

# Yakup Kadri'nin Romanlarında Cumhuriyet İdeali ve Düş Kırıklıkları\*

Mümtaz SARIÇİÇEK\*\*

## ÖZ

Bu yazıda, romancı Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun (1889-1974) *Ankara* (1934) ve *Panorama I-II* (1949/1952) isimli eserleri, içerdikleri idealler ve düş kırıklıkları açısından tahlil edilmiştir. Bu eserler, yazarının bizzat gözlemlediği sosyal realiteden hareketle Millî Mücadele, Cumhuriyet'in kuruluşu ve çok partili siyasal hayata geçiş sürecini kimi zaman eleştirel gerçekçi kimi zaman da idealist/romantik bir tutumla yansıtırlar. *Ankara*'da idealist/romantik tutum ağır bastığı için yazar gelecekle ilgili ütopyik bir kurgulama yaparken, *Panorama*'da eleştirel gerçekçi yöneliş belirginleşerek gelecek kaygısı güçlü bir şekilde hissettirilerek yaşanan ve yaşanması muhtemel düş kırıklıkları etrafında bir kurgulama yapılır.

Romanlarda içeriği Cumhuriyet ideallerinin Kemalist inkılaplarla hayata geçirilerek müreffeh bir Türkiye'nin kurulması yolunda gösterilen çabalarla aydınların zihnî ve fikrî tutarsızlıklarının sebep olduğu çöküntü ve yozlaşma üzerine kurulmuştur. İncelememizde hem bu idealler, hem de bunların gerçekleşmemesinin sonucunda ortaya çıkan hayal kırıklıkları ele alınmıştır.

*Anahtar Kelimeler:* Yakup Kadri, *Ankara*, *Panorama*, cumhuriyet, ütopya.

## ABSTRACT

### The Republic's Ideals and Disappointments in the Novels of Yakup Kadri

In this article, *Ankara* (1934) and *Panorama I-II* (1949-1952) novels, by Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974), are analysed on account of their utopic and disutopic themes. These novels are reflection social realities of progression of National Struggle the foundation of Republic and transition of multi-party political system as observed by Yakup Kadri.

\* Bu yazı 11 Kasım 2005 tarihinde Celal Bayar Üniversitesi tarafından düzenlenen Uluslararası Türk Tarihi ve Edebiyatı Kongresinde sunulan bildirinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş biçimidir.

\*\* Yrd. Doç. Dr. Erciyes Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, KAYSERİ.



In novel *Ankara*, Yakup Kadri takes on idealistic manner whereas in *Panoramas*, he takes on critical realistic manner. Therefore the *Ankara* is utopic and *Panoramas* are disutopic.

The thematic structure of these novels is not only located on fulfilling of Republic's ideals, which will provide Turkey's progress, but also degeneration of intellectuals.

*Key Words:* Yakup Kadri, *Ankara*, *Panorama*, Republic of Turkey, utopia, disutopia.

## Giriş

Yakup Kadri, Cumhuriyet'in kuruluşu ve inkılâplar sürecini müşahade etmiş, yenileşmenin temel sorumluluğunun aydınlarca üstlenilmesi gerektiğini düşünen 'Kemalist/Kadrocu' bir aydın olarak, Türk toplumunun problemlerinin sadece siyasal yenileşmelerle çözülemeyeceğini görmüş, bunun yanında, zihniyet değişikliği başta olmak üzere, kültürel, sosyal, iktisadî alanlarda da büyük bir çabaya ihtiyaç olduğunu fark etmiş bir düşünce adamıdır. O, bu konulardaki fikirlerini didaktik yazılarının yanında en geniş hacmini romanların oluşturduğu kurmaca eserleriyle de anlatma yoluna gitmiştir. *Kiralık Konak* (1922)'tan *Hep O Şarkı*'ya (1956) kadar dokuz roman kaleme almış olan yazarın, bu eserleri, ortak bir tema; bir 'temel söylem' üzerine kurulmuştur. Bu 'temel söylem' Türk modernleşmesinin başlangıcı kabul edilen Tanzimat senelerinden 1950'li yıllara kadar ki yaklaşık yüz yıllık süreçte, bir tarihî realite olarak, yenileşmenin öncüsü olması gereken Türk aydınının savrulma, yabancılaşma, züppeleşme ve 'aydınlanma' macerası etrafında şekillenir. Yazarın bu düşünce çerçevesinde yazılmış romanları, 'tezli' oluş gerçeğine rağmen 'estetik değer' taşıma iddiası da güder.

Yakup Kadri'nin romanları, tam bir nehir roman anlayışı ile olmasa da, (istisnalar bir yana, eserler arasında organik bağ yoktur) devir bakımından biri diğerinin devamı şeklinde kurgulanmıştır. Bunlar içinde, Cumhuriyet devrini ele alan, incelememize konu olan iki roman ayrı bir öneme sahiptir. *Ankara* ve *Panorama* bir yandan, yazarın tanıdığı olduğu bir devri, bütün tartışmalarıyla ve aydınının 'özeleştirisi' niteliğiyle yansıması bakımından, diğer yandan, *Ankara*'nın bir bölümünde umutlu, aydınlık, ideal bir gelecek (bir tür ütopya sayılabilir), *Panorama*'nın bir kısmında ise korkulan bir gelecek kurgulamasıyla da özel önem arzederler.

