

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
ORTAÖĞRETİM SOSYAL ALANLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN ROMAN
VE HİKÂYELERİNDE KADIN VE KADIN EĞİTİMİ**

Refiye DURMUŞ

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. Sabahattin ÇAĞIN**

İzmir, 2008

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Roman ve Hikâyelerinde Kadın ve Kadın Eğitimi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıflar yaparak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

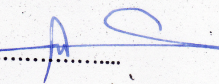
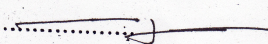
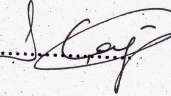
19.06.2008

Refiye DURMUŞ

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne

İşbu çalışma, jürimiz tarafından Ortaöğretim SosyalAlanlar Eğitimi..... Anabilim DalıTürk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği..... Bilim Dalında

YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Serif Ali BOZKAPLAN Üye : Yrd. Doç. Dr. Mehmet ÖZEL Üye : Yrd. Doç. Dr. Sabahattin CAĞIN 

Onay

Yukarıda imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.... / / 2008

Prof. Dr. Sedef GİDENER
Enstitü Müdürü

**YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU****Tez No:** **Konu Kodu :** **Üniv.Kodu:***** Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.****Tezin Yazarının****Soyadı : DURMUŞ****Adı: Refiye****Tezin Türkçe Adı : Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Roman ve Hikâyelerinde Kadın ve Kadın Eğitimi****Tezin Yabancı Dildeki Adı : Women and Women Education in Novels and Short Stories by Yakup Kadri Karaosmanoğlu****Tezin Yapıldığı****Üniversite : Dokuz Eylül Üniversitesi Enstitü: Eğitim Bilimleri****Yılı: 2008****Diğer Kuruluşlar :****Tezin Türü :** 1.Yüksek Lisans X
2.Doktora
3.Tıpta Uzmanlık
4.Sanatta Yeterlilik**Dili : Türkçe**
Sayfa Sayısı : VII+177
Referans Sayısı : 84**Tez Danışmanlarının :****Ünvanı : Yard. Doç. Dr.****Adı : Sabahattin****Soyadı: ÇAĞIN****Türkçe Anahtar Kelimeler****1-Kadın**
2-Yakup Kadri Karaosmanoğlu
3-Eğitim
4-Karakter**İngilizce Anahtar Kelimeler****1-Women**
2-Yakup Kadri Karaosmanoğlu
3-Education
4-Character**Tarih: 19.06.2008****İmza :**

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU TEZ MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

Referans No **310611**
 Yazar Adı / Soyadı **Refiye DURMUŞ**
 Uyuşu / T.C.Kimlik No **T.C. 11315755974**
 Telefon / Cep Telefonu / e-Posta **02324422214 05056000192 refiyedurmus81@gmail.com**
 Tezin Dili **Türkçe**
 Tezin Özgün Adı **Yakup Kadri KARAOSMANOĞLU'nun Roman ve Hikâyelerinde Kadın ve Kadın Eğitim**
 Tezin Tercümesi **Woman and Woman Education in Novels and Short Stories by Yakup Kadri KARAOSMANOĞLU**
 Konu Başlıkları
 Üniversite **Dokuz Eylül Üniversitesi**
 Enstitü / Hastane **Eğitim Bilimleri Enstitüsü**
 Anabilim Dalı **Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Anabilim Dalı**
 Bilim Dalı / Bölüm **Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bilim Dalı/Türk Edebiyatı Bölümü**
 Tez Türü **Yüksek Lisans**
 Yılı **2008**
 Sayfa **- - - 176**
 Tez Danışmanları **Yrd. Doç. Dr. Sabahattin ÇAĞIN**
 Dizin Terimleri **Karaosmanoğlu, Yakup Kadri=Karaosmanoğlu, Yakup Kadri Eğitim=Education Karakter=Character**
 Önerilen Dizin Terimleri **Kadın=Woman**

Kısıtlama / Kısıt Süresi **Var 3 Yıl**

b. Tezimin Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi tarafından çoğaltılması veya yayımının 19.06.2011 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra (a) maddesindeki koşulların geçerli olacağını kabul ve beyan ederim. (Ertelene süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.)

30.07.2008

İmza:.....



Yazdır

ÖNSÖZ

19. ve 20.yüzyıl Osmanlı devleti'nin birçok toprağını kaybettiği, Balkan Savaşı, Birinci Dünya Savaşı'nın ve hemen ardından işgallerin görüldüğü bir süreçtir. Siyasi, ekonomik ve askeri alanlardaki olumsuz gelişmeler, Tanzimat dönemindeki batılılaşma-modernleşme çabalarının başarısız olmasında, toplumda yıkım psikolojisinin hâkim olmasında etken olmuştur. Bunların sonucu olarak 20.yüzyılın hemen başında toplumun her kesiminde, özellikle, üst tabakada, sosyolojik anlamda, değerler ve kimlik kargaşası yaşanmıştır. Toplumun üst tabakasındaki bu karmaşa yazarlar ve eserlerini doğrudan veya dolaylı olarak etkilemiştir.

Türk romanları, ilk dönemlerden itibaren, yaşanan bu karmaşayı, doğu-batı çatışmasını ve toplumun modernleşmesini konu almış ve okuyucusuna düşünce ve yaşayış bakımından modeller sunmaya çalışmıştır. Bu romanlarda yazarlar, bazen öğretmen tavrıyla-Ahmet Mithat örneğinde olduğu gibi- bazense gözlemlerini aktarmak yoluyla-Halit Ziya örneğinde olduğu gibi- olumlu ve olumsuz bakış açılarıyla, okuru, karakterler ve dolayısıyla toplumdaki değişimler üzerinde düşünmeye teşvik etmişlerdir. Her ne kadar ferdiyetçi bir edebiyat tarzını benimsemiş Servet-i Fünun, Fecr-i Ati gibi edebi akımlar varsa da büyük toplumsal değişmelerin yaşanması, devletin varlığının tehlikede olması gibi sebeplerle toplumsal sorunlara yönelmişlerdir. Romanın konu, karakterizasyon, olay örgüsü, mekân gibi unsurlarını belirlerken, yeni düşünce ve sanat akımlarını göz önünde bulundurmışlardır.

Yakup Kadri, sanat hayatına ferdiyetçi-bedbin bir çizgide başladıysa da, okuduğu yabancı yazarlar ve toplumun farklı kesimlerine ait gözlem ve tespitleri nedeniyle, karamsar bir dünya görüşünden sıyrılıp toplumsal eleştiri yapmayı, yeni modeller ortaya koymayı amaçlayan realist-natüralist bir sanat anlayışına yönelmiştir. Bu yöneliş sırasında toplumun ihmal edilmiş bir kesimi olan kadınlara özellikle yer vermiş, adeta kadın nasıl olmamalı, nasıl olmalıdır sorunsalını ilk eserlerinden son eserine kadar toplumsal bir proje gibi işlemiştir. Onun roman ve hikâyelerinde toplumun değişik kesimlerinden kadınları başkarakter, norm, kart ve fon karakter olarak görmek mümkündür.

Bu çalışmada, yazarın romanlarındaki kadın karakterler, karakter çeşitlerine göre incelenmiş ve anlatıdaki işlevlerine göre sınıflandırılmıştır. Kadın karakterlerin sınıflandırılmasında, Cl. Bremond'un karakterlerle ilgili tespitlerinden yararlanılmıştır. Cl. Bremond, karakterleri; etkileyici, değiştirici ve muhafazakâr olarak gruplandırır. Değiştirici, muhafazakâr ve etkileyici karakterleri kendi içinde de alt gruplara ayırır: Romanlardaki başkarakterler, norm karakterler bu çalışmadan hareketle, değiştiricilik, muhafazakârlık ve etkileyicilik özelliklerine göre incelendi. Romanlardaki kart-karakter ise genellikle etkileyici durumda olduklarından ön plana çıkan özelliklerine göre gruplandırıldı. Hikâyeler, yazarın sanat anlayışındaki değişime göre, toplumcu dönemde yazılanlar ve ferdiyetçi dönemde yazılanlar olmak üzere ikiye ayrıldı. Başlıca kadın karakterler, romanlardaki kadın karakterlerle karşılaştırmalı olarak ele alındı.

Roman ve hikâyeler kronolojik olarak incelenmiştir. Böylece hâkim kadın imajları ve yazarın kadına bakış açısındaki devamlılıklar ve değişimler tespit edilmeye çalışılmıştır. Yazarın sanat anlayışındaki değişimlerin ve toplumsal yapının romanlardaki karakterlere etkisi incelenmiştir.

Yazar, olumlu ve olumsuz kadın karakterler üzerinden toplumsal eleştiri yapmış ve Türk kadınına model sunmuştur. Bu bakımdan roman ve hikâyelerindeki kadın karakterlerin özellikleri ve kadınlarla ilgili imajlar, kullanılan yapı tipleri, Yakup Kadri'nin kadına bakışını, kadın algısını, o dönemlerdeki kadınların özelliklerini göstermesi bakımından önemlidir.

Eleştirileriyle çalışmaya katkıda bulunan Orhan OĞUZ'a, görüş ve önerilerini benden esirgemeyen hocam Prof. Dr. V. Doğan GÜNAY'a, her aşamada hoşgörülü ve destekleyici tavrı ile bana çalışma şevki aşılayıp yol gösteren hocam Yrd. Doç. Dr. Sabahattin ÇAĞIN'a teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

• Yemin Metni	iii
• Değerlendirme kurulu üyeleri	iv
• Yüksek Öğretim Kurulu Dökümantasyon Merkezi	v
• Tez Veri Formu	vi
• Önsöz	vii
• İçindekiler	ix
• Özet	xi
• Abstract	xii

BÖLÜM I

GİRİŞ

Problem Durumu	1
Amaç ve Önem	1
Problem Cümlesi	1
Alt Problemler	1
Sayıtlılar	1
Sınırlılıklar	1
Tanımlar	1

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR	5
------------------------------------	---

BÖLÜM III	7
-----------------	---

YÖNTEM	7
--------------	---

Araştırma Modeli	7
Evren ve Örneklem	7
Veri Toplama Araçları	7
Veri Çözümleme Teknikleri	7

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Türk Toplumunda Kadın Ve Kadın Eğitimi.....	8
4. 2.Yakup Kakup Kadri'nin Roman ve Hikâyelerinde Kadın ve Kadın Eğitimi	20
4.2.1. Yakup Kadri'nin Romanlarında Kadın ve Kadın Eğitimi.....	20
4.2.1.1. Başkarakter Olan Kadınlar ve Eğitim Durumları.....	21
4. 2.1.1.1. Değiştirici Başkarakterler	21
4. 2.1.1.2. Muhafazakâr Başkarakterler	91
4.2.1.2. Norm Karakter Olan Kadınlar ve Eğitim Durumları.....	100
4.2.1.3. Kadın Kart-Karakterler ve Eğitim Durumları	109
4. 2.1.3.1. Olumsuz Kadın Kart-Karakterler	114
4.2.1.3.2. Olumlu Kadın Kart-Karakterler	136
4.2.2. Yakup Kadri'nin Hikâyelerinde Kadın ve Kadın Eğitimi.....	142
4.2.2.1. Ferdietçi Hikâyelerindeki Kadın Karakterler.....	144
4.2.2.2. Sosyal Konulu Hikâyelerindeki Kadın Karakterler	155
BÖLÜM V	
SONUÇ	170
KAYNAKÇA	174

ÖZET

II. Meşrutiyet'in sonlarından 1956 yılına kadar roman yazmış olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974), yaşadığı dönemlerin toplumsal, siyasi ve tarihî olaylarını realist bir bakış açısıyla işlemiştir. Yazarın roman ve hikâyeleri Türk toplumundaki kaybedilen savaşların, yaşanan büyük toplumsal değişimlerin yansımalarını taşır.

Tanzimat dönemi Türk Edebiyatı'ndan itibaren yoğun bir şekilde ele alınan kadın ve kadının modernleşmesi konusu Yakup Kadri'nin eserlerinin konularından biridir. Eserlerindeki kadın karakterlerin çokluğu ve çeşitliliği, yazarın bu konudaki hassasiyetini gösteren bir tercihtir.

Romanlarında üç yıkıcı-değiştirici karakter bulunur. Kiralık Konak'taki Seniha, Nur Baba'daki Nigar ve Sodom ve Gomore'deki Leyla karakteri, yaptıkları tercihler ve hayat tarzları bakımından hem kendilerine hem de çevrelerine zarar veren karakterlerdir. Üçü de dönemin şartlarına göre eğitilmiş ve üst tabakadan kadınlardır. Seniha ve Leyla monden kadın özellikleri gösterir. Umursamaz, kibirli, kendilerini seven erkeklere karşı acımasız, gelenek ile yeni oluşan yaşam tarzı arasındaki çatışmada bilinçsiz olarak tercih yapan, modernleşmeyi kılık kıyafet ve eğlence olarak algılayan karakterlerdir. Bu kadın karakterler, romanların sonunda mutsuz, hayal kırıklığına uğramış, ahlaki açıdan düşmüş bireyler olarak karşımıza çıkar. Diğer bir yıkıcı-değiştirici karakter olan Nigar'ın yaşadığı çatışma, Leyla ve Seniha'ya göre daha bireyseldir. Nigar da Seniha gibi Bovorist bir iç sıkıntısıyla kocasını, çocuklarını terk ederek, yeni bir hayat tarzına yönelir ve her şeyini kaybetmiş bir kadın haline gelir. Seniha, her türlü isteğinin gerçekleştirileceği bir evlilik yapmak Leyla, monden çevrenin hayranlığını kazanmak; Nigar, gerçek bir aşk yaşamak amacıyla yıkıcı davranır ama kendileri de yıkıma uğrarlar.

Tek yapıcı değiştirici başkarakter Ankara'daki Selma'dır. Selma bireysellikten toplumsallığa doğru yönelir, bu fikrî değişim neticesinde hayatındaki

erkekler de değişir. Cesur, iradeli ve idealist bir kadın olan Selma, kendini toplumsal ilerlemeye adanmış, meslek sahibi, kocasına da aşkla bağlıdır.

Hikâyelerdeki kadın karakterler, romanlarındakilere göre çeşitlilik gösterir. Yabancı, köylü, prenses, İstanbullu, düşmüş, mağdur, engelli, cariye, ermiş, mücadeleci kadınlar olmak üzere çeşitli karakterler yaratır, farklı yerleri mekân olarak seçer, Anadolu'daki kadınların konumunu ele alır. Kadının erkekle, diğer kadınlarla, gelenekle çatışması; aşk; düşman işgalinin kadın üzerindeki olumsuz etkileri hikâyelerdeki temel hareket noktalarıdır. Hikâyelerindeki kadın karakterlerden monden, idealist, vatansever özellikler gösterenler, romanlarda da karşımıza çıkmaktadır. Olumsuz kadın karakterler, şehvetli, geleneklere ve kaderlerine karşı çıkan, bencil, aşırı duygusal ya da duygusuzdurlar.

Yakup Kadri, kadın karakterleri vasıtasıyla İstanbul'dan Anadolu'ya uzanan coğrafyadan panoramik bir görünüm oluşturmuştur. Kadının konumunu ve psikolojisini, modernleşme sürecindeki macerasını, zengin ve çok yönlü çatışmalarla kurgulamıştır.

Anahtar kelimeler: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Kadın, Eğitim, Karakter, Değişim

ABSTRACT

Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974) wrote from the end of The Second Constitutional Monarchy term to 1956. He portrayed the social, political and historical events of the period he lives in view of realism. His novels and short stories reflect the great social alterations of Turkish society.

Relation of woman and modernisation which is one of the most important subjects of Turkish literature from the beginning of the Reform Period(1839), is discussed in Yakup Kadri's works. The multiplicity and diversity of female characters in his works is a result of the writer's sensibility for this subject.

There are three destructive-alterative characters in his novels. Seniha in *Kiralık Konak*, Nigar in *Nur Baba* and Leyla in *Sodom ve Gomore* are harmful characters for themselves and their society with their choices live styles. Three of them are educated belong to high society in their historical term. Seniha and Leyla have "monden"¹ women specialities. They are pitiless against their lovers, reckless and haughty. They make choice between modernity and tradition unconsciously and perceive the modernism just as dress and fashion. These women disappoint, become unhappy and immoral at the end of the narrations. According to them the problem of Nigar the other destructive-alterative character is individual. Nigar in *Bovarist* boredom leaves her husband and children and begins to new life, then she becomes a loser woman like Seniha. Seniha aims a marriage as a tool to achieve her desires; Leyla wants the admiration of monden society; Nigar wants a real love. They became destructive to achieve their aims but in the end batter down themselves.

The only builder-alterative character is Selma in *Ankara* novel. Selma head towards sociality from individuality. Her intellectual changing effects the men in her life. Selma as brave, strong willed, idealistic, loyal and careerist woman dedicates herself to the social progress.

¹ Of the smart set, society; fashionable and pleasure-loving

The woman characters in the short stories are more various than the novels. Foreign, villager, princess, fallen, wronged, disabled, odalisque, holly person and contender are some of these various characters in the short stories. The characters are from different localities; not just only from Istanbul but also from Anatolia. Woman-woman and woman-man relations, disagreement between modernity and tradition, the negative effect of occupation on women are the basic elements of the short stories. Some of these characters –monden, idealistic, patriot- are seen in the novels.

Keywords: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, woman, education, character.

BÖLÜM I

GİRİŞ

PROBLEM DURUMU

Çalışmamızın problem durumu, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun roman ve hikâyelerindeki kadın ve kadın eğitime ait unsurların tespit edilmesi, kadınların karakter çeşitlerine göre sınıflandırılıp yorumlanması ve yazarın kadına bakışının ortaya konmasıdır.

SAYILTILAR

Toplumun hızlı bir değişim ve dönüşüm geçirdiği dönemde eser veren Yakup Kadri, roman ve hikâyelerinde bu değişim ve dönüşümü kadın karakterler aracılığıyla vermiştir.

Roman ve hikâyelerinde, istenmeyen kadın ve ideal kadının özelliklerini taşıyabilecek kadın karakterlere yer vermiştir.

SINIRLILIKLAR

Çalışma Yakup Kadri'nin roman ve hikâyelerinde yer alan kadın karakterlerle sınırlanmıştır.

TANIMLAR

Karakter Çeşitleri

Başkarakter

Başkarakterler, romanın yazılış amacıdır. Olay örgüsü, zaman, mekan ve diğer tüm kişilerin belirlenmesinde; başkarakterin duyuş, düşünüş tarzını ortaya koyabilmesi göz önüne alınarak yapılır. Başkarakter, olay örgüsünün bazen aktif

bazen pasif konumda da olsa her zaman içindedir ve tüm karakterlerin bir şekilde onunla ilişkisi vardır.

Norm karakter

Norm karakterler, başkarakterini doğrudan etkilerler. Bu etki, kart karakterlere göre daha geniş ve büyüktür. Norm karakter, başkarakterin hayatındaki değişime veya çatışmaya yol açarak veya bunları engelleyerek kurgunun tüm yapısal öğelerinin de değişmesine yol açar.

Kart karakter

Tek bir özelliği olan, bu özelliği nisbetinde kurguda ye bulan karakterlerdir. Kart karakterlerin çeşitliliği, romanda sosyal ortamın kurulması için gereklidir.

Fon karakter

Romanda konuşması, olaylara herhangi bir etkisi olmayan, sadece sosyal ortamı, davranış modellerini göstermesi bakımından yaratılan karakterlerdir. Sadece görüntüleri ile varolurlar.

Monden, Monden Çevre

Mondenlik iki farklı kültür arasında kalmış, değerler, kimlik karmaşasına düşmüş züppe olarak adlandırılan kişilerin ortak tavır ve davranışlar göstermesidir. Bu ortak tavır ve davranışlar; üstün olarak algılanan kültüre ait kötü taklitlerdir. “Züppe kendi kendine dayanarak değil ‘üstün-öteki’ne bakarak, onu izleyerek gerçekleştirme peşindedir. ‘Üstün-Öteki’ züppe için aynalaştırılmış’ temel bir kategoridir; ona bakarak bir biçim ve üslup kazanma amacı güder. Öykünme-taklit çizgisi züppenin ‘gibi’ ve ‘miş gibi’ bir tavrı benimsemesini doğurur. (ALVER, 2002: 253)

Romanda Yapı Şekilleri

Freidman romanlardaki yapı şekillerini on altıya ayırmıştır. Bu yapı tipleri, yaratılan başkarakterine göre belirlenir ve yapı şekli romanın bütün öğelerini, dilini

etkiler. Aşağıda verilen tanımlar, “Romanda Yapı Şekilleri” (Freidman, 2004: 141-148) adlı makalesinden alınmıştır.

Trajik yapı tipi

Sempati duyduğumuz bir roman kişisi, kendini değiştirebilme güç ve potansiyeline ve sağlam bir iradeye sahip olduğu halde, talihsizliğe uğrarsa, verdiği yanlış bir karar ve ciddi bir hatadan dolayı, bu talihsizliklerin bir kısmından kendisi de sorumludur. Sonuçta bu kişi, yaptığı hatayı, düzeltmeyecek kadar geç bir sürede anlarsa, trajik yapıya sahip bir eserle karşı karşıyayız demektir. (Freidman, 2004:142)

Merhamet uyandıran yapı tipi

Merhamet duygusu uyandırmayı amaçlayan bu yapının tipik örneklerinde herhangi bir belli kusuru olmaksızın talihsizliklere uğrayan roman karakterinin çektiği ızdıraplar hikâye edilmektedir. Bu tip yapılarda ekseriya roman başkişisi irade zayıflığından, saflığından ve kusurlu düşünce şeklinden dolayı ızdırap çeker. Romanda bu çeşit yapının merhamet duygularımıza hitap ettiğini vurguluyorum, çünkü roman başkişisi için kısa süreli ümitlenmemize rağmen, hissettiğimiz uzun süreli korkularımız, çektiği ızdıraplardan dolayı ona merhamet duymamıza sebep olacak şekilde gerçekleşir. (...) Bu eserler, taptaze ümitleri ezip geçen, kader gibi anlaşılması mümkün olmayan dış şartların mahvedici gücü karşısında insanı, sadece ızdırap, hayal kırıklığı ve merhamet duygularıyla baş başa bırakırlar. Bu, natüralist romancıların tercih ettiği bir yapı tipidir (Freidman, 2004: 142).

Cezalandırıcı Yapı Tipleri

Bu yapıya sahip hikâyelerde, esas itibarıyla, iğrenç amaçlarından dolayı, sempati duymadığımız bir karakter söz konusudur. Bununla beraber, bu tip karakterler, sağlam iradelerinden, üstün zekâlarından dolayı, hayranlığımıza mazhar olabilirler ve hak ettikleri talihsizlikten dolayı azap çekebilirler (Freidman, 2004: 143).

Karakterde Bozulma Görülen Yapı Tipi

“Roman başkişisinin karakterinde kötüleşme görülen yapı, başlangıçta sempatimizi kazanmış, kendisinden çok şey beklediğimiz bir karakterin, önemli bir kayıp sonucu olarak bizi hayal kırıklığına uğrattığı yapılardır.” (Freidman, 2004: 146)

Fikirlerin Sentezleyici Olduğu Yapı Tipi

Bu tipin en yaygın olanında, roman başkişisinin düşünceleri, inançları ve davranışları daha iyiye doğru değişir. Bu yapı, roman başkişilerinin, başlangıçta kifayetsiz olan düşüncelerinin, sonuçta davranışlara yansımaya bile, iyiye doğru gelişmeleri bakımından, karakterin olgunlaşma sürecini yansıtan yapıya benzer. (Freidman, 2004: 147)

Roman Kişileri ve Fonksiyonları

(...) Cl. Bremond, **Logique du récit** (Paris, Ed. du Seuil, 1973) adlı eserinde, dramatik kahramanlarla ilgili olarak temel fonksiyonlar yeni bir dağılım yöntemi getirir: Her hikâye ile ilgili olarak temel fonksiyonları, “**patients**” (hikâyede **değiştirici** veya **koruyucu** yöntemler) (s. 134) ve “**agent**” (bu yöntemlerin müteşebbisleri) diye iki ana gruba ayrılır. **Agent** ve **patient**ların yönlendirdiği rollerin genel olarak incelenmesi, etkilenen veya etkileyici çeşitli aksiyon tipleri içerisinde spesifik “agent” gruplarını ortaya çıkarır ve bunlar da daha karakteristik alt gruplara ayrılır. Böylece **etkileyici**, **değiştirici** ve **muhafazakâr** olarak ortaya çıkan üç grup **agent**, kendi içinde bölünmelere devam eder. **Değiştirici** grup, “**yapıcı-yıkıcı**”, “**muhafazakâr**” grup “**koruyucu-kırıcı**” diye gruplara ayrılır; “**etkileyici**” grup, **patient** kişinin akıl derecesine göre bağlı olarak “**zorlayıcı-yasaklayıcı**”, “**aldatıcı-huzur bozan**”, “**öğütleyici-öğütlemeyici**” gibi gruplar ortaya çıkar.

Cl. Bremond’un bakış açısı dâhilinde hikâyenin kodlanmasına yarayacak rollerle ilgili bir ön kodlama söz konusu olduğu göz önünde bulundurulduğu takdirde, kahramanların aktansiyel tipolojisine bağlı hikâye ile ilgili bir analiz metodunun nereye kadar götürüldüğü açıkça görülür. Roller, bir yöntemleri kombinezonuna (en kötü ihtimalle üç faza) ayırmak mümkündür, ancak bu yöntemler birbirleriyle sentaksik ilişkiler kurabilmektedir (Bourneur ve Quillet, 1989: 156–157).

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarında ve hikayelerinde doğrudan doğruya kadın ve kadın eğitimiyle ilgili yapılmış herhangi bir çalışma bulunmamaktadır. Ancak kadın karakterlerin özelliklerine birçok eserde değinilmiştir.

Niyazi Akı'nın Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile ilgili monografisi yazarı ve hikâyelerini, romanlarına hâkim olan zihniyeti ele alan en ayrıntılı çalışmadır. Özellikle sanat anlayışını kapsamlı ve karşılaştırmalı olarak incelemiştir.

Şerif Aktaş'ın Yakup Kadri Karaosmanoğlu monografisinde daha çok biyografisi ve eserlerine etkisi, etkilendiği fikir akımları incelenmiştir.

Şerife Baş, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Kadın Karakterlerin Anlatımı adlı makalesinde; karakterlerin özellikleri, kadın imajları ve yazarın kadınlar hakkındaki düşünceleri üzerinde durmuştur.

Bahriye Çeri, Türk Romanında Kadın adlı eserinde, Halide Edip Adıvar, başta olmak üzere birçok romancının ve Yakup Kadri'nin romanlarındaki kadın başkarakteri incelemiştir.

Nükhet Esen, Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar, Türk Romanında Aile Kurumu ve Türk Romanında Güçlü Kadınlar adlı eserlerinde romanlardaki kadınları ve yaşam biçimlerinin özelliklerini tespit eder.

Ayşegül Gazel, **Yakup Kadri'nin Romanlarında Kadınlar** adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezinde yazarın kadın karakterlerin tümünü inceler.

Ömer Faruk Huyugüzel, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Hikâyelerinde Anadolu makalesinde ve Ramazan Kaplan Türk Romanında Köy adlı kitabında,

köylü kadınlarla İstanbullu kadınlar arasındaki farklılıklara, köy yaşamında kadının yerine değinmişlerdir.

Selim İleri, Biten (İki) Yüzyıldan Gelen Yüzyıla Türk Romanında Kadın Portreleri makalesinde roman türünün ilk örneklerinden itibaren görülen kadın karakterleri karşılaştırmalı olarak ele alır.

Ahmet Kıymaz, Romanda Millî Mücadele adlı çalışmasında Ankara, Yaban, Sodom ve Gomore romanlarındaki sosel yapıya ve karakterleri incelemiştir. Sema Uğurcan, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Kahramanlarında Değişme adlı makalesinde, buna benzer bir çalışma yapılmıştır.

Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış adlı kitabında, Kiralık Konak, Ankara ve Yaban romanlarının karakterleriyle ilgili görüş bildirmiş, değerlendirmelerde bulunmuştur.

Emel Sönmez, Türk Romanında Aile Yapısı; Mehmet Törenek, Türk Romanında İşgal İstanbulu adlı çalışmalarında Yakup Kadri'nin romanlarıyla ilgili tespitlerde bulunmuşlardır.

Hasan Ali Yücel'in anılardan ve söyleşilerden yola çıkarak, yazarların farklı türdeki yazılarıyla da destekleyerek oluşturduğu Edebiyat Tarihimizden adlı eseri, Yakup Kadri'yi her yönüyle tanıtır.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Bu tez, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Roman ve Hikâyelerinde Kadın ve Kadın Eğitimi” konusunu betimleyici bir çalışma ile ele almaktadır.

Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evreni, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun roman ve hikâyeleridir.

Çalışmanın örnekleme ise karakter çeşitleri ve eğitim durumları incelenen, Karaosmanoğlu’nun roman ve hikâyelerindeki kadın kahramanlardır.

Veri Toplama Araçları

Bu çalışmanın verileri Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun roman ve hikâyelerinden toplanmıştır.

Veri Çözümleme Teknikleri

Bu çalışmada Karaosmanoğlu’nun roman ve hikâyelerindeki kadın kahramanlar, romanın karakter çeşitlerine ve yapısındaki işlevlerine göre sınıflandırılmıştır. Aynı sınıfa dahil karakterler bir bütün olarak ele alınmış ve birbirleriyle karşılaştırılmışlardır.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1 II. MEŞRUTİYET'TEN CUMHURİYETİN İLK YILLARINA TÜRK TOPLUMUNDA KADIN VE KADIN EĞİTİMİ

Osmanlı Devleti'nin gerileme dönemi olarak adlandırılan XVIII. yüzyılda ortaya çıkan siyasal, askerî ve ekonomik sorunlar nedeniyle Avrupa Devletleri ve özellikle Fransa esas alınarak Batılılaşma süreci başlatılmıştır. Bu süreç başlangıçta askerî alandaki reformları kapsamaktadır. Çünkü bu dönemdeki en büyük sorun üst üste alınan mağlubiyetlerdir. III. Selim döneminde başlayan Batılılaşma süreci II. Mahmut döneminde de hız kazanarak devam etmiştir. II. Mahmut daha çok savaşlarda başarıyı hedeflediği için reformlar askerî alanda yoğunlaşmıştır.

19. yüzyıla gelindiğinde yapılan reformların devletin kurtuluşu için yeterli olmadığı, devletin sadece askerî alanda değil her alanda Batılılaşması ve Fransız devrimiyle birlikte ortaya çıkan yeni kavramları benimsemesi gerektiği, başta Batı kültürünü tanıyan Osmanlı aydınları olmak üzere devletin üst kademeleri tarafından savunulur. Bu dönemde Avrupalı devletlerin Osmanlı Devleti üzerindeki baskısı, Batılılaşma çabalarında itici güç olmuştur. Batılılaşma sürecinin devlet eliyle ilanı olarak algılanan Tanzimat ve Islahat fermanları, başlangıçta imparatorluğun parçalanma sürecini engellemek için hazırlanmıştır. Ancak bu fermanlarda azınlıklara verilen haklar da devletin parçalanmasını engelleyemeyecektir.

Şinasi, Namık Kemal gibi birçok aydın, bürokratlarla kimi zaman işbirliği yaparak kimi zaman da çatışarak reformların kapsamının genişlemesini savunmuşlardır. Tanzimat ve Islahat fermanları sonrasında siyasal ve toplumsal alanda birçok yenilik yapılmıştır. Değişim sürecine destek veren, itici güç olabilecek bir kitle oluşturabilmek için gazete, tiyatro, roman gibi yollarla halka ulaşmaya çalışırlar.

Basın, Babıâli'yi ve halkın çıkarlarını savunan bir kadro elinde başarılı örnekler vermeğe başladı. Hükümet doğrultusunda haber ve yorum oluşturan Takvim'i Vekayi'ye karşılık, Tasvir-i Efkâr'da Şinasi'nin; Basiret'te Ali ve Hayreddin Beylerin ve İbret'te Namık Kemal'in halkın çıkarlarını gündeme getiren ve koruyan yazıları önemli bir gelişmenin ilk ve cesur örnekleri oldular. Bu örnekler, Divan-ı Hümayun yerine Babıâli'yi ikame etmek isteyen kültürün ve iddianın sesleriydi. (Şen, 1995: 105)

Azınlıkların okul açma hakkını kazanması siyasal ve kültür hayatını etkileyen önemli gelişmelerdendir. Yurtdışına özellikle Fransa'ya gönderilen öğrencilerin geriye dönmesi bu süreci hızlandıran başka bir etkidir. Bu dönemde Fransız İhtilali'nden sonra ortaya çıkan vatan, hürriyet, meşrutiyet, eğitim gibi konuların yanı sıra Avrupa'daki kadın hareketlerinin etkisiyle kadın ve kadın eğitimi tartışılan başlıca konulardır. Bu değişim sürecinde toplumun ötekileştirilmiş yarısı olan kadınların eğitim ve sosyal haklar bakımından ihmal edilmiş olduğu fark edilir. Bütün vatandaşların eşitliği ilkesi devletçe kabul edildiğinden halkın kadın kısmıyla ilgili iyileştirme çabaları görülür. Medeni ve güçlü bir toplum için erkek ve kadının eğitim seviyesinin yükseltilmesi genel kanaattir. Kurnaz, bu dönemin aydınlar üzerindeki etkisiyle ilgili şöyle bir tespit de bulunmuştur:

Tanzimat döneminde Avrupa ile gelişen bu münasebetlerin Türk sosyal ve siyasî hayatında büyük etkileri olmuştur. Türk aydını Batı'daki düşünce ve hayat tarzı ile karşı karşıya gelmiş, bunun kendi toplumunda tatbiki konusunda düşünmeye başlamıştır. Bu hususta basının teni ve önemli bir faktör olarak ortaya çıktığı görülür. Batı'daki yeni kavram ve oluşumlara paralel olarak, Türk toplumunda da kadının yeri ve önemi konusunda kıpırdanışlar meydana gelir. Bu hususta en önemli gelişme eğitim alanında olur. (Kurnaz, 1997: 16-17)

Kadınların sosyal hayata katılması ve Osmanlı halkının medeni bir millet olabilmesi, gerekli modern bireyler yetiştirilebilmesi için devlet eliyle birçok kız okulu açılmıştır. 1897 yılına kadar hızla devam eden bu gelişmeler, kadınların öncelikle iyi bir anne olmaları için yapılmışsa da evlilik, miras hukuku ve iş yaşamıyla ilgili düzenlemeler sayesinde kültürlü, ülke ve kadın meseleleriyle ilgili düşünen, eleştiren, meslek sahibi olan aydın bir kadın kesimin oluşmasına yol açmıştır. 1897 yılına kadar kadınlarla ilgili reformlar şöyle sıralanabilir:

- 1843** Tıbbiye mektebi bünyesinde kadınlar ebelik eğitimi almaya başladı.
- 1847** Kız ve erkek çocuklara eşit miras hakkı tanıyan İrade-i Seniye yayımlandı.
- 1856** Köle ve cariye alınıp satılması yasaklandı.
- 1858** Arazi Kanunnamesinde mirasın kız ve erkekler arasında eşit olarak paylaştırılacağı hükmü yer aldı. Böylece kadınlar ilk kez miras yoluyla mülkiyet hakkını kazandı.
- 1858** Kız Rüştüeleri açıldı.
- 1869** Kadınlar için ilk sürekli yayın olarak nitelenen (haftalık) Terakki-i Muhadderat dergisi yayımlandı.
- 1869** Kızların eğitimine ilk kez yasal zorunluluk getiren Maarif-i Umumiye Nizamnamesi yayımlandı.
- 1870** Kız öğretmen okulu Dar-ül Muallimat açıldı.
- 1871** Mecelle'nin (Osmanlı Medeni Kanunu) uygulanması için çıkarılan Hukuk-ı Aile Kararnamesi ile evlilik sözleşmesinin resmi memur önünde yapılması, evlenme yaşının erkeklerde 18, kadınlarda 17 olması, zorla evlendirmelerin geçersiz sayılması düzenlendi.
- 1876** Kanun-i Esasi (ilk Anayasa) kabul edilerek temel haklar düzenlendi. Kız ve erkekler için ilköğretim zorunlu hale getirildi.
- 1897** Kadınlar ücretli işçi olarak çalışmaya başladı.
(http://www.die.gov.tr/tkba/kadin_haklari.htm)

Ancak şunu da belirtmek gerekir ki batılılaşma süreci kurumlar bazında bu kadar hızlı ilerlerken toplumsal anlamda yeterince kavranamamıştır. Rüştüye ve Kız Öğretmen okullarında kız öğrenci sayıları, başlangıçta beklenenden hayli azdır. Hedeflenen katılıma, ilköğretim seviyesinde II. Meşrutiyet Dönemi'nde ulaşılmıştır:

Rakamlara baktığımızda Meşrutiyet döneminde karma ve erkek ibtidâi mekteplerinde azalma görülürken, kız ibtidâi mekteplerinde %50'ye yakın bir artış olduğunu görmekteyiz. Bu artışta, Meşrutiyet yönetiminin kızların eğitimine önem vermesi rol oynamıştır. Okul sayılarının azalması ise, bazı okulların savaşlarda kaybedilen topraklarda kalması ve savaş sebebiyle bazı okulların kapanmış olmasıyla açıklanabilir. (Kurnaz, 1996: 79)

Kız sultanileri (lise) ancak 1910 yılında İstanbul'da açılabilmiştir. 1914 yılında da kız öğretmen okulları için öğretmen yetiştirmek amacıyla kız üniversitesi ??? açılmıştır.

1913 Kadınlar ilk kez devlet memuru olarak çalışmaya başladı.

1914 Kadınlar tüccarlık ve esnaflığa başladı.

1914 İnas Darülfünunu adı altında kızlar için bir yüksek öğretim kurumu açıldı.

1921 Darülfünunda karma öğretime geçildi.

1922 Yedi kız öğrenci Tıp Fakültesine kayıt yaptırarak eğitime başladı.

(http://www.die.gov.tr/tkba/kadin_haklari.htm)

Batılılaşmanın düşünce kısmını kavrayamayanlar tarafından kılık-kıyafet ve Fransız yaşayışını taklit olarak algılanmıştır. Mardin'in şu tespiti bu dönemle ilgili aksaklıkları göstermesi bakımından önemlidir:

Tıpkı Lale Devri'de olduğu gibi, 1860'lardan sonra Batıcılığı bir felsefe ve iktisat sistemi olarak görmeyip onu daha çok yüzeysel yönleri, adabı muâşeret usulleri ve Batı'da hâkim olan modalar açısından değerlendirenler ve kullananlar olmuştur. Bu tipler zamanın yazarlarca devamlı olarak eleştirilmiştir. Ahmet Mithat'ın "Felatun Bey"leri, Recaizâde'nin "Bihruz"ları, Ömer Seyfettin'in "Efruz"ları Tanzimat'ın ve hatta 20. yüzyıl Türk edebiyatının ana karakterleridir. (Mardin, 2004: 15)

Toplumun hızlı bir şekilde değişmesi toplumsal kuralları ve davranış modellerinde farklılaşmasına, varolan dengelerin bozulmasına yol açmıştır.

Türkiye'de başlayan batılılaşma hareketlerinin, topluma getirdiği maddî ve manevî dayatmalar, pek çok boyutuyla birlikte toplumsal değişme sürecini hızlandırmıştır. Bu süre için, devlet bürokrasisinde olduğu kadar, toplumun pek çok katmanında da yansımaları olmuştur. Sonuçları ise, yeni toplumsal yaşantının oluşumunda rol oynamıştır. Kentlerdeki güncel yaşayış elemanlarından, köylerdeki değişim elemanlarına kadar, pek çok maddî ve manevî kültür değişmelerini görmek mümkündür. Bütün bu değişmelerin, kimi değerleri değiştirmesine karşın, yine de bir dikey hareketlilik olarak gerçekleştiği görülebilir.

Böyle bir toplumsal ilişkiler yumağı içinde, erkeklerin ve kadınların toplumsal rollerinde de önemli değişmeler olmasını beklemek son derece doğaldır. Bu roller, yeni koşullar içinde yeni bir karakter ve biçim alacağına

göre, kadınlarla erkekler arasındaki ilişkilerin de yeni bir biçim ve karakter alması normal bir sonuçtur. Toplumsal ilişkiler ve değer yargıları değiştikçe, kadınlarla erkekler arasındaki toplumsal ilişkileri belirleyen kurallar ve yasalar, değişimin etkisi altında ister istemez yetersiz kalmaktadır. Bu durumda giderek kuralları ve yasaları değiştirme zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Bu değişmeyi sağlayabilen toplumlarda, devlet ve toplum arasındaki ilişkiler normal ve sağlıklı bir seyir izlemektedir. (Kırkpınar, 2001: 19-20)

Toplumsal değişmeye paralel olarak edebiyatta da içerik ve biçim değişmesi görülür. Yeni değerlerin ve davranış modellerinin yaratılması, eski toplumsal yapıdaki dönüşümlerin sağlıklı yaşanması ve batılılaşma sorunsalı, her alanda görülen ikili, çelişen yapı ve zihniyet bu dönemin başlıca temasıdır. Özellikle eski toplumsal yapıda sadece ev hanımı, cariye veya anne rolüne sahip, kısmen eğitim almış bir kitle olan kadınların yeni toplumsal yapıdaki konumları, rolleri ve davranış modelleri başlıca meselelerdir. “İyi bir kadın, iyi bir eş, iyi bir kocanın karısına karşı davranışları neler olmalıdır?” gibi sorulara cevap aranmaktadır. Ahmet Mithat, güçlü toplumsal gözlemleri ve toplumun farklı kesimlerinden seçtiği kadınlarla-diğer kadınlara göre daha mağdur durumda olan cariyeler-okuma yazma bilen kadınları romanları vasıtasıyla eğitmeye çalışmıştır.

II. Meşrutiyet’in ilanı, 1876–1908 yılları arasındaki baskı dönemini sona erdirdiyse de İmparatorluğun dağılma sürecini engelleyemedi. Bulgaristan’ın, Girit’in, Trablusgarp’ın kaybedilmesi, Arnavutluk ve Yemen isyanları, Balkan Savaşı’nın patlak vermesi devleti sarsan önemli olaylardır. II. Meşrutiyetin hemen ardından 1909’da Meşrutiyet yönetimine karşı yapılan 31 Mart Vakası ile 1913’teki Babıâli Baskını gibi olaylar, siyasi çalkantı döneminin devam etmesine yol açtı. Bu dönemde Osmanlılık, Batıcılık ve Türkçülük gibi düşünce akımları devletin devamını sağlamak için ortaya çıkmıştır. Siyasal anlamda farklı bakış açılarına sahip olan bu düşünce akımlarının kadın anlayışları da birbirinden farklıdır.

Kadın konusundaki görüşleriyle en fazla öne çıkan düşünür Ziya Gökalp’tir. *Türkçülüğün Esasları*, *Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak* ile *Yeni Hayat* adlı eserlerinde kadın, kadın eğitimi ve kadının toplumdaki yeri konularına özellikle yer vermiştir. Hatta onun görüşleri etrafında şekillenen *Türk Yurdu* ve *Türk Ocağı* birçok

kadın derneğinin merkezidir. Türk Ocağı, kadınlara açık konferanslar verme yanında onları hayata çekmek için sahneye çıkmalarını da sağlamak istemiştir. Bu amaçla Halide Edip, Müfide Ferit, Fatma Aliye ve Nakiye gibi hanımlar konferanslar verip temsillere ve müzik programlarına katılmışlardır (Kurnaz, 1996: 62-63). Türkçüler, kadınların sosyal hayatta etkin görevler alması ve kadın eğitimi konusunda daha büyük reformların yapılması görüşünde olmaları bakımından Batıcılarla benzer özellikler gösterirler:

Türkçüler ve Batıcıların kadının çalışma hayatına girmesi konusunda da aynı görüşleri paylaştığını görmekteyiz. Onlara göre toplumun kalkınması için kadın her alanda ekonomik hayatın içinde olmalıdır. Hatta tiyatro gibi sanat dallarında bizzat sahnede rol alabilmelidir (Kurnaz, 1996: 69).

Türkçüler kendi yayın organlarında bununla ilgili makalelere ve bizzat Ziya Gökalp'in yazdığı şiirlere yer verirler. İstanbul dışından, İzmir'den Türk fikir ve edebiyat hayatına katılan Tokadîzade Şekip'in muhafazakâr görüşlerini korumakla birlikte kadının objeleştirilmesine itiraz etmesi dikkate değer:

Bir kız iki üç ay giyeceği bir çarşafın kumaşını beğenmek hakkına malik olur da, hayatının sonuna kadar geçineceği bir erkeği tanımak, intihab etmek hakkı sarihinden nasıl mahrum kalabilir?

Kızlarımızın alelade mübadeleye tabi eşya-yı hasise derekesine bindirilmesine taraftar görünenler ya insanlıkla veya lisanlarıyla vicdanları arasındaki rabıtayı kesmiş riyakârlardandır (Çağın, 1998: 194).

Tokadîzade Şekip, kızların evlilik öncesi flört etmesine karşı olduğundan “görüşme”yi değil, “tanışma”yı kullandığını belirtir (Çağın, 1998: 194); fakat, bu konudaki ihtiyatından ziyade, kadınların objeleştirilmesine karşı olması ve kadınları bu duruma mahkûm edenlerin vicdanını sorgulaması önemlidir.

