

## YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN TİYATRO ESERLERİ

Esra Dicle Başbuğ\*

Roman, öykü, mensur şiir, anı türünde eserler veren Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Nirvana*, *Veda*, *Sağanak* ve *Mağara* adlı dört tiyatro oyunu da kaleme almıştır. Tek perdelik kısa oyunlar olan ve 1909 yılında yazılan *Nirvana* ve *Veda*, konuları çok derinleştirilmeden, tartışılmadan aktarılmış birer sahne kesiti özelliği taşıırken, 4 perdelik *Sağanak* adlı oyun, Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte toplumda yaşanan kırılmaları, ev/aile metaforu üzerinden tartışır. 1929 yılında yazılan oyun, reform sürecini ve bu süreçte yaşanan çatışmaları, ağırlık merkezini çatışmanın herhangi bir tarafına kaydırmadan sorgulaması bakımından, yazarın sadece tiyatro eserleri içinde değil, tüm eserleri arasında ilginç ve önemli bir yer tutar. 1934 yılında yazılan 3 perdelik *Mağara* oyunu ise masalsı, büyülü atmosferi ve romansa yakın kurgusuyla dikkat çeker. Oyunlarda meseleler, kuvvetli bir karşıtlıklar ilişkisi içinde ve yer yer imgesel bir düzleme taşınan bir anlatım diliyle ele alınır. Önemli bir ortak özellik de, metinlerde mutlaka belirleyici bir kadın-erkek çatışmasının kurulması ve tartışılan mesele her ne olursa olsun kadın karakterlerin, erkek karakterler için bir engel-fenalık-felaket sebebi olarak gösterilmesi, nihayetinde uzak durulacak-vazgeçilecek-feda edilecek bir varlık olarak sunulmasıdır. Bu yazıda, *Nirvana*, *Veda* ve *Sağanak* oyunlarında ne tür meselelerin, nasıl bir kurguyla tartışıldığını incelemeye çalışırken, asıl olarak oyun içinde kadın karakterlerin nasıl çizildiğine yakından bakmayı deneyeceğim. İnsanın, kendi kaderi karşısındaki çaresizliğini ve onu yenmek için verdiği mücadelenin yersizliğini aşk konusu merkezinde, zamanın ve mekânın muğlak bırakıldığı fantastik bir düzlemde ele alan *Mağara* oyununu, açık-örtük düzlemde bir kadın meselesini ele almamasından, konuyu insanın kaderiyle mücadelesi ekseninde kurmuş olmasından dolayı bu incelemenin dışında bırakacağım.

\* Dr. Esra Dicle Başbuğ, Boğaziçi Üniversitesi

İstibdat döneminin ardından II. Meşrutiyet’in ilanıyla canlanan yazın ortamı içinde yazarlar kalemlerini tiyatro türüne de çevirirler. Hürriyet ve inkılap heyecanıyla vatan, millet, hürriyet gibi konular üzerine yoğunlaşan tiyatro eserleri, daha sonra ev, aile, kadın, evlilik gibi konulara yönelmeye başlar. Bu dönem tiyatro eserlerinde İbsen ve Maeterlinck etkisi hâkimdir.<sup>1</sup> 1914 yılında Darülbedayi’nin Batılı tiyatro anlayışıyla düzenlenmesi amacıyla İstanbul’a davet edilen naturalist Fransız yazar Antoine de tiyatronun repertuarını çoğunlukla İbsen ve Maeterlinck’in oyunlarından kurmuştur.<sup>2</sup> Yakup Kadri’nin oyunlarında da bu iki yazarın etkisi büyüktür.<sup>3</sup> Hasan Ali Yücel, yazarda görülen İbsen etkisinden özellikle bahsederken, Yakup Kadri’nin Kahire’de olduğu sırada izlediği, *“insan ruhunun en korkunç yerlerini keşfetmiş bulunan bu kanı soğuk şimal adamının”* oyunlarının uzun süre etkisi altında kaldığını belirtir.<sup>4</sup>

*Nirvana*, Yakup Kadri’nin ilk tiyatro oyunu, daha doğru bir ifadeyle ilk eseridir. 1 Perde ve 1 sahneden oluşan bu kısa oyun, Mihriban ve Necdet adlı iki karakter üzerine kurulmuştur. Oyunun başındaki sahne talimatında mekânın iç içe geçmiş iki yatak odasından oluştuğu belirtilir. Odalardan biri kadına diğeri erkeğe aittir, sahneyi teşkil eden asıl mekânsa kadının yatak odasıdır. Mekânın organizasyonu, yani iki ayrı yatak odasının varlığı okura ilk karşıtlık düzlemini sunar. Kadın ve erkeğin birlikte değil, ayrı ve karşıt konumlarda olacağı sezdirilir. Anlatıcı tarafından erkeğin yatak odasının *“kâmilin zulmet içinde”*<sup>5</sup> olduğu ve eşyaların zorlukla seçilebildiği belirtilirken, kadına ait yatak odası, *“her şey kâfi derecede nasarı”*<sup>6</sup> okşu-

<sup>1</sup> İbsen tiyatrosunun Türk tiyatrosundaki etkilerinin politik ve estetik düzlemdeki yansımalarını ele alan bir çalışma için bkz. Beliz Güçbilmez, “İbsen Tiyatrosunda Geçmişin Ağırlığı”, **Zaman, Zemin Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu**, Deniz Kitabevi, (Ankara: 2006).

<sup>2</sup> Niyazi Akı, Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış, Atatürk Üniversitesi Yayınları, (Ankara: 1968), s. 18.

<sup>3</sup> Yakup Kadri’nin tiyatro oyunları ile İbsen’in tiyatro oyunları arasındaki paralellikler için bkz. Niyazi Akı, **Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İnsan, Eser, Fikir, Üslup**, İletişim Yayınları, (İstanbul: 2001).

<sup>4</sup> Hasan Ali Yücel, **Edebiyat Tarihimizden**, İletişim Yayınları, (İstanbul: 1989), s. 27.

<sup>5</sup> Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Tiyatro Eserleri**, İletişim Yayınları, 5. Baskı, (İstanbul: 2011), s. 13. Yazı boyunca oyunlardan yapılan alıntılar, kitabın bu baskısına ait olacak ve sayfa numaraları metin içinde gösterilecektir.

<sup>6</sup> Alıntılarda metnin orijinaline sadık kalınmıştır.

yor, burası bütün zarafeti, bütün nefaseti, ziyneti, şi'iriyle bir kadın -yatak- odası.” (s. 13) sözleriyle tanımlanır. Anlatıcının kadının yatak odasını tanımlarken kullandığı bu sözcükler, erkek ve kadın, zulmet ve nur karşıtlığını metnin başında belirginleştirmeye başlamakla birlikte, söz konusu karşıtlıkta kadına atfedilen değerlerin neler olacağını da haber verir. Kadın yatak odasına dair tanımlamalar kadın karakter Mihriban'ı tanımlamak için de geçerli sayılır. Buna göre anlatıcının diliyle kadın; göze hoş gelen, güzel, zarif, süslü, estetik, şiir gibi bir varlıktır. İkinci sahne talimatında bu durum netleşir. “Yirmi üçlük dilber bir genç kadın” (s. 13) olduğu vurgulanan Mihriban'ın gecelik haliyle, masasının başında kitap okuyor olduğu belirtilir. Ataerkil söylemin kadın-erkek karşıtlığında kadına atfettiği özelliklerin üretimi söz konusudur bu dilde, dolayısıyla kadın, duygusal, pasif, güzel bir nesne olarak çizilir anlatıcı tarafından, metnin hemen başında. Bu sırada “Yirmi beşlik, solgun benizli, derin ve yorgun nazarlı bir genç teecessüm eder.” (s. 14). Gelen, erkek karakter Necdet'tir. Buna göre, henüz erkek karakterle tam olarak tanışmamışken, onun da nitelikleri okurun algısında kurulan karşıtlık üzerinden, belirmeye başlar:

<b><i>KADIN</i></b>	<b><i>ERKEK</i></b>
Beden	Akıl
Duygu	Düşünce
Pasif	Aktif
Dinç	Yorgun
Güzel	Solgun

Tüm direnmelerine rağmen babası gibi içkiye düşkün biri haline gelen Necdet, o gece de eve sarhoş gelmiştir. Eserde insanın irsiyet karşısındaki çaresizliği ele alınırken, içkinin; ev ve aileyi dağılma noktasına getirdiği de gösterilir. Mihriban, içkili olduğu zamanlarda Necdet'e eve gelmemesini tembihlemiş olmasına rağmen, bu gece yalnız kalmaktan korkan ve “bütün gece anasını kaybetmiş bir çocuk melaliyle gezen” (s. 15) Necdet, “kördüğümüne dönen hayatlarıyla ilgili aldığı kararı” (s. 15) Mihriban'a açıklamak için eve gelmeyi istemiştir. Böylece, oyunun başında mekân tasarımıyla sezdirilen, kadın ve erkek arasındaki ayrılık ve uzaklık, Necdet tarafından dile getirilmiş olur. Necdet her ne kadar sarhoşluğu, çocuksuluğu, hüznü ile “kadını” bir nitelikle çizilse de az önce bahsettiğim kadın-erkek kar-

şıtlığındaki yeri; ona ilişkileriyle ilgili karar alıcı, belirleyici olma konumu verilerek kuvvetlendirilir. Çocuksuluk, Necdet’in kendi içinde taşıdığı ve yenmeye çalıştığı yüzüdür. Dolayısıyla metinde ikinci bir karşıtlık ortaya çıkar, o da Necdet’in iç çatışmasıdır:

<i>NECDET</i>	
Akıl	Duygu
İrade	İradesizlik
Bilinç	Bilinçdışı

Mihriban’a fenalık ettiğini, onun gençlik hayallerini yıktığını düşünen Necdet, ayrılmak ister. Mihriban’ın gençlik hayalleri hatta hayat galesi, sevmek ve sevilme Necdete göre: “*Sevmek ve sevilme, bu senin için yegâne gaye-i hayat idi, değil mi? Bu senin için öyle cennet-iktiran bir sina-yı saadet idi ki... Oraya yetişebilmek için sana ne lâzımdı? Dinç ve tuvana, zarif, pür-sevda iki kol... İki erkek kolu... Seni kucaklayıp bir hamlede oraya isal edecek, sevecek ve sevillecektin!*” (s. 16)

Necdete’in Mihriban’a ne fenalık ettiği henüz belli olmasa da açıkça anlaşılan bir şey var ki o da kadını cennetin kapılarına vardırarak, saadetin zirvesine ulaştırarak yegâne şeyin iki erkek kolu olduğudur. Kadının bir anlamda bu dünyada varacağı en yüksek mertebeye aşkı ve onu bu mertebeye taşıyacak olan aracı, hami, güç de erkektir. Mihriban, bu mertebeye Necdet ile ulaşabilecekken, Necdet ona fenalık etmiş, Mihriban’ı cennetin kapılarına taşıyamamıştır. Peki neden? Necdet’i alıkoyan şey nedir? Necdet Mihriban’ın aşkını ve saadeti neden reddeder? Bu sorunun cevabı, Necdet’in reddettiği diğer şeylerle birlikte verilir. Bunlar; musiki, şiir, kısaca “*bütün aksamında sanat*”tır (s. 19) Necdet’e göre musiki “*Vefasız bir kadına benzer. Musiki hain ve zalim bir ilahedir. Musiki öyle ellerdir ki sizi bulduğunuz yerden alır, yükseltir yükseltir (...) sonra sizi birden bırakır.*” (s. 18). Büyüleyiciliği, baştan çıkarıcılığı, yaşattığı haz ve vefasızlığı ile kadınsı bir nitelik kazandırılan sadece musiki değildir. Şiir de “*Musikinin hemşiresidir, o da zalimdir. (...) Sizin beyninizi tatlı tatlı oyar, deler, deşer. Orada öyle mini mini hurdebini yaldızlı uçurumlar açar ki onları doldurmak için bütün bir ebediyet kifayet etmez...*” (s. 19). Bütün aksamında sanattan nefret ettiğini söyleyen Necdet, onun hükmedi-

ci, kandırıcı, ihtiraslı karakterinin esiri olmayı reddeder: *“Evet, sanat bir Kleopatra’dır. Ben Kleopatra’nın eteği dibinde zehir şişelerinin arasında ölmek isteyenlerden değilim... Oh, bunlar hep acı ve boş şeyler, bunlar hep acı ve boş...”* (s. 19).

“Zalim”, “hain”, “adi”, “mülevves”, “sefil”, “çamurdan”, “hilekâr” gibi sözcükleri dönüşümlü olarak aşk ve sanat için kullanan Necdet, az önce bahsettiğim iç çatışmaları yaşamasına neden olan, iradesini, aklını ve bilincini elinden alan ve ona acı dolu bir esriklik yaşatan bu unsurlarla savaş halindedir. Bu unsurlar bir diğer ifadeyle onun kendisini, aklını, iradesini kontrol etmesini engelleyen, Necdet’in kendisini bulmasını, kendi gerçekliğine varmasını engelleyen unsurlardır. Dolayısıyla da Necdet’e acı verirler. Mihriban, tüm acılardan kurtuluş yolu olarak aşkı önerse de Necdet için aşk sadece şehvettir ve şehvet de acının kaynağı olan unsurlardan bir tanesidir. Necdet bu nedenle aşktan ve aşkın verdiği hazdan da nefret eder: *“Ben sevdiğim zaman bir hayvan gibi manasız olurum, topal, sakat, yaralı bir hayvan gibi... Kamçı ve gem şehvetin elindedir; o vurmaktan ve ben vurulmaktan haz alırız... Yok, bu çok adi bir şey! (...) Aşk hilekâr bir Hodgâmlıktır... İşte bu çamurdan buse doğar, aşkın piçi buse!”* (s. 19)

Bu noktada tablo netleşiyor. Kadın ve erkeğin birbirlerine, aşka, hayata bakışı tamamen zıt kutuplara savruluyor. Kadın, hayata aşkla anlam kazandırıp, tek hayat gailisi olan aşkla, sevmek ve sevilme arzusuyla, erkeğin eliyle ulaşabileceği en yüksek mertebeye ulaşmayı isterken; erkek tam da aksine, aşkı bir manasızlık olarak tanımlayıp, kadını ve aşkı reddederek kendi kendisini gerçekleştirmeyi, ulaşabileceği en yüksek mertebeye ulaşmayı arzuluyor:

Kadın – Erkek – Aşk – Esriklik – Nirvana  
Erkek x Kadın x Aşk x Bilinç x Nirvana

Necdet dünyevi olan her şeyden vazgeçtiği gibi yaşamak hevesinden vazgeçer. “Yaşamak, yaşamak bir alçaklıktır. Bu bir denaettir. Yaşamak, esir olmak, yaşamak, daima, daima tenezzül etmek, yaşamak, kirlenmek, daima kirlenmektir...” (s. 21). Oyunun sonunda şöyle bir tablo ortaya çıkıyor:

Musiki		
Şiir		Esaret
Aşk	Yaşam	İradesizlik
Buse		Kirlenme
Kadın		

Kişinin kendisini gerçekleştirmesi için bunlardan kurtulması, kendi varlığının, iradesinin kontrolünü ele alması gerekir. Fakat insanın bir nevi mahkûm olduğu kendi doğasının, hayatın ve tabiatın kanunları, kuralları, bunun tamamen gerçekleşmesine izin vermez. Necdet, insanın hayat ve kendi doğası karşısındaki çaresizliğini ve esaretini, bir hükümdarın zulmü, kamçısı, tekmesi altında sessiz sürüklenen bir kavme benzetir. İnsanın bedeni ve yaşamın yazılı olan-olmayan kuralları, insan üzerinde bir iktidar kurar, onu ele geçirir, iradesini eline alır, kirletir. İnsan bunlara karşı mücadeleye ederek kendi iradesini ele almaya çalışmalıdır. Dolayısıyla sanat ve aşkla gelen haz ve vecd hali; aşkınlık, arınma, olgunlaşma, özgürleşme yolu olarak değil; tam tersi esaret, düşme ve kirlenme olarak görülür. Süha Oğuzertem’in de belirttiği gibi Yakup Kadri’nin eserlerinde erkek karakterlerin takındığı genel bir tavra dönüşür bu durum; “her türlü zevki dışlayan bir ahlâk oluşturma çabası”<sup>7</sup> söz konusudur bu metinde de.

Ne var ki insan, yaşadığı müddetçe bu zincirlerden kurtulamayacağı için tek çıkış yolu ölümdür. Bunu, Schopenhauer’in gerçek tedavinin yaşama istencinden vazgeçmek olduğu yönündeki söylemiyle de ilişkilendir-

<sup>7</sup> Süha Oğuzertem, “Sodom ve Gomore’de Aşk, Ahlak ve Millilik”, Pasaj, sayı: 4-5, s. 102

mek mümkündür. Hayattan nefret, Necdet'i ölüm arzusuna götürür. O kadar ki Necdet'in artık yaşama dair hiçbir belirtiyeye tahammülü kalmamıştır; artık doğmak üzere olan güneş bile onu çıldırtmaya yeter: “Öyle istiyorum ki görmeyeyim, hayat namına, onu bana ihtar edecek hiç, hiç, hiçbir şey... Yalnız zulmet ve ben... Oh!...bu ne tatlı! Zulmet, zulmet bütün çirkinlikleri, bütün pislikleri örten, alicenap şey (...) Güneş mi? Oh, hayır! Güneş, zulmetin düşmanı! Güneş, levslerin, adiliklerin, çamurun, hayatın dostu!” (s. 21-22) Yaşam ve ölüm, karanlık ve aydınlık karşıtlığı, Nirvana düşüncesine göre yeniden kurulur.<sup>8</sup> Hakiki yaşama varmak için bu dünyanın manasız-gerçekliğinden kopmak gerekir:

<i>Dünyevilik</i>	<i>Nirvana</i>
Ölüm	Yaşam
Nur	Zulmet
Madde	Ruh
Esaret	Özgürlük
İradesizlik	İrade
Kirlenmişlik	Arınma
Karanlık	Aydınlık

Son sahnede Necdet'in “Mihriban, söyle güneş çıkmasın, söyle güneş çıkmasın” (s. 22) sayıklamalarıyla Mihriban pencereye doğru koşar fakat “muktedir olamaz” (s. 22) ve kapı eşiğine düşüp bayılır. İnsanın kendi doğasına ve hayatın kurallarına karşı yenilgisidir, geriye kalan.

Budist felsefedeki Nirvana düşüncesinin en basit ilkeleriyle paralellik içinde kurulmuş bir söylem, oyunun söylemi. Hayat ıstırap doludur; zevk ve sefa, hayaldir, aldatıcı bir rüyadır. İstıraplardan kurtuluşa mani olan şey

<sup>8</sup> Zulmet-Nur karşıtlığı İslam'da tam tersi biçimde yer alır. Zulümat, küfür, şirk, sapkınlık, cehalet; nur ise iman ve hidayettir. Zulümat gerçeği örter, nur, aydınlatır. Kur'an, insanı birden çok olanı ifade eden zulümatın yani şeytani olandan, kötü olandan çıkarıp nura yani tek olana, Allah'ın yoluna kavuşturmak için indirilmiştir. Kuran'da bununla ilgili pek çok ayet yer almaktadır. İbrahim Suresi 1. Ayet, Zümer Suresi 39. Ayet, Talak Suresi 11. Ayet, Maide Suresi 45. Ayet, Bakara Suresi 257. Ayet ve Araf Suresi 179. Ayet bunlardan bazılarıdır. (bknz. Yaşar Nuri Öztürk, **Surelerin İniş Sırasına Göre Kur'an-ı Kerim ve Meali (Türkçe Çeviri)**, Yeni Boyut Yayınları, (İstanbul, 1997.)

hevesler ve yaşamak arzusudur, dolayısıyla acılardan kurtulmak için dünyevi heveslerden ve yaşamak arzusundan vazgeçmek gerekir.<sup>9</sup> Bu söyleme oyunun getirdiği ek vurgu ise dünyevi olan her şeyin kadınsı olduğudur. Güzel, baştan çıkarıcı; aynı zamanda hükmedici, zehirli ve adi. Sadece bu dünyevi engelleri aşarak insan Nirvanaya ulaşabilir. Oyunda kadın ve erkeğin hangi nitelik ve sıfatlarla çizildiğini hatırlarsak anlaşılan bu zorlu yolda Nirvanaya ulaşsa ulaşsa ancak erkek ulaşabilir.

Yakup Kadri'nin yine 1909 yılında yazdığı diğer oyunu, tek perde ve 2 sahneden oluşan *Veda* oyunudur. *Veda*, Tanzimatla birlikte romana giren kötücül-ölümcül kadın imgesi üzerinden yapılan bir metres hayatı eleştirisidir. İlk sahnede iki erkek karakter görülür. Ziya'nın, oyunun başındaki sahne talimatlarında sakin, dalgın, sigara bulutları arasında bir kanepeye gömülü vaziyette olduğu belirtilir. Diğer karakter Tevfik, arkadaşına uğramıştır, onun için endişelenmektedir. Kendisini "*Eşek gibi... rahat, sakin, mesut*" (s. 26) olarak tanımlayan Tevfik'in Ziya için endişelenmesinin sebebi, Ziya'nın sevgilisidir. Matmazel Kristin İnglva ile üç yıldır birlikte olan Ziya'nın büyük bir hata yaptığını düşünen Tevfik, sonunda Ziya'ya "*pek acı şeylerden bahsetmeye*" (s. 27) karar vermiştir. Ziya, bu ilişkiye başladığından beri, artık eski Ziya değildir. Bu değişim, elbette kötü yönde bir değişimdir ve bunun müsebbibi bir kadındır. "*(...) senin bu üç senelik hayatın bir kasırgaydı Ziya! Öyle bir kasırga ki sende, insanlığa, gençliğe, servete, saadete dair ne varsa hepsini aldı, götürdü, sürükledi, süpürdü. Sen artık o eski sen değilsin! Sen, on bin liralık bir servetin bahsettiği mesit bir kuvvei hayatiye ile mütebessim, gayur, evc i ikbal'i beşere doğru koşmaya hazırlanan o büyük emeller validi Ziya değilsin! (Acı) Sen artık, düşün, sen artık hiçbir şey değilsin.*" (s. 27) Büyük emellerin insanıyken aşkın, kadının esaretine kendini mahkûm eden erkek, artık hiçbir şey olamaz. Tevfik'in Kristin ile ilgili tanımlamaları klasik bir femme fatale figürünü ortaya koyar: Buna göre Ziya, Kristin'in "*Mülevves eteklerinin riyâkar savrulmalarından hâsıl olan bu fırtına*" (s. 28) içinde kaybolup gitmiştir.

