

YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN ROMANLARINDA KADIN KARAKTERLERİN ANLATIMI

Şerife BAŞ*

Özet: Bu çalışma, Yakup Kadri'nin romanlarında kadın karakterizasyonu ve bunun, romanların diğer unsurlarıyla ilişkisi üzerinde durmaktadır. Biz özellikle dinamik-statik ve görsel-psikolojik imajları inceledik. Yakup Kadri'nin ilk romanlarından olan Kiralık Konak, Sodom ve Gomore ve Nur Baba'da kadınlar için kullanılan imajların daha çok karşımıza çıktığı ve bu imajların olay örgüsü, zaman mekân, bakış açısı gibi unsurlarla yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Öte yandan Hüküm Gecesi ve daha sonra kaleme alınan romanlarda dikkat karakterlerden ziyade sosyal ve siyasî problemlere yönelmiştir.

Anahtar sözcükler: Yakup Kadri, imajlar, kadın, roman kurgu, karakterizasyon.

Summary: This particular study mainly dwells upon the characterization of women and its relation to the other aspects in Yakup Kadri's novels. We examined especially dynamic-static and visual-psychological images. In the first novels by Yakup Kadri, Kiralık Konak, Sodom ve Gomore, Nur Baba, it has been detected that the images used for women are more frequent and have closer connection with the aspects such as plot, time, place and point of view. Yet, on the other hand, Hüküm Gecesi and some other novels written later on, the attention has been directed to social and political problems rather than characters.

Keywords: Yakup Kadri, images, women, novel, fiction, characterization.

Edebi eserleri farklı zamanlarda, farklı bakış açılarıyla okumanın eseri anlamlandırma sürecinde değişik açılımlar sunacağı kuşkusuzdur. Bunun yanında bir yazarın bütün eserlerini kronolojik sırası içinde okumak da gerek edebiyat tarihi yazımında gerekse eser tahlillerinde önemli ipuçları sunacaktır. Diğer eserlerle kurulan paralelliklerin veya her eserde tekrar tekrar karşımıza çıkan unsurların tespiti, karanlık noktaların çözümüne ışık tutacağı gibi farklı anlamlandırma süreçlerine girmemizi de sağlayacaktır. Biz bu çalışmamızda, Yakup Kadri'nin romanlarında kadın karakterizasyonu ve bu karakterizasyonlarda kullanılan imajlar üzerinde durarak bu imajların, romanların kurgusundaki işlevlerini tespit etmeye çalışacağız.

Öncelikle şunu söylememiz gerekir ki bu konuyu ele almak istememizin sebebi, söz konusu romanlarda gerek yazar anlatıcının gerekse kahraman anlatıcıların kadın kişilere diğer kişilerden daha farklı bir şekilde bakmaları olmuştur. İncelememizde üzerinde durduğumuz imajları daha çok dinamik-statik veya görsel-psikolojik olup olmamalarına göre ele almamız da yine bu farklı bakış açısından ileri gelen bir ayırımdır. Elbette dinamiklik statikliği ya da görsellik psikolojik olmayı yadsımaz, hatta çoğu zaman bu unsurlar birbiri içinde barınır ve çağrışım alanları birbirini kapsar, fakat baskın gelen unsurların sık sık tekrerrür etmeleri ve kendi sınırlarından koparak başka alanlara yayılım göstermeleri bunların tesadüfî değil, fonksiyonel kullanıldıklarını gösterir. Öyle ki Yakup Kadri'nin özellikle ilk romanlarında kadınlar

* Arş. Gör., Ege Üniversitesi.

için kullanılan imajlar sadece karakterizasyonla sınırlı kalmamış, olay örgüsü, zaman, mekân ve bakış açısı gibi romanın diğer unsurlarıyla da etkileşime geçerek derin anlamın ortaya çıkmasında belirleyici olmuşlardır. Ayrıca yazarın, malzemesini yakın geçmişin hızlı bir değişim süreci geçiren sosyal ve siyasî hayatından seçmesi, bunun yanında eserlerde tezahür eden sanatçı muhayyilesinin mahiyetinde görülen değişimler, bizi kronolojik olarak ele alındığı takdirde eserlerin birbirlerine açılım sağlayacağı fikrine götürdü.

Kronolojik sırayı izleyerek¹ Yakup Kadri'nin romanlarına genel hatlarıyla baktığımızda kadın kişilerin diğer roman kişileri karşısındaki durumu şöyledir: *Kıralık Konak*'ta Seniha, romanın kahramanı ve üzerinde en fazla yoğunlaşılın kişidir. Her ne kadar Naim Efendi'nin ve konağın trajik durumu, özellikle son kısımlarda Hakkı Celis'in içinde bulunduğu sosyal tabakaya yabancılaşarak kendine bir çıkış yolu arama çabası Seniha'dan zaman zaman uzaklaşmamıza yol açsa da, olay örgüsünü oluşturan vaka halkaları daha çok Seniha etrafında dönmekte ve diğer kişileri onun sayesinde tanıma imkânı bulabilmekteyiz. *Kıralık Konak* üzerine yapılan pek çok incelemede birbirinden farklı sosyal problemlerin temsilcileri olarak düşünülen Seniha, Naim Efendi ve Hakkı Celis üzerinde durulmuş, çoğu zaman bunlardan biri veya diğeri ön plana çıkarılmıştır². Belki Yakup Kadri, Balzac gibi bir yazar olsaydı romanını sadece bir kişinin tutkusuna ve yaşantısına hasredek, bunun için de derinlemesine tahlillerden, uzun uzadıya tasvirlerden ve asıl kişiyi canlı kılacak olan diğer yaşantılardan yararlanarak dikkatleri belli bir noktada toplayacaktı. Bunu tam anlamıyla başaramadığı için romanı okuyup bitiren sıradan bir okur şu soruları sormaktan kendisini alamaz: Naim Efendi bir devrin kesilip atılması gereken "kangren olmuş uzvu" (Karaosmanoğlu 1922a: 236) ise niye bu derece değerlerle yüklü, incelikleri olan zavallı bir ihtiyar olarak çizilmiştir ve neden bizi ulus devlete

¹ İncelememiz sırasında karşılaştığımız önemli bir problem eserlerin baskılarında görülen değişiklikler oldu. Öyle ki kimi yerde sadeleştirme amacıyla, kimi yerde oldukça keyfi, hatta kontekste aykırı bir şekilde yapılan değişiklikler, bu tür müdahalelerin nerede yazar nerede başkaları tarafından yapıldığı sorusuyla bizi karşı karşıya getirmiştir. Bir eserin baskılarında görülen değişikliklerin, özellikle üslup çalışmalarında oldukça önemli olduğunu düşünerek biz çalışmamızda Yakup Kadri'nin romanlarının kitap şeklinde yayımlanmış ilk baskılarını esas aldık.

² Her ne kadar roman tekniği bakımından özellikle ilk romanlarında Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Goncourt kardeşler gibi Fransız realist ve naturalistlerinden etkilenmiş ve ilham almış da olsa (Bingöl 1944) onlardan farklı olarak Yakup Kadri'nin, kişi kadrosu en az olan ilk romanlarında dahi sosyal mevzulara yöneldiğini, zaman zaman araya girerek adeta ısranlı bir tutumla kişileri ve sosyal düzeni hicvettiğini, buna karşılık kendisinin de samimiyetine pek inanmadığını düşündüğümüz iyi işlenmemiş bir kişilik etrafında idealize edilmiş bir gelecek öngördüğünü söyleyebiliriz. Bu çelişkili durumu bir ölçüde imparatorluktan ulus devlete geçişin handikaplarını, tereddütlerini yaşayan, henüz rengini, kokusunu bilmedikleri, ne olacağı belirsiz bir geleceğe tutunmuş olan bizzat Yakup Kadri'nin de içlerinde bulunduğu o günkü aydınların psikolojisiyle açıklamak mümkün olacaktır. Kendisiyle yapılan bir mülakatta hayran olduğu ve tesiri altında kaldığı bir yazarın olup olmadığı sorusuna verdiği cevap da yine içinde bulunduğu ortam ve mizacıyla etkilendiği yazarlar arasındaki tezadı ortaya koymaktadır: "Zannedersem Mehmet Rauf'u zikredebilirim. *Eylül*'ü okuduğum zaman derin tesiri altında kaldım. Günlerce ve haftalarca içinde bu tesiri duydum. Fakat Rauf'un sanatına ve üslubuna direkt tesiri olduğunu söyleyemem. Çünkü Rauf, Flaubert'in etkisi altında idi. Sadece ferdin his dünyasına ehemmiyet verirdi. Ben ise gençlik yıllarımdan beri sosyal davalarla ilgilenirim. Siyasete önem vermem de bu yüzden" (Ayda 1974). Ayrıca Ahmet Hamdi Tanpınar Karaosmanoğlu'nun romanlarının, modern Türkiye'nin adeta sosyal kroniğini verdiğini belirterek yazarın *Kıralık Konak*'tan *Panorama*'lara kadar yazdığı eserleriyle, roman nevinin XIX. asır ortasından 1930 senesine kadar geçirdiği safhaların hemen hemen büyük bir kısmını takip ettiğini belirtmektedir (Tanpınar 1992: 121-122).

dair öngörülen değerler değil de -gerçekte bunlar yok denecek kadar azdır- kaybolmaya yüz tutmuş hastalıklı kısımlar ve Naim Efendi'nin trajik durumu etkilemektedir? Ya Hakkı Celis? Yaşadığı değişimle birlikte en trajik olması gereken bu kişi niye gittikçe silikleşmiş ve inandırıcılığını kaybetmiştir? Seniha'daki teknik kusurlar üzerinde ise yeri geldikçe örneklerle duracağız.

Kiralık Konak'tan sonra yayımlanan *Nur Baba* ve *Sodom ve Gomore*'de ise kişi kadrosunun gittikçe genişlediğini, dikkatin de roman kahramanı üzerinde toplanamamaya kadar diğer kişiler üzerinde dağıldığını görmekteyiz. *Nur Baba*'da roman kahramanı Nigâr'dır. Yalnız *Nur Baba*, Macid gibi erkek kişilerin dışında Nigâr'ın halası Ziba'ya da romanda geniş ölçüde yer verilir. Hatta imajlar kısmında daha detaylı olarak üzerinde durduğumuz gibi çoğu zaman dikkatimiz Nigâr'da değil, Ziba Hanım üzerinde yoğunlaşır.

Kahramanı Leyla olan *Sodom ve Gomore*'de daha zengin bir kişi kadrosuyla karşılaşırız. Ancak burada da kadronun genişlemesine paralel olarak dikkatin diğer romanlara göre daha çok parçalandığını görürüz. En çok üzerinde durulan kadın kişiler Leyla, Madam Cimpson, Nermin, Fanny Moore; erkekler ise Necdet, Gerald Jackson Read, Major Will ve George Marlow'dur.

Kadın kahramanlarıyla ön plana çıkan bu üç romanda kişileri sosyal meselelerle diyalektik bir ilişki içerisinde ele alan yazar, *Sodom ve Gomore*'den önce yayımlanan *Hüküm Gecesi*'yle diğer romanlarında bakışını kişilerden ziyade toplumun değişik tabakalarına çevirmiştir. Kadınların gittikçe silikleşerek erkeklerin ya da sosyal meselelerin gölgesinde kaldığı bu romanlarda ideolojik ve sosyal kaygıların arttığı, roman dışındaki dünyaya ait gerçek kişilerin ve olguların devreye girdiği ve özellikle kadınlara yüklenen olumsuz özelliklerin arzulan olumlu niteliklere dönüştüğü ölçüde onlar için kullanılan imajların da söz gelişi *Ankara* romanında olduğu gibi sathileşip azaldığı görülmektedir.

Kronolojik olarak romanlarda kadın kişilerin dağılım oranına ve bu kişilerin ne derece hakim unsur olduklarına böylece göz attıktan sonra şimdi de dikkatimizi kullanılan imajlara ve bu imajların fonksiyonlarına çevirelim. Yakup Kadri'nin imaj bakımından çok yoğun olan ve buna göre de başarı oranı yükselen dört romanı *Kiralık Konak*, *Nur Baba*, *Sodom ve Gomore* ve *Yaban*'dir.

Kiralık Konak romanında Geçmiş-gelecek endişesi taşımayan, sadece içinde bulunduğu anın renkli ve eğlenceli arzularını tatmak isteyen, daha çok cinsî temayülleri ve ferdî ihtiraslarıyla karşımıza çıkan Seniha'nın bir çöküşe doğru gidiş serüvenini kendisi hakkında kullanılan imajlarla takip etmek mümkün olacaktır.

