

SAĞANAK

Nilgün Firidinoğlu*

Fecr-i Ati ile başladığı edebiyat hayatına Milli Edebiyat akımına katılarak daha toplumcu bir duyarlılıkla devam eden Yakup Kadri, romandan hikâye, mensur Őiirden monografiye, anıdan tiyatro oyunlarına kadar birçok türde eserler vermiştir. Yazarın geniş bir yelpazedeki bu üretimi yalnızca edebiyat tarihçileri ya da araştırmacıları için bir çalışma alanı olmamiş tarih, siyaset bilim, iktisat, dilbilim gibi faklı disiplinlerden birçok araştırmacıya da malzeme teşkil etmiştir.

Yakup Kadri, yazarlık serüvenine oyun yazmakla başlamış olmasına karşın (*Nirvana* 1908) tiyatro oyunları benzer bir ilgi ile karşılanmamıştır. Bunun en temel nedeni Yakup Kadri'nin, Niyazi Akı'nın da belirttiği üzere, "tiyatro gibi sahneye ait teknikleri zorlukları da bulunan bir nevide ve henüz olgunlaşmamış bir yazar olarak verdiği bu eserlerin kuruluşları itibariyle zayıf oluşlarıdır."⁴⁰ Yakup Kadri'nin aleyhine işleyen oyunlarına ilişkin bu nitelikler yazarın kendisi tarafından da fark edilmiş olacak ki ancak *Kiralık Konak*, *Nur Baba*, *Hüküm Gecesi*, *Sodom ve Gomore* gibi önemli romanlar, çok sayıda hikaye ve makale ile doldurulan bir olgunlaşma süresinin ardından, yazar 1929'da *Sağanak* ile tekrar tiyatroya döner. Metin And *Sağanak* için "Dili tiyatro diline göre ağır, kuruluşu sahne tekniği bakımından zayıf olmakla birlikte, özünde, temasında bir sağamlık görölmektedir."⁴¹ der. Aslına bakılırsa *Sağanak* Yakup Kadri'nin diğer üç oyunu bir yana, yazarın bir takım önemli romanları içerisinde tematik olarak en cüretkâr eserlerinden biri olduğu söylenebilir.

* Araç. Gör., İ.Ü. Edebiyat Faköltesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

⁴⁰ Niyazi Akı, **Yakup Kadri Karaosmanoğlu; "İnsan-Eser-Fikir-Üslup"**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001,

1. basım s.73.

⁴¹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Tiyatro Eserleri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991, s.171

Sağanak oyununu merkeze alan bu çalışmada, oyunun bize sunduğu izleksel akış bağlamında, milli mücadelenin ardından rejimin karakteri konusunda ayrışmaların vuku bulduğu bir ortamda, başat bir cumhuriyet aydınının kaleminden özdeşleşmeye çok açık mağdur, mazlum bir mürteci karakter çizilmesindeki çelişkinin sebeplerine, kadının yeni ulusun inşasındaki işlevi ve yerine, geleneksel ve modern çatışmasına, milli kimlik tanımının sorunsallığına, yazarın benzer meseleler üzerine kurguladığı *Kiralık Konak*, *Yaban* ve *Ankara* romanlarına göndermeler yapılarak değinilecektir.

Dört perdelik tiyatro eseri *Sağanak*, yazarın romanlarında olduğu gibi bir takım karşıtlıklar ve çatışmalar üzerine kurulmuştur. Ana çatışma modernleşme/Batılaşma ve geleneksellik arasında kurulu olmakla birlikte, oyunda Cumhuriyet ideologları ve devrim karşıtı tutucu kuvvetler, kadın- erkek (ulusun inşasındaki rolleri bakımından), kan bağı-ülkü birliği gibi farklı karşıtlıkların da yer aldığını görmek mümkündür. Oyunda kurgulanan karakterler tam da bu çatışmalar ekseninin ucundaki farklı fikirleri, idealleri sembolize eder bir biçimde kurgulanmışlardır.

Afif Molla – ki adının anlamı da manidardır: İffetli Bilgin/ Kadı (!)- dediği dedik, bir eski zaman aile reisidir; geleneklere bağlı, yeniliğe kesinlikle karşıdır. Devrimlerden sonra da kendi gibi geleneksel inançlara bağlı kalan büyük oğlu Lütfi’ye daha yakındır. Lütfi’nin karısı Belkıs, giyimi, davranışı, evi düzenleyişi, kadınlı erkekli toplantılar düzenlemesi bakımından geleneksel aile kadını tipinden farklıdır, devrimci kuşağın kadını temsil eder ve bu nedenle Afif Molla tarafından tehlikeli ve yapmacık bulunur. Belkıs’ın bu özellikleri, onu kocasından çok kocasının üvey erkek kardeşi olan Eşref’e yakınlaştırır. Eşref, kurtuluş savaşına katılmış, sonra yazar olarak ün yapmış, idealleri uğruna her şeyden vazgeçmeye hazır bir Cumhuriyet aydınıdır. Ağabeyi Lütfi’nin gizli gizli yaptığı rejim muhalifi toplantıların ve bu toplantıların feci sonuçlar doğuracağını farkındadır. Ağabeyi ile arasındaki iletişimsizlik ve onun tarafından müfteri olarak görülmesi, Eşref’in Lütfi’yi uyarmasına mani olur. Eşref’in annesi Namiya Hanım ise kocasının her türlü huzursuzluğuna katlanabilen, kendini oğluna adanmış, tüm bu siyasi değişimlere pek de “aklı ermeyen” geleneksel bir aile kadınıdır.