İslamcılara göre İslam hukuku ve ahlak anlayışı, kadın ve erkek arasındaki dengeyi gayet adaletli bir şekilde sağlamış, kadının konumunu yaratılış özelliklerine uygun olarak belirlemiştir. İslamiyet, geleneksel ataerkil özelliklerle birleşince kadın açısından olumsuz olan uygulamalar yaygınlaşmış ve bütün bunlar İslamiyete mal edilmiştir. Kadının geri kalmasına yol açan İslamiyet değil bu yanlış uygulamaların İslami zannedilerek devam ettirilmesidir. Özellikle Mehmet Âkif, makalelerinde

kadının tesettür şartını sağlamak suretiyle istediği düzeyde eğitim alabileceğini ve çalışma hayatına katılabileceğini vurgulamıştır. Ancak erkeklerle birlikte çalışmasını gerektirecek olan siyaset alanına girmemesi gerektiğini savunur. Ona göre kadının bunları yapabilmesi için Avrupai tarzda giyinmesine ve tesettürü terk etmesine gerek yoktur.

Osmanlıcılık, Batıcılık, Türkçülük ve İslamcılık görüşleri arasında Cumhuriyet döneminde kadın ve kadın hakları konusundaki devlet politikasını belirleyecek kadar etkili olan görüş Türkçülüktür:

Cumhuriyet sonrasında kadın hakları konusunda devrimler yapan Mustafa Kemal Atatürk, Meşrutiyet döneminde yapılmış olan fikrî çalışmaların oluşturduğu temel üzerinde bu konudaki atılımları en yüksek seviyeye getirmiştir. Atatürk'ün Cumhuriyet sonrasında, atılım yaratmaya çalıştığı kadınlarla ilgili konular ve sunduğu çözümler, Ziya Gökalp'in öne sürdüğü görüşlere paraleldir.

Özellikle Balkan Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı imparatorlukta işgücü kaybına yol açmış, başta hastaneler, okullar, fabrikalar olmak üzere çeşitli iş sahalarında kadına görev verilmesini mecburi kılmıştır. Hatta hükümet 1915 yılında kadın işçilerin çalışma sürelerini belirleyen iş hukuku ile ilgili kararlar almak zorunda kalmıştır:

Türk kadını ilk defa bu dönemde yüksek öğrenim imkânı buldu. Bunda Tanzimat döneminde açılan okulların payı büyüktü. Zira, kadını yüksek öğrenimin eşiğine hazırlayan bu okullar olmuştur. Bu okullar sayesinde kültürel seviyesi yükselen kadın, bizzat kendi haklarını savunacak duruma gelmiş, bu gelişmelerin tabii bir sonucu olarak cemiyetler kurup, basın hayatına atılarak faaliyet göstermeye başlamıştır. Bu çalışmalarla birlikte hükümetin politikası ve bilhassa savaşın getirdiği ekonomik bunalım kadının ekonomik hayata girmesini kolaylaştırmıştır (Kurnaz, 1997: 146).

Birinci Dünya Savaşı sonunda yenilgiye uğrayan Osmanlı Devleti, bütün kurumlarıyla işlemez hâle gelmiştir. Mustafa Kemal Paşa'nın önderliğinde başlatılan Millî Mücadele dönemi kadınların her zamankinden daha aktif olduğu bir dönemdir:

Bu dönemdeki kadınları içinde buldukları durum ve faaliyetleri bakımından birkaç grupta toplamak mümkündür:

- 1- İşgal bölgesindeki maruz kaldıkları tecavüz ve taarruzlar sebebiyle erkekleri göreve çağıran mazlum kadınlar.
- 2- Eline silah alarak bizzat savaşa katılanlar veya cephe gerisinde hizmet verenler(yaralıya bakanlar, askere yiyecek giyecek temin edenler)
- 3- Geniş kitleyi uyandırmak için dernek ve basım faaliyetine katılanlar. Bunların en meşhurları Halide Edip olmak üzere Nakiye Ergün, Müfide Ferit Tek'tir.
- 4- Faaliyete moda diye bakanlar ve bu yüzden katılanlar, İstanbul sosyete hanımları, bu faaliyetin dışında kalanlar. Anadolu Kadınları, Müdafaa-i Vatan Cemiyeti çektiği telgraflarla bu hanımları kınar. Bu hanımların yaşayışları Halide Edip'in Ateş'ten Gömlek(1922), Yakup Kadri'nin Sodom ve Gomore(1928), Kiralık Konak(1920) gibi romanlarında tasvir edilmiştir (Kurnaz, 1997: 149-150).

Bu gruplandırma dikkatlice ele alındığında ikinci, üçüncü ve dördüncü grupta yer alan kadınların devletin eğitim imkânından yararlanmış ve belli bir sosyo-ekonomik düzeyde oldukları görülür. Yalnız ikinci grupta yer alan, bizzat savaşa katılan kadınlar 93 Harbi sırasında Nene Hatun ve Kara Fatma gibi kadın halk kahramanlarını kendilerine örnek alarak cesur ve mücadeleci davranan, halktan kadınlardır. Cephe gerisinde hizmet edenler ise, Balkan Savaşı ve sonrasında kadın dernekleri tarafından açılan hastabakıcılık, hemşirelik kurslarına gitmiş olanlardır. Üçüncü grupta yer alan ve Millî Mücadele'ye fikrî ve fikir temelli faaliyetleriyle destek verenler, İstanbullu bürokrat ailelerin yüksek tahsil görmüş kızlarıdır; bunlar kadın hareketlerinde de öncüleridir. Bu dönemde özel şartlar sebebiyle, kadın-erkek arasında eşitlikçi bir denge kurulmuş, her alanda birbirine destek olan bu kitle cinsiyet ayrımını büyük ölçüde aşmıştır. Fakat Çeri, bu dönem romanlarında kadının yalnızca düşmanla mücadele etmediğini belirtir:

“Ankara romanında Selma Hanım'ı cephe gerisinde hizmet veren kadın örneği olarak görürüz. *Vurun Kahpeye* adlı romanda ise hem düşmanla hem de cahil halkla mücadele eden kadın vardır.” (1996: 224)

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde kadın inkılâpların önemli bir konusudur. Kadının eğitiminden siyasal ve toplumsal hayata katılımına kadar geniş bir yelpazede yenilikler yapılmıştır. Bu dönemde Cumhuriyet öncesinde kadın hakları konusunda faal olan kadın dernekleri ve aktivistler Atatürk'le yoğun münasebetedirler. Türk kadını kendi modernleşirken, toplumun modernleşmesinde de etkin görevler almıştır. Kadınlar, inkılâpların benimsenmesinde ve hayata geçirilmesinde ön saflarda yer

almış, siyasal alandaki varlığını kullanarak daha fazla inkılâp yapılmasında itici güç olmuşlardır.

Cumhuriyet döneminde özellikle Batılıların gözündeki Türk kadını imajı değiştirilmeye çalışılmıştır:

Cumhuriyet öncesinde Avrupa'nın gözündeki kadın, Osmanlı kadınıdır. Öncelikle ve özellikle harem ve buradaki erotik sahnelerle özdeşleştirilen Osmanlı kadını imajı, yüzyıllar öncesinde inşa edilmiş, seyyahlar, diplomatlar, gözlemciler tarafından hemen hiç değiştirilmeden aktarılagelmiştir (Acun, 2007: 95).

Bu nedenle Cumhuriyet'in öncelikli amacı Türk kadınına eve kapalı, dünyadan habersiz, eğitimsiz ve cinsel bir obje olmaktan kurtarıp birey hâline getirmektir. Bu amaçla kadınlara yasal, siyasal, toplumsal alanlarda haklar verilir hatta çoğu kez kadın hakları konusunda Avrupa'nın birçok ülkesinden ve Amerika'dan daha ileri konuma gelinir:

Atatürk döneminde kadınlarla ilgili yapılan olumlu atılım ve değişiklikler kronolojik olarak aşağıdaki şekilde sıralanabilir:

Haziran 1923 Nezihe Muhittin'in başkanlığında ilk kadın partisi olan Kadınlar Halk Fırkası'nın kurulması girişiminde bulunuldu, kadınlara oy hakkı tanımayan 1909 tarihli Seçim Kanunu gereğince valilikçe partinin kuruluşuna onay verilmediğinden dernekleşmeye gidildi.

29 Ekim 1923 Cumhuriyet ilan edildi. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte kadınların kamusal alana girmesini sağlayan yasal ve yapısal reformlar hızlandı.

3 Mart 1924 Tevhid-i Tedrisat Kanunu çıkarıldı. Böylece eğitim laikleştirilerek tüm eğitim kurumları Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlandı. Kız ve erkekler eşit haklarla eğitim görmeye başladı.

17 Şubat 1926 Türk Medeni Kanunu'nu kabul edildi. Kanun ile erkeğin çok eşliliği ve tek taraflı boşanmasına ilişkin düzenlemeler kaldırıldı, kadınlara boşanma hakkı, velayet hakkı ve malları üzerinde tasarruf hakkı tanındı. 4 Nisan 1926 tarihli Resmi Gazete'de yayımlanan kanun 4 Ekim 1926 tarihinde yürürlüğe girdi.

1930 Belediye yasası çıkarıldı. Yasa ile kadınlara belediye seçimlerinde seçme ve seçilme hakkı tanındı.

1930 Kadın ve çocukların korunmasına ilişkin ilk düzenleme Umumi Hıfzısıhha Kanunu ile yapıldı.

1930 Doğum izni düzenlendi.

10 Haziran 1933 Kız çocuklarına mesleki eğitim vermek amacıyla Kız Teknik Öğretim Müdürlüğü kuruldu.

26 Ekim 1933 Köy Kanunu'nda değişiklik yapılarak kadınlara köylerde muhtar olma ve ihtiyar meclisine seçilme hakları verildi.

5 Aralık 1934 Anayasa değişikliği ile kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanındı.

8 Şubat 1935 Türkiye Büyük Millet Meclisi 5. Dönem seçimleri sonucunda 17 kadın milletvekili ilk kez meclise girdi, ara seçimlerde bu sayı 18'e ulaştı.

8 Haziran 1936 İş Kanunu yürürlüğe girdi. Kadınların çalışma hayatına düzenleme getirildi.

1937 Kadınların yeraltında ağır ve tehlikeli işlerde çalıştırılması 1935 tarihli 45 sayılı ILO sözleşmesi ile yasaklandı.

(http://www.die.gov.tr/tkba/kadin_haklari.htm)

Yapılan bu değişiklikler daha sonraki yıllarda devam ettirilmiştir. Ancak bu çalışmanın kapsadığı dönem göz önünde bulundurularak onlara yer verilmemiştir. Her ne kadar devlet eliyle yapılmış olan bu inkılâp ve reformlar toplumunun üst tabakasında yer alan kadınları erkeklerle eşit bir statüye, alt tabakada olan kadınları ise daha insani bir konuma kavuşturmuşsa da her ulus-devletin kuruluş sürecinde olduğu gibi bu dönemde kadın cinsiyetsizleştirilmiş hatta erkeksileştirilmiştir:

(...) ataerkil kültürel sistem içerisinde kadın ve kadınsı olumsuz değerlere, erkek ve erkeksi ise olumlu değerlere karşılık gelmektedir.

Ulus devletlerin kurulma sürecinde, cinsiyetler arası eşitsizliğin yurttaş ideal tipi kavramı dahilinde bir çözüme ulaştırılmaya çalışılması, bu kavram zımnen erkekle özdeş kılındığı için, değerlerdeki kadınlar aleyhine hiyerarşiyi pekiştirmiştir. Ancak yine de bu çabaların sağladığı biçimsel eşitlikçi kazanımların destek ve ivmesiyle, gecikmeli de olsa ataerkil kültürün sorgulanması sürecine girilmiştir (Yaraman, 2006: 47-48)

Birinci Dünya Savaşı'nda erkek nüfusundaki azalmaya paralel olarak eğitim olanaklarıyla zaten nitelikleri gelişen kadınların çalışma yaşamına girmesi ve bu

durumla doğrudan ilişkili pozitivist, modernist projeler bağlamındaki evrensel tektipleşme kendi modasını da yarattı. 20. yüzyılın başında Gabrielle Chanel (1883-1971) imzası ve örneğiyle ortaya çıkan, kadında kısa saç ve pantolon modasından etkilenen Batılı kadınlar ile Kemalist kadın kimliği gibi zorlama bir yerelliğin özgün vitrini olarak tanımlanan gri tayyör, fötr şapka ve makyajsız yüzlü Türk hemcinsleri, zımnın erkek olan yurttaş kimliğinin erkeksi kadın bileşenini oluşturdular (Yaraman, 2006: 49)

Bu süreçte oluşturulmak istenen yeni kadın imajının topluma değişik araçlarla sunulduğu görülür:

Kadınlardaki değişimin sağlanmasında en baştan itibaren devlet desteğinin olduğunu ve Türk kadını için âdeta bir devlet feminizmi geliştiğini yukarıda belirtmiştik. Kadınların afiş ve piyango bileti gibi resmî görsel yayınlarda rastlanan imajları devletin kadını algılama biçimini yansıtmaktadır. Bu algılama biçiminde başlangıçta modernliğin simgesi yapılmış, cinsiyetsizleştirilmiş, vatan ile özdeşleştirilerek âdeta kutsallaştırılmış bir kadın imajı mevcuttur. Zaman içinde bu imajın değişime uğradığı, kadının farklı biçimde algılandığını görüyoruz (Acun, 2007: 112).

Görüldüğü üzere Türk kadınının modernleşmesi süreci Tanzimat döneminden başlayıp günümüze kadar uzanmaktadır. Bu süreç erkek aydınların ve bürokratların önderliğinde yürütülmüş olup elde edilen kazanımlar da erkeklerin izin verdiği sınırlar içinde kalmıştır. Bu sebeptir ki Avrupa'daki hemcinslerine göre çok daha erken siyasal haklar elde eden Türk kadınları siyasal yönetime toplumsal çoğunluklarını yansıtamamışlardır:

Ülkemizin kadın nüfusunun eğitim düzeylerinin genelde erkek nüfus ile karşılaştırıldığında kadınların politikaya ilgisini de düşük düzeyde tutmaktadır. Başlangıçtan günümüze kadın parlamenter sayısı kadın nüfus artışına paralel olarak dahi artma göstermemektedir (Doğramacı, 1992: 125).

Türk kadını, Batılılaşma sürecinin başlangıcından günümüze kadar, modernleşmenin hem unsurlarından hem aktörlerinden biri olmuştur, olmayı sürdürecektir. Kadının kimliği ve rolü, Türk toplumunun modernleşme düzeyi için ölçüt oldukça, toplumsal konuların işlendiği edebî eserlerin de vazgeçilmez konusu olmaya devam edecektir.

4.2 YAKUP KADRI’NİN ROMAN VE HİKÂYELERİNDE KADIN VE KADIN EĞİTİMİ

4.2.1 YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU’NUN ROMANLARINDA KADIN

Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun sekiz romanı bulunmaktadır.² Romanlardaki kadın veya erkek tüm karakterler tez-anti tez olarak kurgulanmıştır. Türk toplumunun ve Yakup Kadri’nin geçirdiği fikirî dönüşümler, onun romanlarında yarattığı karakterler üzerinde kronolojik olarak izlenebilir. Bu bakımdan onun eserleri 20. yüzyılın başlarında Türk toplumunda yaşananların panoraması olarak görülebilir. Yakup Kadri’nin romanları kronolojik olarak incelendiğinde ise 1907–1945 yılları arasında toplumun, ailenin ve kadının geçirdiği büyük sarsıntılar, yıkımlar ve değişim aşama aşama ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan bakıldığında romanlar, sadece edebiyat bilimi açısından değil, tarih ve sosyoloji bilimleri bakımından da ilginç bilgiler barındırır:

Cumhuriyet döneminin getirdiği yeniliklerin toplumsal yönünden çok, ahlâk, değerler, inançlar gibi üstyapısal sorunlarına ağırlık veren, daha doğrusu asıl sorunu üstyapı kurumlarındaki sallantıda arayan yazarlar, Cumhuriyet’in ilk on-onbeş yılında çoğunluktadır. Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Peyami Safa, hatta aynı yaklaşımı daha sonraki yıllara da taşıyan ve sürdüren Ahmet Hamdi Tanpınar bunlar arasında anılabilir. Yazınsal düzeyleri ve değerleri birbirinden çok farklı olduğu gibi, dünya görüşleri bakımından da çok ayrı yerlere yerleştirilebilecek bu yazarlar, karşımıza getirdikleri kadın imgesi bakımından garipsenebilecek bir benzerlik gösterirler. Bu benzerlik, erkek egemenliğini veri kabul eden, ataerkil, feodal ya da yarı feodal ilişkilerden kadının üretime dolaysızca katkıda bulunması olanağının –hiç değilse yasalarca- tanındığı, kadının eskisine oranla daha yaygın çapta eğitim görebildiği, dolayısıyla bir ölçüde özgürleşme yoluna girdiği Cumhuriyet döneminin modern ailesine geçiş sürecinin yarattığı durdurulmamış çalkantıya bağlanabilir (Akatlı, 1984: 5).

Çalışmamızın bu bölümünde romanlarındaki kadın kahramanlar, erkek kahramanların kadına bakışı ve kadınlar hakkındaki görüşleri ile kadın imajları ele alınacaktır. Kadın kahramanlar romanlardaki işlevlerine göre sınıflandırılmıştır. Bu

² Kiralık Konak (1922), Nur Baba (1922), Hüküm Gecesi (1927), Sodom ve Gomore (1928), Yaban (1932), Ankara (1934), Bir Sürgün (1937), Panorama I-II (1953-54), Hep O Şarkı (1956).

sınıflandırmada roman dünyasının en önemli göstergesi olan karakterler; başkarakter, fon karakter, norm ve kart-karakter olmak üzere dörde ayrıldı. Karakter, kendi içinde gerek diğer karakterlerle gerekse romanın olay örgüsüne etkisi ve sosyal ortamla bağları bakımından etkileyici, değiştirici ve muhafazakâr olarak üç temel fonksiyona ayrılmaktadır. Etkileyicilik, değiştiricinin akıl durumuna göre bilgi verici-sır tutucu, zorlayıcı-yasaklayıcı, aldatıcı-huzur bozucu, öğütleyici olarak farklı özellikler gösterir ve genellikle norm karakter, kart-karakter, fon karakter ve başkarakter olarak romanda yer bulurlar. Değiştiriciler yapıcı ve yıkıcı; muhafazakârlar ise koruyucu ve yıkıcı olarak sınıflandırıldı. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki bir karakter kurgunun farklı bölümlerinde bu fonksiyonların birini veya birkaçını gerçekleştirebilir.

Kiralık Konak, Nur Baba, Ankara, Sodome ve Gomore ve Hep O Şarkı, romanlarında başkarakterler kadındır. Bu romanların başka bir ortak özelliği de hepsinin toplumsal kriz dönemini anlatmalarındır. Roman her ne kadar gerçek dünya ile birebir örtüşen bir yapı değilse de Yakup Kadri'nin realist-natüralist akımlardan etkilenecek oluşturduğu sanat anlayışı sebebiyle yukarıda adı geçen romanlar birçok özelliği bakımından gerçeğe yakın bir kurgu hâline gelmiştir.

4.2.1.1. Başkarakter Durumundaki Kadınlar ve Eğitim Durumları

Yukarıda da belirttiğimiz gibi *Kiralık Konak, Nur Baba, Sodom ve Gomore, Ankara ve Hep O Şarkı* romanlarında başkarakterler kadındır. *Kiralık Konak*'taki Seniha, *Nur Baba*'daki Nigar Hanım, *Sodom ve Gomore*'deki Leyla, *Ankara*'daki Selma, *Hep O Şarkı*'daki Münire, Cumhuriyet öncesindeki eğitim olanaklarından sınırlı olsa da yararlanabilmiş kadınlardır. Hepsinin ortak özelliği roman okumaları, okuduklarını hayatlarında gerçekleştirme arzusu duymaları, Batı edebiyatını sınırlı ve az da olsa bilmeleridir. Bu özellikleri bakımından önceki dönemdeki kadın karakterlerle benzeşirler. Üst tabakaya mensupturlar ve yaşayışları itibarıyla batılı, modern hayat tarzını benimsemişlerdir.

4.2.1.1.1. Değiştirici Başkarakterler

Roman, yazılış amacı itibarıyla başkarakterin hayatını, düşünce ve duygularındaki değişimi, kendisi ve çevresiyle (iç-dış) çatışmalarını konu alır. Birçok

roman, yapı itibarıyla başkarakterin verdiği bir karar, yaptığı bir değişiklik veya düştüğü hatalar üzerine kurgulanır. Bu kurgu hem başkarakterini hem de onun oluşmasına yardımcı olan diğer karakterleri, olay örgüsünü, mekânı, zamanı ve diğer unsurları etkiler. Bu tür romanlarda değişimin kaynağının başkarakter veya onunla ilgili dış sebepler olması durumunda, romanın başkişisine değiştirici başkarakter denir.

Realist ve natüralist romanlarda başkarakter kavramı, romanda aksiyon yaratan ya da aksiyon yaratılmasına sebep olan varlıktır. Çevreyle, diğer karakterlerle veya kendisiyle yaşadığı çatışmalar sonunda olağan gidişatından ayrılıp yeni bir yaşayış, düşünüş seçer. Seçtiği bu yeni yaşayış, düşünüş sayesinde de yandaş ve karşıt karakterlerin romana eklenmesini sağlar. Bu bakımdan Forster'in yuvarlak karakter olarak adlandırdığı bu karakter, romanın olay örgüsünü, sosyal dokusunu, karakterleri ve kendi sonuyla beraber kendisine bağlı diğer karakterlerin sonunu da belirler (Stevick, 2004: 168)

Başkarakterin olay örgüsünde ve diğer karakterler üzerinde yaptığı değiştirici etki, romanın diğer bütün unsurlarının da yeniden yapılanmasını sağlar. Karakterlerin ve olayların sonu, toplumsal ve ahlaki açıdan olumlu veya olumsuz olabilir. Bu nedenle değiştirici başkarakterleri de kendi içinde yıkıcı-değiştirici başkarakterler ve yapıcı-değiştirici başkarakterler olarak ikiye ayırmak mümkündür.

Yıkıcı-değiştirici başkarakter; *Kiralık Konak*'taki Seniha, *Nur Baba*'daki Nigar Hanım, *Sodom ve Gomore*'deki Leyla'dır. *Kiralık Konak* ve *Sodome ve Gomore*'nin kurgu zamanı ard ardadır. Bunun yanı sıra bu iki romanın kadın başkarakterleri kişisel özellikleri ve hayata bakış açıları bakımından benzerdirler ve birbirinin devamı olan karakterlerdir. *Kiralık Konak* ile *Nur Baba* romanlarının kurgu zamanları ise aynıdır; fakat başkarakterler birbirine zıttır:

“*Kiralık Konak* 1908 ve 1916 arasını anlatır; *Nur Baba* aynı yıllarda geçer, *Sodome ve Gomore* Mütareke devamınca dört yıl...” (Akı, 2001: 142)

Seniha ve Leyla başkarakterleri, Tanzimat dönemi romanlarından başlayıp Peyami Safa'nın romanlarına dek uzanan yanlış batılılaşmış, yozlaşmış kadın tipinin Yakup Kadri'deki karşılığıdır. Seniha, birçok yönüyle daha önce işlenmiş yanlış batılılaşmış, monden kadın karakterlere göre daha bağımsız, daha akıllı, özgüvenli bir görüntü sergilemiştir. Leyla, bu özelliklerin yanı sıra vatan hainidir. Ancak bu iki

karakter de Ahmet Mithat Efendi'nin Felatun Bey karakteri gibi sevimli değil; iğrenilen, hatta ülkeyi kirleten iki varlık olarak gösterilirler:

“Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1920'lerde yazdıkları romanlardaki alafranga züppe artık toplumda az rastlanan alay konusu bir adam değil, batılılaşmış bir zümredir.” (Moran, 2004: 261)

Burada Peyami Safa ile Yakup Kadri'nin yanlış Batılılaşmış kadın tipinde ortak bir bakışa sahip oldukları vurgulanmıştır. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki onların model olarak gösterdikleri kadın tipleri birbirinden farklıdır. Yakup Kadri, Ankara romanındaki Selma başkarakterini yeni Türk kadınının modeli olarak ortaya koymuştur. Selma, sadece evine, kocasına bağlı bir kadın iken, geçirdiği dönüşüm sonucunda, fikirlerine bağlı bir kadın haline gelmiş, hayattaki önceliği topluma bağlılık ve hizmet olmuştur. Oysa *Bir Tereddüdün Romanı*'ndaki Mualla-Vildan çatışmasından ortaya çıkan Peyami Safa'nın ideal kadın modeli, yaşam alanı ve ilgi odağı evi ve kocası olan bir kadındır:

Peyami Safa'ya göre kadın, toplumun etkisi altına alan Batılılaşma yüzünden geleneksel, evine, erkeğine bağlı, dolayısıyla namuslu Türk kadını olmaktan çıkmış, yozlaşarak tükenmiştir. Yazar romanlarında, kadının topluma açıldığı ölçüde duygusuzlaşacağını ve erkeğe olan sevgisinden, bağlılığından kopacağını savunur. Başka bir deyişle Peyami Safa için kadın, Batılı hemcinsleri gibi erkekten bağımsız, düşüncelerine ve duygularına sahip biri olduğu zaman yozlaşır, dışlanır, tükenir ve kendisini de erkeğini de mutsuz kılar. (Bele, 1998: 80)

Ancak iki yazar da Tanzimat dönemi romanlarından beri görülen cinsellik ve şehveti kötüleme eğilimini devam ettirirler.

Osmanlı Devleti'nin batılılaşma-modernleşme süreci Tanzimat dönemiyle birlikte büyük bir ivme kazanmış, özellikle toplumun üst katmanlarında aynı hızla etkileri görülmüştür. Osmanlı devlet yönetiminde ve bunun yansıması olan toplum yapısında padişah ve onun toplumdaki karşılığı olan baba figürü, mutlak otorite ve hâkimiyet ifade eder. Yönetenler ve yönetilenler olarak ikiye ayrılmış olan Osmanlı toplumu kapalı, merkeziyetçi bir toplumdur. Toplumun en küçük biriminde de karar hakkı, servet kullanımı tek elde, genellikle ailenin en büyük erkek üyesi olan dede veya babadadır. Ancak Osmanlı'nın ekonomik, askerî ve bunların sonucu olarak

yaşadığı siyasi çöküş, önce padişahın teba üzerindeki otoritesini ve kuşatıcılığını, sonra da babanın ailedeki otorite ve kuşatıcılığını sarsmıştır.

Tanzimat ve yapısal değişikliklerle birlikte sisteme daha kesif bir şekilde girmeye başladı, örneğin reaya gibi tamamen yöneticiye bağlılığı ifade eden terim, yerini tebaa gibi bütün Osmanlı vatandaşlarını kapsayan bir kavrama bıraktı. Böylece alafrağa yaşam, bu açıdan kişinin düşüncesini değiştirmesini gerektirir. (Mardin, 1994:30)

Merkeziyetçi devlet yönetiminden yetkilerin kısmen devredildiği bir yönetim şekline geçilmesi, yönetici ve aydınlar sınıfında oluşan farklı modernleşme modelleri değerler ve modeller karmaşasına yol açmıştır. Böylece aile ve özellikle kadınlar, dışardan gelen olumlu veya olumsuz etkilerle yüz yüze gelmişler, eğitimsiz ve bilinçsiz olmaları sebebiyle toplumsal ve ahlaki açıdan bir çöküşün hem göstergesi hem de gösterileni olmuşlardır:

Baba otoritesini sarsacak en büyük tehlike ve baba rehberliğinin yokluğunda oğulları baştan çıkaracak şeytan ise Batı'dan gelecek fen ve teknik değil, duyusallık ya da Tanzimat deyimiyle "şehevilik" tir. Tanzimat romanında ruh ve beden yalnızca birbirinden ayrı varlıklar değil karşıt varlıklardır...Tüm romanlarda aşk şehevilik ve sevgi diye ikiye ayrılır; kadın kahramanlar de erkek kahramanlara olan bağlılıkları ruhani bir sevgi mi yoksa duyusal bir şehvet mi olduğuna göre melek ya da şeytan olarak sınıflandırılır. Babalarını kaybetmiş ve İslam kültüründen kopmuş genç erkekleri bekleyen en büyük felaket ikinci tür kadınların peşinden sürüklenmektedir.(Parla, 1990: 17)

Bu değişim sürecinde sağlam temellere oturmamış, eğitim hizmetinden mahrum bırakılmış birey, yavaş yavaş silikleşen otoritenin, gevşeyen sosyal ve ahlaki kuralların ve yeni normlar olarak gördüğü Batı romanlarının da etkisiyle hızlı, trajikomik biçimde yaşamıştır. Bu süreçte yetişen ikinci nesil, romanlarda erkek başkarakterler ile onları hataya sürekleyen kadın karakterler olarak karşımıza çıkar. Ancak burada şunu da belirtmek gerekir: Toplumdaki değerlerin ve normların yenilendiği bu dönemde ilk şaşkınlığı, ilk dejenerasyonu, kadınlardan önce batı ve batılı eğitim sistemiyle yüz yüze gelen erkekler yaşamıştır. Bu nedenledir ki aşırı batılılaşma, önce erkek başkarakterde sorun olarak ortaya çıkar. Ahmet Mithat Efendi'nin 1876'da okuyucuya sunduğu komik, sevimli, çocuksu bazen de kızdıran Felatun Bey, Recaizâde Mahmut Ekrem'in 1896'da yayınladığı *Araba Sevdası*

romanındaki züppe, cahil, ama kibirli Bihruz Bey aşırı batılılaşmış erkek başkahramanlardır. Bu başkarakterlerin yanında norm-karakter, fon karakter ve kart karakter olan kadınlar da vardır. Ancak birinci bölümde belirtildiği gibi II. Meşrutiyet döneminde hızlanan batılılaşma hareketleri, kadın hakları ve özgürlüğü konusunda sağlanan gelişmeler ile kadının eğitim ve üretim sürecine katılımı eşdeğer hızda olmamıştır. Buna paralel olarak da edindiği hak ve özgürlüğü olumlu olarak nerede, nasıl kullanacağını, nasıl sosyalleşeceğini bilmeyen ve Tanzimat döneminden beri hızla kökünü ve kimliğini kaybetmiş, tüm siyasal ve toplumsal gelişmelere kayıtsız bir kadın kitlesi oluşmuştur. Bunun sonucunda da ortaya sadece tüketmeyi düşünen ve batının şekil, tüketim alışkanlıkları ve eğlence hayatıyla ilgili her normunu hiçbir geleneği muhafaza etmeksizin uygulamaya çalışan yeni bir kadın tipi doğar. Ancak bütün bu gelişmeler batılılaşma ve olumsuz deneyimler, Şerif Mardin'in yukarıda başvurulan makalesindeki deyimle “üst gelenek”e mensup şehirli kadınlara mahsustur. Kırsal kesimdeki kadının hayatında bu dönemde ciddi bir gelişme görülmemektedir.

Üst sosyal yapıda ortaya çıkan bu kadın tipi önce Peyami Safa'nın 1922 yılında gazetede tefrika edilen *Sözde Kızlar* adlı romanında norm, fon ve kart-karakter olarak kendini gösterirken ilk defa Yakup Kadri tarafından başkarakter olarak ele alınmıştır.

Kıralık Konak'ta II. Meşrutiyet dönemi ile 1. Dünya Savaşı arasındaki dönemin İstanbul'u mekân olarak seçilmiştir. Bu dönem, birçok tarihçi tarafından “İstanbulun Devri” olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde, savaşların, mağlubiyetlerin ve parçalanmanın ardından oluşan keşmekeş ortamında farklı kültürler, insan tipleri, düşünüş ve duyuş tarzları ortaya çıkmıştır. *Kıralık Konak*'ın başkarakteri Seniha ve çevresindeki tüm karakterler böyle bir dönemi yansıtır.

1921 yılında yayımlanmış olan *Kıralık Konak*, Tanzimat dönemi romanlarından Cumhuriyet Devri edebiyatına kadar birçok romancı tarafından işlenmiş olan Doğu-Batı çatışması ve yanlış batılılaşma tezleri üzerine kurgulanmıştır. Kurgunun başkahramanı olan Seniha, onun çevresindeki monden çevre ve Naim Efendi anti tez konumundadır. Tez ise Osmanlı toplumunun çöküşüne yol açan herkese ve her şeye

karşı nefret duyan, mücadeleye pasif de olsa destek veren yeni yurttaş tipidir. 1928 yılında yayımlanmış olan *Sodom ve Gomore*'de ise anti teze vatan hainliği, teze vatanseverlik de dâhil olmuştur. *Sodom ve Gomore* romanı bir dönem eleştirisi olmanın yanında İstanbul'a farklı bir gözle bakılması açısından da önemlidir:

Romanda toplumun yaşadığı bu zevk hayatının bayağılığını ve ölçsüzlüğünü verebilmek amacıyla ekstrem tipler yaşatmış, bölüm başlarına Tevrat'tan alıntılacağı epigraflar yerleştirerek, dönem İstanbul'u ile tarihte seviciliğin iki ayrı mekânı olarak ünlenmiş ve sonunda ilahi gazaba uğramış Sodom ve Gomore kentleri arasında bağ kurmak istemiştir. Roman Beyoğlu eksensidir ve bu semtte sürdürülen kozmopolit hayatın işgal askerleriyle birlikte kazandığı yeni boyutunu, bir Türk ailesinin şahsında irdelerken, bu hayata karışmak istemediği halde kendisini bir türlü kurtaramayan Necdet'in şahsında da gözlemlenmesini sağlar (Törenek, 2002: 21-22)

Her iki roman da toplumsal yıkımı, yozlaşmayı kadın başkarakterler üzerinden anlatmıştır. Hatta konağın bir tür ev olduğu ve evin de kadına özgü yaşam alanı olduğu düşünüldüğüne toplumsal yıkım da kadına özgü bir alanla simgeleştirilerek verilmiştir. İleri, konak ile Seniha karakteri arasında şöyle bir bağlantı kurmuştur:

Sözelimi Seniha'yı ahlaksal yıkılışa götüren nedenler, bir açıdan, romanın genel temasıdır. Redingotla elele vermiş İstanbul'un yüksek zümresindeki ekonomik çıkmazı, açmazı Seniha'yı ahlaksal sarsıntıya sürükler. Yüksek zümre varlıklı, ama türedi zenginlerle bileşime kayarken Seniha da güzelliğin, süslülüğün pahasını öder. Seniha bir sonuçtur. Konak yaşamasının sonu....Naim Efendi'nin konağı Seniha'ya "güzel ve süslü olmayı öğretmiştir. Ekonomik çıkmazlar "güzel ve süslü olmayı" engellemektedir. Seniha içinse bundan başka bir değer yargısı, değer ölçüsü yoktur. Avrupa özlemi "güzel ve süslü" olmaktan doğar. Böylelikle İstanbul'un dönemi dolaylı yollardan eleştirilir Kiralık Konak'ta. (İleri, 1975 : 113)

Seniha, çöküşün yeni yeni hissedildiği İstanbul'daki bir konakta, dedesi Naim Efendi, babası Servet Bey, erkek kardeşi Cemil Bey, Lehli bir dadı ve annesiyle yaşayan bir genç kızdır:

Bir parazit gibi yaşar; ne üretimi vardır ne de bir katkısı. Seniha'da züppelik entelektüel bir tavırdan çok gündelik hayatın çeperine sıkışmış, 'taklit ve arzu'nun canlandığı, geliştirdiği bir tavidir. Ayrıksılığı yalnızlaşma isteğiyle bütünleşmez; 'yeri'ni beğenmeme, 'başkası'na hayran olma ve kendini ancak 'başkası' ile gerçekleştirme bakımından huzursuzdur (Alver, 2002: 264)

Dedesi Naim Efendi daha önceki dönemlerde devlet hizmetinde bulunmuş, Meşrutiyet dönemiyle beraber gözden düşmüş bir devlet adamıdır. Kızına, damadına, torunu Cemil Bey'e, ama özellikle Seniha'ya karşı davranışlarını onaylamasa da hoşgörülü, nazik ve yumuşak bir tavır sergiler. Naim Efendi, Osmanlı'nın çöküşüyle birlikte otoritesini, gücünü kaybeden padişah ve bunun aile hayatındaki izdüşümü olarak görülebilecek olan zayıf karakterli baba figürünün bu romandaki karşılığıdır. Birçok kaynakta da belirtildiği gibi Naim Efendi, yalnızca gözden düşmüş bir devlet adamı değil gözden düşmüş bir medeniyetin, yaşayışın da temsilcisidir.

Ataerkil olan Osmanlı devlet yönetimi ve argümanları, batı karşısındaki mağlubiyeti ve zayıflığı neticesinde, kadını özelliklerle birlikte düşünülmüştür. Batı, güç odağı olma, sertlik ve aklın hâkim olması gibi özellikleriyle erkeksi; doğu ise güçsüzlük, duygusallık gibi özellikleriyle kadını çağrışımlar yapar. Doğu imajı Naim Efendi karakterinde kendini gösterir. Seniha'nın yanlış davranışlarına karşı gerekli tavrı koyamaz. Naim Efendi, müşfiklik özelliğini en çok taşıyan anneye, titizlik bakımından dul kadınlara benzetilmiştir. Bu durum, anlatıcının ortaya koyduğu anne ve dul kadın imajının iki temel özelliğini göstermektedir:

Bununla beraber, Naim Efendi'nin iki esaslı fazileti vardı; Bir ana kadar müşfik ve bir dul kadın kadar titizdi. Fakat, titizliği asla bir huysuzluk derecesine varmazdı; bu temiz ruhunun ve temiz vücudunun maddi ve manevi pislikler önünde bir nevi tiksimesinden gelirdi. Göğüs üstünde bir yağ lekesi, bir kaba söz, mübalâtasız bir hareket, onu müsavi derecede kederlendiren şeylerdendir; fakat, pek içli, pek nazik bir adam olduğu için, kederlendiğinin kimse farkına varmazdı (Karaosmanoğlu, 1999: 10).

Seniha, onun gözünde kopmuş olduğu hayatı, sokağı; habersiz kaldığı değişimleri bir çocuk şımarıklığıyla konağa taşıyan kişidir. Onun varlığı, giderek daha da yalnız kalan kibar Tanzimat beyefendisinin dikkatini çekebilen, mutlu eden tek varlıktır. Torununun, dedikodusu yapılan bir genç kız olmasını bile kabullenemez; ama, durumu düzeltmek için de gerekli önlemleri alamaz:

Onun sesi onun tebessümü, son senelerinin yegane saadeti idi. Seniha doğup büyüyünceye kadar, konakta, Naim Efendi'nin kakhaha ile güldüğünü hiç kimse işitmemişti. Seniha, onun nazarında daima bu güldüren küçük çocuktan (Karaosmanoğlu, 1999: 36).

Seniha'yı koşulsuzca sever, hatta kimi zaman onun bu hâlde olmasından başkalarını, devri suçlayarak torununu masum görüp ona acır. Seniha'nın şahsında acıdığı maddiyata düşkün, bütün mevcut yapıya inancı ve güveni olmayan, kendi kökünden ayrılıp, başka bir köke aşılarmaya çalışan yeni nesil gençlerdir. Kuşaklar arası farkın kaçınılmaz olduğuna, bu farkın giderek daha da büyüdüğüne, ancak bunun normal olduğuna kendini inandırmaya çalışır. Hatta bazen kendisi de torunları gibi geçmişle, gelenekle tüm bağını kopararak onlar gibi olmak ister. Anlatıcı da böyle bir neslin ortaya çıkmasında Naim Efendi gibilerin, Tanzimat efendilerinin payını vurgular.

Onun bu aşırı müsamahalı tavrı, anlatıcı tarafından eleştirilmiş, hatta Seniha'nın yanlış davranışlarından sorumlu tutulmuştur. Naim Efendi ise devrin özelliklerini, damadı Servet Bey'in koşulsuz batıcı düşüncesini ve Seniha'nın Lehli dadısı Madam Kronski'yi sorumlu olarak görür.

Yavrum, çocuklarının ahval ve harekâtını hiç beğenmiyorum. Bu Lehli kadın zannederim ki, bunlara yanlış bir terbiye verdi. Seniha on sekizine bastı, fakat hâlâ sekiz yaşında bir çocuk gibi hoppa ve yaramazdır. Cemil daha yirmisine girmedi. (Karaosmanoğlu, 1999: 18)

Servet Bey, hiçbir şeyin sorumluluğunu yüklenmemiş, içgüveysi, yanlış batılılaşmış bir tiptir. Okuduğu Fransızca romanlar, bir süre devam ettiği Galatasaray Lisesi ve Beyoğlu'nda haşır neşir olduğu Fransızlardan öğrendikleriyle garip bir hayat tarzı benimser. Dönemin modası olan her şeyi benimsemiş ve aile hayatını buna göre yönlendirmiş, çocuklarının da bu şekilde yaşaması için uğraşmıştır.

Naim Efendi'nin damadı Duyunu Umumiye müfettişlerinden Servet Bey, Müslümanlıktan ve Türklükten nefret eden bir kazasker oğludur. Pederi Sadri Molla'nın konağında alafrangalığı kendi odası dışına çıkmazdı. Daima muhayyel bir Avrupa seyahati için hazırlanmış bir bavulu vardı, bu bavulun yanı başında bir de şapka kutusu dururdu. (Karaosmanoğlu, 1999: 14)

Türkler içinde kimse bu Servet Bey kadar ateşle, coşkunca alafrangalığa düşkün olmamıştır. Bu düşkünlükte o derece samimiydi ki, gerek babasının, gerek kayınpederinin muhitinde bütün ahval ve harekâtı hürmetle değilse bile, âdeta korku ve endişe ile karşılanırdı. İşte bu ateşin kuvvetiyedir ki Servet Bey, Naim Efendi konağında bütün iradesini istediği gibi yürütüyor ve hele inkılâptan beri bu konakta artık hiç Türkçe konuşulmuyordu. (Karaosmanoğlu, 1999: 15)

Oğlu Cemil Bey de onun gibi d6nemin moda eğence mekânı olan Beyoğlu'nun m6davidir. Hatta metresi ve kumar alışkanlığı vardır. Alafrangalık gereği, Beyoğlu'ndan uzaklaşmamak için Kanlıca'daki yalıya taşınmak istemez. Kanlıca'daki Yalı'ya taşınma Osmanlı yaşayışının, Beyoğlu alafranga yaşayışın simgesidir. Roman, Naim Efendi ailesinde, alafrangalığın geleneksel yaşayışa karşı kazandığı bir zafer ile başlar. Aslında bu, Naim Efendi'nin eşinin 6l6m6yle başlayıp Servet Bey'in çocuklarının b6y6mesiyle daha da belirginleşen bir s6recin yeni bir d6n6m noktasıdır. Naim Efendi, ne kızıyla ne de damadıyla hiç çatışmamış, başta mobilyalar olmak 6zere her şeyin değişmesine kayıtsız kalmış; kibar, her şeye sessizce boyun eğen tavrını devam ettirmiştir.

Naim Efendiler bu yaz Kanlıca'ya taşınmadılar ve bundan en ziyade Servet Bey'in çocukları memnun oldular. Zira Boğaziçi'nin bu k6sesi, asri eğlencelerin hiçbirisine m6sait değildi; tuhafiyeci camekânları 6n6nde gezinmelere, her adım başında bir ahababa tesad6flere, akşam6stleri çay ziyaretlerine, bin t6rl6 aşk ve alaka oyunlarına Kanlıca'da oturlan aylarda epey sekte geliyordu. (Karaosmanoğlu, 1999: 26)

Sodom ve Gomore'de Leyla'nın babası Sami Bey de tıpkı Servet Bey gibi alafranga bir tiptir. Ancak Leyla'nın babası Avrupa'nın 6zelikle İngiltere'nin mutlak hâkimiyetine inanan ve işgal kuvvetleri ile işbirliği, ticaret yapan bu uğurda kızının yabancılarla kurduğu her t6rl6 dostluğu hoş g6ren çıkarıcı bir tiptir.

Zira Sami Bey için İngiltere, ortaksız bir ilahtır, d6nyanın b6t6n işleri, b6t6n d6nya milletlerinin alinyazıları onun vereceği kararlara ve h6k6mlere bağlıdır. Onun arzu ve iradesi dışında hiçbir şeyin olmasına imkân yoktur. Gerçekten yarım asırlık bir tecr6be dizisi ondaki bu kanaati sarsılmaz bir inanç hâline getirmişti. (Karaosmanoğlu, 2006: 287)

Bu bakımdan vatan hainliği, alafranga tiplerin M6tareke d6neminde kazandığı bir 6zelliktir. Tanzimat d6neminde romanlara konu olan yanlış batılılaşmış g6l6nç, taklitçi, bilinçsiz erkek karakterler, *Kiralık Konak*'ta Servet Bey'e, *Sodom ve Gomore*'de Leyla'nın babasına d6n6şmüşlerdir. Bu alafranga tiplerin kızları olan Seniha ve Leyla, babalarının izinde ilerlemişlerdir. Servet Bey de Leyla'nın babası da kızlarını hep savunmuşlar, desteklemişlerdir. Bu kızların başarısı bir bakıma yeni d6nem alafrangalığın, kendilerinin başarısıdır. Yakup Kadri'nin nat6ralizmden etkilendiği ve bunu roman ve hikâyelerine uygulamaya çalıştığı d6ş6n6ld6đ6nde

babalar ve kızları arasındaki bu paralellik, natüralistlerin “Karakterler, kalıtım ve yetiştigi çevrenin sonucudur” görüşünün tatbikidir.