<sup>9</sup> Evans Wentz, Walter Yeeling, **The Tibetan Book of the Great Liberation**, Oxford University Press, (London, New York, 1970), s. 5.



Dolayısıyla birebir aynı yapıda olmasa da *Nirvana* oyunundakine benzer bir tablo çıkıyor karşımıza. Aslen saygın, servet sahibi, güçlü, insanın varabileceği en yüksek mertebeye ulaşmaya doğru koşan, büyük emeller sahibi bir erkek; servet düşkün, riyakâr, kirli oyunlar peşindeki bir kadına olan aşkının/zaafının ardında sefil olmuştur. *Nirvana*'daki Necdet'in aksine Ziya, bu şehvi duyguların bir tuzak olduğunun farkına varamamış, kadına karşı koyamamış ve onun esiri olmuş, onun elinde kimliğini, haysiyetini kaybetmiştir. Erkeğin tekâmülüne, büyük emellere ulaşmasına engel olan yine kadındır. Tanzimat, Meşrutiyet, Cumhuriyet dönemi romanlarında toplumun düzenini, evin birliğini tehdit eden, bozan, Batıyı temsil eden ya da bizzat Batı'dan gelen / dişi / servet avcısı / kötücül / ölümcül kadın tiplerinin bir başka örneğidir, Matmazel Kristin. Erkek için sadece metres / sevgili olabilecek, baştan çıkarıcı, şehvi aşkın temsili olan bir kadın figürüdür.

Nitekim 2. sahnede Matmazel Kristin ortaya çıkar. Anlatıcı tarafından *“Levent, zarif bir genç kadın, çok süslü, adeta mukammer bir gece”* (s. 29) sözleriyle sunulur. Kristin, biraderi olarak tanıttığı aslında aşığı olan adamla gitmek için eve, eşyalarını almaya gelmiştir. Ziya'nın tüm yalvarmalarına rağmen ayrılık konuşmasını sürdüren Kristin'in sözleriye metin, şeytan kadının ötekisini, melek kadını imlemeye başlar: *“Tekrar ediyorum, evet, sizi bir gün aile babası olma ihtiyacı istilâ edecek...Hayalinizde size baba!...diyen kumral başlı çocuklar dolaşmaya başlayacak...Etrafınızda size aşktan fazlası şeyler veren bir kadın.”* (s. 31) Şeytan kadın, erkek için; şehvilik / fırtına / acz / acı ile tanımlanırken melek kadın maneviyat / düzen / irade / mutluluk olarak tanımlanır. Ayrılma isteğini ilettikten sonra Ziya'nın “mülevves”, “riyakâr” ve “sefil” bir kadın olarak tanımladığı Kristin'e yine de yalvarmaları karşısında Kristin onu *“çocukluktan kurtulmaya ve erkek olmaya”* (s. 37) davet eder; tıpkı *Nirvana*'da aşkın, alkölün, sanatın esaretinde kendisini bir çocuk melalinde hissedenden Necdet gibi, Ziya da kadına duyduğu zaaf ile iktidarı kaybetmiş, zayıf, iradesiz bir çocuğa dönüşmüştür. Zaten son sahnede Ziya tabancasını şakağına dayayarak intihar eder; dolayısıyla *Nirvana*'nın son sahnesinde olduğu gibi insanın kendi zaaflarının batağından çıkması pek de mümkün gözükmemektedir. Necdet ile başlayan süreç, Ziya ile tamamlanır.

İncelediğim iki oyunda da kadın, erkeğin felaketine neden olan, uzak durulması gereken bir varlıktır. *Nirvana*'da eşine sadakati, evine bağlılığı konusunda hiçbir şüphe yaratılmadan hatta aksi ima edilerek çizilen melek-kadın karakter de *Veda*'da anlatılan riyakâr, mülevves, şeytan-kadın karakter de erkeğin mahvolmasına neden olur. Evlilik ya da metres hayatı ayırt etmeden aşk ve kadın, erkeğin büyük emelleri önünde bir engel olarak çizilir. Yakup Kadri 1913 yılında *Peyam* gazetesinde kaleme aldığı “Bir Huysuzun Defterinden” başlıklı yazılarında da kadınlardan aynı şekilde bahseder: “*Şimdi de, şimdi de omuzlarıma bir zevce muhabbeti, bir zevce şefkati tahmil etmek istiyorlar. Hayır, asla, hayır... Bu kazayı, bu görünür kazayı bütün kuvvetimle def'e çalışacağım. (...) Ben ki kendi kendime, ne şekilde olursa olsun bütün harici nüfuzlara karşı ebediyen ve sınımsız mesut kalmağa ahdetmişim ve asıl benliğimi herkesten kışkandırdığım bâkir benliğimi siyah, penceresiz bir mahzene sokup üzerinden tekrar açılmayacak bir anahtarla kitlemişim*”.<sup>10</sup>

Niyazi Akı'ya göre Yakup Kadri'nin, sanatının ilk yıllarında verdiği eserlerde sergilediği ferdiyetçi, kötümser, tereddütlü, ıstıraplı tavır, hem toplumsal ve tarihsel hem de içsel süreçlerle zaman içinde daha topluma yönelik ve milli bir karaktere bürünür. Niyazi Akı, yazarın 1914 yılından itibaren tanık olduğu savaşların, bozgunların, ölümlerin, onu yavaş yavaş cemiyeti tanımaya ve işlemeye yöneltmeye başladığını belirtir. Özellikle 1917 yılında yazdığı *Rahmet* adlı öykünün, yazarın kendi kozasından çıkmak ve cemiyete yönelmek konusunda gösterdiği ilk önemli çaba olarak yorumlar. Yakup Kadri'nin yazın hayatını ikiye ayıran temel kırılma noktasıysa 1922 yılıdır Akı'ya göre.

Oysa eserlerin temel odağı zaman içinde değişmiş olsa bile onu algılayan, yorumlayan, işleyen zihin aynıdır ve bu zihniyetin –bu metnin konusu olan kadına bakışta- köklü bir değişime uğradığından söz etmek güçtür. Mesela, Niyazi Akı'nın işaret ettiği *Rahmet* metninde de erkeğin kendi acısı ve ıstırapı dışında var olan koca bir dış dünyayı keşfetmesi ve ona yönelmesi, kadından vazgeçişiyile gerçekleşir. *Nirvana*'nın Necdet'i gibi hayatı süfli, vahşi, içinden yükselmek mümkün olmayan bir çamura benzeten Emin, önceleri aşkıyla kendinden geçtiği sevgiliyi artık bir şeytan olarak

<sup>10</sup> Yücel, A.g.e, s. 141.

tanımlar.<sup>11</sup> “*Aile, cemiyet ve kanunların*”<sup>12</sup> kendisini mahvettiğini düşünen Emin, bir gün sokaklarda bu iç sıkıntısıyla dolaşırken Ayasofya’nın avlusunda biriken yaralı askerleri görür ve düşmanın şehrin surlarına dayandığını öğrenir. Birden bu hallerin yanında kendisinin ve ıstırabının değersizliğini fark eder. Toplum bilinci, millet bilinci gelişmeye başlayan ve sevgilisine karşı daha ilgisiz bir hal takınan Emin, sevgilisi için çekilmez bulunmaya başlar ve sevgilisi Emin’i terk eder. Bu noktadan sonra öncekilerden çok daha büyük bir acı içine düşen Emin’in bu ıstırabı sevgilinin yokluğunun verdiği bir duygu olmaksızın kuşkusuz kendi mizacının ürünüdür. “*Kayıp Leyla, hazır Leyla’dan daha munis, daha sevgili*”<sup>13</sup> diyen Emin; Necdet ve Ziya’dan çok da farklı bir karakter değildir. Kadına karşı korku ve arzuyu gelgitli olarak hisseden, dolayısıyla zihinlerindeki kadın imgesi tutarsız olarak gelişen, kendilerini kadın karşısında çocuklaşmış, iradesini kaybetmiş bir bağımlı olarak gören ve bu yüzden de kadını benliğin –hangi tanımıyla olursa olsun- gerçekleşmesinde bir engel, bir tehdit olarak algılayan karakterlerdir hepsi.<sup>14</sup>

