

Geliş Tarihi:

22.05.2026

Kabul Tarihi:

21.07.2026

Yayınlanma Tarihi:

30.09.2026

Kaynakça Gösterimi: Tokalı, A. R. (2026). Yakup Kadri'nin Nur Baba romanı ve self-oryantalist Türk kültür rejiminde yer, dil ve temsil krizi. İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 25(56), 781-814, doi: 10.46928/iticusbe.1956942

YAKUP KADRI'NİN NUR BABA ROMANI VE SELF-ORYANTALİST TÜRK KÜLTÜR REJİMİNDE YER, DİL VE TEMSİL KRİZİ

Araştırma

Ali Ramazan Tokalı 

Sorumlu Yazar

Kurum

aliramazantokali@gmail.com

Ali Ramazan Tokalı (Doktor) Lisans eğitimini İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı ve Sosyoloji bölümlerinde tamamladı. 2007 yılında aynı üniversitede yüksek lisansını, 2025 yılında da İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi'nde doktorasını tamamladı.

Yakup Kadri'nin Nur Baba Romanı ve Self-oryantalist Türk Kültür Rejiminde Yer, Dil ve Temsil Krizi

Ali Ramazan Tokalı

aliramazantokali@gmail.com

Özet

Bu çalışma, Cumhuriyetin ilk çeyreğinde modernleşmeci ulus-devlet ve Batıcı aydın eliyle inşa edilen self-oryantalist kültür rejimindeki kurgusal metinlerin karakteristiği hâline gelen temsil krizini irdeleyerek Türk aydınının ontolojik yer değişikliğinin yedeğinde edindiği dilde içkin bulunan temsil örüntülerinin, yerleşik değer ve kültürle çatışmasının sebep olduğu iletişim krizini ele almıştır. Söz konusu kriz, Türk kültür tarihindeki özel konumu ve kurucu etkisi sebebiyle Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* romanı üzerinden incelenmiştir. Eser; yazarın ideolojik ve politik konumuna işaret eden yer, dil ve temsil stratejisi yönünden Edward W. Said, Louis Althusser, Pierre Bourdieu ve Antonio Gramsci'nin kavram setleri etrafında yorumlayıcı içerik ve eleştirel söylem analizine tâbi tutulmuştur. Temsil stratejisi ve setlerinin, oryantalizmin Doğu'yu tanımlamak için kullandığı kategori, kavram ve temsil repertuvarıyla örtüştüğü görülmüş ve devletle iltisaklı aydının self-oryantalizmi ideoloji olarak benimsediği saptanmıştır. Eserde geleneksel kişi ve kurumların oryantalizmin stereotiplerine uyarlanıp bağlamlarından kopararak olumsuzlayıcı egzotik bir teşhir nesnesine indirgenmesi ve yerleşik kurumların itibarsızlaştırıcı bir söyleme hapsedilmesi, toplumla aydın arasındaki gerilimin nüvesini teşkil etmiştir. Toplumun geniş kesimince benimsenen geleneksel değer ve kurumların Batılılaşma politikaları ve Kemalist devrimlerle çatışması sebebiyle tahkir ve tezyif edici temsil stratejileriyle sunulması, aydın-toplum arasındaki anlam ve iletişim krizinin temel sebebi olmuştur. Romanın Muhsin Ertuğrul tarafından aynı yıl sinemaya uyarlanması ise hâkim söylemin daha geniş bir alana taşınması ve kültürel rejimin kurumsallaşması bağlamında önemli görülmüştür. Bu çalışma, mevcut literatüre hâkim olan eklektik ve tasviri yaklaşımı aşarak bütüne teşmil edilebilecek bir okuma biçimi ve tahlil yöntemi sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Nur Baba, self-oryantalizm, kültür rejimi, temsil krizi

JEL Kodu: Z11, Z13

Yakup Kadri's *Nur Baba* and the Crisis of Space, Language, and Representation in the Self-Orientalist Turkish Cultural Regime

Abstract

This study examines the crisis of representation that became a defining feature of fictional texts produced within the self-Orientalist cultural regime constructed by the modernizing nation-state and Western-oriented intellectuals during the first quarter of the Turkish Republic. It focuses on the communication crisis arising from the conflict between the representational patterns embedded in the language adopted by Turkish intellectuals through an ontological displacement and the established cultural values of society. Due to its formative role and distinctive position in Turkish cultural history, the issue is analyzed through *Nur Baba* by Yakup Kadri Karaosmanoğlu.

The novel is examined through interpretive content analysis and critical discourse analysis within the conceptual frameworks of Edward W. Said, Louis Althusser, Pierre Bourdieu, and Antonio Gramsci. The findings demonstrate that the novel's representational strategies overlap with Orientalist categories and stereotypes used to define the East, revealing the adoption of self-Orientalism as an ideological position by state-affiliated intellectuals. The degradation of traditional institutions and values through exoticizing and disparaging representations intensified the tension between intellectuals and society. The film adaptation by Muhsin Ertuğrul further contributed to the dissemination and institutionalization of this dominant discourse.

Keywords: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Nur Baba*, self-orientalism, cultural regime, crisis of representation

Giriş

Türk kültür hayatında üretilmiş kurgusal eserlerin temsil örüntüleri incelendiğinde genellikle dinî, geleneksel ve yerli olanın sistematik olarak değersizleştirilip Batılı olanın yüceltildiği bir anlatı sürekliliği görülmektedir. Sanatçılardaki bu ortak yönelim ve süregelen anlatı pratiği kurumsallaşmış bir kültür rejiminin varlığına işaret etmektedir. Söz konusu rejim self-oryantalizmi benimsemiş modernleşmeci aydın eliyle kurumsallaşmıştır. Kendi toplum ve kültürüne Batı’da üretilmiş oryantalist kavram, kategori ve temsiller üzerinden yönelen aydının bu ontolojik yer kaybı diline de sirayet etmiştir.

Makalede yer kavramı; varoluşsal idrakin gerçekleşip sanatçının bakışının kurulduğu, etik ve epistemik edinimlerin devşirildiği alanı karşılamaktadır. Yer, sanatkarın algı ve yorumlarını şekillendiren anlam değer dünyası ve metafizik konumlanış mekanıdır. Perspektifin niteliği yani bakışın genişliği ve derinliği, öznenin durduğu bu ontolojik yere nispetle kurulmuştur. Sanatçı eserinde gerçekte var olanı değil; gördüğünü aktarır. Manzara; orada öylece bulunan şey değil, noktınazara nispetle vücut bulan, nazardan doğan şeydir (Fazlıoğlu, 2015, s. 88). Bu anlamda sanat eseri gerçeği değil; sanatkarın kuşandığı değer dünyasının dolayımından geçerek vücut bulan manayı yansıtmaktadır.

Çalışmada dil mefhumuyla kastedilen; Türkiye’nin Batılılaşma sürecinde geleneksel olanı muhafaza etmeye çalışan toplumun karşısında konumlanan aydının benimsediği söylem biçimidir. Türk aydınında Osmanlı’nın son dönemlerinde yaşanan askerî ve siyasi krizlerin yedeğinde başlayan metafizik yer sarsıntısı Tanzimat’tan itibaren içinde(n) neşet ettiği toplumu ve değerler manzumesini geri kalmış, sorunlu ve dönüştürülmesi gereken bir müktesebat yığını olarak görmesini beraberinde getirmiştir. Bakıştaki bu başkalaşım diline ve üslubuna da yansımıştır. Dilini anlamak ve anlatmak için değil açıklamak ve tercüme etmek üzere yapılandırmıştır. Nesneleştirerek, dışında ve üstünde konumlandığı topluma hitap ederken telkin dilinden uzaklaşıp tebliğ diline yaslanmıştır. Otantik hafıza ve yerleşik kültürden mahrum bu yeni dil; yabancılığı ve buyurganlığından sebep topluma sirayet etmemiştir. Halkla aydının durduğu ontolojik yer ayrılmış, müşterek dil kaybolmuş ve bir iletişim krizi doğmuştur. Söz konusu dil krizi bir ifade yoksunluğu olarak değil tesirsizlik şeklinde tezahür etmiştir.

Hilmi Yavuz, modernleşme hikayemizin Batı medeniyetinin bütün kavram ve kurumlarıyla idrak edilerek “Avrupalı olmak” şeklinde değil de simgeler üzerinden “Avrupalı gibi olmak” biçiminde cereyan ettiğini söyler (2002, s. 53,54). Söz konusu algı; aydın anlatılarındaki söylemlerin görsel ve imgesel yüzü olarak ortaya çıkan temsil setlerinde somutlaşmıştır. Bu temsiller gelişigüzel oluşmamıştır. Aydının self-oryantalist perspektifinin dogmatik kabullerine ve iktidarın taleplerine göre şekillenmiştir. Oryantalist söylemin izdüşümünde meşru ve memnu olan tanımlanmış; hangi değer ve yaşam biçimlerinin makbul olduğu belirlenmiş; neyin, hangi temsil ve mesafeyle sunulacağı kararlaştırılmıştır. Söylem ve temsiller, devlet-aydın müsterekliğinde tesis edilen kültür rejimi içinde çeşitli vesilelerle dolaşıma sokularak tekrarlar aracılığıyla norma dönüştürülmüş ve temsil setleri oluşmuştur.

Toplumsal bir zümre olarak aydınlar Türkiye’de bir başlarına kültür rejimi kurmaya muktedir değildir. Bu sebeple aydın zümresi Antonio Gramsci’nin (1967, s. 17) “organik aydın” dediği tipin pozisyonuna yerleşip Louis Althusser’in (2002, s. 33) “ideolojik aygıtlar” diye tanımladığı kurumların bir öznesi olarak devlet adına iş görmek için karşılığında devletin meşruiyet ve rıza üretme gücüne eklenmiştir. Böylece erken cumhuriyet döneminde devletin benimsediği kültür politikalarının karşısında gelenekselden yana tavır takınan milletle devlet arasındaki gerilimde devlete hizalanmış ve kültür rejiminin banisi konumuna yerleşmiştir.

Yapısal bir nitelik kazanarak günümüze kadar uzanan bu anlatı biçiminin Türk kültür hayatında bütün bir zümre pratiğine dönüşmesi, kurumsallaşmış kültür rejimine işarettir. Bu rejim, Cumhuriyet aydınının ontolojik yer krizinin bir bakiyesi olarak kendi coğrafyasına Batılı estetik ve epistemik nazarla yönelmesinin dışı vurumu olan self-oryantalist ideolojiye yaslanmaktadır. Çalışma aydınların self-oryantalist perspektifi benimsemesinin ortaya çıkardığı yersizlik ve dilsizlik sorununu ve sonuçlarını irdelemiştir.

Araştırmada bu süreç yukarıda bahsi geçen organik aydın tipinin temsil ve tesir gücü yüksek bir örneği olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Nur Baba* romanı üzerinden irdelenmiştir. 1921 yılında *Akşam* gazetesinde tefrika edilmeye başlanan (Akı, 2001, s. 262) fakat gelen tepkiler üzerine yayından kaldırılıp bir yıl sonra kitap olarak yayınlanan *Nur Baba*, self-oryantalist kültür rejiminin somutlaştığı yer, dil ve temsil

unsurları yönünden incelenmiş, oryantalizmin temsil stratejisinin yerli özne tarafından yeniden nasıl üretildiği ortaya konmuştur. Roman, aynı yıl Türk tiyatro ve sinemasının kurucu ismi kabul edilen Muhsin Ertuğrul tarafından *Nur Baba* ismiyle sinemaya uyarlanmıştır. Film daha çekim sırasında tepkilere sebep olmuş, set basılmış ve oyuncular tartaklanmıştır. Polisiye tedbirlerle tamamlanan film ancak bir yıl sonra ismi değiştirilmek suretiyle *Boğaziçi Esrarı* adıyla yayınlanabilmiştir (Scognamillo, 2010, s. 46-47). Film günümüze ulaşamadığı için içeriğine ilişkin bir değerlendirme yapılmamış, edebiyat alanında tartışma yaratmış bir eserin temsil örüntülerinin başka kurucu bir isim tarafından Türk sinemasına taşınmasıyla değer yüklü temsil stratejisinin başka bir alanda dolaşıma sokulmasına dikkat çekilmiştir.