İki kadın karakter de toplumsal özellikleri bakımından yanlış batılılaşmanın ortaya çıkardığı yeni kadının göstergesi durumundadırlar. Çeri'nin *Türk Romanında Kadın* adlı eserinde, Leyla'nın toplumsal özelliği için yaptığı “Yenilmiş bir toplumun kadınında görülebilecek özellikler” tespiti Seniha içinde geçerlidir. Aradaki tek fark, Seniha'nın Osmanlı Devleti'nin resmî olmayan, Leyla'nın ise resmî olan -işgalin olduğu bir dönemde- yenilgi dönemlerinde yaşamış olmalarıdır.

Seniha'nın romanda aldığı eğitimden bahsedilmemekle birlikte yabancı roman okuduğu, piyano çalabildiği düşünüldüğünde o dönemin birçok üst sınıf aile kızı gibi özel hocalardan eğitim aldığı söylenebilir. Roman okuyucusu kadın karakter Tanzimat romanlarından Yakup Kadri'ye mirastır. Ahmet Mithat, Mehmet Rauf, Hüseyin Rahmi Gürpınar tarafından roman okumak, kadınlara, görgüyü bilgiyi arttırmak için gerekli, olumlu bir özellik olarak sunulmuştur. Kadın eğitimi bakımından önceki dönemlerde önerilen roman okuyuculuğu, burada olumsuz sonuçları ile karşımıza çıkmaktadır.

Aşağıdaki alıntıdan anlaşılacağı üzere Seniha, tek yönlü bir okuma yapmaktadır. Okuduğu kitaplar onun Avrupa merakını artırır. Şımarık, kibirli ve çocuksu Seniha'nın sinsi, aşırı serbest ve cesur bir menden karaktere dönüşmesine yol açar. Evinden, etrafındakilerden, ailesinden sıkılan, Faik Bey'e duyduğu aşkı hayal kırıklığı ile biten genç kız, kendini odaya kapatır, özlem duyduğu hayatı anlatan romanlara yönelerek onlara, özellikle Gyp'in romanlarına sığınır.

Fakat bu küçük, şeytan mevcudiyetinin hiç değişmeyen bir hususiyeti vardır ki, o da alaycılığı ve şuhluğudur. En ziyade zevk aldığı kitaplar, Gyp'in romanları, yeni tiyatro piyesleri ve Paris'in mizahı gazeteleriydi. Gyp, ona bir ikinci ana, bir ikinci mürebbiye olmuştu. Bu muharririn romanlarındaki serbest tavırlı, yarı oğlan, yarı kadın genç kızlar, üzerlerinde ruhunu biçtiği modellerdir. Denilebilir ki sabahtan akşama kadar her gün bütün meşguliyeti bu genç kız tiplerini hayata tatbik etmekten ibarettir. (Karaosmanoğlu, 1999: 16)

Türk romanında Namık Kemal'in *İntibah*'ındaki Mehpeyker şuh, yıkıcı kadının prototipidir:

İntibah'ta kadının cismani olanla özdeş tutulduğunun bir diğer göstergesi de Mehpeyker'in romanın başından sonuna kadar doğadaki diğer öğelerle birlikte hayvanlara benzetilmesidir. Mehpeyker için romanda şöyle denir: "bir güzeli severdi, fakat bir yılan bir çiçeği nasıl severse bu da öyle severdi; bir adamı nasıl sararsa o da öyle sarmak isterdi. (Terzioğlu, 2007; 15)

Mehpeyker'in şuhluğundan gelen yıkıcı özellikleri ile Seniha'nın kazanmakta olduğu kişilik özellikleri arasında bir paralellik vardır. Seniha bir süre sonra roman okumaktan da sıkılır. Çünkü o bunları okuyarak öğrenmek yerine yaşayarak öğrenmek ister. Okumaktan sıkılan Seniha, şiire özellikle de kendisine âşık olan Hakkı Celis'in şiirlerine karşı duyarsız, hatta alaycıdır. Seniha, romantik tavrılarından hazzetmemesi dolayısıyla, şiirlerden hoşlanmaz:

Seniha'nın ise, başkalarının sözlerinden dehşetli, bir surette içi sıkılıyordu. Hele halazadesi Celis'in şiirlerine hiç tahammülü yoktu. Bu genç, kendisinden ancak bir iki ay küçük olmasına ve şimdiden birçok şiirleri bazı mecmualarda çıkmış olmasına rağmen, ona, parmakları mürekkep lekeli ve pantolonunun dizleri çıkmış zavallı bir mektep çocuğu gibi görünmekten kurtulamıyordu. (Karaosmanoğlu, 1999: 23)

"Seniha, gittikçe artan bir asabiyetle şiir okuyanlara doğru gitti ve afacan, şımarık bir çocuk tavrıyla Hakkı Celis'in uzun perçemli saçlarından yakalayıp yukarı doğru çekti. (Karaosmanoğlu, 1999: 26)

Seniha, okuduğu romanlar ve Faik Bey'den dinledikleri kadarıyla Avrupa'yı, Avrupa kültürünü bilir. Sürekli olarak oraya gitmeyi ister. Faik Bey'e duyduğu hayranlığın, tek anlaştığı kişinin dadısı Madam Kronski'ye duyduğu yakınlığın başlıca sebebi onların orada, monden âlemlerde bulunmuş olmasıdır:

Biraz Madam Kronski ile anlaşabiliyordu. Bu kadın, ona Avrupa'da sürülen yüksek hayatın bazı safalarına dair hikâyeler anlatır ve hayalindeki âleme can verirdi. Avrupa'nın muhtelif yerlerindeki şato eğlencelerine, çar sarayının merasimine, at üstünde sürgün avlarına, Almanya'nın, İsviçre'nin kür yerlerindeki palas hayatına, Fransa'nın cenup sahillerindeki gazino sefalarına ve nihayet Paris'in salonlarına, bulvarlarına, kahvelerine, tiyatrolarına dair bir çok şey biliyordu. Seniha bütün bunları dinlerken kendinden geçerd ve gözlerinde bir humma ateşi ile: "Madam söyleyin, bu hayata karışmak için ne lazım?" diye sorardı (Karaosmanoğlu, 1999: 29).

Seniha'nın Avrupa'ya gitme isteği aslında başka yerler, başka insanlar tanıma, varlıklı, saygın, batılı yaşayışa uygun bir yaşam isteğidir. Bunları çalışarak değil geleneksel bir yolla, bütün bunları sağlayacak bir eş aracılığıyla elde etmeyi tercih eder. Geleneksel yaşam tarzından -bunun simgesi olan konaktan-, eşyalardan, ailesinden ve çevresindeki insanlardan hoşlanmaz. Kaçmak, uzaklaşmak ister. Osmanlıdan çok, batıya yakın bulur kendini.

İsteddiği, hayramı olduğu yaşama, ailesiyle beraber sahip olamayacağını anlayan genç kız, bunları sağlamak için arayışa çıkar. Bu arayış sırasında ailesinin maddi yetersizliğinden ötürü hepsine, en fazla da dedesine karşı nefret duyar. Seniha'nın kendisini günlerce eve kapatmasına, öfkeli bir kıza dönüşmesine yol açan iç sıkıntısı, çatışma ve kaçış isteği bizzat romanın erkek kahramanı Hakkı Celis tarafından bu niteliklerdeki kadın roman karakterlerine benzerleştirilmiştir.

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, 1999: 163)

Niyazi Akı da kadın kahramanların kişilik özelliklerinin benzerliğini, iki romandaki ortamı ve kadın-erkek ilişkilerinin benzerliğini vurgulamıştır. Madam Bovary ve Seniha güzel giyinmek, hesapsız para harcamak, para sıkıntısı çekmemek, bunları sağlayabilecek bir sevgili bulmak ve sürekli ilgi odağı olmak ister. (Akı, 2001: 167) Bu istekleri karşılanamadığı için huysuzlaşırlar. İkisi de kurgunun sonunda amaçlarına ulaşamaz. Yukarıda sayılan özelliklerle birlikte "Başka yerler, başka insanlar" özlemi de duyan, içinde bulunduğu mekânı, insanları beğenmeyen, narsist eğilimler gösteren Seniha karakterinin Bovarizm olarak adlandırılan bu ruh durumunda olduğu söylenebilir.

Aslında Emma için ardarda kurulabilecek üç doğru cümle varsa, onun kendisini güzel bulduğu, güzel şeyleri hak ettiğine inandığı ve aşk yaşamaya layık gördüğü anlamına gelen cümleler olabilir bunlar. Bir anlamda Emma Bovary, kendi içindeki özel kadını keşfetmiş, ondan görkemini layık olduğu tanrıçayı yaratmaya çalışmıştır. (Gülce, 2007: 83)

Toplumdaki birçok birey gibi o da kaçıışı mutluluk verici bulmaktadır. Güçlünün yanında bulunma, böyle bir gruba aidiyet, mevcut sorunları çözmeye çalışmak yerine sorunların nedeni olarak görülen ortamdan kaçma, sorunsuz olarak görülen bir yere sığınma isteği bu dönemde erkekler kadar kadın karakterlerde de karşımıza çıkan bir eğilimdir. Seniha monden çevrelerce bile garip karşılanan bir şekilde Avrupa'ya kaçmıştır.

En küçük teferruatına kadar her şeyini ve her tarafını bildiği ve ezberlediği bu evden, doğduğu günden beri daima aynı havayı yuta yuta âdeta bunaldığını hissettiği bu memleketten kaçmak, uzaklara, görülmemiş, işitilmemiş şeylere doğru gitmek istiyordu. Avrupa'nın şenlik ve aydınlık şehirleri, onu büyüdü bir surette kendine doğru çekiyordu. Çölde yürüyene serap neyse, Seniha'ya Avrupa oydu. Ne yapsa, ne işlese hep oraya gitmek içindi; bulunduğu yerin hiçbir şeyinde gözü yoktu. Bütün gün ziyaretlere gidişleri, o misafir kabul edişleri, o mağazadan mağazaya dolaşışları, etrafındaki gençlere o şuhlukları, o piyano çalışları, dans edişleri, giyinişleri, süslenişleri, bütün o çılgınlıkları, durgunlukları hep bu hasreti avutmak; bu derdi unutmak içindi. (Karaosmanoğlu, 1999: 43)

Sodom ve Gomore'nin başkarakteri Leyla, ata binmesi, kitap okuması, konuşma ve davranış tarzı bakımından Avrupalı genç kızlara -çevresine göre- en yakın tiptir. İngilizce bilmesi ve davranışlarındaki Avrupalılık onun düzenli bir kolej eğitimi aldığı izlenimini doğurmaktadır. Okuduğu kitapların niteliğinden yazarlarından bahsedilmemiştir. Jackson Read'i, beğendiği roman kahramanlarından birine benzetir:

Gerçekten bu Türk kıızıyla münasebetlerinde ta başından beri bir fevkaladelik vardı. Captain G. Jackson Read bu fevkaladeliğe şaşmıyordu. Zira bu kız İstanbul'da tanıdığı kadınların – mukayese edilmez bir surette - en zekisi, en bilgilisi ve İngiliz terbiyesine, İngiliz kültürüne en ziyade yakın olanıydı.

....

Öyle ki, Captain G. J. Read bunun yanında bulunduğu zamanlar muhitini hiç yadırgamıyor, kendisini kendi memleketinde, kendi evinde, kendisine vaat edilmiş ve alınca yazılmış bir hayat arkadaşıyla yaşamakta santıyordu. Ya dansı, ya edebi sohbetleri!... Teninin o eşsiz kadifelenmiş esmerliği! Ve siyah, derin bakışlı gözleri! (Karaosmanoğlu, 1999: 15)

“Neden size Dorian Gray dememi istemiyorsunuz?

Lakin ne siz, ne Dorian Gray kendinizi beğenmiş olmakla, yanlış, fena yahut gülünç bir şey yapmış değilsiniz. Bu kanaati, bu güveni size veren umumi efkârdır; bu âdeta size muhitinizdeki insanlar tarafından zorla kabul ettirilmiş bir histir. (Karaosmanoğlu, 2006: 17)

Seniha’da taklit ve özentisi olan Avrupaîlik; Leyla’da bilinçli bir tercih, içselleştirilmiş bir hayat tarzıdır. Seniha, Fransa’ya körü körüne hayran; Leyla ise İngiliz kültürüne yatkın olarak yetişmiş, yabancı hayranı genç kızdır. Leyla, Seniha gibi kaçma isteği duymaz. Çevresi Leyla’nın istediği derecede Avrupaî ve mondendir. Sevgilisi bir İngiliz subay, ailesi yabancı hayranı çekirdek bir aile, yaşadığı yer bir apartman, çevresi gelenek ile ilgili hiçbir kaygı taşımayan, Avrupa’da bile hoş karşılanmayacak nitelikteki, İstanbul mondenliğinden başka hiçbir ölçüyü kabul etmeyen insanlardır:

Kadınların kıskançlığı gittikçe ona daha küstah bir gösteriş, bir nisbet ve bir caka satma arzusu veriyordu. Bu sahada İngilizlere mahsus övünmeyi, züppeliği o derece ileriye götürmüştü ki, nihayet babası Sami Bey bile kızına, ara sıra “Artık bu kadarı da fazla!” demek mecburiyetini duyuyordu. Bazen bir çay davetine elinde kamçısı, ayaklarında çizmeleriyle Amazon kıyafetinde at üstünde gitmek; bazen bir İskoç çobanı kılığına girip sözde uzun bir dağ gezisine çıkmak, bazen de bir haşarı oğlan tavrıyla elleri ceplerinde, ıslık çalarak caddelerde dolaşmak Leyla’nın hoppalıklarına ancak hafif birer misal teşkil edebilirdi. Zira genç kızın ara sıra gece yarısından çok sonra eve zilzurna sarhoş döndüğü de olan hadiselerdendi. (Karaosmanoğlu, 2006: 87)

Leyla’nın toplumun yukarıdaki gibi olmayan kesimiyle tek bağlantısı nişanlısıdır ki ondan da bir türlü vazgeçemez:

Leyla, tamamen Millî Mücadele ruhundan uzak, yanlış batılılaşmanın getirdiği bir kadın; Necdet ise, mücadeleyi İstanbul’dan seyreden ne yapacağını, hatta ne düşüneceğini dahi tam olarak tespit edemeyen bir erkektir. Bu insanların yetişmeleri, aldıkları eğitim onları sağlam bir karar vermektan uzaklaştırır. İşgal yıllarındaki İstanbul, bu insanlarla doludur. (Kıymaz, 1991: 113)

Necdet, genç kızın başbaşayken masum, samimi bir âşık olduğunu görüp topluluk içindeki davranışlarının tek sebebinin çevre olduğunu düşünür. Ama bir süre sonra Leyla’nın masumiyetinin sadece kendisi için kullanılan bir maske olduğunu fark eder. Bu çift karakterli haline dayanamayarak onu terk eder:

Yalnız kaldıkları vakit Leyla büsbütün başka bir kız olurdu. Yabancılar arasındaki o şuh, fettan, oynak ve hatta bir parçada züppe hâllerini bırakırdı. O iğreti, yapma dürtülerini birer birer atardı, sanki soyunurdu, soyunurdu; çırılçıplak bir ruh olurdu. O kadar halis ve arınmış bir hâle gelirdi ve bir küçük kız yumuşaklığı, tatlılığıyla sanki bir kaynak suyu duruluğu ile kalbe akmasını bilirdi.

İşte Necdet, Leyla’nın herkese bir somaki mermer kadar sert ve parlak görünen güzelliğini böyle bir yudum su hâlinde, böyle bir saflık ve arılık damlası hâlinde tatmıştı. (Karaosmanoğlu, 2006: 37)

İki genç kız, karakter özellikleri bakımından da bazı paralellikler gösterirler. Seniha ve Leyla alaycı, maziye yabancı, her zaman herkesin ilgi odağı olmak isteyen, moda düşkün, şımarık ve egoist karakterlerdir. Osmanlı kültürüne düşmandırlar, ama neye düşman olduklarından da habersizdirler. İçten pazarlıklı olmaya, duygularıyla değil; akıllarıyla hareket etmeye çalışırlar. İhtiraslı yapıları, onların felaketini ve ahlakî düşüşlerini sağlamış ve hızlandırmıştır. Kendi istekleri, kendi hayalleri ve hayal kırıklıkları dışında hiçbir şeyi, hiç kimseyi önemsemezler. Bu karakter özellikleri, diğer monden karakterler ile sürekli çatışma yaşamalarına sebep olur. Bu yüzden ki ikisinin de dost olarak adlandırılacak, hemcinslerinden arkadaşları yoktur. Hemcinsleri onların rakipleridir.

Seniha, Leyla'ya göre daha hayalperesttir. Her ne kadar elde etme, sahip olma arzusuyla bağlandığı Faik Bey'i parasal konulardaki müsrifliği ve kendisinden para istemesi nedeniyle terk edecek kadar mantıklı davranmaya çalışsa da her şeyi göze alarak tek başına az bir parayla Avrupa'ya gitmesi, hayalperest olduğunun göstergesidir. Sıkıntılı, bunalımlı bir dönem geçiren bazı genç kadınlarda yaşadığı mekânı, çevreyi terk etme eylemi görülür. Bir dönem uzaklaştıktan sonra böyle kişiler sorunun kaynağı olarak düşündükleri yaşayışa, mekâna geri dönerler. Buna Sindirella Kompleksi denmektedir. Seniha'nın Avrupa'ya kaçıışı ve dönüşü bu açıdan değerlendirilebilir.

Leyla, işgal altındaki bir başkentte, işgalci güçlerle yakın ilişkiler kurarak kendisine yabancı bir erkek üzerinden değer ve statü kazandırma peşindedir. İşgalciler güçlü konumdadır ve monden çevre de her zaman güçlü olanın yanındadır. Leyla ve ailesi bu mantıktan yola çıkarak her türlü gurursuz, yozlaşmış davranışı normal karşılar. Leyla'nın nişanlı bir kız olarak komutan Jackson Read ile flörtü, ailesinin bunu desteklemesi, Majör Will gibi ahlak yoksunu birini hatırlı dost saymaları bunun en bariz örnekleridir. Bu açıdan Seniha, ailesi ve çevresi; Leyla, 'ya ailesine ve çevresine göre masum kalmaktadır. Genç kız hem nişanlılık durumunu devam ettirir hem de Captain ile flört eder. En önemli amacı bu iki erkeğin sürekli olarak kendisiyle ilgilenmeleri ve sadece kendine hayran olmaları; monden çevre

tarafından sürekli takdir edilmek, kıskanılan biri olmaktır. Captain'ın arkadaşının Leyla ile ilgili tespitleri bu bakımdan doğrudur:

Bugün İstanbul'da kadınlar arasında en çok süksesi olan genç İngiliz zabiti sizsiniz! Bu yenilmiş ve işgale uğramış şehirde önce bir İngiliz zabiti olmak, sonra da sizin güzelliğinize sahip bulunmak o kadar dayanılmaz iki cazibedir ki bunun tesirinden kaçınmak oldukça güçtür. Hele Leyla gibi snob, gösterişçi bir kız için sizin dostluğunuz hayallerin üstünde bir monden itibar kaynağıdır. Onun sizde aradığı ve bulduğu şey işte bundan ibarettir. (Karaosmanoğlu, 2006: 128)

Necdet'le olan gizli ve ateşli bağlarında başka bir zevk, Jackson Read'le devam eden İngiliz işi hafif ve zarif flörtlerinde başka bir zevk ve "mandonite" başarılarını herkesin gözü önünde bir bir sermekte başka bir zevk duyuyor, erkekler tarafından kıskanıldıkça daha havai, daha şuh oluyordu. (Karaosmanoğlu, 2006: 87)

Bu serbest tavırlarına karşı Necdet'in Amerikalı genç kız ile sohbet etmesini hoş karşılamaz, kıskanır. Kendisinden başka bir kadınla ilgilenmesi gururunu incitir. Kendi için istediği özgürlüğü Necdet'e tanımaz. Necdet'i kaybetmek istemez, ama onu ihmal edip flört eder:

Necdet, içinden "Nesi var? Lakin nesi var; Yarabbim?" diyordu. "Bütün bu tavırlar, bu sitemler, bütün bu sinirlilik benim hakkım iken ona ne oluyor? Onu her istediğini yapsın diye kendi hâline bırakmadım mı? Yoksa maksadı bana boş yere eziyet etmek midir? Gerçekten beni daima azapta görmek isteyecek ve bu zulümde bir zevk bulacak kadar fena kalpli, hain bir kız mıdır?" ve sanki Leyla ilk defa olarak gördüğü bir acayip mahlûk imiş gibi kaşlarının altından korka korka ona bakıyordu. (Karaosmanoğlu, 1999: 60)

Seniha'yı, ailesinin ekonomik açıdan kötü gidişatı; kendisini mutsuz edecek, istediği nesnelere alamamasına yol açacak bir sebep olarak etkiler. O, benmerkezci olarak sadece kendi refah ve mutluluğunun peşindedir. Ailesinin, dedesinin hatta ülkesinin akıbeti onu hiç ilgilendirmez. Oysa Leyla, babası için ekonomik ilişkilerin sıcak tutulmasını sağlayan bir köprüdür. Leyla bunu bahane ederek her istediğini yapmakta, nişanlısı Necdet'ten bu durumu hoşgörüle karşılamasını istemektedir. Bizzat babası, kızının monden çevrenin gözbebeği olması için çaba sarfeder.

Seniha'nın değişken bir ruh hâli vardır. Bazen bir çocuk kadar hoppa bazen hanımefendi bazen bunalımlı bir genç kız bazense şuh, fattan bir kadın olur. Özellikle hanımefendi tavrı takındığı zamanlar, arkadaşlarının yanında olduğu veya çay saati, kabul günleri gibi sosyal ortamlarda bulunduğu anlardır. Bu davranışı, onun

dışarıya karşı yaratmak istediği çekinilmesi ve hayran olunması gereken kadın imajından kaynaklanır. Davetlerde herkesin, ama özellikle Faik Bey'in ilgi odağı olmak isteyen Seniha, bunun aksi olduğunda, çocuksu tavırlarla dikkat çekmeye çalışır. Bazen de piyanosunun başına geçip şarkılar söyler.

Pazartesi günleri Seniha'nın çay günleridir. Avrupa'nın bütün kibar kadınları gibi o günleri giyinir; kuşanır ve tam saat beşte konağın büyük salonunda kendisinde nadir görülen bir hanımefendi vakarıyla ziyaretçilerini beklerdi. (Karaosmanoğlu, 1999: 20)

Seniha, yağmurlu bir kış günü, elinde tuttuğu bir küçük kamçıyı sağa sola sallayarak, kapılara, duvarlara ve eşyaya vurarak, gayet sıkıntılı bir tavırla evin içinde dolaşıyor, bir aşağıya iniyor, bir yukarı çıkıyor, âdeta duvarlar arasında dar bir kafese hapsedilmiş büyük bir kuş gibi çırpınıp duruyordu. Tam bu esnada, karşısına büyükbabası Naim Efendi çıkıverdi: İhtiyar adam, kürküne bürünmüş, elinde kalın ciltli bir kitap, bir odadan öbür odaya geçiyordu.

Seniha, şikârını [avını] bekleyen bir tazı gibi, Naim Efendi'nin üzerine atıldı ve kamçısıyla kalın ciltli kitabın üstüne birkaç kuvvetli darbe indirerek:

“Büyükbaba, siz hayat kadar bunaltıcısınız!...” dedi. Sonra bir mahalle çocuğu tavrıyla ıslık çalarak uzaklaştı, gitti.” (Karaosmanoğlu, 1999: 16)

Seniha , şimdi bütün hıncını piyanodan alıyordu. O delikanlılar yanı başında duruyor ve biri notanın yapraklarını çevirmekle, diğeri çalınan havayı terennüm etmekle meşgul oluyordu. Bir taraftan da pokerciler grubuna, genç kızlarla meşgul olan Hakkı Celis'e bakıyordu. Can sıkıntısıyla almaya devam etti. (Karaosmanoğlu, 1999: 24)

Seniha'nın psikolojisindeki bu değişimlerin yanı sıra fiziksel görünüşü de değişir. Anlatıcı, bu değişken hâli, ipek böceği, büyük bir kuş, ıslık kümesi gibi benzetmelerle uçucu, hafif meşrep bir imaj olarak eserin başından sonuna kadar devam ettirmiştir.

Zira, bu, Frenklerin, asır sonu diye vasıflandırdıkları bir genç kızdı; asır sonu, yeni bir nevi içtimaî örnektir ki, haricî ve dahilî yaşayışında hâle ve maziye ait her türlü kayıttan azade ve istikbalin henüz hazırlanan cereyanlarına tabidir. Seniha, daima en son çıkan moda gazetelerinin resimlerine benzerdi. Körpe, ince ve çalâk vücudu, ipekböcekleri gibi daimi bir istihale içindedir. Günün aydınlıklarına göre mütemadiyen rengi değişen yeşil gözleri gibi sesinin bestesi, kıvılcıklarının ahengi ve hattâ başının şekli de mütemadiyen değişirdi. (Karaosmanoğlu, 1999: 16)

Seniha, Faik Bey'in Ada'ya gitmeden önceki dönemde kendisine yüz vermemesinin, bazen çok yakın bazense umursamaz tavrının intikamını almak ister, kırılan gururunu böyle tamir edeceğini düşünür. Ancak bu intikam hırsı aşkla birleşince kendisi de zarar görür ve genç kız saflığını böyle yitirir. Seniha aşk

ilişkisinde bile hesaplı ve içten pazarlıklı davranmaya çalışır, ama karşısındaki çapkın ve tecrübelidir.

Seniha, Ada'nın sevdavî gölgelerinde, Faik bey'in yanı başında yabani bir kedi gibi dolaştı ve aylardan beri kâh yatağının içinde, kâh tuvalet masasının başında bilemediği tırnaklarını nefret ve gayza yakın bir hırsıyla bastırmak istediği etin en yumuşak tarafını, en gafil anını yoklamakla meşgul oldu. Ne vakit ki buna muvaffak oldu, avını başkalarından kaçırmak, uzaklara götürmek, yalnız ve asude kalmak ihtiyacını hissetti. (Karaosmanoğlu, 1999: 68)

Faik Bey ile Ada'daki aşk macerasından sonra ilk kez genç kıza durgunluk gelir, romantik bir tavır takınır. Solgun, mahzun bir görüntüsü vardır. Çevresindekilerden, monden âlemden uzaklaşır. Avcı iken av durumuna düşen Seniha, kendisi için kolay lokma olan Hakkı Celis ile alay etmekten, onun duyguları ile oynamaktan keyif alır. Bu bakımdan Leyla da nişanlısını, Osmanlı genci olması sebebiyle, çoğu zaman utanç veren, diğer erkeklerle ilişkisini ve monden çevrede popüler olmasını engelleyen bir faktör olarak görür. Bütün bunlara rağmen, onu tercih etmeyi başarısızlık olarak algılasa da ondan bir türlü vazgeçemez.

Kendi kendisine: “Demek ki bunu hiç sevmemişim; hiç sevmemişim. Hep öbürüne bağlı kalmışım; öbürünün olmuşum,” diyordu ve gerçek karşısında hayrete düşmekten kendini alamıyordu. Necdet'in nişanlısı bunu kendi kendine açıklamaktan bile çekiniyordu. Zira Necdet'i Captain Jackson Read'e tercih etmek ve sonra bu tercihe göre yaşamak Leyla'ya bulunduğu çevre içinde bir bozgun gibi görünüyordu. Gerçekten, Necdet Bey isminde bir gencin nişanlısı ve sevgilisi olmakta ve herkese böyle görünmekte o çevrenin anlayışlarına göre ne bir başarı, ne de bir şeref vardı. Captain Jackson Read'den vazgeçip tamamıyla Necdet'e dönmek, mükellef ve muhteşem bir konaktan çıkıp üç odalı küçük bir eve göçmek gibi bir şeydi. Ve Leyla'nın kibri böyle bir feragatte bulunmasına asla müsait değildi. (Karaosmanoğlu, 2006: 138)

Seniha'nın Hakkı Celis'e gidişi gibi Leyla'da boş zamanlarında ya da hayal kırıklıklarında Necdet'e gider. Necdet, Leyla'nın güvenilir limanıdır. Her zaman onun bir köşede kendisini sevdiğini, ne olursa olsun kendisini kabul edeceğini sanır. Necdet'in de kendisini reddetmesiyle ne kadar feci bir duruma düştüğünü anlar. Seniha da aynı sebeplerle reddedilmiştir.

Seniha, boş zamanlarında Hakkı Celis'i yakalıyor ve onunla bir kedinin bir fareyle oynayışı gibi oynuyordu. Zavallı çocuk bir an geldi ki, âdeta yeniden ümide düşer gibi oldu. Geceleri odasına kapanıp, yeniden Seniha'nın gözleri için,

Seniha'nın dudakları için, Seniha'nın saçları için şiirler yazmaya başlamıştı. (Karaosmanoğlu, 1999: 94)

Benliğinin en derin bir noktasında, evde kalmış, istenmemiş, hatta unutulmuş bir kız olmanın acısı bir yara gibi kanıyordu. Necdet'le ilgili her bahis bu yarayı bir parça daha deşmek, bu ayıbı bir kere daha onun yüzüne vurmaktır demektir ve dünyada cinsi bir egoistlikten başka hiçbir hisse alışı olmayan bu kibirli kız için, eski nişanlısının vefasızlığına dair bu sözler azapların en dayanılmazı oluyordu. Necdet tekrar eline düşse ondan ne kadar merhametsizce öğ alacağını Leyla pek iyi biliyordu.

...

Her şey bir yana bunun için onu tekrar yakalamak istiyordu. Ve bir yaban kedisinin avının üstüne atılmazdan önceki hareketsizliği içinde pusuya yatmış bekliyordu. Lakin av, ormanın en sık köşelerinde dolaşarak ve bu soysuzlaşmış salon kedisini artık oralara kadar sokulmanın yolunu bulamıyordu. (Karaosmanoğlu, 2006: 290)

Yukarıdaki alıntıda dikkat çekici bir başka nokta da Seniha'nın ve Leyla'nın davranış modelini eziyet etmekten hoşlanma ve -imaj olarak- kedi, avcı olarak verilmesidir.

Seniha, babasını, çevresini ve bütün yerleşik kavramları sorgular, sürekli eleştirir. Ama kendini hiçbir zaman sorgulamaz. Hiç kimsenin önerisine kulak asmaz, kimseyi işlerine karıştırmaz. Evlenmek için sadece sevginin yetersiz olduğunu ve böyle bir kararın sadece çifte ait olduğunu savunur. Bu bakımdan asi bir genç kız olduğu düşünülebilir. Evlilik konusunda, dedesi Naim Efendi ile çatışır.

Ne Faik Bey beni anlamak için babasının emrine, ne ben Faik Bey'e varmak için sizin arzunuza tabiyiz. Ben yirmi yaşına giriyorum. O otuzuna yaklaşıyor; birbirimizi sizin bizi tanıyışınızdan daha iyi tanıyoruz ve sevişiyoruz. (Karaosmanoğlu, 1999: 108)

Evet, evet, sevişiyoruz. Bugün istesem ben ona varırım; bugün istesem o beni alır; dünya bir araya gelse, kimseler bizi ayıramaz. Fakat, ne çare ki istemiyoruz. Zira, evlenme hakkındaki fikirlerimiz sizinkilere hiç benzemiyor. Bizim için evlenme bir kalp meselesi değildir. Ne de bir uzvî zarurettir. Ben ve o, bu işi bir hesap ve akıl meselesi telakki ediyoruz; paraya müteallik [ilişkin] bir iş... (Karaosmanoğlu, 1999: 109)

Siz zannediyor musunuz ki, ben ömrümün sonuna kadar böyle bir evde kalacağım? Böyle bir memlekette, etrafımda böyle bir halka? Bin güçlükle senede ancak beş on kat esvap yaptırarak, ara sıra Ada'ya misafirlige giderek ve pazartesi günleri aşağıda salonda birkaç mânasız ve yavan davetli bekleyerek yaşayıp gideceğim? Hayır! Büyükbaba, ben o kadar basit ruhlu bir kız değilim! Çok okudum; çok öğrendim; çok düşündüm, çok tahlil ettim. Biliyorum ki, hayat denilen şey, içinde doğup büyüdüğüm bu hapishanenin dışında, gürültülü, geniş,

aydınlık, acayip, hazin, neşeli, düz, yllankavî, inişli yokuşlu, bitmez tükenmez bir sahadır. Oradan bin türlü sesler işitiyorum; bu sesler her biri başka tarzda, bir başka lisanda bana, “gel” diyor. Kendimi güç zapt ediyorum. Fakat bugün değilse yarın mutlaka bu seslerden birine doğru koşacağım. Mutlaka! ... (Karaosmanoğlu, 1999: 110)

Seniha bazen de çekici, kışkırtıcı ve davetkâr bir kadın tavrı takınır. Leyla ile Seniha aşka, âşıkane davranışlara meyilli ve şuh kadınlardır:

Seniha, olur olmaz şeylere gülüyordu. Fakat bu gülüşlerde ruhun saffetini rencide eden bir ahenk vardı; şuh, şehvetli ve aşıfte bir ahenk... Seniha'nın kahkahalarında, bir sefahat sofrasında gıdıklanan bir fahişenin sesi duyuluyordu.

....

Ne vakit oturuyor, ne vakit yatıyor, ne vakit istirahat ediyor, kimse bilmiyor, görmüyordu. Daima faaliyette, daima harekette, âdeta kuş ve kelebek cinsinden bir acayip mahluk hâline girdi. Ada'daki bu son hafta, onu tamamiyle değiştirdi; ortada, Cihangir'deki konağın o hodbin, hırçın, soğuk ve müstehzi kızından eser kalmadı. (Karaosmanoğlu, 1999: 66)

Seniha da Leyla da lüks yaşamı, zenginliği mücevherleri sever. Ancak parayı güç için değil, hesapsızca harcayabilmek için ister. Eğlenceye müziğe -sadece batı müziği- düşkündürler. Ancak bunları isteyerek, uğraşarak değil kendiliğinden sahip olmak isterler. Kimden, nasıl geldiği önemli değildir. Seniha'da bu, çocuksu bir tutku iken daha sonra yaşayış biçimi olur. Leyla, kadınlığını kullanarak bu ekonomik ilişkinin bir halkası olur. Her ikisi de lüks ve paranın onlara saygınlık ve popülerlik sağlayacağını düşünürler.

İçin için tantana ve debdebeye, iyi kumaşlara, nadide mücevherata pek düşkün olmakla birlikte, haddizatında paraya büyük bir ehemmiyet vermezdi. İsterdi ki bütün bu güzel şeyler kendiliğinden önüne yığılsın. Nereden geldiğini, kimin aldığını bilmesin. Hâlbuki ömründe hiçbir zaman böyle bir genişliğin tadını tatmamıştı. (Karaosmanoğlu, 2006: 29)

Bu uğurda hiçbir fedakârlıktan kaçınmazlar. Seniha yeni, istediği gibi bir hayat kurmak amacıyla Avrupa'ya kaçıp dönüşte yolda kendisine refakat eden adamlarla; Leyla ise önce Jackson Read'le ardından da işgalcilerin işbirlikçisi bir adamla evlenmek ister. İkisi de amaçlarına ulaşamaz.

İkisi de ahlak anlayışı bakımından zayıftırlar. Faik Bey'in habersizce Seniha'nın yatak odasına girebilmesi, haftalarca halasının ve bütün bir Ada'nın gözü önünde,

korkusuzca Faik Bey ile flört edebilmesi ve rahat davranışları sergilemesi, yanlış batılılaşma göstergeleridir. Avrupa'daki yaşantısı da orada yaşayan insanların bile kaldıramayacağı kadar savruktur. İçkili meyhanelerde sabahlamalar, ayak takımından insanlarla aşırı samimi eğlenceler gibi o dönemde toplumca bir genç kıza yakıştırılmayacak ortamlarda bulunur. Leyla, Jackson Read ile flört ederken sonraki davranışlarına göre daha seviyeli, terbiyeli iken ondan ayrıldıktan sonra Amerikalı sonradan görme bir tüccar, bir eski aktris ile samimiyet kurar ve romanda sapık olarak görülen Majör Will'e daha önceleri mesafeli davranırken samimi davranmaya hatta işgal subayları ile laubali bir ilişki tarzına yönelmiştir. Madam Jimson'un da çabalarıyla işgal kuvvetlerinin askerleri ile kendisini yabancı sayan gayrı Müslim Osmanlı vatandaşlarından ve millî duygulardan yoksun yozlaşmış birkaç Müslüman Osmanlı vatandaşlarından müteşekkil monden çevresinden kopup bohem bir âleme sürüklenir. Yeni arkadaşları Amerikalı bir sonradan görme, eski bir aktristir. Bu iki ayrı sosyal ortam birbirini dışlar. Leyla, Captain'in korumasından mahrum olduğundan, kendisinden nefret eden Madam Jimson'un önderliğinde monden âlemde dışlanır. Amerikalı arkadaşları ile gece hayatında boy gösterir. Artık muhatapları, selamlaştıkları işgal kuvvetlerinin alt düzeyden subaylarıdır. Abartılı hareketleri ile hem dikkat çeker hem de orada bulunan Türkler tarafından kınanır. Ancak Leyla, tepkileri umursamayıp bu davranışlarına devam eder.

Leyla locadan yarı belinden aşağıya sarkmış gibidir. Havadan başına doğru düşen kağıt şerit tomarını yakalamış, bir bilezik gibi çıplak koluna sarıyor ve gülüyor, gülüyor, gülüyor. Bu seferki adam Necdet'in bir sene önce Captain Marlow'un yanında gördüğü İngiliz zabıtiydi. (Karaosmanoğlu, 2006: 172)

Serpantinler şimdi hep onun locasından salın çeşitli yerlerine doğru uzanıyor ve genç kız, renk renk, kocaman bir örümcek ağının içinde bir arı gibi vızıldıyor, şunun bunun isimlerini sesleniyordu: -Batty; hişt Lieutenant [teğmen] Hallem, Lieutenant Hallem... Yukarı gelin, yukarı gelin!.. (Karaosmanoğlu, 2006:175)

Romanlarda başkarakterlerin ikisi de sinir krizi geçirirler. Seniha, bir türlü istediği hayata sahip olamamanın verdiği acı ile öfke, Faik Bey ile ilişkisinde yaşadığı hayal kırıklığı ve çevresindeki Avrupa'ya gidebilen ve bolca para harcayabilen kadınlardan dolayı daha da büyüyen aşağılık kompleksi nedeniyle birkaç kez sinir krizi geçirmiştir. Leyla ise Seniha'ya göre daha derinliksiz sebeplerden, verdiği

müzik davetine monden çevreden kimsenin katılmaması ile daha da belirginleşen dışlanma, Jackson Read ve diğer erkeklerin kendisiyle artık hiç ilgilenmemesi, sinir krizi geçirir.

Seniha da, yabancı romanlardan, Avrupa seyahatlerinden öğrendiği kadarı ve şekliyle, Leyla da -çevresinden öğrendiği ve gördüğü kadarı ve şekliyle- yeniçağın modern genç kız özelliklerini (modaya uyum, sosyal ortamlarda en beğenilen olma, serbestlik, erkeksi tavır ve umursamazlık gibi) hayatlarına uygulamaya çalışır. Refik Halit Karay'ın İstanbul'un Bir Yüzü adlı romanının Şadiye karakterleri ile benzerlik gösterirler. Şadiye, Amerikan eğitim tarzına göre yetiştirilmeye çalışılmış, ancak bu terbiyeyi alamadığı gibi ahlaken de yozlaşmış bir karakterdir. Modern olmayı, modadan, eğlenceden ve gösteriştten ibaret gören bir bakış açısına sahiptir. İkisi de bir süreliğine Avrupa'ya giderler, ancak orada yaşayabilecek disipline sahip olmadıklarından geri dönerler. İkisi de Anadolu'dan yayılan yeni değerlerin yükselişini, önemini kavrayamaz. Seniha, Hakkı Celis'in Çanakkale Savaşı'nda şehit olma haberini, tüm siyasi ve sosyal haberlere duyarsız kaldığı gibi soğukkanlı; Leyla ise İstanbul'un işgalden kurtuluşunu şaşkınlık hatta korkuyla karşılar. İkisi de vatan, millet, savaş gibi mefhumlardan yoksundurlar. Leyla, bunun da ötesinde İstanbul'un işgali sırasındaki tavrı nedeniyle suçluluk, Anadolu'dan gelen "Kara kalpaklı adamlar"a karşı yabancılık hisleri yaşar. Leyla onları, görünümüne, modaya göre değerlendirilir:

Anadolu denilen bir yerden bir takım askerler geliyor, bir hükümdar bir hırsız gibi geceleyin kaçıyor, bir yerde bir gazeteciyi parçalıyorlar; bir devlet batacak, yerine başka bir devlet çıkacak, diyorlar; öbür yandan, denizin karşı yakasından birtakım kocaman, siyah kalpaklı adamlar ortaya çıkmaya ve yavaş yavaş her tarafa yayılmaya başlıyor. Ne fena giyinmiş, ne kaba saba bu adamlar!.. Hepsi de bir yaban hayvanları avından dönmüş gibi toz toprak içindedirler; lakin her yerde saygı ve itibar gören de bunlardır! Ne acayip, ne mantıksız bir hâl!.. Sakın yeni devrin efendileri bunlar olmasın? Ve bu düşüncelerle Leyla'nın yüreğine bir derin tasa çöküyordu." (Karaosmanoğlu, 2006a: 289)

Leyla hangi millete, hangi kültüre ait olduğunu unutacak, kimlerin iyi kimlerin kötü olduğunu ayırt edemeyecek kadar yozlaşmıştır. Leyla için işgal altındaki

İstanbul, o hâliyle, vatan ve işgal subayları ile bu durumdan memnun, bundan nemalanmaya çalışan bir avuç insan halktır.

Fakat Türk tarihinin, hatta bu uğursuz sayfalarından bile haberi olmayan Leyla için bir İngiltere, bir büyük devletler sözünün ifade ettiği mana çok belirsizdi. Bu genç Türk kızına Türk'ün zaafı gibi Avrupa'nın gücü de hiçbir şey söyleyemezdi. Zira, şimdiye kadar bu iki varlığı birbiriyle karşılaştırmaya bile lüzum görmemişti. Onun gözünde İngiltere nasıl tanıdığı beş on İngiliz'den ibaretse, Türkiye'nin sınırı da kendi yaşadığı muhitin çemberinden daha geniş değildi. (Karaosmanoğlu, 2006a: 288)

Seniha, romanın sonunda zengin bir adamın yarı metresi -çünkü hâlâ ailesinin yanında yaşamaktadır- Avrupa'ya gitmeden önceki tüm arkadaşları tarafından dışlanan, düşmüş bir kadındır. Seniha, yaptıkları ve düşündükleri ile monden âdetleri bile aşmıştır. O, olayların bu noktaya gelmesinin sorumlusu olarak Faik Bey'i göstermeye çalışır. Bu yolla aslında Hakkı Celis'in gözünde "İradesizce, aşkla bağlandığı Faik Bey yüzünden metres durumuna düşmüş masum genç kız imajı" yaratmak ister. Hakkı Celis, Seniha'nın temiz ve saygın gördüğü bir şahıstır. Bu nedenle onun gözünde kendini kurban göstermeye çalışır:

Hakkı, kardeşim, Faik bey'in bana ettiği fenalıklar sayısızdır. Beni bu hâle sokan, hayatımı, istikbalimi berbat eden odur; Faik Bey bana bundan daha büyük bir fenalık daha etti; kalbimin temizliğini, safiyetini aldı, bende ne iyiliğe, ne doğruluğa itimat bıraktı, hodbinliğime en kaba ve en galiz şekli verdi. Faik Bey, benim şeklimi bozdu. Onun elinde manen yamru yumru bir insan oldum. Bu yamru yumru kalıp içinde ruhum rahatsızdır, yeni şahsiyetim dar ve biçimsiz bir esvap gibi beni sıkıyor. Hakkı; Allah aşkına söyle, ben bütün çılgınlıklarına, hoppalıklarına rağmen, yine iyi bir kız değil miyim? Hiç değilse gönlümün iyiliğe ve doğruluğa tabî bir meyli yok muydu? Faik Bey bende işte bu meyli, bu istidadı mahvetti. (Karaosmanoğlu, 1999: 205)

Her iki karakterin ifade ettiği bir husus da toplumdaki değişimle birlikte gelen bir kuşak çatışmasıdır:

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 dönemini 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 planda olmasıyla ilgilidir (Baş, 2003: 34).