Bu açıdan bakıldığında yazarın romanlarındaki izleksel yapı ile benzerlik taşısa da *Sağanak*'ı farklı kılan “Batı ve Biz” sorunsalının dışına çıkarak milli mücadele sonrası idealleri ile ayrılan “biz” sorunsalını dillendiriyor olmasıdır. Cumhuriyet rejiminin devrimlerle birlikte karakterini belirlemesinin ardından kurtuluş savaşında omuz omuza çarpışan ulusun kardeşlerinin farklı siyasi yönelimlere kaymaları sonucundaki burukluk oyunun ana karakterleri Eşref ve Lütfi özelinde yansıtılır.

Yakup Kadri'nin yazar olarak *Sağanak*'taki farkı, aile üyelerini iki ayrı dünya görüşü açısından çatıştırırken, olayların dramatik akışı içerisinde ailenin gerici ve ilerici bireyleri arasında “neredeyse” tarafsızlığa yakın bir tavır sergilemiş olmasıdır. Her şeyin milli kimlik oluşturma bağlamında potansiyel bir araç olarak görüldüğü, rejimin bekasını sağlamak için sıkı denetimin elden bırakılmadığı bu dönemde, tiyatro gibi kitleler üzerinde tesiri yüksek bir sanat dalında, yazarın cumhuriyetçi aydın karakter Eşref'in karşısına zayıf ve hiçbir tutulur yanı olmayan gerici bir Lütfi değil, okurun ya da izleyicinin rahatlıkla özdeşleşebileceği mazlum bir mürteci karakter çıkartması oldukça cüretkâr bir tercihtir. Nihayetinde dönemin sansür mekanizmalarınca da oldukça cüretkâr bulunmuş olacaktır ki, *Sağanak* sadece dört gece temsil edilebilmiştir:

*Darülbeyde'de temsil edilmekte olan Yakup Kadri Bey'in Sağanak namındaki piyesi, bazı esbaba mebni verilen emir üzerine menedilmiş ve oyunun yerine Hızır piyesi temsil edilmiştir.*⁴²

Yazarın devrimci ülkülerin yeni alevlenen heyecanına kapılarak cumhuriyetçi aydın Eşref'i kayıtsız şartsız yüceltmek yerine sempatik bir mürteci ses yaratması Kemalist modernizasyon sürecinin düsturları ile uyumlu görünmemektedir. Oyunun daha ilk perdesinde sahnenin tasviri bile yeni ile eskinin çatışmasını, nasıl uyumsuz eğreti bir bütün oluşturduğunu örneklemeye yeter:

*Eski dekor içinde eşyanın yeni tarza göre özentili tasnifi... Afif Molla Bey'in başında kalıpsız bir gecelik fesi, arkasında ropdöşambıyla hırka arası bir şey, salondan geçmektedir, durur, etrafa bakınır, yüzünde hayret ve gazap vardır.*⁴³

⁴² Niyazi Akı, a.g.e., s.74

Afif Molla gibiler için “yeni” olan her şey hayatlarına tecavüz eden, düzenlerini sabote eden, bünyelerine uymayan şeylerdir. Evin bu düzensizliği konusunda babasının şikâyetlerini duyan Lütfi’nin cevabı evdeki karışıklıkla memleketin hali arasında kurulan koşutluğa işaret eder:

Lütfi - “Tıp ki memleketin hali gibi, her şey alt üst...”⁴⁴

Afif Molla ve Lütfi’nin rızası ve isteği olmadan evde yapılan bu değişiklikler ile, siyasi düzlemde 1923 sonrası yapılan reformların halkın iradesinden bağımsız üstten bir yapılanmayla uygulamaya konulduğu yönündeki eleştiriler arasında yazar adeta bir analogi kurmaktadır. Bu ekseninde oyunda özellikle şapka inkılâbı örneklenmektedir. Asrılık gereği “1925 Kasım ayında, Osmanlı beyefendisinin resmi başlığı olmuş fes yasaklanmış ve yerini Batı tarzındaki şapka ya da kep almıştır. Bu girişimler halkın inatçı direnişiyle karşılaşmıştır. (...) Bu direnişi bastırmada İstiklal Mahkemeleri kendilerine düşen rolü oynadı. Takrir-i Sükûn Kanunu gereğince yaklaşık 7500 kişi tutuklandı ve 660 kişi idam edildi.”⁴⁵ Oyunda, bu denli ağır sonuçlarla karşılaşan reform karşıtlarından biri olarak çizilen Lütfi’nin elindeki şapkayı göstererek;