Sıfat gruplarını italik, eylem gruplarını ise koyu puntolarla göstermek suretiyle bu imajların görsel-psikolojik ve dinamik-statik yönlerine dikkat çekmek istedik. İmajların çağrışım alanlarını ve nasıl bir hareket içerisinde bulduklarını gösterebilmek için kelime gruplarından ziyade cümleleri olduğu gibi vermekte yarar görüyoruz. Ayrıca cümlelerin kime ait olduğunu alıntılan sonuna ilave ederek kadınlara yönelik genel ve hakim bir bakışın olup olmadığını böylelikle tespitte çalışacağız:

Körpe, ince ve çalak vücudu *ipek böcekleri* gibi **daimî bir istihale içindeydi**. Günün aydınlıklarına göre **mütemadiyen rengi değişen yeşil gözleri** gibi sesinin bestesi, kıvılcıklarının ahengi ve hatta başının şekli de **mütemadiyen değişirdi**. İçi de tıpkı dışı gibiydi; tıpkı *gözlerinin rengine benzeyen bir ruhu* vardı; kâh ihtilaçlı, kederli, bulanık ve fena, kâh berrak, rakit ve ekseriya bir *havaî fişengi* gibi **şenlikliydi**. Fakat bu küçük *şeytan mevcudiyetin* hiç değişmeyen bir hususiyeti vardı ki o da alaycılığı ve şuhluğudur (Karaosmanoğlu 1922a: 11-12, Yazar anlatıcı).

adeta duvarlar arasında tıpkı *dar bir kafese hapsedilmiş büyük bir kuş* gibi **çarpıp duruyordu** (Karaosmanoğlu 1922a: 12, Yazar anlatıcı).

Seniha, *şikârını bekleyen bir tazı* gibi Naim Efendinin üzerine atıldı ve kamçısıyla kalın ciltli kitabın üstüne **birkaç kuvvetli darbe indirerek**:

-Büyükbaba, siz hayat kadar tahammülfersasınız, dedi. Sonra *bir mahalle çocuğu tavriyle* ıslık çalarak **uzaklaştı, gitti** (13, Yazar anlatıcı).

Seniha on sekizine bastı, fakat hâlâ *sekiz yaşında bir çocuk* gibi hoppa ve yaramazdır (Karaosmanoğlu 1922a: 13-14, Naim Efendi).

Seniha, şimdi *munis bir kedi gibi* Hakkı Celis'e sokuluyor, bir kolunu genç adamın ensesinden geçirip dizlerinin üstüne oturuyor, diğer eliyle **çenesini okşuyordu** (Karaosmanoğlu 1922a: 26, Yazar anlatıcı).

Pencerenin önünde koltuğun içine atılmış *bir demet zambak* gibiydi (28, Yazar anlatıcı).

Sanki *ayın aydınlığından* yapılmıştı (Karaosmanoğlu 1922a: 61, Yazar anlatıcı).

ağzında *olgun, sulu, serin ve taze bir meyvanın* cazibesi vardı. Kızıla bakan saçları başörtüsünün altından *bir alev gibi* fıskırıyordu; *yeşil gözleri* insana ta derinden ve *bir Pars bakışıyla* bakıyordu (Karaosmanoğlu 1922a: 72, Yazar anlatıcı).

Seniha'da serkeş bir atı zapt ve idare eden *mahir bir binici* gururu veyahut nadir bir şikârı pençesinde tutan *bir yırtıcı mahlûk* huzuzu vardı; arasına gözlerinde madeni parıltılarla genç adama bakıyordu (Karaosmanoğlu 1922a: 74, Yazar anlatıcı).

Yırtıcı kuş şikârını adanın öyle bir köşesine götürdü ki gündüz bile kim-
senin bulup görmesi muhtemel değildir (Karaosmanoğlu 1922a: 74-75, Yazar anlatıcı).

Bir çocuk gibi denize taşlar atıyor... (Karaosmanoğlu 1922a: 75, Yazar anlatıcı).

Seniha, *bu mehtap gecesini teşkil eden tabî unsurlardan biri* gibiydi. *Gi-yindiği esvap, sudan ve köpükten, eti ve derisi ay aydınlığından, saçları ateşlendi* ve mehtabın bütün esrarı onda idi. Faik Bey, yarı can sıkıntısı ile, yarı tecessüs ve merak saikasıyla bu *ziyadar tayfa* dokunmak, sokulmak ihtiyacını hissetti (Karaosmanoğlu 1922a: 77, Yazar anlatıcı).

Daima faaliyette, daima harekette, âdeta *kuş ve kelebek cinsinden bir acayıp mahlûk* haline girdi (Karaosmanoğlu 1922a: 82, Yazar anlatıcı).

Eskiden *ay aydınlığı* gibi gözlerine ise *çok yıldızlı gecelerin rengini andırır laciverde yakın bir koyu gölge* çöktü (Karaosmanoğlu 1922a: 82, Yazar anlatıcı).

zira, çehresinde *şaşırmış veya ürkmüş bir çocuk hali* vardı (Karaosmanoğlu 1922a: 82, Yazar anlatıcı).

YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN ROMANLARINDA
KADIN KARAKTERLERİN ANLATIMI

Seniha, bazan da *sarhoş gibi* görünüyordu. Bakışlarına sert bir süzgünlük ve yürüyüşüne, oturuşuna, kalkışına latif bir perişanlık geldi; *rüzgarda kumıldayan dallar* gibiydi.

Seniha olur olmaz şeylere gülüyordu. Fakat, bu gülüşlerinde ruhun saffetini rencide eden bir ahenk vardı; *şuh, şehvetli ve aşüfte bir ahenk* Seniha'nın kakkahalarında, bir sefahat sofrasında gıdıklanan *bir fahişenin sesi* duyuluyordu (Karaosmanoğlu 1922a: 83, Yazar anlatıcı).

Vakıa Seniha Faik Beyin önüne yalnız et ve kemikten müteşekkil bir mevcut halinde çıkmadı; ona en ziyade kaplayan ve nüfuz eden bir *ruh ve sihir* gibi **yaklaştı**.... (Karaosmanoğlu 1922a: 85, Yazar anlatıcı).

Seniha adanın sevdavî gölgelerinde, Faik Beyin yanbaşıda *bir yabanî kedi* gibi dolaştı ve aylardan beri kâh yatağının içinde, kâh tuvalet masasının başında bilemediği tırnaklarını nefret ve gayza yakın hırs ile batırmak istediği etin en yumuşak tarafını, en gafil anını yoklamakla meşgul oldu. Ne vakit ki buna muvaffak oldu, şikârını başkalarından **kaçırmak**, uzaklara **götürmek**, yalnız ve asude kalmak ihtiyacını hissetti (86, Yazar anlatıcı).

Seniha'nın mahmurlaşan gözleri genç adama bakarken bazı *karanlık geceler uzak ufuklarda çakan şimşeklere benzer parıltılarla* dolardı (Karaosmanoğlu 1922a: 88, Yazar anlatıcı).

Eski, sessiz konağın içinde *genç bir ceylan* gibi o odadan bu odaya, bu odadan o odaya **koşup duruyordu** (Karaosmanoğlu 1922a: 98, Yazar anlatıcı).

Fakat, çok geçmedi, Hakkı Celis'in "âlem-i bâtın"dan "sırr-ı maşuka"ya doğru uzanan elleri *bir mermerden daha sert bir et parçasına* dokunmaya başladı (Karaosmanoğlu 1922a: 151, Yazar anlatıcı).

Bu yirminci sene, yirminci sonbahar idi. Genç kız: -Ben de, ben de *bu bahçe* gibi **çürüyeceğim**, dedi; günün birinde farkına varmaksızın ben de vehleten bir tabaka kuru yaprak yığını altında görülmez olacağım (Karaosmanoğlu 1922a: 154-155, Seniha).

Kalbini, hedefi gayr-ı muayyen olmayan bir kin, *kör bir yılan* gibi sarmıştı. Bu yılan her tarafını sanki **mütemadiyen sokuyor** ve sanki her soktuğu yer derhal iltihaplanıyordu. Öyle ki az zaman içinde bu iltihap bütün mevcudiyetini sardı; konuşması bir **haykırma**, kımıldanışları birer **kıvraniş** halini aldı (Karaosmanoğlu 1922a: 155-156, Yazar anlatıcı).

Büyükbabasının etrafında her an üstüne atılmaya müheyya *bir yabanî kedi* gibi **kabararak, homurdanarak dolaşıyordu**. Gözlerine hiç bu kadar fena bir bakış gelmemişti. Bu gözlerin gittikçe koyulaşan rengi altından *yırtıcı kuşların bakışındaki vahşi huşunet* seziliyordu (Karaosmanoğlu 1922a: 156, Yazar anlatıcı).

bu kız, ona şimdi bu firar hadisesinin etrafında hasıl olan dedikoduların, zanların, iftiraların, şayiaların dokuduğu esrar perdesi arkasında *şekli da-ima değişen acayip bir tayf* gibi görünüyor. Hakkı Celis, Seniha'nın bir zamanlar hakikatte mevcut olduğundan şüpheye düştü; bu kız genç adam için kitaplarda tanıdığı *hayalî kızlardan biri* gibiydi; muhayyilesinde "Desdemona"ların, "Juliette"lerin, "Virginie"lerin ve "Madam Bovary"lerin arasına karıştı (Karaosmanoğlu 1922a: 169, Hakkı Celis).

Hele Seniha'yı Zenciler diyarında, kiminin elinde tavus tüylerinden yapılmış yelpazeler; kiminin elinde at kuyruğundan uzun sineklikler, bir takım huddâm ve nüdemâ ortasından yavaş yavaş ilerleyen *barbar bir me-*

likeden hiç ayıramıyordu (Karaosmanoğlu 1922a: 231, Naim Efendi). O kızıl saçlı kız, bir ateşin önünde duran *bir cadı* gibi, beni yerden yere, çukurdan çukura sürüklenir gördükçe, otuz iki dişini birden gösteren bir te-bessümle gülüyor ve memnuniyeti mesamatından **fışkırıyordu** (Karaosmanoğlu 1922a: 254, Faik).

Alıntılarda da görüldüğü gibi görsel imajlar ve hareket bildiren eylem grupları bir arada kullanılmıştır. Bazan bir imaj tek başına kullanılırken bazan bir başka imaj grubu ve hareket bildiren eylem grubuyla birlikte kullanılmış, böylece etki artmış ve çağrışım alanı genişlemiştir. Görsel ve dinamik imajların fazla kullanılmadığı erkek kişilerde ise ferdî yönlerden ziyade toplumsal yönler ağırlık verilmiş ve onların iç çatışmaları daha çok statik ve psikolojik imajlarla gösterilmiştir:

Naim Efendi kendisini babasının resmi karşısında, duvardan minderin üstüne yuvarlanmış *bir ikinci resim* zannediyordu, farkı neydi? İki pencere arasında yaldızlı kalın bir çerçeve içinde asılı duran bu Mahmudiye fesli adam gibi o da **sesini çıkarmamaya**, zamanın ve saatlerin tahavvüllerine **tâbi olmaya** ve başkalarının elleri kendini nereye bırakırsa orada **kalmaya** mahkûm değil miydi? (Karaosmanoğlu 1922a: 96, Yazar anlatıcı).

Naim Efendi de yeni başlayan devrin eşiğindeki *müthiş ve ma'nidar hayaletlerden* biridir. Hiç şüphesiz arkamızda bıraktığımız *mazinin son feryadı* ve *önümüzde hissettiğimiz uçurumun ilk raşesi* Naim Efendidir (Karaosmanoğlu 1922a: 224, Hakkı Celis).

Hakkı Celis hiçbir yerde, akşamın bu kadar kasvetle, bu kadar fena bir şeyi haber verir gibi geldiğini **hatırlamıyor, bilmiyor, denizin dibine batan bir adam** gibi **tıkandığını hissediyordu** (Karaosmanoğlu 1922a: 233, Yazar anlatıcı).

Düz bir çizgi şeklinde değişim gösteren Seniha için başlarda “ipek böceği”, “çocuk”, “bir demet zambak” gibi iç açıcı, gençliği, tazeliği çağrıştıran imajlar kullanılırken ilerleyen sayfalarda olayların gidişatına paralel olarak “fahişe”, “mermer”, “yılan”, “barbar bir melike” gibi bir felaketi, adeta bağırarak haber veren imajlarla karşılaşırız. Yine baş kısımlarda yer alan “munis bir kedi” ilerleyen kısımlarda “yabanî bir kediye”, “dar bir kafese hapsedilmiş büyük bir kuş” “yırtıcı kuş” a dönüşerek Seniha’daki olumsuz gidişat, niteleyen unsurların değişmesiyle daha etkili bir şekilde ortaya konmuştur.

Ayrıca Yakup Kadri Seniha’nın kişiliğini diğer kadın kişilerinde olduğu gibi değişmeyen ve hemcinsleriyle ortaklığı ifade eden imajlarla pekiştirir. “Bu küçük şeytan mevcudiyetinin hiç değişmeyen bir hususiyeti vardır ki o da alaycılığı ve şuhluğudur”, örneğindeki gibi kalıcı, sabit unsurlar ve “acayip mahlûk”, “şekli daima değişen acayip bir tayf” örneklerindeki gibi şahsiyeti silen ifadeler kadınlar hakkında yapılan genellemelerle birleşince ortaya tamamen kimliksiz, yaratılışındaki fena güçlerin etkisinde, ne idiği belirsiz bir yaratık çıkar. Bu tür genellemeler ya Seniha’dan yola çıkılarak yapılmakta ya da kadınlar hakkında verilen bir hükümden sonra Seniha’ya geçilmektedir:

Seniha, Faik Beyin bu ani iptilasından nihaysiz bir gurur duydu. Her kadında, *siba denilen yırtıcı ve avcı hayvanattan* bir şey vardır. *Kuşu ya-*

YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU'NUN ROMANLARINDA
KADIN KARAKTERLERİN ANLATIMI

kalayan kedide nasıl nihayetsiz bir hazzın raşeleri ve *dişlerini bir ceylanın etine geçiren arslanda* ne kadar derin ve şedit bir şehvetin emareleri görülürse kadınlar da lâalettayın her hangi bir erkeği kendilerine ram etmekte o kadar büyük bir **haz ve neşat duyarlar** (Karaosmanoğlu 1922a: 85, Yazar anlatıcı).

