar. Arlette de tıpkı *Bir Sürgün*'deki Samiye'nin Ahmet Kerim'e yaptığı gibi, Hikmet'in duyguları ile oynar fakat Arlette, Samiye gibi daha sonra pişman olmaz.

Hikmet'in Arlette'le olan aşk ilişkisinin roman için iki işlevi vardır. Bunlardan birincisi Hikmet'in Arlette'i yarım tahsilli, elinden hiçbir iş gelmeyen, güzel de olmayan bir kız olmasına rağmen sevmesinde yatar. Çünkü Hikmet o denli yalnızdır ki, yalnızlığını paylaşması için böyle bir kıza bile sevebilir. Bu bakımdan yapı içinde, birinci işlevinin Hikmet'in psikolojisini yansıtmak olduğunu söyleyebiliriz. İkinci işlevi ise romanın sonunu getirme noktasındadır. Arlette ile olan ilişkisinden Hikmet hoşnut değildir. Birlikteliği onu buhrana sokar, yatağa düşürür ve sonunda verem olarak öldürür. Romanın sonunda aniden hastalanmasına mantıklı bir gerekçe olarak da bu

aşk gösterilir. Baskıcı siyasî yapıdan kaçan Hikmet'in sonu, bireysel ilişkilerinden kaynaklanan bir sorunla getirilir. Bu durum romanı oluşturan şartların yadsınmasına, geri plâna atılmasına neden olur. Dolayısıyla burada "aşk"ın kullanımı çok yerinde değildir. Sadece romanı bitirmek isteyen yazar tarafından uydurulmuştur. Kısaca "aşk" temasının romanda kullanılması çok gerekli değilken popülizm gibi birtakım metin dışı kaygılarla, Yakup Kadri aşk olgusunu romana dahil etmiştir.

İncelediğimiz dört romanın ardından, *Yaban*'la birlikte, Yakup Kadri'nin roman konularının arasına Millî Mücadele yılları ve Cumhuriyet sonrası toplumsal gelişmeler gibi siyasî olaylar girmeye başlamıştır. Dolayısıyla "aşk" temasının ele alınışı da, bu dönemleri içeren *Yaban*, *Ankara* ve *Panorama* gibi romanlarda milliyetçilik, inkılâpçılık, idealizm gibi düşünce sistemleri ile paralellik içinde olmuştur. Bu da daha çok ideal aşıkların, ideal düşüncelere inanması ile meydana gelmiştir. Aşk ilişkilerini şekillendiren çekirdek bile siyasî görüşlerle ilintilidir. Bu yapı daha çok *Ankara*'da görülmekle birlikte, *Yaban*'da da kendinden izler taşır.

Yaban temelde, aydın-halk çatışmasının nedenlerine inmeye çalışan ve çatışmanın doğurduğu kötü sonuçları sergilemek isteyen bir romandır. Bu ise, Birinci Dünya Savaşı'nda gazi düşerek, ömrünün geri kalan yıllarını Anadolu'nun bir köyünde münzevi olarak geçirmek isteyen, aydın bir Türk subayı, Ahmet Celâl'in macerası ile verilir. *Yaban*'da esas olan Ahmet Celâl'in köylü ile çatışması olduğundan, çatışmaların şiddetini artırmak için olay örgüsü içinde bir çok olaycık ile karşılaşırız. Merkezinde Ahmet Celâl'in yer aldığı bu olaylar, toplumun cehalet içindeki farklı birimlerini temsil etmektedir ve her biri kendi içinde ayrı ayrı bütünlük v gösterir. Ahmet Celâl'in Emine ile ilişkisi de başlı başına, kendi bütünlüğü olan bir yapıdadır ve onun diğer köylülerle ilişkisinin yanında, belli bir gelişim sürecine sahiptir. Ahmet Celâl'in Emine'yi görmesi, ona kur yapması, Emine'nin onu reddedip İsmail ile evlenmesi ve romanın sonunda Ahmet Celâl'i severek ona kaçması belli bir süreçtir. Bu sürecin eserdeki işlevi ise çevresi ile çatışma içinde olan ve tam anlamıyla bir yabancılaşma psikolojisi içine giren Ahmet Celâl için bir denge unsuru olmasıdır. Çünkü Ahmet Celâl'in köyde güzel bulduğu ve onu mutlu eden tek şey Emine ve ona duyduğu hislerdir. Emine'den önce o denli yalnızdır ki, yalnızlığını paylaşması için bir eşekten bile vefa umar. Bu

anlamda Emine'ye duyduğu güzel hisler, köylüye duyduğu kötü hisleri dengeler, Ahmet Celâl psikolojisini sağlam tutarak, içindeki şiddetinin açığa çıkmasını engeller. Bunun dışında *Yaban*'da "aşk" temasının başka bir işlevi yoktur.

Ankara romanında ise yukarıda belirtildiği gibi aşk, milliyetçilik ve idealizm gibi kavramları desteklemek için bir aracı olarak kullanılmıştır. Ankara şehrinin, Millî mücadele yılları, Cumhuriyet ve inkılâp dönemleri olmak üzere üç siyasî dönemde geçirdiği değişimleri esas alan roman aynı zamanda ideal bir devlet anlayışının ve toplumsal yaşamın da işaretlerini taşır. Aynı zamanda, ideal devleti ve milleti oluşturması gereken bireylerin de, ne gibi özellikleri olması gerektiğine dair göndermelerde bulunur. Selma kişiliğinde ifade bulan ideal bireyin ise temel özellikleri, milliyetçi ve idealist olmasıdır. Buna paralel olarak eserde "aşk" temasının kullanımı da, eserin bu tezine yöneliktir. Selma'nın ideal kişiliği yansıtılırken "aşk" -geniş anlamda erkeklerle ilişkisi- onun milliyetçi karakterini çizmek ve sağlamlaştırmak içindir.

Romanın bütününde Selma bir kadın olarak, fiziki özelliklerinden çok fikirleri ilkeleri ile değerlendirilmiştir. Millî Mücadele'ye bilfiil katılmış, fikirlerini icraata dökebilmiştir. Girdiği her türlü çevreye ayak uydurmasını bilmiş ve bu çevrelerde fikirlerini sonuna kadar savunmuştur. Tüm bu yönleri ile Selma ideal ve hatta ütöpik çizilmiştir. Romanın kendisinin de bir ütopya vaat ettiği gerçeğini göz önünde bulundurursak, Selma karakteri oldukça abartılı çizilmiştir. Elbette bu durum aşk ilişkilerine de sirayet etmiştir. Onun ilişkileri iki cinsin birbirini sevmesi anlamında değildir, daha çok karşı tarafın ideolojisine ve siyasî olaylar karşısında aldığı tavırlara hayranlıkla ilgilidir. Örneğin ilk kocası Naziften ayrılışı tamamen Nazif'in savaş karşısında aldığı tavırla ilgilidir. Savaş şartlarından uzaklaşmak isteyen Nazif doğuya gitmek ister, Selma ise vatanın neresinde ve hangi şartlarda olursa olsun direnmekten yanadır. Kocasının bu tavrı karşısında Selma, onu vatan sevgisinden uzak ve korkak bulur.. "Kocasından ne kadar uzak olduğunu, onu ne kadar sönük, ne kadar şahsiyetsiz ve mıymıntı bulduğunu asıl bugün anlıyordum" (*Ankara*, s.95) Görüldüğü üzere Selma'nın kocasında ayrılması aşk dinamiklerini sağlayan herhangi bir unsurun bozulmasından değil, Selma'nın ideolojik tercihleri ile ilgilidir. Selma'nın iki ilişkisi de, karakterinin

yaratılması uğruna mantık sınırlarının dışına çıkmıştır. Aslında mevcut hali ile baktığımızda, eşlerini, bir ilişkinin devamı için çok önemli olmayan nedenlerden dolayı bırakması bakımından, Selma'nın davranışı erdemli değildir ve hatta ahlâksızcadır. Çünkü Selma ikinci eşinden de (Binbaşı Hakkı) milliyetçi kimliğinden sıyrılıp alafrangalığa kendini kaptırdığı için ayrılır ama aslında Hakkı Bey'le birlikte kendisi de bu ortamlardadır.

Selma'nın üçüncü ve son ilişkisi romanın ideal kahramanı Neşet Sabit'le olur. Buna paralel son ilişkisi, tüm ilişkileri içinde en ideal olanıdır. Neşet Sabit, Selma'yı ikinci bölümdeki alafrangalığından koparmış ve yeniden milliyetçi, aydın ve idealist yapısına kavuşturmuştur. Bu bakımdan kısaca, Nazif, Binbaşı Hakkı ve Neşet Sabit ile yaşadığı aşkların temel işlevinin, Selma karakterini yaratmak olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca bu ilişkiler, romana farklı ilişki daireleri eklenmesini de sağlamıştır.

Yakup Kadri'nin dokuz romanı içinde "aşk" temasının, yapı açısından önemli olmadığı tek eseri, *Panorama*'dır. Bu bakımdan bu romanı inceleme dışında tutmak gerekir. Ancak Yakup Kadri'nin *Panorama*'dan sonra yazdığı *Hep O Şarkı* ise, tam anlamıyla bir aşk romanıdır.

Buraya kadar incelediğimiz romanlarda "aşk" teması hep yan tema olarak kullanılmışken, *Hep O Şarkı*'da kurgu tamamen bu temanın üzerinde şekillendirilmiştir. Geride kalan sekiz romanda "aşk", genellikle bazı muhitlere girmek ya da karakter yaratmak için aracı olarak işlev kazanmıştır. Burada ise olay örgüsünü oluşturan tüm unsurlar aşk temellidir. Ayrıca daha önceki sekiz romanda Yakup Kadri'nin amacı toplumun aksayan yanlarını masaya yatırmak iken, *Hep O Şarkı*'da masaya yatırılan "aşk" olgusunun kendisidir. Felsefî anlamda aşkı sorgulamak isteyen yazar, aşkın ne olduğu ve varolup olmadığı sorusuna cevap arar. Bunu da Münire adlı kadın kahramanının aracılığı ile gerçekleştirir.