“Ben bunu isteyerek mi giyiyorum? Fakat işte giyiyorum... Şimdi dışarıya çıkınca ben de herkes gibi bunu başıma geçireceğim. Asrılık, bu bizim için bir ağır mecburiyet haline geldi.”⁴⁶

der. Lütfi bu sözlerinde her ne kadar hoşnutsuz kalabalığı temsil eder görünse de Yakup Kadri’nin asrılık ve medeniyet konusundaki fikirlerine göz attığımızda bu sözlerde neredeyse bir haklılık payının olduğu iması ile karşılaşmaktayız. Bahsi geçen asriliğin maddi, özden yoksun bir uygulama olduğu konusunda okurda şüphe uyandıran ima

⁴³ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Tiyatro Eserleri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991, s.55.

⁴⁴ a.g.e., s.57

⁴⁵ Erik Jan Zürcher; **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, çev: Yasemin Saner Gönen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, 18. basım, s.252.

⁴⁶ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Tiyatro Eserleri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991, s.57

yazarın *İkdam*'da çıkan yazılarında asrılık ve medeniyet hakkında yazdıklarıyla paralel okunduğunda netlik kazanmaya başlar.

*Her şeyden evvel medeniyet, ruhun bir nevi necabet ve asaletidir. Kim ki benliğinde bu haleti taşır, yani kim ki, adeta insiyaki bir tarzda, diğerbin, rahim, mert, cömert, fedakâr, cesur ve aiftir, işte o adam medeni bir tip sayılabilir... Yoksa diğer vasıtalara sahip olup da böyle olmayan olsa olsa asridir.*⁴⁷

Lütfi'nin eleştirdiği asrılık ile yazarın güncel yazılarında eleştirdiği asrılık arasındaki koşutluk açıkça görülmektedir. Eşref'in idealleri ve politik duruşunu bir kenara bırakarak rejim düşmanı kardeşini İstiklal Mahkemesi'nin idam cezasından kaçtırmaya çalışması, Lütfi'nin ise içinde bulunduğu kısıka rağmen *mert* ve *cesur* ideallerinin peşinden gitmesi yazarın "medenî" tanımlamasının bir uzantısı niteliğindedir yani *diğerbin* ve *necabet* gibi bir takım hasletlerle hareket geçiş söz konusudur. Karakterlerin bu edimleriyle yazar, bir kez daha yinelemek gerekirse, rejimde ters giden noktaların altını çizmektedir. Her ne kadar Eşref ile temsil edilir görünse de Eşref'in de kafasını bulandıran ve onu ihlale sürükleyen uygulamalardır bunlar.

Yakup Kadri bu asrılık ve tutuculuk çatışmasını siyasal bir düzlemde değil *Kiralık Konak* romanında olduğu üzere aile düzleminde yansıtmıştır. Romanda Naim Efendi ve diğer konak sakinleri arasında asrılık ve geleneksel tutum arasındaki farklılıklar, bir devrin kapanması, konağın dağılması metaforuyla sergilenmiştir.

"Aile" ve "ev" metaforunun sıkça kullanımı milli kimlik inşa sürecini göz önünde bulundurulduğunda oldukça manidardır: "Bir ailenin mensubu olmak için kişinin kan bağı veya evlilik yoluyla edinilmiş yasal bağı olan ihtiyacı, milliyetçilik ideolojisi tarafından "bir milletin mensubu olabilmek için kullanılır. Bir gruba dahil olmanın getirdiği biz duygusunun geliştiği ilk yer olan aile Michael Mann'a göre "devlet ile ailenin duygusal alanı arasındaki sıkı bağlardan türeyen ulusal tutkuların temelidir."⁴⁸

⁴⁷ Niyazi Akı, a.g.e., s.195.

⁴⁸ **Vatan, Millet, Kadınlar**; Derleyen: Ayşe Gül Altınay, İstanbul, İletişim Yay.,2004, s.160

Yazarın Yaban romanında Ahmet Celal emir eri Mehmet Ali'nin davetini kabul eder ve “*Anan benim anam; kardeşlerin benim kardeşlerim olacak. Bunu iyi bil.*”⁴⁹ diyerek Zehra Kadının “evine” yerleşir. Bu eylem, birlikte aynı aile içinde yaşama, “biz” olabilme, kısacası yukarıda Mann’ın işaret ettiği üzere milliyetçilik ideolojinin sıkı bağlara duyduğu ihtiyacın sonucudur.