Bunlara ilaveten, bu iki eserin yukarıda söz konusu ettiğimiz 'temel söylem'i devam ettirme bakımından diğer yedi romanla paralellikler gösterdiğini belirtmeliyiz.

Yazar, *Ankara* ve *Panorama*'da, tarih içinde doğu ve batı dünyasında pek çok örneği bulunan ütopya yazarlarının yaptığına benzer bir şekilde, ülkesi-



nin geleceğini düşünen bir aydın sorumluluğuyla bir yandan özlemini duyduğu ideal Cumhuriyet'i kurarken diğer yandan, Atatürk'ün ölümünden sonra, özlenen Türkiye hedefinden gittikçe uzaklaşıldığını düşünerek, içine düştüğü karamsarlıkla, mevcut realiteyi eleştiren korkulan bir gelecek kurgulaması yapmıştır.

Platon'un *Devlet* diyaloglarında konu edindiği ideal devlet düzeninin çeşitli nitelikleri ütopyaların bilinen başlangıcı kabul edilir. Ütopik eserlerin temel özelliği, idealize edilmiş, özlemi duyulan bir devlet/ülke/toplum düzeninin yansıtıldığı edebî/didaktik eserler olmasıdır. Batı orta çağları boyunca kilisenin mutlak hakimiyeti altında ara verilmiş gibi görülen ütopya yazımına 13. yüzyıldan itibaren yeniden başladığını görüyoruz. Sekülerizmin ilk belirtilerinin ortaya çıktığı bu süreçte güçlü ve adil bir devlet özlemi ile ütopik kurgulamalara dönülmüştür (Ramon Llull, *Blanquerna*, 1285). On altıncı yüzyıldan itibaren *Ütopya*, (Sir Thomas More, *Ütopia*, 1516), *Güneş Ülkesi* (Tommaso Campanella, *La Citta del Sole*, 1623), *Yeni Atlantis* (Francis Bacon, *New Atlantis*, 1626), *Yeni Kudüs* (Samuel Gott, *New Jerusalem*, 1648) gibi onlarca ütopik eserle batılı aydınlar ideal devlet/toplum düzeni arayışlarına hız vermişlerdir. Denilebilir ki, sanayileşme çağı ile birlikte batı dünyasının ürettiği sistemler ilk ifadelerini bu ütopyalarda bulmuştur. Örneğin *Güneş Ülkesi*, özel mülkiyeti ortadan kaldırması, yeme içme, giyim kuşam, yaşanan mekânlar, kullanılan eşyalar bakımlarından mutlak eşitlikçi olması, tamamen sınıfsız bir toplum yapısı önermesi ile komünizme büyük bir kaynaklık etmiş olmalıdır.

Ütopyaların öngördüğü ideal dünyanın benzerleri bizim kültürümüzde *Kutadgu Bilig* (Yusuf Has Hâcib, 1069) başta olmak üzere muhtelif devirlerde yazılan *Siyasetnâme*'lerde görülür. Ayrıca, Türk modernleşmesinin başlarında Ali Suavî'nin, Ziyâ Paşa'nın, Namık Kemâl'in ve diğer zevatın *Rüya*'ları da eleştirel yönleri ağır basan birer siyasi ütopyalara benzer. Haşim'in *O Beldesi* ve Peyami Safa'nın *Simeranya'sı* da sınırlı ve belirli yönlerden idealize edilmiş bir kurgusal dünyayı ifade eder.

Ütopyaların aksine, korkulan ve istenmeyen bir geleceğe işaret eden, olumsuz ütopya denilebilecek pek çok eser de kaleme alınmıştır. Joseph Hall'ın *Mundus Alter et Idem* (1600) isimli eseri bu alandaki ilklerden biri kabul edilir. Ama, bu tarzın şaheser örnekleri geçtiğimiz yüzyılın büyük İngiliz romancısı George Orwell (1903-1950)'in *Hayvanlar Çiftliği* (1945) ile *Bin Dokuzyüz Seksen Dört* (1949) isimli romanlarıdır. Türkçede daha az yazılmış olan bu tür eserlerin en güzel örneklerinden biri Alev Alatlî'nin *Schrödinger'in Kedisi: Kâbus* (2000) romanıdır.



## Ankara'dan Panorama'ya/Ütopyadan Olumsuz Ütopyaya

*Ankara* bir ütopyanın, *Panorama* da bir korkulan geleceğin romanıdır. Her iki eserde de aynı tarihî sürecin iki ayrı dilimi *vaka zamanı* olarak seçilmiştir. Eserlerin tarihî zeminini oluşturan 1920-1950 dönemi Türk toplumunun yüz yılı aşkın bir zamandır devam eden modernleşme sürecinin en önemli aşamasıdır. *Ankara* romanında 1921'den itibaren yaklaşık yirmi yıl, *Panorama*'da ise, 1940'lı yıllar sosyal/tarihî zamanı oluşturur. Yazarın daha ilk romanlarından itibaren karşımıza çıkan, tarihî ve sosyal gerçekleri bir 'tarihî roman' yazarı gibi değil, bireyi merkeze koyarak realist/natüralist bir bakış açısıyla ve eleştirel gerçekçi bir tutumla anlatma yöntemi her iki eserde de kullanılır.