Bir başka metin, Yakup Kadri’nin, 1915 yılında kaleme aldığı ve 1923 yılında -aynı şekilde- yayınladığı dolayısıyla bu süre içinde fikren bir değişiklik olmadığını düşünebileceğimiz *Kadınlık ve Kadınlarımız* başlıklı yazısında da kadınlarla ilgili –asıl olarak- benzer bir yaklaşım sergilediği kolaylıkla görülebilir. Yazarın sosyal meselelere yönelmesi, yazarı toplumun temel yapısını oluşturan aile kurumu ve kadının rolü üzerine düşünmeye ve kadın konusunu yeni bir bakışla ele almaya iter. İstanbul’un işgalinden hemen önce yazılan ve cumhuriyetin ilanından sonra yayınlanan, dolayısıyla vatanın kurtarılması ve korunması düşüncelerinin hakim olduğu dönemlerde oluşturulan yazıda, toplum düzeninde kadına düşen görevlerin tanımlanması önemli hale gelir. Ana hatlarıyla kadının eş ve anne olarak vazifelerinin anlatıldığı yazıda, kadının ne kadar süslenebileceğinden nasıl

11 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “**Rahmet**”, **Bir Serencam-Tiyatro Eserleri**, İletişim Yayınları, (İstanbul: 1983.), s. 198.

12 **A.g.e**, s. 203.

13 **A.g.e**, s.215.

14 Bu durumun Yakup Kadri’nin romanlarındaki kadın-erkek karakterlerinin çiziminde de geçerli olduğunu psikanalitik çözümleme yöntemiyle ele alan çalışma için bkz. Ali Serdar, “**Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Romanlarında Cinsellik**”, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi. (Ankara. 2002.)

mutlu olacağına ve eşine ve çocuğuna nasıl davranması gerektiğine kadar birçok tespit yer alır. Bu tespitleri kadınların daha çabuk benimsemesini sağlamak için olacak, yazar bu kez kadınlığın ilahi ve ulvi karakterinden, her kadının bir melek olduğundan bahsederek söze başlasa da sadede gelmekte gecikmez: *“Dünya yüzünde tek başına kalan ulvi bir dinin İlâhı sizi bu safvetle sair mahlûkatın arasında mümtaz kılmamış mıydı? Siz onun halk ettiği cennet-âsâ âlemin meleklerisiniz. O, Kitap’ında sizin isminizi zikretti, o vakitten beri siz mukaddesat meyanına girdiniz. Artık ne hâle, ne mâziye, ne de âtiye mensupsunuz. Yalnız unutmayınız ki sizi bu mertebeye bizim aşkımız, bizim hürmetimiz, bizim kıskançlığımız isâl etti”*<sup>15</sup>

*Nirvana* oyununda kadının yegâne emelinin, ulaşacağı saadetin zirvesinin iki erkek kolu olduğunu söyleyen yazar, *Kadınlık ve Kadınlarımız* yazısında da kadının mutluluğunu erkeğe bağlı kılar: *“Bizim masallardaki bütün sihirbazlar hep kadın cinsindedir. Siz de bu sihirbazlardan biri olunuz; genç zevcinize her gün bir başka şekil ve kıyafette görünmesini biliniz. Öyle ki onun gözleri üzerinizde daima yeni bir şey görür gibi hayretle dolaşsın. Kendinizi ona damla damla verin ki kalbinin harareti asla sönmesin. İşte sizin saadetiniz sizden gelecek bütün bu sihirlere, oyunlara bağlıdır. Saadet denilen şeyi hiç dışarıdan beklemeyiniz”*<sup>16</sup> Kadının şeytandan meleğe, en temel vasıflarından birisinin de sahtekârlıktan sihirbazlığa dönüşmesi, kadın algısındaki kırılmadan çok bir evrilmeyi ifade ediyor. Yazarın kurgusal düzlemde ve gerçeklik düzleminde ürettiği metinlere bakıldığında kurulan kadın profilinde bir farklılık olmadığı görülüyor; Yakup Kadri’nin yazın gelişiminde fikirlerin sürekliliği karşısında tarihlerin değişimi önemsiz kalıyor.

Bu noktayı diğer bir oyuna geçerek geliştirelim. Yakup Kadri’nin 1929 yılında yazdığı 4 perdeden oluşan *Sağanak*, yazarın en önemli oyunudur. Cumhuriyetin kurulmasının ardından gelen hızlı reform-değişim sürecinin etkilerini millet-vatan/aile-ev paralellliği ve eski/yeni çatışması çevresinde ele alır. Cumhuriyet dönemi metinlerinden alışık olduğumuz bu tabloya ek

<sup>15</sup> Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Kadınlık ve Kadınlarımız**, Orhaniye Matbaası, (İstanbul: 1923), s. 42. Alıntılanan, Hüseyin Dođramaciođlu, **“Yakup Kadri’ye GÖre Kadınlık ve Kadınlarımız”**, The Journal of Academic Social Science Studies, Volume: 4, Issue: 1, Summer 2011, s. 28.

<sup>16</sup> A.g.e, s. 29.

olarak, oyunu ilginç kılan unsur, metinde sadece Osmanlı-Cumhuriyet, gelenek-modernleşme çatışmasının değil, baba bir-üvey kardeşler olan Lütfi ve Eşref üzerinden -açıkça telaffuz edilmese de- Kürt hareketi ile ulus devlet yapılanması arasındaki çatışmanın da ele alınıyor olmasıdır.

İlk perdenin başındaki sahne talimatında mekân hakkında bilgi verilir. Daha önce ele aldığım iki oyunda da görüldüğü gibi oyunların başında mekânı tasvir eden sahne talimatları, doğrudan oyunun meselesi ve bu meselenin tartışılacağı düzlem hakkında bilgi verir, hatta sahne organizasyonu bu düzlem bizzat kurulur. Burada da mekân tasviri kuvvetli bir eski/yeni çatışmasını temellendirir: *(Eski bir dekor içinde eşyanın yeni tarza göre özentili bir tasnifi... Afif Molla Bey'in başında kalıpsız bir gecelik fesi, arkasında robdöşambri hırka arası bir şey, salondan geçmektedir, durur, etrafa bakınır, yüzünde hayretle azap vardır.)* (s. 43) Sadece mekânı oluşturan nesnelere dünyasının çatışması değil aynı zamanda insanın da mekânla uyumsuzluğu görülür. Afif Molla, yaşadığı çevreye yabancılaşmış; evin hızla aldığı yeni biçimden rahatsızdır. Ona göre ev bu görüntüsüyle “göç halindedir” (s. 43). Eski düzeni koruyan maddi-manevi temel unsurlar yerinden edilmiş, “seccadeler ters dönmüş” (s. 43), evde aile içi hiyerarşi bozularak artık Afif Molla'nın değil küçük oğlu Eşref ile büyük oğlunun eşi Belkıs hanımın sözü geçmeye başlamıştır. Evin büyük oğlu Lütfi, evdeki karmaşayı “memleketin haline” (s. 43) benzetir. Evde/özel alanda ayak uyduramadığı ve onaylamadığı bir hayat tesis edilirken, dışarıda/kamusal alanda da reformlar aynı hızla gerçekleştirilmektedir. Lütfi, elindeki şapkayı göstererek onu isteyerek giymediğini söyler ve “Asrilik, bu bizim için bir ağır mecburiyet haline geldi” (s. 45) der. Lütfi, ev içinde bu yeni gündelik yaşam pratiğinin kurulmasına ön ayak olan iki isme, eşi ve üvey kardeşine aynı biçimde yaklaşmaz. Evde çaylar, partiler düzenleyen, eve Afif Molla'nın deyişiyle “erkekli dişili” (s. 47) misafirler getiren eşi Belkıs'a kızmaz Lütfi. Ona göre Belkıs “bu yeni cereyanların masum kurbanlarından”dır. (s. 45). Yani Belkıs etrafında olup bitenleri anlama ve yorumlama gücünden uzak, yeni cereyanların hızına kapılıp hevesle, heyecanla, düşünmeden hareket eden bir varlıktır. Bu nedenle ona öfkeyle yaklaşmaz. Afif Molla, Belkıs'ı evi yıkmaya çalışmakla ve evlilikleri boyunca iki çocuğuna ana, kocasına karı olmayı öğrenmemekle suçlarken, Lütfi, hiç hoşlanmasa da Belkıs'ın çay partisi için gerekli malzemeleri almaya Tokatlıyan'a gitmeyi kabul eder. Fakat Cum-