Klasik bir aşk romanı diyebileceğimiz *Hep O Şarkı*'da, aşk ilişkisinin kadın gözüyle değerlendirilmesi söz konusudur. Münire'nin çocukluğundan başlayıp, kırk beş elli yaşlarına kadar sürdürdüğü, kimi zaman birliktelikle, kimi zaman hasretle ve ayrılıkla devam eden ilişkisinde, aşkın pek çok yönlerini kapsayan bir yapı vardır. Sevgi, aşk, ayrılık, hasret, ihanet, kavuşma gibi "aşk" olgusunun çağrıştırdığı gerçekler, tek bir ilişki sürecine indirgenerek sorgulanmak istenmiştir.

Eserin merkezinde yer alan ve aynı zamanda anlatıcı konumda bulunan kişi Münire'dir. Dolayısıyla romandaki aşk anlayışı da Münire'yle bağlantılıdır. Yine de Münire'nin anlattıklarından, aşkın yaşanmasında belli kalıpların olduğu noktasından hareketle, genel anlamda bir aşk gerçeğine varmak mümkündür. Zaten Yakup Kadri'nin de yapmak istediği şey, aşk konusunda genel geçer bir sonuca varmaktır.

Münire aslında Yakup Kadri'nin romanlarındaki pek çok aşık kişi gibi melankoliktir ve aşık olmasının mantıksal gerekçeleri yoktur. Bir roman okuma hastası olarak, aşk duygusuna da okuduğu romanlar yön vermektedir. Çocukluğundan beri Cemil Bey'e duyduğu aşk da bu cinstendir. Okuduğu romanlardaki aşkları idealleştirmenin yanında, Cemil Bey'i de ideal sevgili olarak beyninde yaratmıştır. Münire'nin romanın tezini ortaya koymak için üstlendiği işlev de bu noktadır. Öyle ki romanın tezi **insanın potansiyel bir sevme yetisine sahip olduğu ve bu yetiyi yönelteceği insanın ne tür özelliklere sahip olduğunun önemini olmadığıdır.**

Hep O Şarkı'daki "aşk" bir erkek ve kadının ortak bir son için birlikte mücadelesi değildir, Münire'nin okuduğu romanlardan etkilenecek bir kurmaca aşk yaratmasıdır. Romanı diğer aşk romanlarından ayırt eden yön de burasıdır. Vurucu son da Münire'nin kurmaca aşkının farkına varması ile olur. Ancak bu durum eserdeki aşkın bir platonizm olduğu şeklinde algılanmamalıdır. Çünkü Cemil Bey'in de Münire'ye karşı hissettiği birtakım duygular vardır, ona ulaşmak için çabalar ve bir süre için iki sevgili gibi yaşamışlardır, fakat önemli olan Münire'nin hissettiklerinin Cemil Bey'in üstün niteliklere sahip olması ile ilgisinin olmamasıdır. Münire aşık olmak istemiştir ve bu boşluk kendisini Cemil Bey'le kapatır.

Romanın başlangıç durumunda Cemil Bey'in sesi, Münire'ye dokunaklı gelmektedir ve bu ses duyduğu en güzel şeydir. Ancak eserin sonunda aynı sestten, aynı şarkıyı duyduğunda, aynı hisleri yaşamamış olması aşkın Münire'nin kendi içinde yarattığı bir duygu olduğunu ispatlar. Bir başka deyişle Münire aşktan anladığı anlamı, Cemil Bey'e yüklemiştir. Elbette ikili bir sevme durumu söz konusudur ancak sevgiyi yücelten ve aşkı güçlü kılan Münire'nin kendisidir. Çünkü Münire, Cemil'in bir başka kadınla evlendiğini duymasına rağmen, onu sevmekte devam eder.

Klâsik aşk hikâyelerinde görmeye alıştığımız mutlak vuslat yada ayrılık durumu burada geçerli değildir. Ancak sevgililerin kavuşmalarını engelleyen, engelleyici unsur ve kavuşmak için çaba sarfetme durumu mevcuttur. Bu bakımdan romanın sonuç kısmına kadar devam eden süreç, klâsik bir aşk hikâyesidir ama romanın sonunda Münire'nin aşkının gerçek olmadığını anlaması, eseri bu klâsik yapıdan uzaklaştırır.⁵⁵

⁵⁵ Münire-Cemil aşkının gelişim süreci ile Münire ve Cemil'in diğer Yakup Kadri karakterleri ile benzerlikleri *Hep O Şarkı*'nın yapı bakımından değerlendirildiği bölümde ortaya konmuştur. Bu bakımdan bu bilgilerin tema bölümünde yeniden aktarılmasına gerek duyulmamıştır.

3.4. MEŞRUTİYET DÖNEMİ

Yakup Kadri romancılığı içinde ağırlıklı olarak kullanılan temalardan biri de “Meşrutiyet Dönemi” dir. II.Abdülhamit, İttihad ve Terakki Cemiyeti, Hürriyet ve İtilâf Fırkası yıllarını kapsayan bu süreç, yazarın *Kıralık Konak*, *Hüküm Gecesi* ve *Bir Sürgün* romanlarında kendini göstermiştir. Ancak bunların içinde sadece *Hüküm Gecesi*, tamamıyla bu tema üzerine kurgulandırılmışken, diğerlerinde siyasî gelişmelerin ve atmosferin, bireylerin hayatında yaptığı etki esas alınmıştır. Dolayısıyla, bu temanın kullanımının romandan romana etkinlik oranları ve işlevleri de değişmiştir.

“Meşrutiyet Dönemi” teması ilk olarak *Kıralık Konak*’ta karşımıza çıkar. Tanzimat sonrası ve Meşrutiyet yıllarından (1800 sonu ve 1900 başı) I.Dünya Savaşı’nın çıkışına (1914) kadar geçen süreci kapsayan *Kıralık Konak*’ta, Meşrutiyet Dönemi siyasî ve toplumsal olayları, eserin olay örgüsü içinde birebir etkili olmasa da, bazı olaylara zemin hazırlama işlevinde kullanılmıştır. Meşrutiyet Dönemi her şeyden önce bir geçiş sürecinin adıdır ve zaten bu süreç içinde yaşananlar, *Kıralık Konak*’taki çatışmaların kendisidir. Osmanlı’nın geleneksel yapısı 1839’da ilân edilen Tanzimat’la birlikte değişmeye başlamıştır. Elbette değişim bir anda ve mutlak olmadığı için, geleneksel değerler de halen sürdürülmektedir. Bu bakımdan Avrupa kültürü ve Osmanlı geleneksel kültürünün yoğun olarak kaynaşmaya ya da çatışmaya başladığı zaman dilimi Meşrutiyet Dönemi’dir. *Kıralık Konak*’ta da geleneği temsil eden Naim Efendi’nin çevresi ile çatışmaya başladığı an Meşrutiyet Dönemi’dir. Bu süreç Millî Mücadele yıllarına kadar devam edecektir.

Kıralık Konak’ta siyasal olarak Meşrutiyet Dönemi’nin işlevi, eserin ana çatışma merkezi olan Naim Efendi’deki gerilimi arttırmak içindir. Naim Efendi bu dönemde itibarlı bir insanken ve Abdülhamit iktidarında Şura-yı Devlet azalığı, Rüşumat Müdür-i Umûmisi Defter-i Hakanî ve Evkâf nezaretlerine (*Kıralık Konak*, s.9) kadar yükselmesine rağmen, meşrutiyetten sonra bu vasıfları elinden gidecek ve bir devlet düşkünü olarak fakirleşmeye mahkum olacaktır. Dolayısıyla Meşrutiyet Dönemini geçiş süreci olarak algıladığımız zaman, Osmanlı’nın ihtişamlı yaşayışından daha sade bir yaşam biçimine girildiğini ve devletin içine düştüğü fakirleşmeyle orantılı, eskinin zengin

eşrafının bir bir sefaletе düştüğünü görmekteyiz. Bu durum Yakup Kadri'nin son romanı *Hep O Şarkı*'da da kendini gösterecektir. (Naim Efendi'den de öte, devlet erkanından olan Münire'nin babası, romanın sonunda sefaletе düşecektir. Ancak bu kısım çok kısadır ve romanda, olay örgüsünün ilerleyişinin, Meşrutiyet Dönemi siyasî gelişmeleri ile ilgisi olmadığı için incelemeye dahil edilmemiştir.)

Yakup Kadri romancılığı içinde gerçek anlamda Meşrutiyet Dönemi'nin işlendiği, bu dönemin toplumsal ve siyasî yapısının esas alındığı eser *Hüküm Gecesi*'dir. *Hüküm Gecesi*, 1908- 1911 yılları arasında İttihad ve Terakki Cemiyeti ile Hürriyet ve İtilâf Fırkası arasında yaşanan iktidar mücadelesinin kaotik yapısı içinde, muhalif yazar Ahmet Kerim'in siyasî ve sosyal mücadelesini konu alır. Ahmet Kerim'in etrafında gelişen olaylar ve olayların onu sürüklediği psikolojik yapı tamamen dönemin siyasî atmosferini ortaya koymak içindir. Yakup Kadri'nin eserde amaçladığı, -devletin ve milletin idamesini sağlamak adına bireysel özgürlüklerin kısıtlanmasının yanlışlığıdır. Özgürlüklerin kısıtlanması durumu, Türk siyasî hayatında, yoğun olarak, II.Abdülhamit ve İttihad ve Terakki Cemiyeti iktidarında olmuştur. Meşrutiyet yıllarının kapsadığı her iki iktidarı, Yakup Kadri olumsuz karşılar ve ikisine de muhaliftir. Muhalifliğini yarattığı karakterlerle ve karakterlerini soktuğu mücadelelerle gösterir. "Yakup Kadri Bey de bu mücadelenin içindeydi. Fakat o muhalifler safında yer almıştı."⁵⁶

Olay örgüsünün geçtiği zamanla gerçek yaşamdaki zamanı birbirinden ayırt etmenin son derece güç olduğu *Hüküm Gecesi*'nde pek çok siyasî olay hiç değiştirilmeden romana geçirilmiştir. Bu bakımdan eser adeta Yakup Kadri için dönemin siyasî gelişmelerini değerlendirme noktasında bir deneme niteliğindedir. Kendi açık muhalifliğini de yarattığı karaktere indirgeyerek saklamak istemiş, söylemek istediklerini roman kişilerine söyletmiştir.