Ancak Yakup Kadri her üç metinde de “biz” duygusunun yaratılmadığının altını çizer: *Yaban*’da Ahmet Celal tahayyül ettiği birlikteliği taşıdığı evde bulamaz ve sırtı bu insanlara tamamen dönük bir eve yerleşir, *Kiralık Konak*’ta Naim Efendi konakta tek başına ölümü bekler. *Sağanak*’ta ise “biz” olamamanın parçaladığı bir aile karşımıza çıkar. Milliyetçi ideolojinin kendi lehine kullandığı aile metaforunu bu şekilde sarsması, resmi ideolojiye hizmet eden huzurlu aile tasavvurunu ortaya koymaması Yakup Kadri’nin eleştirel tutumunun göstergesidir. Bu bağlamda Yakup Kadri aile birliği için kan bağının yeterli olamayacağı gibi etnik birliğin de millet olabilmek için yeterli olamayacağı arasında bir analogi kurarak “ülkü birliğinin” önemini vurgular. Yazarın bu tutumu Tanıl Bora’nın milli kimlik inşa süreci ile ilgili aşağıda ki yargısını hatırlatır niteliktedir:

*Dünyanın herhangi bir coğrafyasında fiiliyata dökülebileceği şüpheli bir teorik varsayım gerçek olsa ve ülke sadece “etnik Türkler”le meskûn olsa bile, millet inşa süreci ve milli kimlik tanımı sorunsaldır.*⁵⁰

Yaban’da milli mücadele, anti-emperyalizm Anadolu köylüsünün olmasa olmaz ideali değildir, Naim Efendi’nin konağında da batılılaşma konusunda bir formül etrafında kenetlenilmez. *Sağanak*’ta ise Lütü Tarikat-ı Felâhiye, Eşref Cumhuriyet rejimini savunan ayrı ideallerin insanlarıdır. “ Ulusal cemaatin, bir erkek kardeşler birliği (*fraternity*) olarak inşa edilmesi, milliyetçilik ruhunun yaratılmasında erkek bağlarının merkeziliğine ve kadınların toplumsal sözleşmeden dışlanmasına işaret etmektedir.”⁵¹ Yakup Kadri tahayyül edilen bu birliğin zorluğunu baştan Lütü ve Eşref’i “üvey

⁴⁹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, İstanbul, İletişim Yayınları,2005,s.20

⁵⁰ Tanıl Bora, “**İnşa Döneminde Türk Milli Kimliği**”,Toplum ve Bilim, Kış 1996, sayı:71, s.169.

⁵¹ **Vatan ,Millet,Kadınlar**; Derleyen: Ayşe Gül Altınay, İstanbul, İletişim Yay., 2004, s.158

kardeşler” olarak çizerken gösterir. İki kardeş bir birleriyle aynı havayı solumaktan bile rahatsızdırlar:

***Eşref-** Bu ev, bu ev benim mukaddes, yüksek, iyi ve doğru bildiğim bütün fikirler, hamleler ve hisler aleyhine kurulmuş bir tuzaktır ve be mütebbessim onun içinde yaşıyorum.⁵²*

***Lütfi-** Evde daha ziyade emniyette değilim. Bir çift, göz nereye gitsem, ne yapsam, iki jandarma neferinin süngüsü gibi parıl parıl beni takip ediyor.⁵³*

Yakup Kadri'nin *Sağanak*'ta eleştirel bir çizgi çizdiği doğru olmakla birlikte en nihayetinde bir Cumhuriyet aydını olarak bir takım olumlu özellikleri Eşref'e yakıştırmaları da kaçınılmazdır. Kadınlarla ilişki kurabilen, başarılı bir muharrir (ki bu arada Lütfi'nin mesleğinden hiç bahsedilmez), saygılı bir evlat, idealist bir aydın... Fakat hepsinden önemlisi onun, karşıt görüşlerde olduğu ağabeyi Lütfi'ye bile koruyucu hislerle yaklaşmasıdır. Eşref'in, “her şeyin fevkinde bizi birbirimize çeken kan bağı var” şeklindeki düşüncesi, onun “rejim düşmanı” ağabeyine karşı merhametli davranışlara yönelmesine sebep olur; Lütfi'yi kaçması için uyarır ve istiklal Mahkemesinde ki yargı sürecinde de kurtulması için elinden geleni yapar. Bu yaklaşım aynı zamanda Eşref'in zaafi olarak da okunabilir: Ağabeyini kurtarmak adına Eşref “ideal”ine ihanet etmektedir. İleride göreceğimiz gibi, aynı fedakârlığı bir kadına yapmayacak, onu ideale mani olacak bir heves olarak görecektir.

***Eşref-** Bu evi, bu baba evini birtakım hafî cemiyetlerin, yobaz güruhunun yuvası yaptı.⁵⁴*

Yukarıda ki alıntıda da açıkça görüldüğü gibi baba evinin temsil ettiği vatan topraklarındaki bu huzursuzluk milli mücadele sonrası Türk aydınını belli bir karamsarlığa sürüklemiştir. Karamsarlığın temel nedeni, milli mücadelenin yarattığı

⁵² Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Tiyatro Eserleri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991, s.64

⁵³ a.g.e.s.72

⁵⁴ a.g.e.s.64

genel birlik havasının yeni rejimin, modern, laik karakterini reformlarla birlikte yansıtmasıyla ortaya çıkan ideolojik ayrışmalar ile sarsıntıya uğramasıdır.