huriyet devrimlerini savunan ve ünlü, saygın bir muharrir olan, bütün olan bitenden sorumlu tuttuğu Eşref ile yüz yüze gelmeyi bile reddeder. Eşref de üvey kardeşini “*baba evini birtakım hafı cemiyetlerin, yobaz güruhun yuvası yapmakla*” (s. 52) suçlar. Her türlü güce sahiptir Eşref, “*devir bizim devrimizdir, bu devirde hep bizim fikirlerimiz, bizim emellerimiz, bizim irademiz hakimdir*” (s. 52) Fakat Eşref “*şimdi şu dakika elinin altındaki bu ihanet ocağını bir nefeste söndürmek kuvvetine haiz*” (s. 52) olsa da “*mazlum bir galip*” (s. 52) neslin mensubu olarak bunu yapmaya içi el-vermez. Dolayısıyla “*Biri başka terbiye, öteki başka terbiye almış*” (s. 49) olan iki üvey kardeşin çatışmanın kutuplarından birini oluşturdukları ilk perdede kuvvetle resmedilir.

Fakat söz konusu yeni düzene karşı takınılan ortak-karşı bakış, Lütfi ile Afif Molla’yı birbirine yaklaştırmaz. Afif Molla ve Lütfi’nin değişime karşı düşünceleri aynı olsa da tavırları farklıdır. Daha geleneksel, muhafazakâr yaklaşımı temsil eden Afif Molla’ya karşın Lütfi’nin farklı bir kanttatta durduğu anlaşılmaya başlanır. Afif Molla’nın aksine, dışarıdan eve nüfuz eden süreci durdurmak ve evi korumak için dışarıda mücadele etme, harekete geçme taraftarı olan Lütfi’nin bu mücadeleyi ne adına, hangi fikir uğruna yürüteceği henüz belli edilmez.

İlk perdede, ev içi / kamusal alandaki çatışmaların tarafları ve vasıfları belirginleştirilir. Ev-Aile / Millet-Memleket paralelliği kurulan anlatıda, asıl olarak iki üvey erkek kardeşin çatışması vurgulanırken, kadınların bu süreçteki etkisizliği (anne Namiye) ya da etki altında kalışları (Belkıs) gösterilir. Şunu da belirtmek gerekiyor, evde Namiye ve Belkıs ile yakın, samimi diyalog kurabilen, özellikle Belkıs’a azarlama ya da acıma dışında bir duyguyla yaklaşabilen tek karakter Eşref’tir. Hatta Belkıs ile aralarında güçlü bir sevgi de vardır. Belkıs, eşi Lütfi’nin “*ruhunun bir zindan kapısı gibi kendisine hep kapalı kaldığını*” söylerken, Eşref ise, ona duyduğu büyük yakınlığa rağmen “*umumi ve milli işlere*” karıştığı için “*artık bir kişinin olamaz*” (s. 54). Eşref de Belkıs’ı “*Senelerden beri bin zahmet, bin meşakkatla, takip ettiği[m] idealin öz hemşiresi*” (s. 54) olarak görür. Fakat Belkıs’a göre Eşref de Belkıs da “*bu evde misafirdirler*” çünkü bu ev “*babanızın evidir; fakat sizin eviniz değildir*” (s. 54). Dolayısıyla her ne kadar devir Eşreflerin devri, irade onların iradesi olsa da evde/memleket-te tam bir uyum, uzlaşma, birlik tesis edilememiştir. Eşref, fedakârlıkları,

mücadeleleri, idealleri anlaşılammış bir neslin mensubudur. Cumhuriyet kadrolarının halk karşısındaki yabancılığını, çaresizliğini, anlaşılammama acısını yaşar Eşref. O nedenle herkesin hakim olmaya çalıştığı ama herkesin kendisini yabancı / misafir hissettiği bir evdir burası:

Ev / Memleket

Evin / Memleketin İktidarı ----- Eşref / Cumhuriyet Kadroları

Evde / Memlekette Etkisiz ----- Namiye-Belkıs / Kadınlar

Evde / Memlekette İktidarı Kaybeden ----- Afif Molla / Osmanlıcı – Muhafazakâr Kadrolar

Evde / Memlekette Muhalif Hareket ----- Lütfi / ?

2. perdede Lütfi'nin nasıl bir hareketin parçası olduğu aydınlanır. Eve gelen cemiyetten arkadaşlarıyla mücadele planları, bu süreçte temkinli ya da cüretkâr davranmak üzerine tartışılır. Bu konuşma sırasında cemiyetin adının Tarikat-ı Felâhiye olduğu, bu cemiyete mensup olanlarla ilgili tutuklamaların ve İstiklâl mahkemelerinde yargılamaların sürdüğü, cemiyetten bazı kişilerin “Elaziz”e gönderildiğinden söz edilir. Bütün bunlar; 1925 Kürt ayaklanmasını ve sonrasında Takrir-i Sükûn Kanunu, İstiklâl Mahkemeleri ile yaşanan süreci hatırlatır. Elazığ da Kürtlerin kısa bir süre de olsa ele geçirdiği bir şehirdir<sup>17</sup>. Böylece Lütfi'nin Kürt cemiyeti üyesi olduğu anlaşılır. “Üvey kardeşler”in nitelikleri belirginleşir. Bu noktada Afif Molla, Eşref'e karşı olduğu kadar, Lütfi'nin de içinde bulunduğu mücadeleye karşı çıkar. Eve gelenlerin “*cevheri bozuk*“ (s. 58) kişiler olduğunu düşünen Molla, Lütfi'den bu mücadeleyi bırakmasını, kardeşiyle arasındaki husumeti gidermesini ister, aksi takdirde “*hakkını helal etmeyeceğini*” belirtir (s.59). Türkler ve Kürtlerin, Osmanlı'nın Müslüman tebasının en büyük iki kimliği olduğunu düşünürsek, Osmanlıcı-gelenekçi-muhafazakâr Afif Molla'nın bu kardeş kavgasında herhangi bir tarafı açık olarak desteklememesini ve bir uzlaşma yolu aramasını anlayabiliriz. Ümmet fikrinin birleştiriciliği üzerinde duran Afif Molla, etnik kimlik farklılıkları ne-

