ÜTOPYADAN DİSTOPYAYA

# YAKUP KADRİ'NİN ANKARA'SI



DR. MEHMET KAYGANA

gece kitaplığı

ÜTOPYADAN DİSTOPYAYA YAKUP KADRİ'NİN ANKARA'SI DR. MEHMET KAYGANA

gerçe Kitaplığı

# ÜTOPYADAN DİSTOPYAYA YAKUP KADRİ'NİN ANKARA'SI

DR. MEHMET KAYGANA

gece kitaplığı

Ütopyadan Distopyaya
Yakup Kadri'nin
ANKARA'sı

Dr. Mehmet Kaygana

İlk Basım: Ankara, © Ekim 2014

Yayın Editörü:
Mehmet Yapıcı

Kapak Tasarımı ve
Yayına Hazırlayan:
Dr. Tuğrul Balaban

Gece Kitaplığı: 401 • Araştırma:137
gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt

Son Çağ
Sertifika No: 25931

ISBN–978-605-324-377-9

*Bana harfleri öğretirken okuma yazmayı söken*

*Annem Fatma Kaygana'ya*

## DR. MEHMET KAYGANA

1977 yılında Samsun'da doğdu. 1999 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Uşak Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği bölümünden mezun oldu.

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde 2003 yılında yüksek lisansını, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde 2008 yılında da doktorasını tamamladı. 2003-2004 yılları arasında Kazan Pedagoji Üniversitesinde Türkçe okutmanı olarak görev yaptı.

Sırasıyla Afyonkarahisar Bolvadin ilçesinde Türkçe öğretmeni (1999-2001); Afyon Kocatepe Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde araştırma görevlisi (2001-2008), Amasya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü'nde öğretim üyesi (2008-2012) görevlerinde bulundu.

Yazar, hâlen Canik Başarı Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Çeşitli ulusal ve uluslararası dergilerde edebiyat bilimi, metin tahlilleri, edebiyat ve ideoloji ilişkisi ve çocuk edebiyatı alanlarında yayımlanmış makale ve çevirileri bulunan Mehmet Kaygana evli ve iki çocuk babasıdır.

# İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR ..... I

ÖNSÖZ ..... III

## GİRİŞ

ÜTOPYA ..... 3

*Ütopik Düşüncenin Gelişimi* ..... 3

*Kurmaca ve Ütopya* ..... 16

DİSTOPYA ..... 19

## BİRİNCİ BÖLÜM

## ÜTOPYAYA DOĞRU

**1. CENNETE BAKAN BİR CEHENNEM KÖŞESİ: SODOM VE GOMORE** ..... 27

1.1. Sis'ten de Öte ..... 35

1.2. Sodom ve Gomore 'den Cehennemlik Tablolar ..... 37

*1.2.1. Sami Beylerin Hanesinde Bir Davet* ..... 37

*1.2.2. Nuriye Hanımların Çay Daveti ve Sonrasında Yaşananlar* ..... 50

*1.2.3. Beyoğlu Lağımlarında Bir Kuvvacı* ..... 54

*1.2.4. Gazaba Ramak Kala Şeytana Satılmış Ruhlar Arasında* ..... 56

*1.2.5. İstanbul'da Şeytanî Bir Şölen: Major Will'in Partisi* ..... 60

*1.2.6. Bir İstanbul Ailesinin Akşam Keyfi* ..... 74

*1.2.7. İki Nişanlı Türk, Bir Rus Barında* ..... 79

*1.2.8. Madam Jimson'un Suvaresi* ..... 84

1.3. Ankara'nın Aynasında İstanbul Akisleri ..... 90

1.4. İstanbul Bir Rüyanın Kıyısında ..... 96

1.5. Ütopyanın Toprakları: Anadolu ve Ankara ..... 99

2. KURTARICISINA YABANCI BİR HALK: YABAN ..... 101

3. TUFANDAN SONRA YERYÜZÜNDE BİR CENNET KURMAK: ANKARA. 129

3.1. Karakalem Bir Ankara ..... 131

3.2. Tufan Günlerinde Ankara ..... 137

3.3. Çankaya ve Manevi Atmosferi ..... 146

3.4. Tedavisi Güç Bir Hastalık: İstanbul ..... 150

3.5. Tufandan Sonra: Yeni Bir Ülke, Eski Günahlar ..... 154

3.6. Ankara'nın Günah Meclisleri ..... 158

3.7. Ankara'da, Ankaralıların Davet Edilmediği Bir Noel Balosu ..... 161
3.8. Selma Hanımların Çay Partisi ve Ankara'nın Mimari Kimliksizliği ..... 165
3.9. Monden Hayattan İnkılap Kadınlığına Bir Hamle ..... 173
3.10. Güneş Ülkesi ..... 177
3.11. Kurucu Lider ..... 178
3.12. Ütopyanın Evreleri ..... 183
3.13. Ütopyada Basın ve Sanat ..... 185
3.14. Ütopyada Şehir ve Mimari ..... 193
3.15. Bir Rüyayı Büyütmek İçin ..... 203

## İKİNCİ BÖLÜM

## DİSTOPYA OLARAK PANORAMA

1. Ol Mahiler ki... ..... 227
2. Eski Hastalık ..... 235
3. Düşman Uyanınca ..... 245
4. Tuhaf Bir Zulüm ..... 253
5. Cumhuriyet Bayrakları ..... 255
6. Cumhuriyet Postası ..... 258
7. Bir Mevsim Sonu, Bir Devre Başlangıcı ..... 263
8. İlk Cinayet ..... 277

**SONUÇ** ..... **287**

**KAYNAKÇA** ..... **299**

# KISALTMALAR

AKÜ: Afyon Kocatepe Üniversitesi

Haz.: hazırlayan

TDK: Türk Dil Kurumu

YKY: Yapı Kredi Yayınları

Bkz.: bakınız

MEB: Milli Eğitim Bakanlığı

ve başka. : ve başkaları

vb. : ve benzeri

S.: sayı

ss.: Sayfa sayısı

C.: cilt

Çev.: Çeviren

# ÖNSÖZ

Cumhuriyet dönemi edebiyat kanonu içinde önemli bir yere sahip olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve eserleri, Türk edebiyatı alanındaki araştırmacılar, siyaset bilim, sosyoloji ve ilahiyat fakültelerinin ilgili alanlarında çalışanlar için daima dikkat çekici olmuştur. Gerek tanıklık ettiği siyasal değişimin büyüklüğü, gerek resmi ideolojiyle ilişkisi, gerekse yazarın yaşadığı ve eserlerine konu edindiği meselelerin halen aşılamamış olmasıyla izah edilebilecek bu ilginin bize bakan yönü hiç şüphesiz edebi metinlerin kendisidir. Ütopya ve distopya metinlerinin bir tür olarak benzer bir disiplinler arasılık sergilediği de düşünüldüğünde çalışmamızın asıl zorluğunun edebi metin ve dışındakiler arasındaki dengeyi koruyabilmek olduğu anlaşılacaktır. Bu bağlamda edebi metinlerde anlamın ortaya çıkış süreci ve bu sürecin edebiyat biliminin izin verdiği nesnellikte izah edilmesi olarak semiyoloji, içinde kalmaya gayret ettiğimiz bir hareket alanı olarak sınırlarımız belirledi.

Akademik manada Türk edebiyatıyla meşgul olan tüm araştırmacılar gibi bizim de Yakup Kadri ve eserleriyle tanışıklığımız lisans yıllarına kadar uzanmaktadır. Yeni Türk Edebiyatı kürsülerinde dinlediklerimizde olsun, kendi anlattığımız derslerde olsun, edebiyat tarihimizin Fecr-i Âti ve Milli Edebiyat gibi kesitlerini sunarken veya romanımızın tarihinden söz ederken Yakup Kadri'ye değinmemek imkânsızdır. Elinizdeki çalışma özellikle lisans derslerinde Yakup Kadri ve eserleri üzerine odaklandığımız bir sürecin ürünüdür. Amasya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Öğretmenliği öğrencileri ile iki dönem birlikte yürüttüğümüz Roman Tahlilleri adlı dersin

olgunlaştırdığı düşünceleri derli toplu bir metin halinde getirme düşüncesi böylesi bir süreç sonunda ortaya çıktı.

Bireysel mutluluğa ulaşma ve bunun bütün topluma yayıldığı bir düzenin hayalini kurma insanlık tarihiyle yaşıt olmalıdır. Ütopya ve tarihi kökleri hakkında yazılanların meseleyi cennet imgesinden bu güne kesintisiz bir süreç içinde ele almış olmaları başka nasıl izah edilebilir?

Kendi varlığını ve çevresini anlamlandırmaya çalışan ve bu şekilde varlığı zihninde yeniden kuran insanoğlu için anlatma, sözü edilen mutluluk hayaliyle aynı kökten beslenir. Varlığı bize göre iyi ya da kötü kılanla hayalleri mutlu ve aydınlık yahut mutsuz ve karanlık kılan beklenti; ihtiyaç ve kabuller, siyasetin olduğu kadar edebiyatın da belirleyicilerindendir. Kültür ve medeniyete ait farklılıklar, toplumların yaşadıkları ayrı tarihsel süreçlerle birleştiğinde ütopya ve distopya metinlerinin de üretildikleri toplumlara özgü bir hal alması kaçınılmazdır. Her ne kadar bu farklılık kaçınılmaz olsa da özellikle günümüz dünyasında Batı merkezli bilimsel paradigmaların mecbur edişi ve teknolojinin sağladığı kolay erişilebilirlik ve kültürler arası yakınlık sayesinde sıkça başvurulan karşılaştırmalı yaklaşımlar, ütopik metinleri konu edinen çalışmalara ciddi bir ortaklık katmaktadır. Biz de çalışmamızda özellikle teorik olarak ütopya ve distopyanın gelişimi üzerine yazılanlarda bu ortaklığı kullandık. Ayrıca metinlerin incelenmesi sonrasında ulaştığımız verileri değerlendirirken de yine bu ortak terminoloji ve tespitlere atıflar yaptık.

Yakup Kadri ve eserleri hakkında yapılan çalışmaları da araştırmanın izin verdiği ölçüde kullandık. Giriş bölümünde ütopya düşüncesi ve ütopya edebiyatı üzerine söylenenleri kendi çalışmamız çerçevesinde zihinsel bir hazırlık olması ve araştırmanın metodolojisini belirginleştirmesi adına bir arada sunmayı amaçladık. Ütopyaya Doğru adlı ilk bölümde Sodom ve Gomore, Yaban ve Ankara romanlarını ütopik bir okuma ve yorumlama çerçevesi içinde analiz ettik ve söz konu metinlerde anlamın ortaya çıkışını ütopya bağlamında tes-

pit etmeye çalıştık. Giriş bölümünde distopya hakkında verilen bilgiler, distopya olarak okuyacağımız Panorama'yı anlamlandırmaya yöneliktir. Bu bölüm sonrasında Panorama hem bir distopya olarak ne ifade ettiği noktasında ele alınmış hem de daha önce incelenen ütopik metinlerle ilişkisi üzerinde durulmuştur. Sonuç bölümünde ütopya ve distopya örneği olarak ele alınan eserlerde ortak bir okumanın açığa çıkardığı düşünceleri bir araya getirdik.

Alan yazınında Yakup Kadri'nin eserlerinin değişik bütünlükleri işaret eden okuma imkânları barındırdığı sıkça dile getirilmişken bu dört eseri ütopya ve distopya bağlamında bir arada ele alan başka bir çalışmanın olmayışı, araştırmamızın ilgilisine sunabileceği ilk yeniliktir.[1] Ayrıca bahsedilen metinlerde anlamın ortaya çıkış süreci bu kadar ayrıntılı bir analizle daha önce ortaya konmamıştır.

Her çalışma gibi bu da tek bir kişinin emeğiyle ortaya çıkmış değildir. O yüzden ardında çok sayıda kişiye şükran borcu taşımaktadır. Üzerimde emeği olan bütün öğretmenlerim adına sevgili Mustafa Domaniç'e, akademisyenliğe yönlendiren ve ailesine kabul eden Salih ve Nimet Gülerer'e, değerli dostluğu ve sayamayacağım yardımları için Tuğrul Balaban'a; öğrettikleri birçok şey için Abdullah Şengül ve Şerif Aktaş'a; bu kitabın her satırına değil, yaşamımın son on beş yılına kattıkları için Mehmet ve Şenay Yapıcı'ya, son olarak tahammülü ve sevgisi için eşim Oxana Kaygana'ya en derin teşekkürlerimi sunarım.

*Mehmet Kaygana*

*Ekim 2014, Samsun*

---

[1] Edebiyatımızda ütopya ve ütopik metinlerin varlığı tartışmalı bir konudur. Özellikle tarihsel olarak ütopyanın Batıya ait bir tür olduğu kabulünden yola çıkan çalışmalarda ütopya nitelemesine uygun metinlerin bir hayli sınırlandırıldığı görülür. Ancak ütopik düşüncenin tarihsel gelişimi açısından türün ilk örnekleri sayılabilecek metinleri göz ardı etmemek gerekir. Bu konuda Kayahan Özgül'ün Türk Edebiyâtında Siyasî Rüyâlar adlı çalışması bahsedilen tarihsel arka plan açısından dikkate alınması gereken ayrıntılı bir araştırmadır. Konu ile ilgili diğer eserleri Yakup Kadri ile ilgisi bağlamında çalışmamızda anacağımızdan daha fazla ayrıntıya girmemeyi tercih ettik.

# GİRİŞ

# ÜTOPYA

Ütopya, olmayan bir yer, var olanın insan yaşamında ve ruhunda duyduğu eksikliğe bir özlem, insan zihninde üretilen bir gelecek tasarımı olarak ortaya çıkmaktadır(Atwood, 2013: 47). Ütopya; iyi, güzel ve ideal olana ilişkin duyulan büyük bir istek ve coşkunun sosyal bilimlere yansıması olarak düşünülebilir. Disiplinler arası bir kavram olarak ütopya; daha çok, ideolojik yönüyle siyaset biliminin, estetik ve kurmaca bir metin olması yönüyle edebiyatın ilgi alanına girer. Sözcüğün Yunancadaki 'ou-yok' ve 'eu-iyi' öneklerinin telaffuz yakınlığından kaynaklanan kelime oyununa uygun yapısı edebi yönünü, var olanın eksiklerini ortadan kaldırma düşüncesi ise siyasi yönünü öne çıkarır. Başka bir açıdan ütopya, 'edebi ya da siyasi bir türe indirgenmezden önce insanoğlunun en derin arzularının, en soylu düşlerinin ve en yüksek özlemlerinin gerçekleştiği hayali bir toplumdur.' (Kanter 1972'den aktaran Kumar, 2006: 14)

## ÜTOPİK DÜŞÜNCENİN GELİŞİMİ

İnsanlığın mutlak mutluluğa dair beslediği umudu ve bununla ilişkili olarak değişime ve gelişime olan özlemini temsil eden ütopya; tüm çağlara direnme pahasına varlık gösteren bir kavramın sınırları olarak nerede başlar, nerede biter, bir düşünce yapısı olarak özellikleri nelerdir? (Tandaçgüneş, 2013:12). Kuşkusuz bu sorulara bir çırpıda ve kolaylıkla cevap vermek mümkün değildir. Çünkü, üzerinde düşünülen konu ve bağlamın olmayan bir şeye ilişkinliği, onun üzerinde somut ve determinist olgular şeklinde sorunu ele almayı zorlaş-

tırmaktadır. Var olandan yola çıkarak olmayan bir şeyi dile getirmenin en büyük zorluğu da, var olana ilişkin eleştiri ve tespitlerin genel geçerliliğinin ve üzerinde fikir birliği oluşturmadaki göreceliliğidir. Öyle ise ütopya kavramını terminolojik olarak betimlerken günlük yaşamın olgu ve olaylarından yola çıkmak bir zorunluluğa dönüşmektedir. Bu zorunluluk bir yandan da farklı olana ilişkin insan düşüncesinin çeşitliliğinin ve ön kabullerinin genel geçer normlar olarak ortaya çıkmasını neredeyse olanaksız hale getirmektedir. Bu koşullar altında, subjektivizm tuzağına düşmeden ve kolaycılığa kaçmadan ideolojik önyargıların kalıplarına hapsolmadan ve akademik söylemin dışına çıkmadan, ütopya olgusunu betimlemek bu çalışmada üzerinde titizlikle durulan bir yöntem olarak bilinçli bir şekilde seçilmiş ve korunmaya çalışılmıştır.

Bir edebiyat türü olarak ütopyanın diğer edebiyat türlerinden ayrılarak, farklı bir biçimde tanımlanmasının ardında üç temel etken yatmaktadır: Ütopyanın kurgusal oluşu, özel bir toplum ya da devleti temel konu olarak seçmesi ve tüm dikkatini bu toplumun siyasal toplum olarak örgütlenmesine yöneltmesi (Negley ve Patrick, 1962'den aktaran Yalçınkaya, 2004: 3)[2]. Ütopyalar muhalif ve eleştirel bir nite-

[2] Ütopya üzerine yapılan araştırmalarda ütopyanın cevap aradığı sorular aynı zamanda bir tür olarak ütopik metinlerin sahip olması gereken özellikleri de işaret eder. İrfan Yalçınkaya'nın çalışmasında sözü edilen tasvir ve tanım şu şekildedir: *"İnsanın özsel olarak iyi olduğu ama başka bazı faktörler nedeniyle bunu yitirdiği, insanın doğasının biçimlendirilebilir bir özellik taşıdığı, bireysel mutluluk ile toplumsal mutluluk arasında bir dikotominin olmadığı, iyi bir toplumun ancak bütünsel nitelikte bir mutluluk ile sağlanabileceği, insanın ussal bir varlık olduğu, geleceğin kestirilebilir olduğu, ütopyanın temel amacının insanın yeryüzündeki refahı olduğu, insanların adil bir biçimde yönetilebileceği ve son olarak ütopyanın özgürlüğü baskı altına almayıp 'gerçek özgürlüğü' sağladığı varsayımlarına dayanan ütopyalara karşın distopyalar şu soruların cevabını arar: Gerçekten de insanın tanımlanabilir, belirli bir doğası var mıdır? Olsa bile bu doğa değiştirilebilir mi? Bir toplum, şiddete başvurmaksızın salt ussal olarak düzenlenebilir mi? İnsan, kendi yazgısına nereye kadar hâkim olabilir? İnsanın planlayıcı vasfının hiç mi sınırı yoktur? Mutluluk nedir? Ütopyacıların planlama çabaları gerçekten mutluluğa giden yolu mu açıyor? Kişisel özgürlük bir lüks mü, gereksinim mi?"* (2003: 62-63) Bir başka tanım ve tasvir denemesinde Nail Bezel şunlara değinir: "1. Sosyolojik, psikolojik, ekonomik, çevresel alanların verilerinden yararlanılarak ay da tamamen düş gücüyle yeni bir dünya projesi oluşturmak. 2.

lik taşırlar. Eleştirel yapılarının arkasında yatan ise, daha iyi bir modelin gerçekleşebilirliğine duyulan inançtır. Bu inancın belli bir tür iyimserlik ideolojisinden ya da belli bir ahlâktan güç aldığını da rahatlıkla söyleyebiliriz.

Ütopyanın değeri güncel uygulanabilirliğinde değil, olası bir gelecekle ilişkisindedir. 'Uygulanabilir' faydası, ona karşı duyulan arzuyla bizi mıknatıs gibi çeken bir toplumsal durumu betimlemek üzere şimdiki gerçekliğin üzerinden atlamaktadır. Burada ütopyayı güçlü kılan, hayali 'uygulanamaz' niteliğinin ta kendisidir. Görünmeyen ve her zaman gizili kalacak olan Tanrı nasıl peçesini kaldırmaya, mükemmel gerçeği ve mükemmel ahlakı ortaya çıkarmaya kışkırtıyorsa, ütopyanın 'hiçbir yerdeliği' onu aramaya bizi kışkırtmaktadır (Kumar, 2005: 12).

Daha iyi bir modelin gerçekleşebilirliğine olan inanç, ütopyacıyı bir düş üreticisi konumuna sokar. İlk bakışta, ütopya yazarı, şimdiki zamanı tümüyle aşan, hatta belki de şimdiki zaman içinde, ipuçları bile olmayan kurgusal bir modeli imgelemektedir. Ancak, dikkatli bir inceleme, bize, bu ilk bakışta gördüğümüzün aldatıcı olduğunu gösterecektir. Ütopyacılar, düş kurmakla birlikte düşçü değildirler. Aksine, bütün güçleri gerçekçi olmalarına ve içinde yaşadıkları toplumun gerçekçi bir çözümlemesine bağlıdır. Ütopyacılar reformcu bir nitelik göstermekten çok devrimci, hatta yıkıcı bir özellik gösterirler. Ancak, bu nitelikleri, yalnız ütopya ülkesinin gerçekleştiği noktaya kadar geçerlidir. Arkasından sıkı bir yerleşme ve devrimci eğilimlerin bastırılması süreci yaşanır. Bastırılan şeylerin başında ise, bizzat ütopyacılığı var eden hayal gücü ve imgelem gelir (Yalçınkaya, 2003: 4-5)[3]. Ütopya yazarının beslenme kaynağının güncel yaşam olması

---

Oluşturulan projeyi ilgi çekici bir öykü haline getirmek. 3. Bu öyküyü bir edebi eserle okuyucuya sunmak." (1984: 7)

[3] Ütopya ve gerçeklik arasındaki mesafeye Jameson farklı bir noktadan yaklaşır ve şu tespitleri dile getirir: *"... bir Ütopya, mevcut olandan radikal farklılığını kendinden emin bir şekilde iddia ettiği oranda, yalnızca gerçekleştirilemez değil, daha da beteri tahayyül edilemez olur. (...) Başka bir açıdan, kültürün muğlak gerçekliğiyle (yani*

ütopya kavramını da betimlerken günlük yaşamın olgu-olaylarına bağlı kalmayı bir zorunluluk haline getirmektedir.

Comte, insanlığın insan aklının adım adım gelişmesine bağlı olarak ilerlediğini ve insanlık tarihinin, insanın anlama yetisinin düzeyi temel alınarak üç ayrı evreye ayrılabileceğini öne sürüyordu. Teolojik Evre, ilkel, animist dinsel inançlarla karakterize edilirken, Metafiziksel Evre (Comte kendi yaşadığı zamanda bu evrenin henüz sona ermediğine inanıyordu), daha derinlikli ve soyut dinler üretmiştir; ortaya çıkmakta olan Pozitif Evre ise, dünyasal bir ütopya ortaya çıkaracak olan, tamamen bilim ve akılcılıkla tanımlanan bir çağ olacaktır. Comte'un bu büyük kuramı kendi zamanında ve daha sonra yoğun eleştirilere maruz kalmasına karşın Batı bilincine yerleşmiş durumdadır. Comte'un akılcı, bilimsel ütopyası tam da modernliğin modeliydi (Marshall, 1999: 336). Diğer yandan Habermas bizim akılcı (ve bilimsel) vasıflara sahip olmamızdan değil, hepimizin bir dil kullanıyor olmamızdan yola çıkmaktadır. Onun ütopyası, herkesin bilgilere eşit ölçüde sahip olabileceği ve kamusal tartışmalara katılabileceği "ideal bir söz durumu"dur (Marshall, 1999: 179).

Ernst Bloch'a göre, ütopyanın zaman boyunca kalıcılığı ontolojik bir kaynaktan yani hem süreçsel olarak hem de tamamlanmamış olarak tasavvur edilen varlık'tan kaynaklanır. Nitekim, ütopya tükenmez kaynağını ve en güvenilir ilkesini varlığın tamamlanmamışlığında (henüz varlık olmayanda) bulur. Ütopik itilim ya da ontolojik gerilimin taşıdığı, bir anlamda ayaklandırdığı ütopya adeta her daim

---

*bizim bağlamımızda, Ütopya'nın kendisinin muğlak gerçekliğiyle) ilgili olan bu tartışma, ontolojik bir tartışmadır. Varsayıma göre, işi gelecek ya da varlık-olmayan olan ütopya yalnızca bugünde var olur ve arzu ile fantazinin görece güçsüz yaşamını bugünde sürer. Fakat bu, valığın ve zamansallığın amfibi olduğunu hesaba katmamak demektir: Bu bakımdan Ütopya felsefi açıdan izle benzeştir, tek farkı zamanın diğer ucunda olmasıdır. İzin çıkmazı aynı anda hem geçmişe hem de bugüne ait olması ve dolayısıyla geleneksel Oluş kategorisinden çok farklı bir varlık-olmayan karışımını oluşturmasıdır. Bu yüzden analitik Akıl için az da olsa lekeleyicidir. Geleceğin henüz-varlık-olmayan'ı ile bugündeki bir metinsel varlığı birleştiren Ütopya ise bizim izlere bahşetmek istediğimiz arkeolojileri aynı derecede hak etmektedir."* (Jameson, 2009: 15)

yeniden doğrulur "fazladan" olanı "özsel" olanı gözeterek varlığın tamamlanması görevini üstlenir. Ütopya, varlık olarak varlıktan değil, tamamlanmamış varlıktan çıkış, kaçıştır. Ütopya, doğrultusuz bir boşluk rüyası değil ya da "lanetli bir başıboşluğun yazgısı" olarak şeytani ebediyet olarak sunulmak şöyle dursun, insanın kendini gösterdiği berraklık olarak düşünülür. Ütopyasız bir toplum ya da ütopyadan yoksun bir toplum, tam olarak totoliter bir toplumdur (Bloch, 1976 ve Levinas, 1976'dan aktaran: Abensour,2009: 3-7).

Ütopyanın varlığı bir yönü ile toplumsal çürümeyi gösterse de bir yönü ile iyileşme istediğinin bir yansıması ve totoliter olandan uzaklaşma isteğini gösterir. Bu bağlamda, ütopyası olan bir toplum, ütopyasız ya da ütopya üretmeyen bir toplumdan daha gelişmiştir denilebilir.

Ütopya adlandırması Thomas Moore tarafından kullanılmış olsa da ütopik yazının kökleri çok daha eskiye dayanır. Antik dönemde Platon'un Kritias diyaloğunda Atlantis, ütopik bir devlet ve toplum tasarımı olarak dikkat çeker. Ne var ki Platon'un anlattığı Libya ve Küçük Asya'nın toplamından daha büyük bu ada, insan aklından çok tanrısal özün marifeti olarak kusursuz gösterilir (Eflâtun, 1999). Yine de ütopik gelenek Platon'a çok şey borçludur. Platoncu ütopyanın karakteristik özelliklerine –filozof krallar, yöneticiler ve sıradan üreticiler ve zanaatkârların üç katmanlı hiyerarşisindeki 'aklın saltanatı', genelin özel hayata üstünlüğü ve günlük hayatın nüfuz edici bir kontrolle düzenlenişi; mülkiyetin, eşlerin ve çocukların ortaklığı ve üremeye soy arıtımsal bir yaklaşım; hatta 'soylu yalan'- sonraki ütopyalarda sıkça karşımıza çıkan Platoncu ögelerdir (Kumar, 2006: 14). Lambulos'un Güneş Adaları da ütopyacı düşünceyi etkilemiş metinlerden biridir. Bolluk, mutluluk ve eğlenceden herkesin payını aldığı Güneş Adaları, Stoacı düşünürlerin erişmek istedikleri bir erdem ülkesidir (Göktürk, 2012: 20). Hesiodos'un Bahtlılar Adası, Zeus'un savaşlarda yararlılık gösteren büyük savaşçılarını gönderdiği bir ülke olarak ütopik bir mekândır. Ortaçağ Hıristiyan düşüncesi bu adaları Tanrı'nın bağışına ermiş kişilerin ruhlarının gittiği yere dönüştür-

müştür. Bu düşünce öylesine inandırıcı bir etki uyandırmıştır ki birçok ortaçağ haritasında Fortunatae İnsulae adıyla söz konusu adalara yer verilmiştir (Göktürk, 2012: 22). Bir halk ütopyası olarak Cokaygne, Hıristiyan inancının cennet tasavvurunun yeryüzündeki bir yansıması gibidir ve ütopik düşünce tarihinde önemli bir yere sahiptir (Göktürk, 2012: 26). Bertrand, bolluk ülkesini (Pays de cocagne) Hesiodos'un 'altın çağ'ıyla ilişkilendirir ve yaşamak için çalışmak zorunda olunmayan bir gıda cennetinin halkların zihninde kalıcı izler bıraktığını belirtir (Bertrand, 2003: 14).

Akşit Göktürk (2012: 17) ütopyayı başka ilkelerle işleyen daha iyi, daha güzel bir toplum ülküsünün dile getirilişi olarak tanımlar. Göktürk'e göre ütopya yazarının amacı, 'sunacağı örnek toplum düzeniyle hem kendi toplumunun işleyişindeki aksaklıkları dolaylı olarak göz önüne sermek, hem de bu aksaklıklara bir çözüm yolu önermektir. Ütopya yazarı bu işi yaparken, önerdiği örnek yaşama düzenini, tepkiyle karşıladığı gerçek düzenden elinden geldiğince apayrı, uzak, soyut düşünmek, örnek-toplumunu okurun kafasına çok kesin, kalıcı çizgilerle yerleştirmek ister'.

Bu bağlamda düşünüldüğünde, ütopya yazarı var olmayan bir yer üzerinden var olanın düzeltilmesi için kaygılarını dile getiren bir muhalif olarak ele alınabilir. Ancak, bunu öyle bir şekilde yapmalıdır ki hem var olan mevcut yerleşik değerlere savaş açmamış olsun hem de insanları var olan üzerinde düşündürterek iyi ve güzel olanı isteme yolunda bir coşku yaratabilsin. Kuşkusuz yazarın ütopyayı dile getirirken, kaleme alırken ya da bir sanat eserine dönüştürürken önceliği uzay-zamanda kesin bir belirlilik değildir. Çünkü uzay-zaman algısı üzerinden dile getirilen idealler karşıtlığa dönüşecek ve daha ortaya çıkmadan yerleşik değerlerin saldırısına uğrayacaktır. Bu tehlikeyi ortadan kaldırmanın yolu özlemi ve ideali uzay-zamandan bağımsız olarak düşünceleri dile getirebilmek olarak görülmektedir. Bu aynı zamanda ütopya yazarının hem kendisini hem de ütopyasını koruma yöntemi olarak düşünülebilir.

Bir diğer açıdan, dışa kapalılık, kendiyle sınırlanmışlık, duran-zaman biçimi gibi özelliklerden dolayı dış dünya ile gösterdiği karşıtlık da ada ortamını yazarının amaçlarına uygun kılan başlıca etkendir. Ütopyacının adasında, sınırlanmışlık derli toplu bir düzen anlamını kazanır. Barış, özgürlük, güvenlik, bolluk, ölümsüzlük öteden beri insanoğlunun en güçlü özlemleri olmuştur. Bu özlemler ütopyacı yazının da temelinde yer alır (Göktürk, 2012: 18-19). "Caruso'nun ifadesiyle 'İnsanın ütopyalar kurgulayan ve bunları gerçekleştirebilen tek canlı olduğunu unutmayalım... İnsan her sınırı sınır olarak tanıyabildiğinden, aynı zamanda bu sınırları sorgulama yeteneğine de sahiptir. Bu yüzden gerçek ütopya entropinin, yani ölüm yasasının tam da karşıtıdır. Ütopyanın amacı son kertede ölümü aşmaktır" (Fortunati&Trousson, 2000'den aktaran Tandaçgüneş, 2013: 20).

İnsanoğlunun en derin arzularından biri olarak ölümü aşmak, ütopyanın düşünsel kökenlerinden cennet inancını akla getirir. Kadim dinlerle birlikte birçok inancın kusursuz ve tatmin edici bir mutluluk mekânı olarak sunduğu cennet, insandaki ütopya arzusunun arketipi olarak kabul edilebilir. Aynı şekilde, bahsedilen ölümü aşma arzusunun bir diğer çağrışımı ise ütopyanın kökeni ile ilgili farklı bir görüşü işaret eder. Ölümü yenme ve kusursuz bir hayata ulaşma düşüncesi inanç sistemleri kadar onların karşısındaki fikirlerin de vaadidir. Yani cennet ya da cenneti anımsatan kusursuz bir yer arzusu, dini olduğu kadar seküler düşüncenin de hedefidir. Rönesans, Coğrafî Keşifler ve Aydınlanma, Batı'nın ekonomik ve düşünce hayatında yeni bir dönemi açarken, bütün bunlar kadar önemli bir başka zaferi de parçalanamaz, değişmez zannedilen hakikat algısını yıkmış olmasıdır. Somut manada dünyanın bilinen coğrafyadan ibaret olmadığı, yeni insanların, kültürlerin ve dillerin ardı ardına keşfedildiği bir zaman dilimidir bu. Bir yandan keşfedilen, el değmemiş ülkelerin insan ruhunda uyandırdığı başka türlü bir hayatın mümkün olduğu fikri, diğer yanda öğrenilen her yeni bilginin bir başkasını müjdelemesi ve bilimin daha iyi bir dünya vaadi bu dönemle birlikte yoğun bir şekilde insanlığın gündemine girmiştir. On yedinci yüz yılda sekiz

olan ütopik eser sayısının on sekizinci yüzyılda yetmiş kitaba çıkması başka nasıl açıklanabilir (Berkman, 2003: 21)? Bir yandan insanoğlu sahip olduğu medeniyet üzerinden gururlanırken bir yandan da kayıplarının ve sahip olamadıklarının acısını yaşayabilmektedir. Tam da bu noktada ütopyalar modern insanın kayıplarını ve sahip olmak isteyip de olamadıklarını dile getirmeleri açısından neredeyse modern insanın zihinsel ve ruhsal açlığını örtmede bir araca dönüştürülmüştür denilebilir.

Yazılış ve telaffuz açısından birbirine son derece yakın iki sözcüğün 'outopia-eutopia', hiçbir yere ve iyi bir yer gibi çok ayrı iki anlamsal çağrışımın işaret ettiği uçsuz bucaksız sınırlar, yaşanılan gerçeklik ve insan arzusu arasındaki mesafenin izdüşümüne tekabül eder. Ütopya ideal düzen arayışının var olanın eksiklerinin tamamlanmasıyla ortaya çıkan kusursuz bütünlüğün adıdır. "Evet ütopya hem 'olmayan yer' hem de 'iyi yer'dir, ama son derece önemli bazı örnekleri (komünizm gibi) saymazsak, ütopyayı gelecekte belirsiz bir zamanda gerçekleşeceği düşünülen bir 'yer' ya da düzen olarak görmek (artık günümüz açısından) pek mümkün görünmemektedir. (Modern) ütopya yaratıcısı, aslında gelecekle ilgili değil, kendi günüyle ilgili söz alır –kendi toplumunda gördüğü ve temel olduğunu düşündüğü bir sorun (ve belki onunla bağlantılı bir sorunlar kümesi) için bir çözüm önerisi vardır. Bazen, o çözüm önerisinin tam anlamıyla uygulamaya konduğu duruma ulaşmak için kat edilmesi gereken yolu inceler, ama çoğu zaman ara adımlar atlanır (Akaş, 2012: 24).

Karl Mannheim, "İdeoloji ve Ütopya" adlı eserinde bağımlı grupların ve sınıfların değişim ve köklü dönüşüm ihtimallerini sunan ütopyacı inançları çekici bulduklarını; oysa egemen toplumsal sınıfların, istikrarı ve sürekliliği temel alan bir ideolojik bakış açısını benimsediklerini ileri sürer. Mannheim, çalışmasında 'toplumu değiştirmeye yönelik işleyen enerji kompleksi olarak ütopyayı, şeylerin düzenini korumaya ve desteklemeye yönelik işleyen enerji kompleksi olarak düşündüğü 'ideoloji'nin karşısına koyar (Booker, 2012: 36). Modern ideolojilerin ütopyanın yansıttığı eleştiri dünyasından kendi

konumlarını korumak ve yüceltmek için kullandıkları görülmektedir. Örneğin 18. yüzyıl sanayi devrimi koşullarında bir ütopya olarak ortaya çıkan komünizm olgusu, kapitalizmin kendini koruması için bir araç olarak kullanılmıştır. İş yaşamı ve işçilerin çalışma koşulları zamanla iyileştirilmiş, sosyal güvenlik politikaları üretilmiş ve refah devleti kavramı ve demokratik yönetimler desteklenmeye ve öne çıkarılmaya başlamıştır. Bir ütopya olarak komünizm, kapitalist sınıfın kendini düzeltmesini ve konumunu daha da güçlü hale getirmesinin yollarını açmıştır denilebilir.[4]

Her ütopya gelişmemiş bir toplumsal varoluşun, gelişmemiş çözümlemesine yaslanmak zorundadır. Dolayısıyla da, potansiyel olan, fiili hale dönüştükçe, ütopyanın başlangıçtaki haşmetini yitirdiği ve cılızlığının ortaya çıktığı görülür ki bu aynı zamanda yeni bir ütopya çağının da başlangıcına işaret eder (Yalçınkaya, 2003: 6). Yeni ya da karşıt ütopyaların ortaya çıkışı, var olan düzen ve sistemin işleyişi açısından bir tehdit ya da saldırı olarak düşünüldüğünde; mevcut olan sistemin yeni üretilen ütopyaları betimleyerek sistemin yürütülmesi için araçsallaştırması akılcı bir paradigma olarak görülebilir.

Her ütopyanın başlangıç noktası bir yıkımı esas alır. Ütopyalar öncelikle bir temizlik işlemini gerçekleştirir ve 'beyaz bir sayfa' açarlar. Ancak beyaz bir sayfa açıldıktan sonradır ki yeni yazılar yazılmaya, yeni yapılar kurulmaya başlanır (Yalçınkaya, 2003: 9). Beyaz sayfaların kirlenmemesini sağlamak için harcanan çaba, ütopya kur-

[4] F. Jameson benzer bir düşünceyi ifade etmek için şu cümleleri seçer: "Ütopyanın alternatifi yoktur ve görünüşe göre (Amerikan ya da Batu emperyalizmine direnen köktendinci hareketler hiçbir şekilde kapitalizm karşıtı bir tavır almamıştır) geç dönem kapitalizmin hiçbir doğal düşmanı yoktur. Ne var ki burada sorun yalnızca kapitalizmin yenilmez evrenselliği değildir-sosyalist ve komünist hareketlerin ortaya çıkışından bu yana elde edilmiş toplumsal kazanımların hepsini bir bir geri alması; tüm sosyal devlet uygulamalarını, sigortayı, sendikalaşma hakkını, sınai ve ekolojik düzenlemelerle ilgili yasaları berhava etmesi; emekliliği özelleştirmek, hatta tüm dünyada serbest piyasa ekonomisinin önünde duran tüm engelleri bir bir kaldırmak derdinde olması değildir." (2009: 10) Sosyalizm tehlike olmaktan çıkışı ile geri alınmaya çalışılan
olacaktır.

mak için harcanan çabadan daha fazla olabilir. Ütopya kuramsal bir yapı iken kolaydır, kurgusal olan üzerinde değişkenleri değiştirmek yeniden kurmak, değişkenler arası ilişkileri belirlemek daha kolayken, ütopya gerçekleştikten sonra birincil amaç kurulmuş olanı muhafaza etmeye dönüşmektedir. Bu gerçekleştirdiğinde ise gerçekleşmiş olan ütopya; yerine konduğu sistemin rolünü üstlenmektedir. Diğer bir deyişle beyaz sayfalar hızla kirlenmektedir. Beyaz sayfaların kirlenmesine tepki olarak reform ve yeniliklere duyulan ihtiyaç artmaktadır.

Ütopya bir yanıyla insanın bilinçaltı arzu ve korkularını yansıtırken diğer yanıyla da onun gelişimine bilinçli bir şekilde yön veren devrimci bir çabayı ifade etmektedir. Felsefi boyutta anlamsal kökeni bireyin ölüm korkusuyla olan karmaşık bağına dayalı, sonsuz ve mutlak mutluluk vaadinin peşine düşüşüyle birlikte ortaya çıkan cennet inancına kadar vardırılabilecek ütopyanın kavram olarak ortaya çıkışı, insanlığın Rönesans ve büyük coğrafi keşiflerle birlikte evrensel barış arzusunun ve sınırları olmayan bir alan arayışının peşine düştüğü dönemle eşdeğerdir (Tandaçgüneş, 2013: 20-21).

Uzun yüzyıllar devam eden ortaçağ karanlığı ve tarım toplumunun birbirini tekrarlayan tek düze ve katlanılması zor yaşam koşullarında bunalmış insanoğlunun varoluş bunalımından kurtulması kurtarılmayı beklemesi ile ütopyaların ortaya çıkışının eş zamanlılığı elbette ki bir rastlantı olarak düşünülmemelidir. Bu dönemsel özelliklerin ortaya çıkardığı ütopyaların uzay-zamandan bağımsız olarak dile getirilişi de dönem koşullarının insan yaşamı üzerindeki korkunç baskı ve geriliminden korunmak için olduğu söylenebilir.

Orta çağ boyunca ütopik bir metnin yazılmayışı Aziz Augistine'in düşünceleri üzerinden din ve ütopya farklılığıyla açıklamak mümkün. İnsanın, bizzat kendi çabasıyla, ilahi yardım almaksızın, dünya üzerinde bir cennet yaratmaya girişmesi Augustine için en büyük dinsizlik ve kibir olarak değerlendirilir. Çünkü, bu Promethusçu bir meydan okuma eylemi, yani takdiri yalnızca kendisi getirebile-

cek olan Tanrı'nın mutlak gücünün devrilmesi demektir (Kumar, 2006: 27)Bu açıdan bakıldığında orta çağdaki dinsel dünya görüşünün insanların zihinlerini tekeline almasının sona ermesi ütopyanın ortaya çıkması için gerekli koşuldur. Modern ütopyaların doğuşunun birleşik Hıristiyan dünyasının bozulmasıyla aynı dönemde oluşu rastlantı olamaz. More'un Utopia'sı, Campenella'nın Güneş Ülkesi, ANdrea'nın Chiristianapolis'i, Bacon'un Yeni Atlantis'i on altıncı ve on yedinci yüzyıl Avrupası'nın din savaşları ve çatışmalarının hengâmesinde ortaya çıkmıştır. Bu çatışmalar sonuç olarak sekülerize bir dünyaya, ütopya için yeni biçimler ve hedefler açan yeni olanakların dünyasına sürükledi. Hemen hemen aynı şekilde ve aynı zamanda Avrupalı araştırma ve keşif seyahatleri gerçek anlamda Yeni Dünya'yı keşfediyordu (Kumar, 2006: 29). Batının ütopya yazma alışkanlığı, modern kapitalist ulus devleti ortaya çıkaran tarihsel geçişin bir ürünüdür (Marx 1979'dan aktaran Kumar, 2006: 46).

Dinin başlıca ilkesi ilk günah doktrinin inkarı olan ütopya, insanın yalnızca doğal güçlerini, 'yalnızca doğal ışığın yardımıyla' kullanarak ulaşabileceği ahlaki yüksekliğin ölçüsüdür daima (Kumar, 2006: 53) Batılı olmayan toplumlarda ütopik gelenekten izler bulmanın güç olmasının bir nedeni de bu toplumlarda dinsel düşünce sisteminin egemen olmasıdır. Ütopya, toplumsal düşüncenin laik bir çeşididir. Rönesans hümanizminin bir eseridir. Thomas More ve Francis Bacon gibi uygulayıcıları dindar Hıristiyanlar olsa da (Bacon da More kadar dindardır) ütopyaları esas itibariyle insan aklına güven beyan etmekteydi. Diğer tefekkürlerinde durum ne olursa olsun; ütopyalarında Tanrı Kenti ile değil İnsan Kenti ile ilgileniyorlardı (Kumar, 2006: 60) Görünen o ki, Batı için Hıristiyanlık, olumsuz anlamda orta çağ boyunca toplumu kontrol altında tutan gücüyle ütopyaya duyulan özlemi körüklerken, olumlu anlamda dünya sonrası cennet düşüncesi ile yeryüzü cenneti fikrini bir arada barındırmasıyla ütopik düşünceye hayat vermiştir.

Ütopya, mükemmele duyulan bir arzu olarak mevcut olana dönük bir eleştiridir. Ütopyacı düşünce içinde bulunduğumuz dünya-

dan niteliksel olarak farklı bir dünya olasılığını canlı tutar ve mevcut olanın inatla yadsınması biçimini alır." (Jameson, 2005'ten aktaran: Booker, 2012: 36). Bilginin sınırsız ilerlemesi, sınırsız toplumsal, ahlaki gelişme düşüncesi Aydınlanma'dan bu güne ütopyaların temel unsurlarındandır. Akla ve bilime dayanan toplumsal gelişme ve örgütlenmelerin var olan problemleri ortadan kaldıracağı inancı ütopyalarda bu iki kavramı hayatın merkezine yerleştirir. Demek ki, on dokuzuncu yüzyılda toplumsal değişim kuramlarının genel eğilimi tarihsicilik ve ütopyacılık yönündeydi. Büyük ütopyacı ideolojiler, korkunç maliyetlerle kendi kendilerini yok etmişlerdir. Bilim, insanlığın çoğunluğunu kucaklayacak ahlaki bir ütopya üretemezken, gelecek, çevresel sorunlarla lekelenmiş durumdadır (Marshall,1999: 136-336).

Ütopyanın işleyebilmesi için:

"a) Tarihsel sıçrama ya da dönüşüm anının geçerliliğine ve bu anın arkasından gelen 'sessizliğe' (Bu geçerliliğin reel tarihsel sürece, nesnel koşullara karşılık gelmesi şart değildir. Böyle bir geçerlilik üstünde, gerçek dışı olsa bile, zımni bir kabulün olması yeterlidir)

b) Reel bir dönüşüm anı varsa, bu dönüşüm anının ardından gelen toplumsal uygulamalara karşı duyulan tepkinin varlığına,

c) Bu tepkinin eleştirel üretime izin verecek ölçüde olmasına; yani tepkinin bir karamsarlık ideolojisi ya da gelecekten umudu kesmek gibi, nihilizm gibi, ezici ya da baskının bir düşünüş biçiminin altında kalmamasına ve uygulamanın olumsuzluğunun eleştirel tepkiyi boğacak nitelikte olmamasına gerek vardır" (Yalçınkaya, 2004: 18).

Ütopik eserlerin ortak özellikleri etrafında kurgulanmış metin merkezli bu değerlendirmede kültürel, coğrafi ya da medeniyetler arası farklılıklar ikinci plandadır. Oysa Kumar, ütopyayı Batı'ya özgü bir tür olarak nitelerken söz konusu farklılıkları öne çıkarır. 'Her şeyden önce ütopya evrensel değildir.' Diyen Kumar'a göre, yalnızca

klasik ve Hıristiyan mirasa sahip toplumlarda, yani Batı'da ütopya görülebilir. Diğer toplumların cennetleri, bir adalet ve eşitlik Altın Çağı'na yönelik ilkelci mitleri, Cokaygne tipi fantezileri, hatta mesiyanik inançları vardır; ama ütopyaları yoktur. Kumar'a göre bir din olarak Hıristiyanlığın doğası ile, ne dünyevi ne dünyevi olmayan, dünya üstü cenneti, 'yeni bir cennet ve yeni bir dünya'yı benzersiz harmanlaması ile neredeyse kesin olarak ilişkili bir şey olmalıdır (Kumar, 2006: 15,39).[5]

Bu bağlamda, insan ve insanlık var oldukça, ütopyaya duyulan ihtiyacın azalmayacağı ve ütopyaların bir gereklilik hatta zorunluluk olduğu ileri sürülebilir. Toplumların refah düzeyi arttıkça, insanların ihtiyaçları ve dolayısıyla sorunları da artmaktadır. Ailevi, kültürel, kültürler arası, ruhsal, politik, biyolojik, eğitsel ve ekonomik sorunlar çözüm beklemeye ve çatışmaları/yıkımları artarak çözüm bulmayı zorunlu hale getirmektedir. Bu sorunların çözülebilmesi yeni ütopyaların üretilmesi gerektirdiği söylenebilir. Ernst Bloch'un belirttiği gibi insan hâlihazırdaki kötüye razı gelmez, arzu ve düşlerinden de feragat etmez. Umutsuzluksa dayanılmaz, insani ihtiyaçlar açısından asla katlanılmaz bir durum olduğundan (Bloch,2011: 20-21), insanın umutla ve ütopya ile macerası devam edecektir.

[5] Kumar bir başka yerde 'Batı
yoktur. Batılı olmayan toplumlarda, genellikle dini evren tasvirlerine iliştirilmiş ideal toplum örneklerinin ya da insanlığa dair mükemmellik hayallerinin değişik türlerine bolca rastlanır. Ancak bu toplumların hiçbirinde ütopya yazmaya, yazılanları eleştirmeye ve dönüştürmeye, ütopyalarda yeni olanaklar aramaya dayanan pratikler görülmemektedir." (Kumar, 2005: 57) derken kibirli bir batı merkezci söylem benimser. Oysa bu tespit, Kumar'ın verdiği bilgilerin de gösterdiği gibi ancak More'un sonrasındaki ütopik gelenek için iddia edilebilir. Arthur Koestler'in dediği gibi 'Tüm ütopyalar, söylence kaynaklarından beslenir; toplumsal mühendislerin tasarımları eski metinlerin yenilenmiş baskılarından ibarettir." (aktaran Kumar, 2005: 71)

## KURMACA VE ÜTOPYA

Ütopya başlığı altında zikredilen metinlerin biçimsel farklılığı, bu adlandırmanın biçimden çok içeriğe ait bir nitelendirme olduğunu gösterir. Bu nedenle bilim kurgudan fantastiğe, ideal ülke konulu rüya metinlerinden şiire kadar birçok yapıt ütopya çatısı atında bir araya getirilebilir.

Türkçe sözlükte 'ütopya' için gerçekleştirilmesi imkânsız tasarı veya düşünce; 'ütopik' içinse hayali karşılıkları verilmiştir (Akalın ve başk., 2011: 2457). Hilmi Ziya Ülken'in Sosyoloji Sözlüğü'nde 'utopie' sözcüğü, 'ütopya, boş hayal' olarak karşımıza çıkar (Ülken, 1969: 422). Sosyoloji sözlüğünde"Ütopya, kusursuz bir toplumu ya da ideal bir devleti ifade eden hayali bir kurgudur. Gerçekçi olmama anlamında genellikle aşağılayıcı bir vurguyla kullanılan ütopya terimi Sir Thomas More'un Utopia ( 1516) adlı eserinden türetilmiştir." (Marshall, 1999: 779) Manguel'in Hayali Yerler Sözlüğü'nde Latin Amerika kıyısının 15 mil kadar açığında bir ada ülkesi olarak karşımıza çıkardığı yer burasıdır (Manguel, 2005: 805).

Ütopya, öncelikle bir kurgu olması itibariyle ideal toplumun farklı türlerinden, toplumsal ve siyasal teorinin diğer çeşitlerinden ayrılır. Kelimenin geniş anlamıyla bir bilimkurgu türüdür[6] (Kumar, 2005: 42). Ütopyanın her zaman siyasal bir meselesi olması ve bunun edebi bir biçim için çok alışıldık bir durum olmayışı açıktır. Fakat nasıl biçimin edebi değeri sürekli şüpheli durumdaysa, siyasal statüsü de yapısal olarak muğlaktır (Jameson, 2009: 9).

Ütopya aslında kendinde ve kendi için edebi bir hayal egzersizi olmaktan çok toplumsal ve siyasi spekülasyon aracıdır. Beğenilerimizi ve arzularımızı yazarın istediği yöne çekmeyi amaçlamaktadır. Bu durum, elbette birçok edebiyat eseri için de geçerlidir. Araların-

[6] Kumar gibi Jameson da ütopyayı bilimkurgu olarak niteler. Jameson, Darko Suvin'in sınıflandırmasını benimseyerek ütopyayı 'bilimkurgu adı verilen kapsamlı edebi biçimin sosyoekonomik bir alt türü' olarak niteler (Jameson, 2009: 13).

daki fark, ütopyacı edebiyatta daha fazla vurgu ve daha bilinçli ve doğrudan bir siyasi amaç güdülmesidir. More'un kendi örneği, ütopyacı edebi biçimin basit bir didaktik masaldan çok daha kapsamlı olduğunu göstermiştir (Kumar, 2005: 43-44)

Northop Fry için ütopyacı düşünce yaratıcıdır ve onu edebi imgelemin bir türü olarak görmek gerekir. More'un icat ettiği şekliyle ütopyayı, bir roman olarak değerlendirmek en doğrusudur. Çünkü on sekizinci yüzyılda geleneksel roman şekillenirken, More'un eseri romanın gelişimine katkıda bulunmuştur (Kumar, 2005: 44-45).

Bütün ütopyalar tanımları gereği kurgudur, mesela tarih yazımından farklı olarak ütopyalar gerçek değil, mümkün olan dünyaları ele alırlar. Bu kapsamda da hayale dayalı edebiyatın bütün türlerine benzerler. Çoğunun gözünde imkânsız ya da en azından gerçekleşmesi çok zor olanları kapsayacak şekilde geleneksel kurgunun sınırlarını genişletirler. Yani kurguları, geleneksel gerçekçilik ve doğallık üzerine kurulu romandan ziyade bilimkurgu türüne aittir. Ancak ne olursa olsun kurgu dünyasında kalır ve onun temel özelliklerini taşırlar. Örneğin gerçek ya da mantıklı olup olmadıkları, tarihe ve çağdaş yaşama doğrudan başvurularak değerlendirilemez fakat tarih ve toplumsal gerçekliği de başka roman türlerinden daha fazla göz ardı edemezler (Kumar, 2005: 43-44).

More'un Utopia'sında ve takipçilerinin eserlerindeki kurmaca romanın bilindik kurmacasından farklıdır. Ütopyalar en iyi toplumu, normatif bir model olarak değil, gerçekten başarılmış, zaten var olan bir şey gibi gösterir. Ütopya, soyut bir ideal olarak ve var olan topluma yönelik basit bir öznel eleştiri olarak değil, vekâleten katılmak için davet edildiğimiz tam haliyle işler bir toplum olarak en iyi toplumun tasviridir (Kumar, 2006: 48). Tam da bu nedenle ütopyada romana nazaran didaktik amaç estetik mükemmelliğin önündedir. More'un Utopia'sını kendisinden önceki metinlerden ayıran husus da budur. Utopia, en başta hayali bir kurgu çalışmasıdır ve diğer kurgu eserlerden farkı asıl konusunun iyi toplum olmasıdır. Onu Altın Çağ

efsaneleri, Binyıl inancı ya da ideal kent üzerine felsefi spekülasyon gibi, iyi topluma yönelik diğer yaklaşımlardan ayıran budur. Diğerlerinde de kuşkusuz kurgusal unsurlar bir rol oynamaktadır, ancak hiçbirinde ütopyadaki gibi anlatımcı kurgusallık tanımlayıcı özellik değildir (Kumar, 2005: 47-48).

Bütün bunlardan sonra her ütopik metni roman olarak nitelemenin güç olduğunu belirtmeliyiz. Söz konusu güçlüğün ilk nedeni ütopya türünün tanımındaki esneklik ikinci nedeni ise romanın tüm edebi metinleri ihata edebilecek potansiyeli ve bunun roman tanımında neyin içerde nelerin dışarda kalması gerektiği noktasında sebep olduğu belirsizliktir. Yine de Kumar'ın önermesini genişleterek biçimsel olarak ütopya olmayan ama içerik açısından ütopya olan yapıtları, 'ütopyacı tarzda', ütopyalar olarak tartışmak anlamlıdır denilebilir (Kumar, 2006: 49).[7]

[7] Bu yaklaşım Yakup Kadri'nin ele alınan çalışmaları dikkate alındığında bilhassa dikkate değerdir. Ankara'nın son bölümü hariç bu eserler, ütopyanın somut özelliklerinden oldukça uzak görünürler. Ancak ütopyacı düşünce bağlamında – incelemenin gösterdiği gibi- sözü edilen dört eser de ütopyadan karşı ütopyaya uzanan bir hayal gücünün şekillendirdiği kurmaca metinlerdir.

# DİSTOPYA

Ütopya, şimdiki zamanı veri olarak kabul eder ve buradan yola çıkarak, içinde değişimin ortadan kaldırıldığı bir model kurmaya dener. Bu nedenle de değişime yol açabilecek, fiili ya da potansiyel her türlü 'tehlike'yi baştan hesaba katarak, çeşitli mekanizmalar yoluyla bunları denetlemeye, önlemeye ve yönlendirmeye çalışır. Tarihsel bir şimdiki zamanın eleştirisinden yola çıkarak, belirli bir anlamda 'özgürlüğün' bayraktarlığını üstlenen ütopyalar, gelecekte ya da tarih- üstünde mutlaklaştırılmış bir şimdiki zaman modeli ortaya koymaktadır. Klasik ütopyaların bu eşitlik adına özgürlüğü gasbeden tavrını eleştiren anti-ütopyalar da benzer yöntemsel stratejiler izlemektedir. Bir farkla ki, ütopyanın mutlak şimdiki zamanı, anti-ütopyada tarihsel şimdiki zaman olarak kabul edilmekte ve bu kez değiştirilmesi gereken nesne olarak, bu zaman dilimi ele alınmaktadır. Bu değiştirilmesi gereken zamana karşı da, tıpkı ütopyada olduğu gibi, bir başka şimdiki zamanın peşine düşülmektedir (Yalçınkaya, 2003: 53).

Distopya bir anlamda, varlığını ütopyanın gerçekleşebilir olduğundaki masumiyet ve saflığının yitirilmesine bir tepki olarak ortaya çıkmaktadır. Bir gelecek tasarımı olarak bir şekilde gerçekleşen ve hayal kırıklığı yaratan (saflığını yitiren ya da kirletilen) ütopyaya karşı onu yeniden inşa etme kaygısı distopyanın biricik hedefidir. Bu hedefin gerçekleşebilirliğinin anlatısı doğal olarak ütopyanın nasıl saflığını ve masumiyetini kaybettiğini göstermekle mümkün olabilir. Bunu da kuşkusuz naif bir şekilde yapmak mümkün değildir.

Ütopya ve karşı ütopya arasındaki ilişki dinsel olanla seküler olan arasındaki ilişki gibidir. Karşılıklı bağımlı olsalar da birbirlerinin antitezidirler. Anlamlarını ve önemlerini karşılıklı farklarından alan zıt kavramlardır. Karşıütopya, ütopya tarafından alıştırılmıştır ve bir asalak gibi ondan beslenir. Hayatını sürdürmek için ütopyanın sürekliliğine yaslanır. Ütopya orijinal, karşıütopya kopyadır; yalnızca daima siyah renktedir. Karşıütopyanın olumsuzladığı içeriği sağlayan ütopyadır. Karşıütopya malzemesini ütopyadan alır ve onu, ütopyanın olumlanmasını reddeden bir tavırla yeniden kurar. Ütopyanın aynadaki görüntüsüdür ama çatlamış bir aynada görülen tahrif edilmiş bir görüntüdür bu (Kumar, 2006: 172).

Ütopya ülkesi insanlarının gördüğü bir düştür anti-ütopya. Ütopya, tarihsel şimdiki zaman insanlarının bir düşüdür. Kaldı ki ütopyacılar, kendi tarihsel şimdiki zamanları içinde potansiyel olarak var olanı, kurgusal metin içinde fiilileştirerek bir öncü ve devrimci rolü üstlenirler. Oysa anti-ütopyacılar söylenmiş ve hatta tarihsel olarak fiili hale dönüşmeye başlamış olanı eleştirel olarak yeniden kurgulamaktan öteye gitmezler (Yalçınkaya, 2003: 64).

Platon'un Devlet'inden bu yana ütopya ve distopyalar gerçek toplumların temel gereksinimlerinden yola çıkmaktadır. Hepsi aynı soruyu cevaplamak zorundadır. İnsanlar nerede yaşayacak, ne giyecek ne yiyecek, cinsellik ve çocuk yetiştirme nasıl olacak? İktidar kimde olacak, kimler çalışacak, vatandaşların doğayla ilişkisi nasıl olacak ve ekonomi nasıl işleyecek (Atwood, 2013: 49). Bu soruların cevabının nasıl, nerede ve kim için verildiğine bağlı olarak gerçekleşen ütopyanın kaderi ya da bir diğer deyişle kabullenebilirlik düzeyi ortaya çıkmaktadır. Gerçekleşen ütopyalar ya da gerçekleştiği düşünülen ütopyalar, soruların cevaplarını doyurucu bir biçimde vermemiş, verememiş olmalı ki distopya kavramı ile karşılaşılmaktadır.

Distopya, bir açıdan ütopyanın yeniden ve tersine doğumudur. Mary Shelley'in Frankenstein'i ve H. G. Wels'in "Uyuyan Uyanınca" adlı eserleri bu türün ilk örneklerdir. Ancak ütopyanın 20 yüzyıl-

da anti ütopya olarak yeniden ve tersine doğumu için Ekim Devrimi ve bunun sonuçlarını beklemek gerekecektir. Sovyet devriminin yarattığı düş kırıklığı ile yazılmış ve bu devrimin sonuçlarına açık bir tepki olan Zamyatin'in Biz adlı yapıtı distopyanın en önemli örneklerinden biri olacaktır (Yalçınkaya, 2003: 60). Bu örneklere bakıldığında büyük bir inançla bağlı olunan ancak fiili durumun yarattığı düş kırıklığının sarsıcı ve güçlü etkileri net bir şekilde hissedilebilmektedir. Ne olmuştur, nasıl olmuştur ki saf ve masumiyet timsali ütopya, kirlenmiş/kirletilmiş saflığını kaybetmiştir? Hatta ütopya öncesi mevcut durumu aranabilir/özlenebilir kılmıştır.

Yalçınkaya'nın distopya yaklaşımı, Biz ve 1984 gibi kurucu metinlerin ideolojik anlamda sosyalizme tepki olarak yazılmış olmalarından hareketle, sosyalizm karşıtlığına odaklanmaktadır. Kumar da 'Modern antiütopyayı sosyalizm yaratmıştır.' (2006:101) derken bu hükmü ortaya koymaktadır. Ancak Kumar'ın çalışmalarında (2005,2006) Sosyalizm tüm itirazlara rağmen ütopik düşüncenin bir parçası kabul edilmektedir. Dolayısıyla sosyalizm karşıtı antiütopyalar aslında bir ütopyanın olumsuz sonuçlarının neden olduğu bir hayal kırıklığı ve bu bağlamda bir hatırlatma ya da uyarı işlevi görürler. Oysa bilimsel gelişmelerin –daha doğrusu bilimciliğin- de tıpki sosyalizm gibi hayal edilen ütopik hayatı inşa edemeyeceğine dair öngörüler distopyanın ortaya çıkışında sosyalizm karşıtlığı kadar etkili olmuştur. Öyleyse distopya ve sosyalizm arasındaki kabul edilen karşıtlık türün varoluşsal bir özelliğinden çok dönemin ideolojik gerçekliğinin bir yansıması kabul edilmelidir. Dolayısıyla karşıütopya, bir dönem ütopya olarak sunulan demokrasi, bilim ve sosyalizmin ya da bunların bir araya gelişlerinin şekillendireceği yeni bir ütopyanın; Irving Howe'un ifadesiyle 'uzun süredir doğumu beklenen şeyin bir canavar olduğunun ortaya çıkmasıdır.' (aktaran Kumar, 2006: 189)

Distopya; toplumun belirleyici çizgilerinden birinin acemice azması sonucu kötüye gitmiş bir gelecek dünyanın betimidir (Loty, 2003: 148). Ütopyanın içinden çıkan anti-ütopya, aslında tarihsel olarak işleyen bir geçerliliği önce kurgusal olarak gösterip, ardından

da bunun reel hale gelmesi durumunda dünyanın ne korkunç hale geleceğini savlayarak ütopyaya saldırmaktadır. Arada unutturulmaya çalışılan ise, anti-ütopyanın sözüm ona haber verdiği felaketin tam da içinde olduğumuzdur. Bizi kuşatan ussallık zaten karşıtlıklarla işlemekte ve bunun da çok doğal olduğuna inandırmaktadır bizi. Ütopyalar, hiç değilse seçimin yönünü değiştirerek öncü bir rol üstlenirken, anti-ütopyalar ütopyalara yönelttikleri eleştirileriyle, yer yer tarihsel şimdiki zamanın verili işleyişini meşrulaştıran bir yanılsama rolüne soyunurlar (Yalçınkaya, 2003: 65). Distopya kendi bağlamında ütopya eleştirilerini kurgularken gelecek tasarımı üzerinden ütopya öncesi durumu meşru kılan bir yargıya düşmek tehlikesi ile karşı karşıya kalabilmektedir. Oysa, gelecekle ilgili düşünülen ve bir ütopya olarak dile getirilen şey bir sosyal dönüşüm sonucu gerçekleşerek yaşanmıştır ancak beklentileri karşılamaktan uzak kalmıştır. Bu noktada, gerçekleşen sosyal dönüşüme ilişkin itirazlar ve onu düzeltmek için yapılan öneri ve eleştiriler distopya bağlamında ele alınabilir. Bunun dışındaki algı ve akıl yürütmeler distopyayı ütopyayı ortadan kaldırmaya yönelik bir tehdide dönüştürebilir. Halbuki, ideali temsil eden ütopya işlevinin yerine getiremediği için distopya ortaya çıkmaktadır.

Cem Akaş, distopyayı, (ütopya + yanlış giden bir şeyler=distopya) formülünün sonucu olarak tanımlar. Yirminci yüzyıl distopyalarının hepsini ütopyanın yoldan sapmış hali olduğunu ileri sürer. "Bu haliyle distopya, yine gelecekte bir yerle değil, yaratıcısının kendi günüyle ilgili bir söz alıştır –burada var olan bir sorunun çözümü aranmaz, tam tersine, bir sorunun varlığına dikkat çekmek için sorun 'genişletilir.'" (2012: 24). Benzer bir şekilde Gottlieb de 'her distopik toplumun içinde ütopyacı bir hayalin tohumları yer aldığını söyler. Çünkü bu romanların birçoğu, asıl ütopyacı vaadin, istismar edilerek, ya da ironik anlamda gerçekleşerek insanlık için nasıl trajik sonuçlara yol açtığı konularında bizi düşünmeye sevk eder." (Gottlieb, 2012: 29).

Bu spekülatif türün çok iyi bilinen örneklerine baktığımızda, distopya kurmacanın en belirgin özelliğinin, söz konusu kitapların yazarlarının kendi toplumlarının, Sovyetler Birliği; Doğu ve Orta Avrupa'da deneyimlenmiş yaşanmış totaliter diktatörlüğe doğru kayabileceğine yönelik korkularla yazılmış, siyasi hicivler olduğunu görürüz. Bu bağlamda, distopya trajedi ve hiciv arasında tarafsız bir bölgede konumlanır (Gottlieb, 2012: 28-31) denilebilir.[8]

Distopik romanın genel anlamda stratejisi, siyasi hiciv odaklıdır. Yazar, günümüz toplumuna özgü sapkınlıkların, ileride devasa sonuçlar doğurabileceğini işaret ederek, bu sosyopolitik sistemin güçlü bir eleştirisini yapar. Verilen mesaj uyarı ve nasihat işlevi görür. 'Şimdiki zamanda bu sapkınlıkları fark edemediğiniz ve bunların devam etmesine izin verdiğiniz müddetçe' diye bize seslenen yazarın sesini duyabiliriz" diyen Gottlieb'e göre distopyalar nasihat olarak anlatılan trajik öykülerdir (2012: 31-32). Distopyalar bu yönü ile gerçekleşen ütopyaların siyasi bir eleştirisi niteliğinde olduğunda ve gerçekleşen şeyin yarattığı hayal kırıklığı nedeni ile bir yönü ile umut aşılamaktan uzak ve kötümserdir denilebilir. Çünkü distopyayı yazan ütopyaya en çok inanandır.[9]

Evrene değil topluma odaklanan distopik hicvin temel olarak sosyopolitik bir mesajı vardır. Kahramanın ve bizlerin toplum ve yeriyle ilgili bu mesaj, ideal okurun ahlaki duygularını ve mantığını hedef alan didaktik bir niyettir (Gottlieb, 2012: 32). Ancak bu didaktik

---

[8] Kumar, ütopya gibi distopyanın da hiciv tarafından şekillendirildiğini ifade eder: "Ütopyanın hicveden damarı zamanla bir alt türün doğmasına neden oldu ve distopya ya da antiütopya oluştu." (Kumar, 2006: 47)

[9] *"... karşıütopyanın büyük ölçüde kendileri için, kendi derin ve tutkulu ütopyacı karakterlerinin karanlık gözlerini temsil eden insanların yaratısı olduğunu söyleyebiliriz. Karşıütopyaları bir düş kırıklığına uğramış ve engellenmiş ütopyacılık duygusundan doğmuştur. (...) Onlar için karşıütopya kendi aptalca umutlarına yönelik öfkeli bir intikam, ütopyanın soylu fakat aldatılmış amaçlarına becerikssizce bir iltifattır. Ütopya ile karşıütopyanın derin bağı burada tek bir bölünmüş bünyenin kederli feryadı olarak en açık şekilde kendini açığa çıkarır."* (Kumar, 2006: 178-179)

niyetin nasıl anlaşıldığı, ne tür anlamlar yüklendiği de ayrıca ele alınması gereken bir sorunsaldır. Bu bağlam, çalışmanın kapsamı dışında kaldığı bu açıdan analizlere bu kısımda yer verilmemektedir.

# BİRİNCİ BÖLÜM

# ÜTOPYAYA DOĞRU

# CENNETE BAKAN BİR CEHENNEM KÖŞESİ:

## SODOM VE GOMORE

Sodom ve Gomore[10], 4 Haziran-4 Eylül 1928 tarihleri arasında Milliyet gazetesinde tefrika edilmiş; daha sonra kitap halinde 1928 yılında basılmıştır. Birbirinden Roma rakamları ile ayrılmış 19 bölümden oluşan eserin son sayfasında kaleme alınış sürecini işaret eden 1927-1928 tarihleri düşülmüştür (Karaosmanoğlu, 2008: 295). Bizzat müellif tarafından eserin başında, Sodom ve Gomore isminin Kitabı Mukaddes'ten alındığı, nedeniyle birlikte açıklanmış; bölüm başları da benzer şekilde Kitabı Mukaddes kaynaklı epigraflara yer verilmiştir.

Kitabı Mukaddes'te Lût kavminin başına gelenler, Tekvin'in 17. ve 18. baplarında anlatılır. Yakup Kadri, romanın başında, 17. bap genelinde anlatıları kapsayan dolaylı bir alıntı yapmıştır.[11] Tevrat'ta, günahları çok ağır olduğundan ve içinde on tane bile iyi insanın bu-

---

[10] Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. (2008). Sodom ve Gomore, İletişim Yayınları, 22. Baskı, Ankara.
Çalışmamamızda yer verilen alıntılar yukarıdaki baskıdan alınmıştır.

[11] Yakup Kadri, sözü edilen bölümde Tekvin, 18'den belirli cümleleri seçmiştir: " Ve Rab, Sodom ve Gomore'nin feryadı çoğalıp onların günahı pek büyük olduğu için şimdi yere inip bana gelen feryada göre hareket edip etmediklerini göreyim, etmediler ise bileyim, dedi. O zaman İbrahim yaklaşıp iyileri de kötülerle beraber helak edecek misin? Belki şehrin içinde elli altmış iyi kimse bulunur. İmdi elli altmış iyi kimse için o mahalleyi affetmeyip de helak eder misin? Hâşâ ki sen iyi ile kötüyü bir arada öldüresin." (Karaosmanoğlu, 2008: 9) orijinal metinde biraz daha farklı ve uzun bir şekilde hikâye edilen bu konuşmanın sonunda Rab, İbrahim'e, şehirde on tane bile salih insan bulunması halinde burayı harap etmeyeceğini söyler (Kitabı Mukaddes,1997: 19).

lunmaması sebebiyle harap edilen Sodom şehri; Kur'an'da da sıkça anılır. Kur'an, daha önce hiç kimsenin yapmadığı bir aşırılığı adet edindiği için helak edilen Lût kavminin başına gelenleri (Yazır, 2001: 145) on bir farklı surede, seksenden fazla ayetle hatırlatır. "İşte, İstanbul düşman işgali altında iken roman yazarına böyle görünmüştü." (Karaosmanoğlu, 2008: 9) cümlesi, seçilen ismin ve Kitabı Mukaddes'ten yapılan alıntıların romanla ilişkisini belirtmenin yanında, yazarın hissiyatı ve konumunu da okuyucuya göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Roman hakkında yazılanlara baktığımızda, birbirine taban tabana zıt değerlendirmelerle karşılaşırız. Yakup Kadri'nin ideolojik arka planı, sanatına -doğal olarak- etki ederken yapıtları üzerine yazılanları da belli bir oranda yönlendirmiş; en azından eserle ilgili çalışmaları sınırlı bir yorum aralığına sürüklemiştir diyebiliriz. Bunları, söz konusu metin üzerine yapılmış bütün incelemeleri nitelemek ya da değersizleştirmek için değil; aralarındaki mesafeyi izah için vurguladığımıza özellikle dikkat çekmeliyiz.

Fethi Naci, Sodom ve Gomore'yi edebi açıdan Yakup Kadri'nin en zayıf romanı olarak nitelerken, '... mütareke yılları İstanbul'unun belirli bir çevresinin yaşayışını, alafrangalığın vardığı sonuçları göstermesi açısından ilginç." (2013: 67) bulduğunu da belirtir. Eserde, İstanbul'un bu denli olumsuz gösterilmesini bitmek üzere olan eski dünyanın yerine Anadolu'nun işaret edilişi olarak değerlendirir (Naci, 2013: 338-339).

Alemdar Yalçın, romanın işgal İstanbul'unun bir kesiti üzerine yoğunlaşmasını bir eksiklik olarak vurgularken, genel anlamda eser hakkında oldukça olumlu hatta övgü dolu değerlendirmelerde bulunur:

*"İşgal İstanbul'undaki ahlâk düşkünlüklerini anlatan romanların en tanınmışı Sodom ve Gomore'dir. İç zamanın kullanılması, şahıs kadrosunun genişliği, meselelere bakış açısındaki çok yönlülük bakımından Yakup Kadri'nin en başarılı eserlerinden biri kabul edilmelidir.*

*Yazar realistlerin uzun zaman dilimlerine yayılmış romanı gerçekçi roman saymadıklarını bildiği için, eserinde dar ve sürekli bir zaman kullanmış ve bunda da başarılı olmuştur." (Yalçın, 2002:108)*

*"Sodom ve Gomore dil ve anlatım bakımından da yazarın diğer romanlarına göre bir çizgiye oturmuştur. Cümlelerinde ve karakter tahlillerinde, yaptığı titiz gözlemin derin izleri vardır. Ancak işgal İstanbul'undaki Bâbıâli cephesini anlatmaması, romanda sadece antitezi öne çıkarması bir eksiklik olarak görülebilir. Eğer yazar bunu da anlatmayı denemiş olsaydı meydana gelecek tabiî çatışma ile hem bütünlük sağlanacak, hem de soluklu ve tempolu bir akış sağlanmış olacaktı." (Yalçın, 2002: 115)*

İnci Enginün, romanın konusu, Yakup Kadri'nin kültürel kodları, eserdeki İstanbul imajının sebepleri üzerinde durduktan sonra genel anlamda yapıtı değerli bulduğunu dile getirir:

*"Sodom ve Gomore belirli ve çok müstesna bir dönemdeki tecrübelerden akisler taşır. Eser, edebiyatımızda işgal kuvvetleri olarak tezahür eden yabancıların ve onlarla işbirliğine kalkışan, millî varlıklarından kopuk, yerli halkın yergisi sayılabilir. Yakup Kadri kültüründeki bütün batı tesirine rağmen, kendi kökünün sağlamlığını farkettikten sonra, batıyı sadece müstevli olarak görmez. Batı, artık vatanı işgal eden zorba olduğu kadar, ahlâkî çöküşün de, iktisadî çöküşün de müsebbibidir. İstanbul, çökmekte olan medeniyetin başşehridir ve orada batışın geçici parlaklığı vardır, ama bu çürümüş uzvun altında, yepyeni, kendi değerlerine sahip fertlerden oluşan millet canlanmaktadır ve onun sembolü de Ankara'dır." (Enginün, 1983: 247)*

*"Kendisine yapılan düşmanlıkları affetmesini bilen ve asla onları kin haline dönüştürmeyen Türk milleti gibi, yazarları da aynı özellikleri paylaşırlar. Bir zamanların düşmanlıklarını daima işleyerek milleti düşmanlarına karşı şuurlandırmaktan genellikle kaçınmış olan barışsever yazarlar, geçirilen milli tecrübeyi, birkaç eserde işlemekle yetinmişlerdir. Sodom ve Gomore bunların en değerlisidir." (Enginün, 1983: 248)*

Şerif Aktaş, Yakup Kadri'nin tüm eserlerini ele aldığı monografide, onun romanlarının yayımlama sırasına göre değil; olay zamanları dikkate alınarak okunduğunda bir bütünlük taşıdıklarına dikkat çeker (1987:63). Sodom ve Gomore'nin konusu ve muhtevası hakkında "Mütareke yıllarında başta menfaat olmak üzere çeşitli endişelerle işgal kuvvetlerine yanaşan, onlarla ilişki kuran insanların iç yüzü bunların yaşadığı çevreler dikkate sunulmuştur." (1987: 74) cümleleri etrafında yorum yapar. Eserin edebi niteliği üzerine açık bir hüküm vermez.

Abdülkadir Hayber'in çalışması Yakup Kadri'nin romanlarını nesil çatışmaları merkezinde ele aldığından Sodom ve Gomore hakkında hükümler de bu bakış açısı ile sınırlıdır. Çalışmada eserin mütareke dönemi İstanbul'unu anlattığı belirtilmiş; roman kişilerinden Sami Bey ve ailesinin bu memleketin insanının ortak özelliklerini taşımadığı vurgulanmıştır (1993: 205).

Niyazi Akı, Yakup Kadri adlı monografisinde, yazarın politik meselelere mühim yer vermesinin onu zaafa düşürdüğünü belirtir. Buna sebep olarak da romanlardaki "müşahadeyi 'Böyle mi olmalı?' " sorusunun idare edişini gösterir (2001: 125). Romanın konusu ve muhtevası hakkındaki tespitlerini "... Sodom ve Gomore işgal yıllarında istilacılarla elbirliği eden saltanatı, memleketin idari ve siyasî varlığında hiçbir rolü kalmamış felçli bir hükümet merkezini anlatır; romanın bir hususiyeti de işgal kuvvetlerine mensup muhtelif milliyetteki bazı tipleri, mensup oldukları cemiyetlerin mümessili gibi göstermeye çalışmasındadır." (2001: 104) cümleleriyle ifade eden Akı, Yakup Kadri'nin insanı cemiyete feda eden bir sanatı olduğu hükmüne varır (2001: 139).

Mehmet Tekin, Sodom ve Gomore'yi teknik ve içerik bakımından kusurlu ve arızalı bir eser kabul eder; niteliksiz bir romanın azımsanmayacak bir baskı adedine ulaşmasını ilginç bularak başlar değerlendirmesine (2013: 14). Tekin'e göre 'donanım itibariyle ilkel bir roman' olan Sodom ve Gomore'nin Yakup Kadri'nin eserleri ara-

sında en niteliksizi olduğu noktasında hiçbir kuşku yoktur (2013: 15). Roman hakkındaki değerlendirmeleri açısından Fethi Naci'ye yakın duran Mehmet Tekin'in, bir bilim adamı olarak verdiği hükmü sebepleriyle açıklamaya çalışmasıyla Fethi Naci'den ayrıldığını söylemeliyiz.

Yapılan eleştirel değerlendirmelerde der Mehmet Tekin, *" ... yazar'ın (!), bir romancı olarak 'yanlı' bir tutum takındığı, yine roman genelinde kendi düşünce ve felsefesine abartılı bir şekilde yer verdiği, olaylara ve kişilere kendi mizaç penceresinden baktığı, nihayet olaylar ve kişiler üzerinde gereksiz tasarruflarda bulunduğu ısrarla vurgulanır. Mizacın çerçevelediği ahlâkî kaygıyla (iyi niyete kapalı bir ahlâkî kaygıyla) yazılmış bir roman gözüyle bakılır Sodom ve Gomore'ye."*(2013: 15) .

Tekin'e göre, yazar, ideolojik konumu ve bu konumun getirdiği sınırlılıklar nedeniyle roman türünün ilkelerinden uzaklaşmış ve sabıkalı bir eser koymuştur ortaya:

*"Metnini kurgulayan yazar, metin genelinde fırsat buldukça araya girmiş, olayları istediği yöne çekmiş, kahramanlarını istediği yönde hareket ettirip istediği şekilde düşündürmüş, bunu yaparken de hiçbir ilke, kural kaygısı gütmemiştir."* (2013: 15).

*"Romanda baştan sona kadar etkili olan, 'bakış açısı'nın gerisinde, kendine özgü tavrı, felsefesi, mizacı ve sanatçı birikimiyle Yakup Kadri'nin bulunduğu belirtelim. Aynı şekilde roman genelinde, anlatıcıyı kimi zaman 'sözcü', kimi zaman 'dublör' olarak kullanan da yine Yakup Kadri'dir."* (Tekin, 2013: 16).

Peki, neden bunları göze almıştır sanatçı? Amacı nedir İstanbul üzerinden ağır bir medeniyet eleştirisi yaparken? *"Hedef, her şeye rağmen batılı işgalcilerle onların yerli işbirlikçilerini kötülemek, ardından onlara ev sahipliği yapan İstanbul'u lanetlemek!.." (Tekin, 2013: 17). "Onun içindir ki, Sodom ve Gomore, kötülerin ve kötülüklerin romanıdır: İşgal edilmiş İstanbul'da, bir işgalciler vardır ve hepsi kötü-*

*dür: bir de onların işbirlikçileri vardır ve yine hepsi kötüdür. Kötü öyle sert ve öyle yaygın bir zemin oluşturur ki, dıştan bakanlara (okurlara) sanki bütün İstanbul böyleymiş gibi gelir. Aslında İstanbul'un böyle görünmesi, daha doğrusu gösterilmesi, Sodom ve Gomore'nin toplumsal düzeyde tartışılması gereken temel problemidir."(*Tekin, 2013: 17)

Bir edebi eserde felsefenin (dünya görüşü) bu kadar öne çıkmış olması romanın sanatsal değerini ikinci plana itmektedir (Tekin, 2013: 17). *"... Sodom ve Gomore; felsefenin, sanatın önünü nasıl kestiğini gösteren tipik bir roman örneği olarak görülür. Sanat kaygısı ikinci plana düşünce, ortaya çıkan roman da doğal olarak tutarsız ve savruk oluyor. Y. Kadri, ne kahramanların çiziminde, ne betimlemelerde, ne olay örgüsünün tutarlı bir seyir takip etmesinde, ne de dilin kullanımında başarılı bir tutum sergiler. Sodom ve Gomore'nin genel yapısı, bir mizacın adamı olan ve dünyaya âdeta mizaç penceresinden bakan Y. Kadri'nin; öfkeli, kasıtlı, hatta kindar bakış açısını, anlatıcının marifetiyle romana ikame etmesiyle biçimlenir.* "(Tekin, 2013: 17)

Roman hakkında son derece kesin hükümler ileri süren Mehmet Tekin (2013:17), eserin ortaya çıktığı dönemin zihniyetini ve bu zihniyetin eserin şekillenişindeki etkisini şu cümlelerle ilişkilendirir:

*"Romanın yazılış sürecinde (1927-8), İnkılâp yıllarının kendine özgü mantığının etkili olduğunu kabul etmek lâzım. Unutmayalım ki İnkılâp yılları, sadece toplumu reforme etme mantığının hâkim olduğu yıllar değil, aynı zamanda İnkılâp öncesi bir toplumu, bir anlayışı, bir değerler manzumesini öteleme, unutturma anlayışının öne çıktı bir süreçtir."*

Sodom ve Gomore'nin 1927 yılında tefrika edildiğine daha önce değinmiştik. Dolayısıyla yazarın düşünce dünyasını ve eserin ortaya çıkışını etkileyebilecek siyasi, kültürel, ekonomik vb. faktörleri (zihniyet) bu tarih etrafında örgülemek gerekecek.

Yakup Kadri ve nesli, bir imparatorluğun tüm kurumlarıyla dağılışıyla birlikte yepyeni bir devletin kuruluşuna da tanıklık eder. Tarihsel anlamda oldukça yoğunlaştırılmış bir zaman dilimini işaret eden bu süreç, Tanzimat'la birlikte somutlaşan Batılılaşma gayretlerinin, çok daha keskin bir üslup ve baş döndürücü bir hızla ülke genelinde hayata hâkim kılınışını da içerir. Cumhuriyet'in ilanı, saltanatın ilgası, halifeliğin kaldırılması, başta medeni hukuk olmak üzere bazı alanlardaki kanunların küçük düzeltmelerle Batı'dan aynen alınması, kılık ve kıyafet alanındaki köklü değişimlerle örnekleri sıralanabilecek bu dönem, 'inkılâp yılları' genel başlığıyla adlandırılır. Bu zaman dilimi; hiç kuşkusuz Osmanlı ile imlenen geçmişten kesin ve süratli bir kopuşu, bunun yanında kurtarıcı ve kurucu kahraman etrafında kurgulanacak yeninin inşa sürecini kapsamaktadır.[12] Kültür ve sanat da bu yeni dönemden ve onun ideolojisinden etkilenecektir.[13] Burada iktidarın, böylesine büyük bir kitlesel dönüşümü başarıya ulaştırmak adına kültür ve sanat enstrümanlarından faydalanmak istemesi[14], bir 'inkılâp edebiyatı' arzulaması yanında bizatihi kurucu ideolojiyi benimsemiş sanatkârların çalışmaları da kastedilmektedir. Bu tam da Jusdanis'in sözünü ettiği uluslaşma sürecinin ana unsurlarından biri olan 'milli kanon' oluşturma gayretidir (1998: 79).[15]

---

[12] Bu dönemle ilgili olarak bakınız: Zürcher,2010; Lewis, 2009 ve Tunçay, 2010.

[13] Mete Tunçay'ın ifadesi ile inkılapların yerleştirilmesi adına 'ikna yerine tecebbür'ün (2001: 92-96) tercih edilmesi ve Takrir-i Sükûn sonrasında kayda değer bir muhalefetin kalmayışı iktidarın tek güç merkezi olarak sahip olduğu imkânları göstermektedir. Bu bağlamda devrimlerin gerçekleştirilmesi ve halka benimsetilmesi adına kültürden akademiye, siyasetten basın yayına bütün alanlar kontrol altında ve kullanıma hazırdır.

[14] İlk dönem Cumhuriyet iktidarın sanatı rejimin tabana yayılması adına bir araç olarak kullanışı konusunda tiyatro örneği üzerinden yapılanlar hakkında bakınız: KAYGANA, Mehmet, 1923-1940 'Atatürk Dönemi' Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, AKÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar, 2003.

[15] Sodom ve Gomore'den beş yıl sonra Kemalizm'in teorisini inşa etmek adına, Yakup Kadri'nin de aktif bir şekilde katıldığı bir grup aydın tarafından çıkarılacak Kadro (1932-34) dergisindeki 'İnkılap Edebiyatı, Devrim' başlıklı yazıları da bu doğrultuda değerlendirebiliriz. Burada çok daha yakın bir örnek olarak devrim sonrası Sovyet edebiyatı ile paralellikler de zikredilmelidir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, yukarıda ana hatlarıyla özetlemeye gayret ettiğimiz sürecin merkezi figürlerindendir. Milli Mücadele'ye destek vermiş, savaş sonrasında üstlendiği resmi görevlerle Cumhuriyet'in kuruluşunda aktif olarak rol alma imkânı bulmuş bir aydındır. Atatürk'e olan hayranlığı ve ona duyduğu güven, Cumhuriyet'e imanını artırmış hem de gelecek adına beklentilerini üst noktalara çıkarmıştır.[16] Bu bağlamda Sodom ve Gomore'yi sözü edilen dönemin zihniyet unsurlarından ve yazarın ideolojik ve estetik manada kendini konumlandırdığı noktaları da dikkate alarak yorumlamak bilimsel bir çalışma adına gereklidir. Yapılmaya çalışılan edebi eseri kendi dışındaki unsurlarla değerlendirmek değil, metnin ve onun yapısal unsurlarından hareketle girişilen yorum alanını bilimsel bir objektiflikle temellendirme gayretidir. Yapısal bir inceleme öncesinde ele alınacak metni kuşatabilmek adına böylesi bir hazırlık, dilsel bir iletinin alımlanışında arzu edileni -yazar ve metin adına- ortaya koyabilmek niyetinin bir sonucudur.

[16] Yakup Kadri'nin 1928 yılında kaleme aldığı Atatürk biyografisinde baktığımızda ilahî vasıflarla donatılmış bir kahramanla karşılaşırız. Atatürk'ün ortaya koyduğu düşünceler, ileri sürdüğü fikirler çağının dev fikir harekelerinin (Sosyalizm ve Nasyonal sosyalizm) çok ötesinde, yaşanılan problemlerin tek çözüm imkânı olarak takdim edilir. (1961:28,70,71)

## SİS'TEN DE ÖTE

Dante, Komedya'sında karanlık bir ormanda kaybolmuşken Virgilius ile karşılaşır ve "Ustamsın, kalemimsin,/ bana onurlar katan/ o güzel biçemi veren sensin."(2009: 39) diyerek bir rehber eşliğinde başlar yolculuğuna. Eserin devamında rehber olarak Beatrice görevi devralır ve okuyucu Cehennem, Araf ve Cennet'i kapsayan hayali bir gezintide şaire eşlik eder. Sodom ve Gomore hakkındaki bütün yazılar, eserin işgal İstanbul'unu anlattığı noktasında hemfikirdir. Dolayısıyla Yakup Kadri'nin de anlatma zamanından (1927) olay zamanına uzanan (1918-1923) yolculuğundan bahsedebiliriz. Her ne kadar somut olarak bir rehberin adını anmamışsa da Sodom ve Gomore boyunca Yakup Kadri'nin Fikret'in ardı sıra yürüdüğünü söylemek mümkündür.[17]

Mehmet Kaplan, Sis şiirindeki İstanbul'u değerlendirirken "Türk edebiyatında İstanbul, ilk defa Sis ile menfur ve mel'un bir şehir olarak ele alınmıştır. Fikret'ten önce İstanbul'dan bahseden Türk şair ve yazarları, onu hiçbir zaman böyle toptan bir nefret konusu yapmamışlardır." (1998; 110) der ve bu tavrın geleneğin ne kadar dışında olduğunu vurgular. Bu ifadelerin hemen ardından işgal yılları ve Cumhuriyet devrimine değinerek bu istisnai durumun Sodom ve

[17] Mehmet Kaplan Sis şiirini tahlil ederken İstanbul'un ele alınışı noktasında böyle bir paralellik kurar. Dolayısıyla Sodom ve Gomore'yi okurken Tevfik Fikret ve eserini anımsamak aşırı yorum olmaktan uzaktır. "İstiklâl mücadelesi esnasında ve bilhassa Ankara'da yeni bir hükümet kurulduktan sonra, İstanbul, ahlâk sukutunun, çöken bir devir ile medeniyetin timsali haline geldi. Yakup Kadri, Sodom ve Gomore adlı romanında, İstanbul'u böyle gösterir."(1998; 111) Yukarıda ifadeler aynı zamanda genel anlamda romanı ortaya çıkaran zihniyetin kökleri için de dikkate değer bir referans noktasıdır.

Gomore vb. eserler ile yerleşik hale gelişini –en azından belirli bir dönem için- izah eder (1998;111).

Fikret, şiirinde İstanbul'u kalın ve boğucu bir sis tabakasının altında her şeyiyle eski, yıkılmış bir harabe olarak bütünüyle olumsuzlarken sesle birlikte ama sesten çok imaja dayalı bir kompozisyon kurgular. İstanbul'u halifenin yaşadığı şehir ve Osmanlı devletinin başkenti olmasının yanında tüm geleneksel çağrışımlarıyla mahkûm eder. Yakup Kadri de benzer bir tavırla İstanbul'un geçmişe ait bütün çağrışım değerini olumsuzlayarak lanetli bir şehir tablosu oluşturur. Esere yöneltilen eleştirilerin sözü edilen imajın aşırı olumsuzluğu üzerinde yoğunlaşması –ki bu haklılık ve haksızlık değerlendirmesine sıkışmıştır çoğunlukla- estetikten çok siyaset bilimin konusu olsa gerek. Yapısal anlamda romana yaklaşmak için bunun ötesinde eserin ne şekilde kurgulandığı ve bütünü oluşturan parçaların bir araya getirilişi üzerinde yoğunlaşmak, bahsi edilen iki durum arasındaki ilişkileri okumak ve yorumlamak sübjektiflikten kurtulabilmek adına zaruridir.

## SODOM VE GOMORE'DEN CEHENNEMLİK TABLOLAR

### SAMİ BEYLERİN HANESİNDE BİR DAVET

Roman, Captan Gerald Jakson'un günün geç vakti yataktan kalkışının ve bir davet için hazırlanışının anlatıldığı, daha çok okuyucuyu asıl vakaya hazırlayan bir tablo ile başlar. Captain Gerald Jackson Read[18]'in merkezinde yer aldığı bu tablo, aşırı kaçan bir yemeğin ve içkinin yorgunluğuyla yatakta uzanan-daha sonra bir yılana benzetilecek (Karaosmanoğlu, 2008;14)- işgal zabitinin İstanbul'daki yaşamı hakkında okuyucuyu bilgilendirme ve onu metne hazırlama işlevini görür.

İstanbul'a geldiğinden beri flörtsüz kalmayan Captan, aşk ve sevda oyunlarına doymuştu: "Etrafını saran bu sıkışık kuşatma kolu Büyük Britanya ordusundan daha karman çormandır. Bunun içinde yalnız Türk'ü değil, Rum'u var, Ermeni'si var, Yahudi'si var; dulu, evlisi, genci, geçkini var; kumralı, esmeri, tombulu, narini var; bunun içinde Juliette gibi hassası, Ophelia gibi hayalperesti; bunun içinde Kleopatra gibi işvelisi, Katerina'dan ihtiraslısı var. Zavallı Gerald Jakson Read bir eski Romalı sofrasına davet edilmiş gibi hangi yemekten yiyeceğini şaşırıp kalmıştı (Karaosmanoğlu, 2008;12).