Cumhuriyetçi kadronun rejimin bekası ve vatanın bütünlüğü açısından tehdit oluşturabilecek gerici muhaliflere karşı bir takım tedbirler alması kaçınılmazdı. Bu nedenle cumhuriyetin ilk yıllarında “hükümete iki yıl için olağanüstü, fiiliyatta diktatörce yetkiler veren, bir Takrir-i Sükûn Kanununa başvurmak zorunda kaldılar. Bu yetkileri kullanmak üzere İstiklal Mahkemeleri kuruldu ve bunlar Doğu’da isyanla, Ankara ve İzmir’de ise rejim düşmanlarıyla uğraştılar.”⁵⁵

Bu bağlamda Lütfi’nin üyesi olduğu gizli örgütün Tarikat-ı Felâhiye adıyla anılması da oldukça manidardır. Yakup Kadri Meclis-i Mebusan’da direnişin sözcülüğünü yapan ve Misak-i Milli kanunlarını hazırlayan milliyetçi hatta ümmetçi çoğunluk Felâh-ı Vatan’a gönderme yapar. Milli mücadelenin fitilini ateşleyen birlikte yola çıkan bu insanların cumhuriyetin ilanından sonra nasıl ayrıştıklarının altını çizer. Zürcher’e göre Felâhı Vatan grubunun da altına imza attığı Misak-i Milli Beyannamesi “milliyetçi programın temel beyannamesi idi. Türk ulusal kimliğini savunmuyor, bütün Müslüman Osmanlıların egemenliğini savunuyordu. Fiiliyatta bu, Türk ve Kürtler demek oluyordu.”⁵⁶

Oyunda Lütfi ve arkadaşlarının gizli görev için adam gönderdikleri yer Elazığ’dır. Elazığ Şeyh Sait İsyanında isyancıların kısa süreli de olsa tek ele geçirebildikleri yer olması bakımından önemlidir. Yakup Kadri metinde “Kürt” kelimesini kullanmasa da göstergeler yerli yerine oturur. Özellikle de o dönem için çok daha hatırlatıcı olan bu siyasi göndermeler, “rejimin bekası” endişesi göz önünde bulundurulduğunda oyuna uygulanan sansürü açıklar niteliktedir.

⁵⁵Feroz Ahmad, **İttihatçılıktan Kemalizme**, İstanbul, Kaynak Yay., 1986, 2. basım, s.124.

⁵⁶ Erik Jan Zürcher, **a.g.e.**, s.203.

Afif Molla- Gazetelerde her gün bir tanıdığın ismini okuyorum; İstiklal Mahkemesine sevk edilmiş diye... Bunların içinde seninle bir zamanlar ahbaplık edenlerde yok değildir... Allah saklasın... Allah saklasın...!

Lütfi- Hay zalimler hay... Bütün yüreklere dehşet saçtılar!...⁵⁷

Baba oğul arasında geçen bu diyalog ve bir sonraki sahne de polislerin Lütfi'yi ailesi ile vedalaşmasına müsaade etmeden götürmeleri, İstiklal Mahkemeleri'nin görevini yapan yüzünden ziyade, “acımasız” yüzüne bir kez olsun bakılmasını sağlar ve rejim muhalifi Lütfi'ye karşı kin değil bilakis bir acıma hissi yaratır.

Eşref'e olan sevgisi nedeniyle, kocasından uzaklaşan Belkıs, Lütfi'nin tevkif edilmesinin ardından onu garip bir şekilde yüceltir:

Belkıs- Lütfi'yi hiç bu kadar sevdiğimi bilmiyordum. Başına bu felaket geldikten sonra o benim indimde büsbütün başka bir adam oldu. Adeta rüyalarda görünen, masallarda dinlenen vazip ve müheyyiç tayflardan biri gibi oldu.⁵⁸

Yasa dışılığı ile etiketlenen Lütfi davasını idama gideceğini bile bile savunmasıyla Belkıs'ın (bir kadının!) gözünde “heyecan verici”, “çoşturan” bir kahramana dönüşür adeta! Ve bu kahramanın kaybı ile birlikte Afif Molla'nın konağında da çözümler başlar:

Belkıs-Bu ses bir fırtınalı deniz sesini andırıyor.Baksanıza,bütün ev nasıl çatırdamaya başladı!... Tıpkı bir kazazede gemi... Koca konak sanki dalgaya çarpıyor, bir çöp gibi sallanıyor, batacak mıyız, nedir?⁵⁹

⁵⁷ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Tiyatro Eserleri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991, s.72

⁵⁸ a.g.e., s.89

⁵⁹ a.g.e. s.89

Lütfi'nin, "erkek kardeşler birliğini" ve dolayısıyla ulus tahayyülünü bozan gidişinin çatırtısıdır bu. Düşünsel olarak ayrı dünyaların insanları olan aile bireylerinin fiziksel olarak da birbirlerinden ayrılmaya başlamaları *Sağanak*'ta "çatırdayan" ev ile, *Kiralık Konak*'ta ise -Seniha'nın evden ayrılışı, Servet Bey'in Şişli'de lüks bir apartmana taşınması- "temelinden yıkılan", "satılık", "kiralık" ev ile sembolize edilir.