-Dünyada kadın kadar berbat bir *mahlûk* var mı? (Karaosmanoğlu 1922a: 251, Faik).

-Bakınız, şunlara bakınız; *sarışın, siyah ve beyaz yılanlar* ki etrafımızda **kıvrana kıvrana kımıldanıyorlar** (Karaosmanoğlu 1922a: 251, Faik).

-Zanneder misiniz ki, diye sordu; bunlar hakikaten bizden, bizim cinsimizden olsunlar? Hayır, Bunlar insanlarla hayvanların haricinde, başka bir cinsten *acayıp ve korkunç birtakım mahlûkat*tır. Bizim gibi söz söylerler, tebusüm ederler ve ağlarlar, bizi anlar gibi bakan gözleri vardır. Fakat asla, asla bizden değildirler; ne damarlarında işleyen kanların ne göğüslerinin altında çarpan kalbin bizim kanımız ve bizim kalbimizle bir münasebeti yoktur. İnsanların en büyük hatası ve felaketlerimizin başlıca sebebi onları da kendimizden telakki edişimizdir. Onlara begeriyetin nısfı demişiz; onların kucağında ana diye yatmışız, onları karı diye evimize almışız; onlara maşuka diye kollarımızı açmışız, işte o zamandan beridir ki, ne vücudumuzda rahat ne evimizde sükunet ne kollarımızda kuvvet kalmış. Haberimiz olmaksızın gizli bir tarafımızdan bize sokuluvermişler, zehirlerini gizli bir tarafımızdan şahdamarlarımıza akıtıvermişler (251-252, Faik).

bu kız hep kafasıyla hareket eden bir kızdır; her hareketi bir hesap üzerinedir ve bence kadınların en müthişi işte böyledir; esasen *insan olmayan bu mahlûk* bir de akıl denilen şeyle silahlandı mı adeta *dişli, tırnaklı bir canavar* haline giriyor; kanınızla beslenmeye başlıyor ve tırnaklarını etinize geçirmek yegane huzuzunu teşkil ediyor (Karaosmanoğlu 1922a: 256-257, Faik).

Diğer romanlarda da karşımıza çıkacak olan bu tür genellemeler, tekerrür eden “kuş”, “ay”, “fahişe”, “yılan”, “kedi” gibi imajlar ve “mahlûk”, “yaratık” gibi şahsiyeti ortadan kaldıran ifadeler, zihnimizde kadınlarla ilgili değişmeyen genel bir tablo oluşturmaktadır. Bu tablo ve yazarın kişilere yanlı müdahalesi, *Kiralık Konak*’ta olduğu gibi diğer romanlarda da okurun kadınlarla ilgili olumlu ifadelere inancını engeller. Bu bağlamda Seniha’nın olumsuz etki yaratan imajlarla birlikte az da olsa masumluğu, gençliği çağrıştıran imajlarla tanıtılması, Naim Efendi’nin kendisine duyduğu güven ve bağlılık karşısında kısa süreli de olsa yaşadığı pişmanlık duyguları, kendisinin çok yönlü bir karakter olduğunu göstermez. Berna Moran, Seniha’yla ilgili olarak ara sıra karşımıza çıkan olumlu izlenimlerin, yazarın bir karakter yaratma çabasından kaynaklandığını ve derinlemesine tahliller yapılmadığı için de onun daha çok bir tip olarak karşımıza çıktığını söylemektedir (Moran 1990). Bu düşünce bir bakıma doğru olabilir, fakat kullanılan imajların ve genellemelerin büyük bir kısmının yazar anlatıcının bakış açısından verilmesi, bizi Yakup Kadri’nin kadınlarla ilgili bu tür olumsuz değerlendirmeleri bilinçli olarak yaptığı sonucuna götürmektedir.

Romanda Hakkı Celis’le konuşması sırasında Seniha’nın erkeklere dair yaptığı şu genelleme, sürü olarak düşünülen kadınların aksine erkeklerin ayrı ayrı fertler ola-

rak düşünüldüğünü göstermesi bakımından ilginçtir: “Faik Beyi tanıdıktan sonra bütün erkekleri tanıdığımı zahip olmuştum. Meğer kaç bin türlü erkek varmış. İşte sen de bir erkeksin; lâkin onlardan ne kadar başkasın” (Karaosmanoğlu 1922a: 286).

Kişilerin olumlu yönlerini sıradan, fazla bir şey çağrıştırmayan, bir fener ışığı gibi yanıp sönen cılız imajlarla, olumsuz yönlerini ise oldukça çarpıcı, alışılmamış, çağrıştırdığı vahşi tablolarla, insana ürküntü veren imajlarla ortaya koyan Yakup Kadri'nin asıl burada, yani çirkinlikleri estetik bir kalıba döktüğü kısımlarda büyük olan sanatı yakaladığını söyleyebiliriz³. Şehvî arzuları ön plana çıkarılan, ferdî ve manevî yönleri silinen ve olumsuzlaştırılan kadınlar genellikle maddede takılı kalan görsel ve hareketli imajlar vasıtasıyla bütün canlılıklarıyla gözümüzün önünde tecessüm ederken, erkekler -Naim Efendi, Hakkı Celis, Ahmet Celâl gibi hakim kişilerde bile- düşünen, acı çeken, toplumun dettleriyle haşır neşir olan, fakat bedenleri olmayan flu kişiler olarak kalırlar. Bu kişilerin tanıtımında görsel ve hareketli imajlar yerine statik ve psikolojik imajların hakim olmasını, onların sosyal cepheleleriyle ve trajik durumlarıyla açıklamak mümkündür. Kısmen *Sodom ve Gomore*'de Gerald Jackson Read, *Yaban*'da İsmail gibi olumsuz kişilerde görsel imajlara başvurulmuştur, fakat bunlar hem çok az hem de kadınlarda görüldüğü gibi yoğun ve çarpıcı değildir. Kadın ya da erkek olsun daha çok fizikî yönleriyle ortaya çıkan, fikrî ve hissî endişelerden uzak kişilerin bize bazan züppe bazan da komik gelmelerinde ve acıma duygumuzu uyandırmamasında, psikolojik yönleriyle ortaya çıkan kişilerinse trajik bir hava yaratmalarında Bergson'un şu düşüncesinin yüksek payı olsa gerektir:

“... tragedya ozanları dikkatimizi kahramanlarının somutluğu üzerine çekebilecek şeylerden kaçınmaya özen gösterirler. Beden kaygısı işe karıştırmı komiğin de işe sızmasından korkmalıdır. Bu nedenledir ki tragedya kahramanları ne yer ne içer ne ısınırlar; hatta olabildiğince oturmazlar. Bir tiradın ortasında oturmak bir bedene sahip olunduğunu anımsamak demektir.” (Bergson 1996: 33-34)

Yakup Kadri, *Kiralık Konak*'ta, çöken bir imparatorluktan ulus devlete geçiş sürecindeki çürümeye yüz tutmuş, dejenere olmuş kurum ve değerleri konak, apartman gibi nesnel unsurlarda somutlaştırırken *Nur Baba*'da bazı kişi ve kurumlar tarafından sömürülen dinî değerlerle birlikte yaşanan ahlâkî çöküntüyü bir beктаşi tekkesi etrafında gözler önüne sermiştir. Necdet Bingöl, Fransız realist ve naturalistlerinin Yakup Kadri'nin romanlarındaki tesirlerini ortaya koyduğu çalışmasında şahısların oluşumunda hakim ve belirleyici olan “iradesizlik” ve “ihtiras” kavramları üzerinde durur (Bingöl 1944). *Nur Baba*'nın vakasının ve bazı kısımlarının yazılışının *Kiralık Konak*'tan daha önceye dayandığını düşünürsek⁴ gerek kişiler ge-

³ René Wellek ve Austin Warren, *Bosanquet'in Three Lectures on Aesthetics* adlı eserinde “karışık”, “gerilimli” ve “çerçevesi geniş” olması dolayısıyla “zor güzellik”i “kolay güzellik”ten ayırdığını belirttikten sonra bu farkın bugün için “kolay işlenebilen malzemelerden (ses ahengi, göze hoş gelen görsel imajlar, “şairane konu”) elde edilen güzellik ile işlenmeye elverişli olmayan malzemelerden (acı verici, çirkin, didaktik, yarara dönük şeylerden) zorla çıkarılan güzellik arasındaki fark” şeklinde ifade edilebileceğini ve bundan hareketle “zor güzellik”in “kolay güzellik”ten daha üstün olduğunu söylerler (Wellek-Warren 1993: 219).

⁴ Yakup Kadri hatıralarında 1911'den 1916'ya kadar Yahya Kemal'le geçirdiği yıllardan anekdotlar sunarken bir ara Çamlıca'daki Beктаşi tekkesine devam ettiğini, *Nur Baba*'nın bazı müsveddelerini o sıralar kaleme aldığını belirtmektedir (Karaosmanoğlu 1969: 167).

rekse zaman ve mekân ile dönemin siyasî ve sosyal değişiklikleri arasında görülen bazı paralellikleri tespit etmek mümkün olacaktır. Sonuna kadar masum ve hassas kalacak olan Nigâr, yalısındaki yaşantısı, çocukları, evliliği, yani geçmişten getirdikleriyle temiz bir yaşam sürerken dış etkenlerden ve kadınlık mizacından gelen bazı dürtüler onu harekete geçirmiş ve istemdişi bir bataklığa sürüklemiştir. İradesizliği ihtirasına baskın gelen Nigâr, sonuna kadar koruduğu hassasiyeti ve aldatıldığını anladıktan sonra yaşadığı mistik aşkla Seniha'dan ve Leyla'dan ayrılmaktadır.

Vaka zamanı *Nur Baba*'dan daha sonraya dayanan *Kıralık Konak*'ta lüks ve rahatın geçmişte kaldığı, siyasî ortamın gerginleştiği, Çanakkale Savaşı'nın kıvılcımlarının belirdiği bir döneme girilmiştir. Burada da vaka, *Nur Baba*'da olduğu gibi yaz mevsiminde başlar, fakat mekân olarak yalı değil, kış mevsiminde oturulması gereken konak seçilmiştir. "Naim Efendiler bu yaz Kanlıca'ya taşınmadılar" (Karaosmanoğlu 1922a: 1, 9) ifadesinin romanda iki yerde kullanılması oldukça anlamlıdır. İlkinde Naim Efendi ve ailesinin o günlerde pek çok ailede görüldüğü gibi maddî sıkıntıya düştükleri vurgulanırken, ikincisinde gençlerin konakta alafrağa eğlencelere daha yakın olacakları belirtilmiş ve böylece yeni yaşama tarzını simgeleyen apartmana biraz daha yaklaşılmıştır. Eski değerleri sürdürmekte ısrarcı olan, kötürüm bir hastadan öteye gidemeyen Naim Efendi'nin dışında Seniha için beyaz ve temiz kalacak hiçbir şey yoktur. Seniha'nın bize pek inandırıcı gelmeyen ve üzerinde çok az durulan insanî taraflarını da sadece Naim Efendi'yle ilişkilendirebiliriz. Nitekim alafrağa bir hayat arzulayan babasının, konaktan apartmana taşınma kararıyla bu beyaz kıvılcımlar da çabucak sönmürecektir.

Sodom ve Gomora'de ise Leyla, itilaf devletleri tarafından paylaşılmış "bizansvari" bir şehir olan İstanbul'da, içlerinde Naim Efendi gibi bir kişinin bile bulunmadığı bir aile ortamında hiçbir acıma duygumuzu uyandırmayan, tamamen sefil bir hayat yaşayacaktır. *Kıralık Konak*'ta konak ve apartman gibi sadece iki mekânda karşımıza çıkan züppe ve alafrağa kişilerin bu romanda, İstanbul'un değişik semtlerindeki pek çok mekâna yayılarak işgal kuvvetleri mensuplarıyla sapık eğlencelere daldıklarını görmekteyiz⁵ Artık burada, manevî havasıyla eskiyi temsil eden konak, yerini apartmanlara ve sapık zevkler için yeniden düzenlenmiş, uhrevî havası yok edilmiş yapılara bırakacaktır. Elbette böyle bir süreçte iradesiz, yaşlı, harekete geçemeyen, kendisini yıpratıcı olayların gidişatına bırakmış Nigâr Hanım, Naim Efendi ve bunlarla bütünleşen yalı ve konak, yerini tamamen arzuların peşinde sürüklenen, geçmiş ve gelecek endişesinden uzak Senihalara, Leylalara, Servet Bey, Sami Bey gibi züppe, hain kişilere ve yine bunlarla bütünleşen apartmanlara bırakacaktır.