Yakup Kadri; Mustafa Kemal Atatürk'le olan özel ilişkisi, bürokratik etki gücü ve karizmatik sanatçı kimliğiyle merkezi ve kurucu bir yerde durmaktadır. Erken dönem Cumhuriyet aydınının devletle kurduğu ilişkinin mahiyetini görünür kılması bakımından tipik bir örnektir. *Nur Baba* devlet destekli bürokrat-aydın eliyle kaleme alınan bir eser olarak self-oryantalist bakışın dışı vurumu olan temsilleri yansıtmaması, kurulmak istenen kültür rejiminin anlatı pratiğinin şekillenmesini örnekleyen erken dönem eserlerinden olması ve açtığı çığırla sonrasını etkilemesi bakımından önemli görülerek makaleye veri kaynağı seçilmiştir.

Literatürde; genelde sanat alanında, özelde ise edebiyat ve sinema dallarında üretilmiş eserlerdeki temsilleri konu edinen akademik çalışmalar oldukça fazladır. Ancak bu çalışmalarda -az sayıdaki istisnalar hariç- söz konusu mesele genellikle sanatçı, eser veya dönem düzeyinde tasviri olarak ele alındığı için bütüne teşmil edilebilecek bir okuma biçimi sunulmamaktadır. Yerleşik ve cari bu kültür rejiminin tezahür ve teşekkül biçimi, aktörleri ve aktörlerin beslendiği yahut yaslandığı anlam-değer dünyaları açıklanmadığı için şümüllü bir tahlil düzeyine erişemeyip söz konusu söylem ve temsillerin eser, sanatçı veya dönemle mahdud olduğu izlenimi doğmakta ekseriyetle parçalı tasvirler olarak kalmaktadır. Son yıllarda yaşanan kültürel hegemonya veya iktidar tartışmalarının tikel olaylar üzerinden konjektürel boyutlarıyla eklektik bir düzlemde seyretmesinin sebeplerinden biri de bu rejimi kavramayı mümkün kılacak bütüncül bir yaklaşımın verilememiş olmasıdır. Bu çalışmayla Türkiye'deki kültür rejiminin poetik ve politik boyutu analiz edilmiş, yaslandığı anlam değer dünyasıyla etik ve estetik normlarını kuran söylemi çözümlenmiştir. Böylece rejim içinde üretilen

eserlere uyarlanabilecek sistemli bir okuma biçimi ortaya konulmuş ve eklektik olarak sürdürülen kültürel iktidar tartışmalarına stratejik bir katkı sunulmuştur.

Makalede *Nur Baba* romanı; üretildiği tarihî, siyasî ve içtimaî bağlam dikkate alınarak temsillerin çözümlenmesi ve anlam katmanlarının açık edilmesi yönünden nitel araştırma yöntemlerinden yorumlayıcı içerik analizine tâbî tutulmuştur. Yazarın ideolojik ve politik konumunu yansıtan üslubu çözümlenirken de söylem analizi tercih edilmiştir.

Çalışmada self-oryantalist kültür rejiminin içinde bulunduğu dil ve temsil krizi dört aşamada ele alınmıştır. İlk bölümde makalenin kuramsal ve kavramsal çerçevesi; Edward W. Said, Antoni Gramsci ve Stuart Hall'ın değerlendirmeleri ışığında çizilmiştir. İkinci bölümde kültür rejiminin banisi olan devlet ve aydın arasındaki ilişkinin mahiyeti Louis Althusser'in ideoloji yorumu üzerinden çözümlenmiştir. Yeni devletin inşa ettiği kültürel rejimin yapısı ise Pierre Bourdieu'nun toplumsal yapı modelinin temel kavramları (habitus-alan-sermaye) ışığında çözümlenmiştir. Dilin temsil stratejileri üzerinden yapılandırılarak hakim söylem şeklinde dolaşıma sokulmasının sebepleri ve sonuçları Michel Foucault'un iktidar ve söylem analizi temelinde tartışılmıştır. Üçüncü bölümde Yakup Kadri'nin *Nur Baba* romanı içerik ve söylem analizi üzerinden bir okumaya tâbî tutulmuştur. Eserin temsil stratejisi tespit edilmiş, yazarın değer yüklü söylemi irdelenmiştir. Yazarın edebî yetkinliğinin yanı sıra güç ilişkilerinin katmerlendirdiği etki gücüyle ortaya koyduğu temsil stratejisinin kültür rejiminin kurumsallaşmasında, nasıl temel bir izlek oluşturduğu ortaya konmuştur. Son bölümde ise elde edilen bulgu ve çıkarımlar ışığında bu temsil stratejisinin sonuçları tartışılmış ve makalenin literatüre katkısı ortaya konmuştur.

Oryantalizm, Self-Oryantalizm ve Temsil Repertuarı

Edvard W. Said, *Şarkiyatçılık* (2013, s. 16,13) isimli eserinin önsözünde A. Gramsci ve M. Foucault'ya atıf yaparak oryantalizmi sadece bir ilgi ve bilgi alanı olarak görüp onun için olduğu tahakküm kurma işlevini göz ardı etmenin yanıltıcılığına dikkat çekmiştir. Eserde Batılıların “öteki” olarak kodladığı Doğu'nun; Batı'nın aksine donuk, üretkenlikten uzak, kendi kendini yönetemeyen, despotluğun hüküm sürdüğü, akıl dışı uygulamaların hâkim olduğu mistik ve egzotik bir yer olarak tasvir ve tahayyül edildiği ortaya konmuştur. Doğu, aslında Batı'nın kimlik ve kendilik idrakini kurmak için

kullandığı karşıt bir aynadır. Doğu, Batı'nın icadıdır (Hentsch, 2008, s. 7). Batı; doğru, iyi ve güzel olan her şeyken Doğu tam tersidir. Temsil stratejileri bu kabule uygun olarak şekillenmiştir. Doğu; cazibe ve şehvet diyarı olarak hamamlarla, odalıklarla, haremle; şehvet ve ihtiras düşkünü otoriter tiplerin tahakkümünde ezilen kadın karakterlerle, donuk ve değişime kapalı sosyal yapılarla, derinlik ve sempatiden yoksun karikatürize edilmiş kişiliklerle ve egzotik mekanlarla resmedilmiştir. Kendisini içerden değiştirecek bir akıl, bilgi, irade ve kudretten yoksundur. Ancak dışardan, başka bir özne tarafından değiştirilip dönüştürülebilir. Batı'nın Doğu'ya ve diğer medeniyetleri tanımlamak için ürettiği bu kavram, kategori ve temsil repertuarı Batıcı Cumhuriyet aydını marifetiyle dolaşıma sokulmuş ve hakim söylem haline gelmiştir.

Stuart Hall “anlam, dil ve temsil” arasındaki ilişkiye dikkat çekerek “temsil sistemleri”nin ancak aynı dili konuşan, duyuş ve düşünüş benzerliği olan insanlar için işlevsel olduğunu belirtir (2017, s. 10). Türkiye’de aydın ve toplum arasındaki mesafenin yabancılaşmaya varan açıklığı aydınların söylemiyle yakından ilgilidir. Değerler düzeyindeki bu başkalaşım anlamda ve anlamada; düşünüş ve aktarımda ayrışmayı tabii kılmıştır. Aydın; toplumun sahiplendiği ve kendisinin de ait olduğu geleneği, mensubu olmak istediği Batı medeniyetinin söylemleriyle itibarsızlaştırmıştır. Hall, temsillerin anlam üretme işlevine ve kültürle olan sıkı bağına güçlü vurgular yaparken temsil sistemlerinin teşekkülünde dil ve anlam arasındaki ilişkide gücü de bir etmen sayarak Foucault’un söylem analizine yer verir. Foucault, çok kapsayıcı ve karmaşık olan söylem analizinde söylemin gelişigüzel oluşmasını engelleyen ve onu takdim tehirlerle, yasak veya dışlamalarla terbiye eden bir sistemin varlığından bahseder (Eribon, 2012, s. 236). Foucault’nun da söylediği gibi temsillerin inşa ve dolaşıma sokulma biçimi ve sıklığı gelişigüzel olmaz, oluşmaz. Bir otorite veya onun kurduğu iklimdeki estetik kabuller üzerinden hizaya sokulup sistemleştirilir. Erken Cumhuriyet döneminde tesis edilen kültür rejiminin temsil stratejisi de devlet-aydın iş birliğiyle Batılılaşma politikalarının iz düşümünde belirlenmiştir. Ancak Hilmi Yavuz’a göre, Türkiye’de yaşanan Batılılaşma değil “oryantalistleşme”dir ve Türk aydınının zihniyetindeki self-oryantalist kodlarla, kabullerle hesaplaşması gerekmektedir (2002, s. 54).

1950’lilere kadar süren aydın ve devlet arasındaki ilişkiyi gösterecek tipik metinlerinden biri *Yeşil Gece* (1928) romanıdır. Cumhuriyet’te istendik insan ve toplum

yapısını yansıtan bir roman olmak üzere Reşat Nuri Güntekin tarafından Mustafa Kemal Atatürk'ün siparişi üzerine kaleme alındığı rivayet olunan (Çankaya, 2016 , s. 66) romandaki tipler ve temsiller iktidarın mesajına uygun olarak yapılandırılmıştır. Kitabın ismindeki gecenin koyuluğunu ifade için tercih edilen “yeşil” sıfatı/imesi İslam'ı temsilen kullanılmıştır. Dönem aydınının hâkim konum ve bakışını yansıtmaması bakımından Munis Faik Ozansoy'un sanatkarın poetik alanın dışına çıkıp politikaya meyletmesini eleştirmesi üzerine Nurullah Ataç'ın çıkışı alıntılanmaya değerdir.

Devrim, Munis Faik Ozansoy'un ağzıyla inkılap, neden yalnız devlet adamlarının işi olsun? Biz devrim deyince, toplumun yaşayışında, düşüncesinde, görüşünde bir değişiklik demek istiyoruz. Bu da yalnız devlet adamlarının yapacağı iş değildir, daha çok düşünürlerin, aydınların, şairlerin, bütün yazarların işidir (Ataç, 2012, s. 85).

Karl Mannheim, aydının tarih boyunca yorum becerisi vesilesiyle kendini diğer insanlardan üstün gördüğünü söyler. Entelektüeli, mensubiyeti olsa bile kişiselliğini koruyarak meselelere yerleşik kanaatlerin dışından bakabilen şahsiyet olarak tanımlar (2017, s. 134-138). Ancak Cumhuriyet aydınları ekseriyetle bir zümre olarak hareket etmiş ve tüzel kişiliğini de devlete raptetmek suretiyle toplumsal, kültürel ve siyasi devrimlerin bir sözcüsü konumuna yerleşerek bireyselliğinden geçmiş görünmektedir.

Aydın, Osmanlı modernleşmesinin karar merciinde bulunarak Batılılaşma sürecine vaziyet eden etkin aktörlerden biridir (Keyder, 2014, s. 69). Osmanlı'nın devlet ve toplum yapısını büyük ölçüde devralan Türkiye Cumhuriyeti, aydının konumunu da tevarüs etmiştir. Cumhuriyet bu zümreyi Gramsci'nin kavramsallaştırmasıyla “organik aydın” rolüyle kadroları içerisine asker ve aydın bürokrat olarak dahil etmiştir. Benimsediği Batıcı kültür politikalar istikametinde Louis Althusser'in “ideolojik aygıt dediği” unsurlardan biri olarak “katıksız egemen ideolojiyi (ahlâk, felsefe, yurttaşlık eğitimi) tekrarlaya tekrarlaya” bireye aktarma vazifesi yüklemiştir (2002, s. 44). Böylece politik olan poetik alanını da kurmuştur.

Kavramların bağlamsal ve bağıntısal olarak anlaşılabilceğini vurgulayan (Bourdieu & Wacquant, 2014, s. 80) Pierre Bourdieu'nun “alan” kavramı; “habitus” ve “sermaye” ile toplumsal yapı çözümlemesinin kavram setini oluşturur. Habitus; bireyin her türden duygu, düşünce ve eylemlerine yön veren tarihî, sosyal, kültürel, iktisadi ve politik bütün etken ve pratiklerin birlikte çalıştığı vasatın adıdır. Habitus, Althusser'in

ideolojisi gibi işlev görerek bireyi dolaysız olarak düzene itaate sevk eder ve yaşadığı eşitliksizleri norm olarak algılamasına sebep olur (Swartz, 2011, s. 149-150). Bourdieu, sermayeyi Marksist terminolojiden farklı olarak çeşitlendirir. Klasik iktisadi sermayenin yanında kültürel, toplumsal ve simgesel sermayeden bahseder (Bourdieu & Wacquant, 2014, s. 108). “Alan” ise Bourdieu’ya göre faillerin her türden sermaye ile girdikleri, habitusun işlediği ve bireyin ya da sınıfların çıkar ve iktidarını elde etmek ya da tahkim etmek üzere konumlandığı yerdir (A.g.e: 167-168). Cumhuriyetin kurucu kadrosu devrimlerle bu üç boyutu yapılandırarak habitus, sermaye ve alanı yeniden tanzim etmiştir. İnşa edilen kültürel alan devlet eliyle kültürel ve simgesel sermayenin geleneksel türlerine sıkı sıkıya kapatılmıştır. Kurucu siyasi elitlerin pozitivist yönelimleri ile kültürel elitlerin Batıcı eğilimleri alanda dolaşıma sokulacak dili de yeniden kurmuş ve temsil setlerinin şekillendirmiştir.