Lütfi'yi uyarmasına, onun için mahkemelerde dolaşmasına karşın Eşref, Afif Molla'nın gözünde ağabeyini tutuklatan hükümetin yanlısı bir "müfteri" olarak kalır. Namiye Hanım'ın hiçbir çabası onun Eşref'e karşı yumuşamasını sağlamaz. Bu durum Eşref özelinde cumhuriyetçi kadronun kurtuluş mücadelesindeki varlığı etkinliği yok sayarak, onun yerine gerçekleştirdiği halkın bünyesine uygun olmayan reformlarla hatırlanmasını anıştırır. "Gizli bir muhalefet ve yeni doğmakta olan düzeni kavrayamayan kuşkucu, hoşnutsuz, somurtkan bir halk kitlesiyle baş etmek zorunda kalan"⁶⁰ cumhuriyetçi aydınları, özellikle de milli mücadelede aktif görev almış cumhuriyetçi aydınları buhrana sokan bu tek yönlü bakıştır ki Yakup Kadri bu insanların içinde bulunduğu durumu Belkis'in ağzından açıkça ortaya koyar:

Belkis- Kurtarmak istedi mahvetmiş olmakla maznundur. İstirap çekiyor, içinden sevdiğine kâindirler. Eşref Bey kendi halini mensup olduğu neslin haline benzetmekte meğer ne kadar haklıymış! Bu nesil de bu memleketi ateşten kurtardı; kimse onun başına layık olduğu çelengi koymadı. Şimdi de aynı memleketi karanlıktan kurtarmak için tek başına çırpınıp dururken etrafında takdir ve teşvik sesleri yerine bir takım homurtular, mırıldılar işitmektedir...⁶¹

Oyunun geneline baktığımızda akla gelen soru şu oluyor: Yakup Kadri geleneksel ile devrimci kutupların çatışmasını "olabildiğince" tarafsız sergilerken, değişim için birbirini yok saymak ya da yok etmek yerine bir uzlaşma mı öneriyordu? Lütfi'nin idam edilmesi ve Eşref'in yeni kurulan ulus içinde kendini bir *misafir* gibi görmesi, iki tarafında birbirlerini anlamadan hiçbir şekilde iletişime geçmeden yargılamalarının neden

⁶⁰ Feroz Ahmad, a.g.e., s.129.

⁶¹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Tiyatro Eserleri*, İstanbul, İletişim Yayınları,1991,s.90

olduğu kaçınılmaz sondur. Yakup Kadri, uzlaşma tahayyülünü Belkıs'ın ağzından şöyle dile getirir:

*Belkıs- Sahi, anne! Bazen düşünüyorum da bütün bu didişme çekişme ne için? Diyorum. Eğer bu cıalden maksat herkesin saadeti ve rahatı ise evvela ruhlardaki ihtilaci teskin etmek lazım geliyor ve bunun için her şeyden evvel anlaşmak, anlaşmak lazım. Bakınız bu evin haline...*⁶²

Ulusal birliğin ihtivası ve reform uygulamaları konusunda ayrışmalar da *Sağanak*'ın zıt karakterleri Eşref ve Lütfi kadının toplumsal konumu noktasında uzlaşmaktadırlar. *Sağanak*'ta kadın *ulusun temeli* olarak mı çizilir, yoksa *baştan çıkarıcı* bir rol mü oynar? Yakup Kadri'nin diğer eserlerini de göz önünde bulundurduğumuzda bu sorunun kesin bir cevabı olmadığını görürüz.

Kadına bakışı en iyimser olan romanlarında bile Yakup Kadri kadınları edilgen, varlıklarını başka bir erkeğin varlığıyla tanımlayabilen karakterler olarak çizer. *Ankara* romanında baş karakter Selma Hanım'ın geçirdiği düşünsel değişimle *Ankara*'nın geçirdiği siyasal değişim arasında bir koşutluk kurarken yazar, Selma Hanım'ın üç ayrı dönemini üç ayrı erkekle kurduğu ilişkiler çerçevesinde şekillendirir. Selma'nın milli mücadelede hemşire olarak görev almasında Binbaşı Hakkı Bey'in, devrim sonrası Binbaşı Hakkı'dan ve onun yozlaşmış çevresinden çıkmasında da Neşet Sabit'in etkileri yadsınamaz.