---

[18] Bu ismin ilk sayfalarda uzun uzun tekrarı, okuyucuda olumsuz bir etki oluşturmak içindir. Konumunu ve temsilcisi olduğu kudreti vermek adına seçilen bu isim daha sonra bir yılana benzetilecek kişi için son derece uygun. Yılan gibi uzun Türk hançeresinde söylenişi güç ve acı verici bir isim. İngiliz imlasıyla yazılışı Türkçe bir roman için anlatılan dönemin şartları düşünüldüğünde baskın olanı, kendisine tabi olunanı işaret ediyor.

Anlaşılan o ki romancının, okuyucuyu arzu ettiği atmosfere sokmak için beklemeye tahammülü yok. Henüz ikinci sayfada kurgunun hangi eylemlerin dolayımından ne tür duyguları harekete geçirmek istediği çok açık: Tefessüh. Aşırı kaçan yemek ve içki, bıkkınlık uyandıran şehvet ve Roma sofrası ibareleri tefessüh sözcüğüyle nitelenen durumu çağrıştırmak için seçilmiş. Bedensel hazlara doymuş bu İngiliz subayının yatağında kıvrılmış bir yılana benzetilmesi (Karaosmanoğlu, 2008;15), Captain Gerald Jakson Read isminin bu benzetmeyle görsel ilişkisi -bir yılan gibi uzayan söyleniş elbette tesadüf değildir- ve İngiliz imparatorluğunun dünya haritasında bir yılan gibi çöreklendiği topraklara gönderme yapan bu ifadeler ilerleyen sayfalarda nasıl bir manzaranın bizi beklediğinin habercisidir. Ancak tefessüh nitelemesinde dışardan gelenler, içerde buna izin veren ve destek olanlara nazaran daha edilgin konumdadırlar. Ayartan, bozulmaya ve başkalaşmaya sebep olan Batı'nın yanında kendinden uzaklaşan, soysuzlaşan bir Doğu (İstanbul) belirginleştirilmek istenir.[19] Uykusundan uyanan ve geç kaldığı randevusuna yetişmeye çalışan Read'in 'bir Türk kızı' ile ilişki yaşaması sözünü ettiğimiz duruma köprü kurma işlevini görüyor.

Buradan bakınca bir Türk evine davet edilen C. G. J. Read'in durumu daha da çarpıcı. İşgal askeri bir Türk evine davetli ve bir Türk kızı ile flört ediyor. Buradaki zıtlıklar ve sözcük seçimleri dikkat çekici. İşgal güçleri zorla bir vatana girmiş ama bir Türk evine davet edilmiş-romanda tam bir yaltaklanma olarak sunulmuş- hem de evin kızı ile flört edebiliyor. Oysa normal olan tam tersidir. Romanın ilerleyen bölümlerinde anlatılanlarla birleştirdiğimizde işgal ifadesinin İstanbul'u idare edenler için geçerli olmadığı sonucuna ulaşmamız zor değil. İmparatorluk başkentini Sodom ve Gomore yapan da bu. Evine, mahremine düşmanın girmesine izin veren zihniyetin ülkesine

[19] Burada bozulmaya açık olan, soysuzlaşan öznenin Leyla ve çevresindeki kadınlar üzerinden somutlaştırılmış olması Nurdan Gürbilek'in yerinde tespitini akla getirir. Osmanlı aydının, sanatçısının batıya benzeme çabalarındaki aşırılıkları kadınsılık üzerinden görünür kılması, sanat eserinin arkasındaki duyuş ve düşünceyi ortaya koyması açısından son derece önemlidir (2004: 51-75).

giren düşmana karşı çıkması da beklenemez. Dolayısıyla bu ev ve onun gibi olan diğerleri aslında birer sembol. İstanbul'un, başkentliğini yaptığı imparatorluğun ve onun temsilcisi olduğu zihniyetin mütareke dönemindeki halinin sembolü. 'Türk evi, Türk kızı ve Captain Geral Jakson Read' ifadelerinde üslup da bu düşünceyi destekliyor. Bir Türk kızı genellemesi hemen aşağıda açıklanıyor; böylelikle bu kızın da bir sembol olduğu gösteriliyor. Türk kızı (Leyla): Zira bu kız, İstanbul'da tanıdığı kadınların –mukayese edilmez bir surette- en zekisi, en bilgilisi ve İngiliz terbiyesine, İngiliz kültürüne en ziyade yakın olanıydı. O kadar ki, Read, bu kızın yanındayken kendini yabancı bir yerde ve ait olduğu kültürün uzağında hissetmiyor. Dansı ve edebî sohbetleriyle tam bir batılı (Karaosmanoğlu, 2008;15). Bu ifadeler Türk kızı için bir yabancının övgüleri olsa da anlatıcı böyle bir övgünün okuyucu nezdindeki etkisini az çok hazırlamıştır. Nasıl şehir İstanbul olsa da yaşayış olarak Sodom ve Gomore'ye daha yakınsa, Leyla da Bir Türk kızı olarak 'Lili'ye daha yakındır (Karaosmanoğlu, 2008;16). Peki, nasıl oldu da bir Türk kızı –romandaki anlatımın telkin ettiği dille- bu hale geldi. Tabii ki muhit... 'Ana, hâlâ gençlik taslayan ve kızlarıyla rekabet eden kart işvecilerden biri(Karaosmanoğlu, 2008;15); baba 'Düyunu Umumiye'nin eski yüksek memurlarından Sami Bey adında bir alafranga emekli tipi' (Karaosmanoğlu, 2008;16). Evini çıkarları için yabancı subaylara açan hatta Jakson Read'ie bile 'Vay, bütün işgal kuvvetleri burada!' (Karaosmanoğlu, 2008;16) dedirtecek kadar bu hususta pervasızlaşan bir tip... Burada anlatımın iyice yukarıdaki tematik amaca yoğunlaştığını görüyoruz. Leyla ve ailesinin evi "Genç zabit kapıdan içeri girince karşısına tesadüf eden portmantoyu renk renk askerî kaputlarla, pelerinlerle, kasketlerle, tıka basa yüklü buldu ve bu kargaşalıktan irkilmiş bir adam tavrıyla: -Vay, bütün işgal kuvvetleri burada! Diye söylendi. (Karaosmanoğlu, 2008: 16)" ifadelerinde görüldüğü gibi sadece bir betimleme ve anlatıcının cümleleriyle geçilmemiş, bir işgal subayının şaşkınlığını belirten ifadeyle güçlendirilmiştir.

Romanın asıl olay örgüsü öncesinde anlatılar Jackson ve Leyla karşılaşmasına kadar sürer. Bu kısa ama telkin üslubunun yoğunlaştırıldığı sayfalarda okuyucu yazarın niyeti (Eco, 1991) doğrultusunda bir okuma için hazırlanır.

Eserde kurmaca yapı olay etrafında şekillendirilmiş olup söz konusu olay halkaları Allah'ın azabına layık iğrençliklerin yaşandığı davetler (sahne) şeklinde tablolaştırılmıştır. İlk davet Leyla ve ailesi tarafından gerçekleştirilir. İlk olay halkası da Leyla ve Read karşılaşması ile başlar. Bu karşılaşmanın dekoru dikkat çekicidir. Bir babanın ticari çıkarları için tıka basa işgal güçleriyle dolu bir Türk salonu (!) Okuyucuyu iğrendirme çabası... Leyla, Read adında bir gerçek kişiyle değil, Dorian Gray ile karşı karşıya. Güzelliği ile tüm davetlilerin – tabii ki hanımların- gözlerini alamadığı bir kahramanla (Karaosmanoğlu, 2008;17)... Burada Leyla'nın Jakson Read'dan öte bir hayalin peşinde olduğu görülüyor. Kitapların, edebiyatın ve sanatın beslediği bir hayal bu. Leyla'nın ve onun şahsında bu hayallerin ardına düşenlerin sarhoşluğunu göstermek adına dikkat çekici bir metafor. Çünkü Dorian Gray'in güzelliğinin yanında kabul edilemez bir ahlaksızlık ve alçaklığın temsilcisi olduğunu söyleyen Read'in hemen yanı başında, gerçekleri göremeyecek kadar kendinden geçmiş bir doğulu -aynı zamanda Müslüman, İstanbullu- kimliğiyle Leyla gözden kaçırılamayacak bir kontrast oluşturmaktadır.

Yukarıdaki ifadelerle Leyla, bir rüyanın, gerçekle bağları oldukça zayıf bir hayalin peşindedir. Kendisi için seçilen isim de bize böyle bir çağrışım kapısı açar. Leyla ve Mecnun'da aşkta sınırları zorlayan deliliğin eşiğine varan -cünun kelimesinin anlamı aklı örtülmüş, aklını kaybetmiş- Mecnun hemen akla gelecektir. Yalnızca elimizdeki metinde batı karşısında, aklını kaybetmişçesine sürüklenecek Leyla'dır. Apaçık görüldüğü gibi burada isimler alegoriktir ve aslolan arkalarındaki anlamlar ve çağrışımlarıdır. Şurası açık ki Leyla ve çevresindekilerin aklını kaybetmiş, köksüz betimlenişleri roman genelinde kişilerin alegorik manada temsil ettikleri tümeller için de uygundur. Sonuçta burası bir Osmanlı şehridir ve içindekiler bu şehrin ve impa-

ratorluğun halini de müşahhas kılmaktadır. Sahnenin devamında Majör Will ve Orhan'ın tanıtılması bu bağlamda değerlendirilebilir. Yeni doğmuş bir domuz yavrusu gibi pembe ve şişman vücudu kâh işveli kadınların ayakları altında bir puf vazifesi gören; kâh barlarda, meyhanelerde bir devrilmiş küçük fıçı haline gelen Majör Will, İstanbul'a eğlenmeye gelmiş bir milyonerdir. Ama nasıl eğlenmek? Herkese herkesle istediğini yapma hürriyeti tanıyan pişkin bir hovarda eğlencesidir söz konusu olan (Karaosmanoğlu, 2008;18-19). Ve onun irtibatzabiti Orhan. Cihan harbinde kısa bir süre yedek subaylık yaptığı için hala üniforma ile dolaşan, bununla kendisine işgal kuvvetleri yanında resmi bir mevki teminine çalışan bir serseri olarak tanıtılan Orhan, önemli bir semboldür (Karaosmanoğlu, 2008;19). Osmanlı'nın kurucusu Osman beyin oğlunu akla getiren bu isim, işgal dönemi İstanbul'undaki Sultan ve çevresindeki hükümetleri kapsayan bir çağrışım değerine sahiptir. Hem Sevr antlaşmasını onaylayan hem Anadolu'daki hareketlenme sonrasında işgal güçleriyle birlikte olan (resmi ideolojinin bu söylemleri anlatma zamanı için son derece işlevsel) iktidarın karikatürüdür. Orhan, Major Will'in en önemli yardımcısıdır. İşgal kuvvetlerinin de en büyük destekçisi mütareke dönemi iktidarı ve paydaşlarıdır. Bazen efendisinin namına bir kadına ilanı aşk ederek vazifesini ifa eden Orhan, bazen de onunla birlikte ele geçirilecek kadın için kafa yorar (Karaosmanoğlu, 2008;20). Yukarıdakilerle birlikte düşünüldüğünde genel manada işgal kuvvetlerine yardım edenler, özelde ise dönemin iktidarı hedeflenmiş gibidir.

Salonu tanımaya devam ediyoruz. Madam Jimson: Read'in ilk göz ağrısı. Koyu ela gözlü, levent bir kadın. Küstah bir tarzda boyalı dudaklarının arasından iri, beyaz ve sıcak dişlerini göstermek için durmadan güler ve bu gülüşüne kuvvetli cinsiyetinin bütün ifade gücünü koyan (Karaosmanoğlu, 2008;20) bir levanten olarak tanıtılan Madam Jimson için "... o kanlı dudaklarının arasından o beyaz, iri ve sıcak dişleriyle gülüyordu." (Karaosmanoğlu, 2008;21) denilirken, hissedilir bir şekilde yırtıcı hayvan imajı kullanılmıştır. Böylelikle özelde Jimson genelde ise bu tablonun diğer figürlerinin insanın be-

densel yönünü, hayvaniliğini temsil etmesi arzulanmıştır. Yanından geçerken göğüslerini Read'e sürten bu kadın için kocasından bahsedilmesi dolgun ve taşkın bir kahkaha vesilesidir (Karaosmanoğlu, 2008;21). Bu anlatıma üslubu Jimson ve temsil ettiği Levanten yaşamı müstekreh kılmak içindir. Kocası varken başka bir erkekle birlikte olan, cinsiyetinin tüm avantajlarını arzuları için ortalıkta kullanan, aile gibi kutsallara gülüp geçen bir tip... Şehre Sodom ve Gomore denilmesini haklı çıkartan bir betimleme ve roman kişisi.

Romantizmin, edebiyatın, aşkın dünyasında kendini kaybetmiş bir ruh daha, Azize Hanım: Read'in peşinde, kitaplarda, edebiyatta görüp gerçek hayatta aradığı ilgiyi bulamadığında içkiye ve sarhoşluğa sığınan bir zavallı (Karaosmanoğlu, 2008: 22). Tabi anlatma zamanının Batı hayranı ama onun hakkında en ufak bilgisi olmayan, hayatı kişisel zevkleri uğruna koşturmaktan ibaret gören orta sınıf burjuva tipi, soysuzlaşma tablosunda alegorik bir figür olarak.

İlerleyen saatlerde ziyafetin yerini daha samimi bir topluluğun katıldığı çay sohbeti almıştır. Romanın ilk çatışması da burada yer alır. Leyla, çay sohbetine kalması için Read'i ikna etmeye çalışırken annesi bir şekilde buna mani olur. Bir yerde muharebenin ilk kurşunu sayılabilecek bu çatışma asıl kişilerden Necdet'in tanıtılmasına zemin hazırlar. "Leylâ'nın dayısının oğlu (ve nişanlısı-MK) Necdet mutaassıp bir İngiliz düşmanı idi. Bir İngiliz'e uzaktan selâm vermek, bir İngiliz'le ahbaplık etmek, bir İngiliz'in bulunduğu topluluğa girmek, hatta tramvay ve vapur gibi umumî yerlerde bir İngiliz'in yanına oturmak bu genç adam için dayanılmaz bir azap olurdu." (Karaosmanoğlu, 2008: 24). Necdet'in bu İngiliz düşmanlığı, eğitimini Fransa ve Almanya'da yapmış olması ve Heine'nin tesiri altın olmasının yanında İngilizlerin Osmanlı ülkesinde yaptıklarıyla izah edilir. Sonuçta, Amerikalıların yerli kabilelere uyguladığı 'kitle halinde yok etme'(Karaosmanoğlu, 2008: 24) siyasetinin benzerini Türklere uygulayan bir millettir İngilizler.

İlk bakışta Necdet'i betimleme işleviyle kurgulandığı izlenimi veren bu satırlar, asıl olarak okuyucuyu yönlendirme ve bilgilendirme amacına hizmet eder. Yarım sayfayı aşan bu bölümde, İngiliz denildiğinde ne anlaşılması gerektiği belirgin bir öğreticilikle nakledilir.[20] İkincil olarak da birazdan Leylâ ile Necdet arasında yaşanacak çatışmanın belirginleştirilmesine hizmet etmektedir. Bir tarafta her şeyiyle İngilizlerden nefret eden Necdet, diğer tarafta İngiliz terbiyesi ve kültürüne yakınlığıyla tanıtılan ve nişanlı olduğu halde bir işgalci subayla –üstelik İngiliz– flört edebilen Leylâ. İşgal subaylarının yokluğunda onları küçümseyen ifadelerle sahneye dâhil olan Necdet'e – okuyucu nişanlısının işgalcilerle flört ettiğini bilmektedir ve bu anlamda duygusal olarak şartlandırılmış bir konumdadır– Leylâ, tekrar gelebileceklerini hatırlatır. Bu açık bir tacizdir ve iki açıdan dikkat çekicidir: Birincisi misafirler içinde Leylâ'nın sözleri tercihini ve yerli olanı aşağılayışını gösterir. Nişanlılık ve flört sözcükleri hangi ilişkinin yerli hangisinin Batılı olduğunu bulmamıza yardım eder. Bu çatışmada Leylâ'yı pervasızlık noktasına getiren güç kendi vasıflarından çok Read'in konumudur ve daha da onur kırıcı olan budur. İkincisi metin altı anlam (Menteşe, 1998) olarak niteleyebileceğimiz yoruma açık bir güzergâhı önümüze serer. Bir Türk erkeği için, nişanlısının evine, mahremine bir yabancının, düşmanın ne zaman girip giremeyeceğine karar verememek, buna muktedir olamamak, İstanbul'un işgali ile ya da Sevr sonrası işgallerle ile ülkenin içine düştüğü zillet budur işte. Leylâ öyle bir sarhoşluk ve şuursuzluk içindedir ki sebep olduğu rezilliği örtmek, yumuşatmak isteyen annesine bile tahammül göstermez. Hatta İstanbul'un tefessühünü somutlaştırmak adına burada Leylâ, Read'le ilişkisinin annesi tarafından kıskanıldığını izhar etme derekesine düşürülür (Karaosmanoğlu, 2008: 26). Hemen ardından girişilen diyalog sözü edilen rezaleti daha da belirgin-

[20] Bu durum Necdet'in roman boyunca söz konusu idealin temsilcisi değil, bu idealden uzaklaşmanın sebep olabileceklerini temsil ettiği düşünüldüğünde açıklığa kavuşur. Çünkü Necdet, Jakson Read ve benzerlerine karşı küçük düştüğünde ideal olanı mücadeleyi değil içgüdülerine teslim olmayı tercih edecektir.

leştirir. Makbule Hanım ve ailesi, evleri İngilizler tarafından işgal edilince sokakta kalmıştır. Çamaşırları bile işgalcilerin elindedir (Karaosmanoğlu, 2008: 27). Konuşmayı milli gurur adına dayanılmaz kılan bu ayrıntıdan sonra Sami Bey'in, harpte bunların doğal karşılanması gerektiğini, Osmanlı'nın (biz) kazanması halinde kim bilir neler olacağını söyleyebilmesi yazarın niyeti açısından şehri lanetlik kılan bir tablodur.

Bir genç kızın çeyizine el konulmasını kınamak şöyle durusun bizzat sözü edilen genç kızın (Nermin) bu durumu, Read ile başka türlü bir araya gelme ihtimali için önemsiz görmesi de başka bir ayrıntı olarak verilmiştir. Konuşma sırasında Nermin'in anlatıcı tarafından "Bu sözleri söyleyen on altı, on yedi yaşlarında bir okul çocuğu idi ve bu çocuğun küçücük, körpecik vücudu içinde şimdiden bir monden hanımın bütün ihtirasları kaynaşıyordu." (Karaosmanoğlu, 2008: 28) cümleleriyle takdimi, sözü edilen 'başka türlü tanıtma'nın ne anlama geldiğinin net işaretidir. Bu da tablo için kullanılan lanetlik nitelemesini tartışmaya kapatacak bir kurgusal yönlendirmenin (niyetin) kanıtı olarak görülebilir. Tam bu noktada daha önce ifade ettiğimiz tablonun merkezinde yer alan görüntü son derece keskin bir dille somutlaştırılır. Nermin'le girdiği tartışmada hem muhatabını hem de İngilizleri aşağılamaya koyulan Necdet, nişanlısının Read ile flört ettiği haberiyle sarsılır. Arka planda Leylâ ile Read arasındaki telefon konuşması ise Necdet'in yaşadıklarını tahammül edilmez kılar: "Gerçi içerdeki sesler artık bir telefon konuşması hududunu ve şeklini çoktan aşmıştı. Sanki karanlık bir alkovda (odada, kameriyede) durmadan sıkıştırılan, gıdıklanan ve öpülmek istenen bir kadın vardı ve bu işitilen sesler doğrudan doğruya onun cinsiyetinin derinliklerinden gelen haykırışlardı." (Karaosmanoğlu, 2008: 30) Flörtün çok ötesinde cinsel imalar içeren bu satırlar, bir tablo olarak niteleğimiz bu daveti, davetin gerçekleştiği evi, işgal altındaki şehri ve daha fazlasını Sodom ve Gomore başlığı altında müptezel kılar. Bir işgal subayı karşısındaki konumuyla Leylâ, sırf kıskançlığı yüzünden, Leylâ'nın yaptıklarını yapamıyor olması nedeniyle büründüğü psiko-

loji ile Nermin, bütün davetlilerin ortasında düşürüldüğü konuma ilaveten Leylâ ve Read ilişkisi karşısındaki durumuyla Necdet, bütün bunlara ev sahipliği yapan Makbule Hanım ve Sami Beyler, son olarak da benzer rezilliklerin aktörleri oldukları sezdirilen diğer kişiler, 1927 yılının kabulleri düşünüldüğünde Sodom ve Gomore'ye ait bu ilk tablonun figürleridir.

Böylesine dehşetli bir sahneden sonra Necdet'e odaklanılması da ideal olanı, olması gerekeni gösterme çabası olarak değerlendirilmeli. Unutmak için kaçan, kendi ruhunun denizinde bir tahta parçası gibi sürüklenen (Karaosmanoğlu, 2008: 34) iradesi ve aciz bir kimlik olarak çizilen Necdet'in dişleri arasından Leylâ için "Orospu, orospu!" (Karaosmanoğlu, 2008: 35) ibareleri dökülür. Peşinde olduğu şey kişisel gururudur. 'Mutlaka bir gün elime geçeceksin!" diye mırıldanırken içinden bir ses 'Hayır, Ayaklarına düşersin!' karşılığını verir (Karaosmanoğlu, 2008: 35). Necdet'in iradesizliğinin itirafı olan bu cümlelerin ardında, Necdet'le nişanlanması kararını ailesinden işittiğinde, Leylâ'nın bir hastalık, ihtiyarlık ya da ölüm gibi sakınılamaz bir duruma evet diyen bir tavır takınmasına karşı duyduğu bastırılmış öfke yer alır. Evet, bastırılmıştır çünkü Necdet, tüm yaşanlara rağmen Leylâ'yı hayatından çıkardığında doğacak boşluğa koyabilecek bir şeye sahip değildir.

Romanın ideolojik çekirdeğine giden patikalardan biri bu sembolik işaretin ardındadır: Kişisel hazzın karşında konulabilecek bir değer... Daha otuz altıncı sayfada olsa da okuyucu için sır olmaktan çıkan bu değer tabii ki milli bilinçtir. Oysa Necdet'in hayal edebildiği sadece odasında yer alan Leylâ'ya ait eşyaları kırmak ve onlardan kurtulmaktır. İçine düştüğü bu durumdan kurtulma iktidarından yoksun olan Necdet için gidecek bir yer yoktur. Bilinçsiz bir şekilde kendini Beyoğlu'nda bulur. Edebiyatımızda batılılaşmanın, Batı'nın ve onun kültürel işgalinin giriş noktası olarak yer bulan Beyoğlu, bilinçli bir tercihtir. Sonuçta bu şehri ve içindekileri lanetlik kılan, tefessüh etmeye getiren şey Batı'yla giriştiği yanlış ilişkidir. "Yazık, yüreğimdeki yangını bu bataklıkta mı söndüreceğim? Kim bilir belki,

bu bataklığın serinliği etin iltihaplarına karşı birebirdir." (Karaosmanoğlu, 2008: 37) ifadelerinde tekrarlanan 'bataklık' sözcüğü, 'tefessüh etmek' şeklinde adlandırdığımız yargının dile getirilişidir. Hastalığın kaynağı olarak işaret edilen Batı ve ona duyulan şuursuz hayranlık sonrasında kendini gayri ihtiyari bir şekilde Beyoğlu'nda, Batı'nın değersiz bir taklidinde bulma durumu kurgulanan sahneyi ironik bir hale getirirken Necdet'in kişiliğinin anlatılması için de fırsat oluşturur:

> *"Gerçi henüz yirmi beşini bitirmemişti. Fakat beş senelik Avrupa hayatında maddi zevklerin hemen hepsini tatmıştı. Zaman zaman metresleri de olmuştur. Bir tanesi vardı ki onu bütün bir sene binbir büyü ile oynayan yılanlara benzeyen kollarının arasında tutmuştu."* (Karaosmanoğlu, 2008: 37)

Necdet'i tanıtan bu satırlarda 'maddi zevkler, kadın, yılan, büyü ve kolları arasında tutmak (esaret, MK)' sözcükleri etrafında kurulan Batı imajı, işgal ve sömürü şeklinde kendini gösteren Batı hegemonyasının hangi safhalardan sonra ve nasıl oluştuğuna dair bir değerlendirme olarak okunabilir. Romanda Leyla ve Necdet çevresi ile sembolize edilen İstanbul ve Osmanlı devletinin içinde bulunduğu durum böylelikle genellemeye imkân tanıyan bir üslupla anlatılmaktadır. Ayrıca, Leyla ve Read ilişkisinde, acınacak bir halde bırakılan Necdet hakkında verilen bu ayrıntıyla yaşananların sebep sonuç ilişkisi üzerinden izahı da yapılmış olmaktadır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi anlatılanları lanetlik kılan, kişilerin seçimleridir ve sırf bu yüzden Batı, sözü edilen ilişkide edilgen gösterilmiş; ona benzemeye çalışırken kimliksizlik ve tefessühe düşenlerin yapıp ettikleri ön plana çıkartılmıştır.

Necdet'le ilgili ifadeler aynı zamanda, bu gencin 'olması gereken'le arasındaki mesafeyi göstermek için de kullanılır. Batı'yla ilişkisi noktasında Leylâ'nın çok da uzağında değildir. Bu sebeple alıntıladığımız satırların hemen sonrasında bir taksici tarafından bile aşağılanır ve yapılanları sineye çekmek zorunda kalır. Yapması gerekenler hakkında herhangi bir fikre sahip olmadığından çareyi içkiye ve sar-

hoşluğa sığınmakta bulur. Sefih bir sarhoşluğun sebep olduğu acılardan kurtulamayıp, en azından kaçmak adına başka bir sarhoşluk peşinde koşmak. Beyoğlu üzerinden yapılan ironinin devamı olarak okunabilecek bir durum.

Necdet'in Maksim Bar'da karşılaştığı manzara hem kendi durumunu hem de şehrin halini tasvir eder gibidir:

> *"Paltosunu vestiyere dar attı; soluğu içki masalarından birinde aldı. Çoktan numaralar bitmiş, umumi dans başlamıştı. Kâh aç kalmış bir sürü çakal ulumalarını, kâh babası tutmuş bir alay zenci karısının çığlıklarını, kâh sadece dar bir oluktan akan su seslerini hatırlatır bir karışık gürültü içinde kadınlı erkekli elli altmış kişilik bir insan kümesi mihanikî bir ahenkle dönüp duruyordu. Hava ılık ve kokulu idi ve koyu bir aydınlık içinde birçok duman beyaz ipekten serpantinler gibi herkesin başı üstünde durmadan çözülüp toplanıyordu."* (Karaosmanoğlu; 2008: 39)

'Çakal ulumaları, bar, kadınlı erkekli dans eden insan kümesi ve beyaz duman' sözcükleri eşliğinde okumamız istenen bu tasvirin işgal edilmiş bir şehirde yer alışı okuyucuda oluşturulmak istenen iğrenme duygusunu bir kez daha somutlaştırır. Leylâ'nın evindeki görüntü biraz daha genelleştirilmiş, lanet edilesi durum şehre doğru yaygınlaştırılmıştır. Artık yapılması gereken manzaranın ayrıntıları üzerinden bu duyguyu mümkün olduğunca belirginleştirmektir. Ve bu esnada tekrarlanan 'Madmazel bana bir cin-vermut daha! (Karaosmanoğlu; 2008: 40) sarhoşluğa kaçma duygusunu değersizleştirmek.

İlk olarak smokinleri ve sair sivil kıyafetleriyle ev sahibi konumundaki İngilizlere dikkat çekilir. Sonra işgaldeki konumlarına uygun diğer milletlerin temsilcileri anılır. Biraz ötede manzaranın sarhoş ve hayran izleyicileri Rum çıraklar gözlemlenir. Necdet'in tam karşı masasında "... kenarları bağa çerçeveli büyük ve yuvarlak gözlüklerini zeytin renkli kalın yaşlı, yontulmamış ilkel yüzü üstünde tek medeniyet ve zarafet alameti gibi taşıyan şu traşlı ve şişman adam

mutlaka ticaretle meşgul bir Ermeni'dir. Belki şu dakikada kendisini birden bire zengin edecek en kolay ve en karanlık vurgun şekillerinden birini aklından geçirip durmaktadır. Acaba bir takım düzmece belgelerle İngilizlere müracaat edip Türklerden birinin malına sahip mi çıksam; yoksa Anadolu'da millî hareketi gözetlemek ve ihbar etmek için bir şebeke kurmak bahanesiyle 'İnteligence Service'nin örtülü ödenek kısmından bazı parlar mı sızdırsam diye düşünüyor." (Karaosmanoğlu; 2008: 41)

Başka bir noktada levanten bir karı koca 'ki gizili münasebetlerine dair gayet kirli bir meseleyi bu umumî yerde münakaşa etmektedirler. Daha doğrusu kadın mutlaka bir yarı fahişe olacak, herifte para karşılığında susturulan bir koca... Kim bilir kadın ara sıra kesinin ağzını kapıyordu da herifin ağzı mı açılmaya başlıyordu? Yoksa elâleme gösteriş olsun diye bazen böyle herkesin içinde bir takım yapmacık kıskançlık rolleri mi oynanıyordu?" (Karaosmanoğlu; 2008: 41) cümleleriyle tasvir edilir:

> *"İngiliz zabitleriyle dolu localardan birinin bitişiğinde türlü şaklabanlıklarla dikkati çekmeye çalışan bir Yahudi ailesinin gülünç, adi ve sırnaşık halleriyle boş yere zihnini meşgul etmeye çalıştı. (...) Kadınlarının pırıl pırıl elmaslarıyla göz kamaştıran bu ailenin işgal ettiği locanın sanki bir kazan içinde kıvılcımlar saçarak kaynayan bir hali vardı: Öyle ki bu altı yedi kişilik grupta adeta locanın duvarlarından dışarıya taşıyor gibiydi. Bütün bu neşe kaynayışının hep yanlardaki İngilizlerle kendi arlarında bir akışma, bir tanışma temini maksadı güttüğüne şüphe yoktu. Çünkü, kadınların gözleri kahkahalarla gülerken hep İngiliz zabitlerindeydi! Erkeklerden biri bir tuhaflık yaptı mı yan tarafa dönüp acaba görüyorlar mı diye bakmaktan geri kalmıyordu. Fakat ne yazık ki İngilizler hiç oralı değildiler."* (Karaosmanoğlu; 2008: 42)

Bütün bu sahnelerin arasında hep aynı yalvarış: "Madmazel bir cin-vermud daha!" Oysa Necdet için, ne içine düştüğü kişisel durumdan ne de kendi durumunun genele teşmilini sağlayan alegorik

sahnelerden kaçabileceği bir yer yoktur. Daha fazla sarhoşluktan başka aklına gelen bir çözüm de...

Böylelikle bir tablo şeklinde kurgulanan ilk olay halkasının tüm ayrıntıları gözler önüne serilmiştir. Çevrede bir ev sahibi edasıyla gezen, eğlenen işgalciler; bir yanda onlara yaltaklanmaya çalışan Ermeni, Yahudi ekalliyet; diğer yanda hiçbir kaideye bağlı olmadan yaşayan levantenler; sokaklarda bile sırf bir İngiliz'i bekliyor olmanın gururuyla yerli halkı aşağılayan taksiciler ve bütün bunların ortasında ekonomik çıkarları adına işgalcilere evini ve mahremini açmaktan çekinmeyen bir ailenin kızının, üstelik nişanlıyken, bir İngiliz'le flörtü ve bu haldeyken bile ne yapacağını kestirmekten aciz, içki ve sarhoşluğa sığınmış bir Türk genci, Sodom ve Gomore'den sunulan ilk görüntülerdir.

Görüldüğü gibi romanda, hilafetin ve Osmanlı devletinin başkenti olan İstanbul'u Sodom ve Gomore kılan Batılılaşmak ya da işgal değil Batıyla girilen ilişkinin mahiyetidir. Necdet ve Leylâ'nın etkisinde bulundukları sarhoşluğun (hastalıklı durumun) içinden kurtulamayışları- özellikle anlatıcının Necdet üzerinden aktarılan bölümlerde- nedeniyle sergiledikleri çelişkili davranışlar romanın geneli düşünüldüğünde işlevselliği ortaya çıkacak bir tavırdır. Kurmacanın inşasında benimsenen ideal olanın, olması gerekenin olumsuzluklar dolayımında sunulması tavrı, varsayılan negatif durum üzerinden gerçekleştirilecek bir okuma ve arayış sonrasına bırakılmıştır.

## NURİYE HANIMLARIN ÇAY DAVETİ VE SONRASINDA YAŞANANLAR

İstanbul'u Sodom ve Gomore yapan tablolardan ikincisi Nuriye Hanımın çay daveti etrafında kurgulanan çatışma ve karşılaşmalar üzerinden anlatılır. Bunun öncesinde anlatıcı, ilk davette olduğu gibi Read'i benzer bir durumda karşımıza çıkarır. Gece boyunca fazla kaçırılan yemek, içki ve kadınlarla geçirilen zaman sonrasında geç saatlere kadar yatağından çıkamayan -yılan benzetmesini hatırlayalım- Jakson Read, bu sefer işgal ordusundan bir subayla konuşturulur. IV numaralı bölümün başındaki epigraf bu konuşmanın niçin kurgulandığını açıklar gibidir:

> *" 'Kezalik erkekler dahi nisa'nın tabiî istimalini terk ile kendi şehvetlerinde birbirleriyle kızışıp erkek erkek ile fuhşiyat işleyerek nefislerinde kendi dalaletlerine lâyık olan cezayı buldular' Ahdi Cedid, Pavlus Resul'un Romalılara Hitabı"* (Karaosmanoğlu; 2008: 44).

Yukarıdaki alıntı doğrultusunda okunması istenen vaka, bir diyalog şeklinde kurgulanmış, sözü edilen diyalog iki arkadaş arasında gerçekleşen bir karşılaşmayken, belli meseleler hakkında tarafların ayrılıkları bir çatışma atmosferi oluşturmuştur. Böylece her iki kişinin de söyledikleri metnin niyetine uygun bir yorum ve alımlama imkânına kavuşturulmuştur.

Captain George Marlow, Jakson Read'in İstanbul hayatını şarklı bir paşanın hayatına benzetir: "Her gece bir haremde bir odalığın koynunda yapmadığı kalmıyor, sonra bütün gün yatağından dışarıya çıkmak istemiyor. (...) Paşa hazretleri, şimdi de kölelerinizden birini size masaj yapsın diye çağırayım mı? Söyleyin; uyanmak için paşaya neler lazımdır? Kiminin elinde gümüşten kahve tepsisi; kiminin elinde billûr nargile, kiminin çeşit çeşit macun hokkaları hepsi

birbirinden güzel cariyeler yatağınızın etrafını mı sarsın?" (Karaosmanoğlu; 2008: 45) Bu ifadeler 'paşa ve şark sözcüklerinin çağrışım değerleri düşünüldüğünde Read'den çok Osmanlı'ya dönük bir eleştiridir. Böylece her türlü rezilliğin yaşandığı bu topraklarının kimlerin ne şekilde yaşayışı nedeniyle işgalcilerin eline geçtiği işaret edilir. Paşalara ve şarka ait zevklerin en lezzetlisini –en sefih ve iğrenç olanını- tecrübe etmek Marlow'a nasip olmuştur(!) Tam sekiz saat içki içip eğlendikten sonra -ki bu eğlence esmer delikanlıların adalelerinden ve körpe bir çocuğun teninden neşet etmiştir- bir hamamda değişik masajlarla ayılmak, işte şarka ait zevklerin en gizemlisi (Karaosmanoğlu; 2008: 45)... Jakson Read'in bile 'hayvanî' bulup iğrendiğini izhar edeceği ve okuyucunun yeterince tiksinmesi için ayrıntılı bir şekilde anlatılan bu sefihliğin kahramanı Marlow kimdir? İstanbul'a gelmeyi daha gençliğinde kafasına koymuş, bu nedenle Oxford'da üç dört sene Türkçe dersleri almış, şimdi de gizli servisin sorumlularından biri olan Marlow'un ilgilendiği işler; kabine değişiklikleri, payitahtla Anadolu arasında gizli haber alma meselesi ve Ferit Paşa hükümetinin yeniden başa getirilmesini planlamak ve uygulamak (Karaosmanoğlu; 2008: 49). Konuşmanın devamında Marlow'un ilgilendiği meseleler sıralandıktan sonra tekrar hamam sefahati tafsilatlı bir şekilde anlatılmaya başlanır. Böylece İstanbul'un ne kadar kirlendiği, 'payitaht ve hükümet' sözcükleri üzerinden tüm yönetimin kimlerin emir komutası altında olduğu kanıtlanmış; Sodom ve Gomore nitelemesinin haklılığı somutlaştırılmak istenmiştir.

Read ve Marlow arasında bu konuşmalar geçerken Necdet, Leyla'yı unutmanın, daha doğrusu acısını bastırmanın çareleri için kıvranmaktadır. Üç günlük bir direnişten sonra Nuriye Hanımın çay davetini kabul etmek suretiyle kaçtığı şeylere sürüklenmekten kurtulamaz. Aslında kendinden bile saklamış olsa da Leylâ'nın da bu davete katılabileceğini biliyor hatta içten içe istiyordur. Olay, Miss Fany Moore adlı bir Amerikalı ile Necdet arsındaki konuşma üzerine kurulmuştur. Her ikisi arasındaki fikri tartışmanın konusu evlilik öncesinde cinsel ilişkinin lüzumudur. Evet, işgal İstanbul'unda kibar bir

salonun mevzuu bundan ibarettir. Fany Moore, düşüncelerini 'Şu halde ben koca olarak seçeceğim adamı yatakta tecrübe etmeden önce nasıl bir koca olacağını nerden bileyim?..' (Karaosmanoğlu; 2008: 59) şeklinde dile getirdiğinde bu modern düşünceli salonda bile kısmi bir sessizlik hâkim olur. Daha sonra Necdet'in 'Gerçekten Garp usulü evlenmeler de çok ileri bir millet âdeti değildir.' (Karaosmanoğlu; 2008: 59) diyerek ürkek bir karşılık verir. Bu konuşma Leylâ ile Necdet arasındaki gerginliği artırır. Meseleyi 'Onu her istediğini yapsın diye kendi haline bırakmadım mı? (Karaosmanoğlu; 2008: 60)' cümlesinden anlaşılacağı gibi kendi lehine değerlendirmeye çalışan Necdet ile; yazdığı mektupta 'Eğer beni seviyorsan bana tahammül edeceksin, bu çaresiz, bu çaresiz Neci..' (Karaosmanoğlu; 2008: 62) ifadeleriyle ne istediğini dile getiren Leyla arasında okumak elbette mümkündür. Ancak eserin başından beri Necdet ve Leyla'nın temsil ettikleri sembolik anlam düşünüldüğünde ikinci bir okuma da olasıdır. Kendi sarhoşluğu ve köksüzlüğü ile nişanlısını bir işgal zabiti ile paylaşmak zorunda kalan Necdet ile; yöneticileri ve bazı tebaasının Batı karşısındaki sarhoşlukları ve sınır tanımaz bencillikleri ile yabancı ülkelerle paylaşılmak zorunda kalan devlet ve vatanın durumu sözü edilen okumanın ortaya çıkardığı metin altı anlam olabilir.

Bu sahneden sonra Necdet bir süre daha Leylâ'dan kaçmaya çalışır. Ancak arzularına söz geçirecek bir iradeye sahip değildir; daha önce de dile getirdiğimiz gibi tutunacak bir dalı, ülküsü yoktur. Anlatıcı Necdet'in acziyetini somutlaştırmak için, kapısı açıldığında 'Ne o! Dadı sen misin?' sorusuyla çocuklaştırır. Necdet ve Leylâ arasında karşılaşma bir sulh olarak sunulmaz; aksine bir başka sefihlik olarak takdim edilir. "Necdet, vahşi bir dikkatle kızın yüzüne eğildi ve ağzıyla dudaklarını kaptı ve onu uzun, merhametsiz, kin dolu merhametsiz bir öpüşle öptü." (Karaosmanoğlu; 2008: 70) satırlarıyla başlayan tasvir 'bedenle ilgili doygunluk' (Karaosmanoğlu; 2008: 72) nitelendirilişi ile son bulur. Böylece önceki tabloda Fanny Moore'un bir Amerikalı hoppalığıyla söyledikleri Necdet ve Leylâ arasında ger-

çekleşmiş gösterilir. Anlatıcı bu ilişkinin aşkın karşı durulmaz bir sonucu olarak yorumlanması karşısında gayet sakınımlıdır. Necdet'i Leylâ'nın resimleri karşısında "İşte güzel! Diyordu. Ve biricik mazereti de bu değil mi? Onu kim yanlış bulabilir? Şuhluk, işve, keyfine buyrukluk onun hakkıdır, onun güzelliğinin hakkıdır. Lazım gelir ki, herkes kendi kudreti derecesinde bu güzelliğin bacını ödesin! Tabiatın bu eşsiz şaheseri kendi bencilliğimizin icat ettiği bir sürü ağır ve koyu ahlâk ilkeleriyle yüklemeye kalkışmak neden? Bütün medenilik iddialarımıza rağmen bu ne barbarlık!" (Karaosmanoğlu; 2008: 72) cümleleriyle konuşturur. Leylâ'nın arzu ettiği özgürlüğün bedeli olarak sunduğu bedeni ve Necdet'in bu bedenin verdiği zevkler karşılığında feragat ettiği değerler Sodom ve Gomore olarak adlandırılan İstanbul'un bir başka gerçekliğidir.

## BEYOĞLU LAĞIMLARINDA BİR KUVVACI

Leylâ ile barıştıktan sonra Necdet, Beyoğlu'na sarhoş olmak için değil eğlenmek için inmeye başlamıştır. Arkadaşı Cemil Kâmi'yi de ısrarla böyle bir eğlenceye çağıran odur. Cemil Kâmi şu şekilde tanıtılır:

> *"Bu akşam Necdet'e arkadaşlık eden genç, Cemil Kâmi isminde bir doktordu. Birbirleriyle Galatasaray Lisesi'nden ahbap idiler. Almanya'da bir müddet beraber bulunmuştular. Bu Cemil Kâmi'nin şimdi tek düşüncesi bazı ocaklı arkadaşlarıyla beraber Anadolu'ya geçip orada yeni başlayan millî harekete bir an önce katılmaktan ibaretti ve İstanbul işgal edildiği günden beri, hiç Beyoğlu tarafına geçmezken bu akşam Necdet'in ısrarına kapılarak buralara gelmiş bulunuyordu. Onun için bütün hallerinde yerini yadırgayan, kendisini emniyette hissetmeyen bir insan rahatsızlığı vardı."* (Karaosmanoğlu; 2008: 76)

Bu uzun betimleme sonrasında şu ana kadar oluşan Necdet portresi ile Cemil Kâmi arasındaki derin uçurum somut denilebilecek bir şekilde hissettirilir. Okuyucu hemen ardından gelecek çatışmanın şokuna hazırlanır. Yan locada oturan İngiliz subayları iki Türk'ten başlarındaki fesleri çıkarmaları istemektedir. Galip gelmiş olmanın verdiği hakla istemekle yetinmeyip emretmektedirler. Bu rezalete sebep olan Necdet'tir, bunu kendisi de arkadaşına 'Bütün bu hakaretleri biz kanıksadık; fakat senin gibi cevheri bozulmamışları bu lağıma sokmak bir cinayetti, nasılsa oldu. Affet!..' (Karaosmanoğlu; 2008: 77) şeklinde ifade eder. Öyleyse bu tahkirin muhatabı Necdet ve onun gibilerdir. Nişanlısını, mahremini ya da namusunu ne sebeple olursa olsun paylaşmaya razı olan birinin fes giyip erkeğim diye gezmesine izin verilmemiştir. Peki, kimdir bir Türk'e, üstelik kendi ülkesinde

fesini çıkarma emrini verenler? Sanki anlatıcı sahneyi daha da tahammül edilmez kılmak istemektedir ki bütün bunları Marlow ve arkadaşlarına yaptırmıştır. Anlatılanlara ev sahipliği yapan yerdeki kadın bolluğundan sinirleri oynamış bu kalabalık, daha sonra yukarı kata özel bir odaya çıkartılır. Amaçları göz koydukları genç bir Kafkas delikanlısını körpe sevgilisinin elinden koparıp süfli zevklerine alet etmektir. Necdet ve onun gibilerin katlanmak zorunda kaldıkları- metnin ve yazarın niyeti doğrultusunda hak ettikleri düşündürülen- bu olaylar da şehri lanetlik kılan tablolardandır.

## GAZABA RAMAK KALA ŞEYTANA SATILMIŞ RUHLAR ARASINDA

Romanın olay akışı Necdet ve Cemil Kâmi'nin başına gelenler sonrasında sahneler üzerinden yansıtmadan, birden anlatmaya dönüşür. Bir tür yavaşlama olarak değerlendirebileceğimiz bu tavrın ardında, okuyucuyu en görkemli sahneye hazırlamak adına nefeslendirme arzusu görülür. Ancak, anlatmak iştahı bu yavaşlamayı da yoğunlaştıracak bir içerikle kendini gösterir. "Necdet'in üzerinden Moskovit gecesinin tesiri henüz kaybolmamıştı ki, ikinci bir hadise, adeta bir felaket genç adamın kafasına son darbeyi indirdi. On altı mart işgalinin üçüncü gecesi idi; bir takım eli tabancalı İngiliz zabitleri onu bir eşkıya çetesinin adamı dağa kaldırışı tarzında yatağından alıp götürdüler." (Karaosmanoğlu, 2008: 86) cümleleriyle önceki sahnelere göre daha pasif ama okuyucuyu istenilen duygu ve düşünce motivasyonunda tutabilecek bir ara olay anlatılmaya başlanır. Söz konusu ara olay bundan önceki sahnelerde verilmek isteneni somut olarak ortaya koyan bir sonuç olması işlevinin yanında bundan sonraki sahneye de hazırlık niteliğindedir.

Bir eşkıya gibi evinden kaldırılışı karşısında elinden hiçbir şey gelmeyen Necdet'in serbest bırakılışı da kendisine bağlı, iradi bir tasarruf değildir. "Hatta bu esrarlı berzahtan (darboğazdan) çıktıktan sonra Leylâ'ya biraz da minnetle bakmaya başladı. O günden başlayarak hürriyetini ve hayatını az çok Leylâ'ya borçlu olmak genç adam için hürriyetle bu hayata zevk verici bir kıymet bağışlamıştı." (Karaosmanoğlu, 2008: 87) cümleleriyle aktarılan bu hal, okuyucu adına, eserin genelindeki tutum ve telkin akla getirildiğinde, rahatsız edici bir ironi barındırmaktadır. Sözünü ettiğimiz ironinin daha iyi anlaşılması için bireysel olarak Necdet'in durumuna ve bu durumun eser

içinde kazandığı temsili anlama dikkatle bakalım: Nişanlısının, kendisi ile yaşadığı ilişkiyle eşzamanlı olarak –ki bu ilişkinin de anlatma zamanının verili ahlakının sınırlarını nasıl aştığı izah edilmişti- bir İngiliz subayıyla açıktan açığa 'flört' etmesinin önüne geçemeyen Necdet'in, nişanlısının esere uygun bir ifadeyle söylemek gerekirse 'lanetlik' ilişkileri sayesinde kurtulabilmiş olması ve bunu minnetle karşılaması, metnin iç mantığı açısından başına gelenlere müstahak oluşunun ispatı olarak okunabilir. Ayrıca işgal İstanbul'unda yaşamının hangi bedellerle mümkün olduğunun da iması da bu tabloda metin altı anlam olarak varlığını hissettirir.[21] Bütün bunları kabullenmenin Necdet'in karakterinde ciddi erozyonlara sebep olacağı ve Leylâ'nın da bu aşınmaların olası acılarını hafifletici bir rol üstleneceği belirtildiğinde, genç kız için yeni bir kişilik evresi başlatılmış olur. Bir sıtma nöbetine tutulmuşçasına (Karaosmanoğlu, 2008: 87) kendini hayatın akışına bırakan Leylâ, bir yandan Necdet'le olan gizli ve ateşli bağlarında bir zevk alırken; diğer yandan Read ile arasındaki ilişkiden de başka bir zevk ve 'mondenite' başarılarının hazzını almaktadır (Karaosmanoğlu, 2008: 88). Züppeliği babasının bile 'Artık bu kadarı fazla!' diyeceği bir noktaya götüren Leylâ, bazen bir çay davetine elinde kamçısı, ayaklarında çizmeleriyle amazon kıyafetinde at üstünde giderken, bazen bir İskoç çobanı kılığına girip kır gezintisine çıkmakta; bazense serseri bir delikanlı gibi elleri cebinde ıslık çalarak caddelerde dolaşabilmektedir. Gece yarısından çok sonra zilzurna sarhoş bir şekilde eve dönmek de Leylâ için sıradanlaşmıştır (Karaosmanoğlu, 2008: 88). Bütün bu çılgınlıklar karşısında ailesi tarafından uyarıldığında elinden hiç eksik etmediği renk renk sigara ağızlıklarından birini bir hokkabaz değneği gibi havada üç kere sallayıp 'Hip hip, hurrah!' diye bağırmaktadır (Karaosmanoğlu, 2008: 88).

'Hip hip, hurrah!' nidası, tıpkı 'Madmazel bir cin-vermud daha lütfen!' cümlesi gibi bir leitmotif olarak kabul edebileceğimiz ve üzerinde durmamız gereken bir ifadedir. İlerleyen sayfalarda Major

[21] Sözü edilen ima ve benzerleri metnin sonunda daha açık bir şekilde işlev kazanacağından burada metnin tamamını dikkate alan bir yorumda bulunmadık.

Will'in ağzından da duyacağımız bu cümle her türlü ahlaksızlığı, Sodom ve Gomore'yi akla getirecek rezilliği örten bir tılsımdır. Burada durup, 'sıtma nöbeti, hokkabaz değneği ve hip hip, hurrah' sözcükleri nasıl alımlayacağımızı düşünelim. Okuyucu olarak kendi kültürel arka planımızın bu ifadelerin işaret ettiği mazmunu görünür kılması pek mümkün gözükmüyor. İncelediğimiz (okuduğumuz) esere adını veren hadise Kutsal Kitap'tan alınmış ve bölüm başları, yine bu kitaptan epigraflarla donatılmış. Öyleyse eserde kendi kültürel arka planımızın açık seçik kılamadığı göndermeler için başvurabileceğimiz ikinci-aslında bu anlamda birinci- başka bir kültürel alana yönlendiriliyoruz. Sıtma nöbetine tutulmuş gibi olmakla kastedilen kendinde olmamak, kişinin vücudu üzerindeki kontrolünü kaybetmiş olmasıdır. 'Hokkabaz değneği' ve 'Hip hip hurrah!' ifadeleri de açık olarak büyüyü işaret eder. Bu ikisinin büyüyü işaret ettiği görüldüğünde 'sıtma nöbeti' de paralel bir çağrışım kazanır ve 'şeytanın bedeni ya da ruhu ele geçirmesi' şeklinde okunabilir. Evet, kaynağı Batı olan, Batıdan gelen (Major Will'in bu sözü kullanması ve daha genel olarak Leylâ'nın bu kültürü aşılayan bir okulda yetişmesi), lanetlik (Şeytan gibi) bir durum için kullanılan bu ifadeler 'büyü, cadılık ve şeytanın ele geçirmesi' çağrışımlarını taşımaktadır diyebiliriz.[22] Kitabı Mukaddes'in farklı bölümlerinde büyü ve büyücüler için "Afsuncu kadını yaşatmayacaksın." (Çıkış, 22:18), "Ve cinci yahut bakıcı olan erkek, veya kadın mutlaka öldürülecektir; onları taşlıyacaklardır; kanları kendi üzerlerinde olacaktır." (Levililer, 22: 27) benzeri hükümler yer almaktadır. İşgal İstanbul'u gibi Sodom ve Gomore'ye benzetilmişken, Allah'ın azabını hak ettiği ima edilen bir şehirde şeytanın ve ona hizmet edenlerin bulunduğunu bir de bu şekilde ima etmek şaşırtıcı olmasa gerek. Peki, neden şimdi? Romanın kurgusu göz önünde bulundurulduğunda cevap açık: Birazdan anlatılacaklara okuyucu hazır-

[22] Bu ayrıntı da metnin geneli düşünüldüğünde mantıklı bir yere oturmakta ve işlevsel bir role bürünmektedir. Şeytan ve ona ait herhangi bir özelliği taşıyor olmak, arınmayı/arındırılmayı gerektiren bir durumdur. Bu arındırma işlevinin nasıl olacağı metnin ilerleyen bölümlerinde netleşecektir. Bu açıdan bakıldığında bütün bu satır arası imalar genel mesaja yapılan yatırımlar olarak değerlendirilmelidir.

lamak için. Çünkü bu sayfaların hemen ardından romanın en lanetlik tablosu resmedilmeye başlanacaktır.

## İSTANBUL'DA ŞEYTANÎ BİR ŞÖLEN: MAJOR WILL'İN PARTİSİ

Romanın zıtlıklar üzerine kurulu yapısı hemen her sahnede kendini gösterir. Anlatılanla anlaşılması istenen arasındaki mesafe açıldıkça okuyucuyu belirli bir bakış açısında konumlandırmak daha da kolaylaşmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Leylâ hakkında söylenenler, işgal edilmiş bir şehirde yaşayan bir 'Türk kızı' olarak sergilediği bütün kural dışılıklar, milli veya ahlâkî hiçbir değere bağlı olmamak çevresindekiler için beklenildiği gibi utanılacak bir durum değil bilakis kıskanılacak bir durumdur. Romanın kurgusunu, anlatıcının takındığı tavrı ve anlatma zamanının atmosferini dikkate aldığımızda aynı durumun okuyucu için geçerli olmadığını belirtmek, en azından yazarın niyetinin bu doğrultuda olduğunu söylemek mümkün.

Ayıplanan değil kıskanılan bir kişidir Leylâ, hem de istisna kabilinden bir iki kişi tarafından değil, sözü edilen muhitteki tüm kadınlar tarafından. Kendisi de bunun farkındadır. Daha ilk sahnede annesini Read'le olan ilişkisini kıskanmakla itham etmemiş miydi? Leylâ, kendi adına elde ettiği bu müstesna(!) mevkii korumak zorunda olduğunun farkındadır ve bunun için onu tahtından etme çabalarını çok önceden hissedip bertaraf etmek zorundadır. Bu nedenle Necdet'le yaşadığı krizin sorumlusu gördüğü Nermin'i etrafında görmek istemez. Varlığıyla şereflendireceği davetlerde Nermin'in bulunmamasını şart koşar. Major Will'in davetinde de böyle olmuş, Nermin akıl sır erdiremediği bir şekilde davetliler listesinde kendine yer bulamamıştır. Oysa Nermin, evlerinin işgalciler tarafından ellerinden alınmasına, bütün özel eşyalarına el konulmasına –ülkenin

işgal edilmiş olması hiçbir zaman onun için dert edilmemiştir- katlanabilir ama bu çevreden ayrı bırakılmasına asla tahammül edemez.

On sekizine bastığı halde halâ bir tanecik ciddi macerası olmadığı için hayıflanan, Leylâ gibi sevilmek, kur edilmek istenen Nermin 'Beni keşfedecek adama kayıtsız, şartsız teslim olacağım!' (Karaosmanoğlu, 2008: 89) diye düşünse de kimse bu 'bu frenkincirini soymak zahmetine girişmez. Gerçi, bol bol koklanır, okşanır, öpülüp emilir, fakat on altı yaşından beri bir olgun kadın yaratılışı taşıyan Nermin için bu kadarı manasız bir oyundan ibarettir (Karaosmanoğlu, 2008: 89-90). Kâğıt üzerinde davetin ev sahibi görünen Madam Jimson'a koşan, kadın en sevdiği başlar üzerine yemin ederek bu olayda payı olmadığını, Orhan Beye gitmesi gerektiğini söylediğinde; babasını, anasını zorlayarak kendilerine yapılan bu hakareti düzeltmeleri için ricacı olmalarını isteyen ancak bu kapıdan da aradığı yanıtı alamadan ayrılmak zorunda kalan Nermin, son bir ümit ve bütün gücüyle Major Will'in karşısına dikilir. Sonunda yüzüne kapatılan kapıların arkasındaki kişinin Leylâ olduğunu öğrenen Nermin, tüm kozlarını oynadıktan sonra Major Will karşısında sinir krizleri geçirip hüngür hüngür ağlamaya başlar. Ama başarmıştır, istediğini elde etmiş bir mayıs günü Major Will'in yalısında boy gösterenler arasında yer almaya hak kazanmıştır.

Davet gecesi yalıda Leylâ ve Nermin gibilerin ötesinde, o kadar önemli davetliler vardır ki, Madam Jimson gibi yaşantısı ve ismiyle bu denli İngiliz görünen, üstelik ev sahibesi göreviyle tüm misafirleri karşılayan biri bile onların yanına yaklaştığında hakaretamiz bakışlarla ter yüz edilmekten kurtulamaz. Bunların kimi amiral, kimi general karısıdır, kimi de Şark'a ilk defa seyahate çıkmış bazı Amerikalı milyarderlerdir (Karaosmanoğlu, 2008: 97). Madam Jimson'a yapılan muamelenin bu kadar vurgulanması Türklere verilen değerin hayal edilmesi içindir. Nermin'in, Major Will'in kanatları altında sergilediği şımarıklıklar ise buraya katılabilmeyi nasıl başardığı ve Jimson'un yaşadıkları düşünüldüğünde, söz konusu hayal kurma işi için çok fazla zorlanmamamız arzu edilmiş olsa gerek.

'Bu yalı, eski Osmanlı ihtişamı devirlerinin hatırası bir kocaman ve tantanalı binanın selâmlık dairesi'dir (Karaosmanoğlu, 2008: 98). Major Will, yalının açılış törenini 'Hip hip hurrah...' sihirli cümlesiyle yaparken, davetliler hep bir ağızdan aynı sözü tekrarlar. Bu söz, Bin Bir Gece Masalları'nda Ali Baba ve Haramileri'nin mağara kapısını açmak için söyledikleri tılsımlı cümleyi hatırlatır. Gerçekten de misafirler, böylesi bir mekâna, daha önce de belirtildiği gibi şeytanî bir yere buyur edilmektedir.

Yalının okuyucunun dikkatine sunulan ilk odası " ... Boğaz'a bakan büyük bir veranda idi ve burası da sözde bir Türk kahvesi haline sokulmuştu. Üzerleri Buhara ve Acem seccadeleri ile örtülü birtakım sedirler, bunların önünde muhteşem marpuçlu nargileler, sedef kakmalı sigara iskemleleri, yuvarlak gümüş tepsiler, içlerinde çubuklar, lüleler ve tavanda birtakım kuş kafesleri hep bir arada anlaşılmaz bir bütün teşkil etmekte idi.

*"Major Will: -Bu kafesleri ve bu kuşları bana dostum Orhan Bey hediye etti. Bunlarsız Türk kahvesi olmazmış."* (Karaosmanoğlu, 2008: 101).

Buraya kadar anlatılanlar ve bunların sunuluş tarzından hareketle bu alıntıda sembolik bir anlatımla karşı karşıya olduğumuzu rahatlıkla söyleyebiliriz. Öncelikle 'yalı'nın edebiyatımızda ve kültür tarihimizde İstanbul'u ve Osmanlı'yı temsil ettiği düşünülecek olursa böylesi bir mekânın, özellikle 'selamlık' bölümünün sefih bir işgalcinin (Major Will) eline geçmiş olması, olay zamanın gerçekliği ile uyumlu sembolik bir anlam kazanır. Geleneksel mimaride selamlık, bir yapıda hane halkının erkeklerine açık alanı, tabii babanın, aile reisinin bulunduğu yeri işaret eder. İstanbul da imparatorluk için benzer bir işleve sahiptir. Padişah ve halifenin bulunduğu yer olarak İslam ülkesinin selamlığı kabul edilebilir. Üstüne üstlük betimlenen selamlık Orhan Beyin yardımıyla Major Will'in eline geçmiştir. Bütün bunları birleştirecek olursak; yazarın ve metnin niyetinin burada okuyucuya sunduğu anlam şu şekilde belirginleşir: 'Ey okuyucu, nasıl

ki bu yalının selamlık bölümü, aile reisinin makamı, üstelik bizden birilerinin yardımıyla bir işgalciye, hem de ahlak adına hiçbir sınır tanımayan bir sefihe peşkeş çekilmişse, İstanbul da aynen bu şekilde, Osmanlı ailesinin (Orhan'ın torunları) yardımıyla yabancılara, işgalcilere peşkeş çekilmiş, bununla da kalınmamış türlü rezilliklerle kirletilmiştir. Peki bu kafesler, seccadeler ne olacak mı diyorsun? Bir kafes nasıl kuş için tuzaksa, doğal bir yuva değilse işgal İstanbul'u da hakiki Türk için bir kafes, bizimmiş gibi görünen bir tuzaktır.'

Edebiyat ve estetikten biraz anlayan bir kişi için bile oldukça tehlikeli bir vulgarizasyon örneği olan bu tercüme, bilimsel bir çalışma için de riskli bir anlatım. Ancak, çıplak fikir ile edebi sunum arasındaki farkı bazen böylesi bir zıtlık dışında izah etmek kolay değil.

Yalının tahrik ediçi bir üslupla betimlenen bir diğer odası için Major Will, '... orası erkeklere mahsus bir mabed!' (Karaosmanoğlu, 2008: 101) ifadesini kullanır. Kalabalık 'Nasıl bir mabet, nasıl? Hangi Tanrı'nın mabedi?' (Karaosmanoğlu, 2008: 101) diye bağrışarak cevap verir. Betimlemenin nasıl bir psikolojiyi hedeflediğini göstermek adına uzun bir alıntıyı göze alacak olursak:

> *"Burası yarı karanlık, tavanı basık, uzun ve dör köşe bir oda idi ve tamamiyle bir mabet değilse bile, perdesiz, dar ve kemerli pencereleri, renkli camları, ta köşede bir mihrabı andıran oymalı girintisiyle herhangi bir dini ayin yerini hatırlatıyordu. Burasının yalının ilk sahibi tarafından bir aile mescidi olarak yaptırıldığına ve bundan birkaç sene öncesine gelinceye kadar adamın çocukları ve torunları tarafından o suretle kullanıldığına hiç şüphe yoktu. Nitekim bütün o kalabalık arasında Necdet bu gerçeği anlamakta güçlük çekmedi ve Fransızca olarak:*
>
> *-Gerçek burası bir mabettir! Demekten kendini alamadı.*
>
> *Tam o sırada Orhan bey Necdet'in yanına yaklaştı:*
>
> *-Evet, dedi. Hakkınız var, burası bir mescitti. Ben çocukluğumda kaç defa babamla buraya teravih namazına geldim. Bu yalının sahipleriyle biz, hem komşu idik, hem de akrabayız. Zavallıların şimdi başların-*

*da hiçbir kimseleri yok; hiçbir şeyleri kalmadı. Cihan harbinde servetlerinin son kırıntılarını da yiyip bitirdiler. Bereket versin ki Major Will bana Boğaziçi'nde bir yalı tutmak istediğini söyler söylemez, burası aklıma geldi. Hemen koştum, hanımlara haber verdim. Zavallılar ne isteyeceklerini bilemiyorlardı. Kira bedelini ben kararlaştırdım. Ne temin ettim bilir misiniz? Ayda yüz lira...*

*Necdet için bu hazin bir macera idi. Gözleri dolu dolu sordu:*

*-Bu aile şimdi nerde oturuyor?*

*Orhan:*

*-Burada; yalının selâmlık[23] kısmında... dedi, barhane bir şey...*

*İki delikanlının bu kısa konuşmaları sırasında Major Will odanın her tarafında elektrik lambalarını –daha doğrusu elektrikli kandilleri- açmış; misafirlerine bir sürü şey gösteriyordu.*

*Major Will burasını şehvetli resimler ve heykellerle dolu bir çeşit yatak odası haline sokmuştu. Mesela mihrabın içine on yaşlarında birer çocuk büyüklüğünde birbirlerine sarılmış, dudak dudağa öpüşen çıplak bir çiftin heykeli konulmuştu. Uzaktan; insana bir sanat eseri zannını veren bu alçıdan bebeklerin, yakınlarına varıldığı vakit, nasıl hayvanî bir maksatla yapılmış oldukları hemen anlaşılıyordu. Nitekim, bunun iki tarafına konulmuş iki, 'Amour' da klasik zevk, klasik gelenek adına hiçbir mana ifade etmiyordu. Bunlar da bedenlerinin aşağı kısmını utanmazca gösteren hayvanlık örnekleriydi. Biraz ötede tahtadan oyulmuş, boyalı bir 'Satire'nin omuzlarında bir Nefne'nin beyaz vücudu görünüyordu. Başka bir köşede yalnız bir bakire heykelciği, koluyla yüzünü kapatmış ve asıl kapanması lazım gelen yerini açık bırakmış beceriksiz, perişan bir utanma vaziyetinde duruyordu. Bunlardan sonra, sıra küçücük biblolara, oyuncaklara geliyordu. Bunların çoğu kurşundan dökülmüş boyalı bebekler, bazısı da son derece belirli bir cinsiyet anatomisine göre yapılmış açık saçık kabartmalardı. Duvarlardaki pornografik resimlerin ise haddi hesabı*

[23] Burada bir basım hatası görünüyor. Daha önce yalının selamlık kısmının kiralandığı söylenmişti. Ailenin babası olmadığından yaşamlarını haremlik kısmında sürdürmeleri daha gerçekçi olduğundan bu kısmı 'haremlik' kabul etmek yerinde olacaktır.

*yoktu. Bunlar adeta kâğıt ve seccade yerine bütün duvarları baştan başa kaplıyordu.*

*Seyirci misafirler arasından biri:*

*-Burası canlı bir Pompei, canlı bir Pomoei! dedi.*

*Mojor Will durmadan:*

*-Hi, hi, hi... gülüyordu.*

*Lakin bu odada her şeyden çok dikkati çeken bir şey vardı. O da acayip geniş bir sedirdi. Gerçi bunun acayip tarafı ne on, on beş kişiyi alçak kadar geniş, uzun ve derin oluşu, neden üstünün çarşaf yerine aslan ve kaplan postlarından yapılmış bir muhteşem ve barbar örtü ile kaplı bulunuşuydu. Major Will'in sedirinde insana hayret veren şeyler bunun içindeki teferruattı. Mesela yastıklar vardı ki, mistik bir mezhebin sembollerini andırıyordu. Gene yastıklar vardı ki, iri kirpilere benzeyen birtakım dikenli ve yuvarlak mahlûkların doldurulmuş cesetleri gibiydi. Bunların arasında, hiçbir isim verilmeyen ve neye yaradıkları asla bilinmeyen bir sürü ufak tefek eşya daha vardı ki, her biri insana yarı bir işkence aleti vehmini veriyordu. 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.*

*-Bu nedir? Bu nedir? Bu nedir?*

*Misafirler bu esrarlı şeylerin her birini ellerine aldıkça merak ve tecessüsle soruyorlardı. Major Will ise:*

*-Hi, hi, hi... Söylemem, söyleyemem. Bu benim mabedimin tılsımları... Zaten söylesem de anlayamazsınız. Bunları anlamak çin uzun bir alışkanlık devri geçirmek lazım... Hi, hi, hi... Bu şeyler görünüşte çeşitlidir, fakat hepsinin ayrı ayrı fonksiyonları vardır. Eti harekete geçirmek, et harekete geçirmek... Hi, hi, hi! Hele bilirsiniz ki, dişinin eti pek güç uyanır; öyle kolay kolay doyurulmaz ve şehvetin yüz bin türlü kaynağı vardır. Burada gördüğünüz şeyler onların en küçük bir kısmını teşkil ediyor."* (Karaosmanoğlu, 2008: 102-104)

Bir yalının -daha evvel vurgulanan çağrışım değerleri etrafında- selamlık bölümün işgalcilere kiralanması ve buranın 'kafes' istiaresi üzerinden betimlenmesi sonrasında karşılaştığımız bu sayfaları da aynı bakış açısıyla çözümleyebiliriz.

Bir sapkınlık yuvası olarak ele geçirilen ve dönüştürülen bir ibadethanenin zihinlerde oluşturması beklenen duygu çok açıkken bu denli ayrıntıya girilmiş olması dikkat çekici. Daha önce insanların evlerinin ne şekilde gasp edildiği, genç kızların çeyizine kadar nasıl işgalcilerin eline geçtiği anlatılmış ve bütün bunlar başlarına geldiği halde sarhoşlukları devam eden insanlar lanetlenmişti. Öyleyse burada da davete katılanlardan bir tepki beklemekten çok onların[24] ne tür rezilliklere aldırış bile etmediği üzerinde durulmalı. Daha önce komşularına ait olan ve çocukluğunda bu mescitte defalarca namaz kılan Orhan Beyin durumuyla başlayalım: Yalının, Boğaziçi'nin İstanbul'u temsil ettiği, İstanbul'un da Osmanlı'nın ve hilafetin başkenti olarak içine düşürüldüğü durum göz önünde bulundurulduğunda Orhan isminin Osmanlı hanedanını sembolize eden bir alegori için seçildiği artık sabittir. Sözü edilen alegorik anlam dâhilinde Orhan, hizmet ettiği işgalcilerin çıkarları ve kendi menfaatleri için, geçmişi bir kenara bırakıp İslâm'a ait bir mabedin kirlenmesine dahi ses çıkarmayan hatta böyle bir yeri yüz liraya kapatmış olmakla övünen bir kişi olarak nefret objesi kılınmak istenmiştir. Orada bulunan Türklerin bu durma ses çıkarmamaları –buna Necdet de dâhildir– işbirlikçi ve gayri milli bu topluluğu da benzer bir konuma yerleştirir.

Ziyaretçilerin bu odayı Pompei'ye benzetmesi de anlatıma güç katmak çabası olarak okunmalıdır. Anlatıcının bu yöndeki telkin yüklü cümleleri yerine, manzaradan maddi manevî rahatsızlık duymayanların bile tepki verecek hale geldiklerinin gösterilmek istenmesi romanda daha önce de başvurulmuş bir üslup özelliğidir. Başta Major Will olmak üzere davette bulunan yabancıların, dolayısıyla Batılıla-

[24] Hatırlayacak olursak J. Read, Leyla'nın evine geldiğinde benzer bir tepki vermiş, işgal kuvvetlerinin burada oluşuna şaşırmıştı. Yine Leylâ'nın hoppalıklarına herhangi bir ahlâkî endişe taşımayan Sami Bey ve eşi bile bu kadarı fazla demişti.

rın, uygar dünyanın ne tür bir 'barbarlık' ve 'hayvanîlik'[25] içinde olduklarını; Türk'e (bize) ve şarka nasıl baktıklarını gösteren sembolik bir konumda sunulduklarını söyleyebiliriz.

Major Will tarafından sık sık tekrarlana 'Hi, hi, hi...' ünlemleri, bir mabedin ne hale getirildiği düşünülecek olursa, okuyucunun sinirlerini germek, takip edecek olaylar için okuyucuyu psikolojik anlamda şartlandırmak için belirli aralıklarla metne serpiştirilmiş gibidir.

Nasıl ki bir hikâyede duvarda asılı olduğu söylenen bir tüfeğin metnin sonunda patlaması gerekiyorsa, bu ağır betimleme de böylesi bir patlama için kurgulanmıştır. İstanbul'u Pomoei'ye, Sodom ve Gomore'ye dönüştüren, çağrıştırdığı tüm değerlerle beraber yok olmayı hak ettiğini gösteren bir dizi volkanik olay için hazırlanmış çerçeve diyebiliriz bu tasvirlere. Unutmayalım ki her iki şehir de cinsel aşırılıkları ile tarihe geçmiş bu nedenle yok edildiklerine inanılan yerleşim yerleri ve halkları akıllara getirir.

Böylesine keskin bir betimlemenin ardından başlayan olaylar zinciri de benzer şekilde kastî bir iletiye ve tahayyül edilebilir görüntülere sahiptir. Yukarıdaki odalardan inildiğinde jazbant, Major Will'in işareti ile vahşi ve kaotik bir musikiyi başlatırken içerde bir dans kasırgası eser. Tabii ki bu kasırga Sodom ve Gomore'ye özgü ifadelerle tasvir edilir:

> *"İngiliz zabitleri bir cenk sonunda ganimet paylaşmasına koyulan savaşçılar gibi kadınların üzerine atıldılar. Hatta bu acele arasında ilk dansını Leylâ ile yapmak isteyen Necdet az kalsın tamamen açıkta kalacaktı. Zira, ilk hamlede Leylâ Captain G. Jakson Read'in kucağına düşmüş, madam Jimson Major Will'i yakalamış; Azize Hanım biraz önce sırnaştığı genç zabite dolanmış ve küçük Nermin de kendisinin o tarzda başka bir İngiliz'in kollarına bırakmıştı. Necdet ise, dans etmek için o mecliste bunlardan başka hemen hiç kimseyi tanı-*

[25] Tırnak içindeki ifadeler romanda ilgili durumu nitelemek için kullanılan sözcüklerdir.

*mıyordu. En nihayet Leylâ'nın ahbaplarından olduğunu bildiği yarı kadın, yarı erkek, yarı İngiliz, yarı şarklı bir mahlûkla dönmek zorunda kaldı."* (Karaosmanoğlu, 2008: 106-107)

Bu betimleme de roman genelinde karşılaşılanlara benzer bir dengeye sahiptir. Çerçeve olarak verilen ayrıntılarla merkezdeki figür arasında uyum ve birbirini tamamlayan bir muhteva ilişkisi belirgindir. Eserin asıl kişileri konumundaki Leylâ ve Necdet, aslî figürler olarak kompozisyonun merkezindedir. Onlara doğru gidilirken söylenenler, söz konusu uyum ve birbirini tamamlamayı somut olarak gösterir. Çalınmaya başlayan dans parçaları için seçilen sözcüklerin 'vahşi, kaotik, dansa kasırgası' olduğu akılda tutulduğunda hemen sonrasında kullanılan ' kucağına düşmek, yakalamak, dolanmak, kollarına bırakmak' ifadeleri bahsedilen dans tablosunun çevresel figürleridir. Seçilen sözcükler tablonun zihinlerde canlandırdığı tefessühü ve yine tablo karşısında takınılması istenen iğrenme ve nefret duygularını uyaracak mahiyettedir. İğrenç bir görüntü şeklinde alımlanması istenen dans sahnesinde gözler, cümlelerin de sıralanışları ile işaret ettiği gibi Necdet ve Leylâ'yı arayacaktır. Bu arayış sırasında 'atılmak, kucağına düşmek, kollarına bırakmak, dolanmak' gibi ifadeler arzu edilen duyguları uyaracak ve bir an için Leylâ ve Necdet'in durumları üzerine düşünecektir. Olması gereken –olay zamanı için de anlatma zamanı için de- bir Türk kızının nişanlısı ile dans etmesidir. Oysa Necdet, nişanlısı için ilk tercih değildir. Çünkü bulundukları davette Madam Jimson'un durumunda da vurgulandığı gibi Türk olmak ikinci sınıf olmaktır. Dolayısıyla Captain Gerald Jakson Read, hem bu kalabalık içinde hem de yaşadıkları şehrin işgal edilmiş olduğu gerçeği doğrultusunda Necdet'in önünde yer almaktadır. Burada olmak, anlatıcının üslubu ile ifade etmek gerekirse olanlara katlanmayı gerektirir. Zaten Leylâ Necdet ilişkisi daha önce bunu defalarca kanıtlamıştır. İstanbul'da, işgal edilmiş bir şehirde anlatıldığı gibi yaşamak buna benzer hadiseleri sineye çekmek, dert etmemekle mümkündür. Bu nedenle Read'in Leylâ ile dansı 'kucağa düşmek', Necdet'in adı verilmeyen bir kişi ile dansı ile 'mahlûkla dönmek zo-

runda kalmak' şeklinde dile getirilmiştir. Son derece bilinçli bir şekilde seçilmiş bu ifadelerle anlatılan dans sahnesinden sonra Leylâ'nın Necdet'e söyledikleri meseleyi karikatürize etmenin de ötesindedir:

> *"Neciciğim, vallahi bu halin beni çıldırtacak. Bu asık yüzünü görünce ne yapacağımı, ne söyleyeceğimi bilemiyorum. Elim, ayağım kesiliyor. Kendimi yerden yere atacağım geliyor."* (Karaosmanoğlu, 2008: 108)

Gecenin ilerleyen saatlerinde yaşananların neye benzediğini ima eden birkaç paragraf[26] sonrasında anlatıcının tanıdık bazı kişilerin durumlarına kısaca temas edip Captain Marlow ve Azize Hanım üzerine odaklandığı görülür. Leylâ ve Necdet ilişkisindeki trajik görünüm burada acımasız bir ironiye dönüşür; olaylar ve konuşmaların işaret ettiği mesaj, trafik ışıklarının manası kadar tekleşir.

Captain Marlow'un İstanbul'daki görevi, aldığı eğitim ve sapık ilişkileri daha önce Read'le aralarında geçen konuşma ve Necdet'in Moskovit gecesinde yaşadıkları üzerinden dikkatlere sunulmuştu. Azize Hanım'ın İstanbul'un bu en sefih ilişkilerine sahip işgalcisi ile yan yana getirilmesi rastlantı değildir. Anlatıcı bu ilişkiyi hem davet gecesinin lanetlik görünümünü tamamlamak hem de ilerleyen sayfalarda genel olarak İstanbul'u Sodom ve Gomore yapan ilişkileri somutlaştırmak için ustaca kullanır. Kadınlara karşı hiçbir tensel alaka

---

[26] Okuyucusunun neyi nasıl idrak etmesi, anlatılan hadiseleri ne şekilde anlaması gerektiği gibi meseleler üzerinde bir hayli düşündüğü belli olan yazar, roman sanatının imkânlarını yeterli görmediğinde, seyircinin duymasında çekinmeyen bir suflör edasıyla olaylar arasında girmekten çekinmez (Karaosmanoğlu, : 2008: 108-109) . Burada da sahneler ve olay örgüsü, yorum alanlarını edebiyatı ve estetiği tehlikeye atacak kadar daraltan bir telkin üslubuyla anlatılırken anlatıcının yaşananları önce bir Babil gecesine, ardından eski Osmanlı sefahatlerinin çok çok ötesinde bir taşkınlığa benzetmesi; bununla da yetinmeyip gecenin ilerleyen saatlerinde yaşanacakların apaçık bir dille söylenmesine ihtiyaç duyan bir yazar müdahalesi ile karşılaşılır. Oysa gerek söz konusu sayfaya kadar anlatılanlar, gerekse ilerleyen saatlerin anlatmak için yapılanlar böylesi uyarılara ihtiyaç duyurmayacak canlılık ve somutluktadır.

hissetmeyen Marlow'a yaklaşmaya çalışan Azize Hanım, muhatabının tüm aşağılamalarını sineye çekecek kadar çaresizdir. Kendi adına tahammül edilmez bir hal alan yaşantısını çekinmeden Marlow'a anlatmaya başlar. Kocasının kumarı kendisiyle bu geceye katılmaya tercih edişini, evliliklerinin nasıl bir ilgisizliğe mahkûm edildiğini, yıllar sonra kocası ve kendisinin evlilik ilişkisini bir kenara bırakıp nasıl kendi keyiflerine bakabildiklerini sıralarken, Nermin'in Mojor Will karşısında düştüğü duruma benzer yakarış içindedir. O kadar ilişkiye aç ve o kadar düşkün gösterilir ki Marlow'un bir eşcinsel olması bu karşılaşmaya görünüşte ironik bir boyut katarken hakikatte vodvile has bir sahne meydana getirmektedir.

Bütün bunlar yaşanırken davetliler aralarından bazılarının ortadan kaybolmuş olmasına dikkat çeker. Oldukça basit bir merak öğesi olarak okunabilecek bu ifadelerden sonra Leylâ, Read ve Necdet içeri girer. Sonuncunun perişan hali ve bembeyaz olmuş yüzü herkesi dehşete düşürecek kadar aşikârdır. Yaklaşık yarım saat süren bu kayboluş sırasında yaşananlar romanın adına yakışır bir üslupla anlatılır.

Ahlakî ve hukukî manada nişanlısının yanında bulunmak onunla dans etmek vb. haklar kendisinde bulunması gereken Necdet, ancak uzaktan Leylâ ve Read'i gözetleyebilmektedir. İlk fırsatta kalabalıktan kurtulup bahçeye kaçan çiftin yokluğunu ilk fark eden de Necdet'tir. Anlatımdaki ironi o kadar belirgin ki, amacın bu yaşananlardaki garipliğe dikkat çekmekten çok, şehri ve sakinlerini lanetlik kılan azgınlığı ortaya dökmek olduğu rahatlıkla fark edilebiliyor. Flört eden bu çiftin bahçede bir ağacın altında ne yapıyor olabilecekleri, Necdet'in zihninden geçen evhamlar olarak sunulur. Böylece işgal İstanbul'unda nasıl kokuşmuş bir hayatın hüküm sürdüğü madeni bir soğuklukla hissettirilir. "Nasıl oturuyorlar? El ele mi tutuşuyorlar? Jakson Read kolunu beline mi dolamış? Öpüşüyorlar mı? Dudak dudağa mıdırlar" (Karaosmanoğlu, 2008:114)? Bu ifadeler Leylâ ile Necdet arasında daha önce betimlenen cinsel yakınlaşmalar paralelinde okunduğunda vehimden daha korkunç bir anlam kazanır.

Necdet, kendi nişanlısının yapabilecekleri olarak bunları aklında sıralarken Leylâ ve kendisinin ahlâkî koordinatlarını netleştirirken, davet boyunca yaşananlarla beraber düşünüldüğünde İstanbul'un durumunu da kesinleştirilmiş olmaktadır. Gözetlendiğini fark eden Read'in Necdet'le giriştiği mücadelede Leyla'nın yalvarışlarını Read'e ait şu cümle cevaplar: "Hayır, bu terbiyesizin, bu küstahın haddini bildireceğim. Ona dürüst olmayı öğreteceğim" (Karaosmanoğlu, 2008:114). Leylâ'nın 'Benim haysiyetimi, namusumu düşününüz." (Karaosmanoğlu, 2008: 115) şeklindeki inleyişleri ise bu sahneyi vodvil ile fars arasında bir noktaya taşır.

Kayboluşu ile dikkat çeken diğer isimler Major Will ve Nermin'dir. Orhan Bey ve etrafındaki birkaç meraklı bunları bulabilmek maksadıyla daha önce tasvir edilen gizemli odanın kapısında toplanır. İçlerinden birinin teklifsizce içeri girişi sonrasında karşılaşılan tablo hayret vericidir. Nermin ve Fanny Moore yarı çıplak bir vaziyette derin sedirin içinde fazla içkinin ve yarım kalmış şehvetin mahmurluğuyla karşılarındadır (Karaosmanoğlu, 2008: 116). Ev sahibi Major Will ise hala ortalarda yoktur. 'Hi, hi, hi!' diye gülerek ortaya çıktığında ise balkon kapısının perdesi arkasına saklanarak iki genç kızı gözetlediği ortaya çıkar. Fanny Moore, dinlenmeye çekilmiş iki genç kızın, dağ başlarına özgü bir şekilde rahatsız edilmesi ve kaba bir şekilde gözetlenmesine duyduğu öfkeyi ifade ederek 'vakarlı, soğuk ve hükmedici bir tavırla' (Karaosmanoğlu, 2008: 116) 'darling'i Nermin'le yalıyı terk eder.

Bir şehri Tanrı'nın gazabına layık kılacak bu iki skandal sonrasında çoğu erkeksiz ve arabasız olan kadın davetlilerin otomobillerle evlerine bırakılmaları kararlaştırılır. Major Will'in içinde bulunduğu otomobili, Read ve Leylâ'nın yer aldığı ikincisi ve onları da Azize Hanımla Marlow'un bulunduğu bir diğeri takip etmektedir. Marlow, Azize hanımın bütün okşamalarına rağmen uyumuştur. Leylâ, gece boyunca yaşadıkları sonrasında uykuya yenik düşenlerdendir. Read, yanı başındaki kıza bakarak düşünmektedir. İstanbul'da yaşadıkları, hele bir Türk kızıyla ilişkisi ailesinin kulağına gidecek olursa

özellikle annesinin vereceği tepkiyi hayal etmektedir. İyi bir kutsal kitap okuyucusu olan annesi, ne zaman Sodom ve Gomore ile ilgili sayfaları okusa 'Mutlaka şimdiki Türkiye de böyle bir şey olacak' (Karaosmanoğlu, 2008: 124) diyen bir kişidir. Read ve Leylâ arasındaki ilişki sadece İngiltere'deki ailenin değil İstanbul'daki yerli ve yabancı birçok kişinin de tepkisini çekecek niteliktedir. Bozulan bir araba için bekledikleri sırada Read'in yanına gelen Azize Hanım bu tepkileri ve daha fazlasını –Marlow'a sunduklarını diyelim- çekinmeden ona söyler.

Major Will'in davetinden sonra bu çevrenin dilinde Necdet, Leylâ ve Read üçgeninde yaşananlar vardır. Dedikodu meclislerinde Necdet'in aşağılanmalarını, Leylâ'ya duyulan kıskançlığa rağmen sarf edilen övgüler izler. Madam Jimson, en büyük rakibini 'Leylâ, nihayet, düello meselesini de bir tarafa attırmış. Harp divanı işini de... Aferin kıza!' (Karaosmanoğlu, 2008: 131) diyerek takdir eder görünmektedir. Oysa Nermin, Necdet'in Read'den özür dileyecek olmasını bayağılık olarak görmektedir. Nermin'in bayağılıktan bahsettiği, Necdet'in kendi nişanlısıyla flört eden bir işgal subayından özür dilemek zorunda kaldığı bu ironik ortamın kahramanı Leylâ'dır. Anlatıcı, Leylâ'nın Necdet'i düşürdüğü durumu "Çoğunluk, fuhşa düşmüş kadınlarda görülen bu hastalıklı hal, bu düştükçe düşmek isteyiş, bu içte durmadan bir şeyin kayışı ve bu kayışın verdiği uyuşturucu zevk zaten pasif karakterli olan Necdet'te bir ikinci tabiat hükmüne girdi." (Karaosmanoğlu, 2008: 133) cümleleriyle betimler. Sonrasında Leylâ'nın Necdet ve Read arasındaki bu zor durumu nasıl çözüme kavuşturduğu iki sahne halinde sunulur. İlk sahnede Necdet, karşısında Leylâ'nın en güçlü silahı kadınlığı ve nişanlısının bu silah karşısındaki zaafıdır. Başlardaki şiddet ve gurur gösterileri çabucak yerini oldukça erotik bir üslupla anlatılan Leylâ'nın zafer sahnesine bırakır. Read karşısında ise öncelikle kendi ağırlığını kullanmak isteyen Leylâ, flörtünün soğukluğu ve ayaklarını masaya uzatarak küçümseyişi sonrasında aklını kullanmaya karar verir. Yaşananların Read'in

kariyerine olumsuz yansıyacağı imasıyla zor da olsa istediğini almayı başarır.

Read'in yazıhanesinde karşılaştığı muamele Leylâ'nın hislerinde ilginç bir değişime sebep olurdu. "Kendi kendine: Demek ki bunu hiç sevmemişim; hiç sevmemişim. Hep öbürüne bağlı kalmışım; öbürünün olmuşum." (Karaosmanoğlu, 2008: 139) diyen Leylâ için, Read'den vazgeçip tamamıyla Necdet'e dönmek, mükellef ve muhteşem bir konaktan çıkıp üç odalı küçük bir eve göçmek gibi bir şeydir (Karaosmanoğlu, 2008: 139). Ne olursa olsun Leylâ, Read'ten soğumuştur. Ancak kendini ait hissettiği monden çevrede ağırlığını korumak adına bu 'altın put'tla ilişkisini bu şekilde de olsa devam ettirecektir.

Bu bölümde Leylâ'nın amansız rakiplerinin ne durumda olduğuna da kısaca değinilir. eski sevgilisi Read'i Leylâ'ya kaptıran Madam Jimson, işgal kuvvetlerinin diğer temsilcileri arasında şansını denemeye karar vermiştir. Nermin ve Fanny Moore arasındaki ilişki de derinleşerek ilerlemektedir. Azize Hanım ise azimle Captain Marlow'un peşindedir.

Dikkat edilirse olayların bu bölümde teknik bir tercihle yavaşlatıldığı görülecektir. Roman boyunca başka örneklerini de vurguladığımız bu durumun eser içindeki işlevi de önceki örneklere benzemektedir. Görkemli sahneler öncesinde olay akışını yavaşlatırken okuyucuyu dinlendirmenin yanında sonraki sahneler doğrultusunda hazırlamak da amaçlanır. Burada da hem Leylâ, Read ve Necdet ilişkisin gireceği yeni evreye hem de Azize Hanımla Marlow arasında ilişkinin seyri için okuyucunun beklentilerini yönlendirecek bir işlev dikkat çekmektedir. Major Will'in partisinde meydana gelen büyük skandallara rağmen bu kişilerin hayatlarında ahlâkî ve millî manada herhangi bir değişimin, etkinin hissedilmeyişini de İstanbul ve içindekileri lanetlik kılan özelliklerin bir yenisi olarak okumak mümkün.

## BİR İSTANBUL AİLESİNİN AKŞAM KEYFİ

Major Will'in yalısındaki davet gecesinden sonra Azize Hanım, sürekli olarak Captain Marlow'un peşindedir. Marlow'un cinsel tercihleri ve romanın temel mesajı içinde bunun ne anlama geldiği üzerinde daha önce birkaç kez durulmuştu. Artık bu ilişki eserin diğer lanetlik tabloları seviyesine çıkarılmaya hazırdır. Azize Hanım'ın Marlow'a vaat ettikleri, terslenmeleri, aşağılanmaları ve yaşadığı hayal kırıklıkları sonrasında beklenti en alt noktaya kadar düşürülmüşken bir gece Marlow'un çıkıp gelmesi, bu tabloda zıtlıklar üzerinden çarpıcı bir etki elde etmek için düşünülmüş olmalıdır.

Azize Hanım, kocası Atıf Bey ve Marlow arasındaki karşılaşma İstanbul'u Sodom ve Gomore yapan ayrıntıların bir yenisi olarak oldukça rahatsız edici bir doğallıkla anlatılır. Marlow ve Atıf Bey, açılışı yapılan bir kulüpte kumar masası başında tanışmışlardır. Atıf Bey, kendini, 'Beni mutlaka tanıyacaksınız; Azize Hanım'ın kocasıyım!' (Karaosmanoğlu, 2008: 148) cümleleriyle tanıtır. Atıf Bey, Marlow ismini nereden duymuştur? Tabii ki evde kim bilir kaç kez karısından (Karaosmanoğlu, 2008:148)! Bu birkaç satır, önceki sayfalar ışığında okunduğunda bambaşka bir anlam kazanır. Bizim rahatsız edici doğallık nitelemesini tercih edişimiz de bundandır. Azize Hanım'ın Major Will'in davetinde Marlow'a yakınlaşabilmek için neler yaptığı ve evliliği hakkında söyledikleri hatırlanacak olursa evde defalarca Marlow adının ne amaçla geçtiği açıklık kazanacaktır. Karısıyla arasında hiçbir ortak nokta bulunmadığı sıkça belirtilen Atıf Bey'in Marlow'a kendini Azize Hanım'ın kocası olarak tanıtması da buna paralel okunmalı. Marlow için Azize Hanım kimdir? Sorusunun cevabı burada anlama rengini verecek ayrıntıyı saklamaktadır. Önceki sayfalarda

anlatılanlardan hareketle Azize Hanım'ın Marlow için, kendini bir şekilde bu İngiliz zabitine sunmak isteyen, yaşı geçmiş ancak cinsel açıdan büyük bir tatminsizliğin pençesinde kıvranan değersiz bir şarklı olduğu söylenebilir. Azize Hanım'ın bu profili kocası için sır olmasa gerek. Romancı için, manzaranın mide bulandırıcı olmasını sağlayacak ayrıtı da budur. İstanbul'da sınırsız bir serbestlikle yaşayan Türk ailesi ve İngiliz misafirlerinin oluşturduğu imaj Atıf ve Marlow ilişkisinin ayrıntılarıyla netleştirilir.

Atıf ve Marlow'un İstanbul'un kumar masaları başındaki tanışıklıkları bir süre sonra samimiyete dökülür. Çünkü her ikisi de birbirinin söz ve davranışlarında aradığı mesajı bulmuştur. Marlow için Atıf Beyi hayalinde tasarladığı Türk'tür. Çünkü İstanbul'a gelirken yarı vahşi, yağız yüzlü Türk delikanlılarının elinde bir kız gibi hırpalanmak isteğiyle gelmiştir (Karaosmanoğlu, 2008:150). Birlikte eve gelmelerinin arkasında da bu isteklerini yaşayabilecek gözlerden uzak bir yer arayışıdır. Azize Hanım ise, tüm bunlardan habersiz Marlow'un evlerine kadar gelmiş olmasından umutlanarak, kocası için yapmadığı hazırlıklar için mutfağa bile girecektir. Azize Hanım'ın Marlow için mutfağa girmesi, Marlow ve Atıf Bey'in planlar bir arada düşünüldüğünde daha önce genel tablolar halinde anlatılan İstanbul'un kokuşmuşluğunun ve lanetlik durumunun aile özeline indirilmeye çalışıldığını gösterir. Devamında anlatılan rakı sahnesi ise anlatıcının bu ironik tablo ile yetinmediğinin işaretidir. Durumu iyice abartmak, karikatürize etmek roman boyunca sıkça başvurulan bir yöntemdir. Marlow, bir kaç kadehten sonra eski Türk divanlarından beyitler okumaya başlar. Tahmin edildiği gibi bunlar Azize Hanım'a değil Atıf Bey'edir. Oysa Azize Hanım, kocasının bu tür şiirlerden, edebiyattan anlamayacağına güvenerek beyitlerin kendisine okunmasını arzulamaktadır. Burada Azize Hanım, bütün çıplaklığıyla karşısında duran gerçekliği anlayamayacak kadar realiteden uzak, romantik bir dünyada gösterilir. Tıpkı Leylâ ve Nermin gibi. Böylelikle Batı ve Batılılara bakışın ne kadar çarpık olduğu bir kez daha kanıtlanırken, bu şehri ilahî bir azap dışında hiçbir şeyin temizleyemeyeceği

de metin altı ileti olarak işaret edilir. Sahnede dikkat çekici bir diğer ayrıntı da eski Türk divanları ifadesidir. Metin içinde bu şekilde serpiştirilmiş ayrıntılar halinde karşımıza çıkan bu ifadeler, tablolar üzerinden anlatılan ve okuyucuyu belirli bir konuma sürükleyen olayların yalnızca küçük bir azınlığın günahları olmayıp, Osmanlı Devleti'nin başkenti olan İstanbul'un tüm çağrışım değerleriyle sözü edilen günahkârlığı temsil ettiğini ispatlamak içindir. Divan edebiyatından bazı beyitlerin Marlow tarafından Atıf Bey için okunması, bu edebiyatı ve onu üreten medeniyet dairesini bu sahnenin çağrıştırdıkları ile ilişkilendirmek içindir. Tam da bu sebeple Atıf Bey ve Marlow ilişkisinden hemen sonra Jakson Read ile bir sultanın maceraları anlatılmaya başlanır.