Nigâr başlarda otuzuna yaklaşmış, oldukça zeki, münevver, iki çocuk sahibi bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir sene önce kocası sefir olarak Madrid'e gitmiş

⁵ Berna Moran "Alafrağa Züppeden Alafrağa Haine" başlıklı makalesinde, Ahmet Mithat, Re-caizade Mahmut Ekrem ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eserlerindeki züppe tiplerin Yakup Kadri ve Peyami Safa'nın romanlarında kültürel ve siyasî değişimlere paralel olarak hain tiplere dönüştüklerini belirtmektedir (Moran 1990). Benzer şekilde, Yakup Kadri'nin romanları içinde de daha çok eğlenceleriyle, züppece davranışlarıyla ön plâna çıkan ilk romanlardaki alafrağa kişilerin son romanlarında -özellikle *Panorama*'larda- komisyon, rüşvet arak ülkenin sömürülmesinde yabancı şirketlerle işbirliği yapan hain kişilere dönüştüklerini görmekteyiz.

olan bu kadın, çocukları ve annesiyle birlikte babasından kalan Kanlıca'daki yalıda sessiz ve sakin bir hayat yaşamaktadır. İçinde bulunduğu muhit ve kişiliğindeki dinginlik ile daha sonra intisab edeceği bütün ahlâkî değerlerini alt üst eden Bektaşî tekkesi arasında tam bir tezat vardır.

Romanda kullanılan imajlar sayesinde canlılık kazanan kişiler Nigâr, Nur Baba ve Ziba'dır. *Kiralık Konak*'taki Hakkı Celis'in benzeri olan Macit ise belli belirsiz "garip bir gölge" (Karaosmanoğlu 1922b: 58, Macid) olmaktan öteye geçememiştir. Burada Yakup Kadri'nin hiciv oklarını Nur Baba'yla birlikte Bektaşî tekkesi etrafındaki kişilere yöneltmesi ve zaman zaman bakışların Nigâr'la Nigâr'ın halası Ziba arasında geliş gidişi, dikkatin birden fazla kişi arasında parçalanmasına sebep olmuştur. *Kiralık Konak*'ta gözlemlediğimiz gibi burada da imajlar Nigâr'ın aleyhine gelişen olay örgüsüne paralel olarak bir değişim göstermektedir. Romanın başından sonuna kadar "bir ihtiyar aşüfte" (Karaosmanoğlu 1922b: 55, Nigâr), "kükremiş bir pars" (Karaosmanoğlu 1922b: 92, Macit), "dişi bir kaplan" (Karaosmanoğlu 1922b: 93, Macit) olarak karşımıza çıkan Ziba ise Nigâr'ın saf ve masum tarafını ortaya çıkarmada bir mukayese karakteri konumundadır.

Kiralık Konak'ta yaptığımızdan farklı olarak burada, imajları tek tek göstermek yerine özellikle diğer romanlarda da karşımıza çıkan tekerrür eden imajlar üzerinde duracağız. Öncelikle imajların Seniha'da olduğu gibi yoğun olmadığını, dikkatin çoğu zaman Nur Baba'ya ve tekkedeki diğer kişilere yöneldiğini söylemekte yarar vardır. Romanın ilk kısımlarında Seniha için kullanılan "kuş" ve "çocuk" imajının Nigâr için de kullanıldığını görmekteyiz. Bu kısımlarda daha çok Macit'in bakışı hakimdir:

Ben bilirim; senin ruhun tıpkı *başını kanadının altına sokmuş bir kuş* gibidir. Harice karşı o kadar örtülü, o kadar saklı durursun ve hayat namına yalnız kendi kalbinin darabanını **dinlersin**. Biraz **açılсан**, biraz **kımıldansan**, biraz **uçsan**... (Karaosmanoğlu 1922b: 58).
Sen *beyaz ve korkak bir pervanesin*, Nigâr abla! (Karaosmanoğlu 1922b: 58).

İlerleyen sayfalarda Nur Baba'nın tuzağına düşen Nigâr kanatları kesilmiş bir güvercine benzetilecektir:

Bununla beraber, iddia olunamaz ki haddi zatında ağır başlı ve iradesiz bir kadın olan Nigâr Hanım, *bembeyaz kundaklar içinde, yeni doğmuş bir çocuk sükûtuyla uyuyan* hayatını kendi tabiri üzere bin türlü ihtirasın, bin türlü çırağ gibi yandığı bu muhitin isli ve bulanık gerdişine bırakıvermek cesaretini yalnız bu gibi havai sevaikin tesiri altında bulabilmiş olsun; hayır, bugün Nigâr Hanımı *kanatları kesilmiş bir güvercin* teslimiyetiyle Nur Baba'nın girift, kızıl postu üstüne düşüren şey bunların hiçbiri değildir. Bu güvercin oraya kör bir kaza kurşununun darbesiyle ta kalbinden mecruh olarak düştü (Karaosmanoğlu 1922b: 66-67, Yazar anlatıcı).

Seniha'da karşımıza çıkan masumiyeti, gençliği, aydınlığı çağrıştıran imajlara Nigâr'da da rastlanmaktadır:

Berrak gözlerinin eski ifadesi silindi. Eskiden, pek eskiden değil, bir kaç

YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN ROMANLARINDA
KADIN KARAKTERLERİN ANLATIMI

ay evvel, benim için beyaz bir ruha *lekesiz bir ayna* olan şeffaf çehresini *müz' iç bir muamma bulutu* kapladı (Karaosmanoğlu 1922b: 70, Macit). Yarı can sıkıntısı, yarı tecessüs, yarı inat ile hatıra sığmaz derecede garip bir harekette bulunmuş; renksiz, kokusuz, fakat *berrak bir mâyi' ile dolu billur bir kadehe benzeyen hayatını*, durup dururken, yarı can sıkıntısı, yarı inat, yarı tecessüsle müteaffin bir *çirkefe* batırıp çıkarmış ve bundan marazi bir zevk duymuştu (Karaosmanoğlu 1922b: 101, Nigâr).

Burada da karşımıza çıkan olgun meyva imajı, Seniha'da olduğu gibi shevî arzuları, tehlikeyi, yasağı çağrıştırmaktadır:

Nigâr Hanım, gittikçe susayan Nur Baba için bütün manasıyla **bir olmuş meyva** haline geldiği zaman kışın ilk yağmurları düşmeğe başladı (Karaosmanoğlu 1922b: 122, Yazar anlatıcı).

Ara sıra tekrarlanacak olan çocuk imajıyla onun masum tarafının henüz kaybolmadığı sezdirilmek istense de ilerleyen kısımlarda karşımıza çıkan “aşüfte” ve “yılan” imajıyla Nigâr Hanımı da kadınlarla ilgili o genel tablo içerisine yerleştirmek kaçınılmaz olacaktır:

Bir saat geldi ki *ağırbaşlı beyaz muhibbemi* artık hiç tanımaz oldum: Bu, bütün tavırlarıyla sarhoş, şuh ve *aşüfte bir kadın...* Acaba her kadının benliğinde böyle doğmak için fırsat bekleyen *rüşeym halinde bir fahişe* mi saklıdır? (Karaosmanoğlu 1922b: 91, Macit).

Benliğinin kökünde zaman zaman *siyah bir yılan* gibi kıvranan şeamet-alûd bir hissikablelvuku vardı. Her an için, kendini bir felakete maruz sanıyordu. Fakat çok sürmüyor, ruhunun bütün bu karanlığı ani bir neşe içinde eriyip gidiyordu (Karaosmanoğlu 1922b: 106, Yazar anlatıcı).

Yalnız Nigâr'la Seniha arasında gözardı edemeyeceğimiz önemli bir fark vardır: Nigâr ağa düşmüş olan bir “ürkek şikâr” (Karaosmanoğlu 1922b: 71, 119), Seniha ise “şikârını bekleyen bir tazı” konumundadır. Kullanılan imajların niteliğinden de anlaşıldığı üzere Nigâr, Seniha'ya göre oldukça masum bir aşk yaşamış ve aldatıldığının farkına vardıktan sonra bile kişiliğindeki hassasiyetten pek bir şey kaybetmemiştir. “Bembeyaz kundaklar içinde, yeni doğmuş bir çocuk sükûnetiyle uyuyan hayatı”, “müz' iç bir muamma bulutu” gibi psikolojik çağrışımı fazla olan imajlar ve “kalbinin darabanını dinlersin”, “uyuyan hayat”, “kalbinden mecruh olarak düştü” gibi hareketten ziyade durağanlığı ifade eden statik eylem grupları, ondaki iradesiz, masum, uyuşmuş ruh halini göstermektedir. Ayrıca *Kiralık Konak*'ta Seniha için kullanılan imajların çoğu yazar anlatıcının bakışından verilirken burada yazar anlatıcının yanı sıra Macit'in bakışının da hakim olmasını, Nigâr'a yönelik kullanılan hicvin dozunun düşük olmasına bağlayabiliriz.

Nur Baba'da da kadınların şahsiyetlerini silen ve onlara olumsuz özellikler yükleyen genellemeler yer almaktadır. Aşağıya verdiğimiz ilk üç genelleme Nigâr'dan, dördüncüsü ise Nur Baba'nın son gözdesi olan Süheyla'dan yola çıkılarak yapılmıştır:

Ancak bugünün takarrürü üzerinedir ki her kadının, hatta genç yeğeni Nigâr Hanım gibi donuk ve iradesiz kadınların bile senelerce kendi göğsünde *bir yılan* gibi kimildanan, burkulan o ateşin inat ve kıskançlık damarıyla

mücehhez bulduklarını anladı. Nigâr Hanım'da ihtimal şimdiye kadar uyuşmuş bir halde kalan böyle bir damara bastığını sezerek buna karşı yegane çarenin yine soğuk bir lakaydiden başka bir şey olamayacağını düşündü (Karaosmanoğlu 1922b: 67, Macit).

Bir saat geldi ki ağırbaşlı beyaz muhibbemi artık hiç tanımaz oldum: Bu, bütün tavırlarıyla sarhoş, şuh ve aşüfte bir kadın... Acaba her kadının benliğinde böyle doğmak için fırsat bekleyen *rüşeym halinde bir fahişe* mi saklıdır? (Karaosmanoğlu 1922b: 91, Macit).

Nigâr Hanım gibi nermin tabiatlı kadınlar böyle ağlamaktan haz alırlar. Onlar için erkeğin haklı veya haksız her türlü sitemi, her türlü tahakkümü doyulmaz bir lütuftur. Ruhları, erkeğin üflediği işkence ve ceza ateşinde beslenir, neşv ü nema bulur. Onlarda ukubet hissi, cinsiyetlerinin tâ köküne sarılmış *munis ve sevimli bir yılan*dır; bu yılanın ara sıra başını kaldırıp mevcudiyetlerinde pek esaslı bir noktayı gıcıklaması onlar için derin ve a'mâ bir ihtiyaçtır. Denilebilir ki bu kadınlar hissetmeyerek, bilmeyerek doğdukları günden beri daima mağlup, daima mahcup kalplerinde. Havva'nın ezeli günahını ve bu günahın ezeli nedametini taşırlar (Karaosmanoğlu 1922b: 119, Yazar anlatıcı).

Gül kuru su krepe esvabının açık yakası içinden mücessem bir musiki bestesi halinde uzanan nazenin boynu, güneşin son ziyalarıyla pembeleşmiş sular arasında kımıldayan kuğuların boyunlarını hatırlatıyordu. Bu kız o kızlardan biri idi ki, insan en yabıs, en yanık zamanında bile yüzüne bakarken bir yaz günü bir suyun kenarına varmış gibi gönlünde tatlı bir taravet ve acayip bir zindelik hisseder. Esasen her taze bakirede böyle berrak bir su hali yok mudur? Ve her *su gibi* bakireler de oynak ve hain değil midir? En rakid buldukları zamanda bile biraz sonra ne olacaklarını bilemezsiniz. Sizi birdenbire bir *alev* gibi kaplamaları veya bir *sel* gibi alıp götürmeleri ihtimali vardır. Bütün kuvvetlerini taşıdıkları sırdan alırlar. Kendileri için bile çıplak olmayan vücutları gözümüz önünde serapa soydukları vakitlerde de yine örtülü kalır ve aşkın kudretini henüz denemedikleri için âşık mukavemetleri müthiştir. Bir genç kızın göğsündeki sertlik *mermerde* var mı? (Karaosmanoğlu 1922b: 150, Yazar anlatıcı).

Yalnız bir yerde, Nur Baba'yla Süheyla'nın evlenip Nigâr'ın yalnızlıktan kendisine teselli aradığı bir anda insanlarla ilgili bir genellemeye gidildiğini görmekteyiz. Burada ıztırap çeken, dünyevî bir aşktan mistik bir aşka yükselmiş bir kadının ruh hali söz konusu olduğu için yapılan genellemede de felsefî, mistik bir boyut söz konusudur:

İnsanın kalbi ne naçiz bir çocuk oyuncuğu ve aynı zamanda ne kadar müthiş bir uçurumdur. Bazan bir büyük keder içinde dünyanın hiç bir saadeti, hiç bir zevki, hiç bir neşvesi bizi teselliye kadir değildir; bazan yine aynı derecede bir keder içinde bir his, bir söz, bir bakış, bir hareket, bir tebessüm halasımıza değilse bile sabır ve tahammülümüze medar olabilir (Karaosmanoğlu 1922b: 161, Yazar anlatıcı).