Hüküm Gecesi'nin baş roman kişisi Ahmet Kerim, mesleğinde idealleri olan, ülkesinin aydınlık günlere ulaşması için gayret gösteren, muhalif bir gazeteci olarak Yakup Kadri'ye benzemektedir. Yine Ahmet Kerim'in en temel özelliğinin İttihad ve Terakki muhalifliği olması da, yazarla bütünlük içinde olduğuna işaretler. Bu bakımdan Ahmet Kerim için, Yakup Kadri'nin

⁵⁶Hüseyin Cahit YALÇIN, "Hüküm Gecesi", Fikir Hareketleri, 48, (1934)

İttihad ve Terakki Cemiyeti'ni sorgulayabilmesi için kurgulandığını, bu yönde işlev kazandığını söyleyebiliriz.

Ahmet Kerim dürüst ve ilerici bir gazeteci olarak, savunduğu değerleri yazılarına taşımaktan çekinmemektedir. Onun birinci ideali Meşrutiyet rejiminin gerçek anlamda yürütülmesi ve birtakım çıkarıcı insanların elinde alet olmasını engellemektir. Böylelikle memleket beklenen refaha kavuşacaktır ama bunun önünde İttihad ve Terakki gibi aşılmaz bir engel vardır. Bu cemiyet Ahmet Kerim için, politikanın tüm kirli oyunlarına bulaşmıştır ve istibdat ve jurnaller konusunda, yerine geldikleri Abdülhamit'ten daha beterlerdir. "İttihad ve Terakki teşkilatında en çok sevimsiz, kaba, utanç verici demagogca militanlıktan, cinayet romanlarının kişilerine mahsus tavırlardan, hareketlerden, bu dört tarafı çamurlu fesat ve iftira sisteminden, bu kokuşuk suizan ve suikast havasından başka ne idi? Memleketi soluk alınmaz bir hale sokan ve bütün vatandaşları enginde yolunu şaşırmış, zahiresi tükenmiş bir geminin yolcuları gibi birbiri üzerine saldırtan, herkesi "muhayyilesi"ni cehennem hayalleriyle yıkıp kavuran ve Türkiye'de her çeşit asil, yüksek geçim yollarını tıkayan sebepler ve âmiller hep bu ahlâk fesadından, bu dört yanı çamurlu siyaset sisteminin, bu tavırların, bu hareketlerin, bu demagogca militanlığın kayıtsız ve şartsız hüküm sürüşünden ibaret değil miydi?" (*Hüküm Gecesi*, s.43)

Ahmet Kerim tam anlamıyla bir İttihad ve Terakki muhalifidir ancak onun muhalifliği Hürriyet ve İtilâf Fırkası taraftarlığından kaynaklanan partiler arası bir çekişmeden kaynaklanmamaktadır. O İttihat ve Terakki'nin yönetiliş biçimine ve iktidarın kötüye kullanılmasına karşı çıkmaktadır. Ahmet Kerim'e göre ideolojik olarak ve söylemleri bakımından kendi partisi Hürriyet ve İtilâf ile İttihad ve Terakki ayrıdır. Bu bakımdan Ahmet Kerim için önemli olanın, her ne yolla olursa olsun memleketin ilerlemesi olduğunu söyleyebiliriz.

Roman boyunca Ahmet Kerim'i siyasetten ve muhaliflikten soğutacak pekçok olayla karşılaşırız. Her biri İttihad ve Terakki istibdatına işaret eden bu olaylar, sırasıyla, arkadaşı Ahmet Samim'in öldürülmesi, birçok siyaset adamının suikaste kurban gitmesi ve son olarak kendisinin tevkif edilmesidir. Bu gelişmeler Ahmet Kerim'in siyaset ve içinde yaşadığı toplumdan uzaklaşması ile son bulacaktır. Romanın sonunda münzeviliği seçen Ahmet Kerim için siyaset oyunu bitmiştir. "Ahmet Kerim, bu bahislere zerre kadar

ehemmiyet vermiyor, hatta siyaset alanında ortaya çıkmış, gelmiş, geçmiş bir çok şeyleri ancak şimdi bunların ağzından işittiğine şaşıyordu. O gün bu gündür ne kadar bambaşka bir adam olmuştu! Her şeye ve herkese karşı yüreğinde bir yabancılık duyuyordu.” (*Hüküm Gecesi*, s.121)

Ahmet Kerim'in son hali, *Bir Sürgün*'ün Doktor Hikmet'i için ilk haldir. Bir anlamda Doktor Hikmet, Ahmet Kerim'in yabancılaştırılmasının, bıkkınlığının ve yalnızlığının devamını yansıtmaktadır. Hikmet de onun gibi aydın bir insandır ama Ahmet Kerim gibi mücadele etmek yerine İstibdat yönetiminden kaçmayı tercih eder. Ahmet Kerim İttihad ve Terakki'den muzdaripken, Hikmet II.Abdülhamit'ten korktuğu için memleketinden kaçmayı yeğler.

Abdülhamit döneminde İzmir'e sürgün edilen Dr. Hikmet'in, daha sonra yıllarca hayal ettiği Paris'e kaçıışı ve orada yaşadığı olayları konu edinen *Bir Sürgün*'de, fonda siyasî gelişmeler takip edilmektedir. Bu siyasî olaylar Abdülhamit'e karşı organize olma çabası içinde olan Jön Türk'lerin faaliyetlerinden ve dolayısıyla Abdülhamit'in icraatlarından ibarettir. Eserin olay örgüsü aslında Doktor Hikmet'in Paris'te içine düştüğü yabancılaştırma psikolojisini göstermek üzere yapılandırılmıştır ancak onu Paris'te yaşamaya iten şartlar, konunun siyasetle ilişkisini oluşturmaktadır. Bu bakımdan olay örgüsü içinde önemli olmasa da, romanın atmosferini yaratan unsur politik olaylardır. Hikmet'teki yabancılaştırma ve korkak psikolojiyi, dönemin siyasî yapısı canlı tutmaktadır.

Hüküm Gecesi'nde İttihad ve Terakki Cemiyeti'ni irdeleyebilmek için Ahmet Kerim'i aracı gibi kullanan Yakup Kadri, *Bir Sürgün*'de de Jön Türk dairesine girebilmek için Hikmet'i kullanmıştır. Hikmet'in yapay bir Jön Türk kimliği vardır ve Ragıp Bey gibi birtakım Jön Türklerle ilişkisi sayesinde yazar bu daireye girme şansı bulur. Hikmet'in Jön Türklerle münasebeti, siyasî tercihlerinden dolayı değil, tamamen yalnızlığını paylaşmak için kurduğu bireysel ilişkilerdir. Bu bakımdan yazarın Jön Türkler hakkındaki görüşlerinin anlatıcı vasıtasıyla aktarılmasını da gözönünde bulundurursak, eserdeki çıkarımların, yazarın kendi görüşleri olduğu sonucuna varmamız yanlış olmayacaktır. Çünkü Hikmet'in Jön Türkler hakkında herhangi bir görüşü ve beyanı yoktur. Dolayısıyla Jön Türkler'i anlamamız noktasında bize yardımcı olmaz. O sadece onlarla ilişki kurarak, bu konu hakkında çıkarım imkânı sağlaması bakımından, yazar için işlevsel önem taşır. Zaten

onlar hakkındaki ayrıntılı bilgiyi de yine anlatıcının kendisi verecektir. Romanın bu kısmı ayrıca eserdeki atmosferin ne olduğu yönünde çıkarımda bulunmamızı sağlayacaktır. "İdare İkinci Abdülhamit'in eline düşünce işler büsbütün berbat oldu, Türkiye'nin mukadderatı meşhûm bir safhaya girdi. Bu zâlim hükümdarın etrafını bir takım ahlâksız ve hırsız adamlar milleti soyup soğana çevirdiler. Şimdi Jön Türklük işte bu faciaya, bu galiz drama karşı bir reaksiyonu ifade etmektedir. Mithat Paşa, Namık Kemal ve arkadaşlarının kahramanca hareketleriyle başlayan ve nereden ise bir kaç nesillik bir ananeye mâlik bulunan bu teceddüt ve reforma cereyanı muvaffak olduğu takdirde her şey yavaş yavaş yoluna girecek; memlekette, milletin kontrolüne tabi bir idare teessüs edece, mekteplerde ilim vefen kontrolsüz ve tahditsiz tedris edilebilecek, fikir ve vicdan hürriyeti, hayal verici bir nefha halinde bütün gizli kalmış kabiliyetleri halkın bağrından dışarıya fıskırtacaktı." (*Bir Sürgün*, s.228)

Sonuç olarak Yakup Kadri'nin bu dönemin yönetimine karşı bir önyargısının olduğunu ve bu yönetime karşı saf oluşturan yeni oluşumlara da sempati ile baktığını ve bu düşünce yapısını da eserlerine yansıttığını söyleyebiliriz.

Buraya kadar aktarılanları dikkate aldığımızda Yakup Kadri'nin romanlarında dört ana tema olduğunu, bunların yanında kullanılan yan temaların ise olay örgüsünü canlandırmak ve çeşitlendirmek görevlerinde olduğunu söyleyebiliriz.