Atıf Bey'in arzusuyla bıyıklarını kesen Marlow ve Jakson Read karşılaşması ucu saraya uzanan bu yasak aşkı anlatmak için kullanılır. Marlow, yeni macerasından bahsederken 'Bu seferki bir aile adamı, tıpkı sizinkinin bir aile kızı oluşu gibi.' (Karaosmanoğlu, 2008:154) der. Bu ifadeler işgal İstanbul'unda hiçbir şeyin göründüğü/bilindiği gibi olmadığını kanıtlamak ve sarayı da ilgilendiren ifadelere inandırıcılık katmak içindir. Buraya kadar anlatılanlar ne Leylâ'nın ne de Atıf Bey'in aile kızı yahut aile adamı olmadığını nasıl göstermişse şimdi anlatılacaklar da saray ve orada yaşayanların göründükleri gibi olmadıklarını ortaya dökecektir. Daha önce Marlow tanıtılırken İstanbul'da saray ve hükümetle ilişkisinden bahsedilmişti. Bu satırlar saray imajını olumsuzlamak için atılmış ilk adımlardı. Şimdi daha keskin ifadelerle geleneksel saray imajı sarsılmak isteniyor.

Major Will'in davetinden dönüşte otomobillerden biri kaza yaptığı için konvoy durmak zorunda kalır. Araçlardan biri büyük bir yalının duvarına çarpmıştır. Hemen içeriden koşturan bir harem ağası ve iki uşak kazazedelere yardım etmeye çalışır. Bu sırada Read, pencerelerden birinde 'yuvarlak ve sarışın bir yüzün gülümseyerek' (Karaosmanoğlu, 2008:155) kendilerine baktığını fark eder. Daha sonra bu dönemeci ne zaman geçse aynı evin pencerelerinde bir ha-

reketlenme görür. Şoför vasıtasıyla evin dönemin padişahının yeğeni, Nail Paşa'nın karısı Şehnaz Sultan'ın olduğunu öğrenir. Bu ifadelerin hemen ardından Read, Sultan'ın kendisini üstü sırma işlemeli canfesten terliklerle kabul ettiğini, onu çoğunluk çıplak duran tombul ve yuvarlak omuzlarının üzerinde uzun lepiska saçlarıyla gördüğünü anlatır (Karaosmanoğlu, 2008:155). Anlatının ilerleyişi Şehnaz Sultan –dolayısıyla saray- hakkında açık imalar barındırmaktadır. Tanışma şekli, sokağa fark edilir derecede ilgi ve hemen ardından gelen çıplaklık imajı oluşturan sözcükler çok kolay bir teslimiyeti işaret eder. Böylelikle İstanbul için çizilen olumsuz tablonun sarayı da kapsadığı rahatlıkla imanın ötesine taşınabilecektir. Jakson Read'e söyletilen şu ifadeler bir sultanın ne kadar çabuk teslim olduğunun altını çizmek içindir: "Bu gayeye erişmek için çok gayret harcamak lazım gelmedi. Bir iki mektuplaşmadan sonra doğrudan doğruya bir akşam yemeğine davet edildim." (Karaosmanoğlu, 2008:156) Tabii ki bu buluşma gayrimeşrudur ve şarka özgü yollarla, bazı gizli yollardan ve sır tutmasını bilen bu işlere alışkın hizmetçilerin vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Read, Şehnaz Sultan'ın Fransızcasını 'yanlış ve basit' sözcükleriyle niteler. Görüşmelerinde yarım saat İngilizce dersi yapmaya karar verdiklerinden bahseder. Read'in devamlı bir şekilde Sultan'ın geceliklerinden, çoraplarından veya terliklerinden bahsetmesi mahremiyet duygusunu tahrik içindir. Ayrıca bu yeni maceranın çok zor şartlar altında ilerlemediğini işaret eden yabancı dil dersi de İstanbul'da ve sarayda bazı şeylerin nasıl da sıradanlaştığını gösterir. Şehnaz Sultan, aklından çok içgüdüleriyle yaşayan bir mahlûk olarak görünmüştür Jakson Read'e. Önceleri çok sıkılgan, çekingen görünürken birdenbire açılıvermiş ve Damat Paşa'ya bu acayip vaziyeti olduğu gibi kabul ettirebilecek cüret ve zeka göstermeyi başarmıştır (Karaosmanoğlu, 2008:156-157). Bu yeni macera devam ederken Read ve Leylâ arasındaki ilişki de sürmektedir. Leylâ için bir prensesle eşit seviyeye gelmek demek olan bu ilişki rahatsızlık verici bulunmaz. Yalnızca flörtüne bir Osmanlı paşası gibi yağ bağladığını söyleyerek tarizde bulunmakla yetinir (Karaosmanoğlu, 2008:158). Necdet de

Read ve Şehnaz Sultan arasındaki bu ilişkiyi duymuştur. Ancak onu hayrete düşüren başka bir şeydir. Kendisi Leylâ'yı Read'le paylaşmaya razı olsa da Leylâ'nın böyle bir şeyi, Read'i başka biriyle paylaşmayı nasıl kabul ettiğini anlayamamaktadır. Görüldüğü gibi mesele, Read ve Şehnaz Sultan ilişkisi olarak bırakılmamış, öncesinde anlatılan Read, Leyla ve Necdet ile Azize Hanım, Atıf Bey ve Marlow ilişkisi ile aynı kompozisyonun içinde gösterilerek işgal İstanbul'una ait sıradan bir hadise gibi takdim edilmiştir. Bu tahkiye şekli ile saraya dair anlatılanlar inanılır kılınmış, genelde ise İstanbul'u Sodom ve Gomore yapan ayrıntılara okuyucu nezdinde haklılık kazandırılmıştır.

## İKİ NİŞANLI TÜRK, BİR RUS BARINDA

Azize Hanım'ın, Madam Jimson'un ya da Şehnaz Sultan'ın evlilikleri İstanbul gibi kokuşmuş ve lanetlik birliktelikler dir. Leylâ ve Necdet nişanlılığı bunların neresindedir? Okuyucu için bu sorunun cevabı basittir. Ancak Leylâ ve onun gibiler, roman boyunca defalarca vurgulandığı gibi gerçekliğin değil bir çeşit sarhoşluğun etkisi altındadır. Bu sebeple hayata sahih bir bakıştan yoksundurlar. Leylâ, bütün yaşadıklarından sonra Necdet'le evlenebileceklerı kanaatindedir. Bir gün bu konuyu nişanlısına açar:

> *"-Yavrucuğum, bu halimiz ne olacak böyle? Artık bana istikbalimize dair hiçbir şey söylemez oldun. Seninle hep böyle âşık ve mâşuk mu kalacağız? Bu bir 'serbest evlilik' bile değildir. Bu tarz münasebetin âlemde hiç yeri yok. Ben evli kadın olurdum, sen de benim âşığım veya sen evli bir erkek olurdun, ben dul bir kadın, sana metreslik ederdim. Fakat bizimkisi böyle mi? Herkes nişanlı olduğumuzu biliyor ve bir türlü evlenemiyoruz! Neciciğim; lazım ki, buna akla uygun bir şekil verelim.*
>
> *Necdet, Leylâ'nın nişanlısı olduğunu çoktan unutmuştu bile... Evlilik denilen şey ise hiç aklına gelmiyordu."* (Karaosmanoğlu, 2008:161)

Leylâ ve Necdet'in gerek birbirleriyle, gerek çevreleriyle gerekse işgalcilerle ilişkisinin, yazarın niyeti açısından değerlendirildiğinde İstanbul'u temsil eden sembolik bir anlam taşıdığı daha önce belirtilmişti.

Yukarıdaki konuşma da benzer bir sembolizmden izler taşımaktadır. Bu noktaya gelmeden önce Necdet ve Leylâ özelinde bu satırların ne anlama geldiği düşünülmeli. Okuyucu, daha önce karşı-

sına getirilen değişik sahneler dolayımında bu ilişkinin sağlıklı bir evlilikle sonuçlanamayacağına ikna edilmişken Leyla'nın kendi durumlarını bu kadar kesin ifadelerle yinelemesi nasıl okunmalı? Serbest evlilik sınırlarını aşmış bir nişanlılık, ikisi arasında yaşananların cinsel boyutunu imlerken –Leylâ kendi durumu için genç kız tabiri yerine dul kadın ifadesini bu nedenle kullanır-, İstanbul'da anlatma zamanının şartları altında bir genç kadının nişanlısı ile arasındaki ilişkiyi metreslik düzeyinde bile görmeyişi bu durumun yeniden dile getirilişi ve ikrarı olması dışında bir anlam taşımalıdır. Bu anlam Leylâ ve Necdet'in çekirdeğini oluşturduğu İstanbul'u temsil eden çevre düşünüldüğünde ortaya çıkar. Nasıl ki bu ilişki sağlıklı bir evliliğe evrilemezse İstanbul da işgal sonrası bu haliyle herhangi bir yeni duruma zemin olamaz, kaynaklık edemez. Bu sayfalardan sonra olaylar ve durumlar bu hakikati somutlaştırmak için kurgulanacaktır.

Nitekim bu konuşma sonrasında Necdet'in kararsızlığı Leylâ tarafından bir tepkiyle karşılanır ve iki taraf görüşmeme kararı alır. Leylâ, Necdet'in iradesizliğin ve kıskançlığını kullanmaya karar verir. Bu konuda o kadar pervasızdır ki çıkan dedikodular Necdet'i içinden çıkılmaz bir duruma sürükleyecek derecede ağırdır:

> *"Bir gün Leylâ'nın Jakson Read'le kaçacağı, başka bir gün ayrı bir evde bir sevgili ve sevdalı olarak yaşamaya karar verdikleri ve bunun için Boğaziçi'nin tenha bir köşesinde bir ev aradıkları yayılıyor; derken başka bir gün sultan hanım yüzünden çıkan bir kavga neticesinde Leylâ'nın artık Jakson Read'den yüz çevirdiği ve bir milyoner Amerikalının metresi olduğu veya onunla evlenmek üzere bulunduğu söyleniyor; esrarlı bir yat safasından, rezaletli bir gece âleminden, bilmem kaç bin liralık bir otomobilden, bir gerdanlıktan, bir uzun kayboluştan bahsediliyordu.*
>
> *Necdet bunları tahkike vakit bulmadan ortaya bir başka söz çıkıyor veya Necdet'in kendisi Beyoğlu caddesinde zengin bir Amerikalıya benzeyen bir adamla Leylâ'yı şatafatlı bir Studebaker içinde giderken görüyordu. O vakit genç adam bir ateşli perişanlığa düşü-*

*yordu. Nereye başvuracağını, ne yapacağını bilemiyordu."* (Karaosmanoğlu, 2008:1466-167)

Bütün bunlar sonrasında Necdet'in aklına gelen tek çare Sakarya Harbi'ne katılmak, bir nefer olarak ta ön siperlerin birine atılmak ve burdan başını düşman kurşunlarına uzatmaktır (Karaosmanoğlu, 2008:167).[27] Roman boyunca ilk kez burada İstanbul'un kokuşmuşluğu, anlamsızlığı, lanetlik oluşu karşısında tek anlamlı eylem adresi olarak Anadolu'da bulunmakla karşılaşılır. İstanbul'un herhangi bir yeniliğe kaynak ve zemin olamayacağı yorumu da bu cümlelerle objektif bir tespite dönüşür. Sakarya Zaferi sonrasında Necdet'in Leylâ'ya her şeye yeniden başlamak niyetiyle yazdığı mektupların cevapsız kalışı ve hemen ardından gelen Rus barındaki korkunç tablo ancak böyle anlam kazanır. İstanbul, tüm çağrışım değerleri ile Leylâ'da temsil edilmek suretiyle, Batı ile yaşadığı bunca ahlâksızlık sonrasında ölüme mahkûm edilmiş, Sodom ve Gomore gibi kimsenin yaşamadığı, hayatın çekilip alındığı bir yer olarak gösterilmiştir.

Leylâ'dan her ayrılışında olduğu gibi Necdet, yine birkaç arkadaşıyla Beyoğlu'ndadır. Yeni açılan bir Rus barında çevresini süzerken korkunç bir tablo ile karşılaşır. Yanında zengin bir Amerikalı bulunan Leylâ, mübalağalı bir gece kıyafetinin ortaya serdiği o çapkın çıplaklığı ve hayâsızca boyanmış dudaklarıyla etrafına gülücükler saçmaktadır (Karaosmanoğlu, 2008:169). Yanlarında yaşı geçkin ama

[27] Bu tepki romanın gelişim çizgisi adına belenmedik bir gelişmedir. Okuyucu böyle bir değişiklik için somut manada hazırlanmamıştır. Ancak burada yazarın niyeti ile metnin niyetinin etkili olduğu kanısındayız. Yani Yakup Kadri için Necdet'in bu değişimi anlatmak istedikleri, kendi muhayyilesi ve roman planı adına yerinde görünmüş olsa da bu niyetin metne dönüşmüş hali için, metnin yazarın niyetinden bağımsız anlamı için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Yakup Kadri adına böyle bir niyetin varlığını ileri sürmek de somut veriler olmaksızın bilimsel kabul edilemez. Bu nedenle söz konusu sayfada Necdet'teki ani değişikliği Yakup Kadri'nin kendi ifadelerinde temellendirmek gerekir. Atatürk için yazdığı biyografide Yakup Kadri, Necdet'inkine benzer bir gençlik ve bunalım sonrasında tam ümitsizliğin en son noktasındayken Anadolu'da başlayan mücadeleden ve onun liderinden benzer ifadelerle bahseder. Amaçsız, onursuz bir yaşam yerine Anadolu'ya geçmek ve Mustafa Kemal'in bayrağı altında ölmek sözü edilen dönem için Yakup Kadri için yapılabilecek tek anlamlı harekettir (Karaosmanoğlu; 1961: 9-26).

şuh bir kadın daha vardır ve Amerikalının asıl ilgisi bu ikinci kadınadır. Bir süre sonra locada ikinci bir erkek, Jakson Read görünür ve bu garip bir şekilde Necdet'i rahatlatır. Leylâ'nın zengin bir Amerikalıya metreslik yapmadığı halâ Read'le olduğu düşüncesinden kaynaklanan bu rahatlama uzun sürmez. Çünkü Leylâ, Read'in gelişinden rahatsız olmuştur, zaten bu durumu fark eden İngiliz zabiti de uzun süre kalamayacaktır. Bir süre sonra Leylâ'nın aşırılıkları ve bazı genç İngiliz subaylarının Leylâ için yaptıkları Necdet'in yanındakilere 'Kim bu münasebetsiz, arsız kız?' dedirtecek noktaya varır. Major Will ve Orhan'ın gelişiyle rezalet en üst perdeye ulaşır. Bütün bu rezillikler Read için bile tahammül edilmez hale gelmiştir ki locadan ayrılmak zorunda kalır. Necdet, içinden eski rakibine Leylâ'yı yalnız bırakmaması için yalvarmaktadır. Gördüğü herkesi yanına çağıracak kadar kendinden geçen Leylâ'nın etrafı bir sürü yabancı asker tarafından kuşatılmış, locada yer kalmamıştır. Major Will ve Orhan yandaki locaya geçmiş ve geceliği yüz-iki yüz lira eden bir Rus prensesiyle birliktedir. Leylâ için söylenenler arsızlıktan fazlasıdır artık, 'Yahu, bu kız Türk mü Allah aşkına?' (Karaosmanoğlu, 2008:175) diye sorulmaktadır. Major Will'in karşısında hala bir saray sofrasında gibi saygılı bir şekilde oturan Rus prensesi, aşırılıklara alışmış bu İngiliz'e yüz vermez. Tekrar, Leylâ'nın bulunduğu locaya gelip bir şeyler söyleyen Major Will'in teklifi 'Hip, hip, hurrah!' nidalarıyla karşılanır. Necdet, bardan ayrılan bu lanet kalabalık arasında Leylâ'ya 'Pis orospu!..' diye seslenir. Leylâ ise 'Beğenmiyor musun? Evlenmeyi imkânsız kılmak için monşer!' (Karaosmanoğlu, 2008:177) şeklinde cevap verir.

Romanın tematik kurgusunda önemli bir işlevi olan söz konusu sahneyi bu uzun özet ışığında tahlil etmek mümkün. Öncelikle bu sahne de diğerleri gibi her şeyden önce işgal İstanbul'unu ilahî azaba müstahak göstermek içindir. Ancak bu daha öncekilerden farklı bir alegori üzerinden gerçekleştirmek için kurgulanmış görünmektedir. Sakarya Savaşı ve kazanılan zafer sonrasında barışma, yeniden başlama teklifleriyle beraber ve Leylâ'nın Batıya alçakça bir şekilde ken-

dini teslim eden İstanbul'u –hükümeti, Osmanlı idaresi vb. tüm çağrışımlarıyla– temsil ettiği düşünüldüğünde bu sahnedeki alegorinin çözümlenmesi için yürünmesi gereken rota kendini gösterir. Nutuk etrafında şekillenen resmi tarih anlayışının yer bulduğu bütün kaynaklarda İstanbul –aydını, burjuvazisi, hükümeti ve Osmanlı yönetimiyle– işgal güçleri ile ahlâksız bir işbirliğine girmekle; yeri geldiğinde işgalcilerden aradığını bulamayıp Amerikan mandacılığına gönüllü olmakla suçlanır. Leylâ'nın önce Jakson Read, ardından Amerikalı milyarder ve sonra tekrar Major Will adlı İngiliz'le ilişkisi bu siyasi tarih söyleminin romandaki izdüşümü olarak okunduğunda anlam kazanır. Amerika'nın Dünya Savaşı sonrasındaki gelişmeleri - özellikle Wilson İlkeleri üzerinden mağlup ülkeler ve üçünü Dünya milletleri üzerinden- kurulan yeni dünya düzeninde kendine yer edinmek için kullanması gibi, milyarder Amerikalı da Leylâ'yı bir yer edinmek, yanında gezdirmek için kullanmıştır. İlk olarak Read'e kendini sunan, ardından Amerikalı milyardere ve başka işgal subaylarına kapak atan Leylâ, son olarak Major Will'e sığınmak zorunda kalmıştır -romanın ilerleyen sayfalarında ülkeden de kaçmaya da mecbur olacaktır- . İstanbul yönetiminin, işgal yılları ve Milli Mücadele dönemi boyunca yaptığı gibi. Sahnenin sonunda Necdet'in ifadeleri bu rezilliği nitelemek içindir. Bu da neslin devamını sağlamak, yeni hayatlara kaynaklık etmek adına gerçekleştirilen evliliği –İstanbul ve Ankara arasında- imkânsız kılmaktadır: "Leylâ'nın vurduğu son darbe yalnız Necdetle evlenme ihtimallerini kırıp geçirmedi; aynı zamanda artık her ikisinin artık yüz yüze gelmesi imkânını ortadan kaldırdı." (Karaosmanoğlu, 2008:178) Sis şairinin yıllar önce dile getirdiği gibi, İstanbul'un hatta şarkın sembolü olan Leylâ, bu bar sahnesindeki haliyle 'yüz kocadan arta kalmış bir bakire', daha doğrusu bir imkânsızlığın temsilcisidir.

## MADAM JİMSON'UN SUVARESİ

Major Will'in davetinde ev sahibesi olmasına karşın işgal güçlerinin önde gelen generalleri ve Amerikalılar tarafından aşağılanan Madam Jimson, kendini bu seçkin zümre arasında sokacak bir ilişki peşindedir. Eski sevgilisi Read'le yaşadıklarının altında da belli ki bu arzu yatmaktadır. Read'i Leylâ'ya kaptırdığı için amacına uygun bir işgalci bulmuştur: Colonel de Rochepierre. "Bu adam itilâf ordularının en parlak isimlerinden birini taşıyan ve İstanbul'a General Franchet d'Esperey'in yanıbaşında bir doru at üstünde giren asaletli ve cakalı Fransız zabitlerinden biridir!" (Karaosmanoğlu, 2008:179) cümlesiyle başlayan ve bu kişinin ne kadar önemli bir asker olduğunu vurgulayan uzun betimleme, Madam Jimson'un yukarıda değinilen arzusunun büyüklüğünü göstermek içindir. Bu satırlar aynı zamanda İstanbul hanımlarının kimliksizliklerinin, Batı ve Batılı gibi olmaya ne kadar teşne olduklarının ifadesidir.

Madam Jimson, katıldığı sohbetlerde bu yeni aşığını önce abartılı bir şekilde tanıtmış, sonra da onu büyük bir davetle insanların önüne çıkarmaya karar vermiştir. Davetliler arasında eski aşkı Read ve onu kaptırdığı rakibi Leylâ da vardır. Necdet, her ne kadar bu davete katılıp katılmama konusunda önceleri kararsız kalsa da kişiliğinin gereği olarak bir irade ortaya koyamayıp katılacaktır.

Bu çevrede karşılaşılan diğer pek çok kadın gibi Madam Jimson da aslında evlidir. Kocası Mösyö Jimson tam da davete yakın hastalanmış, ölüm döşeğindedir. Ancak Madam Jimson, Colonel'le arasındaki ilişkiyi monden çevresine sunacağı bu daveti iptal etmez. Ne de olsa gayri resmi bir evlilik töreni gibi, oldukça ayrıntılı ve şatafatlı bir davet hazırlanmıştır. Ölüm döşeğindeki hastayı bir kenara atmış ve kendisini hak ettiği mevkie ulaştıracak General'le davetlileri karşılamaya çıkmıştır. Bu da diğerleri gibi İstanbul'un ne

korkunç günahları barındıran bir şehir olduğunu göstermek için kurgulanmış bir tablodur.

İlk olarak iki rakip karşı karşıya getirilir. Leylâ, tam da Read'le kıyas edilecek bir kavalye bulduğunu göstermeye çalışan Madam Jimson'a sürekli kocasının durumunu sorar. Tabii ki merak ettiğinden değil, ne kadar vahşice olursa olsun üstünlüğünü korumak için. Azize Hanım, önceleri bir Fransız romanında gördüğü gibi kadınlarla girilen çok eşli bir sapıklık olarak yorumladığı Atıf Bey ve Marlow ilişkisinden yorulmuştur, kendini karşısına ilk çıkan genç bir Fransız subayının kollarına bırakır. Ne de olsa bu subay da kendini Pierre Loti'nin İstanbul'unda zanneden bir hayalperesttir. Sürekli bir riya ve aldatma atmosferiyle çevrili bu tablo dışardan göründüğü gibi değildir. Eğlenen davetliler, Madam Jimson ve Colonel'in mutlulukları ve onlara karşı sergilenen nezaketin arkasında, ölüm döşeğinde bir koca ve ev sahiplerini en iğrenç bir şekilde çekiştiren insanlar olduğu bu nedenle uzun uzun anlatılır. Sadece onlar mı, konuştuğu kızın aynı anda bir başka erkeğin işaretlerine cevap verdiğini bilmeyen bir erkeğin, Nermin ve Fanny Moore dans ederken bu ikisi hakkında olmadık hayallere kapılan genç subayların Azize Hanım ya da Necdet'ten hiçbir farkı yoktur:

> *"İşte bu levent ve çıplak kadın ayıplanacak şeyler adına dikilmiş bir mermerden heykeldir. İşte, şu adam hiç sönmeyen ihtirasını derisinin altında bir cüzzamlının yarası gibi gizleyen bir pislik ve ikiyüzlülük sembolüdür."*(Karaosmanoğlu, 2008: 188)

> *"Gerçekten, gerçekten bütün insanların her biri bir kelime, her biri bir harf gibidir ve hepsi bir araya gelip ya bir sahifeyi, ya da bir kitabı meydana getiriyorlar. İşte Necdet'in gözü önüne serilen bu kitap bir vodvil piyesi kadar gülünç, bir melodram kadar acıklıdır. (...) Bu küçük insanlık kümesinde, büyük insanlıkta olduğu gibi iki unsur durmadan birbiriyle çarpışıyor! Komedi ve facia... İşte beğenildiğine inanan şu kadının sevinci, olgun insanı bir alaycı gülümsemeyle güldürmeden başka neye yarar? Ve sahibi öldüğü dakikada bu ev, gene o insanı ürpertmez de ne yapar? Lâkin Necdet'in okumakta olduğu bu*

*kitapta bir üçüncü unsur daha vardır ki, insana ne gülmek ne de ağlamak arzusu veriyordu. Yalnız bütün sinirleri bir çeşit kasılma ile geriliyordu. Bu adeta bilimin refleks dediği bir uzvî tepkiye benziyordu ve bunun arkasından bir derin tiksinme, bir dayanılmaz mide bulantısı geliyordu. İşte Necdet'i rahatsız eden şey de asıl bu idi.*

*Kendi kendine 'tuhaf şey!' dedi. 'Bu tamamıyla hicivci bir uygulanma değildir. Hicivci gülen, kızan veyahut hatalarımızı acı bir dille yüzümüze vuran adam demektir. Lakin ben, bu manzara karşısında sadece iğreniyorum ve bir leş önünde burnumu tıkayıp gözlerimi kapayarak kendimden geçmek istiyorum ve bu toplulukta hâkim olan tesir de asıl budur.*

*Ve o vakit kendisine bir leşin karşısında ve bir bataklığın kenarında oturuyorum hissi geldi. Bir parça nefes almak için açık havaya çıkmak istedi."* (Karaosmanoğlu, 2008:190-191)

Romanın başından itibaren kurgulanan bütün olaylar, betimlenen her tablo bu duyguyu oluşturmak, sadece duyguda değil düşüncede de okuyucuyu bu noktaya getirmek içindir. Ancak bu şekilde İstanbul'da ve denizin öte tarafında yaşananlar gerçek manasıyla kavranabilir. Dışarıdaki bahar gecesine benzer, yepyeni bir dönemi müjdeleyen Ankara'dakilerin yaptıkları ile İstanbul'da yaşananların karşılaştırılması ve bu şehrin neye layık olduğunun ortaya çıkarılması tam da şimdi yapılabilir:

*"Dışarda bir ilkbahar gecesinin nemli tazeliği vardı. Necdet, taraçanın yarı ıslak beton trabzanına dayanıp aşağıya baktı. Buradan üç dört basamak merdivenle bir küçük bahçeye iniliyor ve göz, bunun alçak duvarını atladıktan sonra, artık ta karşı yakaya ve denize kadar hiçbir engelle karşılaşmıyordu.*

*Genç adam, soluk bir karanlığın içinde bir şeyi bekliyormuş gibi duran İstanbul'a baktı. Tek tük ışıkların ancak yerini tespit edebildiği bu koyu karar şehir siluetinde hem akıcı, hem de katı bir hal vardı. Daha doğrusu sinsi sinsi yatan kocaman bir hayvana benziyordu. Öyle bir hayvan ki, başına ağır bir darbe indirilmiş de bir daha indirilmesin diye cansız rolünü oynamaktadır. Bu şehir 16 Mart işgal günü Necdet'e gene böyle canlı mahlûk manzarası göstermişti. O gün*

*İstanbul, kendisine zorla ve açıkça alçakça bir iş yapılmış ve utançtan yüzükoyun yere yatmış bir adamı hatırlatıyordu. Bu adam aylarca başını kaldırmaksızın hep aynı durumda sessiz ve hareketsiz kaldı. Lakin Sakarya zaferinden sonra ortadan siliniverdi ve yerine, zincirle bağlı bir dev geçti. Bu da öbürü gibi hiç kımıldamıyor, fakat sağlam ve tehdit eder gibi durmasını biliyor ve hiç tavrında yüz kızartıcı bir ayıp hissetmiyordu.*

*Bu ilkbahar gecesinin son saatlerinde o her zamandan çok munis ve ruha yakındır. Necdet, sessiz karanlığın içinden kolunu uzatıp onun esmer sırtını okşamak, onunla bir gizli dertleşmeye girişmek istiyordu. Orada, bu ev gibi evlerden eser yoktu: Orada, buranın Madam Jimson'larına, Leylâ'larına, Major Will'lerine, de Rochepierre'lerine, Azize Hanım'larına, Nermin'lerine, Fanyy Moore'larına karşılık babaları savaşa gitmiş yavrularının beşiğini sallayan temiz ve sabırlı kadınlar, vücutlarını Allah tarafından kendilerine teslim edilmiş bir kutsal emanet gibi saklayan genç kızlar, bunların üstüne dikkatle titreyen nur yüzlü nineler ve Anadoluya dair iyi haberleri bildiren gazeteyi bir muska gibi devşirip cebine yerleştirdikten sonra sanki kendisini bütün dünyanın hazinelerine sahip bir adam kadar mesut hisseden fakir vatandaşlar vardı. Necdet hemen onlara doğru gitmek için yüreğinde ateşli bir arzu duydu. Tıpkı günahlarının kefaretini malıyla , canıyla ödemeye gelen ilk çağın tövbelileri gibi yalınayak, başı kabak, arkasında bir kısa gömlekle, dizlerini taştan taşa vurarak, dirseklerine dayanıp yerlerde sürünerek, onlara, onlara gitmek istedi.*

*Onlara gidip ne diyecekti ki: ' Öbür tarafta neler oluyor biliyor musunuz! Garp medeniyetinin bütün lağımı öbür tarafa boşandı. Bir parça temizliğe düşkün, titiz bir adam için orada bir dakika soluk almaya imkan kalmadı. Tıkanıyorum, Bana biraz temiz hava, biraz temiz hava veriniz. Derdim büyüktür, size söyleyeceklerim var.'*

*Siz bilmiyorsunuz asıl işgal, asıl istila öbür tarafta oldu. Düşman çamurlu çizmeleriyle bizim evlerimize kadar girdi; ne diyorum – bizim yataklarımıza kadar!- Halbuki sizin yalnız sokaklarınızda dolaşabiliyorlar. Sizin evleriniz sarılmış kalelerdir. Fakat henüz zaptolunmamıştır. Öbür taraftakilerin ise hepsi birer birer düştü !*

*Kızlarımızı, karılarımızı ve dudak yüzü görmemiş nazlı sevgililerimizi ellerimizden aldılar ve onlara gözümüzün önünde istediklerini yaptılar ve kızı kızla, erkeği erkekle kızıştırdılar ve bütün tabiî zevklere tabiî olmayan zevklerin zehrini, ıstırabını, azabını kattılar. Her birimizi bir ayrı çırpınışla oynatmaya başladılar.*

*Dün bizim önümüzde göz kaldırmayan tayfalar şimdi etrafımız almışlar, bizi seyrediyorlar. Bize el çırpıyorlar ve içimizden her yuvarlanana kahkahalarla gülüyorlar.*

*Ben işte bu utanılacak ve yüz kızartıcı meydandan geliyorum. Bu meydanın ben en gülünç, en maskara oyuncularından biri idim. Başlangıçta bana alkış tutanlar şimdi yorulup bıyık altından gülmeye başladı. Ve bize azap verenler, bizden meserret (sevinç, şenlik) talep ettiler. Ve yüreğimiz kan ağlarken bizden tatlı muhabbet sözleri ve neşe verici şarkılar istediler. (...)*

*Şu halde söyleyin bana, azatlık saati ne zaman çalacaktır? Şu yan tarafta, şu mor dağların öte yakasında, görür gibi olduğum kızıllık bir yangın başlangıcı mıdır? Yoksa orada bir şafak mı sökmeye başladı? Size bahsettiğim şu çağdaş Sodom'un üzerine Allah'ın ateşi orada mı yağacak? Ne vakit ol yerden külhan dumanı gibi bir duman çıktığını göreceğiz. Bu kutsal ateşin o Sodom üzerine yağdığı anın içinde olsam da gam yemeyeceğim ve lût'un karısı gibi bir tuz heykeli olacağımı bilsem de gene bunun nasıl yandığını görmek için dönüp bakacağım.*

*Ve Necdet bunları düşünürken, İstanbul'un arkasında ufuk soluk bir perde halinde giriyordu. Her taraftan horoz sesleri geliyordu."*(Karaosmanoğlu, 2008: 193-195)

Günah çıkaran bir Hıristiyanın vecd halindeki sözlerini anımsatan bu sayfalar bir roman kişisinin cümleleri olarak fazla didaktiktir. Roman genelinde okuyucuya gösterilmek istenen her sahne bu kadar açık olmasa da okuyucuya benzer yorum alanını işaret etmiştir. Bu nedenle ilk sayfalardan itibaren, anlatıları yorumun belirsiz alanından çıkarıp neredeyse tek anlamlılığa sürükleyen bu uzun iç konuşma, işgal İstanbul'unu anlatmaya niyetlenmiş bir yazarın –bir noktaya kadar metnin de- bitiriş tercihi olabilir. Ancak metnin üçte ikisi hala okunmamıştır. Öyleyse okuyucu, ya gereğinden fazla uza-

tılmış, olması gerektiği biçimde sona erdirilememiş bir metinle karşı karşıyadır ya da söz konusu edebi metin, işgal İstanbul'undan daha fazlasını anlatmak niyetiyle kurgulanmıştır. Her iki durum da büyük bir eksikliği işaret eder. Yakup Kadri'nin yazının şehvetine kapılıp kendi elleriyle romanı kusurlu bir varoluşa mahkûm etmiş olması veya Sodom ve Gomore üzerine yapılan çalışmaların metnin kurgusunun işaret ettiği büyük resmi eksik görmüş ve göstermiş olması. Anlatma zamanının siyasal atmosferi, yeni bir rejimin ve medeniyet tercihinin, eskinin reddini gerekli kılması dolayımında romanı işgal yıllarına ve eskiye dönük bir eleştiri kabul etmesi sık rastlanılan bir kolaycılık olsa da anlaşılır bir yanılgı. Oysa eserin tamamını kapsamayışı ve çok açık birçok iletiyi dışarıda bırakmış olması bile bu durumu şüpheli kılmaya yeterli. Biz bu eserde işgal İstanbul'u hakkında sunulan sahnelerin metnin ilk anlam katmanını oluşturduğuna katılıyoruz. Ancak Necdet'in bu uzun ve şiirsel ifadelerinden sonra İstanbul'un karşısına Anadolu/Ankara hayalinin yerleştirilmeye çalışıldığını düşünüyoruz. Bu nedenle Necdet'in iç konuşması sonrasında anlatılanların İstanbul'un lanetlik yönleriyle birlikte ikinci bir anlamı da inşa ettiğini savunuyoruz. Bu satırlardan sonra karşılaşacağımız her sahne ikili bir okumaya uygun olarak kurgulanmıştır. İstanbul'un kokuşmuşluğunu derinleştirmek ve bunun karşısında Ankara'nın nasıl olduğunu/olması gerektiğini işaret etmek. Okuyucunun bir dönüm noktası olarak kabul edilebilecek bu ilkbahar gecesi düşüncelerinden önce İstanbul ve eskiye dair belirli bir bakış açısına yönlendirildiği de düşünülürse Ankara'ya dair kurulacak hayallerin zemini hazırdır diyebiliriz.

## ANKARA'NIN AYNASINDA İSTANBUL AKİSLERİ

Kocasının ölümünden sonra İstanbul'daki bütün Fransız zabitleri Madam Jimson'un, bu ihtişamlı Bizans melikesinin etrafını sarmıştır (Karaosmanoğlu, 2008: 198). Mösyö Jimson'un aradan çekilmesi ruhsal ya da fiziksel bir çöküntüye değil her açıdan, ama özellikle fiziksel açıdan Madam Jimson'u cezp edici bir güzelliğe kavuşturmuştur. Sultan hanımın kolları arasında en nadir şark zevklerini tadan ve şarklı kadının adeta mütehassısı olan Jakson Read bile yeniden Jimson'un çevresinde dolanmış ancak aradığını bulamamıştır. Ölümle gelen özgürlük ve beğenilme sağanağı yanında Madam Jimson'un bazı sorunları da vardır. Miras işleri için medeni durumunu resmi olarak tespit ettirmek gibi. Oysa kocası Mösyö Jimson Cihan Harbi'nden önce İngiliz, savaş sırasında Avusturya Macaristan, Müterake'den sonra tekrar İngiliz tabiiyetine geçmiştir. Bu girift işleri bir neticeye ulaştırıp hem kocasından kalanlara hem de hangi uyrukta olduğunu gösteren bir hüviyete sahip olması gereken Madam Jimson, 'Benim kim olduğumu soruyorsunuz. Çok acayip şey, benim kim olduğumu bilmeyen var mı? Biz İstanbul'un en tanınmış ailelerinden biriyiz." (Karaosmanoğlu, 2008: 204) demek dışında resmi bir kayıt ortaya koyamamaktadır. Günün birinde kendisine İngiliz veya Avusturyalı değil Türk tabiiyetinde olduğu söylendiğinde, bunu alçakça uydurulmuş bir yalan, bir iftira kabul eder. Onun için Türk olmak rezaletlerin en büyüğü, lekelerin en kirlisidir (Karaosmanoğlu, 2008: 205). Bütün kayıtlar ve tanıklıklar Mösyö Jimson'un bir Samatya Yahudisi'nin oğlu olduğunu, Madam Jimson'un babasının ise Suriyeli bir Katolik olan El-Bâruni Bey olduğunu göstermektedir.

Bir nevi Madam Jimson arkeolojisini andıran yukarıdaki cümleler, Necdet'in, Ankara'nın temsil ettiği baharın karşısında bir leş olarak İstanbul'u ve bu hayatı değerlendirdiği satırların hemen sonrasında karşımıza çıkar. Sanki aynı psikoloji ile okunması istenmiş gibidir. Böylesi bir okumada Madam Jimson'un özelde İstanbul, genelde Osmanlı ülkesindeki azınlıkları temsil eder görünür. Bir tarafı ile Samatyalı bir Yahudi aileye diğer yanıyla Suriyeli Katolik bir Arap ailesine uzanan akrabalık ilişkileri, M. Jimson için sarfedilen 'Bizans melikesi' nitelemesi ile birlikte düşünüldüğünde Türk uyruğunda bulunmanın neden alçakça bir iftira olduğu anlaşılabilir. Bir zamanlar zengin olduğu için tahammül edilen, yaşlı ve hasta olduğunda ölüme terk edilen, aldatılan, bir kocanın Osmanlı'yı çağrıştırmadığını kim söyleyebilir? İstanbul'un, Osmanlı'nın en büyük günahı gayri milliliktir. Köksüzlük, ahlaksızlık ve Batı'ya teslimiyet bu ilk günahın neticesidir.

Şimdi ise diğer aslî kişilerin bu resme dâhil olması sağlanmalıdır. Bu amaçla M. Jimson'a uyruğu ile ilgili yaşadıklarının sorumlusu olarak Leylâ düşündürülür. İntikam için bir müttefike ihtiyaç duyulduğunda ilk akla gelen Azize Hanım'dır. Ancak o, romantik Fransız sevgilisiyle o kadar kendinden geçmiştir ki... Safahat yolunda Leylâ'nın kendisinden daha uç noktada olduğu söyletilerek Major Will de anılır. Nermin ise Fanny Moore ile Amerika'ya kaçmış olabileceğinden bu plan için uygun değildir. Böylece gayri millilik resmi ismi anılanlarla genişletilmiş olur. Bu yapıldığında olaylar üzerinden somutlaştırılır ve zannın yerini kesinlik alır.

Fransız hava zabitleri Ayastefanos'ta bir hava gezintisi düzenleyecektir. Bir şekilde bu davetin düzenleme komitesini tamamıyla kendi üzerine alan M. Jimson, Leylâ'yı davet etmeyerek ilk zaferini kazanır. M. Jimson'un azınlıkları temsil etmesi için öne çıkarıldığından, bir Fransız'dan daha gayretli oluşu gayri milliğini, Leylâ ile aralarındaki rekabetin işgalcilere yarayışı ise azınlıklarla Osmanlı ilişkisini anımsatır.

Bu monden gösteriyi yarı siyasi başka bir etkinlik takip eder. Union Française salonunda Çanakkale'de sakatlanan Fransız askerleri yararına bir konser verilecektir. İlk başvuranlardan biri olarak burada da düzenleme heyetinin başına geçen Madam Jimson, bir yandan kendi reklamını yaparken diğer yandan Leylâ'yı uzakta tutarak rakibi karşısında bir zafer daha kazanmıştır. Gerek anlatma zamanın gerekse daha sonrasının zihninde Çanakkale'nin ne ifade ettiği bilen yazar, bu sahne ile söz konusu çevrenin milli bilinçten ne kadar uzak olduğunu iyice belirginleştirir.

Leylâ, can alıcı bir saldırıya maruz kalmış gibi çırpınmaktadır. Hele bir de Fransız zırhlısında verilen davete Nermin ve ailesinin bile çağrıldığını işitince harekete geçmeye karar verir. Babasının mali durumunu zorlamak pahasına büyük bir davet vermeyi planlar. Onca hazırlığa, göze alınan mali fedakârlıklara rağmen Sami Bey ve ailesinin davetine İstanbul'un monden çevresi itibar etmez. O kadarki, daha önce katıldığı davetlerde yer almamasını şart koştuğu Nermin ve Fanny Moore'un gelişi onu heyecanlandırmış, diğer misafirlerin bayağılıklarından sıkılan bu iki eski düşmana biraz daha beklemeleri için yalvarmak zorunda kalmıştır. Aslında bütün yaşananlar Madam Jimson'un entrikalarının bir yenisidir. Aynı gece için başka bir daveti ayarlayan ve Leylâ'nın düzenlediğinin ertelendiği yalanını yayan da odur. Bu skandal gecenin ardından ağır bir sinir buhranı geçiren Leylâ için Beyoğlu'unun en tanınmış doktoru Jean Prade çağrılır. İlaç, bir Avrupa seyahatidir.

Kendini kaybetmiş, büyülenmişçesine Avrupa'nın peşine takılan ve yaşadığı bütün olumsuzlukların sebebi olarak şuursuzca Batıya teslim oluşu işaret edilen bir hasta için, Fransız doktor ve ilaç olarak Avrupa seyahati, ironik bir tablo oluşturur.

İlerleyen sayfalarda bu ironi iç burkucu bir hal alır. Necdet, Leylâ'nın Avrupa'ya gidişi sonrası onun yerine koyacak bir mefkûresi olmadığından boşluktadır. Eski nişanlısı hakkında duydukları, onun İtalya'nın sakin bir köşesinde güvercinlere yem veriyor oluşu İstan-

bul'daki yaşantısını bilen Necdet için anlaşılmaz gelmektedir. İstanbul'un monden hayatı görünür şekilde değişmeye başlamıştır. Azize Hanım, romantik Fransız sevgilisinin arzuları doğrultusunda tam bir şarklı gibi giyinip yaşamaya başlamıştır. Yerlilikleri bile Batı'ya özentinin sonucu olan bu insanların durumları Marlow'un Türk dostluğu gibidir. Atıf Bey vasıtasıyla İstanbul'un ücra kır kahvelerine kadar nüfuz kazanmış bir şarklıya dönüşmüştür Marlow. Eski Akdeniz medeniyetinin asırların rüzgârıyla derleyip Haliç'e yığdığı mayası çer çöp olan bir şarklıya (Karaosmanoğlu, 2008: 246). M. Jimson ve Colonel aşkı Boğazın serin sularına taşınmıştır. Değişen şartların etkisiyle olacak Madam Jimson, yanında gezdirdiği Fransız subayının şehvetli pençelerinden kaçar durumdadır. Anadolu'da kazanılan birkaç zafer İngiliz işgal karargâhında bile etkili olmuş Türklerle ilgili düşünceler değişmeye başlamıştır. Azize, M. Jimson ve diğerlerinin yüzeysel değişimleri bu doğrultuda okunmalıdır.

Doğal olarak Türk ibaresi İstanbul'dakileri kapsamamaktadır. Bu nedenle İstanbul'un kokuşmuşluğu küçük hatırlatmalarla canlı tutulmaya çalışılır. Değişen atmosfer Major Will'i de etkilemiş, dışarda görünmektense yalıda avını bekleyen sinsi bir varlığa dönüşmüştür. Tabii aile kadınlarını ve genç kızları tuzağa düşürme işinde en önemli yardımcısı Orhan da yanı başındadır. Read'in sultanı bile bir ara bu yalıya uğramış, düşmenin bu en son noktasını da tatmıştır (Karaosmanoğlu, 2008: 253). Nermin, Fanny Moore'un peşine takılıp ailesine bile haber verme lüzumu duymadan Amerika'ya gitmiştir. Babasının Protestan misyonerlerini suçlaması tam bir kara mizah örneğidir. Ancak, anlatıcının olay zamanının gerçekliğinde misyonerler tarafından ailelerinden zorla kopartılan çocukların varlığından bahsetmesi işgalin İstanbul'da nelere mal olduğunun bir kanıtıdır.

Ankara ve cephedekiler düşünüldüğünde İstanbul'un nasıl göründüğü bu özet aktarımların ardından sarsıcı sahne olarak sunulur. Necdet'in de bulunduğu bir tramvaya, şuh, fıkırdak bir kız yanında bir İngiliz zabitiyle biner. İki bacağı kesilmiş bir Türk askeri sürünerek ilerlemekte ve sığınacak bir yer aramaktadır. Tam bu sırada bir

feryat işitilir. Biraz önce bahsedilen kız, sivri topuklarıyla bu gazinin eline basmıştır. Milli bir şuurdan yoksun olsa da insanlık ve vicdandan haberdar olması umulan genç kızın tepkisi fecidir: "Ne acayip! Diye söylendi, bu haldeki adam da tramvaya biner mi?" (Karaosmanoğlu, 2008: 258) bu sahne Necdet'e kendi durumunu hatırlatır. Kendini senelerce yüzüne tükürülmüş, bacaklarından değil ama ruhundan kötürüm gibi görür. Bir ruh infiali içinde Anadolu'yu (Ankara) düşünür. '... bir müminin ezeli adaleti bekleyişi, ezeli adaleti çağırışı gibi bir şeydi. Bir gün mutlaka gelecekler, bu çamuru, bu kokuşmayı, silip süpürecekler' (Karaosmanoğlu, 2008: 259) diye düşünür:

> *"Her şey olacak! Bu sözün Necdet'in muhayyilesinde uyandırdığı levha kan ve ateşe bulanmış bir ufuktu. Bu ufuk, önce, uzakta şafak renginde bir çizgi iken yavaş yavaş bütün bir alev duvarı halinde yakşalacak, yaklaşacak ve nihayet bu şehrin etrafını bir cehennem kemeri gibi saracaktı. O vakit İstanbul, bu koca şehir, bu çağdaş Sodom, bu asi Gomore çatırdayarak her tarafından tutuşup yanmaya başlayacaktı."*(Karaosmanoğlu, 2008: 260)

Ortada Leylâ ve Necdet evliliğin imkânsızlığına benzer bir durum mevcuttur. Anadolu (Ankara) ütopyasının hayata geçişinin geleneksel anlamıyla İstanbul'u ortadan kaldıracağı inancı. Bu durum İstanbul'u ayrıntılandıran, temsil eden kişiler ve sahip olduklarının Ankara önderliğinde kurulan ütopik ülkede yeri olmadığını gösterir.

Yukarıdaki sahnenin Necdet ve Cemil Kâmi karşılaşması ile devam ettirilmesi bu niyetin neticesidir. Ankara'dan geldiğini gururla söyleyen Cemil Kâmi karşısında Necdet utangaç başını eğmek zorunda kalır (Karaosmanoğlu, 2008: 260). Beşiktaş'tan Arnavut köye kadar yürüyen iki eski arkadaş buradaki aynalı kahveye oturur. Anadolu'dan dönen Cemil Kâmi için İstanbul'un her bölgesi medeni, süslü hatta 'luxueux' görünür. Ancak Rumlarla ve yabancı askerlerle karşılaşmak, iki yıldır Türk'ten başka bir insanla, Türkçe'den başka bir lisanla karşılaşmayan bu kişi için çok rahatsız edicidir (Karaosmanoğlu, 2008: 261). Özellikle cephede boğaz boğaza olduğu Yunanlılarla aynı cinsten olanlar (Rumlar) fizikî bir tiksinmeye sebep olmakta-

dır. Bu nedenle yanlarına gelen garsonun bozuk Türkçesi, bir düşman askeriyle karşılaşmışçasına tetik vaziyet almasına sebep olmuştur (Karaosmanoğlu, 2008: 261-262).

Bu karşılaşmada dikkat çekici ayrıntılardan ilki Cemil Kâmi'nin İstanbul'un medeniliği ve süsü için kullandığı 'luxueux' sözcüğüdür. İstanbul ve içindekileri güzel gösteren yerli bir şey yoktur. Sözcüğün kendisi gibi yerlilikten, millilikten uzak oluşudur bu şehrin güzelliğinin bedeli. İkincisi Türk'ten ve Türkçe'den başkasına kapalı tamamen milli bir ülke ütopyasına yapılan göndermedir. Üçüncüsü, söz konusu ütopyada Türk ve Türkçe dışındaki milliyet ve dillere – özellikle Rum azınlık- yer olmadığıdır.

Görevli olarak İstanbul'da bulunan arkadaşının yakında döneceğini öğrenen Necdet, 'Beni de beraber al, Cemil!' (Karaosmanoğlu, 2008: 262) dese de arzusuna ulaşamaz. Cemil Kâmi'nin cevabı düşündürücüdür: 'Ne lüzumu var!' (Karaosmanoğlu, 2008: 262)

Anadolu'da yeşeren baharın (ütopya) bir parçası olmayı hak etmediğini düşünen Necdet, kendisini ölmek lazım geldiği yerde ölemeyen bir kişi kadar iğrenç bulur. İngilizlere uşaklık yapan Orhan Bey'e benzediğini dile getirdiğinde arkadaşı, zavallı bir durumda bulunan Necdet'ten tiksinmekten kendini alamaz ve bir köpeği okşar gibi arkadaşının sırtını sıvazlar (Karaosmanoğlu, 2008: 263). Bu sokak köpeği, milli duruş sergileyemeyen kişiler için yapılmış bir benzetmedir. Bu durum, Necdet'e ya da Orhan'a özgü değildir. Kahveye gelen Marlow ve beraberindekilerin rezillikleri, para karşılığında onlara hizmet edenler, yerlere kadar eğilenlerin de işaret ettiği gibi İstanbul'un tamamına sirayet eden bir çürümedir. Durumu, bakireliğini kaybeden bir kıza ilk saflığının verilemeyişine benzeten Necdet'e arkadaşının cevabı ateşin temizlemediği pisliğin olmadığıdır (Karaosmanoğlu, 2008: 268). Olay zamanı için İstanbul'u ilahî bir ateşin temizleyeceğine işaret eden bu ifadeler, anlatma zamanı için İstanbul ve geçmişle ilgili alınan bütün kararların kutsallaştırılarak estetize edilmesidir.

## İSTANBUL BİR RÜYANIN KIYISINDA

İstanbul, Anadolu'dan kopup gelen ilahî bir ateşle temizlenmek zorundadır. Asırlar boyunca bir zafere inanmak hassasiyetini kaybeden İstanbul, bir çöküşün temsilcisidir. Kazanılan zaferler Osmanlı saltanatının tarihine ait değildir. 'Anadolu'nun içinden yepyeni bir millet doğmuştur. Bu milletin, sarayının kafesleri arkasında titreyen aciz ve korku heyulasıyla, bu milletin Babıali denilen viranede uluyan yıllanmış baykuşlarla hiçbir ilgisi yoktur.' (Karaosmanoğlu, 2008: 269).

İzmir'e yürüyen Türk ordusunun haberleri İstanbul'da farklı tablolara oluşturur. Bir yanda sevinçten deliren hatta ölenler, diğer yanda sokağa çıkamayacak hale gelenler. Nişantaşı'nın Şişli'nin şuh ve genç kadınları, bol ve siyah çarşaflar içinde gümrükten kaçırılan bir eşyaya dönmüştür. Bunlar mukaddes vatan kapısının anahtarlarıyla bir oyuncak gibi oynayan ve namuslarını yok pahasına yabancılara satanlardır (Karaosmanoğlu, 2008: 269). İşgal subayları da ikinci gruba dâhildir. Sokağa eskisi kadar rahat çıkamayan, ellerindeki maddi imkânlar daralan İngiliz askerlerinin Türk'e bakışı değişmek zorunda kalmıştır. Türk milletinin varlığını anlamak ve kabul etmek için boğazlarına Türk palasının dayanmasını bekleyenler, bir karınca olarak küçümsedikleri bu milletin fillere mahsus azametle İstanbul'a yürüyüşünü doğru okumak zorundadır (Karaosmanoğlu, 2008: 260). Sami Bey'in evine dahi kabul edilmeyen Read, yaşadığı hayal kırıklığını Marlow'a anlatırken, arkadaşı İstanbul'un bildik monden çevresinin gayri milliliğini şu cümlelerle ifade eder: "İstanbul'da tanıdığınız bazı tipler bütün Türkler demek değildir. Bunlar ne olduklarını bilmeyen bir takım mahlûklardır. Henüz hangi milletten olduğu anla-

şılmayan ve bugünlerde sanırım, Türk olduğunu ispata çalışan Madam Jimson gibi bütün öbür tanıdığınız erkek ve kadınlara ancak birer sosyal 'galat-ı hilkat' gözüyle bakılabilir. Her milletin içinden soysuzlar çıkabilir. Siz şimdi tutup da bunlardan Türk milletinin ırkî karakterlerini mi keşfe kalkışacaksınız' (Karaosmanoğlu, 2008: 276)! Dört yıl boyunca savaşıp, işgal ettikleri topraklarda gerçek bir Türk'le karşılaşmadıklarına kanaat getiren Marlow'u, Read'in annesine yazdığı mektuptaki ifadeler de destekler. Read'in gözünden Ankara Hükümetini ve Türkleri anlatan bazı ifadeler dikkat çekicidir. Jakson Read, mektubunda Türkleri bir Avrupalı milletle boy ölçüşebilecek seviyede görür. Bu milleti esir etmenin tabiata aykırı olduğuna inanmıştır. İstanbul kızlarını birkaç kelime yabancı dil bilen, egzotik varlıklara -papağan- benzeten Read için gerçek Türkler Ankara'dadır. Ancak bu yol kendilerine kapalıdır (Karaosmanoğlu, 2008: 278-279).

Geçmişin kirleri arasından sıyrılan Necdet için, böylesi ancak hayallerde mümkün olabilecek (ütopik) olay ve durumları kavramak oldukça güçtür. Ona, geçmiş ve gelecek arasındaki derin uçurumu hatırlatacak somut bir nesne gereklidir: Leylâ. Avrupa'dan döndüğünde kendini, dilini bilmediği, sokaklarını tanımadığı yabancı bir diyarda gibi hisseden Leylâ. İstanbul'u o kadar değişmiş, insanların kendi varlığına işaret eden öfke dolu bakışlarında suçluluk değil anarşi gören Leylâ, yeni durumu kabullenemeyenler arasında yalnız değildir. Sami Bey, camdan dışarıya bile bakmaktan korkan kızına, İngilizlerin yenilgiye uğratılamayacağına dair imanıyla, bu durumun çok devam etmeyeceği ümidini fısıldamaktadır (Karaosmanoğlu, 2008: 287). Leylâ bu korku ve çaresizlikten kurtulmanın Necdet'i yeniden ele geçirmekle mümkün olacağını anlamış ve eski nişanlısına sokulmanın yolarını aramaya başlamıştır. Nihayet milli bir anma günü gerçekleştirilen umumî bir toplantıda ona sokulur. Necdet'le karşılaşmaları ilk anda istediği neticeyi doğurmaz, bunun üzerine hastalığını kullanmaya çalışır. Bu kalabalık onu boğmaktadır. Oysa Necdet bu kalabalığın temsil ettiği manevi atmosferden soluklanmaktadır. Leylâ'nın bütün çabaları boşa gider. Necdet artık çok değişmiştir.

Evinde eski nişanlının resimleriyle dolu odayı değiştirmiş, yatağını kütüphaneye taşımıştır. Gerçek anlamada milli şuura erişmek için Leylâ'nın hayalinin gezindiği oda yerine kütüphane ve kitaplar doğru adrestir.

Rahatsızlığı artan akrabasını evine bırakan Necdet, için Sami Beylerin evi de eski anlamını yitirmiştir. Leylâ burada son bir hamle daha yapar. Dizüstü sürünerek eski nişanlısına yalvarır. Parfümünü değiştirmiş 'çılgın hülya' isimli bir karışımı kullanmaktadır. Oysa Necdet, bir leşin -İstanbul, Leylâ, gece hayatı ve tabii ki kendisi- görmesini engelleyen çılgın hülyasından çoktan uyanmıştır.

Anlatıcı Necdet'in, yıllarca peşinden koştuğu, uğruna bütün rezilliklere boyun eğdiği Leylâ'yı bütün yalvarmalarına karşın arkada bırakacak iradesini milli şuura ve milli bir kimliğe sahip olmasıyla ilişkilendirerek sunmuştur. Böylece Ankara etrafında kurulan Türk ütopyasının da temeli işaret edilmiş olur.

## ÜTOPYANIN TOPRAKLARI: ANADOLU VE ANKARA

Yakup Kadri'nin ütopya serisi olarak okunabileceğini ileri sürdüğümüz üç eserin (Sodom ve Gomore, Yaban ve Ankara) ilki olan Sodom ve Gomore, bu anlamda hazırlayıcı bir metindir. Genel olarak İstanbul'u ve İstanbul içindeki bir zümrenin hayatını konu edinen eserde Ankara, Necdet'in zaman zaman mırıldandığı bir nevi dua gibidir. Edebi eserin söylenmeyeni olarak, hakkında yeterince bilgi verilmeyen, beklenen, arzu edilen insanların ülkesidir. Romanda Ankara, topografik bir mekân olmanın ötesinde ideali, arılığı ve temizleyiciliği temsil edecek çağrışımlarla yüklü bir sözcüktür ve onun bir ütopya olarak ne ifade ettiği İstanbul hakkında söylenilenler üzerinden ima edilir. Buna göre, her anlamda gayri millîliğin hüküm sürdüğü İstanbul'a karşın milli değerlerin, amaçların coğrafyasıdır. Kimliksizliğin, değersizliğin, Batı'yla girdiği akıl dışı ilişki nedeniyle ahlaksızlığın, çıkarcılığın bir yaşam şekli halini aldığı İstanbul karşısında; milli kimlik ve değerlerin, yerliliğin, vatanseverliğin ve ülke için fedakârlığın bayraklaştığı bir yerdir. Düşmanla birlikte İstanbul'u da yenmesi gereken bir harekettir. Ancak bu sayede İstanbul'un sebep olduğu ilahi gazap (işgal, savaş vb.) bir milleti ve vatanını toptan yok etmeyecektir. Bundan sonradır ki Ankara, sahip olduğu ideal vasıflarla İstanbul'u temizleyecek ve yeniden vatan toprağı kılacaktır. Eser bu bağlamda, Ankara adlı roman öncesinde eskinin iki ayağından birini, yeni adına bir şey ifade etmediğini göstermek suretiyle, kesip atar. Beklenen, olması gereken (ütopya) kendisine lazım olacak her şeye sahiptir.

Her ne kadar 'tuhaf ve tutarsız' bir roman olarak adlandırılsa da 'hafiflik'ten yoksunluktur Sodom ve Gomore için sorun olan. Cal-

vino'nun ifadesiyle hafifliğin ilk şartı anlamların ağırlıksız gibi görünen bir sözel örgü aracılığıyla aktarılmasını sağlayacak tarzda dilin hafifleştirilmesidir (2000: 36). Bu bağlamda aynı terminoloji ile söylersek bir anlatıdan çıkarılacak dersin anlatının sözel örgüsünde yer alması gerekliliği dışardan eklenecekleri fazlalık kılar. Akı'nın 'Nasıl olmalı?'sorusunun Sodom ve Gomore'ye getirdiği ağırlıktan söz edişi de benzer bir teşhisi işaret eder. Düşüncelerini mitolojik bir anlatı (Medusa ile Perseus) delillendiren Calvino, 'Perseus, saklamak suretiyle o korkunç yüze hükmetmeyi başarır, tıpkı daha önce aynaya bakarak onu alt ettiği gibi.' (2000: 23) der. Yakup Kadri için durduğu yeri, ideolojiyi saklamak o kadar önemli değildir. Çünkü ele geçirdiği üstünlükten son derece emindir yazar. Ya da kurgusunun ideolojik konumu kadar değerli ve parlak olmasını yeterince arzulamaktan uzaktır.

# KURTARICISINA YABANCI BİR HALK

## YABAN

Yaban[28], 1932 yılında yayınlanmış ve ciddi tartışmalara sebep olmuş bir romandır. Eserde Türk köylüsünün aşağılandığı, ona haksızlık yapıldığı şeklinde özetlenebilecek bu tartışmalar o kadar etkili olmuştur ki Yakup Kadri ikinci baskıya yazdığı önsözü tamamen bir müdafaa olarak tasarlamıştır:

> *"... bu eser, yayım meydanına ilk adımını attığı günlerde ne kadar çok şımartıldı ise, son yıllarda, o kadar insafsızca hücumlara uğramış, o kadar çok hırpalanmıştır. Eski Babıâli mahallesinin köşe başlarını tutan bazı sokak demagogları onun aleyhine birtakım suikastlar tertip etmiştir ve onu, her gün üstünde dolaştıkları kaldırımların çamuruna bulamak istemişlerdir.*
>
> *Bu çirkin ve iğrenç macera, yegâne kuvveti, yegâne meziyeti samimiyetten ibaret olan bir eserde kafi bir tiksinti ve çekingenlik uyandırabilirdi. Fakat Yaban, en geniş, en büyük rağbete, asıl, bu tecavüzlerden sonra erdiği için hâkimlerin en adaletlisi halkın, kimden yana olduğunu derin bir minnettarlıkla hissetti ve işte bu minnet borcunu ödemek niyetiyledir ki, bugün tekrar, onun karşısına çıkıyor."*(Karaosmanoğlu, 2011: 10)

---

[28] Çalışmamızda 'Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2011). Yaban, İletişim Yayınları, İstanbul.' künyeli baskı kullanılmıştır.

Alemdar Yalçın'ın Cumhuriyet dönemi Türk romanını ele alan geniş çalışmasında Yaban'daki köylü, aydın, ağalık ve din adamı gibi temel meselelerin tamamına karşı çıkışı da gösteriyor ki Yakup Kadri'nin savunması sözü edilen tartışmaları bitirmeye yetmemiştir. Savunmasını delillendirmek için *'Barbarların Yaktığı Köyler Ahalisine'* adlı yazısını önsöze ekleyen Yakup Kadri'ye cevap Berna Moran'dan gelir; bu yazıdaki köylü ile Yaban'daki köylü aynı değildir (1998: 164).

Abdülkadir Hayber de romanı aydın halk çatışması ekseninde değerlendirir. Ahmet Celal'in köye dışardan gelen ve köye dıştan bakan biri olarak tanıtır. 'Daha köye gelir gelmez köylüleri tanımadan takındığı tavır, reddedilmesine vesile olmuştur.' (1993: 216) cümlesinden de anlaşılacağı gibi o da eserdeki köylünün ele alınışına karşıdır.[29]

Ömer Türkeş Yaban'ı Cumhuriyet kadrolarının ve Kadro hareketinin manifestosu olarak görür. Eser, edebi değerinden ziyade barındırdığı ideolojisi ile tartışmalara sebep olmuş, "aydın-köylü" ilişkisi açısından, hiçbir insani vasıf taşımayan köylülerin ve din adamlarının Türkiye'nin gelişmesi önünde nasıl engel teşkil ettiği konu edinmiştir. Türk aydının Osmanlı'dan devraldığı vatan kurtarma görevinin köylü kurtarma biçiminde simgelendiğini dile getirmiştir (2001: 428).

Yaban, Tetkiki Mezalim Heyeti'nin düşman tarafından yakılıp yıkılmış bir köyde bulduğu bir defter olarak tanıtılır (Karaosmanoğlu, 2011: 15). Bu ifadeler metnin gerçeğimsiliğini kuvvetlendirmeye ek olarak, hangi psikolojiyle kaleme alındığını ve yine hangi psikoloji ile okunması gerektiğini ima eder. Bu noktada defterin sahibi ile ilgili hiçbir sorusuna yanıt alamayan Tetkik-i mezalim Heyeti azalarından birine cevaben söylenen 'Dee, sizin gibi yabanın biriydi' (Karaosma-

[29] Bu noktada değerli hocamızla aynı düşünceleri paylaşmadığımızı belirtmeliyiz. İncelememizde de görüleceği gibi bizce Ahmet Celâl'in reddedilmesi takındığı tavra indirgenemez.

noğlu, 2011: 16) cümlesindeki 'yaban' vurgusu, esere adını verecek kadar güçlü bir anahtar kavram olarak sunulmuş gibidir.

Anadolu'nun ücra bir köyünde kendi ifadesiyle ölmeden önce mezara girmişçesine bir hayatı tercih eden bu kişi kimdir ve neden böyle bir tercihte bulunmuştur? Metnin merak ögesini belirli bir seviyenin üzerine taşıyan bu soruların cevaplarını yazar bilinçli olarak zamana yayar. Cihan Savaşı'nda bir kolunu kaybetmiş eski bir askerin psikolojisi daha ilk sayfadan itibaren metinde kendini hissettirir. Onun için toprak katı ve tabiat zalimdir. İnsan cinsi bozuk bir hayvandan başka bir şey değildir; üstelik hayvanların en kötüsü, en bayağısı ve en az sevimli olanıdır (Karaosmanoğlu, 2011: 18). Hayvanlar sadelikleri, samimiyetleri, içgüdülerindeki doğruluk ve isabetle daha makbul görünürken; insanlar bozuk içgüdüleri, doğruyu eğriden, çirkini güzelden, faydalıyı faydasızdan ayırmasını bilmeyişi ve akıl denilen bir cehennem aletinin hükmü altında gülünç, kaba, sersem ve patavatsız kıvranmaktadır (Karaosmanoğlu, 2011: 18). Bu kin ve öfkenin düşman askerlerinin ve milletlerinin savaş sırasında bıraktıkları izlenimlerden kaynaklandığı görülür. Batı, bu sahipsiz defterin ifadelerinde terbiye görmemiş, galiz, iğrenç ve çirkin bir goril sürüsüne benzetilir (Karaosmanoğlu, 2011: 18).

Cephede savaştığı düşmana kolunu kaptıran bu asker, İstanbul'un işgal günlerinde bir de bu düşmanın acımasız istihzalarını sineye çekmek zorunda kalmış ve çareyi Anadolu'nun bu ücra köyüne kaçmakta bulmuştur. Ancak düşmanı için alay konusu olan kolu, bu köyde de hayal ettiği ilgiyi görmemiştir. Vatanı için kolunu feda etmiş olmayı şeref bilen bir askerin yaşadığı hayal kırıklığının sebebi, köyde hemen herkesin bir sakatlığının bulunması nedeniyle kimsenin bu topraklar için kurban edilen bu kola dikkat etmemesidir (Karaosmanoğlu, 2011: 19).

Şimdilik adı verilmeyen günlük sahibinin insanlıktan bu kadar nefret edişi yalnızca düşmanlarıyla ilgili değildir. Yerleştiği köyde, adeta görünmez bir karantina altında hissetmektedir kendini.

Eski emir eri Mehmet Ali dışında kimse onunla konuşmamaktadır. İlk günlerinde kendisinden korkan çocuklar, arkasında havlayan köpekler ona 'yabancı' olduğunu acımasız bir şekilde hatırlatmış, korkunç ve engin bir ıssızlıkla çevrilmiş bir köyün içinde ona bu duyguları çok daha yoğun bir şekilde duyumsatmıştır. Kendi canından, kendi kanından gördüğü bu insan topluluğu onu kabul etmemiştir. Hatta kendi emir erine, 'Anan, benim anam; kardeşlerim benim kardeşlerim olacak. Bunu iyi bil.' (Karaosmanoğlu, 2011: 19) dediğinde gördüğü karşılık, bir çocuk tebessümü eşliğindeki sessizliktir. Bir iç çatışma olarak kabul ettiğimiz bu ifadelerde taraflar hayal ve hakikati temsil etmektedir. Bir tarafta Anadolu ve Türk köylüsü hakkında somut hiçbir şey bilmeyen eski bir asker, diğer tarafta hayatın sert ve acımasız gerçekleri.

Bu satırların işaret ettiği Türk köylüsü ve günlüğün sahibi yazarı arasındaki çatışma, her iki taraf için farklı anlamalar/anlamlandırmalar taşır. İlk olarak günlük sahibi hakkında verilen ayrıntıları ele alalım: Vatanı için çarpışmış, bu uğurda kolunu feda etmiş, İstanbul'da işgalcilerin aşağılamalarına dayanamadığından ve İstanbul artık 'bizim' olmaktan çıktığı için, köklerine, ait olduğunu zannettiği yere dönmüş milli bilinç sahibi bir aydın. Ancak, kendinden bir parça bildiği Anadolu ve Türk köylüsü hakkında sağlam bir bilgiye sahip değil. Onun Türk köylüsünü temsil eden Mehmet Ali ile ilişkisi 'emir eri' ifadesinden de anlaşılacağı gibi bir yöneten yönetilen ilişkisi. Böylesi bir ilişkide yönetilen kendisine söylenenleri yerine getirmekle sorumlu olduğundan, özellikle askeri bir hiyerarşi söz konusuysa, itaat dışında başka bir davranış mümkün olmadığından sözü edilen eşit ve gerçek bir ilişki değildir. Oysa itaat eden, hiyerarşiyi sağlayan koşullar ortadan kalktığında gerçek kimliğiyle var olacak ve eski subayını müstehzi bir ifadeyle yargılayabilecektir.[30] Bütün

[30] "Zaten buraya geldiğimiz günden beri, Mehmet Ali, benim hükmümden büsbütün sıyrılmış, tamamıyla asker olmazdan önceki haline dönmüştür." (Karaosmanoğlu, 2011: 25)

bunlar İstanbul'u temsil eden bir aydın[31] ile Anadolu'yu temsil eden bir köylü ilişkisi üzerinden bir "merkez-taşra" alegorisi ile karşı karşıya olduğumuzun göstergeleridir. Yabancılık yalnızca İstanbul'dan gelen aydına özgü değildir. Anadolu insanı için İstanbul demek hükümet demektir ve korkulacak, şüphe duyulacak bir duygu halinin temsilcisidir (Karaosmanoğlu, 2011: 20).

Yaban'ı Sodom ve Gomore ile Ankara'ya bağlayan ilk somut ilişki de yukarıdaki İstanbul ve Anadolu ayrıntılarında gözlemlenir. Sodom ve Gomore'de İstanbul, düşmanın işgaliyle yaşanmaz hale gelen, günahın ilahi gazabı gerektirdiği lanetlik bir şehirdir. Şehrin bu atmosferine dayanamayanlar Anadolu'ya geçmiş, orada bir varoluş savaşı vermektedir. Ankara'nın birinci kısmında ise Milli Mücadele'nin gerçekleştiği Anadolu'nun imkânsızlıkları, olumsuzlukları ele alınır. Bu noktada Yaban, Sodom ve Gomore ile Ankara arasında bir geçiş işlevi görmektedir. Ankara'daki ütopya Sodom ve Gomore'de Osmanlı ve onun bütün mirasını temsil eden İstanbul'un ve Yaban'da anlatılacak Anadolu çölünün arasında ve onlara rağmen kurulmuştur.

Romanda köylü ile aydın arasındaki mesafe birkaç istisna dışında daima aydının zaviyesinden verilir. Her ne kadar günlük türü böylesi bir öznelliği kaçınılmaz kılsa da anlatma tekniklerinin ve araçlarının yazar tarafından belirleniyor olması bu hükmümüzü doğrular. Buna rağmen aydının da (Ahmet Cemal) -her ne kadar mesafenin sorumlusu olarak köylüyü gösterse de- köylüyü işaret etmek için kullandığı sözcükler sözü edilen mesafenin tek taraflı kurulmadığını gösterir. Ahmet Celal, köylülerde zaman ve mesafe kavramlarının olmadığını sorgularken köylüden 'bunlar' (Karaosmanoğlu, 2011: 31) diye bahseder. Aydın, köylüde olmayan bilgi ve görgüye sahip olduğuna inandığından kendi konumunun doğruluğundan şüphe etmez[32].

---

[31] Burada aydın nitelendirmesini kullanırken Yaban hakkında nereneyse bir asırlık zaman diliminde yazılanları değil metnin kendisini referans aldık. Yirminci asrın ilk çeyreğinde millet bilincine sahip, her gün tıraş olan, dişlerini fırçalayan, Dante'den, Shakespeare'den söz eden bir kişi için aydın gerekli bir nitelendirmedir.

[32] 'Ahmet Celâl, halktan alacağı hiçbir şey olmadığına inanır' (Yalçın, 2002: 207).

Değişmesi gereken geri kalmış olandır. Roman boyunca varlığını hissettiren elitist tavır da yazara önsözde köylü düşmanı olmadığını savunmak zorunda bırakan da bu konumlandırmadır.

Günlüğün yazarı, köyde adı konulmamış bir tecritte olduğunun farkındadır, ama insanları kendisini neden kabullenmediğini izah edememektedir. Çünkü köylü açıktan açığa hiçbir şey söylememiştir de yapmamıştır da. Ancak Mehmet Ali – o da sıkıştırıldığında- köylünün nelerden rahatsız olduğunu dile getirir. Her gün traş olmak, ücra köy yerinde diş fırçalamak buradaki insanlar için garip bir davranıştır; saç taramak kadınlara, geceler boyunca kitap okumak büyücülere özgü işlerdir (Karaosmanoğlu, 2011: 21). Bütün bunlardan niçin rahatsız olunduğu yazarın köy ve köylüyle ilgili gözlemlerinde açıklanır:

Köy hayatında alışılması en zor durum temizlik sorunudur. Köye en yakın su Porsuk çayıdır ancak o da 'kara bir balçıktır' (Karaosmanoğlu, 2011: 25). Köydeki kuyu ve çeşme abdest alan ihtiyarlar, evlerine su taşıyan ya da orada çamaşır yıkayan kadınlar ve akla sığmayacak derecede pis oyunlarla oynayan çocuklarla doludur. Hasat mevsiminde ürünler, yenilecek şeyler, çocuk bezleri, kirli çamaşırlar burada yıkanır (Karaosmanoğlu, 2011: 25). Bu pisliği ne köylülere ne de Mehmet Ali'ye anlatmak mümkün değildir.

Günlük yazarı ile köylüler arasındaki bu çatışma, köylünün geri kalmışlığının yanı sıra değişime karşı oluşunun da ifadesidir. Roman boyunca aydın ve köylü arasındaki mesafeyi aşılmaz kılan da bu dirençtir. Romanı ütopya edebiyatına bağlayan ilişkilerden biri de buradadır. Geçmişte bir noktada –mağara devrindeki gibi (Karaosmanoğlu, 2011: 26) kalmış ve değişme kabiliyetini yitirmiş bir halk ancak tepeden inme bir inkılap ile bugüne taşınabilir düşüncesi eser boyunca vurgulanacaktır.

> *"Talim, terbiye, iyi örnek, bunların hepsi geçici şeylerdir. Ve çevre değiştirmedikçe, insanın değişmesine imkân yoktur. Bu küçük mülâhazadan, Türkiye'deki yenilik ve garpçılık hareketlerinin, neden*

*başarısızlığa uğradı sorununa kadar çıkabiliriz."* (Karaosmanoğlu, 2011: 26)

Köylü ile aydın arasındaki en büyük uçurum temizlik değildir. Asıl dayanılmaz olan milli meseleler karşısındaki his ve tavır farklılığıdır.[33] İstanbul'un işgal altında olması, padişahın yabancı bir subay tarafından bile tehdit edilebilecek dereceye düşürülmesi, işgallerin Anadolu'yu sarma tehlikesi, namusun payimal olma ihtimali köylüde hiçbir hamasi tepki oluşturmaz. Onların tek merak ettikleri şey, yeniden savaş olup olmayacağıdır. Oysa burunlarının dibinde, Mustafa Kemal önderliğinde bir varoluş savaşı verilmektedir. Anlatıcı kahraman, bütün inancıyla bu savaşın önemini anlatırken çevresindekilerin uyukladığını fark eder. Mehmet Ali'nin bile tek endişesi yeniden askere alınmaktır (Karaosmanoğlu, 2011: 27). Yazar, bu satırlarda 'biz' dilini kullanarak köylü ve aydın arasındaki mesafeyi somut olarak da göstermiştir.

Yakup Kadri, Sodom ve Gomore'de İstanbul'u işgal olgusunu merkeze alarak anlatmıştı. Çevreye doğru genişleyen sahneler bir süre sonra sarayı da içine alacak boyutlara ulaşmıştı. Yaban'da da İstanbul'dan gelmiş bir yabancının gözünden önce Mehmet Ali ve ailesini kapsayan iç halkayı kurmuş, daha sonra köyü içine alacak dış halkaları inşa etmiştir. Nasıl İstanbul ve yönetimini en olumsuz ifadelerle mahkûm etmişse Anadolu köyünü ve idarecilerini de mümkün olan en ağır ifadelerle olumsuzlamıştır.

Her anlamda köyün hâkimi olan Salih Ağa, bu durumun tipik bir örneğidir. Günlükte Salih Ağa ile ilgili hiçbir yorum sözleri ya da fikirleriyle ilişkilendirilmez, onun ne düşündüğü, duygu durumu rahatsız edici olmasına özen gösterilmiş bir gözleme dayandırılmıştır. Bir insandan çok içgüdüleriyle hareket eden bir hayvan gibi ayakları-

[33] Köylü ile aydın arasındaki mesafeyi göstermek için seçilen ögelerin sıralanışı tesadüfi değildir. Temizlik gibi evrensel ve tıbbın kesinlik kazandırdığı bir meselenin öne alınışı ki temizlikle ilgili ayrıntılar okuyucuda köylüye dair bir tiksinme oluşturacaktır, milli hassasiyetlere yer verilmesi alımlama estetiği açısından iyi düşünülmüş bir kurguyu gösterir.

nın aldığı şekilden ya da ayak hareketlerinin düzeninden Salih Ağa'ya dair her şeyi okumak mümkündür (Karaosmanoğlu, 2011: 28-29).

Salih Ağa'yla başlayan bu gözlemleri Mehmet Ali'nin annesi Zeynep Kadın, yine Mehmet Ali'nin kardeşi İsmail, köy kadınları ve Bekir Çavuş'a ait izlenimler tamamlar. Böylece anlatıcının bakış açısından Anadolu'yu temsil eden köy panoramik bir tablo olarak şekillenir. Yakup Kadri'ye dönük eleştiriler söz konusu tablonun acımasızlığı, tek yanlılığı üzerinde yoğunlaşır (Uç, 2005; Moran, 1998). Oysa ne yazarın ne de kitabın objektiflik iddiası yoktur. Aksine Yaban'da anlatıcı günlük kullanılmak suretiyle bir kat daha perdelenmiştir ve tam da bu yüzden sözü edilen tablo izlenimci bir sanat eseri olarak algılanmalıdır.

Dış mekânın bütün olumsuzlukları betimlendikten sonra başlayan şahıs merkezli tasvirlerde Salih Ağa'yla riyakârlığın ve içten pazarlıklılığın; Zeynep Kadın'la sertliğin, acımasızlığın, değişime kapalılığın ve önyargıların; Bekir Çavuş'la basit dünya görüşünün; son olarak İsmail'le çocukluktan itibaren savaşılan tabiatın ve maruz kalınan olumsuzlukların birer figür olarak Anadolu tablosunun kompozisyonuna dâhil edildiği görülür. Aşağıdaki satırlar söz konusu tablonun altına iliştirilmiş bir not gibidir:

> *"Zavallı köylü çocuğu! Sen, iki üvey ananın yavrususun. Biri demin seni döven anandır, öbürü de seni her gün döven, doğduğundan beri her gün döven yurdundur. İkisinin acısı arasında, böyle kavrulup gitmişsin."* (Karaosmanoğlu, 2011: 38)

Ahmet Celâl, gerek yaşayış gerekse düşünüş açısından neredeyse hiçbir ortak noktası bulunmadığını gözlemlediği bu insanlarla arasında onların çok da farkında olmadıkları, kendince bir bağ görmektedir. Aslında bu ortaklık zannı daha çok aydın ve köylünün değerler dünyasındaki farklılığı işaret etmektedir[34]:

[34] Ahmet Cemal'in odasındaki Sokrat büstü, her ne kadar çok gerçekçi görünmese de, sözü edilen bu farklılığı somutlaştırır (Karaosmanoğlu, 2011: 112).

*"Bir gün... bir gün, onlara, ispat edebilecek miyim ki, ben 'yaban' değilim? Benim damarlarımdaki kan onların damarlarında işleyen kandır. Aynı dili söylemekteyiz. Aynı tarihi ve coğrafî yollardan, hep birlikte gelmişizdir. İspat edebilecek miyim ki, aynı Allah'ın kuluyuz! Aynı siyasî mukadderat, aynı sosyal bağlar, bizi kardeşlik, evlatlık, analık babalık üstünde bir yakınlıkla birbirimize bağlamıştır."* (Karaosmanoğlu, 2011: 35-36)

Modern anlamda milleti tarif eden bu ilişkiler bütünü aydın için ne kadar kıymetli ise –anne babalıktan daha çok önemli olduğu vurgusu da bunun için yapılmıştır- Anadolu insanı için o kadar önemsizdir. Daha önce de belirttiğimiz gibi hem anlatıcının konumu hem de anlatma zamanının siyasi koşulları aydının pozisyonunu daha geçerli ve değerli gösterirken milli şuurdan mahrum oluşu gerilik şeklinde takdim eder. Açıktır ki ilerleyen sayfalarda Milli Mücadele ile ilgili sahnelerin yorumu bu vurguyla tayin edilmek istenmiştir.

Ne düğününde ne de bayramında gülmeyi, eğlenmeyi yaşamamış bu insanlar içinde sevincini belli etmek de adeta yasaklanmıştır (Karaosmanoğlu, 2011: 40). Ahmet Celal, İnönü Zaferi'ni öğrendiğinde bu gerçekliği acı bir şekilde tecrübe eder. Fakat onun bu kadar gururlandığı zaferin sevincini yaşayamama nedeni sadece bu toprakların donukluğu değildir. Başta muhtar olmak üzere Milli Mücadele konusunda köylüyle kesin bir çatışma içerisindedir (Karaosmanoğlu, 2011: 41). Köylü, buraya kadar anlatılanlar doğrultusunda Ankara yerine İstanbul'a bağlıdır. Yaban'ı Sodom ve Gomore ve Ankara ile ilişkilendiren bir diğer ayrıntı bu sahnede karşımıza çıkar. Anadolu, milli bilinçten yoksun olduğu için yeni Türkiye'ye giden yola kendiliğinden dâhil olamayacak durumdadır:

*"Acaba memleketin neresi donandı? Neresi şenlik etti? Bu büyük olay, gazetelerde alelâde bir havadis gibi mi geçti? Hiçbir yerde, Mustafa Kemal'in İsmet Paşa'ya, İsmet Paşa'nın Mustafa Kemal'e çektiği telgraflar, alevden birer satır halinde, gökyüzüne çizildi mi?*

*Gelen gazetelerde, boş yere bir genel neşe yankısı arıyorum, bulamıyorum. Belki Anadolu'nun ücra bir kasabasında, Ankara'da,*

*şuraya buraya asılmış, tek tük kandiller, bu zaferin tek şenlik aydınlıklarıdır. Hayalimde, kendi kendime yaktığım bu ışıklar, bana engin ve karanlık bir gurbet diyarı olan Türkiye'de donmuş ve kör olmuş gönüllerin tek hayat mihrakları gibi geliyor.*

*Ne sönük, ne fersiz, ne cılız hayat mihrakları! Günün birinde bunlar, büyüyüp boz renkli Anadolu yaylasını, ısıtarak aydınlatacak bir heybetle ateş halini alabilecek mi? Eğer öyle olacağını bilsem... Eğer bilsem..."* (Karaosmanoğlu, 2011: 40)

Ahmet Celal'in merak ettiği sorunun cevabı çok uzakta değildir. Bu düşüncelerin hemen ardından aydın köylü çatışmasının bir başka örneği gösterilirken Ahmet Cemal'in sorusu da cevaplanır. Köylü, Mustafa Kemal'in yolunu tehlikeli bulurken İstanbul ve padişaha daha yakındır. Tabi bu satırlar yorumlanırken romanın anlatma zamanının 1932 olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla Milli Mücadele kazanılmış ve kimin haklı olduğu ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda köylünün padişah yanlısı tavrı, anlatma zamanının şartları çerçevesinde ancak olumsuz bir telkin etkisi yapacaktır. Yazar, kurguya ait böyle bir telkini yeterli görmemiş olacak ki köylüyü Avrupa hakkında cahilce konuşturarak Ahmet Cemal'in konumunu daha da güçlendirmeyi dener (Karaosmanoğlu, 2011: 41). Bu çatışma Mehmet Ali'nin bütün köylünün temsilcisiymişçesine 'Beyim bizi gene askere alacaklar mı?' (Karaosmanoğlu, 2011: 41) cümlesiyle sosyopsikolojik bir noktaya taşınır. Anadolu insanı –en azından önemli bir kısmı- millet olma bilincinden, kişisel menfaatlerini toplumsal çıkarların gerisinde tutabilecek seviyeden uzaktır. Unutulmamalıdır ki Yakup Kadri'nin Sodom ve Gomore, Ankara, Yaban ve Panorama adlı romanlarında fert daima cemiyetin gerisindedir ve ödev ahlakı öne çıkarılmıştır.

Ferdin kişisel hazlarının peşinde koştuğu bir hayatın ne derece süfli ve vahşi olduğu Ahmet Cemal ve Süleyman'ın maceraları ile somutlaştırılır. Böylece Yakup Kadri'nin romanlarında sıkça karşılaştığımız, arka arkaya getirilmiş birbirine zıt içerikteki sahneler üzerinden okuyucuyu istenilen duygu durumuna taşıma çabalarına bir kez daha şahit olmaktayız. Biraz önce sahip olduğu milli hassasiyet-

lerle köylü karşısında olması gerekeni temsil eden Ahmet Cemal, vahşi bir köy kızının peşinden koşarken aniden sıradanlaşır.[35] Gururla taşıdığı gaziliği, insanlara göstermek için çabaladığı gömleğinin boş kolu utanılacak bir kusura dönüşür. Sade gerçekliklerle yetinmeyen Yakup Kadri, Ahmet Cemal'i bu halde bırakmaz. Basit, ilkel bir varlık olarak betimlediği İsmail'le utanç verici bir rekabete sokarak "ben'e" ait bu duygu durumunu mümkün olduğunca irite eder.[36] Bütün gururunu bir kenara bırakarak, önceleri basit bulduğu Bekir Çavuş'a aracı olması için defalarca gider gelir. Emine, İsmail gibi ilk sayfalardan itibaren en sert sıfatlarla nitelenen garip mahlûkla İstanbullu, para sahibi bir Ahmet Celal arasında kaldığında Ahmet Celal'i seçmez. Çünkü Ahmet Celal, eksiktir, kolsuzdur. Aşk bedene ait bir içgüdü olarak algılandığında İsmail tamdır.

Süleyman ve Cennet arasında yaşananlar da bu bağlamda değerlendirilebilir. Genç ve güzel bir kadın olan Cennet, kocası Süleyman'da bir şekilde aradığını bulamamıştır. Bir süre sonra aşığını bir bahaneyle eve alır ve köyün bütün karşı koymasına rağmen geri adım

---

[35] Ahmet Cemal'in Emine'yle ilişkisi ilk olarak cinselliğe indirgenerek basitleştirilmiş, daha sonra Don Kişot'un köylü Dulcine'yle ilişkisine benzetilerek aşağılanmıştır (Karaosmanoğlu, 2011: 52). Bu benzetmeler metnin gerçekliği açısından bakıldığında bağlamla uyumludur. Söz konusu ilişkiyi bir alegori olarak okuma girişimimiz için de Don Kişot-Dulcine benzetmesi işlevsel görünmektedir. Ahmet Cemal, metin altı anlam düşünüldüğünde Ankara hareketini temsil ediyorsa, eskiyi temsil eden Anadolu'nun Emine'sinden alçağı bir şey yoktur. Bu Yaban'ın ütopya üçlemesi olarak ele aldığımız eserler (Sodom ev Gomore, Yaban, Ankara) arasındaki işlevi noktasında da anlamlıdır. Çalışmanın sonuç bölümünde de belirtileceği gibi Yakup Kadri, ütopik Ankara'da eskinin temsilcisi olan İstanbul ve Anadolu'ya yer vermemek taraftarıdır.

[36] Ahmet Cemal'in kadın ve aşka dair düşünceleri, ferde ait bu hisleri içgüdü seviyesinde tutar ve tespitimizi destekleyen bir noktayı işaret eder:

> *"Başka şeyler için, ekseriya yumuşak, sıcak ve coşkun olan gönlüm kadın önünde, soğuk ve durgun durmasını bilirdi. Kadına inanmaktansa, onu aldatmayı daha tatlı bulurum. Zira sevildiğini hisseden kadın kadar çekilmez bir şey yoktur. Kadının gerçekte, namert ve kancık olan tabiatı, öyle bir safhada, âdeta öldürücü bir mahiyet alır. Yabanî kedilikten, zehirli yılanlığa geçer ve gitgide, hayalimizin ölçemeyeceği kadar derin, nihayetsiz ve tuzlu kötülük denizinde, gülerek çırılçıplak yüzmeye başlar. Ben, bu gerçeğe acı şahsî tecrübelerden geçerek varmış bir adam değilim. Benim aşklarım, daima birer cinsiyet buhranından ibaret kaldı. Bunda çiftleşme mevsiminde muhtelif krizlere düşen bazı hayvanlardan farksızdım."* (Karaosmanoğlu, 2011: 45)

atmaz (Karaosmanoğlu, 2011: 52). Artık aynı evde bir kadın, iki erkekle yaşamaktadır. Çevrenin baskısı bir süre sonra Cennet ve sevgilisini kaçmaya zorlar. Süleyman, her şeye rağmen karısından vazgeçmez ve peşlerine gider. Karısı ve aşığının oyunuyla aldatılan Süleyman, Cenneti boşar; kendisine söylendiği gibi tekrar evlenmeye kalktığında hülle yapılması, yani Cennet'in başka biriyle evlenip ayrılması gerekmektedir. Böylece Cennet ve aşığını kendi elleriyle evlendiren Süleyman gerçeklerle yüzleştiğinde aklını kaybedecek duruma gelir ve sonunda çaresiz köye dönmek zorunda kalır. Ahmet Celal'le aynı evde kalan Süleyman, Cennet'in kötü yola düştüğünü duymuştur. Ancak üzülmek yerine gizli bir mutluluk duyar, sonunda eski karısının kendisine dönmesini beklemektedir.

Bir tarafta kötü yola düşmüş bir kadını bile kabul etmeye hazır bir eş, diğer tarafta basit bir köylü kızı için on beş yaşındaki bir köylü çocuğuyla mücadeleye girip yenilen aydının durumu, kişisel hazların, bedensel zevklerin insanın hayvani yönünü temsil ettiğini okuyucuya göstermek içindir.

Bu iki tablo, Anadolu köylüsü ve İstanbul arasındaki ilişkiden sonra anlatıldığından başka bir yoruma da imkân tanıdığı düşünülebilir. Hatırlanacak olursa Ahmet Cemal, İnönü Zaferi sonrasında köylüye İstanbul'un işgal altında olduğunu, basit bir yabancı subayın bile padişahı tehdit edebildiğini, [37] düşmanın yakında onların namuslarına kadar el uzatabileceğini anlattığında, köylü padişahtan yana tavır takınmıştı. Hem Ahmet Cemal'in hem de Süleyman'ın yaşadıkları bu bağlamda dikkat çekici bir alegori olarak okunabilir. Cahilliğinden ya da saflığından karısının yaptıklarını anlayamamış ve her şeyini kaybetmiş Süleyman'ın durumu ile düşmanı evine (vatan) alan bir İstanbul hükümeti, düşmanın yönlendirdiği saray ve sonunda düşman gemisiyle kaçan padişahın[38] durumu çok net bir alegoriyi işaret eder.

---

[37] Burada Sodom ve Gomore'deki Jackson Read ve Marlov'un hatırlanması yeterli olacaktır.

[38] Anlatma zamanı (1932) dikkate alındığında Vahdettin'in bu durumunun akla gelmemesi düşünülemez.