Bir Cumhuriyet Aydınının Hıncı Olarak Nur Baba

Osmanlı’nın köklü, tanınmış ve varlıklı ailelerinden birinin çocuğu olarak 1889’da Mısır’da dünyaya gelen Yakup Kadri, imparatorluğun son döneminin dikkat çeken genç muharrirlerdendir (Aktaş, 1987, s. 1). Ancak tanınırlık ve tesirini artıran asıl hadise 1921’de Ankara’ya davet edilmesi üzerine Ankara’ya intikal etmesi ve bürokrat olarak görevlendirilmesi olmuştur (Akı, 2001, s. 106). Yazdıkları, yaptıkları ve Atatürk’e olan yakınlığı sebebiyle Türk siyaset ve kültür tarihimizde önemli bir sima olan Karaosmanoğlu’nun içtimaî, siyasi ve kültürel değişim ve krizlerin hercümerci içerisinde geçen gençlik yıllarında yazmaya başladığı *Nur Baba*, onun İstanbul’daki Bektaşî çevrelerinde edindiği gözlem ve deneyimlerden esinlenmeyle kaleme alınmıştır (A.g.e: 44). Karaosmanoğlu, 1974 yılında Adile Ayda’ya verdiği mülakatta bu romanı gençlik dönemindeki bir inanç arayışı ve heyecanı ile gittiği Bektaşî dergahında ümit ettiği derinlik ve neşveyi bulamamanın hıncıyla yazdığını ifade etmiştir (Ayda, 1984, s. 274).

Roman, bir Bektaşî şeyhinin evlatlığı olarak küçük yaşta girdiği dergahta şeyhin ölümünden sonra posta oturup analığı ile evlenip dergahı kişisel ihtiras ve zevkleri için bir işret mekanına döndüren Nur Baba’yı konu edinir. Statüsünün sağladığı meşruiyetten istifadeyle varlıklı ve güzel kadınları kendisine bağlayarak onları sömüren bu tipin son kurbanı Nigar Hanım’ın hikayesi merkezdedir. Dergâh çevresinde

gelişen olaylar üzerinden toplumsal ve dini yozlaşmanın tenkit edildiği romanda tüm yozlaşma ve yanlışları tenkit eden Batıcı Macid Bey'in gözlemleri de önemli bir yer tutmaktadır.

Nur Baba romanını; mekan temsilleri, karakter temsilleri ve söylem analizi olmak üzere üç başlıkta irdelenecektir.

Mekan Temsilleri

Kurgunun temel bileşenlerinden olan mekan karakterlerin kıyafetinden kullanılan sözcüklerin seçimine kadar birçok hususta romanın ve romancının anlatı imkanı üzerinde belirleyicidir. Aynı zamanda içerik ve söylem olarak yapılandırılan mekanlar okurda bir duygu ve fikir olarak da kodlanır. *Nur Baba*'da olaylar İstanbul'da geçer. Metnin içerisinde İstanbul'a dair seçilen mekan kesitlerinden oluşan fotoğraf albümü okura bir İstanbul imajı sunar. Romandaki İstanbul'un ana hattını Boğaziçi ile tinsel ve cinsel hazların birlikte deneyimlendiği dergah oluşturur.

Roman mimarisi içerisine yerleştirilen mekânların işlev ve tasviri, verilmek istenen düşünce yahut duyguyu tahkim etmek üzere yapılandırılmıştır. Ana mekan İstanbul'daki Bektaşî dergahıdır. Romanın daha girişinde zikir ve ayinin yapıldığı dergah meydanı; bütünüyle dünyevi ve nefsanî konuların konuşulduğu, içkili müzikli sofranın kurulduğu mekan şeklinde sunulur. Loş ışıkların aydınlattığı mekanda bir grup insan sarhoş olmuş vaziyette uğultu halinde konuşmakta ve gülüşmektedir.

Dergahın meydanına kurulan sofranın ve ortamın tasviri eski Yunan'daki Dionysos törenlerini anımsatmaktadır. Şarabın sınırsızca tüketildiği, sazların çalındığı, şarkıların okunduğu, genç kızların sofralarda dolaşp içki sundukları bir iştret alemidir anımsatılan. Romanın giriş sahnesinde okurla buluşturulan mekanda kişi ve eylemlerin arka fonu; gizem, yasak ilişki, sarhoşluk ve tüm yaklaşma ve konuşmalara sinen cinsellikle bezenmiştir. Sarhoşluğun her türlü bağdan kopardığı dimağlar, loş ışıklar, müzik, birbirine sokulmuş cilveli şekilde konuşan kadınlı erkekli gruplar oryantalist ressamların kaleminden çıkmış tablo gibidir.

Mekanlar romanda genellikle gece saatlerindeki halleriyle verilir. Roman dergâhta açılmasına rağmen Karaosmanoğlu, olayların merkezinde bulunan mekanı ancak yirmi sekizinci sayfanın sonunda günün ağarmasıyla tasvir etmeye başlar. Buraya kadar olan

kısımda akşamdan kurulmuş sofra çevresinde; mekan, gelişen olaylar, kişiler ve genel görünüm mum ışıklarının ve kandillerin loşluğu içinde verilir. Bu, bile isteye tercih edilmiş bir gecikme ve geciktirmedir yani ideolojik bir konumlanıştır. Dergahın bu şekilde yarı aydınlık olarak takdim edilmesi oryantalizmin cami, dergah, türbe ve hamam gibi mekanlara atfettiği gizemli mekan tasavvuru ile birebir örtüşmektedir. Ayrıca yazar aslında yapay bir aydınlatmayla oluşturulmuş uhreviliğin bu tesirini karanlığa borçlu olduğunu ima eder. Çünkü dergah, günün ağarması ile birlikte alelade bir yapıya dönüşür. Gölgele kaybolur. Bu bir bakıma aydınlanmış bir cumhuriyet aydını eliyle, aydınlıkla mekanın efsundan arındırılıp sıradan bir yapıya dönüştürülmesidir.

Walter Benjamin sanat eserinin kucagında doğduğu geleneğin bağlamına “kült ortamı” der ve eserin eşsizliğini ancak vücut bulduğu bağlamda kazanacağını söyler. Ona göre eserler ilk olarak büyüsel daha sonra dinî işlevler için üretilmiştir. Ancak yapının toplumsal işlevi zamanla dinî bağlamdan koparılıp politik bağlama raptedilmiştir. Politik yani ideolojik bağlama iştirilmesiyle eserlerin alımlanışında kült değeri sergilenme değerinin gerisine düşmüştür (2002, s. 57,58). Byung Chul Han *Şeffaflık Toplumu* kitabında Benjamin’e referans vererek “kült görevi” bulunan nesnelerde asıl olanın görülmek değil var olmak olduğunun altını çizer, “teşhir zorlaması” sebebiyle bir şeyin var olmak için sergilenmek zorunda bırakılmasının onun kült değerini gerilere düşürdüğünü, sanat eserini ancak görüldüğünde var olan nesneler düzeyine çekerek onu şeyleştirdiğini söyler (2017, s. 25,26). Oryantalist zihin ve perspektif kült değeri olanı bağlamında anlamaya çalışmaz. Bağlamından koparıp kendi arzusu doğrultusunda tanımlayarak sergiye açar. Karaosmanoğlu da kült değeri olan dergahı dinî ve içtimaî bağlamından koparıp politik ve ideolojik zemine taşır. Kurucu kadroların politikalarına uygun olarak tekkeyi ve yedeğindikileri kült işlevinden soyup nesneleştirir, karikatürize teşhir öğeleri haline getirir.

Dergah dinî bir kurum olmakla birlikte Türk kültür ve sosyal hayatı üzerinde tesiri açık müesseselerdendir (Kara, 1992, s. 60-63). Dinin görece sert ve soğuk tebliğ diline karşılık daha munis ve estetik bir telkin dilini benimseyerek toplumun her kesiminden insanda karşılık bulmuş bireysel, toplumsal ve kültürel işlevleri olan nevi şahsına münhasır bir yapıdır. Bir mürşit gözetiminde nefsin yanlış ve kötüye sevk eden arzularını dizginleyip ibadet, zikir ve tefekkürle iradeyi güçlendirmek suretiyle

insanların terbiyesi için ihdas edilmiştir. Dünyaya ve dünyalığa önem verilmemesi, insana haz veren şeylerin terk edilmesi temel düsturlardandır. Dergah insanların rütbe, güzellik veya cinsiyet gibi hususiyetlerine bakılmaksızın kul olmaklık yönüyle ulema, ümera ve avamın aynı halka içinde eşitlendiği terbiye kurumudur. Ancak romandaki dergah tam tersi bir işlev üzere yapılandırılmıştır. Buna benzer, yerinden ve işlevinden edilerek bir sergi nesnesine dönüştürülen mekan tabloları çok fazladır. Yerli oryantalist ressamlarımızdan olan Osman Hamdi Bey'in (1842-1910) çok bilindik Bursa Yeşil Caminin içinde namazgah kısmına yaslanmış, başları açık tanbur ve def çalan iki genç kız tablosu veya bir caminin mihrap kısmında rahlenin üzerine oturtulmuş, ayakları altında kutsal kitaplar olan başı ve göğsü açık genç kadın tablosu mekanların çarpıtılması ve kült değerlerinden koparılıp bağlamı dışına çıkarılarak bir sergi nesnesi haline getirilmesine yerli örneklerdendir. Karaosmanoğlu'nun da Oryantalistler gibi kutsal mekanları bağlamından ve işlevinden koparıp tam tersi bir amaca hizmet eder şekilde tasvir etmesi self-oryantalist ideolojisinin bir dışı vurumudur. Tekke bu yönüyle maneviyat erotizmine ev sahipliği yapan bir harem şeklinde temsil edilir.

Karaosmanoğlu meclisteki olay ve diyalogları aktardıktan sonra dergaha hakim olan sükutu betimlerken hamama gönderme yapar. “Meydanı uzun bir müddet, hamamlardaki buhara benzer ağır bir sükut kapladı; mumlar yavaş yavaş, damla damla eriyordu.” (Karaosmanoğlu, 1996, s. 29). Bu benzetme ruhi arınma mekanı olan dergahın bedeni temizlik mekanı olan hamamı çağrıştırmasıyla ilgili bir durum değildir. Mum ve hamamın zikredilmesi değer ve gönderme yüklüdür. Burada oryantalistlerdeki hamamın çıplaklık ve cinsellikle birlikte tahayyül edilmesine ve Bektaşilikle ilgili toplum arasında yanlış olmasına rağmen yaygın şekilde bilinen ‘mum söndü’ olaylarına telmih vardır.

Romanda dergahtan sonra uzun uzadıya tasvir edilen ikinci mekan saray erkanından Ziba Hanım'ın babası Safa Efendi'nin yalıdır. Boğaziçi de yalı da romanda dolaylı olarak yer alan ikincil mekânlardandır. “Safa Abad” denilen yalı ve Boğaziçi daha isminden başlayarak bir zevk u safâ mekanı olarak sunulur (Karaosmanoğlu, 1996, s. 39). Boğaziçi ve Kanlıca'daki yalı zenginliğin, eğlencenin ve aşıkların mekanıdır. Boğaz'da toplanan kalabalığın çoğunluğunu Safa Efendi için gelen kadınlar oluşturur. Safa Efendi oturduğu yerden Paris'ten getirdiği gece dürbünü ile denizde şarkı söyleyenleri görmek bahanesiyle yalının önünde kümelenmiş kadınları seyrederek.