SONUÇ

Türkiye'de Tanzimat'tan beri süre gelen batılılaşma çabaları, Cumhuriyet'in ilânıyla hız kazanarak devam etmiştir. Buna paralel olarak Türk Edebiyatı da batılı örneklerle tanışma fırsatı bulmuş ve gelişimini bu yönde sürdürmüştür. Tanzimat döneminde ilk ürünlerini vermeye başlayan roman, Mehmet Rauf (1875-1931) ve özellikle Halit Ziya (1866-1945) gibi romancıların elinde modernleşme sürecine devam etmiş, toplumun siyasî ve kültürel gelişimini bünyesine katarak, Millî Edebiyat dönemi ile birlikte kendine has bir yapı halini almıştır.

Abdülhamit dönemi istibdatı, Meşrutiyet rejimi, Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyetin ilânı ve inkılâp dönemleri gibi Türk toplum hayatında derin izler bırakan gelişmeler, Türk Edebiyatının yönünü bu noktaya çevirmiştir. Hem bu gelişmelerin yazarları içine sürüklediği psikolojinin etkisiyle hem de konu edilme anlamında siyasî olaylar, Millî Edebiyat döneminin kaynağını oluşturmuştur. Bu nedenle roman türü, Türk Edebiyatında görülmeye başlandığı Tanzimat'tan, Cumhuriyet yıllarına ve -etkinlik oranı azalmakla birlikte- bugüne kadar, siyasî ve toplumsal olaylarla paralellik içinde gelişmiştir. Çoğu zaman gerçek ve yaşanmış olaylar roman estetiği içine sokularak yeniden yaratılmış, bazen de siyasî olayların yazarlarda meydana getirdiği coşkunluk oranında romanlar, vatan ve millet sevgisi temelli ütöpik bir şekil almıştır.

Tanzimatla batılılaşmaya başlayan Türk toplumunda özellikle İkinci Meşrutiyet'ten sonra yazarlar da batılılaşma konusunda öncülük etmeye başlamıştır. Ancak Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı gibi olgular yazarların batının diğer yüzünü görmesini sağlamış, bunun sonucunda da yazarlar akıl ve duyguları arasında bir ikiliğe düşmüştür. Duyguları ile doğulu yaşamı benimserken, akıllarıyla batının bilim ve teknolojisinden yana olmuşlardır. Doğu henüz insani değerler açısından yozlaşmamıştır ancak bilimsel gelişmelere de uzak kalmıştır. Batı ise teknolojideki gelişmelerine ters orantılı olarak gün geçtikçe hümanizmden kopmuştur. Bu atmosferi, dönemin toplumsal değişimlerine son derece duyarlı bir aydın olarak, kuşkusuz en çok hissedenlerden birisi Yakup Kadri olmuştur. Abdülhamit istibdatından, çok partili döneme kadar devam eden süreci yaşamış ve kimi

zaman bu sürecin gelişimine milletvekili, yazar, gazeteci olarak süedürdüğü faaliyetleri ile katkıda bulunan bir insan olarak Yakup Kadri'nin eserleri de bu durumdan nasibini almıştır ve çok zaman onun eserleri, siyasî gelişmeler karşısında yazarının fikirlerini sınıdığı bir deneme haline bürünmüştür.

Yazarların batı karşısında akılları ve duyguları arasında kalmaları Yakup Kadri'ye de yansımıştır ve bu durum romanlarını şekillendiren en temel hareket noktası olmuştur. Çünkü onun romanlarında başlangıçta temel problem olarak görülen doğu-batı zıtlığı, zamanla genişleyerek islâm-hıristiyan, hürriyet-istibdat, zenginlik-yoksulluk, aydınlık-cehalet gibi alt birimler halinde çeşitli çatışmaların kaynağı haline gelmiştir. Toplumsal hayattaki uyumsuzluklardan doğan bu çatışmalar ve ikilik, onun romanlarında her zaman gerilimi sağlayan temel etken olmuştur. Romanlar, zıt yapıların bünyesinde barındırdığı fikirlerin bir sergi alanı olmuş ve doğrunun ne olduğu sorusuna cevap aranmıştır. Öyle ki tüm romanlarda, toplumun genelini ilgilendiren, Kurtuluş Savaşı ya da inkılâpların karşısında insanların farklı tutumları gibi büyük çatışmalar, bireylere indirgenerek, bireyler arası çatışma gibi gösterilerek ortaya konmuştur. Her romanda etkinlik oranları değişmekle birlikte, mutlaka çatışma vardır ve bu genel çatışma unsurları farklı bireylerce simgelenerek olay örgülerini oluşturmuştur.

Yakup Kadri'nin siyasî olaylar karşısındaki tutumu az çok bellidir. Onun kişiliğini, idealizm, vatanseverlik, mücadelecilik, milliyetçilik ve son olarak Atatürkçülük gibi ideolojik ya da felsefî sistemler oluşturur. Bunların bütünü ise o, Türk milletinin ileriye gitmesi yönünde olmazsa olmaz unsurlar olarak görür. Ona göre, gerçek bir vatansever ve ideal bir insan için yukarıda sayılan fikir yapıları vazgeçilmezdir. Bunun sonucunda da Yakup Kadri, romanlarının büyük çoğunluğunda hep bu çerçeveden hareket etmiştir. Roman kişileri, zaman, mekân, olay örgüsü gibi roman unsurları da doğal olarak yukarıdaki fikir sistemlerinin galip gelmesi ya da üstün olduğunun kanıtlanması yönünde yapılandırılmışlardır.

Yakup Kadri romanlarındaki çatışma unsurlarına genel olarak baktığımızda, hayatın bütünü kapsama noktasında çeşitlilik olmadığını görürüz. Romanlar, alafrangalık ve geleneksel yaşam, Kurtuluş Savaşı'na mücadeleciler ya da pasifist yaklaşım ve inkılâp yanlısı ya da karşıtı olma şeklindeki üç ana çatışma grubunu içerirler. Bunların dışında yukarıda

saydığımız farklı küçük çatışmalara da rastlarız ancak bunlar ana çatışmayı desteklemenin dışında yapı içinde fazla işlevsel değillerdir. Genellikle yukarıda sayılan büyük çatışma grupları içindeki bireylerin, birbirleriyle olan çatışmalarına gerilim katma görevi taşırlar.

Romanlardaki çatışmaları yönlerinden temel etken zihniyet bozukluğudur. Eserlerdeki olayların geçtiği dönem içinde toplum, siyasî, ahlâki, ekonomik pek çok yönden çöküş içindedir. Milletin yapısı ise çöküşü hızlandıran bir görünüme sahiptir. Öyle ki memleket kötü idareciler tarafından yönetilmekte, kimi sosyal gruplar ise bu gerçeklerin farkında olmaksızın birtakım yüzeysel-züppeliklere yönelmektedir ve daha büyük çerçevede halkın bilinçsizliği çöküşün durdurulmasının önündeki en büyük engeldir. Bir taraftan yüzyılların geleneğinin yerini, günlük hayatta, alafranga özentiler alırken, diğer taraftan bir imparatorluğun yerini ise kifayetsiz yönetimler almıştır. Durum böyle olunca, doğal süreç sonunda Yakup Kadri'nin romanlarında amaçladığı düşünce yapısı kendini, bu toplumsal yapıyı sorgulamak yönünde belirlemiştir. Ayrıca bu çözülmenin ve yozlaşmanın bireyler üzerinde bıraktığı olumsuz etkiler üzerinde durulurken, *Hep O Şarkı* dışındaki tüm romanlara monte edilen idealist kahramanlar yoluyla da çöküntüden kurtuluş yollarının neler olabileceği noktasında çıkarımlar sağlanmıştır.

Yakup Kadri romanlarının hemen hepsinde yozlaşma teması mevcuttur ve bu temayı ortaya koymak için düzenlenen çatışmaların çekirdeğini doğu-batı çatışması oluşturur. Yukarıda yazarların Millî Mücadele döneminde içine düştüğü "ikilik" şeklinde verdiğimiz durum Yakup Kadri için de aynen geçerlidir. Doğu ve batının sembolize ettiği birtakım -romandan romana değişmeyen- kalıplaşmış değerler vardır ve bunları simgeleyen roman kişileri aracılığı ile romanların olay örgüleri oluşturulur. Çatışma unsurlarından ikisine de yazar tereddütle bakar ama genelde doğu ya da geleneksel olandan yana bir hoşgörüsü vardır ve geleneksel değerlerin oluşturduğu çatışma grupları daha erdemli insanlardan oluşturulmuştur. Ayrıca bu çatışma grupları arasında yakınlaşmayı sağlayacak idealize edilmiş roman kişileri vardır ve bunlar da duygusal anlamda doğu kültürüne yakınken, akılları ile batının gerçeklerine vakıflardır.

İdealist kahramanlar, Yakup Kadri'nin romanları içindeki en belirgin ve işlevsel tiplerdir. Bunlar, eğitimleri, yetiştirmeleri, ahlâk anlayışları, dünya görüşleri, kılık kıyafetleri, oturup kalkmaları ile yazarın ütopyasını oluşturan mutlak doğruda yer alırlar ve çok zaman yazarın eserdeki sözcüsü konumundadırlar.

Genel olarak Yakup Kadri romanlarının mesajları açıktır. Bu mesajlar, bireysel bakımdan dürüst insan olma, vatansever ve milliyetçi olma şeklinde iken, toplumsal anlamda ise memleketi refaha götürecek ideal yönetimin donanımlı, aydın ve batının ilerleme yolundaki inceliklerine vakıf insanlardan oluşması gerektiği şeklindedir. Mesajların ileticisi ise doğal olarak, romanların ideal kişileridir.

Romanlarda ideal kişilerden bağımsız ilerleyen bir olay örgüsü vardır ancak ortaya konmaya çalışılan eserin tezi, genellikle, olay örgüsü içinde etkin bir işleve sahip olmayan ideal kişiler yoluyla belirtilir. İdeal kişilerin romanlardaki macerası, romanın asıl olay örgüsünün yanında ikinci bir olaycık gibi görünmektedir. Bu yönleri ile ideal kişiler her zaman romanın atmosferinden biraz kopukturlar. Zaten romandaki atmosferden, hoşlanmadıkları zaman, bir anda kurtulabilmelerinin sebebi de budur.