Roman türü, kurmaca (fictive) metinler olması bakımından, teorik olarak, bu eserlerin, yazarın değil de yine kurmaca olan roman kişilerinin görüşlerini anlattığını varsayabiliriz. Bununla birlikte, hepimiz biliriz ki, klasik gerçekçi geleneğe bağlı romancılar genellikle kendilerini, 'okuyucuya söyleyeceği sözü olan' kişi kabul eder ve o benimsediği fikirleri okuyucuya sunmak için de bu kurmaca kişileri kendilerine sözcü seçerler.

*Ankara* ve *Panorama*'da yazar, hem anlatıcılarını hem de kahramanlarını zaman zaman 'yazarın sözünü emanet ettiği kişi' konumunda geniş ölçüde kullanmıştır. Bu iki eserde de anlatıcılık fonksiyonu, klasik gerçekçi roman geleneği açısından objektif/mesafeli bir tutum benimsemesi beklenen 'üçüncü şahıs/o/hâkim/tarımsal anlatıcı'ya verilmiştir. Aşağıda örneklerle gösterdiğimiz gibi, yazar, objektif olması gereken bu anlatıcılarını birinci şahıs gibi konuştururken bizi 'Kadrocü' Yakup Kadri'nin fikirleri ile yüz yüze getirir. Yazar, yine aşağıda görüleceği üzere kahramanlarını da sözcüsü gibi kullanacaktır. Her iki durumda da anlatıcıların ve kahramanların, fikirlerini ifade ederken, 'yazarın sözünü emanet ettiği kişi' konumuna getirildiği görülür.

"Bu, bir taraftan 1928 inkılâbıyla beliren ve tarih, dil hareketleriyle kıvamını bulan bir fikir ve ilim uyanışının, öbür taraftan da millî kurtuluş prensiplerine dayanan bir iktisadî kalkınma savaşının alıp yürümesi (...) bir millî şuur ve iktisat savaşçılığı, onun damarlarında ecdadımızın cengaverlik fitratını..." (Karaosmanoğlu 1996: 183-184).

Bu pasajda konuşan 3. şahıs anlatıcı, *ecdadımız* ifadesiyle, anlatıcı konumunun kendisine yüklediği objektif olma zorunluluğunu/sorumluluğunu unuttuğunu belli eder. Aşağıdaki iki pasajda ise yazarın sözcülüğünü yapan kahramanlar konuşur.

"(...) bence yedi yüz şu kadar bin kilometrekarelik bir geniş ülkenin yeni baştan kurulması ve on sekiz milyonluk bir milletin yekpare bir blok halinde harekete getirilmesi manasını ifade eden Kemalist İnkılâbını (...)" (Karaosmanoğlu 1971: 93).



“Türkiye’de misli görülmemiş bir inkılâp oldu; yüzyıllardan beri Orta Çağın karanlıkları içinde bir hamleyle silkinip kalkınarak en ileri bir medeniyet aydınlığına doğru yürüdü.” (Karaosmanoğlu 1971: 90).

Alıntılarda da görüldüğü gibi, Yakup Kadri fikirlerini kurmaca kişileri aracılığıyla sunmaktadır. Yukarıda *Ankara* bir ideal düzenin; ütopyanın romanıdır demiştik. Bu ütopya, mamur, müreffeh, insanların geleceğe korkusuz bakabildiği, coşkusunu kaybetmemiş bir milletin büyük liderinin öncülüğünde aydınlık Cumhuriyet’i yaşama ülküsüdür. Bu ütopyanın somut göstergeleri şu satırlarda anlatılır:

“Fakat o vakitten bu vakite kadar, Anadolu’nun insan eli değmeyen noktası kalmamıştı. Uzaklar yakınlaşmış; çoraklar yeşillenmiş; ocaklar tütmeye başlamıştı. Eskiden, bir yolcu, bir köye yaklaşırken her biri bir kovuğa sinip saklanan köylüler, şimdi civarlarından geçenleri yolun yarısından güler yüzle karşılamaya çıkıyor: ‘Bize buyurmaz mısınız?’ diye sesleniyordu ve bunlar, artık hiç tezek yakmıyordu. (...) Hele, Garbî Anadolu’nun köyleri, ovaları, bağları, bahçeleriyle herhangi bir Avrupa ülkesinden hiç farkı kalmamıştı.” (Karaosmanoğlu 1996: 230).

Bu satırlarda anlatılanlar, Cumhuriyet’in 20. yılında ulaşılabileceği varsayılan hedeflerdir. Fakat, bu noktaya geliş hiç de kolay olmamıştır. Bu ütöpik devlet ve toplum yapısı, ancak, “İçtimai atmosferin ruhlaştığı, toprağın doğurucu bir karın gibi her gün yeni bir şey vücuda getirdiği, bütün etrafındaki insanların şevkli bir çalışma içinde zekalarının ve iradelerinin en güzel meyvelerini verdikleri bu ateşli inkılâp ve oluş muhiti...” (Karaosmanoğlu 1996: 178) içinde gerçekleşmiştir. Kültür ve ekonomi alanındaki bilinçli politikalar da bu ideale ulaşmayı kolaylaştırmıştır.