İstanbul, Boğaziçi ve dergah şehvet ve hazzın bezediği mekanlardır. Mekanlardaki insanların bütünüyle cinselliğin, hazzın ve niteliksiz veya sığ bir merakın şiddetle sevk ettiği iradesiz ve meselesiz bir yığın olarak resmedilmesi self-oryantalist kabule uygun bir temsil biçimidir. Romanda geçen tipler ve karakterlerin tamamı ev, yalı, konak, köşk ve tekke gibi geleneksel mekanlarla birlikte anılırken sadece Macit Bey “apartıman”da mukimdir (Karaosmanoğlu, 1996, s. 174). Geleneksel mekanlar, akıl dışı uygulamalar ve tuhaf ilişki ağlarıyla birlikte çürüme ve yozlaşmayla temsil edilir. Batı mimarisi ve yaşam tarzının bir uzantısı olan apartman ise romanın en akıl kişisi Macit Bey’in olumlu kahraman özelliğini pekiştiren unsur olarak kullanılır.

Kişi Temsilleri

Şeyh Nur Baba, hastalıklı bir çocuk olarak Şeyh Afif Baba’nın evlatlığı olarak girdiği dergahta gayr-i ahlaki tavırları ve eylemleri ile dergah içerisinde rahatsızlık uyandırmıştır. En belirgin zaafı erken yaşlarda görülen büyüdükçe daha da belirginleşerek hiçbir tehdit ve müeyyideyle dizginlenemeyen cinsel arzularıdır. Yazar; Nuri’yi “Hacı Bektaş ağlının” “bağlanmış kuzuları” arasına dalmış “genç tekeye” benzetir (Karaosmanoğlu, 1996, s. 36). Nur Baba’nın öne çıkarılan diğer özellikleri; ısrarcı talepkarlığı, istediğini elde etmedeki cüretkârlığı, güzel sesi ve edasıyla icra ettiği musikinin oluşturduğu doğa üstü tesirdir. Çizilen karakterin tebarüz eden hususiyetleri şehvet düşkünlüğü, inatçı oluşu ve dinleyenlerde bir tür sarhoşluk oluşturan sesidir. Zengin, güzel ve soylu kadınları bu şekilde tesiri altına almaktadır. İlmi ve ahlaki bir üstünlüğü olmamasına rağmen ezoterik gücüyle muhataplarında tesir uyandırmaktadır. Ahlaksızlıkları ile boşalttığı dergahta, şeyh babalığının ölümünden sonra onun karısıyla evlenerek posta oturmuş kendi tıynetindeki muhip ve mensupları ile yeni bir çevre kurmuştur.

Dergah şimdilerde onun tesirine kapılmış güzel ve şöhretli kadınlar ile onlarla aynı işret sofrasını paylaşmaktan zevk alan erkeklerle doludur. Buradaki şeyh tipi özellikleri Yunan tanrısı Dionysos’u hatırlatmaktadır. Nur Baba’nın sofrasındaki en önemli isimlerin kadınlar olması anlatı ile örtüşmektedir. O da iktidarını ayinlerde güzel sesi ve şarapla sarhoş edip etkisi altına aldığı güzel veya kudretli kadınlar üzerinden tesis etmektedir (Euripides, 2016, s. 14). Nitekim Karaosmanoğlu hatıratında romana esin kaynağı olan ve Kısıklı’da bulunan dergahtaki cem ayinine birlikte katıldığı Yahya

Kemal Beyatlı'nın oradaki güzel sesli kadınlardan birine aşık olduktan sonraki halini “şarap Tanrısı Diyonizos dahi coşkunklukta Yahya Kemal'i aşamazdı” diyerek aktaracaktır. (Karaosmanolu, 1969, s. 172).

Nur Baba, romanın girişinde, herkesin yarı sarhoş olduğu sofranın köşesinde eşi Celile Bacı'nın kıskanç bakışları altında başka bir kadınla cilveli şekilde fısıldaşırken “genç ve havai mürşid” olarak takdim edilir (Karaosmanoğlu, 1996, s. 22). Nur Baba tipi; iktidar ve meşruiyetini dinden alan sahtekar, zenginliğe aç, kadın ve zevk düşkünü bir otoritedir. Oryantalistlerin üzerine en çok araştırma yaptıkları isim Hz. Muhammet'tir. Said, İslam peygamberine ilişkin kabul görmüş genel oryantalist kanaatin şehvet düşkünlüğü ve sahtekarlık olduğunu birçok yerde vurgular (2013, s. 72,80,81,82). Nur Baba ve tekkesi üzerinden din ve dindarlığın bu olumsuz temsili de sahtekarlık ve kadın düşkünlüğü; altı çizilen, tekrar tekrar öne çıkarılan bir özelliktir.

Nur Baba; babalığı ve selefi Şeyh Afif Baba'nın vefatından kısa süre sonra analığı Celile Bacı'yla evlenmiştir. Bu tuhaf evlilik onun ilk şöret vesilesi olmuştur. Ancak asıl ününü güzelliğiyle bütün İstanbul'un tanıdığı Ziba Hanım'ın kendisine intisap etmesiyle kazanmıştır. Olgun, zengin ve tecrübeli bir kadın olan Ziba Hanım, Şeyh Nuri'ye bütün zaman ve varlığını hasrederek onu on yıl kadar her yönden beslemiştir. Karaosmanoğlu, Ziba Hanım öncesi şeyh Nuri'yi “Bir külçe ihtiras, bir küme iştiha...” olarak tavsif eder (Karaosmanoğlu, 1996, s. 44). Nuri Baba, Ziba Hanım'ın sadece servetinden değil; aşık ve maşuk olarak tecrübelerinden de istifade eder. Sevmeyi ve sevilmeyi öğrenir. Şimdilerde ise Ziba Hanım'dan genç, güzel ve varlıklı yeğeni Nigar Hanım'ı dergaha çekmesini ve kendisine intisap etmesi için yönlendirmesini talep etmektedir. Evli ve çocuklu bir kadın olan Nigar Hanım ve diğer kadınları tesiri altına almasında Ziba Hanım'ın etkisi büyüktür. Şeyh kışları Üsküdar'da zengin ve yaşlı bir dula misafir olmakta ve ondan başka herkesle irtibatını kesmektedir. Herkes bu durumu eleştirmektedir ama özellikle çevresindeki kadınlardan Celile Bacı, Ziba ve Nigar Hanım'ın tenkidi üzerine “Nakip Paşa haremi gibi kanıksamış bir acuzenin kahrını” çekmesinin sebebini kendisine “kışlık dergah” vaadinde bulunması olduğunu söyler (Karaosmanoğlu, 1996, s. 137).

Nur Baba, Doğulu muktediri temsil eder. Çevresindeki diğer erkek tipleri onun güç ve iktidarı sorgulamaksızın kurulu ağın gereklerini yerine getiren kullardır. Buradaki şeyh

tipi de oryantalistlerin “19. yüzyılda tipik Doğu imgeleri ve stereotipleri arasında harem, odalık ve Doğulu despotun sınırsız cinsel özgürlüğü” (Keyman, Mutman , & Yeğenoğlu, 1996, s. 8) kalıbına uygundur. Said; “Marx, Disraeli, Burton ve Nerval” gibi birbirinden farklı yazarların Doğu’nun kaderciliği, şehvetperestliği, irrasyonelliği gibi genellemeleri sorgulamaksızın tekrar ettiklerinden bahseder (2013, s. 112-113). Şeyhin çevresindeki erkek tipleri de onun meşruiyetini dinden ve mistik hiyerarşiden alan irrasyonel iktidarının gölgesinde kurulan sofranın nimetlerinden onun ikram ettiği kadar faydalanan asalak tiplerdir. Bunun istisnası olan tek karakter Macid Bey’dir.

Karaosmanoğlu’nun hayatından önemli izler ve esinler taşıyan romanda Macid Bey yazarın sesidir (Çakmak, 2022, s. 294). Onun dışındaki bütün karakterler olumsuzdur. Gizliden aşığı olduğu “Nigar Hanım”la edebiyata, aşka, havaya, hürriyete ve milletlerin hayatına dair mübahaseler (sohbetler) etmeğe” gelen genç, Karaosmanoğlu’na fiziken de benzer (Akı, 2001, s. 101). Bir gelişinde Nigar Hanım’ı alışageldiğinden farklı bir halde bulur. Sebebini sorar. O da tekkeden bahseder. Duyduklarına şaşırarak dergahı ve Nur Baba’yı görmek ister. Muhitin “içtimai bir romana mükemmel bir zemin” teşkil edebilecek “kadar tipik bir alem” olabileceğini söyler (Karaosmanoğlu, 1996, s. 71).

Macid Bey’in ilkel bir “panteizm” olarak telakki ettiği Bektaşilik hakkında ön bilgisi vardır (Karaosmanoğlu, 1996, s. 74). Ancak yine de tekke ortamını görme merakı ve Bektaşi sırrını öğrenme heyecanıyla Nigar Hanım’dan kendisini götürmesi hususunda ısrarcı olur. Böylece kabul ayinine katılır ve Nur Baba’ya intisap ederek Bektaşi olur. Günlüğünde; “Mezbele” olarak nitelendirdiği tekkede yaşananları, insan haysiyeti ve aklına halel getiren ritüelleri büyük bir tiksintiyle aktarır (Karaosmanoğlu, 1996, s. 89). Dergahtaki bu ritüel ve hallere çoktan ram olmuş görünen çok sevdiği Nigar Hanım’ı “sarhoş, şuh ve aşifte bir kadın” diye nitelemekten geri duramaz (Karaosmanoğlu, 1996, s. 104).

Karaosmanoğlu, hatıratında bahsettiği cem ayininde Yahya Kemal’in çok sıkıldığı, özellikle Paris görmüş bir adam olarak diz çökmek veya bağdaş kurmakta zorlandığını aktarır. Onun uygulamalar ve sofraya karşısında hoşnutsuzluğunu anlattıktan sonra ancak topluluk halinde nefes okuma faslı başlayınca bunları unuttuğunu ve kendinden geçtiğini nakleder (Karaosmanolu, 1969, s. 169-171). Buradaki Macid Bey karakteri yurt dışı görmüş iki aydının, Yahya Kemal ve Yakup Kadri’nin bileşimidir. Çünkü

Macid de cem ayini için yapılan ritüelleri akıl dışı; sofrayı iğrenç ve muameleleri suni bulur. Ancak hep bir ağızdan nefes okunmaya başladığında birazcık nefes alabilir. Yakup Kadri, Yahya Kemal’le ilgili hatıralarında şairin, Paris’te Quartier Latin mahallesindeki gençlik yılları deneyimini tekrar tekrar vurgular (Karaosmanolu, 1969, s. 151,169). Macid Bey’in kıymet ölçüleri bu görgü ve bilgiye nispet edilir. Yani o Avrupalı bir göz ve akıldır. Nitekim romandaki bütün karakterler geleneksel şehir mimarisinin yerli yapılarında ikamet ederken sadece Macid, apartmanda yaşar (Karaosmanoğlu, 1996, s. 174). Avrupa dönüşü bir kurtarıcı olarak Nigar Hanım’ı arar ve bulur, onu kurtarmaya talip olur.

Batı’nın; güzelliği, zenginliği ve hayatı suistimal edilmiş olan kurbanı (Doğu’yu) kurtarmaya talip olması yaygın bir oryantalist temsil perspektifidir.

Jale Parla; *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik* isimli eserinde oryantalist yazar Lord Byron’un *Turkish Tales* (1813) eserindeki bütün kadın tiplerinin “Doğulu despotların elindeki çaresiz esirler” olarak temsil edildiğini söyler (1985, s. 32). Parla, kitabının farklı bölümlerinde bunun bir genel temsil stratejisi olarak diğer oryantalist yazarlarca benimsendiğini dillendirir. Bu romandaki kadınlar da benzer temsil stratejisine uygun yapılandırılmıştır.

Nurdan Gürbilek, Türk aydınının eserlerinde “erilliği kaybetme” endişesi ile “çocukluğa çakılıp kalma” korkusu arasındaki hırpalanışına dikkat çekerek “hem bir modernlik işareti hem de tehlikeli bir kılavuz olarak görülen romanın kadınsılaşmayla ilişkilendirilmesi neden?” diye sorar. (2007, s. 10-14). Parla, *Babalar ve Oğullar* kitabında Tanzimat dönemi aydınlarının eserlerinde Batı’yı genç ve güzel bir kadın, Doğu’yu ise olgun bir erkek şeklinde temsil ederek ikisi arasındaki bir evliliği kurguladığı tespitinde bulunur (1990, s. 15). Ancak Gürbilek, Cumhuriyet aydınının Batılı zihnin temsil hizasına eşitlenerek eserlerinde Doğu’yu kadın, Batı’yı bir erkek olarak temsil etmeye başladığını tespit eder (2007, s. 85-88). Cinsiyet temsili değişikliği üzerinden verilen örnek, aydınların self-oryantalist perspektifi benimseyerek epistemik bir etkiyle oryantalizmin temsil repertuarına yaslandığını göstermektedir.