Seniha ve Leyla, yanlış batılılaşmış iki başkarakter olarak Osmanlı'nın geleneksel ahlak anlayışı, yaşayış biçimi, aile içi ilişkileri ve kadın- erkek ilişkileri, Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında ortaya çıkan millî kurtuluş kavramlarıyla çatışır görünürler. Ancak bu çatışmaların ikinci tarafı olan Naim Efendi, Selma Hanım, Hakkı Celis ve Faik Bey zayıf karakterler olduğundan çatışma dramatik hâle gelmemiş, aksiyona dönüşmemiş, anlatıcının aktarımları sınırlı kalmıştır. Seniha, romanın başından Avrupa'ya kaçışına kadar başkarakter olarak ön plandadır. On ikinci bölümden sonra roman, Seniha'nın babası Servet Bey, Naim Efendi ve Hakkı Celis üçgeninde geçer; mekân yine İstanbul'dur. Ancak bu bölümden sonra konu; Naim Efendi'nin sefil, terkedilmiş, biçare hâli ve Hakkı Celis'in yurtsever duygulara ve düşünüşe kapılmasıdır. Bu bölümlerde Seniha hakkındaki dedikodular yer alsada anlatıcı dikkatini başka bir yöne çevirmiştir. Anlatıcı başından beri planladığı gibi Seniha'yı -dolayısıyla doyumsuz, duyarsız, köklerini reddeden, Avrupa'nın sadece tüketim alışkanlıklarını her bakımdan yücelten, materyalist monden çevreyi cezalandırmış; eleştirdiği yeni nesli yetiştiren Tanzimat beyefendisi ve köhne Naim Efendi'yi bir köşede öylece yalnız bırakmıştır. Roman amacına ulaştıktan sonra kart-karakter olan romantik Hakkı Celis, birden başkişi konumuna geçer ve mesajı verir. Tüm bu yozlaşmış çevreden bağımsız, kendini vatan savunmasına adanmış ama gerekli cesareti, gücü olmadığı için seyirci konumunda kalan yeni bir karakterle karşılaşılır.

Diğer bir yıkıcı değiştirici kahraman, *Nur Baba* romanının başkarakterleri Nigar Hanım'dır. Nigar Hanım, kurgu zamanına göre çağdaşı Seniha gibi her şeyi feda ederek Batıya öykünmek yerine, doğu mistisizmine mahsus olan dergâha yönelmiştir.

Yazarın aynı dönemde yaşattığı Seniha ve Nigar Hanım karakterleri; yazarın fikir hayatındaki iki tespitin sonucudur. Millî kültürden, eğitimden yoksun olarak gerçekleşen batılılaşma-modernleşme hareketi de her şeyden, tüm pozitif bilimlerden kopup yozlaşmış bir Doğu kültürü içinde yaşamaya devam etmeye çalışmak da yanlıştır. Bu, Tanzimat döneminde başlayıp Servet-i Fünûn, Millî Edebiyat ve hatta

Cumhuriyet dönemine kadar süren “Modernleşmek için nasıl, ne kadar batılılaşmalı? Batı doğru rota değilse eksenimiz ne olmalı” meselesinin Yakup Kadri’deki karşılığıdır.

Nigar Hanım, dış görevlerde çalışan bir devlet adamıyla evli, iki çocuk annesi, İstanbul’un köklü ailelerinden birine mensup bir genç hanımdır. Yalıda, annesi ve iki çocuğuyla yaşamaktadır. Sosyal hayata kapalı, içe dönük ve monoton bir hayatı vardır. Romanda, Nigar’ın babasından, halasından ve dedesinden yaşayış tarzları bakımından ayrıntılı olarak bahsedilmiştir. Dedesi; dışadönük, sosyal hayatı seven, eğlenceye, sükseye düşkün biridir. Nigar’ın halası, Nigar’ın babasının aksine babasıyla vakit geçirdiğinden onun gibi eğlenceye, zevk ve sefaya düşkündür. Nigar kalıtsal olan bu bohem etkiye yetiştirilme tarzı nedeniyle karşı koyabilmiş ancak halasıyla, babasının görüşmemesine rağmen, görüşmeye devam etmiştir. İçten içe ona hayranlık duymuş, onun gibi olmak istemiştir. Babası tarafından çocukluğundan itibaren eğitime itina gösterilmiştir. Nigar da diğer yıkıcı değıştirici baş karakterler gibi roman okumaktadır.

Nigar, özlem duyduğu romantik duyguların ve bastırıldığı sosyalleşme arzusunun etkisiyle ve başta halası Ziba Hanım vasıtasıyla tekke hayatıyla tanışır. Bu, Nigar’ın, çevresindeki maddeci bakışa bir tepkisidir. Nigar’ın istekleri gayet doğal olmasına rağmen, çocuklarını terk edip gitmesi, tekke ortamı ve Nur Baba’nın kişilik yapısı onun yıkımı olmuştur. Arzuladığı aşkı bulduğunu sanan genç kadın, tekkenin sandığı gibi manevi bir havası olmadığını anladığında, eski hayatına da dönemez ve bir sığıntı olarak orada kalır.

Kapalı bir çevrede yetişmiş, o dönemde herkesin dilinde olan eğlence âlemlerinden önce babası, ardından da aldığı terbiye sayesinde uzak kalmıştır. Nigar Hanım’ın babası Sacit Bey, kardeşi Ziba Hanımın aksine eğlence âlemlerinden, gürültüden hoşlanmaz, kız kardeşi hanendeleri dinlerken, o, gürültüden hoşlanmayan annesiyle haremde vakit geçirir. Çocukluğundan beri sevdiği sakin hayatı kendi evinde de sürdürür ve kızının eğitimiyle uğraşarak ailesini, kardeşinin maceracı ve eğlenceli hayatından uzak tutar. Böyle bir ortamda yetişen Nigar Hanım’ın yaşamı,

evlendikten sonra da aynı şekilde devam eder. Eşinin, işi nedeniyle çoğunlukla şehir dışında olması, genç kadının yalnızlığını artırır. Yaşamı gittikçe renksizleşir, monotonlaşır. Hayatındaki hiçbir dönüm noktasında söz hakkı olmamıştır. Hiçbir konuda isteğini de tepkisini de belirtmediği için isteksizlik ve bedbinlik hayatına bakış açısını belirlemiştir. Evliliğini, eşinin yurtdışı gezilerini, hatta çocuğunu bile dikkat değer bulmaz. Genç kadının her şeyden bu derece vazgeçmiş olması; kimlik krizi ve duygusal tatminsizlikten kaynaklanan depresyon olarak nitelenebilir. Aile çevresi dışındakilere kapalı, ailevi olaylardan ibaret hayatında, kendine dönük olmayı tercih etmiştir. Bu yüzden çekingen ve ürkektir. Zaman zaman özendiği Ziba Halasının yaşamına ayak uyduracak gücü, cesareti kendinde bulamaz. Sadece eşinin akrabalarından olan Macit isimindeki gençle görüşür. Nur Baba ile tanıştırılmasından sonraki günlerde, Macit ile arasındaki konuşmada yaşamıyla ilgili görüşlerini şöyle ifade eder:

- Bu gün nedir, Macit?

-Bu gün mü? Ben de pek iyi bilmiyorum: Cuma zannederim. Günler o kadar birbirine benziyor ki, insan onlara ayrı ayrı isimler vermek lüzumunu hissetmiyor.

- Aylar da... Seneler de öyle Macit...

- Benim için öyle... Fakat senin için bilmem öyle midir? Geçen sene kocan Madrid'e gitti. İki sene evvel dünyaya bir çocuğun olmuştu. Ondan evvel de nişanlandın, nikâhlandın, evlendin, evlendin...

- Oh... Bunlar öyle vakalar ki ne vakit oldular, nasıl oldular, şimdi farkında bile değilim.

- Demek ki çok dalgın yaşadın; gözlerin bağlı, kulakların tıkalı geçip gittin.

- Hayır, Macit. Gördüm ve işittim. Fakat doğrusu ne gördüğümü, ne işittiğimi dikkate şayan buldum... Hepsini unuttum..."

- Öyle deme, Nigar Abla! 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 vuruşlarını dinlersin. Biraz açılсан biraz kıvıldısan, biraz uçsan... (Karaosmanoğlu, 2005a: 72)

Roman boyunca genç kadının karakterinin geçirdiği değişim ve dönüşüm burada Macit aracılığıyla verilmiştir. Dışarıya kapalı, kendine dönük bir hayat süren genç kadının mutlu olabilmek, yaşadığının farkına varabilmek için sosyalleşmesi gerekir. Nigar karakteri ile ilgili tüm benzetmeler ve genç kadının tüm davranışları bu "beyaz ve korkak pervane" imajını tamamlayıcı niteliktedir. Bu imaj, romanın mekânı olan tekke, Nigar Hanım'ın buradaki uhrevî mekâna ve aşka yavaş yavaş kapılması, musiki, şiirler ve sürekli gel-gitler yaşaması gibi sahnelerle

desteklenmiştir. Anlatıcı, Macit karakteri vasıtasıyla bu kısımda kendini göstermiş, ipuçlarını verdiği kadın imajını net bir şekilde ifade etmiştir. Bu nedendir ki yazar, bu konuşmanın geçtiği bölüme “Hacı Bektaş cırağı etrafında iki beyaz pervane” adını vermiştir. Anlatıcı, sadece Nigar Hanım’ı değil, Macit’i de aşka tutulmuş bir pervane olarak düşünmektedir. Daha önce Seniha başkarakterinde de görülen kadının uçuculuk, hafiflik ve naiflik imajı burada da ortaya çıkmaktadır.

Macit ile edebiyata, hürriyete, milletlerin hayatına dair sohbetler etmesi ve anlatıcının Nigar Hanım’ın gözünden yaptığı tasvirlerde Hristiyanlığa özgü unsurları kullanması, genç kadının eğitilmiş ve kültürlü olduğunu gösterir. Anlatıcı, Nigar Hanım’ın, Nur Baba’yı ilk gördüğü akşam, yüzünü karakalemle çizilmiş bir havari resmine, Saint Jean’ a benzettiğini aktarır:

“Nigar Hanım, bu çehreyi karakalemle çizilmiş bir havari resmine, bilhassa genç bir “Saint Jean”a benzetti.” (Karaosmanoğlu, 2005a: 58)

Anlatıcı, benzetmelerde mitolojik unsurları da kullanmıştır. Nev Yunanîlik akımından etkilenen Yakup Kadri, benzetmelerinde sık sık mitolojik kahramanlardan yararlanır.

Vakıa son zamanlarda, bu eşikten yeni geçmiş olan nasip Hanım isminde bir genç kadın ona hayran gözlerle bu mahfele dair bir hayli tafsilat verdi idi. Onun tarifine tamamıyla itimat etmek lazım gelseydi, Bektaşî ayinlerini âdeta bir Neron’un, bir Petrone’nin, Trimalkiyo’nun safahat âlemlerine benzetmek icap edecekti. (Karaosmanoğlu, 2005a: 67)

Çocukluğundan beri yalının dışındaki hayatı merak eden Nigar Hanım babası hayattayken halasıyla gizli gizli görüşür. Babasının ölümünden sonra ise kendi yalısında görüşmeye başlar. Kardeşi tarafından da reddedilen Ziba Hanım, çok sık olmasa da onu ziyarete gelir.

Nigar Hanım, çocukluğundan beri tüm ailenin reddettiği bu kadına, onun hareketli, esrarengiz hayatına karşı bir merak duyar. Başlangıçta bunun nedeni sakın baba evinin dışındaki farklı hayatlara duyduğu ilgi ve özlem iken, daha sonra, yaş ilerledikçe onu okuduğu romanlardaki büyük aşk kahramanları ile özdeşleştirmesidir. Bu özdeşleştirmeye halası gözünde daha değerli, hayret verici bir yer kazanır. Kendi hayatında mutsuz, yalnız ve aşk yaşayamamış bir kadın olan Nigar Hanım, kendini

sadece romanlarla değil canlı bir roman olarak gördüğü halasının hayatıyla tatmin etmektedir:

Nigar Hanım'ı, bütün ailenin göreneği gereği hilafına böyle halasına doğru çeken kuvvetler yalnız akrabalık muhabbetler ve kan cazibeleri gibi şeyler değildi. Ziba Hanımefendi, hayatındaki esrar iledir ki hassas yeğenin kendine doğru çekti. Nigar Hanım, ta çocukluğundan beri, babasının sakın evine her hadisesi daima büyük bir haile gürültüsüyle akseden bu tuhaf hayatın meshuru kalmıştı. Yaşı ilerledikçe okuduğu romanlardaki büyük aşk kahramanları ile halası arasında sıkı bağlar, benzerlikler bulmağa başladı ve gitgide kalbi ona karşı taşkın bir hayret ve takdir hissile doldu. (Karaosmanoğlu, 2005a: 48)

Nur Baba'nın tesadüfi bir şekilde Nigar Hanım'ı görüp beğenmesi ve Ziba Hanım'dan onu tekkeye getirmesini istemesiyle tekkede sık sık Nigar Hanım ile ilgili tartışmalar başlar. Yeğenini getirmek istemeyen Ziba Hanımefendi, bu sebepten dergâha ziyaretlerini azaltır. Ziyareti sırasında baba bu konuyu tekrar açar ve onu Bektaşî olmak isteyen birini engellemekle suçlar. Bütün muhip ve muhibeler içinde böyle bir suçlamaya maruz kalan Ziba Hanım, yeğenin gerçek düşüncesini öğrenmek için apar topar sınırlı bir tavırla yeğenine gider. Bu tartışmayla, Nigar Hanım'ın hayatı, özlediği, merak ettiği başka bir hayata dönüşmeye başlar. Ziba Hanım'ın bu konuyla ilgili ilk ziyaretinin ardından, Nigar Hanım çocukluğundan beri merak ettiği bu gizemli, hareketli hayata daha da arzu duyar. Önceden halasının hayatını karşıdan izleyerek doyum sağlarken, bu noktadan sonra umulmadık bir şekilde o hayata dâhil olmuştur. Bu onun için şaşırtıcı olduğu kadar beklenen, özlenen bir durumdur:

Nigar Hanım, halası gittikten sonra yalının kan rengi bir ziya ile dolan büyük odalardan tatmini zor, gizli bir faaliyet ihtiyacı ile kararsız kaldı. Sanki Ziba Hanımefendi bütün bir günün manasını beraber alıp gitmişti; genç kadın, şu dakikada o giden gibi kendini heyecanlara bırakmak, dedikodular içinde çırpınmak, iftiralara uğramak, bağırarak, uyumak, parasız kalmak, sonra koşup gitmek, misafirler beklemek istiyordu. (Karaosmanoğlu, 2005a: 53)

Her ne kadar halasına bu âlemlerde eşlik etmek istiyorsa da Bektaşîlik konusunda aile içinde konuşulardan ötürü endişeli ve ürkektir. Bektaşîler nasıl acayip bir topluluktur ki Nigar Hanım gibi kendisiyle ilgili olmayan bir hanımın sözü bu kalabalık arasında tartışma yaratmış ve daha önemlisi halası gibi hayatın tüm zevk ve eğlencelerini tatmış kibar ve estetik zevk sahibi bir kadını kendisine kul etmiştir

diye düşünüp bu topluluğa karşı merak duyar. Nasip Hanım'ın tekkeleri, Yunan mitolojisindeki tanrıların (Neron, Petrone, Trimalkiyo) ziyafet ve eğlencelerini andırarak şekilde anlatması, bu merakı daha da arttırır. Halasının davet mektubunu alınca başlangıçta şaşkınlık ve kızgınlıkla beraber memnuniyet duyar. Nigar Hanım burada toplumun ve ailesinin ahlaki değerleriyle kişisel merakı, istekleri arasında çatışma yaşamaktadır. Şaşkınlığı, basit bir sözünün abartılmasından çok, kendisine uzak olan bu insanlarca bu derece önemsenmesine; kızgınlığı ise evli ve genç bir bayan olarak halası tarafından böyle bir ortama davet edilmesinedir. Bu davetten dolayı memnundur çünkü çocukluğundan beri, bir masal kahramanı olarak gördüğü halasının ilginç hayatını ulaşılabilir görmüş; halasıyla özdeşim kurmuş, hayallerden gerçeğe taşıyıp önemli kişi olma, macera isteğini tatmin etme imkânı bulmuştur. İşte bu ruh hâli içerisinde Yakup Kadri'nin romanları arasında çevresiyle, ailesiyle, kendi kendisiyle çatışma yaşayan tek yıkıcı değiştirici kadın olmuştur.

Nigar Hanım rahatına düşkün, sabahları geç kalkan, bir yerlere gitmek için giyinip hazırlanma konusunda bile oldukça yavaş bir kadındır. Onun bu yavaş davranışları, yaşadığı hayatın monotonluğundan, ev işlerini yönlendirme dışında hiçbir sorumluluğu olmamasından, evden dışarı pek sık çıkmamasından ve eşinin nadiren evde bulunmasından kaynaklanmaktadır. Nigar Hanım yaşayış itibarıyla klasik üst düzey Osmanlı kadın tipindedir. Ancak başka bir hayat tarzı ister ve halasının tarikat mensuplarına verdiği yemeğe bundan dolayı biraz korksa da katılır.

Nigar Hanım onları köşkün geniş taraçasında üstü şişeler, kadehler, buzlar ve mezelerle dolu beyaz örtülü bir masa başında yarı sarhoş buldu ve bu hâl, il nazarda onu öyle ürküttü ki hepsi tarafında kendisine gösterilen tehalük ve nezakete rağmen hemen geriye dönmeyi düşündü; fakat vücudu kadar yumuşak olan kalbi halasını gücendirmekten korktu ve oradakiler nazarında ürkek ve toy görünmeği nefsine karşı bir zillet saydı. (Karaosmanoğlu, 2005a: 58)

Burada genç kadını evine dönmekten alıkoyan kibarlığı ve güçlü görünme arzudur. Yukarı da tarif edilen masada bulunmayı, cesaret ve güç sınavı olarak algılamış ve bu nedenle dönmekten vazgeçmiştir. Halasının davetine gelerek kendini gerçekleştirmeye cesaret eden genç kadın, hoş bulmadığı bu ortamda bulunmayı da egosunu tatmin için kabullenir. Eve giderse monoton hayatına getirmek istediği

canlılık ve atılım daha ilk aşamada sekteye uğrayacaktır. Sindirella kompleksini yenmeye çalışır.

Nigar Hanım kalmaya karar verdikten sonra çevresindekileri incelemeye koyulur. Öncelikle Nur Baba'nın kıyafetini, zihnindeki dede görüntüsüyle karşılaştırır. Görünümü ve davranışları itibarıyla, beklediğinden daha Avrupaî biriyle karşılaşır. Bu izlenim sonucunda onun görünümünü havariye, özellikle "Saint Jean"a benzetir. Bu benzetmeden yola çıkarak genç kadının Hıristiyanlıkla ilgili bilgi sahibi olduğu ya da Hıristiyanlıkla ilgili resimleri görmüş olduğu söylenebilir. Benzetme, diyalog içinde verilmemiş, anlatıcı tarafından nakledilmiştir. Bu, yazarın Avrupaî kadın tipine attığı ilginç bir özelliktir. Zira Nigar Hanım, tutucu bir çevrede yetişmiş, batıyla ilgili bilgisini romanlardan almıştır.

Nigar Hanım o zamana kadar rakı içmez, bazen yemeklerde birkaç kadeh bira içer. Tekkede rakı içmek âdet olduğu için baba ve muhipler rakı içmesini ister. Muhabbetin kaynağının bu içki olduğunu, kendilerine katılmanın, tanımanın şartının bu olduğunu söylerler. Nur Baba'nın uzattığı kadehi içmeden elinden bırakır. Celile Bacı, uymak zorunda olmadığını da belirterek mürşidin uzattığı kadehin içilmeden bırakılmayacağını söyler. Nur Baba bir kadeh de Ziba Hanımefendi'ye uzatır ve bu kadeh orada bulunanların tamamınca yudumlanır. Nigar Hanım kibardır, nezaket kurallarına bağlıdır. Bu devriye, Nigar Hanım'a kaba ve iğrenç gelir. Onun bu düşüncesini sezen Nur Baba, Bektaşî olabilmek için kibir ve gururdan, dünya hükümlerinden uzaklaşmak gerektiğini söyler. Bu sözlerle birlikte, Nigar Hanım bir çatışma daha yaşar. Başlangıçta Nur Baba'yı münasebetsiz bulur. Onun bakışlarından, sözlerinden rahatsız olur. Nur Baba'nın kendisini sevdiğini öğrenince de hem ona hem kendisini onunla tanıştıran, muhatap eden halasına kızar. Genç kadın ahlaklı, mantıklıdır. İstedığı sadece monoton hayatının hareketlenmesidir. Ancak yaşadığı duygusal boşluk, onu bu çarpık ilişkiye sürükler:

- Tuhaf şey... Sizin bu şeyhiniz bana ne hakla musallat oluyor? Anlaşılan siz onu çok şımartmışsınız.

-Öyle deme, Nigar. Vakıa, içimizde onun yoluna hayatını fedaya hazır birçok kişi var. Zaten müritler sevilmez olmaz. Hele Ülker Hanım isminde zavallı bir kadın vardı ki bir gece onun fena bir muamelesi üzerine kendini tekkenin

penceresinden aşağıya attı. İntihar etmek istedi. Şimdi, iki ayağı kötürüm evinde oturuyor.

- Ne diyorsun Nasip? Bu herif için mi?

- Bu herif deyip geçiverme! O bütün aşk, bütün ateştir. Bir kere gözlerine dikkatle baksan eridiğini hissedersin. Gönlü pek yükseklerdedir, fakat sevince müthiş sever. Bilirsin ki bu hususta, ben pek bitarafım. Hiçbir zaman onunla aramızda bir şey vuku bulmadı. Rauf'un derdi başımdan aşkın bile... İşte buna rağmen yine açıkça derim ki, eğer Nur Baba isterse...

-Nasip, olur şey değilsin! (Karaosmanoğlu, 2005a: 66)

Nasip Hanım'ın Nur Baba hakkındaki sözleri de bakış açısını değiştirmesinde etkili olur. Nasip Hanım, Nur Baba' yı, âdeta bütün kadınların sevdiği bir aşk tanrısı olarak takdim eder. Bu özellik Nigar Hanım'ın eksikliğini duyduğu önemli bir duygudur. Bütün kadınların hayran olduğu bu adamın kendisine meyletmesi kadınlık gururunu okşar. Nigar Hanım, ses ve musikiden etkilenen naif bir kadındır. Âşıkane söyleyişlerden, musikiden etkilenir. Nur Baba, başlangıçta bakışlarıyla, sonra okuduğu şarkıyla onu etkiler:

Nigar Hanım musiki ile dolmuştu; yürürken âdeta rakseder gibiydi. Deminki baş ağrısından ve fena ürpermelerden vücudundan eser kalmamıştı; öyle ki taraçadakilerin önüne çıktığı zaman âdeta Nasip Hanım kadar neşeli idi.

Bu neşe ona nereden geliyordu? Bu son üç dört saatlik elemli hayatında değişen bir şey yoktu. O, hala yabancı ve tasalluk eden bir adamla boş bir odada yalnız bırakılan, ismi bir alay sarhoşun ağzında gezen, adi birtakım dedikoduların halli için bir ihtiyar aşiftenin evine gelmiş müdafaasız, kimsesiz bir kadın olmakla berdevamdı. Nigar Hanım, taraçadaki hasır koltuğa oturur oturmaz, kendini bir an için yine bu düşüncelere ve bu tesirlere bıraktı. (Karaosmanoğlu, 2005a: 68)

Musiki ile başlayan romantik hava genç kadının tüm ruhunu sarar. Tüm kadınların kendine âşık etmek istedikleri bir erkeğin, kendisine âşık olduğunu duymak ve babanın meclis içindeki davranışları, ilgisi ve hayranlığı, sıkıcı yaşamında ezilen kadınlık gururunu okşamıştır. Yukarıdaki alıntıda, anlatıcı, iki zıt duygu - mutluluk ile mutsuzluk- arasında gel-gitler yaşayan Nigar Hanım'ın durumunu irdelerken; babayı yılışık, Ziba Hanım'ı "aşifte", Nigar Hanım'ı ise masum, iradesiz, güçsüz bir kadın olarak niteler. Anlatıcı bu görüşünü; yalıdaki tanışmadan sonra söyler.

Nigar Hanım bu zevk ve safahat âleminin gevşetici havasına kendini kolayca kaptırmıştır. Kendini o derece kaptırır ki Nur Baba'nın, kendisinin elinden kadeh

almak ve kendisine eliyle kadeh verme isteğini şuh bir tebessümle kabul eder. Bu hareketiyle gecenin başlangıcında korkunç bulduğu manzaranın bir parçası olur. O zamana kadar tarikatlardan uzak olmasına rağmen, Macit'e şairane bir şekilde gördüklerini anlatır.

- O türlü türlü ihtirasların renk renk çırağlar gibi yandığı muhit neresidir? Anlayabilir miyim, Nigar abla?
- Nigar Hanım güldü:
- Ziba hala'nın muhiti; dedi.
- Ziba kalanın muhiti o kadar canlı ve ve hususi bir alem midir?
- Evet Macit, pek canlı ve pek hususi bir alem. Vakıa bu herkesin bildiği bir sürü hayat unsurlarından mürekkep... Muhabbet gibi, kin ve haset gibi, musiki, içki, mehtapta terennüm gibi şeyler bu alemin esaslarını teşkil ediyor. Fakat o ne hudutsuz muhabbet! O ne derin kin ve haset! O ne çok musiki, ne çok içki, ne çok terennüm, Macit! Bu âlemde her şeyin sonuna kadar gidiliyor. Musiki sabaha kadar devam ediyor, içki son damlasına kadar iliyor, muhabbet ekseriya yıllarca sürüyor. Hülasa; bu öyle bir sofraya ki, insan onun başından ağız ağza dolu, taşkın kalkıyor; en tatlısından, en acısından kadar manevi gıdaların her türlüünü tadıyor.
- Asyai bir emrin kasrında gibi...
- İnsan kendini- vakıa geçici bir zaman için- Asyai bir emir kadar her şeyi devirmeğe, ezmeğe, kızmağa kadir sanıyor. Baştan başa azim, kuvvet, ihtiras kesiliyor; o merteye çuşu huruş içinde kalıyor.
- Ellilik bir kadının muhitinde bu kadar zengin bir hayat menbar bulunsun! Tuhaf şey... Sen âdeta yeni bir ilahın mabedinden bahseden genç bir mürşide benziyorsun; sesinde heyecan, gözlerinde ateş var. Senin yolun muhakkak başka bir yere uğradı Nigar abla!
- Bu yer bir Bektaşî tekkesinden başka bir yer değil, Macit... (Karaosmanoğlu, 2005a: 73)

Nigar Hanım, Macit'e gördüklerini anlatırken en çok karşıt duyguların varlığını vurgulamıştır. Nefret, sevgi gibi karşıt duyguların yanı sıra bütün sorumluluklarından ve üzerindeki baskılardan kurtulup her dilediğini yapabileceğini hissetmek onu etkilemiştir. Böyle hissetmesini sağlayan hiç içmediği rakıyı içmesinden ziyade, böylesine her şeye boş vermiş, bütün toplumsal ve ahlaki kurallardan azade davranan, keyfe keder hareket eden ve hissedilen bir gurubun arasında bulunmaktır. O da, sıkıldığı, değiştirmek istediği her şeyi ardında bırakarak rahatlar ve huzur bulduğu musiki eşliğinde kendini keskin duyguların yaşandığı mekânın mistik ruhuna bırakır. Nigar Hanım, günlük hayatına döndüğünde, birkaç gün önce yaşadığı bu macerayı kendine uzak bulur. Macit'e överek anlattığı macerasını sanki kendi yaşamamış gibi hissetmesi; yaşadığı hayat ile birkaç gün önce bulunduğu yaşayışın zıtlığından kaynaklanır. Bu zıtlık Nigar Hanım'da bir çatışmaya

neden olmuştur. Anlatıcı bu çatışmanın Ziba Hala'nın sinirli bir şekilde gelişiyse başlayan süreçten beri olduğunu aktarır.

O hâlde, genç kadını her şeye rağmen hâlâ bu âleme, pervasız ve aşına gözlerle bakmaktan meneden his acaba nasıl bir esrarla karışık kalbi bir sebep idi? Bunu kendisi de pek iyi tahmin edemiyordu. Yalnız beş on gündür benliğinin, sanki iki zıt cazibe kuvveti ortasında kalmış gibi endişeli ve titrek bir tembellik içinde çırpındığını görüyordu. (Karaosmanoğlu, 2005a: 76)

Tekkedeki yaşayışı da evdeki güvenli, sade ve tekdüze bulduğu hayatı da cazibeli olarak niteler. Bu aslında kadınlığın doğasındaki temel çatışmalardan biridir: Hem özgürlük hem de bağlılık isteği; hem maceracılık hem de güvende olma çabası.

Nigar Hanım, halasının köşkündeki bu tanışmadan sonra tekkeyle ilgisi olan çeşitli kişilerce, ama en çok da Nasip Hanım tarafından ziyaret edilen, bizzat Celile Bacı'nın selam götürüp getirdiği bir muhibbe hâline gelir. Başta Nasip Hanım olmak üzere Nur Baba cemaati, hemen her gün ziyarete gelirler.

Vakıta kendi üzerinde tesir icra eden kuvvetlerden birinin Nasip Hanım olduğunu pek iyi biliyordu. Bu kadın geçen yazdan beri sevimli muzır bir şeytan gibi onu teşvik etmekten, kandırmaktan bir an hali kalmamıştı. Son zamanlarda muhibbelerden birçoğu da ona bu hususta yardıma geldi. Öyle ki Kanlıca'daki yalı âdeti bu acayip kimselerin ikinci bir içtima yeri hâline girdi ve Nigar Hanım günün birinde eski dostlarının birer birer etrafından çekilip tek başına bunların içinde kaldığını hissetti. Tabiatı munis, kalbi vücudu gibi nermin olduğu için mahrumiyetinin maruz kaldığı bu istilayı mukadder ve dayanılması imkânsız buldu ve kendini herhangi bir cereyana bırakıverdi....Aksi takdirde Nigar Hanım'ın salonu bir sene zarfında âdeti Ziba Hanımefendi'nin Çamlıca'daki sofalarına ve taraçalarına dönecekti; o kadar altüst olacaktı. (Karaosmanoğlu, 2005a: 80)

Etrafını çevreleyen bu kalabalık, Nur Baba'nın ve o sefahat âleminin Nigar Hanım'ın üzerindeki etkisini canlı tutar. Bu süreç Nigar Hanım üzerindeki etkinin, tekkeye bağlılığa dönüşmesine sebep olur. Bu bağlılık tarikat erkânına uygun davranışlarla kendini gösterir. Bir guruba ait olmak ve sahiplenilmek, ona heyecan ve mutluluk verir. Saflık, iradesizlik, kolay etki altına alınabilirlik gibi çocukluğu anımsatan özelliklere, yeni bir şeyler öğrenince hemen düşünmeksizin başkalarına gösterme isteği de eklenerek masum kadın imajını desteklemiştir. Nigar Hanım'ın otuzlu yaşlarda olmasına rağmen böyle davranışlar sergilemesi, aşırı korumacı bir aile

ve kapalı bir çevrede yetişen gençlerde, kimlik krizinin çok geç gerçekleşmesi nedeniyle ortaya çıkan *çocuk yetişkinlik* -yetişkin görünümü, bazı davranışları ve duygularıyla da çocuk- adı verilen kişilik bozukluğunu akla getirmektedir.

Nigar Hanım'ın notasız nefesleri piyanosunda çalabilecek kadar iyi bir müzik eğitimi alması ve bu olaylardan önce mezheplerle ve tarikatlarla ilgisinin, sempatisinin olmaması onun batılı tarzda eğitilmiş bir kadın olduğunu gösterir. Ancak bu eğitim ve tutucu yetiştirme tarzı, onu iradeli ve akıllıca davranacak şekilde güçlendirmemiş; aksine, men edildiği her şeye karşı fırsat bulduğunda yaşanmak üzere heves oluşturmuştur.

Bundan da anlaşılıyor ki, Nigar Hanım, esasen bir seneden beri farkında olmaksızın böyle bir gün için hazırlanmış bulunuyordu. Çoktan rakının kokusuna alışmış ve piyanosunda nefesler çalmağa başlamıştı. Nur Baba'dan kendisine selam geldikçe bilmukabele "Erenlere aşk ve niyaz ederim," tabirini kullanmakta yeni bir lisan öğrenmişlere mahsus bir zevk buluyordu. Yavaş yavaş tarikat erkânının icap ettiği vaziyetleri ve tavırları taklid de onun için ayrı bir eğlence oldu; teşekkür makamında sağ elini kalbi üzerine koyup öne doğru eğilişleri, bir kapıdan girerken eşiğe basmadan geçişleri; rakı kadehlerini alış verişlerdeki hususiyetleri öğrendikçe, içinden âdeta çocukça bir sevinç duyuyordu. (Karaosmanoğlu, 2005a: 80)

Bununla beraber, iddia olunamaz ki haddi zatında ağır başlı ve iradesiz bir kadın olan Nigar Hanım, bembeyaz kundaklar içinde, yeni doğmuş bir çocuk sükunetiyle uyuyan hayatının kendi tabiri üzere bin türlü ihtirasın, bin türlü çırağ gibi yandığı bu muhitin isli ve bulanık oyunlarına bırakıvermek cesaretini yalnız bu gibi kavi saiklerin tesiri altında bulabilmiş olsun; hayır, bu gün Nigar Hanım'ı kanatları kesilmiş bir güvercin teslimiyetiyle Nur Baba'nın dolaşık tüylü, kızıl postu üstüne düşüren şey bunların hiç birisi değildir. Bu güvercin oraya kör bir kaza kurşununun darbesiyle ta kalbinden yaralı olarak düştü. (Karaosmanoğlu, 2005a: 80)

Ziba Hanım, kıskançlığı ve güç gösterisi merakıyla genç kadına çeşitli ithamlarda bulunmuş, bunun neticesinde de Nigar Hanım'ın kadınlık gururunun kırılmasına ve kendisinden belemeyecek seviyede şuh, serbest ve âşıkane davranışlarına yol açmıştır. Anlatıcı, burada kadınlarla ilgili şu ilginç tespiti yapmaktadır: Her kadının, hatta Nigar Hanım gibi donuk ve iradesiz kadınların bile senelerce göğsünde bir yılan gibi kıvıldanan, burkulan ateşli inat ve kıskançlık damarı vardır. İşte Ziba Hanım, Nigar Hanım'da yıllardır uyuyan bu damarı

istemeden uyandırmış, hatasını anlayınca da bu uyanışa kayıtsız kalarak telafi edebileceğini sanmıştır. (Karaosmanoğlu, 2005a; 81)

Nigar Hanım'daki değişim en çok Macit'i şaşırtır. Birkaç aydan beri gerek fiziksel gerekse duygusal bakımdan onda yeni bir hâl ve tavır oluşmuştur. Onu uzun zamandan beri tanıyan genç adam, rahatına düşkün, durgun, narsis, güzel ve biraz da soğuk bulduğu bu zarif, batılı yaşayış tarzını benimsemiş Nigar Hanım'ın tekkeyle arasında oluşan bu manevi bağı anlamsız ve ilginç bulur. Nigar Hanım hakkındaki bu görüşleri, onu karşılıksız bir aşkla sevmesinden ve bu gerçeği genç kadının bir türlü fark edememesinden kaynaklanır.

Ona kaç defa bu yaptığımızın makul bir hareket olduğuna emin misin” diye sordum. Anlamıyor gibi yüzüme baktı. O zaten kaç zamandır bu dalgınlığı kendine âdet etti. Berrak gözlerinin eski ifadesi silindi. Eskiden, pek eskiden değil, birkaç ay evvel, benim için beyaz bir ruha lekesiz bir ayna olan şeffaf çehresini müz'ic bir muamma bulutu kapladı. O vakitten beri, doğrusu, bu kadının hiçbir hareketine mana veremiyorum. Ezcümle bu akla gelmez maceraya atılış neden icap ediyor? Bektaşilik nerede, Nigar nerede? Terbiyesi, zekâsı, iktisap ettiği malumat, hayat tarzı, düşüncüsü, giyinişi hep buna zıt değil mi? (Karaosmanoğlu, 2005a: 84)

Nigar Hanım'ı tekkeye çeken güç, kendi sabit hayatı ile yeni tanıştığı, şahit olduğu bu yeni yaşayış arasındaki zıtlıktır. Macit onun böyle kökten bir değişimi iradeli olarak gerçekleştiremeyeceğini düşündüğü için şaşkındır. Oysa bu değişim süreci Nigar Hanım'ın yine iradesizce sürüklenmesiyle başlar.

Nigar Hanım tekkeye nasip almaya -Bektaşî olmaya- giderken Macit ile gitmek istemez. Genç kadın, Macit'e çekici bir şekilde anlattığı dergâhı, Macit'in farklı yorumlamasından, Nur Baba'nın ilgisini fark etmesinden korkmuştur. Nigar Hanım aslında bulunduğu yerin ne kadar fena olduğunun farkındadır. Macit'in gelmesini istememesi de bundandır. Ziba Hanım ise yeğeniyle Nur Baba arasına mesafe koymak amacıyla, Macit'in gelmesi için epey uğraşır. Macit'in dergâh ile ilgili izlenimleri, Nigar Hanım'daki değişimin boyutunu göstermesi bakımından önemlidir.

“Araba, duvarları yıkık ve yarısı bostan, yarısı bağ, bir kısmı da mezarlık olan harap, ücra bir bahçenin tahta kapısı önünde durdu. Bu kapıda büyük bir taş parçası asılmış duruyordu.” (Karaosmanoğlu, 2005a: 84)

Ağaçların üstünden, ta dipte büyük, ahşap ve boyasız, eski bir köşkün ötesi berisi gözüktüyor ve bu köşkün üst katında, tahta direkler üstüne dayalı bir balkondan pembeler giyinmiş bir adam bize mendil sallıyordu. Nigar ve Ziba hala mukabele ettiler... Böyle latiflikleri hiç sevmem. Nigar da eskiden hiç hoşlanmazdı; şimdi o her şeye bilhassa bu girdiğimiz yere pek alışmış görünüyor; bu yerdekilerin hepsini de ayrı ayrı pek iyi tanıyor. ben ise onun biraz arkasında, kazara bir başka dünyanın mahlukatı arasına düşmüş gibi sözümü, bakışımı, yürüyüşümü, hareketlerimi şaşırılmış sersem, perişan bir hâlde idim. Nigar hiç olmazsa kendisinden çok aşağı kimseler içine girdiğini hissetmeli idi. Çünkü ilk nazarda ve o şaşkınlığın arasında görebildiğim simalardan hiç biri, bana – muhabbet şöyle dursun- emniyet bile vermedi. (Karaosmanoğlu, 2005a: 85)

Odanın içi bir an evvel gördüğüm kadınlarla doldukça, Nigar’ın kendi muhitinden ne kadar uzak ve ayrı bir yere düştüğünü daha açık olarak hissediyorum. Gerçi, bu Hanımlar, gerek Ziba gerek Nigar ile kendi aralarındaki mesafeyi muhafazada ihtimam gösteriyorlar ve tekkenin oda ve sofalarında, bir büyük konağın emektar kalfaları veya dalkavukları tavrıyla dolaşıyorlar, fakat bu hiçbir vakit onlardan birinin fırsat düştükçe gelip Nigar’ın yanına oturmasına veya gülerek kulağına bir şeyler fısıldamasına yahut da Ziba halanın boynuna sarılıp ‘Ah bilirsin ya o günleri; aslan kadın!’ demek gibi laubaliliklere başlamasına mani olamıyor. (Karaosmanoğlu, 2005a: 88)

Filvaki gelenler pek çok içmişe benziyorlar. İçlerinde ceketini sırtına, yakalığını eline alanlar var. Bunların biraz gerisinde ya fazla sarhoş veya alil bir adam külahını eline almış, uzun kırçıl sakallı bir dervişe dayanarak yürüyor. Biraz sonra hepsi, bizim oturduğumuz odaya doldular ve şeyh tarafından birer birer bana takdim edildiler. Bana diyorum; çünkü Nigar bunlarla aşınadır. (Karaosmanoğlu, 2005a: 89)

Nigar Hanım’ın yeni çevresi, tanıdıkları, önceden birlikte oturmak şöyle dursun selam bile vermeyeceği, seviyesiz, güven vermeyen, sarhoş ve nezaketten uzak insanlardan oluşur. Macit, tanıdığı Nigar Hanım ile şimdiki Nigar Hanım’ın tamamen farklı bir insan olduğunu söyler ve onu yanlış tanıdığını düşünerek üzülür. Bir taraftan da onu bu mezbeleyle sürükleyen Nasip Hanım olduğunu düşünerek sevdiği kadının yine her zamanki kadar saf ve masum olduğunu düşünür. Nigar Hanım’ın Bektaşî abdesti alırken sanki çok mühim bir iş yapıyormuşçasına ciddi olması da Macit’in bu düşüncesini destekler. Masum, mağdur kadın imajı burada da hâkimdir.

Nigar'ın böyle bir ortama bu kadar çabuk uyum sağlaması, dergâhın gereklerini -en uygunsuz, gülünç sayılabilecek olanları bile- böyle şevk ve şuhlukla yapması ve bütün bunları nahoş karşılayan Macit'i çocuk olarak nitelemesiyle Macit'te nefret uyandırsa da zarif davranışları ve güzelliğiyle hayranlık duygusunu tekrar kazanır. Nigar güzelliği ve zenginliği sebebiyle Nur Baba'nın soluna oturma hakkını elde eder. Dergâha yeni katılmış birinin bu mevkîyi elde etmesinde Ziba Hanım'ın servetinin ve güzelliğinin giderek tükenmesi ve artık Nur Baba'nın hem parasından hem de güzelliğinden istifade edecek yeni birini bulma zorunluluğunun payı büyüktür. Dergâhın selametini düşünen düşük itibarlı dervişler gibi, Celile Bacı da bu yüzden Nigar Hanım'a istifade edilecek yeni bir kaynak olarak bakar, ne sofraya başında ne de mecliste hürmette kusur etmez. Nur Baba, solundaki Nigar Hanım'a ardı ardına dem verir, o da reddetmeksizin içer. İçkinin de etkisiyle Nigar Hanım daha da şuh hareketlerde bulunur, kahkahalar atar. Macit Bey o anları şöyle anlatır:

Musahibi dediği Nigar olacak... Yanı başımdaki sihirbaz sözlü kadın ne derse desin, Nigar hakkında bu gecenin pek hayırlı olmadığını hissediyorum. O bu gece, bu yarım sefahat sofrasında hayatının pek mühim bir köşesini dönüyor. Yanındaki siyah sakallı adam gittikçe kabaran siyah bir ihtiras dalgasıyla onu her an biraz daha kendine çekiyor, yavaşça kaplıyor, sessiz sessiz sarıyor. Bunu yalnız ben seziyorum; Ziba Hala bile kaç defa gözünün ucuyla bana onları işaret etti.

Bu iki zıddı yekdiğerine birleştiren nedir? Kadının gerdanını nasıl bir neşedir ki bu şuh kahkahalarla dolduruyor? Bir saat geldi ki ağırbaşlı beyaz muhibbemi artık hiç tanıyamaz oldum; bu, bütün tavırla sarhoş, şuh ve aşifte bir kadın... Acaba her kadının benliğinde böyle doğmak için bekleyen bir rüşeym hâlinde bir fahişe mi saklıdır? (Karaosmanoğlu, 2005a: 104)

Nigar Hanım; içki, Nur Baba'nın söyleyişleri ve çevredekilerin yoğun ilgisiyle kendi benliğinden tamamen uzaklaşmış ve kendisini kısıtlayan bütün normlardan uzaklaşarak süper egosunu serbest bırakmıştır. Artık hareketlerindeki, konuşmalarındaki, gülüşündeki nezaketi ve edebi kaybeder. Sonunda Nur Baba'nın isteği gerçekleşir, Nigar ile ona sarılacak kadar samimi olur. Bu geceden sonra Macit onunla görüşmeme kararı alır.

Nigar Hanım nasip aldıktan sonra hemen her gün Nur Baba ile ister istemez karşılaşır. Bu karşılaşmalar sebebiyle yakalanma korkusu duyan genç kadın bu

macerayı sonlandırmak ister. Kendini kaybetmişçesine Nur Baba'ya kapılmasından duyduğu vicdan azabıyla, olanları hatırlamak istemez. Ancak her zamanki iradesizliği burada da kendini gösterir ve aldığı görüşmeme kararını uygulayamaz.

Dimağı bomboştu, ruhunda zorla elde edilmiş kadınların öfkeli, kindar ve acı hakikati vardı. Şiddetli bir mektupla ona terbiyesini verip artık pek tatsızlaşmağa başlayan bu maceranın önünü almağı düşündü. Fakat bunu yapamadı ve iki gün sonra tekrar onunla yüz yüze geldi. (Karaosmanoğlu, 2005a: 110)

Nigar Hanım, Nasip Hanım ile Nur Baba hakkında yaptığı konuşmada olanların bütün sorumluluğunu ona yüklediği gibi yalının önüne gelip şarkılar söylemek, aniden alışveriş yaparken karşısına çıkmak, takip etmek gibi davranışları sebebiyle onu tedbirsiz bulur. Nigar Hanım'ın bu sözleri, yaptığı bir hatanın olumsuz sonuçlarını göğüsleyemeyecek kadar çocuk ruhlu, cesaretsiz ve suçlayıcı kimliğini ortaya koyar. Yaşadığı maceranın çevresindekiler tarafından fark edilmesinden bu kadar korkması; yaptıklarının kendisine yakışmadığının ve bütün bunların hayatını, düzenini mahvedecek değişimler olduğunun bilincinde olduğunu gösterir.