“Ankara’nın çehresi ve bütün Türkiye’deki hayat tarzı, Selma Hanım’ın zannettiği gibi öyle birden bire değişmemişti. Bu, bir taraftan 1928 inkılâbıyla beliren ve tarih, dil hareketleriyle kıvamını bulan bir fikir ve ilim uyanışının, öbür taraftan da millî kurtuluş prensiplerine dayanan bir iktisadî kalkınma savaşının alıp yürümesiyle başlamıştı. (...) Her iki hareketin mânâ ve ehemmiyeti ve umumî hayat üzerindeki doğrudan doğruya tesiri, ancak 1935’ten sonra belli olmuştu.” (Karaosmanoğlu 1996: 183).

Yazar, bu ütöpik cumhuriyetin özelliklerini aşağıdaki satırlarda daha ayrıntılı anlattıktan sonra buna bir ad koymayı da ihmal etmez:

“Artık, *Matbuat*, fırsat düşkünlüğü ve iftiracılıktan vazgeçmiş, kötülerin teşhir ve tedip edildiği yayın organları haline gelmiş, böylece ülkede kötü adetler, gayrı millî cereyanlar, tereddidi ve irtica unsurları barınmaz olmuştu. *Tiyatrolarda* da kötülerini teşhir eden oyunlar oynanıyor, *sinemalar* aynı niteliktekilerin yanında *satirik ve epik* filmler yapıyorlar, halk bütün bunları *büyük bir tehalükle seyrediyordu*. Anadolu’da bataklıklar



kurutuluyor, yeni demiryolları döşeniyor, fabrikalar kuruluyor, sanayi atılımları yapılıyordu. Makinalar işliyordu; aralarında binlerce kadının da yer aldığı Türk işçileri ve mühendisleri Avrupa'daki arkadaşlarından daha şanslı ve refah içinde idiler. Mahalleler anfi-teatr gibi inşa edilmişler, Ankara ufuklarında göz alabildiğine yeşil tepeler görülmekteydi. Küçük köycüklerde meyve ve sebzeler daha başka bir lezzette yetiştirmekte, köylülerin taze ürünleri şehirli-lerin zevkle alış veriş yaptığı köy pazarlarında satılmaktaydı. Toplulaştırılmış köyler ise kooperatif yöntemiyle üretim yapmaktaydı. Hasta, sıkıntılı, sıtmalı, kavruk köylülere hiç rastlanmıyordu. Giyim kuşam son derece ucuzdu. Cumhuriyetin yirminci yıldönümü idi ve Gazi hâlâ hayatta idi. Memleketin iktisadi haritası çizilmiş, hangi bölgeler neye elverişli ise o yönde yatırımlar yapılmış, üretim de öylece artmıştı. Yollar güzel ve nakil vasıtaları rahat- tı. Selma Hanım bu ülkeye "güzel ülke" derdi..." (Karaosmanoğlu 1996: 175).

Özetleyerek alıntılıdığımız bu satırlarla ortaya konan, gerçek bir ütopyanın; bir 'Güneş Ülkesi'nin ifadesidir. Yazar, Atatürk'ün hayatta olduğu 1930'lu yıllarda idealist ve ümitvârdır. Cumhuriyet'in her alandaki gelişim hamleleri ona, geleceğe umutla bakması için yeterli güvenceyi vermektedir. Görülen rüya da bu umutlarla şekillenmiş bir müreffeh ülke rüyasıdır. Ancak, bu *güzel ülke* rüyası/ütopyası *Panorama*'da birden yerini bir kâbusa, bir olumsuz ütopyaya bırakacaktır.

Ütopya veya olumsuz ütopya türü eserlerin özünde yatan kurulu düzenleri eleştiri fikri her iki eserde de kendini belli eder. *Ankara*, bu bakımdan, *Panorama*'ya göre daha ılımlı bir anlayışı yansıtır. Zira eserin bitiriliş tarzının olumlu olması bu eleştirilen öğelerin esası değil istisnayı oluşturduğu fikrini vurgular.

*Ankara*'da idealize edilen sistem kuşkusuz ki, yazarının iman derecesinde gönül verdiği Türkiye 'Cumhuriyeti'dir. Ancak, burada söz konusu olan 'derin bir cumhuriyet felsefesi' değil, 'pragmatist cumhuriyet'tir. Bu vurguyu yapmamızın sebebi, devrin şartları ile ilişkilidir. Şöyle ki, rejim değişikliğinin henüz gerçekleştiği bu yıllarda, özellikle aydınlardan beklenen 'cumhuriyet' kavramının sadece pragmatist yönlerden değil, temel insan hak ve hürriyetleri ile ilgili derin yapısının tahlil edilmesi; 'siyasal rejim' kavramının esası demek olan birey-toplum-devlet ilişkileri sorgulanarak cumhuriyet rejiminin üstün yanlarının vurgulanması olabilirdi. Yakup Kadri bunu yapmak yerine, devrin birçok aydınının yaptığı gibi, bir ön kabul halinde, bu rejimin milletimize refahı ve huzuru getirecek ideal sistem olduğunu vurgulamayı tercih etmiştir.