Romanda kadın karakterler erkelerden daha fazla yer tutar. Celile Bacı, Ziba Hanım, Nigar Hanım, Nasib Hanım, Nuriye, Alhotoz Afife Hanım ve eski muhibbeler. Nur

Baba mürşit kisvesi altında nefsinin tatmin etmenin yollarını bir şekilde bulan, şehvetperest bir karakter olarak inşa edilmiştir. Celile Bacı gibi şekilci muhafazakar ve Ziba Hanım gibi varlıklı ve cüretkar karakterler onun gelişim seyrine göstermek ve muhite hâkim ilişkiler ağını açık etmek için kurgulanmıştır. Dergahı çekip çevirmeyi Celile Bacı’dan, aşık maşuk ilişkilerini Ziba Hanım’dan öğrenir. Nasib Hanım, evli ve çocuklu bir kadın olarak tekkenin sadece Nur Baba’nın nefsi arzularının tatminine hizmet eden değil; aynı zamanda bir randevu evi gibi işlev gördüğünü vurgulamak üzere kadroya alınmıştır. Romanın asıl ağırlık merkezini tutan Nigar Hanım’dır.

Nigar Hanım, “otuzuna yaklaşmış, oldukça zeki, münevver, iki çocuklu bir kadın”dır (Karaosmanoğlu, 1996, s. 56). İyi eğitim ve terbiye almıştır. Roman okur ve piyano çalar. Dış dünyaya açılan kapısı gizli aşığı, akrabasından Macid Bey’dir. Sefirlik yapan bir Osmanlı paşasının hanımıdır. Kanlıca’daki yalısında müreffeh fakat sıkıcı bir hayat yaşamaktadır. Ziba Hanım’ın yeğenidir. Ziba Hala’sının hikayesi ilgisini hep çekmiştir, “garip ve hatta biraz da adi bulduğu taraf”ı dervişliğidir (Karaosmanoğlu, 1996, s. 56). Halasını aşk romanlarındaki karakterler üzerinden anlamaya çalışmış, yaşı ilerledikçe ona duyduğu hayranlık artmıştır. “Fakat tabiatı cesaretsiz, azimsiz ve mütereddit olduğundan” onun muhitine girememiştir (Karaosmanoğlu, 1996, s. 57). Bunda çocuklukta Bektaşilik aleyhine duyduğu olumsuz hikayelerin de etkisi vardır.

Halasının ani bir gelişle duyduğu korku dolu bu merak depreşmiş ve onu Bektaşiliğin eşiğine taşımıştır. Nigar Hanım; zengin, eğitimli fakat aklını kullanmaktan aciz, duygularının hükmüne rıza göstermiş “dimağı boş” bir güzellik olarak sunulmuştur (Karaosmanoğlu, 1996, s. 110). O, dergaha terbiye yahut tekamül fikriyle değil, yalısında sürdürdüğü tekdüze yaşamına renk katacak bir etkinliğe katılma isteği ve esrarını çokça duyduğu bir sırrı merak saikiyle gitmiştir. Nitekim gördükleri ve yaşadıkları karşısında irade ortaya koyamadan sürüklenmiştir. Bir merakla geldiği konakta şeyhle bir oldu bittiyle baş başa bırakılmış, söylemediği bir söz veya talep etmediği dervişliğin hesabını vermek durumunda kalmıştır. Öfkelenip uzaklaşacakken şeyhin nefes ıcrasıyla kendinden geçerek kendini şeyhin kadehine rakı doldururken ve onun elinden bade içerken bulmuştur.

Nigar Hanım zayıf bir karakterdir. Kurtarıcısı Macid Bey de onun böylesine “bir muhitin havasında eriyip mahvol”masının sebebini güzel ve terbiyeli olmasına rağmen

“kuvvetli ve hususi bir şahsiyetten mahrum” olmasıyla açıklamıştır (Karaosmanoğlu, 1996, s. 76). O, aşık olduğu Nigar Hanım için “Vakıa güzel olduğunu bilir; sevilmek hoşuna gidiyor. Fakat sevmek mi asla onun işi değildir.” yorumunu yapmaktadır (Karaosmanoğlu, 1996, s. 84).

Kadının oryantalist çalışmalarda Doğu’yu temsil için kullanıldığını yeniden hatırlarsak Nigar Hanım’ın edilgenliği Said’in de ifade ettiği Batı’nın Doğu’nun kendini temsil iradesinden ve becerisinden mahrum olduğu kabulüyle örtüşür (Said, 2013, s. 30). Kendini savunmaktan aciz olduğu için despot ve istismarcıya karşı savunulmalıdır. Macid’in Bektaşî dergahına gitmesinin asıl sebebi sevdiği kadını koruma arzudur. Fakat onun suistimale teşneliği Macid’i başarısız kılmıştır. Burada oryantalizmin beylik despot Doğulu ve kurtarıcı Batılı arasında kalan kadın kurgusu (Parla, 1985, s. 65) self-oryantalist bir uyarlamayla düzenbaz Doğulu ve kurtarıcı Batıcı şeklinde temsil edilmiştir.

Romandaki kadın karakterlerin inisiyatif aldığı da olur. Ancak bu genelde hem cinslerinin aleyhine erkek otoritesinin tahkimine yöneliktir. Mesela; Ziba Hala’nın kıskanç muhibbe konumundan kurtulmak için kendi ailesinden yeğeni “Nigar Hanım”ı onun kolları arasına kendi elleriyle itmeğe çalış”mıştır (Karaosmanoğlu, 1996, s. 61). Bütün kadınlar istismar ağının bir parçası olarak despotlarını beslemektedir. Kadınların olanları sarahaten görme ve bilmelerine rağmen şeyhin karizmatik otoritesi, etkileyici kişiliği sebebiyle yaşananları makul bulması akıl dışıdır. Ancak oryantalistlerin akıl dışılığın, abartılı cinselliğin ve büyülenmenin diyarı olarak tanımladıkları Doğu imajına uygun bir temsil stratejisidir.

Nur Baba’nın dergâhına gözde olarak girip (Nuriye, Ziba, Nigar ve Süheyla) bir süre sonra köşeye itilen kadınlar arzusunun nesnesi olarak her yönden kullanılmaya aptal bir isteklilik yahut ayılmaz bir miskinlikle teşnedir. Evvelindeki kurbanları, yaşananları görmelerine rağmen büyülenmişçesine eril nüfuzun tahakkümüne çarparak parçalanmaktadır. Nigar Hanım da Nur Baba’yla yaşadığı tutkulu muhabbetlerin devamında, tüm varlığını dergâha vakfetmiştir. Annesi yaşananlardan sebep vefat etmiş, eşi kendisinden boşanmış ve çocuklarını yurt dışına götürmüştür. Eski püskü dergah onun sermayesiyle konağa çevrilirken kendisi dergahta bir sığıntıya dönüşmüştür. Hayatını orada geçirmekte, kimsenin kalmadığı kışları bile dergahta

Derviş Çınarı’yle yaşamaktadır. Otuz yedi yaşında olmasına rağmen sağlığı hayli etkilenmiştir. Tüm gece süren dem sofraları, uykusuzluk, aşırı alkol ve sigara tüketimi sebebiyle sağlığını ve güzelliğini kaybetmiştir.

Nigar karakterine baktığımızda yalıdaki Nigar ile dergahtaki arasında gerekçesi açıklanmamış farklar vardır. Nigar, yalıda ne denli sığ, cesaretsiz ve riskler karşısında ürkekse dergahta o denli cüretkâr, derin ve adanmış bir karakterdir. Nigar Hanım’ın her yönden yaşadığı bu değişim, gelişim veya dönüşümün psikolojik ve sosyolojik gerekçe ve süreçleri verilmemiştir. Otuz yaşının başında şeyhle bir müridin evinde sarmaş dolaş olduktan sonra dergahta sesi kısılmış ve bedeni yıpranmış, eski güzellik ve edasından bir şey kalmamış Nigar oluvermiştir birden. Karakterin bu keskin dönüşümünün tek izahı Nigar’ın Nur Baba’nın ağına düşmüş olmasıdır.

Berna Moran, Yakup Kadri’nin *Kıralık Konak*’taki kadın karakter Seniha’yı da çelişkili bir tip olarak sunduğunu tespit etmiş ve gerekçesini yazarın “‘tip’ Seniha ile ‘birey’ Seniha’yı bir tek kişilikte bütünleştirme güçlüğünün üstesinden gelememesi” şeklinde açıklamıştır (2001, s. 190). Nigar da benzer şekilde çelişkili bir tiptir ancak gerekçesi yazarın edebî kifayetsizliği değil Nigar’ı derinlikli ve kişilikli bir kadın olarak resmetme isteğinin, dinî bir otorite karşısında mahkum ve mazlum bir kadın tipi olarak sunma arzusuna yenik düşmesidir. Yazarın ideolojik ve politik tutumu Nigar’ın değişiminin makul gerekçelerle açıklama veya yapılandırma lüzumunu gereksiz kılmaktadır. Bu sebeple de Nigar, en fazla ahlaksız bir şeyhin ihtiraslarına kurban olacak iradesiz, güzel ve zengin bir kadın olabilmektedir. Marksist eleştirmen Pierre Macherey eserlerdeki bu tarz boşluk veya suskunlukların ideolojiyi açık eden aksaklıklar olduğunu belirtir (2019, s. 113). Karakter ile tip arasında sunulan Nigar’la ilgili bahsettiğimiz boşluğun izahı self-oryantalist temsil setinin bir parçası olarak kadının mazlum ve mahkûm tip olarak yerini almasının olağan kabul edilmesidir. Dolayısıyla Nigar’ın değişim ve dönüşümlerinin gerekçesizliği self-oryantalist ideolojiyi ele veren yapısal bir sorun olarak belirlemektedir.

Yerin ve Dilin Şekillendirdiği Söylem

Jack Goody, Avrupa kültürünü dünyanın geri kalanından ayırıştırmanın “Batı icadı” olduğunu söyler (2012, s. 356). Bu ayırıştırma dil üzerinden inşa edilmiş ve dolaşıma sokulmuştur. Batı, indirgemeci şekilde kendi ürettiği kategoriler, kavramlar ve temsiller

üzerinden ötekini bir karşıtlık baremi içinde yoksunluk ve noksanlıkla malul şekilde işaretlemiştir (Keyman, Mutman , & Yeğenoğlu, 1996, s. 11). Dilin yapısı ve dizgenin kuruluşu öyle biçimlendirilmiştir ki ötekinin yokluk veya geri kalmışlığı konuşuldukça söylemce Batı'nın zenginliği ve gelişmişliğinden bahsedilmiş olur.

Oryantalizmin bu dil yaklaşımı self-oryantalist aydınlar eliyle içerde yerli olana karşılık benzer perspektifle yeniden üretilmiş ve dolaşıma sokulmuştur. Aydınlar Batılı kıymetlere referansla edindikleri anlam-değer dünyalarının, yaşam biçimlerinin dışında kalan ve özünü geleneğin oluşturduğu otantik kültürü, üstenci bir eda ve dille düşük ve eksik olarak etiketleyip itibarsızlaştırmıştır. Ürettikleri sanat eserlerinde onu self-oryantalist ideolojiye uygun temsillere hapsedmiştir. Kültürel ürünlerde dolaşıma sokulan temsil setlerinde somutlaşan bu söylemler bir “yer”e nispetle yapılandırılmıştır. Ernesto Laclau söylemin sadece yazma veya konuşmayla mahdud bir şey olmayıp güç ilişkilerinin dolayımında şekillendiğini söyler (2005, s. 86). Söylem, içkin olduğu ilişkiler ağı ve değerler manzumesini yaymak ve yeniden üretmek işlevi gördüğünden söylemin politik olanla ilişkisi çok canlıdır. Bourdieu, iktidarların meşruiyet kazanmak ve muktedir olabilmek için entelektüel zümrelerin ürettiği simgesel emeğe muhtaç olduğunu belirtir. “Kültür üreticilerinin” faaliyetleriyle “toplumsal düzenin meşrulaştırılmasında kilit rol oynadıklarını düşünür” (Swartz, 2011, s. 135). Karaosmanoğlu'nun şahsında tipik şekilde karşılık bulan bu rol Cumhuriyet'in kurucuları tarafından Batıcı aydınlar verilmiş, onlar da kabul etmiştir. Benimsedikleri değer yüklü söylem de yeni kültür rejiminin karakteristiği haline gelerek norma dönüşmüştür.