Nigar Hanım, olanları içine sindirememek, her şeyin bir anda tehlikeli bir boyut kazanması gibi sebeplerden dolayı sinirlense de Nasip Hanım'ın Nur Baba ile ilgili sözleri ona romanlarda gördüğü, özendiği büyük aşkları ve büyük âşıkları çağrıştırdığı için kolayca sakinleşir, duygusallaşır. Sinirlilik hâli, Nigar'ın kolayca etkilenen, teslim olan zayıf kimliğini gizlemek için kullandığı bir maskedir. Bu konuşmalardan sonra Nur Baba'nın dergâh davetini kabul etmesi, sinirliliğinin yapmacıklık ve gösteriş eseri olduğunun kanıtıdır. Nur Baba'yla baş başa kalmaktan korksa da yanına alacak birilerini bulamayınca bir süre kendiyile mücadele edip tek başına gider:

Nigar Hanım, biraz da Nur Baba'ya kızdı; hangi sebebe, hangi hakka dayanarak kendisini yanına çağırmıştı? Bu adam, Ziba hala gibi birkaç muvaffakiyetten sonra kendini kaybetmiş, nefsinde her kadına karşı bir temellük hakkı vehm eylemeğe başlamış bir hodbinden başka bir şey değildi. Nigar Hanım, ona herkesin Ziba Hanımefendi'ye benzemediğini isbat edecekti.

....

Kendisini doğduğu, büyüdüğü, evlendiği büyük ve eski yalının içinde elleri boş, gözleri boş, dimağı boş, kah bu odadan o odaya dolaşırken, kah

yüzükoyun şezlongunun üstünde yatarken, kah kıştan kalmış sobanın boş ve dipsiz ağzını fasılasız, isteksiz ve yarım içilmiş sigaralarla doldururken gördü. Böyle zamanlarda o âdeti, saatin içindeki zincirin inatçı, sessiz ve kemirici bir hareketle kendi kalbinin etrafında döndüğünü hisseder.

...

Şu anda, onun için, hayatın hiçbir felaketi göğsünü şişiren bu uğursuz iç sıkıntısı kadar elim ve dilhıraş olamazdı. Üst üste birçok defalar saatine baktı, kendi kendisine: “ Daha kırk beş dakika var, kırk beş dakika!” dedi ve böyle söyleyerek, ağır ağır dışarıya çıktı. Nigar Hanım, yarım saat sonra Nur Baba'nın dergâhında idi. (Karaosmanoğlu, 2005a: 115)

Yaptıklarının yanlışlığının, nedenlerinin farkında olmasına rağmen Nigar Hanım, kendine mani olamaz, evde geçirdiği sıkıntı verici hayatı düşününce dergâha gider. Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere akli ile duyguları çatışır ve bu çatışmada sıkıcı hayatından kurtulup çocukluğundan beri özlem duyduğu maceraya atılma hevesi galip gelir. Dergâha vardığında tüm bu endişelerini bir kenara bırakıp şuh, alaycı ve hafif meşrep bir tavır takınır. Bu tavır Nigar Hanım'ın güçlü, umursamaz ve sanki kolayca etkilenemez görünmek için kullandığı, ardına saklandığı bir savunma mekanizmasıdır. Nigar Hanım, Nur Baba'nın kendisini görmek için sık sık karşısına çıkmasını istemediği için Nur Baba ona aracılarla mektuplar gönderir. Genç kadın yukarıda bahsedilen savunma mekanizmasını, mürşidin perişanlığını anlatan kadına karşı da kullanır. Ancak, aracı kadın gittikten sonra mektubu defalarca okuyup koynuna saklar.

Biraz evvel oturduğu koltuğunun bir kenarına sıkıştırılmış mektubu açtı. Bu, ona hayatında ilk görülen şeylerin, ilk işitilen sözlerin hayretini veriyor, kalbi durgun bir haz içinde her kelimeyi kendine ayrıca yumuşak ve tanıdık buluyordu. Çünkü bütün bu konularda olduğu gibi Nigar Hanım'da da aşkın her nevi tecelliyatı tabii Saiklerden çıkıyor ve oraya hitab ediyor. Gözleri her cümleyi derin bir iştiha ile kâfi derecede emdikten sonra kâğıdı büktü ve güya odasında onun muhafazasına layık bir yer bulamamış gibi yavaşça korsajının içine sıkıştırdı. (Karaosmanoğlu, 2005a: 119)

Genç kadın bu tür yapmacık tavırları kibir derecesine varan gururundan ötürü takınmaktadır. Nur Baba'nın, aşkının gücünü anlattığı ikinci mektubuna gayet soğuk cevap vermesi ve yalının önüne gelen Nur Baba'yla görüşmemesi ve bütün bu olaylardan sonra mürşidin histeri nöbeti geçirdiğini, perişan olduğunu duymak, genç kadının kadınlık gururunu okşar, üzüleceği yerde tam tersine memnun olur. Bu davranışları onun bencil olduğunu düşündürür. Herkesin özellikle Ziba Hanım gibi

gönül işlerinin ehli olan bir kadının bile tutkun olduğu genç mürşid, Nigar Hanım'ın aşkından yataklara düşmüştür. Böyle büyük aşkın maşuğu olmak, ona genç ve güzel, hâlâ âşık olunabilecek ve âşık olabilecek bir kadın olduğunu hissettirir.

“Nigar Hanım, ekseriya ruhunu pek sıkkan bu yarım aydınlığı hissetmedi. Uzun müddet, endişeli bir memnuniyet içinde dalgın ve hülyalı kaldı. Nur Baba, Ziba halanın tehlikeli ve amansız aşığı, genç ve yaşlı birçok kadının garami raşelerle dizlerine kapandığı kalpler avcısı, muhabbet mürşidi Nur Baba... Demek ki şimdi kendi yolunda bu zillet ve bu kadar ızdırıp ile kıvranan adam, bu idi. Bu Nur Baba idi! Nigar Hanım “Meğer ben ne imişim? Ne büyük, ne tehlikeli bir kuvvetmişim!” diye düşündü ve neticesiz kuru tahayyüllerle geçen ilk gençlik senelerine acıdı.” (Karaosmanoğlu, 2005a: 128)

Nigar Hanım, yumuşak kalpli bir kadındır. Nur Baba'yı hasta yatağında görünce, onun sitem ve kıskançlık dolu sözlerinin de etkisiyle ağlar. Bu gözyaşları, hissettiği duyguların samimi bir ifadesi iken, Nur Baba için bir zafer alametidir.

“Ve içinden kendi kendine: “Aman yarabbi! Beni kıskanıyor, beni Macit' ten kıskanıyor” diye söylenerek ağlamağa başladı... Fakat bu tatlı bir ağlayıştı. Nigar Hanım gibi yumuşak tabiatlı kadınlar böyle ağlamaktan zevk alırlar. Onlar için erkeğin haklı veya haksız her türlü sitem, her türlü tahakkümü doyulmaz bir lütuftur. Ruhları, erkeğin üflediği işkence ve ceza ateşinde beslenir, büyür. Onlarda ukubet hissi, cinsiyetlerinin ta köküne sarılmış munis ve sevimli bir yilandır; bu yılanın arasına başını kaldırıp mevcudiyetlerinde pek esaslı bir noktayı gıcıklaması onlar için derin ve kör bir ihtiyaçtır. Denilebilir ki bu kadınlar hissetmiyerek, bilmiyerek doğdukları günden beri daima mağlup, daima mahcup kalplerinde, Havva'nın ezeli günahını ve bu günahın ezeli nedametini taşırlar.” (Karaosmanoğlu, 2005a: 130)

Genç kadın, samimi bir âşık sandığı genç mürşidin kendisini elde etmek için uyguladığı taktiklere, yapmacık tavırlara kanmıştır. Anlatıcı başkarakteri merhamet uyandırıcı bir yapıda kurguladığından Nigar her hâliyle kurban durumundadır. Evdeki melek tipinden giderek uzaklaşmaya başlar. Acı çekmekten hoşlanan ve bu nedenle kendisi için acı çekilmesinden de çok etkilenir. Kıskanılmak da özlediği duygulardan biridir. Çünkü kıskanılmak kadında güzel olduğu, sahiplenildiği hissini yaratır. Ancak Yakup Kadri, kadına yönelik olumsuz tavrını, ondaki acı çekme isteğini yılanı benzeterek devam etmiştir:

Hâlden anlar olan Nur Baba, bilhassa kadınlara hitap etmesini bilir ve nasıl bir kadına doğru gittiğini daha ilk adımda hisseder. Bunun için değil midir ki o maddi ve şekilsever olan Celile Bacı'yı, hilkat ve tabiatın yeknesak ve

muttarit kuvvetlerden biri gibi istila etti. Mağrur ve mütehakkim Ziba Hanımefendi'ye bir şımarık çocuk rolü oynadı... (Karaosmanoğlu, 2005a: 130)

Genç kadın, bütün bu taktiklerden habersiz; anlayışlı, aşk acısı çeken, munis görünen âşığına ağlayarak içini döker. Her şeyden, hayatından şikâyet eder. Onun bu zayıf, güçsüz anından yararlanan Nur Baba'nın gayet yumuşak bir sesle söylediği “Kendini muhabbete, kâmilen muhabbete teslim et, yavrum” sözleri ve Nigar Hanım'ın başını göğsüne yaslamasıyla ilişkileri başlar. Bütün bir yaz boyunca koruluklarda, sahillerde görüşürler, bazen Nasip Hanım bazense diğer Hanımların gözcülüğünde aşk ve muhabbet dolu saatler geçirirler.

Kış mevsimi geldiğinde Nigar Hanım, kocasının Nişantaşı'ndaki konağına taşınır. Bütün bir kışı geçireceği bu konak, eşinin akrabalarının da oturduğu bir muhittedir. Bu nedenle Nigar Hanım yazın olduğu gibi rahat hareket edemez, istediği kişilerle görüşemez ve istediği saatte sokağa çıkamaz. Bu konaktaki hayatı, eşi ve eşinin akrabalarınca kurulmuş bir düzene bağlıdır. Hiçbir konuda görüş bildiremez, serbestçe hareket edemez. Her davranışı ve sözü, gözlenmekte ve eleştirilmektedir. Buradaki yaşayışta her şeyin bir ölçüsü, sınırı vardır. Ölçüyü ve sınırı aşan davranışlar çirkin ve bayağı bulunur. Eşinin konağı ile babasının dedesinden zevk ve eğlence mekânı olarak devralıp sessiz, sakin, sıkıcı bir yer hâline getirdiği Kanlıca'daki yalı, yaşayış tarzı bakımından birbirine zıttır. Genç kadın, davranışlarını, sözlerini hatta hareketlerini belirleyen ölçüleri kendi belirlemediği veya bütün bu kısıtlamaları gereksiz ve hayatı sıkıcı, renksiz hâle getiren çabalar olarak gördüğünden kış mevsiminde daha da bunalır.

O izdivacının ilk gününden beri, gerek zevcinin ve gerek ona mensup olanların yanında bir an için olsun ne kalbinin istirahatini, ne vücudunun hürriyetini, hatta ne de irade-i cüz'iyesini bulabildi. Genç kadın, onlarla ve onların muhitinde, kendini büsbütün başka bir yerde kayıp, garip, menfi ve mahbus hissediyor.

Sait efendi'nin torunu bu hissinde yanılmıyor. Kendi babasının on beş yirmi sene süren o kapalı, renksiz ve sessiz devrine rağmen havasında, hala Safa Efendi ile kızı Ziba Hanım zamanına ait o aşifte şarkılardan, çuşişli seslerden bir şey saklıyan Kanlıca'daki yalı ile Madrid sefiri Eşref Paşa'nın bir sefarethaneden daha resmi ve daha muntazam konağı, İstanbul'da, birbirine zıt iki âlemin kutuplarını teşkil eder. Bu âlemin birinde hiçbir şeyin hududu yoktur, diğerinde her şey geçilmez bir sınır içine alınmıştır. (Karaosmanoğlu, 2005a: 138)

Yazın yaşadığı macera sayesinde kendisini kısıtlayan tüm kurallardan uzaklaşmış, dedesinin ve halasının bohem hayatına dâhil olmuş, istediği coşkulu aşkı bulmuş ve hayatı yalnızca kendi isteklerine göre yaşamaya başlamış iken, tekrar boyunduruk altına girmesi ve Nur Baba ile görüşmemesi, bu sıkıntıyı daha da arttırmıştır. Nur Baba'nın kendisini görememektan dolayı artan buhran ile söylediği “Her şeyi kırıp geçireceğim!” sözüne, mektupta “Sabret yaza az kaldı.” şeklinde cevap verse de aslında içinden bunu yapmasını ister. Nigar Hanım; kendini, hayatını, evliliğini, hatta çocuklarını bile bu aşk uğruna feda etmeyi düşünecek duruma gelmiştir. Duygularının kuvvetini hissettikçe her şeyini yitirmekten korksa da maşuğuna kavuşmak için her türlü fedakârlığı göstermeye giderek yaklaşır:

Ziba Hala'nın bundan bir buçuk yıl önce “Düşün ki çok da fedakâr olmak lazım; mal, can ve rahat, bunların hepsini, hepsini...” diyen sesi daima kulaklarındaydı. Hâlbuki henüz ne o ne de kendisi fedakârlığa benzer bir şey yapmadılar. O kendi güzelliğinden, kendisi onun ateşinden kam almak arzusu bir senedir bu rabitanın yegâne esas ve gayesini teşkil eyliyor. (Karaosmanoğlu, 2005a: 140)

Nigar Hanım, Nur Baba'yla Alfatoz Afife Hanım'ın evinde buluşur ve o gün Nigar Hanım'ın korktuğu akıbet gerçek olur. Bu buluşmadan sonraki süreçte Nigar Hanım'ın hayatında ne gibi değişikliklerin olduğu anlatılmamıştır. Yazar, zeyl adını verdiği bölümde bu görüşmeden altı yıl sonraki Nigar Hanım'ı ve yaşantısını aktarır. Bu bölümün ek adıyla verilmesi, aslında yazar için anlatının bittiğini ancak Nigar Hanım'ın sonunu öğrenmek isteyen okurların merakını gidermek için bu bölümün yazıldığını gösterir.

Bu bölümde, Nigar Hanım, durgun, karanlık bir kış gününde, kuru dallar arasındaki köşkte tek başınadır. Bir zamanlar Nur Baba başta olmak üzere, tüm dergâhtakilerin gözdesi olan genç kadın, tekkede geçirdiği beş yıllık süreçte, alkol, sigara ve düzensiz yaşayış sebebiyle epey yaşlanmıştır. Bununla beraber sesi de kısalmıştır:

Safa efendinin torunu senelerin bir adamı ne hâle koyduğuna şaşı: “Zavallı Çınarı işitmiyor” dedi. Fakat senelerin kendi sesini ne hâle koyduğunun farkına varmadı.

Biçare Nigar Hanım, epeyce zamandan beri artık kısık sesli bir kadındır. Vakıta kendisi bunu kah müzminleşmiş bir nezleye, kah asabi bir buhrana hamlediyor ve günün birinde sesinin mutlaka açılacağına emin bulunuyor. Lakin çoktan beri kendisini ihmal etmeye başlayan Nur Baba bu fikirde değildir ve Nigar Hanım’ın sesi gibi vücudunun da tamiri mümkün olamayacak bir surette yıprandığına kanidir. (Karaosmanoğlu, 2005a: 154)

Nigar Hanım’ın sesinin kısık olması, artık varlığı, yokluğu belli olmayan bir kadın olmasını, silikleşmesini, kimsenin ilgilenmediği bir muhibbe olmasını destekleyen bir imajdır.. Dergâhta kimse onu umursamaz, o da kimseyle, olan biten hiçbir şeyle ilgilenmez. Onun bu kendi hâlinde, iletişimsiz hâli ses kısıklığı ile vurgulanmıştır:

Nigar Hanım, Nigar Hanım, ey bundan altı yıl evvelki beyaz güvercin!
Ey genç Macit’in yüzüne bakmağa kıyamadığı nermin ve teravetli kadın, sana ne oldu? Sana ne oldu? Gözlerinin etrafındaki kırışıklıklar, alındaki bu buruşuklar, ağzının uçlarını aşağıya doğru çeken bu hatlar nedir? Saçların ne kadar bakımsız, ne kadar karmakarışık! Onları artık hiç taramıyor musun? Eyvah, saçlarının rengine bir hâl olmuş, güzel Nigar! Onları ne fana bir boya ile boyamışsın! Dalga dalga bir şey yapmışsın! Ne yumuşak ipek gibi saçların vardı! Şimdi bu saçların tımarsız bir yeleden farkı yok. (Karaosmanoğlu, 2005a: 154)

Yaşadığı yorucu, kaba ve düzensiz hayat Nigar’ın fiziksel olarak da değişmesine sebep olmuştur. Bir zamanlar etkileyici, göz alıcı, işveli olan bu kadın vaktinden önce yaşlanmış, çökmüştür.

Nur Baba, Celile Bacı ve tekke halkı, kışı geçirmek üzere Kadıköy’deki eski bir muhibbenin evine giderler. Nigar Hanım, onlarla birlikte, sığıntı konumuna düşmemek için gitmez. Nigar Hanım, birçok şeyini kaybetmesine rağmen gururunu, kibarlığını, görgüsünü muhafaza etmektedir. Oysaki servetini ve güzelliğini yitiren Nigar Hanım, artık tekkede bir sığıntı konumundadır. Her ne kadar konak ve konaktaki tüm eşyalar kendisininse de hiçbir zaman bunu hissettirmez. Onun tek istediği, Nur Baba’nın ilgisidir. Babaya karşı duyduğu aşk, çektiği sıkıntılara rağmen onu dergâha bağlar:

Zaten en ziyade korktuğu şey, tekkenin bu eski sığıntılarına benzemektir. O Atiye Hanım ki, bir vakitler kendisine baba'nın mektuplarını getirirdi; o Nuriye Hanım ki, sofraların gedikli sakiyesidir. Kendiler ile daima bir işe yaradıkları zamanlar konuşulur, bunun haricinde mevcudiyetleri ekseriya tamam ile müziç, bazen tamam ile mühmedir. Biri düzgünden aşınmış yüzü, diğeri alkolden şişmiş burnu ile insana nefret ve merhametten başka bir his vermez.

Fakat, Nigar Hanım tekkedeki vaziyeti itibarıyla hiç de bu kadınlardan farklı değildir. Onlar da buraya genç taravetli ve itibarlı olarak girmişler, bir müddet el üstünde gezdirilmişler, muhabbetlerde Baba'nın yanı başında oturmuşlar, sonra yavaş yavaş itibarlarını kaybetmeğe ve bu hâle düşmeğe başlamışlar. (Karaosmanoğlu, 2005a: 151)

Nigar Hanım; ailesini, annesini ve yaşantısını bu aşk uğruna terk etmiş ve ilginç bir şekilde bütün bu trajediye kayıtsız kalmıştır. Hayatında, kalbinde Nur Baba dışında hiçbir şeye yer bırakmamıştır. Şüphesiz bunda Derviş Çinari'den aldığı tatlı hülya veren hapların etkisi büyüktür:

Her şeyi bunun için terk etmedi mi? Hani kocası? Hani çocukları? Hani annesi nerede? Bunların sonucusu kendi yüzünden öldüğü vakit kaç gün yas tuttu? Çocukları kendini bir daha görmemek üzere babalarının yanına gittiği zaman kaç saat gözyaşı döktü? Nur baba, gözlerinin içine bakar bakmaz sanki birdenbire bütün varlığı kamaşmış gibi, bir saniyede kendi hayatına ait her şeyi unutmuyor muydu? Evet, Safa efendi'nin torunu her şeyi unuttu. Mazisine ait hiçbir vakayı hatırlamıyor. Sanki hep burada yaşamış, burada doğup büyümüştür. (Karaosmanoğlu, 2005a: 152)

Nur Baba'ya duyduğu aşk ile Bektaşilik felsefesini birleştiren genç kadın, kaybettiği hiçbir şeyi düşünmediği gibi, ömrünü karşılıksız da olsa sevmeğe adar. Hiçbir şeyden şikâyet etmemesi de bu yeni hayat anlayışından kaynaklanır. Her türlü sıkıntıya sessizce katlanmayı, acı çekmeyi zevk olarak görür. Başlangıçta etkilendiği hatta bazen tiksindiği, Bektaşi âdetlerinin düşünce temelini öğrenmiştir. Bektaşi olmanın gereği olarak, yaşadığı acılar ruhunu olgunlaştırmış, eski kibrinden eser kalmamıştır. Nur Baba'nın kendisine sadakat göstermesinden ve âşikane davranmasından bile vazgeçmiş, merhametine, ufacak bir ilgisine bile razı olmuştur:

Eyvallah!... Bektaşiliğin felsefesi bu değil mi? Hep bu kelimenin ifade ettiği manadan çıkmıyor mu? Eli kalbin üzerine koymak, başı öne eğmek; tevazuun, mahviyetin ruhani zevkine nefsini terk etmek; hakarete, eza ve cefaya, küfre karşı: "Eyvallah, eyvallah!" demek! Tarikatın bütün sırrı, bu yüksek gayeye ermekten başka ne olabilir? Nigar Hanım bu ruhi hâletin içinde diğer bütün hâletleri, meşum ve tahammül edilemez buluyordu. (Karaosmanoğlu, 2005a: 157)

Nur Baba, artık gençliğini, güzelliğini, servetini kaybeden Nigar Hanım'dan vazgeçmiş ve kendisine eşlik edecek yeni muhibbeler bulmuştur. Nigar Hanım'ın gözü önündeki bu âlemleri görenler, Nigar Hanım'ın sabrına, tepkisizliğine şaşırırlar ve davranışlarını, duygusuz, sersem olmasına bağlarlar. Oysaki Nigar Hanım, artık onların bildiği Nigar Hanım değildir. Genç kadın, yaşadığı acıların ve duyduğu büyük aşkın etkisiyle her türlü dünyevi duyguyu unutmuş, ilahi bir aşka tutulmuştur. Eskisi gibi kibir derecesinde olmasa da gururunu muhafaza eder. Hem hâlâ Nur Baba'nın yanında kalmak istediği hem de yardıma muhtaç zavallı kadın konumuna düşmemek için Macit' in yardım çağrılarına karşılık vermez:

Henüz bu sırta eremeyenler, Nigar Hanım'ın sabır ve tahammülüne şaşırıyorlar. Nur Baba gözünün önünde başkaları ile hem bezm iken, onun bu hâle karşından sakın bir seyirci kalışındaki manayı bir türlü anlamıyorlar ve hep birden Nigar Hanım'ın hissizliğine, budalalığına hükmediyorlar. Bu hükmü verenlerin başında Ziba Hanımefendi vardır.

....

Ve Nigar Hanım bunları duydukça bir ucunu yukarıya doğru kaldıran ve son zamanlarda artık daima bir büzülme hâlini alan muammalı bir tebessümle gülüyor: Evet budalayım! Diye söyleniyordu. Ve bunu söylerken ilk dinlediği bir nefesin şu beyitini hatırlıyordu:

Bir kılı kırk yarar kâmiliz ama

Pir Balım sultanın budalasıyız. (Karaosmanoğlu, 2005a: 158)

Onu Bektaşilik ile tanıştıranlar özellikle Ziba Hanım, dergâhı sadece eğlence, muhabbet yeri olarak görmüşler, tekkenin düşünce temeli, tasavvuf gibi kavramları anlamaya, benimsemeye çalışmamışlardır. Nigar Hanım, bu insanların Bektaşiliği ve tasavvufu anlayamamalarına hayret eder. O, hasbelkader katıldığı dergâhı, tasavvufu benimsemiştir. Anlatıcı, Nigar Hanım'ı bu hâliyle tasavvuf ehli olarak düşünür:

Ah, gözleri birer kor gibi için için tüten kadın, sen mutlaka Hüseyin'in hemşiresi, veya Hallacı Mansur'un eşisin! Kanının aktığı yerde güller bitiyor ve külünün savrulduğu havalarda amberler kokuyor. Sen bu kokular ve bu güllerle sermest olmuşsun. Ey “ bezm-i elest” in ezeli sarhoşu!” (Karaosmanoğlu, 2005a: 159)

Nigar Hanım'ın bu dalgın, sessiz ve durgun hâli, dergâhtaki nevrüz kutlamaları sırasında Nur Baba'nın evleneceğini duyurduğu zamana kadar sürer. O ona kadar, Nur Baba ile Süheyla adlı genç kız arasındaki muhabbeti, geçici bir heves

olarak değerlendiren genç kadın, bu haberle birlikte yıkılmıştır. Fenalaşan Nigar Hanım yine de herhangi bir şey söylemez ve Baba'nın başucuna yığılır. Nur Baba onu odasına bırakıp gitmek ister, ancak Nigar Hanım buna izin vermez. Bu onun uzun zamandır Nur Baba'ya gösterdiği ilk tepkidir. Nur Baba önce şaşkınlık yaşasa da sonrasında yapmacık bir iyi niyet ve yakınlık gösterir. Oysaki Nigar'ın ondan beklediği hiçbir şey yoktur. İsteddiği sadece kendini ifade etmek, uzun zamandan beri süren sessizliğini, kendisini şok eden nikâh haberinden sonra daha da ebedileştirmeden önce kim olduğunu ve neler hissettiğini anlatmaktır. Yaşadığı hayal kırıklığı, aslında Nur Baba'dan ötürü sahiplendiği dergâh ve ahâlisinin ve Nur Baba'nın dahi kendisine ne kadar yabancı olduğunu anlamasını sağlar. Nur Baba'ya olan aşkı, her şeyin, herkesin kusurlarını örtmüştür. Aldığı nikâh haberiyle, âşik olduğunu sandığı yüce kişiyi kendisinin yarattığını anlar. Bu gerçekle yüzleşince, herkes, her şey ona yabancı gibi görünür. Bu nedenle ışıkların açılmasını istemez. Nur Baba ile aynı çatı altında olmak, hâlâ sevildiğini, istendiğini zannetmek ona yalnızlığını unutturur. Evlilik haberiyle artık istenmediğini anlar ve yalnızlığının farkına varır:

Nigar Hanım, karanlıkta kalmayı istiyordu. Ve diyordu ki:- bu gece sesten, hareketten ve aydınlıktan korkuyorum. Sus; yanımda otur; söyleme, kımıldama... Ve bana dokunma! Bu gece ben başka bir mahlûkum. Senin görmediğin şeyleri görmüş, senin işitmediğin şeyleri işitmiş ve uzaklardan uzaklardan gelmiş bir mahlûkum... Sen kimsin bilmiyorum. Söylesen dilini anlamayacağım; lakin istiyorum ki sen yanımda bulun; zira yalnız kalmaktan korkuyorum. Bütün bildiğim, öğrendiğim şeylerle beraber beynimin içindeki aydınlıkla, bu korkunç açıklık ile karşı karşıya tek başıma kalmaktan korkuyorum. (Karaosmanoğlu, 2005a: 168)

Nur Baba ile Süheyla'nın evliliğinden sonra odasından dışarı nadiren çıkar. Sadece Derviş Çınarî ile konuşur. Daha tekkeye geldiği ilk gün başlayan bu dostluk, artık sadece ortak tiryakiliklerinden değil, aralarında kurulan duygusal ve zihinsel bağ sayesinde. Dergâhta onunla ilgilenen tek kişi dervîştir. Derviş, Nigar Hanım'ın gözünde, hayatı boyunca kendisini gerçekten seven ve onunla ilgilenen tüm insanların birleşimidir. Ona karşı duyduğu yakınlık, özlediği tüm insanlara karşı duyduğu hasret ve ilginin karşılığıdır. Nigar Hanım ile Derviş Çınarî arasında, tekkedeki konum, yaşayış tarzı, Nur Baba'ya bağlılığı ve dünyevi olan her şeyden vazgeçmişlik bakımından benzerdirler. İkisi de afyon tutkunudurlar. Nigar'ı afyona başlatan

Çınarî'dir. Böylece Türk romanında ilk defa madde bağımlısı bir başkarakter yaratılmıştır:

Derviş Çınarî ona bir tepsi içinde evvela demini, sonra yiyeceğini getiriyordu.Vakıa bu kadınla bu adam arasındaki dostluk iptidalarda müşterek bir iptila saikasıyla başlamıştır. İkisi de haşhaşa ve afyona düşkünlüdürler; fakat sonraları bu rabita bir köpekle sahibi arasındaki muhabbet gibi sırf manevi bir alaka hâline girdi.

....

Bütün varlığını Nur Baba'nın aşkına vakfettiği günden beri kocasını, anasını, evlatlarını unutan, Nur Babaya ait olmayan bir hava haricinde bir dakika teneffüs edemeyen bu iptilalı kadın, sevgi ve şefkat denilen hidayeti ilk defa olarak bu cinsi ve nevi şüpheli mahlûkun ellerinden alırken hiç iğrenmiyor, hiç çekinmiyor, hiç hayret ve tereddüde düşmüyordu ve onda çocukluğunun temiz ve tatlı hatıralarına karşın simaları, ruhları, dadısının ve lalasının simalarını ve ruhlarını buluyordu. (Karaosmanoğlu, 2005a: 172)

Nigar, Nur Baba için terk ettikleriyle yüzleşmekten korkar. Onların karşısına çıkacak cesareti bulamaz. Daha fazla ezilmeye, hor görülmeye dayanacak kuvveti yoktur. Bu nedendir ki Macit'in Derviş Çınarî ile gönderdiği mektubu açmaya bir müddet cesaret edemez. Mektubu okuduktan sonra ise sözlerin içtenliğinden yola çıkarak içindeki manevi boşluğu doldurmak için, hâlâ kendisiyle ilgilenen eski sevdiklerinden birilerinin olmasına sevinerek Macit ile görüşür. Macit, bir müddet yanında kalmasını, çocukları geldikten sonra ise onlarla birlikte yaşamasını teklif eder, Nigar Hanım, bu teklifi tereddütle karşılar. Nigar Hanım'ın tereddüdünün sebebi, Macit ile birlikte kalmaktan çok, altı yıllık maceradan sonra her şeyini yitirmiş ve uğruna her şeyini feda ettiği adam tarafından da bir kenara bırakılmış bir kadın olarak kimsenin karşısına çıkmamak ve en azından gururunun bu derece kırılmasını engellemektir. Dergâhtaki varlığı Derviş Çınarî dışında kimsenin umrunda değilken Nigar Hanım'ın, Nur Baba'dan, dergâhtan ayrılmak için izin istemesi gerektiğini söyler. Macit de onun ne kadar zor durumda olursa olsun gururlu davranacağını bilir:

- Nasıl mı olur? Dedi. Oh, Nigar Abla; biliyorum ki, seni kurtaracak bir kola muhtaçsın. Öteden beri ne kadar iradesiz olduğunu bilirim... Bir takım karanlık sebepler seni kendi arzuna mugayir olarak istedikleri yerlere sürüklerler, boşluktan boşluğa düşersin. Fakat ne kendini kurtarmak için ufak bir harekette bulunursun, ne etrafındakilere "Gelin beni kurtarın!" demek zahmetini ihtiyar edersin... (Karaosmanoğlu, 2005a: 176)

Nur Baba romanı, Freidman'ın (2004: 142) belirttiği trajik yapı tipindedir. Bu yapı tipinde başkışı, olayların gidişatını, kendini değiştirebilecek iradeye sahipken, verdiği yanlış kararlar ve yaptığı hatalardan dolayı düşüşe geçer. Bu düşüşünden de sadece kendisi sorumludur. Hatasını anladığında düzeltemeyecek kadar geç olduğundan acı çeker. Çektiği acı, yaptıklarının veya verdiği yanlış kararların kefaletidir. Nigar da Nur Baba ile görüşmeye başlama, ailesini terk etme, Nur Baba'nın yanına yerleşme gibi kararları yüzünden düşüşe geçmiş ve anlatının sonunda hatasını anlamıştır.

Nigar Hanım'ın yıkıcı etkisi, kendisine ve -anlatıda bahsedilmese de- çocuklarına yöneliktir. Seniha ile Leyla'nın yıkıcılığı ise kendilerine ve çevrelerindeki birçok kişiye yöneliktir. Bu nedenledir ki anlatıcı, Leyla ve Seniha başkarakterlerini dramatik; Nigar Hanım'ı ise merhamet uyandıracak yapıda işlemiştir. Bu üç roman ve üç başkarakter, toplumun batılılaşma serüveninde aile, dergâh ve dolayısıyla din, kadın-erkek ilişkileri, yaşam tarzı, yeni davranış modelleri gibi konularda ortaya çıkan değerler karmaşasında yaşanan çatışmaların, bocalamaların, hüsrânın göstergesidir. Anlatıcı, Seniha'yı canlı, yuvarlak bir karakter olarak çizmekle beraber ona karşı -aslında o dönemin üst sınıf kadınlarına karşı- beslediği öfkeyi betimlemelerinde ve Seniha için mutlu sonu kolaylıkla yazabilecekken zorlama da olsa kötü bir son yazmasıyla göstermiştir. Bu durum Leyla için de geçerli olmakla beraber Leyla tamamen olumsuz bir karakterdir. Bu bakımdan Seniha Leyla'ya göre daha gerçekçi bir başkarakter olmuştur. Leyla ise düz bir karakter olarak karşımıza çıkar. Romanın başında, Leyla'nın böyle bir sonla karşılaşacağı tahmin edilebilir. *Kiralık Konak* ve *Sodom ve Gomore*; Freidman'ın (2004:143) cezalandıran yapı tipi tanımına uygundur. Bu yapı tipinde, okuyucunun, kötü kahraman ahlaka aykırı olan planlarını uygulamaya koyduğu ve toplumun ahlakını vaaz eden etkisiz kişilerden daha üstün bir duruma geçtiği zaman, takdir ve kızgınlık duyguları birbirine karışır. Fakat bu kötü kahramanlar, gerçekten iyi ve hayranlık uyandıran karakteri zor duruma soktuğunda, ahlak dışı amaçlarını gerçekleştirdiğinde kızar, anlatının sonunda kötü kahraman yenildiğinde sevinir.

Nigar Hanım karakterinin de romanın hemen başında bahsedilen aile geçmişi, özelemleri sebebiyle bu maceraya atılacağı sezdirilmiştir. Ancak yine de Nigar'ın olaylara bu kadar çabuk kapılacağını, son bölümde bu kadar kötü bir hâle düşeceğini tahmin etmek pek mümkün değildir. Bu bakımdan Nigar Hanım yuvarlak bir karakter olarak düşünülebilir. Kötü sonlandırma isteği, yazarın karamsarlığından ve başkarakterlerini yermek, okuyucuyu bu başkarakterlerin zıddı bir düşünceye yönlendirmek gayesinden kaynaklanır.

Nur Baba romanında yapılan toplumsal bir eleştiri, yayınlandığı dönemde de onu tartışmaların odağına yerleştirmiştir:

Üslup bakımından son derece edebî bir eser olan **Nur Baba** ise, haksız olarak ahlâka mugayir bulunmuştur ki, bu durum da, roman daha piyasaya çıkar çıkmaz şiddetli polemiklere ve amansız kinlere yol açtığı için zaten başarısını daha da arttırmıştır. Romanda, vahdet-i vücudçu ve Epikürcü, İslamî, dinî bir tarikat olan ve İslam'ın kabul etmeyeceği bir şekilde, tarikat faaliyetlerine kadının da katılmasına müsamaha eden ve içkiyi sofuluğun bir ameli gibi gören Bektaşiliğin gizli âdetleri sergilenir. Romanın iki ana kahramanından biri korkunç Baba Bektaşî (Tekke'nin Şeyhi), öbürü ise, bu canavarın ağzının suyunu akıtan ve iğrenç ahlâksızlıklara batan, İstanbul'un en yüksek sosyetesine mensup bir kadındır. Heyecan verici bir güzellikteki bu kitapta İstanbul, Pierre Loti'nin İstanbul'undan çok daha büyüleyici görünür. Şiirden daha ahenkdâr mistik bir nesir kullanan Yakup Kadri Bey, bu eserinde, göz kamaştıran bir şark zenginliği sergilemiştir (Haşim, 1980: 42).

Yapıcı–değiştirici tek başkarakter, 1934 yılında yayınlanan, Yakup Kadri'nin Cumhuriyet Dönemi'ni anlattığı ilk romanı *Ankara* romanındaki Selma Hanım'dır.

Kiralık Konak romanının son bölümlerinde anlatıcı, Kurtuluş Savaşı'nı isteyen, tüm yabancıların, yozlaşmış grupların, köhneleşmiş gelenekçi yapının, işgalcilerin işbirlikçilerinin tasfiyesini bekleyen bir çevre olduğunu Hakkı Celis vasıtasıyla aktarmıştır. *Sodom ve Gomore* romanında ise Kurtuluş Savaşı'na İstanbul'dan bir bakış niteliğindedir. Leyla ve çevresi kurtuluş mücadelesine olumsuz, Necdet ise olumlu bakanlardandır. Romanın sonlarına doğru, ahlak ve aşk merkezli olan çatışmalar, sosyal eksene doğru kaymıştır. *Ankara* romanında ise bir kadının gelişen fikirleri nedeniyle yaşadığı çatışmalar, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyetin ilk

yılları gibi iki dönemin özellikleri de verilerek kadın başkarakter üzerinden işlenmiştir.

Yıkıcı başkarakterler aracılığıyla kadının nasıl olmaması gerektiğini ele alan Yakup Kadri, *Ankara* romanında yeni dönemde kadının hangi özelliklere sahip olması gerektiğini gösterecek bir kadın profili oluşturur. Yıkıcı başkarakterler kendilerine sağlanan hakları, özgürlükleri kendileri ve toplum için yararlı bir şekilde kullanamamışlardır. Selma Hanım, hak ve özgürlüklerin nasıl kullanılabileceği konusunda kadınlara olduğu kadar, bazı erkeklere de örnek olacak şekilde yaratılmıştır.

Roman, üç bölüme ayrılmıştır. Bu bölümler Selma Hanım'ın düşünsel ve sosyal değişmesine paralel olarak gerçekleşir. Bu değişimler sebebiyle Selma Hanım her bölümde farklı bir eş ile ortaya çıkar. Her eş farklı bir zihniyetin somutlaşmış hâlidir. Kadının eşine tabi olarak statü ve düşünüş kazandığı ataerkil bir toplumda, Selma Hanım kendine göre eş seçimleri yaparak feminist bir çıkış yapmıştır. Uğurcan, Yakup Kadri'nin kahramanlarında değişimin toplumsal çalkantıları hissetmekle başlayıp vazife sorumluluğu, üstlenme, ferdiyetçiliğinin süfli taraflarını yok etme ile devam ettiğini ancak millî tecrübeyi hissediş ve ferdiyetten kurtuluşun birden bire olmadığını, kahramanların bu süreçte hırpalandıklarını, benliklerinin ezildiğini çekilen acıyla olgunlaştıklarını belirtir (Uğurcan, 1990: 49). Erkek karakterlerde görülen bu değişimi yaşayan tek kadın karakter Selma'dır.

İlk bölüm Kurtuluş Savaşı'nın ilk zaferinin ve ilk yenilgisinin yaşandığı 1921 yılıdır. Toplumsal anlamda hem bir kriz hem de büyük değişmeler görülmüştür. İşgallere karşı koyacak yegane gücün Ankara hükümeti olduğu görüşü kabul görmeye başlamış, Millî Mücadele taraftarı olanlar zor şartlarda da olsa Ankara'ya gelmeye başlamıştır.

Selma Hanım, eşinin görevi nedeniyle Ankara'ya gelenler arasındadır. İstanbullu, eğitilmiş, varlıklı bir ailenin kızıdır. Başlangıçta Anadolu'ya gelmesinin tek sebebi eşini yalnız bırakmamak, ona destek olmaktır. İstanbul'da Millî Mücadele

taftarı çalışmalarından haberdarsa da Ankara onun için sadece merak uyandırıcı ve gizemli bir yerdir:

Gerçi, Selma Hanım, bu şöhret düşkünlerinden, bu ihtirash politikacı kadınlardan biri değildi. İyi bir tahsil görmüş olmasına ve fikir davalarını çok iyi anlayabilecek bir seviyede bulunmasına rağmen memleket işlerine karışmak emeli gönlünden hiç geçmemişti. O, bu vazifeyi, yaşını başını almış ve hayatta artık kendisi için yapacak bir şeyi kalmamış hanımlara bırakıyordu. Daha doğrusu, bu hususta hiçbir fikri yoktu. Evleneli daha bir yıl olmuştu. Ne kocası kâfi derecede sevmeğe, ne de evine barkına istediği düzeni vermeğe vakit bulmuştu. Derken, bütün bu kaygılar, kargaşalıklar çıktı. Zavallı kadıncağzı neye uğradığını bilemedi. O gün bu gündür, acemi bir ip cambazı gibi hep hayattaki muvazenesini aramakla meşguldü. (Karaosmanoğlu, 1981: 27)

Kadın veya erkek, Ankara'ya giden kimseler, İstanbullulara, millî hareket kahramanları mertebesine ermiş gibi geliyordu. Hele Halide Edip Hanımın menkıbeleri kadınların kalbinde yenilmez bir imreniş, bir tatlı üzüntü veya keskin bir kıskançlık ateşi alevlendiriyordu ve hepsi ona benzemek, onun yerini almak için can atıyordu. (Karaosmanoğlu, 1981: 26)

Millî mücadele taraftarlarınca örnek gösterilen kimseler, Halide Edip gibi mücadelecî kadınlardır. Kadınların yeni idolü böyle güçlü, mücadelecî, toplumsal konularda ve sorunlarda çözümün içinde aktif olarak yer alan kadınlardır. Ancak başkarakter böyle bir ortama rağmen bu konuya ilgisizdir ve hatta böyle işlerin ailesi olmayan orta yaşlı hanımlara mahsus bir iş olduğunu savunur. Genel olarak sosyal konulara ve politikaya duyarsızdır. İsteddiği tek şey düzenli bir aile hayatı kurabilmektir. Bu açıdan bakıldığında başlangıçta Selma Hanım'ın Tanzimat dönemi romanlarında önerilen iyi, eğitilmiş, kibar, evine ve kocasına düşkün, anaç bir kadın tipinde olduğu söylenebilir. Moran'ın *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı eserinde "Evdeki melek" olarak adlandırdığı kadın tipine uygundur. Kurtarıcı, kahraman, her şeyin üstesinden gelebilecek kadar güçlü ve sınımlanabilecek bir erkek olarak gördüğü kocasına, kendisinin ve her şeyin sorumluluğunu devretmiştir:

Nazif, kendisini alıp götürmek için yedi günlük yoldan, dağlar ve ovalar aşarak nasıl geldiğini, üç günden beri, burada, ne merak ve endişe içinde beklediğini, bu oteldeki odayı ne güçlkle bulduğunu anlatırken, genç kadına, masalların demir çarıklı kahramanları gibi görünüyordu. Selma Hanım, başından neler geçmiş bu adama hayretle bakıyor ve onun daha neler yapabileceğini düşünüyordu.

Nazif'in bu küçük kaygıları Selma'ya sirayet etmiyordu. Onu, her şeyin çaresini bulacağından emin, gülümseyerek dinliyordu. (Karaosmanoğlu, 1981: 27)

Önünde Halide Edip gibi mitinglerde görev alan, Müdafaa-i Hukuk cemiyetlerinde aktif bir kadın modeli varsa da ve Millî Mücadele taraftarları arasında bu kadın tipi desteklense de genç kadının bunları örnek alıp uygulamayı hayal edecek birikimi ve gücü yoktur.

Selma'nın Anadolu'ya gelişi Millî Mücadele'ye katılmak gibi idealist bir sebepten olmasa da Ankara yolculuğu sırasında gördükleri, duydukları ve Ankara'daki gözlemleri onda mücadelecî, idealist ve aktif bir kimliğin gelişmesini sağlar. Henüz kimliği, kişiliği ve düşünceleri oturmamış olan genç kadın, yaşanan toplumsal olayların da etkisiyle hayata, insana, kadın kimliğine, topluma dair yeni bakış açıları yakalar ve bu da arayış içinde olan genç kadına yeni bir kimlik kazandırır:

Selma Hanım iyi bir tahsil görmüştür. Ancak fikir davalarına karışmadığı gibi idealist bir insan da değildir. Başlangıçta Selma hanım'ın istediği kendi özel yaşantısını düzenleyebilmektir. İşte romanda, böyle düşünen, sıradan bir kadının bile sosyal meselelerle ne kadar yakından ilgili olduğu vurgulanır. Kadın toplumdaki sosyal konumunu belirleyemezse özel hayatında da mutlu olamayacaktır. Nitekim Selma Hanım üç evlilik yapar ve bu üç evliliği de toplumun geçirdiği değişimle beraber başlar veya biter. (Çeri, 1996: 158)

Selma; İstanbullu, nazik, eğitilmiş ve dönemine göre modern bir hanım olarak ilk çatışmayı yaşam standartlarının farklılığı nedeniyle Ankara'da kiracı olarak kaldığı evde yaşar. Yolculuğu sırasında gördükleri de Anadolu'nun, İstanbullu kadınların hayal ettiği gibi bir yer olmadığını düşünmesine neden olur:

Hele son zamanlarda, ecnebi işgali altında bir zindan hâline giren İstanbul'da bir kaçış ve kurtuluş parolası gibi kulaktan kulağa fısıldanan, her fısıldanısta gözlerde bir ümit ve intizar ışığı parlatan ve o gizliliği kendisine esrarlı bir cazibe veren Ankara kelimesi, ideal Ankara'nın adı, zihinde bir hayal ülkesi olarak yaşayan bu yeri âdeta bir masal iklimi hâline sokmuştu. (Karaosmanoğlu, 1981: 25)

Ev sahibinin eşleri onu; Selma da çevresindeki her şeyi yadırgar. Görünüşü davranış tarzı ve alışık olduğu yaşam tarzıyla Ankara'daki evleri arasındaki tezat büyüktür. Özellikle eşi, onun buralara gelmesine sebep olduğu için olsa gerek, biraz

da vicdan azabı duyarak, onun hanımlıktan ev kadınına dönüşmesine üzülür. Her ne kadar temizlik işleri için yardımcı kadın tutulur ve ev sahibi kadınlar bütün işleri yaparsa da Selma'nın böyle bir ortamda bulunması bile tezattır. Eşinin zihnindeki Selma Hanım; hizmetçilerin bulunduğu, bakımlı, güzel bir evde yaşayabilecek ve sadece ev işlerinin organizasyonunu sağlayacak bir hanımefendidir. Selma tüm görüntüsüyle yabancı, tezat bir mekândadır. Onun buradaki kadınlar gibi ağır işler gören, fiziksel olarak da yıpranmış ve güzelliğini yitirmiş bir kadın olma ihtimali bile kocasını üzer:

Gür ve kıvrıkcık saçlarını yatıştırmağa çalışan uzun, ince parmaklı ellerine baktı. Odanın kaba saba ahşap dekoru içinde bu mahlûk o derece yerinde değil, o derece biçare ve dayanıksız görünüyordu ki, Nazif kendini tutamadı.