Ahmet Cemal, Emine ve İsmail üçgenindeki macera da böylesi bir alegoriyi işaret etmektedir. Ahmet Cemal, Milli Mücadele konusunda köylünün ilgisizliği ve karşıtlığı ile yüzleştikten sonra kırlara çıkmış ve Emine ile karşılaşmıştır. Bu duygu durumuna uyumlu bir yorumda Ahmet Cemal, Ankara'yı; İsmail İstanbul ve sarayı; Emine ise Anadolu insanını temsil etmektedir. Emine, Anadolu insanı gibi[39] cahil, ilkel ve duygularıyla hareket eden bir tip olarak, aile reisi olamayacak kadar –evlilik aileyi işaret ettiğine göre- güçsüz, parasız, muhtemelen Ahmet Cemal'den daha çirkin olan İsmail'i uzuvları tam olduğundan ve alışkanlıklarından –kendi çevresinden birinin elin yabanına tercih edilmesi Bekir Çavuş'un ifadesidir (Karaosmanoğlu, 2011: 105)- dolayı İsmail'i seçer. Ahmet Cemal ise para ve güç açısından İsmail'den daha üstün olmasına rağmen, aile reisliğini daha iyi yapabilecekken bir uzvu eksik olduğundan ve bu çevreden, yani alışılmış biri olmadığından tercih edilmez. Burada Ahmet Cemal ile Anadolu hareketi arasında dikkat çekici bir paralellik vardır. Köylü, alışkanlıklarından ve İstanbul'a sahip olduğunu zannettiği için padişahı tercih ederken, Anadolu Hükümeti'nin bir başkenti olmadığı gibi İstanbul'u da yoktur ve bu yüzden eksiktir. Sadece düşmanı yendiğinde değil İstanbul'u ele geçirdiğinde ancak tam olacaktır. Ancak bundan sonradır ki Anadolu denen bu çölü mamur hale getirebilecek, bura insanına istediği şekli verebilecektir. Bu yorum, Sodom ve Gomore'deki Necdet'in İstanbul'u temizleyecek bir ateş olarak beklediği Anadolu Hareketi ile de Ankara romanının ilk iki kısmındaki olumsuzlukları –İstanbul ve eski Anadolu- yenen ütopya ile de tam olarak uyumludur. Ütopyanın

---

[39] Emine'nin Anadolu'yu temsil ettiği yorumunu destekleyecek bir başka ayrıntı da ilerleyen sayfalarda Ahmet Cemal'in hayallerinin anlatıldığı satırlarda karşımıza çıkar. Ahmet Cemal'in Emine'ye vermek istediği şekil Ankara'da anlatılan ütopyanın Anadolu insanına vermek istediği şekle çok benzer:

> *"Emine, İsmail'den vazgeçip benim olsa, onu önce bir iyi yıkardım. Sonra, vücudunun bütün çizgilerini bozan o kat kat esvaplarını çıkarıp şu ocakta yakardım. Fakat 'alâmod' bir İstanbul kızı haline sokmak için mi? Hayır, hayır... Kızıl parıltılı saçlarını iki kalın örgü yapıp arkasına salıverirdim. Ona, yakası daima açık ve yenleri bol bir bürümcek gömlek giydirirdim."* (Karaosmanoğlu, 2011: 100)

gerçekleşmesi için bütün sembolikliğiyle eskinin ve İstanbul'un yok edilmesi gerekmektedir.

Milli bilince sahip olamama ve gerilik vurgusu metnin kurgusunu da belirlemiştir. İnönü Zaferi'ne sevinmeyen köy, Şeyh Emin'in gelişi ile bayram yerine döner. En güzel ve temiz elbiseler giyilir, elde ne varsa şeyhe taşınırken sadece Ahmet Cemal bu duruma yabancıdır (Karaosmanoğlu, 2011: 45). Bu iki sahnenin art arda getirilişi kurgu ve muhteva arasındaki ilişkinin de bir göstergesidir. Şeyh Emin üzerinden sembolize edilen eski ve gerilik, zannedildiği kadar güçlü ve köklü değildir. Korkusuz bir duruş, küçük bir güç gösterisi ondan kurtulmak için yeterlidir.[40]

Benzer bir şekilde Mehmet Ali'nin askere alınma sahnesi de aynı amaca hizmet der. Birkaç jandarma 22 köyün gençlerini askere alabilmiştir. Ahmet Cemal'in askerlik kararı sonrasında yaşadığı hayal kırıklığı ve söylemleri de göstermektedir ki Ankara ütopyasını gerçekleştirecek araçlardan biri de güçtür. Güçlü bir idarenin çobanlığında hayal edilen noktaya varılabilecektir. Zeynep Kadın'ın bu sırada verdiği tepki, kişisel menfaatlerin önceliği meselesine bir örnektir. 'Bebeklerimiz tam iş zamanında alırlar.' (Karaosmanoğlu, 2011: 54) cümlesi kendi isteğiyle yapılan bir işi değil yaptırılan bir eylemi işaret eder.

Günlükte Anadolu'nun eskiyi temsil etmesini sağlayacak olumsuzluklar belirli aralıklarla sahnelenmiştir. Salih Ağa ve Ahmet Cemal arasındaki çatışma bu durumun bir örneğidir. Mehmet Ali'nin askere alınmasından hemen sonra Salih Ağa, erkeksiz kalan bu evin arazilerinden birine el koyar. Köy hayatının geleneklerine yabancı olan Ahmet Celal, karşı çıkmayı gerekirse mahkemeye gitmeyi önerdiğinde Zeynep Kadın, umutsuz bir şekilde Salih Ağa'nın kadıya para yedireceğini ve hiçbir şey kazanamayacaklarını söyleyerek sistemin kokuşmuşluğunu ortaya koyar (Karaosmanoğlu, 2011: 62). Böylece

[40] Şey Yusuf'un korkaklığı, eşeğine yükledikleriyle kaçışı da Cumhuriyet döneminin Vahdettin imajına uygundur.

Anadolu'nun geçmişten bugüne ağa, imam, şeyh ve kadılar aracılığıyla sömürüldüğü gösterilmek istenir. Salih Ağa'nın kambur oğlunun, Bekir Çavuş'un kör kızını tarlada sıkıştırması, kovalaması ve tacizi (Karaosmanoğlu, 2011: 71) bu sahnenin bir devamı gibidir. İki tablo birlikte değerlendirildiğinde iddia edilen sömürünün geleceği dönük bir süreklilik de taşıdığı imasıyla karşılaşılır.[41]

Romanın bir günlük şeklinde kurgulanması, arka arkaya getirilen bazı parçaların anlaşılmasını güçleştirmiş olmalı ki roman hakkında yazılanlarda bu durum bir eksiklik olarak sık sık vurgulanmıştır (Moran, 1998: 153-154; Uç, 2005: 255). Klasik manada olay eksenli kurguyu tercih etmeyerek, günlük gibi bireysel izlenimleri ve bu izlenimlerin parçalı yapısını seçen Yakup Kadri, art arda getirdiği tablolarda olayın birleştiriciliğini değil tabloların duygusal ve düşünsel çağrışımlarıyla kurulabilecek ilişkileri temel alır.[42]Mehmet Ali'nin bebeğinin doğum sahnesi ile Anadolu tarlalarındaki ürünlerin çelimsizliği ve Sevr'in imzalanması üzerine yapılan yorumlar bu duruma iyi bir örnektir. Öncelikle günlük türünün kişisel izlenimleri öne çıkaran yapısı açısından söz konusu tablolar olağan karşılanmalıdır. Met-

---

[41] Burada da anlatma zamanının 1932 olduğu unutulmamalıdır. Anlatma zamanının zihniyeti, yazar gibi o dönemin okuyucusu içinde kuşatıcıdır. Bu bağlamda anlatma zamanın okuyucusu için metin, yukarıdaki anlamsal çerçeveye ek olarak, Milli Mücadele ve onun getirirleri olmasaydı bu kör çocuk gibi olabilirdin mesajını da taşır. Ahmet Celal'in taciz ve tarlaya el konulması sonrasındaki düşünceleri bu mesajı güçlendirecek mahiyettedir:
*"Bunlar, henüz bir sosyal yaratık haline girmemiştir. Tâ yontulmamış taş devrindeki İnsanlar gibi yaşıyorlar. O vakitler de, kabilenin en güçlüsü elinde bir ağaç baltayla sizin üstünüze yürür, ağzınızdan lokmanızı, ininizden karınızı alıp götürürdü ve bu, tabiî olaylar gibi sakınılmaz, önlenmez görünürdü."* (Karaosmanoğlu, 2011: 72)

[42] Yakup Kadri'nin Batı edebiyatının klasik metinleri kadar çağdaş ürünlerine de vakıf olduğunu sadece romanlarındaki atıflara bakarak bile anlamak mümkün. Don Kişot, Joyce ve Dostoyevski benzetmeleri bizce sözü edilen vukufiyetin tekniği de kapsadığını göstermektedir. Her ne kadar ideoloji ile roman tekniği arasındaki tercihlerini çoğunlukla birincisi için kullanmış olsa da Yaban, Ankara ve Panorama'lardan yeni anlatım yolları aradığının somut izlerini görmek mümkün. Yaban'da genel anlamda başarılı bir şekilde hayata geçirilen bu arayış, Ankara'da ne kadar başarısızsa Panorama 'da o kadar başarılıdır. Her ne kadar somut bir şekilde ifade edip göstermemiş olsa da Berna Moran, birçok şey gibi bu teknik başarıya da ilk dikkat çeken eleştirmendir (Moran, 1998: 153).

nin niyeti bağlamında ele alındıklarında da bu doğallık geçerlidir.Mehmet Ali'nin bebeği, son derece ilkel şartlarda doğar, ne bebeğin ne de annesinin tabiat dışında bir yardımcısı vardır. Anadolu'nun tarlaları da tabiatın el verdiği ölçüde başaklar çıkarabilmiştir. Sevr Antlaşması'nın imzalanması sonrasında ülkenin (Anadolu) durumu da bu bebeğinkinden farksızdır. Milli Mücadele'de ilk başlarda bu bebek ve tarladaki ekinler kadar çelimsiz gösterilmiştir. Bütün ümitler olağanüstü bir dirençle büyüyüp gelişmesine bağlanmıştır.[43] Bu yorum, edebi metinlerin temel özelliklerinden birisi kabul edilen çok anlamlılık açısından kıymetlidir; ancak ne biricik yorumun ne de yazarın niyetinin bu olduğu ispat edilemez.

Yakup Kadri, acı ve yıkım taşıyan fırtınalarla dolu tablosunun karanlığına yer yer küçük dokunuşlarla umut ışıkları serper. Salih Ağa'nın, dul bir asker anasının arazisine el koyduğu tablodan sonra, kambur oğlunun Bekir Çavuş'un kör kızına saldırdığı iğrenç sahne, anlatımın yoğunluğunu iyice artırmış, karamsarlığı, vahşetten kaynaklanan tiksinme duygusunu en üs noktaya taşımıştır. Köye gelen aşar memurları, işte bu kapkaranlık tabloyu aydınlatacak bir işlev yüklenmişlerdir. Asker taşıyan trenler, maaşları tam zamanında ödeyen –bu daha önce yaşanmamıştır (Karaosmanoğlu, 2011: 74)-, görülmemiş bir güven ve huzurun hüküm sürdüğü Anadolu'da Mustafa Kemal'in adı ve 'milletin hâkimiyeti' sözü yeni bir hayat ışığı olmuştur (Karaosmanoğlu, 2011: 75). Benzer bir şekilde, Anadolu insanını taş devri insanına benzeten karanlık ruh hali, aşar memurlarının hemen ardından cepheye giden kağnıları betimlerken umut ışığı sayılabilecek bir iyimserlik sergiler (Karaosmanoğlu, 2011: 76).

Romanın olay zamanındaki haliyle Anadolu'nun yeni Türkiye'ye vereceği fazla bir şey olmadığı düşüncesi Ahmet Cemal'in günlüğünde hem olaylar dolayımında hem de doğrudan düşünce cümleleri olarak yer bulur. Günlüğün ortalarına doğru karşılaşılan aşağıda-

[43] İlerleyen sayfalardaki modern düşman ordusu karşısında ölmüş mandanın derisinden çarık yapmaya çalışan askerlerin durumunu betimleyen ifadeler de bu bağlamda anlamlandırılabilir (Karaosmanoğlu, 2011: 97).

ki düşünceler, eskinin İstanbul ve Anadolu'yu ne hale getirdiğini çok net olarak göstermek içindir:

*"Ben içimden diyordum ki, bu adam, bu hükmü hep İstanbul'a göre veriyor, karışık ve bulanık bir şehir halkının huyunu bütün millete mal ediyor. Asıl vatanı, asıl milleti, Anadolu'yu hesaba katmıyor. Orası, buradaki nifaklardan ve pisliklerden arıdır. Orası, benim gözümde, ıstırabın en özlü alevlerinde kaynayıp pişmiş bir hayat mayasıyla yuğrula yuğrula kutsallaşmıştır.*

*Bu ülkede, temiz yürekli, duygulu ve candan insanlar vardı. Zenginin kapısı fakire açık ve gurbet yolları, sonunda mutlaka bir sıcak yurda ulaşacaktı. Orada, bütün kadınlar ana, bütün kızlar kardeş ve bütün çocuklar evlattı. Oranın taşı arkadaş, yoksulluğun derecesi bence malumdu. Fakat, bu maddi yoksulluğun içinde bir manevî varlık bulacağımı sanıyordum.*

*Şimdi ne görüyorum? Anadolu... Düşmana akıl öğreten müftülerin, düşmana yol gösteren köy ağalarının, her gelen gasıpla bir olup komşusunun malını talan eden kasaba eşrafının, asker kaçağını koynunda saklayan zinacı kadınların, cami avlusunda oğlan kovalayan softaların türediği yer burasıdır.*

*Burada, bıyıklarını makasla kırptı diye nice fikir ve ümit dolu Türk gencinin kafası taş altında ezildi. Burada, yüzü düşmana dönük, nice vatan mücahitleri savundukları kimselerin eliyle arkadan vuruldu. Burada, millî timsâlin, millî bağımsızlık sembolünün yolu kaç defa kesildi ve kaç defa oturduğu şehrin etrafı isyan silahlarıyla çevrildi. Burada, ben, vatan delisi millet divanesi; burada, ben harp malûlü Ahmet Cemal yapayalnızım.*

*Bunun nedeni Türk aydını, gene sensin! Bu viran ülke ve yoksul insan kitlesi için ne yaptın? Yıllarca, yüzyıllarca onun kanını emdikten ve onu posa halinde katı toprak üstüne attıktan sonra, şimdi de gelip ondan tiksinmek hakkını kendinde buluyorsun.*

*Anadolu halkının bir ruhu vardı, nüfuz etmedin. Bir kafası vardı, aydınlatmadın. Bir vücudu vardı, besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak varı! İşletmedin. Onu, hayvanî duyguların, cehâletin, yoksulluğun ve kıtlığın elinde bıraktın. O, katı toprakla kuru göğün*

*arasında bir yabanî ot gibi bitti. Şimdi elinde orak, buraya hasada gelmişsin. Ne ektin ki, ne biçeceksin? Bu ısırganları, bu kuru dikenleri mi? Tabiî ayaklarına batacak. İşte, her yanın yarılmış bir halde kanıyor ve sen, acıdan yüzünü buruşturuyorsun. Sana ıstırap veren şey senin kendi eserindir, senin kendi eserindir."*(Karaosmanoğlu, 2011: 110-111)

Yukarıdaki ifadeler, olay zamanı açısından bakıldığında farklı, anlatma zamanı açısından bakıldığında farklı yorumlara imkân tanır. Olay zamanı için, İstanbul; aydının bir tür pişmanlığı, suçluluk duygusu ve günah çıkarması yönünden değerlendirilir ve Anadolu'nun geri bırakılmışlığının günahı Osmanlı'nın (İstanbul) ve aydının üzerine yüklenir. Aynı ifadeler 1932 yılının zihniyeti ve inkılap ideolojisinin bakış açısıyla yorumlandığında, olay zamanına uygun bu değerlendirmenin yanına, yapılması gerekenleri işaret eden bir boyut daha eklenir. Yaban'ı, Sodom ve Gomore ile başlayan ve Ankara ile sona eren ütopya üçlemesinin bir parçası kabul edecek olursak, geri kalmış Anadolu için yapılacakları Ankara'da aramak gerekecektir. Ankara'nın ilk iki kısmında anlatılanlar, Anadolu'ya karşı işlenen günahların devam ettirilişini eleştirirken, üçüncü kısmında anlatılanlar olması gerekeni ortaya koyar.

Ahmet Cemal, önceleri İsmail'le yakınlaşmayı denemiş, hem bu çocuğun vahşiliği hem de aralarında rekabet nedeniyle başarısız olmuştur. Daha sonra Cennet'in gidişiyle deliye dönen Süleyman'la yakınlaşmış, bu ilişki de istenilen seviye ulaşamamıştır. Bekir Çavuş, Zeynep Kadın ve Emeti kimsesizlikten yaklaşılmaya çalışılan kayalıklar gibidir. Çoban Hasan ise hepsinden farklı, kâh Virgilius'un çobanlarına, kâh Kısas-ı Enbiya çobanlarına yahut 'bir genç Tanrı'ya benzetilir (Karaosmanoğlu, 2011: 112-113). Ahmet Celal, Milli Mücadele'nin en sıkıntılı günlerini Hasan ve ninesiyle konuşarak avunmaya çalışmaktadır. Hâlbuki Emeti Kadın da köylüler gibi, işgalcileri Avrupa denilen kraliçenin kurtarıcı askerleri sanmaktadır. Üstelik bu kraliçe Anadolu'yu kurtardıktan sonra Müslüman da olacaktır (Karaosmanoğlu, 2011: 121). Tabi bütün bunlar, Anadolu'nun yukarıda belir-

tilen cahilliğini kanıtlamak içindir. Artık düşmanın ilerleyişi, Ahmet Cemal'i geceleri de rahat bırakmamakta, kâbuslarına girmektedir(Karaosmanoğlu, 2011: 123). Düşman uçaklarından atılan kâğıtlar sözü edilen cahilliği İstanbul'un işbirlikçiliğine bağlar:

> *"Eskişehir, Kütahya'yı aldık. Yarın öbür gün buralara kadar geleceğiz. Sakın, yerinizden, yurdunuzdan olmayınız. Biz size kötülük etmeğe gelmiyoruz. Halife ve Padişah bizimle beraberdir. Biz sizi Kemal'in çetelerinden kurtarmak için harbediyoruz."*[44] (Karaosmanoğlu, 2011: 125-126)

Şeyh Yusuf'un da Salih Ağa'nın da (eskiyi temsil ederler) beslendiği yer, düşmanla birlik olan İstanbul ve padişahtır.

Dağılan askerler, kaçışan halk, annesini ölüme terk eden evlatların karanlığa gömdüğü Anadolu seması, Mustafa Kemal'in başkomutan olduğu haberiyle yeniden aydınlanır (Karaosmanoğlu, 2011: 129). Altın başı ufukta bir çoban yıldızı gibi parıldayan Mustafa Kemal, dağılan koçlar sürüsünü yeniden toparlar (Karaosmanoğlu, 2011: 129).

Günlüğün bir sonraki bölümünde ilginç bir karşılaşma tablolaştırılır. On yıldır cephede olan Emine'nin babası Şerif Çavuş, dağılmış bir asker gurubunun arasında kendini birden köyünde bulmuş, ne köylüler onu, ne de o köydekileri ilk anda tanıyabilmiştir. Ayrıntıların yavaş yavaş belirmesi ile vatan müdafaası açısından duygusal bir sahne ile karşılaşacağını zanneden okuyucu yanılmaktadır. Ahmet Celal, ömrünü cephede geçiren Şerif Çavuş'un durumunu 'Odise' ile karşılaştırır. Onun karısı (Penelope) yıllarca 'iffetli ve sabırlı' bir şekilde kocasını beklemişken Şerif Çavuş'un karısı çoktan evlenmiştir

[44] Ahmet Celal'in karşılaştığı bir Türk subayı, düşman uçaklarının attığı bu bildirilere (tabi İstanbul kaynaklı söylentilere de) inanan köylüler için ' Buna inanıyorlar ha! Öyleyse bir şey söylemeyin. Bu insanlar kurtarılmaya layık değildir.' (Karaosmanoğlu, 2011: 131) der. Subayların Ankara'ya gitmesi yönündeki tekliflerini geri çeviren Ahmet Cemal, kendi sonu hakkında karamsar, köylülerin ona karşı hissettikleri hakkında oldukça keskin bir tahminde bulunur: "Çünkü, bu köylüler, beni gömmezler, bir derenin içinde köpeklere, kargalara yemlik bırakırlar ve kemiklerimi tezek ateşinde yakarlar." (Karaosmanoğlu, 2011: 133)

(Karaosmanoğlu, 2011: 137). Bu benzetme, Ahmet Celal'in Emine'ye karşı duygularının bir sonucu değildir. Burada da eskiyle hesaplaşmak için bir fırsat oluşturulmak istenmiş gibidir. Ahmet Celal, her ne kadar vatanı için yıllarca cephede kalmış bu askerin ailesi ile karşılaşmasını heyecandan titreyerek izlese de bu coşkunluk vakanın sonunu daha sarsıcı kılmak içindir. Şerif Çavuş'un on yıllık macerasını özetlediği ifadelerde dikkat çekici bir şuursuzluk, irade dışı bir sürükleniş vurgulanır.[45] 'Bir ağaç kabuğu gibi'[46] oradan oraya savrulan Şerif Çavuş, ailesini görmeye gittiğinde ortadan kaybolur. Askerlerini ve ülkesini ilk fırsatta yüzüstü bırakır. Yakup Kadri, cephedeki askeri –subayları ayrı tuttuğunu bir önceki sahnede göstermiştir- Mehmet Ali gibi, Şerif Çavuş gibi örnekler üzerinden Milli Mücadele'nin bilincinde olmayan, yönetenlerin iradesi ile harekete geçirilmiş bir güruh olarak resmeder[47]. Hatta Penelope benzetmesi ve Zeynep Kadın'ın ifadeleri bu resme kadınları da dâhil eder. Böylece eskinin kurulmakta olan ütopyadaki payını en aza indirmek ister. Gerek Emine ve Şerif Çavuş karşılaşmasını tamamen cinsi insiyakları doğrultusunda izleyen Ahmet Celal, gerekse ilk fırsatta cepheyi eski karısına yahut ailesine değişen Şerif Çavuş -anlatma zamanının zihniyeti açısından- okuyucuda benzer duygusal tepkilere neden olacaktır. Kişisel çıkar-

---

[45]Mehmet Ali'nin askere alındığı sahne de mantık itibariyle buraya bağlanabilir. Çünkü ne ilkinde ne de ikincisinde Mehmet Ali, kendi isteğiyle vatan müdafaasına koşmamış, karşı koyamayacağı bir irade onu buna zorlamıştır. Annesi Zeynep Kadın da benzer duyguları dile getirirken evlatlarının ellerinden alındığını vurgulamıştır.

[46] Ağaç parçası (Karaosmanoğlu, 2011: 138), iradesizliğin ve şuursuzluğun yanı sıra gövdeden kopmuş olması itibarıyla köksüzlüğü ve cansızlığı da çağrıştırır. Kaçtığı Milli Mücadele olduğuna göre Şerif Çavuş ve onun gibilerde (aslında bütünüyle eskide yani Osmanlı'da) eksik olan milli şuur ve aidiyettir. Şerif Çavuş'un kaçışı sonrasında Ahmet Celal bu durumu daha açık ifade eder: "Vatan uğrunda –velev şuursuzca olsun- on yıllık bir maceranın bu surette bitişi bana azap veriyordu." (Karaosmanoğlu, 2011: 141)

[47] "Zavallı Ahmet Celal öldü ve onu mezarında zebaniler bekliyor. (...) Hangi cinsten Tanrı'ya kulluk ettiğini bilmedi. Bir yabancı imparatorluk namına yıllarca dövüşüp kanını döktü. Yıllarca meçhul bir vatanın, bir ideal yurdun hasretiyle yanıp tutuştu." (Karaosmanoğlu, 2011: 161) cümleleri de gösteriyor ki romanda Milli Mücadele dışındaki savaşlar, özellikle Osmanlı için yapılanlar milli bilinçten yoksun kişilerin zorla cepheye sürülmesi olarak nitelenmiştir.

larla milli vazife veya sorumluluklar arasında tercih yapmak zorunda kalan ve ilkini seçenlerin durumu 1932'nin kabulleri açısından ideal olanın tam karşısındadır.

Romanda Şerif Çavuş ve Ahmet Celal'in –zaman zaman- ulvi olan milli sorumluluklar yerine basit kişisel çıkarları tercihleri köylünün durumu üzerinden genelleştirilir. Savaş, köyün hemen yakınlarındaki dağlara dayanmışken köylü hasat derdindedir (Karaosmanoğlu, 2011: 148). Oysa düşmanın işgal ettiği yerlerde yaptıkları bu basit çıkar hesabının tutmayacağını açık bir şekilde göstermektedir. İşgalciler köye girdiğinde tam da böyle olur. Halkın elinde ne varsa uydurma kâğıtlarla alınır. Köylünün bu kâğıtları koynunda taşıyışı trajik bir sahne oluşturur (Karaosmanoğlu, 2011: 158). Türk ordusuna ölüm saçan düşman uçaklarını –kendi çocukları da cephedeyken- bir eğlence gibi izleyen köylülerin cahilliği bu sahneyi karikatürize eder (Karaosmanoğlu, 2011: 150)[48]. Düşman uçaklarından atılan bildiriyi –Halife adına gelen bir kurtarıcı olarak Yunanlılardan bahseder- okuyan İmam, düşmanın ilerleyişinden Ankara'yı sorumlu tutan Bekir Çavuş bu karikatürün figürleridirler. Bütün bu sahnelerde düşman, halife, imam –açıkçası din[49]- bir tarafta milli şuur bir taraftadır. Ahmet Celal ve Bekir Çavuş arasındaki diyalog bu fikri, bir roman için fazla didaktik bir üslupla ortaya koyar:

> *"-Biliyorum beyim sen de onlardansın emme.*
>
> *- Onlar kim?*
> *- Aha, kemal Paşa'dan olanlar...*
> *- İnsan Türk olur da, nasıl Kemal Paşa'dan yana olmaz?*
> *- Biz Türk değiliz ki, beyim.*

[48] Salih Ağa'nın düşman uçaklarının faydasından söz ettiği satırlar karikatürün de ötesindedir: "Sen öyle diyon emme, bunların bize faydası oldu. Görmüyon mu, hiçbir yanda kargalardan iz kalmadı. Harman yerinde tahılı hep yirlerdi." (Karaosmanoğlu, 2011: 150)

[49] Emeti Kadın, işgalcilerin verdiği ödeme pusulasını bir muska gibi yanında taşırken sattıklarının karşılığını alacağına güveni bu kâğıtlardan kaynaklanır (Karaosmanoğlu, 2011: 158). Burada düşman pusulasının bile muskaya benzetilmiş olması dine karşı beslenen duyguları açığa vuracak niteliktedir.

*- Ya nesiniz?*
*- Biz İslamız, elhamdülillah... O senin dediklerin Haymana'da yaşarlar."* (Karaosmanoğlu, 2011: 153)

Bu konuşmanın hemen ardından Bekir Çavuş'un, kızının başına gelenlerden dert yanması, onu asıl kaygılandıran şeyin kişisel çıkarları olduğunu göstermek içindir.

İşgalcilerin köye girdiği sahne en büyük yardımcılarının Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler olduğunu ima eder. İşgal sırasında yaşananlar Salih Ağa ve İmam'ı da bu işbirlikçiler listesine katar. Günlükteki bu ifadeler bir çeşit çetele gibidir. Kurulacak ütopyada yeri olmayanları işaretleyen[50] bu satırlar içerik olarak Ankara romanında da yer bulur. Ahmet Celal, bu durumu günlüğünde şu cümlelerle ifade eder:

*"Oysa be, bundan sonrası mutlaka okunsun istiyorum. Çünkü Anadolu savaşı, bağımsızlık mücadelesi denilen büyük facianın, büyük destanının tarihe intikal etmeyecek olan tarafları yalnız bu defterde yazılıdır. Eğer, bir hıyanet eli, bir silgi lastiği alıp kurşun kalemiyle çizilmiş bu eğir büğrü satırlar üstünden geçecek olursa gelecek kuşaklar kendi memleketlerine ait birçok acı gerçeklere ermek vasıtasından mahrum kalacaktır."* (Karaosmanoğlu, 2011: 161)

Yapılması gereken nedir sorusuna cevap olabilecek bir sahne Ahmet Celal ve Salih Ağa arsında yaşanır. Düşmana yol gösteren İmam ve Salih Ağa köye döndüklerinde Ankara'nın çok yakında düşmanın eline geçeceğinden emindirler ve bu durum kendilerine olan güvenlerini artırmış gibidir. Düşmana yardım etmeye utanmadıkları gibi onun yapacaklarıyla gururlanmaları Ahmet Celal'i çılgına çevirir. Her zaman korkan, kaçmaya yer arayan Salih Ağa, bu sefer meydan okur, 'O günler geçti, otur oturduğun yerde.' (Karaosmanoğlu, 2011:

---

[50] Vedat Nedim (Tör) eseri *'Yaban, Türk inkılâbının döğüşmek ve mutlaka yenmek mecburiyetinde olduğu bütün menfi unsurları içinde taşır. Yaban, inkılâbın hedeflerine doğru uzanmış plâstik bir işaret parmağıdır."*(Vedat Nedim, 1933: 48) cümleleriyle tanıtır. Özellikle inkılabın hedeflerini işaret edişinin vurgulanmış olması tespitlerimizi desteklemektedir.

165) derken değişen ve onu cesaretlendiren düşmanın ilerleyişidir. Ahmet Celal'in Salih Ağa'yı söz konusu sahnenin sonunda iyice dövmesi yapılması gerekenin ifadesi olarak okunabilecek bir ayrıntıdır.

Daha önce Emine- Ahmet Celal ilişkisinin Ankara-Anadolu alegorisi olarak okunabileceği belirtilmişti. Ahmet Celal'in Salih Ağa'yı dövdüğü sahne bu ilişkinin de seyrini değiştirir. Emine artık Ahmet Celal'e karşı katı ve duygusuz değildir (Karaosmanoğlu, 2011: 168). Bu bağlamda Emine'deki değişimin sözü edilen alegoriye uygun olduğu açıktır. Yapılması gerekeni işaret eden dayak sahnesi ile bunun ardışıklığı sonucu işaret etmesi açısından dikkate değerdir.

Ütopya edebiyatında ada, bazen topografik manada bazense bir imge olarak sıkça yer bulur (Göktürk, 2012: 17). Ütopyalarda ada, dışa kapanmışlık, kendiyle sınırlanmışlık ve duran zaman gibi değişmeceli anlamları barındırır. Bununla birlikte coğrafi keşiflerle başlayan yeni ülkelerin bulma arzusu da ada kavramının varlığını açıklamak için dikkate alınması gereken tarihsel bir gerçekliktir (Göktürk, 2011: 18). Yaban'da bir ütopyanın doğuşu anlatılırken Anadolu, ada imgesinin çağrıştırdığı dışa kapanmışlık, sınırlanmışlık ve durgun zaman gibi unsurları barındıran bir coğrafya olarak resmedilir. 'Ne var ki, (...) köyü Haymana Ovası'nın ortasında ıssız bir adaya döndü?' (Karaosmanoğlu, 2011: 169) cümlesinde ya da Ahmet Cemal'in çöle benzettiği Anadolu'da bulunduğu köyü mümkün olduğunca yalıtılmış bir şekilde ele alınmış ve eskiye dönük tüm eleştiriler adaya özgü dışa kapanmışlık, sınırlanmışlık ve zamanın geçmişte bir yerde durmuş olması üzerinde toplanmıştır. Bunun yanında Ahmet Celal'in düşünce ve davranışlarında çok açık olarak dünyayı keşfe çıkan bir yabancının izleri görülür. Anadolu, Ahmet Celal ve temsil ettiği grup için daha önce bilinmeyen, henüz keşfedilen bir coğrafyadır ve bu bağlamda ütopyalardaki ada imgesinin ardındaki tarihsel gerçeklikle de benzerlik taşır. Ahmet Celal buraya ilk geldiğinde de bir ada gibi dış dünyadan soyutlanmış bulduğu köyü, düşman işgali sırasında da adaya benzetirken, okuyucuyu işgalcilerin zulümlerinden sonraki satırlara hazırlıyor gibidir.

Köyden ayrılan işgalciler bir süre sonra aniden ve perişan bir durumda geri dönmüştür. Ahmet Celal, bir yandan askerlerin görünümlerinden zaferin yakın olduğunu anlamış diğer yandan kaçarken yapacakları zulmü düşünmeye başlamıştır (Karaosmanoğlu, 2011: 172). Çok geçmeden ilk feryatlar duyulur; Çoban Hasan öldüresiye dövülmüştür. Günlükte bu olaydan sonra düşmanın zalimliğini anlatan sahneler arka arkaya sıralanmıştır. Ahmet Celal'in evinin basılışı, vahşi bir açgözlülükle her şeye el koyan işgalcilerin, bunları sarmak için ölüm döşeğindeki Hasan'ın altındaki çarşafı çekişi ve çocuğun ölümü okuyucuyu duygusal anlamda anlatıcının konumuna yaklaştırır. Köy camisi, Bekir Çavuş'un ve muhtarın evi ateşe verilmiştir.

Yakup Kadri'nin diğer eserlerindeki telmihle ifade edecek olursak tufanı[51] andıran bu sahneler arasında Ahmet Celal, günlüğü ve onun kurulacak ütopyadaki işlevini hatırlatan düşüncelerini kayda geçirir. Günlüğü Mehmet Ali'ye benzer bir asker bulacak ve onu subayına götürecektir (Karaosmanoğlu, 2011: 180). Çünkü bu sayfalar Mehmet Ali gibilere değil ütopyayı kuracak güce sahip olanlara (subaylar) yazılmıştır. Ahmet Celal, bu subay ve onun şahsında temsil edilen kurucu iradeye seslenmektedir:

> *"Ondan ricam şudur ki, burada bana bir yabancı muamelesi ettikleri, beni kendilerinden sanmayıp daima manevî bir ezaya mahkûm kıldıkları için köylülere bir öfke bağlamasın. Onları, ben küçük sığırtmacın ölüsü başında affettim. Ve umumî facia anında hepsine, hatta Salih Ağa'ya bile hakkımı helâl ediyorum. Bunların hiçbiri 'ne yaptığını' bilmiyor.*
>
> *Eğer ilmiyorlarsa 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 çevir-*

[51]Milli Mücadele yıllarının bir tufana benzetilmesi ve Ankara'nın Nuh'un gemisine benzetilmesi Nazım Hikmet'in Yaşmak Güzel Şey Be Kardeşim adlı romanında da karşımıza çıkar (1967: 58).

*miştir. Ve cehalet denilen zifiri karanlık içinde, ruhları, her yanından örülü bir zindanda gibi mahpus kılmıştır.*

*Bu zavallı insanlardan, sevgi, şefkat ve insanlık namına, artık ne bekleyebiliriz? Bu iklimin çoraklığı, ruhlarını kurutmuştur. Bu ıssızlık ve bu gurbet onlara müthiş bir egoizm dersi vermiştir. Onun için her biri kendi yuvasında bir kunduza dönmüştür."* (Karaosmanoğlu, 2011: 181)

Ütopyalardaki olumlu ada imgesi, Yaban'da eskinin tenkidinde olumsuz bir çağrışımla kullanılmış yalıtılmışlık, dış dünyadan kopukluk, değişime kapalılık ve zamanın ilerlemeyişi Anadolu insanını düşman çizmeleri altında çiğnenmeye sürüklemiştir. Edebi eserin söylenmeyeni olarak, anlatma zamanının zihniyeti de dikkate alınarak, yapılması gereken kurtarıcıların (Ankara ütopyası) bütün bunların farkına varması ve bunları değiştirmesidir. Bu durum ilerleyen sayfalarda bir final sahnesi gibi anlatının merkezine yerleştirilecektir.

Ahmet Celal'in tarihe düşülmüş bir not olarak günlüğüne kaydettiği yukarıdaki satırlardan sonra olaylar düşmanın zalimliğini ortaya koyan sahneler şeklinde ilerlemeye devam eder. Yazar, Ahmet Celal ve düşman subayları arasındaki çatışma etrafında ördüğü bu sahnelerde yer yer tekrara düşmekten kurtulamamıştır. Özellikle Zeynep Kadın'ın torununun ölmüş bedeniyle orta çıktığı sahne, Ahmet Celal gibi okuyucuya da Shakespeare tiyatrolarında sahneleri hatırlatır (Karaosmanoğlu, 2011: 187).

Daha önce Ahmet Celal ve Emine arasındaki ilişkinin alegorik bir yoruma imkân tanıdığını belirtmiş ve bu okumanın metin boyunca bir yan anlam gibi sürdürüldüğünü göstermiştik. Romanın son bölümlerinde, düşmanın zulmü ayrı ayrı sahnelerle aktarılırken Ahmet Celal ve Emine ilişkisi yeniden öne çıkarılır. Bütün köyü ateşe veren düşman, insanları bir yerde toplamıştır. Bu kalabalık için Ahmet Celal ve Emine göz göze gelir. Ahmet Celal, Emine'nin gözlerinde 'Beni kurtar (...) Senden başka kimsem yok!' (Karaosmanoğlu, 2011: 189) yalvarışını görür. Ahmet Celal'in gözlerinde ise 'Peki, kurtaraca-

ğım, (...) Ben de senden başkasını düşünmüyorum' (Karaosmanoğlu, 2011: 189) cevabı belirmiştir. Bu sırada eskiyi, alışkanlıkları, cahillik ve yabaniliği temsil eden İsmail götürülmüştür.

Bedenen İstanbullu olsa da ruhen Ankara'nın temsilcisi olan Ahmet Celal'in eksikliği Milli Mücadele'nin tarihsel gerçekliğinin bir alegorisidir. Ankara'daki güç, hem düşmanı yenmek hem de hayal edilen ütopyayı kurabilmek için İstanbul'u da içine alan eksiksiz bir kudrete ulaşmalıdır. Anadolu tam anlamıyla ancak o zaman yeniye kendini teslim edecektir. Düşmanın bozguna uğradığı olay zamanı düşünüldüğünde, bunun aynı zamanda İstanbul'un da yenildiği ve sahneden çekilişi demek olduğu anlaşılır.[52] Tam da bu esnada Emine, artık Ahmet Celal'in her dediğine itaat edecek durumdadır. Kaçış sırasında her ikisi de yaralanır. Yarası daha ağır olan Ahmet Celal, Emine'nin yarasını sardıktan sonra başını onun dizlerine koymak ister. İsmail'in karısı irkilmiş gibidir (Karaosmanoğlu, 2011: 197) ve bu sözü edilen alegoriye açık bir göndermedir. Emine (Anadolu)'nin eskiyle nikâhı bitmiştir ve yeni, her şeyin sahibi olmaya adaydır. Sahnenin sonunda Emine'nin ayağa kalkamadığı, Ahmet Celal'inse yalnız başına bilinmezliğe yürüdüğü tabloda yeninin Ahmet Celal tarafından temsil edilmediğini, onun yeni (ütopya) Anadolu'ya hâkim olana kadar bir vekil gibi onu temsil ettiğini anlıyoruz. Ahmet Celal ortadan kaybolduğunda Emine (Anadolu) düşmanı kovanların kendini bulup kurtarmasını bekleyecektir.

Berna Moran, Yaban'daki köylünün, 1932 yılındaki Kadrocu Yakup Kadri'nin tutuculuğun ve gericiliğin kaynağı olarak gördüğü Anadolu köylüsü olduğunu belirtir. Roman, Kadrocuların ileri sür-

[52] Ahmet Celal göğsünden vurulduğunda vücudundan akan kanlarla üç yıl içinde yaşadıklarının sonucu olan tiksintiler, öfkeler, isyanlar ve umutsuzluklarının akıp gittiğini, içindeki ufunetin bu yaradan boşanmasıyla rahatladığını belirtir (Karaosmanoğlu, 2011: 197). Bu sahne de düşman işgalinin sebep olduğu yıkımların, acıların benzer bir alegoriye dönüştürülmesi gibidir. Savaş hastalıklı bir vücudu dağlayarak sağlığına kavuşturacaktır. Sodom ev Gomore'de Necdet'in, lanetlik bir şehir olan İstanbul'un Anadolu'nun askerlerince (ateşle) temizlenmesini istediği sahne de benzer bir düşünceyi yansıtır.

dükleri gibi devleti, Kurtuluş Savaşı'nın anlamını kavramış ve devrimin bilincine varmış bir aydın gurubun, 'inkılapçı' bir kadronun yönetmesi gerektiği fikrinin izlerini taşımaktadır. Böylece otoriter bir yönetimle devrimler sürdürülecek, derinleştirilecek ve yeni bir ulus meydana getirilecektir (Moran, 1994: 164-165). Alemdar Yalçın da romanda anlatılan Anadolu ve yabancılaşma düşüncelerinin Yakup Kadri'nin kendi fikirleri olduğu görüşündedir (Yalçın, 2002: 203). Gerçekten de Sodom ve Gomore 'de işgal İstanbul'unu ve Osmanlı'nın kültürel mirasını keskin bir genellemeyle romanın merkezine yerleştiren Yakup Kadri, Yaban'da Anadolu'yu Cumhuriyet öncesi durumuyla ve aynı keskinlikte ele almış; Kemalist bir ütopya olan Ankara öncesinde[53], eskiye ait ne varsa yeninin kurulacağı zeminden temizlemek istemiştir. Eserde anlatıcının öznelliği hatta açıktan taraf oluşu, teknik zaaflara[54] düşmeyi göze alan ideolojik dil, bir hikâye anlatmak kadar, bazen ondan daha çok, bir fikre hizmet etme arzusunu görünür hale getirmiştir.

Hasan Âli Yücel, Yakup Kadri'nin maddeciliğe yönelişini izah ederken Yaban'da karşılaştığımız bir ütopyaya varma arzusunun da kaynağını işaret eder: *"Yakup Kadri, Yaban'da tasvir ettiği içten ve dıştan yıkık Anadolu köyünü bayındır görmek istediği içindir ki, medeniyetin gözle görülür, elle tutulur unsurlarını da memlekette gerçekleştirmek amaciyle buna en uygun bulduğu bir görüşe zihnini vermiştir."* (1989: 6)

[53] Olcay Önertoy, Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü adlı çalışmasında Ankara'yı Yaban'ın bir devamı olarak değerlendirmiştir. (1984: 17)

[54] Günlük biçiminde kaleme alınan romanda, yaşanılan hayata ait hiçbir şey anlatımın akışını somut bir şekilde değiştiremez. Düşman işgali sırasında yaşanan bütün zulümler, günlüğün akışına içerik olarak yahut somut görsel eksiklikler şeklinde herhangi bir etki edememiştir. Ne yarım kalan bir cümle, ne yaşanan sıkıntıları duyumsatacak yazılamayan bir sayfa ne de heyecan vb. ruhsal durumları gösterecek duygusal, zihinsel kargaşa göremeyiz.

# TUFANDAN SONRA YERYÜZÜNDE BİR CENNET KURMAK

## ANKARA

1934'te yayınlanan Ankara'nın[55] yazılış amacını, Yakup Kadri'nin üçüncü baskı için kaleme aldığı önsözdeki 'Ben, o zamanlar, bir gün gelip öleceğini aklımdan bile geçirmediğim türk'ün öncülüğü ve rehberliğiyle bu ideal Türkiye'ye yirmi yıl içinde varacağımızı umuyordum.' (2012: 9) ifadelerinde bulmak mümkün. Romanın önsözünde dile getirilen ideolojik ve ütopik boyutudur ki eser hakkında yazılanlarda edebi yönün daima gölgede bırakmış, metnin estetik değeriyle ilgili hükümlerin çıkış yeri olmuştur. İnci Enginün, romanı 'Yakup Kadri'nin geçmiş ile gelecek hülyasını birleştiren, yaşanan zamana ait tenkitlerle dolu Ankara (1934) romanı devri veren önemli eserlerdendir.' (2003: 259) diyerek takdir eder. Alemdar Yalçın, eserin ilk iki bölümündeki eleştirilere dikkat çeker ve 'Edebiyatımızda, Ankara'da yapılan yenileşme hareketinin kusurlu yönlerini tespit eden ve cesaretle tenkit eden ilk roman Ankara'dır diyebiliriz.' (2002: 216)hükmüyle ilkler arasına yerleştirir.

Fethi Naci, Ankara'yı Yakup Kadri'nin en kötü romanı (2007: 71) olarak nitelendirdikten sonra romanın 'beni ilgilendiren yanı, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında Ankara'nın toplumsal yapısındaki gelişmeleri, Milli Mücadele'ye katılmış yurtsever öncülerin zaferden sonraki tutumlarını göstermesi' (2007: 71) diyerek Alemdar Yalçın'la

---

[55] Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2012). Ankara, İletişim Yayınları, İstanbul. Çalışmamızda yapılan alıntılar künyesi verilen baskıdan yapılmıştır.

aynı noktayı işaret eder. Mehmet Tekin, Ankara'nın edebi yönünden çok toplumsal/siyasal açıdan önemsenmesi gerektiği kanaatindedir (2013a: 15). Tekin'e göre 'Ankara romanında amaç, Selma Hanım ile onun etrafında şekillenen toplumsal/siyasal serüveni değil, bu serüveni de vasıta kılarak, yeni bir mantık ve felsefeyle inşa edilmekte olan Ankara'yı anlatmaktır. Ancak yine de bu 'nihaî' bir hedef değildir: Diyebiliriz ki Ankara romanında asıl ve vazgeçilmez hedef, Ankara'nın, 'başkent' olarak inşasının gerisindeki felsefeyi (toplumsal-kültürel-ideolojik mantığı, bir kelimeyle inkılapçı zihniyeti) gündeme taşıyıp tartışmak, hatta eleştirmektir.' (2013a: 15-16) Mansur Tekin, Ankara'yı milli davaya en iyi hizmet eden eserlerden biri olarak niteler (1934: 48).

Çalışmanın girişinde de belirtildiği üzere Ankara, kendisinden önce kaleme alınan Sodom ve Gomore ile Yaban'ın oluşturduğu bir üçlemenin son parçası olarak okunmalıdır. Bu teklif sözü edilen üç metnin yorumunu farklı bir noktaya taşıyacaktır. Sodom ve Gomore ile Ankara romanları arasındaki ilişki bizim kastettiğimiz manada daha önce müstakil bir çalışmaya konu olmamışsa da bazı makalelerde böylesi bir ilişkinin ipuçları görülebilir. Örneğin Murat Belge, Ankara'yı değerlendirirken 'bu tarihi-politik roman bir bakıma Sodom ve Gomore'nin devamı sayılabilir.' (1998: 89) diyerek bahsedilen ilişkiye dikkat çeker. Benzer bir şekilde Mehmet Tekin'in Yakup Kadri üzerinde yazdıkları Sodom ev Gomore ile başlamış ve Ankara'yı ele aldığı uzunca bir yazı (2013a-2013b) ile devam etmiştir. İnceleme için seçilen romanlar Mehmet Tekin'in bu iki eser arasında adı konmamış bir yakınlık sezdiğini gösteriyor. Olcay Önertoy'un Ankara'nın Yaban'ın bir devamı olarak kabul edildiğini belirten ifadeleri de bu bağlamda değerlendirilmelidir (1984: 17)

Çalışmamızın bu bölümünde Sodom ve Gomore, Yaban ve Ankara ile tamamlanan ütopyanın son eseri ele alınacaktır.

## KARAKALEM BİR ANKARA

Romanın ilk dört bölümü, klasik gerçekçi edebiyata özgü[56] insan, çevre (muhit) ve mekân bağlamını somutlaştıran bir dikkatle kaleme alınmış bir tür giriş niteliğindedir. Bu lümlerde öncelikle romanın asıl kişisi Selma ve etrafındakiler, içinde yaşadıkları çevre, insan ve mekâna ait özellikler de dikkate alınarak tablolar halinde okuyucuya sunulur. Bu bölümlerde genel hatlarıyla Anadolu, daha çok onu temsil eden Ankara üzerinden betimlenir. Selma'nın çevresindekiler de Ankara'yı temsil edecek şekilde kurgulanmış ve tasvir edilmişlerdir. 235 sayfalık bir eserin ilk 35 sayfasının böylesi bir amaç için ayrılmış olması dikkate değer bir durumdur. Bu nedenle romanı anlamlandırmak ve yorumlamak adına üzerinde durulması gerekmektedir:

Selma, 'henüz nerede olduğunun farkına varamamış bir ruh haletiyle şaşkın ve korku içinde' (Karaosmanoğlu, 2012: 13) Ankara'ya alışmaya çalışmaktadır. İstanbul'dan Ankara'ya yapılan yolculuğa değinilen bu satırlarda İnebolu, Çankırı ve Anadolu'nun yolları, hanları da gündeme getirilerken yapılmak istenen Ankara üzerinden Anadolu'nun –İzmir, Samsun ve Bursa gibi şehirler dışında- durumunu dikkatlere sunmaktır[57]. İstanbul gibi imparatorluğun başkentin-

---

[56] 19. yüzyıl gerçekçi romanı ile kurumsallaşan bu tavır, Balzac'tan Zola ve Flaubert'e kadar bir dönemin birçok yazarında görülür. İnsanı yetiştiği muhit içinde, irsi hususiyetlerini de dikkate alarak, bir mekân içinde sunmak bu yüzyıl gerçekliğinin edebiyata yansıyışıdır.

[57] Yakup Kadri'nin kendisi de Ankara'ya bu güzergâh üzerinden ulaşmıştır. İnci Enginün, Ankara romanın ilk bölümünde Selma Hanım'ın izlenimleri olarak yer bulan ve İstanbul'dan gelenlerin Ankara'yı nasıl gördüklerini yansıtan ifadelerin yazarın kendi tecrübelerinin ürünü olduğunu belirtir (2001: 119). Yakup Kadri'nin Vatan Yolunda adlı eserinde İnebolu üzerinden Ankara'ya uzanan yolculuğunu ve Ankara'yı romandaki ifadelere benzer cümlelerle anlatır (1980: 85-93). Tanpınar, Ankara'nın

den gelen kişiler için bütün bunların ne büyük bir şok olduğunu duyumsatmak amacıyla kurgulanan bu satırlar, aynı zamanda bir ülkenin hangi şartlarda kurtarıldığının ve yeniden kurulduğunun da göstergesidir.

İstanbul'dan getirdiği bütün mühimmatının pire gibi basit bir düşman karşısında bile yenilgiyi engelleyememesi sonrasında Selma Hanım, çaresizlik ve usançla gözlerini -esrarlı bir yardım beklermiş (Karaosmanoğlu, 2012: 15)- gibi tavana kaldırdığında milyonlarca pireden müteşekkil bir ordunun bekleştiğini görür. Evin dışı ve avlusunun durumu daha da kötüdür. İki evin ortak kullandığı avlu, bu evlerin çamaşır, bulaşık ve tuvalet gibi bütün pis işlerinin görüldüğü tiksindirici (Karaosmanoğlu, 2012: 16) bir yerdir. Bu korkunç manzarayı dışarıdan gelen müthiş bir gürültü ikinci plana iter. Ev sahibi, muhtemelen kahvaltıyı geç hazırladığı için karısını uluorta dövmektedir (Karaosmanoğlu, 2012: 16). Bir bankanın muamelat şefi olan Ahmet Nazif Bey'in karısı Selma Hanım'ın ilk Ankara izlenimleri olarak sunulan bu satırlar, Milli Mücadele Ankara'sına ait bir fikir vermek amacı taşıyan bir nevi giriş tasviridir. Oysa Selma ve benzerlerinin hayallerindeki Ankara, çok daha farklı ve efsanevi bir yerdir:

> *"Hele son zamanlarda, ecnebi işgali altında bir zindan haline giren İstanbul'da, bir kaçış ve kurtuluş parolası gibi kulaktan kulağa fısıldanan, her fısıldanışta gözlerde bir ümit ve intizar ışığı parlatan ve o gizliliği kendisine esrarlı bir cazibe veren Ankara kelimesi, ideal Ankara'nın adı, zihinde bir hayal ülkesi olarak yaşayan bu yeri adeta bir masal iklimi haline sokmuştu.*
>
> *Bir an geldi ki, kendi yaşında bütün genç evlilerin, kendinden taze nişanlı kızların haber bekledikleri yer Ankara oldu. Babasının, her sabah, gazetesini açarken "Bakalım Ankara'dan ne havadis var?" yahut "Gene Ankara'ya dair havadisleri menetmiş olacaklar," diye söylenişleri, bir gün başlangıcının en alışılmış sesleri sırasına girmişti.*

---

baş taraflarını çok sevdiğini ve doğruluğuna hayran olduğunu belirtirken sözü edilen tasvirin gerçekçiliğini destekler (2001: 28). Ankara'nın edebi metinlere konu edilmesi hakkında bkz. (Kaynar, 2012: 389-430)

*Hele birçok bildikleri gibi Nazif de Ankara yolunu tutunca, Selma Hanım için, hiç olmazsa üç dört defa Ankara bahsi geçmeyen ve o bahisle açılıp kapanmayan günler tatsız, uğursuz, bomboş bir mahiyet almaya başlamıştı.*

*Bazı milliyetçi gazeteler, "Türk milletinin kalbi Ankara'da çarpıyor," demekle çok doğru bir vakıayı ifade etmiş oluyorlardı. Bu bir edebiyat değil, bu bir mecaz değil, bu; aka ak, karaya kara demek gibi reel bir şeyi ifade ediyordu.*

*Bundan başka, İstanbul'da, Ankara'ya gidenin ehemmiyeti o kadar artıyor, o kadar artıyordu ki, adeta kutsallaşıyordu. Kadın veya erkek, Ankara'ya giden kimseler, İstanbul'lulara, milli hareket kahramanları mertebesine ermiş gibi geliyordu."*(Karaosmanoğlu, 2012: 17-18)

Romana, Anadolu ve Ankara'nın maddi imkânsızlıkları ve gelişmemişliği ile başlanması bilinçli bir tercihtir. Bu şekilde Ankara'nın temsil ettiği ütopyanın hangi şartlar altında gerçekleştirildiği zıtlıklardan faydalanılarak anlatılacaktır. Böyle olduğu için, söz konusu olumsuzlukların arasında Hancı İsmail Çavuş'a ait 'memlekete, halkı bu kadar koruyan bir idare daha gelmedi' (Karaosmanoğlu; 2012: 22) gibi cümlelerle bu bilinç canlı tutulmaya çalışılır.

İstanbul ve Ankara arasındaki farklılık yalnızca mekâna özgü değildir. Bir tarafta kültürlü, kendine güvenen, kılık ve kıyafetiyle bambaşka bir kadın olarak Selma, diğer tarafta 'üç Ankara'lı' (Karaosmanoğlu; 2012: 26), Ömer Efendi'nin iki karısı ve kız kardeşi sözü edilen farklılığı somutlaştırır. Ömer Efendi'nin kız kardeşi korkunç denilecek kadar çirkindir. Tüyleri yolunmuş iri bir puhukuşunu andırmaktadır. Yalnız akı görünen gözlerinde bir cam donukluğu ve sertliği okunmakta, kat kat sargılar arasındaki başından fırlayan vahşi ve bakımsız saçları bir kısrak yelesi gibi fırlamış görünmektedir(Karaosmanoğlu; 2012: 26). Ömer Efendi'nin ilk karısı Hatçe Hanım otuz, otuz beş yaşlarında, diğerlerinden daha şakrak, daha babacan olmasına rağmen insana biraz fettanlık ve şirretlik hissi veren bir hali vardır. Dört, beş defa anne olmanın ve taşra hayatının ağır şart-

larının da etkisiyle vücudu çökmüştür. Halime, Ömer Efendi'nin ikinci karısıdır. Üç yıldır evli olmasına ve iki çocuğu bulunmasına rağmen yüzünde buluğ çağındaki çocuklara özgü şımarıklık ifadesi hala görülebilmektedir. Öksüz bir çocuk olarak girdiği bu evde işten ve dayaktan başını alamamış, bir an güler yüz görmemiş, tatlı söz işitmemiştir. Bir akşam mahalle imamını görüp, şaşkınlık içinde evlilik için gerekli vekâleti verirken ne olduğunu anlamış değildir. Çocukça bir eda ile 'Bu iş sahi mi, Ağam?'(Karaosmanoğlu; 2012: 27) diye sorduğunda ilk kocalık dayağını yiyen Halime ve diğerleri Anadolu kadının temsilcileridir.

Ömer Efendi, Sungurlu Zadeler denilen ve Ankara'nın muteber ailelerinden biri olan bu ailenin en büyüğüdür. Sungur Zadeler de memleketin her köşesindeki benzerleri gibi Büyük Kavga'da (Cihan Harbi) cephe gerisini tutarak bir takım şüpheli işlerle birdenbire zengin olmuş ailelerden biridir (Karaosmanoğlu; 2012: 27). Anlatıcı bu aileyi betimlerken ait oldukları zihniyeti de küçük dokunuşlarla belirginleştirir:

> *"Ömer Efendi, elifiye biçimi şalvarla bir nevi külot arasındaki pantolununu gene paçaları tiftilmiş ve diz kapakları yamalı olarak giyiyordu. Veysel Efendi, rengi atmış zibidi Cer Mollası üniformasını hâlâ sırtında taşıyordu. Tabak Hüseyin ise, hâlâ tabakhane kokuyor ve ellerinin sarımtırak boyasını bir Mekke kınası gibi iftiharla gösteriyordu. Etlik'te, Keçiören'de, Çankaya'da edindikleri bağlara gidip gelmek için bir tek eşekten sıra ile istifade ediyorlardı.(Şimdi her biri ayrı bir eşek sahibidir.)*
>
> *Lakin, bizce Sungurlu Zadelerin itibarını temin eden biri asıl bu tarz hareketleri olmuştur. Anadolu, şatafatın, reklam ve palavraların hiç geçmediği bir diyardır. Burada umumi ölçüye göre iyi ve geniş yaşayan adamın adı batakçıdır. İddialı kimselere bir geveze nazarıyla bakılır ve reklamcıya sadece yalancı denir.*
>
> *İşte Sungurlu Zadeler, bu tarzın hiçbirini göstermedikleri içindir ki, muhitte derhal tutumlu insanlar şöhretini kazandılar. Zengindiler, ama kaç paraları var, bu paralar hangi bankalarda yatar,*

*kimse bilmez. Hatta üç kardeş arasında bile her birinin varlığı öbürü için sırdır."* (Karaosmanoğlu; 2012: 29)

Kışın soğuk gecelerinde fazladan mangal yakmamak için kadın erkek, çoluk çocuk aynı odada yatan bu üç aile ve onları betimlemek için seçilen ifadeler oldukça semboliktir. Çalışıp doğurmaktan beli bükülmüş, evlendiğinden haberi olmayan, bu konuda en küçük söz hakkı bulunmayan, dayak yemesi yadırganmayan kadınlar; ülkenin savaşta olduğu dönemde cephede düşmana karşı bir şey yapmak yerine cephe gerisinde çevirdikleri dolaplarla zengin olmuş, bu lekeli zenginliği kimsenin yadırgamadığı, riyakârlığın, hasisliğin tutumluluk zannedilip takdir gördüğü bir çevrede yamalı pantolonları, tabakhane boyasını Mekke kınası gibi gösteren elleri ve zibidi cer mollası üniformaları ile Sungur Zadeler, eski Ankara'nın temsilcileridir. Dolaysıyla onlarla Selma arasındaki zıtlık, romanın ilerleyen sayfalarında Selma'ya yüklenecek değerlerle eski ve yeni arasındaki mesafenin de göstergesi olacaktır. Selma'nın dile getirdiği 'Biz onlara medeniyet getiriyoruz.'(Karaosmanoğlu; 2012: 31) cümlesi de Sungur Zadelerin yeni karşısındakini konumunu ortaya koymak içindir.[58]

Sungur Zadelerin şahsında temsil edilen eski Ankara'nın belirgin vasfı gayri millilik, riyakârlık, bağnazlık, batıl inançlara saplanıp kalmışlık, kişisel çıkarlarını her şeyin üstünde tutma içgüdüsü 'gamlı bir revü'nün (Karaosmanoğlu; 2012: 33) parçalarıdır. Selma Hanımın gerek evinin penceresinden izledikleri gerekse dışardan duydukları veya kocasının anlattıkları ile bir bütünlük kazanan bu gamlı revünün akşam ezanıyla sona ermesi ve bundan sonra her şeyin 'bir ölüm ıssızlığına, bir mezar karanlığına gömülüp gitmesi'(Karaosmanoğlu; 2012: 33) eski olarak nitelenen Ankara'nın aslî unsurlarından biri olarak dini hayatı işaret eder. Metnin bağlamı böy-

[58] Sungur Zadelerin Etlik, Çankaya ve Keçiören gibi daha çok yeni Ankara'nın kurulacağı yerlerde arazi edinmeleri de onlara yüklenen bu sembolik temsille anlaşılır olmaktadır.

lesi bir yorumu destekleyecek ifadelerle doludur.[59]Bu gamlı revünün sona erdiğini ilan eden ezan sesi sonrasında, her yer karanlığa gömülmüş ve Selma, eşiyle birlikte yalnız kalmışken özlemi duyulan sesin gramofondan yayılacak bir müzik sesi olması, bu noktada daha da önem kazanır. Gramofon, teknolojik anlamda da çağrıştırdığı hayat telakkisi açsından da medeniyeti, bambaşka bir yaşamı temsil eder. İlerleyen sayfalarda müzik, dans, kaçgöçsüz davetler bu anlamda yeni Ankara'nın sembolik değerlerinden biri olacaktır.

Sözü edilen bu eski Ankara'nın temsilcileri için dışardan gelenler 'yaban'cıdır (Karaosmanoğlu; 2012: 31). Yakup Kadri, bu adlandırmayı Ankara'dan önceki eseri olan Yaban (1932)'dan buraya taşımış görünmektedir. Bütün bir romanın böylesi bir ayrıma dayandırılması da eski Ankara ile ilgili tespitleri doğrulamaktadır.[60] Yunan'a değil de Selma, Nazif ve onlar gibilere yaban diyen Ankara, eskinin temsilcisi olan Ankara'dır.

Selma ve Nazif'in eski Ankara'ya ait bu tablo içinde ne kadar zıt figürler olduğuna dikkat çeken bu giriş niteliğindeki sayfalar, gramofon arzusuyla romanın asıl olay örgüsüne bağlanır. Bu durum kronolojik anlamda doğrusal bir ilerlemeyi ve düşünsel manada pozitivist bir ilerlemeciliği belirginleştirir. Böylelikle okuyucu, metnin son bölümlerinde anlatılan Ankara ile eskiyi karşılaştırma ve gelinen noktayı değerlendirme konumuna yükseltilecektir.

---

[59] Romanın başlangıcından itibaren tüm anlatılanlar Selma Hanımın evinin penceresinden gözlemledikleri, kocasından öğrendikleri ve dışarıdan duyduklarıdır. Dövülen kadınlar, pislik içindeki evler, kadının haberi olmadan yapılan nikâhlar ve bunu sorun etmeyen mahalle imamı; savaşta haram yollardan kazanılan paraların tutumluluk maskesiyle örtülmesi, Ömer Efendinin kardeşinin 'zibidi Cer Mollası üniforması, hayvanlarla aynı yerden beslenen çocuklar şeklinde uzayan bir manzaranın akşam ezanı ile bir karanlığa gömülmesi söz konusu bağlamı ve yorum imkânını desteklemektedir. İlerleyen sayfalarda bunu destekleyen çok daha net ifadeler de kullanılacaktır. Selma'nın kendileri için kullanılan yaban nitelendirmesi karşısında 'Hepimiz Türk değil miyiz?'(Karaosmanoğlu; 2012: 31) sorusu da bu açıdan bakıldığında anlamlıdır. Cumhuriyet öncesi dönemde, bir Osmanlı memurunun kızının 'Müslüman değil miyiz?' yerine üst kimlik olarak milleti ön plana taşıması eski ile ilgili yorumumuzu desteklemektedir.

[60]Yaban için bakınız: (Karaosmanoğlu, 2012)

## TUFAN GÜNLERİNDE ANKARA

Romanın asıl olay örgüsü Selma ve Nazif çiftinin hayallerini kurdukları gramofonlu bir eve misafir oluşları ile başlar. Burada tanıştıkları Binbaşı Hakkı Bey vasıtasıyla Milli Mücadele'ye daha da yakınlaşan Selma'nın cephede görev almak isteyişi ile gelişen olaylar Selma ve Nazif arasındaki anlaşmazlık ve ayrılıkla sona erer.

Yakup Kadri, Selma ve Nazif'in gramofon özlemini asıl olay örgüsü için bir geçiş olarak kullanırken bir rastlantıyı kullanır. Nazif, yirmi yıllık arkadaşı Murat'la Ankara'da karşılaşır. Bu karşılaşma metnin geneli düşünüldüğünde ilginç bir ayrıntıyı barındırır. İki arkadaştan biri Murat, Ankara'ya vekil olarak gelmiştir; Nazif'se bir bankacı. Bu ilerleyen bölümlerde Selma'nın Nazif'le ilişkisini koparacak karar için şimdiden yapılmış bir ön yatırımdır.[61] Birinin Ankara'ya gelişi mebusluk üzerinden millileştirilirken ötekinin bankacılık ve memurluk üzerinden kişisel çıkara indirgenmek istediği açıktır.

Bu olay birimindeki diğer karşılaşma Selma ve Nazif ile Murat Bey ve ailesinin bir araya gelişidir. Söz konusu karşılaşmada ilk dikkat çekici durum Murat'ın yaşadığı Etlik semtiyle ilgili nitelendirmelerde görülebilir. Birtakım dolambaçlı sokaklardan, hiç insan eli

---

[61] Nedense Yakup Kadri'nin halka güvenmediği hatta onu sevmediği sıkça dile getirilmiş ve yazar Yaban'ın sonraki baskılarına bu eleştirileri cevaplamak için bir nevi savunma yazmak zorunda bile kalmıştır (Karaosmanoğlu, 2012). Oysa romanlarına baktığımızda Yakup Kadri'nin bazı meslek erbabına karşı en az cahil halk kadar düşman olduğu söylenebilir. Bankacılık ve siyaset bu mesleklerden en çabuk göze batanlardır. Özellikle Ankara ve Panorama adlı eserlerinde bankacılar ve siyasetçiler yozlaşmaya ve bunu çevrelerine yaymaya en yatkın kişiler olarak betimlenir. Bir hatırlatma olarak bu mesele hakkındaki değerlendirmeleri bu kadarla sınırlı tutup daha fazlasını sonuç kısmına bırakmak yerinde olacağı kanaatindeyiz.

değmemiş kır yollarından, derelerden, tepelerden geçerek girilen bu semte büyüyen çocuklar turp gibidir, ne baş ağrısı ne de nezle bu semte uğramaz (Karaosmanoğlu, 2012: 35).

Yeni Ankara'yı idealize eden bu ifadeler sonrasında Murat'ın annesinin 'Kimsesiz cenneti âlâ bile çekilmezmiş a yavrum...'(Karaosmanoğlu, 2012: 35) sızlanışı, okuyucuyu bir rüyanın eşiğinden gerçekliğin zeminine döndürür. Selma ve Nazif, eski Ankara'nın gözünde nasıl 'yaban' ve yalnızsa Murat Bey ve ailesi de yalnızdır. Bu nedenle İstanbul'dan gelmiş bu iki ailenin karşılaşmasını anlatıcı 'Hepsinin yüzünde, bir gurbet diyarında, bir vatandaşa kavuşmuş insanların neşesi ve heyecanı parlıyordu.'(Karaosmanoğlu, 2012: 35) şeklinde cümleleştirir. Gurbette olma duygusu Etlik'i gördüğünde İçerenköyü hatırlayan Selma için de geçerlidir.[62]

İlk olay biriminde dikkat çekici bir diğer ayrıntı Murat'ın betimlenişinde karşımıza çıkar. Anlatıcının ve Selma'nın cümleleriyle aktarılan bu betimlemede ailenin en samimi ve babayani kişisi olarak nitelendirilen Murat, misafirlerine ikram ettiği suyu yaklaşık yarım sayfa överken okuyucu –Nazif'te olduğu gibi– onun ilerleyen sayfalardaki değişimi için hazırlanmaktadır. Bir vekil olmanın olgunluk ve vakarından uzak tavırları, aile fertlerinin anlatma zamanının Ankara'sı için fazlaca semirmiş oluşlarının vurgulanışı, evine su getirtmek için bir köylüye mecliste hademelik vadeden çıkarcılığı ve çocukça

[62] Yakup Kadri, Sodom ve Gomore'den başlayarak Yaban, Ankara ve Panorama'ya kadar İstanbul'u yozlaşmanın, soysuzlaşmanın kaynağı ve sembolü olarak görür. Onun için Ankara, bir nevi Nuh'un gemisidir ve İstanbul'la temsil edilen eskinin günahlarından arınmayanların, yeniye iman etmeyenlerin bu gemide yeri yoktur. Bu sebeple onun eserlerinde genellikle İstanbul'dan gelmek, İstanbul hayatına özlem duymak ve onu taklit etmek bir hastalık belirtisidir. Her ne kadar tarihi gerçeklik açısından bakıldığında Milli Mücadele için Ankara'da bulunanların neredeyse tamamı İstanbul'dan gelmiş olsa da Yakup Kadri'nin ütopyasına giden gemide eskinin kirlerinden arınmayı başaramamış, yeniyi tüm benliğiyle benimseyip temsil edemeyeceklere yer yoktur. Ankara romanın geri kalan sayfalarında bu durum abartılı bir şekilde somutlaştırılacağından eseri bu dikkatle yorumlamak için böylesi vurgulamanın gerekeceğini düşündük.

davranışlarıyla daha şimdiden ütopyanın dışında bırakılmaya çalışılmış gibidir (Karaosmanoğlu, 2012: 37-38).

İki ailenin birlikteliği Binbaşı Hakkı Bey'in gelişi ile yeni bir karşılaşmaya zemin hazırlar. İlk bakışta zarif ve çevik bir delikanlı gibi görülen Binbaşı'nın abartılı tavırları Selma'ya 'Amma da abartılı bir salon zabiti'(Karaosmanoğlu, 2012: 39) dedirtir. Ancak düşmanla boğuşmaktan, Avrupa'ya karşı takınılması gereken tavırdan söz açıldığında, Binbaşı 'keskin ve sert bir ruhun eritilmiş bir çelik kızgınlığıyla'(Karaosmanoğlu, 2012: 41) bambaşka bir kimliğe bürünür. İşte o zaman Selma, onu dikkatle dinlemekten ve sezdirmeden ona bakmaktan kendini alamaz.[63] Bakışları karşılaştığında başını çevirmek ister, şaşalar ve kızarır(Karaosmanoğlu, 2012: 41).

Karşılıklı konuşmalarla ilerleyen bu olay biriminde askeri mücadelenin yanı sıra siyasi adımların da gerçekleştiği gündeme gelir.[64] Barış masasını silahların kurabileceği kanaatindeki Binbaşı Hakkı'nın ifadeleri sonrasında Nazif'in 'Ama, siyasi cepheyi de ihmal etmemeli. Ne kadar da olsa Avrupa...'(Karaosmanoğlu, 2012: 40) çıkışı, onun korkusu ve Milli Mücadele'ye tam olarak güvenmeyişi olarak okunmalıdır. Oysa Binbaşı için Avrupa bir kurt sürüsüdür. Avrupa medeniyeti, Avrupalının uydurduğu yüz bin yalandan biridir. Bir yırtıcı kuş yuvası olan Avrupa'nın karşısına tepen tırnağa silahlanmış olarak çıkılmalıdır (Karaosmanoğlu, 2012: 41). Selma'yı Binbaşı Hakkı'ya yaklaştıran bu his ve söylemin etkisidir.

Murat Beyin, Milli Mücadele için yapılacaklar da bile hala Avrupa'yı ölçü kabul edenlerin, hükümlerini Temps veya Times gibi batılı gazetelere bina edenlerin hatta Wilson'un tekliflerini muska

---

[63] Anlatıcının bu anı 'Derken, nasıl oldu bilmem, gözleri gözlerine değiverdi.'(Karaosmanoğlu, 2012: 41) cümlesiyle ifade etmesi; 'bilinmez' sözcüğüyle elde edilecek objektif mesafeyi tercih etmeyişi, hâkim anlatıcıdan müşahit anlatıcı konumuna geçişi ve anlatma imkânları açısından bir daralmayı işaret eder. Oysa anlatıcı hâkim konumun sınırsız yetkisini kullanmaya devam edecektir. Öyleyse bu teknik bir aksaklık olmalıdır.

[64] Bu Milli Mücadele esnasında gerçekleşen İstanbul Konferansına bir göndermedir.

gibi boynunda taşıyanların Meclis'teki varlıklarından şikâyet etmesi, I. Meclis'teki bir gruba dönük eleştiriler olarak okunmalıdır. Hemen arkasından sahneye dâhil edilen Şeyh Emin ve Nuri Hoca için söylenenler de ilk Meclis'in diğer grubunu mahkûm etmek için kullanılmıştır.

Beyaz ve yeşil sarıklı iki davetsiz misafiri fark eden Murat'ın 'Aman, hanımlar içeriye..' (Karaosmanoğlu, 2012: 42) diyecek kadar paniklemesi, bir yere kımıldayamayan Selma'ya iyice yaklaşan kişileri[65] ' Hanımefendi bunlar, bizim Meclisin en koyu mutaassıplarındandır. İntihap dairelerinde (seçim bölgelerinde) de öyle bir nüfuzları vardır ki, kimse ses çıkaramıyor, adeta herkese terör yapıyorlar.'(Karaosmanoğlu, 2012: 35) diyerek tanıtması eski Ankara'nın - tabi ki Anadolu'nun- mutaassıp yüzünü vurgulamak içindir. Binbaşı Hakkı'nın 'Kara terör, kara terör, (...) Bizim düşmanımız yalnız Avrupa değil, bunlar da... Bir gün bunlarla da çarpışmak lazım gelecek...'(Karaosmanoğlu, 2012: 42) derken, Selma'yı şüpheli ve düşman gözlerle süzen (Karaosmanoğlu, 2012: 43) bu insanların ütopyanın dışında bırakılacaklarını ilan eder gibidir.

Yakup Kadri'nin eskiye dönük öfkesi bitmemiş olacak ki bu sahne sonrasında olay akışını ağırlaştırıp Selma'nın düşünce ve gözlemleri olarak sunulan daha ağır imalara yer açar. Etlik'teki bağ evi akşamından sonra Selma'ya yaşadıkları yer daha kasvetli görünmektedir. Karşısındaki manzara bir saniye tahammülü kalmamıştır. Gözünü ve gönlünü avutmak için her türlü hoppalıkları yapmakta öyle ki ev sahiplerinin bölüğüne geçip kadınlarla çene çaldığı bile olmaktadır. Tam da burada mesele eskinin çürümüşlüğüne getirilir ve bir önceki sahnede bırakılan noktadan devam edilir:

---

[65] Bunlara özenle mebus denilmeyip, hocalık ve şeyhlikleri ile adlandırılmış olması son derece bilinçlidir. Bahsedilen sahneye dâhil edilmeleri de kurmacanın gereğinden ziyade anlatıcıya, temsil ettikleri değer hakkında bir şeyler söyletebilmek içindir. Sahnenin şeyh ve hocanın gelişi ile aldığı şekil bu tespiti doğrulamaktadır: Onların gelişi Murat ve Hakkı'nın fikirlerini söylemeleri için zemin oluşturmuş, kendileri kayda değer bir eylem ya da düşünce belirtmeden sahne sonlandırılmıştır.

Ömer Efendinin ihtiyar anası, cahilce bir pişkinlikle okuyup üfleyenlerin rezilliklerini anlatmaya başlar. Çocuğu olmayan bir adam karısını bir şeyhe götürür, gerisini anlatıcı kadından dinleyelim:

> *"He; (dişsiz ağzını eliyle kapayarak), he, he.. herif, kapının arkasında, 'Daha bitmedi mi?' dermiş. İçerdekiler 'Hele azıcık daha dur, hele azıcık daha dur!' diye kıs kıs gülüşürlermiş...*
>
> *Ne gezer ayol... Herif yıllar yılı kendi eliyle karısını şeyhin köyüne taşıdı durdu. Emme, karı cinsmiş he, ona her yıl sonunda tosun gibi bir oğlan verirdi. Derdinden, zorundan da hiçbir şey kalmadı."*(Karaosmanoğlu, 2012: 45)

Bir başka hikâyede rızası alınmadan üç kez evlendirilen, üçünde de kocaları tarafından baba evine geri bırakılan bir genç kızın, aklını oynatıp kırkından sonra gönlünü amcaoğluna kaptırdığını itiraf edebilmesi konu edilir.

Mahalle dedikodularında imamın kızının saçlarını "İstanbul modası" kestirmek istemesi ele alınır. Kendi kızı için 'Hele bir kes, kafanı da kör bıçakla ben keserim'(Karaosmanoğlu, 2012: 46) diyen imamın cinayetten on beş yıl hüküm giydiği dile getirilir.

Saç kestirmek o kadar fena bir şey mi diye soran Selma'ya, ihtiyar kadının verdiği cevap yaban algısını gündeme getirir: 'Sus kızım Allah göstermesin... Biz öyle şey bilmeyiz. Yabanlar istediğini yapsın. Onlar, bugün burada ise yarın orada...'(Karaosmanoğlu, 2012: 46) Köylüler ve Halime için İstanbul'dan gelmiş 'yaban'ın kadınları ata binen, yarısı erkek yarısı kadın efsanevi yaratıklara dönüşmüştür (Karaosmanoğlu, 2012: 47). Ankara'nın yerlileri bu nedenle kadınlarına iki yıldır Çankaya ve Keçiören'e gitme izni vermemektedir. Oralarda kısa fistanlı, çorapsız karılar, saçı başı açık dolaşır; gece oldu mu, erkeklerle bir arada ahenk ederlermiş (Karaosmanoğlu, 2012: 48). Hatta Ankaralılar, havuzlu bağlarda yüzen çıplak kadınların rezilliklerini görmesinler diye hanımlarını bağa, üzüm toplamaya götü-

remeyip yalnız başlarına iş görmektedirler (Karaosmanoğlu, 2012: 48).

Ömer Efendinin ilk eşi Hatice Hanım da dedikodudan geri durmaz. Onun derdi eltileriyledir. Anlattıkları açıktan açığa cinsel imalar içerir.[66]

Bütün bunlar eskiyi mahkûm etmek için kurgulanmış ideolojik argümanlardır. Bir yandan Ankara'nın temsil ettiği ütopik ülkede bu tip insanlara ve temsil ettikleri hayat telakkilerine yer olmadığı anlatılırken diğer yandan bunlar Selma'nın kişisel dönüşümüyle de ilişkilendirilir. Bu kadar dedikodu ve rivayete rağmen Selma'nın arayışı 'Selma, onların bütün laf kaynaklarını bütün laf kaynaklarını dört beş gün içinde adeta sömürüp tüketmişti. Artık, ne ihtiyar kadın, onun bin türlü suallerine cevap bulabiliyor; ne de Hatice Hanım, onun doymak bilmeyen merak ve tecessüsünü tatmin edebiliyordu.'(Karaosmanoğlu, 2012: 45) şeklinde somutlaştırılır. Bu yüzden kocasına 'Çankaya'da bir tanıdığın yok mu? Bir gün de oraya gidelim,'(Karaosmanoğlu, 2012: 49) derken, neresi olursa olsun gitmeye hazırdır. Çünkü eskiyi temsil eden kişi ve düşüncelerin yeni Ankara'da yeri olmadığı gibi Selma'ya da burada tatmin edici, hayal ettiği hayatı sürdürebileceği bir yer yoktur.

Olay akışı yavaşlatılıp, Selma'nın izlenimleri, duydukları şeklinde anlatılan bu sahneler sonrasında bir başka olay birimine geçiş yapılır. Binbaşı Hakkı, Selma'yı at gezintisi için davet etmiş, Nazif bu amaçla Murat Beylere gitmek için söz vermiştir. Oysa Selma'nın böylesi bir gezinti için uygun kıyafetleri yoktur. Nazif ve Selma arasındaki bu küçük çatışma ile başlayan olay birimi Ankara'nın imkânsızlıklarını somutlaştırmak amacıyla kurgulanmış gibidir.

İlk olarak Nazif, ata binecek uygun bir kıyafeti olmayan Selma'ya yerli kadınları örnek gösterir. Selma, muhtemelen eskiyi taklit

[66] "Bizim Veysel efendi onunla ne yapar, bilmem ki... Karının kemikler her yanına batmaz mı?"(Karaosmanoğlu, 2012: 47) "Kuzum, hep uyurmuş, hep uyurmuş. Hani, o vakit bile horul horul uyurmuş..."(Karaosmanoğlu, 2012: 47)

etmemek için, onlar gibi şalvar giymeyi kesin bir dille reddeder. Mevcut elbiselerinden spor bir kıyafet çıkarmaya karar verir ancak Ankara'da ne aradığı türden bir iplik ve astar ne de dikiş makinesi bulabilir. İşte Milli Mücadele Ankara'sı böylesi yoklukların yaşandığı bir şehirdir. Neredeyse zorla gidilen Murat Beylerde konu yine Ankara'nın imkânsızlıklarına gelir. Ağız tadıyla içecek bir bira bile bulunmaz bu şehirde (Karaosmanoğlu, 2012: 52). Murat Bey, Bomonti'de içtiği biraları hatırlar özlemle. Oysa rakı ne kadar da boldur. Tam da burada Selma, keşke bunca rakı yerine iğne iplik bulunsaydı diyerek inkisarını paylaştığında, diğer hanımlar hissedilir bir gururla kendilerine lazım olan şeyleri eşe dosta yalvararak İstanbul'dan getirttiklerini söylerler.[67]

Bütün bu olumsuzluklara rağmen mevcut kıyafetiyle ata binmeye cesaret eden Selma, ev sahiplerinin övgüleriyle değil ayıplamasıyla karşılaşır. 'Aman, Ağabey, hiç de yakışmıyor doğrusu... Görmedin mi, binerken etekleri, ta diz kapaklarına kadar sıyrıldı? Kocası da maşallah hiç aldırış etmiyor."(Karaosmanoğlu, 2012: 53) diyerek kıskançlığını ifade eden Murat'ın kız kardeşi, böylelikle Ömer Efendinin hanımları ve annesiyle aynileşecektir. Çünkü daha bir iki sayfa önce uzun uzun bu hanımların dedikoducu kişilikleriyle alay edilmiştir. Ayrıca bu ifadeler, Murat Bey ve ailesinin yarı modern ve rahat tavırlarının içselleştirilmiş bir hayat görüşünden çok gösteriş ve taklit seviyesinin insanları olduğunun da ilk işaretleridir. Biraz önce biranın rakı gibi olmadığını, kibar bir içki olduğunu söyleyen Murat Beyin haremiyken (Karaosmanoğlu, 2012: 52); ata binen bir kadını ahlaksızlıkla itham ederek Ankara'nın eski sakinleriyle aynı seviyeye inen de kız kardeşidir. Bu esnada Selma'nın durumu için 'Allah ıslah etsin'(Karaosmanoğlu, 2012: 54) diyen annesi ile Şeyh Emin ve Nuri Hoca ya görürse diye endişelen Murat Bey de benzer durumdadırlar.

[67] Bu İstanbul özlemi, İstanbul'a muhtaç olma durumu hep rahatsız eder Yakup Kadri'yi. Hele bir de gösteriş ve kibir vasıtası yapılmışsa.

Selma, Binbaşı Hakkı Beyle bir sonraki görüşmelerinde Tacettin mahallesinden çıkıp Milli Mücadele ruhunun teneffüs edildiği Ankara'yı keşfetmeye başlar. Düşman ordularıyla çarpışan askerlerin idare edildiği Genelkurmay binasının basit bir cümle ile anlatılışını dinler. Daha sonra yavaş adımlarla ilerleyen bir kağnı dizisi ile karşılaşır. Her bir kağnı taşıdığı top mermisini bir çocuk hassasiyeti ile korumaktadır. Bütün bu atmosferi kaynağı tam olarak anlaşılamayan bir ses, 'Ankara'nın taşına bak-Gözlerimin yaşına bak- Biz Yunana esir olduk- Şu Allahın işine bak' (Karaosmanoğlu, 2012: 58) güftesi tamamlar.[68]

Selma ve Nazif'in Binbaşı Hakkı Beyle üçüncü görüşmeleri yeni bir olay birimine geçişi sağlar. Özellikle Selma için, Tacettin Mahallesi'ndeki kasvetli günlerden sonra yeni Ankara'yı adım adım keşfetmek bir hülya gibidir(Karaosmanoğlu, 2012: 60). Bir leit motif gibi tekrarlanıp duran Çankaya'yı görme arzusu ise bu sahneleri, Selma'nın Ankara'nın temsil ettiği ütopyaya yolculuğuyla ilişkilendirir. Eskinin hâkim olduğu mahalleden ayrılışı bu açıdan bakıldığında alegorik bir anlam kazanır. Bir tarafta askeri üniforması ile onlara rehberlik eden Binbaşı Hak Beyin silueti, diğer yanda kasvetli bir karanlıkla malul eski Ankara'daki bir semt mezarlığında sağ ayağını devrilmiş bir mezar taşına basarak atladığı hayvanın sırtında Çankaya'ya doğru yola çıkan Selma (Karaosmanoğlu, 2012: 60). Bu öyle devrimsel bir sahnedir ki alegorinin kapalılığına bırakılmaz ve Selma'nın ağzından ne anlama geldiği ilan edilir:

"Ben bir külotla bir at üstünde Ankara kırlarında dolaşayım! Böyle bir şey bizim için İstanbul'da bile kabil değildi. Halbuki orada hep Anadolu'nun taassubundan bahsederler." (Karaosmanoğlu,

[68] Yakup Kadri, 'Milli Tasarruf ve Halk Edebiyatı ' adlı yazısında benzer bir durumu 'İstiklâl marşını yapan şair (Hakkıdır hakka tapan milletimin istiklal) tarzında yani kendi diliyle konuşurken Anadolu kasabalarının dolambaçlı sokaklarından halis bir Anadolu bestesiyle, tiz ve canhıraş, şu feryat yükselir: Ankara'nın taşına bak/Gözlerimin yaşına bak/ Biz Yunana esir olduk/ Şu Allahın işine bak" (1933: 27) şeklinde ifade eder. Dikkat çekici bu benzerlik yazar için Milli Mücadele ruhuna yansıtmak adına hangisinin daha makbul olduğunu göstermektedir.

2012: 62) Anadolu ordusundaki kadınlar da söz konusu durumun başka bir örneğidir. Bu tablonun karşısına ise Anadolu ordusu muzaffer olur da İstanbul'a girer diye korkan İstanbul'un züppe hanımları ve onların tiksinti uyandıran işgalcilerle dans ediş görüntüleri yerleştirilmiştir (Karaosmanoğlu, 2012: 62).

## ÇANKAYA VE MANEVİ ATMOSFERİ

Binbaşı Hakkı ve yanındakileri Çankaya'ya götüren yol iki tarafı yabangülleri ile bezenmiş bir hendeğe ulaşır. Çiçeklerin ve manzaranın görünüşü Selma'yı kendinden geçirecek kadar etkileyicidir (Karaosmanoğlu, 2012: 63). Kavaklıdere ve sonrasındaki evlerin görüntüsü Selma'ya Alman ve Flamank şelalelerini hatırlatırken, Nazif bu benzetmeyi hayalcilik olarak yorumlar. Selma 'Bu güzel yerlerde de Tacettin mahallesindeki evin işlerini düşünecek değilim ya!...'(Karaosmanoğlu, 2012: 64) derken Nazif'le aralarındaki fıtrat farklılığını bir kez daha somutlaştırır.[69] Bütün bir Ankara geride bırakılıp Çankaya'ya ulaşıldığında Selma, Paşa'nın evi ile karşılaşır. Bu tam anlamıyla mistikleştirilmiş bir arınma anı olarak betimlenir:

> *"Selma Hanım'ın yüreği ağzına geldi. Gerçi Milli Hareket başının Ankara'da ne kadar sade yaşadığını biliyordu. Fakat, bu sadeliğin derecesini kendi gözleriyle ölçerken bir mucize karşısında gibi hayret ve heyecana düşmüştü. Ne! Bütün dünyanın kendisinden bahsettiği Adam, bu kayaların dibindeki taştan kulübede mi oturuyor? Genç kadının gözleri önünde, Londra'da Westminster Sarayı'nın Paris'te Elysee'nin, Washington'da Whitehouse'un resimlerde gördüğü muazzam ve muhteşem siluetleri tecessüm etti. Bunların yaldızlı tavanları altında, belki şu dakikada, şu kulübede oturanın adı söyleniyordu. Bu kulübenin sahibi mi? Mustafa Kemal Paşa şüphesiz o bile değildi. (...)Selma Hanım'ın gözünde bu manzara, adeta **allegorik** bir mahiyet alıyordu. Öyle ki, yüreğine ancak mübarek âbideler önünde hissedilen bir huşu çöktü. Bir müddet başını önüne eğip daldı ve başını*

---

[69] "Kocasının, onu, hülya düşkünlüğü ile bu ilk suçlaması değildir. Nitekim, genç kadın da Nazif'i lüzumundan fazla toprağa, maddeye ve hesaba bağlı bulduğu ve bunu açıktan açığa yüzüne vurduğu çok vakidir."(Karaosmanoğlu, 2012: 60)gibi ifadelerle okuyucu Selma ve Nazif ayrılığına yavaş yavaş hazırlanıyor gibidir.

*tekrar kaldırıp etrafına baktığı vakit her yanı değişmiş buldu. Genç kadın bütün Ankara'yı, şimdi, başka türlü görüyordu."*(Karaosmanoğlu, 2012: 64-65)

O akşam Çankaya'nın gülleriyle evine dönen Selma'yı Tacettin mahallesinde bambaşka bir dünya beklemektedir. Dedikodu ve taassuptan kirlenmiş, kurtulmak zorunda olduğu bir dünya. Yakup Kadri, Çankaya'nın ulviliği ile bu mahallenin temsil ettiği eski arasındaki zıtlığı bu yeni olay biriminde güçlü bir şekilde yinelemek niyetindedir.

İlk olarak Halime ile Selma karşılaşmasında sözü edilen tezat somutlaştırılır. Halime'nin cehaletiyle başlayan zincir adım adım yakınlaştırılacak ve son olarak Ömer Efendinin durumu ile nihai halini alacaktır.

Odanın her yanındaki çiçekleri gören Halime'ye Çankaya'ya gittiğini söyleyen Selma'nın karşılaştığı soru 'O cılbah karıları gördün mü?'(Karaosmanoğlu, 2012: 66) olur. Selma'nın oralara hayvan sırtında gittiğini öğrenen Halime gayet rahat bir şekilde 'Hiç utanmadın mı?'(Karaosmanoğlu, 2012: 66) diye sorarken Selma bir an odanın içindeki güllerin solduğunu hisseder.[70] Tabi ki bunlar Halime'nin kendi fikirleri değil, etrafındakilerin dedikodularının eseridir ve Selma'nın pes etmeye niyeti yoktur. Evli bir kadının namusunun başkalarının değil kocasının sorumluluğu olduğunu ifade ederken kadına toplum içinde az da olsa bir iktidar alanı açmak ve içtimai baskı karşısında ona hayat imkânı tanımak istediği çok bellidir. Oysa bunları anlattığı kocası o kadar cesur değildir(Karaosmanoğlu, 2012: 67).

Yaşamını kendi doğruları etrafında kurmaya çalışan Selma'nın vazgeçmeye niyeti yoktur. Adeta mahalleye ve onun temsil ettiği zihniyete savaş açmıştır. Bütün korkaklığına rağmen iyi düşünülmüş bir planlamayla kocasına, Murat Bey ve ailesini Binbaşı Hakkı

[70] Burada Çankaya, gül, bahar, yeni, gülleri solduran eski arasındaki alegori o kadar belirgindir ki...

da beraberlerinde olmak üzere bir akşam yemeği için evlerine davet ettirmeyi başarır.

Bu köhne -romana göre- mahallede Ankara'nın imkânlarının çok üstünde hatta İstanbul'dakilerle yarışacak bir davet vermeyi başaran Selma için atla yaptığı gezintiden sonra ikinci bir zaferdir bu. Murat Bey ve ailesini kıskandıracak kadar şaşalı bu yemekte hiçbir eksik yoktur. Beyaz önlüklü bir hizmetçinin yaptığı servis davetlileri daha da şaşırtır. Murat Bey'in İstanbul'dan getirildiğini zannettiği bu hizmetçinin –böylesi ancak orada olur– civar köylerden getirilip Selma tarafından eğitildiği ortaya çıktığında hayranlık yerini yersiz bir öfkeye bırakmıştır (Karaosmanoğlu, 2012: 69). Metnin bağlamı dikkate alındığında bu sahnenin, Anadolu'ya has bütün eksikliklerin böylesi bir eğitim süreci ile aşılabileceği iması için kurgulandığı söylenebilir.

Nazif ise bu sahneler karşısında Selma'nın başarısından çok çevredekilerin ne düşüneceği endişesi içindedir. Ev sahibi hanımların bu olanları gizlice kapıdan dinleyip gözetlemeye çalıştıkları ise Ömer Efendinin ani dönüşü ve kadınları 'Deyivirin orda ne işiniz vardı, ha?'(Karaosmanoğlu, 2012: 71) sorusuyla herkesin işitebileceği bir şekilde dövmesi ile sonuçlanır. Daha önceki benzer tablolar hatırlandığında Ömer Efendinin eylemi bu dayağın kendi evinde yaşananları kabul etmemesi ve kendi kadınlarının böylesi sahnelere şahit olup bozulmaması korkusuyla açıklanmalıdır. Roman da bu doğrultuda ilerler.

Ömer Efendi'nin eve geliş süreci kısa bir geri dönüşle anlatılır. Mahalleli, Ömer efendiyi namaz kılmak için geldiği camide sıkıştırmış, İstanbulluların dedikodusunu yapmaktadır. Kendi tuhaflıkları neyse de bu İstanbullular mahalleyi de tuhaflaştırmışlardır. Halk (cami cemaati) karıyı, kızanı pencereden alamaz olmuştur (Karaosmanoğlu, 2012: 72). Bu şikâyetlerin ima ettiği korku, Ömer Efendinin biraz önce anlatılan kendi eşlerini dövme korkusuyla aynıdır (Karaosmanoğlu, 2012: 73). Üstelik bunların cami avlusunda yapılması da

bilinçli bir tercih olmalıdır. Bu rezaletlere dur demeyi kafasına koyan Ömer Efendi, böyle bir motivasyonla eve dönmüştür. Misafirlerin ayrılmasını bekleyip Nazif'e haber gönderirken aldığı kiradan vazgeçip evi boşaltmasını istemeyi bile düşünmüştür. Oysa içeri girdiğinde bütün cesaretini kaybetmiş, konuşmayı bile beceremeyen bir halde süklüm püklüm kalakalmıştır(Karaosmanoğlu, 2012: 75). Asıl korkusu Nazif'in bankadaki görevi ve ticari ilişkilerinde Nazif'e ihtiyaç duyma ihtimali ile Murat ve Binbaşı Hakkı'nın etkili konumlarıdır. Ne de olsa her şey onların elindedir Ankara'da (Karaosmanoğlu, 2012: 75). Halkı istenilen bir noktaya getirmek için iktisadi (Nazif-banka), askeri (Hakkı-ordu) ve kanuni (Murat-yasama) güçleri kullanmak gerektiğini ima eden bu satırlarda yukardan inmeci bir değişime inancı görmek mümkündür. Korkuları nedeniyle düşündüklerini yapamayan Ömer Efendi'nin riyakârca hamlesini de bu bağlamda değerlendirmek gerekir (Karaosmanoğlu, 2012: 77).