Romanlardaki ideal kahramanların kişilik donanımları, eserlerde ele alınan çürümeyi ve yozlaşmayı bir katalizör gibi belirginleştirici niteliktedir. Çünkü onlar yetiştirmeleri ve mevcut fikir boyutları ile, çevrelerini saran yozlaşmış düzenin bütün birimlerine taban tabana zıttırlar ve hatta her ne kadar kimi zaman içinde bulunsalar da bu düzene tiksinti ile bakarlar. Bazen alafrangalığın, bazen cehaletin bazen de kötü yönetimlerin oluşturduğu mevcut sistemin yanlışlıkları, ideal kahramanın bu yanlışlıklara karşı takındığı tavırlar sayesinde okuyucuya aktarılır. Mevcut yapının tek tek yanlışlıkları sergilenir ve bu yanlışlıkların karşısında, yanlışlıkları sayıca da karşılayacak kadar ideal kahramanların kişilik özellikleri verilir. Ayrıca ideal kahramanlar, okuyucuda uyandırılmak istenen duygusal gerilimi de ortaya çıkaran temel unsurlardır. Eserin savunduğu düşünce sisteminin ürünü olan insan modelinin temsilcisi olarak, bu modelin gerçekleşmesi imkân dahilinde olan bir insan tipi olduğunun kanıtıdırlar.

İdeal kahramanlar doğu ve batı ana çatışmasının kapsadığı alafrangalık-geleneksellik, aydınlık-cehalet gibi çatışmaların arasında bir

köprüdür. İki zıt kutbun erdemli özelliklerini bünyesinde taşır ve kutupların kimi zaman yakınlaşmasını sağlar kimi zaman da aralarındaki çatışmanın şiddetini artırır. Bu nedenle ideal kişiler olay örgüleri içinde fazla etkin olmasalar da roman kurgularını temellendiren ana unsurlar olan çatışmaların anlam kazanmasını sağlarlar. Onlar olmadan herhangi bir ikili çatışmanın sonunda üstün olan çatışma grubunun hangisi olduğu sorusunun cevabı bulunamaz. Onların iki çatışma unsuru arasında gidip gelmelerinden sonra, romanın sonunda seçtiği sistem mutlak olarak doğru olandır ve okuyucu bu yönde motive edilir. Kısaca ideal kahramanlar olay örgüsü içinde etkin değildir ancak eserin düşünce sistemine yönelik en işlevsel unsur da onlardır. Bunun yanında Yakup Kadri romanlarının düşünce yapısını ortaya koyan tek unsuru ideal kahramanlar olarak belirlemek yanlış olacaktır. Bu sistemi okuyucuya hissettiren başka teknikler de vardır.

Yakup Kadri romanları değişim üzerine yapılandırılmıştır. Değişim öncelikle yukarıda belirtilen çatışmaları doğuran toplumsal değişimdir. Ancak toplumsal değişimin sonucu ortaya çıkan atmosfer içinde bireylerin de toplumun yeni yapısı karşısında aldıkları yeni tavırları söz konusudur ve bunlara alışma evreleri sancılı olmaktadır. Dolayısıyla romanın atmosferini oluşturan toplumsal değişimken, toplumsal değişimin bireylerin dünyasında yaptığı etkiler ise romanların olay örgülerini oluşturmaktadır. Elbette kurgu tekniği açısından bakılırsa yukarıda da belirtildiği üzere çatışma esastır ancak çatışmanın sonundaki anlamının ortaya konması noktasında hep bir bireysel değişim söz konusudur. Bu da çoğunlukla eserlerdeki ideal kahramanların yanı sıra roman baş kişilerinin başından geçmektedir

Romanın başında eserin tezini ortaya koyacak roman kişisi, durağan bir kişilik yapısına sahiptir. Bu kişilerin çevresini ise, (romanlara göre farklılaşır), belirli konularda birtakım yozlaşmış ve dejenere insanlar oluşturur. Başlangıç noktasından romanın sonuna kadar bu çevreye –yukarıda belirtildiği gibi- tiksiniyle bakan roman kişisi, yine de bunların arasında bulunmaktan kendini alamaz fakat romanın sonunda güçlü bir değişim geçirir ve bu aymazlık dünyasından uzaklaşır. Yakup Kadri romanlarının hemen hepsinde gördüğümüz “roman baş kişisinin ani değişim durumu” yine romanların hepsinde mantıksal zemine oturtulmamıştır. Her tepkinin bir etkiden doğduğu ilkesinden hareketle, romanlarda bireysel değişimi

sağlayacak anlamlı bir tepkiyi hiçbir zaman göremeyiz. Hatta genellikle roman baş kişinin roman sonundaki tepkisi, roman boyunca başından geçenlerle birebir ilintili değildir. Serimi yapılan etkilerin beklenen ve doğal sonucu, roman baş kişinin verdiği tepkiler değildir. Örneğin *Kıralık Konak*'ta Hakkı Celis'in ya da *Sodom ve Gomore*'deki Necdet'in romanın sonunda savaşa gitmeleri, içinde bulundukları alafranga ortamdan tiksinnmeleri ile ilgili değildir. Ahmet Celâl gibi mücadeleci ve idealist çizilmek istenen bir aydının, uzunca bir süre hayatlarını eleştirdikten sonra yapması gereken köylülerden kaçmak değildir. Hemen hemen bütün romanlarda rastladığımız bu yapının, eserde ortaya konulan mevcut yapının ne denli kötü ve yanlışlarla dolu olduğunu göstermekten başka amacı yoktur. Ancak sürekli yinelenen bu durum ve paralelinde, romanlarda roman kişilerini davranış içinde gösterme yerine, sözlerle idealleştirme şeklindedir ve Yakup Kadri'nin romanları için genel bir teknik hatadır.

İdeal kahramanların ortak kişilik yapılarına sahip olmalarının ve romanlarda her zaman aynı işlevlerde kullanılmalarının yanında, Yakup Kadri'nin romanlarında görülen pek çok roman kişinin farklı romanlarda benzerlerinin olduğu da görülmektedir. Onun romanlarında kişilik yapıları okuyucu tarafından az çok bilinen, kişiliklerinde hiçbir sürprize yer olmayan kalıplaşmış tipler vardır. Okuyucu bunların romanların olay örgüleri içindeki herhangi bir ilişki ya da gelişim karşısında alacakları tavırları bilmektedir, yazar da bu kişilerin karakter yapılarının okuyucu tarafından bilindiği noktasından hareketle romanını yapılandırır. Bu anlamda Yakup Kadri romanlarının şahıs kadrolarının çoğunluğunu alafranga, gelenekçi, milliyetçi, idealist, Cumhuriyetçi, şehvet düşkünü (kadın ve erkek), devlet düşkünü, dedikoducu ve düşmüş kadın tipleri oluşturur. Bunların dışında kendilerine has kişilik yapılarına sahip roman kişileri de vardır, fakat bunlar çok azdır ve küçük işlevlere sahiplerdir. Romanların sonunda yukarıdaki bütün tiplerin ulaştığı mutlu ya da dramatik son da çoğunlukla benzerlik gösterir. Çocukluğumuzdan beri, masallarla bilinçaltımıza yer eden kötülerin cezalandırılması durumu istisnaları ile çoğu Yakup Kadri romanının sonunu getirir. Dolayısıyla bütün romanlarda roman kişilerinin yapılandırılışı istisnasız aynıdır fakat romanın sonlanması aşamasında, olay örgüsünün gelişimine

paralel olarak, roman kişilerinin bireysel sonu konusunda değişiklik görülmektedir.

Roman yapısı içinde ortak kullanıma sahip diğer roman unsuru da mekândır. Yakup Kadri'nin romanlarında konak, yalı, apartman, Beyoğlu sokakları v.b. gibi ana mekânlar vardır ve bu mekânların hepsi bazı değerleri ya da yaşam biçimlerini sembolize etmektedirler. Kullanıldıkları her romanda yukarıdaki mekânların işlevleri aynıdır. Konak geleneği, yalı dengeyi, apartman alafrangalığı, Beyoğlu sokakları zevk ve eğlence alemlerinin yanı sıra yeni yeni toplum hayatına girmeye başlayan batılı yaşayışları çağırıştırır. Bunlar hiçbir romanda farklı özellikler ve işlevlerle karşımıza çıkmazlar. Elbette romanlardaki olayların üzerinde şekillendiği pek çok mekân vardır ve bunlar roman geleneği içindeki kişilerin psikolojilerini yansıtmaya gibi pek çok işlevde kullanılmışlardır. Fakat onun romanlarını başka bazı romanlardan ayıran belirleyici ve bariz özelliklerden biri, mekânın, "en temel çatışmanın doğu-batı çatışması" olduğu çekirdeğinden hareketle farklı yaşam biçimlerini bünyesinde barındırması ve yukarıda belirtilen ortak mekânların, ortak ilişkiler ağına ve çatışmalara zemin hazırlamasıdır.

Yakup Kadri'nin eserlerini verdiği dönemde Türk toplumunun içinde bulunduğu savaşıardan, yoksulluklardan, ölümler ve felaketlerden oluşan kaos ortamı doğal olarak bir takım temaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ayrıca onun Meşrutiyet Dönemi, Cumhuriyetin ilânı, inkılâp dönemi, çok partili sisteme geçiş gibi geniş bir zaman dilimini içine alan süreçle ilgili eserler vermesi, yararlanabileceği pek çok temanın kendiliğinden doğmasına yol açmıştır. Çünkü Tanzimat'tan beri süregelen konu ve tipler, Meşrutiyet Dönemi Edebiyatında da asıl yapılarını değiştirmeden gelişerek Cumhuriyet dönemine ulaşmıştır. Modernleşme sürecindeki yozlaşma alafrangalık gibi bir temanın doğmasına, vatanın düşman işgalinden kurtarılması ve milletin refaha ulaştırılması fikri, milliyetçilik, inkılâpçılık gibi fikirlere, kadının toplum yaşamı içinde kendini göstermeye başlaması aşk olgusunun daha ayrıntılı ele alınmasına yol açmıştır. Bunların dışında bu dönemde batılılaşma, eğitim, batıl inançlar, aile, sefahat gibi temalar romana dahil olmuştur. Dönemin yazarları da dünya görüşleri ve edebiyat anlayışları ölçüsünde bu temalardan yararlanmışlardır. Ancak temalardaki bu denli çeşitliliğe rağmen Yakup Kadri, bunlardan romanlarında sayılı ölçüde, pek azına yer vermiştir.