Said, oryantalizmin iki yönünün belirgin şekilde süreklilik arz ettiğini tespit eder. İlki dile dayalı teşkil edilmiş “bilimsel özbilinç”, ikincisi ise Doğu'nun tek görünümü, donuk, garip ve yabancı olduğu katı kabulüne dayanılarak mütemadiyen üretilen bilginin tasnif ve tanzimi (2013, s. 109). Ontolojik, dilsel ve epistemolojik bu farklılık ve farkındalık oryantalizmin merkezini tutan ve onu görünür kılan temel unsurlardır. Yani Batı'nın kendini konumladığı üstün ontolojik yer, geliştirdiği dile bağlı yeni idrak biçimi ve bunların devamında yer ve bilinci beslemek üzere üretilen kesintisiz bilgi (yer- perspektif- bilgi) oryantalizmin karakteristiğidir. Bu üç dizge şarkiyatçılığın yerel öznelerce benimsenmesi ve uyarlaması olan self-oryantalizmi de açık etmesi bakımından önemlidir.

Karaosmanoğlu siyasi ve kültürel kırılmaların çok hızlı yaşandığı bir dönemin yazarı olarak farklı edebî akım ve düşünce çevrelerine dahil bir şahsiyet olsa da hayatının geneli içerisinde tonu ve biçimi değişmekle birlikte Batılı olanı önceleme eğiliminde bulunduğu ve Batıcı olduğu kolaylıkla tespit edilebilir. Döneminin hakim paradigması içerisinde yeri ve dilini ararken yöneldiği ilgi ve bilgi alanları Batı veya Batı medeniyetine kaynaklık etmiş coğrafya, tarih, din, isim veya eserlerin dünyası olmuştur. Özellikle birinci ve ikinci dünya savaşında yaşananlar Batı'ya ilişkin kanaatlerini olumsuz şekilde etkilemiş olsa da onun nazarında “Şarklıktan kurtulma ve Garp medeniyetine yönelme gereği açıktır” (Bora, 2022, s. 21). Batı'yla kurduğu ilişki diğer dönem aydınları gibi Fransız edebiyatı ve kültürü üzerinden olmuştur. İlk tanıdığı ve bir ömür tesirinde kaldığı roman da Fransız yazar olan Alexandre Dumas'ın kaleme aldığı Monte Kristo Kontu'dur. Henüz okuma yazma bilmediği dönemde önce annesinden dinlemiş daha sonra tesirini derinden duya duya kendisi okumuştur (Akı, 2001, s. 16).

Karaosmanoğlu üzerine kendisiyle de görüşmek suretiyle ayrıntılı bir araştırma hazırlayan Niyazi Akı, yazarın *Nur Baba*'nın yazıldığı ve yayınlandığı yılları kastederek “Biz o zamanlar ekseriya Fransızca düşünüp Fransızca hissedip Türkçe yazıyor gibiydik” dediğini nakletmiştir (Akı, 2001, s. 61). Akı, aynı eserde Yakup Kadri'nin etkisinde kaldığı belli başlı isimler arasında Nietzsche ve Schopenhauer, İbsen ve Maupassant, Maurice Barres, Maeterlinck, Alphonse Daudet, Emile Zola, Goncourt kardeşler, Gustave Flaubert ve Balzac gibi isimleri saydıktan sonra bilhassa romancılığında Flaubert'in bariz tesirine dikkat çekmiştir (2001, s. 255-256). Karaosmanoğlu ise hem Murat Belge'ye (Belge, 2022, s. 12) hem de Adile Ayda'ya en beğendiği ve ziyadesiyle tesirinde kaldığı ismin Marcel Proust olduğunu ifade etmiştir (Ayda, 1984, s. 273).

Yakup Kadri'nin düşünce dünyasını inşa eden medeniyet dairesinin Batı olduğu açık olmakla birlikte o Türk edebiyatından da etkilenmiştir. Söyleyiş bakımından tekke ve halk edebiyatını inceleyip *Erenlerin Bağından* 'da görülebileceği üzere Yunus Emre ve Karacaoğlan gibi şairlerin diline öykünmüştür. Fakat onun düşünce ve sanat dünyasının oluşmasında bu ilginin etkisi ne hayranlık ne de tesir düzeyi bakımından Batı edebiyatı ile mukayese kabul eder. Hasan Ali Yücel (2008, s. 231), yakından tanıdığı Yakup Kadri için “geniş edebiyat kültürü ve kuvvetli sanatkar sezisiyle tecessüsünü eski Yunan'a ve

Latin'e çevirmişti. Esasen bizim eski edebiyatımıza öyle etraflı ve sabırlı bir vukufu da yoktu” demiştir. *Nur Baba*’da yazarın teşbih ve telmihte bulunduğu kişi, eser, tarih ve coğrafya adları Bektaşilik konu edildiğinde atfin zorunlu olduğu Kerbela ve Balım Sultan gibi isimler dışındakilerin tamamına yakını Batılıdır.

Yakup Kadri, arkadaşlarının ve kendisinin o yıllardaki ruh hali, arayış ve düşünüş biçimlerini şöyle anlatır:

Şahsi hayatımızda olduğu kadar millet ve memleket meselelerinde de tamamiyle reybileşmiştik ve birçok frenkçe kitapların yardımıyla bu ruh ve iman iflasını bir nevi ilm ü fikir sistemi haline sokmaya çabalıyorduk... Frenk üstadlarından ödünç aldığımız inkar ve istihza kanatlariyle, sanki muhitimizin üstüne çıkmış, sanki mensup bulunduğumuz cemiyetin perişanlıklarına, adiliklerine, yalanlarına ve şarlatanlıklarına yukarıdan, bir hakaretli yabancı gözülle bakmış gibi olurduk (Karaosmanoğlu, 1991, s. 21).

Bu ifadeler Karaosmanoğlu’nun meseleleri ele alırken durduğu yere ve yaslandığı dile ilişkin önemli ipuçları barındırmaktadır. O, düşüncelerini romanlarında kahramanlarından biri üzerinden aktarmayı sıkça tercih etmiştir. Burada onun adına konuşan karakter kendisine fiziken de benzeyen Macid Bey’dir (Çakmak, 2022, s. 286). Yazarın durduğu yeri kavramak ve telakki biçimini anlamak için Macid’in söylem ve eylemlerine dikkat kesilmek yerinde olacaktır. Ancak Macid Bey üzerinden analize geçmeden evvel yazarın yer ve diline işaret eden veriler taşıması sebebiyle *Nur Baba*’nın yayın sürecini de değerlendirmek gerekmektedir.

Nur Baba romanı ilk olarak 1921 yılında *Akşam* gazetesinde tefrika edilmeye başlanmış fakat içeriği sebebiyle çeşitli çevrelerden gelen tepkiler üzerine tefrika yarıda kalmıştır. Bir yıl sonra roman olarak basılmıştır. Yakup Kadri romanın ilk ve ikinci baskısı için ayrı ayrı izahat kaleme almıştır. Tefrika sürecindeki tepkileri ilk baskı için kalem aldığı “Bir İzah”ta, ilk baskıya gelen eleştirileri ise “İkinci İzah”ta değerlendirmiştir. Buradaki beyanları, atıfta bulunduğu çevreler ve kullandığı üslup onun durduğu yeri, dikkat kesildiği ve karşısında konumlandığı çevreleri ve hitap ettiği muhiti işaret etmesi bakımından önemlidir.

Bir İzah’ta yarım kalan tefrika sürecindeki eleştiri çevrelerini tasnife tâbi tutar ancak açıklamada bulunmaz. İki kesimden bahseder. İlki “bedhah (kötü)” ve “mürai (ikiyüzlü) kişilerdir ki onlar kendisini yazarlık iffeti ve milli ahlaka zeval vermekle

itham etmişlerdir. “Ahlak ve iffetin samimi taraftarları” olarak tavsif ettiği ikinci kesim ise kendisinin ne yapak istediğini çok iyi anlamış her vesile ve vasıta ile kendisini tebrik ve teşvik etmişlerdir (Karaosmanoğlu, 1996, s. 11). Diğer baskı için kaleme aldığı İkinci İzah’ta bu çevreleri nispeten açmıştır. Birinci baskının çok hızlı tükenmesinin kendisini sevindirmediğini belirtmiş; eser hakkında yazılan mütalaalardan edindiği izlenime göre “amme” bu romanı bir merak saikiyle almış ve okumuştur. Yapılan değerlendirmeler de ekseriyetle edebî bir eğitimi olmayan insanlar tarafından kalem alınmıştır. Bu sebeple pek bahse değer değildir. Sadece iki ismi istisna tutmuştur: Ahmet Haşim ve Halide Edip Adivar. Yazara göre Ahmet Haşim, romandan ziyade yazarını yücelten bir yazı kalem almıştır. Ancak *Nur Baba*’dan bir roman gibi bahseden ve yazarın ne yapmak istediğinin anlayan yegane isim Halide Edip Adivar olmuştur. Meseleyi ahlak ve Bektaşilik nazarından ele alanlardan hiçbirini ismini zikretmeden “bunlar benim cinsimden insanlar değildirler; birbirimizin lisanını ve maksadını anlamamıza ihtimal yoktur.” diyerek onları hem tezyif eder hem de ismen zikretmeyerek yok sayar (Karaosmanoğlu, 1996, s. 17-18).

Karaosmanoğlu’nun ön söz kabilinden bu iki izahından anlaşılacağı üzere okurun ekserisi kitabı ahlak ve Bektaşilik (dinî) yönüyle ele almıştır. *Nur Baba*’yı edebî bir metin olarak dikkate alanlar azınlıktadır. Fakat Karaosmanoğlu çoğunluğu muhatap kabul etmeyerek azınlık ve kendi cinsinden olan Ahmet Haşim ve Halide Edipleri zikretmeye değer bulmaktadır. Mesela İzmir İdadisi’nden okul arkadaşı olan ve romanı hem edebî hem de Bektaşilik cihetiyle tenkit eden Bezmi Nusret Kaygusuz (1890-1961)’dan bahsetmez (Demir, 2016). Bu, ideolojik ve politik bir konumlanış ve tavır alıştır. Değer yükliüdür ve onun durduğu yer ile tercih ettiği dile ilişkin kıymet taşımaktadır. İdeolojik tavrı dünya görüşüne işaret ederken (self-oryantalizm) politik duruşu ise Batılılaşmış Türkiye telakkisi ve arzusuyla ilgili yer tutuşu açık etmektedir.

Yakup Kadri, Mustafa Kemal’le kurduğu hususi muhabbet ve ilişki biçimiyle Kemalizmi, Atatürk ilke ve inkılaplarını içtenlikle benimsemiştir. Murat Belge hem dayılık ve eniştelik yoluyla akrabalık bağı bulunan hem de sayarak ve severek görüştüğü Karaosmanoğlu’nun, arzusu ile vazifesi arasında kalmışlığına işaret etmektedir. Bu ikilemde Karaosmanoğlu’nun hayranlık ve muhabbetle tâbi olduğu Mustafa Kemal’in rejim ve devrim destekçisi bir kalem olması yönündeki isteğinin ağır bastığına dikkat çekmektedir (Belge, 2022, s. 13). Genç Cumhuriyet’in dinden ve

mistik değerlerden arınması ve Batılı değerler istikametinde, aydınlanmış bürokrat ve entelektüeller eliyle kurulması için politikacı, bürokrat ve sanatçı kimliğiyle aktif görev almıştır (Özden, 2022, s. 407). Bu anlamda Yakup Kadri self-oryantalizmi benimsemiş, yerini ve dilini ona göre yapılandırmış Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür rejiminin kurucu bir aydını olarak edebî, kültürel, siyasi ve sosyal hayatını bu istikamette tanzim etmiştir.