“Vah yavrucuğum, sana pek yazık oldu;” dedi.

Bu söz dudaklarından dökülürken önünde duran bu beyaz ve ince vücudu, bir an için, elinde bir ıslak bezle tahta silen, cam temizleyen veya iki yanında iki ağır güğümle avludan yukarıya su taşıyan, mafsalları şişmiş, beli kalınlaşmış bir kadın olarak tasavvur etmişti.” (Karaosmanoğlu, 1981: 31)

Selma Hanım, çok eşliliğin yok denecek kadar azaldığı, kadına şiddetin pek görülmediği bir çevreden gelmiştir. Bununla ilgili ilk şoku, ev sahibinin, eşlerinden birini döverken görmesiyle ve kendisi için daha çarpıcı olarak eşi Nazif'in herkesin gözü önünde cereyan eden bu olay karşısındaki kanıksamış hâlini görmesiyle yaşar:

Döğülen kadının hiç sesi çıkmıyordu. Fakat içerden, başka kadınların onun hesabına bağırışıkları işitiliyor, beri yandan döğen adam da karık ve kart bir erkek bağırışıyle karşılık veriyordu. Bu seslere arasına herifin elinden kurtulmağa çabalayan zavallı kadının nalın takırtıları karışmakta idi. Derken bir tencere yuvarlandı. Kapısı açık duran bir ahırdan bir kara eşekbaşını çıkarıp anırmağa başladı. Pencerenin önünde duran genç kadın gülmekle ağlamak arasında:

“Ayol, bu ne hâl... diye söylendi; baksana, galiba bizim ev sahibi karısını döğüyor.”

Nazif, kayıtsız kayıtsız:

“Mutlaka, sabah kahvaltısını vaktinde yetiştirmemiş olacak” dedi. (Karaosmanoğlu, 1981: 24)

Selma bir süre sonra İstanbul'u özlemeye başlar. Özlemi sadece ailesine ve yakınlarına değil, oradaki çevresine, mekâna ve İstanbul' daki yaşama yöneliktir:

“Bu eşyanın her parçasında bir munis koku, bir samimi duruş, bir doğrudan doğruya gönülle konuşuş hâli vardı ve Selma Hanım, içinde başlayan özlemini ancak bunlar arasında avutabiliyordu.” (Karaosmanoğlu, 1981: 39)

Genç kadın, bağevini yeşillik, ferah ve daha fazla sulu olmasından dolayı Ankara'nın merkezine, oturduğu semte tercih eder. Doğayla baş başa, kır hayatını Ankara'nın merkezindeki stresli, boğucu, monoton hayata tercih eder. Selma şehir gibi görünen köyü, Ankara'yı istemez, bağ evini tercih eder. Her şeyin aslına uygun olanını ister. Şehir şehir gibi, köy köy gibi olmalıdır ona göre. Bu tercih sadece fiziksel koşullarla ilgili değildir. Bağ evindeki yaşam, mahalledeki yaşama göre daha rahatlatıcı ve huzur vericidir:

Lakin bütün bunlara rağmen Selma Hanım, burasını Ankara'nın içine bin kere tercih etti. Çünkü burada, ona Ankara'dan büsbütün başka bir yerde olduğu hissi geliyordu. Burada, hiç değilse, bütün manasıyla bir kır bir köy hayatı sürmek kabildi. Ufuk vardı, etrafta bir parça yeşillik vardı ve boz toprak dalgalarının birbiri ardı sıra yayılışlarında gözü oyalayan bir gölge ve çizgi ahengi vardı ve başında oturdukları bu havuz genişçe yalaktan ibaret olmakla beraber içinde temiz ve berrak bir suyun serinliği ve şırlıtısı duyuluyordu. (Karaosmanoğlu, 1981: 52)

Selma Hanım, yaşayışla ilgili ikinci çatışmayı huzurlu bir yer olarak gördüğü bağevinde yaşar. Bağevine gelen misafirler, kadın olduğu için ona selam vermezler. Hacı, hoca takımındandır gelen misafirler. Başlangıçta bu tavrın nedenini anlayamasa da buralarda haremlik-selamlık kuralının katı bir şekilde uygulandığını fark eder. Ancak bu kurala, eşinin konumu ve İstanbullu bir hanım olduğu için uyması beklenmez. Diğer bütün kadınlar gittiği hâlde o oturmaya devam eder. Onun orada bulunmasından rahatsız olmayan hatta hâlini hatırını nazikçe soran, o ortamda ummadığı derecede salon adamı tavrı takınan tek kişi Hakkı Bey'dir.

Evde bulunduğu zamanlarda ev sahibi kadınlarla vakit geçirir. Ama bir süre sonra onların anlattıkları da merakını, can sıkıntısını gidermez. Etrafındakiler ona yetmez. Onların kendisine yabancı gözüyle baktığını hisseder. Yerli kadınların İstanbul'dan gelen kadınlar ve onların giyiniş, davranış tarzı ile ilgili yorumlarını bildiği için onlarla kendisi arasındaki düşüncü ve ahlaki farklılıkları iyice hisseder:

İstanbul'dan gelmiş kuzum. Belinden aşası erkekmiş, belinden yukarısı dişi. Kalaba köylüleri söyleye söyleye bitiremiyorlar. Bağlarda daha çok acayip şeyler oluyormuş. Biz, iki yıldır, ne Çankaya'ya ne Keçiören'e varamıyoruz. Yalnız, erkeklerimiz gidip gelir. Bizimki görse de bir şey söylemez ki... Arasına şundan bundan işitiyoruz. Çankaya'da kısa fistanlı, çorapsız karılar, saç başı açık dolaşırlarmış... Gece oldu mu, erkeklerle bir arada oturup ahenk ederlermiş. Bizim burada bir Ermeni karısı var, her hafta oraya çamaşır yıkamağa gider, o söylüyor. Hani, hepsinin de kolları bacakları çılbahmış..." (Karaosmanoğlu, 1981: 52)

Bu yorumlar, Ankaralı kadınların Ankara'da yaşanan değişime, yeni başlayan yaşam tarzına ve en önemlisi modern kadınlara bakış açısını yansıtır. Haremlik-selamlık uygulamasının kalkmasını yadırgarlar. Rahat hareket eden kadınları, doğaüstü bir varlık olarak nitelerler. Serbestlik erkeklere özgü bir davranış formu olduğu için, bu kadınlar yarı erkek olarak düşünülmüşlerdir. Ata binmek de erkeklere özgü bir davranıştır. Selma Hanım'ın ata binmeyi öğrenmek istemesi de kadınlar tarafından hatalı bir davranış olarak görülür. Burada ilginç olan bu değerlendirmelerin kadınlara ait olmasıdır. Kadınlar, geleneklere erkeklere daha bağlıdırlar. Selma ev sahibi kadınlarla yakınlık kurmak ister, ama başarılı olamaz. Ankara'daki yerli halkın cehaletinden, yobazlığından ve İstanbullulara karşı önyargılı, dedikoducu tavrından rahatsızdır. Bu bölümdeki Selma'nın Ankaralı kadınlar hakkındaki izlenimleri ile *Yaban* romanındaki Ahmet Celal'in düşünceleri paraleldir. İkisi de onları cansız, cahil, kadınlıktan uzak, çirkin, hoyrat ve kendi gibi olmayanlara karşı acımasız bulur. Ancak bu ortak izlenimler, iki karakterde farklı yönelimler oluşturur. Balcı'ya göre (2002: 275) Ahmet Celal, halkın cahilliğinin, aydının ihmalinden kaynaklandığını ve halkla bütünleşerek değiştirilebileceğini savunurken; Selma her bakımdan olmasa da yakınlık kurmak için gerekli olacak kadar bile uyum sağlamak istemez. Yüksek ve doğru kültüre sahip olanın kendisi olduğunu düşündüğü için, onların uyum sağlaması gerektiğini savunur.

Kentlilerin kadın algısı ile kırsalda yaşayanların kadın algısı birbirinden farklıdır. Şehir hayatında kadın; zarif, ince, hareketleri ve konuşmasıyla kibar ve ahenkli, görgü kurallarını bilen ve yeniliklere, yeni insanlara açıktır. Oysa taşradaki kadın, ağır ev işleri, hatta bağ bahçe işleri yapacağından güçlü, kuvvetli, namus kavramının ve dinî taasubun etkisiyle mahremdir. Taşrada kadından güzellik değil

evini çekip çevirmesi, kendini ailesine ve evine adanması beklenir. Bu işlerin arasında kadının ev dışı hayatı, hobileri, erkekli kadınlı sosyal ortamları olamaz. Bu iki yaşayış ve zihniyet o dönemdeki Ankara’da çatışma hâlinindedir.

Din adamları ve kadınların statükocu davranışlarını ve değerlendirmelerini umursamamak, Selma Hanım’ın ilk sınavıdır. Burada, kolayca uyum sağlamayan, inandıklarını ve istediklerini savunan ve uygulayan, dik başlı, güçlü kadın tipi oluşmaya başlar. O, bulunduğu çevreye uyum sağlamaya çalışmaz; çevrenin değişmesi gerektiğini savunur. Hareketlerinde, konuşmalarında bu serbestlik göze çarpar. Anadolu’ya bakışı kabullenici olmanın yanı sıra değiştiricidir. Değiştirici tavrını, ilk iki bölümde kendi düşüncelerinde ve hayat akışında gösterirken; üçüncü bölümde öğretmenliği meslek olarak seçmesiyle birlikte çevresine yönelir. Kocasının hoşgörülü, eşine güvenen, kibar ve medeni tavırları, onu değişim ve zorluklara direnç gösterme konusunda destekler, ona karşı kısıtlayıcı ve yasaklayıcı davranmaz. Hareket alanı geniş olan Selma, Eskişehir savaşları sırasında, Eskişehir’in bir kasabasına hastabakıcı olarak gider:

“Gördün mü, bir kere? Bak, ne kolaymış” dedi.

“Aman, ağabey, hiç de yakışmıyor doğrusu... Görmedin mi, binerken etekleri, ta diz kapaklarına kadar sıyrıldı?”

“Kocası da maşallah hiç aldırış etmiyor.”

“Onun pek ehemmiyeti yok ama Şeyh Emin’le, Nuri Hocaya rast gelirse iş kötüdür.” Büyük hanım, suratını asıp somurttu ve dudaklarının arasından bir dua gibi şu sözler döküldü: Büyük söyleme, kızım. Allah ıslah etsin, Allah ıslah etsin!..” (Karaosmanoğlu, 1981: 58)

Ona göre kadınlar Ankara’da daha serbesttir. İstanbul’da sadece monden çevrelerdeki kadınlar serbesttirler. Pantolon giyip ata binmek de işgal kuvvetleriyle dost ve sevgili olmak da onlara özgüdür. Diğer İstanbullu hanımlar -ki Selma Hanım da bu gruba dâhildir- işgal altındaki İstanbul’a göre milletin yeni merkezi Ankara’da daha söz sahibi, daha özgüvenli ve özgürdürler. Ancak bu özgürlük alanı, Millî Mücadelecilerin yaşadıkları yerlerdir, Ankara’nın yerlilerinin yaşadığı mahallelerde herhangi bir değişim yoktur:

“Gördük, görmez olur muyuz, hiç Halime Hanım? Her ağaç altında bir çıplak kadın saçlarını tarıyordu.”

Halime bu kadarına inanmadı. Gülmedi de. Arkasını duvara dayayıp uzun uzadıya İstanbullu hanımı süzdü. Derken damdan düşer gibi bir sual:

“Hayvanla mı gittiniz, oraya?”

“Evet.”

“Hiç utanmadın mı?” (Karaosmanoğlu, 1981: 69)

“Gözlerime inanamıyorum;” dedi. “Ben, bir külotla bir at üstünde Ankara kırılarında dolaşayım! Böyle bir şey bizim için İstanbul’da bile kabil değildi. Hâlbuki orada, hep Anadolu’nun taassubundan bahsederler.”

“İstanbul hanımları bizi bir alay vahşi mi sanıyorlar? Bir gün muzaffer oluruz da İstanbul’a gideriz diye kim bilir kaç züppe hanımın yüreği hopluyordur...”

“Öyle demeyin, beyefendi...”

Hakkı bey, genç kadına doğru eğilerek donuk ve endişeli bir sesle sordu:

“Söyleyin bana, denildiği gibi, sahiden orada, Türk hanımları ecnebi zabitleriyle dans mı ediyor?”

“Ben, hiç o gibi meclislerde bulunmadım, bilmiyorum...”

Bu konuşmaya kulak misafiri olan Nazif, söze karıştı:

“Ben size söyleyeyim, Binbaşım; eden de var etmeyen de...”

(Karaosmanoğlu, 1981: 66)

Selma Hanım’a ata binmeyi öğreten Binbaşı Hakkı Bey, yavaş yavaş onu Millî Mücadele taraftarlığından, mücadelecî olmaya teşvik eder. Binbaşının istediği; evde oturup hayatın tüm sorumluluğunu eşine devreden değil, cephede bile gücü nispetinde mücadele veren, misyoner, aktif kadındır. Ne İstanbul’daki monden çevreler ne de geleneksel yapıdaki kadının konumunu kendine uygun bulan Selma, yavaş yavaş kendisine gösterilmeye çalışılan bu yeni tip kadını benimser. Kadını yönlendiren, kadına hâkim olan yine erkektir. Hakkı Bey, Selma’nın eşi Nazif’e göre daha kararlı, tutarlı, sorgulayan bir erkektir. Bu özelliklerinin yanı sıra Selma’nın şahsında Türk kadınına yüceltmesi de genç kadını etkilemiştir:

“Hah, bir bu eksikti...” dedi. “Bu gidişle siz beni yavaş yavaş harb meydanlarına doğru sürükleyeceksiniz.”

“Neden olmasın? Anadolu ordusunda asker kadınlar yok mu? Vatan hizmeti Türk kadınına yalnız evlerin çatısı altında mı bekliyor?” (Karaosmanoğlu, 1981: 65)

Bu gelişmelere ve kendilerine ait sosyal bir çevre kurmaya başlamalarına rağmen çift, Ankara’yı bir türlü benimseyemez. Bunda, yaşadıkları mahallenin onları sürekli yadırgamalarının hatta kimi zaman onlara yönelen nefret dolu tavırlarının etkisi büyüktür. Evlerine kadınlı erkekli misafir alıp hep beraber oturmaları ve Selma

hakkında söylenenler, bunlara sinirlenen ev sahipleri Ömer Efendi'nin bütün kadınları dövmesi onların huzurunu kaçıran olaylardır.

Eskişehir Savaşı'nın başlamasıyla daha da zorlaşan hayat şartları, cepheden Ankara'ya getirilen yaralılar ve Ankara'daki hummalı çalışmalar, Selma'da hiç kimsenin beklemediği bir güç ve istek uyandırır ve Eskişehir'e hastabakıcılık yapmak için gider. Cephe gerisinde, hastanede gördükleri ve Mustafa Kemal ile karşılaşması ondaki mücadelecî kişiliği ateşler. Ölümden korkmayan, kendini görevine adayan, kurtuluşa tam inançlı, kahraman askerlerle karşılaşması onda millî bir şuur uyandırmıştır. Ancak Eskişehir'in boşaltılması emriyle dört gün sonra Ankara'ya döner. Bu tecrübe kocasıyla arasındaki iplerin daha da kopmasına yol açar. Selma'nın kendisi de zihnindeki erkek, koca imajı da tamamen değişmiştir. O, korkusuzca inandığı değerler için savaşabilecek, güçlü ve kararlı bir erkek modelini arzular. Kendisi de böyle olmak istemektedir. Ev dışında bir işe yaramak, büyük bir mücadelenin parçası olmak genç kadına özgüven ve azim verir:

Hastahanenin avlusu, sıra sıra tahta pavyonları ve içeriye girerken daha ilk adımlardan burna çarpan ecza, asitfinik ve Amerikan bezi kokularıyla onun yüreğine bir nevi ferahlık ve rahatlık veriyordu.

Yürürken, kendi kendine: “Çalışmak, çalışmak. Bir şeye yaramak, bir şeye yaradığımı hissetmek, işte, yaşamının yegane manası” diyordu ve böyle düşünürken bütün kederlerini, hayal inkisarlarını, iç sıkıntılarını unutupuyordu. (Karaosmanoğlu, 1981: 89)

Oysa Nazif, İstanbul beyefendisi tarzında, kırılğan, herkesten çabuk etkilenen, kendisinden daha fazla hiçbir varlığı sevmeyecek kadar kendine dönük biridir. Selma, İstanbul hanımlığından sıyrılıp Millî Mücadele'ye, vatan ve millet mefhumları için her şeyi feda edebilecek idealizme ulaşmış görünürken; eşi, Ankara'nın işgali tehlikesine karşı herkesten önce şehirden ayrılmanın hesabını yapmaya düşmüş, orda kalıp mücadele etmeyi aklından bile geçirmemiştir. Nazif'in can korkusundan eşini bile tek başına bırakıp Kayseri'ye gitmek istemesi ile Selma'nın hastanede bakımını yaptığı gazilerdeki olgunluk, korkusuzca düşmanla mücadele istekleri arasında zıtlık vardır. Bu zihniyet farklılaşması, evliliklerinin sonunu da getirir:

Selma Hanım: “Ben hastalarımı nereye bırakayım?” deyince:
 “Öyleyse, ben seni bırakır giderim. Canımı pazarda bulmadım ya!” diye haykırdı.

Genç kadın, hiç sesini çıkarmayarak önüne baktı O dakikadan itibaren bu karı koca arasında âdeta manevi bir boşanmanın ilk hükmü yazılmıştı. Bu devir Selma Hanım için yalnız karılık kocalık bakımından değil fikirce, hisce bütün benliğine şamil bir inkılabın kaynağı oldu. Nazif’ten ayrıldıkça Ankara’ya Ankara’nın ifade ettiği millî manaya bağlılığı artıyordu. Sanki, gözlerinin üstünden bir perde kalkmış, sanki idraki emsalsiz bir şeffaflık bağlamıştı. (Karaosmanoğlu, 1981 : 91)

Etrafındakilerin olgun, sakin ve metanetli tavrı genç kadına da yansır. Zafere inanmış bir hâlde, evinde, ev sahipleriyle kader birliği yapmış olmanın yarattığı yakınlık ve şefkat duyguları ile Sakarya’dan gelecek haberi bekler. Nazif’e, Millî Mücadele ve millet ile kader birliği yapmaktan kaçındığı ve yaratmaya çalışılan toplumdan ayrı, güvenli bir yaşam kurma hayali için kızar:

Selma’nın İstanbul’daki hayatı, Sodom ve Gomore’nin İstanbullularına benzeyen süfli bir hayat değildir. Anadolu’yu algılayışı da Ahmet Celal’inki gibi bedbince değildir. Çünkü o kaynaşmayı bilir ve Ankara’da yaşar. Asıl millî duyguları Ankara’da uyanır. Ankara’ya Atatürk’ün manevi havası hâkimdir. Mermi taşırken türkü söyleyen kadınlar, savaş yaralarına sebat eden askerler, Anadolu’yu vatan, bir kültür birikimi olarak gören aydınlar genç kadını etkiler. Selma da onlarla birlikte Sakarya Savaşı’nda direnir. Tehlike altındaki Ankara’da hastabakıcılık yapar. Millî mücadele ruhuna inanmayan zayıf kocasını bile terk eder....(Uğurcan, 1990: 52)

Hastabakıcılık yapmaya karar vermesi Selma’nın hayatında bir aydınlanma anıdır. Ev dışı bir alanda kendisine ihtiyaç duyulması ve Millî Mücadele’ye şahit olması onda millî bir şuur uyandırmıştır. Selma ile eşi arasındaki çatışmanın sebebi de Selma Hanım’daki millî şuurun, eşinde olmamasıdır. Bu bakımdan, eşine karşı çıkan ve onu ikna etmeye çalışan ilk başkarakter, Selma’dır. İnandığı değerler ve vazife uğruna her şeyden üstün tuttuğu evliliğini sarsacak kadar güçlü bir kadın karakter yaratılmıştır:

Aile reisi olarak veya çocuk yetiştirerek, yani başkalarına kendinden vererek, fedakârlık yaparak güçlü olan bu tür kadınlar her dönemin romanında vardır. Kadın sorunlarının ön plana çıktığı 1920’lerin ve 1930’ların romanlarında ise yeni bir kadın tipi ortaya çıkacaktır. Bunlar, kendilerine dönük, kendilerini geliştiren, kendileri için bir şeyler yapan kadınlardır. Romanlarda alafangalaşmanın ve yabancı okulların etkisiyle okuyan, çalışan, para

kazanarak ev geçindiren, erkek gibi spor yapan kadınlar görülecektir. (Esen, 2006: 211)

Selma'nın ata binmeyi öğrenmek istemesi, atış taliminde Hakkı Bey ile yarışması yine *Ankara* romanıyla aynı dönemde (1924) yayınlanan Halide Edip Adıvar'ın *Kalp Ağrısı* romanındaki Zeyno karakterini akla getirir. Zeyno da eğitimli, kadının sosyal hayatta ve iş yaşamında aktif rol alması gerektiğini, bunun için de erkeklerin önce kadının ev dışında da yapabilecekleri işlerin olduğuna inanması gerektiğini düşünür. Romanda bu düşünüşün göstergesi; onun erkeklerle koşu yarışı yapmasıdır. Bu bakımdan Selma ile benzerlik gösterirse de Zeyno karakterinde erkekle yarışma eylemi bir zihniyetin sonucu; Selma da ise zihniyetin oluşum aşamasının ilk basamağıdır.

Selma başlangıçta eşi için fedakârlık yapan, eğitimli bir kadındır. Ata binmeyi öğrenir, atış talimleri yapar. İstanbul'da iken yapamadığı birçok şeyi Hakkı Bey'in önderliği ve eşinin desteğiyle yapar. İlk bölümün sonunda ise vatani için fedakârlık yapan, hastabakıcılık mesleğini üstlenen, ata binebilen, silah kullanabilen bir kadına dönüşür. Millî kurtuluşun halkla beraber olarak, bunun için gerekirse halka uyum sağlayarak gerçekleşeceğine inanmaya başlar. Bu nedenle başkarakter, yuvarlak karakterdir.

Bu güçlü başkarakter, erkek karakterin giderek zayıflamasıyla ortaya çıkabilmiştir. Nazif, eşinin değişim sürecinde etkisiz ve tepkisizdir. Ama süreç sonunda, kendisine karşı çıkan kadın tipine tepki gösterir. Evliliği bitiren, kocası Nazif'in canını kurtarma telaşına düşüp karısını terk etmeyi bile göze alabilecek kadar bencilleşmesidir. Selma'yı şaşkırtan ve üzen, kocasının korkak olduğunu, istediği kadar güçlü olmadığını alenen görmek ve kocasının karısını bırakıp gidecek kadar ölüm korkusundan paniklemiş, kaba, düşüncesiz ve hodbin davranmasıdır.

Selma'nın olumlu değişimi çok hızlı olmuş, bu değişime psikolojik derinlik kazandırılmamıştır. Sadece eşinin yanında olmak için Ankara'ya gelen genç kadın, nasıl idealist olmuştur? Anlatıcı, bu gelişimi sağlayan olayları, durumları ve kişileri ayrıntılı verememiştir. Esen, 1940'lara kadar yazılmış romanlarda kadının evlilikte

birçok sıkıntıya katlandığına, boşanmaktan çekindiğine değinip bunun sebebinin toplumun boşanmış kadına olumsuz bakışı olduğunu belirtir.(.....) Uğurcan ise Boşanmış ve yalnız yaşayan kadına 1940'lardan sonra-Çamlıca'daki Eniştemiz ve Huzur romanlarında- yer verildiğini de ekler (Uğurcan, 1991: 382). Yakup Kadri bu bakımdan cesur ve ülküleştirilmiş bir karakter yaratmıştır. Kaldı ki iki defa boşanan Selma, üçüncü evliliğinde de kocası sık sık şehir dışına çıktığı için yalnız yaşıyor gibidir, evi olmasına rağmen görev yaptığı yatılı okulda kalır. Yalnız yaşamaktan şikayetçi bile değildir.

Değişimde büyük payı olduğu görülen Hakkı Bey, ikinci bölümde Selma'nın yeni kocası olarak ortaya çıkar. Bu ara dönemde neler olmuş, Selma tek başına nasıl yaşamış, neler hissetmiş, Hakkı Bey ile arasındaki duygusal ilişki nasıl başlamış, yeniden evlenmeye nasıl karar vermiştir? Başarılı bir Selma başkarakteri yaratmak için cevaplama gereken bu sorular yanıtız bırakılmıştır.

Bu bölümde, Millî Mücadele sona ermiş, kurulan yeni yönetim şekli, yeni bir yaşam tarzını Ankara'ya taşımıştır. Bu değişim başkarakter Selma Hanım'ı da yeni eşi Hakkı Bey'i de etkilemiştir. Yeni hayat tarzı birkaç yıl önce hem ülkede hem de Semra Hanım'ın hayatına meydana gelen olayları, gerçek dışı, hiç yaşanmamış gibi gösterecek kadar farklıdır.

Beraber olduğu, toplumsal gelişmelerin etkisiyle hayran olduğu erkek olan Hakkı bey, onda nefret uyandıracak birine dönüşür. İkinci kocası Hakkı Bey, romanın ilk bölümünde güçlü, kararlı, idealist, cesur biriyken ikinci bölümde açgözlü, gösteriş düşkün, bencil bir salon adamına dönüşür. Selma Hanım, eşinin yeni hâline şaşırır. Olumlu bulduğu tek değişim bıyıklarının kesmesidir. Eşi bu hâliyle güçlü ve idealist bir tavra sahip yetişkin erkek görünümünü bir kenara bırakıp delikanlı havası yaratmıştır. Davranışlarındaki hafiflikler, görünüşe düşkünlük, onun bu imajını destekler. Selma'nın rahatsız olduğu diğer bir konu da kocasının gittikçe daha kibirli, daha nezaketsiz ve gösteriş düşkün olmasıdır:

“Yarabbi, asker üniforması içinde her hareketi, o kadar şahsî, o kadar kusursuz olan bu adamı, sivil kıyafet, ne kadar acayipleştirmiş, salaklaştırmış, kendiliğinden ayırıp sunüleştirmişti.” (Karaosmanoğlu, 2006: 1981)

Akılcı davranışlarının, aydınlatıcı görüşlerinin yerini daha lüks, daha dikkat çekici ve popüler olma kaygısı almıştır. Balcı (2002: 165) bu tip aydınları nakilci aydınlar olarak adlandırılmıştır.

Selma, Ankara’da oluşmaya başlayan bu sosyal ortamdan ve millî amaçlardan uzaklaşmış, taklit, gösteriş, para odaklı ilişkilerden rahatsız olur. İstanbul’da yaşadığı dönemde buna benzer monden ortamlardan hoşlanmayan Selma, eşinin hatırı sayılır konumundan ötürü bu toplantıların müdavimi olmak zorunda kalır. O; güzelliği, zarafeti ve Avrupaî davranışıyla eşinin övünç kaynağıdır:

Selma Hanımın bu monden toplantılardaki muvaffakiyeti büyüktü ve Hakkı Bey kendi monden muvaffakiyetleri kadar karısınınkiyle de iftihar etmektedir. Onu, her kadından daha güzel, daha süslü ve daha itibarda görmek yegâne emelidir. Eski Millî Mücadelecilerden bazıları gibi Hakkı Bey için de kıyafet değişiminden sonra millî dâva âdeta böyle bir mondenlik iddiası şekline girmişti. Bir Avrupalı gibi giyinip süslenmek, bir Avrupalı gibi dans etmek, bir Avrupalı gibi yaşayıp eğlenmek ve hele bu iddiada Avrupalılar nezdinde, Avrupalılar arasında muvaffak olmak bunlara büyük bir zafer kazanmak kadar ehemmiyetli görünüyordu. (Karaosmanoğlu, 2006: 102)

Kocası da Avrupaî davranışları ile yeni hayat tarzına alışmak zorunda kalan Ankaralıları biraz kibir, biraz şımarıklıkla abartılı bir biçimde hünerlerini gösterir. Yeni âdetlerden olan balo gibi ortamlarda Selma, kocasının bu sonradan görme hâlini daha iyi fark eder. Özellikle yabancı kadınlara karşı gösterdiği abartılı centilmenliklerini gülünç bulur:

Bu yerlere kadar eğilip kadın eli öpmelerin, o konuşulan müddetçe şapkayı elde tutmaların ve her vesile ile reverans yapmaların ne kadar aykırı bir nezaket olduğunu asıl Avrupalı erkeklerin hâl ve tavırlarını gördükten sonradır ki, daha iyi anlıyordu. (Karaosmanoğlu, 2006: 112)

Önceleri kahramanlıkları ve fikirleriyle ön plana çıkan kocası artık dans pistlerinde, komisyonculuklarla marifet gösteren yeni Ankara burjuvasıdır:

İşte, bir akşam, böyle üzüntülü ve çekingen bir hava içinde, Selma Hanım, Hakkı Bey'in, kendisiyle yaptığı ilk danstan sonra, bütün bir boş şali tuhaf bir çalımla geçerek, bir sefaret müsteşarının hanımı önünde mübalağalı bir reveransla eğildiğini ve onunla, Alman talebelerine mahsus bir şevkle dönmeğe başladığını gördü. Dans bitince, Hakkı Bey, madamın elini bir on altıncı asır şövalyesi edasıyla öpmüş, sonra alıp küfeye götürmüştü. Ona türlü ikramlar ediyor ve bir şeyler, bir şeyler söylüyordu. Selma Hanım, bütün bu pantomima esnasında kocasının acayip bir hâlini daha sezdi. Onda, bir seyirci kalabalığı önünde, bir marifet gösteren artist tavrı vardı. Sanki, etrafa "İşte, bir kadın dansa böyle davet edilir. Danstan sonra bir kadınla böyle meşgul olunur" demek istiyor gibiydi. (Karaosmanoğlu, 2006: 96)

Millî Mücadele döneminde gönüllü hemşirelik yapan genç kadın, Cumhuriyetin İlanı'ndan sonra çalışma hayatına atılmak yerine evde oturmayı tercih etmiştir. Hakkı Bey'in ve onun nezdinde Ankara'dan uzaklaşan kurtuluş ve devrim heyecanını Selma da kaybetmiştir. Millî Mücadele'ye katılma onuru ve bir işe yaramanın mutluluğu ile hemşirelik yapmayı kocasına tercih etmiş, daha sonra ev işlerini hizmetçileri aracılığıyla bile yönetmez hâle gelmiştir. Evle ilgili kararları eşi Hakkı Bey alır. Ev, yemekler, dekorasyon, kocası için zengin çevresine gösteriş alanı hâline gelmiştir. Kadının mutlak hâkimiyetinde olan ev bile Selma'nın otoritesinde değildir. Bu, genç kadının hayattan kopuşunu gösterir. Selma, kendisini kenara atılmış, ihmal edilen, gerekli olduğunda süslenip ortaya çıkarılan cansız bir varlık olarak görür.

Kocasını hizmetçiye, kendisine dair içinde hiç bir şey bulunmayan bu emirleri verirken Selma Hanım, bileklerine kadar kolonya ile ıslattığı ellerine bakıyordu. Bu eller, hiç bir işe karışmaya karışmaya âdeta yapma çiçek demetleri hâlini almıştı. (Karaosmanoğlu, 2006: 98)

Selma Hanım, halktan hızla uzaklaşan etrafındaki mонден çevreden sıkılmasına rağmen toplantılara katılmaya devam eder. Komutan iken onu spora, mücadeleye, milliyetçiliğe teşvik eden kocasının; züppe, gösteriş meraklısı olması, medeniyeti sadece kılık kıyafet ve adab-ı muaşeret olarak algılaması onda hayal kırıklığı yaratır. Ancak ne hareketleriyle ne de sözlü olarak kocasıyla çatışmaz; ona itiraz etmez. Millî Mücadele döneminin onda oluşturduğu güçlü kadın tavrı yok olmuş, ilk geldiği gündeki gibi mülayim ve uyumlu tavırlar sergilemeye başlamıştır. Bu hayal kırıklığını, sadece evliliğinde değil; devrimlerin yaratması gereken etkinin şekilde kaldığını her gördüğünde yaşar:

Demin, otelin merdivenlerinden çıkarken tuhaf bir başdönmesi hissettim. Bana öyle geldi ki, ayağımı bastığım her basamak, halkla benim aramdaki uçurumu bir parça daha derinleştiriyor. Ters yüzü gerip dönüp arkamda bıraktığım bu uçuruma atılmak istedim; ta ki onlara karışayım ve içinde bulunduğumuz bu sunî âlemi, onların arasından, onların gözüyle uzaktan seyreyeyim diye... (Karaosmanoğlu, 2006: 109)

Cumhuriyet öncesindeki zihniyet, çıkarlar için görünüşte değişmiştir. En muhafazakâr kesimler bile yeni devletten faydalanabilmek için bu monden toplantılara katılmakta, Avrupâî davranışlar sergilemektedir. Örneğin Şeyh Emin modern görünmek için Cumhuriyet öncesindeki karşılaşmalarında Selma'yı görmezden gelip yok sayarken, şimdi elinde içki kadehi ile onu selamlar ve sohbet etmek ister:

Selma Hanım:

“Geçen sene,” dedi, “Gene burada, böyle bir akşamdı. Büfe başında idik. Bir ihtiyar sarhoş bana yaklaştı. Fena yolunmuş bir Mısır tavuğuna benziyordu. “Beni tanıyamadınız mı?” dedi. Meğer bundan altı sene evvel, bir gün, Murat Beylerin Etlik'teki bağında rasgeldiğim bir Şeyhmiş. Hatırlıyorum, kuzgunî top sakallı, kelli felli bir adamdı ve gözlerini bir kadın üstüne çevirmeği günah sayacak kadar mutaassıp, nemrut bir şeydi. Üç yılın içinde, birdenbire cıvık, yılışık bir adam hâlini almış. Gerçi eski hâli bir riyakârlık, bir kara tasalluftu. Fakat bu hâlinin de bir maskaralık olduğunu itiraf etmek lâzım gelir. (Karaosmanoğlu, 2006: 136)

Bereket, Hakkı Bey, karısının imdadına erişti, Selma Hanım'ın müşkül bir vaziyette kaldığını hissederek söze karıştı ve Şeyh Emin Efendi'nin koluna girerek uzaklaştılar. Kalabalığın içinden, Şeyh Emin'in yüksek sesle şunları söylediği işitiliyordu:

“Yahu, bıraksaydın, şu hanımla bir toka etseydim. Biz dans bilmiyoruz. Bari bunu yapalım. He, heh, heh... Bari bunu yapalım.” (Karaosmanoğlu, 2006: 114)

Kadın, eve kapalı, ama en azından ev içinde faalken, zenginleşmeyle birlikte balolarda, içkili toplantılarda boy gösteren modaya uygun kıyafet ve mücevherlerle süslü, şaşkın, pasif durumdadır. Ankara'daki yeni burjuvanın öncelikli sorunu, gösterişte ve Avrupâîlikte yarışmak ve herkes tarafından sadece bu yönüyle takdir edilmektir. Artık halkın dertlerinden uzak, kendini aydın ve medeni sanan bir üst yapı oluşmuştur.

Kocasını ve çevresini yadırgayan Selma, bu çatışmaları, karşılaştırmaları içinde yaşarken Ankara'ya ilk geldiğinde tanıştığı Neşet Sabit ile dostluk kurar. O da Selma Hanım da bu ortamların yavanlığından şikâyetçidirler; bu ortamlara karşı eleştiricidirler. İkisi her karşılaşmalarında çevre ve toplumla ilgili rahatsızlıklarını dile getirip çözüm yolları bulmaya çalışır. Selma yer yer kendisini eleştiren Neşet Sabit'e kızsada da gerçeklerle istediği bağlantıyı kurmaktan dolayı mutludur. Etrafındaki sahtelikten sıyrılmak ona huzur verir ve bunu sadece Neşet Sabit'in yanında hisseder.

Bazen saatlerce hiç bir şey konuşmaksızın, yanyana oturdukları oluyordu. Selma Hanım, bu sessiz oturuşlarda bile bir yürek huzuruna benzeyen hemen hemen fikrî denilebilecek bir haz duymakta idi. (Karaosmanoğlu, 2006: 117)

Selma yeni kahramanı olarak onu görür. Bu fikir birliği yaptığı yeni arkadaşı ve sonraları yeni eşi Neşet Sabit'tir. Tepkileri ve toplumsal anlamdaki özelemleri de ortakdır. Batılılaşmanın kılık-kıyafet ve lüks yaşamdan ibaret kalması ve Türk kadınının modernleşmesindeki aksaklıklar üzerine uzun uzun konuşurlar. Neşet Sabit, bu konuyla ilgili şunları söyler:

Türk kadınları, çarşaf ve peçelerini işe gitmek, çalışmak için daha kolaylık olur diye çıkarıp atacaklardı. Onlar için cemiyet hayatına atılmanın mânası yalnız bu çeşit salon cemiyetlerine katılmak olmayacaktı. Evet, Türk kadını, hürriyetini dans etmek, tırnaklarını boyamak ve Rue de la Paix'nin kanunlarına esir bir süslü kukla olmak için değil, yeni Türkiye'nin kuruluşunda ve kalkmışında kendisine düşen ciddî ve ağır vazifeyi görmek için isteyecekti, kullanacaktı. Ve Türk erkekleri, garplılaşma hareketini, Tanzimat beyinin garpperestliğiyle, alafangalılığıyla bir ayarda tutmayacaktı. (Karaosmanoğlu, 2006: 129)

Selma da böyle düşünür ama uygulamak için destek ve itici güce ihtiyaç duyar. Millî Mücadele döneminde onun fikri öncüsü Hakkı Bey iken, bu dönemde Neşet Sabit'tir. Yazar, düşündüklerini söyleyebilecek, uygulayabilecek cesareti erkekten alan bir kadın profili çizmiştir.

Neşet Sabit; asi, eleştirici ve idealisttir. Her ne kadar söylediklerini uygulayabilecek güce sahip değilse de bu görünüş odaklı batılılaşma akımına da

intibak edemez. Selma onu asilik ve munislik bakımından kendine yakın hisseder. Genç kadının ve Neşet Sabit'in birbirlerine karşı tavırları arkadaşçadır. Genç kadın ona bazen bir abla, bazense bir ana gibi şefkatle yaklaşırsa da birbirlerine duygusal bağlılık duymaya başlarlar. Anlatıcı bu bağlılığın sadece Selma'da oluştuğunu ve Neşet Sabit'i kendine bağlamak için uğraştığını söyler. Burada Selma Hanım, Yakup Kadi'nin tüm kadın karakterler için kurguladığı "Avcı" imajı içinde düşünülmüş; daha önce tüm kadın karakterler için kullandığı "Yaban kedisi" benzetmesini de ilk ve bir defa bir erkek karakter için kullanmıştır. Bu kez hırçın, kırıcı olan erkek karakterdir. Bu, Selma'ya yüklenen tek olumsuz niteliktir; Neşet Sabit ile yakınlık kurmak için planlar yapan sinsi kadın imajı:

Şimdi, ona, bir kızkardeş, bir candan dost gibi bağlanırken, şimdi ondan, bir düşmandan kaçır gibi uzaklaşıyordu. O vakit, Selma Hanım, onu, bir yaban kedisi gibi yiyeceklerle, okşamalarla alıştırmağa tekrar kendisine doğru çekmek için türlü türlü sevgiler ve yaraşlıklar göstermeğe mecbur kalıyordu. (Karaosmanoğlu, 2006: 138)

Kocası ile aralarındaki iletişimin giderek azalması, evliliğinin giderek daha yapmacık, soğuk ve mesafeli bir hâl alması; etrafındaki kadınların gösteriş yarışından dolayı herkese ve dolayısıyla Selma'ya da gösterdikleri kıskançlık ve dedikoducu tavır, onun giderek yalnızlaşmasına yol açar. Bu yalnızlık ve etrafındaki herkese yabancılaşması sebebiyle Ankara'ya ilk geldiğinde yaşadığı mahalleyi, yeni hayatına tercih eder. Bu tercih Selma'nın uzaklaştığı halkla tüm farklılıklara rağmen kurduğu birliktelik hissi ve ortak kader anlayışının sonucudur:

Selma Hanım'ın, bu soğuk atmosfer içinde, Tacettin Mahallesi'ndeki eski hayatını ve eski tanıdıklarını hasretle aradığı zamanlar çoktur. Orada, hiç değilse bir sefalet ve azap ortaklığı vardı ve hayat, orada, daha tuzlu biberli, daha karakterli, daha esaslı, daha insanî bir şeydi. (Karaosmanoğlu, 2006: 142)

Tanıdığı insanlar içinde halkla bağını devam ettiren tek kişi Neşet Sabit'tir. Özlem duyduğu içten, duygulu ilişki tarzını, onda bulur. İçinde bulunduğu yapmacıklıklardan uzaklaşıp gerçekte, halkın sorunlarıyla bağını Neşet Sabit sayesinde kurar. Ondan aldığı cesaretle varoluşunu sorgular:

Selma Hanım böylece, yalnız, kısır ve avare, otuz yaşma doğru yol alıp gidiyordu. Hakkı Beyin senede birkaç bin lira sarfederek süslediği, donattığı, o davetten bu davete gezdirdiği ve en pahalı lavantalarla bir tropika çiçeği hâline sokup nice dans kavalyelerinin kolları arasına bıraktığı bu kadının bir lüks eşyasından, bir faydasız süsten —nihayet tatalım da— bir zevk âletinden farkı neydi? Bu millî oluş içinde ne gibi müsbet bir rolü vardı? Neye yarıyordu? Ne yapıyordu? (Karaosmanoğlu, 2006: 143)

Daha önce de vurgulanan kadının monden âlemdeki *süs bitkisi* imajını yıkmak için hareket ve canlılık kazanmak, hızlı değişim sürecinde misyon sahibi olmak için çalışmaya karar verir. Kadın özgürlüğünün yegâne koşulunun, kadının ekonomik açıdan kocasına muhtaç olmaması olduğunu fark eder. Onun, istemese de kocasının tüm isteklerine boyun eğmesinin sebebi, yaşamak için kendisinin herhangi bir çaba göstermemesidir. Millî Mücadele sırasında çalışması için onu teşvik eden Hakkı Bey, onun bu isteğini ciddiye almaz. Selma, hayatın dışında kalmamaya ve var olmak için bir sebep yaratmaya çalışır. İlk defa Ankara burjuvasındaki kadının konumuyla ilgili eleştirisini açıkça dile getirir. Bu, evlilikleri süresince Selma'nın Hakkı Bey ile fikri manada girdiği tek tartışmadır:

Hayatımı kazanmak için değil, fakat bir şeye yaramak için. Bizi, yalnız süsleyip dans ettirmek için mi açtınız? Yalnız buna yarıyan bir kadın hürriyetinin ne kıymeti var? Hakkı Bey, alay eder gibi “Geriye alırsak görürsünüz.” dedi. (Karaosmanoğlu, 2006: 145)

Kadınlar, hakları için mücadele etmedikleri, tüm değişimler gibi kadın hakları konusundaki çalışmalar da erkekler tarafından yapıldığı için, Hakkı Bey kendinin eşinden dolayısıyla erkeğin kadından üstünlüğünü acımasızca vurgulamıştır. Kocasının kendisini yönetimle bütünleşmiş görüp kadın haklarını istediği zaman tanıyıp istemediğinde alabileceğini düşünmesi, onun kadın hakları konusundaki olumsuz tavrını, devrim ideolojisini ne kadar yanlış anladığını gösterir. Selma bu tartışmadan sonra kocasının kendisine yaptığı her masrafı, aldığı her hediye için bir güç gösterisi, ezmek için bir araç, bir hakaret olarak görür. Evlilik ve eşler arasındaki ekonomik bağlar hakkındaki düşünceleri feminist sayılabilecek düzeyde değişir. Selma karakterinin değişim-dönüşümü (Üretici, eşitlikçi, hedefleri, toplumsal kaygıları ve misyonu olan bir kadın modeline doğru gidiş) bu bölümde hızlanır:

Nihayet, bana fizyolojik bir vazifeden mi bahsedeceksiniz? Çocuk yetiştirmek, aşk ve muhabbette erkeğin ideal eşi olmak? Adam siz de, bu da sürse sürse ancak bir yıl sürüyor. Ondan sonra, erkek kadından, kadın erkekten bıkmıyor. Hem böyle olmasa bile ne çıkar? Kadın yalnız fizyolojik bir mahlûk mu? Hayır; erkek ne kadar içtimaî bir mahlûksa kadın da o kadar içtimaîdir. Ben, bize verdiğiniz “courtisane” hürriyetini istemiyorum. Ben, erkekle her hususta eşitliği talep ediyorum. (Karaosmanoğlu, 2006: 149)

Düşünsel değişimi devam ederken, kocasıyla ilgili duyduğu bir haber onun milliyetçi tavrını ortaya koyar. Kocasının, Ankara’da gözde, herkesin peşinden koştuğu yabancı bir kadınla ilişkisini öğrenir. Bu, o dönemde Ankara sosyetesinde sık görülen bir durumdur. Genç kadın aldatılmaktan çok, yabancı bir kadınla aldatılıyor olmasına üzülür. Aldatılma vakasından sonra ayrılmaya karar veren başkarakter, kendine ev tutmaya, iş bulmaya yönelir. Kadınlık gururu ağır basar ve özgür, kendi ayakları üzerinde durabilen bir kadın olma hayalini gerçekleştirmeye koyulur. Ancak oturmayı düşündüğü Tacettin Mahallesi’ndeki evde, o mahallede, o kadınlar arasında ne kadar farklı olduğunu derinden hisseder. Kılık kıyafeti, davranışları ve alışıktığı yaşam şartları bakımından uçurumları düşününce orada yaşayabileceği kanaati ve kendine güveni sarsılır. Genç kadın, oradaki eski komşusu kadınlarla her ne kadar yakınlık kurmaya çalışsa da yabancı kalır. *Yaban*’daki Ahmet Celal ile bu bakımdan benzerdirler. Çok isteseler de halkla bir, halka yakın olamazlar.