Onun romanlarında baskın olan “alafrangalık, milliyetçilik, aşk ve Meşrutiyet Dönemi” şeklinde dört ana başlıkta topladığımız temalardır. Bunların dışında yukarıda belirtilen temalara da rastlanmaktadır ancak bunlar romanlardaki olay örgülerini etkileyen, kurgunun üzerlerine şekillendiği bir yapıda değildir. Daha çok ikincil ilişkilerde kullanılan, yan temalardır. Hatta bu temalar içinden “aşk” da sadece son roman *Hep O Şarkı*’da ana temadır, diğer romanlarda yardımcı konumundadır. Ancak bu temanın farkı, bütün romanlarda yoğun olarak işlenmiş olması ve yine *Hep O Şarkı* dışındaki romanlarda her zaman aynı işlevlerde kullanılmasıdır. Aşkın teknik olarak romanlara katkısı, roman baş kişisinin çevre ile ilişkisine gerilim katmak, değişimini hızlandırmak ve biraz popülist bir yaklaşımla romanın akışına heyecan getirmektir. Yoksa Yakup Kadri romanlarının çoğunluğunda “aşk” teması yapı içinde olmazsa olmaz nitelikte bir olgu değildir. Diğer temalara baktığımızda, üçünün de bütün romanlarda aynı şekilde ele alındığını, aynı karakter yapılarına sahip roman kişileri tarafından temsil edildiklerini ve yazarın bu temalara bakış açısının her romanda aynı olduğunu görmekteyiz.

Alafrangalığın *Kıralık Konak*’ta ya da *Sodom ve Gomore*’de ele alınış biçimi aynıdır. Yine *Bir Sürgün*, *Ankara* gibi alafrangalığın işlendiği romanlardaki alafranga tiplerin kişilik yapıları ve bunlara yazarın bakış açısı büyük benzerlikler gösterir. *Yaban*’la birlikte görülmeye başlayan milliyetçi tiplerin ideolojik ve kişilik yapıları ile savaşıma içine girdikleri çevre ve takındıkları tavır hemen hemen aynıdır. Meşrutiyet rejimine ve Meşrutiyet Dönemi yöneticilerine, bu temanın işlendiği *Hüküm Gecesi*, *Bir Sürgün* gibi eserlerde yazarın ortak bir bakış açısı vardır.

Ortak ve milliyetçilik gibi bazı eğilimlerin baskın olduğu bir çevrede yaşıyor olmaları itibarıyla dönemin yazarları doğal olarak ortak temaları ele almışlardır. Ancak bunları işleyiş biçimleri farklılık göstermiştir. Okuyucuda uyandırmak istedikleri duygusal gerilim aşağı yukarı aynı olsa da gerilimi yaratma ve romanlarını kurgulama noktasındaki teknikleri farklılık gösterir. Her birinin ayrı beğenilerden gelmelerinden, batının farklı yazarlarına öykünmelerinden ve onların anlayışlarını devam ettirmek istemelerinden dolayı farklı ve kendilerine has bir roman tekniğine sahip olmuşlardır. Bu çerçevede Yakup Kadri’nin biçim ve muhteva olarak kendisine yakın olan dönemi içindeki yazarlar ve genel roman biçimi açısından

değerlendirildiğinde kendine has birtakım özelliklerinin olduğu görülür. Öncelikle Yakup Kadri için romanda gelişimini ve sonunu beklediğimiz tek ve büyük bir olay yoktur, olay örgüsü birçok olaycığın ortak bir sona doğru ilerlemesinden oluşmuştur. Kurgu ise bütün romanlarda genel-ikili bir çatışmanın üzerinde şekillendirilmiş, ikili çatışmanın arasında her iki çatışma unsurunun niteliklerini bünyesinde taşıyan ideal bir kahraman aracılığıyla da eserin derin yapısına ve tezine gidilmiştir. Yakup Kadri'nin bütün romanları okuyucuda aşağı yukarı aynı hisleri uyandırmak amacındandır ve bu amaç ideal insan olmakla başlayıp, ideal ülkeye ulaşmakla son bulur.

Sonuç olarak romanların yapıları, genel-toplumsal çatışmaları simgeleyen bireylerin yanı sıra eserlerin tezini ya da mesajını ortaya koyan ideal kahramanların değişim süreçleri ile oluşturulmuştur. Bu yapılırken de dört ana tema esas alınmış, bu temaların farklı biçimlerde ele alınmasından temaların sonunda elde edilen düşünce sistemine varılmıştır ki tüm romanlarda ulaşılan noktadaki düşünce sistemi aynıdır. Bir başka deyişle Yakup Kadri'nin romanlarında farklı yollardan, aynı yere varılmak istenmiştir. Bu nedenle onun romanları, bir bütün hâlinde, yapı ve muhteva ilişkisi gözetilerek düşünüldüğünde, romanların sonunda uyandırılmak istenen duygusal gerilimin aynı olmasından dolayı tek bir roman gibi düşünülebilir. Bu romanın baş kişisi ise Meşrutiyet Dönemi'nden, çok partili sisteme kadar devam eden batılılaşma, modernleşme ve aydınlanma süreci içindeki Türk toplumdur.

BİBLİYOGRAFYA

İNCELENEN ESERLER

1. *Kıralık Konak*, İletişim Yayınları, 23. Basım, İstanbul, 2000 (1922)
2. *Nur Baba*, İletişim Yayınları, 7. Basım, İstanbul, 2000 (1922)
3. *Hüküm Gecesi*, İletişim Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 1998 (1927)
4. *Sodom ve Gomora*, İletişim Yayınları, 9. Basım, İstanbul, 2000 (1928)
5. *Yaban*, İletişim Yayınları, 38. Basım, İstanbul, 2001 (1932)
6. *Ankara*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000 (1934)
7. *Bir Sürgün*, İletişim Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 1998 (1937)
8. *Panorama*, İletişim Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 1987 (1953-1954)
9. *Hep O Şarkı*, İletişim Yayınları, 2. Basım, İstanbul 1998 (1956)

YARARLANILAN KAYNAKLAR

A. Kitaplar

- AKI, Niyazi, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İnsan Eser-Üslûp*, İletişim Yayınları, İst, 2001.
- AKTAŞ, Şerif, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ank. 1987.
- AKTULUM, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000.
- AKYÜZ, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, İst. 1994, 6. Baskı.
- ARİSTOTELES, *Poetika*, Remzi Kitabevi, (Çev: İsmail Tunalı), İstanbul, 1993.
- BAKIRCIOĞLU, Ziya, *Türk Romanı*, Ötüken Yayınları, İst. 1996.
- BARTHES, Roland, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, (Çev: Mehmet

- Sema Rifat), Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1988.
- Yazı ve Yorum*, (Çev; Tahsin Yücel), Metis Yayınları, İstanbul, 1999.
- BAYRAV, Süheylâ, *Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi*, Multilingual, İstanbul, 1999.
- BOSTANCI, Naci, *Kadrocular*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ank. 1990.
- ÇERİ, Bahriye, *Doğumunun 100.yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fak. Yayınları, İst. 1989.
- CARLONİ, J.C., *Eleştiri Kuramları*, (Çev; Tahsin Yücel), Multilingual, İstanbul, 2000.
- ÇÜÇEN, A. Kadir, *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Asa Kitabevi, Bursa, 2000.
- ECO, Umberto, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Çev:Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul, 1997.
- ECO, Umberto, *Yorum ve Aşırı Yorum*, (Çev:Kemal Atakay) Can Yayınları, İstanbul, 1997.
- ELİAS, Norbert, *Zaman Üzerine*, (Çev:Veysel Ataman), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.
- ERHAT, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İst. Ağustos, 1996.
- EYUBOĞLU, İ.Zeki, *Bütün Yönleriyle Bektaşilik*, Der Yayınları, İstanbul, 2000.
- FORSTER, E.M., *Roman Sanatı*, Adam Yayınları, İstanbul, 2001.
- NACİ, Fethi, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınları, İst. 1981.
- KABAKLI, Ahmet, *Türk Edebiyatı*, C.3., Türk Edebiyatı Yayınları, İst. 1966.
- KAPLAN, Ramazan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy, Akçağ* Yayınları, Ank., 1997.
- KARAALIOĞLU, S.Kemal, *Türk Romanları*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1989.
- KIRAN, Zeynel-Ayşe, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınevi, Ankara, 2000.
- KUDRET, Cevdet, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, İnkılâp Yayınları, İst., 1987.
- KURDAKUL, Şükran, *Çağdaş Türk Edebiyatı*, Bilgi Yayınevi, Ank., 1992.
- LIVINGSTONE, Ray, *Geleneksel Edebiyat Teorisi*, İnsan Yayınları, İstanbul, 1998.