Sağanak'ta ise Belkıs, Afif Molla ve Lütfi bir kenara, “modern” Eşref tarafından bile bir kadın ve ona has toplumsal/biyolojik rollerle değerlendirilir. Yazarın Belkıs için seçtiği “sığıntı”, “kedi”, “oyuncak”, “sahipsiz gölge” gibi kelimelerle edilgen bir kadın çizer. Dahası bu kelimelerin çoğu, Belkıs'ın farklı durumlarda kendini tanımlarken kullandığı kelimelerdir. Belkıs, Afif Molla için kocasının kardeşini baştan çıkararak,

⁶² a.g.e., s.91

kadınli erkekli partiler düzenleyen, gerekli terbiyeyi almamış, Lütfi'ye karılık yapamamış, samimiyetsiz, yapmacık bir kadındır.

Belkıs- Tokatlıyan'a uğramanı rica edecektim.

Lütfi-Bilirsin, ben böyle şeyleri hiç sevmem, hiç...⁶³

Geleneksel karakterlerin pek hoşlanmadığı yerlerden biridir bu Tokatlıyan. Bir anlamda yozlaşmış gençlerin uğrak yeri bir mekândır. Öyle ki “bizde kadınlık âleminde terakki zannedilen şeyler hep suri ve zahiridir... süstür, ziynettir”⁶⁴ diyen Yakup Kadri Kiralık Konak'ta da aynı kodu yine geleneksel bir karakterin, Naim efendi'nin kız kardeşi Selma Hanım'ın yargısıyla kullanır. Ve bu kullanım Batılılaşmanın kadınların tümü tarafından aynı şekilde bir “moda” ya da “etiket” olarak algılandığının göstergesidir.

“Geçen gün Hakkı bile yaşına bakmadan diyordu ki: ‘Her yerde Seniha ablama rastlıyorum’. ‘Her yer neresi dedim’. ‘Labon, Mulatye, Tokatlıyan! diye cevap verdi ve birden bire gözlerini yere indirip kıpkırmızı kesildi.”⁶⁵

Bu kodlar üzerinden değerlendirildiğinde Lütfi'nin Belkıs'daki değişimi tanımlayış biçimi kendi içinde tutarlı olduğu kadar, cinsiyetçidir de:

Lütfi- Yanlış anlamayın... Şikâyetim Belkıs'tan değildir... Ben onu bu yeni cereyanların masum kurbanlarından biri olarak addediyorum...⁶⁶

Lütfi'nin babasına yaptığı Belkıs hakkında ki bu yorumunun altında, kendi aklını iradesini kullanarak “yeni cereyanları” seçen -yani akli olan- bir kadın değil, muhtemelen

⁶³ a.g.e., s.58.

⁶⁴ Niyazi Akı, a.g.e., s.189.

⁶⁵ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Kiralık Konak**, İstanbul, İletişim Yayınları,2005, s.35

⁶⁶ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Tiyatro Eserleri**, İstanbul, İletişim Yayınları,1991, s.57

birilerinin aklına uymuş ne yaptığını bilmeyen, cahil bir kadın vardır. Ki bu birileri ile Lütü'nin kastettiği ise Eşref'tir: yani akla sahip yegâne yaratık olan bir erkektir!

***Belkıs-** Bir büyük ve muhkem bina kuruluyor. Bunun taşlarını biz taşıyoruz, temellerini biz karıyoruz, bunun alçısı bizim alınımızın teridir. Fakat içinde oturacak olanlar bizler değiliz, öyle mi?*⁶⁷

Oyun boyunca Belkıs'ın görsel bir takım modern eğilimlerinin dışında devrim yolunda aktif bir rol aldığından bahsedilmez. Ancak Belkıs'ın Eşref'i sevmesi, sadece yaşam tarzıyla cumhuriyet kadını imajını yansıtmaya bile onu devrimci yapmaya yeter ki bu siyasi kimliğini de Eşref ile olan yakınlığı ile oluşturur. Dolayısıyla yazarın Belkıs'a söylediği bu sözler, karakteri göz önünde bulundurduğumuzda oldukça yapay kalır.

Eşref Belkıs'ı “senelerden beri bin zahmet, bin meşakkatle, takip ettiği idealin öz hemşiresi olarak tanımlar” ve ondan asla ayrılamayacağını onu asla yalnız başına o evde bırakmayacağını taahhüt eder. Oyunun sonunda Afif Molla'nın ithamkar bakışları ve tavırları sonucu evden ayrılma kararı alan Eşref, Belkıs'la vedalaşırken birinci perdenin sonunda yeminler eden Eşref değildir... Son perde de akıl almaz bir şekilde değişir:

Eşref - (...) Bir inkılâp nesli bir fedai alayı demektir. Fedaiye gülmek, mesut olmak bu hayatın maddi zevklerinden, maddi rahatlarından istifadeye kalkmak olur mu? O vakit ideal denilen mukaddes rüyamıza veda etmemiz lazım gelir.

Belkıs – Hani, ben onun öz hemşiresi değil miydim?