## TEDAVİSİ GÜÇ BİR HASTALIK: İSTANBUL

Bir sembol şehir olarak İstanbul, Yakup Kadri'nin birçok eserinde (Sodom ve Gomore, Yaban, Ankara ve Panorama) eskiyi, gayri milliği, bozulmuşluğu ve karanlığı çağrıştırır. Özellikle Milli Mücadele sonrası yazdığı eserlerdeki İstanbul, dünyada pek az şehre nasip olan hakaret, aşağılama ve olumsuz çağrışımlarla birlikte anılır. Ankara romanında da bu durum değişmez.[71] Eserin ilk bölümünde Milli Mücadele'nin adım adım zafere koşmasına paralel olarak ve bilinçli bir kontrast oluşturularak, kurtulunması gereken eskinin başında, tufanın yükselen sularında milleti boğabilecek bir ağırlık olarak İstanbul özlemi sürekli eleştirilir. Aslında bu küçük dokunuşlar ikinci bölümde çok daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacak bu hastalıklı halin olası korkunç etkilerine okuyucuyu hazırlamak içindir.

Selma'nın da içlerinde bulunduğu bir grup Aktepe arkasındaki bir dere kenarındadır. Bir vekilin –Meclis'e de sirayet etmiştir bu hastalık- 'Söyleyin, ne farkı var, buranın Göksu'dan?' (Karaosmanoğlu, 2012: 78) sorusu zarif bir nükteymiş gibi kahkahalarla karşılanır (Karaosmanoğlu, 2012: 78). Ankara ile İstanbul'u mukayese etmenin imkânsızlığını somutlaştıran bir istihza olarak 'kahkaha', sözü edilen İstanbul hayranlığının, Ankara ve onun temsil ettiği yeni ruha yabancı kalmanın oldukça yaygın bir sorun olduğunu belirtir. Selma'nın yanında bir ses 'Hep İstanbul, hep İstanbul hasreti... Her nedense, bundan sıyrılmak bir türlü mümkün olmuyor. (...) Sanki vatan yalnız İstanbul'dan ibaretmiş; sanki, biz burada gurbette imişiz gibi. Halbu-

[71] Himmet Uç, romandaki Ankara-İstanbul karşılaştırmaları hakkında 'Romana iki şehrin hikayesi dense isabetsiz olmaz.' Yorumunu getirir (2005: 284).

ki, ben, ruhumun milli muvazenesini burada bulmaya gelmiştim.' (Karaosmanoğlu, 2012: 78-79) diye mırıldanır.[72] Bu ifadeler aynı zamanda İstanbul hastalığının hangi eksikliğin neticesinde ortaya çıktığını da işaret eder: Milli muvazeneye sahip bir ruh. Selma, kendisinin de bu tuhaf nostaljiden kurtulamadığını itiraf ederken diğerlerinden farklı olarak problemi bilme noktasında bir farkındalığa sahip olduğunu ve tedaviye açık oluşunu ifade eder. Bu da Neşet Sabit'e reçetenin ayrıntıları üzerinde konuşma fırsatı verir: Öncelikle Anadolu'nun dilini anlamak, türküleri, bütün saffeti, sadeliği, hatta basitliği ve iptidailiğine rağmen Anadolu köylüsünün yüzündeki vakarı, olgunluğu anlamak; on yaşındaki bir oduncu çocuğunun kavruk yüzündeki irfanı yakalayabilmek gerekmektedir (Karaosmanoğlu, 2012: 79)[73]. Ancak bu sayede, muallakta kalmış bu ruhlar buraya ait olmanın huzurunu, vuslatın tadını alabileceklerdir. Bunun dışında Ankara'da ya da başka bir yerde herhangi bir varoluş denemesi hiçlik ve tatsızlıkla malul bir tufeylilikten öteye geçemeyecektir (Karaosmanoğlu, 2012: 80)[74]. Ülkenin başına gelen milli felaket (işgal) bütün olumsuzluklarına rağmen bize kendi milli varlığımızı keşfetme imkânı vermiştir. Şimdi yapılması gereken bunu Ankara'da, Milli Mücadele'nin kalbinde bulmak, eskinin özleminden (nostalji) kurtulup

---

[72] Bu genç bir gazeteci olan NeşetSabit'in sesidir. Hem çevredekilerin durumları hem de romanın daha önceki sayfalarında vurgulanan Meclis'in bile sergilediği derin ayrılıklar nedeniyle olacak sesi mırıltı halindedir. Eserin ilerleyen bölümlerinde bu mırıltının gürleşip her yanı saracağı zamanlar da gelecektir.

[73] Bu ifadeler Yaban'daki Ahmet Celal'in cümlelerinin içerik olarak nerdeyse aynısıdır: "Anadolu halkının bir ruhu vardı, nüfuz edemedin. Bir kafası vardı, aydınlatamadın. Bir vücudu vardı, besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı! İşletemedin. Onu, hayvanî duyguların, cehaletin, yoksulluğun ve kıtlığın elinde bıraktın. O, katı toprakla kuru göğün arasında bir yabani ot gibi bitti." (Karaosmanoğlu, 2011: 111)

[74] Yakup Kadri'nin Türk köylüsünün dilini anlamak üzerine kurduğu ve milli romantizm diyebileceğimiz bu ifadeler onun Moskova'da gerçekleştirilen Edebiyat Kongresi'nde şu ifadelerine ne kadar da benzer: "Bunun içindir ki, arkadaşımız Maksim Gorki'nin bir yerde söylediği gibi 'yarınki kültürün de bugünki işçi ve rençber sınıfının, şimdilik bize çok iptidaî ve kabasaba gelen yazılarından, nutuklarından, şarkılarından' husule gelebileceğine neden inanmayalım? Bunlar henüz bizim dilimizden alamadıkları gibi biz de onların dilinden alamıyoruz. Fakat bir gün bir birleşme ve anlaşma olacaktır ve her iki taraf geniş adımlarla bu mülâkata doğru ilerliyor." (1934b: 82)

bu ruha karışmak olmalıdır. İşte bu bilince ulaşacak kadar şanslı olanlar için Ankara'da bir yeri Göksu'ya benzetmek **küfürdür** (Karaosmanoğlu, 2012: 80). Sözlerine "1921 Ankara'sı. Hanımefendi, dört beş yıl sonra, bu basit cümle, size Kitab-ı Mukaddes'ten bir satır gibi gelecek, ve buna karışmış olmak size, hayatınızın yegâne manası gibi görünecek." (Karaosmanoğlu, 2012: 80) şeklinde devam eden Neşet Sabit için Ankara, kurucularına sabrı, tahammülü ve inkişafına engel bütün zıt kuvvetlerle geceli gündüzlü çarpışmayı öğreten bir enerji mektebidir (Karaosmanoğlu, 2012: 81).

Selma ve Neşet Sabit arasındaki bu konuşmada seçilen sözcükler ve çağrışım değerleri Ankara ve çevresindeki ütopyayı açık bir şekilde kutsallaştırır. Ait olduğu toprağın manasıyla şekillendirilen yeni insan, millet ve devlet bir iman mevzuu olarak ele alınır ki bu imanda İstanbul'dan söz etmek küfrü, arınmayı ya da dışarıda kalmayı gerektirir.[75] Sahne, söz konusu imanı kabullenmeye hazır iki kişinin –Selma ve Neşet Sabit– askere alınmak için yalvarmaları ile sona erer.

Nazif, Milli Mücadele'ye karısı kadar iman edecek fıtratta değildir. Bu nedenle onun cepheye katılma kararını onaylamaz. Selma, kocası ve bütün ahbaplarının itirazlarına aldırmayıp milli vazifeye

[75] Yakup Kadri, aynı anda birden çok sahneyi hazırlama arzusuyla kurgusal bazı boşluklara engel olamamış görünür. Romanın ilerleyen bölümlerinde Selma ve Binbaşı Hakkı'yı bir araya getirmek istediğinden Selma'nın zihninde sürekli onu idealize eder. Özellikle mesele askerlik ve vatan olduğunda kadın erkek ayrımını bile unuttururbu kahramana (Karaosmanoğlu, 2012: 55). Binbaşı Hakkı'ya Selma için güller toplatır, istemsiz bir şekilde göz göze gelmelerini sağlar hatta atla yaptıkları gezilerde fiziksel temaslarını vurgular. Ancak Selma ve Neşet Sabit Milli Mücadele'ye katılmayı arzu ettiklerinde ideal asker Neşet Sabit'i işitmez bile. Kıskançlık kokan bu tavır Binbaşı Hakkı'nın idealize edilen askeri kişiliği ile çeliştiği gibi, evli bir kadını kıskanması olarak anlaşılabilecek başka bir pürüze daha sebep olur. Romanın son bölümünde Binbaşı Hakkı'nın da tasfiye olacağı düşünüldüğünde ise erken bir hamle gibi durur bu satırlar. Benzer bir durum, Binbaşı Hakkı'nın Selma'ya ördek avına katılmayı önermesi ve genç kadının şaşkınlıkla bu teklifi tuhaf bulmasında karşımıza çıkar. Silahtan bahsedildiğinde yakında bizi de cepheye götürürsünüz diyen (Karaosmanoğlu, 2012: 62) genç kadın, üçüncü görüşmelerinde Binbaşı Hakkı'nın silah atışlarını izlemesi için davetine 'Biz de silah atmasını biliriz.'(Karaosmanoğlu, 2012: 82) şeklinde cevap verir. Oysa silahı neresinden tutacağını bile bilmemektedir.

koşarken Türk kadınına bir başka iktidar alanı açmaktadır. Bu aynı zamanda ideal vatandaş için de bir ölçüt kabul edilebilecek bir davranıştır. Evlilik, sevgi vb. kişisel duygular, görevlerin; milli ödevler söz konusu olduğunda kesin bir şekilde arka planda bırakılması bunu gösterir. Bu nedenle cephe ve cephe gerisiyle bir mahşeri andıran 1921 Ankara'sında, bir kadın olarak Selma'ya eşi değil, bu mahşer içindeki silueti ile Mustafa Kemal Paşa ve yaralısı yahut ölüsü ile bu davaya inanan askerler güven verir(Karaosmanoğlu, 2012: 85). Bir işe yaradığını hissederek yaşamak Selma'ya hastahanelerdeki ecza, asiftenik ve Amerikan bezi kokularını bile ferahlık verici hissettirmektedir (Karaosmanoğlu, 2012: 87). Zaten Ankara'da bunun dışında bir tarzda yaşamak isteyenlere yer kalmamıştır. Nazif de bunlardan biridir. Kocasından gittikçe uzaklaşan Selma için o, sönük, şahsiyetsiz ve mıymıntı biridir. Birlikte kaçmayı teklif ettiği karısından 'Ben hastalarımı nereye bırakayım?' (Karaosmanoğlu, 2012: 90) sorusuna 'Öyleyse ben seni bırakır giderim. Canımı pazarda bulmadım ya' (Karaosmanoğlu, 2012: 90) diyerek bu düşüncelerin haklılığını ispatlar. Bu durum Selma için, yalnızca medeni durumu açısından değil, fikir ve his açısından bütün benliğine şamil bir inkılaba sebebiyet verir. Nazif'ten ayrıldıkça, Ankara'ya, Ankara'nın ifade ettiği milli manaya bağlılığı artar (Karaosmanoğlu, 2012: 90). Zafer, Selma'nın da içinde bulunduğu müminler için 23 günlük bir ruhi riyazet sonrasında kulaktan kulağa yayılmaya başlar.

## TUFANDAN SONRA: YENİ BİR ÜLKE, ESKİ GÜNAHLAR

Romanın ikinci kısmı zaferden (Sakarya) üç yıl sonraki bir sahne ile başlar. Düşman kovulmuş, ülke kurtarılmıştır ama ütopya kurulamamıştır. Bir nevi fetret dönemi olarak betimlenen bu zaman diliminde Kemalist ütopyanın geçirdiği buhran ve sebepleri irdelenir. Birinci kısımdaki şahıs kadrosu genel olarak korunmuş, benzer bir şekilde eserin üçüncü kısmına hazırlık yapılarak bazı yeni kişiler eklenmiştir. Bunlar arasında en önemlisi Neşet Sabit'in varlığıdır ki bir önceki bölümde Binbaşı Hakkı Beyin rolünü üstlenecektir.

Eserin birinci kısmında Milli Mücadele'nin zafere en yakın noktasında bırakılan olay akışı çarpıcı, böyle olduğu için rüyaya benzetilir, ancak ironik bir sahne ile başlatılır. Selma, yeni bir eşin yanıbaşında, yeni ve oldukça lüks bir evde garip bir rüyadan uyanır:

> *"Selma Hanım, bu acayip rüyadan, üç yıl sonra, Yenişehir'de, yeni bir evde, yeni bir kocanın yanıbaşında uyanıyordu. Genç kadın, gözlerini her açıp kapayışta, yatak odasının kül brizbizli mustatil [dikdörtgen biçimindeki] pencerelerine, kübik tavanın yuvarlak halkalarına, içinde yattığı gülağacından karyolanın bal renkli cilasına, kuştüyü, ipek yüzlü yorganına,* ***bizote*** *aynalı mutantan [gösterişli] gardrobuna ve kuvaförün üstünde duran billûrdan, gümüşten, halis bağadan tuvalet takımlarına bakarak, hakikatte bir rüyadan uyanmış mı olduğu, yoksa, asıl şimdi mi bir rüyaya daldığına karar veremiyordu. Ve üç dört aydan beri, her sabah, bu, böyle oluyordu."* (Karaosmanoğlu, 2012:95)

Okuyucunun hazır bulunuşluğu düşünüldüğünde birinci kısımdan sonra karşılaşılan bu paragraf, ilk anda arzu edilen Anka-

ra'nın gerçekleştiği zannı oluşturacaktır. 'Rüya' sözcüğü de bu beklentiyi güçlendirmek için tercih edilmiş gibidir. Sahneyi ironik kılan da bu tercihtir çünkü hemen ardından gelen satırlarda bir rüyadan çok kâbusu hatırlatan ayrıntılar belirmeye başlar. Selma, gerçekten rüyadaki insanlar gibi ne kendini ve yanındaki kocası Hakkı Beyi ne de yaşadıkları hayatı tam olarak anlamlandıramamaktadır. Sabahın beşine kadar devam eden bir suare sonrasında öğlene kadar uyuyan bedeni de zihni de böylesi bir muhasebe için yeterince dinlenmemiştir.

Selma, öncelikle kendisiyle ilgili ayrıntılar üzerine yoğunlaşır. Büyük zafer sonrasında Nazif'e karşı neden öfke ve hınç duyduğunu anlamlandırmaya çalışır. Bir koca olarak tüm isteklerine boyun eğen Nazif'in, Milli Mücadele esnasında korkak hatta bozguncu bir görüntü sergilemiş olmasına karşın, Selma ondan ayrılışını sağlam bir zemine oturtamamaktadır.[76]

Daha önce de vurgulandığı üzere yazar, romanın önemli sahnelerinde anlatıma güç katma adına zıtlıklardan yararlanmayı işlevsel bulmaktadır. Birinci kısımda Nazif ve eskiyi temsi edenlerin karşısında Binbaşı Hakkı Bey bu şekilde öne çıkarılmış, olayların gelişimi esnasında okuyucuyu anlatıcının baktığı noktaya yakınlaştıracak telkin gücü bu şekilde oluşturulmuştur. İkinci kısımda Selma'nın düşünceleri üzerinden nakledilenler hem bir önceki bölümün kısa ve net bir hatırlatması hem de Hakkı ve Selma ile başlayıp derinleşecek yeni zıtlıkların belirginleştirilmesi için kullanılmak istenmiştir. Hakkı Beyin eski ve yeni hali arasındaki zıtlığın betimlenişine Nazif hatırlatmasından sonra geçilmesi de bunu destekler.

[76] Yakup Kadri, bu arada Milli Mücadele ruhuna yabancı kalan Nazif'i cezalandırmayı da ihmal etmez. Selma'yı bırakıp kaçan Nazif, tam anlamıyla bedbaht olmuştur. Ankara'daki görevini bırakıp Anadolu'nun ıssız bir köşesinde bir şube müdürlüğüne naklini istemiş, sonra kendini içkiye vererek istikbalini mahvetmiştir (Karaosmanoğlu, 2012:97). Yazarın daha Sodom ve Gomore'nin adını koyarken somutlaşan gayri milliliği, köksüzlüğü ve bencil ferdiyetçiliği cezalandırma arzusu Ankara'nın ilerleyen sayfalarında da sıkça karşımıza çıkacaktır.

Selma için Hakkı Bey -miralay olmuş, göğsünde kızıl kurdeleli İstiklal madalyası ile- ayaklarının tozunu bizzat kendi elleriyle silmekten onur duyacağı, Milli Mücadele'nin bütün manasını kendinde toplamış bir kahramandır (Karaosmanoğlu, 2012: 97). Oysa şimdi, bir özel şirketin idare meclisi reisi olan emekli miralay Hakkı Bey[77], Selma için tanımakta zorlandığı hatta Nazif'le olan ilişkilerindeki gibi gün geçtikçe uzaklaştığı bir kişidir. Selma'nın zihni sözü edilen yabancılaşmanın nasıl ortaya çıktığını irdelemeye başladığında Ankara'nın ilk davetlerine ait bir sahneyi işaret eder. Bu tür davetlerde nasıl davranılacağını, dans etmeyi ve benzer muaşeret kurallarını bilmeyen gençlerin duvar kenarlarında saklandığı bu ilk suarelerde Hakkı Bey, kurulmuş bir kukla gibi abartılı hareketleri, ecnebi kadınlar karşısındaki gülünç mukallitliği ile Selma'ya samimiyetten uzak, adeta bir pandomima sanatçısı kadar sahte görünür (Karaosmanoğlu, 2012: 98-99).

Cumhuriyet Ankara'sına sirayet eden hastalıklara dair küçük bir önsöz nitelindeki bu düşünceler, sonraki sayfalarda bu amaçla kurgulanmış olay örgüsü ve içerdiği sahnelerle somutlaştırılacaktır.[78] Yakup Kadri, Sodom ve Gomore'de olduğu gibi Batı kültüründe sıkça karşılaşılan ve İncil'deki günahların tablolaştırılması geleneğini anımsatan bir üslupla Kemalist ütopyayı tehdit eden günahları canlı sahneler halinde sıralar.

Bu amaçla Binbaşı Hakkı'nın yeni durumu, oldukça kısa ancak Selma'nın düşüncelerini doğrulayacak bir yemek sahnesi ile somutlaştırılır. Bahsedilen sahne, aynı zamanda romanın ikinci olay halka-

---

[77] Bıyıklarını kesmiş, saçlarını uzatmış olarak betimlenen Hakkı Bey, askerliğin görünüşüne kattığı bütün cazibeyi kaybetmiş, adeta kadınsılaşmıştır. Hakkı Beyi kadınsılaştıran züppeliğidir. Bu Türk romancısının Batıyla girilen ilişkiyi sembolleştirmede kullandığı geleneksel tavrın ve erkek egemen yaşam algısının bir yansımasıdır (Gürbilek, 2004; Parla2012).

[78] Yakup Kadri'nin özellikle ideolojik muhtevanın kurguyu belirlediği eserlerinde bu tekniğe sıklıkla başvurduğu görülür. Okuyucuyu belirli bir duygu ve düşünce konumuna taşıyacak aynı zamanda romanın olay örgüsündeki geçişleri de yumuşatacak girişler, Sodom ve Gomore, Yaban, Ankara ve Panorama'da sıkça görülür.

sının ilk birimidir. Bir karşılaşma olarak kabul edilmesi gereken bu sahnede Hakkı Bey, Ankara'nın su tesisatını yapmak için gelmiş bir Alman grubun temsilcileri ile öğle yemeğindedir. Projelerini yetkililere kabul ettiremeyen grup bu iş için Hakkı Beyin nüfuzundan faydalanmak niyetindedir.

Ayakkabısından çorabına, özenle taranmış saçlarından yüzlerce boyunbağı arasından seçilmiş en uygun renklisine kadar eşi ve hizmetçisinin yardımı ile bu görüşmeye hazırlandığı belirtilen Hakkı Beyin projeyle ilgili hiçbir hazırlığı yoktur (Karaosmanoğlu, 2012: 102-104). Zaten bu hesapları anlayabilecek herhangi bir bilgi birikiminden de yoksundur. Okuyucudan beklenen 'Öyleyse bu toplantıda ne işi var?' sorusunu sormasıdır. Çünkü söz konusu sahnede bu sorunun cevabı olabilecek ayrıntılar mevcuttur. O bir Milli Mücadele kahramanıdır ve askerlik mesleğindeki başarısı ile elde ettikleri sayesinde bulunduğu mevkidedir. Romanda milli vazifelerini yerine getiren insanların bu durumu kişisel menfaatleri için kullanmaları bir yozlaşma, yerine göre bir ihanet olarak ele alınır. Dolayısıyla bu tiplerin ütopik Ankara'da yeri olmamalıdır.

Hakkı Beyin yabancı bir şirketin temsilcilerinden komisyon alması da bu durumun bir örneği olarak dikkatlere sunulur. İşlerini hakkıyla yaptıklarında –ülke menfaatleri uyarınca- ihaleyi almaları mantığın bir sonucu olarak takdim edilen bu insanların beklentisi başka bir şey olmalıdır. Peki, nasıl olur da Hakkı Bey gibi bir asker, onurunu ayaklar altına alacağı bir teklife karşı koyamaz? Yediği lüks yemekler ve içtiği şaraplardan mı nedir üstüne tuhaf bir ağırlık çökmüştür; üstelik karşısındakilerde şeytani bir telkin kudreti var gibidir (Karaosmanoğlu, 2012: 104). Anlatıcının özellikle vurguladığı 'yemek, şarap ve şeytan' sözcüklerinin çağrışım değerleri oldukça açıktır. İhtiyacı olandan daha fazlasına sahip olma isteği, zenginlik ve lüksün sarhoş ettiği ruhlar için şeytanın telkinlerinin bir tür zaferi olarak sunulur. Hakkı Bey, Faust'ta olduğu gibi, sahip olduğu ve daha fazlasını arzuladığı lüks hayat için kutsallaştırılan ütopyaya ihanet etmiş gösterilir.

İkinci olay birimini oluşturan danslı, briçli çay davetinde sözü edilen yozlaşmanın Hakkı Bey ile sınırlı olmadığı ve yeni Ankara için nasıl ciddi bir tehdit oluşturduğu anlatılır. Tablonun merkezinde Hakkı Bey ve Selma yerleştirilmiş, anlatım bu merkezden çevreye doğru genişletilmiştir.

Hakkı Bey, bahsedilen davete Selma'dan önce katılmış, önce ev sahibi hanımla, daha sonra bir müsteşarın eşiyle tango yapıp briç oynamak üzere hazırlanmış masalardan birine oturmuştur (Karaosmanoğlu, 2012: 105). Bu özetten sonra herhangi bir olay anlatılmaksızın yalnızca davete katılanların betimlendiği görülür. Böylelikle Ankara'nın 'monden' hayatı eleştirel bir dikkatle ayrıntılandırılmak istenir:

> *"O zamanın modasına göre etekleri diz kapaklarını ancak örten yarı açık kollu bir saten çay elbisesi içinde, Selma Hanım, bir genç kız gibi körpe ve sade görünüyordu. Fakat, yanına gidilince kendisinde, bir Meclisi İdare reisinin hanımı olmanın bazı alametlerini görmek güç değildi. Selma Hanım, boynunda oldukça büyük bir* ***renard argente (tilki kürkü)*** *taşıyordu. Parmaklarının birçoğunda yüzükler vardı. Ağzında bir iri yakut taşıyan bir yılan bilezik kolunun yarısına doğru uzanıyordu. Dudakları tıpkı bu yılanın ağzındaki yakut renginde bir rujla boyanmıştı ve onu dansa kaldıran her erkek baş döndürücü bir lavanta kokusuyla sarhoş oluyordu.*
>
> *Selma Hanım'ın bu monden toplantılardaki muvaffakıyeti büyüktü ve Hakkı Bey kendi monden muvaffakıyetleri kadar karısınınkiyle de iftihar etmektedir. Onu, her kadından daha güzel, daha süslü ve daha itibarda görmek yegâne emelidir. Eski Milli Mücadelecilerden bazıları gibi Hakkı Bey için de kıyafet değişiminden sonra milli*

*dava adeta böyle bir mondenlik iddiası şekline girmişti. Bir Avrupalı gibi giyinip süslenmek, bir Avrupalı gibi dans etmek, bir Avrupalı gibi yaşayıp eğlenmek ve hele bu iddiada Avrupalılar nezdinde, Avrupalılar arasında muvaffak olmak bunlara büyük bir zafer kazanmak kadar ehemmiyetli görünüyordu.*

*Bu yeni Türk muhitine yeni girmiş bazı ecnebiler, Hakkı Bey'e "Bu Almancayı Berlin'de mi öğrendiniz?" veya Selma Hanım'a "Hiç şüphesiz Paris'ten giyiniyorsunuz? Değil mi?" diye sordukları vakit, Türklerce, sanki, medeniyet yolunda bir geniş adım atılmış gibi oluyor; eşte dostta bir düğün dernektir gidiyordu. Lakin, bazen, bu muvaffakıyetlerin gene Türkler arasında bir nevi rekabet, bir nevi kıskançlık hisleri de uyandırdığı oluyordu. O vakit, bütün aileler arasında bir giyim kuşam yarışıdır başlıyordu.*

*Düşününüz ki bu yanşa Murat Bey'in ailesi bile karışa. Büyük çapta arsa spekülasyonlarından ve onu takip eden birkaç taahhüt işinden sonra devrin en zengin adamlarından biri sırasına giren ve mebusluktan çekilmiş olduğu için kâh İstanbul'da, kâh Avrupa'da dolaşmakta bulunan Murat Bey, şimdi, Kavaklıdere'de, kuleli, verandalı ve konfor modernli bir büyük köşk içinde asrı hayatın bütün zevkini sürmeye başlamıştı. Kapısında bir* ***Stude Baeker*** *otomobili her dakika emrine amade duruyor, içeride elektrikle işler en iyi cinsten bir mobilya gramofon en son dans havalarını durmaksızın çalıyordu. Çocuklar İsviçreli bir mürebbiyenin eline bırakılmıştı. Bir İsviçreli mürebbiye, aynı zamanda Murat Bey'in karısıyla kız kardeşine Fransızca, dans, adabımuaşeret dersleri verirdi. Cemile, bunlardan vakit buldukça zayıflamak için yürümeye çıkardı. Hem yürür, hem de kendi kendine "Fransızca öğrenmişim, dans öğrenmişim, asrice oturup kalkmayı öğrenmişim, bu vücut böyle kaldıkça bütün bunlar neye yarar?" derdi. Fakat, yürüdükçe iştahı açılır, iştahı açıldıkça yemek yer ve yedikçe şişmanlardı. Buna mukabil yengesi, gün geçtikçe incelip zayıflıyordu. Zaten mızmız ve çıtkırıldım edası şimdi büsbütün mübalağalaşmış, acayipleşmiş, bir Amerikalı ihtiyar kızın* ***snobisması*** *şeklini almıştı.*

*Murat Bey ise rengârenk ipekli gömleklerinin birini giyip birini çıkarıyor ve üstünü başını en pahalı lavantalarla kokutmaktan derin bir haz duyuyordu. Kendi namına yaptırdığı hususi cigaralarını bir ince altın tabakanın içinden alarak bir uzun kehribar ağızlığa ge-*

*çiriyor ve durmaksızın havalara dumanlar savuruyordu."* (Karaosmanoğlu, 2012: 105-107)

Romanın birinci kısmında olduğu gibi ikinci kısmında da Selma Hanım ve ailesi ile Murat Bey ve ailesi merkezi konumdadır. Her iki aile de bulundukları çevrenin sembolü olarak geneli temsil etmek üzere kurgulanmış, dolayısıyla düşünce ve davranışları da buna göre şekillendirilmiştir. Bu bağlamda yukarıdaki alıntı, yeni Ankara'nın bencillik, kişisel çıkarlarını toplumun önünde tutma, aşırı tüketim ve gayri meşru kazançla hayat sürme, hepsinden önemlisi kendi ulusal kimliğinden utanıp bir aşağılık kompleksiyle Batıya benzeme gibi hastalıklarla malul oldukları söylenebilir. Bu, tam da Yakup Kadri'nin Sodom ev Gomore'de 'İstanbulluluk' şeklinde adlandırdığı ve lanetlediği yaşam tarzıdır. Komisyonculuk ve arsa vurgunculuğu ile elde edilen servetler, Batılı mürebbiyelere emanet edilen çocuklar, kötü bir taklitten öteye geçmeyen Batılı hayata benzeme çabalarının bayağılığı, Milli Mücadele ruhuna ve bu ruhun kurmayı amaçladığı ütopyaya yapılan ihanetin satırbaşları olarak okunmalıdır.

## ANKARA'DA, ANKARALILARIN DAVET EDİLMEDİĞİ BİR NOEL BALOSU

Üçüncü olay biriminde Cumhuriyet Ankara'sının ilk yıllarındaki bir yeni yıl balosu karikatürize edilir. Önceki olay birimlerinde Cumhuriyet Ankara'sına ve onun temsil ettiği ütopyaya uygun olmadığı daha çok betimlemeler üzerinden verilen eleştirel tutum, burada betimlemeleri destekleyen diyaloglarla müşahhaslaştırılır. Olabilecek en keskin çizgilerle ikiye ayrılan bu sahnede, halk ve batı özentisi zengin zümre yan yana getirilerek olması gereken, ideal olan işaret edilir.

Ankara Palas'ın büyük salonundaki bu baloya yaklaşık bin kişi katılabilecektir. Aylar öncesinden balo için hazırlanmaya başlayan bu zümre, Paris modasına uygun kıyafetler ve eşyalar için adeta yarışmış, imkânı olanlar Avrupa'dan, olmayanlar İstanbul'daki mağazalardan iki üç katına çıkan fiyatlara bu gece için gerekli şeyleri satın almaktan imtina etmemiştir. Asrilik adına girişilen bu yarış, yeni Ankara'nın bu sakinleri için o kadar önemlidir ki, bütün hazırlıklar bu konuda yapılması gerekenleri içeren Adabı Muaşeret adlı kitabın çizdiği sınırlara uygun gerçekleştirilmektedir (Karaosmanoğlu, 2012: 109). Apaçık bir şekilde modernliği Batı taklitçiliği olarak anlayan, hatta kutsallaştıran bu zümreyle istihza eden bu satırlar, Yakup Kadri'yi tatmin etmemiş olacak ki aileleri söz konusu hazırlıklar için kavga etme noktasına getirmekten alıkoyamaz (Karaosmanoğlu, 2012: 110). Otelin önünde biriken halk ile davetliler arasında beyaz eldivenli polislerle somutlaştırılan aşılmaz bir mesafe vardır. Ne balodan ne de tangodan haberdar olan halk kitlesi için bu hayat hayal bile edemeyecekleri uzaklıktadır (Karaosmanoğlu, 2012: 110). Bunlar arasında sekiz saatlik bir yoldan gelip de handa kendisine oda veril-

meyen, bir kahveye bile alınmayan bu sebeple yorganına bürünüp otelin önünde yatan köylünün durumu tam bir kara mizah örneğidir (Karaosmanoğlu, 2012: 112-113).

Yılbaşı balosu vasıtasıyla gösterilen bu çarpıklık Selma Hanımın arkasındaki iki kişi tarafından değerlendirilir. Fikir çatışması olarak kabul edilebilecek bu ifadeler olması gerekeni işaret etmektedir. Bu kişilerden ilki, otelin merdivenlerinden çıkarken her basamakta halkla arasındaki mesafenin daha da açıldığını gözlemlemiştir. Diğeri, halkın zamanla bunlara alışacağını ileri sürer. İlerlemenin aşağıdakilerin yukarıdakilere benzemeleri ile gerçekleşeceği toplumsal basamakların üstünde yer alanların tekrar aşağıya dönemeyeceği kanısındadır (Karaosmanoğlu, 2012: 113). Balo tasvirinin hemen ardına yerleştirilen bu diyalog yeni Türkiye'nin temel sorunlarından biridir. Yeni Türkiye'de toplumsal ilerleme halkla beraber mi gerçekleştirilecektir yoksa yukarıdan inme bir proje mi yürütülecektir? Burada ilerleme ile kastedilen her şeyden önce ekonomik gelişim ve imkânların paylaşımıdır. Fikir ve eğitim düzeyinde bir gelişim ikinci plandadır. Bu nedenle önceki sahnelerde komisyonculuk ve vurgunculuk öne çıkarılmış, sosyal statüsünü böylelikle kazanmış olanlar eleştirilmiştir. Bu ise halkın payına düşmesi gerekenlerin gaspını doğuracaktır. Hakkı Bey ve Murat'ın ağır bir şekilde eleştirilmelerinin asıl sebebi de budur. Bu durum daha sonraki olay birimlerinde Ankara'nın yoksul semtleri üzerinden somutlaştırılacaktır.

Baloyla ilgili ayrıntılar son bir betimleme ile ortaya konur ve olay birimi kapatılır. Söz konusu betimlemede Batı taklitçiliği başta hariciye olmak üzere katılımcıların tamamına sirayet etmiş bir hastalık olarak genelleştirilir. Bir tarafta Murat Beylerin İsviçreli mürebbiyesi ile dans edebilmek için sıraya girmiş Hariciye'nin gençleri, diğer tarafta Selma Hanım'ı gözüne kestiren bir ecnebinin hareketleri sözü edilen genellemenin ilk ayrıntılarıdır. Burada dikkat çeken bir başka husus, anlatıcının özellikle Hariciye'yi yabancı hayranlığı kompozisyonunun merkezine koymuş olmasıdır. Bakanlıktaki gençlerin, bir mürebbiye için sıraya girmeleri hastalık olarak değerlendirilen aşağı-

lık kompleksine dönük açık bir imadır. Selma ile dansa kalkan bir elçilik çalışanın, bekâr olduğu vurgulandıktan sonra kuzeyli bir güzeli eşi olarak takdim etmesi bu nedenle anlamlıdır. Hakkı Beyin bu kuzeyli güzel karşısındaki abartılı tavırları sahneyi karikatürize etmek için kullanılır. Son bölümde elinde kadehiyle Selma'ya yaklaşan Şeyh Emin'in durumu ise bu riyakârlığın, bu sahteliğin kokuşmuşluğunu en uç noktaya taşır (Karaosmanoğlu, 2012: 117).

Yeni Ankara'ya ait bu tabloların gösterdiği gibi Sodom ve Gomore'den başlayıp, Yaban ve Ankara'nın birinci kısmındaki bir kurtuluş hayali, yerli bir ütopya olarak takdim edilen mücadele bu sahtelikler için verilmemiştir. Anlatıcı, bu gerçekliği yılbaşı balosunda tesadüfen karşı karşıya getirdiği Neşet Sabit'e söyletir:

*"Genç kadın:*

*"Ankara'nın içi hâlâ o eski zamanlardaki gibi mi?" diye sordu.*

*"Aynen ... Sizin oturduğunuz Tacettin mahallesinde de değişmiş hiç bir şey yok. Onun için, ben, hayatımda hiç bir şeyin değişmemiş olmasından sıkılıyorum. Milli Mücadele devrindeki mahrumiyetlerimizden bir şikâyetimiz olur muydu? Bilakis... herkesle beraber mihnet çekmekten bir zevk bile duyardık değil mi? İşte, aynı hal benim için devam edip gidiyor demektir. Çünkü, dediğim gibi, benim muhitimde Milli Mücadele şartları hâlâ hâkimdir."*

*"Hep muvazene meselesi... Mutlaka muhite uymak ve saadeti muhite uymakta bulmak! .. Öyle ise, siz, hiç inkılapçı değilsiniz."*

*"Bilmem; belki de, sizin anladığınız tarzda bir inkılapçı değilim. Ben, inkılâbı hiç bir zaman, hayatın dış şekillerini değiştirmek manasına almadım. Hele, bir konfor ihtiyacı, bir konfor'a eriş cehti manasına hiç alamıyorum. Şüphesiz, içimizde yeni bir hayat hamlesiyle çatlayan şey yeni bir şekle vücut verir, yani yeni bir kabuk bağlar. Fakat, bu safhada artık inkılaptan bahsedilemez. Burada, artık, muayyen bir çeşit hayatın kalıplanışı vardır. Biz, sanki, inkılâbımızın böyle bir safhasına mı geldik sanıyordunuz? Yok canım, bu gördüğünüz şeyler, bu balo, bu otel, sizin Yenişehir evleriniz, bunlar hep birer hayat kalıbıdır ama bizim kendi inkılâbımızın ateşinde dökülmüş kalıp-*

*lar değil. Bizim ruhumuzdaki yeni hayat prensibinin, yeni hayat özünün tomurcuğu da çatlamadı. Çatlamış olsaydı, memleketteki hayat şartlarının yalnız küçük bir ekalliyet lehine değil bütün millet için değişmiş olması lazım gelirdi."*

*"Bu ekalliyet biz miyiz?"*

*"Evet, sizsiniz."*

*"Doğrusu dış yüzünüzden bu kadar sekler bir anarşist olduğunuz hiç anlaşılmıyor."*

*"Anarşist mi? Amma yaptınız ha... Anarşist ben miyim? Hayır, hanımefendi; anarşistin en âlâsı sizlersiniz. Sizin muhitinizdeki insanlardır. Çünkü, cemiyet harici ve cemiyete rağmen yaşıyan müfrit ferdiyetçilersiniz. Ben ise cemiyetin içinde kaybolmuş bir adamım."*(Karaosmanoğlu; 2012: 123-124)

Neşet Sabit'e göre yeni Ankara'nın asıl sahibi olmaması gereken bu insanların yaşadığı hayat, Moliere'in Gülünç Kibarlar komedyasında anlatılanları aratmamaktadır (Karaosmanoğlu; 2012: 125). Bu düşünceler, yaşadığı hayatı sorgulayan Selma'da yeni bir farkındalığı beslerken kendini lüksün sarhoşluğuna kaptıran Hakkı Bey ve çevresindekiler için budalalıktan başka bir şey değildir. Metnin bağlamına bakıldığında ise kurulması beklenen ütopyada bahsedilen kişilerin yeri olmadığı görülmektedir.

## Selma Hanımların Çay Partisi ve Ankara'nın Mimari Kimliksizliği

Selma Hanımın Neşet Sabit'i davet ettiği çay, diğerleri gibi sahte bir asrilik resmigeçididir. Yeni bir olay birimi olarak kabul edilmesi gereken bu davetin anlatıldığı sayfalar, içerik olarak daha öncekileri tekrar etmemek kaygısıyla, misafirlerin yapmacıklıklarına değil farklı bir noktaya odaklanır ve yeni Ankara'nın mimarisine dönük bir eleştiri için araçsallaştırılır. Önceki tablolarda daha çok olay kişilerinin zihinlerini bir yansıtıcı bilinç olarak kullanan anlatıcı, burada uzun bir Ankara betimlemesi ile doğrudan karşımızdadır. Anlatıcının yeni Ankara'ya dönük eleştirileri herhangi bir yoruma ihtiyaç bırakmayacak açıklıktadır:

> *"Yeni Ankara baş döndürücü bir süratle inkişaf ediyordu. Taşhan'ın önünden Samanpazarı'na, Samanpazarı'ndan Cebeci'ye, Cebeci'den Yenişehir'e, Yenişehir'den Kavaklıdere'ye doğru uzanan sahalar üzerinde, apartmanlar, evler, resmi binalar, sanki, yerden fışkırırcasına yükseliyordu. Bunların her biri yapanın bilgisine ve yaptıranın zevkine göre birtakım şekiller ve renkler almakla beraber, dikkatli bir göz için, hemen hepsine birden hâkim olan **exotique** mimari tarzının sırıttığı da aşikârdı. Mesela, Yenişehir'den Kavaklıdere'ye doğru sıralanan villalar arasında kulesiz, saçaksız binalara rasgelmemek mümkün değildir. Birbirinden örnek alan ve bazıları hep bir mimarın elinden çıkmış bulunan bu kuleli ve geniş saçaklı evler, etraflarını çeviren hendeklerin ortasında birer derebeyi şatosunu andırıyordu.*
>
> *Şehir içindeki, apartmanların, resmî binaların ise kadim Hint Racalarının saraylarından hiç farkı yoktu. Bazıları da, **ogival** pencereleri, yeşil renkli yaldız murabbalı saçaklarıyla Osmanlı devrinin*

*medrese ve imarethane mimarisinin soysuzlaşmış bir devamı gibi idi.*

*Lakin, bereket versin ki, ilk yılların acemiliği ve zevksizliği yüzünden meydan alan bu cereyan, birdenbire yerini modern mimariye bıraktı. Villaların kuleleri yıkılmaya, ogival pencereler mustatil olmaya ve yeşilli yaldızlı saçaklar ortadan kalkmaya başladı. Birçok binanın cepheleri, sakalını bıyığını tıraş eden bu adamların yüzleri gibi değişiyor, düzelip sadeleşiyordu. Fakat, bu modern zevki evlerin içine doğru sokulurken acayip bir soysuzluğa uğruyor, adeta rokokolaşıyordu. Bir Macar sıvacı, duvarları, ıstampa nakışlarla boyama modasını getirdi. Öbür taraftan Beyoğlu mobilyacıları, bu duvarların estetiğinden daha feci eşya tarzlarıyla, evlerin içini adeta bir kâbus havasına buladılar.*

*Öyle ki, havada yaşayanlar, midesi fazla dolu iken uykuya yatmış kimseler gibi türlü fena rüyalara dalıyorlardı. Hele Murat Bey'in köşkü bu çeşit evlerin en hayret verici örneklerinden biriydi. Onun için, burada, ne kendileri, ne misafirleri bir an ferah ve rahatlık duymuyorlar, tuhaf bir iç sıkıntısına düşüyorlardı. Murat Bey durmadan odaların şeklini ve rengini değiştiriyor, mobilyalarını yeniliyordu. Dülgerler, doğramacılar, kaplamacılar, evin içinden bir lahza eksik olmuyordu. Tam her şey bitip, artık, Murat Bey büsbütün yerleşir gibi olurken, İstanbul'dan bir misafir veya Berlin'den bir mühendis geliyor. "Bunu böyle yapsaydınız daha iyi olurdu. Şu şekil buraya hiç uymamış," diyor ve bu söz, bütün ev halkı için, haftalarca yeni bir tedirginliğe yol açıyordu.*

*Lakin, Murat Bey'in banyosu bütün dillerde destandı. Yatak odasının yanı başında bir büyük salon genişliğinde olan bu banyo yerden tavana kadar mavi çinilerle kaplı idi. Teknesi, aynı renge çalar somaki mermerdendi. Aynı mermerden lavabonun bizote aynaları öyle bir teknikle yapılmıştı ki, banyonun neresine gitseniz, hep kendinizi onun içinde seyretmeniz mümkündü. Murat Bey, her sabah bu aynaların içinde, göbeğinin kaç santimetre indiğini gözleriyle ölçebiliyordu. Berlin'den getirttiği türlü türlü friksiyon ve masaj âletlerinin ve daha bir sürü* ***hidroterapik*** *icatların birini bırakıp birini alıyor, bu suretle, çok defa öğleye kadar banyoda kapanıp kaldığı oluyordu.*

*Evin hanımları, çoluk çocuk ise, banyonun kapalı kapısı*

*önünde bir hayli bekledikten sonra ya yüzlerini yıkamaktan vazgeçiyorlar veyahut, Murat Bey'in annesi için yaptırdığı alaturka abdesthanelerin musluklarına iltica ediyorlardı.*

*Murat Bey'in annesi, zaten, bu muhteşem banyodan bir adım içeriye atamıyor, ya kayıp düşmekten, ya kendini, her biri elektrikle işleyen o âletlere kaptırmaktan ya da* ***otomatik*** *duşların ânı bir fışkırışı altında ıslanmaktan korkuyordu.*

*Başına böyle bir şey de gelmemiş değildi. Bu banyo* ***enstelasyonu*** *olup bittikten sonra o da bütün ev halkı gibi seyrine koşmuş ve burada her şeyin neye yaradığını tetkik ederken, hikmet-i vücudunu bir türlü anlayamadığı yalak gibi bir şeyi kurcalamaya başlamış ve bunun tam ortasından fışkıran bir su, zavallı kadının nefesini tıkamıştı. Bu, fıskıyeli havuzları andıran bir mutantan* ***bide*** *idi.*

*Buna mukabil Murat Bey'in şeriki olan diğer bir müteahhidin evinde öyle bir Şark salonu vardı ki, bütün Yenişehir, bunu görmek için, hiç değilse bir kere onun ziyaretine koşmuştu. Bu Şark salonu aydınlığı, renkli bir tepe camından alıyordu. Altı metre boyunda ve yedi metre eninde bir Acem halısı, sedef kakmalı bir parkenin dörtte üçünü ancak örtebiliyordu.*

*Bu halının rengine ve nakışlarına göre boyanmış duvarları ayrıca türlü boyda ve her biri öbüründen kıymetli ipekten seccadelerle kaplı idi. Oyma rafların ve hücrelerin içi ise, bu Şarkkârilikle hiçbir münasebeti bulunmayan ve fakat her biri eski bir ailenin mezadından alındığı belli olan birtakım vazolar, biblolar ve çanaklarla bezenmişti. Sedir biçiminde geniş ve derin kanepeler, koltuk ve tabureler yeşil zemin üzerine sırma işlemeli kumaşlarla kaplanmıştı.*

*Lakin, bütün bunlar bahsetmek istediğimiz salonda, nihayet, herkesin evinde görülebilecek teferruattandır. Müteahhidin Şark salonu, asıl, her görenin, içinde bir defa uzanıp yatmak arzusunu duyduğu bir nevi "höcre" ile tamamlanır. Bu höcre salonun ta dibindeki girintinin içine konulmuş geniş bir divandan ve bu duvarım etrafını çerçeveleyen acayip bir dekordan ibaret olup salonun öbür kısımlarından bir tül perde ile ayrılmıştır. Üstü balıkçıl kuşları, geniş yapraklı su nebatları ve birtakım isimsiz kızıl çiçeklerle işlenmiş bu filizi tül perde arkasında o dekor adeta Jeerik bir mahiyet alıyordu. Bir defa,*

*höcreyi olduğundan çok daha derin gösteriyor, sonra da perspektifi olan bir tablo veya bir tiyatro sahnesi haline sokuyordu. Hele, bunun tam ortasından aşağıya doğru sarkan büyük bir cami kandili kendisine sonradan eklenmiş mozaik camlarıyla yandığı vakit, insanın ruhunu tatlı ve gizli bir sefahat hülyasının raşeleriyle ürpertiyordu. O vakit, göze, divanın üstündeki renk renk, boy boy ipekli kuştüyü yastıkların her biri bir sevgilinin göğsü gibi yumuşak, sıcak ve munis geliyordu.*

*Hakkı Beyler'de, ne Murat Bey'in banyosundan, ne de şerikinin Şark salonundan eser bulunmamakla beraber, gene her birinden bir şey vardı. Onlar da, önce, saçaklı, kuleli bir evde oturmakta idiler. Onlar da, her aile gibi sonradan, modern'e doğru bir istihale [başkalaşma] buhranına müptelâ oldular. Hatta, Hakkı Bey, her hususta olduğu gibi ev hususunda da herkesten bir parça daha ileriye gidip, âleme, kübiğin ilk örneklerini gösterdi. Köşeleri baştan başa camlı, kapıları lakeden ve tavanları gizli elektrik* ***enstallasyonlarma*** *göre oyuk binaların ilki Hakkı Bey'in evi oldu. Selma Hanım'ın kocası, bundan, gizli bir iftihar duymaktadır. Hele Berlin'in veya Paris'in son mobilya sergi kataloglarındaki eşya resimlerine göre döşenmiş odalarını, salonlarını herkese ilk gösterdiği günler, adeta, bayramlıklarıyla sevinen bir çocuk gibiydi. Birer dişçi sandalyasını andıran koltuklar, birer ameliyat masasına benzeyen sedirler, bir otomobil içi gibi kanepeler, sekiz köşeli masalar, eski zahire ambarlarından hiç farkı olmayan büfeler, dresuvarlar ve nihayet, bütün bunların üzerlerine serpilmiş duran birtakım acayip, korkunç ve ihtilâçlı biblolar; çıplak duvar, çıplak yer... ve hepsinin üstünde soğuk bir klinik parıltısı."*(Karaosmanoğlu, 2012: 127-131)

Bütün bu betimlemeler, arka arkaya sıralanan sahneler yeni olarak nitelenen Ankara'nın mimariden kılık kıyafete, ekonomik eşitsizlikten kimliksizliğe kadar hemen her alanda hiçbir özgünlüğü olmadığını göstermek içindir. Romanın ikinci kısmı-bir sonraki bölümde anlatılacak ütopya dikkate alındığında- bir karşılaştırma imkânı olarak da işlevseldir. Ancak Yakup Kadri, olması gerekeni, ideali bulma işini bütünüyle okuyucuya bırakmak istemez. Yorum alanını iyi

den iyiye daraltmak pahasına olması gerekeni Neşet Sabit'in düşünceleri olarak anlatıcı üzerinden vermeyi tercih eder.

Selma Hanımların çayında şahit olduğu manzara karşısında daha fazla dayanamayan Neşet Sabit, kendini dışarı zor atar. Yol boyunca inkılabın asıl gayesi üzerine düşünür. Ona göre bu anormal devir devam edemez. Türk kadını çarşaf ve peçelerini işe gitmek, cemiyet hayatına atılmak için çıkarıp atmıştır. Cemiyet hayatına katılmak demek bir çeşit salon hayatı içinde yozlaşmak demek değildir. Türk kadını özgürlüğünü dans etmek, tırnaklarını boyamak, Batı sosyetesinin kanunlarına esir düşmüş süslü bir kukla olmak için değil; yeni Türkiye'nin kuruluşunda ve kalkınmasında kendi payına düşen ağır vazifeyi yerine getirmek için kullanmalıdır. Benzer bir şekilde Türk erkekleri de Batılılaşmayı, Tanzimat beyinin garpperestliği ve alafrangalığıyla bir tutmamalıdır (Karaosmanoğlu, 2012: 135).

'Milliyetçi Türk Garpçısı' için Garpçılığın en karakteristik vasfı Garplılığa Türk üslubunu, Türk damgasını vurmaktır. Muayyen bir hayat prensibi olarak Garplılaşma ancak, milli isteğin, milli kültürün ve nihayet mili ahlakın hizmetçisi, emirberi olmak şartıyla kurucu rolünü ifa edebilir. Yarın öbür gün Batının çökmesine sebep olacak unsurları bu tertemiz vatan topraklarına sokmanın gereği yoktur. Hakkı ve Murat Beyler gibilerin yaptığı gibi Batının çürümüş bir sınıfının hayat tarzını tatbike çalışmak, tehlikeli bir hastalığı kendi vücuduna enjekte etmek kadar tehlikeli ve beyhudedir (Karaosmanoğlu, 2012: 135)[79].

[79] Benzer düşünceleri Hakkı Mahir'in Kadro Dergisinde yayımlanan 'Avrupa, bize ideal mi, Örnek mi olabilir?' adlı yazıda da görmek mümkün. "Biz Avrupadan netice alacağız; Bu memleketin yakın ve uzak isteklerine uyacak neticeleri alacağız: Traktör ve dinamo alır gibi.. Aradığımız orada bulamazsak kendimiz kuracağız. Çünkü dünyada yeni bir nizamın, milli kurtuluş nizamının ilk ve tek mümessiliyiz. Biz Avrupayı aynen taklit edilecek bir nizam gibi değil, onu bocalatan müessirlerden kaçınmamız için örnek bir nizam olarak telâkkî ediyoruz.' (Hakkı Mahir, 2.61) benzeri düşüncelerin bir roman parçası olmanın ötesinde bir ideolojinin ifadesi olduğu açıktır. Ayrıca Ankara romanı ve Kadro dergisindeki düşüncelerin ortaklığı için bkz. ( Tekeli ve İlkin, 2003; Dirlikyapan, 2014; Karataş ve Yıldız, 2010)

Neşet Sabit'in yürüdüğü Ankara da yukarıdaki çıkarımları doğrular. Selma Hanımların evlerinin çevresindeki aydınlatılmış caddeler –ki buralar oldukça ıssızdır- çok geçmeden yerini eski Ankara'nın mahallelerine bırakır. Buralarda her şey elli yıl öncesindeki gibidir. Elektriğin yanaşılmaz bir lüks olduğu bu mahallelerde, özellikle yazın aylarca su bulmak mümkün değildir. Zavallı eski Ankara, kuşatılmış bir şehir gibi bir çeşme ya da kuyunun başında su için kavga edecek haldedir (Karaosmanoğlu, 2012: 137). Susuzluk o noktaya varmıştır ki bir haftadan beri yüzünü dahi yıkayamamış bir kişinin çimleri sulayan görevliden kaptığı hortumla sokak ortasında banyo yaptığı, bir başkasının gece yarısından sonra Maliye'nin balçesinde havuzundan zorla su almaya çalıştığı görülür (Karaosmanoğlu, 2012: 137).

Yakup Kadri, bir tarafta sokakları gereğinden fazla aydınlatılmış akıl almaz bir lüksün içinde yaşayan yeni Ankara'yı; diğer tarafta elli yıl öncesinin yoklukları içinde kıvranan eski Ankara'yı bir kere daha kıyaslatmak ve olması gerekeni yeniden söyletmek için Neşet Sabit'i bir mescidin kapısına kadar getirir:

> *"Burada ne var?"*
>
> *"Mevlût var. Yatsı namazından sonra..."*
>
> *Ve Neşet Sabit, bu cevabı alıp uzaklaşırken çocuk arkasından bağırdı:*
>
> *"İstersen sen de buyur, amca... Sonra şerbet dağıtacaklar, hani ..."*
>
> *Bir şehir içindeki, hatta bir şehrin iki yakın mahallesi arasındaki bu kesin hayat tarzını kendi nefsinde iyice hissetmek için, Neşet Sabit, bu meclise girip mevlüt ayinine iştirak etmek istedi. Selma Hanım'ın evindeki wiskili, danslı çay ziyafetini bu şerbetli mevlüttan, ancak, iki üç kilometrelik bir mesafe ayırıyordu. Genç adam, yarım saat evvel "aksa-yıparla garp"ta [uzakbatı] idi. Şimdi, tam Asya'nın, bir Ortaçağ Asya'sının göbeğindedir. Bu kadar ivicaçlı [eğri büğrü, engebeli] bir cemiyet içinde doğru yolu nasıl bulmalı? Bu mevlûde gidenler mi*

*haklıdır, o salonda dans edenler mi? Doğrusu, Neşet Sabit, kendisini ne onlardan, ne bunlardan addedebiliyordu. Onun milli idealine göre vücut bulması lazım gelen yeni Türk cemiyetinin üslûbu ne bu kerpiç duvarlar arasında bir örümcek gibi yaşayanlardan, ne de iğreti bir dekor içinde kurulmuş kuklalar gibi zıplayanlardan örnek alabilirdi. Türk inkılâbının vakarlı ve ahenkli ruhu, kendine layık ifadeyi çok daha canlı, çok daha şahsiyetli bir mimaride aramaktadır."*(Karaosmanoğlu, 2012: 138-139)

Neşet Sabit'in ideolojik olgunlaşma sürecinin bir parçası olarak sunulan bu satırlarda, mevlit dinlemek için bir mahalle mescidine giren insanların tasvirinde kullanılan sözcükler dikkat çekicidir. Öncelikle bir çocuğa söyletilen 'Sonra şerbet dağıtacaklar, hani...' (Karaosmanoğlu, 2012: 138) cümlesi, çocuk fıtratının çıkarcılığının bir göstergesi olmaktan çok, mescide toplananların amaçlarından biri olarak anlaşılmalıdır. Çünkü bu sahne öncesinde susuzluktan havuz suyuna razı olan, belediye hortumu ile sokak ortasında banyo yapacak noktaya gelen, bir hafta boyunca yüzünü yıkayamayan insanlardan söz edilmiştir. 'Davetin Şerbet dağıtacaklar' ifadesinde bitirilmeyip 'hani...' belirsizliğine bırakılması da bu tespiti destekler. Bu bağlamda aynı kişilerden 'kerpiç duvarlar arasında bir örümcek gibi yaşayanlar' (Karaosmanoğlu, 2012: 138) şeklinde bahsedilmesi, söz konusu yaklaşımın eserin ilk bölümlerinde olduğu gibi 'eski' olarak adlandırılan olgunun çekirdeğinde dinin olduğunu ortaya koyar. Anlatıcının orta çağa ya da Orta Asya'ya ait olabileceğini belirttiği bu satırlarda din ve dinin etrafında kurulu bir hayat, pozitivist bir yaklaşımla tekrar canlandırılması mümkün olmayan bir geçmişte kalmaya mahkûm gösterilmiştir. Bir ütopya olarak sunulan Türk inkılabı, ne sürdürülmeye çalışılan bu eskinin ne de yeni zannedilen kimliksizliğin takipçisi olmayacaktır. Ankara, hepsinin dışında ve bunların kusurlarını aşacak bir ütopyayı gerçekleştirecektir.

Bir sonraki olay biriminde Neşet Sabit ve Selma yine bir davette birliktedir. İkisi arasındaki konuşma, Neşet Sabit'in fikirlerinin Selma tarafından da paylaşıldığını yansıtır. Selma, kocası ve Murat

Bey şahsında gözlemlediği soysuzlaşmanın, bozulmanın parçası olmak istememektedir. Neşet Sabit'e göre sorun kişiler özelinde ele alınacak bir durum olmanın çok ötesindedir. Hakkı, Murat ve Şeyh Emin gibiler, İnkılabı yanlış anlayan bir kesimin temsilcisidirler ve bunların İnkılap üzerindeki etkisi, bazı dinlerin bir süre sonra inanlar tarafından bozulup aslından uzaklaştırılmasına benzetilebilir (Karaosmanoğlu, 2012: 142-143). Bu konuşma, romanda dile getirilen aksaklıklar ile yeni Türkiye'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk ve fikirlerinin –inkılaplar- ilişkilendirilmemesi gerektiği konusunda bir uyarı gibidir. Mustafa Kemal'in –'bunları yapan' vurgusu doğrudan onu işaret eder- akla, hesaba sığmaz, insanüstü gayretlerinin mahsulü olan İnkılap (ütopya) tam anlamıyla zafere ulaşmak için insan fıtratını –küçük ihtiraslar, meyiller, iştahlar (Karaosmanoğlu, 2012: 143)– yenmeye çalışmaktadır.

## MONDEN HAYATTAN İNKILAP KADINLIĞINA BİR HAMLE

Selma, önceleri iç sıkıntıları olarak hissettiği ancak adını koyamadığı bir durumu Neşet Sabit'in yardımlarıyla artık net bir şekilde görebilmektedir. Bu nedenle Hakkı Beyden ve onun aristokratik zevklerinden soğumaya başlamıştır. Bir zamanlar dost zannettiği çevresindeki kadınların kendine ve etraflarındakilere sokmaya hazır bir yılan gibi yaklaştıklarını anlamıştır (Karaosmanoğlu, 2012: 148).Yenişehir'deki bütün evler ona bir 'egoizm yuvası' gibi görünmektedir. Bunun içindir ki Yenişehir ve çevresinde hiçbir hayat belirtisi görülmez, çocuk seslerinin karıştığı bir mutluluk tablosuna rastlanılmaz (Karaosmanoğlu, 2012: 148). Selma için, Tacettin Mahallesi'ndeki hayat bile özlemle anılır olmuştur. Milli Mücadele Ankara'sının hayali bir ideal beldenin silueti gibi gözünde canlanmakta; o milli ateşin hararetinden böylesine buzdan bir şehrin nasıl çıktığına şaşırmaktadır (Karaosmanoğlu, 2012: 150). Yaşadığı muhitte komisyonculuk, müteahhitlik ya da bir arpalık misali devletten beslenerek zengin olan insanların gerçek anlamda çalışmadıklarını da fark eden Selma, bir işe yarama arzusuyla çalışmak ister. Bu isteğini kocasına açtığında Hakkı Bey, cevap vermeye tenezzül bile etmez.

Selma'daki bu çalışma arzusunun arkasında fikri saikler kadar somut bazı gelişmeler de bulunmaktadır. Hakkı Beyin bir ecnebi hanımla flörtü, bütün Ankara'nın ağzındadır. Ankara'nın bu en güzel, en zarif, en çok peşine düşülen yabancı hanımının yakınlığını kazanmak, Hakkı Bey için herkesin bilmesini istediği bir zaferdir. Selma, bu 'snopluk' karşısında hem kadınlık gururu hem de milli onuru – sonuçta bir yabancı kadındır kendisine tercih edilen- açısından bir tepki olarak çalışmaya, kendi ayakları üzerinde durmaya karar vermiştir (Karaosmanoğlu, 2012: 154). Romanda Selma'nın Hakkı Bey

karşısındaki durumunun istisna olmadığı, İnkılap Türkiye'sinde kadının her hususta erkekle eşit olması gerektiği Selma ve Neşet Sabit arasındaki konuşmayla aktarılır:

> *"Bakınız, size, o ruhi sefalet dediğiniz şeyin ufak bir tahlilini yapınca bunun, ne kadar bütün Türk kadınlarına şamil olduğunu anlayacaksınız. Bütün Türk kadınları derken, hiç şüphesiz, kendi sınıfımda ve kendi seviyemde olanlardan bahsediyorum. Hiç şüphesiz, belki, dünyanın en canlı bir istihsal unsuru olan köylü kadınlarımızı; hiç şüphesiz, dünyanın en tutumlu, en iradeli ev kadını olan yerli Ankara hanımlarını hatırıma getirmiyorum. Şu bizim, güya içtimai bir inkılâbın öncüleri olduklarını zanneden okur yazar Türk kadınları demek istiyorum. İşte, bunların hepsi, boş yere hür, azâd olmaktan mustariptirler. Evde hiçbir faydamız, sokakta hiçbir faydamız kalmamıştır. Bir derin boşluk içinde dönüp duruyoruz. Nihayet, bana fizyolojik bir vazifeden mi bahsedeceksiniz? Çocuk yetiştirmek, aşk ve muhabbette erkeğin ideal eşi olmak? Adam siz de, bu da sürse sürse ancak bir yıl sürüyor. Ondan sonra, erkek kadından, kadın erkekten bıkıyor. Hem böyle olmasa bile ne çıkar? Kadın yalnız fizyolojik bir mahluk mu? Hayır; erkek ne kadar içtimai mahlûksa kadın da o kadar içtimaidir. Ben, bize verdiğiniz "courtisane" hürriyetini istemiyorum. Ben, erkekle her hususta eşitliği talep ediyorum."* (Karaosmanoğlu, 2012:156-157)

Selma'nın daha sonraki cümlelerinde kullandığı ve yapmak istediği işi tanımlayan 'insani ve içtimai bir kıymet' ifadesi ve mutlaka Ankara'da bulunmak istemesi, ifadeleri Ankara ütopyasındaki kadının yeri olarak okumaya imkân tanır. Ancak bu kadın zihinsel olarak tam manasıyla olgunlaşmış değildir ve neyi nasıl yapacağını bilememektedir. Selma'nın bu arayışı eski mahallesine dönüşü ile somutlaştırılır. Yeni bir olay birimi olarak kabul edilmesi gereken bu ziyaret, bir yandan eskinin yok olup gitmeye mahkûm oluşuna ve diğer yandan ütopyanın konumlandırılmasına hizmet eder.

Daha önce de belirtildiği gibi Yakup Kadri, romanlarında birbirine zıt tabloları art arda getirmek suretiyle bir telkin gücü yakalamayı sıkça dener. Bu olay biriminde de benzer bir teknikle karşılaşı

lır. Şaşaalı noel balosu sonrasında, Neşet Sabit'in eski Ankara'ya dair düşüncelerinden Selma'nın eski mahallesine dönüşüne geçilmesi bunun göstergesidir.

Selma, beş yıllık süre zarfında eski mahallesinden ve bu mahallenin temsil ettiği hayattan o denli uzaklaşmıştır ki yeniden Tacettin mahallesine dönmek istediğinde uzun bir süre yolunu bulamaz. Tam anlamıyla bir kayboluştur Selma'nın ki. Yürüdüğü sokaklardaki insanların ona bakışı ve bu bakış sonrasındaki tepkileri ile Selma'nın eski evinin yolunu bulmak için çektiği zorluk ve bu esnada karşılaştığı manzara karşısında yaşadığı şaşkınlık sayfalarca anlatılır. Sözü edilen uzun betimleme, Selma'nın olay kişisi olarak bireysel kimliğinin ötesinde, kendi sınıfından insanları temsil etmek için kullanıldığını gösterir. Eski mahallesine dönmeye çalışan Selma öncelikle dış görünüş açısından buraların çok uzağındadır. Rastladığı çocukların ve diğer mahallelinin karşısında kendisini garip bir varlık gibi gösteren ve çevresindekilerde korkuyla karışık bir güvenilmezlik oluşturan bu kostümün en belirgin özelliği aşırı lüks oluşu, işlevi ise sıradan insanlara (halka) onu yabancılaştırmasıdır. Bu olgu, Selma'nın ve halkı ideal bir dünyaya davet eden inkılap temsilcilerinin halkla aralarındaki mesafenin büyüklüğünü tespit için kullanılmıştır. Romanın bağlamı, bu sayfaları inkılap Türkiye'sine dönük bir eleştiri olarak okumaya elverişlidir. Halktan bu kadar uzak bir sınıfın -yeni Ankara'nın elitleri- kalabalıkları ne kadar mükemmel (ütopik) olursa olsun bir yere taşımasına imkan olmadığı savı açık bir şekilde okuyucunun varması gereken düşünsel nokta olarak işaret edilir. Yine bağlamdan hareketle şu da söylenebilir ki, bu satırlar hayal edilen eskinin de gerçek olmadığı ancak bir vehim olduğu yorumunu da barındırır. Yeni olmak iddiasındaki yozlaşmış Ankara'dan kaçan Selma, Tacettin Mahallesi'nde hayal ettiğinden çok farklı bir muamele ile karşılaşır (Karaosmanoğlu, 2012:165). Eski ev sahibeleri de sokaktaki insanlar gibi onu yabancılar. Garip bir mahlûk görmüşçesine yaklaşırlar Selma'ya:

*"Selma Hanım, şu dakikada, onlar için ne bir misafir, ne bir eski tanıdık, hatta ne de bir insandı. Önlerinde duran bu kürklü, kadife şapkalı ve beyaz eldivenli mahlûk, onlar için, kaç yıldır uzaktan uzağa yaratıldığını işittikleri bir âlemin, bir başka, bir garip âlemin ilk defa olarak yakından görebildikleri, ilk defa olarak kokusunu duyup elleriyle dokunabildikleri canlı bir parçası, merak uyandırıcı bir örneği idi."* (Karaosmanoğlu, 2012: 166)

Selma'nın eski komşularıyla görüştüğü sahne, Neşet Sabit'in mahalle mescidine giden insanlarla karşılaştığı sahne ile her açıdan simetriktir. Yeni Ankara'nın kimliksizliğinden kaçan Neşet Sabit için mahalle mescidi ve halk ne ise Selma için de Tacettin Mahallesi odur. Eski evindeki üç kadının yanından geçerken mezar taşlarının arasından geçtiğini zanneden Selma –daha önce de ata binerken mezar taşlarına basmıştı- bu tecrübesiyle eskinin bütün canlılığını kaybettiğini, herhangi bir şekilde yeni Ankara'ya bir şey katamayacağını anlamış olur. Ankara ütopyasının anlatılacağı üçüncü bölüm öncesinde Selma ve Neşet Sabit etrafında kurgulanan bu sahneler, söz konusu ütopyanın ne dinin etrafında kurulmuş eskiden ne de batı taklitçiliğini aşamayan yeni Ankara elitlerinden alacağı bir şeyin olmadığını kanıtlamak için yazılmış gibidir. Kemalist Ankara, eski ve yeni zannedilen taklitçilikten uzak, her şeyiyle özgün bir ütopyaya gönderme yapar.

Vakıa Yakup Kadri, eski olarak nitelendirdiği bu iki durumu önce İstanbul ve Osmanlı üzerinden Sodom ve Gomore'de, sonra da Anadolu üzerinden Yaban'da çok daha keskin bir üslupla ancak derli toplu bir estetik kurguyla daha önce ele almıştır. Bu bağlamda Ankara'da anlatılacak özgün hikâye üçüncü kısımdaki zannedilebilir. Oysa buraya kadar incelediğimiz metne bakılacak olursa, yazarın bu eser de daha önce anlattığı hikâyeleri tekrarlamaktan çok bu metni ilgilendirdiği kadarıyla sözü edilen meselelere temas ettiğini söylemek mümkün. Tematik devamlılığın yanı sıra Selma'ya her ana bölümde yeni bir eşle yer verilmesi romanı bir arada tutmak için tercih edilmiş bir yoldur.

## GÜNEŞ ÜLKESİ

Romanın üçüncü kısmı Selma'nın hatıraları ile başlar. Dört yıl önce Cumhuriyet onuncu yıl dönümü kutlanmıştır ve Selma hala o anın etkisindedir. Yaşanan değişimi vurgulamak adına öncelikle olay zamanı ve mekân arasındaki ilişki üzerinde durulur. 1933'te Gazi Mustafa Kemal'in konuştuğu yerde şimdi betondan ve Ankara taşından bir stadyum bulunmaktadır. Oysa daha dört yıl önce burası boş, çıplak ve yalçın bir çöl parçasıdır ve üstünde civar köylerden, kasabalardan gelmiş bir alaca halk yığını kaynaşmaktadır (Karaosmanoğlu, 2012: 171). Kısa bir zaman dilimi içerisinde gerçekleştirilen işlerin boyutlarını vurgulamak adına seçilen 'boş, çıplak, yalçın ve alaca halk yığını' sözcükleri bütün bu işlerin başındaki kişinin insanüstü kudretine de işaret eder. Bu satırların hemen ardından Mustafa Kemal'in betimlenişi de bu yüzdendir.

Selma'nın hatıraları olarak nakledilen bu bölüm Selma ve Neşet Sabit arasındaki konuşma ile bir olay birimi şekline büründürülmüştür. Selma ve Neşet Sabit, Onuncu Yıl Nutku 'nu dinlerken kutsal bir huşu içinde tasvir edilir. O kadar ki, ağlamalarına, titreyip kendilerinden geçmelerine engel olamayacak bir coşkunluk ve şevk içindeki Selma ve Neşet Sabit, konuşmayı dinleyen diğer insanların temsilcileri gibidir. Bu arada yabancı temsilciler de ayakta, aynı saygı ve dikkatle konuşmayı dinlemektedir (Karaosmanoğlu, 2012: 171).

## KURUCU LİDER

Birkaç yıl öncesine kadar boş ve çıplak bir çöl olan bir coğrafyayı mamur eden, alacalı bir insan topluluğundan bir millet çıkarmayı başaran Mustafa Kemal, romanın bu bölümünde tabiatüstü bir kimliğe büründürülür[80]. Ankara'nın çöle benzetildiği bu satırlar romanı metinler arasılık bağlamında Yaban'la ilişkili kılar. Yaban'da Anadolu, Kenan ülkesinin çöllerine benzetilir; Türkler de bu çöldeki İsrailoğulları'na (Karaosmanoğlu, 2011: 69). Bu bağlamda Berna Moran'ın da dikkat çektiği gibi Mustafa Kemal, bazen çölde kaybolmuş bir milletin çobanına, bazen bir peygambere benzetilir (1998: 158).

Sonsuz bir gençlikle teravetli sarışın profilinde en göze batan hususiyetler alın, göz yuvası ve çenede toplanmıştır. Eski yunan heykeltıraşlarına bir genç tanrı kafası örneği olacak derecede düzgün ve

---

[80] Kadro dergisinde çıkan ve Cumhuriyet'in onuncu yılında Gazi'nin irad ettiği konuşmayı konu alan bir başyazıda şu ifadeler kullanılır: ' Türk milleti, Seni yeniden yaratan Şef'inin bu sözünü hiçbir zaman unutma!' (Kadro, 1933: 5) Yakup Kadri, 1937'de Prag'dan yazdığı mektupta Atatürk'e şöyle hitap eder:

> *"En Büyüğümüz; 'Ulus'un 22 Sonteşrin 1937, pazartesi sayısında, Doğu vilayetlerimizdeki son seyahatinize dair İntibalarınızı derin bir vecid ve heyecan ile okudum. Zaten bir aydan beridir, Kamutay'da irad buyurduğunuz Nutkun tesiri altında kamaşmış bir şekilde yaşıyorum. Bu son damla ruhumu büsbütün taşırdı. Bu zamanlar Urhun abidelerinde okuyup da hayranı kaldığımız kitabelerin yüksek ve samimi edebiyatını gölgede bırakan bu ulvi Beyanatınız tunçtan levhalar üzerine hakkedilmeğe layıktır. Taki, gelecek nesiller, bunu, sizin namınıza, Kemalizm mezhebi namına bina olunacak mermerden mabedlerde huşu ile tilavet edebilsinler."* (1984: 17)

İnci Enginün, Yakup Kadri'nin Romanlarındaki Atatürk başlıklı yazısında, yazarın Gazi'ye bakışını 'Denilebilir ki bu romanlarda en önemli kahraman, bu yazıda belirtmeye çalıştığım gibi, içten aydınlatıcı, birleştirici gücüyle Atatürk'tür.' ( 2001: 493) şeklinde ifade eder.

ahenkli bir alın ve onunla uyumlu diğer uzuvlar Mustafa Kemal'in fiziksel özelliklerini betimlemek için seçilen ifadelerdir (Karaosmanoğlu, 2012: 172). Yeni bir milli hamle ile ülkeyi bir anda değiştiren ve halkı sözü edilen milli hamlenin ezeli ahengine akort eden bir liderin şekillendirdiği ülke adeta cennete dönüşmüştür. Böyle olduğu için Selma yaşlandığı halde gençleştiğini hissetmektedir (Karaosmanoğlu, 2012: 174). Selma'nın zihninden geçen aşağıdaki ifadelerde Tevrat'tan yapılmış alıntılar Mustafa Kemal'e atfedilen tanrısal konumu net olarak gösterir:

> "Bu, bir '*dünyanın ikinci yaradılışı*' idi. Bundan dört yıl evvel yüzünü gördüğü ve sesini işittiği Tanrı, aydınlığa, ol! demişti; aydınlık oluyordu. Suya ol! demişti, su oluyordu ve *'Suların arasında Levh olsun,'* demişti. Levh, meydana gelmişti ve *'tohum verir nebatı ve yeryüzünde tohumu kendisinden olarak cinsine göre yemiş veren ağaçlar husule gelsin,'* demiş ve *'tohumun cinsinden türlü ağaçlar bitmişti.'*" (Karaosmanoğlu, 2012: 174)

Eski ve yeni arasındaki büyük fark kurucu liderin tasvirinden hemen sonra Selma'nın düşünceleri üzerinden ortaya konur. Böylece Mustafa Kemal için seçilen ifadeler, yaşanılan gerçeklikle ilişkilendirilir. Bu ifadeler aynı zamanda Türk İnkılabının temel özelliklerini de işaret eder.

Romanın üçüncü bölümünde Selma, Neşet Sabit'le evlidir. Mustafa Kemal'i anlatan sayfalar sonrasında bu evliliğin içeriğinden söz edilir ve söz konusu karşılaştırma için bir geçiş imkânı oluşturulur. Büyük bir kız müessesesini yöneten Selma Hanım, haftada ancak iki akşam eve gelebilmektedir; İçtimai Mükellefiyet Teşkilatı'nın üyelerinden biri olan Neşet Sabit'in durumu da eşinden farklı değildir. Kendilerini inkılaba adayan bu çift, boş zamanlarını 'bin türlü cazibelerle dolu Ankara şehrinin umumi eğlence yerlerinde geçirmektedir (Karaosmanoğlu, 2012: 174).

Ankara kır gezintileri, spor eğlenceleri ve stadyumdaki müsabakalar, senfonik konserler, sergiler ve Halkevi temsilleri ile oldukça

sosyal bir şehir haline getirilmiştir. Halk içinde ve halkla beraber gerçekleştirilen eğlenceler (Karaosmanoğlu, 2012: 176) vurgusu, romanın ikinci kısmındaki hayata bir göndermedir. Şehir, bir plan (Jansen) doğrultusunda adeta yeniden kurulmaktadır. Henüz tamamlanmamış olsa da eskisinden çok farklı bir kimlik şimdiden görülebilmektedir:

> *"Halk içinde ve halkla beraber eğlenmekte daha büyük bir zevk vardı. Selma Hanım bazı neşesiz dakikalarında kendini sokak kalabalığının arasına atınca adeta, yazın sıcaktan bunalmış bir kimsenin, denize atladığı zamanki ferahlığını duyuyordu ve şimdi Ankara'da kalabalık sokakların sayısı çoğalmıştı. Gerçi Jansen planına göre açılmış olan ana cadde, henüz, herhangi bir Avrupa metropolündeki boulevardveya avennue'ler gibi işlek ve canlı görünmekten uzaktı. Fakat, bu ana caddeye doğru inen sokaklarda eski tenhalıktan artık eser kalmamıştı. Çünkü, eski şehrin bir salyangoz izine benzeyen dolaşık, çapraşık sokaklarında dağılıp kaybolan halk, şimdi, bellibaşlı birkaç muntazam mahallede toplanmış bulunuyordu. Sonra, Kale içinde ve eski hanların ücra ve karanlık kovuklarında sinmiş yerli esnaflar, tüccarlar, zanaat sahipleri, bir taraftan bu kavuklar yıkıldığı, diğer taraftan piyasada, artık bu gibi perakende işlere imkân kalmadığı için, toplu bir tarzda, bu yeni ve merkezî mahallelere gelip birtakım modern binalara, dükkân ve mağazalara yerleşmişlerdi."*(Karaosmanoğlu, 2012: 176)

Sungurlu Zade kardeşlerin mağazaları da bunlardan biridir. Çocuklar, babalarından işlerini devralmış ve yeni Ankara'nın figürlerinden biri olmuşlardır. Biri Ankara İktisat Fakültesi'nden mezun olmuş, diğeri dericilik tahsili almış, sonuncusu da İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi'ni bitirmiştir. Yakup Kadri, eskiyi temsil eden Sungur Zade kardeşlere değil, inkılabın eğitim sisteminden geçen çocuklarına ütopyasında yer verir. Çünkü inkılap Türkiye'sinde milli davaya inanmayanların yeri yoktur. Her fert, Selma Hanım gibi 'her açılan caddenin, her yapılan meydanın, her dikilen anıtın, her kurulan müessesinin zevkini, gururunu, sanki bunlar kendi eseri imiş gibi' (Ka

raosmanoğlu, 2012: 177) yürekten duymalıdır.[81] Bunu böyle telakki etmeyenlere veyahut bu umumi ve ihtiraslı dava içinde şahsi menfaatlerinin çukuruna saplanıp kalmış olanları -1926 Yenişehir sakinleri gibi- acınmalıdır (Karaosmanoğlu, 2012: 177). Mustafa Kemal, yeni Ankara'yı kurarken, Yenişehir sakinleri daha rahat edecekleri –daha doğrusu ait oldukları- yere İstanbul'a kaçmışlardır. Yakup Kadri, romanın bu kısmında da Ankara ve İstanbul karşılaştırması yapmaktan kendini alamaz:

> *"Selma Hanım, hayatının o devresini hâlâ tiksinerek anmaktadır. Beş altı yıldan beri oraya bir defa daha ayak basmamıştır. Orada, hâlâ kimler oturur ve neler yaparlar bilmiyordu. Bir kısım büyük evlerin elçiliklere, kançılarlıklara inkılap ettiğini işitmişti. Bunların sahiplerinin de İstanbul'a nakletmiş olmaları muhtemeldi. Zira, İstanbul, bütün manasıyla bir zevk ve safa merkezi, bir* turizm *şehri, bir* kozmopolit *liman halini almıştı. En iyi* cazlar *şimdi orada, en tantanalı gazinolar orada, palaslar, barlar, danslı çay salonları orada idi. Hayatı yalnız bu taraflarından alan kimseler için Ankara, artık, pek sıkıntılı bir yer olmuştu. Burada, müzik namına yalnız senfonik konserler, büyük bir Türk sanatkârı tarafından* harmonize *edilmiş yerli danslar ve* folklor *havaları çalınıyordu. Gerçi henüz opera binasına başlanmamıştı ve Büyük Devlet Tiyatrosu daha açılmamıştı. Fakat*

[81] Selma ve Neşet Sabit örneklerinde görüldüğü gibi mesele inkılaba ait her şeyi benimsemek değil, gecesini gündüzüne katarak bu işe katılmaktır. Benzer bir düşünceyi Yakup Kadri'nin Kadro dergisinde yayımlanan 'Ankara, Moskova, Roma' adlı yazısında da görmek mümkün. Söz konusu yazıda Yakup Kadri, Ankara sokaklarını ısısız gördükçe yüreğinde derin bir gariplik hissettiğini belirtir. Kadınlarımızın Roma ve Moskova'da olduğu gibi sokakta daha fazla görünür olmaları gerektiğini vurgulayıp asıl meselesine döner. Ona göre sokakların ıssızlığı, var olan birkaç kişinin de avareliği 'köylerin hocasız, yığınların rehbersiz, vatanın iç tarafı ıssız ve ışıksız' olmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda Selma'nın öğretmen olarak vazifelendirilmesi, Neşet Sabit'in roman ve tiyatrolarıyla kalabalıklara bilinç aşılamaya çalışması daha rahat anlaşılabilir. Yakup Kadri olması gerekeni şöyle dile getirir:
" Bilmiyor musunuz ki burası da bir inkılap diyarıdır. Burada da tıpkı benim geldiğim yerlerdeki gibi (Roma, Moskova-MK) her şey yeni baştan yapılmakta, cemiyetin mimarisi temelden değiştirilmekte; topraklar, taşlar, kafalar, ruhlar hep kökünden işlenip imar edilmektedir. Bilmiyor musunuz ki, bir hummalı oluş içindeyiz? Burada da her taraf tekevvün halinde bir dünya gibi durmaksızın fıkır fıkır kaynamalı değil mi?" (Yakup Kadri, 1933b: 32)

*Halkevi'nin sahnesi, Ankaralıların gittikçe artan temaşa ihtiyacını tatmin edebiliyordu. Bu sahnede ekserisi telif, edebî piyesler oynanıyor, bazen de bellibaşlı operalardan seçme parçalar çalınıp söyleniyordu ve bu kadarı halkın ruhunda yeni başlayan* lirik *ve* dramatik *açlığa kâfi bir gıda teşkil ediyordu.*

*Ankara, bütün manasıyla bir* Orfe *masalını yaşamaya başlamıştı ve bu masalın kahramanının, saçlarındaki güneş, gözlerindeki gök parıltısıyla daima taze, daima coşkun bir ezelî gençlik kaynağı gibi yeşil Çankaya tepesinde çağladığı ve onun varlığından bir seyyalenin daima aşağıya doğru aktığı hissolunuyordu.'*[82] (Karaosmanoğlu, 2012: 177-178)

[82] Koyu ve italik dizilmiş sözcükler, verilmek istenen mesajla örtüştüğünden roma nın orjinalinde olduğu gibi alınmıştır.(MK)

## ÜTOPYANIN EVRELERİ

Ankara'nın çehresi ve bütün yeni Türkiye'deki hayat tarzı, Selma Hanım'ın (tabi ütopya okuyucusunun MK) zannettiği gibi öyle birden bire değişmemiştir (Karaosmanoğlu, 2012: 179). İki aşamalı bu inkılap hamlesinin birinci basamağını '1928 harf inkılabıyla beliren ve tarih, dil hareketleriyle kıvamını bulan bir fikir ve ilim uyanışı', ikinci basamağını ise 'milli kurtuluş prensiplerine dayanan bir iktisadi kalkınma savaşı' (Karaosmanoğlu, 2012: 179) oluşturmuştur. 1935'te Tarih ve Dil Cemiyetleri birleştirip 'Türk Akademyası' kurulmuş; Yüksek İktisat Enstitüsü ve Halk Evlerini içine alan İçtimai Mükellefiyet Teşkilatı vücuda getirilmiştir.

Romanın 1934 yılında tamamlandığı düşünüldüğünde, Yakup Kadri'nin zikrettiği 1935 tarihi, okuyucuya verilmiş, ütopya için çok beklemeyeceğiz mesajı olarak alımlanabilir. Ütopyaya şekillendiren iki gücün kültür ve iktisat olarak vurgulanması ve kültürün öncelikli kabul edilişi hem Cumhuriyet Türkiye'sinin inkılap tarihi kronolojisine hem de Yakup Kadri ve çevresindekilerin hayalini kurduğu devrim teorisine uygundur.[83]

Ankara ütopyasında tarih bilinci kuru bir malumat değil, milli şuur ve iktisat savaşçılığının bir hayat prensibi olarak yaşanmasıdır. Bu nedenle millet iktisadıyatı prensiplerine aykırı hareket edenlere bir asker kaçağı, bir bozguncu gözüyle bakılmaktadır (Karaosmanoğlu, 2012: 180). Bir zamanlar halk ve devlet sırtından zengin olanlar

[83] Özellikle Kadro Dergisi etrafında toplanan bu çevrenin iktisat politikaları hakkında bakınız: Bostancı, Ayrıca kültür ve iktisadı birlikte ele alan bu yaklaşımın romana özgü olmadığı da unutulmamalıdır. Yakup Kadri, Kadro dergisinde çıkan 'Kültür ve Medeniyet' adlı yazısında Rönesans örneği üzerinden kültür ve iktisadın ilişkisi benzer bir şekilde açıklar (Yakup Kadri, 1933a: 26-27).

milli bilincin yerleşmesinden sonra ya paralarını Avrupa'ya kaçırmış, gizili gizli orada harcamak zorunda kalmış ya da kendileri de Avrupa'ya kaçmak zorunda bırakılmışlardır. Murat Bey de bunlardan biridir.

## ÜTOPYADA BASIN VE SANAT

Ütopyada her şey inkılaba hizmet edecek şekilde düzenlenmiş ve bu doğrultuda çalışmaktadır. Basın yayın faaliyetleri için de aynı durum geçerlidir. Murat Bey örneğinden hareketle, bireylerin çıkarlarına hizmet eden 'eski' basın bozgunculukla itham edilirken olması gereken somut olarak verilir.

Türk matbuatı, 'dümensiz cemiyetlerin matbuatı gibi, fırsat buldukça, ötekinin berikinin şeref ve haysiyetine tecavüz, şantaj ve iftira adetinden tamamıyla' vazgeçtiğinden 'milli gayelere ve milli göreneklere aykırı hareket edenlerin amme efkârı huzurundaki cezalarını ancak zekanın en keskin te'dip silahı olan istihza' ile vermektedir (Karaosmanoğlu, 2012: 181). Ütopyada basının vazifesinin anlatıldığı bu satırlarda sinemaya da değinilir. İdeal manada medyanın neye ve nasıl hizmet etmesi gerektiği didaktik bir tavırla aktarılır:

> *"Nice kötü âdetler, gayrimilli cereyanlar, tereddi ve irtica unsurları, bu sayede yeni Türk cemiyetinin bir köşesinde barınamaz oldu. Karikatürcünün parmaklarından, muharririn gözlerinden çakan şimşekler, bunları, bir tarlayı saran azgın otlar gibi yakıp kavuruyor, kökünden mahvediyordu.*
>
> *Haklı olarak Türk Moliere'i namını alan genç bir komedia müellifinin yeni bir eseri, kozmopolit züppe ile bencil menfaatçinin suratına öyle bir cehennem damgası basmıştı ki, halk, böylelerini dört yıllık yoldan tanıyor ve yüzlerine tükürmekten kendini güç zaptediyordu.*
>
> *Sinemalar, bu piyesin kazandığı muvaffakiyetten sonra, artık, halkın aşağı duygularına hitap eden ve hep insanlığın hayvanlık kısmını gıcıklayan, adi, bayağı ve zevksiz filmleri çevirmekten vazgeçmişler, bunun yerine milli davalara hizmet eden satirik ve epik filmler*

*yapmaya başlamışlardı.*

*Halk, bunları da aynı alaka ve tehalükle seyrediyor; bunları bakarken de Greta Garbo'nun âşıklarına ağladığı, Charlie Chaplin'in düşüp kalkışlarına güldüğü kadar ağlayıp gülmesini biliyordu.*

*Hele Anadolu'nun bir yerinde bir bataklık kurutuluşunu, yeni bir demiryolu hattı üstünde ilk trenin işleyişini veya Seyhan sahasındaki pamukların Kayseri bez fabrikalarına gelip oradan beyaz patiska veya renkli basma halinde çıkışını gösteren milli aktüalite filmleri, sinema sallerini alkış ve sevinç çığlıklarıyla çın çın çınlatıyordu." (Karaosmanoğlu, 2012: 189)*

Althusser'e ait terminoloji ile adlandıracak olursak Ankara ütopyasında basın ve sinema haberleşme DİA'sı şeklinde tasavvur edilmiştir (Althusser, 1994: 34). Murat Bey ve onun gibilerin Avrupa'ya kaçmak zorunda bırakılmaları devletin baskı aygıtlarından çok ideolojik aygıtları üzerinden sağlanmıştır ki bu da Althusser'in DİA'ların ideoloji kullanarak işlediği tespitini doğrular[84] (Althusser,

[84] Kadro dergisinde inkılap ve edebiyatı, sanatı konu edinen birçok yazı göze çarpar. Eflatun Cem (Güney)'in 'İnkılap Edebiyatı' adlı yazısından alınan aşağıdaki satırlar devletin ideolojik aygıtı olarak inkılap edebiyatının işlevi hakkında yeterince açıklayıcıdır:

"Vakıa, şu anarşik san'at tezahürleri arasında yeni görüş ve duyuşlarla yeni bir edebiyat kımıldanıyor: Şe'niyetlerden doğan, cemiyete şuur olan bir inkılapçı edebiyat! Ama ferdi psikolojilerin yavelerile kokuşan edebiyatın kalabalığı, içtimai duygularla yanan bu öz sanatın yığınlara kadar yayılıp yerleşmesine fırsat vermiyor; bir 'Yaban', bir 'Roman' çıkıyor; okunacağı gibi okunmuyor.. Bugünkü tekniği ruhlandırmak için bir (Tez) atılıyor; özlü bir tenkitle karşılanmıyor. Böylece milletin benliğinden kopup gelen yeni bir san'at cereyanı bir karanlık çağlayan halinde kaybolup gidiyor." (...)"Yaptığını anlatmak, yapacağını söylemek inkılabın en tabiî hakkıdır; kaldı ki bu derli toplu bilgilerin bize, -davamızı yaymak ve korumak savaşında- birer kılavuz gibi yarıyacaklarından şüphe edilemez. Bundan başka inkılabın oluşuna denk açık ve erkek bir ifadede hakikate tıpatıp uygun umdelerin billurlaştığını görmek bize ayrıca keyif verir.(...) Milletimizin feragatli ve ahlâklı bir basamaktan İNKİLÂBINI SU GİBİ BİLEN, KÜLTÜRÜ VE TEKNİĞİ MÜKEMMEL BİR ÖRNEK-MİLLET'e yükselmek istidadındadır." (Eflatun Cem, 1933: 66)

Kadro'da buna benzer birçok yazı yayınlanmıştır. Yakup Kadri'nin 'Şairin bize anlatacağı bir şey kaldı mı?' (1932: 28), yine Yakup Kadri'nin 'İnkılap Edebiyatı' (1934: 21), Burhan Asaf'ın 'İnkılap San'atına varmak yolları' bunlardan bazılarıdır. Bütün bu yazılarda Althusser'in tespitine uygun olarak sanat eseri içtimai bir gayenin (ideoloji) vasıtası kabul edilmiş, bunun dışındaki kabuller yozlaşma olarak nitelenmiştir

1994: 35). Burada Fransız Devrimi sonrasında olduğu gibi kültürün devletin bir tezahürü olarak görüldüğü açıktır. Kültürün bu şekilde konumlandırılmış olması, sanatçıya; siyasi önderliğin tanımladığı, ulusal çıkarlarla uyuşan inançları güçlendirmek ve kamuoyunu buna göre ayarlamak görevini yurttaşlık sorumluluğu olarak yükler. Bu durumda kültür ise özel ve kamusal hayatın her noktasına nüfuz eden bir ahlak bilinci uyandırmak yoluyla bireyin kolektif varlığa bağlanmasına yardım eden organik bir kurum olarak iş görecektir (McWilliam, 2011: 40).

Ankara'nın üçüncü bölümünde roman tekniği ikinci plandadır. Olaylar ve roman kişileri arasındaki ilişkiler iyice silik bırakılarak, klasikleşmiş ütopya anlatımına yakın bir üslup tercih edilmiştir[85]. Klasik ütopyalarda genellikle ütopya olarak nitelenen yeri gören bir kişi, muhatabına bir diyalog vasıtasıyla ütopyayı tasvir eder. Yakup Kadri, roman tekniğinden kopuş anlamına gelecek böylesi bir yönteme savrulmasa da Selma ve Neşet Sabit ilişkisini, ilk iki kısımdaki canlılığı ve belirleyiciliği ile metnin merkezinde tutmayı başaramaz. Türk inkılabı (ütopya) hakkındaki düşünceler, izlenimler ve hayaller bardaktan boşanırcasına anlatıcı yahut roman kişilerine söyletilir.

Selma Hanım'ın aklına Türkiye'nin sanayileşmesine dair Neşet Sabit'in de bir roman yazması fikri böylesi bir zihniyet içinde değerlendirilmelidir. Bu, idrak ve irade sahibi mahlûklar gibi işleyen, bu sayede insanın tabiat üzerindeki hâkimiyetini sağlayan makinaları, uçsuz bucaksız pamuk tarlalarını, bu tarlalarda çalışan neşeli köylüleri, demiryollarını konu edinen bir romandır. Neşet Sabit, eşinin teklifini Neden olmasın?' (Karaosmanoğlu, 2012:182) diyerek karşı-

---

Kalabalıkların iktidar vasıtasıyla belli bir politik düşünceye yönlendirildiği tüm sistemler (Almanya, Rusya ve İtalya örneklerinde olduğu gibi) kişisel duyuşları temel alan sanatsal akımları yozlaşma olarak yaftalamıştır (Clark, 2011: 74, 94).