- LUKÁCS, Georg, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, (Çev:Cevat Çapan), Payel Yayınları, İstanbul, 2000.
- MERİÇ, Cemil, *Kırk Ambar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.
- MORAN, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999.
- Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I.*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.
- MUTLUAY, Rauf, *50 Yılın Türk Edebiyatı*, İş Bankası Yay., 1973.
- NAYIR, Y.Nabî, *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, Varlık Yay., İst., 1953.
- PAZ, Octavio, *Modern İnsan ve Edebiyat*, (Çev:Turhan Ilgaz), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- POSPELOV, N.Gennadiy, *Edebiyat Bilimi*, (Çev:Yılmaz Onay), Evrensel Basım, İstanbul, 1995.
- SARTRE, Jean Paul, *Edebiyat Nedir*, (Çev: Bertan Onaran), Payel Yayınları, İstanbul, 1982.
- STANZEL, Franz K., *Roman Biçimleri*, (Çev: Fatih Tepebaşı), Çizgi Kitabevi, Konya, 1997.
- STEVIK, Philip, *Roman Teorisi*, (Çev: Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988.
- SEVÜK, İ.Habib, *Tanzimat'tan Beri I*, Remzi Kitabevi, İst., 1944.
- TEKİN, Mehmet, *Roman Sanatı*, Ötüken, İstanbul, 2001.
- TEPEBAŞILI, Fatih, *Edebiyat ve Roman*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2001.
- TODOROV, Tzvetan, *Yazın Kuramı*, (Çev: Mehmet Rifat- Sema Rifat), YKY, İstanbul, 2000.
- Poetikaya Giriş*, (Çev: Kaya Şahin), Metis Eleştiri, İstanbul, 2001.
- WELLEK-VARREN, Edebiyat Teorisi, (Çev: Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir, 1993.
- YÜKSEL, Ayşegül, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama-M.Cevdet Anday Tiyatrosu*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1995.
- ZWEIG, Stefan, *Üç Büyük Usta*, (Çev: Ayda Yörükân), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000.

B. Makaleler

- ADIVAR, Halide Edip, "Edebiyatımızın Son Simaları ve Safhaları", **Büyük Mecmua** 4, (1919).
- "Nur Baba", **İkdam**, 9096, (1922).
- "Yakup Kadri Bey'e", **İkdam**, 9067, (1922).
- AKAY, İhsan, "Karaosmanoğlu'ndan Kalan Sönmeyen Işık", **Varlık**, 809, (1975).
- AKBAL, Oktay, "Yaban", **Cumhuriyet**, 12.3.1977.
- AKTAŞ, Şerif, "Edebî Eserde Yapı Meselesi", **Fikir ve Sanatta Hareket**, 18/19, (1980)
- "Edebî Eserde Yapı / Edebiîlik Meselesi", **Fikir ve Sanatta Hareket**, 20/22, (1980).
- "Kiralık Konak Üzerine Bir Tahlil", **Fikir ve Sanatta Hareket**, 23, (1981).
- "Nur Baba Romanı Üzerine", **Doğuş Edebiyat**, 43, (1983).
- ALTUNYA, Hüseyin, "Yaban", **Türk Dili**, 306, (1977).
- AND, Metin, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 'Sağanak'ı", **Türk Dili**, 278, (1974).
- ARISOY, Sunullah, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu" **Akis**, 358, (1961).
- "Yakup Kadri 83 Yaşında", **Panorama**, 112, (1971).
- "Panorama", **Panorama**, 134, (1971).
- ATAÇ, Nurullah, "Erenlerin Bağından", **Dergâh**, 17, (1922).
- AYDA, Adile, "Yakup Kadri ile Mülakat", **Türk Edebiyatı**, 32, (1974).
- AYDEMİR, Ş.Süreyya, "Yaban", **Kadro**, 18, (1933).
- "Yakup Kadri Karaosmanoğlu", **Cumhuriyet**, 16.12.1974.
- "Yakup Kadri için-Çankaya'daki Elçimiz", **Türk Dili**, 81, (1975).
- BAŞER, M.Yılmaz, "Karaosmanoğlu Tanrıöver'i Anlatıyor", **Varlık**, 769, (Şubat 1971).
- BAYDAR, Mustafa, "Yakup Kadri ile Konuşma", **Varlık**, 762, (1971).
- "Karaosmanoğlu, Nur Baba, Rıza Nur ve Atatürk Üzerine Açıklamalar Yapıyor", **Milliyet Sanat**, 111, (1974).

- BAYDAR, Nasuhi, "Yaban", *Yücel*, 85-86-87, (1942).
- BEHRAMOĞLU, Ataol, "Üç Romanıyla Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Alan*, (1967).
- BEKİROĞLU, Nazar, "Yaban'da Aydın Tipi Üzerine", *Millî Kültür*, 77, (1990).
- BELGE, Murat, "Politik Roman Üzerine", *Birikim*, 9, (1975).
- BEYATLI, Yahya Kemal, "Üç Tepe", *Dergâh*, 1, (1921).
- BİNGÖL, Necdet, "Yakup Kadri'nin Romanlarında Fransız Realist ve Natüralistlerinin Tesirleri", *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 49, (1944).
- "Yakup Kadri'nin Romanlarında Üslûp", *Hisar*, 87, (1971), *Hisar*, 88, (1971).
- BİNYAZAR, Adnan, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'yla Atatürkçülük Üzerine Bir Konuşma", *Türk Dili*, 218, (1969).
- "Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile Bir Konuşma", *Varlık*, 775, (1972).
- BORNOVALI, Lütfi, "Yaban", *Hareket*, 1.12.1942
- BURDURLU, İ.Zeki, "Sodom ve Gomore'de Leylâ ve Necdet", *Yeni Ortam*, 16.12.1975.
- BUTOR, Michel, "Roman Üzerine Araştırmalar", *Yeni Dergi*, Kasım, 14, (1965).
- "Roman Tekniği Üstüne 2-3", *Varlık*, 823-824, (1976).
- BÜRÜN, Vecdi, "Yaban", *Çınaraltı*, 49, (1942).
- ÇAĞLAR, B. Kemal, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile", *Yücel*, 77, (1935).
- ÇALIK, Etem, "Yaban'da Aydınlar ve Halk", *Boğaziçi*, 49, (1986).
- ÇONGUR, Rıdvan, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile Bir Konuşma", *Ataç*, 10, (1963).
- DERVİŞ, Suat, "Yaban", *Yeni Edebiyat*, 5.10.1940
- DİLEK, Yetkin, "Sodom ve Gomore", *Pınar*, 77, (1978).
- DİZDAROĞLU, Hikmet, "Bir Monografi", *Türk Dili*, 105, (1960).
- "Hüküm Gecesi", *Türk Dili*, 183, (1966).
- "Sodom ve Gomore", *Türk Dili*, 187, (1966).
- DJİNİÇ, SLAVOLJUB, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Türk Dili*, 187, (1966).
- DURU, Kâzım Nabi, "Yaban", *Ülkü*, 3, (1933).
- DÜRDER, Baha, "Bir Sürgün'e Dair", *Kalem*, 5, (1938).

- EBCİOĞLU, H.Münir, "Yakup Kadri ile Mülakat", *Yedigün*, 216, (1938).
- EDİBOĞLU, Baki Süha, "Yakup Kadri ile Bir Konuşma", *Vatan*, 19.1.1941.
- EDGÜ, Ferit, "Romanın Biçimi", *Milliyet Sanat*, 4, (1982).
- EMRE, Samih, "Hüküm Gecesi", *Yön*, 2.8.1966.
- "Sodom ve Gomore", *Yön*, 25.3.1966.
- EMRICH, Wilhelm "Çağımız Romanında Öz ve Biçim", *Türk Dili*, 159, (1964).
- ENGİNÜN, İnci, "Ankara Romanında Batılılaşma Meselesi" *Millî Kültür*, 3, (1977).
- "Yakup Kadri'nin Halide Edip'e yazdığı Bir Mektup", *Hisar*, 122, (1974).
- "TV'de Kiralık Konak", *Hareket*, 1, (1979).
- "Ankara", *Kaynaklar*, 3, (1984).
- "Millî Mücadele Edebiyatında Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Erdem*, 1-2, (1984).
- ERDOĞAN, Nuri, "85. Yaşgününde Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Milliyet*, 27.3.1974.
- "Yakup Kadri Bir İnsan, Bir Savaşçıydı", *Milliyet*, 30.12.1974.
- ERHAT, Azra, "Türk Romanında Kaçaklar: Bir Sürgün", *Sanat Olayı*, 3, (1981)
- ERTOP, Konur, "Cumhuriyet Çağında Türk Romanı", *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, 154, (1964).
- FELEK, Burhan, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Milliyet*, 16.2.1974.
- Fethi Naci, "Kiralık Konak", *Yeni Dergi*, 47, (1968).
- GÖKALP, Ziya, "Muhasebe", *Yeni Mecmua*, 84, (1922).
- GÖKTAŞ, M.Emin, "Yaban, Küçük Ağa ve Aydınımızın Konumu", *Hareket*, 166, (1979).
- GÖZLER, Fethi, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Sanatı Üzerine", *Millî Kültür*, 8, (1982)
- GÜNGÖR, Selahattin, "Yakup Kadri Bey'le Mülakat", *Yeni Mecmua*, 67, (1940).
- HAKSAL, A.Haydar, "Yaban, Ankara", *Yedi İklim*, 70, (1996)
- HIZLAN, Doğan, "Yakup Kadri Göçtü", *Hürriyet*, 14.12.1974
- İLERİ, Selim, "Kiralık Konak", *Yeni Ufuklar*, 257, (1975)