Kronolojik olarak düşündüğümüzde *Nur Baba*'dan sonra *Hüküm Gecesi*'ni ele almamız gerekmektedir. Ancak biz kadın kişilerdeki benzerlikler bakımından *Kiralık Konak* ve *Nur Baba*'nın bir devamı gibi düşündüğümüz için *Sodom ve Gomora*'yı öne alacağız.

I. Dünya Savaşı sonrası İtilaf Devletleri tarafından işgale uğramış olan İstanbul'un söz konusu günlerdeki karmaşasını ortaya koyan *Sodom ve Gomore* zengin ve renkli kişi kadrosuyla, çarpıcı imajlarıyla dikkati çekmektedir. Tamamen yozlaşmış, millî bilinçten uzak, alafranga hayat tarzlarıyla, sapık ilişkileriyle adeta birbiriyle yarışan pek çok milletten insan tek bir mekânda biraraya getirilmiş ve içlerinden yalnız Necdet kurtuluşa ererek, diğerleri tıpkı Kutsal Kitap'ta yazıldığı gibi lânetlenmiştir⁶.

Nur Baba ve Kiralık Konak'ta, henüz kaybolmamış bazı insanî ve sosyal değerlere paralel olarak vaka zamanının yaz mevsimiyle başladığını daha önce belirtmiştik. Daha da kötüye gitmiş olan siyasî ortamla ilişkili olarak *Sodom ve Gomore*'nin kış mevsimiyle başlaması oldukça anlamlıdır. Necdet'in ilk sayfalarda, "Onun çehresi bu soğuk ve solgun kış ayının çehresi gibi camid ve muammalıdır" (30) diyerek Leyla'yı, Nigâr'ın ve Seniha'nın iç açıcı tazeliğinden ve masumiyetinden uzaklaştırdığını görmekteyiz. Gerçekten de Leyla etrafında gelişen olay örgüsüne ve buna paralel olarak kullanılan imajlara baktığımızda daha romanın başlarında o, etrafındaki erkekleri yakıp kavuran bir afettir ve onun, üzerinde durduğumuz Seniha ve Nigâr gibi masum bir tarafı da yoktur. Leyla'yla ilgili olumlu imajlar ondaki değişimden ziyade gençliğinden, güzelliğinden, aldatıcı tavırlarından kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte şehvî arzuların esiri olan bu kadının bir felakete doğru sürüklenişini, onun itibardan düşmesine sebep olan olayların beraberinde, hakkında kullanılan imajlara bakarak takip edebiliriz.

Seniha'nın tanıtımında yazar anlatıcının, Nigâr'ın tanıtımında hem yazar anlatıcının hem de Macit'in bakışı hakimken *Sodom ve Gomore*'de yazar anlatıcının yanı sıra iki kişinin, Necdet ve Gerald Jackson Read'ın gözünden Leyla'yı tanıma fırsatını buluruz. Farklı bakış açılarının kullanılması sebebiyle aslında Seniha ve Nigâr'dan daha snob ve ihtiras yüklü olan Leyla zaman zaman birbirine zıt unsurlarla tanıtılmıştır, fakat burada aldanan okur değil, Leyla'yı başka türlü görmek isteyen erkek kişilerdir.

Aydınlığı çağrıştıran imajlarla Leyla'nın aldatıcı, sinsi tarafını ortaya çıkaran imajların bir arada kullanılması aslında ondaki ruhsal durumun hiç değişmediğini göstermektedir:

Onun çehresi dünyanın ne tarafına gidilse yine görülen bu ayın eşidir. Başumuzu kaldırıp bakmasak bile onun aksini daima yerde görürüz. Beyaz ve sinsî gölgesi bizim vücudumuzun ağıdır. Nereye gitsek bir ateşten gömlek gibi onu derimizle beraber götürürüz!

Necdet demin nefes nefese koşarken korktuğu *afetten* uzaklaştığına zahib oluyordu. Halbuki, o bu afeti *bir od* gibi sırtında taşımaktadır. O koştukça bu od **daha ziyade alevleniyor, her kıvılcımı bir ayrı ateş kesiliyor** (Karaosmanoğlu 1928: 30, Yazar anlatıcı).

O kadar halis ve musaffa bir hale gelirdi ve bir küçük kız yumuşaklığı, tatlılığıyla sanki *bir menba suyu* gibi kalbe akmasını bilirdi.

İşte Necdet, Leyla'nın herkese bir *koyu somaki kadar sert ve mücella*

⁶ Sodom ve Gomore'nin şahıs kadrosuyla ilgili olarak daha detaylı bilgi için bkz. İnci Enginün "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Sodom ve Gomore'sinde Yabancılar" (Enginün 1992).

görünen güzelliğini böyle bir yudum mayı' halinde böyle bir safiyet ve ismet damlası halinde tatmıştı (Karaosmanoğlu 1928: 36, Yazar anlatıcı). O seneki Rus modasına göre bir hamam tülbendi tarzında sımsıkı, kısıktırak bağlanmış açık kurşunî baş sargısının bir avuç içi gibi çıplak bıraktığı *üzünde serin ve berrak bir şafak anının taraveti* vardı. Buna mukabil Leyla'nın yüzü sıcak bir yaz gecesinin bütün hummalarıyla mahmul gibiydi. *Geniş ve beyaz tebessümlerinin göz alıcı iltimâatına rağmen tatlı karanlığı dağılmayan bu çehrede* sanki her gölge bir ihtirasın iziydi ve başına sardığı açık tahinî kumaşın üstünden sarkan aynı renkteki uzun tülün ucuyla sanki bu ma'yûb şeyleri örtmeye çalışıyordu (Karaosmanoğlu 1928: 105, Yazar anlatıcı).

Diğer romanlarda görülen “çocuk” imajı burada da karşımıza çıkmaktadır, yalnız Leyla'nın durumuna ve bakış açılarının değişmesine göre bu imajın mahiyeti de değişmektedir. Söz gelişi o, “bir şımarık çocuk tavrıyla” (Karaosmanoğlu 1928: 78, Yazar anlatıcı) Necdet'in küskün ve asık yüzünden öpmektedir. Gerald Jackson Read onu zaman zaman bir çocuk gibi masum bulur (Karaosmanoğlu 1928: 137). Yine hastalandığında yüzünde “bir çocuk gülüşü” belirir (Karaosmanoğlu 1928: 271, Yazar anlatıcı). Romanın son sayfalarında karşımıza çıkan “bütün vücudunda bir kırılmış bebek hali” (Karaosmanoğlu 1928: 342, Yazar anlatıcı), “bir kimsesiz çocuk gibi” (Karaosmanoğlu 1928: 343, Yazar anlatıcı) tanımlamaları ise Leyla'nın samimiyetten uzak, her zamanki gibi karşısındakiyle oynayan sahte yüzünü göstermektedir. Oysa Necdet artık bu görünüşe aldanmayacaktır.

Romanın geneline kış mevsimi ve buna paralel olarak ihtirası, cinselliği, acımasızlığı temsil eden kırmızı ve siyah renkler hakimdir. Seniha'nın yeşil gözleri, ara sıra içinde kımıldayan insanî hisler ona, yaramazlık yapsa bile affedilebilir bir çocuk masumiyeti verirken Leyla'nın sık sık vurgulanan “teninin o emsalsiz kadifelenmiş esmerliği” (Karaosmanoğlu 1928: 8, Gerald Jackson Read), “karanlıkta iki siyah elmas gibi parıldayan gözleri” (Karaosmanoğlu 1928: 72, Yazar anlatıcı), “bütün günah ve sefahat gecesinin karanlığı”nın toplandığı dolaşık ve karışık siyah saçları (Karaosmanoğlu 1928: 140, Gerald Jackson Read), “uzun, siyah, kıvrırcık kirpikleri” (Karaosmanoğlu 1928: 160, Yazar anlatıcı) ve içinde bulunduğu kırmızı bir aydınlık (Karaosmanoğlu 1928: 192, 200), Necdet'le sevişirken derilerinden sızan kan damlaları (Karaosmanoğlu 1928: 152), esmer teninin üstünde bir alevin aksi gibi duran kızıl renkli rubası (Karaosmanoğlu 1928: 248) ondaki dizginlenemeyen şehvî arzuların ve ihtirasların tehlikeli boyutlara varacağını haber vermektedir.

“Kuş” imajı ise genellikle Leyla'nın etrafındaki insanlar tarafından terkedildiği, yalnız kaldığı anlarda ortaya çıkmaktadır. Çok az kişinin katıldığı, tam bir fiyaskoyla sonuçlanan partiden sonra Leyla “iki elini *vahşi bir kuşun pençeleri* gibi kızıl rubanın yakasına geçirerek narin ipeği, bir hamlede **parça parça**” eder (Karaosmanoğlu 1928: 258, Yazar anlatıcı) ve yüzükoyun yere yığılarak “bir *pelikan kuşunun feryadını* andıran bir sesle **haykırıp kıvranmaya**” başlar (Karaosmanoğlu 1928: 259, Yazar anlatıcı).

Yine İstanbul'da işgal kuvvetlerinin çekilip gittiği, Anadolu'dan zafer haberlerinin geldiği günlerde -ki o da henüz Avrupa'dan yeni dönmüştür- Leyla'nın çevresine ne kadar yabancılaştığı ve yalnız kaldığı yuvasına sinmiş “kuş” imajıyla verilmiştir:

YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU'NUN ROMANLARINDA
KADIN KARAKTERLERİN ANLATIMI

Leyla bir bora esnasında yuvasının içine büzülüp kalmış bir kuş gibi babasının evinde sinmiş oturuyor, hatta başını pencereden dışarıya bile uzatmıyordu (Karaosmanoğlu 1928: 336, Yazar anlatıcı).

Özellikle *Kıralık Konak*'ta karşımıza çıkan "şeytan", "kedi", "mermer" imajlarının Leyla için de kullanıldığını görmekteyiz:

Acaba bu genç kız kendisini igva' için *insan şekline girmiş bir şeytan* mıdır? (Karaosmanoğlu 1928: 140, Jackson Gerald Read).
Ve bir *yabanî kedinin* şikarının üstüne atılmazdan evvelki fiâl ve raşân hareketliliği içinde pusuya yatmış bekliyordu. Lâkin şikâr ormanın en kesif köşelerinde dolaşıyor ve bu müterreddi *salon kedisi* artık oralara kadar sokulmanın yolunu bulamıyordu (Karaosmanoğlu 1928: 340, Yazar anlatıcı).
genç adamın ağuşunda kaskatı *bir heykel* gibi kaldı (Karaosmanoğlu 1928: 346, Yazar anlatıcı).

Yakup Kadri üzerinde durduğumuz *Kıralık Konak*'ta konak, *Nur Baba*'da ise Bektaşî tekkesini ele alarak iki üç kişi etrafında dejenere olmuş değerleri irdelemişti. *Sodom ve Gomore*'de ise İstanbul adeta dört bir taraftan yağmalanmış bir şehirdir ve buna paralel olarak üzerinde durulan yabancı ve yerli kişiler de bütün insanî değerlerini yitirmiş bir kalabalıktan ibarettir. Örneklerden de anlaşıldığı üzere artık burada, Nigâr ve Seniha'da az da olsa bir iç çatışmayı yakalayabildiğimiz, zaman zaman onların ruhlarına sızma imkânı bulabildiğimiz statik ve psikolojik imajlar ve olumlu izlenimler, yerini sadece sefil bir kabuktan ibaret olan ve içlerini kesinlikle dolduramadığımız çağrışımı fazla olmayan görsel imajlara ve hareket imajlarına bırakmıştır.

Sodom ve Gomore'de Leyla'yla hemen hemen aynı monden hayatı paylaşan bir başka kadın ise Madam Cimpson'dur. Türk tabiyetinde olmaktan utanan bu kadın Suriyeli bir katoliğin kızıdır. Gerald Jackson Read her ikisinin de sevgilisi olur, her ikisi de İngiliz sevgililerinden sonra Fransız ve Amerikalı subaylarla düşüp kalkmaktan, eğlencelerde birbirleriyle yarışarcasına boy göstermekten geri kalmazlar. Ancak Madam Cimpson her ne amaçla olursa olsun sonunda eski nişanlısının ayaklarına kapanan Leyla gibi zayıf ve çaresiz bir duruma düşmez. Tıpkı iradesizliğinin kurbanı olan Nigâr'ın karşısında yer alan Ziba gibi o da ihtiraslarının kurbanı olan Leyla'nın karşısında sırf şehvetten, maddeden, kötülükten ibaret olan, bir çöküşün sıkıntısını dahi yaşamayan bir kişidir. Leyla'yla karşılaştırıldığında Madam Cimpson, hemen hemen hiç bir olumlu çağrışımı olmayan, daha çok kadınlarla hakkındaki genellemelerde görülen imajlarla tanıtılmıştır:

O kanlı dudaklarının arasından *o beyaz, iri ve sıcak dişleriyle gülüyordu* (Karaosmanoğlu 1928: 15, Yazar anlatıcı).
Bir heykelin bacaklarını andıran uzun ve sert bacakları kalçalarından itibaren *bir mermer katılığıyla geriliyor* ve elleri *bir yırtıcı kuşun pençeleri* gibi etrafında **parçalayacak şeyler arıyor** ve bu galeyan esnasında parmaklarının keskin ve sivri uçlarını muttasıl Major Will'in yumuşak ensesine **saplıyordu** (Karaosmanoğlu 1928: 134, Yazar anlatıcı).
İnce bir kürklü mantoya sarılmış bu iri kadında *kafesinden boşanmış bir dişi pars* hali vardı (Karaosmanoğlu 1928: 137, Yazar anlatıcı).
İngiliz zabitelerinden arta kalan, fakat nefaset ve taravetinden hiçbir şey

kaybetmeyen bu *cennet taamının* ikinci sınıf fatihler ordugâhına bu nabe-hengâm düşüşü, İtalyanlarla Fransızlar arasında adeta yeni bir ganimet tak-simi gibi heyecanlı bir hadise oldu (Karaosmanoğlu 1928: 162, Yazar an-latıcı).