17 Nilgün Firidinoğlu, “**Sağanak**”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, Sayı 10,2007, s. 69.

deniyle yürütülecek bir kavgayı anlamsız bulacaktır: “İkinizi de dinleyen bir adamın hem ona hem sana hak vermesinin imkânı yoktur. Bir gün baş başa verip konuşun, anlaşın, hatta isterseniz, kavga edin, birbirinize karşı içinizde ne varsa açığa vurun... vurun da bu sinsî, bu gizli muhasaranın neticesi ne olacaksa olsun... Her halde böyle kalmasın!” (s. 60)

Zaten metnin genelinde karşıt kutuplar arasında kurulan çatışma ortamında, anlatının ağırlığının herhangi bir karakterin tarafına doğru kaydığına şahit olmuyoruz. Açık bir iyi-kötü mücadelesi üzerine kurulmuyor metnin söylemi. Cumhuriyet ideolojisini temsil eden Eşref, aydın, devrimci, idealist bir karakterde çizilirken, onun karşıtı olarak konumlandırılan Lütfi alışlageldiği gibi yobaz, gerici ya da hain biri gibi karşımıza çıkmıyor. Aksine, inançları ve idealleri uğruna cesaretle mücadele eden ve bu uğurda ölüme giden birisi olarak çiziliyor. Zaten Eşref de üvey kardeşini idamdan kurtarmak için yollar arar, vatanına, ülküsüne, inandığı değerlere rağmen, onları feda etme pahasına. Dolayısıyla taraflar birbirleriyle çatışırken doğru/yanlış, iyi/kötü, eski/yeni çatışması değil; daha çok ülkü ve yaşam birliği bozulmuş, hem maddi hem manevi olarak dağılmanın eşliğine gelmiş bir evin/ailenin/memleketin realitesi ortaya konmuş olur:



Bu durumun, bu sorunun çözümü için 2. perdede Afif Molla'nın yaptığı çağırışı 3. perdede Belkıs tekrarlar. Lütfi'nin tutuklanmasının ardından evde haber bekleyen ailede herkes bir köşeye dağılmıştır. Ailenin, ülkenin yaşadığı sarsıntıları, fırtınaları temsil eden gece kuvvetle bastırılan sağanak, “neredeyse evi çatırdatacak, koca konağı batıracak” gibi yağmaya devam eder. Belkıs, yaşanan felaketin ortasında hem Lütfi'ye hem Eşref'e büyük



bir saygı ve muhabbet hisseder: *“Lütfi’yi hiç bu kadar sevdiğimi bilmiyordum. Başına bu felaket geldikten sonra o benim indimde büsbütün başka bir adam oldu. Adeta rüyalarda görülen, masallarda dinlenen vazip ve müheyyiç tayflardan biri gibi oldu. Hiç şüphesiz ki insanı bir büyük felaket kadar asrileştiren bir şey yoktur.”* (s. 76) Eşref ve Lütfi arasında metin boyunca korunan denge, Belkıs’ın sözleriyle de korunur. Eşref, Belkıs’ın gözündeki bir diğer kahramandır: *“Eşref Bey kendi halini mensup bulunduğu neslin haline benzetmekle meğer ne kadar haklıymış! Bu nesil de memleketi ateşten kurtardı; kimse onun başına lâyük olduğu çelengi koymadı. Şimdi de aynı memleketi karanlıktan kurtarmak için tek başına çırpınıp dururken etrafında takdir ve teşvik sesleri yerine birtakım homurtular, mırıldılar işitmektedir (...) Fakat düşünülecek olursa, hiçbir devirde hiçbir nesil bunun kadar feragat göstermemiştir.”* (s. 77)

Her ne kadar metin içinde çizilen portresine pek uyumlu gibi görünmese de bu sözlerle Belkıs metinde iki üvey kardeş arasındaki dengeyi kurmuş-korumuş olur. Lütfi ve Eşref’in itibarı, bir kadının hayranlığı kazandırılarak kuvvetlendirilir. Afif Molla gibi Belkıs da iki üvey kardeş arasında anlaşmanın yollarını bulmanın önemine işaret eder: *“Bazen düşünüyorum da bütün bu cidalden maksat herkesin saadeti ve rahatı ise evvelâ ruhlardaki ihtilâci teskin etmek lazım geliyor ve bunun için de her şeyden evvel anlaşmak, anlaşmak lazım.”* (s. 78) Anne Namiye ise bu yaşananlara sebep olarak fazla düşünmeyi gösterebilir ancak: *“Benim aklım böyle şeylere ermiyor, keşke sizinki de ermeseydi. O vakit bu belâların, bu felâketlerin hiçbirini olmayacaktı. Rahat ve sükûn içinde yaşayıp gidecektik.”* (s. 77)

1929 yılında yazılan oyun, 1925 sonrası süreçte yaşananların sonuçlarının halen etkisini koruduğu bir dönemde, bir nevi itidal çağrısı, bir özelleştirme metni olarak yazılmış gibi gözüküyor. Oyunun dört defa sahnelenen sonra kaldırılmasını da buna bağlamak gerekir belki. Lütfi ve Eşref arasındaki çekişme, meselenin bizzat müsebbibi olmayan fakat durumdan etkilenen Afif Molla ve Belkıs tarafından yapılan diyalog çağrılılarıyla giderilmeye çalışılmış. Fakat 3. Perde, bu çabaların sonuçsuz kaldığı, Lütfi’nin idam haberinin, Eşref’in evden ayrılma kararının, Belkıs’ın bir nevi aklını yitirmesinin, Afif Molla’nın hastalanmasının ardından ailenin dağıldığı bir tabloyla kapanır.

4. perde ise Eşref’in, sert ve inkılapçı tonda attığı tiradlarla doludur. Bu tiradlarda Eşref cumhuriyetin aydın kadrolarının ideallerini, hedeflerini, bunlara ulaşmak için geçecekleri yolları ve bu yollarda feragat edecekleri saadet ihtimallerini anlatır. Daha önce Belkıs’ı ülküsünün öz hemşiresi sayan Eşref, aniden *ideal[in] asla ortak kabul etmez bir canan*” (s. 92) olduğunu fark ediverir ve Belkıs’ın kendisiyle birlikte gelme istediği reddeder. Çünkü *“Bir inkılap nesli bir fedai alayı demektir.”* (s. 91) ve Eşref de bu yolda aşkından, sevdiğinden vazgeçmelidir. Eşref, Lütfi söz konusu olduğunda onu kurtarmak için polis müdürüne, dâhiliye vekiline yalvarırken hatta Lütfi’nin peşinden Ankara’ya kadar giderken, idealine ihanet ettiğini düşünmez<sup>18</sup>; fakat Belkıs, Eşref’i hedeflerinden, ülküsünden alıkoyacak bir engel olarak görülmekten ve feda edilmekten kurtulamaz. Metin boyunca Afif Molla tarafından çocuklarına analık, eşine karılık yapmayı öğrenemediği ve eşinin kardeşini baştan çıkarmaya çalıştığı için azarlanan, Lütfi tarafından etki altında kalan, kendi kararlarını veremeyen, mevcut cereyanlara göre hareket eden biri olduğu için acınan ve nihayetinde Eşref tarafından da ideallerine ulaşma yolunda feda edilecek bir kurban haline getirilen Belkıs, hiçbir erkek tarafından değer-itibar göremez.