- "Kiralık Konak", **Yeni Ufuklar**, 264, (1975)
- "Yakup Kadri'de Konak", **Türk Dili**, 281, (1975)
- "Hakkı Celis'in Gönül Tarihi", **Yeni Dergi**, (Şubat 1975)
- "Yaban Üzerine", **Türk Dili Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı**, 298, (1976).
- KABAKLI, Ahmet, "Panorama", **İstanbul**, 4, (1965).
- KANSU, C.Atuf, "Ankara", **Yön**, 4.12.1964.
- "Yaban", **Varlık**, 810, (1975).
- KARAOSMANOĞLU, Y.Kadri, "Panorama Romanına Dair Notlar", **Cumhuriyet**, 24.2.1952.
- "Bir Bektaşî Babasının Sergüzeşti", **Ulus**, 27.4.1961.
- "Roman Üzerine Mektup" (Orhan Hançerlioğlu'na), **Varlık**, 384, (1952).
- KÖRÜKÇÜ, Muhtar, "Yakup Kadri'nin Panoraması", **Varlık**, 405, (1954).
- "Sodom ve Gomore", **Varlık**, 34, (1967).
- KOCAGÖZ, Samim, "Yakup Kadri'den Anılar", **Varlık**, 810, (1975).
- KURDAKUL, Şükran, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu" **Milliyet Sanat Dergisi**, 111, (1974).
- MENEMENCİOĞLU, Nermin, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu Anlatıyor", **Varlık**, 525, (1960).
- "Sodom ve Gomore", **Yeni Dergi**, 24, (1966).
- MUTLUAY, Rauf, "Yaban", **Dost**, 1.10.1961
- "Naim Efendi-Konağın Ölümü", **Yeni Ufuklar**, 203-204, (1966).
- "Ölümlle Hesaplaşma", **Cumhuriyet**, 19.12.1974.
- NAYIR, Y.Nabi, "Yakup Kadri ve Ankara", **Varlık**, 20, (1934).
- NECİP, "Nur Baba Münasebetiyle", **İleri**, 1536-1539-1542-1547, (1922).
- OĞUZBAŞARAN, Bekir, "Yaban Üzerine", **Türk Edebiyatı**, 1, (1972)
- OKAY, Orhan, "Türk Romanında Köy Gerçeği ve Yaban", **Yedi İklim**, 67, (1995).
- OTYAM, Fikret, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu Anlatıyor", **Yeni Edebiyat**, 2, (1969).
- OZANSOY, H.Fahri, "Yakup Kadri", **Ümit**, 16, (1921).
- ÖZÖN, M.Nihat, "Bir Serencam", **Ülkü**, 46, (1943).
- ÖZERDİM, Sami, "Birkaç Yeni Kitap", **Varlık**, 727, (1966).
- "Sodom ve Gomore", **Varlık**, 668, (1966)

- ÖZPINAR, Ahmet, "Yaban'da Anadolu İnsanı", *Konevi*, 24, (1984).
- PARLATIR, İsmail, "Tanrılar Susamışlardı İle Hüküm Gecesi Arasında Bir Karşılaştırma", *Türkoloji Dergisi*, 1, (1974).
- "Türk Romanında Tipler: Naim Efendi", *Türk Dili*, 411, (1986).
- PAZARKAYA, Yüksel, "Yaban'ın İki Eğrisi", *Varlık*, 727, (1968).
- SAĞDIÇ, Ozan, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu İle Bir Konuşma", *Hayat*, 53, (1964).
- SAZYEK, Hakan, "H. Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeleri Aracılığıyla Vak'a Kuruluşuna Bir Yaklaşım", *Türk Dili*, 453, (1989).
- SEVENGİL, Kemal, "Gençlik ve Edebiyat Hatıraları", *Bayrak*, 62, (1970).
- SÖZER, Önay, "Yakup Kadri'nin Romanı Gerçekçi Bir Roman mıdır?", *Çağdaş Eleştiri*, 7, (1982).
- ŞARDAĞ, Rüştü, "Yaban", *Yeni Adam*, 297, (1940).
- TEKİN, Mansur, "Ankara", *Kadro*, 28, (1934).
- TEKİN, Mehmet, "Sürgün'deki Bir Aydın'ın Romanı, Bir Sürgün", *Yedi İklim*, 80-81, (1966).
- TOPRAK, Ö.Faruk, "Yaban", *Yürüyüş*, 5.11.1942
- TÖKİN, F.Hüsrev, "Yakup Kadri ile Mülakat", *Dikmen*, 22, (1942).
- TÖR, V.NEDİM, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu İle", *Yücel*, 77, (1935).
- "Yakup Kadri'siz de Kaldık", *Milliyet Sanat Dergisi*, 111, (1974).
- UYAR, Tomris, "Sodom ve Gomore", *Papirüs*, 3, (1966).
- UYGUNER, Muzafer, "Sodom ve Gomore", *Hisar*, 10, (1966)
- ÜNAYDIN, R.Eşref, "Yakup Kadri Bey'le Mülakat", *Dergâh*, 17, (1337).
- ÜMİT, Burhan, "Yakup Kadri'nin Yaban'ı Münasebetiyle", *Varlık*, 4, (1933).
- YALÇIN, H.Cahit, "Bir Serencam", *Fikir Hareketleri*, 41, (1934).
- "Nur Baba", *Fikir Hareketleri*, 42-43, (1934).
- "Hüküm Gecesi", *Fikir Hareketleri*, 48-49, (1934).
- "Sodom ve Gomore", *Fikir Hareketleri*, 50-51, (1934).
- "Erenlerin Bağından", *Fikir Hareketleri*, 53, (1934).
- "Kiralık Konak", *Fikir Hareketleri*, 54, (1934).
- "Yaban", *Fikir Hareketleri*, 55, (1934).
- "Ankara", *Fikir Hareketleri*, 56-57, (1934).
- "Umumî Bir Bakış" *Fikir Hareketleri*, 58, (1934).

YENİGÜN, Sedat, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Yaban", **Fikir ve Sanat Hareketleri**, 84, (1972).

YETKİN, Çetin, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Aydınlarımız", **Sanat Olayı**, 8, (1981).

YÜCEL, Tahsin, "Millî Savaş Hikâyeleri", **Türk Dili**, 282, (1975).



DİZİN

- Ahdi Cedid: 92
- Ahmet Mithat: 10, 192, 193
- Akı, Niyazi: 140, 141, 147, 150, 157,
- Akyüz, Kenan: 193
- Ankara: 109-116, 118-120, 139, 152, 178, 179, 181, 184, 195, 199-201, 203, 206, 209-213, 218, 227, 228, 243
- Anna Karanina: 2
- Araba Sevdası: 11, 193
- Aydemir, Ş.Süreyya: 136
- Bekârlık Sultanlık mı Dedin?: 193
- Bergson: 8
- Binyazar, Adnan: 95
- Bir Sürgün: 123, 125, 134, 136, 162, 165, 178, 182-184, 187, 188, 196, 201-203, 207, 212, 225, 226, 232, 235, 236, 244
- Bir Tevbe: 193
- Bütün Yönleriyle Bektaşilik: 54, 56-58
- Crane, R.S.: 6, 10
- Edebiyat Kuramları ve Eleştiri: 2-4
- Ekrem, R.Mahmut: 11, 193
- Erhat, Azra: 38, 168
- Eyuboğlu, H.Zeki: 54, 56-58
- Felâhî Beyle Rakım Efendi: 11, 193
- Fuzûlî: 2
- Gökalp, Ziya: 75, 207
- Gürpınar, H.Rahmi: 193
- Hacı Bektaş Veli: 54
- Hançerlioğlu, Orhan: 15
- Hep O Şarkı: 125, 162, 1164, 165, 169, 170, 172-174, 178, 181, 183, 186, 187, 217, 218, 222, 226, 229, 230, 232, 233, 238, 240
- Horatius: 1
- Hüküm Gecesi: 60, 63, 65, 66, 69, 72-74, 117, 123, 146, 156, 177, 179, 181, 184, 187, 195, 199, 206, 211, 223, 225, 226, 233-235, 244
- İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı: 191
- Kantarcıoğlu, Sevim: 1, 6, 7
- Karaosmanoğlu, Y.Kadri: 2-4, 15, 29, 30, 32, 47, 53, 58, 60-62, 74-78, 80, 84, 90, 91, 95, 97, 100, 107, 108, 110, 111, 115, 121-124, 131, 133, 136, 140, 142-144, 146, 153-155, 160-162, 165-167, 170, 172-174, 176, 177, 180, 182-185, 187-190, 193, 195, 196, 200-2002, 205, 206, 208, 210, 212, 213, 217-219, 222-227, 229,

- 230, 233, 235-238, 240-243, 245
- Karnaval: 193
- Kiralık Konak: 11, 17, 22, 25, 26, 29, 76, 78, 87, 89, 98, 117, 121, 151, 162, 164, 167, 173, 176, 177, 179, 181, 182, 184-188, 193-198, 201, 203, 207, 218-225, 231, 232, 242, 244
- Kokotlar Mektebi: 193
- Lacambe, Olivier: 8
- Leylâ Ve Mecnûn: 2
- Mehmet Rauf: 237
- Metres: 193
- Mitoloji Sözlüğü: 38, 167
- Mizancı Murat: 193
- Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri: 193
- Moran, Berna: 2-4
- Mürebbiye: 193
- Namık Kemal: 132, 236
- Nur Baba: 35-45, 47, 50, 51, 55, 98, 162, 165, 168, 169, 170, 178, 179, 180, 182, 184, 187, 206, 207, 217, 218, 221, 223, 225
- Ortaylı, İlber: 191
- Panorama: 109-116, 118-120, 139-142, 145, 157, 160-162, 176, 178, 179, 181, 184, 185, 195, 203, 206, 209-213, 218, 227, 228, 243
- Roman Teorisi: 1,6,7,10
- Roman Yazma Sanatı: 5,7,61, 163, 171
- Romeo ve Juliette: 14, 219
- Shakespeare: 170
- Sodom ve Gomore: 76, 77, 83, 86, 89, 91, 98, 117, 177, 178, 180-183, 187, 198, 199, 207, 208, 210, 218, 222-224, 242, 244
- Stevick, Philip: 1, 6, 7, 10
- Şık: 193
- Şipsevdi: 11, 193
- Tevrat: 90, 91
- Tobias, Roland: 5, 7, 61, 163, 172
- Tolstoy: 2
- Tör, Vedat Nedim: 136
- Uşaklıgil, H.Ziya: 237
- Vah!: 193
- Vecihi: 165
- Yaban: 95-97, 103-108, 117, 123, 166,176, 177, 179, 181, 183, 184, 206, 208, 212, 227, 228, 255
- Yalçın, H.Cahit: 62, 233