Bu akşam da ne kadar tatlı görünüyor. Ağzı hemen *suları akmaya müheyya bir olgun meyva* gibidir (Karaosmanoğlu 1928: 213, Bir davetli).

Gerdanına *bir mermer heykelin taravetli ve serin salabeti geldi*. (Karaosmanoğlu 1928: 230, Yazar anlatıcı).

Bu romanda, kadınlarla ilgili genellemelerden ziyade bazan Necdet'in bakışından İngilizlere dair bazan da Gerald Jackson Read ve George Marlowe'un bakışından Türklere dair olumsuz genellemeler yapılmıştır.

Sodom ve Gomore'den önce kaleme alınan *Hüküm Gecesi* ve diğer romanlar gerek konuları, gerekse kişileri bakımından üzerinde durduğumuz üç romandan oldukça farklıdır. Olay örgüsünün erkek kişiler etrafında geliştiği bu romanlarda dikkat, artık kişilerden ziyade değişen siyasî ve sosyal meselelere çevrilecektir. Henüz kadınlarda bir bilinçlenme süreci yaşanmasa da erkek kişilerde, Hakkı Celis ve Necdet örneklerinde olduğu gibi ferdî boyutta kalan silik kişilikler, yerini sosyal endişelerle ön plâna çıkan ve siyasî gidişatın bilincinde, mücadeleci kişiliklere bırakacaktır. Bununla ilişkili olarak *Hüküm Gecesi*'nde olayların büyük bir kısmını, dönemin sos-yal ve siyasî yapısını değerlendirme bilincine sahip olan Ahmet Kerim'in bakışından, *Yaban*'da ise kahraman anlatıcı konumunda olan Ahmet Celâl'in bakışından takip ederiz. Daha çok siyasî gerçeklere bağlı kalınarak kaleme alınan, kurgudan oldukça yoksun olan bu romana bir renk katmak için araya sıkıştırıldığını düşündüğümüz Ahmet Kerim'in gönül ilişkileri oldukça silik ve başarısız bir şekilde verilmiştir. Burada karşımıza çıkan iki kadından birisi, Ahmet Kerim'in başta ilgi duymasına rağmen bir oyuna geldiğini anlayınca uzaklaştığı Samiye, diğeri ise ar-kadaşlarıyla gittiği bir barda tanıştığı Rum kızı Despina'dır. Sosyal meselelerin ön plâna geçip kadın kişilerin gölgede kaldığı bu romanda imajların da oldukça si-likleştiğini görmekteyiz. Kadınlarla ilgili olumsuz tutumun aksine bu romanda Sa-miye, muhtemelen yazarın kadınlarla ilgili olumsuz bakışının yumuşamasına paralel olarak hatasının bedelini intiharla ödeyen, iyi kalpli, gerçekten seven bir kız olarak tanıtılmıştır:

“Keklik gibi” (Karaosmanoğlu 1927: 117, Ahmet Kerim), “henüz buluğa ermiş bir fidan kız” (Karaosmanoğlu 1927: 118, Ahmet Kerim), “kafesli odaların içinde bir yaralı kuş” (Karaosmanoğlu 1927: 126, Ahmet Kerim), “bir alçıdan bebek” (Karaosmanoğlu 1927: 132, Yazar anlatıcı), “yaralanmış bir kuş” (Karaosmanoğlu 1927: 173, Yazar anlatıcı), “küçük fildişinden biblo” (Karaosmanoğlu 1927: 189, Ahmet Kerim), “şahin önünde ürkmüş bir güvercin” (Karaosmanoğlu 1927: 198, Ahmet Kerim) gibi çağrışımı fazla olmayan sıradan imajlarla tanıtılan Samiye'ye rağmen Despina için “fahişe” (Karaosmanoğlu 1927: 98, Ahmet Kerim), “Bizanslı prenses” (Karaosmanoğlu 1927: 100, Ahmet Kerim) gibi onun cinsel ve melez, güven vermeyen yönünü açığa çıkaran imajlar kullanılır. Samiye'nin olumlu nite-likleri yine de onun bir şahsiyet, bir birey olarak görünmesine yetmez. Kadınların şahsiyetsiz veya kimliksiz varlıklar gibi düşünüldüğünü gösteren “mahlûk” (Karaosmanoğlu 1927: 11, 20) ifadesine bu romanda da rastlarız. Ahmet Kerim'in

Despina'dan hareketle kadınlara yönelik olarak yaptığı şu genellemede "yılan" imajı tekrar karşımıza çıkar:

İşte bu akşam, kiliseden henüz çıkan bu kızda da onun için bir Bizanslı prenses hali vardı. Tenlerinde, yanık kehribar renkli bir amber macunu lezzeti sezilen o *yarı rahibe, yarı fahişe kadınlar* ki insanın içine bir akışlarında zehirle şerbetin, ilaçla illetin tesirini bir anda ika' ederler ve birer *yılan* gibi soğuk, çevik kollarının arasında kıvranan erkeğe ölümü aşk, aşkı ölüm kadar munis gösterirler (Karaosmanoğlu 1927: 101).

Orta Anadolu'da bir köyün mekân olarak seçildiği *Yaban* romanı üzerine yapılan pek çok değerlendirmede aydının kendi toplumuna yabancılaşması, köylü-aydın kopukluğu, köylünün Kurtuluş Savaşına duyarsızlığı gibi meselelerin devrin gerçeğine uygunluğu konusunda tam bir fikir birliği bulunmakla birlikte, köyün ve köylülerin böylesine olumsuz bir atmosfer içinde verilmesi genellikle tepkiyle karşılanmış ve romanın realiteyi yansıtmadığı görüşü iddia edilmiştir (Moran 1990). Oysa *Yaban*'a gelinceye kadar romanlara kronolojik olarak baktığımızda, gitgide kötüye giden siyasî ve sosyal düzene paralel olarak, yazarın karamsarlığının da gitgide arttığını görmek zor değildir. *Kiralık Konak, Nur Baba, Hüküm Gecesi*'nde daha çok kadınlar, *Sodom ve Gomore*'de kadınların yanı sıra işgal kuvvetlerinin mensup oldukları milletler ve sosyal meselelerden uzak olan yerli halk hakkında yapılan genellemelerin *Yaban*'da köylüleri, aydın kesimi ve kadınlarla birlikte genel olarak soysuzlaşan insanı içine alarak genişlemesi, yazarın hicivdeki dozunu gitgide arttırdığını ve hiciv alanını genişlettiğini göstermektedir. Elbette *Yaban*'daki köylülere yönelik olumsuz atmosferin realiteyi yansıtmayı yansıtmaması gereksiz bir tartışmadır, çünkü burada bir aydın olan Ahmet Celâl'in bakışıyla Anadolu'yu tanırız ve bu realite bir başkasının değil, sadece Ahmet Celâl'in realitesidir.

Yaban'daki bu olumsuz atmosfere rağmen bütün bu romanlar içerisinde masumiyetini, güzelliğini sonuna kadar muhafaza eden tek kadın kişinin Emine olduğunu söyleyebiliriz. Kullanılan olumlu imajlar bakımından *Hüküm Gecesi*'ndeki Samiye, Emine'ye benzer, yalnız o yaptığı hatanın cezasını intihar ederek ödemiş ve bir bakıma Yakup Kadri'nin ihtiraslı kadın kişileri de onunla birlikte ölmüştür. Son anda, daha çok içgüdülerinin sevkiyle sürüden ayrılıp şahsiyetini bulan Emine ise bir bakıma *Ankara* romanında daha bilinçli olarak karşımıza çıkacak olan Selma'nın habercisi gibidir. Bu anlamda o, bilinçsizce ölüme atılmış olan Hakkı Celis'le aynı kaderi paylaşmaktadır.

Yaban'da kullanılan imajlara baktığımızda, diğer romanlardan farklı olarak burada mekânın imajları belirleyen önemli bir unsur olduğunu görmekteyiz. Bu romanında Yakup Kadri, Anadolu tabiatının kendine has çıplaklığını, sertliğini, az da olsa sevimli taraflarını kişilerle öylesine bütünleştirmiştir ki insan ve tabiat arasındaki mesafe tamamen ortadan kalkmış, adeta her şey tabiatın bir parçası olmuştur. Diğer romanlarında ise önce kişiler vardır, yazar bizi bu kişilerin ruhî ve bedenî durumlarından kaynaklanan imajlara gönderir. Bu imajlar mekânla sıkı sıkıya ilişkili olmadığı için ister istemez bizde bir mesafe duygusu uyandırır. Mekânın fazla ön plânda olmadığı romanlarda kadın kişiler için kullanılan imajlar onların cinselliklerinden ve ırsî özelliklerinden doğarken, mekânın belirleyici olduğu *Yaban* romanında

imajların tabiatın güzellik ve çirkinliklerinden doğduğunu görmekteyiz. Nitekim. Emine için kullanılan imajlarda tabiatın canlılığını ve güzelliğini hissettiğimiz görsel ve hareketli imajlar, Zeynep ve Emeti Kadın içinse tabiatın çoraklığını, donmuşluğunu çağrıştıran görsel ve statik imajlar kullanılmıştır. Emine için:

Sol tarafımda bir genç kız "siluet"i *bir geyik hafifliğiyle* derenin kenarında ağaçların arasına doğru **kaçıyor** (Karaosmanoğlu 1932: 51).
"Bu zahmet, bu meşakkat ne için?" diyorum. *Bir hayal için. Bir yabani çiçeğin gölgesi için* (Karaosmanoğlu 1932: 79).
bu havalinin *en güzel, en tatlı meyvasına* pençesini atıyor ve sırtarak, onu avucunun içinde tutup yalamasını biliyor (Karaosmanoğlu 1932: 115).
Karanlığın içinden Emine'nin beyaz dişleri iki sıra *sedef taneleri* gibi **parlıyor**. Bunlar, İsmail'in mi olacak? Uzun ve ahenktar endamı, *bir söğüt dalı* gibi üzerimde **sallanıyor**. İsmail'in bücür vücudu, bir tırtıl gibi bu dala mı tırmanacak? (Karaosmanoğlu 1932: 115).
Bir dağ gülü, dikenlikler, çalılıklar arasından, bir dağ gülü nasıl koparılır? Bilmiyorum (Karaosmanoğlu 1932: 116).
Ve *bir geyik* gibi çalak, yanımdan **kaçıyor** (Karaosmanoğlu 1932: 121).
Ve derin bir hayranlıkla, bu, henüz topraktan çıkarılmışıya benzeyen **Frikya heykelini** seyrediyorum (Karaosmanoğlu 1932: 214).
Bir keçi yavrusu bundan daha munis olamaz. Niçin, yalnız bana gelince *bir av hayvanı* gibi ürkek, kaçak ve yabanî oluyor? (Karaosmanoğlu 1932: 215).
Tam o esnada, uzaktan karanlık bir gecede *bir tek yıldızın huzmesi* gibi teselli veren ve okşayan bir dost, bir hemşire, bir yâr bakışı (Karaosmanoğlu 1932: 261).

Zeynep Kadın için:

Eli ayağı, *bir ağacın henüz topraktan sökülmüş kökleri* gibidir ve bilirim ki, vücudu, bir *meşe kütüğü* kadar sağlamdır (Karaosmanoğlu 1932: 39).
Cümleler boğazından *birer tutam çalı gibi sert ve dikenli* çıkıyor (Karaosmanoğlu 1932: 73).
Yalnız Zeynep Kadın **ağlamadı**. *Bir Orta Anadolu manzarasını andıran çehresi* her zamankinden daha sert, daha yalçındı ve sesi *bir dişi kurdun ulumasına* benziyordu (Karaosmanoğlu 1932: 293).

Emeti Kadın için:

Bu, *meşe kütüğünü* andıran kalın bir kadındır. Yüzü o kadar çiçek bozuğudur ki, cepheden bakıldığı vakit *karnabahar göbeğini* hatırlatır ve bu karnabahar bir kasırga esnasında, bir bostandan henüz koparılmış gibi toprak ve çamura bulanmıştır (Karaosmanoğlu 1932: 167-168).
bu, tarihin uzak bir noktasında **donmuş, taş kesilmiş** bir insandır (Karaosmanoğlu 1932: 185).