[85] İnci Enginün söz konusu bölümü "Ancak romancının müşahedesine değil de geleceğe dair hayallerine dayanan bir proje niteliğindeki bu bölüm diğer iki bölümün canlılığını taşımaz." (1983: 226) cümleleriyle değerlendirir.

larken 'çalışmanın bir derecesinin destani' olduğunu ve romanın da bir tür destan olduğunu belirtir. Roman teorisinde, bir edebi tür olarak romanın kaynakları arasında destana da yer verilmesi bir hakikat olsa da burada vurgulanmak istenen yeni Ankara (ütopya) ile milletlerin oluşum dönemlerindeki olağanüstülükleri konu edinen destan ve bu terimin çağrışımlarını okuyucuya duyurmaktır. *'Türk milleti destanının ilk sayfasını kapadı. Şimdi, tabiatla, yani kaza ve kaderle mücadelesine başladı. O her zaman kahramandır ve bunu da kahramanca yapıyor.'* (Karaosmanoğlu, 2012: 182) şeklindeki cümleler bir yandan yukarıda belirtilen çağrışımı kolaylaştırmak için diğer yandan ilerlemenin, teknolojik ve ekonomik gelişmenin pozitivist bir anlamda kabul edildiğini göstermek için kullanılmış olmalıdır. Eserde Neşet Sabit için kullanılan bazı ifadeler de bu hükmü desteklemektedir:

> *"Neşet Sabit'in faaliyet sahası, zaten, bu iş ve çalışma merkezleriydi. Toprağın karakterini ve makinaların huyunu yakından tanıyordu. İşçilerin ruhundaki lirik hamlelerden onun ruhunda da bir şeyler esiyordu. O, nasırlı elin ve sertleşmiş derinin şiirini herkesten daha çok hissetmeye başlamıştı."* (Karaosmanoğlu, 2012: 182)

'Toprağın karakteri, makinaların huyu, işçi ruhundaki lirik hamleler, nasırlı elin ve sertleşmiş derinin şiiri' gibi ifadeler ilk anda proleter edebiyatını akla getireceğinden endişe edilmiş olmalı ki Yakup Kadri hemen önlemini alır[86] ve Türk işçisi ile Avrupa proletaryası arasındaki farkı vurgulama lüzumu hisseder:

> *Türk işçileri, Türk mühendisleri, Avrupa'daki arkadaşları gibi bedbaht da değildiler. Eski Roma'nın esir sürüleri gibi bin bir mihnet ve cefa altında, bin türlü mahrumiyetle ruhları ve suratları ekşimiş, içkiden, açlıktan bütün insanî faziletlerini kaybetmiş Avrupa prole*

[86] Başta Yakup Kadri olmak üzere Kadro dergisini çıkaran aydınların komünistlikle ya da sosyalizme fazla yakın olmakla itham edilmelerinden olsa gerek derginin bir çok sayısında Yakup Kadri, Şevket Süreyya ve Burhan Asaf'tan böylesi savunmalar görmek mümkün. Çalışmamızın doğrudan konusu olmadığından ayrıntıya girmiyoruz ancak Panorama'da Cahit Halid de benzer yakınmalar sergilediğini hatırlatmalıyız.

*taryasının sefalet ve felaketinden Türkiye'de eser görülmüyordu. Türkiye'de işçiler birer devlet memuru idi ve yüreklerinde bir devlet memurunun haysiyetini, vekarını, mesuliyetini taşıyorlardı. Başlarında patron diye bir bela yoktu. Kimsenin esiri değildiler. Yalnız memleketin hizmetçisi olduklarını ve alınlarından akan terin vatan topraklarına bereket getirici bir rahmet gibi yağdığını biliyorlardı. Onun için, her biri, insana, harb safhalarındaki neferler gibi birer kahraman heybetinde görünüyordu.*

*Bunlar arasında, binlerce kadın da vardı. Lakin, kadınların büyük bir kısmı fabrikaların büro işlerinde veya paket ve ambalaj dairelerinde kullanılıyordu. Bununla beraber, her yılbaşında neşredilen istatistiklere göre kadınların çalışma mukavemetinin erkeklerinkinden fazla olduğu anlaşılıyordu."* (Karaosmanoğlu, 2012: 183)

Neşet Sabit, romanını yazmadan evvel uzun bir süre – 6 ay- işçi ve köylülerle birlikte yaşamış ve eseri oldukça başarılı bulunmuştur. Bu altı ay zarfında daha esmerleşmiş, kasları sertleşmiş bir görünüm kazanmıştır ve bu Selma Hanımın hem içini hem etini sevindirmiştir (Karaosmanoğlu, 2012:183). Bu satırlardaki işçi/köylü hayatının idealize edilişi çok açıktır.

Ütopyada, sanat ve sanatçıya biçilen rolü daha iyi kavrayabilmek adına Yakup Kadri'nin Kadro dergisinin 35. Sayısındaki 'Sovyet Edebiyatı' başlıklı yazısına değinmek yerinde olacaktır. Bu yazıda öncelikle Sovyet Devrimi'nin edebiyat ve edebiyatçılarla ilişkisi ele alınır. Rusya'daki edebi münakaşalar sıralandıktan sonra Lonaçarski'nin[87] düşünceleri bir orta yol olarak alıntılanır. Lonarçarski'ye göre sanatçı, henüz pek geri olan proletarya sınıfının hissi ve fikri terbiyesine hizmet etmek suretiyle ameli hayatta, dolayısıyla inkılapta büyük bir rol oynayabilecektir. Sovyet rejiminin edebi faaliyetleri yönlendiren Yazarlar Birliği'nin şekillenişinden bahsedilir. Özellikle 1932 sonrasında Birliğin ciddi ve sağlam malumat ile mücehhez bir takım

[87] Bahsedilen kişi Anatoli Vasilyeviç Lunaçarski'dir. İsmin yazılışında alıntının yapıldığı özgün metinle ilişkiyi korumak adına Yakup Kadri'nin imlasını tercih ettik. (MK)

otorite sahibi ideologlar, güzide muallimlerden oluşan yazı heyeti ve başkan olarak görevlendirilen felsefe enstitüsü müdürü Yudin'le istenilen noktaya getirildiği aktarılır. Böylece Sovyet işçi sınıfının ulaşmak istediği ideal sosyalist dünya için sanatçı bir yol gösterici olabilecektir. Yakup Kadri, Komünist Parti'nin merkez heyetinden gelecek bir telefonla istenilen bir meseleye dair şiir yazabileceğini belirten bir sanatçıya Buharin'in güzel şiirler yazamadığınızda bu siparişlerin arkası kesilir cevabını da nakleder. Buharin'e göre sanat ne alelade bir siyasi propaganda aleti, ne realitelerin sadık bir fotoğrafı, ne de bir sanat metaıdır. Bununla beraber, her şeyin cemiyet ve kolektivite emrine alındığı, her şeyin planlaştığı bir diyarda sanat faaliyetlerinin başıboş bırakılacağı zannedilmemelidir. (Yakup Kadri, 1934c: 28-32) Bütün bu özet bilgiler sonrasında Yakup Kadri'nin Rusya'daki sanat faaliyetlerinin ekonomik faaliyetler gibi beş yıllık plâna dâhil edilişini gayet pozitif bir dille yorumlaması, inkılap edebiyatına biçtiği rol açısından dikkate değerdir:

*"Bu eserlerle artık tamamı ile beş yıllık plân Rusya'sına girmiş oluruz. Yani, ihtilâin, dahilî harbın sıtmalarından, ruhî teprenişlerinden, yıkıcı zihniyetinden; kuru realizmesinden artık hiçbir iz kalmamıştır. Sıhhatli, müsbet ve yapıcı bir edebiyat doğmuştur ve bundan; sosyalist Rusya'nın iktisadî ve siyasî banileri manevi bir enerji kaynağı gibi istifade etmesini biliyorlar."* (Karaosmanoğlu, 1934c: 34)

Neşet Sabit'in yazdığı ve büyük başarı kazandığı belirtilen eser için verilen ayrıntılar, Sovyet Edebiyatı adlı yazıdaki ayrıntılarla oldukça benzeşir. Bu benzerlik, ütopyada sanatçının rolünün ne olduğu sorusuna da açıklık kazandırır. İlerleyen sayfalarda Neşet Sabit'in romanında yeni insan ve yeni cemiyetin tarif edildiği görülür:

Yeni insan, eski insan gibi kendi eliyle kendine işkence yapmayacak kadar şuura ve hadiselerin tesirine esir yaşamayacak kadar hürriyete ermiştir. Nasıl Napolyon Bonaparte, istediği zaman ve istediği kadar uyumaya muktedirse yeni insan da düşüncelerini, duygularını istediği istikamete çevirmekte aynı derecede iktidar sahibi ol

malıdır. Kötü bir fikri ya da gönül azabını zonklayan bir çürük diş gibi söküp atmalıdır. Yeni cemiyet ve yeni insanda kaza ve kadere bırakılmış hiçbir taraf olamaz. Her şey akıl ve irade işidir. Yeni insan – tam insan- hem tabiatı hem de o tabiatın bir parçası olan kendi benliğini iradesi altına almayı bilecektir. Kaza, kader, baht, tesadüf gibi kelimeler, cin ve peri masallarındaki tabirler gibi muayyen bir şey ifade etmeyen ifadeler haline gelecektir. İnsan kendi alınyazısını kendi eliyle yazacak ve kaza, kader insanın kendi arzusu, kendi iradesi olacaktır (Karaosmanoğlu, 2012: 190-191).

Nietzsche'nin üstün insanını da geride bırakan bu ütopik varlık, pozitivizmin insanlığı götüreceği mükemmel geleceğe ne kadar inanıldığını gösterir. Ferdiyetin iradi bir şekilde –rıza kültürü (Loomba, 2000: 48)– bırakıldığı, kişinin ideolojinin içinde kaybolduğu, ideoloji tarafından şekillendirilen bireylerin oluşturacağı bir toplum ancak bu sayede ideoloji açısından sorunsuz olabilecektir. Bu bağlamda şunu da söylemek gerekir ki, ne Selma ne de Neşet Sabit, ütopyanın ideal fertleri değildir. Her ikisi de geçmişin kaçınılmaz etkilerinden dolayı maluldürler ve ancak geçiş toplumunun neferleri olabilirler. Kıskançlık krizleri üzerinden somutlaştırılan bu nokta, ilerleyen sayfalarda Neşet Sabit'e açık açık söyletilecektir (Karaosmanoğlu, 2012: 218). Yakup Kadri, ütopyanın ideallerini benimsemeyenleri (Murat, Hakkı, Yenişehirliler) neredeyse zorla tasfiye ederken, Selma ve Neşet Sabit gibi eskinin nükleer serpintisine maruz kalmış olanları tarihsel anlamda doğal seleksiyonu andıran bir sürece havale etmiş gibidir.

Neşet Sabit'in bir diğer eseri Kaltabanlar adını verdiği komedidir. İlk gösterimine bizzat Gazi Mustafa Kemal'İn katıldığı ve takdir ettiği bu oyun şu cümlelerle tanıtılır:

> *"Neşet Sabit'in bu piyesi satirik bir eserdi. Bundan kendi keselerini doldurup, kendi rahat ve refahlarını temin ettikleri için artık memleketi tozpembe bir renk arkasından gören, milleti azami tokluk ve bolluğa ermiş farzeden ve artık inkılâbın durduğunu veya durması lazım geldiğini söyleyen oportünist tiplerin yergisi yapılmakta idi. Na-*

*sıl ki, onyedin- ci asır edebiyatında ilk defa olarak "Pinti" ve "Mürai" tipleri Moliere'le adeta klasik birer mizah örneği haline girmişse Neşet Sabit de bu "Kaltaban" tipinin inkılap edebiyatında ebedi bir maskara modeli olarak kalmasını istiyordu."*(Karaosmanoğlu, 2012: 192)

Bir edebi eseri muvaffak kılan özellikler olarak sıralanan nedenler de dikkat çekicidir. Öncelikle sanatçının (Neşet Sabit) bizzat kendisi en çok bu tiplerden nefret etmiş, en çok bunlara kızmış, inkılabın en tehlikeli düşmanlarının bunlar olduğuna inanmış ve bunları yazmıştır. İkinci olarak muharrir, bu eseri yazmadan önce yaşamıştır. Üçüncüsü bu eser, bir sanatçının kişisel performansı olarak değil kolektif bir tarzda kaleme alınmıştır (Karaosmanoğlu, 2012: 193). Neşet Sabit, eserini iki başlıca rolü oynayacak aktör ve aktrisle birlikte üretmiştir. Bu ayrıntıları, inkılap edebiyatına yapılan vurgu ve Yakup Kadri'nin 'Sovyet Edebiyatı' için yazdıkları ile birlikte düşündüğümüzde ütopyanın sanat ve sanatçı hakkındaki hayalini ihata etmek mümkündür.

Sanat ve sanatçıya dair görünümler doğrultusunda Yakup Kadri'nin düşüncelerinin kaynaklarına yönelik bu ilişki, tarihi ve tecrübi açıdan en yakın ve güncel ilk aşamadır. Bunun daha gerisinde Fransız İhtilali sonrasındaki sosyal sanat fikri yatmaktadır. Ankara romanından yapılan alıntılarda, sanatçının stratejik rolünü, yönetenlerin planlarındaki anlaşılması zor rasyonalizmi çeşitli sanat dillerine tercüme ederek, duyguların dolaysızlığını ve genelliğini, kitleleri coşturmak ve lider kadronun fikirlerini tek yürek halinde benimsemelerini sağlamak şeklinde özetleyen Saint-Simoncu yaklaşımın izlerini bulmak mümkündür (McWilliam, 2011: 71). Böylelikle sanat, sahip olduğu yaratıcı gücü kullanarak kileleri etkileyecek ve onları geri dönüşü olmayan bir şekilde bu yönü takip etmeye ve büyük işbirliği girişiminde doğal liderlerini desteklemeye ikna edecektir. Sanatçılar, eserleri vasıtasıyla, yeni sistemin temellerinin ürünü olarak takdim ettikleri yeryüzü cennetini geleceğe taşıdıklarında, bu sistem tez elden kurulabilecektir (McWilliam, 2011: 73).

## ÜTOPYADA ŞEHİR VE MİMARİ

Yakup Kadri, ütopyasında yeni Ankara'nın şehircilik anlayışını Selma ve Neşet Sabit'in yaşadıkları semt üzerinden betimler. Söz konusu betimlemede şehir ve köyün, şehirli ve köylünün sıkı bir ilişki içinde olduğu görülür. Balkonundaki şezlongdan ütopyayı izleyen şehirli de bu panorama içinde gösterilen köylü de son derece mutludur. Her şey o kadar iyi planlanmıştır ki insanların sorun üretmek için özel bir çaba sarf etmesi gerekmektedir:

> *"Selma Hanım'la Neşet Sabit, Kaledibi'nin Cebeci'ye bakan yamacında geniş taraçalı bir apartmanda oturuyorlardı. Burası, sabahtan akşama kadar güneş içinde idi. Ve mahalleler birer anfiteatır halinde inşa edildiği için öndeki bina arkadakinin manzarasını kesmiyor, herkes kendi evinin penceresinden ufku seyredebiliyordu. Ve Ankara ufuklarına bakarken eskisi gibi insanın yüreğine bir gariplik çökmüyordu. Bilakis, göz alabildiğine uzanan yeşil tepelerin, ruha ferahlık veren bir munis enginliği vardı. Çünkü, eskiden, baştanbaşa boş ve ıssız duran bu saha, birtakım küçücük, beyaz köycüklerle, birer kurdelâ gibi birbirine dolanan yollarla örtülüp şenlenmişti. Bu yılankavi yollar üstünde kırmızı ve san renkli otobüslerin günde hiç olmazsa üç dört defa köylerden şehire, şehirden köylere gidip geldiği görülüyordu. Hele yaz mevsimlerinde, tatil günleri, şehirden bu köylere doğru otomobilli, motosikletli, bisikletli ve yaya kafileler halinde adeta toptan bir akın oluyordu. Genç Ankara'nın bu yanı, Gazi Çiftliği ve Etimesut tarafları gibi sulak ve ormanlık değildi. Fakat, ortalarında bostan dolapları dönen sebze bahçeleri, küçük ağıl ve otlaklar buralara daha rüstaî bir tat vermekte idi. Haftada iki gün, bu civarın mahsulleri Ankara'da kurulan köylü pazarında satılmakla beraber, birçok aileler taze yumurtalarını, tereyağlarını, kaymak ve sebzelerini bizzat kendileri, yerinden tedarik etmekte ayrı bir zevk buluyorlardı.*
>
> *Büyük bir kısmı İçtimaî Mükellefiyet Teşkilâtı'nın kooperatif*

*şubeleriyle toplulaştırılmış bu köylüler kooperatif şeklinde çalışıp yaşıyorlardı. İlk zamanlarda çok sıkıntı çektiler. Birkaç defa dağılma alametleri gösterdiler. Fakat, şehirlilerle köyler arasındaki alışveriş şartları rasionel bir şekilde düzenlendikten sonra hepsi emeklerinin mükâfatını görmeye ve hepsinin yüzü gülmeye başladı. Bunların, her pazar gününün akşamında, kadınlı erkekli, çoluklu çocuklu şen kalabalıklar halinde şarkılar söyleyerek köylerine dönüşlerini seyretmek başlıbaşına bir zevk ve saadetti. Artık, bunlar arasında eskisi gibi kirli paçavralara sarılmış dilenci kıyafetinde, hasta, sakat, sıtmalı ve kavruk köylülere hiç rasgelinmiyordu. Bir defa İçtimaî Mükellefiyet Teşkilâtı'nın genç hekimleri tarafından bunların yedikleri yemekler, yattıkları yerler üstünde daimi bir murakabe [denetim) tesis edildiği gibi, ayrıca, haftada bir kere de muayeneye tâbi tutuluyorlardı. Sonra, yalnız köylüler için kurulmuş büyük istihlâk kooperatiflerinde giyim ve kuşama ait şeyler Devlet fabrikalarından o kadar ucuza satılıyordu ki her köylü bir aylık ekonomisiyle bütün bir yıl için tepeden tırnağa kadar giyinip donanabilmek imkânını kolaylıkla temin ediyordu.*

*Selma Hanım'la Neşet Sabit, bazı tatil günlerinde apartmanlarının geniş taraçasında, yan yana şezlonglarına uzandıkları vakit, havada, adeta, neşveli çocuk çığlıkları gibi çın çın çınlayan ve doğrudan doğruya halkın şevkli, şetaretli kaynaşmalarından hâsıl olan canlı gürültüyü ses çıkarmaksızın, yüreklerine sindire sindire teneffüs etmeyi çok severlerdi." (Karaosmanoğlu, 2012: 185-186)*

İşçisi Avrupa proletaryasının hastalıklı halinden uzak, köylüsü her anlamda mesut, sağlıklı, hastalanmaktan azade bir ütopya olan Ankara'da, inkılabın gönüllülerine düşen, bu manzarayı balkondaki şezlongundan izlemek olmalıdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi ütopyada problemi insanların kendilerinin üretmesi gerekecektir. Neşet Sabit ve Selma arasındaki kıskançlık, yaşlanma vb. kişisel sorunları bu duruma örnek olması için kullanan yazar, ütopyanın kendi neslinde bunların olmayacağını, bu krizlerin bir şekilde eskiye bulaşmış olanlarda kalan izler şeklinde anlaşılması gerektiğini bizzat Neşet Sabit'e söyletmiştir. Sözü edilen kriz anları, aynı zamanda romanın olay akışını sağlamak için de kullanılmıştır.

Yeni Ankara'nın eğlence yerleri de ütopyanın ilkelerine uygun bir üslupla kurulmuş ve işletilmektedir. Bu tip yerlerden bir tanesi de Pınarbaşı'dır. Neşet Sabit'in piyesinin kazandığı başarı sonrasında kutlama için seçilen bu yer, ütopya-sanatçı-sanat ilişkisi açısından oldukça önemsenmiş ve ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir:

> *"Pınarbaşı, sanatkârlar ve mütefekkirler arasında büyük rağbet kazanmış olan bir cabaret artistique'in adıdır ve burada eğlenceler tamamıyla kültürel bir mahiyet taşır. Çünkü, onu idare edenlerin her biri kendi çığırında bir sanat ve şiir ehlidir. Mesela, hemen bütün halk türkülerini ve oyunlarını Garp musikisi metodlarına göre armonize etmiş bir musikişinas burada çalgıcıbaşılık etmektedir. Bu halk şairi, burada, her akşam, zemin ve zamana uygun birtakım destanlar, koşmalar, mâniler söylemektedir. Son derece sevimli ve zeki bir meddah bitmez tükenmez tuluatlarıyla halkı gülmekten kırıp geçirmektedir. Bundan başka, frenklerin entreneur namını verdikleri bir elebaşı, halkın da iştirâk ettiği birtakım oyunlar çıkarmakta, yerli ve yabancı danslar yaptırmakta ve hep bir ağızdan söylenen şarkıları idare etmekte idi.Eğlenti, gecenin sonuna saklanan bu fasla gelince bütün manasıyla bachique bir coşkunluk halini alırdı. Herkes, kendinden geçecek derecede coşardı. Hatta, ağızlarına bir damla içki koymayanlar bile, bu saatte, adeta sarhoş olurlar; taşkın bir neşve içinde çığırıp oynamaya başlarlardı. (...)*
>
> *Selma Hanım, Pınarbaşı'nda, her şeyden evvel, onun, lâubalileşmeyen samimi havasını seviyordu. Bundan başka, bu küçük kabare o kadar zevkle döşenmiş, boyanmış ve duvarları, tavanı o kadar sanatla bezenmişti ki, insan, saatlerce baksa doyamazdı. Hiçbir köşesinde hiçbir noktasında lüksü hatırlatır bir şey olmamakla beraber, her tarafı, sanatla canlı, zekâvetli [zeki, anlayış dolu] ve parıltılı idi. Zira, bütün bu tavanlar, alelade boyacı ve nakışçı ustaların işi değil, doğrudan doğruya devrin en belli başlı ressamlarının eseri idi.*
>
> *Kapıdan içeri girilirken, karşı duvarın tam ortasında duran ve kurnalarından türlü türlü, renk renk serin içkiler akan şadırvan biçimi, monumental bir çeşmeyi de milli heykeltıraşlardan biri yapmıştı. Pınarbaşı, adını, bundan alıyordu ve bu mermerden sanat âbidesi, burada, büfe hizmetini görüyordu.*

*Bütün sanatkârlar, Pınarbaşı için, kendi keyiflerine ve fantezilerine göre yürekten gelen bir şevk ve hamle ile ücretsiz çalışmışlardı. Çünkü, buranın sahipleri, kendi arkadaşlarıydı ve burası kendilerinin en candan eğlendikleri bir yerdi.*

*Pınarbaşı'nda, her haftanın programı, bir vilâyetin adını taşır. Urfa gecesi, Aydın gecesi, Erzincan gecesi v.s. gibi. Bu sefer de tesadüfen Rize gecesiydi. Muzika, Karadeniz havalarını çalıyor; şair, Karadeniz folklorundan parçalar okuyor; meddah, Karadeniz şivesiyle monologlar söylüyor ve herkesi gülmeden katıltıyordu. Ne vakit ki, sıra orkestra başının original bir tarzda bestelediği:*

*Hamsi de koydum ta, ta, tavaya*

*Uçtu da gitti ha ha havaya*

*..... ha, ha havaya*

*türküsüne geldi ve elebaşı, bunun hep bir ağızdan çağırtmasını istedi, umumi neşe çocukça bir şetaret derecesine vardı. Orkestrabaşı, bu yeknesak nakaratı o kadar güzel armonize etmişti ve öyle ilaveler yapmıştı ki, türkü, adeta Marseillaise gibi insanı alıp sürükleyen bir marş halini almıştı."* (Karaosmanoğlu, 2012: 201-204)

Sanat eserleri gibi sanatçıların eğlendiği mekânların da kolektif bir şekilde ve ücret alınmaksızın meydana getirildiği bir yer olarak Pınarbaşı, ütopyanın önemli bir parçasıdır. Eski Ankara'nın ve İstanbul'un halkın sırtından haksız bir şekilde kazanılan paralarla yapılmış mekânları ile karşılaştırılması bu yüzdendir.

Romanın son bölümlerinde Neşet Sabit ve Selma'nın temsil ettiği neslin inkılap bayrağını ütopyanın kendi nesline bırakma zamanın geldiği hissettirilir. Ütopyanın asıl nesli diyebileceğimiz bu kişileri Yıldız ve Nisan temsil eder. Ütopyada kadın ve erkek arasında çalışma alanlarından sosyal hayata, sanattan spora hiçbir farkın kalmadığı görülür. Spor müsabakalarında bir seferinde erkek birinci olurken diğerinde Nisan Hanım birinci olabilmektedir. Nisan, Selma Hanımın öğrencilerinden biriyken, Yıldız, Neşet Sabit'in piyesinin en

önemli oyuncularındandır. Ütopyanın bu yeni neslini Neşet Sabit coşkulu ifadelerle betimler:

> *"Evet, biz düşündük. Biz, tahayyül ettik, biz, istedik. Fakat bizim düşüncemiz onlarda vaka; bizim hayalimiz onlarda hakikat; bizim isteğimiz, onlarda irade oldu. Onun için yeni nesil, bizden, yalnız daha bahtiyar değil, bizden daha kuvvetli bizden daha ileridir. Sonra, o ne sıhhat, iki gözüm, o ne sıhhat!.. O ne halis ruh ve beden tazeliği!.. Hangisinde, bizi kemiren illetlerden bir eser bulabilirsin? Bizi hem vücutça hem ruhça hem dimağca bir sürü hastalıklar kemirip durdu. Kemiklerimiz üstünde, etimiz bir yüktü. Muhayyelemiz bir karanlık çukurdu. Yüreğimiz, bir azap ve endişe yuvası idi. Bu kötü ve sakat makine, tabiatın bize bahşettiği bütün güzel ve iyi şeyleri hemen bir şer ve fesat unsuru haline sokar ve onlardan bizim sayısız felaketlerimizin zehrini çıkarırdı. İçmeden sarhoş olamazdık. Yalan söylemeden sevmesini bilemezdik ve herhangi bir zevkin, günah mefhumunu katmadan, tadını çıkaramazdık. Kötü kitaplar, kötü sinema filmleri, kötü danslar bir genci daha yirmi yaşını bitirmeden iliğine kadar çürümüş bir sefihin karanlık maneviyatına düşürüyor ve böyle bir genç için hayatta bütün temiz ve masum heyecan kaynakları daha ilk adımdan itibaren suyunu çekiyordu.*
>
> *Şimdikiler böyle mi? Yeni kıymetlere göre teşekkül eden bu cemiyet içinde artık fenalığa kendiliğinden yer kalmamıştır. Çünkü, en ziyade muhayyelenin ve binaenaleyh tembelliğin, işsizliğin, ne yapacağını bilmemezliğin, yürek sıkıntısının mahsulü olan kötülük, bu açık, aydınlık, havadar ve dinamik muhitte filiz sürmeden kuruyup gidiyor. Demin buradan çıkıp giden kızın birtakım lubrique hayaller kurmaya vakti var mı, sabahtan akşama kadar her saati bir meşguliyetle doludur ve sporun rasyonel usulleri sayesinde onun bünyesi gibi ahlâkı da sıhhatli ve faziletli bir inkişafa doğru feyz alıp gitmektedir."*
> (Karaosmanoğlu, 2012: 219-220)

Ütopya, sözü edilen bu yeni nesille birlikte akıl almaz işleri gerçekleştirmektedir. Eskiden bir asırda gerçekleşenler şimdi bir yıla sığdırılmaktadır. Her yılbaşında Selma'nın okuluna gelen istatistikler

baş döndürücü veriler içermektedir[88]. Türk milletinin nüfusu senede yarım milyon artmaktadır, okuma yazma bilmeyenlerin oranı yüzde on-yirmi aralığına gerilemiştir; üretim miktarı her yıl otuz kat artmakta ve Anadolu çelik ağlarla örülmüş durumdadır (Karaosmanoğlu, 2012: 222-223). Tamamen bilimsel metotlarla Anadolu istihsal bölgelerine ayrılmış, her bölge halkının yapacakları bu planlar doğrultusunda belirlenmiştir. Orta Anadolu, bir tarım alanı olmaktan çıkarılmış hayvancılık ve zanaat merkezi haline getirilmiştir. Büyük devlet çiftlikleri ve geniş otlaklar sayesinde hayvan sayısı inanılmaz bir artış göstermiştir. Buralardan elde edilen yün, yine Orta Anadolu'nun kumaş fabrikalarında sanayi ürünü haline getirilmektedir. Yağ, peynir ve et üretimi için Doğu Anadolu uygun bulunmuş ve buralarda devasa sürüler yetiştirilmiştir (Karaosmanoğlu, 2012: 224). Anadolu'da insan eli değmeyen bir yer kalmamış, köyler tezek yakmaktan kurtarılmış, en modern tekniğe göre odun ve kömürle ısınma ve diğer ihtiyaçlarını gidermeleri sağlanmıştır. 'Devlet, artık, bu tarih öncesi, bu taş devri yakıt âdetini, köylünün başından âşarı, fesi, sarığı nasıl kaldırdıysa öyle kaldırmıştı." (Karaosmanoğlu, 2012: 225) cümlesi ile bu mesele inkılabın önemli hamleleriyle ilişkilendirilir. Bir tarafta bilimsel gelişmelere diğer tarafta tarih öncesinde kalmış dinsel semi bollere yer verilmek suretiyle eski yeni karşılaştırması bir kez daha gündeme getirilmiştir.

Ütopya köylerinin herhangi bir ileri Avrupa ülkesinden farkı kalmamıştır. Fransa'nın Provansa'sı ile Doğu Anadolu köyleri arasındaki eşitlik yalnız hayat şartları ve üretim şekillerinde değil üretilen

[88] Ömer Türkeş, Ankara'yı da içine alan Kemalist ütopyaları değerlendirdiği yazısında istatistiklerin işaret ettiği başarıları şu şekilde yorumlar: "Siyasî, toplumsal, ekonomik devrimler gerçekleşmemiş olsa da, onları gerçekleşmiş, sanki öyleymiş gibi göstermenin biricik yolu propagandadan geçiyordu. Bugün 'ütopya' oldukları açıkça görülen romanlar, işte bu atmosfer içinde üretildiler." (2011: 428)

lerin pazarlanması ve tüketiminde de müsavidir[89] (Karaosmanoğlu, 2012: 225).

Cumhuriyet'in yirminci yıldönümü kutlamalarını hazırlamakla görevli tertip heyetlerinden birine seçilen Selma Hanım, Onuncu Yıl Nutku'nun etkisi altındadır. Kulaklarından Gazi'nin 'Ne.. Muu.. tlu.. Tür.. kü..m.. di..ye..ne...' (Karaosmanoğlu, 2012: 227) cümlesi çınlamaktadır.

Yirminci yıl kutlamalarında Ankara, şehrin hâkim noktalarına yerleştirilen projektörlerle 'tatlı bir Batı aydınlığı'na bürünmüştür (Karaosmanoğlu, 2012: 229). Caddeler inkılap savaşının menkıbelerini anlatan taklarla süslenmiştir. Bunların en başında Ergenekon masalını temsil eden bir alegorik abide durmaktadır. Halk bunların içinden geçerken, milli tarihin bütün mühim merhalelerini adımlamış[90] olarak Gazi Sarayına ulaşmaktadır. Bu güzergâhtan ilerleyen kalabalık Çankaya'ya vardığında bir insan denizi gibi dalgalanan devasa bir boyuta ulaşmıştır. Çankaya'daki kurucu lider etrafında bir vücutmuşçasına birleşen bu kalabalık milli bütünlüğü temsil etmek için kurgulanmış olmalıdır:

> *"Hava, oldukça serin, hatta eni konu ayaza çevirmiş olmakla beraber, bütün bu binlerce insanın vücudundan çıkan bir acayip hararet her yana bir ilkbahar ılıklığı veriyor gibiydi. Bundan başka, bütün vücutlar birbirine o kadar yapışmış, bütün soluklar birbirine o kadar karışmıştı ki, her fert ruhça olduğu gibi bedence de bütün şahsi duygulardan sıyrılmış ve on bin kişi bir adam, bir adam on bin kişi olmuştu."*(Karaosmanoğlu, 2012: 230)

Yakup Kadri, Cumhuriyet kutlamalarından esinlenerek kurguladığı bu sahneler, Robespierre'nin Haziran 1794'te Yüce Varlık Şenliği'nde karşılaştığımız etkinliklerin bir tezahürü gibidir. Dikkatle

---

[89] Bu satırları okurken Falih Rıfkı'nın Kadro'da çıkan ve 'Etimesut köyünün bir İsviçre köyünden ne farkı var?' cümlesiyle başlayan 'İnkılâp İdealleri: Bizim Köy' (Falih Rıfkı, 1933: 15) adlı yazısını hatırlamamak mümkün değil.

[90] Milli tarihin bütün merhalelerini hatırlatan, öğreten bu eserler Güneş ülkesindeki duvar resimlerini (Campanella, 2004: 31-35) hatırlatır.

planlanmış, kolektif olumlama ritüelleri aracılığıyla bilinci yönlendirmek için tasarlanan bu gösterilerin ütopik Ankara'daki işlevi de aynıdır.

Cabanis'e göre bireyi gündelik hayatın çelişki ve çatışmalarından uzak bir zaman-mekan düzlemine çeken devrimci şenlik, vatandaşa, yabancılaşmamış bir varoluşun vaat edilmiş topraklarına adım atması için ayrıcalıklı bir imkanın yanı sıra, hayal gücü ve duygu dünyasında örtük bir devlet kontrolünü de mümkün kılar. Sözü edilen etkinliklerde mesele, yurttaşı ikna etmekten çok etkilemek, onu yöneten yasaların mükemmelliğini kanıtlamaktan çok, yoğun duygularla bu yasaları sevmesini sağlamaktır. O duygular ki, izlerini silmek için nafile çabalayacak, her yerde ve her zaman mevcut olmalarıyla onu her daim vatanın aziz ve muhteşem suretiyle baş başa bırakacaktır (McWilliam, 2011: 38-39).

Selma Hanım, bu kalabalığın içinde 'büyük ırkının mehip rüyasına' dalmıştır:

> *"Kendini, ilk Türk akınlarının birinde, bir ordu içinde, uzun bir zamandan beri yürüyor farzediyordu. Bu ordu, belki Asya'nın göbeğinden, Uç Doğu'ya uzanan bir göç ve fütuhat kolu idi. Yüksek dağ tepelerini aşarak "Sarı ırmağın sulan" yeşil vadilere doğru iniyordu. Bu ordu, belki, Hind'in engin ormanlarını kaplayacak olan dev dalgalı insan nehirlerinden biriydi. Kardeşi, eşi, yoldaşı Brahmaputra'nın, Sind'in, Ganj'ın yanı sıra homurdaya homurdaya sıcak ve kuzgun denizlere doğru akıp gidiyordu. Bu ordu, belki de, Ural dağlarıyla Hazar arasından Kafkaslar'a, Kafkaslar'dan Karpatlar'a, Karpatlar'dan Tuna boylarına yol alıyordu.*
>
> *Hayır, bu ordu, dev gibi insan dalgaları, Yehova'nın nice kavimlere vadedip de bir türlü vermediği cenneti onun elinden zorla almaya koşuyordu. Bu cennet, Fırat'la Dicle'nin kollan arasında bir güzel maşuka gibi serilip yatan ve Akdeniz'in tatlı tuzunu, bir yiğit bedenindeki teri emercesine, her aşk mevsimi uzaktan uzağa sömüren ülkeler melikesidir. Belki, şimdi; belki, şu anda bastıkları toprak onun topraklarıdır. Belki, biraz sonra mavi Ege'nin aydınlık ufukları görü*

*necektir. İşte, yeşil başlı adaların oyuklarındaki kaynakların şırıltıları işitiliyor. İşte, ak tenli ve ıslak saçlı Nenfeler, gülen ve kaval çalan boynuzlu ilahların etrafında raksediyor. İşte, Truva'dan dönen çıplak pehlivanlar; işte, periler, işte cinler... Hey, savulun; biz geliyoruz!"*(Karaosmanoğlu, 2012: 231)

Ankara şehrinin mimarisi bir amfitiyatr gibi belirli bir merkezi görebilecek şekilde planlanmıştır.[91] İdealde bir güneş gibi ütopyadaki mimarinin de yaşamın da merkezi Mustafa Kemal ve Çankaya'sır. Bu nedenle halk, kalabalıklar halinde söz konusu merkez önünde geçit resmi düzenler. Çankaya ve Mustafa Kemal, yalnızca mimari bir merkez figür değil, toplumsal hayatın her unsurunun belirleyicisi durumundadır. Bu, Le Corbusier'in inanç ve eylemde birleşmiş, tek bir toplum yaratma arzusunun (ütopyasının) somut bir yansıması gibidir (Kumar, 2005: 29). Tam bu noktada ütopya kentinin tarihsel gelişimini hatırlamak, Yakup Kadri'nin Ankara'sını kavranması açısından yararlı olacaktır.

Pagan dönemden itibaren ideal kent her şeyden önce bir akıl yaratımıdır. Tasarlanış ve kuruluşunda akıl gereklidir. Kentin yozlaşmaya ve çürümeye sapmasını önlemek için de aklın kılavuzluğuna ihtiyaç vardır. Akılcı planlama, akılcı düzenleme ve akılcı yönetim, iyi kenti düzeni için hayati unsurlardır. İdeal kent sistematik biçimde örgütlenmiştir ve Weberci anlamda akılcı bir varlıktır. Özel faaliyetlere imkan tanısa da bunlar sıkı kamu idaresi ve denetimi çerçevesinde gerçekleşir (Kumar, 2005: 26-27).

Rönesans ve sonrasında da antik dünyanın kent devletlerinde olduğu gibi, kent ile toplum örtüştüğü ölçüde ideal kent mükemmellik kıstası olarak düzenli ve kontrollü karakterini yitirmemiştir. Her tür toplumsal, siyasal ve iktisadi işlevin yerine getirildiği yer olarak kentin dikkatlice düzenlenip gözetilmesi gerektiği inancı bu dönemde

[91] Romanda bu Cebeci semti için ifade edilmiş olsa da, eser genelinde şehrin ve ülkenin merkezi olarak Çankaya'nın konumlandırılmış olması, böylesi bir dairesel yapıyı, dolayısıyla ütopik kent ilişkisini mümkün kılacak niteliktedir.

de kabul görmeye devam eder. Rönesans düşünürleri anarşik kırsal karşısında kentin önceliğini savunurlar. Merkez ve daireler halinde yayılan yapısıyla Rönesans ütopya kenti, sadece insan toplumunun değil tüm evrensel düzenin mikrokozmosu, Yunan ideal kenti gibidir (Kumar, 2005: 30). Bu açıdan bakıldığında Yakup Kadri'nin Ankara'sı da gerek mimari gerekse yaşanılan hayatın düzenlenişi açısından Batılı ütopik geleneğe bağlıdır.

## BİR RÜYAYI BÜYÜTMEK İÇİN

Yakup Kadri, ütopyasını bir rüya ile bitirirken, inkılabın bir ferdi olarak gördüğü okuyucuya yeni bir hedef göstermektedir. Son bölümlerinde milliyetçi renklerin daha da belirginleştiği yapılan alıntılardan da anlaşılan ütopyanın kızıl elmasıdır bu hedef. Bu satırlardaki imada, fetih günlerine dönme arzusu, altın çağın yeniden yaşanacağı müjdesi ve Batı karşısındaki kompleksi aşma gayreti çok açıktır. Romanın, özellikle ütopyanın anlatıldığı üçüncü kısmında yeni Türkiye'nin kendine özgülüğü konusunda gösterdiği hassasiyet dikkat çekicidir. Yakup Kadri ve arkadaşlarının Kadro dergisindeki yazılarında da benzer bir çaba görülür:

*"Bu nizam, ne bilinen manasile klasik bir demokrasi, ne faşist bir kara kuvvet tahakkümü, ne de komünist bir sınıf diktatörlüğü olmıyacak; her türlü dâhili tezatlardan, sınıf mücadelelerinden, kara kuvvet tahakkümlerinden kurtulmuş, yep yeni bir millet nizamı, yep yeni bir insani nizam olacaktı. Bu nizam kendi sinesinde yeni çağın bir ruşeymini taşıyacaktı. Yeni evrensel bir cemiyetin bu ruşeymini ise tarih, isteyerek, istemeyerek bizim topraklarımıza atmıştı. Bu topraklarda bu tohum, başlıyan yeni çağ için örnek olabilecek yeni bir içtimaî rejim meyvası verecekti."* (1934c: 5)

Türk inkılabının (Kemalist ütopya) yalnızca yeni kurulan Cumhuriyeti değil bütün dünyayı yaşamakta olduğu sorunlardan kurtaracak, yeryüzünü cennete çevirecek bir proje olduğu Yakup Kadri'nin Mustafa Kemal'e yazdığı bir mektuptan alınan şu satırlarda da görülür:

*"Deniliyor ki, medeniyet âlemini komunizim ve faşizim cere yanları ikiye bölmüştür ve Orta-Çağ'da olduğu gibi bir mezhep ve doktrin muharebesi bütün Garp cemiyetlerini harabeye çevirecektir. Kendilerini henüz bu tehlikenin dışında farzeden bazı Devletler bunu önlemeye çalışıyorlar, var kuvvetleriyle bu badireye mani olmak iste yorlar.*

*Halbuki, o harp çoktan başlamıştır ve hiçbir kudret onun nü ne geçemeyecektir. Bunun önüne yalnız bir şey geçebilirdi eğer kendi ni beğenmiş, mağrur Avrupa milletleri, içinde çalkanmakta oldukları kahostan bir lahza başlarını dışarıya çıkarıp, Sizin sesinizin geldiği taraf kulak çevirebilselerdi; ve kafalarında, Sizin, Kemalizmin kurta rıcı doktrinini anlayacak kadar vuzuh ve sükûna malik bulunsalardı."* (Karaosmanoğlu, 1984: 18)

Naci Bostancı, Kadro dergisinin kurucularının birçoğunun komünist ideolojiyle ilişkili olduklarını vurgularken Yakup Kadri'yi bunların dışında tutarak ve onun edebi yazılar yazdığını, işin ideolo jik yanıyla pek az ilgilendiğini belirtir (Bostancı, :9) Oysa Yakup Kad ri'nin romanları –Ankara ve Panorama- neredeyse Kadro'nun edebi şekli gibidir. Ankara'nın ikinci kısmındaki eleştiriler ve son kısımdaki ütopya tamamen Kadro'nun ideolojik kaynaklarından beslenir. Bu bağlamda Ankara romanında –Kadro Dergisi'nde olduğu gibi- Kema lizm'in, mevcut siyasi gerçekliğin çok ötesinde bir ütopya olarak so mutlaştırıldığı söylenebilir. Henüz 1934 yılında Çankaya'yı da içine alan bir iktidarı, bu kadar ağır bir dille eleştirmek ancak Mustafa Ke mal'den daha Kemalist olmakla izah edilebilir ve bağışlanabilirdir.

Romanın birbiriyle çok da kaynaşmış görünmeyen üç parçalı görünümü yazarın anlatmak istedikleri üzerinden açıklanabilir. İlk bölümde özellikle dikkat çekilen husus eski kavramı etrafında topla yabileceğimiz Anadolu ve İstanbul'un ütopyaya katacak bir şeyleri olmadığıdır. Genelde Anadolu, özelde Ankara'nın ekonomik açıdan gelişmemişliği bu nedenle sık sık vurgulanmıştır. İlk bölümlerdeki İstanbul-Ankara yolculuğunda Anadolu'nun, Selma ve Nazif'in yaşa dığı Tacettin Mahallesi'nin tasvirlerinde Ankara'nın geri kalmışlığı bu

düşüncenin ürünüdür. Hayvanlarla insanların iç içe gösterildiği sokak betimlemeleri, birincil sağlık tedbirlerinin dahi uygulanamadığı yerleşim birimleri, çıplak ayaklı çocukların bakımsızlıkları her açıdan üçüncü kısmın ilk sayfasındaki 'çöl' nitelendirmesini doğrulayacak ifadeler barındırır. Sungur Zadelerin cephe gerisinde bir takım kirli işlerle zengin olduklarının vurgulanması da ekonomik hayatın çarpıklığı adına yapılan tespitlerdendir. Akşam ezanı ile karanlığa gömülen mahallede, işten dönenlerin bitkinliği eskinin, herhangi bir hamleye kaynaklık edemeyeceği düşüncesinin bir göstergesidir.

Ankara ve yer yer onun şahsında temsil edilen Anadolu'nun geri kalmışlığı vurgusu yalnızca ekonomik açıdan ele alınmamıştır. Bilhassa Ömer Efendi ve ailesinin yaşantısına bakıldığında, ilk sayfalardan itibaren sosyal hayata dönük eleştirilere de en az ekonomik hayatla ilgili olanlar kadar yer verildiği görülür. Bunlardan ilki kadının sosyal hayattaki mevkiidir. Ömer Efendi ve ailesi üzerinden örneklendirilen bu durum çarpıcı sahnelerle somutlaştırılmıştır. Ankara'ya yeni gelen Nazif'in, kahvaltıyı zamanında hazırlamadığı için bir kadının ulu orta dövülmesine alışmış gösterilmesi bu sahnelerden ilkidir. Evlilik müessesi ve kadının bu müessesedeki yeri, kadın sorunları diyebileceğimiz bir diğer başlıktır. Yine Ömer Efendi ve ailesindeki kadınlar üzerinden somutlaştırılan birkaç sahnede Milli Mücadele'nin gerçekleştiği coğrafyada kadının ikinci sınıf varlığı eleştirilir. Cahil bırakılan, dövülen, evlenirken bile fikri alınmayan bu kadının ütopyaya katacağı bir şey olmadığı gösterilir. Cepheye mühimmat taşıyan kadınlara sadece bir sahnede yer verilmesi ilk amacı gölgelememe endişesinden kaynaklanmış olmalıdır.

Romanda sosyal hayata dönük en ciddi eleştirilerden biri de inanç ve hayattaki işlevi üzerinedir. Halime'nin evliliğinde araçsallaştırılan imam, ilk mecliste yobazlığın temsilcisi gösterilen ancak sonraları elinde kadehle Ankara gecelerinde boy gösteren Şeyh Emin, Neşet Sabit'in orta çağ karanlığı olarak nitelendirdiği mevlit sahnesi, dinin ve temsilcilerinin problem olarak yansıtıldığı belli başlı yerlerdir. Hakkı Bey'in Yunanlılarla denk tuttuğu taassup düşmanlığı, eski-

nin bir unsuru olarak dinin de ütopyada bir fonksiyonu olamayacağını ilan etmektedir. Ütopyanın anlatıldığı üçüncü kısımda kaza ve kaderin bilim tarafından yenilgiye uğratıldığının, hayatın dışına itildiğinin ifade edilmesi bu hükmü kanıtlar.

Birinci kısımla ütopyayı ilişkilendiren bir diğer nokta yeterince estetize edilememiş olsa da fert ve cemiyet dengesidir. Bir bankacı olarak, herhangi milli amaç taşımaksızın Ankara'ya gelen Nazif, düşmanın yaklaşmasıyla eşini bile arkada bırakıp kaçacak bir kişi olarak kurgulanmıştır. Kişisel menfaati temsil eden para, milli bilinçten yoksunluk ve korkaklıkla birleştiğinde bir kadını iğrendirecek noktaya getirilir. Nazif'in şahsında mahkûm edilen ferdiyetçilik, ütopyanın anlatıldığı sayfalarda sıradan bir ideolojik broşürde görülebilecek üslupla yeni Türkiye'den kovulacaktır.

Ankara'nın ikinci kısmı daha çok Sodom ve Gomore'yle ilişkilidir. Bu romanda, Osmanlı'yı ve ona ait bütün değerler dünyasını temsil eden İstanbul, kimliksizliği, onur kırıcı bir hal alan Batı hayranlığı ve kokuşmuş ahlakıyla lanetlenmişti. Milli Mücadele sonrası Ankara'sında Yenişehir başta olmak üzere hâkim olan hava, Sodom ve Gomore'deki İstanbul'un hastalıklı atmosferidir. Halktan kopuk, kimliksiz ve idealsiz, mide bulandıran bir Batı hayranlığı ve komplek siyle kurulma aşamasındaki ütopyayı yokluğa sürükleyebilecek bir atmosferdir bu. Sodom ve Gomore'de yabancılarla birlikte olabilmek için can atan kadınların yerini Ankara'da eski subaylar ve hariciye memurları almıştır. Salon hayatının cephedeki erilliği yumuşattığı ve bunu kadınsı bir naifliğe dönüştürdüğü Binbaşı Hakkı üzerinden aktarılır. Bu ise söz konusu kişilerin ütopyanın kuruluşunda yer bulmasını engeller. Sodom ve Gomroe'deki Necdet, milli bir uyanış yaşasa da Anadolu'ya geçip Milli Mücadele'ye katılmasına izin verilmez. İradesizliği ve kırılganlığının yanında Batı'yla ilişkisinin ruhunda bıraktığı izler Necdet'i bir vebalı gibi İstanbul'da bırakırken, Milli Mücadele esnasındaki duruşu, amansız Batı düşmanlığı ile heykele benzetilen Binbaşı Hakkı'nın savaş sonrasında ruhuna yerleşmiş Batı mikro

bunun etkisiyle salon adamı oluverişi onu ütopyanın dışında bırakmıştır.

Sodom ve Gomore'deki insanların ekonomik ilişkileri işgalciler (Batılı) ve onların güdümündeki iktidarın sağladığı imkânlarla haksız bir şekilde gerçekleşirken, açık bir mirasyedilik sahnelenir. Ankara'nın ikinci kısmında da benzer bir şekilde Batılı heyetlere danışmanlık, aracılık yaparak komisyonculukla zengin olan ya da spekülatörlükle haksız kazanç elde edenler öne çıkar. Emekli Miralay Hakkı ve eski vekil Murat, bu bağlamda Sodom ve Gomore'nin İstanbulluları gibidir. Ütopyada devletin ve halkın imkânlarıyla şahsi zenginlik peşinde koşanlara yer yoktur. Bu nedenle Milli Mücadele sırasında ön safta olsalar da Hakkı ve Murat ütopyaya dâhil edilmemiştir.

Yakup Kadri, eskiye karşı o kadar acımasızdır ki, Sungur Zadeleri, Hakkı ve Murat Beyleri, Şey Emin ve benzerlerini ütopyasına almakla yetinmez, Selma ve Neşet Sabit'i de eskinin hastalıklarıyla malul gösterir. Ütopyanın asıl neslinin eskiye temas etmemiş yepyeni bir nesil olmasını ister.

Ütopyanın merkezine Gazi Mustafa Kemal yerleştirilmiştir. İlk iki kısımda kurucu lidere çok az temas edilmesi de bu bölümlerle ilgi tezlerimizi desteklemektedir. Yazar, eskiye ait olumsuzlukları öne çıkarmak suretiyle ütopyanın kurulduğu zemini anlatırken temas ettiği olumsuzlukların kurucu liderle ilişkilendirilmesini istememiş gibidir. Bu yüzden Mustafa Kemal, tam anlamıyla üçüncü kısımda karşımıza çıkar. Anadolu ve İstanbul alegorisiyle anlatılan eskinin yokluklarından (çöl istiaresi) ideal bir millet ve devlet çıkaran olağanüstü bir lider, ütopyanın hayat kaynağı olarak Gazi'nin aşırı kutsallaştırılmış varlığı, ütopyanın ideolojik unsurlarını da kutsallaştırır[92].

[92] "Yakup Kadri'ye göre Cumhuriyet'i kuran ve inkılapları gerçekleştiren tek başına Mustafa Kemal'dir." (Türkeş, 2001: 437) Yakup Kadri'nin eserlerinde sıkça karşılaştığımız bir durum da Mustafa Kemal'in kutsallaştırılan konumudur. Kurmaca metinlere özgü olmayan bu tavır anılar ve mektuplarda da gözlemlenebilir. Vatan Yolunda'nın satırları arasındaki Ankara betimlemeleri Mustafa Kemal'i çevresindeki birkaç inananla dünyayı değiştiren peygamberlere benzetir ( Karaosmanoğlu, 1980: 94)

Bu sayede ütopyadaki ayrıntılar Gazi'nin kutsal varlığının koruması altına alınmış olur. Romanda ütopyanın düşünsel kurgusu Gazi'nin ağzından değil, ona bu kutsal konumu veren anlatıcı, Selma ve Neşet Sabit'in üzerinden verilmiştir.

Ankara'da fert, toplumun ve devletin çıkarlarını şahsi menfaatleri dâhil her şeyin üzerinde görür. Toplum, ideolojik fertlerden örülmüş bir bütünlük arz eder. Bireysel hayatın her aşaması ütopyanın amaçları doğrultusunda kurgulanmıştır. Selma ve Neşet Sabit evliliği bu durumu yansıtan ayrıntılar içerir. Çiftin aile hayatı inkılabın ödevlerinden sonra gelir. Eğlenceleri toplum içinde ve inkılabın başarılarını seyretmek şeklindedir. Kişisel mutluluklar, ancak inkılabın yüklediği vazifelerin gerçekleştirilmesi sonrasında yaşanılır. Neşet Sabit'in piyesi, Gazi'nin takdirini kazandıktan sonradır ki ütopyada (üçüncü kısım) bir eğlence meclisi betimlenmiştir. Tabii söz ü edilen eğlence de inkılabın gereklerini temsil edecek şekilde tasarlanmıştır.

Ütopyada eğitim sistemi ile ilgili çok fazla ayrıntı verilmez. Selma'nın yatılı bir mektepte öğretmen oluşu ve ancak haftada birkaç gün eve gelebilmesi eğitim sistemiyle ilgili verilen ilk ciddi bilgidir. Spor müsabakalarında özellikle vurgulanan kadın erkek eşitliği de eğitim sistemi ile ilgili bir veri olarak değerlendirilmelidir. Sungur Zadelerin çocuklarının aldıkları eğitim neticesinde ailelerinden farklı olarak inkılaba bağlı modern bir birey olmaları sistemin başarısının göstergesidir. Aynı şekilde Yıldız ve Nisan da yeni eğitim sisteminin başarılı ürünlerindendir. Kılık kıyafetten sosyal hayata Batılı bir kadının tüm özelliklerine sahip olan bu kadınlar aynı zamanda inkılabın ideallerine sıkı sıkıya bağlıdırlar. Ütopyada inkılabın önemli yıldönümlerinin yaygın eğitim aracı olarak kullanılması da dikkat çekicidir. Yirminci yıl kutlamalarında hazırlanana zafer takları ve bunları oluşturan estetik araçlar inkılabın safhalarını anlatırken, bunların içinden ilerleyen kalabalıklar Çankaya'ya vardıklarında adeta ideolojik eğitimden geçmiş gibidirler.

Ütopyada ahlak, herhangi bir inanç sisteminden değil ideolojinin kendisinden kaynaklanır. Bu nedenle ütopyanın anlatıldığı bölümlerde ne cami ne mevlit ne de herhangi bir dini figür kullanılır. Aksine dinin, bilimin imkânlarıyla geride bırakılmış bir olgu olduğu kaza ve kaderin insanın elinde olduğunun defalarca vurgulanması ile açıkça ifade edilir. Hakettiklerini tanrının elinden alabilecek bir figür olarak insan, kendi cennetini kurabilecek kudrete sahiptir.

Ütopyada üzerinde en fazla durulan hususlardan biri ekonomik hayattır. En ince ayrıntısına kadar planlanan ekonomi politikaları, Sovyet plancılığının izlerini taşır. Tarım alanlarının tespiti, üretilecek ürünlerinin merkezden, bilimsel metotlara dayanılarak belirlenmesi, kolhozları andıran kooperatifleşme sözü edilen benzerliklerin başlıcalarıdır. Köy hayatına dair mutluluk tabloları, ideolojik propaganda olmanın ötesine geçemeyen istatistikler ütopyanın geleceğine ilişkin umutları taze tutmak içindir.

Çalışmak, sözü edilen ekonomik hayatın merkezindedir. Ütopyada köyden kente, memurdan emekçiye herkes ortak bir hedef uğruna çalışıp çabalamaktadır. Köylüler üretirken Selma ve Neşet gibiler de haftada ancak bir iki gün evlerine gelebilmektedir. Bütün bunlar on dokuzuncu yüzyıl Fransız ütopyacılarının ve onların yirminci yüzyıldaki takipçilerinin izlerini taşır. 'Tous les hommes travailleront' (Herkes çalışacak!) buyruğu Saint-Simoncu söylemin tanrısal bir emir olarak yücelttiği (McWilliam,2011: 79), Sovyet Rusya'nın tüm ülkede hayata geçirmeye çalıştığı bir ideal olarak, Kemalist ütopyada da karşılığını bulur ve yüceltilir.

Sanat ve edebiyat da ekonomi gibi inkılabın emrinde ve planlı bir görünüm sergiler. Romandan tiyatroya, karikatürden piyese basın ve sanat, her şeyiyle inkılabın emrindedir. Bu doğrultuda kaleme

alınan eserlerin bizzat Gazi tarafından yakından izlenmesi de bunu gösterir.[93]

Ütopya ve sanat arasındaki bu işbirliği arzusunun da kökleri, çalışma seferberliğinde olduğu gibi İhtilal sonrasındaki Fransa'daki ve devrim sonrasındaki Rusya'daki durumla benzerlik gösterir. Moskova'daki Yazarlar Birliği Kongresi'ne katılan ve izlenimlerini Kadro'da yazı dizisi olarak paylaşan Yakup Kadri, Fransız İhtilali ve sonrasında ortaya çıkan düşüncelere de aldığı eğitim ve yabancı dili itibarıyla uzak değildir. Sosyal sanat fikrinin 19. yüzyıl Fransız ütopyacıları tarafından yüceltildiğini ve Devrim sonrası yeni hayatın sanatın katalizörlüğünde halka mal edilmeye çalışıldığını hatırlayacak olursak, romandaki bu ayrıntıların, Saint-Simon ve ardıllarının fikirleriyle Rusya'daki uygulamaların bir yansıması olduğu daha da netleşecektir. 'Akılla sadece ikna olunur, oysa duygularla hem inanç hem de heyecan duyulur.' diyen Saint-Simon, ilericilik bilincinin oluşturulmasında ve değişim için fikir birlikteliği yaratılmasında, sanatın öngörme yeteneği ve duyular üzerindeki etkisiyle karşı konulamaz bir güce sahip olduğu kanısındadır. Sanat, farazi bir gelecek idealine elle tutulur bir somutluk kazandırabilir, böylece onun gerçekleşmesini hızlandırabilir (McWilliam, 2011: 77).

Sanatçının peygambervari bir öncülükle, kendi silahlarını kullanarak, en dolaysız ve en hızlı güçle yeni fikirleri yayabileceği ve insanlar üzerinde muazzam etkiler oluşturabileceği fikri 19. Yüzyıl Fransız solunda (McWilliam, 2011: 78), Sovyet tecrübesinde ve Kemalist Türkiye'de birbirinden göründüğü kadar kopuk olmayan, kültürel bir devamlılık ya da etkilenme ilişkisiyle hayata geçirilmiş görünmektedir.

Son bölümlerde bilinçli bir şekilde milliyetçi çizgileri öne çıkarılan ütopyanın ideolojik açıdan evrensel doğrulara dayandığı var

[93] Bu durum anlatma zamanın yaşanılan gerçekliğiyle de uyumludur. 1923- 1940 arasında yazılan ideolojik metinlerin Atatürk tarafından bizzat düzeltilmesi için bakınız: (Kaygana, 2002)

sayılır. Batı toplumlarının çaresini bulamadıkları sosyal problemleri (sınıflı toplum) yenen ütopya, sınıfsız, eşit ve müreffeh bir toplumu gerçekleştirdiğinden Batı için de bir örnek olarak sunulmuştur.

Ütopyalar, yaşanılan zamanda ait eksikliklerin ortadan kaldırıldığı hayali yerler, insanlar, toplumsal yapı vb. ilişkileri konu edinir. Bu bağlamda Ankara romanın ilk iki bölümü bir ütopya için uzun, yer yer lüzumsuz bir giriş niteliğindedir. Ütopyanın kendisi, kusursuz bir ideolojiyle yönetilen ülkeyi ve hayatı tasvir ederken, halin eksikliklerini de ifade etmiş olacağından hiçbir klasik ütopya metninde Ankara'dakine benzer uzunlukta ve müstakil bölümler halinde karşılaştırmalara rastlanmaz. Yakup Kadri, Sodom ve Gomore'de İstanbul üzerinden eskinin bir yönünü, Yaban'da Anadolu üzerinden diğer yönünü oldukça iddialı sayılabilecek bir üslupla ele almışken Ankara'da benzer bir işlev için romanın üçte ikisini ayırmak suretiyle – romanı teknik açıdan bütünlükten mahrum bırakan ve parçalı bir görünüşe mahkûm eden- niyetine dair bir ipucu verir gibidir. Ankara'yı ne tam bir ütopya ne de karşı ütopya olmaktan uzaklaştıran bu ikircikli tutumdan kaynaklanır. Tek Parti döneminde, her ne kadar Çankaya'ya yakın bir isim olsa da, Ankara'nın ikinci bölümündekiler gibi eleştiriler kolay göze alınabilecek türden eylemler değildir. Vakıa Yakup Kadri'nin yeni Türkiye'ye dair ütopik düşünceleri vardır ve Kadro dergisi, düşünce planında tam da bu mevcudiyeti doğrular; ancak Ankara özellikle ilk iki bölüm itibariyle bir ütopyadan çok karşı ütopya özellikleri taşır. Üçüncü bölümün bu kadar cılız ve renksiz görünüşü, üzerinde çok çalışılmadığı izlenimi veren yüzeyselliği ve muhtevasındaki fikirlerin Kadro'dan devşirilmiş olması bu sebeptendir. Hal böyleyken romanın ağırlık noktası ilk iki bölümde, özellikle mevcut Ankara'nın sert bir eleştirisi niteliğindeki ikinci bölüm üzerindedir. Bu eleştirilerin hedefini Yakup Kadri'nin anılarından öğrenmek mümkün:

> *"Sözün kısası: Kadro küçük bir dergiydi ama, iddiasıbüyüktü. İş başında bulunan 'resmi' şahsiyetleri de sanırım, en çok bu hali, bu 'haddini bilmezliği' sinirlendiriyordu. Nitekim, dergiyi çıkarmak üzere*

*olduğum sıralarda, devrin Cumhuriyet Halk Partisi umumi kâtibiyle aramda geçen bir konuşmada, bu zat bana demişti ki: 'Parti namına neşriyatta bulunmak hakkını kimden alıyorsunuz? Bir fikir mecmuası çıkarmak lazım gelirse onu ancak biz çıkarırız ve zaten çıkarmak üzereyiz de...*[94] *Hem, avant-garde, avant-garde diye bir lâf söyleyip duruyorsunuz. Bu da ne demek? Bizden daha ileri avant-garde mı olur?'*

*Umumi kâtibin 'biz' dediği kendisi ve kendi reisliği altındaki merkez heyeti idi. Bu heyeti teşkil edenlerden çoğu ise bazı vali ve umum müdür eskilerinden olup amirlerine 'Beyefendi' diye hitabederler ve birtakım kâğıtları imzalatmak için 'huzur'a girerlerken ceketlerini iliklerlerdi. İşte, Cumhuriyet Halk Partisi umumi kâtibine göre inkılâbın asıl ileri kolu bunlardı ve bunlardan başka kimse olamazdı."* (Karaosmanoğlu, 1984: 46)

Bundan dolayıdır ki Ankara son bölümden önce tam anlamıyla bir karşı ütopya görünümündedir. Birden bire gelen ütopya (üçüncü kısım) okuyucu ve eleştirmenlerin anlamakta zorlandıkları bir değişim barındırır. Aşırı yorum tehlikesini göze alarak bir iddia öne sürecek olursak, bizce Yakup Kadri yaşanan halin eleştirisini içeren bir karşı ütopya kaleme almak niyetindeyken, başına gelebilecek olumsuzlukları dikkate alarak –tabi ki gönülden inandığı Kemalist ütopyanın satırbaşlarını da göstermek amacıyla- son bölümü romana dâhil etmiş görünmektedir. Zoraki Diplomat'ta Çankaya sofralarında kendi aleyhinde konuşulanlar ve bunlar neticesinde başına gelenleri anlatan Yakup Kadri'nin ifadelerini bu bağlamda değerlendirmek mümkündür:

*"... beş on gün evvel İstanbul'da rastgeldiğim Vasıf Çınar, bana: 'Geçen akşam sarayda idim. Sofrada senin aleyhine epiyce şiddetli bir yaylım ateşine şahit oldum' demiş ve ilâve etmişti. 'Güya, sen, çıkardığın Kadro mecmuasında iktisadi siyasetimizi baltalayan ve hattâ parti umumi kâtibinin iddiasına göre rejim'in temellerini sarsan*

[94] "Uzun yılar dolgun tahsisatla yayınlanan, hiç kimsenin okumadığı ve belki de görmediği bu fikir dergisinin adı 'Ülkü'dür." (Bu dipnot kitapta yer aldığı için gösterildi MK)

*(!) neşriyatta bulunuyormuşsun. Bu, böyle giderseymiş Ticaret Vekili tuttuğu yolda emniyetle ilerleyemezmiş. Öte yandan, Cumhuriyet Halk Partisi de hizipleşmek tehlikelerine maruz kalırmış. Sofra kalabalıktı. Biri durdu, öbürü söyledi. Yalnız İsmet Paşa ile Şükrü Kaya söze karışmıyorlar, önlerine bakıyorlardı. Gazi, birdenbire öyle bir parladı ve Dahiliye Vekili'ne: 'Bu işi ne vakit halledeceksin?' diye öyle şiddetle çıkıştı ki, senden şikâyet edenlerin bile nutku tutuldu. Şükrü Kaya başı hâlâ önüne iğik mırıldanıyordu: 'Başvekil'e söyleyin Paşam; Başvekil'e...' Bunun üzerine Gazi ne yaptı bilir misin? İsmet Paşa'ya döndü: ' Bak senin üstüne atıyorlar bunun mesuliyetini...' dedi. Sonra da, kendi kendine söylenir gibi: ' Gerçi hakları da var ya.. Kadro'ya makale bile yazdı. Fikren ve kalben onlarla beraberdir' sözlerini fısıldadı. İsmet Paşa işitmemezlikten geldi."*

*(...)*

*"Falih, yarı uykusuzluktan, yarı telaş ve endişeden kısılan bir sesle bana şöyle demişti: 'Dün akşam Çankaya'da parti divanı içtimaını andıran gayet ciddî bir toplantı oldu. Umumi kâtip, yanında birkaç Merkez Heyeti azasıyla beraber Kadro'da çıkan bir yazıyı saatlerce münakaşa ettiler ve senin hakkında mutlaka bir* ***Disiplin*** *kararı verilmesini istediler. Bugün, sanırım akşama doğru, partiden ültimatomsu bir tebliğ alacaksın. Bizzat Gazi tarafından dikte edilmiş olan bu tebliğde 'Ya vaziyetini tasrih et, ya partiden çekil' denilmektedir. Vakit kaybetmeden hemen gidip Gazi'yi görürsen çok iyi edersin. Fakat akşama kalayım deme."*(Karaosmanoğlu, 1984: 22-23)

Yakup Kadri, tam anlamıyla inandığı Mustafa Kemal ve ideolojisine ne kadar bağlı olduğunu göstermek ve bu ideolojiye dair düşünce ve hayallerini ifade etmek için üçüncü kısmı romana eklemiş gibidir. Zaten Kadro'nun çıkma gerekçesini de benzer cümlelerle açıklar:

*"Gerek Hamdullah Suphi'nin bu karakter tasvirine, gerekse yukarıdan beri bazı vakalara dayanarak yapmağa çalıştığım ruh tahliline göre, şimdi, gelin de böyle bir adamın ayda bir çıkan iki üç formalık bir 'fikir ve sanat dergisi' etrafındaki dedikoduları ciddiye alıp onun sahip ve yazarlarına karşı herhangi bir öfkeye kapılacağını*

*tahmin edin. Kaldı ki, ben, bu dergiyi onun izniyle çıkarıyordum ve içinde yazılanlara Halk Partisi'nin prensiplerinin izah ve tefsirinden başka bir mana vermek mümkün değildi. Biz, bunda, oportünist'lerden, bürokratlardan devşirme başıbozuk bir kalabalıkla bir inkılâp hareketinin yürütülemeyeceğini; kadrosuz bir inkılâpçı partinin asla bünyeleşemeyeceğini; iddia ediyorduk. Biz, bunda, devletçilik namı verilen ekonomik sistemin monopolculuk demek olmadığını ispata çalışıyorduk. Böyle bir yanlış fikirle işletilen istihsal ve sanayi müesseselerinin, sırtını devlet nüfuzuna dayamış bir menfaatçi grubundan başka hiç kimsenin yüzünü güldürmeyeceğini, halkın omuzlarına gittikçe ağırlaşan bir yük teşkil edeceğini ve kollektif kalkınma hareketine mani olacağını söylüyorduk.*

*Kadro'nun şiarı, yazılarına hiç siyasi polemik çeşnisi karıştırmamak ve tenkitlerini, birtakım umumi görüşlerden ve kitabi nazariyelerden ayırarak doğrudan doğruya canlı ve yerli vakialara, resmi istatistiklere ve rakamlara istinad ettirmekti. Sosyal ve ekonomik kalkınma davalarında olsun; kültür, sanat ve edebiyat meselelerinden olsun; kararımız, memleket dışına hiç çıkmamak, daima milli bir hudut içinde kalmaktı.*(Karaosmanoğlu, 1984: 45)

1952-1952 arasında Cumhuriyet Gazetesi'nde tefrika edilmiş hatıralardan hareketle –üstelik bunlar Ankara romanının yayınlanmasından sonra ortaya çıkacak bir dergiden bahsederken- bir roman hakkında hüküm vermek ilk bakışta zorlama görülebilir. Ancak bunları öne sürdüğümüz tezin kanıtları olarak değil Yakup Kadri'nin Ankara'nın yazılışı esnasındaki düşünce dünyasına ışık tutması amacıyla değerlendirdiğimizi belirtmeliyiz. Yakup Kadri, inkılabı bünyeleştirmek sancıları çekerken halin eksikliklerinden hareket etmiş, bu da ilk iki bölümü şekillendirmiş; olması gereken ise üçüncü bölüme hayat vermiş olmalıdır. Bunu yaparken üçüncü bölümün aynı zamanda hale dönük eleştirilerin olası sonuçları için bir kalkan işlevi göreceğini de hesaba katmış görünmektedir.

Bütün bu tespitler sonrasında Ankara romanı bir yandan ütopya olarak alımlanmaya uygun bir yapıt olarak, diğer yandan bir karşı ütopya olarak değerlendirilebilir. Yazarın karşı ütopya kurgu

sunu Panorama'ya taşıması da göstermektedir ki Yakup Kadri, edebi metinlerinde gerek 1932'de gerekse 1952 ve 1954'te karşı ütopyaya daha uygun bir içerik kurgulamıştır.

Ankara'nın ikinci kısmının halin eleştirisi oluşundan hareketle ütopyanın kusursuz bir inkılap özlemiyle ama daha çok yaşanılan ana kontrast oluşturması için kurgulandığını söylemek mümkün.

# İKİNCİ BÖLÜM

# DİSTOPYA OLARAK PANORAMA

İlki 1950'de, ikincisi 1954'te basılan Panorama'nın[95] ikinci baskısı tek cilt hâlinde 1971'de yapılmıştır. Yakup Kadri, Halide Edip'e yazdığı bir mektupta romanını kapkara bir tablo olarak takdim eder:

"Panorama baştan nihayete kadar bütün memleket ölçüsünde bir kapkara tablo halinde kalıyor. (...) Bundan on beş yıl evveline kadar rasyonel bazı inkılap metodlarıyla kendimize rağmen ayağa kalkabileceğimizi umuyordum. Şimdi bu devrin de geçmiş olduğunu, bu devrin de Tanzimat ve Meşrutiyet hareketleriyle beraber bir daha geriye dönmemek üzere tarihe göçtüğünü ve geçmekte olduğunu görüyorum." (Uç, 328)

Panorama romanı, genel anlamda Ankara'nın devamı olarak kabul edilmiştir (Uç, 2005; Akı, 2001). Roman, sayfa sayısı, kurgulanış özellikleri ve eleştirmenlerin bakış açılarının farklılığı nedeniyle midir bilinmez birbirinden çok uzak değerlendirmelere konu edilmiştir. Cevdet Perin, birinci baskının önsözünde romanı tezli bir eser olarak niteler ve Türk aydını için ondan daha kıymetli bir eser olmadığını ileri sürer. Cevdet Perin'in değerlendirmeleri de sonraki birçok eleştirmenin yazılarında olduğu gibi Panorama'yı kurmaca bir metin olmasının çok ötesinde bir yere konumlandırır:

> *"Dünya edebiyatında pek az kitaba, Panorama kadar, zamanında yayınlanmak nasip olmuştur. Zira Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun sanat ve fikir hayatının en olgun eseri olan bu roman, vakıalara dayanarak, sadece Türk İnkılabının ta bidayetten beri geçirdiği*

[95] Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1971). Panorama I-II, İkinci Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul. Çalışmamızda eserin künyesi verilen bu baskısı kaynak alınmıştır.

*safhaların, gerçek bir tablosunu yapmakla kalmıyor, aynı zamanda, siyasi, sosyal ve kültürel hayatımızdaki endişelerin ve tezatların panoramasını da çiziyor. Bu itibarla, Panorama, memleketimizde son zamanlarda cereyan eden mühim bazı hadiseleri, irticaın günün birinde hortlayabileceğini, inkılabın ne gibi tehlikelere maruz bulunduğunu, velhasıl, Malatya'da atılan kurşunları haber veren kehanetlerle dolu bir kitaptır.*

*Bundan dolayı, şu anda, her Türk münevveri için Panorama'dan daha kıymetli bir kitap olamaz. Çünkü, onun satırlarını okur, sayfalarını ağır ağır, düşüne düşüne çevirir, birçok cümlelerini hafızasına nakşeder, fikirlerini kafasına, duygularını bağrına sindire sindire yerleştirirken, birkaç nesil boyunca bütün bir cemiyetin adeta bir kalp gibi attığını hissedecektir.*

*Panorama, bir fikir romanıdır, daha doğrusu tezli bir romandır. Müdafaa edilen tez, Türk İnkılabının temellerinin henüz lazım geldiği kadar tehlikeden uzak olmayışıdır. Son zamanlardaki hadiseler, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun bundan dört beş yıl önce ortaya attığı bu fikrin doğruluğunu teyit etmiş bulunuyor. Fakat, Panorama müellifi, tezini müdafaa etmek üzere, objektif bir görüşle, acı hakikatleri gözlerimizin önüne sererken, -tıpkı "Yaban" daki gibi- hiç bir zaman kötümserliğe kapılmıyor. İyilerle kötülerin, beyaz meleklerle kara meleklerin çarpıştıkları bu cemiyetin panoramasını çizerken, gelecek nesillere, ibret dersi alacakları bir nevi vasiyetname bırakıyor."* (Karaosmanoğlu, 1971: 13)

Ahmet Oktay, romanın yayınlanmasının hemen ardından kaleme aldığı değerlendirmede Cevdet Perin'e yakın bir duruş sergiler:

*"İnkılaptan bu yana, Yakup Kadri daha gerçekçi, daha memleketçi bir yazar olarak gözüküyor. Kuruluş halinde olan Yeni Türkiye'nin iktisadi ve içtimai meseleleri üzerinde dikkatle, hassasiyetle duruyor. Bir zamanlar inkılap Türkiyesi'nin ideolojik platformunun açıklamasını yapmaya ve kurmaya çalışan Kadro dergisindeki yazılarında bu gerçek daha açık olarak görülmektedir. Panorama, bu eğilimin, derli toplu, gelişmiş bir sonucudur. O, bir devrin, yeni Türkiye'nin ro*

*manıdır. Öyle bir roman ki, olayları üst üste yığarak, insanı şaşkına çeviriyor."* (2010: 293)

*"Panorama, inkılabın peşi sıra getirdiği iktisadi, içtimai ve ahlaki bütün meselelere parmak basıyor, olayları ürkmeksizin, acımaksızın neşterliyor. Yeni temeller üzerine oturan bir toplumun çelişmeleri keskin satırlarla belirtiyor. Romanın ağırlık noktasını şöyle özetleyebiliriz: Türk inkılabı temelleri üzerine sağlam bir şekilde oturmuş mudur? Oturmamışsa ne yapmak lazımdır?" (2010: 294)*(...)

*Panorama, roman sahamızda boşluğu doldurmuş bir eserdir. Ondan öğreneceğimiz çok şey var..." ( 2010: 297)*

Romanın gerçekçiliğine değinen Oktay, Yakup Kadri'nin tezler ve anti tezler arasında tarafsızlığını koruduğunu belirtirken ufak bir eleştiri de getirir. Bu gerçekçilik, her ne kadar fotoğraf objektifliği olmasa da, bu türlü bir roman için belirsizlik oluşturmuş gibidir. Böylesi bir romanda daha derine, daha taraf tutan, nereye varacağını bilen bir gerçekçilik gereklidir (2010: 296).[96]

Niyazı Akı, Panorama'nın inkılabın arzu ettiği noktaya ulaşamayışının inkisarıyla yazıldığını belirtir (2001: 109). Yakup Kadri'nin bu eseriyle 20. yy roman tekniğine ayak uydurduğunu söyler ( 2001: 119).

Abdülkadir Hayber, romanın farklı kurgusuna dikkat çeker ve kendi devrini bir bütün olarak yansıttığını vurgular:

*"Panorama, yapı bakımından Yakup Kadri'nin farklı bir eseridir. Romanda ilk bakışta birbirinden ayrı olarak gelişen çeşitli olaylar vardır. Bu olaylar içinde yer alan birbirinden ayrı tipler, bütün olarak memleket insanını yansıtırlar. Çeşitli olaylar ve tipler, Cumhuriyet'in kuruluşundan Demokrat Parti'nin iktidara gelişine kadar geçen zaman içerisinde, inkılâp hareketlerinin ve memleketin durumunu ortaya ko-*

[96] Teorik yazıları ve eleştirileriyle edebiyatımıza büyük emek veren Ahmet Oktay'ın bu değerlendirmesi sıcağı sıcağına yapılmış bir ilk eleştiri olarak ele alınmalıdır. Yoksa Panorama, bir roman için kolay taşınamayacak öznellikte satırlarla doludur.

*yar. Romanda yazar, bunların hepsini gözler önüne serdiği için, eserine Panorama adını vermiştir."* (1993: 243)

Yakup Kadri'nin romanlarını mutsuz kişiler galerisine benzeten Uç, Panorama'nın tamamen elitlerden oluştuğu kanısındadır (2005: 72). Panorama'yı Ankara romanının devamı olarak değerlendiren Himmet Uç, eserde klasik ve geleneksel romandaki vakanın bulunmadığını, yazarın gayesinin seçtiği vakalarla Türk cemiyetini çok yönlü yansıtmak olduğunu belirtir (2005: 364). Panorama'yı roman tekniği açısından ciddi bir tenkide tabi tutan Himmet Uç, çalışmasında; eleştirilerini bakış açısı, anlatıcının konumu, yorum unsurları, kişiler ve eserde kullanılan anlatma tekniği üzerinde yoğunlaştırır:

*"Yakup Kadri, bakış açısını biraz kayıtsızca kullanmıştır. (...) Roman değil yorumlar ve makaleler külliyatı. Vaka örgüsü kuru bir zemindeki taşlar arasında giden cılız su akıntısı gibi, neredeyse yok.(...) Sanki yazar da şahıs kadrosundan biridir. Mithat Efendi'yi beğenmediğini söyler, kendi de ona benzer. (...) Mekana dikkat ve zamanda tasarruf açısından bu roman Yakup Kadri'nin en sıradan romanıdır. (...)*

*Yakup Kadri yorumcu bir romancıdır, aşırı yorum romanı makale, deneme, yorum metni haline dönüştürür. Namık Kemal'in İran mübalağasının nasıl şiirimizi bozduğunu söylediği gibi, yorum da romanı bozar. (...)*

*Bütün romanlarında elle tutulur makul bir şahıs yoktur. (...) İnsanın içinden bu cemiyette başlayıp, başarıya götürmek imkanı yok mudur kanaati doğar.* ( 2005: 366-367)

Yakup Kadri'nin Panorama ile Zola'ya yaklaştığını belirten Himmet Uç, romana dönük eleştirilerini '19 yüzyılın roman tekniği ile yirminci yüzyılın ikinci yarısında roman yazılmaz.' ve 'Geleneksel romanın unsurları olmayınca kurgu da şekillenmez.' (2005: 368) hükümleriyle noktalar.

Hüseyin Su, Panorama üzerine kaleme aldığı yazıda, eserden evvel Yakup Kadri'nin psikolojisine öncelik verir. Yazıda Yakup Kadri'nin *'umduğunu bulamayan, varmayı tasarladığı yere bir türlü varamayan bir resmi aydının kırıklığı, kırgınlığı, kızgınlığı, hırçınlığı ve öfkesi ile'* Türkiye'nin panoramasını çıkarmaya çalıştığı ileri sürülür (2002: 609). Hüseyin Su, Panorama'nın hangi dikkatle okunması gerektiğini şu cümlelerle açıklar:

*"Panorama, öncelikle son otuz, otuz beş yılını Kemalizm'in ideolojisini oluşturma düşüncesi ile yaşayan, eleştirilerini de, önerilerini de hep bu yönde yapan bir aydın/romancı/kadrocunun eseri olarak okunmalı. Böyle bir yaklaşımla okunduğunda bir roman olarak Panorama, eksikleri ve tamlıkları, eleştirileri ve önerileri, bütün roman kişilerini etkileyen, zaman zaman konuşturan, onların konuştuklarıyla tatmin olmadığında da bir adım öne çıkıp açıklamalar yapan, kızan, işte görün dercesine düşüncelerin ve olayların altını çizen, hâlâ ders almayacak mısınız, görmüyor musunuz tehlike büyüyerek geliyor, rejim elden gidiyor, diye âdeta bağıran yazarının kaygıları ile birlikte çok daha iyi bir biçimde değerlendirilecek ve anlaşılacaktır."* (2002: 610)

Aynı yazıda Panorama için tezli, siyasal hatta yanlı bir roman olarak teknik açıdan kusurlu bir yapıt nitelemesinde bulunulur:

*"İşte böylesine büyük ve karmaşık bir kurgusal metin içinde yazarın belleğinin de dolaştığı, kişilerini koyduğu yerde unuttuğu, karşılaşınca da bizimle birlikte şaşırıp hemen tanıtıcı açıklamalara kalkıştığı, olayların kesintiye uğradığı, düşünsel, siyasal, felsefî söylemlere yenildiği ve böylece romanın eklem yerlerinden kırılmalara neden olduğu görülebiliyor. Tezli, siyasal hatta yanlı romanların bu tür zaaflarının olması bir anlamda kaçınılmazdır da. Bu noktada Panorama, 'Başarılı bir edebiyat eseri olarak roman' açısından değerlendirildiğinde Kiralık Konak, Yaban ve Nur Baba'dan sonra anılabilecek, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun zayıf romanlarından birisi olarak değerlendirilebilir.* (2002: 610)

Ahmet Oktay, Ahmet Kabaklı ve Niyazi Akı'nın teknik bir yenilik ve başarılı bir girişim olarak değerlendirdiği kurgu, bölümlerin birbirinden kopukluğu, zoraki bağlantılar kurma çabaları ve bazı kişilerin konuşmalarının suniliği noktalarından tenkit edilir (Su, 2002: 613-614) Neticede eleştirmene göre ağır ilerleyen, yorucu bir romandır Panorama (Su, 2002: 615).

Mümtaz Sarıçiçek, Kemalist bir aydın olan Yakup Kadri'nin sosyal, siyasal ve ekonomik düşüncelerini romanlarda anlatmaktan çekinmediğini, Ankara ve Panorama romanlarının bu düşüncelerle kaleme alındığını belirtir (2009: 189-200).

Panorama, üzerine yapılmış müstakil çalışmaların da gösterdiği gibi, yazıldığı günden bu yana edebi niteliğinden daha çok Yakup Kadri'nin ideolojisi ve bu ideolojinin muhtevaya tesiri açısından ön plana çıkarılarak değerlendirilmiştir. Doğrusunu söylemek gerekirse söz konusu yazar Yakup Kadri olduğunda -özellikle Sodom ve Gomore, Yaban, Ankara ve Panorama- ideoloji ve edebi metin arasındaki ayrım son derece silikleşmektedir. Üstelik bahsedilen ideolojik konumlanış, birey yahut kitle bazında günümüzde de varlığını ve belirleyiciliğini koruduğundan böylesi bir tavır alışın önüne geçmek kolay olmayacaktır da. Yakup Kadri, 'Romanlarınızdaki tipler bizzat yaşadığınız hadiseler mi?' sorusuna verdiği cevapta 'Biraz öyle. Fakat bundan bir sanat eserinin alelade bir tabiat ve cemiyet kopyası olduğu manası çıkarılmamalıdır." (Uç, 2005: 96) derken edebiyat ve gerçeklik ilişkisinin yanı sıra benzer bir eleştirel tavra karşı da gardını almaya çalışıyor gibidir.

Panorama'nın nasıl okunup anlaşılması gerektiğine dair tespitlerin Yakup Kadri'nin Kadroculuğu, Demokrat Parti'nin güçlenen muhalefeti ve iktidara gelişi ya da Kemalizm'in geniş kalabalıklar tarafından benimsenip benimsenmemesi gibi siyasi, ideolojik bir zemine oturtulmaya çalışıldığı açıktır. Yirminci yüzyıl edebiyat eleştirisinin ön plana çıkardığı metin merkezli yaklaşımlar, edebi eseri hareket noktası kabul ederken, metnin oluştuğu çevreyi, bu oluşumu

etki eden zihniyeti bütün bütün yadsımayıp, metin dışı bu unsurların edebi eserin izin verdiği ölçüde eleştirinin malzemesi olması gerektiğini savunur (Rifat, 2011: 34). Özellikle Yakup Kadri'nin bazı eserleri söz konusu edildiğinde, anlatma ve olay zamanına dönük yukarıdaki değerlendirmeler –bir kısmı ideolojik dil kullansa da- edebi metnin izin verdiği dış ögeler olarak kabul edilebilir. Ancak, bütün bunları alıntılama sebebimiz sözü edilen kabulle sınırlı değildir. Bir distopya olarak Panorama'yı okuma niyeti, ister istemez siyasi-ideolojik çerçeveye göndermeler yapmayı zorunlu kıldığı içindir.

Yakup Kadri'nin Halide Edip'e yazdığı mektuptan ve ikinci cildin sonundaki tarihten de anlaşılacağı gibi Panorama, 1948-1950 tarihleri arasında kaleme alınmış olmalıdır. Yazarın Ankara'nın ikinci bölümünde ana hatlarıyla değindiği bir olguya tekrar dönmüş olması anlatma zamanının zihniyeti ve bunun sanatçı ruhundaki etkileri ile izah edilebilir. Bu zaman dilimi içinde ortaya çıkan en önemli siyasi hadise 1946 seçimleriyle siyaset yarışına giren Demokrat Parti'nin 1950'de kurucu partinin iktidarına son vermiş olmasıdır. Kemalizmin ideologlarından olması hasebiyle Yakup Kadri'nin bu tarihi değişime yüklediği anlam, kendi ideolojisiyle koşutluk içindedir. Demokrat Parti iktidarı ve bu dönemdeki siyasi muhalefeti konu edinen çalışmalara (Demirel, 2011; Kaçmazoğlu, 2012) bakıldığında Yakup Kadri'nin Panorama'da ortaya koydu tavırla muhalefetin söylemi arasında ciddi benzerlikler olması da bu düşünceyi destekler.

Metnin yorum imkânlarını sonuna kadar değerlendirecek örnek okur için Panorama'nın bir distopya olarak okunabilmesi, var olanı bütünüyle karanlık gösteren olguyu tespit etmekle mümkün olabilir. Yakup Kadri özelinde bu olgunun iki kaynaktan beslendiği söylenebilir:

1.Kemalizmin toplumun ve sistemin tamamını içine alabilecek bir olgunluğa erişememesi –ki bu inkılap kadrolarıyla ilişkilidir-

2.Yeninin hâkimiyetine mani olan eskiye ait unsurların engellemeleri (karşıtlıkları).

Ütopya gibi distopyanın da siyaset ve sanatın kesiştiği bir noktada durması, böylesi metinlerin değerlendirildiği edebiyat bilimine ait çalışmalarda ister istemez bir iç içelik, bir disiplinin diğerini gölgelemesi gibi sakıncalar doğurur. Bu nedenle çalışmamızda hareket noktası olarak metni kabul ettik ve metnin izin verdiği ölçüde - Panorama'nın bu konuda son derece cömert olduğunu belirtmeliyiz- ideolojiye göndermelerde bulunduk. Metni, kendi yapısal bütünlüğünden çıkarıp, içerik düzleminde analiz ederek onu distopya kılan ilişkiler doğrultusunda yeni bir yapıda sunabilmeyi hedefledik.

Yakup Kadri, daha önce Yaban'da olayı gölgeleyen, izlenimlere dayalı bir anlatımın imkânlarını yoklamış ve bunda kısmen de başarılı olmuştu. Bu eserde yazarın varlığı, günlük türünün ve kahraman anlatıcının sağladığı avantajla üç ayrı perdenin arkasında bırakılmışken, roman hakkında yapılan değerlendirmelerin doğrudan yazar merkezli, köylüyü aşağılama şeklinde, yapılmış olması ilginçtir. Panorama'da seçilen ilahi anlatıcı, yazar ve eser arasındaki ilişkiyi gölgeleyecek yansıtma imkânlarından yoksundur. Bu nedenle esere dair yazılanların bir kısmında doğrudan yazar ve düşünceleri hedef alınmış, kurmacanın kendine özgü gerçekliği göz ardı edilmiştir.

Panorama, kurgu itibariyle hem Yakup Kadri romancılığının hem de klasik romancılığımızın dışında, farklı bir görünüme sahiptir. Eser üzerine yazılanlara bakıldığında bu farklılığın kimilerince bir yenilik, kimilerine göreyse bir kopukluk ve eksiklik olarak ele alındığı görülür. Alışılmış manada olayı merkeze koyan ve kurguyu olay örgüsü üzerinden şekillendiren yaklaşım yerine; olayın ikincil konuma çekildiği, net bir şekilde ilişkilendirilmemiş tablolar, olay parçaları ya da izlenimlerin okuyucu tarafından, kendisine hazır sunulmamış bir alımlama rotasını takip etmek suretiyle, bir araya getirilebileceği parçalı bir yapıdır bu.

## OL MAHİLER Kİ...

Birinci cildinde on bir, ikincisinde yedi olmak üzere toplam on sekiz bölümden oluşan roman 'Ankara'da Bir Pazar Günü' adlı bir bölümle başlar. Panorama adlandırmasıyla paralel, uzun bir betimleme sürecini kapsayan söz konusu bölüm, çevreden merkeze ya da merkezden çevreye doğru bir gelişim göstermez. Bir resmi izleyen insanın, ayrıntılara vakıf olmaksızın ama bütünü ihata eden bir bakışla yaklaşan, yakına geldiğinde bütün ve parçalar arasında gidip gelen algısıyla bir kompozisyon yakalamaya çalışma durumuna benzeyen bir betimlemedir ilk bölümdeki.

Bir tarafta Neşet Sabit- Mansurzade ilişkisi, diğer tarafta Servet Bey ve ailesi, Servet-Sırrı ilişkisi, son olarak da Nedim ve arkadaşlarını içine alan bu betimlemede, anlatıcı kişilere ve çevreye aynı derinlikte, eşit bir yaklaşım sergilemez. Bir tablo üzerindeki farklı ayrıntılarda uzun uzun duran, buna karşın diğer bazı unsurları daha çabuk geçen bir göz gibi, önce Neşet Sabit ve Mansurzade ilişkisini yakalar ve etrafında, ayrıntılarında bir müddet oyalanır; daha sonra Servet Bey'ye odaklanır, kızı, ailesi, geçmişi, iş hayatı ve Sırrı Bey'le ilişkisi gibi ayrıntılarda uzun uzun durur, Nedim ve arkadaşlarını bu uzun inceleme ile kompoze eder. Bütün bunlardan sonradır ki, resmin ana hatlarıyla görünümüne dair bir Ankara tasvirine girişir. Bu genel bakış resmin ayrıntılarından hareketle bütünü kavramaya çalışan ilk denemedir ve ondan sonra anlatıcı, tuval üzerindeki bütün ayrıntıları anlamlandırmaya çalışan bir gayretle yol almaya devam edecektir. Bu nedenle hem ilk bölümün işlevini anlamlandırmak hem de bütün bir romanı kuşatan genel bakışı bir zemin gibi kompozisyo-

nun arkasına oturtabilmek için Ankara akşamlarına dair bu uzun betimlemeyle başlamak daha doğru olacaktır.

Bir yönüyle romanın genel zeminini veren bu panoramik betimleme, romantik bir üslupla başlar. Edebiyatımızda daha çok İstanbul ve boğaz için kullanılan daha çok ışık ve su ilişkisi üzerine kurulmuş tasvirleri hatırlatır. Perspektif açısından eşyayı insanın arkasına yerleştiren bu satırlar aynı zamanda atmosfer olarak da romanın tematik kurgusuyla uyumludur:

> *"Bu mevsimlerde akşamüstleri güneş batarken Ankara, ne kadar güzelleşir!*
>
> *Kankırmızı yuvarlak bir külçe karşı dağların üstüne doğru yavaş yavaş inmeye başlar, yekpare, geniş bir billur parçası haline giren ufuktan misli görülmemiş bir renk ve ışık yağmuru boşanır ve bütün gün, dermeçatma binaları, ıssız caddeleri, yetim anıtları, bodur akasya ağaçlarıyle çığ bir aydınlık içinde uyuşmuş kalmış çıplak şehrin çelimsiz gövdesi, birdenbire en halis erguvanlara bürünmüş olarak silkinip doğrulur. Biraz önce her biri bir «Gureba Hastanesi»ni andıran binalar somaki mermerden birer saray şekline girer. O ıssız caddeler, bir donanma gecesinin parıltılarıyle dolup taşar. O yetim anıtların başları yanardöner balelerle süslenip şanlanır. Bodur akasyalar serilip serpilen gölgeleriyle insana yıllanmış çınarlar gibi heybetli görünür ve çepeçevre boz tepeler, öbek öbek mor salkımlarla örtülür."* (Karaosmanoğlu, 1971: 27-28)

Bu şairane ifadeler, Nedim'in iç sıkıntılarını dile getiren 'Bereket versin! Yakında İstanbul'a gideceklerdi.' (Karaosmanoğlu, 1072: 27) cümlelerinden hemen sonra başlar. 'güneş batarken, kan kırmızı yuvarlak külçe, yekpare, billur, renk ve ışık yağmuru ve erguvan' gibi ifadeler Ankara'dan ve buradaki çevrenin sıkıcılığından şikâyet eden Nedim ve benzerlerine cevap gibidir. Benzer bir şekilde 'akşamüzeri, derme çatma binalar, ıssız caddeler, yetim anıtlar, çelimsiz gölge ve Gureba Hastanesi' gibi ifadeler de romanın Kemalizm'in yok edilişini konu edinen bir distopya olduğu düşünüldüğün

de metnin geneliyle uyumlu ve okuyucuya belirli bir ruh halini telkin eder niteliktedir.