*Panorama*'da ise, 1940'lı yıllara denk gelen tarihî süreç aktüel zaman olarak seçilmiştir. Eserin sonuna konulan yazma tarihi 1948-1950 yıllarını göster-



mektedir. Eserin büyük bir kısmı, Atatürk'ün ölümünden sonraki on yılda yaşananların muhasebesi gibidir. Burada da tarihî realite bir zemin olarak kullanılsa da roman kişilerinin büyük bir çoğunluğu kurgusal figürlerdir. Eser, özellikle sonuç bölümüyle tam bir korkulan gelecek görünümündedir. Yazar, realist bir romancı tavrıyla, bu korkulan sona nasıl gelindiğini eserin başından itibaren çok yönlü olarak çözümler. Farklı toplum kesimlerinden seçilen çok sayıda 'merkez kişi' konumuna getirilmiş insanların hikâyelerinden hareket edilerek çürümüş bir toplumsal yapıya adım adım gidilir. Gidişatın böyle olmasının asıl sorumluları aydınlardır. Aralarında, Cahit Halid, Halil Ramiz gibi istisna birkaç olumlu kişinin bulunduğu bu kesim, sorumluluklarını maddiyata tahvil etmiş bir kişilikle karşımıza çıkarlar. Oysa onların asıl yapmaları gereken inkılâpların özünü kavrayarak, yılmadan, onları hayata geçirmek için çalışmak olmalıdır.

Yazarın sözünü emanet ettiği kişilerden biri olan Cahit Halid, arkadaşı Ahmet Nazmi'ye yazdığı mektubunda *hürriyetçilik*, *eşitlikçilik*, *milliyetçilik*, *devletçilik*, *laiklik* gibi ilkelerin niteliklerini ve nasıl anlaşılması gerektiğini uzun uzun anlatır. Mektubun başlarında, her şeyden önce, bir inkılâpçının her şartta iradeli olması gerektiği vurgulandıktan sonra, esasında batılı olan bu doktriner kavramların batıdan ithal edildikleri gibi; batılı içerikleriyle değil milletimizin şartlarına göre yorumlanması gerektiği anlatılır:

"Zaten sen de teslim edersin ki bu doktrinlerle "Kemalizm" adını verdiğimiz millî idealin hiçbir münasebeti yoktur. Biz, "İnkılâpçınız!" derken ne 93 inkılâpçıları gibi bütün insanlara hürriyet ve müsavat getirmek, ne de Ekim ayı ihtilalcileri gibi bir sınıfı öbür sınıfa hakim kılmak iddiasında bulunuyoruz. Bizim için "Hürriyet=İstiklal"dir ve müsavattan anladığımız şey, Türk milletinin, büyüklük ve ilerilik vasfını inhisar altına almış diğer milletlerle baş başa getirilmesi, denkleştirilmesidir." (Karaosmanoğlu 1971: 95).

Bu satırlardan anlaşılacağı gibi yazara göre, *hürriyetçilik* ve *eşitlikçilik* kendi cemiyetimizin dahilî bir problemi değil milletimizin dünya milletleri arasındaki konumu ve ilişkileri bağlamında değerlendirilmelidir.

Bu satırların devamında *milliyetçilik* ilkesi üzerinde duran yazar, "Nazi usulü kendini beğenme", "âleme ders ve nizam verme kompleksi" değil, "kendi kendine bir nefis muhasebesi yapma", "meziyetlerimiz kadar kusurlarımızı da görme", "nevi şahsına münhasır, realist, şuurlu ve yapıcı bir milliyetçilik"ten söz eder.

Cahit Halid'in aynı mektupta üzerinde durduğu *laiklik* de bize özgü bir nitelik arz etmelidir. Aşağıda alıntıladığımız satırlarda görülecek tespitler bugün bile üzerinde tartışılan bir konuda Cumhuriyet aydınlılarının bakış açısını yansıtmaları hasebiyle son derece dikkat çekicidir.



“Laikliğimiz de, bu prensibin Hristiyan âlemindeki tarifine uymaz. Laiklik, Katolik dünyasında, devletle kilise arasındaki nüfuz ve hakimiyet rekabetinden doğmuş bir davanın adıdır ve gitgide dine karşı bir hareketin, bir din aleyhtarlığının aleml olmuştur. Bizde ise, bunun istinat ettiği sebep ve maksat, benim anladığıma göre, sadece kafaları scolastique’in cenderesinden sıyırmak, ruhlarla vicdanları dince de merdut olan hurafelerden, batıl akidelerden kurtarmaktır.” (Karaosmanoğlu 1971: 96).

Mektubun sonlarına doğru, Cahid Halid *devletçilik* umdesini de açıklar. Ona göre, “Kemalizmi Halk Partisi erkanının her biri kendine göre tefsir etmekte olup, kendisi için en önemli ilke olan devletçilik de yine bu gerekçe ile çözülmüş bir bilmece hâline gelmiştir. Kemalist devletçilik, tekellecilik, devlet kapitalizmi ve sosyalizmle karıştırılmaktadır.” (Karaosmanoğlu 1971: 96-97). Oysa, “Türk devletçiliği, yalnız Türk milletinin ekonomik bünyesinden doğma ve yalnız onun ekonomik zaruretlerine cevap veren bir sistemin adıdır.” (Karaosmanoğlu 1971: 96-97). Cümlelerin devamında konuyu netleştirecek açıklamaya devam eden Cahid Halid, Osmanlıdan devralınan ekonomik yapının özellikle kaputülasyonlar vasıtasıyla yabancıların hâkim olduğu bir sistem hâline dönüştüğüne işaret ederek tüccar, esnaf, zengin ve müstahsil tabakalarının bulunmadığı mevcut ortamda devletin vâsilik etmesi şeklinde bir tanımlama yapar (Karaosmanoğlu 1971: 96-97).