Kullanılan imajlar mekâna ve Ahmet Celâl'in muhayyilesine bağlı olarak değişse de Yakup Kadri'nin kadınlarla ilgili sabit düşüncesi burada da bir erkeğin, yani Ahmet Celâl'in bakış açısından verilmektedir:

Kadına inanmaktansa, onu aldatmayı daha tatlı bulurdum. Zira sevildiğini hisseden kadın kadar tahammülfersa bir şey yoktur. Kadının haddizatında, namert ve kancık olan tabiatı, öyle bir safhada, âdeta caniyane bir mahiyet

YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN ROMANLARINDA
KADIN KARAKTERLERİN ANLATIMI

alır. Yabani kedilikten, zehirli yılanlığa geçer ve gitgide, hayalimizin ölçemeyeceği kadar derin, nihayetsiz ve tuzlu şer denizinde, gülerек çırılçıplak yüzmeğe başlar (Karaosmanoğlu 1932: 54).

Millî bilinçlenme sürecinin bir kadının varlığında gerçekleştiği ve idealize edildiği *Ankara* romanı bu anlamda diğer romanlardan farklı bir görünüm arz etmektedir. Buraya kadar ele alınan romanlarda kadınlar genellikle irsiyetlerinden kaynaklanan bazı temayüllerle hareket eden, sosyal kaygılardan uzak, kendine ait bir şahsiyeti olmayan kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır. *Ankara* romanında ise asil kişiler itibarıyla batıyla ve imparatorluğun çökmüş kalıntılarıyla meselelerini çözmüş, bir senteze ulaşmış, ileriye dönük, devrimci ve atılımcı bir kişi kadrosu vardır. Elbette böyle bir kişi kadrosu ve böyle bir atmosfer içerisinde kadının da vazgeçilmez bir dinamik olarak rolü yadsınamayacaktır. Bu anlayıştan yola çıkmış olmalı ki Yakup Kadri bu defa sosyalleşmenin, millî bilince ulaşmanın sancılarını bir erkekte değil, bir kadında yaşatmıştır. Tabii burada sanatının gücünü dejenere olmuş bir toplumun kişilerini ve kurumlarını kıyasıya hicvetmekten alan yazarın düştüğü zaafı da görmek mümkündür.

Üç bölümden oluşan bu romanda, bir arayış içerisinde olan Selma'nın üç farklı dönemi anlatılmaktadır. Millî bilinçten uzak, pasif bir bürokrat olan Nazif'le evliliğini anlatan ilk bölümde Selma, henüz eski hayatından kurtulamamış, Ankara'nın yerlisine ve o günkü zor koşullara alışmamış İstanbullu bir hanım olarak karşımıza çıkar.

Bu bölümde, “bir kocaman van kedisi munisliği” (Karaosmanoğlu 1934: 14), “bir çocuk gibi” (Karaosmanoğlu 1934: 16) ifadeleri, onun güçsüzlüğünü ve etrafıyla olan ilişkisinin zayıflığını ortaya koysa da şu cümle Selma'nın baştan beri bir arayış içerisinde olduğunu göstermektedir: “Zavallı kadıncağız neye uğradığımızı bilemedi. O gün bu gündür, acemi bir ip cambazı gibi hep hayattaki muvazenesini aramakla meşguldür” (Karaosmanoğlu 1934: 12).

İkinci bölümde ise Selma'yı, Kuva-yı Milliye saflarındaki cesareti ve kahramanlıklarından etkilendiği Binbaşı Hakkı Beyle evlenmiş olarak buluruz. Yalnız savaş sonrasının Hakkı Beyi ordudan ayrılarak, bir şirketin başına geçmiş ve lüksten, eğlenceden başka bir şey düşünmeyen bir harp zengini haline gelmiştir. Kocasındaki değişimle birlikte kendisini de böyle bir hayatın içerisinde bulan Selma, bu bölümde “bir tropika çiçeği”, “bir lüks eşyası”, “bir faydasız süs”, “bir zevk aleti”nden (Karaosmanoğlu 1934: 130) başka bir şey değildir. Bu bölümün sonlarında yer alan “kürklü, kadife şapkalı ve beyaz eldivenli mahlûk” (Karaosmanoğlu 1934: 144) ifadesi, Selma'nın hâlâ birey olarak mevcut olmadığını vurgulayan son ifade olacaktır.

Cumhuriyetin onuncu yıl dönümü şenlikleriyle başlayan üçüncü bölümde Selma bu defa yazar olan kocası Neşet Sabit'le birlikte idealist, devrimci bir ruha sahip, sosyalleşmiş bir birey olarak karşımıza çıkmaktadır. Artık o, iradesiz, sadece kabuktan ibaret olan bir kadın değil, Gazi'nin nutkunu dinlerken “yüreği iftihadan bir deniz gibi kabaran” (Karaosmanoğlu 1934: 149), bir sonraki onuncu yıl şenliklerinde ise devrimci kalabalığın arasında “denizde bir dalga, ormanda bir yaprak ve dev yapılı bir erganunda bir ince tel” (Karaosmanoğlu 1934: 204) olan, yazarın da arzuladığı

idealist, devrimci bir Türk kadınıdır.

Kazandığı toplumsal bilince paralel olarak bu romanda kadınlarla ilgili olarak iki yerde yapılan genelleme diğer romanlardan farklı olarak ilk defa bir kadın tarafından, yani Selma'nın bakış açısından yapılmıştır. Şahsiyetini kazanmamış kadınların eleştirildiği ilk genellemede "yılan" imajı hakimken, yeni düzenin öngördüğü olumlu kadın tipinin çizildiği ikinci genellemede hiçbir imajın kullanılmaması Yakup Kadri'nin romanlarında, muhtevanın üslubu belirlediğine dair tipik bir örnektir. Nitekim *Ankara* romanıyla birlikte imajlar tekerrür eden imajlar olmaktan uzaklaşarak fonksiyonel olmaktan çıkmış ve bakışlar da fertlerden toplumsal meselelere çevrilmiştir:

Kadınlara gelince, bunların hepsi, yüzden dost görünmekle beraber içten onun düşmanı idi. Selma Hanım, kendisine gülümseyen bütün ağızların içinde *her vakit sokmağa hazır bir yılan dilinin titrediğini* seziyordu. Yaşlı genç, bütün bu hanımlar, yalnız ona karşı böyle değildi. Kendi aralarında da, daimî bir rekabet ve geçimsizlik havası hüküm sürmektedir (Karaosmanoğlu 1934: 128).

Bütün Türk kadınları derken, hiç şüphesiz, kendi sınıfımda ve kendi seviyemde olanlardan bahsediyorum. Hiç şüphesiz, belki dünyanın en canlı bir istihsal unsuru olan köylü kadınlarımızı; hiç şüphesiz, dünyanın en tutumlu, en idareli ev kadını olan yerli Ankara hanımlarını hatırıma getirmiyorum. Şu bizim, güya içtimâî bir inkılâbın piştarları olduklarını zanneden okur-yazar Türk kadınları demek istiyorum. İşte bunların hepsi, beyhude yere hür ve azat olmaktan mustarıptirler. Evde hiçbir faydamız, sokakta hiçbir faydamız kalmamıştır. Bir derin boşluk içinde dönüp duruyoruz. Nihayet, bana fizyolojik bir vazifeden mi bahsedeceksiniz? Çocuk yetiştirmek, aşk ve muhabbette erkeğin ideal eşi olmak? Adam siz de! Bu da sürse ancak bir yıl sürüyor. Ondan sonra erkek kadından, kadın erkekten bıkeyor. Hem böyle olmasa bile ne çıkar? Kadın yalnız fizyolojik bir mahlûk mu? Hayır; erkek ne kadar içtimâî bir mahlûksa kadın da o kadar içtimâîdir. Ben, bize verdiğiniz "courtisane" hürriyetini istemiyorum. Ben, erkekle her hususta müsavâtı talep ediyorum (Karaosmanoğlu 1934: 136).

II. Meşrutiyet'ten önce Paris'e kaçan bir jöntürkün gerçeklerle yüzyüze geldikten sonra yaşadığı hayal kırıklıklarını konu alan *Bir Sürgün*'de ve Cumhuriyet inkılaplarının yarattığı problemleri yeni insan tipleri etrafında oldukça geniş bir perspektiften ele alan *Panaroma*'larda kadın kişilere fazla yer ayrılmamıştır. *Bir Sürgün*'de Doktor Hikmet'in aşık olduğu Arlette ve birlikte bir gece geçirdiği Germaine, yine *Panaroma*'larda harp zengini bir babanın kızı olarak karşımıza çıkan Sevim bir bakıma Seniha'nın, Leylaların sönükleşmiş birer devamıdır. İlk romanlardan farklı olarak bu romanlarda kişilerden ziyade sosyal meseleler, kurgudan ziyade reel hayat ele alındığı için imajlar oldukça silikleşmiş ve fonksiyonel olma özelliğini kaybetmiştir.

Yakup Kadri'nin son romanı olan *Hep O Şarkı* gerek roman tekniği gerekse ele aldığı konu bakımından diğer romanları içerisinde farklı bir yere sahiptir. Yazarın pek çok zaafına rağmen genellikle roman tekniği konusunda benimsediği realist

tavır, hayata fertten ziyade sosyal zaviyeden bakan ve üslubunda belirleyici olan eleştirel, hicivci tutumu bilmeyen bir okur, diğer romanlardan kopuk olarak ele aldığı zaman kuşkusuz *Hep O Şarkı*'yı hissî bir aşk romanı olarak değerlendirecektir.

Abdülmeccid'in tahta çıkışının onuncu yılında doğan ve dört padişah devri gören roman kahramanı Münire'nin kırk beş, elli yaşlarındayken kaleme aldığı hayat hikâyesinden oluşan *Hep O Şarkı*, vaka zamanı itibarıyla Yakup Kadri'nin diğer romanlarının önüne geçmektedir. Roman özellikle Ahmet Mithat'ta karşımıza çıkan meddah üslubunun, romantik yazış tekniğinin, yine Vecihi'nin realiteden uzak hissî aşk hikâyelerinin bir parodisi⁷ olduğu için konumuzla ilgili olarak sadece bazı değinmelerde bulunacağız. Edebiyatımızın bir döneminde hakim olan romantik duyuş tarzının ve bu tarzı benimseyen yazarların teknik ve üslûplarının eleştirildiği *Hep O Şarkı*'da roman kahramanının bir kadın olması Yakup Kadri'nin diğer romanları düşünüldüğünde hiç de tesadüfî değildir. Münire'nin hem içli bir aşk yaşaması hem de bu aşk hikâyesini romanlaştıran kişi olması bir bakıma iki yönlü bir eleştiriyi beraberinde getirmektedir. Gençliğinde yaşadığı dokunaklı aşkı, olgunlaştığı dönemde yeniden düşünen ve bu aşkın romanını yazmak isteyen Münire'nin, uzak bir mesafeden kendisine gülmesi ve meddah üslubuyla kendisini hafife alması trajik olması gereken durumu komik bir havaya sokmuştur. Realist eserlerde zamanın sınırlı olarak kriz anlarıyla ele alındığı, yine bununla bağlantılı olarak devir, mekân ve sosyal çevre gibi dış etkenlerin kişinin psikolojisini belirlediği görülürken, romantizmin parodisi olan *Hep O Şarkı*'da ise vaka zamanının Münire'nin kendini hatırladığı beş altı yaşından hayatını kaleme almaya başladığı kırk beş, elli yaşına kadar yaklaşık kırk yıl gibi geniş bir süreyi kapsadığı ve dış etkenlerin kişilere hiçbir şekilde yansımadağı görülmektedir.