Ama ne yazık ki, Ankara'nın bu mucizeli saatinin tadına varan hiç kimse yoktur (Karaosmanoğlu, 1971: 28).[97] Öyleyse kimsenin farkına varmadığı bu güzellikler kimin için betimlenmektedir? Daha önce de ifade ettiğimiz gibi bu uzun betimleme Ankara'nın görselliğinin kelimelerle ifadesi olmayıp bir duygu halinin ve romanın oturtulacağı düşünsel zeminin ifadesidir. Panorama'yı kendinden önceki ütopik metinlere bağlayan düşünsel ya da fikri bağlar da bunun kanıtı gibidir.

Ankara'nın güzelliklerine yabancı ilk grup yerli halktır. Yakup Kadri için yerli halk ifadesi, aksi belirtilmediği sürece inanç, yaşayış ve değerler açısından eskinin sembolüdür. Bu bağlamda aşağıdaki satırlar Yaban ve Ankara'nın girişindekilerle benzer bir işleve sahiptir:

> *"Ama ne yazık ki, Ankara'nın bu mucizeli saatinin hiç kimsenin tadına vardığı yoktur. Yerli halkın zengini, fukarası, güneş batmadan önce eve dönmek âdetinden vazgeçmemiştir. Bunlar, Hacı Bayram Veli Camiinin minaresinden ikindi ezanının ilk yankıları kulaklarına çarpar çarpmaz günlerini sona ermiş farz ederler ve Ankara'nın sokaklarının ıssız, emniyetsiz zamanlarından kalma bir çeşit yerleşik panik hissi içinde dükkânlarının, mağazalarının ve yazıhanelerinin kapanış hazırlıklarına başlarlar. Bu arada bir müşteri çıkıp da gelmeyedursun! Hemen suratları bir karış asılır, ona sövüp saymadıkları kalır.*
>
> *Çok defa, meselâ, o müşteriyi bir küçük çırağın eline bırakıp selâmsız sabahsız sıvıştıkları olur. Her biri, sessiz adımlarla bir gölge gibi duvar kenarlarından yürüyerek tenha ve dar sokakları, daima yeni açılan geniş ve kalabalık caddelere tercih ederek, başları önleri-*

[97] Yakup Kadri, Ankara'nın ya da Anadolu köylüsünün kendine has bir sesi ve güzelliği olduğundan Yaban ve Ankara'da da söz eder ve ne zaman böyle bir şey dile getirse asıl amacı bir inkisarı dillendirmek, ideal olanla hâl arasındaki mesafeyi tespit etmektir.

*ne eğik, kös kös evlerinin yolunu tutarlar. Bu saatte, karı, tezek yanan bir ocak başında, çömelmiş ocak üflemektedir. Gelin veya kız, yuvarlak bir sininin etrafına kalın ve büyük birtakım ekmek dilimlerini dizmektedir."* (Karaosmanoğlu, 1971: 28)

Yukarıdaki betimleme Ankara'nın yerli halkına dair dikkat çekici ayrıntılar içermektedir. Her şeyden önce bu insanlar eski alışkanlıklarının etkisinden henüz kurtulamamıştır. Eskinin en somut örneği ise zamanı (günü) tayin eden güçtür. Bu insanlar için zamanı taksim eden modern kabuller değil Hacı Bayram Camii'nden yükselen ezan sesidir. Öyleyse eski, en somut haliyle bu ezan sesinde kendini göstermektedir. Modern hayatın zaman mefhumu gibi yollarını ve caddelerini de kabul etmeyen bu insanlar, ıssız ve dar sokakları tercih ederler. 'Sıvışmak, gölge gibi duvar kenarından yürümek, başları önlerine eğik, kös kös, sessiz adımlar' gibi ifadeler bu insanların "yeni" karşısındaki durumlarını izah için seçilmiş gibidir. Yerli halk, korktuğu ve bilmediği için eski alışkanlıklarının esiri olarak gösterilir. Evde kendilerini bekleyen hayata dair ayrıntılar da eskiye aittir. Ocak başında bir 'karı', sofra kuran gelin veya kız, gündelik hayatın rol dağılımını işaret eder. Ankara'nın ilk bölümündeki eski Ankara'nın tasvirine çok benzeyen bu satırlar, Selma'nın Tacettin Mahallesi ve Sungur Zadeler üzerine gözlemleriyle bire bir uyumludur. Oysa aynı Selma, Neşet Sabit'le birlikte Cebeci'deki evlerinin balkonundan ütopik Ankara'yı da gözlemlemişti. Bu ifadeleri Panorama'yı distopya kılan özelliklerden biri olarak kabul etme nedenlerimizden bir tanesi bu farklılıktır.

Ankara'nın güzelliklerinin farkında olmayan diğer bir grup ileri sınıf devlet memurlarıdır. Akşamüzeri çalıştıkları dairelerden çıkan bu kalabalık hemen otobüs duraklarına koşar. Kimi Gazi bulvarında kimi Yenişehir'deki apartmanlarda oturan bu insanlar arasında Kavaklıdere, Güven, Küçük ve Büyükesat'taki köşklerde ikamet edenler de vardır. Hepsi pırıl pırıl asri mobilyalarla döşeli bu evlerin kilerleri balık yumurtasından taze havyara kadar en nadide mezelik erzaklarla tıklım tıklım doludur. Buzdolaplarında buğulanmış bir Altın

baş rakısı ve salonlarında şimdiden bezik oyununa başlayan eşleri kendilerini beklemektedir. Bu nedenle evlerine giden otobüslere itişe kakışa, döğüşe döğüşe, bir kale fetheder gibi atılırlar (Karaosmanoğlu, 1971: 28).

Ankara'daki Binbaşı Hakkı ve Selma ile Murat Bey ve ailesinin, daha genel bir ifadeyle Yenişehir ahalisinin durumlarını hatırlatan bu hayat tarzı, yerli (eski) Ankaralıların yaşamının zıt kutbu gibi konumlandırılmıştır. Bir tarafta ezan sesiyle evlerine yönelen, kadınların ocak başında yemek hazırladığı eski; diğer tarafta lüks mobilyalarla döşenmiş, soğuk rakı ve meze dolu, kadınların kâğıt oynadıkları yeni, yer alır. Yaşam tarzları açısından hiçbir benzerliği olmayan bu insanların tek ortak yönü, Ankara'ya –temsil ettiği anlama- kayıtsız kalışlarıdır.

Ne tuhaftır ki, Ankara'nın ve memleketin en seçkin insanları olan vekiller de söz konusu manzaranın farkında olmayan, Ankara'nın güzelliklerini göremeyen kalabalıkların bir parçasıdır. Yerli halkı eski alışkanlıklar, üst düzey bürokratları ise lüks hayat kör etmişken; vekillerin durumu daha karmaşıktır. İnkılabı, hedeflenen ütopyaya değil de distopyaya sürükleyen sebepler de içeren bu satırlarda, romanın genelini anlamlandıran birçok ayrıntı dikkat çeker:

> *"Ve yine bu saatte İstasyon Caddesinin Büyük Millet Meclisiyle Parti binası arasındaki tatlı meylini, birtakım ağırbaşlı, ağır yürüyüşlü kimselerin iki yana sallana sallana ve heriki adımda bir durup konuşarak çıkmakta oldukları görülür. Bunlar, başlarını çevirip sağa sola bakmazlar bile. Rahat ve kalantor gösterişlerine rağmen için için kaygılı bir halleri vardır: Umumiyetle fazla kalınlaşmış gövdelerini güçlükle taşıyor gibidirler; hepsi tavır ve edada, kılık kıyafette o kadar birbirleriyle eşittir ki, yabancı bir göz bunları bir tatil günü sivil elbiseler giyinip gezintiye çıkmış, aynıkışladan, aynı rütbeden, hatta aynı bölükten bir alay yedek subaya benzetebilir.Halbuki, hepsi de başka başka yaşlarda, başka başka mesleklerde, başka başka seçim bölgelerinden gelme mebuslardır.Mesela kimi emekli vali veya general, kimi medreseli hoca, kimi köy ağası veya kasaba eşrafıdır ve aralarındaki yaş farklarını en az on beşten başlayarak otuz beş yıllarla*

*saymak lazım gelir. Bütün ömürlerini bir çatı altında geçiren ve –aynı fikirler değilse bile- aynı kaygılarla, aynı emeller, aynı sözler içinde haşırneşir olan bu mebusları bir ailenin fertleri gibi görünüşlerine rağmen, birbirinden ayıran farklar şu saydıklarımızdan ibaret değildir. Birtakım siyasi ve mali hiyerarşiler bunları muhtelif sınıf ve derecelere taksim etmiştir. İçlerinde itibarlıları, gözdeleri, zenginleri olduğu gibi, sıralarda el kaldırıp indirenleri ve başlarını sokacak iki odalı ev bulmakta, kışgelince kömür tedarik etmekte zorluk çekenleri de vardır. Nitekim, o ağır adımlarla Parti binasının köşesine varınca birinci sınıf mebusların birdenbire değişip çevikleşen bir yürüyüşle Bankalar Caddesine saptıkları, öbürlerinin ise daha ziyade ağırlaşan adımlarla Samanpazarı'na, oradan Hal'e doğru yolaldıkları görülür. Bunlar, biraz sonra, evlerinin gündelik yiyecek ihtiyaçlarını tedarik için o kasap benim, şu manav senin diye dolaşıp dururken, öbürleri ya Karpiç'in içki sofraları, ya Anadolu kulübünün oyun masaları etrafında toplanıp eğleneceklerdir.*

*Eğlenecekler mi? Hiç denilemez. Zira, umumiyetle yüzlerinde öyle bir üzüntü, hal ve tavırlarında öyle bir tedirginlik göze çarpmaktadır ki, bunların ferah bir gönülle yiyip içeceklerine, gülüp oynayacaklarına ihtimal vermek mümkün değildir. Hepsinin kulağı kirişte, bir yerden pek ehemmiyetli bir haber bekliyor gibidirler. İkide bir sırayla kalkıp telefon başına gidenler: «Alo, alo; Hanım! Beni arayan oldu mu? Olmadı demek! Eğer olursa ben arkadaşlarla Karpiç'teyim, oradadır, dersin . . . Sekiz buçuk, dokuza kadar. Yok, yok – fazla gecikmem.», «Alo, alo; kimsin? Ha, Ayşe, kızım Ayşe, beni arayıp soran oldu mu? - Sen belki işteydin. Bir de Hanıma sor. Evde yok mu? Pekala; iyi dinle: Arayan olursa, Kulüptedir, dersin. Anadolu Kulübü. Unutma sakın: Anadolu Kulübü!»*

*Vakit vakit garsonlardan biri, onlara doğru yaklaşır veya gözleriyle aralarından birini araştırır gibi oldu mu, hepsinin başı telaşla ondan yana çevrilir. Kimi gözleriyle, kimi kendini tutamayıp yüksek sesle sorar: «Telefon mu? Beni mi çağırıyorlar?»*

*Garson, bazen cevap bile vermez; bazen de, masanın başında oturanlardan bir tanesine sokulup kulağına bir şey fısıldar. Bu zat, elindeki kadehi ya da iskambil kağıtlarını hafif bir titreyişle önüne bırakarak ve ayakları birbirine dolanarak hemen telefona koşar. Bir*

*dakika sonra gözlerinde boş yere gizlemeye çalıştığı bir sevinç parıltısıyle arkadaşlarının yanına döner; tıpkı garsonun biraz önce kendisine yaptığı gibi, onlara doğru eğilip yavaşçacık: «Beni Köşk'ten çağırıyorlar! Müsaadenizle!» der. Bunun üzerine, öbürleri melûlmelûl birbirlerinin yüzüne bakakalırlar.*

*Bunlar için artık bütün akşam, içilen rakı bir zehir, oynanan oyun bir işkence olacaktır. Hepsinin içini bir kurt kemirmeye başlayacaktır: «Acaba neden çağrılmadık? – Acaba bir yanlışlık mı oldu? - Acaba hizmetçi kız, Anadolu Kulübü yerine Anadolu Oteli mi dedi? - Acaba, acaba, acaba . . . »*

*Hele bunlardan bazısı, birkaç günden ya da bir haftadan beri hiç çağrılmamakta ise, eza daha büyük, daha derin, daha devamlı bir ıstırap halini alır. Geceleri göze uyku girmez.Gündüzleri ne yapılıp ne edileceği bilinmez. Allah esirgesin, bir de bu çağrılmamak felaketi, iki aya, üç aya dayandı mı, o felaketzededen artık hiç hayır kalmaz. O felaketzede, bir karasevdaya tutulmuş gibi sararıp solmaya, eriyip bitmeye başlar ve akıbet, içi boşalmış bir torbadan ya da bir hayaletten farkedilmezolur. Ankara'nın, Istanbul'unbütün zevk ve safa kaynakları onun ateşini söndürmeye kafi gelmez. Ne şeref, ne ikbal, ne itibar içindeki boşluğu dolduramaz. Ev · bark isteği, çoluk çocuk mürüvveti, hiç bir şey, hiç bir kimse onu avutamaz."* (Karaosmanoğlu, 1971: 29-31)

Yukarıdaki cümleler, edebi eserin imkânları içinde metnin söylenmeyeni olarak okunduğunda klasik bir betimlemeden farklı anlamlar kazanır. İdeal manada, yeninin (ütopya) kurucusu olarak meclis üyelerinin mevcut durumu ile olması gereken arasındaki mesafe, ütopya ile distopya arasındaki uzaklıkla eşdeğerdir. Ütopyayı kurma yolunda kendilerini adamış olması gerekenler, tekdüzeliği ve bir merkezden idare edilmenin kişiliksizliği, acizliği içinde betimlenmiştir. Ülkeye hizmet etmek yerine Çankaya'ya yakınlığın tayin ettiği hiyerarşi, İnkılabı başka sulara sürükleyen etmenlerin başında gösterilmiştir. Roman boyunca yansıtılan ayrıntılar bu perspektif içinde okunduğunda, eser için öne sürülen dağınıklık yerini hesaplı bir kompozisyona bırakır.

Bu bağlamda, romanı yukarıdaki çerçeve doğrultusunda incelemek için başa dönmek ve Ankara'da Bir Pazar Günü adlı ilk bölümden itibaren anlatılanları bu dikkatle çözümlemek gerekmektedir.

## ESKİ HASTALIK

İlk bölüm Neşet Sabit ile Mansurzade Hüseyin Efendi[98] karşılaşması ile başlar. Çok da arzu edilir bir görüşme olmadığı hissettirilen bu karşılaşmada taraflar kişiliklerinden ziyade temsil ettikleri zihniyetler etrafında konumlandırılmıştır. Bir tarafta yakın zamanda seçim bölgesini ziyarete gideceğinden pazar tatilini okuyup yazarak yahut bahçesini seyrederek geçirmek isteyen yeninin temsilcisi Neşet Sabit, diğer tarafta onun 'Eyvah!' diyerek karşıladığı, Karagözün ışkırlağını hatırlatan garip şapkası, divanda rahat edemediğinden yere oturuşuyla eskiyi temsil eden Mansurzade Hüseyin Efendi (Karaosmanoğlu, 1971: 10).

Temsili bir karşılaşma olarak niteleğimiz bu ziyaretin semiyolojik çözümlemesine geçmeksizin belirtmeliyiz ki anlatıcının seçtiği sözcükler bile bu ilişkinin metin altı göndergeler yoluyla bilinçli bir şekilde kurgulandığını gösterebilecek açıklıktadır. Cevap vermek istemediği bir soru karşısında konuşmak yerine iptidai bir şekilde 'kesik kesik öksürmeyi' tercih eden, haklı olduğuna inandığı bir durumda 'hindi gibi boynunu uzatan' Hüseyin Efendi, 'gülüyor mu hıçkırıyor mu' anlamak mümkün olmayan (Karaosmanoğlu, 1971: 12)

---

[98] Neşet Sabit ve Mansurzade Hüseyin, her ne kadar Ankara romanındaki Neşet Sabit ve Sungur Zadeleri çağrıştırsa da bunları her iki romanın ortak kişiler kabul etmek mümkün değildir. Vakıa, Neşet Sabit, Ankara ve Panorama'da aynı isimle yer bulmuştur ancak bu benzerlik ismin ötesine geçecek bir ayrıntıdan yoksundur. İnkılap için hayatını vakfeden Neşet Sabit'in Panorama'daki Neşet Sabit'le somut hiçbir benzerliği yoktur. Mansurzadeler ile Sungur Zade ailesi arasındaki ilişki de yaşam şekilleri ve değerler dünyasının benzerliği ile sınırlıdır. Açık isim farklılığı, bu iki ailenin iki roman arasında ortak karakter olmadıklarını kanıtlamaktadır.

acayip bir nesne gibidir. Bunun için Neşet Sabit, onu folklorik bir kalıntı gibi izlemektedir[99]:

> *"Ona bir acayip nesneyi seyreder gibi, hayretle bakıyordu. Başının üstündeki uydurma şapkasından kalın örgülü yün çoraplarına kadar derme çatma kılığının bütün öteberisi; oturuşu, kımıldanışları, bir dizini büküp öbürünü kaldırışları ve nihayet, o koyu Orta Anadolu şivesi, Neşet Sabit'te açılan bahisten bin kat daha büyük bir ilgi uyandırmıştı. Ecnebilerin 'folklor' adını verdikleri şeylerin hepsi Mansurzade'de toplanmış gibiydi ve elleriyle yüzünün derisi Ankara taşının rengindeydi. Vücudundan odanın havasına sinsi bir kokunun yayılmakta olduğunu hissetmekteydi."* (Karaosmanoğlu, 1971: 13)

Neşet Sabit, kahvesini içtikten sonra elinin tersiyle ağzını silen bu komşusunun tedirgin edici ziyaretinden artık adeta memnundur. Çünkü ona değme müzelerde görmeyeceği bir folklorik müşahede imkânı sunmuştur. Görüldüğü gibi anlatıcı, aktardığı tablo karşısında bir hayli özneldir ve bu durum bir amaca dönüktür. Böyle olduğu için Hüseyin Efendi, temsilcisi olduğu eskinin, yeniye rağmen nasıl var olabildiğini izah edecektir:

> *"Emme sen bana diyeceksin ki, ya bu deveyi gütmeli, ya bu diyardan gitmeli! Deveyi güdeceğiz tabiî... Biz güdemezsek evlâtlarımız güdecek! Medeniyet kervanına katılmazsan yolda kalırsın. Yolda aç biilaç kalırsın. Kimseler dönüp halin nedir? diye başını senden yana çevirmez. Bunu anlamayacak kadar geri kafalı değilim. He, he, he!. (....)*
>
> *Medeniyet... Avrupa medeniyeti! dedi. Bilir misin, bunu neye benzetirim: otobomile. Otomobil, caddenin ortasından son sürat gidiyor. Sen bunu, önüne geçip, durduramazsın. Ya kenara çekilirsin; ya altında ezilirsin... Haa, bir de, bunun içine binmek var. (Sesini acıklı bir sır tevdi ediyormuş gibi yumuşatıp yavaşlattı) Evet, bir de bunun içine binmek var. Emme, ben sana bir şey diyeyim mi? Otomobilin dümeni elinde olmadıktan kelli, içine binmek marifet değil! Makineyi bileceksin, o nasıl kullanılır öğreneceksin. Yani ona sahip olacaksın*

[99] Bu ifadeler Yaban'daki Salih Ağa ve köye dair betimlemelerin zihniyetini yansıtı

*Yoksa, makine sana sahip olur. Onu ilminden anlayan şoför seni istediği yere götürür, o senin emrine tabi olacağı yerde bakarsın, sen onun emri altına girmişsin."* (Karaosmanoğlu, 1971: 13-14)

Hemen birkaç cümle öncesinde ilkel bir kalıntı olarak tasvir edilen Hüseyin Efendi için, hayatta kalma içgüdüsü dışında izahı olmayan tespitlerdir bunlar. Yakup Kadri, distopyaya giden yolu farklı açılardan gösterme arzusunu açığa vurmuş gibidir. Eskinin yıkılıp gittiğini zanneden ve bu yüzden kendi ikbali dışında bir endişe taşımayan bir tip olarak Neşet Sabit, farkında olmadan ütopyanın yıkılışını hazırlayan bir küçümseme ile dinler muhatabını:

*"Bu orijinal medeniyet tarifi, bu gerilikle ilerilik arasındaki samimî mukayese, Neşet Sabit'in bir kulağından girip öbür kulağından çıkıyordu. Zira o da arkadaşlarının çoğu gibi, artık bu çeşit mevzuların hiçbir manası kalmadığına hükmedenlerdendi. İnkılâp olup bitmiş, inkılâp prensipleri kanunlaşmış; sağlam temeller üstünde yeni ve ileri bir cemiyet binası kurulmuştu. Bunun alt katında bazı fosiller daha birkaç zaman için bir şeyler homurdanabilirdi, artık hiç bir yankı uyandıramazdı. Ancak, şu halının üstündeki adam gibi, insana ya gülmek arzusu, ya da baş ağrısı verebilirdi. Nitekim Neşet Sabit bu baş ağrısını hissetmeye başlamıştı. Mansurzade Hüseyin Efendi, hâlâ bir nargile gibi guruldayıp duruyordu. Önce tuhaf ya da gülünç, sonra can sıkıcı bir şekil alan bu monolog daha ne kadar sürecekti? Neşet Sabit, birkaç defa saatine baktı. Yemek zamanı gelip geçmişti bile. Fakat Mansurzade oralarda değildi. Zira o, öğle yemeğini sabahtan yemişti. Ev sahibini de öyle yapmış sanıyordu:"*(Karaosmanoğlu, 1971: 14)

Öğle yemeğini sabahla birleştiren ve adım adım hedefine doğru ilerleyemeye kararlı eskinin karşısında, vazifesini yapmış olmanın rehavetiyle pazar keyfi ve öğünü kaçırma kaygısındaki bir inkılapçı tasviri, bu karşılaşmayı distopyaya giden yol açısından işlevsel kılar. Hatırlanacak olursa Mansurzade ve Neşet Sabit bap komşusudurlar yani yan yanadırlar, dolayısıyla eski geride kalmış değildir; üstelik Mansurzade sınırsız bir servetin sahibi gösterilmiştir ki bu da gelecek

açısından otomobilin direksiyonuna geçme niyetiyle uyumlu bir imadır.

Ankara'ya ait izlenimlerin bir diğeri '(...) Banka İdare Meclisi Reisi Servet Bey ve ailesi etrafında kurgulanmıştır. Anlatıcı, beklenenin aksine önce aile reisini tanıtmayıp, kızı Sevim ve Servet Bey arasındaki ilişkiye odaklanan bir betimlemeyi tercih eder. Sevim, ilk tenis dersinde oldukça yorulmuş, babasının her pazar öğle yemeğinde gazetesini okumayı alışkanlık edindiği masaya çıplak bacaklarını uzatmış dinlenmektedir ve babasının odaya girişi karşısında kayıtsızdır (Karaosmanoğlu, 1971: 15). Kendi varlığı için kızından saygı vb. özel bir davranış beklemekten vazgeçmiş olacak ki Servet Bey, birazdan gelecek misafiri öne sürerek toparlanmasını ister. Buna rağmen gerinerek bacaklarını daha da uzatan Sevim'in görünüşü babasını bile utandıracak serbestliktedir:

> *"Servet Bey onu, ilk defa görüyormuş gibi baştan aşağıya dikkatle süzdü. Sonra birden, acayip bir utanca kapılarak, yüzünü gazetesinin arkasına sakladı: Zira, önünde serili duran bu körpe vücudun dörtte üçünü örten beyaz pike bluziyle, beyaz keten etekliğine rağmen çırılçıplak görünen bir hali vardı; hele genç kızın uzun bacakları, güneşle esmerleşip ipekleşmiş derisinin üstünü kaplayan altın rengindeki tüyleriyle insanın içerisindeki haram ve ayıp telâkki edilen bazı etkilerden başka duygu uyandırmazdı."* (Karaosmanoğlu, 1971: 16)

İşte Servet Bey, böylesi bir karşılaşma sonrasında tanıtılmak istenmiştir. En önemli vasfı soğukkanlılığı olan Servet Bey muhayyilesi dar, refleksleri kıt bir kişidir. Onun için resmi vazifesi ve kazanç getiren işleri dışında üzerinde durulacak bir hadise söz konusu değildir. Az söyleyip çok dinlediği için herkes onu ölçülü ve saygılı bulmaktadır. Bu özelliği sayesinde en sıkıntılı durumlardan kolayca sıyrılmasını bilir. Bundan dolayı bazı nüfuzlu mebuslar, kasaba eşrafı sıkıştıklarında ona başvurur. Her ne kadar Servet Bey, kendi çıkarına olmayan bir iş için parmağını bile kıpırdatmazsa da insanlar daima ona müteşekkirdir. Böylesi durumlarda sarıldığı 'Hay hay! Başüstüne,

emredersiniz. Hiç merak buyurmayın, muhakkak ki bir çaresini buluruz' cümleleri onun en büyük silahıdır (Karaosmanoğlu, 1971: 16-17). Servet Beyin gözünü boyadığı sadece iş bilmez birkaç eşraf ya da mebus değildir. Onu Ankara'nın bir parçası kılan da budur, Ankara Hükümeti de neredeyse bütün hukuki müşkülleri için ona güvenmektedir:

> *"Büyük hukukçu! Cumhuriyet hükümetinin Babıâli kadrolarından devraldığı memurlara Ankara'da verilen bu yüksek paye, Servet Beyde de son haddini bulmuştur. Onun için değil midir ki, kendisi yalvarıla yakıla bu inkılâp rejimine mal edildiği günden beri devlet başında bulunanların gönülleri artık birçok bakımdan ferahtır. Bir banka mı kurulmak isteniyor? Statüsünü hazırlarsa bizim Servet Bey hazırlar! Tasfiye edilen bazı ecnebi şirketler yüzünden herhangi bir hükümetle armamızda mali ihtilaf mı çıktı? Hallederse Servet Bey halleder! Borçlar meselesinin kökünden kesilip atılması için bir formüle mi ihtiyaç var? Bunu bulursa ancak bizim Servet Bey bulur! Halbuki Servet Beyin bugüne kadar hiçbir davayı kurtardığı, hiçbir zor işin üstesinden geldiği ve sırf onun bilgisine dayanılarak tek bir müessesinin kurulduğu görülmemiştir. Zavallının zaten ettim, yaptım diye bir iddiası yoktur. Kendini köşeciğinde rahat bıraksınlar, bundan başka bir şey de istemez."*(Karaosmanoğlu, 1971: 16-17)

Anlatıcının, kendi kızına dahi söz geçiremeyen Servet Beyin Cumhuriyet hükümeti tarafından yalvara yakıla adeta bir kurtarıcı olarak Ankara'ya çağrılmasından ne kadar rahatsız olduğu kullanılan ironik dilde iyiden iyiye belirginleştirilmiştir. Servet Bey de Ankara romanındaki Ahmet Nazif gibi sırf şahsi çıkarları için Anadolu'ya gelmeyi kabul etmiş, hiç bir şekilde buraya ait olmayan tiplerdendir.[100]Bütün gençliği yoksulluk içinde geçen Servet Bey, Mülkiye'yi bitirip Meşrutiyet yıllarında Paris'e gönderildikten sonra dolgun maaşlı memuriyetler elde etmiş, Abdülhamit devri bakanlarından birinin kızıyla evlenip içgüveysi olarak Erenköyü'ndeki köşklerden biri-

[100] Yakup Kadri ilginç bir şekilde bankacıları daima çıkarcı, korkak ve bencil tipler olarak çizer; fert ve toplum arasındaki ilişkide yakın durduğu ödev ahlakına dayandırdığı ideal denge adına onları inkılap için tehlikeli ve güvenilmez gösterir.

ne yerleşmiş sığıntının biri olduğunu bu esnada öğreniriz (Karaosmanoğlu, 1971: 18).

Servet beyin eşi için Ankara, tamamen yabancısı olduğu ilkel bir yerdir. Avlunun ortasında çirkef suyu akan, ayakyolu evin dışında, baş edilemez bir kokunun her yanı kuşattığı bu Anadolu tablosunun değişmez ayrıntılarından biri de mandalardır (Karaosmanoğlu, 1971: 17).[101] Yarısı İstanbul'da yarısı Ankara'da geçen bir yılın sonunda Ankara'da bir ev edinmeye güçbela karar veren Servet Bey, buna rağmen Ankara'nın başkent olarak kalabileceğinden emin değildir (Karaosmanoğlu, 1971: 18).

Servet Bey ve eşi Ankara'ya ne kadar yabancıysa çocukları Sevim ve Nedim de onlar kadar hatta daha fazla yabancıdır. Sevim, dünyaya yalnız Hollywood filmleriyle bakar. Sevebileceği delikanlılar ya da benzemek istediği genç kızlar daima bu filmlerdekilerdir. Sinema perdelerinde görmediği her şey Sevim'in ilgi alanı dışındadır. Tenis öğrenmek ya da ata binmek istiyorsa bu filmlerin etkisiyledir (Karaosmanoğlu, 1971: 21-22). Bu ayrıntılar vasıtasıyla Sevim'in babası karşısındaki serbestliği ve kılık kıyafetindeki pervasızlığı da açıklanmış olmaktadır.

Nedim, hiçbir işe yaramayan, baba parasıyla sürdürdüğü hayatından zevk alamayacak kadar doymuş, at yarışları dışında ne kadınların ne de başka bir şeyin heyecanlandırabildiği tufeyli bir tiptir. O ve çevresindeki gençler Ankara sayesinde zengin olmuş ailelerin hiçbir şey üretmeyen ama hiçbir şeyle de tatmin olmayan işe yaramaz varisleridir. Arabasında bir Macar dansözle gezen Macit ve Seyfi Nedim'le birlikte bu tablonun diğer figürleridir. Burada inkılabı bir yerlere getirdiği insanların yeniye bir şey katamadıkları gibi onların yetiştirdiği nesillerin de köksüzlüğü açıkça vurgulanmak istenmiştir.

---

[101] Bu Anadolu karikatürü Yakup Kadri için sıkça kullandığı bir kalıp gibidir. Özellikle Ankara'da Selma'nın Anadolu ve Tacettin Mahallesi'ndeki evinin betimlendiği satırlar nerdeyse aynı ifadelerden oluşur.

Servet Beyin eşi Naşide Hanım, Ankara'ya mahkûm olmanın üzüntüsünü sürekli yenilediği mobilyalar, sıkça gidilen Avrupa seyahatleri ve oğlunun genç kızlar üzerindeki muzafferiyetleri ile yenmeye çalışan tam bir salon kadınıdır. Yıllarca şahsiyeti silik bir adamın karısı olmanın zilletiyle körleşmiş nefsini, oğlunun bu monden muvaffakiyetlerinde sanki son gürlüğüne ermiş, yeniden tazelenen gönlünde bir geçmiş zamandan öç almak şevki uyanmış gibi kibirlenen Naşide Hanım da Ankara'ya değil İstanbul'a ait bir tip olarak sunulur (Karaosmanoğlu, 1971:26).

Mühendis Ragıp, Servet Bey ve ailesinin yakınlarından biri olarak tanıtılır. O, bu eve daima hediyelerle gelen, Servet Beye giriştiği arsa spekülasyonlarında ciddi yardımları dokunan buna mukabil herhangi bir karşılık beklemeyen bir tip gibidir. Ancak ilerleyen bölümlerde Sevim'e karşı beslediği duyguların bütün bunlara sebep olduğu ortaya çıkacaktır.

Yakup Kadri için inkılabı ölüme götüren hastalıkların en amansızı İstanbulluluktur. İstanbul, onun için tüm değerleri ile yıkılışın, çürümenin, köksüzlüğün ve eskinin sembolüdür. Yaban ve Ankara'da dile getirilen bu teşhisin en keskin görünümü Sodom ve Gomore'dedir. Panorama'yı bu metinlere bağlayan bir devamlılık, ilk sahnelerde Servet Bey ve çevresi yoluyla katılır; bu, romanı distopya kılan özelliklerden bir diğeridir.

Ankara'nın bir Pazar gününe ait son sahne mebus Halil Ramiz çevresinde kurgulanmıştır. Yıllarca kendini Şef'in yakın arkadaşları sırasında görmeye, hemen her akşam sofrasında yer almaya alışmışken birden bire gözden düşmüş bir kişiliktir. Halil Ramiz, Atatürk'ün çocukluk, gençlik ya da silah arkadaşı değildir. İzmir'in kurtuluşu sonrasında rastladığı gençlerden biridir. Ateşli ve milliyetçi bir öğretmen olarak Gazi'nin dikkatini çekmiş çok geçmeden de vekil seçilmiştir. Vekilliği süresince daima liderinin yanında olmuş, kürsüden onu ve planlarını güçlü bir şekilde savunmuştur. (Karaosmanoğlu, 1971: 31). Şef'e ve Şef'in ortaya attığı inkılap davasına hala sadık

olan Halil Ramiz, neden gözden düştüğüne bir türlü anlam vermemektedir.

Halil Ramiz'in kendi durumu dolayımında inkılabı değerlendirdiği bu düşünceler, Panorama'yı distopya kılan fikri temeller olarak dikkat çekici ayrıntılar ve tespitler barındırır:

> *"Böyle düşünürken Halil Ramiz'in kendi derdi memleket ölçüsünde bir genişlik alıyor ve yüreğine henüz ad koyamadığı bir hüznün karartısı çöküyordu. 'Acaba, diyordu, hakikatte, acaba asıl kalıplaşan, otomatlaşan şu on yaşına henüz girmiş inkılâp mıdır? Eğer öyleyse, Türk milletinin bu son kurtuluş ve kalkınma hamlesi de boşa gitmiş; Tanzimat ve Meşrutiyet tecrübelerinin yanıbaşında, tarihin tozlu vesikaları arasına göçüp katılmak üzere demektir.' Bununla beraber, Halil Ramiz'e göre, ortaya atılan davaların hiç biri daha halledilmemiştir; Büyük Millet Meclisi 'zabıtname külliyatını' dolduran ileri inkılâp kanunlarınınhiçbri henüz hayata geçmemiş ve Kemalizm prensipleri çorak vatan topraklarına kök salmak şöyle dursun, henüz birkaç kişinin elinde evrilip çevrilmeye mahkûm birer laboratuvar nebatı halinde kalmaktan kurtulamamıştır.*
>
> *Herkes şapka giyiyor, sakal ve bıyıklar traş edilmiştir, kadınlar peçelerini sıyırmışlardır, soireel'ersoiree'leri, balolar baloları takip ediyor, okullarda kızlar oğlanlarla bir sırada ders okuyor, spor meydanlarında yarı giyimli yarı çıplak birbirleriyle boy ölçüşüyor, yerde otomobil, havada uçak kullanmasını biliyor ve paraşütle atlayan kahraman gençler arasında artık hiçbir cins farkı kalmamıştır. On yıl içinde, bozkırın ortasında, bin yıllık İstanbul şehrinden daha mükemmel, daha medenî binaları, caddeleri ve meydanlarıyle bir devlet merkezi kurulmuştur. Yüzlerce, binlerce kilometrelik demiryolları, bir vücuttaki şahdamarları halinde dağınık vatan parçalarını birbirine bağlamak üzere doğuya, batıya, dal budak salıyor.*
>
> *Evet, bunların hepsi gerçektir. Fakat birer tarihi vakıa olarak bunların kıymeti nedir? Festen şapkaya geçmenin, kavuğu atıp fesi giymekten daha büyük bir ehemmiyeti var mıdır? Tanzimatçı dedelerimiz de tepeden tırnağa kıyafet değiştirmişlerdi; sakal ve bıyıklarını o devrin Avrupa modasına göre kesip taramışlardı. Dazlak kafalarının saçlarını enselerine kadar uzatmışlardı. Garp sisteminde okullar,*

*kışlalar, hastaneler açmışlardı, tersaneler, tezgâhlar, fabrikalar kurmuşlardı. Harem kapılarını aralamışlar, kızlarına okuyup yazma öğretmişler, musiki dersi verdirmişlerdi. Lâkin, bütün bunlar, elli altmış yıl sonra bir Yeniçeri kıyamından farkı olmayan '31Mart'ları bir Kabakçı Mustafa isyanından ayırdedilmeyen Babıâli baskınlarını önleyebildi mi?*

*Halil Ramiz, iki inkılâp arasında bu aşırı kötümser mukayeseyi yaparken, için için bir haksızlık işlediğini sezmekle beraber, kendini yine derin bir ümitsizliğe düşmekten kurtaramıyordu. Yüzyıllardan beri sapan yüzü görmemiş uçsuz bucaksız kıraç topraklarıyle, birer termit yuvasını andıran köyleri, kasabalarıyle, sönmüş volkanların korkunç ıssızlığını taşıyan çıplak dağlarıyle, tuzlu gölleri, çamur renginde boğum boğumırmaklarıyle Orta Anadolu'nun kasvetli levhasını kuşbakışı bir manzara halinde görür gibi oluyordu. Halil Ramiz, kendisi bu ülkeden olduğu –ve her yıl seçim bölgesini adım adım gezip dolaştığı için- bu topraklar ne tüyle ürpertici bir facia sahnesidir, bu köyler, bu kasabalar nasıl bir taaffün 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 murakebeye dalması ona yeter gelirdi.Bazen muhayyilesini zorlayıp bu kadar uzaklara gitmesine de hacet kalmazdı. Zira, Kalaba köyü şuracıktadır; zira Sincan köyü beş on adım daha ötededir. Ankara'nın arka mahallelerindeki hayat ise oradakinden pek farklı değildir.*

*Bununla beraber Halil Ramiz –gittikçe artan bu kötümserliğine rağmen- Kemalizm inkılâbının meydana koyduğu eserin azamet ve mehabetini takdirden vazgeçemiyordu. Lâkin bu eser, ona tepesi yerde, temelleri havada ve her an devrilmek tehlikesi içinde bir Ehram gibi görünüyordu."* (Karaosmanoğlu, 1971: 32-33-34).

Halil Ramiz'e ait bu düşünceler, romanın kısa bir özeti gibidir. Gerek buraya kadar anlatılanlar –Servet Bey ve çevresi, Ankara'nın memurları vb.– gerekse bundan sonra anlatılacak olanlar bu düşüncelerin olay ya da fikir planında müşahhaslaştırılması dışında bir amaca hizmet etmez. Bütün mesele inkılabın yüzeysel bazı gelişmeler

öne alınarak bitmiş kabul edilmesi, onu kökleştirecek kadroların bir şekilde tasfiye edilerek yıkılışın önünün açılmış olmasıdır.[102] Romanın ikinci bölümüne 'Sahne Ardın Olup Bitenler' adının verilmiş olması da metnin niyeti açısından bu tespiti doğrular.

Daha önce inkılabı ideal ufkundan uzaklaştıran etkenlerin Yakup Kadri romanlarında benzer şekillerde ele alındığı belirtilmişti. Bunlardan ilki inkılabı yanlış anlayan, Batılılaşmayı sığ taklitçilikle bir tutan, bireysel menfaatlerini toplumun çıkarlarının üstünde kabul eden kadrolardır; ikincisi İstanbullulaşmak hastalığıdır ki Sodom ve Gomore'den itibaren köksüzlüğü işaret eder, üçüncüsü ve belki de en yıkıcısı gericiliktir. Bir leitmotive olarak kabul edilebilecek bu tespitler ütopyayı kuran romanlarda –Sodom ve Gomore, Yaban ve Ankara- olduğu gibi Panorama'da da varlığını devam ettirir. Söz konusu eserleri bir arada tutan böylesi bir metinlerarasılık Panorama'da ilk bölümde inkılabı anlayamama ve köksüzlük örnekleriyle, ikinci bölümde eskinin yıkıcı varlığının sürdüğünü gösteren sahnelerle somutlaştırılır. Tahincizade Hacı Emin Efendi ve çevresinin maceraları bu bağlamda işlevselleşir.

[102] Tepesi yerde, temelleri havada ehram benzetmesi Marks'ın Engels idealizmine yönelttiği eleştiriye açık bir göndermedir.

## DÜŞMAN UYANINCA

Tahincizade Hacı Emin Efendi, Şapka Kanunu çıktığı günden beri evinden dışarı adımını atmayan tam bir 'steroetiptir' (Belge,1998: 24). İşgalcilerle bile iyi geçinmesini bilmiş bu tüccar, başındaki fesi çıkarmaktansa sekiz dokuz yıldır evden çıkmamayı tercih edecek kadar inatçıdır (Karaosmanoğlu, 1971: 35). Anlatıcı inkılabın tam karşısına konumlandırdığı bu tipi mümkün olan en ağır imalar ve ithamlarla takdim eder. Şapka giymektense ev hapsini tercih eden Hacı Emin Efendi, dinine düşkün samimi bir Müslüman zannedilmesin diye okuyucuya farklı bir yorum alanı bırakmayacak bilgileri ard arda sıralar:

> *"İşte gidiş o gidiş oldu; Tahincizade, o günden beri sekiz dokuz yıl içerisinde bir kerecik olsun mağazasının semtine uğramadı. Gerçi her akşam oğluyla hesapları gözden geçiriyor; filân yere ne satılmış, falan yerden ne alınmış, sorup bakıyor, arasıra öbür oğlunu çağırtıp çiftlik işlerine, zeytinliklerine, ormanlarına, bağlarına dair malûmat alıyor ve onlara lâzım gelen emirleri veriyordu. Avukatı Hafiz Necati, koynunu şişiren kâğıt tomarlarıyle hafta sekiz, ay otuz, onu ziyarete gelir; filân yerin köylüleri aleyhine talep edilen haciz kararının ne netice verdiğini; metruk malların ödenmemiş taksitlerinden dolayı Maliyeyle çıkan ihtilâfin halli için yapılmakta olan teşebbüslerin ne safhaya girdiğini, şu yetimlere veya bu dula ait haklara el uzatmak için ne çarelere başvurmak gerektiğini, karşılıklı birçok hileler yüzünden İstanbul'daki komisyoncuyla aralarında çıkan sayısız anlaşmazlıkların ne suretle tatlıya bağlanabileceğini vesaire vesaire söyler, görüşürdü."* (Karaosmanoğlu, 1971: 35-36)

Halil Ramiz'in inkılabın kökleşmediğine, donup kaldığı ve başarısızlığa mahkûm göründüğüne dair fikirlerinden sonra Tahincizade tam bir örnek vakadır. Köylüyü kandırmaya, yetimin malına, dulun hakkına el uzatmasına bakılarak onun samimi bir Müslüman olmadığı anlaşılacak, diğer yandan inkılaplar sonrasında ortalıkta görünmese de perde arkasından her şeyi kontrol etmeyi sürdüren gerici tehlikeyi temsil edecektir.

Hacı Emin, işgalcilerle işbirliği yapmasına karşın nasıl olmuş da yeni Türkiye'de servetine servet katmayı başarabilmiştir? İşgal sonrasında memlekete ilk giren askerlere lokma ve helva dağıtan, subay ve komutanları evinde misafir eden Hacı Emin, bu şekilde iktidarı; üç defa hacca gitmek, yılda dört beş kez mevlit okutmak, hatim indirtmekle de halkı kandırabilmiştir (Karaosmanoğlu, 1971: 36). Bütün bu tafsilat Hacı Emin ve temsil ettiği zihniyetin riya sayesinde gizlenmiş olduğunu göstermek içindir. Yaşanılan hayat ve inkılabın geleceği açısından önemli görülen bu durum Hacı Emin'in ev içindeki davranışlarının anlatıldığı bölümlerde somut bir şekil alır: Evdeki kadınlara karşı son derece sert davranan Hacı Emin, oğulları geldiğinde birden yumuşarken ne kadar riyakârsa, besleme Fatma'ya yardım etme bahanesiyle yaklaşırken de o kadar riyakârdır. Oğlu Tahir'in Kırka reisliği, Tayyare Cemiyeti'nin reisliği yanında kurulması kararlaştırılan kooperatifin de reisi oluşu (Karaosmanoğlu, 1971: 40), ilk sayfalarda Mansurzade'nin dile getirdiği otomobilin direksiyonunda olma rüyasının somut hali olarak okunmalıdır.

Romanda anlatılanlar 'görünen' ve 'olan' zıtlığı içinde devam eder. Tahincizade Emin Efendi'nin oğlunun haber verdiği vekillerin ziyareti alegorik bir hikâyeye dönüştürülür. Misafirleri vali, fırka başkanı, belediye reisi ve şehrin önde gelenleri karşılar. Bu karşılamanın ne kadar göstermelik olduğu vurgulandıktan sonra ayrıntılara geçilir. Vali İhsan Turan Bey, kendisinden önceki valilerin tamamlayamadığı konağı bitirmiş ve memlekete yapabileceğinin bununla sınırlı olduğunu zanneden bir yöneticidir. Bu haliyle, Halil Ramiz'in tenkit ettiği, inkılapların yerleştiğini zanneden iktidarın sembolüdür:

*"Valilerin oturacağı büyük binanın yapılıp kurulması nihayet geçen yıl sona ermişti. Bir sürü idarî ve siyasî sebepler yüzünden nice zamandır tamamlanamayan, hep sürüncemede kalan ve kaç devlet amirinin başını yiyen bu kocaman yapıyı bitirmek, döşeyip dayatmak ve parlak bir törenle açmak şerefi şimdiki Vali İhsan Turan Beye nasip olmuştu. Lâkin, İhsan turan, bunu yapmakla halkın duasını mı aldı? Kendisine aferin mi dediler? Ne gezer! Yeni vazifesine başlar başlamaz, güya memlekette halledilmesi gereken başka bir mesele yokmuş gibi, ayağının tozuyla konak işine sarılışı ancak itibarının kırılmasına sebep olmuş ve halk arasında bazı söylentilere yol açmıştı. Binaya lüzumsuz yere bir takım süsler yaptırdığı, Ankara'dan yol paraları vererek birtakım yabancı ustabaşılar, bezgiciler çağırdığı, her kata bir banyo koydurduğu ve mobilyalarını Avrupa'dan getirttiği söyleniyordu. Hattâ bu yüzden ona şöyle bir ad da takmışlardı: 'Lüküs Vali'.*

*Bütün bunlar İhsan Turan'ın kulağına gitmekle beraber onu, doğru bildiği bir yolda azimle gitmekten alıkoyamıyordu. İnkılâpçılık başka türlü olur mu? Gazi, her söylenene kulak assaydı, şu büyük eseri meydana getirebilir miydi? İhsan Turan, Türk Ocakları'ndan yetişme, ileri fikrli bir milliyetçidir ve ileri bir Türk cemiyetinin kurulması için işe evvelâ halkın sosyal hayat şartlarını değiştirmekten başlamak gerektiği kanısındadır. Halka, medenî bir surette yaşamak, 'muasırlaşmak', garplılaşmak nedir? Bunları birtakım canlı belgelerle öğretmek, daha hiçbir resmi sıfatı yokken bile birkaç arkadaşıyle beraber modern köyler kurma teşebbüslerine bunun için atılmış, ilk kaymakamlıklarında dans ve konferans salonlu kulüplerini bunun için açmıştı*

*(...) Kendisinden önceki Valinin bilmem hangi maksatla yaptırdığı bir beton binayı, baştan başa değiştirmiş, lokantası, büfesi, oyun odaları, dans ve konferans salonlarıyle aklınca modern ve Avrupakârî bir 'kulüp' haline sokmuştu, hattâ buna bir de küçük sahne ilâve etmeyi unutmamıştı. Gerçi bu kulüp'e, birkaç memur ailesinden, birkaç genç öğretmenden başka kimsenin uğradığı, dans salonunda kimsenin dans ettiği veya konferans verip dinlediği, sahnede kimsenin tek bir oyun seyrettiği yoktu. Lokantası ise hiç işlemiyordu ve bunu tutan adama hükümetçe bazı yardımlar yapmak gerekiyordu. Lâkin bu vaziyet karşısında Vali, yine hiç fütur getirmiyor: 'Günün birinde alışırlar.' diyor ve önayak olmak maksadıyle karısını yanına alıp haftada*

*hiç değilse iki üç akşam buraya 'şeref' vermekle kalmıyor, şehrin ileri gelenlerini de el altından aynı harekete teşvik ediyordu."* (Karaosmanoğlu, 1971: 41-42)

Görüleceği gibi inkılabın temsilcisi olarak valinin yaptıkları ile Halil Ramiz'in Ankara iktidarı için tespitleri neredeyse aynıdır. Bütün bunların Tahincizade ve oğullarının her şeyi kendi çıkarları doğrultusunda yürüttüklerini gösteren konuşma sonrasında aktarılması distopyaya gidişi somutlaştırmak içindir. Valinin yapılması gerekeni kendi yaptıklarıyla sınırlı gören bakış açısı ve Ankara'dan gelenleri sözü edilen konakta –tabii kendi başarılarını anlatarak- oyalaması vekillerin halkın gerçek sorunlarıyla karşılaşmasını engellemektedir. Burada da benzer bir durum söz konusudur. Belediye başkanı hiçbir iş yapmamaktadır ve bazı genç partililer bunu değiştirmek arzusundadırlar. Vali kişilik özellikleri ve hayat görüşü açısından bu isteğe karşıdır; parti başkanı Tahincizade Tahir ise kendi çıkarına olmayan hiç bir işe el atmadığından gençlerin yanında değildir. Dikkat edilecek olursa bu tablo da, inkılabın genel durumunu temsil etmesi için kurgulanmış gibidir.

Partili gençlerin yardımına başvurduğu Halil Ramiz'in ateşli inkılapçılığı da valinin inkılabı sosyal hayatla sınırlı görüşü kadar gerçek hayattan kopuktur. Ziyareti sırasında milli ekonomi üzerine heyecanlı bir nutuk irat ettikten sonra gördüğü tepkiler bunu kendisine kanıtlamıştır. Halk kendi bağ sorunlarından hiç söz etmeyip, milli ekonomi, sömürü, fedakârlık gibi parlak ifadelerle süslenmiş nutukları istememektedir (Karaosmanoğlu, 1971: 45).

Anlatıcı vali ve Halil Ramiz üzerinden iktidarın halkın gerçek sorunlarına yabancı oluşunu, Tahincizadeler üzerinden de rejimin kendini uçuruma sürükleyen gelişmeleri görmediğini göz önüne sermiştir.

Belediye reisinin değiştirilmesi meselesi, yukarıdaki izlenimleri içine alan bir olay çerçevesi oluşturur. Söz konusu olay, Halil Ramiz ile Neşet Sabit arasında bir çatışmaya sebep olur. Neşet Sabit,

Ankara'daki mevkiini koruyabilmek içgüdüsüyle böylesi bir meselenin tarafı olmak istemezken, Halil Ramiz, milli ekonomi konusunda olduğu gibi duygusaldır. Buna rağmen Halil Ramiz'in düşünceleri inkılabın aksaklıklarını ortaya koyması açısından önemlidir. İdealist gençlerin belediye başkanı olarak görmek istedikleri Doktor Namık hakkında çıkarılan söylentilerden Neşet Sabit çekinmekte ve endişeye kapılmaktadır. Söz konusu endişelere hak vermeyen Halil Ramiz,, aynı zamanda inkılabın temellerinin göründüğü kadar sağlam olmadığını şu ifadelerle açıklar:

> *"Aynı kimseler bizim aleyhimizde de kimbilir neler söylüyorlar? O kimseler, kimbilir, bütün başta bulunanlara, hattâ en baştakine karşı bile için için ne menfi duygular ve düşüncelerle kaynayıp duruyordur? Bu demagojik endişeleri bir yana bırakalım iki gözüm; hakikati olduğu (gibi) görmeye alışalım. Bu Vilayetin halkı ne zatıâlilerini, ne de bendenizi severek, isteyerek seçmiştir. Hattâ bizi ilk seçişinde ne çeşit insanlar olduğumuzun bile farkında değildiler. Farkına vardıktan sonra da bize hakikî temsilcileri gözüyle baktığına, bizi benimseyip bağrına bastığına ihtimal veremem. Bu halkı kendi arzu ve temayüllerine bıraksan, bilir misin, Büyük Millet Meclisine kimleri gönderirdi? Hani şu bizim İl Parti Başkanı Tahir Beyin şapka giymemek için itikâfa çekilmiş bir babası varmış; işte, tam onun gibileri gönderirdi. Boş yere biz kendimizi aldatıp durmayalım; biz tepeden inme bir inkılâbın köksüz öncüleriyiz ve sayımız o kadar azdır ki, her an milyonların içinde kaybolup gitmek tehlikesine maruz kalabiliriz. Yazık ki aramızda böyle bir tehlikeyi önlemek için muhtaç olduğumuz birlikten eser yok. İçimizden biri, -Namık Ahmet gibi- bazı iftiralara uğradı mı, hemen ondan yüz çevirmeye hazırlanırız."*(Karaosmanoğlu, 1971: 48)

Namık Ahmet'in başarılı bir doktor, iyi bir teşkilatçı ve inanmış bir inkılapçı olmasına rağmen özel hayatına dair söylentiler, partinin inkılapçı kadrolarının onun yanında yer almasına engel olmaktadır. Anlatıcı, Halil Ramiz'in eleştirilerine paralel olarak bu durumu eskinin perde arkasında hükmünü sürdürmesinin örneği olarak su-

nar. Özellikle millet bahçesinin alegorik betimlenişi bu amaca hizmet eden bir üslupla yapılır:

> *"Bir büyük çınarın gölgesi altındaydılar. Bu çınar zaten Millet Bahçesi'nin göze çarpan tek ağacıdır. Vaktiyle şehirden epeyce uzak olan bu noktada, yaz günleri kasaba eşrafının toplanıp hoşbeş ettiği bir kır kahvesi varmış. Şimdi bunun etrafı beton binalarla çevrilmiş, çimden parterlerle bezenmiştir; biraz ötede eski bir çeşme bir fiskiyeli havuz haline döndürülmüştür. Ve daha öteye yine betondan bir kaide üstüne bir Atatürk büstü kondurulmuştur. Halil Ramiz, bir dibinde oturduğu yüz yıllık bu koca çınara, bir de yaşları henüz beş on yılı bulmamış bu yeni yapılara bakıyordu. Genç milletvekili, bütün bunları sanki ilk defa görüyor gibiydi ve kendi kendine söyleniyordu: 'Şu beton binalar, şu partereler, şu fiskiyeli havuzlar, şu tunçtan Atatürk büstü, bu koca çınarın yanında ne kadar uydurma, ne kadar dermeçatma, ne kadar iğreti ve fâni gözüküyor! Sanki bu şeyler bezden ve mukavvadan birer tiyatro dekorudur. Oyun bittikten sonra, sanki bir el bunları birer birer yerlerinden söküp çıkaracak, derleyip toplayarak bir kenara yığacak. Yüz yıllık koca çınarın o saati bekleyen bir hali var. Boğum boğum gövdesi denilebilir ki böyle bir bekleyişin sabırsızlığıyle kıvranıp duruyor.*
>
> *Halil Ramiz, karşısına geçip oturan bu üç adamın tavır ve edasından da böyle bir mana seziyordu. Evet, şu anda onların da her şeyi yadırgayan halleri vardı ve budanmış, tımarlanmış görünüşlerine rağmen onları da bu bakımsız çınarın dallarından ayırdetmek mümkün değildi"* (Karaosmanoğlu, 1971: 50-51)

Söz konusu tablo, bahçede bulunan diğer vekiller hakkında sunulan ayrıntılarla desteklenir. Bunlardan ilki Faik Bey'dir ve 'henüz sakalını yolmazdan ve sarığını çıkarmazdan önce, medreselerin kapatılmasına en şiddetli bir tarzda muhalefet edenlerden' biridir (Karaosmanoğlu, 1971: 51). Diğer iki mebus ise o korkunç sahneye tahammül edemeyip, biri öbürünün ardı sıra toplantı salonunu terk etmişler ve birkaç gün sonra da yangından kaçarcasına soluğu seçim bölgelerinde almışlardı. O zaman bunlardan biri top sakallı bir hacı, öbürü de abanî sarıklı bir şeyhti ve bu sonuncusu dağ mahallesindeki

harap tekkesini oldukça yüksek bir fiyatla Halk Partisine kiralamak suretiyle o zamanlar susmuş olmanın mükâfatını görmüştü'[103] (Karaosmanoğlu, 1971: 51). Halil Ramiz için eskiyi temsil eden bu tiplerin çekinilecek bir tarafları kalmamıştır, onun asıl korktuğu bir bakanlık kapabilmek için her şeyi göze almaya hazır bulunan Neşet Sabit'tir. Bu da Namık Ahmet için dile getirilen düşüncelerin Parti içinde herkesin başına gelebileceğinin göstergesidir.

Halil Ramiz'in merkezden gelen bir telgrafla incelemekle görevlendirildiği Yanyalı Fazlı Bey hadisesi, Tahincizadelerin ve İhsan Turan'ın şahsında somutlaştırılan problemlerin istisnai olmadığını kanıtlar. Mübadillerden Yanyalı Fazlı Bey isminde bir adam Ankara'da yüksek mevki sahibi olan akraba veya hemşerilerinden birinin nüfuzuna dayanarak haksız yere birçok emlak ve emvale el koymuş, bununla da kalmayıp kendisini zorla parti başkanlığına geçirttikten sonra, halkı kasıp kavurur olmuştur (Karaosmanoğlu, 1971: 52)[104]. Meseleyi objektif bir şekilde incelemek için planlar yapan Halil Ramiz, ilk olarak Atikler köyüne uğrayıp halkı dinlemeye karar verir. Ancak arabasının yolu bir jandarma tarafından kesilir ve komutanın kendisini karşılamaya geldiğini öğrenir. Ancak gelenler jandarma komutanı hâkim, kaymakam ve arkalarında Parti erkânından iki kişiyle birlikte bizzat Fazlı Beydir. Vali İhsan Turan gibi Fazlı da vekillerin halkla temasını engelleyecek bir haber ağı kurmuştur (Karaosmanoğlu, 1971: 56). Bu karşılaşmada Fazlı Bey söze hiç karışmaz, başta kaymakam olmak üzere devlet erkânı onun yerine gereken ne

[103] Önceki dönemin bağnaz hocaları ve şeyhlerinin inkılaplar sonrasında birden değişmesi ve yeni duruma uyum sağlamış olmaları Yakup Kadri için fikri sabit gibidir. Ankara'nın ikinci kısmında noel balosunda elinde kadehle gösterilen şeyh, bunun karikatürize edilmiş ilk örneğidir (Karaosmanoğlu,2012: 117).

[104] Yakup Kadri'nin Ankara'sını incelerken ütopyasının özellikle son sayfalarda belirgin bir milliyetçilik taşıdığına değinmiştik. Bu durum karşı ütopyasında da kendini gösterir. Yanyalı Fazlı Bey'in halka zulmedişine ek olarak çiftliğine Türkçe dahi bilmeyen Arnavutları yerleştirdiği, yerli halkla (Türk) dostluk kurmadığı, ev ahalisiyle Rumca konuştuğu ayrıntılarıyla kuvvetlendirilmiştir (Karaosmanoğlu, 1971: 57). Panorama'nın ilerleyen bölümlerinde sözü edilen milliyetçilik üzerinde daha geniş durulacağından burada bir hatırlatmayla yetinilmiştir.

varsa söyleyip yapmaya hazırdır. Fazlı Bey, hepsini acayip bir göz hapsi altına almış, hepsini kıskıvrak iradesine ram etmiş gibidir (Karaosmanoğlu, 1971: 58). Dönüş yolunda Avukat Kenan beyden olayların içyüzünü dinleyen Halil Ramiz -tabi okuyucu da- halka dayalı bir rejimin eskinin işbirlikçileri tarafından nasıl ele geçirildiğini görecektir.

Panorama'daki Fazlı Bey vakası, Yaban'daki Salih Ağa ve yapıp ettikleriyle büyük oranda benzeşir. Yaban'da eskinin Anadolu insanı üzerindeki gücünün bir temsilcisi olarak sunulan Salih Ağa da halkı sömüren bir eşraf tiplemesiydi. Bu ve benzeri insanların yeni rejim idaresi altında da varlıklarını sürdürüyor olmaları distopyaya gidişin unsurları olarak romanın kurgusuyla birleştirilmiştir.

Romanın olay mekânı bu sahneden sonra İstanbul'a taşınır. Önce Pertev ve Ziver adında sokaklarda yaşayan iki gencin sonu karakolda biten maceralarına değinilir. Ardından karakol vasıtasıyla Komiser Hamdi Bey hakkında bilgi verilir. Sonrasında Servet Beyin kızı Sevim'in başına gelenler anlatılır.

## TUHAF BİR ZULÜM

Pertev ve Ziver, hiçbir kurala tabi olmayan, arzuları ne isterse onu yapan İstanbul sokaklarında serbestçe yaşayan iki serseridir. Ne aile bağları ne de hukuk kuralları bu ikisinin hayatında etkiye sahiptir. Ne bulurlarsa o anki arzuları doğrultusunda tüketen bu ikisinin romanın genel kurgusundaki yeri bugüne kadar izah edilmiş değildir. Adi bir hırsızlık vakasıyla Komiser Hamdi Beyin karşısına çıkartılmıştır. (69) ancak komiserin bu iki serseriyle uğraşacak mecali yoktur. 'Zira Komiser Hamdi Bey, hususî hayatında dünyanın en talihsiz insanlarından biridir. Beş yıl içinde üç defa evlenmiş, her üçünde de saadeti ancak beşer altışar ay sürebilmiştir. Ecelin kara pençesi, bu beşer altışar aylık uğursuz mühletlerin sonunda korkunç bir şaşmazlıkla onun harimine uzanıyor ve birbirinden güzel, birbirinden taze üç eşini, üç hayat yoldaşını elinden alıp bir daha dönülmeyen yere götürüyordu." (Karaosmanoğlu, 1971: 70). Hamdi, mesleğine titiz bir polis değildir, o daha çok batı dillerinden çevrilmiş polisiye romanları okumaktan zevk alır (Karaosmanoğlu, 1971: 73). Önüne gelen vakaları inceleyip suça karışan insanlarla resmi görevliler arasındaki ilişkileri bir ucundan yakaladığında mutlu olan Komiser bu durumlarda Fikret'in Sis şiirinden bir parça okur:

*"Milyonca barındırdığın escad arasından*

*Kaç nâsiye vardır çıkacak pâk-ü dırahşan?*

*Örtün, evet, ey hâile, örtün evet, ey şehr;*

*Örtün ve müebbed uyu, ey facire-i dehr.."* (Karaosmanoğlu, 1971: 74)

Bu şiir, Pertev ve Ziver'in maceraları ve Komiser Hamdi'nin cinayetlerinin İstanbul çerçevesinde okunabileceğinin işaretidir. Romanın asıl olay örgüsü ile ilişkilendirilemeyen bu vakalar (Uç, 2005: 361) ancak bu şekilde kurgunun işlevsel birer parçası hüviyeti kazanır. Hem Pertev ve Ziver hem de Hamdi, İstanbul'un kokuşmuşluğunun temsilcisidir. İnkılap bu kokuşmuşluğu temizlemek yerine - Sodom ve Gomore'de bu arzu edilmişti- bünyesine katınca, bir hastalık gibi onu kemirmeye, çürütmeye başlamıştır. Ancak tıpkı İstanbul'un parıltılı hayatı, sunduğu lüksler gibi bu pislikler de fark edilmemiş, Ankara'dan kaçanlar daima bu 'facire-i dehr'e sığınmışlardır. Komiser Hamdi, bütün eşlerini gıdıklamak suretiyle gülerken öldürmüşse İstanbul da inkılabı eğlenceler ve lüks hırsı içinde çürütmektedir. Bu bağlamda sözü edilen olay halkalarının romanın kurgusunda alegorik bir işlevi olduğu ortaya çıkar. İnkılabı vücuda getiren azınlık, iktidar olmanın getirdiği imkânlar içinde, halktan ve gerçek hayattan kopuk olmanın bir sonucu olarak yapılacak işleri kalmadığını zannederken, yani kurulduğunu zannettikleri ütopyanın zevkini yaşarken ölüme (distopyaya) sürüklendiklerinin farkında değildirler. Yakup Kadri, Komiser Hamdi'nin son eşi gibi adım adım ölüme yaklaşan inkılabı uyarmak için roman boyunca çırpınır.[105]

[105] Roman içinde Halil Ramiz de Cahit Halid de Kemalist inkılabı Türk milletinin dördüncü ve son kurtuluş ve kalkınış hamlesi olarak niteler (Karaosmanoğlu, 1971: 93). Komiser Hamdi de dördüncü eşini öldürmek üzereyken yakayı ele verecektir. Bu ilişki bile Komiser Hamdi vakasının bir alegori olduğunu göstermeye yetecek açıklıktadır.

## CUMHURİYET BAYRAKLARI

Suadiye'de denize giren Sevim, arkadaşlarının ısrarıyla geç vakte kadar gazinoda oyalanmış ve eve gitmek üzere bir taksiye binmiştir. Aşırı bir hızla ilerleyen taksinin kendisini eve götürmediğini anladığında her şey için çok geçtir. Kendine geldiğinde bir hendeğin içinde üstü başı parçalanmış bir haldedir. Başına gelen acı hadiseyi anlamlandırmakta zorlanan Sevim, "Bütün buralar ne acayip yerlerdi!.. Bundan iki üç yüz yıl önceki eski Amerikan hayatını ve o devirlerin henüz işlenmemiş topraklarını, üstünde tabancalı atlılar koşuşan Teksas ovalarını gösteren filmlerdeki gibi bir manzara... ne bir dam, ne bir duvar gözüküyor. Biraz ötede bir yol, yamru yumru bir yol, bu donuk tan aydınlığının içinde ıssız, kasvetli uzanıp gidiyor. Sevim kendi kendine 'Ben buraları bir kere daha görmüştüm. Sinemada mı? Rüyada mı? Bilmiyorum." (Karaosmanoğlu, 1971: 79) gibi ilk bakışta anlamsız şeyler düşünür. Sevim'in hayatını Amerikan filmleri doğrultusunda yaşadığı ve Mansurzade'nin otomobilin direksiyonuna geçme arzusu hatırlanacak olursa söz konusu sahnenin tematik kurguyla ilişkisi açıklığa kavuşur. Yakup Kadri, perde arkasında yeninin yanı başında varlığını güçlenerek sürdüren eskinin ve İstanbullulaşma hastalığının bir alegorisi olarak bu tecavüz sahnesini kurgulamış olmalıdır. Bu bağlamda sözü edilen sahnenin ütopyanın yıkılışının ve adım adım distopyaya gidişin yansıması olduğu iddia edilebilir. Çünkü, bunun için sarsıcı ve herkes tarafından ortak kabul görecek bir kirliliğe ihtiyaç vardır. Bunu sağlamadan distopyayı kurgulamak kabul edilebilirlikten uzak olabilirdi.

Osman Nuri Bey ve ailesinin macerası, Sevim'in başına gelenlerin hemen ardından başlar. Hem Tahicizadeler hem de servet Bey ve ailesi hakkında anlatılanlarla kontrast oluşturan bu vaka bir Osmanlı paşasının soyundan gelenlerin hikâyesidir. Cumhuriyet döneminde değişik vesilelerle önce varlığından sonra işinden olan Nuri Bey, bir akşam kendisine yapılan tebligatla sakini bulundukları -üstelik- harabeye dönmüş yalının da ellerinden gideceğini öğrenir. Eserde görünen ve hakikat arasındaki mesafeye yapılan vurgu Osman Nuri ve ailesinin başına gelenlerde de belirleyicidir. Anlatıcı, her şeyi Cumhuriyet dönemi iktidarınca elinden alınan Osman Nuri'yi bu doğrultuda betimler:

> *"Osman Nuri Bey, rahmetli babası gibi memleket sevgisini her şeyin üstünde tutan ve bu yolda, gerekirse her türlü fedakârlığı göze alabilecek bir adamdı. Tahsil ve terbiyesi, yabancı dillere vukufu ve şahsî kabiliyetleri, vatan ve milletine babası kadar değilse bile - zira bu zât; İkinci Abdülhamit devrinin parmakla sayılır namuslu ve çalışkan valilerinden biriydi- her halde ona yakın hizmetler gördürecek bir seviyedeydi. Ne çare ki kader ona, bu fırsatı vermemiş ve Osman Nuri bey, ancak geçim zorluklarını önleyebilecek birtakım küçük işler içinde yıpranıp gitmişti. Bugün neredeyse elli yaşına basmak üzeredir ve ücretli bir memur olarak çalıştığı Tekel İdaresi'nde beş yıldan beri hep yerinde sayıp duruyor. Nice gençlik arkadaşları, nice ciğeri beş para etmez kimseler, son otuz yıllık rejim değişikliklerinin üstlerinde bıraktıkları lekelere rağmen, Cumhuriyet Hükümeti'nin en yüksek makamlarına geçtiler. Hattâ kendisinin milliyetçilik duyguları yüzünden kapı dışarı eden Damat Ferit hariciyesinden niceleri büyükelçiliklere kadar yükseldiler, hattâhattâ..."*(Karaosmanoğlu, 1971: 82-83)

Bir tarafta Servet Beyin diğer tarafta Tahincizadelerin yeni dönemde edindikleri konum düşünüldüğünde Osman Nuri ve ailesinin durumunun nasıl bir zıtlık oluşturduğu görülecektir. Dış görünüşe aldanan yeni dönemin muktedirleri, asıl önemli olan hakikati gö remediklerinden Osman Nuri gibi vatanına son derece bağlı insanları zulmederken, rejime ve ülkeye hiçbir bağlılıkları olmayanları hak

etmedikleri yerlere getirerek yıkılışa zemin hazırlamaktadır. Osman Beyin intihar etmek zorunda bırakılışı, kızının türedi bir zenginin metresi oluşu bu duruma trajik bir sembolizm katacaktır (Karaosmanoğlu, 1971: 88).

## CUMHURİYET POSTASI

Panorama'nın kurgusunu fazla girift gösteren unsurlardan biri de asıl olay örgüsüne paralel ilerleyen birden çok olay ve ilk bakışta bütün bunların dışında görünen Ahmet Nazmi ve Cahit Halid mektuplaşmalarıdır. Diyarbakır Lisesi edebiyat ve felsefe hocası Ahmet Nazmi ile İzmir'de Dış Ticaret Ofisi Müdürü Cahit Halid arasındaki bu mektuplardan ilki Diyarbakır'dan gönderilmiştir.

Ahmet Nazmi, gençlik yıllarında Haşim'in şiirlerinden tanıdıkları Dicle ve Diyarbakır'ı ironik bir dille betimler. İnkılabın buralara uğramadığından, uğradığında ise yanlış anlaşılmış kötü bir modernizmden kaynaklanan vandalizm şeklinde zuhur ettiğinden şikâyet eder (Karaosmanoğlu, 1971: 90). Ahmet Nazmi'nin mektubunda da görüleceği gibi inkılap Diyarbakır'daki idareciler tarafından İhsan Turan kadar anlaşılmış ve uygulanmaktadır:

> *"Bu duvarlar içinde yine geçmişten kalma bir yığın çirkinlikler, mundarlıklar da vardır ki, heyhat, bunlar da, her temizlenme ve yenilenme hareketine karşı aynı mukavemeti göstermektedir. yıllar yılıdır, geceli gündüzlü haykırıp durduğumuz (İnkılâp) kelimesinin (i) harfi bile buraya aksedememiş. Kabahat kimde? Bu halkta mı? Hayır, bin kere hayır; kabahat, bir inkılâbın plansız, teşkilâtsız ve tekniksiz yapılabileceği hayaline kapılanlardadır. İki üç maddelik bir kanun, vâliye, polise, jandarmaya birer emir... Her şey olmuş birmiş farzediyoruz; bu kanunların, bu emirlerin –kafaların içi şöyle dursun- hattı dışını bile değiştiremediğini görmek istemiyoruz. Umumî müfettiş bey, -halkı Avrupaî yaşayışa alıştırmak için- misafirlerini akşam yemeğine smokinle kabul ediyor; bizim, lisenin müdürü ise, bütün gün mektebin içinde ökçesiz terliklerle dolaşıyor; biri, yeni sosyal nizamı kurmak,*

*öbürü kafaları işlemek gibi iki çetin vazifeyi üzerlerine almış bu adamların her ikisi de bence, başka başka bakımlardan inkılâp metodumuzdaki 'axiome' hatasının kurbanlarıdır. Ne o, ne de bu bir şey yapmaya muvaffak olamayacak; her ikisi de, ağır bir çarkı, boşlukta döndürüp duracak.*

*(...)*

*Sana, bu satırları, içinde in-cin top oynayan, Halkevi'nin çırılçıplak bir odasında yazıyorum. Bu çizgili kâğıtla, içi hareli zarfı, biraz evvel aşağıdaki bakkaldan satın aldım. Kusura bakma. Bu kültür ocağında kitap filân şöyle dursun, hattâ kâğıt kalem bile bulmak mümkün değil. Bahsettiğim geniş odanın ortasında bir büyük masa duruyor; bunun üstünde, İstanbul'dan, Ankara'dan gelmiş birtakım eski gazetelerle mecmualar hiç el değmeksizin kendiliğinden yıpranıp solmaktadır. Tanrım, hepimize sabır ve selâmet ihsan eyleye, âmin!"* (Karaosmanoğlu, 1971: 91-92)[106]

Ne Halil Ramiz'in durumu ne de Tahincizadeler ve İhsan Turan'ın yapıp ettikleri veya Yanyalı Fazlı ile Servet Beyin yaşadıkları Ahmet Nazmi'nin anlattıklarından farklıdır. Görünen o ki, bu panoramik tabloda yer alan bütün ayrıntılar aynı amaca hizmet için kurgulanmış, görünüşte farklı yer ve zamanlarda gerçekleşen aynı hakikatin iç yüzünü betimlemektedir.

Cahit Halid, arkadaşına cevap olarak yazdıklarında Halil Ramiz'in kendi ekonomik sorunlarına çözüm bekleyen köylülere yaptığı gibi Kemalizm inkılabının nazari temellerini anlatır. Teori ile eylem arasındaki mesafeyi göstermek açısından oldukça ironik bir anlatımdır söz konusu olan. Bunun yanında Cahit Halid, mektubunda bu fikirleri yaymak için bir dergi çıkarma niyetlerinden bahseder. Tam manasıyla bir doktrin ve aksiyon organı olacak bir dergiden (Karaosmanoğlu, 1971: 97).

---

[106] Ahmet Nazmi'nin Diyarbakır'daki psikolojisi ve anlattıkları Yaban'da Ahmet Celal'in söyledikleri arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Bu da diğerleri gibi sözü edilen dört romanı birbirine bağlayan sayısız ilişkiden biridir.

İnkılap ilkelerini geniş kitlelere duyuracak bir dergi göndermesi Yakup Kadri ve arkadaşlarının aynı amaçla çıkardıkları Kadro dergisini akla getirir. Bu durum, gerek Ahmet Nazmi ve Cahit Halid özelinde gerekse inkılaba dair roman boyunca söylenenler genelinde metne otobiyografik bir renk katar.[107] Ankara (1932) romanından itibaren inkılabın hayal ettiği şekilde ilerleyemeyişini problem eden Yakup Kadri, bu mektuplaşmalar ve olaylar üzerinden kendisinin de içinde bulunduğu çevreyi -kurucu partinin devrilmesinin (1950) hemen öncesinde ve sonrasında (1948-1954)- distopyasında gerçekleri görememekle eleştirir.

Ahmet Nazmi, Cahit Halid'in ütopyacı telkinlerini ikinci bir mektupla cevaplar. Burada aktarılanlar, Halil Ramiz'in cevabını bulamadığı soruların yanıtı gibidir. Ahmet Nazmi, inkılabın yerinde saymasına, donup kalmasına sebep olan hadiseleri kendi tecrübesi üzerinden tahlil eder:

> *"Ben geçenlerde, parti müfettişlerinden birine, 'her şeyden önce Kemalizm'in ideolojisini yapmak ve doktrinleştirmek lâzımdır.' demiştim de herif beni az kalsın bir küçük mektep çocuğu gibi tokat layacaktı. Bu Frenkçe laflar da ne oluyormuş? Ne mânâ ifade ediyormuş! Bunlar, hangi yabancı politik merkezlerden alınma tabirlermiş! Maksadım, bir nevi Faşistlik ya da Komünistlik mi yapmakmış! Vesaire, vesaire... ben fikrimi müdafaa etmek istedikçe, o sesini son perdeye kadar yükseltiyor, her sözümü ağzıma tıkıyordu. Onun fikrince, inkılâp olup bitmiş; inkılâbın bütün prensipleri yerine getirilmiş; Cumhuriyet Halk Partisi, önderlerinin sevk ve idaresi altında, tarihî vazifesini tamamlamıştı. (...)*
>
> *Müfettiş Bey, bana İnkılâbın tamamlandığını söylemişti. Bu söz şekli ve özü bozularak ifade edilmiş bir gerçektir. Evet, bugün bence de inkılâp devri kapanmıştır. İnkılâp donmuş, taş kesilmiştir. O, daha bülûğa ermeden, daha ilk adımında ihtiyarlamış; Arterio Skleros illetine tutulmuş, daha doğrusu bir nevi 'çocuk felci'ne uğra*

[107] Bu mektupları okurken, Ahmet Nazmi'de Ankara'nın ikinci kısmındaki Yakup Kadri'yi; Cahit Halid'de aynı eserin üçüncü kısmındaki ütopist Yakup Kadri'yi görmemek gibi olmamak mümkün değil.

*mıştır. Her şeyden önce bu halin sebeplerini araştırmak lâzım geliyor."*(Karaosmanoğlu, 1971: 98-99)

Ahmet Nazmi'ye göre bu durumun ilk sebebi kaybedilen kolektif heyecandır. İkincisi dünün kahraman inkılap önderlerinin bugün ipekli robdöşambrlarına bürünüp, fağfur banyolu kâşanelerinden başlarını bile çıkarmayışlarıdır.[108] Son olarak da kaybedilen kolektif heyecanın üzerine yol gösterecek liderlerden de yoksun kalan idealist gençliğin bürokrasinin çarkları arasına sıkışıp kalmasıdır (Karaosmanoğlu, 1971: 100). Bu durumda sorgulanan ve şüpheyle yaklaşılan yalnızca inkılabın kendisi değil kurucusudur da:

> *"Halk ise, Tih Sahrası'nda kıtlığa uğramış Benî İsrail gibi eli böğründe, gökten inecek 'kudret helvasını' bekliyor ve ümitlerinin boşa çıktığını görünce Musa'dan yüz çevirip ve onun gösterdiği nice mucizeyi unutup homurdanmaya başlıyor. Kayadan sular fışkırtan, denizler ortasında yollar açan, nice müdafaasız boynunu Firavunların satırlarından kurtarmış olan Musa, şimdi çölde tek başına kalan bir adamdır. İstediği kadar Tur-u Sina'ya çıkıp insin, istediği kadar gökyüzünden haber getirsin; artık hiç kimse inanmıyor, hiç kimse dinlemiyor."*[109] (Karaosmanoğlu, 1971: 100)

Ahmet Nazmi'ye göre inkılap ateşi sönmüş, demir çoktan soğumuştur. İnkılabı felç eden hastalıklar oldukça tanıdıktır: İstanbullulaşmak, inkılabı yanlış anlamak, kadrosuzluk ve eski:

> *"Ne vakit sönmüş bu ateş? mi diyeceksin. Ben sana söyleyeyim: Bu ateş, Kemalist Türkiye'nin anahtarlarını Babıâli tembelhanesinin bekçileri eline teslim ettiğimiz gün sönmüştür. O uğursuz ve fosil müessesenin dalkavuk İzzetlileri, idarei maslahatçı Saadetlileri, mankafa Devletlileri aramıza katıldıkları -yalnız aramıza katılmış olsalar neyse- devlet, hükümet makamlarının, hatta Meclis ve Parti teşkilâtının başına geçtikleri andan itibaren bence artık inkılâp rejiminden bahsetmemize imkân kalmamıştır. Bu köhne 'mevzuat' ile Anayasa hükümleri birbirine o kadar zıttır ki, millet, kendisini âdeta bir labi-*

[108] Bu ifadeler Ankara'nın ikinci kısmındaki Hakkı Bey ve benzerlerini hatırlatır.
[109] Mustafa Kemal'i Hz Musa'ya benzeten bu ifadeler Yaban'da sıkça tekrarlanmıştı.

*rent içine girmiş gibi hissediyor; bu dolaşık çıkmazın dehlizlerinde şaşkın ve perişan dolaşıp duruyor, sağa gitse olmuyor, sola sapsa olmuyor, arkaya dönse olmuyor; hiçbir yanda kendini aydınlığa çıkaracak kapıyı bulamıyor.*

*Bu muvazaalı rejimin, bu tezatlarla dolu cemiyetin içinde yetişen gençlik –hani şu Gazi'nin Cumhuriyeti emanet ettiği gençlik!- saflarında ise ya birtakım küçük egoistler, ya benim gibi canından bezmişler, ya da korkunç oportünistler yetişip duruyor. Şu halde maziyi kökünden tasfiye etmemiş, dış örgüsünü kendi bünyesine göre yeni baştan dokuyamamış ve öncü kadrolarını hâlâ teşkil eyleyememiş olan İnkılap âkıbetinden nasıl emin olabilir? Ona, Tanzimat hareketinin üçüncü bir tekerrüründen başka ne anlam verebilirsin?"*(Karaosmanoğlu, 1971: 101)

Görüldüğü gibi bütün olaylar, izlenimler ve düşünceler daha kurulma aşamasındaki ütopyanın hızla karanlık bir uçuruma yuvarlandığını göstermek için kurgulanmıştır. Metnin bir distopya olarak nitelendirilmesinin sebeplerinden biri de bu yoğun kötümserliktir.

## BİR MEVSİM SONU, BİR DEVRE BAŞLANGICI

Söz konusu kötümserlik, Ankara'da bir akşamüzerinin yahut millet bahçesinin betimlenişinde olduğu gibi 'Bir Mevsim Sonu, Bir Devre Başlangıcı' adlı bölümün girişinde de tematik kurguyla uyumlu bir mevsim tasvirine konu edilir:

> *"Halil Ramiz, Ankara'ya dönüşünde –her bakımdan- soğuk bir havayla karşılaştı. Bozkır'ın bu yıl erken başlayan sinsi ayazı cılız akasyaların dallarını ürpertiyor, bahçelerdeki kasımpatılarının boyunlarını bükerek evlerden içeriye sokuyor ve beton duvarlara bir mermer serinliği veriyordu. Çimenler sararmış, yaprak bakır rengi bağlamıştı. Gökyüzünde ise bir buzlucam donukluğu vardı."* (Karaosmanoğlu, 1971: 102)

Halil Ramiz ile uşağı Ahmet arasında bir çatışma ile başlayan bu bölümde Halil Ramiz'in bazı diğer vekiller gibi lüks içinde yaşamayışı vurgulanır. Yakacak kömürü bile olmayan bu vekilin, inkılaba candan bağlı olmasına karşın parti tarafından mahkûm edilmesi öncesinde psikolojik bir tahkimattır yapılmak istenen.

Sonrasında Halil Ramiz'in düşünceleri olarak devrin matbuatı hakkında yorumlar yapılır. İnkılabı olmuş bitmiş kabul eden partililer, basın yayının da hâkimidir. Bu nedenle ülkenin gerçek gündemine dair gazetelerde hiçbir şey bulunmaz. Çoğu Halk Partisi'nden yardım alan bu gazetelerde sadece yeni döneme ve iktidarına övgü yer alır.

Halil Ramiz ile Parti genel sekreteri arsındaki çatışma ise Ahmet Nazmi ile parti müfettişi arasındaki gibi eleştirel bir renk taşır. Namık Ahmet, yapılan seçimle belediye başkanı seçilmiş, parti

merkezi bu seçimi iptal edip 'bilhassa (...) Paşanın tavsiyesiyle aday gösteril'en emekli bir albay seçtirilmiştir (Karaosmanoğlu, 1971: 106). Genel sekreterin, vilayetlerin mahalli işlerine doğrudan karışmama prensibi ve bu işleri oranın salahiyetli insanlarına (Vali İhsan Turan ve Tahincizade Tahir ima ediliyor) bırakıldığı bilgisi (Karaosmanoğlu, 1971: 107), inkılabın donup kalması ve ülke geneline yayılamamasının nedenlerini gösterme girişimi olarak okunmalıdır. Benzer bir çatışma Yanyalı Fazlı Bey vakası üzerinde de yaşanır. Bütün bunlar sonrasında Halil Ramiz Parti Merkez azalığından istifa eder.

Sırrı Beyin müteahhitlik işleri, devletin işleyişinin küçük bir örneği gibi sunulur. İmzaları atan, resmi kurumlar ve bankalara karşı yükümlülük altına giren, bunu yaparken de gerçekçi ya da bilimsel davranmayıp anlık kararlar veren Sırrı Bey, kendisinden çok aracıların, bankaların kazandığı işler yapmaktadır. Hesaplarını kontrol etmekten aciz bu kişi, bütün şahsi işlerini şoförü Hayri Efendiye havale etmiştir. Bunlar da parti sekreterinin taşranın işlerini havale ettikleri sahnenin hemen ardına getirildiğinden benzer bir yoruma açıktır. Başında bulunup, bilimsel hesaplarla bizzat gerçekleştirmesi gereken işleri taşraya havale eden inkılap, Sırrı Beyin şirketi gibi pusulasız ilerlemektedir (Karaosmanoğlu, 1971: 111).

Karpiç'te geçen bir başka sahnede Neşet Sabit ve bazı vekil arkadaşları içki masasında Halil Ramiz'in dedikodusunu yapmaktadır. Tıpkı ilk sayfalardaki meclis tasvirinde veya Ahmet Nazmi'nin mektubunda belirttiği gibi gözden düşen, vekil bile olsa önce yakın çevresi, dava arkadaşları ilişkiyi kesmektedir. Hatırlanacağı gibi Ahmet Nazmi, azınlıkta olan inkılapçıların bu nedenle kalabalıklara yenildiklerini, inkılabın bu sebeple donup kaldığını ileri sürmüştü. Halil Ramiz'in arkadaşı olmakla itham edilen Neşet Sabit'in telaşı ve bu ithamı 'Halil Ramiz, aynı derecede sizin de dostunuz, arkadaşınız değil mi? Kaç yıldır Merkez Heyeti'nde yan yana Parti işlerini sevk ve idare ettiniz.' (Karaosmanoğlu, 1971: 115) cümleleriyle savuşturmaya çalışması, muhataplarının da benzer bir panik sergilemesi, inkılap kadrolarının durumunu karikatürize etmek içindir.

Halil Ramiz, kendisi hakkında bir sürü dedikodunun döndüğü Karpiç'te güçlükle bir yer bulmuş ve durumunu gözden geçirmektedir. Parti toplantısında bir konuşma yaparak adını temize çıkarmayı düşünürken parti disiplini, idarenin baskısı ve başka hilelerle böylesi bir konuşma yapmasının neredeyse imkânsız olduğunu anlamıştır. Bu satırlar Meclisin yahut bir vekilin bile nasıl bir baskı altında olduğunu, fikrini söyleme özgürlüğünün Meclis'te bile göstermelik olduğunu kanıtlar. İnkılabın tıkanma sebeplerinden biri de Parti ve Meclis üzerindeki bu şiddetli baskıdır (Karaosmanoğlu, 1971: 123-126).

Halil Ramiz'in Parti ve inkılap idaresi karşısında düşürüldüğü durumun hemen ardından betimlenen kurban sahnesi ironik bir niyetin ürünüdür. Bir önceki sahnede inkılap kurbanlarından birinin durumu anlatılmışken sonrasında Hacı Emin Efendinin bir kurban bayramı gününde yapıp ettikleri keskin ve yoruma açık ifadelerle dile getirilmiştir:

> *"Ve bir diziyle toprağa dayanıp, öbürüyle kurbanın böğrüne bastırarak derin derin soludu. Altındaki zavallı mahlûk artık kımıldamıyor, sesini çıkarmıyordu. Bütün korkusu, bütün elemi yaşla dolu kara gözlerinde toplanmış gibiydi ve son defa ağzına aldığı otun usaresi yeşilimtırak bir salya halinde ağzının kenarlarından sızmaktaydı. Hacı Emin Efendi, önce güç işitilir, sonra perde perde yükselir bir sesle (Selavat) getirerek hayvancağızın yumuşak gerdanını sıvazlamaya başladı. Yüzünde, pençesine geçirdiği avı dişlemeden evvel tatlı tatlı yalayan bir yırtıcı mahlûkun vahşiliği vardı. Oğlunun, yanıbaşına koyduğu bıçağı aldı ve bu sefer, sesinin en tiz temposuyla bir 'Allahü Ekber!' deyip koyunun boynuna sapladı. Bıçak demin okşadığı gerdanın üstünde birkaç defa zahmetle gidip geldikten sonra nihayet, gırtlağa dayandı ve hayvanın sıcacık kanı küçük bir fıskıye şeklinde fışkırmaya başladı. Hacı Emin Efendinin, esmer ve kıllı elleri bir anda kıpkızıl olmuştu. Fakat o, bundan hiçbir tiksinti duymuyor; tam tersine, şevk ve neşvesi arttıkça artar görünüyordu. Koyunun, şimdi geniş, derin bir yara halini almış boynundan çıkmakta olan boğuk hırıltılar ona, kendi 'Allahü Ekber!'lerini yankılayan sesler gibi geliyordu. Kellesinden hemen ayrılmak üzere olan gövde, bağlı ayaklarıyle toprakları*

*eşercesine hâlâ debelenip durmakta devam etmeseydi, keyfine payan olmayacaktı. Tahincizade o kadar ruhanî bir cezbe içindeydi.*

*Nihayet işte, o son debelenişler de durdu. Kurbanın ayakları çözüldü ve bir erik dalına takılmış olan kancaya asıldı. Şimdi sıra postunun yüzülmesine, karnının deşilmesine gelmişti. Bu esnada, diğer iki koyun, bulundukları yerde sinmiş, ürkek gözlerle bu korkunç manzarayı seyreder gibiydi.*

*Hacı Emin Efendi, kana bulanmış ellerini peştemalına sildikten sonra, tekrar bir derin soluk aldı ve yardımına gelmek isteyen oğullarına: 'Haydi, siz kendi işinize bakın!..' deyip deminkinden büyük bir gayretle çalışmaya koyuldu.*

*(...)*

*Lâkin, Hacı Emin Efendi, bu işte gözü hiçbir zorluktan yılmayacak kadar pişkindi. Bir zamanlar ücretle tuttuğu kurban kesicilerin daima yanıbaşında bulunmuş ve yıllardan beri de bu vazifeyi doğrudan doğruya görmek itiyadı, ona en usta kasaplar derecesinde bir el yatkınlığı vermişti. Bundan başka, Tahincizade, doğrusu, şu kesip biçmelerden özel bir zevk de alıyordu. Nice kimseye uzaktan seyri bile yürekler acısı ya da gönül bulandırıcı bu kesik kelleler, yüzülmüş deriler, sökülmüş barsaklar, sıyrılmış yağlar, parçalanmış et ve kemikler arasında Ortaçağ savaşlarının gözlerini kan bürümüş kahramanlarına mahsus bir cezbeye tutuluyor, kursağında ise yırtıcı bir iştihanın kabardığını hissediyordu. Bunun içindir ki, şimdi, demir kancanın ucundan taze ve pembemsi bir yağ külçesi halinde sallanan kurbana, âdetâ ağzının suyu akarak, bir müddet tatlı tatlı baktıktan ve okşar gibi eliyle şap şap vurduktan sonra büyük oğluna döndü:*

*- 'Aferin Nuri Efendi, iyi seçmişsin.' Dedi. 'Mübarek öyle bir yağlı, öyle bir yağlı ki... Helâl olsun yediği çayıra..."*(Karaosmanoğlu, 1971: 129-130).

Birkaç sayfa önce Halil Ramiz'in başına gelenleri okuyan okuyucunun, üstelik bunların inkılabın başına gelenleri örneklendirmek için anlatıldığı saklanmazken, bu kurban sahnesinde kesilen ve kesen hakkında düşünecekleri yazarın ve metnin niyeti açısından net bir şekilde tayin edilmiştir.

İki tarafı da keskin bir bıçağı andıran bu betimleme aynı zamanda, inkılabın asıl can alıcı düşmanı kabul edilen eskinin, irticanın temsilcisi olan Hacı Emin'in besleme Fatma'ya musallat olacağı sahnenin de başında olduğundan ikinci bir işleve daha sahiptir. Anlatıcı Hacı Emin Efendi ve şahsında temsil ettiği değerlere karşı o kadar öfkelidir ki onu doğrudan Fatma'yı elde etmiş göstermez. Önce sahte namusçuluğunu göz önüne sermek ister. Fatma'nın avlu kapısında bir zerzevatçı ya da bakkal çırağıyla konuştuğunda başına gelenleri nakleder. Pencereden Cumhuriyet Bayramı geçit törenini izlerken yakaladığında 'Evin namusu beş paralık oldu' (Karaosmanoğlu, 1971: 131) şeklindeki gösterişlerinden söz eder. Okuyucunun, aynı Hacı Emin'in bayramın ikinci günü bu küçük kızı çimdiklerken ne düşüneceğini belirlemiştir artık. Hacı Emin, bu işte de son derece planlı ve sinsi hareket etmiş; kıza göz koyan kendi değilmiş de kız onu baştan çıkarmaya çalışıyormuş gibi görünmek için bütün hazırlığını yapmıştır.

Namık Ahmet'in Hemşire Gertrude ile ilişkisi bir açıdan Halil Ramiz'in başına gelenlerin farklı bir görünümü olarak diğer yandan Hacı Emin ve onun gibilerin ahlâk konusundaki riyakârlıklarının kanıtı olarak okunabilecek bir yerde karşımıza çıkar. Halil Ramiz'in durumundan sonra kurban ve Fatma tablosu, bunların ardından da Gertrude ve Namık Ahmet vakası sıralanırken söz konusu ilişki ve yol açtığı çok anlamlılık dikkate alınmış gibidir.