Üçüncü bölümde, yol ayrımında kendi yönünü seçmiş, hayatını yeniden istediği şekilde kurmuş, kariyer sahibi ve ne istediğini bilen bir Selma ile karşılaşılır. Selma Hanım’ın bu yeniden doğuşu nasıl başardığından bahsedilmemiştir. Bu bölümün başında yazarın o dönemde hayal ettiği ülkenin anlatıldığına dair bir not yazılmıştır. Buradaki ülke hayali-ideal ise Selma Hanım da hayali ve idealdir. Öte yandan bu bölümden önceki bölümler gerçek midir? Bu soru çerçevesinde düşünüldüğünde ilk iki bölümdeki Selma’nın yazarın gerçek hayattaki gözlemlerinden yola çıkılarak oluşturulduğu, son bölümdeki Selma’nın ise yazarın Selma ve ülkesi için gerçek olmasını istediği tamamen hayali, bir kurgu ögesi olduğu söylenebilir.

Selma, bu bölümde bir okulun müdürlüğünü yapan, halkla beraber halk için çalışan Cumhuriyetçi bir kadındır. Üçüncü bölümün hemen başında Mustafa

Kemal'in nutkunu dinlerken sevinç ve coşkudan ağlarken görülür. Selma'nın kimlik arayışı son bulmuştur. Cumhuriyetçi, milliyetçi, yorulmak bilmeden çalışan, kültür inşasının her hamlesinden memnun, idealist bir kimlik kazanmıştır. Bu kimliğin ortaya çıkışı Neşet Sadi sayesinde olur. Onun hırslı ve çalışma azmi, Selma'ya istediklerini yapabilme gücü verir. Selma, artık, haftanın iki gününü kendi evinde geçiren, evdeki günlerinde de halkevindeki tiyatro, halk oyunları ve senfoni gibi etkinliklere katılan aktif bir öğretmendir. Hem yeni yetişen gençlerle, hem Ankara'nın yeni yüzüyle gurur duyar. Çünkü bu gelişmelerin yaşanmasında pay sahibi olduğunu bilmek, halkla bütünleşmek onu mutlu eder. Selma ile Neşet Sadi arasındaki aşk, toplumsal hayat ile bağlantılı bir kavramdır; mutlu aşkın ancak kalkınan, sağlıklı ve üretken bir toplumda mümkün olacağı inancını işaret eder. Bireysel mutluluk da toplumsal mutluluğa bağlıdır.

Bu bölümde, her bakımdan kalkınmaya çalışan; kadınların da erkekler kadar çalışma hayatında, sporda, sanatta yer aldığı, şehir planlamasıyla ve yeni binalarıyla Avrupaî bir metropol görüntüsü kazanan bir Ankara vardır. İlk yıllardaki şaşkın, görgüsüz sosyete İstanbul'a gitmiştir. İstanbul eğlence ve ticaret merkezi olmuştur. Anadolu'nun en ücra köşelerine kadar hizmet gitmiş, bölgeler arası ticaret geliştiğinden kırsal alanlar da zenginleşmiştir. Önceki bölümlerde Anadolu'nun bakımsız, pis ve seyahat için uygunsuz olduğunu düşünen genç kadın, artık fırsat buldukça Anadolu'ya gider. En çaresiz olduğu dönemde, İstanbul'a ailesinin yanına dönmez. Ankara'da kalıp yeni yapılanmada Neşet Sadi ile beraber görev almak ancak Anadolu'ya gitmeyi istemeyen Selma artık tam bir yurtsever olmuştur:

Selma Hanım, yurdun bu zengin ve feyizli bölgesine her uğrayışında yere kapanıp toprağı öpmek arzusunu duyardı. İçinden “Güzel ülke” derdi; “tevekkeli, senin adın Millî İstiklal Savaşı'nın parolası olmalıydı. Tevekkeli, yıllarca senin hasretinle yanıp, tutuşmadıktı.” Ve ucu bucağı görünmeyen yeşil bahçelerin gölgeliklerinde, bu son on altı, on yedi yıllık hummalı ömrünün bütün yorgunluklarını dindirirdi. (Karaosmanoğlu, 2006: 209)

Selma'nın tek korkusu, yaşlanıp güzelliğini yitirince eşinin kendisini sevmekten vazgeçmesidir. Her ne kadar saçına düşen ilk aklar, yüzündeki ve ellerindeki değişim onu ürkütse de bunları olgunca karşılamaya çalışır. Ancak sık sık ve uzun süreli seyahatlere çıkan kocasını iş arkadaşlarından kıskanır. Yaşlanma

orkusu, dans etme ve kıskançlık, bu bölümdeki Semra'nın ön plana çıkan kadınsı özellikleridir.

Neşet Sadi için Semra, sadece güzelliğiyle değil aklıyla, yarattığı maneviyat ve huzurla da yaşama gücü veren bir kadındır. Bunun farkında olan Selma yine de onu kıskanmaya devam eder. Kıskançlığı, kadınlığın doğasında olan bir zayıflık olarak düşünür. Her bakımdan güçlense de kadınsı zaaflarından tamamen kurtulamamış olmak onu biraz üzer. Kadın erkek eşitliği, bu bölümde bisiklet ve atletizm yarışlarıyla vurgulanmıştır.

Selma, kimi zaman yeni nesil genç kızları sığ ve sadece eylem insanı olarak görüp onlara acısa da onları, özellikle kocasının çalışma arkadaşı Yıldız'ı, başarılarından dolayı hem kıskanır hem de takdir eder. Bu yeni nesil genç kızlarda kendisinin yaşadığı zihni karışıklıklar, duygusal dalgalanmalar yoktur, tüm bunların yerine erkeksi bir güç ve irade vardır.

Selma, Yakup Kadri'nin kadın başkarakterleri içinde mutlu olan tek kadındır. Mutluluğunun, hayattaki başarısının sırrı vatansever, üretken, sade olması ve bütün bu özelliklere sahip olduğu için sevdiği, fikren de anlaştığı bir kocasının olmasıdır. Semra roman boyunca fikirler ve yaşam tarzları arasından tercihler yapmış ve tercihleri onu idealist bir kadına dönüştürmüştür. Fikri tercihlerinin iki erkek arasında bir seçim gibi görünmesi, kadının henüz tek başına bu değişimi yaşayacak zihinsel olgunlukta olmadığını gösterir. Yazar kadın karakteri tek başına bırakmamış, tek başına olduğu süreçleri atlamıştır. Selma'nın, Nazif Bey gittikten sonraki duygu ve düşünceleri, Hakkı Bey ile nasıl evlenmeye karar verdiği, Hakkı Bey'den nasıl boşandığı ve Neşet Sadi ile nasıl evlendiği; karakterin gelişimi bakımdan önemli süreçlerdir. Bu süreçlerdeki yoğun çatışmaların yaşandığı düşünülürse karakterin psikolojik boyutu anlatı dışında bırakılmıştır. Olumlu olan bu karakterin çocuksuz bir bayan olarak kurgulanması "Kendini adayabileceği bir çocuğu olmadığı için toplumsal alanda bu duyguyu tatmin etmesi" gibi yorumlara yol açacağı için yaratılmak istenen karakterin başarısına gölge düşürmüştür. *Ankara* romanı, Freidman'ın (2004:147) belirttiği, fikir unsurunun sentezleyici olduğu yapıda

kurgulanmıştır. Bu tür yapılarda, problem, başkişiyi daha muhtevalı bir hayat felsefesi geliştirmesine hizmet edecek bir çeşit sınav veya denemeye tabi tutmaktır. Bu tip yapı okuyucuda, başkişinin maruz kaldığı sınavlarla korku ve gerilim, bu sınavlardan sonra edindiği yeni kişilik ve hayat tarzı ile umut ve mutluluk uyandırır.

Buraya kadar incelenen romanlarda Yakup Kadri'nin aile kavramına önem verdiği, karakterlerin yaşadığı olumlu ve olumsuz yaşantıları aile hayatının yansıması olarak gördüğü, kadının birey olarak çevrenin tüm olumsuz etkisine rağmen kendisini geliştirebileceğine inandığı görülmektedir. Seniha ve Leyla, ebebeylerin uyumsuz, eğitimsiz olduğu, ekonomik ve sosyal açıdan çökmüş ailelerin kızlarıdır. Nigar ve Münire'nin mutsuzluklarının sebebi; baskıcı, dışa kapalı ailelerde yetişmiş olmalarıdır. Özellikle Münire'nin ailesi, kızlarını zorla sevmediği bir adamla evlendirip sevdiği gençten ayırır ve kadının hayatı boyunca melankolik, yalnız olmasına sebep olur. Selma mutluluğu, eşyle fikir birliği içinde olduğu bir evlilikte yakalamış, bu uyumu sağlayamadığı evlilikleri bitirmiştir. Buradan hareketle, Yakup Kadri'nin, kadın karakterlerin mutluluğunu öncelikle aile hayatındaki mutluluğa bağladığı söylenebilir. Aynı dönemde yazılmış diğer romanlarda da kadının mutluluğu, üretkenliği öncelikli olarak aile hayatına bağlıdır:

Böylece Halide Edip de Hüseyin Rahmi gibi ailelerin ve kişilerin mutluluğunu kadın-erkek ilişkilerine ve kadının aile içindeki durumuna bağlar. Ancak o da kadınların eğitime tabi tutulmadan kendilerine verilecek haklardan faydalanamayacaklarını açıkça belirtir. (Sönmez, 1972: 16)

Yakup Kadri, bu temayülü devam ettirmiştir. Bu bakımdan Yakup Kadri'nin kadın ve aile arasındaki ilişkiyi değerlendirirken muhafazakâr bir tavır sergilediği söylenebilir.

4.2.1.1.2 Muhafazakâr Başkarakterler

Muhafazakâr kadın karakter, *Hep O Şarkı*'daki Münire'dir. Burada başkarakter; geçmişle yaşayan, güzel ve acı anlarıyla hayatını anlatmak isteyen, kırk beş elli yaşında bir kadındır. Sevdiğine kavuşamamış, istemediği bir adamla evlenmiş, kocası tarafından aldatılmış, sevdiği adama tam kavuşacakken yine ondan

ayrı düşmüş, ailevi trajediler yaşayıp halasının evine sığınmış ve yıllar sonra unutamadığı aşkı ile karşılaşmış onun artık bir yabancı olduğunu fark etmiştir.

O, roman okumayı çok sever ve artık roman yazmak için yeterince hayat tecrübesine sahip olduğunu düşündüğü için roman yazmak ister. Hayatını yazmaya çalışır; ancak yazmak istedikleriyle, yazdıklarının başka olduğunu fark eder. Yazma sürecinde hayallerinin de etkisiyle gerçek olmayan insanlar, gerçekte hiç olmamış olaylar yazmaya başlar. Yazdıklarının gerçeğe ilgisi olmadığını fark edip romanın gerçek hayatla ilgisini sorgular:

Gerçi, her romancı mutlaka kendi başından geçenleri yazmaz veya kahramanlarına mutlaka yakından tanıdıklarının hüviyetini vermez amma, bahsettiği vak'alarla insanları bize, -ne bileyim ben nasıl- hakikatte olmuş şeyler ve görülmüş kimseler gibi anlatmasını bilir. (Karaosmanoğlu, 2005: 14)

Münire Hanım, hayalleri çok sever, ama anlatmak istediği gerçeklerdir. Gerçekleri anlatmaktan hoşlanmadığı için hayale sığınır. Gerçek hayatta da dertlerini anlatmayı sevmez. Romanın salt gerçeği anlatmaya uygun olmadığını düşünür. Okuyucu kadın kahramandan, yazan kadın karaktere geçiş yapmış ve Yakup Kadri, farklı bir kurgu denemiştir. Roman birinci tekil şahıs ağzından, Münire tarafından anlatılmıştır. Yakup Kadri'nin romanlarında, kendi hayatını anlatan ilk kadın karakter olduğu için kadının ailesine, aşka, erkeğe, diğer kadınlara, topluma bakış açısını yansıtması bakımından önemlidir. Erkek yazarın kadın anlatıcısı olarak Münire, kimi yerlerde erkeksi bir duruşa sahiptir. Yakup Kadri, tasvirlerde, olaylara bakışta, kadın bakışını yeterince verememiş hatta daha önceki romanlarındaki erkek bakış açısıyla yaptığı benzetmelerini, tespitlerini Münire'nin ağzından aktarmıştır.

“İlk Gönül Acıları” bölümünde; Münire Cemil Bey'i yedi yaşından beri sevdiğini, onu herkesten kıskandığını ve kendisini onun ailesine sevdirmeye çalıştığını aktarır:

Bayram günleri, ilk işim niçin soluk soluğa Cemil Bey'in annesiyle babasının ellerini öpmeğe koşmak olurdu? Hakkı Paşa beni dizine oturtup:
- Hele şu küçük yosmaya bakın! Hele hele şu küçük yosmaya..." diye okşar severken niçin o kadar iftihar duyar ve yan gözle, gizliden gizliye -sanki

onun da bu fikirde olup olmadığını anlamak istermişim gibi- Cemil Bey'i süzer dururdum? Ve hâlinde beni beğendiğini gösterir bir emareye rastlayınca ya dek niçin yürekçeğizim tıp tıp atardı? (Karaosmanoğlu, 2005:16)

Oysa yedi yaşındaki bir kız çocuğunun bu tip davranışlar göstermesi, cinsiyeti ya da bir erkeğe karşı duyulan sevgiden değil, sosyalleşme, fark edilme ve kendini ebeveynleri dışındaki insanlara da kabul ettirme çabalarından kaynaklanır.

Ergenlik dönemine girmesiyle birlikte Cemil Bey ile uzaktan uzağa bir ilişki yaşamaya başlarlar. Bir yemekli toplantı akşamı, Cemil Bey'in, kafes arkasındaki genç kızın bulunduğu yerin önünde şarkı söylemesiyle bu aşk herkesçe fark edilir. Bu olayın öğrenilmesine kadar çok yakın olan iki aile birbirlerinden uzaklaşır. Münire'nin ailesinin bu evliliği istememesinin en büyük sebebi, Cemil Bey'in kadınlara düşkünlüğüdür. Bu süreçte genç kızın babası, kızının konuyla ilgili görüşlerini almak yerine böyle bir evlilik durumunun olamayacağını Cemil'in babasına bildirir. Ancak iki genç; Cemil Bey'in gayretiyle mektuplaşırlar, mesire yerlerinde birbirlerini karşıdan da olsa görmeye devam ederler. Babanın mutlak otoritesinin hâkim olduğu bir aile yapısı görülür. Kararını, kızının çok üzüldüğünü görmesine rağmen uygular ve onu evin içinde göz hapsine alır. Yakup Kadri'nin romanlarında güçlü olan tek baba, Münire'ninkidir. Belki de bu yüzden geleneksek değerlere bağlı tek genç kız da Münire'dir. Babasının rızası dışında davranmak Münire'yi huzursuz eder. Oysa yaptıkları; nadiren mektuplaşmak, karşıdan birbirlerini görmektir. Genç kız okuduğu romanların da etkisiyle, en yakınındaki yabancı erkeğe yönelmiş, romantik duygularla onu yüceltmiş, hiç tanımadığı Cemil Bey'i ideal bir âşık konumuna yerleştirmiştir. Cemil Bey'in bohem hayatının sebebi olarak çevrenin ve kadınların ilgisi, genç adamın nezaketi olarak gören genç kız bunları olağan karşılar:

Sıdka, boynuna öylesine sınımsız sarılmıştı ki, ondan sıyrılıp kurtulmak için âdeta pençe pençeye bir güreşi göze almak lâzımgelirdi. Cemil Bey ise - hele bir kıza karşı- böyle sert ve kaba muamelelerde bulunabilecek çocuklardan değildi.

İşte, Cemil Bey'in, çocukluğunda Sıdka'dan başlayarak bütün gençliği boyunca yakasını türlü türlü kız ve kadınların pençesine kaptırıp gidişi ve adının uçarıya, çapkına, hovardaya çıkışı da fikrimce, bu huyunun, önüne geçilmez bir neticesi olsa gerektir. (Karaosmanoğlu, 2005: 21)

Çocukluktaki arkadaş seçiminde, ilk kez ferace giydiğinde, Beykoz'daki mesire yerinde kızını erkeklerden uzak tutmaya çalışırken ve boşanma kararı verilirken sahnede anne vardır. Annenin bu kadar silik, babanın bu kadar baskın olması Münire'nin de uyumlu, otoriteye boyun eğen biri olmasına sebep olmuştur. Hayatının hiçbir döneminde bağımsız, güçlü bir kadın olamamıştır. Boşanma, anne ve babasının vefatı, yeni bir hayat kurma zorunluluğu onun sığınmacı yapısını değiştirmez. Cemil Bey'i de sığınmak istediği bir erkek, bir türlü ulaşamadığı bir amaç olarak görür. Başka biriyle yeni bir ilişki kurmayı düşünmez. Hayatının, kendisinin kontrolünü, gelişimini dışarıda arar:

- Kısmet bu, elmasım. Kısmete karşı gelinmez, diye söylenirdi.

Bu sade, bu herkesin ağzında dolaşan söz, meğer ne derin, ne şaşmaz bir hakikatin ifadesiymiş! Bütün ömrüm boyunca ben, sanki hep bu hayat felsefesinin doğruluğunu ispata çalışmışımdır. Fakat o zamanlar, o yaşta, bunu boş ve saçma bir lâf telâkki etmekten kendimi alamazdım. Alamazdım da niçin yine her şeye boyun eğdim? (Karaosmanoğlu, 2005: 44)

Kocasının dış görünüşünü, hareketlerini ve giyinişini beğenmez. Düğün gecesinden evliliğinin bitişine kadar ondan iğrenir. Aralarındaki kültür farkı buna en büyük sebeptir. Kocasını doğru düzgün okuma yazma bilmeyen, tek derdi yiyip içmek olan, pısrık ve alaturkanın da ötesinde köylü zihniyetinde bir adamdır. Fransızca bilmediği gibi Münire'nin hayranlıkla okuduğu Fransız yazardan da habersizdir. Onun bu kadar cahil olması genç kadını çok sinirlendirse de sadece kocasının kitap okumaya çalıştığı zamanlarda ondan kaçarak tepki gösterir:

Çünkü bir müellif ile bir mütercim arasındaki farkı bilmezdi.

Meselâ her cümledeki sonundaki noktaları, her mükâleme başındaki iki noktayı ve bazı sualli konuşmaların sorgu işaretlerini metinde belli başlı birer kelime imiş gibi yüksek sesle belirtirdi: Nokta, iki nokta, noktalı çengel; derdi. (Karaosmanoğlu, 2005: 58)

O, kocasını, dış görünüşü itibariyle, kadınsı bulmakta, kayınvalidesine benzetmektedir. Annenin hâkim olduğu bir ev olan Nafi Molla Konağı'nda, kocası büyümeyen bir çocuk, bir kadına nasıl davranılacağını bilmeyen bir erkektir. Kayınpederi, Şeyhülislâm Efendi Hazretleri kendi tarafından harem bölümüne hemen hiç geçmediği gibi, harem bölümüne geçtiğinde de naif, kırılğan ve çekingen davranışlarıyla kadın gibidir. Tek otorite olan kayınvalidesi bu yüzden erkeğe daha

çok benzetilmiştir. Kadın ve erkek rollerinin cinsiyete ters biçimde düşünülmesi, Münire'nin aile yapısından kaynaklanan bir durumdur. Çünkü genç kadının ailesinde otoritenin tek sahibi babasıdır ve ev işleri ile ilgili kararlarda, seçimlerde bile muhakkak görüşü alınır. Baba figürünün yeni yaşayışında alıştığından daha silik olması, eşini algılayışını da etkilemiş, hatta kaynatasının bilgili biri olduğunu düşündüğünden ev içinde de daha baskın olmasını istemiştir. Daha düğün gecesinde Münire, eşinin romanlarında okuduğu gibi biri olmadığını fark eder. Ailesinin zorlamasıyla evlenen genç kız, onu hayvanî bulur:

Benim yanımda, Molla Bey neydi? Görgüsüz, terbiyesiz ve şımarık bir oğlan çocuğu. Her sabah, gözlerini açar açmaz, üstüne atıldığı kahvaltı tepsisini bir hamlede sömürüp yuttuktan sonra yağ ve reçele bulanmış olarak bana yaklaştığı vakit sabunlu elbeziyle suratını ve ellerini temizlediğim ve sırtına kaftanını geçirip oda kapısından dışarıya ittiğim bir oğlan çocuğu... (Karaosmanoğlu, 2005: 51)

Bütün bu özelliklerinden dolayı Münire ile kocası çatışmaya başlar. Her ne kadar bunu dile getirmese de kocasına olan soğuk davranışları, ondan kaçmaya çabalaması bu çatışmanın göstergesidir. Bu çatışmanın dışavurumu, sadece eşine ilgisiz davranışları ile kendisini gösterir. Onu benimsemez, hatta ondan kurtulmak ister. Öte yandan çatışma yaşadığı sadece kocası değil, Nafi Molla Konağı'nın tek hâkimi, görgüsüz, obur, bir mahalle kadınından farkı olmayan kayınvalidesidir. Konağa gelip gidenleri, kayınvalidesinin yakınlık kurduğu kişileri beğenmez. Baba evindeyken muhatap olmadığı satıcılar, getirdikleri dedikodular sebebiyle bu konağın hatırlı misafirleridir:

Kaynanam, kendi derecesindeki hanımefendilerle düşüp kalkmaktan pek hoşlanmazdı. En yakın ahbablarını ya bohçacı kadınlar veya kimin nesi oldukları belirsiz birtakım mahalle karıları arasından seçerdi. Bunları karşısına alıp saatlerce çene çaldırır, sözlerine sohbetlerine doymak bilmezdi. Kâh söyledikleri derin bir hikmetmiş gibi dikkat ve ehemmiyetle dinler; kâh tuhaf lâflarmış gibi kahkahalarla gülmekten kendini alamazdı. (Karaosmanoğlu, 2005: 62)

Hoşlanmamasına rağmen bu hayat tarzından kurtulmaya çalışmak için Cemil Bey ile görüşmeye başlamayı bekler:

Kendi başımdan geçenleri annemin babamın arzu ve iradesiyle olmuş şeyler telâkki ederek bunlara karşı gelmeyi günahların, küfürlerin en büyüğü sayıyordum. Romanlar ise bana, yoldan çıkan kadınların ergeç büyük bir hüsrana uğradıklarını gösteriyordu. Bu işde, imdadıma yetişse yetişse gene Cemil Bey yetişecekti. Zira o benim fenalığımı istemezdi. O beni mutlaka koruyacak ve tehlike anında beni mutlaka kurtarmasını bilecekti. (Karaosmanoğlu, 2005: 75)

Önceleri kocasının, kendisini hizmetçi bir kızla aldatmasına, bunun herkes tarafından bilinmesine tepki göstermez hatta sevinir. Cemil Bey ile görüşmeye başladıktan sonra kocasından ayrılmak için bunu koz olarak kullanmaya karar verir. Genç kadın bunu Cemil Bey ile birlikte olabilmek ve evliliğini bitirebilmek için bir fırsat olarak görür. Eşi tarafından hizmetçi bir kadın ile aldatılması, boşanma konusunda ailesinin desteğini almasına sebep olur. Başta annesi olmak üzere kızlarının ayrılığını desteklerler. Tüm yaşadıklarını sanki başka bir kızın hayatıymış gibi düşünüp yabancılaşır, acısını hafifletir:

- Ferhunde, biz yaktık evlâdımızın başını ateşe... Biz yaktık," diye söylendi. Bu sözler, o gün ilk defa olarak benim gözlerimi de yaşartmıştı. Sanki doğrudan doğruya kendimin değil de bir başka talihsiz kızın nasibine acıyor gibiydim. (Karaosmanoğlu, 2005:100)

Bu evliliğe sebep olan ailesi, vicdan azabından kurtulmak için Ada'da yaşayan ve babasının yaşam tarzını pek onaylamadığı halasının yanına gönderir. Halası bohem, eğlence hayatına düşkün bir kadındır. Cemil Bey ile görüşmek için onu cesaretlendirir, ikisinin görüşmelerini sağlar. Münire'nin hayatındaki en serbest dönem halasının yanında geçirdiği yazdır. Halası ile arasındaki yakınlık, ruhen ikisinin de acı çekmiş olmalarından kaynaklanır. Halası yeğenin de kendisi gibi acı çekmemesi için bu ilişkiyi destekler. Cemil Bey ile rahatça görüşebildiği, dertleşebildiği bu ortamdan tekrar baba evine dönmeyi istemez. Sıkı kuralların olduğu baba evini manastıra benzetir. Boşandıktan sonra daha da rahatlayacağını, genç kızlık dönemine döneceğini umarken Cemil Bey'in sürgün edilmesi ve babasının giderek rahatsızlanması, felç olması ve maddi sıkıntılar ile hayatı bir kez daha alt üst olur.

Halasının kızının ölümüyle iki konak arasında avare bir hayat sürer. Bu dönemde hayattan elini eteğini çeker, kendine bakmaz. Cemil Bey'in gidişiyile her şeyden ilgisini keser. Hatta babasının Feriye vakası sırasında üç gün kaybolmasıyla ilgili hiçbir duyguya yer vermez. Cemil Bey'i sürgün eden padişahın ölümü, evliliklerini engelleyen babasının ortadan kayboluşu, Cemil Bey'in dönebileceği ve evlenebilecekleri fikrini kuvvetlendirir. Boşanma kâğıdını alır almaz evlenme niyetini halasına açar. Cemil Bey'in evlendiğini öğrenince büyük bir hayalkırıklığına uğrar. Babasının vefatıyla daha da maddi sıkıntıya düşerler. Babasının makamını, itibarını yitirmesiyle kendilerinden uzaklaşır ve ölümünden sonra ise konağa gelip giden sadece halasıdır. Babasının kaybı ve savaşın da etkisiyle maddi anlamda epey zorluk çekerler.

Münire bu trajediyi yaşarken, aşk acısı çekmenin mümkün olmadığını söyler. Hayatın acımasız gerçekleriyle yüz yüze gelir ve hayatın merkezinde aşkın değil, geçim derdinin ve annesini hayatta tutma, onu kaybetmeme çabasının olduğu bir süreç yaşar. Romantik duygulardan, melankoliden uzaklaşan genç kadın, ailesini ayakta tutmaya çalışır. Onda oluşmaya başlayan bu realist bakış açısı, onu toplumsal eleştiriye yöneltir. Bu eleştirilerin sadece kılık kıyafet ve Boğaziçi eğlenceleriyle ilgili olması, onun değişimi tüm boyutları ile eleştirebilecek fikrî alt yapısının olmadığını gösterir.

Zaten, İstanbul öylesine değişmiş, öyle bambaşka bir yer olmuştu ki, annemle ben eski hâlimizde kalsaydık bile buna ayak uydurmaya imkân bulamayacaktık. Her şeyi herkesi yadırgayacaktık sanırım. Giyim kuşamlar bizim alıştığımız giyim kuşamlar değil, sözler sohbetler bizi bildiğimiz sözler sohbetler değildi. Beyleri, paşaları redingot denilen çift düğmeli, arkadan cepli setresiyle kapımızdaki ağalardan, uşaklardan ayırt etmek mümkün olmuyor; belli başlı hanımefendilerin kıyafeti ise gitgide Nafi Molla Konağı'ndaki gördüğüm kadınlarınkine benziyordu. (Karaosmanoğlu, 2005: 142)

Münire'nin II. Meşrutiyetten sonra başlayan redingot devriyle ilgili yorumlarıyla *Kiralık Konak* romanındaki anlatıcının yorumu aynıdır. Her ikisi de redingot devri yöneticilerini uşağa benzetir. Kadın karakterin, *Kiralık Konak*'ın anlatıcısı gibi konuşması; tezsiz bir roman olan *Hep O Şarkı*'nın geri planda kalan toplumsal boyutunun küçük bir yansımasıdır.

Münire, annesinin de ölümüyle halasının yanına taşınır, ama konağı kapatmaz. Konağı açık tutma çabası; ailesine, geçmişine, önceki yaşayış tarzına ve gençlik aşkına bağlılığının ve özleminin ifadesidir. Konağın yangınla harap olması, geçmişte kalan tüm güzelliklerin yitirilmesidir. Geçmiş ile bu günün somut bağlantısı yok olmuştur. Cemil Bey'in İstanbul'a dönüşünden sonra yaşadığı hayal-gerçek karmaşası, burada ilk kez kendini göstermeye başlar.

Münire, geçmişiyile yaşamaktan sıkıldığı ve ailesini, sevdiğini ve alışık olduğu her şeyi kaybetmenin, hiç kimseye hiçbir şeye bağlı olmamanın yarattığı boşluktan kurtulma isteğinin etkisiyle halasıyla Bektaşî ayinine katılır. Halası uzun yıllardır bu dergâha bağlı olduğundan Bektaşîlik hakkında kendisine bilgi verir. Ancak Münire burada da aradığı manevi havayı bulamaz.

Yıllar sonra Cemil Bey'i tekrar gördüğünde onu hayalindeki Cemil Bey ile karşılaştırır. Hatta ondaki bu büyük değişim ve hissettiği soğukluk, Cemil Bey ile geçmişinin gerçek olup olmadığını sorgulamasına yol açar. Münire, yıllardır çektiği acıların kendisini olgulaştırdığını ve geçmişinin en büyük, en acı tarafının da artık kendisine yabancı olduğunu fark eder. Cemil Bey'in şen şakrak, cesur tavırları, cazibeli görünüşü ve içinde bulunduğu durum Münire'de aşk değil, acıma hissi uyandırır. Geçmişiyile arasındaki son bağı da aslında çok önce koptuğunu fark eder. Gelecek içinse tek planı ölüme hazırlanmaktır.

Kadın başkarakterin anlatıcı olduğu tek roman olan *Hep O Şarkı*, büyük bir hayal kırıklığı ile biter. Münire'nin yaşadığı olaylar, aşk ve hayata bakışı ilk dönem Türk romanlarında yüceltilen romantik kadın karakterleri hatırlatır. Okudukları romanları gerçek yapmak için yaşayan Münire, yeterince acı yaşadığını düşündüğü yaşlılığında hayatını romana konu etmek ister. *Hep O Şarkı*, kadının edebiyata, yazarlığa bakışının sorgulandığı ve dolayısıyla romantik kadın karakterleri olan, gerçeği anlatmak iddiasında olan Türk romanlarını eleştiren ironik bir eserdir. Hayatı romanlardan öğrenmesi istenen kadınların, gerçekleri algılamakta zorlanacağı mesajı verilmeye çalışılır.

Münire'nin kendisine örnek aldığı Vecihi ve onun gıyabında, sadece aşk ve trajedi anlatan duygusal, merhamet uyandıran roman yapısı eleştirilir. Bu roman yapısını, böyle romanları çok seven bir kadını hem yazar hem kahraman olarak yaratmayı, roman anlayışını ve bu romanlardan hoşlananları eleştirmek için oluşturur. Freidman (2004: 142); merhamet duygusu uyandırmayı amaçlayan bu yapının tipik örneklerinde, herhangi bir kusuru olmadığı halde talihsizliklere uğrayan bir roman karakterinin çektiği ıztırapların hikâye edildiğini belirtir. Roman başkışisi, irade zayıflığından, saflığından ve kusurlu düşünce şeklinden dolayı acı çeker. Bu, natüralist romancıların tercih ettikleri bir yapı tipidir.

Bu maksatla dahi olsa Yakup Kadri'nin, kadının anlatıcı-başkarakter olduğu bir roman yazması, kadın gözüyle anlatımı denemesi olumlu bir gelişmedir.

Anlatıcı Tanzimat dönemi romancılarından Ahmet Mithat Efendi'deki anlatım tarzını akla getirir. Kimi yerlerde onun gibi kendi kendisiyle konuşur kimi yerlerde de kahraman anlatıcı olmanın avantajını kullanarak gelecekte olacaklarla ilgili bilgi verir ki bu, okuyucunun merak duygusunu başladığı anda bitirir:

“Hey acemi romancı; hikâyenin sonunda söyleyeceğin şeyleri gene başa aldın. Hele dur; şu cehennem dediğin Nafi Mollalar'ın konağında neler gördün, neler geçirdin onları anlatmağa başla bakalım...” (Karaosmanoğlu, 2005:45)

Genç kadının, romanın neyi, nasıl anlatması gerektiği konusundaki düşünceleri, realist-natüralist roman anlayışını uygulamaya çalışan Yakup Kadri ile zıttır. Roman yazma sürecinin hemen başında, kendi başından geçenleri anlatmak isteyen Münire'nin, yazdıkları ile yaşadıkları arasındaki farklılığı görünce romandaki gerçeklik kavramını sorgulaması, Yakup Kadri'nin karaktere müdahalesidir. Münire'ye göre roman her ne kadar gerçeği anlatmak için en uygun türse de gerçek olaylar, kişiler ve gözlemler olduğu gibi anlatıya giremez, değişime uğrar. Hatta edebî birikimin etkisinde klişeleşebilir. Yakup Kadri'nin eleştirdiği de klişeleşmedir:

Hatta, söze, hissî romanların bazılarında görüp beğendiğim üzere şunlara benzer birtakım cümlelerle başlamak hevesine düştüm:

Lâkin, en sonunda baktım ki, yazdıkça anlatmak istediğim mevzudan uzaklaşıyorum. Ben kelimelere hâkim olacağım yerde onlar beni alıp sürüklüyorlar. "Ilık bir yaz gecesi", "yıldızlar", "bülbül sesleri", "taflanların hışıltısı" vesaire vesaire. Bütün bunlar insanın gözü önüne neyi getiriyor? (Karaosmanoğlu, 2005: 13)

Münire geçmişiyle hesaplaşmak ister. Aslında istediği bunları romana dönüştürerek başkalarının da hesaplaşmasını sağlamaktır. Geçmiş ile bu gün arasında karşılaştırmalar yapmayı okuyucuya bırakmak ister. Bu yüzden de yaşadıklarını olduğu gibi aktarmak ister.

“Geçmişe geri döner, her şeye geri döner; fakat hiçbirinde asıl yaşamının gerçekliğini yakalayamaz. Münire, geçmişiyle hesaplaşan ilk kadın roman kişisidir.” (İleri, 1999:31)

Münire, kendi hayatını etkileyen dinamikleri o dönemdeki aile yapısını, yaşanan toplumsal değişimleri de göz önüne sermek ister.

4.2.1.2 Norm Karakter Durumundaki Kadınlar ve Eğitim Durumları

Norm karakter, anlatıda üstlendiği işlevler bakımından şu şekilde gruplandırılabilir: bilgi verici norm karakter, zorlayıcı-yasaklayıcı norm karakter, aldaticı-huzur bozucu norm karakter, öğütleyici norm karakter. İncelenen romanlarda sadece aldaticı-huzur bozucu ve öğütleyici norm karakterler görülmektedir; diğer gruplara rastlanmamaktadır.

Nur Baba'daki Ziba Hanım, *Sodom ve Gomore*'deki Madam Jimson aldaticı-huzur bozucu norm karakterlerdir.

Ziba Hanım orta yaşlı, eğlenceye düşkün, hafif meşrep bir kadındır. Nigar Hanım'ın halasıdır. Nigar Hanım'ın babası gelenekçi, kendi hâlinde yaşayan biri olduğundan kardeşi Ziba Hanım ile pek görüşmez. Ailesi tarafından pek seilmeyen ve onaylanmayan Ziba Hanım, yeğeniyle her fırsatta görüşür. İstanbul'un tanınmış ve köklü bir ailesindedir. Eğitim durumundan hiç bahsedilmez. Ancak piyano çalabilmesi, güzel ve makamına uygun şarkı söyleyebilmesi, dönemin diğer üst sınıf kızları gibi özel dersler aldığı düşünür. Babası; eğlence ve sanatsever bir devlet görevlisidir. Safa Efendi, Boğaz'daki yalısında fasıllar düzenler; bazen yalısından, Boğaz'da sandal sefasındaki kadınlı erkekli grupları Paris'ten aldığı dürbünle izler.

Böyle bir ortamda yetişen Ziba Hanım, musikiye küçük yaşlarda ilgi duyar. Abdülaziz devrinin bitmesiyle son bulan Boğaz eğlenceleri, Ziba Hanım için yeni bir meşgale yaratır. Piyanona çalmayı da öğrenen genç kız, söylediği şarkılarla musikiye ilgisini devam ettirir. Onu dinlemek için yalının kıyısına yığılan erkekler onun başlıca eğlencesi olur. Bir süre sonra Ziba Hanım, bu eğlencelere bizzat katılır ve onlardan bir daha da kopamaz. Hakkında söylenenler dedikodu değil âdeti bir efsane hâlini alır. Kendisi de bu söylentilerin masal olması için bizzat çabalar; her bir ayrıntıyı, olayı abartır, şaşaalı ve merak uyandıran yaşamını daha da gizemli hâle getirir. Gençliğini, güzelliğini, ailesinin şerefini, namusunu ve servetini bu yolda harcar. Çamlıca'daki köşkte büyük ve kalabalık sofralara ev sahipliği yapar. Ziba Hanım'ın bu hâlinin aksine erkek kardeşi Sacit Bey, çocukluğundan beri annesinin yanından ayrılmaz, o yalıdaki eğlencelere kayıtsız kalmayı tercih eder, Kanlıca'daki yalıda kızı Nigar'ın eğitimiyle meşgul olur, sakın sakın yaşar. Erkek çocuğunun babayı, kız çocuğunun-anneyi model alması gerekirken, tam tersi olmuştur. Ziba Hanım, erkeksi özelliklerini (otorite ve güç tutkusu, maceraperestlik, bağımsızlık, kurallara uyan değil kural yapıcı olma ve kendini sürekli merkezde tutma gibi...) gerek Nigar ile gerekse diğer kişilerle ilişkilerinde gösterir. Eğlence çevrelerince sevilen, aranılan bir kadın olması ona, dergâhta itibar kazandırırken, kendi ailesinden dışlanmasına yol açar:

Yalı sahibinin genç kızı, ela gözlü Ziba, pederinin müsamerelerini bir başka şekilde devam ettirmenin ve geçen sandalları oya çekmenin yolunu buldu. Sesi, gözleri kadar güzeldi; parmakları tebessüme kadar sehhar ve hünerli idi. Akşam yemeklerinden sonra piyanonun başına oturunca, şehnişinin büyük pencerelerinden karşı sahillere kadar latif bir musikinin aksi çarpıyor, koya yine küme küme sandallar birikiyordu; şu farkla ki, bu seferki sandallar artık safa efendiyi dürbünün kullanmak zevkinden mahrum ediyor, çünkü her mehtapta da, karanlıkta da simsiyah duran ve yalnız sigaralarının ucu parlayan renksiz ve manasız bir erkek yığımından başka bir şey getirmiyordu. Filvaki bu renksiz erkek yığımının manası, anındaki odada, elleri piyanoda, gözleri koyda dolaşan genç Ziba için pek büyük ve pek açıktı. O kadar ki günün birinde bu dalgalı yığın onu yalının pencerelerinden büyüdü bir girdap gibi kendine doğru çekti ve genç Ziba bundan sonra hep burada kaldı.

Ta kavaklardan Marmara'ya kadar uzanan denizin sahilden sahile çarpan dalgaları otuz sene, İstanbul halkına hep bu hadiseyi ve bu hadiseyi takip edenleri hikâye etti. Gece gündüz Ziba Hanımın ismin haykırdı, öyle ki otuz sen zarfında İstanbul da bu ismi öğrenmemiş otuz kişi kalmadı. (Karaosmanoğlu, 2005: 42)

Ziba Hanım, sadece köşkte eğlenceler düzenlemekle yetinmez. O dönemde İstanbul'da bulunan tekkelerin de müdavimleri arasındadır. Bu dönemdeki tekkeler tasavvufun yanı sıra kadınlı erkekli eğlencelerin de merkezi durumundadır. Ziba Hanım da daha çok tekkenin kalabalık eğlence âlemleriyle ilgilenmektedir ve tasavvufa meyli olmadığı hâlde, yaptığı yardımlarla mürşitlerin de gözbebeği olmuştur. Ziba Hanım için tekke, efsanesini devam ettireceği, egosunu tatmin edeceği ve güzelliği, parasıyla insanların ilgi ve merakını cezbedeceği, saygı göreceği yeni bir mekân ve topluluktur. İşte bu dönemde Nur Baba ile tanışır ve daha ilk günden maddi ve manevi olarak ona bağlanır. Ancak bu, Nigar'daki her şeyi feda edebilecek kadar güçlü bir aşktan ziyade, herkesin elde etmek istediği bir adamı kendisine bağlı kılmak için gösterilen bir bağlılıktır:

Fakat hiçbir mürşitin yanı başı Ziba Hanımefendiye Nur Baba'nınki kadar yüksek, rahat ve haz verici gelmemiştir. Öyle ki ilk geceden, âdeti bütün mevcudiyeti kamaştı ve muhabbetin nihayetine doğru birden bire, rabbani bir ilhama mazhar olmuş gibi iki dii üstünde yükseldi. Nuri babaya teveccüh etti, ellerini bir münacatta gibi semaya kaldırdı ve çılgın bir sesle:

— Sen Nursun! Nur-ı ilahisin. Nur Baba, Nur, Nur! diyerek haykırdı ve sesinden daha hayret verici, daha çılgın bir hareketle parmaklarından yüzüklerini, kulaklarından küpelerini sıyırdı. İnce bir zincirle boynuna asılı duran altın saat ile altın örgülü para kesini kopardı ve bunları avuç dolusu mürşidin kucağına attı.

— Bu andan itibaren canım da, malım gibi, şu makama feda olsun! Dedi, eğildi, derin bir hürmet ile niyaz etti. (Karaosmanoğlu, 2005: 43)

Böylece Ziba Hanım'ın on yıllık tutkulu tekke macerası başlar. Olay örgüsünün başında Ziba Hanım, hayatını zevk ve eğlence âlemleriyle geçirmiş, elli yaşlarında; ama hâlâ bir genç kız gibi davranan bir bayandır. Nur Baba ile aralarında duygusal bir ilişki vardır. Nur Baba'nın karakterini, genç kadınlara olan zaafını çok iyi bilir. Bu nedendir ki dergâha yeğeni Nigar Hanım'ı getirmek istemez. Nur Baba'yı yeğeninden kıskanır.

Tekke içinde yaptığı yardımlar nedeniyle saygı kazanmış, dergâhın sadece zevk, sefa âlemleriyle ilgilenmesine rağmen hem Nur Baba'nın hem de Celile Bacı'nın gücendirmekten korktukları bir muhibbe hâline gelmiştir. Bu ilgide Nur Baba'nın kadınlara zaafının yanı sıra Ziba Hanım'ın zengin ve nüfuzlu biri olmasının

payı büyüktür. Çevresindekiler genellikle kendisi gibi zevk ve sefaya düşkün kimselerdir. İstanbul'da bu özellikleriyle ün yapmışlardır. Ziba Hanım, çevresini de tekkeye getirir. Nur Baba ile Ziba Hanım'ın aşkı, dergâhın eski müdavimlerince Bektaşî geleneklerine uygun olmadığı gerekçesiyle ayıplanır. Dergâha gelenler sadece Ziba Hanım ve çevresindekilerdir. Bu kalabalık ve dergâhta yapılan eğlenceler, Celile Bacı'nın da hoşuna gitmez. Ancak Nur Baba, dergâhın selameti için diyerek eşini rahatlatmaya çalışır.