Belkıs’ın gözünde ülküyü temsil eden, onun *“nazarında daima erişilemeyecek kadar yüksek bir mıntıkada”* olan ve *“Bütün ulvi, yüksek, asil şeylerin mezarı olan bu evde bile Belkıs’a bir destan kahramanı gibi görünen”* (s. 93) Eşref, bu yolda *“takdirini, hayranlığını, aşkını”* (s. 93) istediği Belkıs’ı geride bırakmakta bir sakınca görmez. Cumhuriyetin yükselmesi için erkek ülkülerinin peşinden gitmeli, kadın ise kendisini feda eden erkeğe aşkını sürdürmelidir. Birlikte yapılan bir mücadele değildir bu, erkeğin, *“kadın için de kadın yerine de”* sürdürdüğü bir mücadeledir. Vatan / Erkek / Kadın hiyerarşisi kuvvetle işlemeye devam eder. Dolayısıyla *“Şu halde ne sebeple, ben, tek başıma bu evde kurban veriliyorum. Hiç değilse gitmezden evvel bana bunu anlatın”* (s. 88) diye haykıran Belkıs, memleket meselelerine akıllı erenlerin, büyük ve ulvi kahramanların, bir ideale bağlanma ve onun peşinde koşma karakterini taşıyanların hep ve illa ki erkek olduğunu ve bu yolda kadının kolayca feda/kurban edilebilecek bir *“şey”*den ibaret kaldığını elbet bir gün anlayacaktır.

<sup>18</sup> Firidinoğlu, a.g.e., s. 75.

*Nirvana*, *Veda* ve *Sağanak* oyunları, meseleleri farklı da olsa kurduğu ölkü-erkek-kadın hiyerarşisinde aynı yapıyı ortaya koyar:

<b>OYUN</b>	<b>ÖLKÜ</b>	<b>ÖZNE</b>	<b>ENGEL</b>
<i>Nirvana</i>	Nirvana	Necdet / Erkek	Mihriban / Kadın
<i>Veda</i>	Evc i İkbali Beşer / Büyük Emeller	Ziya / Erkek	Matmazel Kristin Lnglua /
<i>Sağanak</i>	Cumhuriyetin Dev- rimci İdealleri	Eşref / Erkek	Belkıs / Kadın

*Nirvana* oyununda tartışılan, bir anlamda insanın dünyevi ihtirasları ve zevkleriyle verdiği savaştan galip çıkma çabasıdır; burada dünyevi heveslerin temsili kadın olur. *Veda* oyununda mesele, Tanzimat döneminden itibaren romanın en önemli figürlerinden biri haline gelen kötücül-ölümcül kadına, zaafıyla teslim olan erkeğin başına gelen felaketlerdir. Erkek, büyük emellerin adamıyken, iradesini kaybettiği ve aşkına yenik düştüğü anda bir hiç haline gelir; en sonunda da intihar eder. Kadın, erkeğin mahvolmasına sebeptir. *Sağanak* oyununda da modern ulus devlet inşa sürecinde cumhuriyetin karakteri, nitelikleri üzerine yaşanan fikir ayrılıkları, iç çatışmalar, bunların nedenleri, sonuçları tartışılır. Metin, çatışmanın tarafları arasında bir denge gözetir, farklılıklar arasında iyi-kötü algısına dayalı bir hiyerarşi kurmaz, fakat farklılıkların buluşma noktası, kadının değersizleştirilmesi ve itibarsızlaştırılması olur. Kadın, oyunlarda erkek ve erkeğin inşa ettiği toplum için tehlikeli bir haz nesnesi, tekinsiz bir oluştan başka bir şey değildir.

## KAYNAKÇA

- Akı, Niyazi, Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1968.
- Akı, Niyazi, **Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Eser-Fikir-Üslûp**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.
- Aktaş, Şerif, **Yakup Kadri Karaosmanoğlu**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul, 1987.
- Barthes, Roland, **Göstergebilimsel Serüven**, (çev. Mehmet Rifat/Sema Rifat), YKY, 2. Baskı, İstanbul, 1993.
- Doğramacıoğlu, Hüseyin, “**Yakup Kadri’ye Göre Kadınlık ve Kadınlarımız**”, The Journal of Academic Social Science Studies, Volume: 4, Issue: 1, Summer 2011, p. 25-30.
- Efe, Fehmi, **Dram Sanatı, Göstergebilimsel Bir Yaklaşım**, YKY, İstanbul,
- 1992.
- Firidinoğlu, Nilgün, “**Sağanak**”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi. Sayı 10. 2007.
- Güçbilmez, Beliz. “**Ibsen Tiyatrosunda Geçmişin Ağırlığı**”. Zaman, Zemin Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu. Deniz Kitabevi. Ankara: 2006.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. **Tiyatro Eserleri**. İletişim Yayınları. 5. Baskı. İstanbul: 2011.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. **Bir Serencam-Tiyatro Eserleri**. İletişim Yayınları. İstanbul: 1983.
- Oğuzertem, Süha. “**Sodom ve Gomora’de Aşk, Ahlak ve Millilik**”. Pasaj. sayı: 4-5. s. 79-124.
- Öztürk. Yaşar Nuri. **Surelerin İniş Sırasına Göre Kur’an-ı Kerim ve Meali** (Türkçe Çeviri). Yeni Boyut Yayınları. İstanbul, 1997.
- Rifat, Mehmet. **Göstergebilimin Abc’si**. Simavi Yayınları. İstanbul, 1992.
- Rifat, Mehmet. **Gösterge Eleştirisi**. Tavanarası. 2.basım. İstanbul, 2002.

- Rifat, Mehmet. **Homo Semioticus**. YKY. İstanbul, 1993.
- Serdar, Ali. “**Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Romanlarında Cinsellik**”. Pasaj. sayı: 4-5. s. 125-160.
- Serdar, Ali. “**Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Romanlarında Cinsellik**”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi. Ankara. 2002.
- Uludaę, Mehmet Emin.  Devrin Yol Ayrımında Yakup Kadri Karaosmanoğlu. Anı Yayıncılık. Ankara, 2005.
- Wentz, Evans. Yeeling, Walter. **The Tibetan Book of the Great Liberation**. Oxford University Press. London, New York. 1970.
- Yücel, Hasan Ali. **Edebiyat Tarihimizden**. Türk Tarih Kurumu Basımevi. Ankara, 1957.

## ÖZET

*Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Nirvana, Veda, Sağanak ve Mağara adlı dört tiyatro oyunu yazmıştır. Bu oyunlarda insanın kendi doğası ve yaşamın kurallarıyla mücadelesi, metres hayatının getirdiği felaketler, modern ulus devlet inşaa sürecinde ülke içinde cumhuriyetin niteliği ve karakteri ile ilgili farklı görüşe sahip gruplar arasında yaşanan çatışmalar ve bunların sonuçları gibi farklı konuları ele almıştır. Tiyatro tekniği ve dili açısından çok başarılı sayılamayacak bu oyunların karşıtlık-çatışma ekseninde yükselen bir yapıya dayandığı görülür. Her öyküde karşıtlıkların tarafları, nitelikleri, sunuluş biçimleri değişse de tüm oyunlar için geçerli olan ortak özellik, erkeğin hakim ve üstün olduğu kuvvetli bir kadın-erkek çatışmasının üretiliyor olmasıdır.*

**Anahtar Sözcükler:** *Yakup Kadri, çatışma, kadın, erkek, yapı*

## ABSTRACT

*Yakup Kadri Karaosmanoğlu wrote four theatre plays named Nirvana, Veda, Sağanak and Mağara. He hold different issues such as the war of mankind with his nature and the rules of life, the tragedies of concubinage, and the conflicts of different groups about the character of the new republic, during the period of the establishing of a modern nation state in Turkey. These plays -not so successful on the theatre technique- were based on a structure determined by oppositions and conflicts. Eventhough every play has different opposite-sides according to the story of the play, there is one common structure of all plays. This is the conflict between man and woman.*