Değil hastalarından fahiş ücret almak, yeri geldiğinde onlara para verecek kadar[110] işine sadık, vatanını seven bir kişi olarak sunulan Namık Ahmet, kendisine karşı kurulan –yardım etmeye çalıştığı insanların da içinde olduğu- kurulan bir tuzakla zina yapmış, gayri meşru çocuk edinmiş bir duruma düşürülür (Karaosmanoğlu, 1971: 173). Nasıl Halil Ramiz hadisesinde milletvekilleri ve parti genel sek-

[110] Namık Ahmet'in yoksul görüp para verdiği köylüler hiç de düşündüğü gibi insanlar değildir. Fakir görünüp kendilerinden yüksek ücret istenmesin diye rol yapan bu köylüler, yalancı şahitlik yapan düzenbaz mahlûklardır (Karaosmanoğlu, 1971: 40)

reteri bile kurulan tuzağın içindeyse; Namık Ahmet olayında da belediye reisi, doktorlar ve diğer partililer de öyledir.

Daha önceki mektubunda Ahmet Nazmi'ye inkılabın teorisini kurmaktan ve bu amaçla bir dergi çıkarmaktan bahseden Cahit Halid, ikinci mektubunda çıkardıkları dergi sonrasında uğradıkları hücumlardan söz eder. Dolayısıyla Cahit Halid'in durumu da Halil Ramiz, Ahmet Nazmi ve Namık Ahmet'inki doğrultusunda anlamlandırılmalıdır. Dergide makalesi çıkan, Almanya'da eğitim görmüş bir mühendis, ülkenin her yanının elektriğe kavuşturulmasından söz etmiş ve hemen bir Alman şirkete aracılık etmekle suçlanmıştır (Karaosmanoğlu, 1971: 175). Bir diğer yazıda kurulan sanayi tesislerinin aracılar nedeniyle pahalıya mal edildiği sonucuna varmış, o da diğerleri gibi kalkınma düşmanı, komünist vb. ithamlarla linç edilmeye çalışılmıştır. Bütün bunlara rağmen arkadaşını dergiye yazı göndermesi için teşvik eden Cahit Halid'e Ahmet Nazmi'nin cevabı olmuşuzdur. Bunun ilk sebebi kendi yazdıklarının da diğerleri gibi büyük tepki çekeceğini bilmesidir. Dil devrimini eleştiren bir yazının nelere sebep olacağından söz eden Ahmet Nazmi, mektuplarında meseleyi inkılabın politikanın sığlığına mahkûm edilişine getirir ve umutsuzluğunu bir kez daha tekrarlar.

Muavin Niyazi Bey, otuz yıllık memuriyet hayatı süresince biriktirdiklerini Servet Bey idaresindeki bir kooperatife yatırmıştır. Ortaklarından sürekli ek ödemeler talep eden kooperatifin toplantısında yaşananlar, insanların bazı bürokratik işlemler ve hukuk hileleri ile oyalandığını hatta kandırıldığını göstermektedir (Karaosmanoğlu, 1971: 194-195). Kooperatifin durumuna inkılabın durumunun anlatıldığı mektupların hemen arkasında yer verilmiş olması paralel bir okumaya izin verir. İnkılabın kendine inananları politikaya saplanıp yolda bırakması gibi, kooperatif de bürokratik ve hukuki yollara saparak hissedarlarını yolda bırakmıştır.Niyazi Beyin akıl danışmak için Mansurzade Hüseyin Efendiye başvurması bu okuma sonrasında ironik bir anlam kazanır. Otomobilin direksiyonuna geçme planları yapan Hüseyin Efendi, Sırrı Beyin iflasından bahsederken, söz konu-

su amacına bir adım daha yaklaşmış gibidir. Okuma yazması kıt Mansurzade'nin bütün olayları bu kadar yakından takip etmiş olması, metnin başında vurgulanan plancılığının bir delilidir.

Ne Niyazi Bey ne de diğerleri kandırılıp yarı yolda bırakılma konusunda yalnızdırlar. Servet Bey, Niyazi ve diğerlerini nasıl kullanıp kenara atmışsa, Sırrı'ya da aynısını yapmıştır. Şoför Hayri Efendi, Sırrı'dan çaldıklarıyla kendi düzenini kurmuş ve işler bozulmaya başladığında o da Sırrı'ya sırtını dönmüştür. Bütün bunlar ülkenin nasıl bir çıkar mücadelesi içinde savrulduğunun göstergeleridir. Ne milletvekilleri, ne müteahhitler ne de sıradan memurlar bu vahşi mücadelenin dışındadırlar. Romanın tematik kurgusu düşünüldüğünde arka arkaya sıralana bu olayların aynı amaca hizmet ettiği görülür: İnkılabın sürüklendiği sona nasıl gidildiğini göstermek.

Bu olay sonrasında anlatım tekrar Atikler köyü ve mera davalarına odaklanır. Fazlı Bey, bir şekilde davayı kazanmış, Atikler köyü sakinlerinin hayvanlarını otlatan sığırtmaç Ali'ye saldırmıştır.[111] Muhtar ve yanındakiler bu mesele için kasabaya indiklerinde muhatap bulamayıp aracılar vasıtasıyla hancı Kâmil Efendiye başvurmuş, yardımcı olmasını umdukları için de rüşvet vermek zorunda kalmışlardır. Rüşveti alan Kâmil Efendi, Fazlı Beyi tanımadığından onları başından savmak için birkaç söz etmek dışında bir şey yapmaz.

Dikkat edilecek olursa ne Halil Ramiz'in ne Ahmet Nazmi'nin ne Sırrı Bey'in ne de Namık Ahmet ya da Atikler köylülerinin durumları birbirinden çok da farklı değildir. İnkılaba bağlı, vatanını seven ya da ürettikleri ile geçinen bütün bu insanların zor durumda olmaları ve bu zorlukların anlatıldığı sahnelerden sonra inkılap düşmanı zihniyeti temsil edenlerin yeni zaferlerinden söz edilişi kurgunun amacının kesin hatlarla belirlendiğini göstermektedir. Nitekim Atik-

[111] Yakup Kadri'nin köylüler arasında yakınlık duyduğu yalnızca çobanlardır. Yaban'da işgalcilerin öldürdüğü Hasan'ı anlatırken kullandığı destani üslup Ali'nin macerasında da karşımıza çıkar. Ayrıca, işgalcilerin Hasan'a yaptıkları ile Fazlı ve adamlarının Ali'ye yaptıkları arasında benzerlik de dikkat çekicidir.

ler köylülerinden sonra Halil Ramiz ve Namık Ahmet'in durumları anlatılmışken, Hacı Emin Efendi'nin Fatma ile evlendiği aktarılmıştır (Karaosmanoğlu, 1971: 226). Tabi bu evlilikten söz edilirken Hacı Emin daha önceki sayfalarda olduğu gibi en ağır ifadelerle yerilmekten kurtulamamıştır (Karaosmanoğlu, 1971: 227). Hacı Emin'in nikâh için bile evden çıkmayıp, devletin memurunu özel izinle ayağına getirişi, Namık Ahmet'in kanunlara rağmen hala dört kadınla nikâhlananlardan söz edişi, bu meselenin inkılabın ne hale getirildiğini göstermek dışında bir amaçla nakledilmediğini kanıtlar. Anlatıcı bu kadar açık yönlendirmeler sonrasında bile okuyucunun başka bir sonuca varabileceği korkusunu yenemeyerek bu ilişkiyi cümle cümle söyletir:

> *"Memleket ve inkılâp dediğimiz şeyi tehdit eden tehlike bu kadar 'mevzî' değildir. Hepimizin mukadderatını içine almış bu koca devlet binasının her katında, her odasında, her hücresinde büyük ya da küçük her mesuliyet makamında böyle bir alaycı adam oturuyor. Olmaya ki, bunlardan birine gidip de ciddî bir memleket problemi hakkında bir fikir, bir görüş anlatmaya kalkışsanız, derhal karşınızdaki zatın dudakları bükülmeye, gözleri ufalıp ufalıp birer pire gibi deriniz üstünde dolaşmaya başlar. Siz buna rağmen yine bir saat, iki saat söylersiniz. Sonunda, ne bir 'Evet!' ne bir 'Hayır!' Ama ahbaplık, arkadaşlık, yarenlik, nişanesi mi dediniz? Bini bir paraya... O omuz okşamalar, o arka sıvazlamalar, o sizi, -kolunuza girip- merdiven başlarına kadar geçirmeler! Herif âdeta bir yaramaz çocuğu avutur ya da bir akıl hastasını savuşturur gibi haller alır."* (Karaosmanoğlu, 1971: 229-230)

Namık Ahmet bu duruma örnek olarak, en yakın arkadaşına ihanet etmenin ödülünü içişleri bakanı olarak alan Neşet Sabit'i gösterir.

Komiser Hamdi'nin 'kundak oyunu' tam bu diyaloğun arkasına yerleştirilmiştir. Önceki eşleri gibi Nebile'yi de bir çocuk edasıyla kundağa saran Hamdi, onu gıdıklayarak öldürmeyi dener; ancak Nebile'nin akıllığı ve dikkati hayatını kurtarmıştır. Bu sahne, inkılabın

öldürmek amacıyla kendisini kundaklayanlara ne yapması gerektiğinin açık bir imasıdır.

İnkılabın daha çocukluk devresinde felç edilmesine bir başka örnek Fuat'la aynı gazetede çalışan Üsküplü gencin durumudur. Mutaassıp bir milliyetçi olarak Türkiye'ye gelen bu genç, kendilerini kurtaracak bir reçete gibi Kemalizm'i öğrenmek istemiştir. İdris Hulûsi gibi sahte milliyetçiler ve buraya kadar birçok örneği sunulan sahte inkılapçılar yüzünden yolunu kaybetmiş ve sosyalizme kapılmıştır:

> *"Yani, kemal Paşa'nın bir gün gelip bizi de yabancı cevrinden kurtaracağı kanaatindedir. İşte ben, fakir bir köy imamının oğlu olan ben, gözlerimi dünyaya böyle bir imanın ışığı içinde açtım. Oysaki... oysaki, buraya geldikten sonra hem bu ışığı, hem de Kemal Paşa'nın izini kaybettim.(...)*
>
> *Ne yaptılar onu? Nereye koydular? Bazı yerlerde tunçtan heykellerine rast geliyorum. Fakat, ne hepsi birden Kemalizm'in organı geçinen gazetelerde, ne de Üniversitede O'ndan bir eser göremiyorum."*(Karaosmanoğlu, 1971: 255-256)

Anlatıcı Sırpça çevirmeni gencin ağzından nakledilen durumu yeterince sarsıcı bulmamış olacak ki işi karikatürize etmeye vardırıp onu Fatih Medresesi'nde odalardan birinde ikamet ettirir. Yugoslav vatandaşı, Üsküplü bir Türk, bir imam çocuğu, Kemalizm ve milliyetçilikten Sovyet Sosyalizmi 'ne sürüklenmiş ve Fatih Medresesi'nde yaşıyor olması ülkenin içinde bulunduğu garipliği yansıtan bir karikatür gibidir[112].

Panorama'nın ikinci cildi 'Tanrıların Alaca Karanlığında' isimli bir bölümle başlar. Bu bölümde birinci cildin ilk bölümünde olduğu

---

[112] Yakup Kadri, romanın bu bölümünde komünizme karşı uzun bir reddiye sunar. Anlatma zamanının siyasi gelişmeleriyle izah edilebilecek bu sayfalar dolusu tenkit, onun Kemalizm'i faşizm ve sosyalim gibi dönemin iki büyük fikir akımından üstün görmesiyle de ilgilidir. Ütopyasında (Ankara) bu düşüncelerine yer verirken, bizzat Gazi'ye yazdıklarında da ifade etmişti. Bu nedenle tekrar alıntılanmayıp, hatırlatmakla yetinilmiştir.

gibi romanın genel atmosferini yansıtan uzun bir betimleme ile başlatılmıştır. Oldukça karamsar bu memleket tablosu bir yandan İkinci Dünya Savaşı öncesi dünyanın görünüşü betimlerken diğer yandan inkılabın kıyametini haber verir gibidir:

> *"Memleketin üstüne baştanbaşa bir akşam karaltısı çökmüş gibiydi. Ne zaman belirdiği, ne zaman biteceği belli olmayan bu donuk, bulanık karaltı Van'dan Edirne'ye, Hatay'dan Kars'a, Ardahan'a kadar nice şehirleri, kasabaları, köyleri, obaları sinsi sinsi kaplayıp sarıyor; nice evlerin sımsıkı kilitli kapılarından içeri hırsız adımlarıyle sokuluyor; nice fakir kulübesinin mumlarını söndürüp nice zengin konağının avizelerini islendiriyordu. Ve bu, haftalardan ve bu, aylardan beri hep böyleydi. Türkiye'nin herhangi bir noktasından, herhangi bir kimse, uykudan uyanıp uykuya dalacağı saate kadar, bütün gün, etrafını hep bu karaltıyla çevrilmiş buluyor: bir bahçenin içinde ise, çimenlerle çiçekleri, bir sokakta yürüyorsa yanından geçenleri bir siyah tülün arkasından görür gibi oluyordu ve herkesin birbirine soracağı geliyordu: Hava mı bulutlu? Güneş mi tutuldu? Hayır, ne bu, ne o ... Başlarını kaldırıp gökyüzüne bakanlar, o engin mavilik üstünde en ufak bir bulut parçasına bile rastgelmiyordu. Güneş ise, lekesiz, gölgesiz, her zamanki alevleriyle yalım yalım yanıyordu. Bir sisten de bahsedilemezdi. Zira, mevsim yaz sonu olmakla beraber, henüz sıcaklar devam etmekte ve Istanbul'datektük denize girenler dahi görülmektedir. Şu halde, nereden geliyordu bu karaltı? Kozmik bir afeti andıran, kozmik bir afetin başlangıcı ya da habercisi gibi bir şeymişcesine yüreklere kasavet ve kuşku veren bu daimi, bu sabit, bu asıl karanlıktan daha korkunç alacakaranlık? Öyle ki, insan, bunun dışardan kendi içine sinen bir akşam garipliği midir; yoksa kendi içinden dışarıya sızıp yayılan bir hüzün gölgesi midir? anlayamıyordu. Şu genç kız, kahkahayla gülmek üzereyken billur sesi, birdenbire, bundan dolayı kırılıp kesiliyordu; şu delikanlı, sevgilisinin ağzından öpeyim derken dudakları, birdenbire, bundan dolayı donup kalıyordu. Evlat mürüvvetine ermiş şu anayla şu babanın eli yine bundan dolayı düğün dernek yapmaya değmiyordu. Zira, «bu sönen, gölgelenen dünyada» her şey, herkese son nefesini vermek üzereymiş ve bu boz renkli akşamın sabahı olmayacakmış gibi geliyordu."* (Karaosmanoğlu, 1971: 273-274)

Bu karamsar psikolojinin bir diğer sebebi de Gazi'nin ölümcül hastalığıdır. Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan Atatürk'ün yanına girebilenlerden biri de Halil Ramiz'dir. On Beşinci Yıl Nutku'nun kim tarafından yazıldığına dair Ankara ve İstanbul'daki münakaşalar böylesi bir çerçeve içinde verilmiştir. Ve tam da burada Fuat'ın düşünceleri olarak on beş yıldır herkesin bu ve benzeri boş mevzularla zaman harcadığına değinilir (Karaosmanoğlu, 1971:283). Fuat'ın polis tarafından yakın takibe alınması inkılabın boşa harcadığı zamana örnek olması içindir (Karaosmanoğlu, 1971: 283-289).

Atatürk'ün ölüm döşeğinde bulunması, bazı kişilerin gerçek yüzlerini göstermek için bir fırsat olarak kullanılmıştır. Bulunduğu ilin parti başkanı olan Tahincizade Tahir, babasının yıllardır beklediği bu haber için sevinememiş, rejimin yıkılması ihtimali onu işgal ettiği mevki nedeniyle ölüm korkusuna sevk etmiştir (Karaosmanoğlu, 1971: 290). Meselenin trajikomik tarafı ise Vali İhsan Turan'ın da olası kargaşa durumları için Tahincizadelere güvenmesidir. Hacı Emin Efendi ise bir kurtuluş günü gibi bu günü beklemektedir (Karaosmanoğlu, 1971: 293). Servet Bey gibi memleketin ileri gelen zenginlerinin savaş öncesinde sermayelerini yurt dışına kaçırmaları da bunlarla birlikte değerlendirilebilecek ayrıntılardır (Karaosmanoğlu, 1971: 311).

Bütün olumsuzluklara rağmen inkılabı ayakta tutan Gazi'nin varlığıdır. İkinci cildin başındaki kıyamet tasvirinden hareketle, inkılabın romanın başından beri sıralanan kıyamet alametlerinden en büyüğü Gazi'nin ölümü olmuştur diyebiliriz. Uzun cenaze tasvirleri, değerlendirmeler, haberin dünyadaki yansımalarının aktarılması da gösteriyor ki bu hadise bir dönüm noktasıdır.

Cahit Halid gibi ütopik inkılapçıların bir kısmının daha şimdiden Kemalizm'den yüz çevirip Nazizm'e kaymış olmaları bu durumun ilk örneğidir (Karaosmanoğlu, 1971: 322). İnkılabın yönetimini eline geçirenlerin gadrine uğramış olan Ahmet Nazmi, Halil Ramiz ve Fuat gibi küçük bir azınlık Cahit Halid ve benzerleri gibi düşünmemekte-

dir. Ancak onlar bu sefer de Nazizm'in büyüsüne kapılanların alaylarına maruz kalmaktadırlar. Meclis koridorlarına kadar sirayet eden bu hastalık ülkenin ne sığ zihinlerin elinde olduğunu göstermektedir. Almanların Yahudilere yaptığı zulümden kaçıp Namık Ahmet sayesinde Türkiye'ye sığınmış Gertrude'nin Alman ajanı ithamıyla ve pasaportuna bile işlenmiş Yahudiliğine rağmen Almanya'ya iade edilmek istenmesi ve Almanlarla yapılan saldırmazlık antlaşması bu durumun bir ifadesidir (Karaosmanoğlu, 1971: 342- 345). Anlatıcı, Atatürk sonrasındaki başıbozukluğu örnek hadiselerle sunmuş olmasına rağmen ajite etmekten kendini alamaz ve Hacı Emin Efendiye 'rahmetli paşa'yı (Atatürk) ve onun tutarlı politikalarını övdürür (Karaosmanoğlu, 1971: 362).

Savaşı Almanlar kaybetmiş, Cahit Halid ve benzerleri yanılmıştır. Artık dünya yeni bir döneme girmektedir. Türkiye'de bu değişimden etkilenmiş, çok partili hayata geçişin hazırlıkları başlamıştır. Bu hazırlıkların merkezi Hacı Emin Efendi'nin evidir. Faik Hoca ve Hacı Rasim gibi vekiller çıkarlarını koruyabilmek için şimdi Tahincizade'nin çevresindedir (Karaosmanoğlu, 1971: 415). Ancak Hacı Emin için tövbe kapısı artık kapanmıştır. O ve arkadaşları baş başa vermiş katli vacip olanların listesini yapmaya başlamıştır (Karaosmanoğlu, 1971: 416). Bu ifadelerden anlaşılacağı gibi çok partili hayat –yani Demokrat Parti- inkılabın kıyameti olarak takdim edilmektedir. Namık Ahmet'in Demokrat Parti'ye geçişi, Gertrude'nin hayat kadını olmasıyla neticelenen macerası sonrasında anlatıldığından bir tepki ve kırgınlık; Neşet Sabit'in geçişi ise bir çıkar hamlesi olarak sunulur (Karaosmanoğlu, 1971: 420-421). Politik rekabet halk arasında düşmanlığı körüklemiş, Halil Ramiz gibi bir vekil bile kahvede taciz edilir olmuştur. Bu sırada kahvede çalınan şarkı inkılabın geleceğini işaret etmektedir: 'Titrerim mücrim gibi baktıkça istikbalime' (Karaosmanoğlu, 1971: 424). Romanda bu durum da irrite edilmiş, Halil Ramiz'in dert yandığı Atatürk büstünün küskün küskün sustuğu ifade edilmiştir (Karaosmanoğlu, 1971: 428). Ardından İsviçre'den dönen Ragıp'ın ağzından Demokrat Parti'nin propagandalarından biri

olan harp ekonomisine izahlar getirilmeye çalışılır (Karaosmanoğlu, 1971: 437). Ragıp'ın ağzından nakledilen bir başka ayrıntı da Sevim'in sinema artistlerine benzeyen bir delikanlıyla kaçmış olmasıdır ve bu biraz önce konuşulan Demokrat Parti mevzuuna kinayeli bir gönderme olarak da anlaşılabilir. Buna Komiser Hamdi'nin hapisten çıktıktan sonra çingeneler tarafından soyulduğu sahne de eklenebilir (Karaosmanoğlu, 1971: 443). Komiser Hamdi'nin Pertev ve Kevser'i kısa süreliğine eve kabulü ve sonrasında bunlar tarafından haraca bağlanması da benzer bir alegorik yoruma müsaittir.

1946 seçimlerinin kaybedilmesi Hacı Emin'i derin bir üzüntü ve ümitsizliğe sevk eder. Seçimleri DP kaybetmiş olsa da gelişmeler Hacı Emin gibileri bile şaşırtacak cinstendir. İmam-Hatip okullarının açılması, mekteplerde din dersinin okutulması, hacca izin verilmesi, hacca gidenlerin giyimleri. Bütün bunların inkılabın yıkılışını hazırlayan gelişmeler olarak yorumlanması için olsa gerek, Hacı Emin de bu başlıklardan bir tane edinip sokağa çıkartılmıştır ki onun sokağa çıkması ütopyanın yıkılışının, karanlık bir dönemin, distopyanın doğuşunun ifadesidir (Karaosmanoğlu, 1971: 463). Hacı Emin'in talepleri olarak sıralanan Arapça ezanın geri getirilmesi, kadınların sokakta çıplak dolaşmasına mani olunması, karma eğitimden dönülmesi bu tespiti desteklemektedir. Halil Ramiz'in Halk Partisi'ne yönelik eleştirileri de bu doğrultudadır. Halil Ramiz, olan ve olması gereken arasındaki mesafeye dair şunları düşünür:

> *"Halk Partisi, geçirdiği o çetin imtihandan sonra kendini toparlayıp taze bir inkılap hamlesiyle yegane mesnedi olan bu prensiplere sarılacağı ve öncü kadrolarını feragat, cüret sahibi gerçek idealistlerle perçinleştireceği yerde, işi, eskisinden beter bir demagojiye, bir oportünisme dökmüş; yaralı bedeninin ağrılarını birtakım palyatiflerle teskin etmek yolunu tutmuştu. Bu ilaçlar da, «mutediller» adı verilen bir grup tarafından hükümet ve Meclis laboratuvarlarında, bazı ampirik metotlara başvurularak hazırlanıyordu. Din dersleri kanunu böyle kotarıldı ve hastaya hemen şifa verecek bir merhem sanıldı. Bunun arkasından, Basın ve Seçim Kanunları da ortaya konulup artık her tedbirin tamam olduğuna hükmedildi.*

*Büyük Millet Meclisinin çoğunluğu içinde, belki yalnız Halil Ramiz'di ki, bütün bu işlere «kurşun dökme» ya da «muska» takma kabilinden birer tedavi usulü gibi bakıyor ve bundan ötürü, parti bünyesinin günden güne zaafa düştüğünü, sararıp solduğunu hissediyordu. Lakin, meramını kime anlatsın? Derdini kime döksün? Bu «itidal» ve «muvazaa» havası, herkesi öylesine bir uyuşturmuştu ki, hiç kimsede, ne geçmişe ait hataların rasyonel bir muhasebesini yapmaya, ne geleceğe dair uzun vadeli teşebbüslere girişmeye takat kalmıştı. Bu gibi 'cezri' hareketlerden bahse kalkışanlara ya birer kukla, ya birer patavatsız nazarıyle bakılıyordu."* (Karaosmanoğlu, 1971: 474)

Romanın final sahnesinde, dünyadaki siyasal gelişmelerin de etkilediği ama asıl olarak iç düşmanın (irtica) ve inkılap yöneticilerinin aymazlıklarının neden olduğu bir yıkım sergilenir. Felçli de olsa yaşamaya devam etmiş ütopya yıkılırken irticanın direksiyona geçtiği bir distopya kurulmaktadır. Final sahnesi Fuat ve Ahmet Nazmi etrafında kurgulanmıştır. Ahmet Nazmi, profesör olmuş, zengin bir ailenin kızıyla evlenip içgüveysi olarak Şehzadebaşı'nda bir köşke yerleşmiştir. Rahata kavuşanların tipik özelliklerini yansıtan Ahmet Nazmi, Fuat'ı ve ileri sürdüğü fikirleri küçümsemeye başlamıştır. Metin boyunca inkılap kadrolarının bir hastalığı olarak sunulan bu durum, Yakup Kadri'nin eserlerinde güçlü bir metinlerarasılık unsurudur. Ankara'da Binbaşı Hakkı ve Murat, kişisel menfaatlerini inkılaba değiştirirken bu yoldan geçmiştir; Sodom ve Gomore'de Necdet'i bütün rezillikler karşısında hareketsiz kılan nedenlerden biri de sahip olduğu şeyleri kaybetme korkusudur. Dolayısıyla, romanın başında idealist bir inkılapçı olarak karşımıza çıkarılan Ahmet Nazmi'nin de sonunda bu noktaya gelmiş olması Neşet Sabit'in ya da Namık Ahmet'in durumundan farklı değildir.

## İLK CİNAYET

Yıkılış ve yaklaşmakta olan karanlık şafak, sadece olaylar üzerinden anlatılmaz, Fuat'ın dış dünyaya ait gözlemleri de bu amaç için kullanılır. Ahmet Nazmi'nin davetini reddetmeyip yola çıkan Fuat'ın Beyazıt Camii çevresinde gördüğü insanlar bu işaretlerin ilkidir:

*"Deminden beri, on adım ötedeki cami duvarının dibinde, renkleri siyahlaşmış eski mezar taşlarından farkedemediği bazı hareketsiz, yamru yumru şekillerin, hakikatte, alçak sandalyeler üstüne çöküp oturan birtakım insanlar olduğunu gördü. Bunlar, kara mezar taşından ziyade, ilk çağlardan arta kalma Asur ya da Gildan putlarını andırıyordu. Gövdeleri, tıpkı o putların gövdesi gibi biçimsiz ve hantaldı. Kapanık yüzleri tıpkı bu putların yüzü gibi ifadesizdi. Hemen hepsinin çeneşinden aşağıya bir uzun Buhtunnasır sakalı sarkıyordu."* (Karaosmanoğlu, 1971: 479)

Bu tabloyu egzotik ya da antika bir kabartmayı izler gibi seyreden Fuat, müezzinin sesiyle düşünceye dalar:

> *"Evet, çok şükür, gürül gürül Arapça ezan okunuyordu. Fakat, şu karşı ki duvarın dibinde çömelenlerden acaba kaçı şu 'Allah' kelimesinden sonra gelen 'ekber'in, şu 'Hayy ü âlâssalâ'ların ne demek olduğunu anlıyordu? Anlasaydılar, Fuat'ın hâlâ taş kabartması resimlerden ayırdedemediği bu suratlarda biraz canlılık, bir damlacık vecd ve şevk eseri ya da herhangi bir ruhanî duygu ürperişi hasıl olmak gerekmez miydi? Ne gezer!... İşte hepsi, kahvelerini telvesine kadar sömürdükten ve bazıları cıgaralarını dibine kadar içip 'izmarit'lerini yere attıktan sonra, kurulmuş birer kalıp halinde ayağa kalkıyorlar; ağır ağır, gamlı gamlı camiye doğru yürüyorlardı. İçlerinden birkaçı, başını çevirip yırtıcı bir kuş gözleriyle Fuat'tan yana baktı. Bu gözler,*

*yalnız öfkeyle, yalnız husumetle doluydu. Fuat ne zaman bu çeşit adamlara rasgeldiyse hep bu sert bakışlara hedef olmuş ve onlara niçin bu kadar sevimsiz göründüğünü bir türlü anlayamamıştır. Nitekim, birkaç ay önce, Galata rıhtımından geçerken içine düştüğü bereli, latalı, sakallı bir hacı kalabalığı arasında yüzlerce gözün mitralyöz ağzı gibi kendine doğru yine bu bakışlarla çevrildiğini hissetmişti de ne yapacağını şaşırıp kalmıştı."* (Karaosmanoğlu, 1971: 480)

Final sahnesi için Fuat'ın seçilmiş olması rastlantı değildir. Şeyhülislâm kızı Seniye Hanımın oğlu, Nuri Paşanın torunu Fuat, inkılap döneminin haksız bir şekilde mağdur ettiği bir tiptir. Dolayısıyla inkılabın kendilerine ya da inançlarına zulmettiğini düşünen muhalif kalabalıkla benzer bir kaderin çocuğudur. Ezanın Arapça okunmasını şükürle karşılayan –inanç düşmanlığı olmadığının göstergesi olarak– Fuat'ın meselesi irtica iledir. *'Zira, memlekette baş gösteren gerilik hareketleri meselesi, onun için, çoktan bir ideolojik mücadele haline gelmişti ve bu yolda sözle olsun, kalemle olsun zehrini döküp hıncını almak imkânını buluyordu. Ama sayıları gittikçe artan ve İstanbul sokaklarını yabani otlar gibi sarmakta olan bu kara sakallar...'* (Karaosmanoğlu, 1971: 480) Anlatıcı bu kara sakallıların gerçek dindarlar değil, karanlık bir çağın acayip yaratıkları, bir tür gulyabanileri olduğunu söylerken, bunu Fuat'ın düşüncesi olarak sunar. Böylelikle objektifliğini koruyacağı kanısındadır:

*"Fuat, çocukluğunda, medreselerin kapatılmasından Şapka Kanununa kadar birçok inkılap hareketlerini yadırgar ve gelenekleriyle hurafelerine bağlı nice kimseler görüp tanımıştı. Hatta, bunlar arasında pek yakın akrabaları, bunlar arasında kendi annesi ve ninesi bile vardı. Çoğu beş vakit namazını kılar; Ramazan'da orucunu tutar ve sayılı dini günlerde ölülerine Yasin okumayı ihmal etmezdi. Fakat, buna rağmen, -kendi çevresinde bunlar gibi yabani şekillere girip birtakım umacı tavırlarıyle dolaşmak şöyle dursun- ne hür fikirli bir insan olduğunu bildikleri babasına, ne de ailesinin yeni hayat şartlarına göre yetişen gençlerine karşı herhangi bir ters muamelede bulundukları görülmezdi. Olsa olsa, böylelerine arada bir acıyarak bakmakla kalırlardı ve hepsinin yüzü annesinin yüzü gibi tertemizdi, hepsi Ata-*

*türk öldüğü gün tıpkı annesi gibi yas tutup ağlamışlardı. Bunlar ise, şimdi, taraf taraf O'nun heykellerini kırıyorlardı. Bunlar ise, mezar soyucularının vahşetini gölgede bırakan bir azgınlıkla O'nun ölüsüne saldırıyorlardı. Fuat, ani bir öfkeyle yerinden fırlayarak hızlı hızlı Beyazıt meydanına doğru yürüdü. Hem yürüyor, hem «Gulyabaniler, Gulyabaniler! ..» diye söyleniyordu ve o kadar yüksek bir sesle ki, yanından geçenler, kah hayret, kah korku içinde ona dönüp bakakalıyorlardı."*(Karaosmanoğlu, 1971: 481)

Bir tarafta irticanın gittikçe büyüyen gölgesi, diğer tarafta kız kardeşinin durumu[113] ve bütün bunlara ek olarak içinde bulunduğu fikrî yalnızlık Fuat'ın içkiye sarılmasına neden olmuştur. O, Ahmet Nazmi ve diğerleri gibi rahat bir ömür sürebilmek için kendi fikirlerinin zıttı bir âlemle uyuşup bağdaşmak zilletiyle yaşayanlardan değildir (Karaosmanoğlu, 1971: 484).

Ahmet Nazmi'nin kapısını bu duygu ve düşünceler içinde biraz da şiddetle çalan Fuat, evdekileri korkutmuştur.[114]Ahmet Nazmi'nin karısını Suadiye plajında dikkatli olması konusunda uyarırken –irtica biraz önce somutlaşmıştır- aslında inkılap kadrolarını ve içinde bulundukları körlüğü işaret etmektedir. Ahmet Nazmi ve eşi, Fuat'ın dikkat çektiği tehlike konusunda onun kadar karamsar değildir. 'Ne Gulyabanisi Allahaşkına?' diye soran muhataplarına verdiği cevap bu doğrultudadır:

*"Küçükken dinlediğiniz masallardaki Gulyabaniler yok mu? İşte, onlardan bahsediyorum. Kimbilir kaç kere rüyanıza girmiştir; kimbilir kaç kere sizi uykunuzun içinden sıçratıp yatak odanızın yarı karanlığında üstünüze yürür gibi olmuştur, bu korkunç yaratıklar!.. Sekiz dokuz yaşlarında koskoca çocuktum; bir gece, bir kış gecesi,*

---

113 Fuat'ın kız kardeşi, sonradan zengin olmuş bazı tiplerin metresi durumundadır. Bir Osmanlı paşasının torununun bu durumu ile Demokrat Paşa iktidarının art arda anlatılması tesadüf olmamalıdır (Karaosmanoğlu, 1971: 483).

114 Bu satırlarda retorik bir uyum dikkat çeker. Evdekileri önce zil sesiyle korkutan Fuat, daha sonra fikirleri ile de korkutacaktır. İçeri girdiğinde kendisine soğuk bir şeyler ikram edilmek istenirken o, ortamı daha da ısıtacak fikirler ileri sürer. Bütün bunlar yaklaşmakta olan final için okuyucuyu duygusal anlamda hazırlamak adına düşünülmüş gibidir.

*böyle bir kabus yüzünden öylesine bir çığlık koparmıştım ki, bütün ev halkı birbirine girmişti. Bir büyük sofanın ta öbür ucundaki dairelerinde kimbilir kaçıncı uykularına dalmış babamla annem, feryadımla uyanıp bir solukta yanıma gelmişlerdi. Hele, neye uğradığını bilmeyen zavallı anneciğim, ayaklarına terliklerini geçirmeye bile vakit bulamamıştı. Saç baş perişan bir halde parmağını damağıma bastırıyor ve durmadan bir şeyler okuyup üflüyordu.*

*Babam ise, dadımı bir köşeye çekmiş, azarlıyordu: 'Bu çocuğu diyordu, hep sen bu hale soktun, o cin ve dev masallarınla ... ' Ben, bu cin ve dev sözlerini işitir işitmez bir feryat daha kopardım ve ağlamaya başladımdı. Bütün bu gürültü patırtı arasında, şayanı hayret olan şey, kızkardeşimin küçük karyolasında, tıpkı sizin gibi mışıl mışıl uyumakta devam etmesiydi.*

*- Ne dediniz, ne dediniz'? Tıpkı benim gibi mi'?*

*- Evet, tıpkı sizin gibi, tıpkı Ahmet Nazmi Bey gibi ve bütün başka Ahmet Nazmi'lerle başka hanımlarımız gibi, daldığı derin uykudan bir türlü uyanmak bilmiyordu. Ancak, şu farkı belirtmek isterim ki, kızkardeşim o zamanlar dört beş yaşında ya var, ya yoktu. Uyuduğu uyku da normal bir sabi uykusuydu. Sizi bastıran gaflet uykusuysa, hemen bir hekim müdahalesine lüzum gösterecek derecede anormal ve hatta patolojik görünüyor bana."*(Karaosmanoğlu, 1971: 486-487)

Fuat, Ahmet Nazmi ve eşine buraya gelirken cami avlusunda gördüğü insanları, daha önce rıhtımda karşılaştığı kalabalığı irticanın somut görünüşü olarak betimlerken, muhtemelen okuyucunun ölüm listeleri hazırlayan Hacı Emin ve çevresini de hatırlayacağı hesaplanmış olunmalıdır. Bu ifadelerde irtica, inkılabı yıkan unsur olarak iyice belirginleştirilirken Ahmet Nazmi ve eşinin açık küçümseme ve karşıtlıkları ise konuşmanın tesirini güçlendirmektedir:

*"Görüyorsunuz: Ben, kocakarılar gibi işi masala dökmüşüm. Ahmet Nazmi ise filozofça bir kalenderlik içinde gülümseyip durmaktadır. Yani, her ikimiz de hadiseleri şöyle uzaktan, şöyle yüksekten seyredip alaya almak yolunu tutmuşuz. Neden bu yolu tutmuşuz? Bahsettiğim felaketin gelip çatmak üzere olduğuna pek inanmadığı-*

*mızdan mı? Gelip çattığı takdirde, onu derhal önleyecek bir kudretin mevcudiyetine güvendiğimizden mi? Hayır; pekala biliyoruz, pekala görüyoruz ki, bu felaket durmadan üstümüze doğru yürümektedir. İnsanlık, hürriyet ve medeniyet düşmanlarının ayak sesleri her gün biraz daha yakından kulaklarımıza çarpmaktadır. Cehennemin kapısı gıcırdıyor ve ilk zebani öncüleri şehirlerimizin, kasabalarımızın, köylerimizin duvarları içinde gözükmeye başladı. Muntazam bir ordunun erleri gibi hep bir kılıkta, bir kıyafettedir bunlar. Hepsinin çenesinden aşağı tam bir karış boyunda kuzguni bir sakal sarkar. Her biri, başına kara «bere» geçirmiştir. Sırtlarında aynı renkte, latayla cübbe ortası, setreleri vardır ve etekleri altında ya bir kazma, ya bir satır gizleyip taşırlar. Bu vahşi aletlerle şimdilik, sinsi sinsi, Atatürk'ün heykellerine saldırıyorlar; yarın, açıktan açığa, O'nun yolunda yürüyenlerin kellelerini uçurmaya kalkışacaklardır. Bunu da hissediyoruz; evet, Hanımefendi, kocanız Ahmet Nazmi Bey de bunu, benimle birlikte, benim kadar hissetmekte, bundan benim kadar korkmaktadır. Fakat ne de olsa serde bir entellektüellik gururu var. Korkumuzu belli etmek istemiyoruz ve bunu, en elegant bir tarzda, -yani o filozofça tebessümleriyle, ben kocakarı gevezeliklerimle- örtmeye çalışıyoruz. Bizden ötede ise, ne tehlikeye karşı tedbir alma iradesi, ne tehlikeyi olduğu gibi görme istidadı... Bizden ötede ise yalnız politika var."* (Karaosmanoğlu, 1971: 489)

Ahmet Nazmi, inkılabın rahata kavuşan tüm fertleri gibi, gerçeklerden kopmuş, daha önce arkadaşı Cahit Halid'i itham ettiği gibi hayatın somut gerçekliklerine karşı nazarî açıklamalar getirme telaşındadır. Bu ifadeler metnin sonundaki recm sahnesini basiretsizliğin doğal bir sonucu kılar:

*"Ama, sizin yaptığınız şey de yalnız politika,» dedi. Yalnız POLİTİKA. . . Hem de, müsaadenizle söyleyeyim, politikanın en harcıalemi. Yani, bir nevi militan partizanlık. Bana ister korkak, ister oportünist deyin; fakat, bu gibi ithamlardan utanarak, bir gün, yanı başınızda yer alacağımı zannetmeyin. Ben her şeyden önce bir kitap ve ilim adamıyım. Hayatla alakam objektif müşahadeler hududunu geçemez ve felsefi bir formülde sentezini bulmamış hadiselere de şüpheyle bakmayı bir fikir iffeti telakki ederim. Hele, deminden beri yap-*

*tığınız gibi, henüz vuku bulmamış olaylar üzerine hükümler yürütmenin adına, bence, dense dense, nihayet bir safsatalı paradoks denilebilir ki, insanı şaşırtmaktan ya da güldürmekten başka bir şeye yaramaz. Oysa, sizin, bir saattir dinlemek tahammülünü gösterdiğimiz paradokslarınız -doğrusunu söylemek gerekirse- bu güldürücü vasfını bile taşımıyor. Sadece melodramatik ve apokaliptiktir. Hatta biraz da Guignol tiyatrosunun sayıklamamsı konuşmalarını andırır. Ne Gulyabani, ne zebani, ne ecinni kaldı gözlerimiz önüne getirip dolaştırmadığınız. Eğer bu kötü tethiş edebiyatını, karım şakaya alarak, ben gülümseyerek dinledikse bu, sırf size karşı olan dostluğumuzdan, sevgimizdendir. Zira, o da, ben de biliyoruz ki, bir sürü siyasi polemiklerle gerilen, hırpalanan sinirleriniz, size artık objektif bir tarzda konuşmak imkanını vermez olmuştur. Çoktan beri, adeta bir barikatın arkasından yumruk sıkan, taş savuran, küfür eden bir kimse halinde görüyorum sizi. Herkesi kendinize düşman sanıyorsunuz ve işin asıl en kötüsü, birtakım serseri, süfli sokak yobazlarında memleketi ya da inkılap nizamını kırıp geçirebilecek bir kudret tevehhüm ediyorsunuz. Bir adım daha: Yeldeğirmenlerine dev sürüleri diye hücuma kalkışacaksınız."* (Karaosmanoğlu, 1971: 489-490)

Ahmet Nazmi ile Fuat'ın fikri ayrılıklarını gösteren bu çatışma sonrasında, final sahnesi sokağa taşınır. Kırılmasından endişe ettiği arkadaşını uğurlamak için onunla birlikte çıkan Ahmet Nazmi, konuşmaya devam etmektedir. Bu sırada bir takım garip seslerin işitildiği eski bir türbenin önüne gelirler. Türbeye yaklaşan iki arkadaşın *'Yer yer bir takım taş ve moloz yığınları üstünde gelişigüzel kondurulmuş birkaç mumun dipten yarı aydınlattığı bu viran türbede, ilk gözlerine çarpan şey, her biri bir dev büyüklüğünde bir sürü insan gölgesinin duvarlar boyunca kubbeye kadar uzayıp kımıldanışları oldu. (...) Bunlar, sanki, hep birden sar'aya tutulmuş da, yuvarlanıp yere düşmemek için, birbirlerine dayanarak, mutlaka ayakta kalmaya çabalıyor gibiydiler."* (Karaosmanoğlu, 1971: 493-494) Bunlar Fuat'ın biraz önce cami avlusunda gördüğü 'yobazların' kılık kıyafet ve sakal açısından aynısıdırlar. Fuat, bu benzerlik ve irticaya karşı beslediği öfkenin de etkisiyle 'Bu ne maskaralık?' (Karaosmanoğlu, 1971: 494) diyerek kalabalığın üstüne saldırır.

Anlatıcı, bu sahneye kadar irtica ve onun temsilcilerini yeterince iğrenç gösterdiğine kanaat getirmiş olmalı ki, kalabalık arasından bu saldırıya verilen ilk cevap oldukça yumuşak ve yerindedir[115]:

> *"Efendi, efendi; biz maskara değiliz. Biz, bu (merkadi mübarekte) (ismi zülcelâli) zikreden (ehli takvayız). Şimdi, sen bana söyle bakayım: Allah ile kul arasında girmek hakkını sana kim verdi?"* (Karaosmanoğlu, 1971: 494)

Maskara olarak nitelendirdiği bu kalabalığa saldıran Fuat ve arkasındaki Ahmet Nazmi, 'ayinciler'in ilk tereddüt sonrasında karşı saldırıya geçmeleri ile hayatlarını kaybedecektir. Tam bir recim tablosu olarak sunulan ölüm sahnesi, inkılap adına da sembolik bir mana taşır:

> *"Ayinciler, her ikisini de amansız bir taş yağmuruna tutmuşlardı. Duvar kenarlarındaki yıkıntılardan, bir orman yaratığı çevikliğiyle topladıkları iri iri taş parçalarını yerde çabalayan iki yaralının - kafasına mı rasgelir, sırtına ya da göğsüne mi- durmadan atıyorlar, durmadan atıyorlardı. İçlerinden bazıları, bu işi yaparken Tekbir getirmede, bazıları Besmele çekmede, bazıları da Besmele'nin yalnız 'velşeytanilrecim' fıkrasını görülmemiş bir vecd ve şevkle tekrar etmedeydi. Nitekim, bunlardan iki kişi, ellerinde birer kaya parçası büyüklüğünde iki taşla ta yanlarına gelip kafataslarını parçaladığı ana kadar Ahmet Nazmi ile Fuat'ın kulaklarında hep bu sesler çınlayıp uğuldanmıştı. Ertesi gün, akşama doğru, cesetleri bulunup da hüviyetlerinin teşhisi için çağrılan en yakınları bile, onları tanımakta tereddüde düştüler. Kafaları paramparça olmuş bir haldeydi ve yüzleri, ezilip büzülmüş birer mukavvadan maskeyi andırıyordu. Yalnız, sırtı hafifçe merkade dayalı duran ve alnı her zaman olduğu gibi, kara perçemiyle örtülü Fuat'ın dışarıya fırlamış tek gözünde öfkeli zamanlarındaki bakışını hatırlatan bir sertlik vardı. Fuat'tan yana çevrilmiş*

[115] Yakup Kadri'nin ve metnin niyeti açısından bu cevabın, neden amacının tersi bir olgunlukla kurgulandığı bir soru işaretidir. Roman boyunca irticayı temsil eden Hacı Emin ve benzerleri çok daha keskin ve saldırgan bir dille konuşturulmuşken, bu mülayemet ve arkasından gösterilmek istenen ürkeklik ancak, irticanın sert bir karşılık gördüğünde korkup dağılacağı imajı oluşturmakla açıklanabilir.

*yatan Ahmet Nazmi ise, durmadan, hep o eski tebessümüyle gülümsüyor gibiydi."*(Karaosmanoğlu, 1971: 496-487).

İrticaya karşı Fuat gibi -Cumhuriyet dönemi mağdurlarından biri olsa da- aydın bir kafanın gösterdiği tepkiyi ortaya koyamayan inkılap ve onun refaha kavuşturduğu zümre; gerçek hayattan kopuk teorileri, ellerindeki maddi imkânları kaybetme korkusundan kaynaklanan iyi niyet ve kibirleri ile karanlığın, distopyanın kuruluşuna zemin hazırlamışlardır.

Yakup Kadri, Panorama'da kurguladığı hayatla Sodom ve Gomore, Yaban ve Ankara romanlarında hayalini kurduğu ütopyanın nasıl yıkıldığını, önceleri eski sözcüğüyle nitelediği ancak bu eserde 'irtica' ile adını koyduğu karanlığın, inkılap Türkiye'sini nasıl bir distopyaya dönüştürdüğünü anlatmıştır.

Roman muhtevası yönüyle Atatürk'ün ölümüne kadarki bölümleri açısından Ankara'nın ikinci kısmının ayrıntılandırılmış bir hali gibidir. Anlatma teknikleri değişse de tematik kurgu yalnızca Ankara ile değil aynı zamanda Yaban'la da örtüşür.

Panorama'yı bir distopya metni olarak okuma teklifi metnin tamamen ütopya karşıtı bir âlemi anlatıyor oluşundan kaynaklanmamaktadır. Yakup Kadri daha önce değinilen üç romanında ütopyaya giden bir kurgu izlemiş ve söz konusu metinlerin sonuncusunda Kemalist bir ütopya meydana getirmiştir. Panorama ile bahsi geçen Kemalist ütopyanın yıkılışını, özellikle son bölümler dikkate alındığında, Demokrat Parti iktidarı ile de distopya olarak adlandırabileceğimiz bir hayatın resmedildiğini görmekteyiz.

Yakup Kadri, Kemalist ütopyanın yıkılışını farklı nedenlerle açıklar. Bunlardan ilki inkılap kadrolarının kolektif heyecanını yitirmiş olmasıdır. Zaten azınlıkta olan bu grup, değişik çıkar mücadeleleri, konformist tavırlar ve her şeyden önemlisi gerçekçi bir inkılap takvimi olmadığı için yerleşik ve kalabalık eskinin arasında kaybolup gitmiştir. İnkılabın başkenti ve idare merkezi olarak Ankara, coğrafyası ve insanıyla Anadolu hakkında gerçekçi bir bilgiye sahip olama-

dığından, büyük zannedilen hamleler sınırlı etki ve sonuçlar doğurmakta, yöneticilerine yaranmaya çalışan bürokratlar ise bu sınırlı sonuçları hayali genellemelerle takdim ettiğinden inkılap olmuş bitmiş farz edilmektedir. Kişisel çıkarlarını toplumun ve inkılabın önünde tutanlar, şahsi amaçları için inkılap kadrolarının nüfuzunu kullanmakta hatta değişik aracılık ilişkileriyle yabancılarla bile iş tutabilmektedir. İnkılabın iyi planlanmış bir ideolojisi ve takvimi olmadığından dışardaki siyasi çalkantılar da ülkeyi olumsuz etkilemiş, yıkılışa etki etmiştir. Tek adama bağlı bir yapının, tüm dehası ve insanüstülüğüne rağmen inkılapçı kadrolar üzerinden halka mal edilememiş olması, söz konusu kurucu liderin ölümünden sonra yıkılışı hızlandırmıştır. Bütün bunların yanı başında ama hepsinden önemlisi inkılabın eskiyi kesin bir şekilde tasfiye edememiş olmasıdır. Osmanlı bürokrasinin inkılap bünyesinde yer bulabilmiş olması, inkılabın gelişememesinin en önemli nedenlerinden biridir. Eskinin bir başka görünümü –ama en tehlikeli- olarak 'irtica' bunca yanlış sonrasında varlığını sürdürebilmiş, demokrasi gibi kılıklarda gücünü artırarak yıkıcı darbeyi vuracağı ana ulaşabilmiştir. Romanda Demokrat Parti dönemini distopya yapan, inkılabın temel ilkelerinden verilen tavizlerdir. Tekkeler, türbeler, şeyhler üzerinden halka hükmeden irtica, siyasetin de en güçlü silahıdır. Karma eğitimden vazgeçilmesi, imamhatip okullarının açılması, din adına halk üzerinde baskı kuran gruplara ses çıkarılmayışı, seküler hayata müdahale distopyanın dinsel bir yapılanma olduğu izlenimi uyandırır. Tabi yazar, burada kastedilenin samimi bir inanış değil, mutaassıp, dini kendi çıkarları için kullanan insanların hayat görüşü olduğunu vurgulamayı ihmal etmez.

Panorama'nın farklı olay örgülerini bir arada götüren kurgusu, tek olay örgülü kronolojik bir metinde olduğu gibi okuyucuya konforlu ve kısmen kolay bir okuma macerası sunmaz. Panorama adlandırmasının da ima ettiği parçalı anlatım, olaylar ve izlenimler etrafında metnin alımlamaya dönük bir bütünlük taşıması amacına dayandırılarak –belki güvenilerek- sürdürülür. Bu bağlamada okuyucunun, anlatıcının objektif aktarımlarından hareketle böylesi bir bü-

tünlüğü yakalaması niyetinin bütün bütün yazarın aradan çekildiği bir süreci işaret etmediğini de söylemeliyiz. Anlatıcı, söz konusu olay ya da izlenimleri sahneleştirirken, birbiri ardına gelen tabloların zıtlıklarından ustaca faydalanır ve bu zıtlıklar üzerinden okuyucuyu yönlendirir. Ayrıca, distopyaya dönük kişi veya eylemlerin anlatımında ve betimlenişinde kullanılan dil, seçilen sözcükler ve nitelendirmelere bilinçli bir olumsuzluk yüklenerek bahsedilen yönlendirme daha da güçlendirilir. İncelemenin de gösterdiği gibi, roman her ne kadar parçalı bir yapı gösterse de olaylar, olgular ve bunlar hakkındaki değerlendirmeler aslında anlatılmak istenenin farklı şekillerde ama aynı tematik mesajla tekrarından ibarettir. Dolayısıyla kurgusal farklılık ya da parçalı anlatım temanın aktarılması noktasında bir tehlike oluşturmaz.

Var olan sistemin distopya dolayımında kritiği, daha iyi bir sistem düşünülemiyorsa anlamsız olacaktır. Distopik ve ütopik vizyonlar temel olarak karşıt sayılmak yerine, aynı projenin bir parçası olarak düşünülmelidir (Booker, 2013: 44). Bu bağlamda Panorama, Kemalist ütopyanın hali hazırdaki durumu üzerine distopyacı bir yaklaşım olarak, bir yönüyle yaşanılan zamana dönük bir eleştiri, diğer yönüyle olması gereken bağlamında ütopya projesinin devamıdır.

# SONUÇ

Bilginin sınırsız ilerlemesi, sınırsız toplumsal, ahlaki gelişme düşüncesi Aydınlanma'dan bu güne ütopyaların temel unsurlarındandır. Akla ve bilime dayanan toplumsal gelişme ve örgütlenmelerin var olan problemleri ortadan kaldıracağı inancı ütopyalarda bu iki kavramı hayatın merkezine yerleştirir. Bu nedenle Yakup Kadri'nin eserlerinde aklın ve bilimin hâkimiyeti, eskinin, inanç etrafındaki örgütlenmenin reddini doğurur. Yaban, Ankara ve Panorama'da değişik şekillerde karşımıza çıkan irtica nefreti söz konusu düşüncenin yansımalarıdır. Ele alınan metinlerde eski, tüm kurumları ve birikimi ile geçmişe ait, ilkel ve yeninin karşısında konumlandırılmıştır. Bu bağlamda yeni olarak adlandırılan inkılabın, eskiden tevarüs edebileceği hiçbir şey olmadığı ısrarla vurgulanır. 'İstanbullulaşma hastalığı' olarak nitelenen Babıali'nin bürokratik kadro ve geleneklerinin bir şekilde –ama mutlaka yanlış bir şekilde- yenide varlığına izin verilmesi ütopyayı başarısızlığa mahkûm eden etkenlerin başında yer alır. Eskinin bir sembolü olarak İstanbul, aynı zamanda Batıyla ilişkisi üzerinden de yeninin karşıtıdır. Taklide, kimliksizliğe dayalı bu ilişkinin İnkılap tarafından benimsendiğinde – Ankara'nın ikinci kısmı- Osmanlı'daki sonucuna benzer bir durumla neticeleneceğine inanılır. Tek sesli hakikat dürtüsü aynı zamanda totaliter rejimleri olanaklı kılan tahakküm ve egemenlik arayışlarına denk düşen dürtüdür der Nietzsche. (Booker, 2012: 39) Bu durum Yakup Kadri'nin çalışmamıza konu olan eserlerinde aşılamayan bir açmaz olarak karşımıza çıkar. Hem ütopik metinler de hem de distopya olarak Panorama'da tek sesli hakikat anlatıcının ideolojik tutumu ile karşıtı olduğu düşünceleri eşitlemektedir aslında. Oysa yazar, pozitivist bir bakış açısıyla, karşıtı olduğu hakikatleri tarihsel

anlamda bitmiş, geride kalmış kabul ettiğinden kendi pozisyonunu aklın, bilimin ve insaniliğin biricik hakikati olarak dayatır.

Yakup Kadri'nin eserlerinde eskinin bahsedilen işlevi aklın ve bilimin üstünlüğü kabulünün yanı sıra her ütopyanın başlangıç noktasını, bir yıkımı esas alışı bu doğrultuda öncelikle bir temizlik işlevi gerçekleştirişi ile de açıklanabilir (Yalçınkaya, 2003: 9). Ankara öncesinde yazılan iki eser (Sodom ve Gomore, Yaban) ve bununla yetinilmeyip Ankara'nın ilk iki bölümünde benzer muhtevanın tekrarlanmış olması söz konusu yıkım ve beyaz sayfa açma işlemine atfedilen önemi göstermektedir.

Ütopyaların temel sorunları sıralandığında birey, toplum ve devlet ilişkileri ve bu bağlamda mutluluk, daha iyi bir düzen ve özgürlük gibi arzuların gerçekleştirilmesi şeklinde öne çıkar. Yakup Kadri'nin eserlerinde akla ve bilime dayalı, ulaşılabilecek en üst nokta olarak inkılap (Kemalizm ütopyası) kabul edildiğinden ve bu kabulün devletin benimsediği bir hayat nizamı olarak bireyi ve toplumu biçimlendireceği varsayıldığından ütopyanın ideolojisi (Kemalizm), birey ve toplumun önünde, asli bir konumdadır. Hatta Kemalist ütopyaya biçilen rol, ulusal bir kurtuluşun ötesinde evrensel bir çözüm, tüm insanlığın aradığı bir kurtuluş yolu olduğu yönündedir. Yakup Kadri'nin Atatürk'e yazdığı mektup, Kadro dergisinde dönemin siyasal kabulleri olarak Faşizm, Nasyonal Sosyalizm ve Sosyalizm'le ilgili yazılar ve Kemalizm'in bunlarla ilişkisini ortaya koyma çabaları ve bunun Panorama'ya yansıyışı yukarıdaki kabulün tezahürleri olarak sıralanabilir.

Kemalist ütopyada devlet, yerelde Türkiye'yi, evrenselde tüm insanlığı ilgilendiren sorunları ortadan kaldıracak bir ideolojik kabulü benimsediğinden topluma ve fertlere düşen bu kuşatıcı mükemmelliğin bir parçası olmaktır. Bu nedenle kişisel arzuların belirlediği davranışlar, lükse ve menfaate dönük eylemler, daha doğrusu ütopyayla doğrudan ya da dolaylı olumlu bir ilişkisi olmayan tutumlar bütünüyle mahkûm edilmiştir.

Ütopyada aile hayatını da bireysel yaşamı da belirleyen, inkılaba göreliktir. O kadar ki, kıskançlık, kin, öfke gibi duygular hatta psikolojik rahatsızlıklar kendini ütopyaya adayamamış olmanın sonuçları olarak takdim edilmiş, dolayısıyla inkılap için çalışan, hayatını inkılaba adamış ideal ferdin bu tip basit duygu ve sorunları yaşamayacağı varsayılmıştır. Batılı ütopyalara kaynaklık eden bilimin insanlığın bütün sorunlarını çözeceği inancının bir yansıması olarak kabul edebileceğimiz bu düşünce bireyi, ütopyanın kontrolünde bir nevi otomatizmle sınırlasa da yazar için bu durum kaygı verici değildir. Dahası o, inkılap kadrolarının böyle bir otomatizmin dışında, kişisel menfaatler ve bencil arzular peşinde koşmasından ve bu durumun parti içinde bile güçlenmiş olmasından rahatsızdır. Bu ise, inkılap kadrolarının ütopyaya bağlılıkları ve sorumluluklarını yerine getirmeleri noktasında eleştirel bir yaklaşım doğurmuştur. Yakup Kadri ve arkadaşları gibi roman kahramanlarını da inkılap içinde ütopyacı, iktidar içinde muhalif yapan bu yaklaşımdır ve distopya olarak Panorama'yı şekillendiren de odur.

Bu bağlamda distopik metinlerin bir başka özelliğinin kahramanın yargılanması deneyimi oluşu akla gelir. Bu aynı zamanda 'seçkinlerin adil, meşru bir toplum yaratma amacıyla verdikleri özgün ütopyacı vaatler ile halka karşı bir komplo haline gelen adaletin kasten çarpıtılması arasındaki çatışmadır" (Gottlieb, 2012: 30) Panorama'da Halil Ramiz, Namık Ahmet, Ahmet Nazmi ve Atikler köylülerinin durumu bu tespit doğrultusunda anlamlıdır. Dört örnekte de adil olmayan, gerçeklere dayanmayan ve insanları inandıkları doğruyu reddetmeye mahkûm bir yargılama söz konusudur. Dahası, kahramanların kendi doğrularını terk ederek teslim olmaları durumunda da adalet yerini bulmayacaktır. Çünkü sistem kişisel çıkar üzerine kurulmuştur ve bireysel çıkar doğası gereği haksızlık üretecektir. Tam da burada yine Gottlieb'in ifadesiyle kahramanın 'distopik toplumun insan kurban etme ritüellerini uygulayan ilkel bir devlet dini gibi işlediğini fark ettiği yargılanma deneyimi' 'kolektif kâbus'u imler

(Gottlieb, 2012: 30). Panorama'da yargılama ve infaz, küçük bir azınlık dışında toplumun tamamı için böylesi bir tehdit unsurudur.

Panorama özelinde konuşacak olursak, Karl Mannheim'a ait, bağımlı grupların ve sınıfların değişim ve köklü dönüşüm ihtimallerini sunan ütopyacı inançları çekici buldukları; oysa egemen toplumsal sınıfların, istikrarı ve sürekliliği temel alan bir ideolojik bakışı benimsediklerini tespiti ve bu tespit üzerinden 'toplumu değiştirmeye yönelik işleyen enerji kompleksi olarak ütopyayı, şeylerin düzenini korumaya ve desteklemeye yönelik işleyen enerji kompleksi olarak düşündüğü 'ideoloji'nin karşısına koymuş olması (Booker, 2012: 36) ilginç bir şekilde örtüşmektedir. Burada parti kabullerinin ideoloji, asıl ulaşılması gereken Kemalist inkılabın ise ütopya yerine kullanıldığı açıktır. Bu bağlamda Yakup Kadri, geniş halk kitleleri ve inkılabın kurucu kadrosu dikkate alındığında iktidar dairesinde görünür. Oysa inkılap kadroları özelinde düşünecek olursak Ankara (1934) ve Panorama (1954) yazarı iktidar için muhalif, hatta sürgün bir ütopisttir.

Gotlieb, kahramanın yaşadığı toplumun distopik tabiatını fark edişini, rejim tarafından yasaklanan bir tür aşkı fark edişiyle eş tutar (2012: 34). Yakup Kadri'nin metinlerinde, Orwel'in 1984'ünde örneğini gördüğümüz böylesi bir aşk yoktur ancak bunun yerini tutan ve bütün bu romanları kuşatan, ütopyayı da distopyayı da vücuda getiren bir başka aşktan söz edilebilir: Kemalizm. Öyle ki, Yakup Kadri'nin Kemalizm ideolojisine duyduğu ve ancak aşk sözcüğüyle nitelenebilecek bu duygu, Mustafa Kemal ve çevresindekilerin inkılaba bakışlarının ötesinde bir anlam ifade eder. Onu ve romanlarındaki Kahramanları ateşli inkılap taraftarlığından muhalefete saflarına düşüren bu aşktır. Ahmet Nazmi'yi parti müfettişi karşısında, Halil Ramiz'i Parti sekreteri karşısında bu nedenle yargılanır ve mahkûm edilirken buluruz. Yaban'daki Ahmet Celal ise halk karşısında inkılaba aşk derecesinde inancı nedeniyle herkese 'yaban'cı ve bir ölüme mahkûmdur.

Ütopyanın toplumu ve bireyi en mükemmel şekilde inşa ettiği düşüncesi ve bu düşüncenin fert ve toplumdan iradi bir kabul bekleyişi, böylelikle arzu edilene ulaşılacağı fikri Ankara romanın üçüncü kısmında tablolaştırılmıştır. Neşet Sabit ve Selma'nın evlerinin balkonundan yeni Ankara, köyler ve köylüler böyle bir mükemmel düzen içinde görülür. Jansen Planı'na göre inşa edilen Ankara söz konusu tablonun arka planını, Neşet Sabit, Selma ve Yıldız gibiler figüratif dokusunu oluşturur.

Ütopyada fert olarak insanın (kadın-erkek) bireysel varoluşu, toplumsal inşa ve işleyişe tabii kılınırken, kadın erkek ilişkisinde de benzer bir yaklaşım barındırır. Ankara romanında kadın ve erkeğin bir arada bulunuşu 'irtica karanlığı'na karşı bir zafer olarak betimlenir. Selma'nın mezar taşlarına basarak ata bindiği sahne ve yeni Ankara'da kadınların özgürlüğü eskiyi temsil eden kadınların şaşkınlığı içinde sunulur. Ütopyada spor müsabakalarından sanatsal etkinliklere kadar hayatın tüm alanlarında kadın ve erkeğin eşit gösterilmeye çalışıldığı görülür. Üstelik söz konusu eşitlik sadece bu ve benzeri faaliyetler içinde yer alabilmenin ötesinde aynı kıyafetlerle yarışma vurgusu eşliğinde sunulur. Tabii bütün bunlar ütopyanın inşasına hizmet amacı güden faaliyetlerdir.

Ankara'da evlilik kurumu da inkılaba hizmet etmenin her şeyin önünde tutulduğunu gösterecek şekilde kurgulanmıştır. Gerek Selma gerekse Neşet Sabit, haftada ancak birkaç gece eve gelebildikleri vazifeleri sonrasında ortak hayatlarını –rejimin telkinleri doğrultusunda- yaşama imkânı bulabilirler. Ütopyaya karşı sorumluluklarının üzerlerine yüklediği vazifeler o kadar çoktur ki bir araya gelebilmeleri o kadar değerli kılar ki kavga edecek, kıskançlık, haset türünden basitlikler sergileyecek vakitleri bile yoktur.

Yakup Kadri'nin eserlerinde kadının sosyal hayatta erkekle eşit olması gerekliliği Ankara'nın üçüncü kısmında Yıldız tiplemesiyle, kılık kıyafet ve sosyal hayatta özgür olması fikri ise Panorama'da Ahmet Nazmi'nin eşine söylenilenlerle somutlaştırılır. Modern ütop-

yalar 'cinsel özgürlüğe ulaşmayı toplumsal ve siyasi baskıdan özgürleşmeye giden yolda önemli bir adım sayarlar.' (Booker, 2012: 42) Distopyalarda ise cinsellik, bireyler arası arzu ve tercihlerin bir sonucu değil, iktidarın çıkarları doğrultusunda sınırlandırdığı ve biçimlendirdiği bir eylemdir. Gerek Panorama'da kadının giyim kuşamı ve evlilik tercihi, gerekse Ankara'da kadının özgürleşmesi adına sunulanlar batılı ütopyaların Türkiye'nin gerçekliğine uygun hale getirilmiş halleridir.

Yakup Kadri'nin ütopyasında düşünce özgürlüğü ve siyasal sürecin işleyişi gibi temel meseleler ayrıntılı bir şekilde ele alınmaz.[116] Bu durum ütopyanın mümkün olan en yetkin çözümleri sunduğu kabulünden kaynaklanır. Dolayısıyla sözü edilen başlıklar inkılap düşüncesi ve bu doğrultudaki fikri yorumlar için gerekli görüldüğünde ele alınmış, muhalif düşünce ve teoriler kesin bir dille mahkûm edilmiştir. Ankara romanı özelinde düşünce özgürlüğü ve siyasi süreç hakkında iki ayrı durumla karşılaşılır. Romanın birinci kısmı yukarıda sözü edilen ve muhalif bir renk olarak eskinin (irtica) mahkûm edildiği sayfaları kapsar. İnkılap ise ikinci ve üçüncü kısımlarda birbirine tamamen zıt iki uygulama olarak sunulur. İkinci kısımda inkılap yanlış anlaşılmış, halktan kopuk, kimliksiz bir taklitçiliğe evrilerek eskiyi taklit eden bir görünüm kazanmıştır. Bu bölümde Neşet Sabit ve Leyla'yı siyasi olmada da fikri açıdan muhalif bir tu-

[116] "Kurduğu ütopyada siyasal sürecin nasıl işlediğine mümkün olduğunca değinmeyen ve daha çok mühendislik projesini anlatıyor gibi görünen Yakup Kadri, siyasal konulara değindiği ender bölümlerden birinde de, Fethi Naci'nin ifadesiyle ' seçme seçilme gibi sözcükleri hiçbir zaman kullanmaz. Birazcık demokratikçe bir kuruluş olması gereken 'belediye çalışmasını, Neşet Sabit'in oyunu aracılığıyla yerin dibine batırır ve onun yerine bir mühendislik etkinliği koymaya kalkışır ve üstelik inkılabın ruhunun tam da burada olduğunu savunur." Ankara romanından söz edilirken Panorama'ya geçiş yapılan bu yorumda ilk tespit son derece isabetlidir. Belediye seçimleri bahsinde ise sorunu Neşet Sabit ve Yakup Kadri'ye indirgemek haksızlık gibi durmakta. Evet, seçime inanmayan bir söylemin anlatıcının tavrı üzerinden Yakup Kadri tarafından da benimsendiğini söylemek mümkün ancak seçimleri berbat eden tek başına Neşet Sabit değil Halk Partisi'nin genel tutumudur. Yoksa Namık Ahmet, parti delegelerinin oylarıyla başkanlığa seçilmiştir. Burada dikkat çekici olan da halk yerine parti kadrosunun seçim yapmasıdır.

tumda görürüz. Ancak bu muhalefet oldukça cılız ve renksiz konuşmalar üzerinden yansıtılmıştır. İkinci kısımda anlatılan taklitçi dönemin siyasi arka planı son derece basit bir suçu eskiye yıkma hamlesi olmaktan öteye geçememiştir. Mebus Murat ve emekli miralay Hakkı'nın etrafında anlatılanlar farklı düşüncelerdeki yansımaları ve dönemin gerçekliğini destekleyecek ayrıntılarla güçlendirilmemiştir. Bu satırlarda sanki bir fısıltı, okuyucuya 'İnkılabın bu olmadığını bil, başka bir şeyi merak etme.' der gibidir. Üçüncü kısımda ütopya gerçekleşmişken de sözü edilen ayrıntılar hemen hiç önemsenmemiştir. İkinci kısımdaki yanlışlıktan hangi siyasi ve idari kararlar, önlem ve uygulamalar sayesinde dönüldüğü, bu çabaların ne şekilde karşılık bulduğu üzerinde durulmaz. Sadece Murat ve Hakkı gibilerin tasfiye edildikleri belirtilir.

Distopya olarak ele alınan Panorama'da ise düşünce özgürlüğü ve siyasi süreç daha ayrıntılı bir şekilde ele alınır. Henüz romanın girişi diyebileceğimiz ilk bölümlerde Meclis ve mebusların betimlenişi bile siyasi sürecin nasıl işlediğini gösterebilecek ayrıntılar barındırır. Mebuslar ülke meseleleri hakkında en ufak bir endişe taşımazken, tüm dikkatlerini Çankaya'dan gelecek davete yöneltmiş, bütün ikbal hesapları bu davetler üzerine bina edilmiştir. Açık bir 'tek adam' vurgusu olan bu satırlar daha sonra Halil Ramiz'in düşünceleri ile de desteklenir. İkinci Meclis'teki inkılap coşkusunun yerini hastalıklı bir sakinliğin, eylemsizliğin, boş koridorlar ve toplantılardaki sessizliğin aldığından şikâyet eden Halil Ramiz, işlevini kaybeden bir Meclis olgusu betimler. Yine Halil Ramiz'in yaşadıkları parti içi disiplinin farklı düşüncelere hayat hakkı tanımadığını ortaya koyar. Kendisine yapılan haksızlıkları anlatıp suçsuzluğunu ispatlamak isteyen Halil Ramiz, grup görüşmesinde söz hakkının nasıl engelleneceğini, söz almayı başarsa bile yönetim tarafından örgütlenen vekillerin çıkaracakları gürültü ile söylediklerinin duyulmamasını nasıl başaracaklarını düşünürken daha önceki tecrübelerini hatırlar gibidir. Ahmet Nazmi'nin Diyarbakır'da Parti müfettişi ile yaşadığı çatışma, inkılap

kadroları içinde farklı seslere tahammülsüzlüğün bir başka görünümüdür.

Yine Panorama'da belediye başkanlığı seçiminin anlatıldığı sayfalar, dönemin siyaset anlayışını gerçekçi bir şekilde yansıtan ayrıntılar barındırır. Başkanın değiştirilip değiştirilmemesine halk değil partililer karar verir. Dahası halk ve partililer arasındaki bu ayrım parti içinde de karşılık bulmuş, gizli bir hiyerarşi oluşturmuştur. Parti sekreteri ve onun dikkate alacağı makamlar (askeri makamlardır bunlar) inkılapçı, aydın bir bilim adamı yerine -belediye başkanlığı için şüphesiz daha uygun takdim edilmiştir- emekli bir albayı başkanlık koltuğuna oturtmuşlardır.

Bütün bu ayrıntılar Yakup Kadri'nin serbest seçim ve halkın iradesi gibi kavramları önemsediği şeklinde anlaşılmamalıdır. Romanlarda inkılaba gerçekten gönül vermiş kişiler için tanınmıştır bu ayrıcalık. Yoksa Halil Ramiz'in de ifade ettiği gibi halka sorulacak olsa meclisteki vekillerin çoğu dışarda kalacaktır. Bu ve benzeri ifadeler, Yakup Kadri'nin inkılabın gerçekleşme sürecinde halka güvenmediğini gösteren, bunun yerine halkı ütopyanın arzu ettiği seviyeye taşıyacak bir grup seçkin kadroya bel bağladığı düşünceler olarak yorumlanmıştır ki bu tespit son derece yerindedir. Halkın serbest bırakıldığında Serbest Fırka olayında olduğu gibi çok partili hayata geçişin ikinci denemesinde de irticayı seçişi ile kanıtlanmak istenmiştir. Panorama'nın bir distopya olarak ele alınabilmesini sağlayan biraz da bu fikri sabittir. Yakup Kadri, halkın kendi haline bırakıldığında irticayı seçeceği inancını Demokrat Parti'nin seçim zaferiyle kanıtlamışken bununla yetinmez. Distobik bir gelecek tasavvuru kurgulamak için romanın son sahnesinde bir türbe harabesinde zikir çeken insanlara Fuat'ı aceleci ve çok da iyi planlanmamış bir şekilde saldırtır. Bu bağlamda henüz olgunlaşmamış bir halk için yalnız başına serbest seçim hakkı bile ütopyayı yıkan ve distopyayı kuran bir gelişme olarak sunulmuştur.

"Peki ya halk?" sorusuna Yakup Kadri yerine Cioran açık yüreklilik ve acımasızlıkla cevap verir: Bu kelimeyi (halk) istihzasız kullanan düşünür ya da tarihçi, -biz buraya inkılapçıyı da eklemeliyiz- saygınlığını yitirir. Halkın neye yazgılı olduğunu çok iyi biliriz. Kendisini sakatlayan ve bunaltan amaçlara razı olarak, olaylara ve hükmedenlerin fantezilerine maruz kalmak. Ne kadar ileri olursa olsun her siyasi tecrübe halkın aleyhine gelişir ve ona karşı yönelir. Bir şekilde köleliğin damgasını taşımaya yazgılıdır halk. Ona acımak yararsızdır: Davası çaresizidir. Uluslar ve imparatorluklar, halkın, aleti olduğu büyük haksızlıklara yaltaklanmasıyla kurulur. Onu hor görmeyen tek bir devlet başkanı ya da fatih yoktur; ama bu horgörüyü kabullenir ve bununla yaşar. Bitkin veya kurban olmayı bıraksa, alnına yazılanlara karşı gelse, toplum dağılırdı; onunla birlikte düpedüz tarih de. Fazla iyimser olmayalım, halkın içinde bu kadar güzel bir ihtimali tasarlamaya izin veren hiçbir şey yoktur. Olduğu haliyle, despotluğa bir davetiyeyi temsil etmektedir. Onun sıkıntılarına katlanır, bazen onu temenni eder, başkaldırdığındaysa eskilerinden daha dehşet verici olan yeni despotlara koşmak için yapar bunu (1999: 48). Yaban'dan sonra halkı küçük görmek hatta halka düşman olmakla itham edilen Yakup Kadri, beklenildiği gibi bunları Cioran'ın umursamaz küstahlığı içinde dile getiremezdi. Hatta tam tersini yapıp halka karşı beslediği sevgiyi romanın sonraki baskılarına bir mukaddime olarak ekledi. Ancak inkılap söz konusu olduğunda, romanlarındaki kurgu, çatışma ve karşılaşmaların düzenlenişi ve bu düzenin telkin ettiği anlam kendi ifadelerinden çok Cioran'ınkilere yakındır. Böyle olduğu için Yaban'da daima en olumsuz sözcük darbeleriyle resmedilen kalabalıklar Panorama'da yeniden karşımıza çıkar. Şunu da unutmamak lazım ki, halka duyulan bu güvensizlik inkılabın (ütopya) yerleşmesine kadar devam edecektir. Neşet Sabit'in eskinin radyoaktivitesine maruz kalmış bireylerden sonra asıl inkılap neslinin ortaya çıkacağını vurgulaması bu şekilde anlam kazanır.

Panorama inkılabın (ütopya) siyasi kabulleri açısından da zengin bir metindir. Yakup Kadri ve arkadaşlarının Kadro dergisinde

inkılabın ideolojik hedefleri, doktrinleri ve bunun dünya siyasetindeki yeri hakkında yayımladıkları yazılar Ahmet Nazmi ve Cahit Halid mektuplaşmaları vasıtasıyla romana taşınmış, bu vesileyle faşizm, nasyonal sosyalizm, Sovyet sosyalizmi ve sınıf mücadelesi gibi konularda ütopyanın alması gereken tavrı belirlenmeye çalışılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi Yakup Kadri, Kemalizm'i kendi döneminde dünya siyasetini belirleyen güçlü ideolojilerden üstün tutmuş, hatta ütopyanın bu yönüyle başta Avrupa olmak üzere tüm dünyaya örnek olduğunu savunmuştur. Bu nedenle ütopya olarak değerlendirdiğimiz üç eser ve distopya olarak Panorama'da asıl mücadele eski-yeni, doğru inkılap- yanlış inkılap inançları etrafında odaklanmış, faşizm, sosyalizm ve sınıf mücadelesi gibi mevzular daha çok Fuat ve çevresi arasındaki ilişkileri üzerinden çürütülmek istenmiştir.

Gary Saul Morson'a göre ütopyalar tarihten kaçışa işaret eder. (Booker, 2012: 36) Ankara'nın ikinci kısmı bu duruma bir örnek olabilir. İnkılabın ve Batılılaşmanın yanlış anlaşılması Yakup Kadri için Cumhuriyet döneminin –en azından belirli bir zaman diliminin- tarihsel gerçekliğidir. Yazar, ideal olanı bu tarihsel gerçeklik içinde görmediğinden tarih dışına kaçmış, gelecekte bir yerde kurduğu ütopik Ankara'da sistemleştirdiği düşünceleri üzerinden içinde bulunduğu zamanı biçimlendirmek istemiştir. Benzer bir şekilde Panorama'da da tarihsel gerçeklikten bir kaçış ve söz konusu gerçekliği şimdiki zamana seslenen korkutucu bir gelecek imasıyla yeniden kurma girişimi söz konusudur.

İnsanın özsel olarak iyi olduğu ama başka bazı faktörler nedeniyle bunu yitirdiği, insanın doğasının biçimlendirilebilir bir özellik taşıdığı, bireysel mutluluk ile toplumsal mutluluk arasında bir dikotominin olmadığı, iyi bir toplumun ancak bütünsel nitelikte bir mutluluk ile sağlanabileceği, insanın ussal bir varlık olduğu, geleceğin kestirilebilir olduğu, ütopyanın temel amacının insanın yeryüzündeki refahı olduğu, insanların adil bir biçimde yönetilebileceği ve son olarak ütopyanın özgürlüğü baskı altına almayıp 'gerçek özgürlüğü' sağladığı varsayımlarına dayanan ütopyalara karşın distopyalar şu soru-

ların cevabını arar: Gerçekten de insanın tanımlanabilir, belirli bir doğası var mıdır? Olsa bile bu doğa değiştirilebilir mi? Bir toplum, şiddete başvurmaksızın salt ussal olarak düzenlenebilir mi? İnsan, kendi yazgısına nereye kadar hâkim olabilir? İnsanın planlayıcı vasfının hiç mi sınırı yoktur? Mutluluk nedir? Ütopyacıların planlama çabaları gerçekten mutluluğa giden yolu mu açıyor? Kişisel özgürlük bir lüks mü, gereksinim mi (Yalçınkaya, 2003: 62-63)? Çalışmamıza konu edilen metinler (Sodom ve Gomore, Yaban, Ankara), bu bağlamda – tabii ki Türkiye gerçekleri ve Türk edebiyatı adına- ütopik kurmacalar olarak okunmaya imkan tanıyan eserlerdir; aynı şekilde Panorama da distopya olarak alımlanması gereken ve bu tür için kendine özgü bir yer açmış dikkate değer bir eserdir.

Sodom ve Gomore'de işgal İstanbul'u, Anadolu'da doğmakta olan ütopyanın geçmişte bırakılan karanlık dönemi –bu aynı zamanda söz konusu metni arkaik bir karşıütopya kılar– ele alınmıştır. Yakup Kadri, Sodom ve Gomore'yle Kemalist ütopyanın ilk cildini ortaya koymuş, Yaban ve Ankara'ya kadar uzanacak bir kurgunun sınırlarını da belirlemiştir.

Yaban, Sodom ve Gomore'de işlenen eskiye ait malzemenin eksik parçasının, Anadolu, Milli Mücadele'yle eşzamanlı bir kurguyla tamamlanışıdır. Eserde eski, bütün çağrışımlarıyla –Osmanlı ve Anadolu'nun geleneksel hayatı– çöl imgesi üzerinden ölüm ve yok oluşa mahkûm edilirken; Cumhuriyet söz konusu geçmişin olumsuzluklarından arındırılmış, öncesiz, yepyeni bir hamle olarak takdim edilir.

Ankara, ilk bölümünde Sodom ve Gomore kadar Yaban'dan da izler taşır. Böylece ikinci bölümde işlenen olumsuz tablo, yakın tarih üzerinden somutlaştırılmış; üçüncü bölümde anlatılan ütopya, karşıtı ile birlikte sunularak tesirli kılınmıştır. Ankara, bir yönüyle kendinden önceki iki eserden –Sodom ve Gomre, Yaban– belirgin izler taşırken; diğer yönüyle Panorama'nın tohumunu da bünyesinde barındırmaktadır.

Panorama, Ankara'nın ikinci bölümünde dikkat çekilen olumsuzlukların devamı niteliğindedir. Şurası açıktır ki, otuzlu yılların geleceğe umutla bakan, inançlı gözleri; Atatürk ve sonrasında yaşadıkları ile iyimserliğini kaybetmiş, şahit oldukları ya da yaşananları algılayışı noktasında distopyanın ümitsizliğine odaklanmıştır.

# KAYNAKÇA


AKAŞ, Cem (2012). " 'Beklenmedik Bir Şey Olacak' Beklentisi", Notos Öykü, S. 36, Ekim Kasım 2012, ss. 24-25.

AKI, Niyazi (2001). Yakup Kadri Karaosmanoğlu: İnsan-Eser-Fikir-Üslup, İletişim Yayınları, İstanbul.

AKTAŞ, Şerif (1987). Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ALTHUSSER, Louis (1994). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, (Çev.: Yusuf Alp/ Mahmut Özışık), İletişim Yayınları, İstanbul.

BELGE, Murat (1998). Edebiyat Üstüne Yazılar, İletişim Yayınları, İstanbul.

BERKMAN, Gisele (2003). 'Aydınlanma İdeali', Ütopyalar Sözlüğü, Sel Yayıncılık, İstanbul.

BERTRAND, Jean-Marie (2003). 'Altın Çağ', Ütopyalar Sözlüğü, Sel Yayıncılık, Ankara.

BEZEL, Nail (1984). Yeryüzü Cennetleri Kurmak, Say Kitap Pazarlama, İstanbul.

BOOKER, M. Keith (2012). 'Ütopya, Distopya, Toplumsal Eleştiri', Notos Öykü, S. 36, Ekim Kasım 2012, ss. 35-46.

BOSTANCI, Naci ( 1990), Kadrocular ve Sosyo Ekonomik Görüşleri, Kültür Bakanlığı, Ankara.

CALVİNO, Italo (2000). Amerika Dersleri 'Gelecek Bin Yıl İçin Altı Öneri', (Çev.: Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul.

CAMPANELLA, Tommaso (2004). Güneş Ülkesi (Çev.: Veysel Atayman), Bordo Siyah Klasik Yayınlar, İstanbul.

CİORAN, E. M. (1999). Tarih ve Ütopya, (Çev.: Haldun Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul.

CLARK, Toby (2011). Sanat ve Propaganda 'Kitle Kültürü Çağında Politik İmge' (Çev.: Esin Hoşcusu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

DANTE (2009). İlahi Komedya, (Çev.: Rekin Teksoy), Oğlak Yayınları, İstanbul.

DEMİREL, Tanel (2011). Türkiye'nin Uzun On Yılı Demokrat Parti İktidarı ve 27 Mayıs Darbesi, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

DİRLİKYAPAN, Murat Devrim (2014). Kadro Hareketi ve Bir Kadro Kitabı Olarak Ankara, Erdem, S. 66, ss. 53-69, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara.

EFLÂTUN (1999). Kritias(Çev. Erol Güney-Lütfi Ay), MEB Yayınları, Ankara.

Eflatun Cem (Güney), (1933). 'İnkılap Edebiyatı', Kadro, S. 18, ss. 67-69, Haziran.

ENGİNÜN, İnci (1983). ' Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Sodom ve Gomore'sinde Yabancılar', Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Dergâh Yayınları, İstanbul.

----------, (2001) 'Milli Mücadele Edebiyatında Yakup Kadri Karaosmanoğlu', Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Dergâh Yayınları, İstanbul.

----------, İnci (2003). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Falih Rıfkı [Atay], (1933). 'İnkılâp İdealleri: Bizim Köy, Kadro, S.18, ss.15-17, Haziran.

GOTLİEB, Erika (2012). 'Distopya Batı, Distopya Doğu', Notos Öykü, S. 36, Ekim Kasım 2012, ss. 25-34.

GÖKTÜRK, Akşit (2012). Ada 'İngiliz Yazınında Ada Kavramı', YKY, İstanbul.

GÜRBİLEK, Nurdan (2004). Kör Ayna, Kayıp Şark (Edebiyat ve Endişe), Metis Yayınları, İstanbul.

Hakkı Mahir, (1933). 'Avrupa, bize ideal mi, Örnek mi olabilir?', Kadro, C.2, s. 59, Haziran.

HAYBER, Abdülkadir (1993). Halide Edip, Reşat Nuri ve Yakup Kadri'nin Romanlarında Nesil Çatışmaları, MEB Yayınları, Ankara.

JUSDANİS, Gregory (1998). Gecikmiş Modernlik, Metis Yayınları, İstanbul.

KAÇMAZOĞLU, H. Bayram (2012). Demokrat Parti Dönemi Toplumsal Tartışmaları, Doğu Kitabevi, İstanbul.

KAPLAN, Mehmet (1998). Şiir Tahlilleri, Dergâh Yayınları, İstanbul.

KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri,(1932). "Milli Tasarruf ve Halk Edebiyatı", Kadro, C.1, S. 2, ss. 26-28, Şubat.

----------, (1933a). 'Kültür ve Medeniyet', Kadro, S.15, ss.25-27, Mart.

----------, (1933b). 'Ankara Moskova Roma - Halk Terbiyesi', Kadro, S.15, ss.32-35, Mart.

----------, (1934a) 'İnkılap Edebiyatı', Kadro, C. 3, S. 25, ss. 21-23, Ocak.

----------, (1934b). 'Moskova Edebiyat Kongrasında', Kadro, C. 3, S. 33, ss. 27-32, Eylül.

----------, (1934c). 'Sovyet Edebiyatı, C. 35, s. 36, ss. 28-34.

----------, (1961). Atatürk, Remzi Kitabevi, İstanbul.

----------, (1971). Panorama I-II, Remzi Kitabevi, İstanbul.

----------, (1980). Vatan Yolunda, Birikim Yayınları, İstanbul.

----------, (1984). Zoraki Diplomat, İletişim Yayınları, İstanbul.

----------, (2008). Sodom ve Gomore, İletişim Yayınları, Ankara.

----------, (2011). Yaban, İletişim Yayınları, İstanbul.

----------, (2012). Ankara, İletişim Yayınları, İstanbul.

----------, (1932). 'Milli Tasarruf ve Halk Edebiyatı', Kadro, S.2, ss. 26-28, Şubat.

Kadro, (1933). 'Başyazı', S. 23, ss. 3-5, İkinci Teşrin.

KARATAŞ, Evren ve YILDIZ, İpek, (2010). 'Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Kadro Dergisi'ndeki Yazıları ve Kadro Düşüncesinin Ankara Romanına Yansımaları', Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Volume:3, ISSUE: 14, Fall, p.276-289)

KAYGANA, Mehmet (2002). 1923-1940 Arasında Yazılan ve Konusunu Türk Tarihinden Alan Dramalar, AKÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Afyonkarahisar.

Kitabı Mukaddes, (1997). Eski ve Yeni Ahit, Tevrat, Zebur (Mezmurlar) ve İncil, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul.

KUMAR, Krishan (2005). Ütopyacılık, İmge Kitabevi, Ankara.

----------, (2006). Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşıütopya, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul.

LEWİS, Bernard (2009). Modern Türkiye'nin Doğuşu, Çev.: Boğaç Babür Turna, Arkadaş Yayınevi, Ankara.

LOOMBA, Ania (2000). Kolonyalizm/Postkolonyalizm, (Çev.: Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

MARSHALL, Gordon (1999). Sosyoloji Sözlüğü (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü), Bilim Sanat Yayınları, Ankara.

MCWİLLİAM, Neil (2011). Sanat/Ütopya Mutluluk Hayalleri: Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850), Çev.: Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul.

MORAN, Berna (1998). Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I, İletişim Yayınları, Ankara.

NACİ, Fethi (2007). Yüzyılın 100 Türk Romanı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

Nazım Hikmet (1967). Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim, Gün Yayınları, İstanbul.

OKTAY, Ahmet (2010). Emperyalizm, Roman ve Eleştiri, İthaki Yayınları, İstanbul.

ÖNERTOY, Olcay (1984). Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı ve Öyküsü, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

ÖZGÜL, Metin Kayahan (1991). Türk Edebiyatında Siyasi Rüyalar, Akçağ Yayınları, Ankara.

PARLA, Jale (2012). Babalar ve Oğullar (Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri), İletişim Yayınları, İstanbul.

RİFAT, Mehmet (2011). Metnin Sesi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

SARIÇİÇEK, Mümtaz (2009). 'Yakup Kadri'nin Romanlarında Cumhuriyet İdeali ve Düş Kırıklıkları', Erdem, S.54, ss.:189-200.

SU, Hüseyin (2002). 'Adalardan Bir Roman Kıtası Panorama, Hece Roman Özel Sayısı, S. 65-66-67, ss. 609-621

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2001). Beş Şehir, YKY, İstanbul.

TANDANGÜNEŞ, Nilnur (2013). Ütopya 'Antik Çağ'dan Günümüze Mutluluk Vaadi', Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

TEKELİ, İlhan ve Selim İlkin (2003). Bir Cumhuriyet Öyküsü: Kadrocular ve Kadro'yu Anlamak, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ankara.

TEKİN, Mansur (1934).'Ankara', Kadro, S. 28, ss. 48-50.

Tekin, Mehmet (2013a). 'Ankara' Romanında Anlatının ve Ankara'nın Halleri, Dergâh, S. 280, ss. 15-18.

----------, (2013b). 'Ankara' Romanında Anlatının ve Ankara'nın Halleri, Dergâh, S. 281, ss. 15-20.

----------, (2013c). 'Tuhaf ve Tutarsız Bir Roman: Sodom ve Gomore', Dergâh, S. 276,Şubat, ss. 14-18.

TUNÇAY, Mete (2001). 'İkna (İnandırma) Yerine Tecebbür (Zorlama)', Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce 'Kemalizm', C. 2, İletişim Yayınları, İstanbul.

----------, (2010). Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması 1923-1931, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Türkçe Sözlük (2011), Haz.: Şükrü Halûk Akalın ve başk., 11. Bsk., Türk Dil Kurumu, Ankara.

TÜRKEŞ, Ömer (2001). 'Güdük Bir Edebiyat Kanonu, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce C. 2 : Kemalizm, İletişim Yayınları, İstanbul.

UÇ, Himmet (2005). Hikaye ve Romancı Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Dicle Üniversitesi, Diyarbakır.

ÜLKEN, Hilmi Ziya (1969). Sosyoloji Sözlüğü, MEB Devlet Kitapları, Ankara.

Vedat Nedim (Tör) (1933). 'İşte bir roman: Yaban, Kadro, ss. 47-49.

YALÇIN, Alemdar (2002). Sosyal ve Siyasal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Devri Türk Romanı, C. 1, Akçağ Yayınevi, Ankara.

YALÇIN, Alemdar. (2002) Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-46, Akçağ Yayınları, Ankara.

YAZIR, Elmalılı Hamdi (2001). Hak Dini Kur'an Dili 'Kur'an'ı Kerîm Meal, Hazırlayan ve Notlandıran: Dücane Cündioğlu, Misyon Yayınları, İstanbul.

ZÜRCHER, Eric Jan (2010). Modernleşen Türkiye'nin Tarihi, Çev.: Yasemin Saner, İletişim Yayınları, İstanbul.

# ÜTOPYADAN DİSTOPYAYA
# YAKUP KADRİ'NİN ANKARA'SI

Cumhuriyet dönemi edebiyat ikonu içinde önemli bir yere sahip olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve eserleri, Türk edebiyatı alanındaki araştırmacılar, siyaset bilim, sosyoloji ve ilahiyat fakültelerinin ilgili alanlarında çalışanlar için daima dikkat çekici olmuştur. Gerek yaşanan siyasal değişimin büyüklüğü, gerek resmi ideolojiyle ilişkisi, gerekse yazarın yaşadığı ve eserlerine konu edindiği meselelerin halen aşılamamış olmasıyla izah edilebilecek bu ilginin bize bakan yönü hiç şüphesiz edebi metinlerin kendisidir. Sodom ve Gomore, Yaban ve Ankara romanlarının bir ütopya serisi olarak ele alındığı bu çalışmada, Panorama hem bir distopya metni olarak hem de ütopyayla ilişkisi açısından incelenmiştir. Ütopya ve distopya metinlerinin bir tür olarak benzer bir disiplinler arasılık sergilediği de düşünüldüğünde çalışmanın asıl zorluğunun edebi metin ve dışındakiler arasındaki dengeyi koruyabilmek olduğu anlaşılacaktır. Bu bağlamda edebi metinlerde anlamın ortaya çıkış süreci ve bu sürecin edebiyat biliminin izin verdiği nesnellikte izah edilmesi olarak semiyoloji, içinde kalmaya gayret ettiğimiz bir hareket alanı olarak sınırlarımız belirledi.



facebook.com/gecekitapligi

9 786053 243779