“Bürokrasinin yazarı ve ideoloğu” Karaosmanoğlu (Naci, 2021, s. 69), yeni kurulan Türkiye devlet ve toplum yapısına ilişkin gelecek vizyonunu romanlarında her türden olumsuzluğun karşısına ikame ettiği ideal roman tipi -olumlu kahraman- üzerinden dile getirmiştir. *Nur Baba*'da da Macid Bey üzerinden konuşmuştur. Nigar Hanım'la birlikte Macid'in dergahta şeyhe intisap ettiği ayın gecesindeki gözlem ve mülahazalarının içeren “Macid'in hatıra defterinden:” başlığı ile verilen bölüm herhangi bir muhabata değil de karakterin kendisi için yazdığı defterden aktarıldığı için hiçbir sansüre uğramaksızın iç ses doğallığında duyulur.

Yakup Kadri bu bölümde Macid Bey'in dergah, ritüeller ve karakterler hakkındaki tasvir ve mülahazalarını Macid'in hatıra defterinden doğrudan aktarır. Böylece okur Macid Bey'in “Dergah denilen” yere doğru hareket ettikleri andan itibaren ki izlenim, duygu ve düşüncelerini iç ses doğallığında görme ve öğrenme imkanı bulur (Karaosmanoğlu, 1996, s. 83). Macid dergahı sirke, kendisini ise bir palyaçoya benzetir. İnsan onuru ve haysiyetine halel getiren ritüeller ve akıl dışı uygulamalara, “çirkin” ve “manasız” şeylere bizzat kendi iradesi ile iştirak ettiği için yaşadığı pişmanlık ve öfke çok şiddetlidir (Karaosmanoğlu, 1996, s. 95). Hele hele sevdiği Nigar Hanım'ı “meydanın ortasında, boynunda ince bir iple kırçıl sakallı iri bir adama bağlanmış, ayakları çıplak, saçları perişan, kah sekerek, kah yerlere kapanarak kımıldanır gördükçe”, şeyhten itibaren elliden fazla insanın dudağını dayayıp içtiği bir kaptan içki tatmak gibi “iğrenç”liği irtikap ederken izledikçe büsbütün nedamet ve gazapla dolar (Karaosmanoğlu, 1996, s. 96). Çünkü “bu mezbele” Nigar gibi bir kadına asla yakışmamaktadır (Karaosmanoğlu, 1996, s. 89). “Bektaşilik nerede, Nigar nerede? Terbiyesi, zekası, iktisap ettiği malumat, hayat tarzı, düşünüşü, giyinişi hep buna zıd değil mi? Acaba o da mı halasını senelerden beri pençesi içinde sıkın o genç dervişe şıkar (av) oldu?” (Karaosmanoğlu, 1996, s. 84). Macid'in Nigar Hanım ve Bektaşilik

kıyasındaki mülahazaları tersinden okunduğunda Yakup Kadri'nin mezbele dediği dergahlara ancak düşkün ve cahillerin gitmesinin doğal görüldüğü anlaşılır.

Nigar, “kadınların en genci, en güzeli ve en müstesnası” olarak “kesesinin kuvvet ve ehemmiyeti” yani “Bektaşî dergahlarında” “her başın eğildiği iki büyük kudret” olan “güzellik ve zenginlik” ile şeyhin hemen yanı başında bir “yekta mevkii” elde etmiş olarak durmakta ve şeyhin elinden içki içmektedir (Karaosmanoğlu, 1996, s. 99). Bu değerlendirme ve yargılamadan anlıyoruz ki Karaosmanoğlu adap ve erkanı bozulmuş Bektaşî dergahlarından bir dergahı değil tipik bir Bektaşî dergahını ve “baştanbaşa ihtiras, baştanbaşa iştihâ olan” bir şeyhi “Nur Baba”yı değil tipik bir Bektaşî şeyhini anlatıyor (Karaosmanoğlu, 1996, s. 107). Yazar benzer vurguyu gayriahlaki davranışlarıyla şöhret olmuş “Anasının, babasının, kardeşinin hayatını, ailesinin namusunu, kendi gençliğini, güzelliğini, servetini, her şeyini nesi varsa hepsini feda” etmiş olan Ziba Hanım'ın otuzlarını yaşarken Nuri Baba'nın tekkesine geldiği zamanki halini “tekkelerdeki mevkii henüz müridlerin yanı başı idi.” şeklinde anlatırken de yapar (Karaosmanoğlu, 1996, s. 42-43). Hatta “tekkeler” diyerek diğer tarikatları da bu genellemenin kapsamına alır. Ahlaksızlığı ile alemin dilinde olan bu kadına tüm tekkeler açıktır. Ancak terbiye etmek için değil ondan yararlanmak üzere onun intisabına teşnedirler. Macid'in deyişiyle “muhakkak aile hayatı aleyhine kurulmuş birtakım müesseseler” olan bu tekkeler çirkin yerlerdir (Karaosmanoğlu, 1996, s. 91).

Yakup Kadri romanın farklı birçok yerinde benzer tahkir ve tezyif ifadeleriyle resmedilen dergah ortamında şeyh ve çevresini anlatırken hınç dolu bir dil kullanmaktadır. Yakup Kadri'nin ideolojik ve politik tavrını da yansıtan bu anlatı pratikleri, durduğu ontolojik yere ve kullandığı dile açıkça işaret etmektedir.

Nur Baba'nın sinemaya uyarlanması sinema tarihimiz açısından 1922 yılının en önemli olayıdır (Hakan, 2016, s. 41). Roman, sinemaya Türk tiyatro ve sinemasının kurucu ismi Muhsin Ertuğrul tarafından uyarlanmıştır. Giovanni Scognomillo, Ertuğrul'un sinema tarihimizdeki yeri ve rolünün değerlendirilmesinin “nazik” bir mesele olduğunu vurgular. Ondaki önemli eksikliğin “sinematografik yaklaşım açısından aşırı şekilde Batıya dönük olması, Batı kalıplarına bağlılık göstermesi ve sonraki yıllarda bir salgın haline gelecek olan uyarlama yöntemini Türk sinemasına aşılması” olduğu tespitinde bulunur (Türk sinema Tarihi, 2010, s. 42). “Türk sinema seyircisini yaratmış” bir isim

olarak da görülen Muhsin Ertuğrul'un Türk insanının göz ve zihin terbiyesinin biçimlenmesinde önemli bir yeri olduğu aşıkardır (Onaran, 1981, s. 1). Öte taraftan hem niceliksel hem de niteliksel anlamda sektörü şekillendirici etkisi, bürokratik kimliği ve karizmatik sanatçı kişiliğiyle yaptıkları sonrasında silinmez izler bırakmıştır. (Onaran, 1981, s. 118-119).

Filmin çekim aşaması da romanın tefrika sürecine benzer tepkilere sebep olmuş ve çekim yarıda kalmıştır. Set Bektaşilerin baskınına uğramış, kostümler parçalanmış ve oyuncular tartaklanmıştır (Scognamillo, 2010, s. 46). Polisiye tedbirlerle tamamlanabilen filmin gösterimi halkın olası tepkilerinden çekinen dönemin İstanbul işgal yönetimince yasaklamıştır. Film ancak 1923 yılında Cumhuriyetin ilanından sonra yayınlanabilmiştir (Onaran, 1981, s. 163). Filmin bir örneği günümüze ulaşamadığı için içerik ve söylem analizini yapamıyoruz. Film burada konu etmemizin sebebi tepkilere sebep olmuş bir eserin risk ve çatışmaları göze alarak edebiyat alanında dolaşıma sokulan söylem ve temsil stratejisinin sinema alanına kurucu bir isim tarafından taşınmasıdır.

Değerlendirme ve Sonuç

burada kalamazsın, başa dönemezsin

ama dön

Eve dön! Şarkıya dön! Kalbine dön!

(Özel, 2017, s. 247)

Bu çalışmada erken Cumhuriyet döneminde devlet ve aydınlar eliyle tesis edilen kültür rejiminin kurucu isimlerinden olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* romanını müesses kültür rejiminin self-oryantalist bir örneği olarak okumayı amaçlanmıştır. Roman, salt edebî bir metin olmanın ötesinde yazarın söyleminde somutlaşan ideolojiyi açık etmesi bakımından yer, dil ve temsil örüntüsü bağlamında içerik ve söylem analizine tâbi tutulmuştur. İnceleme boyunca erken Cumhuriyet dönemi tipik Türk aydınının temsil gücü yüksek bir örneği olan Yakup Kadri'nin poetik ve politik duruşuna tesir eden önemli etmenlerden olması sebebiyle hususen Mustafa Kemal'le olan yakınlığına ve siyasetçi-bürokrat kimliği vesilesiyle de devletle kurduğu ilişkiye sık sık atıf yapma mecburiyeti doğmuştur. Yeni ulus devletin aydına kültür politikalarını halka anlatmak ve benimsetme işlevi karşılığı sağladığı salahiyyet onu yeni

kültür rejiminin kurucu iradelerinden biri kılmış, ideolojisini de meşru ve hegemonik hale getirmiştir.

Çalışmanın neticesinde görülmüştür ki Türk aydınının ait olduğu medeniyetle kurduğu rabitanın mahiyetinin değişmesinin nihayetinde yaşadığı ontolojik yer değişikliği onun söylemini de biçimlendirmiştir. Geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi aydınının hem bürokrat hem de aydın kimliği onu Antonio Gramsci'nin "organik aydın"ı pozisyonuna itmiştir. Misyonu gereği Louis Althusser'in devletin "ideolojik aygıtları" cümlesinden bir unsur olarak devletin modernleşme politikaları istikametinde halkı sevk ve terbiye etmek için kaleme aldığı eserlerde kendi toplum ve kültür dünyasını oryantalizmin yerli versiyonu olan self-oryantalist zihniyetin tevarüs ettiği kavram ve kategorileri içerisinde ifade etmiştir. Onun ideolojik ve politik konumunu işaretleyen ve geleneksel olandan ayrışmasını ifade eden bu yersizliği ile ödünç edindiği anlatı pratiğinde somutlaşan dilsizliği, tesadüfi olmayan temsil stratejilerinde görünürlük kazanmıştır. Söz konusu temsil setleri, devlet aydın birlikteliğiyle kurulan yeni devletin -Pierre Bourdieu'nun "kültürel alan" dediği- kültür rejiminin biçimlenmesinde stratejik bir söylem aracı olarak işlev görmüştür.

Romanda geleneksel kurum ve kişiler oryantalizmin stereotiplerine uygun olarak bağlamlarından koparılıp olumsuz örnekleyici egzotik bir teşhir nesnesine indirgenmiştir. İrşat için kurulmuş dinî bir kurumda (dergah) Doğulu bir despotun (Nur Baba) güzel ve zengin bir kadını (Nigar Hanım) istismarının karşısına kurtarıcı olarak Batıcı bir karakter (Macid Bey) ikame edilmiştir. Metinde şehvet ve ihtiras dolu ezoterik bir tip ve onun iktidarı karşısında (Nur Baba) büyülenme veya sarhoşluk benzeri bir tür cezbeyle akıl ve iradeden koparılmış yerli karakterlerin (Celile Bacı, Nigar Hanım, Ziba Hanım) tersine aklını kullanarak iradesiyle bu yapay iktidarı zorlayan rasyonel özne yine Batıcı bir tip olarak temsil edilmiştir. Geleneksel olarak yapılandırılmış bütün karakterler eksiklik, kusur veya ahlaksızlıkla illetli kılınmış ve hepsi konak, yalı, dergah gibi geleneksel mimarinin unsurlarında ikamet ettirilmiştir. Bütün yanlışların karşısında konumlandırılmış olumlu karakter (Macid Bey) ise Batı mimarisinin bir örneği olan apartmanda resmedilmiştir. Olumsuz, kusurlu ve itibarsız olarak sunulan tipler geleneksel statü, yapı ve değerlerle; müspet, makul ve muteber karakter ise Batılı form ve değerlerle birlikte zikredilmiştir. Bu temsil stratejisi oryantalizmin temsil örüntülerinin yerli özneler tarafından içselleştirildiğinin bir

göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Çünkü bu temsil stratejisi oryantalizmin Batı'nın karşıtı olarak icat ve inşa ettiği Doğu temsil setleri ile birebir örtüşmektedir.