Yukarıda vurguladığımız gibi bütün bu ilkeler bize özgü bir yorumlama ve hayata geçirme şartına bağlı olarak anlamlı olabilir. Oysa, Yakup Kadri aynı zamanda “garpcılığ” da benimsemiş bir yazardır. Bu çelişki gibi görünse de aslında yazarın Neşet Sabit’e söylediği şu ifadeler açıklayıcı niteliktedir: “Efendiler, Garpcılık bu değildir. Garpcılığı bir eğlence telakkî etmeyiniz. Garpcılık her şeyden evvel bir *yapma, yaratma, kurma, iletme ve işletme* gücüdür.” (Karaosmanoğlu 1996: 150).

Oysa, Cahid Halid gibiler hem toplumu yönlendirme ve yönetme imkanından mahrum, hem de sayıca son derece azdır. Böyle olduğu için, II. Dünya Savaşı’nın da sebep olduğu ekonomik sıkıntılar had safhaya çıkmış, inkılâplara karşı şüpheler başlamış, irticaî hareketler güç kazanmıştır. Bu durumda, artık görülecek bir rüya değil uyanılan bir kâbus vardır. Yazarın gerek anlatıcısı gerekse değişik zamanlarda farklı roman kişileri aracılığıyla dile getirdiği bu olumsuz ütöpik devlet ve toplum sisteminin genel görünüşü özetle şöyledir:

Türkiye’nin hâlâ çözülememiş geri kalmışlık problemi, unutturulamamış irticaî fikirleri, inkılâpçılığı yozlaştıran sahte aydınları, ayakları yere basmayan idealistleri, bütün ideallerini nostaljik bir takıntı haline getirmiş düşkün orta yaşlıları, garplılaşmayı şekli unsurlardan ibaret sayan züppeleri, çıkarıcı menfaat şebekeleri, yoksulluktan kötü yollara düşürülmüş çocukları, psiko-





lojik sorunlu devlet memurları, hırsızları, yolsuzları, rüşvetçi ve irtikapçıları vardır.

Yazarın, eleştirel gerçekçi bir tavırla ortaya koyduğu bu ürkütücü geleceğin ortaya çıkmasının sebepleri şu başlıklar altında toplanabilir:

### 1. Aydın Sınıfın İrade Zâfiyeti

Yakup Kadri bizzat şahit olduğu bir devrin aydın sınıfında yaşanan değişimleri insandan hareket ederek bir durum tespiti yapmak üzere kurmaca bir yapıda anlatmıştır. Yazara göre inkılâpçılık bir aydın hareketi olduğu için bu durumun ortaya çıkmasının sebeplerini de onların kişilik yapılarında ve davranışlarında aramak gerekir. O dönemde idealist aydınların bir kısmı karşılaştıkları güçlüklerle baş edememiş, mücadeleden vazgeçmişlerdir. Bu aydınlardan biri, Paris'ten döndükten sonra Diyarbakır Lisesi felsefe öğretmenliğine atanmış olan Ahmet Nazmi'dir. O inkılâp hareketinin bütün memlekete mutluluk getirdiğini sanarak gittiği Diyarbakır'daki realiteyi görünce büyük bir yıldınlığa kapılmış olduğunu anlar. Büyük ümitlerle yurdun dört bir köşesine açılan Halkevlerinden biri olan Diyarbakır Halkevi'nde 'in cin top oynarken', Ahmet Nazmi, Cahid Halid'e yazdığı mektupta, içine düştüğü büyük düş kırıklığını anlatır. Ona cevap veren Cahid Halid'in aşağıdaki sözleri problemin kaynağını işaret eder:

Onun için, inkılâpçılık düsturunda, yalnız (auto-critique)'e yer vardır; bu düstura göre gerçek ve samimi bir inkılâpçı ne kendisinden başka türlü düşünenlerin tenkidini hoş görmek, ne de bir sürü müstehase realitelerin muhalefeti karşısında irkilmek hakkına maliktir. O, sırtına aldığı vazifeyi herkese ve her şeye rağmen başarmak zorundadır. Herkese, her şeye ve bazen kendine rağmen..." (Karaosmanoğlu 1971: 94).

Burada bir inkılâpçının jakoben olmak zorunda olduğuna dair yapılan vurgulama da ayrıca dikkat çekicidir. Aynı mektupta yer alan "ben yeryüzünde yumuşak ve tatlı mantıklı bir inkılâp tanımıyorum" biçimindeki cümle de bu tespiti güçlendiren bir bakış açısını yansıtır.

### 2. İnanç Yoksunluğu

Eserlerde anlatıldığına göre, aydınların tamamı inkılâplara, gerekli olan iman ile sahip çıkamamışlar, bir kısmı birtakım dünyevî değerler uğruna inandıkları fikirleri terk etmişlerdir. Bunların tipik bir örneği Neşet Sabit'tir. *Ankara* romanının idealist genç muharriri *Panorama*'da varlıklı bir mebus olarak karşımıza çıkar. O, artık güvenilmez, siyasî çıkarlarını her şeyin üzerinde tutan, ideallerinden uzaklaşmış biridir. Keza, Anadolu'da inkılâp meşalesini taşıyacak kurum olarak tasarlanan Halk Fırkası'nın taşra teşkilatlarındaki yöneticileri de inkılâpların kendilerine yüklediği sorumluluktan uzaklaşarak her türlü siyasal dalavereyi çeviren insanlar hâline gelmişlerdir. Dr. Namık



Ahmet, Halil Ramiz ve Cahit Halid gibi dürüst aydınlar ise çok küçük bir azınlık teşkil etmekte olup genel yönelişi tersine çevirebilecek güçten yoksundurlar.