*Eşref – Belki bu sözü sarhoşluk anımda söylemiş olabilirim... Şimdi anlıyorum ki ideal asla ortak kabul etmez bir canandır*⁶⁸

Eşref ağabeyinin peşinden yani bir muhalifin peşinden aklanması için koşarken, ne adının kirleneceğini ne de idealine ihanet edeceğini düşünür fakat Belkıs'ın onunla

⁶⁷ a.g.e., s.90

⁶⁸ a.g.e., s.105

birlikte evden ayrılmak istemesine karşılık -ki ikisi de yenilikçi kanattadır- tavrı ideali uğruna sevdiğinden feragat etmektir! Açıkça görülüyor ki Belkıs “cumhuriyetçi”, Eşref için de öncelikle kadındır ve cazibesine kapıldığında hayatına manasını veren mukaddes sır, mukaddes büyü dağılmış gitmiş demektir. Belkıs’ın baştan çıkarıcılığının yanı sıra Eşref’e yoldaş olamayışını engelleyen bir diğer nokta onun toplumdaki kadın rolüdür. “Pek çok ulus devlette, kadının ulusal proje kapsamındaki yeri ve görevi, aile içerisindeki toplumsal cinsiyet rolü üzerinden belirlenir,”ulusun anneleri; biyolojik üreticiler gibi.”⁶⁹ Belkıs’ın çocuklarına bakması onlar için yaşaması gerekir. Belkıs özelinde kadınlar için çocuklarını yetiştirmekten daha üstün bir ülkü olamaz. Namiye Hanım da benzer bir kodlanmışlıkla evi, oğlu Eşref ile birlikte terk eder.

*Mustafa Kemal Atatürk bu hususu şöyle açıklar: her aşamada olduğu gibi toplum yaşamında da iş bölümü vardır. Bu genel iş bölümü arasında kadınlar kedileriyle ilgili görevleri yapacakları gibi, aynı zamanda toplumun refahı, mutluluğu için gerekli olan ortak çalışmaya katılacaklardır. Ev işleri kadının en ufak ve önemsiz görevidir. Kadının en büyük görevi analıktır.*⁷⁰

Belkıs’ın Afif Molla tarafından “çocuklarına analık yap kocana da karılık” diyerek azarlaması, analık vazifesini vurgulayan sözler eşliğinde Eşref tarafından terk edilişi birlikte düşünüldüğünde görünen odur ki yeni rejimde de kadının rolü pek fazla değişmez, Eşref’in Belkıs’ı teskin ederken kullandığı benzetmeler tam da bu değişmezliğe örnek oluşturacak sözlerdir:

*Eşref- (...) fakat bekleyin, yarın o bahçe gibi siz de yeniden dirilmeye, yeniden filiz sürmeye ve çiçek açmaya başlayacaksınız.(her biri doğurganlığa gönderme yapar!) Zira o bahçe ve bu vücut hayatın değişmez kanunlarına tabidir.*⁷¹

Kaynakça:

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri; **Tiyatro Eserleri**, İstanbul, İletişim Yayınları,1991

⁶⁹ **Vatan ,Millet,Kadınlar**; Derleyen: Ayşe Gül Altınay, İstanbul, İletişim Yay., 2004, s.160

⁷⁰ **Vatan ,Millet,Kadınlar**; Derleyen: Ayşe Gül Altınay, İstanbul, İletişim Yay., 2004, s.165

⁷¹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Tiyatro Eserleri**, İstanbul, İletişim Yayınları,1991, s.105

- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri; **Yaban**, İstanbul,İletişim Yayınları,2002
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri; **Ankara**, İstanbul,İletişim Yayınları,2003
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri; **Kiralık Konak**, İstanbul, İletişim Yayınları,2005
- Zürcher, Erik Jan; **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, çev: Yasemin Saner Gönen
İstanbul,İletişim Yayınları,2004
- Ahmad,Feroz; **İttihatçılıktan Kemalizme**, çev: Fatmagül Bertay, İstanbul, Kaynak
Yayınları,1986.
- Akı, Niyazi; **Yakup Kadri Karaosmanoğlu; "İnsan-Eser-Fikir-Üslup"**, İstanbul,
İletişim Yayınları, 2001
- Der. Ayşe Gül Altınay; **Vatan, Millet, Kadınlar**, İstanbul,İletişim Yayınları, 2004
- Bora, Tanıl; "İnşa Döneminde Türk Milli Kimliği", **Toplum ve Bilim**, 1996, sayı:71
- .

Abstarct

It is aimed in this article to analyse the play "Sağanak" by well-known novelist Yakup Kadri Karaosmanoğlu, ,to reveal how the text reflects the struggle between progressionists and reactionists after the war of independence and the position of Yakup Kadri Karaosmanoğlu in this political resolution process as a republican intellectual. The article analyses the utilization of "family", "family ties" and "house" in the play as a metaphor of nationality and compares the similarities between Sağanak and the author's cult three novels, "Kiralık Konak", "Yaban" and "Ankara". The main endeavour of the article is, although its some technical weaknesses, to call attention Sağanak and its courageous content which reflects the republican reformists and reactionaries' countermovement to crucial social reforms impartially as far as possible in The Early Republican Era.