Vaka zamanı düşünüldüğünde, romana ismini veren şarkı ile artık geçmişte kalan bir rüya halinin sona erdiği; romanın sonlarında Münire'nin dadısının öldüğü gece çocukluğunun geçtiği yalının da yanmasıyla bir devrin kapandığı sezdirilmektedir. Bu anlamda *Hep O Şarkı*, Yakup Kadri'nin diğer romanlarına bir giriş mahiyetindedir. Romanların kronolojisi açısından baktığımızda, yukarıda da üzerinde

7. Yakup Kadri'nin bu romanını değerlendiren eleştirmenlerden Fevziye Abdullah Tansel, *Hep O Şarkı*'yı dönemin sosyal meselelerine fazla yer vermemesiyle yazarın diğer eserlerinden ayırmakta ve hissî roman türünün bir örneği olarak ele almaktadır (Tansel 1958). Cevdet Kudret, Abdülhak Şinasi Hisar'ın "geçmiş zaman özlemi" üzerine kurulmuş eserlerine özenerek yazarın böyle bir eser kaleme aldığını, fakat bu alanda Hisar'ın gösterdiği başarıya ulaşamadığını belirtmektedir (Cevdet Kudret 1987: 134). Selim İleri "konağın romanı" olduğunu düşündüğü *Hep O Şarkı*'nın bir dönemin duyarlılığını, dilini, töresini sayısız inceliklerle yansıttığını belirtir ve hiçbir duyguyu, tutkuyu büyütmeyen bu eserin yalınlığından övgüyle bahseder (İleri 1975). Benzer şekilde bir aşk hikâyesinden ziyade bir devrin yaşayış tarzına ışık tuttuğunu düşünen Şerif Aktaş da bu eserde devrin bazı yansımalarına dikkat çeker (Aktaş 1987: 97-100). Romanı musiki yönünden değerlendiren Sema Uğurcan eserdeki musiki parçasıyla kişiler, devir, zaman, mekân arasındaki ilişkiler üzerinde durmaktadır (Uğurcan 1984). Yine benzer şekilde Himmet Uç da *Hep O Şarkı*'nın ironiye dayanan anlatımını düşünmeyerek, romanı *Mahur Beste* romanıyla karşılaştırmaya gitmiş ve Yakup Kadri'nin Ahmet Hamdi Tanpınar'dan ilham aldığı sonucuna varmıştır (Uç 2002) Bu roman üzerine en dikkat çekici ve bize daha doğru gelen değerlendirme Hayriye Kabadayı tarafından yapılmıştır. Kabadayı; *Madam Bovary, Araba Sevdası, Müşahadat* ve özellikle *Donkişot*'la mukayeseler yaparak *Hep O Şarkı*'yı roman içinde roman türünün, Ahmet Mithat'ın derine inmeyen, tahlilden uzak, olayların içinde yer alan yanlı tutumunun ve Vecihi tarzında içli aşk hikâyelerinin eleştirildiği bir parodi roman olarak incelemiştir (Kabadayı 1998).

durduğumuz gibi eleştirilen romantik tutumun merkezine bir kadının alınması ve bu kadının bir birey olarak değil, hayatını toplumun ve olayların yönlendirdiği bir kişi olarak okura sunulması Yakup Kadri'nin kadınlarla ilgili olumsuz tutumunun bu romanda da devam ettiğini göstermektedir.

Şimdiye kadar ele aldığımız bütün bu kadın kişilerin dışında bir de imajlarla tanıtılmadıkları için oldukça silik kalan, fakat romanların çoğunda benzer özelliklerle karşımıza çıkan "valide" tipleriyle karşılaşmaktayız. *Kiralık Konak*'ta daha ilk sayfalarla, ölünceye kadar ev içinde hakim durumda olan Naim Efendinin karısı Nefise Hanım'ın rolü vurgulanır. O hayatta bulunduğu sürece ne kızının ne damadının ne torunlarının eve ait işlerde hüküm ve nüfuzları olmamıştır. *Nur Baba*'da Nigâr Hanım'ın annesi ise kızının kötü yola düşmesi üzerine vefat etmiştir. Benzer şekilde *Hüküm Gecesi*'nde Ahmet Kerim'in, *Bir Sürgün*'de Doktor Hikmet'in, *Panaroma*'larda Fuad'ın, *Hep O Şarkı*'da Münire'nin anneleri ev idaresinde otoriter, titiz olmalarıyla; insanî ilişkilerinde mesafeli, ölçülü tutumlarıyla birbirlerine benzerler ve bütün bu kadınlar "İstanbulun devri"nden kalan, yok olmaya mahkûm birer numunedirler. Bunların yerine geçen valideler ise Seniha, Leyla, Sevim gibi kızların yetişmesinde olumsuz bir zemin hazırlayan, kendileri de diğer kadınlarda olduğu gibi ırsî temayüllerin sevgiyle hareket eden dejenere olmuş kadın kişilerdir.

Seniha ve Leyla gibi dejenere olmuş bu kadın kişiler aynı zamanda kuşaklararası kültür çatışmasının da birer temsilcisidirler. Halit Ziya'nın romanlarında ya da Tanzimat ve Servet-i Fünun döneminin konu alan diğer romanlarda kadın kişiler, her ne kadar bir başkaldırı içinde olsalar da, statik bir sosyal düzenin, kapalı mekânlara sıkışmış unsurları olarak karşımıza çıkarken Yakup Kadri'nin ve çağdaşı olan yazarların eserlerinde kadın kişiler genellikle pek çok bakımdan hareketli ve değişken bir sosyal düzenin çatışan, dinamik unsurları olarak görülmektedir. Yazarın yaşantısıyla ve beslendiği kaynaklarla izah edilebilecek olumsuz kadın faktörü ise, aile kurumunda erkekten çok kadının ön plânda olmasıyla da ilgilidir.

Yakup Kadri'nin romanlarındaki kadın kişilerin tanıtımı ve fonksiyonlarıyla ilgili olarak yaptığımız bütün bu değerlendirmelerin yanı sıra genel mahiyette birkaç noktaya daha temas etmek istiyoruz. Yazarın ilk romanlarında, özellikle kahramanını kadınlardan seçtiği *Nur Baba*, *Kiralık Konak* ve *Sodom ve Gomore*'de Batılı realistlerden gelen "bovarysme"nin etkisini görmek mümkündür. Niyazi Akı'nın bu konudaki Maupassant'ın *Au Soleil* adlı kitabından yaptığı alıntıyı biz de burada aynen nakletmeyi uygun buluyoruz:

"Hem bu kadar kısa, hem bu kadar uzun, bu hayat bazan çekilmez olur... O anlarda "her şeydeki ebedî sefalet" beşerin aczi, hareketlerin biktıran yeknasaklığı duygusu altında insan ezilir... dört duvar, iki kapı bir pencere, bir yatak, iskemleler, bir masa... İşte hayat! Hapishane, hapishane! Uzun müddet oturulan her mesken bir hapishane olur! Oh! kaçmak, gitmek, alışılmış yerlerden, tanınan insanlardan, aynı saatlere benzeyen aynı hareketlerden, bilhassa aynı düşüncelerden kaçmak" (Akı 1960: 189)⁸

⁸ Yalnız burada Türk edebiyatında, özellikle Halit Ziya, Mehmet Rauf, Yakup Kadri ve Peyami Safa'nın eserlerinde etkisinden söz edilen "bovarysme" ile *Madam Bovary* arasındaki önemli bir farklılığa dikkat çekmekte yarar var. Flaubert romantik olan kahramanını ironik bir üslupla

Yine Niyazi Akı “bovariysme”e yakalanan kadın kişilerin bir felakete doğru sürüklenişini daha çok biyolojik kuvvetlere bağlarken, erkek kişilerin genellikle dıştan gelen tesirlerle hareket ettiklerini belirtmektedir (Akı 1960: 194). Gerçekten de gerek kişilerin tanıtımında gerekse genellemelerde tekerrür eden imajlara ve tanımlamalara baktığımızda bunların büyük bir kısmının kadınların tabiatında varolduğu düşünülen irsî niteliklerden doğduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda kadın kişiler için Akı'nın bu tipler iradelerinin üstünde ve iradelerini eriten kuvvetlerinin mahkûmudurlar (Akı 1960: 194) ifadesi yerinde bir tespittir.

Ferdî ihtiraslarıyla ve içgüdülerinin sevkiyle hareket eden bu kadın kişileri yaratmakta Yakup Kadri başarılı olmuş mudur sorusuna Forster'in kişileştirme konusunda yaptığı bazı değerlendirmelerle yanıt vermeye çalışacağız. Forster yalınkat kişiler yaratmanın, çok yönlü (yuvarlak) kişiler yaratmak kadar büyük bir başarı olmadığını, ayrıca yalınkat kişiler arasında en iyilerinin güldürücü olanlar olduğunu, ağırbaşlı ya da acıklılarınsa insanı sıkabildiğini söylemektedir (Forster 1982: 113). Yukarıdan beri vurguladığımız gibi dikkatleri birden fazla kişiye dağıtması ve sık sık sosyal ve siyasî meselelere yönelmesinin yanı sıra, Yakup Kadri'nin trajik olması gereken asıl kişileri iki boyutlu yalınkat kişiler (Seniha, Nigâr, Leyla); arka plânda kalan kişileri ise yine Forster'in ifadesiyle yuvarlaklık taslayan yalınkat kişiler (Forster 1982: 119) (Naim Efendi, Hakkı Celis, Necdet) olarak çizmesi, belki de en önemlisi Flaubert'in ironik üslûbundan uzak bir şekilde kendisine hakim olamayarak müdahaleci bir tavırla kişilerini açık bir şekilde hicvetmesi (özellikle kadınlar) veya inandırıcılıktan uzak bir şekilde idealize etmesi (millî bilince ulaşan erkek kişiler) romanlarındaki başarıyı oldukça düşürmüştür.

Yine kişiler açısından baktığımızda özellikle imajların en yoğun olduğu *Kiralık Konak*, *Nur Baba*, *Sodom ve Gomore* ve *Yaban*, yukarıda belirttiğimiz zaaflarına rağmen Yakup Kadri'nin kurgu ve üslûp bakımından en kompleks ve bu ölçüde de başarılı romanları arasındadır. İmajların, kişilerin özelliklerine ve farklılaşmalarına uygun olarak seçilmesi, üslûp ile zaman, mekân, olay örgüsü ve bakış açısı arasında kurulmuş olan sıkı ilişkiler ve bunların yanı sıra çoğu zaman ferdî maceraların değişim sürecindeki bir toplumun sancılı macerasına dönüşmüş olması bu romanları zengin kılan unsurlardandır.

Kaynaklar

AKI, Niyazi, (1960), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, İstanbul: İstanbul Matbaası.

AKTAŞ, Şerif, (1987), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

BERGSON, Henri, (1996), *Gülme* (Çeviren: Yaşar Avunç), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

eleştirirken, Halit Ziya ve Mehmet Rauf eleştirinin söz konusu edilemeyeceği uzak bir mesafeden kişilerini ele almakta. Peyami Safa ile Yakup Kadri ise eleştirel olmasıyla Flaubert'e daha yakın olmakla birlikte örtülü ve derinlikli anlam katmanları olan bir üslup yerine yazarla roman kişileri arasındaki mesafe duygusunu yok eden ve anlam katmanlarına imkân vermeyen hiciv üslûbunu kullanmalarıyla ondan ayrılmaktadırlar. Nitekim burada, pek çok eserde ve genel olarak insan tabiatında varolan “kaçış” teminin az çok benzer ve farklı taraflarına dikkat çekmek yerine yazarların roman kişilerine bakışını ve kullandıkları teknik ve üslûp vasıtalarını mukayese etmek daha anlamlı sonuçlar verecektir. Flaubert'in *Madam Bovary*'de kullandığı ironik vasıtalarla ilgili olarak bkz. Nabokov 1988: 11-71.

- BİNGÖL, Necdet, (1944), "Yakup Kadri'nin Beş Romanında Fransız Realist ve Naturalistlerinin Tesirleri", **DTCF Dergisi**, 49: 9-20.
- CEVDET KUDRET, (1987), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- ENGİNÜN, İnci, (1992), "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Sodom ve Gomore'sinde Yabancılar", *Mukayeseli Edebiyat*, İstanbul: Dergah Yayınları, 205-219.
- FORSTER, E. M., (1982), *Roman Sanatı* (Çeviren: Ünal Aytür), İstanbul: Adam Yayınları.
- İLERİ, Selim, (1975), "Yakup Kadri'de Konak", **Türk Dili**, 281, Şubat: 111-118.
- KABADAYI, Hayriye, (1998), "Bir Parodi Roman yahut hep o şarkı", **Ülke**, 32, Ocak-Şubat: 97-100.
- KARAOŞMANOĞLU, Yakup Kadri, (1922a), *Kiralık Konak*, İstanbul: Evkaf-ı İslamiye Matbaası.
- , (1922b), *Nur Baba*, İstanbul: Akşam Matbaası.
- , (1927), *Hüküm Gecesi*, İstanbul: İlhami Fevzi Matbaası.
- , (1928), *Sodom ve Gomore*, İstanbul: Hamid Matbaası.
- , (1932), *Yaban*, İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.
- , (1934), *Ankara*, Ankara: Hakimiyet-i Milliye Matbaası.
- , (1938), *Bir Sürgün*, Ankara: Ulus Basımevi.
- , (1953), *Panorama I*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- , (1954), *Panorama II*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- , (1956), *Hep O Şarkı*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- , (1969), *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- MORAN, Berna, (1990a), "Kiralık Konak", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları, 136-152.
- , (1990b), "Alafranga Züppeden Alafranga Haine", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları, 196-202.
- , (1990c), "Yaban'da Teknik ve İdeoloji", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları, 153-166.
- NABOKOV, Vladimir, (1988), *Edebiyat Dersleri* (Çeviren: Fatih Özgüven-Nihal Akbulut), İstanbul: Ada Yayınları.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, (1992), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergah Yayınları, 121-122.
- TANSEL, Fevziye Abdullah, (1958), "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Yeni İki Eseri: Hep O Şarkı ve Anamın Kitabı", **Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni**, 7 (1/2): 57-73.
- UÇ, Himmet, (2002), "Hep O Şarkı ve Mahur Beste Arasında Bir Mukayese", **İlmi Araştırmalar**, 13, Bahar: 183-190.
- UĞURCAN, Sema, (1984), "Hep O Şarkı", **Kaynaklar**, 3, Bahar: 89-91.
- WELLEK, René-WARREN, Austin, (1993), *Edebiyat Teorisi* (Çeviren: Ö. Faruk Huyugüzel), İzmir: Akademi Kitabevi.