### 3. İnkılâpların Yanlış Yorumlanması

İnkılâpların başarısızlığa uğramasının bir diğer sebebi ise daha *Ankara* romanında Neşet Sabit tarafından dile getirilmişti. O, Selma Hanım henüz Hakkı Bey'le evli ve kendisi de yoksul bir gençken Selma Hanım'a şu sözleri söylüyordu:

"Bunlar, hep, inkılâbın yanlış anlaşılmasından çıkan neticeler... İnkılâbı kocanız kendine göre, Murat Bey kendine göre, Şeyh Emin kendine göre anlıyor, hani bazı dinler vardır ki, müfessir ve müçtehitlerinin çokluğu yüzünden mânâ ve mahiyetini değiştirir; işte bizim inkılâbımızın başına da böyle bir şey gelmektedir ve bizim ıstırapımızın sebebini burada aramak lazımdır." (Karaosmanoğlu 1996: 149).

Bu ifadelerin bir benzerini *Panorama*'da da görürüz:

"Umumî müfettiş Bey, –halkı Avrupaî yaşayışa alıştırmak için– misafirlerini akşam yemeğine smokinle kabul ediyor; bizim, lisenin müdürü ise, bütün gün mektebin içinde ökçesiz terliklerle dolaşiyor; biri, yeni sosyal nizamı kurmak, öbürü kafaları işlemek gibi iki çetin vazifeyi üzerine almış bulunan bu adamların her ikisi de bence, başka başka bakımlardan inkılâp metodumuzdaki aynı 'axiome' hatasının kurbanıdır." (Karaosmanoğlu 1971: 91).

Her iki eserde de buna benzer inkılâpların yanlış anlaşıldığını ve yanlış uygulanmaya çalışıldığını gösteren ifadelere ve durumlara yer verilmiş, tespitler yapılmıştır. İnkılâpların bu şekilde yanlış anlaşılmasının tabii sonucu olarak derin bir yozlaşma kültürü oluşmuştur. *Ankara*'nın kurmaca kişilerinden, İstiklal Harbi'nin büyük kahramanı Hakkı Celis, savaş sonrasındaki giyimi, davranışları ve konuşmaları ile bu yozlaşmanın tipik bir örneğidir.

### 4. Aydın-Halk Yabancılaşması

İnkılâpların hayata geçirilmesinin önündeki ciddî bir engel de aydın-halk yabancılaşmasıdır. Yakup Kadri'nin *Yaban*'da üzerinde durduğu bu temel problem burada yeniden ele alınır. Gerek *Ankara*'da gerekse *Panorama*'da bu vurgu yapılır. *Ankara*'da bir 'Noel' gecesinde Ankara Palas'ta bir balo düzenlenmektedir. İçeride seçkin konuklar eğlenirken kapı önüne toplanmış halk ne olup bittiğini anlamaya çalışmakta, kendi aralarında konuşmaktadırlar. Görünüş ve zihnî bakımdan tam bir perişanlık içinde bulunan halktan kişiler birbirlerine, *baló* ve *tangonun* ne olduğunu sormaktadır. Bir köylü ile kalabalık arasında bulunan bir 'hoca' arasında geçen konuşmada köylünün şu söyledikleri altı çizilecek ifadelerdir:



“Sekiz saatlik yoldan gelirim; dedi. Handa bana yer vermediler. Bir kahveye gireyim, dedim, sokmadılar. Dolaşırken, karşıdan buranın ışıklarını gördüm. Bir de baktım ahali toplanmış. Belki bizim köylülerden birine rasgelim dedim.” (Karaosmanoğlu 1996: 118).

Aynı eserin başlarında Selma Hanım, kocası Nazif Bey'e ev sahiplerinden bahsederken, onların kendilerine “yaban” dediklerini ve bu gözle baktıklarını anlatır. Yakup Kadri, *Yaban*'daki tutumundan dolayı eleştirilince benim suçladığım Anadolu insanı değil, onu yıllardır ihmal eden aydınlardır, mealindeki savunmasını burada tekrar eder gibidir. Neşet Sabit, Selma Hanım'a aydınlığın bu tutumundan şikayet ederken kendisini halktan uzak hissettiğini şu satırlarla ifade eder:

“Adam siz de, ne olursak olalım; biz bu memleketin içinde birer tufeyli olmaktan kurtulamıyoruz. Bu memleketin asıl sahibi, o dağ başında gördüğüm çocuktur ve yalnız o, bu taşlar, bu topraklarla konuşmasını biliyor; bu toprakların, bu taşların sırrı, yalnız ona açılıyor. Korkuyorum bu manzaranın dili gibi köylünün ruhu da bana hiç açılmayacak diye...” (Karaosmanoğlu 1996: 88).

*Panorama*'da bu düşünceyi devam ettiren yazar, Ahmet Nazmi'nin Cahit Halid'e yazdığı mektupta “kabahat kimde? Bu halkta mı? Hayır, bin kere hayır; kabahat, bir inkılâbın plansız, teşkilatsız ve tekniksiz yapılabileceği hayaline kapılanlardır.” (Karaosmanoğlu 1971: 91) dedirtir.