Eserde Pierre Bourdieu'nun ilişkisel sosyolojisinin temel kavram setlerinden olan “alan” ve “sermaye” bağlamında düşünüldüğünde, meşruiyetini dinden ve ezoterik yapılardan edinmiş geleneksel kurum (tekke) ve öznelerin (şeyh-mürit) elinde bulunan simgesel ve kültürel sermayenin niteliği ve meşruiyetinin tartışmaya açıldığı görülmektedir. Atatürk'ün himayesindeki Çankaya sofralarının müdavimlerinden olan Yakup Kadri'nin bu romanıyla tekkelerin tasfiyesine etkisi tartışılmış olsa da etkin rolüne ilişkin kesin bir delil yoktur. İlerleyen yıllarda (1925) bu yapılar devlet eliyle kapatılmış, simgesel ve kültürel sermayenin taşıyıcı öznelerinden olan şeyhlik tasfiye edilmiştir.

Metnin değer yüklü temsil stratejisi ve söylemi üzerinden vücut bulan örtük mesaj veya gizli teklif, yazarın yeri ve diline dolayısıyla ideolojisine işaret etmesi bakımından kıymetlendirilmiştir. Söylem salt iletişim yollarından biri olarak yazma ve konuşmakla mahdut olmayan güç ilişkilerini haiz bir dil pratiğidir. Kendini kuran ideoloji ve yere nispetle dolaşıma girip her kullanımda kurucu ideolojiye referansta bulunarak özne ve dizgeler değişmediği müddetçe kendini yeniden üretmeye ve korumaya ayarlanmıştır. Batılı olanın muteber; yerli ve dini olanın olumsuz şekilde sunulduğu bu söylem, Batı medeniyetinin baskısı altında kurulmakta olan Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme politikaları ile erken dönem aydının Batılılaşma ideolojisinin etkisinde şekillenmiştir. Hem özneler arasındaki güç ilişkilerine hem de yaslandığı ideolojinin anlam ve değer dünyasına sürekli göndermeler yaparak dolaşıma girmiş ve kurulmak istenen yeni kültür rejiminin inşasında stratejik bir işlev görmüştür.

Toplum ve devlet yapısından dinî ve geleneksel kurum ve pratikleri arındırmayı hedefleyen ulus devlet politikaları ve ilerlemenin ancak akıl ve ilmin kılavuzluğunda mümkün olacağına kanaat getirmiş olan Batıcı aydının gayretleriyle tesis edilecek yeni kültür rejimiyle uyumlu olmayan “habitus”un yeniden biçimlendirilmesi değer yüklü bu dil sayesinde mümkün olabilmiştir. Temsil stratejileri ikame edilmek istenen Batılı normlarla çatışan veya onun yerini tutan yapı ve kurumların itibarsızlaştırılması işlevini yerine getirmiştir. Özellikle kurucu iradeyi temsil eden Mustafa Kemal Atatürk'ün himayesinde çevresindeki yazarlarca kaleme alınarak Türk edebiyatı kanonu içerisinde

önemli yer edinen erken dönem romanlarında başlayan bu temsil stratejisi şahsi tercihleri aşır Türk kültür rejiminin estetik normu olarak karakteristik bir özellik kazanmıştır. Romanın sinemaya uyarlanmasıyla söylem, kitleleri etkileme gücü yüksek başka bir alana taşınmıştır.

Romanlardaki temsiller üzerine yapılan çalışmalar konuyu ekseriyetle tematik bağlamda tasvirî olarak ele almış genele teşmil edilebilecek bir okuma biçimi sunmamıştır. *Nur Baba* romanı da edebî açıdan değerlendirilmekle birlikte daha çok ahlakilik yönüyle değerlendirilmiş ve gerçekçilik bağlamında okumalara tabi tutulmuştur. Bu çalışma ise romanı tarihsel, sosyolojik, politik ve ideolojik boyutlarıyla bütüncül şekilde ele almıştır. Şerif Eskin’in *İnkılap Edebiyatı: Türkiye’de Uluslaşma, Kültürel İnşa Seferberliği ve Edebiyat* (2023) gibi az sayıdaki çalışmayı istisna tutarsak genelde parçalı tasvirler düzeyinde kalan mevcut literatürden farklı olarak şümulü bir tahlil düzeyinde incelemiş ve kullandığı yöntemle diğer eserlere de teşmil edilebilecek bir okuma biçimi teklifinde bulunmuştur.

Erken Cumhuriyet döneminde self-oryantalist söylem ve temsil stratejileriyle yapılandırılan kültür rejimi iktidarını bugüne kadar sürdürmüştür. Türkiye’de son yıllarda yapılan; siyasi, iktisadi ve sınıfsal boyutları da olan kültürel iktidar tartışmaları self-oryantalist kültür rejiminin yapısı analiz edilip kurucu özneleri, tahkim edici kurumları ve beslendiği anlam-değer dünyası tespit edilmediği takdirde eklektik kalacak, tasviri mülahazaların ötesine geçip tahlil düzeyine erişemeyecektir. Bütüncül olarak kavranamadığı ve soyut bir yapı olarak algılandığı için de etkilerden uzak bir şekilde iktidarını sürdürecektir. Bu çalışma söz konusu kültür rejiminin işleyişini somut hale getirerek tartışmaya stratejik bir katkı sunmuştur.

Yahya Kemal, Karaosmanoğlu’nun etkisinde kaldığı yerli birkaç isimden biridir. *Nur Baba*’nın yayımlandığı yıl (1922) içerisinde *Tevhîd-i Efkar* gazetesinde çıkan “Ezansız Semtler” isimli yazısında Türk aydınının ontolojik yer kaybı sebebiyle yaşadığı yabancılaşma ve yalnızlaşmayı veciz şekilde anlatmıştır. Toplumdan ve geleneksel değerden kopan dönem aydınını kastederek “biz son nesil bir sürü gibi büyük kaafileden uzaklaştık, kaybolduk, fakat daha uzağa gitmiyeceğiz, döneceğiz, tekrar büyük kaafiyeyle iltihâk edeceğiz.” dedikten sonra ancak toplumun kendilerinin samimi

bulmakta zorlanacağını belirtmiş ve “Onlara tamâmiyle ilticâ edeceğimiz zaman da bizi birden tanıyamıyacaktılar.” demiştir (Kemal, 1969, s. 128).

Yakup Kadri’lerin yaşadığı bu yersizlik ve dilsizlik krizi yalnız onlara ve o dönem aydınına has bir kriz olarak kalmamıştır. Yakup Kadri on yıl sonra 1932’de yazdığı “Yaban” romanında yılların bu kopuşu katmerleyip yabancılığı yabancığa yükselttiğini göstermiştir. Karaosmanoğlu’nda somutlaşan ontolojik yer kaybı ve self oryantalist zihin yapısının geleneği oryantalist stereotiplere hapsederek tahkir ve tezyif etme pratiği Türk toplumu ile aydın arasındaki gerilimin nüvesini oluşturmuştur. Aydın, Batı misyonerliği ve organik aydın motivasyonu ile mürebbiye edasıyla karşısına aldığı topluma hitap ederken buyurgan bir dil kullanmıştır. Yaşamın iç örüntüsünden ve kültürel hafızadan mahrum bu dil; anlamaktan ziyade anlatmak, açıklamaktan ziyade dönüştürmek üzere yapılandırıldığı için toplumda karşılık bulmamıştır. Devletin Batıcı kültür politikaları ve zor kullanımına rağmen geleneği ve yerleşik değerleri büyük oranda benimsemiş bulunan geniş toplum kesimi ile aydın arasındaki bu ontolojik farklılık kalıcı bir gerilim ve iletişim krizi doğurmuştur.

Çıkar Çatışması Beyanı

Bu çalışmayı etkileyebilecek herhangi bir finansal çıkar veya kişisel ilişki bulunmadığını beyan ederim.

Etik Onay

Bu çalışma için etik kurul onayı gerekli değildir, çünkü araştırma insan katılımcılardan veya hayvanlardan veri toplamamış, deneysel bir müdahale içermemiş ve kamuya açık ikincil kaynaklardan elde edilen verilerle yürütülmüştür.

Kaynakça

- Akı, N. (2001). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu insan-eser-fikir üslup*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aktaş, Ş. (1987). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. Ankara : Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. (Y. Alp , & M. Özışık, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Ataç, N. (2012). *Dergilerde* . İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.
- Ayda, A. (1984). *Böyle idiler yaşarken -edebi hatıralar*. Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Belge, M. (2022). Önsöz: Yakup Kadri üzerine. Y. akmak , & Ö. Dikmen içinde, *Huzursuz Bir Ruhun Panoraması* (s. 11-16). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bora, T. (2022). Yakup Kadri'nin Batı görüşü: Garp medeniyeti ve "şuursuz garpperestlik". Ö. D. Yalçın akmak, & T. Bora (Dü.) içinde, *Huzursuz bir ruhun panoraması -Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun edebiyat ve düşünce dünyası* (s. 17-42). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2014). *Düşünümsel bir antropoloji için cevaplar*. (N. Ökten, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- akmak, Y. (2022). Muhabbetten hınca: Bektaşî aynasında Yakup Kadri Karaosmanoğlu. Y. akmak, & T. Bora (Dü.) içinde, *Huzursuz bir ruhun panoraması -Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun edebiyat ve düşünce dünyası* (s. 279-309). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çankaya, E. (2016 , Haziran). Türk ulusçuluğunun kültürel araçları. *Amme İdaresi Dergisi*, 49(2), s. 55-78.
- Demir, A. (2016, Kış). Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Nur Baba'sı için döneminde bir reddiye: Nur Baba masalı. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi*(80), s. 51-77.
- Eribon, D. (2012). *Michel Foucault*. (Ş. Çiltaş, Çev.) Ayrıntı Yayınları.
- Euripides. (2016). *Bakkhalar*. (S. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Fazlıoğlu, İ. (2015). *Kendini aramak*. İstanbul: Papersense Yayınları.
- Goody, J. (2012). *Tarih hırsızlığı*. (Gül Çağalı Güven, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Gramsci, A. (1967). *Aydınlar ve toplum (denemeler)*. (V. Günyol , F. Edgü, & B. Onaran, Çev.) İstanbul: an Yayınları.

- Gürbilek, N. (2007). *Kör ayna, kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hakan, F. (2016). *Türk sinema tarihi*. İstanbul: İnkilap Kitabevi.
- Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları*. (İ. Dündar, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Han, B.-C. (2017). *Şeffaflık toplumu*. (H. Barışcan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Hentsch, T. (2008). *Hayali Doğu*. (A. Bora, Çev.) İstanbul: Metis.
- Kara, M. (1992). *Tasavvuf ve tarikatlar*. İstanbul : İletişim Yayınları .
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1991). *Atatürk*. İstanbul: İletişim Yayınları .
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1996). *Nur baba*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaosmanolu, Y. K. (1969). *Gençlik ve edebiyat hatıraları* . Ankara : Bilgi Yayınevi .
- Kemal, Y. (1969). *Aziz İstanbul*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi .
- Keyder, Ç. (2014). *Türkiye'de devlet ve sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Keyman, F., Mutman , M., & Yeğenoğlu, M. (1996). Giriş: Dünya nasıl “dünya” oldu? M. M. Fuat Keyman içinde, *Oryantalizm, hegemonya ve kültürel farklar* (s. 7-23). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Laclau, E. (2005). *Popülist akıl üzerine*. (N. B. Çelik, Çev.) Ankara: Epos Yayıncılık.
- Macherey, P. (2019). *Edebi üretim teorisi*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mannheim, K. (2017). *Kültür sosyolojisi*. (M. Yalçınkaya, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Moran, B. (2001). *Türk romanına eleştirel bir bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, F. (2021). *Yüz yılın 100 Türk romanı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Özden, M. (2022). Yakup Kadri'nin "ihanete uğramış inkılap" kroniği: Panorama. Y. Çakmak , & Ö. Dikmen içinde, *Huzursuz bir ruhun panoraması: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun edebiyat ve düşünce dünyası* (s. 43-68). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özel, İ. (2017). *Of not being a jew*. İstanbul: Tiyo Yayıncılık.
- Parla, J. (1985). *Efendilik, şarkiyatçılık,kölelik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (1990). *Babaler ve oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Said, E. W. (2013). *Şakiyatçılık- Batı'nın Şark anlayışları*. (B. Ülner, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Swartz, D. (2011). *Kültür ve iktidar- Pierre Bourdieu'nün sosyolojisi*. (E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yavuz, H. (2002). "Oryantalizm" üzerine bir 'giriş' denemesi. *Marife*(3), s. 53-63.
- Yücel, H. A. (2008). *Edebiyat tarihimizden* . İstanbul: İletişim Yayınları.