## 5. Geleneksel ve İrticaî Tutumlar

Hem *Ankara*'da hem de *Panorama*'da üzerinde önemle durulan problemlerden biri de halkta ve bürokrat kesiminde yaşayan geleneksel/yozlaşmış düşünüş ve davranışlar ile irticaî fikirlerdir. Yazar bu kesimi inkılâpların karşısındaki en güçlü direnişi göstermekle suçlar. Halkın kayıtsızlığı ve inkılâplara sırtını dönmesini “gökten kudret helvası bekleyen İsrail kavminin beklenen mucizenin gerçekleşmemesi üzerine Musa'dan yüz çevirmesine” benzeten yazar (Karaosmanoğlu 1971: 100) inkılâpların başarısızlığında özellikle yoz bürokratların tutumunun belirleyici olduğunu ise şu satırlarda anlatır:

“Bu ateş Kemalist Türkiye'nin anahtarlarını Bâbîâli tembelhanesinin bekçileri eline teslim ettiğimiz gün sönmüştür. O uğursuz müessesenin dalkavuk İzzetlileri, idarei maslahatçı Saadetlileri, mankafa Devletlileri aramıza katıldıkları –yalnız aramıza katılmış olsalar neyse– devlet, hükümet makamlarının, hatta Meclis ve Parti teşkilatının başına geçtikleri andan itibaren bence artık bir inkılâp rejiminden bahsetmenin imkanı kalmamıştır.” (Karaosmanoğlu 1971: 101).

İrticaî hareketlerin tipik temsilcisi olarak Tahincizade Hacı Emin Efendi gösterilir. Şapka Kanunu çıktığı günden beri evinden dışarıya ayak atmayan bu şahıs gavurlaşma olarak gördüğü bu inkılâbı ortadan kaldıracak hareket



olarak çok partili sisteme geçişi, dolayısıyla Demokrat Parti'yi görür ve bu partinin saflarına katılarak faaliyet gösterir. (Karaosmanoğlu 1971: 35 vd).

*Panorama*'nın en trajik ve olumsuz yanını eserin sonuç kısmı oluşturur. Bu bölümde irticaî bir başkaldırı ile yobazlar tarafından iki aydın gencin linç edilmesi anlatılır ki, bu korkulan gelecektir.

### Sonuç

Kemalist bir aydın olan Yakup Kadri, sosyal, siyasal ve ekonomik düşüncelerini romanlarında anlatmaktan çekinmemiştir. *Ankara* ve *Panorama* bu düşüncelerle kaleme alınmıştır. Yazar, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki coşku ile *Ankara*'da ideal bir gelecek kurgulaması yaparken, 1940'lı yıllarda inkılâpların yozlaştırılması sonucu ortaya çıkan tabloyu *Panorama*'da korkulan bir gelecek kurgulaması içinde anlatma yolunu seçmiştir.

Ona göre, inkılâpların yozlaştırılmasında, halkla bütünleşememiş inançsız aydınların, çıkarıcı çevrelerin, irticaî düşünce sahiplerinin, geleneksel bürokratik anlayıştan kurtulamayan memurların rolleri belirleyici olmuştur. Milliyetçilik, laiklik, hürriyetçilik, devletçilik gibi umdeler batıdan ithal edildikleri gibi algılanmış, millî bünyeye uygun hale getirilmemiştir.

Yakup Kadri, Cumhuriyet'i bir aydın hareketi olarak gördüğü için asıl sorumluluğu taşıması gereken kesimin de yine onlar olduğunu vurgulayarak onların ideallerine sınıksız sarılmasıyla müreffeh Türkiye'nin kurulabileceğini aksi takdirde millî bir kâbusu yaşayacağımızı bu iki eserinde roman kurgusu içinde dile getirmiştir.

### Kaynaklar

- Akı, Niyazi (1960), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu -İnsan/Eser/Fikir/Üslup-*, İstanbul: İletişim Yay. Aktaş, Şerif (1987), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Aktaş, Şerif (1986), *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Ankara: Akçağ Yay. Aktaş, Şerif (1991), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay. Bostancı, Naci (1990), *Kadrocular ve Sosyo-Ekonomik Görüşleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay. *Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri* (1989), Marmara Üniversitesi, İstanbul: Fen Ede. Fak. Yay. Eflatun (1971), *Devlet*, İstanbul: Remzi Kitabevi, (Çev. S. Eyuboğlu, M.A.Cimcoz). Hayber, Abdulkadir (1993), *Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin Romanlarında Nesil Çatışmaları*, Ankara: MEB Yay. Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1996), *Ankara*, İstanbul: İletişim Yayınları. Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1971), *Panorama*, İstanbul:Remzi Kitabevi Yay. Levend, Agah Sırrı (1963), "Siyasetnâmeler", Ankara: *TDAY Belleten 1962*, TDK Yay. Naci, Fethi (1981), *Türkiyede Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul: Gerçek Yay. Öner toy, Olcay (1984), *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay. Özgül, Metin Kayahan (1989), *Türk Edebiyatında Siyasi Rüyalalar*, Ankara: Akçağ Yay. Yalçın, Alemdar (2003), *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı (I-II)*, Ankara: Akçağ Yay.