Ziba Hanım, Nur Baba'nın evli olmasına, dergâhtakilerin ayıplamasına rağmen Celile Bacı'nın gözü önünde âşıkane hareketlerini sürdürür. Bu aşk, o güne kadar kadınlara karşı ihtiras ve iştaktan ibaret duygular besleyen Nur Baba'yı aşk ve muhabbet ehli yapar. Ziba Hanım, tecrübesi, bilgisi ve aşkıyla yeni bir Nur Baba yaratır. Yarattığı sevgilisinin sadece kendisini görmesini, duymasını, arzulamasını ister:

Ziba Hanımefendi'nin aşkı onu bir deniz gibi kaplamıştı; gözleri yalnız onun rengi, kulakları, yalnız onun sesile doluydu; bu solgun benizli genç müşid ancak geçkin muhibbesinin uzattığı son can-ı muhabbetedir ki hayatın bütün bir hülasasını içti ve isminin manası gibi cinsinin manasını belagatini de ondan aldı; muhabbetin sırlarını ondan öğrendi; bu gün herhangi bir kadını lal eden bakışlarının o dayanılmaz sihrini de onun gözlerinde öğrendi. Paranın verdiği hazları onun kesesinde anladı.

Nur Baba, Ziba Hanımefendi'ye tesadüf etmezden önce ne idi? Bir külçe ihtiras, bir küme iştihâ... Safa Efendi'nin kızı ele gözlü Ziba, bu işlenmemiş cevheri kendi göğsünün ateşinde eritti; süzdü, ondan tıraşide ve mutena bir put, bir aşk ve ihtiras putu yaptı. Bunun içindir ki, elli senenin yüküyle ağırlaşan ve hayatını muhabbete feda etmiş her ihtiyar kadın gibi artık başkalarının sevişmelerini temaşada lezzet ve telli bulması lazım gelen Ziba Hanımefendi, hala Nur Baba'yı kıskanmakta devam ediyor. Her ihtimale karşı, bu son şaheserini ölünceye kadar kendine saklamak istiyor. (Karaosmanoğlu, 2005: 45)

Böyle geçen on yılın sonunda, elli yaşına gelen Ziba Hanım gözden düşmeye başlar. Nur Baba'yı kıskanır, yaşlılık dönemine girmiş olmasına rağmen ondan uzaklaşamaz. Tutku ve kaybetme korkusu nedeniyle tatlı sert atışmalar, tartışmalar çıkarır. Roman, Ziba Hanım ile Nur Baba arasındaki bu sebeple çıkmış bir tartışmayla başlar. Nur Baba Ziba Hanım'dan yeğeni Nigar Hanım'ı tekkeye

getirmesini ister. Nur Baba'nın niyetini bilen Ziba Hanım, yeğenini getirmediği gibi kendisi de dergâh ziyaretlerini azaltır.

“Bir Zahir Nasıl İrşat Edilir?” adlı bölümde Ziba Hanım ile Nur Baba Nigar Hanım'ın tekkeye gelmek istediği, ancak Ziba Hanım tarafından engellendiği konusunda tartıştıktan sonra Ziba Hanım, sinirli bir şekilde yeğeninin evine gider. Bu bölümde, Ziba Hanım'ın, ithamların kaynağı olarak gördüğü Nasip Hanım ve diğerleri hakkında söyledikleri, o dönemin gençlerine ve gençlerin tekkelere bakış açısına yönelik bir eleştiridir:

-Evet, Nasip Hanım'ın başı altından... Zaten bu çılgın kadın Bektaşiliği bir çocuk eğlencesine çevirdi; yalnız çocuk eğlencesi olsa iyi... O, dergâhları âdeta birer ravdevu mahalli sanıyor. Kabahatin büyüğü bende; zaten bütün hatalarımın cezası yine bana döner, dolaşır yine benim başıma gelir. Yalnız bu Nasip için söylemiyorum, daha neleri var. Hepsini insan zannettim de bir koca mürşidin postu etrafına topladım; heyhat, mürşid postu nerede, bunlar nerede? İlk geceden şarkı söylemeğe, köçekler gibi oyun oynamağa başladılar. İki kadeh fazla ince de akılları başlarından gidiyor. Hele mürşid bir kere gözlerine baktı mı, artık zapdebilirsen et! Hâlbuki bizim bildiğimiz Mürşidin nazarı irşat eder ifsad etmez. Dem alınır, fakat göbek atmak, kalkıp şakır şakır oynamak için değil... Dem dergâhların mihenk taşıdır. Bunların hepsi bir yana, bari her yaptıkları, her görüp işittikleri yerinde kalsa. Hayır; bu akşam dergâha mı gidildi? Kimler gitti? Ne oldu? Bunlar muhakkak her taraftan işitilecek, bilinecek; ağızdan ağza gezecek, dolaşacak, yalnız bu hâl başlı başına tarikatın esasına, ruhuna aykırıdır; niçin Bektaşi sırrı demişler? Çünkü muhiplerden zahirlere hiçbir şey belli olmayacak; erkân esrar içinde kalacak... Zaten tarikatın bütün manası bunda saklı değil mi? Bektaşiliği kolay zannediyorlar; ben ki yirmi senedir mürşidlerin önünde diz çöküyorum, boyun eğiyorum; şimdi, bana sorsan ki, Bektaşilik nedir, vallahi cevap vermekten aciz kalırım. Bu, ruhu tasfiye eden, bu insandaki cevheri eleyen, süzen bir şey... O kadar ulvi o kadar derin... O kadar...

Ziba Hanımefendinin sesi gittikçe mahzun, yumuşak ve tesirli bir ahenkle doluyordu.

- Şimdiki Hanımlar dergâhları sadece bir muaşaka yeri zannediyorlar; muaşaka... Bari bunun ne demek olduğunu bilseler. Yalnız Rauf Bey ile Nasip Hanım'ı sevişirken görmek insana muhabbetten, aşktan tiksinti veriyor; Allah vermesin, tıpkı hayvanlar gibi... Gücenme amma, bu nesil, sizin nesliniz doğrusu her şey gibi muhabbetten de bihaber... Onu da beceremiyor, ağzına yüzüne bulaştırıyor. (Karaosmanoğlu, 2005: 50)

Ziba Hanım, kendinden genç olan kadınları tekkelerdeki davranışlarından ve aşkı yaşamayı bilmemelerinden ötürü eleştirir. Hatta Nasip Hanım ile sevgilisinin laubali hareketlerinin iğrenç ve hayvani olduğunu savunur. Kendisi Nur Baba ile muaşakasını sessiz, sedasız ve muhabbet ile sürdürmekteyken, bu gençlerin böyle

fütursuzca hareketlerini yadırgar. Buradaki diğer bir dikkat çekici olan nokta da Ziba Hanım'ın, evli olan Nasip Hanım'ın kocasını alenen aldatmasından, bunun yanlışlığından bahsetmemesidir. Bu bakış açısı Ziba Hanımın ve tekke çevresinde bulunanların evlilik dışı ilişkileri hoş gördüğünün kanıtıdır. Ayrıca bu, eleştirilerin samimi bir ahlak anlayışından değil, Nasip Hanım'a olan öfkesinden kaynaklandığının da göstergesidir; çünkü eleştirdiği birçok şeyi kendisi de yapmaktadır.

Nigar Hanım'ın olan bitenden haberi yoktur. Halası, huzur bozucu fonksiyonuyla ortaya çıkar. Bu konuşmadan hemen sonra Nigar'ın, halası gibi olmak ve mürşitlerin bulunduğu içkili bir yemeğe gitmek istemesi bunun göstergesidir. Genç kadının hayatında çelişkiler, çatışmalar dönemi böylece başlar.

Ancak kendisine rakip olarak yeğenin gösterilmesi, Nur Baba'nın bu konudaki ısrarcı tavrı, onda gözde konumunu kaybetme korkusu yaratmış, kıskançlık suçlaması, kendine güvenmesi ve güç gösterisinde bulunması için teşvik edici olmuştur. Ziba Hanım, rekabetten korkmadığını göstermek için Nigar'ı tekkeye götürür. Nigar'a da tekke ortamıyla ilgili olumsuz düşüncelerini açıklar. Nigar'ın kendi seçimini kendisinin yapmasını ister. Çünkü dergâha ve Baba'ya karşı olumsuz tavır göstereceğinden emindir. Nigar'ın böyle bir seçim yapmak zorunda kalışı, halasından kaynaklanır. Bu bakımdan da halası huzur bozucu bir karakterdir. Nigar'a cesaret veren bir örnek olur.

Ziba Hanım, her zaman gösterişli ve güçlü görünmek ister. Etrafındakilerin onun aciz ve kiskan olduğunu düşünmesini asla istemez. Bu sebeptendir ki yeğeni Nigar Hanım'ı köşke davet edip Nur Baba'yla baş başa görüştürerek herkese gözden düşmüş, kiskanç bir muhibbe olmadığını, aksine kendine güvenen, her zamanki gibi güçlü bir kişi olduğunu kanıtlamaya çalışır. Bu güç gösterisi için; yıllardır mal, namus ve itibarından fedakârlıkla yaşadığı aşkı feda etmeye hazırdır. Çok kıskandığı hâlde, Nigar'ın Nur Baba'ya dem vermeyi kabul etmesine gösterişli bir şekilde sevinir. Sürekli kendi duyguları ve kendi planlarıyla meşgul olduğu için etrafındakilerle kendisiyle ilintili oldukları kadar ilgilenir. Nigar, çocukluğundan beri

hayran olduğu halasına güvenip gitmeyi kabul eder. Böylece halasınca kandırılır, istemeden halasının gösterisinin bir parçası olur. Halası, Nur Baba'nın Nigar'a ilgisinin sebebini bilmesine rağmen, onu bu konuda hiç uyarmadığı gibi teşvik de eder. Duygusuz, soğuk bulduğu Nigar'ın hayatının kontrolünü kaybedecek kadar âşık olabileceğini, bu aşk uğruna her şeyi feda edebileceğini tahmin edememiştir.

Ziba Hanım; kıskançlık, güç gösterisi, rakibini aşağılayarak kendisini üstün gösterme çabasıyla genç kadına çeşitli ithamlarda bulunmuş, bunun neticesinde de Nigar Hanım'ın kadınlık gururunun kırılmasına ve Nigar Hanım'ın kendisinden beklenmeyecek seviyede şuh, serbest ve âşıkane davranmasına yol açmıştır. Bu değişim, planında olmayan bir sonuçtur. Nigar Hanım'daki değişimi soğuk ve ilgisiz tavırlarla karşılamakla birlikte, Nigar Hanım'ın mürşit oluşuna rehberlik yapar. Nigar Hanım'ın tekkeye yaptığı ilk ziyarete birlikte gitmeleri, bunun göstergesidir. Çevreye karşı yaşananları umursamayan, aksine destekleyen, güçlü ve mağrur, yeğenine sahip çıkan kadın rolünü devam ettirir.

Ziba Hanım, akıllıca tavırları ve kendini adamaması bakımından norm-karakterdir. Tekkeye bağlı mürşitlerden biri ve Nur Baba'nın aşkını kazanmış bir kadın olmasına rağmen kendini bu durumun zararlarından korumuş, yıkıma uğramamıştır. Oysa Nigar Hanım, gururunu, ailesini, saygınlığını, çevresini, parasını, yaşam standardını kaybetmiş bir kadın olarak karşımıza çıkar. Ziba Hanım, Nigar'ın olumlu ve olumsuz taraflarını ortaya çıkaran bir karakterdir. Ziba Hanım, Nigar'ın özendiği gibi eğlenceli, hareketli ve aşkla dolu bir hayat yaşamasına rağmen güçlü, iradeli, gerektiğinde kendini korumayı ve ortamdan uzaklaşmayı bilen akıllı bir kadındır.

Diğer bir aldatıcı-huzur bozucu karakter ise *Sodom ve Gomore*'deki Madam Jimson'dır. Madam Jimson, zengin, güzel, monden çevrelerce sevilen, eğlenceye, gösterişe düşkün ve evli olduğu hâlde kocasını aldatan, flörtler yaşayan bir levantendir. Her hareketi, her duruşu karşı cinse bir davet, ilgi toplama vasıtası ve hemcinslerine bir meydan okumadır. Romandaki bütün karakterler ve zaman zaman anlatıcının da hayran olduğu genç İngiliz subayıyla bir ilişki yaşarlar. Jackson

Read'in bu tip üst tabaka kadınlar arasında popüler olmasında büyük etkisi vardır. Leyla'nın Jackson Read ile flörtünü destekler gibi görünse de aslında içten içe Leyla'ya karşı kin besler. Bu kin, artık beraber olmasa da İngiliz zabitan kendisinden başka bir kadını daha fazla benimsemesi ve bu kişinin Osmanlı olmasından, dolayısıyla kadınlık gururunun zedelenmesinden kaynaklanır. Anlatıcı da onun daha sonra kötülük yapacağını, kötü karakterinin ipuçlarını, romanın başındaki sahnelerde yer alan benzetmelerle hissettirir. Aşağıdaki alıntıda, kadının dudaklarındaki kırmızılık, kana benzetilerek avını yemekte olan veya yeni yemiş bir hayvan imajı oluşturulmaya çalışılır. Bu imaj roman boyunca devam eder:

“Kadın, bir genç kız şımarıklığı ile Leyla'nın koluna sokuluyor, çenesini omzuna dayıyor ve o kanlı dudaklarının arasından o beyaz, iri ve sıcak dişleriyle gülüyordu.” (Karaosmanoğlu, 2006: 20)

Oğuzertem, *Sodom ve Gomore*'de ahlakın beden üzerinden tanımlandığını, kadınların hayvanlaştırıldığını, cinsleştirildiğini, mahluklaştırıldığını belirtir; ardından Yakup Kadri'nin bu tavrının yalnızca bu romanla sınırlı olmadığını, diğer dönemleri konu alan romanlarında da aynı anlayışı takip ettiğini vurgular; bunun sonucunda Yakup Kadri, kadınlar üzerinden yanlış bir ahlak anlayışını ortaya koyar:

Görüldüğü gibi roman, bedensel olan ile ahlaksız olanı özellikle kadınlar aracılığıyla doğrudan bağdaştırmaya çalışmaktadır. Böyle bir zihinsel çerçevede, ahlaksızlığın bedende değil, düşünce, duygu ve edimde ortaya çıktığı hiç anlaşılammış olmalıdır. Ahlak alanını hayvansal, bedensel, cinsel olanda konumlamaya çalışan yazar, asıl ahlak alanını, yani insanın duygu ve değer ufkunu, bu ufkun kendi mantığını, iç bütünlüğünü bütünüyle ıskalamış görünmektedir. Bu zihniyete göre, insanların bedenlere sahip olması sanki başlı başına bir sorundur. Sanki insan yaşamındaki anlamlılığı zihinler değil, bedenler yönetmekte, bütün anlam ufku, uzuvların davranışlarında başlayıp bitmektedir (Oğuzertem, 2006-2007: 100-101)

Leyla, İngiliz hayranlığı sebebiyle Madam Jimson'un bazı hareketlerini beğenirse de onunla arkadaşlık eder. Madam Jimson, monden âlemlerle bağlantısını sağlar, Jackson Read ile ilişkilerini herkese gösterebilecekleri bir ortam hazırlar. Madam Jimson, evlilik dışı ilişkileri, eşinin hastalığını ve ölüm döşeginde oluşunu önemsememesi, davetlerdeki hareketleri ile olumsuz bir tiptir. Evinde verdiği davet sırasında, eşinin ölümü bile keyfini kaçırmamış ve eğlenmeye devam etmiştir.

Kocasına karşı bile bu kadar duyarsız, saygısız olan kadın, Leyla ile İngiliz amiralin ilişkisini destekler gibi görünse de Leyla'yı hem amiralin sevgisini kazandığı hem de monden çevrede kendine güçlü bir rakip olarak gördüğü için kıskanır. Leyla'nın sinir krizi geçirmesine neden olan davete kimsenin gelmemesini sağlayan odur:

“Başta Madam Jimson olmak üzere hep kadınlardan meydana gelmiş bir kliğin sabah akşam Leyla'yı karikatürize etmekten, Leyla'nın aleyhinde fıkralar anlatmaktan veyahut bazı kötü iftiralar uydurup ortaya sürmekten başka işleri yoktu.” (Karaosmanoğlu, 2006:27)

Madam Jimson, İngiliz bir soyadı taşımasına ve İstanbul sosyetesinde iyi bir konuma sahip olmasına karşılık işgal kuvvetlerinden olan kumandanların eşleri ve Amerikalı turistler tarafından beğenilmez, küçük görülür. Jackson Read de onun şuh, edepsiz, şaşkın hatta yarı fahişe olduğunu düşünür. Ancak o, bunları hiç önemsemez, ona yakınlık göstermeye devam eder. Hatta Türk kadınlarını, özellikle Leyla'yı kötüler. Türk kadınlarının görüntüden ibaret olduğunu, kültürlü ve eğitilmiş bir erkeği mutlu edecek düşünsel ve duygusal özelliklerden mahrum olduğunu düşünür. Kendisinin ondan üstün olduğunu söyler. Jackson Read'in Leyla'dan uzaklaşp Sultan ile yakınlaşmasından sonra Leyla'nın monden çevreden dışlanması için komplot kurar:

Bende bulamadığımı şeyi bir Türk kızında mı bulacaksınız? Sanır mısınız ki bir Türk kadınında bendeki kadar sevmek kabiliyeti olsun! Zavallı Gerald! Görünüşte bizden hiç farkı olmayan bu kadınların gerçekte nasıl bir esir ruhu taşıdığını bilir misiniz? Bunlar bir takım cansız bebeklerdir ki yalnız hoş görünmesini bilirler. Ara sıra tat değiştirmek için okşanıp öpülmeye layıktırlar. Fakat ciddi, derin münasebetler bahis konusu olunca hatıra en son gelecek olan “desenchantee”lerdir (düş kırıklıklarıdır). (Karaosmanoğlu, 2006:-127)

Bu yenilmiş ve işgale uğramış şehirde önce bir İngiliz zabiti olmak, sonra da sizin güzelliğinize sahip bulunmak o kadar dayanılmaz iki cazibedir ki bunun tesirinden kaçınmak oldukça güçtür. Hele Leyla gibi snob, gösterişçi bir kız için sizin dostluğunuz hayallerin üstünde bir monden itibar kaynağıdır. Onun sizde aradığı ve bulduğu şey işte bundan ibarettir. (Karaosmanoğlu, 2006:128)

Eşinin ölümünden sonra pasaport başvurusunda aslen bir Türk olduğunu öğrenince büyük bir şok yaşar. Türklük; o dönemde, o çevrede utanılacak bir özelliktir. Bu gerçeği herkesten saklar.

Bir erkeğe bağlanmaktansa birçok erkeğin beğenisini kazanmayı, birçok erkekle flört etmeyi tercih eder. Şuh tavırları ile herkesi cezbetmeye çalışır. Bulunduğu topluluğun ilgi odağı olmak ister. İsteklerini gerçekleştirmek için kadınlığını kullanmaktan çekinmez. Monden çevrenin ilgi odağı olabilmek, herkesi kendine hayran bırakmak için Major Will ve daha birçok erkekle flört eder. Başlangıçta oldukça seçici olan madam Jimson, ikinci sınıf subaylarla gezmeye, eğlenmeye başlar. Beklediği ilgiyi bulamayan, sıkılan kadın muhit değişikliği yapar.

Gerçekten, işte Leyla'nın en kuvvetli düşmanı Madam Jimson artık Jackson Read'den büsbütün ümidini kesip İtilaf ordusunun başka saflarında teselli aramaya gitmiştir. Beyoğlu Levanten aleminin bu muhteşem meyvesi şimdi kah İtalyanca şarkılar söyleyen, kah Fransız zekasının havailikleriyle beslenen sofraların süsü olmaya başlamıştı. (Karaosmanoğlu, 1999: 143)

Madam birçok yerde yukarıda görüldüğü gibi meyveye benzetilmiştir. Yumuşak huylu, her daim işveli ve ciddiyetsiz tavrı nedeniyle olgun bir meyve olarak düşünülmüştür. Meyve zahmetsiz, uğraş gerektirmeyen kolay bir yiyecektir. Madam Jimson'ı elde etmek için hiçbir erkeğin uğraş vermesine gerek yoktur, o her daim flörte hazır ve davetkârdır.

Madam Jimson, Leyla dışındaki hiçbir karakterle çatışma yaşamaz. Leyla ile mücadelesi ise sinsidir. Leyla topluma aykırı davranış tarzı nedeniyle cezalandırılmış, yalnız bırakılmış, şaşkın haldeki bir kadın haline gelerek cezalandırılmıştır. Oysa Leyla'ya göre toplumsal ahlaka daha aykırı bir karakter olan Madam Jimson'ın cezası ise Türk -aşağıladığı bir millet- kökenli olduğunu öğrenmektir. Madam, Leyla'yı mondeniteye uyum göstermesi için teşvik edip Jackson Read ile ilişkilerini destekler gibi görünse de bir taraftan hakkında asılsız iddialarda bulunarak ona karşı cephe oluşmasını sağlar. Bu bakımdan huzur bozucu-aldatıcı bir norm karakterdir.

4.2.1.3. Kadın Kart-karakterler ve Eğitim Durumları

Kart-karakter, anlatıda tek bir özelliği ile ön plana çıkan, tek boyutlu olarak yaratılmış karakterdir. Anlatıda bazı özelliklerin ya da bazı davranışların ön plana

çıkartılması görevini üstlenirler, görevleri bittiğinde anlatıda bir daha yer almazlar. Okuyucunun dikkati bu özelliğe veya davranışa çekildiğinde amaç gerçekleşmiş olur. Başkarakterin karmaşık yapısının anlaşılmasını, romandaki sosyal ilişkilerin kurulmasını sağlarlar. Harvey, kart-karakterin, gelişmeye müsait olduğu hâlde tek, yoğun bir özelliği basit olarak somutlaştırdığını ve oluş hâlinde olan başkarakterin anlaşılabilirliğini arttırdığını, okuyucuda karmaşık başkarakter anlamak için çaba sarf ederken hayatın bilinen yönleriyle karşılaşmaktan kaynaklanan bir huzur yarattığını belirtmektedir (2004: 178). Bu bakımdan daha sonraki kısımda bahsedilecek olan fon karakter ile benzerlik gösterir. Kart-karakter olarak adlandırılan bu karakterler, tip olarak da düşünülebilir.

Yazar romanlarında birçok kart-karaktere yer vermiştir. Romanlardaki kart-karakterleri aşağıdaki şekilde sıralanabilir:

1. Anne:
 - 1.1 Pasif Anne
 - 1.2 Yanlış Batılılaşmış Anne
 - 1.3 Otoriter Anne
 - 1.4 Güçlü Anne
 - 1.5 Şefkatli Anne
2. Hala
 - 2.1 Hafif Meşrep Hala
 - 2.2 Otoriter Hala
3. İhanet Eden Kadın
4. Muhafazakâr Kadınlar
5. Aracı Kadın
6. Cesur ve Mücadeleci Kadın
7. Sadık Kadın
8. Yabancı Kadınlar
 - 8.1 Düşmüş Yabancı Kadınlar
 - 8.2 Yurtdışındaki Yabancı Kadınlar
 - 8.3 Sapkın Yabancı Kadın
 - 8.4 Mağdur Yabancı Kadın

9. Sportmen ve Meslek Sahibi Kadın
10. Şehirlileşmeye Çalışan Kadınlar
11. Cahil ve Varlıklı Kadın
12. Monden Kadınlar
13. Genç Kızlar
 - 14.1 Köylü Genç Kız
 - 14.2 Modern Genç Kız
 - 14.3 Monden Genç Kız
 - 14.4 Girişken Genç Kız

Bu bölümde kart-karakterler, diğer karakterlere ve olay örgüsüne etkileri bakımından olumlu ve olumsuz olmak üzere ikiye ayrılıp incelenmiştir. Kart-karakterlerin birçoğu, başka yazarların romanlarında da yer alan, birçok araştırmacı tarafından nitelikleri tespit edilmiştir. Yakup Kadri'nin bu karakterleri kullanırken getirdiği yenilik; onlara bilinen özelliklerinin dışında yeni, değişik özellikler katmak ve diğer yazarlara göre onları daha farklı bir bakış açısıyla vermesidir. Bu karakterlerde iyi veya kötü bir özellik ön plana çıkarılarak davranışlar somutlaştırılmıştır. İdealize edilen kişilerin olduğu anlatılarda kişiler arasında iyi-kötü ayrımının olacağı muhakkaktır(Çağın, 2000 :6); bu yolla iyiler idealize edilen, kötüler ise eleştirilen davranışları sergilerler. Tablo 2'de romanlarda kart-karakter konumunda olan kadınların hangi kart-karakter çeşidine dâhil oldukları ve olumluluk-olumsuzluk durumuna göre dağılımları verilmiştir. Olumlu-olumsuz ayrımı yapılırken anlatıcının karakterlere bakış açısı esas alınmıştır. Tablo incelendiğinde kart karakterlerin 28'inin olumsuz, 14'ü olumlu olduğu görülür. Bu tablo, yazarın karamsar hayat anlayışının karakterizasyonda ön plana çıktığını ortaya koyar.

Roman	Karakter	Kart-karakter Çeşidi	Olumlu Kart-karakter	Olumsuz kart-karakter
Kiralık Konak	Sekine Hanım	Pasif Anne		X

	Madam Kronski	Dadı		X
	Selma Hanım	Otoriter Hala		X
	Belkıs Hanım	Aldatan Kadın		X
	Nuriye ve Neyyire Hanımlar	Monden kadınlar		X
	Necibe Hanım	Hafif Meşrep Hala		X
Nur Baba	Celile Bacı	Muhafazakâr Kadın		X
	Nasib Hanım	Aldatan Kadın		X
	Alhotoz Afife Hanım	Aracı Kadın		
Hüküm Gecesi	Samiye	Aşık Genç kız		X
	Ahmet Kerim'in Annesi	Şefkatli Anne	X	
	Despina	DüşmüşYabancı Kadın		X
	Şerife Hanım	Aracı Kadın	X	
Sodom ve Gomore	Madam Jimson	Yabancı kadın		X
Sodom ve Gomore	Nermin	Monden Kadın		X
	Nuriye Hanım	Monden Kadın		X
	Miss Fany Moore	Sapkın Kadın		X
	Makpule	Monden Kadın		X

	Hanım			
Yaban	Zeynep Kadın	Otoriter Anne		X
	Emine	Köylü Genç Kız		X
	Emeti Kadın	Güçlü Anne	X	
	Cennet	Aldatan Kadın		X
Ankara	Evsahibinin Annesi	Muhafazakâr kadın		X
	Cemile	Şehirlileşmeye Çalışan Kadın		X
	Halime Gelin	Muhafazakâr Kadın	X	
	Yıldız Hanım	Modern Genç Kız	X	
Bir Sürgün	Yabancı Genç Kız		X
Panorama I	Neşide Hanım	Yanlış Batılılaşmış Anne		X
	Sevim	Monden Genç Kız		X
	Seniye Hanım	Güçlü Anne	X	
	Neriman Hanım	Monden Kadın		X
	Nebile	Cesur ve Mücadeleci Kadın	X	
	Emeti Nine	Cesur ve Mücadeleci kadın	X	
	Nefise	Köylü Genç Kız	X	
Panorama II	Hemşire Gertrude	Mağdur Yabancı Kadın	X	
	Hamiyet	Girişken Genç Kız	X	
	Kevser	Sadık Kadın		X

Hep O Şarkı	Münire'nin Kaynanası	Cahil ve Varlıklı Kadın		X
	Zeyrekli Fatma Hanım	Aracı Kadın	X	
	Cenan	Dadı	X	
	Münire'nin Halası	Hafif Meşrep Hala	X	
TOPLAM	42 Kadın Karakter	14 kart karakter	14 olumlu	28 olumsuz

4.2.1.3.1 Olumsuz Kart-Karakter:

Kart karakter; başkarakter destekler, olay örgüsünün gelişimine yardımcı olur, karakterler arası ilişki kurar ve karmaşık kişilik yapısı içinde fark edilmesi güç davranışları somutlaştırır.

Yakup Kadri, *Ankara* ve *Hep O Şarkı* romanları dışındaki anlatılarını olumsuz başkarakterler üzerine kurguladığından, bu olumsuz yapı içerisinde yer alan birçok kart-karakterler de olumsuzdur. Yakup Kadri'nin ferdiyetçi ve karamsar sanat anlayışının izleri burada da kendini gösterir. Şüphesiz ülke çapında yaşanan krizler, yenik bir ülkenin sanatçısı olmak gibi sosyal sebepler ve kadının modernleşmesi konusunda muhafazakâr bir tavır sergilemesi, kart-karakterlerinin olumsuz olmasında etkilidir. Pasif anne, yanlış batılılaşmış anne, hala kart-karakterleri, ihanet eden kadınlar, muhafazakâr kadınlar, aracı kadınlar, yabancı kadınlar, şehirlileşmeye çalışan kadınlar, monden kadınlar, monden genç kızlar, köylü genç kızlar, düşmüş kadınlar, muhafazakâr kadınlar, sapkın kadınlar ve cahil-varlıklı kadınlar roman dünyası içinde olumsuz olarak görülür.

Anne kart-karakteri; *Kıralık Konak*'ta Seniha'nın annesi Sekine Hanım, *Yaban*'da Mehmet Ali'nin annesi Zeynep Kadın ve Ahmet Celâl'in hizmetine bakan

Emeti Kadın, *Hüküm Gecesi*'nde Ahmet Cemil'in annesi, *Hep O Şarkı*'da Münire'nin annesi, *Panorama*'da Neşide Hanım olarak ortaya çıkar. Olumsuz olan anne kart-kart karakterler ise *Kıralık Konak*'taki Sekine Hanım, *Panorama*'daki Neşide Hanım, *Yaban*'daki Zeynep Kadın'dır. Olumsuz annelerin özellikleri yanlış batılılaşmış veya aşırı otoriter veya güçsüz, silik kadınlar olmalarıdır.

Kıralık Konak'taki Sekine Hanım, evlenmeden önce annesi Nefise Hanım ve babası Naim Efendi'nin mutlak otoritesi altında yetişmiş, hiçbir şeyin sorumluluğunu üstlenmemiş bir kadındır. Kendi düşüncesi olmadığı gibi düşüncesini savunacak cesareti, gücü yoktur. Annesinin ölümüne kadar konaktaki hâkimiyet babasında ve dolayısıyla geleneksel yaşam biçimindedir. Annesinin ölümünden sonra babasının da kendi kabuğuna çekilmesiyle ortaya çıkan değişim sürecinde pasif konumunu devam ettirir. Eşi ve çocuklarının baskın duruma geçmesiyle, ev içinde babası Naim Efendi ile ilgilenen, konak yaşamına ve geleneksel yaşam tarzına tepki göstermeyen tek kişi olarak görülür. Hiçbir şeye tepki göstermeyen, itiraz etmeyen bir kadın olan Sekine Hanım ne babasının ne de eşi Servet Bey ve çocuklarının yaşam tarzını benimser. Sekine Hanım arada kalmış bir karakterdir. Durumunu, düşüncelerini, ailenin yaşadığı değişimi ve çocuklarının durumunu sorgulamak yerine her şeyi eşinin kontrolüne bırakmayı tercih etmiştir.

Naim Efendi'nin haremî Nefise Hanımefendi'nin bu nizamı eski usul ile töreler arasında muhafaza ve idare etmek için dışarıda bir ihtiyar uşaktan, içeride geçkin bir kalfadan başka icraî [yapma, yerine getirme] vasıtası olmadığı halde, evin her şeyi yine yolunda giderdi; zira, her yeni gelen hizmetçiye birkaç gün içinde istediği terbiyeyi vermek, bu kadına has fevkaladeliklerdendi.... O öldükten sonra yerine kızı Sekine Hanım geçti; fakat Sekine Hanım hiçbir cihetten annesine benzemiyordu. Tıpkı babası gibi, çekingen, içinden titiz, iradesiz, tembel bir kadındı; hususiyle kocasının nüfuzuna ve çocuklarının arzularına son derece uyardı. (Karaosmanoğlu, 2003:13)

Sekine Hanım, karakter özellikleri bakımından babasına benzer. Babası, konağın idaresine karışmaz; Sekine Hanım da evin hanımı olmasına rağmen bu tip işleri kocası Servet Bey'e bırakmıştır. Evin dekorasyonu, eşyaların seçimi ve ev düzeni Servet Bey tarafından Avrupaî tarzda yapılır.

Sekine Hanım'ın bu pasif tavrı sadece ev işlerinde değil, çocukların yetiştirilmesinde de görülür. Çocuklarının uygunsuz davranışları ile karşılaştığında onları uyarmak, onlarla konuşmak yerine onları eşi Servet Bey'e şikâyet eder. Çocukların terbiyesini de küçük yaşlardan itibaren Lehli dadiya bırakmıştır. Anlatı boyunca çocukları ile iletişimi olmayan bir anne görüntüsü çizer. Anne-kız arasında geçen hiçbir diyalog yoktur. Kültürel farklılık, ana-kız arasındaki bütün ilişkiyi bitirmiştir.

Sekine Hanım, Naim Efendi ile Servet Bey'in arasında kalmış zayıf karakterli, iradesiz ve güçsüz bir kadındır. Ne kocasının ne de çocuklarının züppe, hırçın, yıkıcı tavırlarıyla mücadele edebilecek yapıdadır. Sekine Hanım, Naim Efendi'nin-İstanbulun neslinin- yetiştirdiği kadın tipidir. Anlatı boyunca Naim Efendi ve Servet Bey ile çocuklar arasında bir tercihte bulunmak durumunda kalmış, ailesine olan bağlılığı sebebiyle eşini ve çocuklarını seçmiş ve konakta babasını yalnız bırakarak apartmana taşınmıştır. Bu, batılı tarzdaki hayat anlayışının, geleneksel yaşam tarzına karşı kazandığı bir zaferdir. Romanın sonunda Naim Efendi'nin yalnız ve hasta bir yaşlı olmasında pasif ve güçsüz tavırları sebebiyle pay sahibidir.

Başka bir olumsuz anne kart-karakteri ise *Yaban*'daki Mehmet Ali'nin annesi Zeynep Kadın'dır.

Zeynep Kadın, köy kültürüne ait olması, aile reisliği yapması ve toprakla uğraşması gibi sebeplerden dolayı sert mizaçlı bir kadındır, erkeksi bir tavrı vardır. Çocuklarına ve torunlarına karşı duygusuz, şefkat göstermeyen ve sadece ailesinin geçimini sağlamayı düşünen, alıştığı hayat tarzının devamını isteyen bir kadındır. Onun için para değil, paranın kazanılış şekli önemlidir. Ahmet Celal'e sattığı peyniri, yoğurdu ev halkının yemesi, Zeynep Kadını rahatsız eder; bu durum, onun alışkanlıklarına ne kadar bağlı ve bunları uygularken ne kadar acımasız ve şefkatsiz olduğunu gösterir. Ahmet Celal'den iki katı para almasına rağmen, ürünlerini pazarda satmayı tercih eder:

Mehmet Ali'nin anası, evde yaptığı bütün iyi şeyleri, yemez, içmez, hiç kimseye tattırmaz, alır kasabaya götürür. Ben geldiğim günden beri gerçi,

bunların bir miktarını evde alıkoyabiliyoruz. Ben yağı olsun, yoğurdu olsun, peyniri veya sucuğu olsun, kasabadaki fiyatının iki mislini verip almağa muvaffak olabiliyorum. Bu suretle de kadın gene memnun görünmüyor. Mırıldanıyor. Çünkü onca, paranın bereketlisi, pazarda kazanılandır. Onun için, çok zaman hiç kimseye haber vermeden, sabahleyin, şafakla beraber sıvışır. (Karaosmanoğlu, 1996 :48)

Zeynep Kadının güçlü, sağlam ve cesur görüntüsü roman boyunca devam eder. Ancak bu görüntü övülen, tasvip edilen bir karakter özelliği değildir. Zeynep Kadın, insani özelliklerini kaybetmiş bir varlık olarak görülür:

On iki yıldır, dul olan ve bütün ailenin tek başı, bu katı, sert ve mütevekkil insanda, tabî güçlerden bir şey gizlenmiş gibi duruyor. Kırk yaşında mıdır? Ellisinde midir? Bilinmez. Eli ayağı, bir ağacın henüz topraktan sökülmüş kökleri gibidir ve bilirim ki, vücudu, bir meşe kütüğü kadar sağlamdır.

Onun, çok kere, küçük boz eşeğin taşıyamadığı en ağır yükleri alından bir ter akmadan dimdik taşıdığını görmüş ve tarlada, saatlerce, belini doğrultmaksızın çalıştığına şahit olmuşumdur. Zeynep Kadın, bir gün, bir komşu kavgasında, paylaşılmayan bir kocaman dibek taşını, huşunetle teperek bir hamlede yere devirmişti. (Karaosmanoğlu, 1996: 53)

Zeynep Kadın için önemli olan tarladaki ürünün toplanmasıdır. Yurdun işgal altında olmasının ve savunmak için oğlunun askere alınmasının tek anlamı işlerin aksamasıdır. Onun bu dar bakış açısı Zeynep kadını, duyarsız ve duygusuz bir köylü kadın kart-karaktere dönüştürür.

“Zeynep Kadın atıldı:

-Öyle ama, şimdi tam iş zamanı. Hep öyle yaparlar. Bebelerimizi tam iş zamanında alırlar.” (Karaosmanoğlu, 1996: 72)

Bu köy ağası, Mehmet Ali'nin tâ babası zamanından ekip biçtikleri bir tarlanın kendisine ait olduğunu iddia ediyor. Zeynep Kadın, geçen gece hüngür hüngür ağlayarak bana davayı anlattı: Oğlu askere gittiği gün bile gözünden bir damla yaş akmayan bu kadın, şimdi bir toprak parçası elinden gidecek diye ağlıyor. (Karaosmanoğlu, 1996: 79)

O, malına mülküne düşkün bir kadındır. Düşmanlar köye gelip köyü ve köylüyü yağmaladıklarında onlara tepki göstermesinin tek sebebi uzun zaman biriktirdiklerini yitirmiş olmasıdır. Evini, parasını kaybettikten sonra yaşamının önemsiz olduğunu düşünür:

Yalnız Zeynep Kadın ağlamadı. Bir Orta Anadolu kıraçlığını andıran çehresi her zamankinden daha sert, daha yalçındı ve sesi bir dişi kurdun ulumasına benziyordu:

- Evimi yaktınız. Harman yerindeki buğdayımı yaktınız. Bütün paramı, altınlarımı aldınız. Gelinlik kızlarımın boyunlarındaki Mahmudiyelere kadar

neyimiz varsa çaldınız. Şimdi de gelmişsiniz; şu altımdaki yatağı yorganı almağa çalışıyorsunuz. Donguzlar, donguzlar...

Fakat Zeynep Kadın bir nevi cezbe halinde idi.

- Mal gittikten, yiyecek, içecek kalmadıktan sonra canın ne hükmü olur? Şimdi de namusumuza, ırzımıza el uzatmaya başladınız. (Kızlarına ve gelinlerine dönerek) Ne susuyorsunuz? Söyleyin be! (Karaosmanoğlu, 1996: 208)

Gururlu ve paraya düşkün yapısı, bu ilk aşamadan sonra başına gelecekleri tahmin etmesine engel olur. Meydana toplanan köylülerin tamamı korkudan susmuşken sadece Zeynep Kadının konuşması cesur olduğunun ve ölüm korkusu olmadığını göstergesidir. Ailesine, çevresine ve millî mücadeleye karşı hırçın, umursamaz olması nedeniyle olumsuz bir anne kart-karakteridir.

Son olumsuz anne karakteri ise *Panorama*'daki yanlış batılılaşmış anne Neşide Hanım'dır. Doğma büyüme İstanbullu olan Neşide Hanım, kocasının işi sebebiyle Ankara'ya yerleşir. İstanbul'daki hayat tarzını, Ankara'da da devam ettirebileceğini düşünmüş ancak Ankara'daki ilk evleri sinir krizi geçirmesine neden olmuştur. Lüks bir hayata alışık olan Neşide Hanım, Yenişehir'deki büyük eve geçince çay partilerine, oyunlu toplantılara devam eder. Romanda baba-kızın diyaloglarına yer verilmesine karşın ana-kız arasında geçen herhangi bir diyalog yoktur. Neşide Hanım, kızının tecavüz olayından sonra da ilgisiz bir anne olarak görülür. Sevim'in kendini toparlaması için çıktıkları Avrupa seyahati sırasında da ilgisiz, gezip eğlenmekten başka bir düşüncesi olmayan bir anne özelliği sergiler. Görgüsüzce ve şımarık tavırları ile hem kızını hem de kendilerine eşlik eden kocasının adamı olan Ragıp Bey'i utandırır:

Hafif meşrep Naşide Hanım ortamda da kendini gösterir

Hele Naşide Hanım'ın iki yanına sallana sallana bir yere girip çıkışları, bir otel holünde, bir salonda ya da bir lokantada yüksek sesle konuşmaları, kahkahalarla gülüşleri, garsonlara adeta reverans yaparcasına birtakım uzun ve merasimle selamlar verişleri, ya da bir çayhanede, "Aman çocuklar, burası çok sıcak!..." deyip şapkasını çıkararak bir çıkın gibi elinde tutuşları Ragıp Bey'i her defasında yerin dibine geçiriyordu. Ragıp Bey, içinden: "Ne garip şey;" diyordu. "Bu kadıncağz eskiden beri biraz taşkın ve delişmendi ama, bu kadar da gülünç ve patavatsız değildi. Anlaşılan Avrupa'ya bu ilk çıkış, ona bir nevi sarhoşluk verdi. (Karaosmanoğlu, 2006: 377)

Romanlarda hala kart-karakter de olumsuz olarak kurgulanmıştır. *Kiralık Konak* ve *Hep O Şarkı* romanlarında hafif meşrep halalar yeğenlerinin uygunsuz

isteklerini gerçekleştirmelerine yardımcı olurlar, aracılık edip onlara serbest bir hareket alanı sağlarlar. Norm Karakter olarak incelenen Ziba Hanım da *Nur Baba* romanında felakete sürüklenen Nigar'ın halasıdır ve tekke ile tanışmasını o sağlamıştır. Buradan yola çıkarak Yakup Kadri'nin hala ile ilgili olumsuz bir imajı işlediği söylenebilir.

Kiralık Konak'ta Seniha'nın halası olan Necibe Hanım ve *Hep O Şarkı*'da Münire'nin halası, hayat tarzları bakımından büyük benzerlikler göstermektedir. İkisi de yetişkin, eğlenceye düşkün, etraflarında genç insanları görmekten, onlarla birlikte onlar gibi hareket etmekten hoşlanan kişilerdir:

Şehre nadiren iner, akraba ve taallukatıyla hiç görüşmez ve karşıdan bütün zevkini tek başına kalmakta bulan bir hanım gibi görünür. Halbuki hayatı, için için gayet karışık ve gayet gürültülüdür; merhum zevci gibi delikanlılara, taze kadınlara, içkiye ve saza, yaşla hiç sönmeyen bir düşkünlüğü vardır. yaz ve kış, gece ve gündüz eğlencesiz geçen zamanı nadirdir. Ya kendisi günlerce gider ya ona günlerce gelinir.

Boş zamanlarında ise birtakım izdivaç işleriyle, muaşaka entrikalarıyla meşguldür. (Karaosmanoğlu, 2003: 47)

Onu, şimdi kimseler tanımıyor. Halbuki, bir vakitler Kanlıca denince akla yalnız Şâhinde halam gelirdi. Genç yaşında iki küçük kızıyla dul kalmış bu kadın, bilmem neden, Boğaziçi'nin bir füsunlu cazibe merkeziydi. Her yaz mevsimi, karşılıklı iki sahil boyunca hep onun adı dolaşır; belli başlı bütün yalılarda hep ondan bahsedilirdi.... Evet, Şâhinde halam, babamın zıttına pek ehli dil bir kadındı. Saza söze, cemiyetli hayata pek düşküdü amma, bu düşkünlüğü herhangi bir taşkınlığa vardırmamıştır. Ömrümün sonuna kadar vakarı, şerefi ve itibarıyla yaşamasını bilmiştir. Gerçi, babamın kız kardeşine karşı aldığı vaziyet yüzünden evleninceye kadar, onu pek seyrek görmüşümdür. Fakat, her görüşümde, ondan bir şey almış, onu, farkına varmaksızın tenkit etmişimdir. Hâlâ gülüşlerim onun gülüşleri, bakışlarım onun bakışları, yürüyüşlerim onun yürüyüşleri, kalkıp oturuşlarım onun kalkıp oturuşlarıdır. (Karaosmanoğlu, 2005: 37)

Şuh tavırları ve gösterişli kıyafetleri ile genç kızlarla yarışır. Yaşlandıklarını kabul etmek istemeyen bu dul bayanların olaylara ve karakterlere en büyük etkisi yeğenlerini flörte ve bohem bir yaşama teşvik etmeleri, bunları yapabilecekleri bir ortamı onlara sunmalarındır. Münire'nin halası Şâhinde Hanım, Bektaşî dergahına bağlı olması ve yeğenini de tekkeye götürmesi bakımından *Nur Baba*'daki Ziba Hala'ya benzer. Şâhinde Hanım, Münire'yi genç yaşta kaybettiği kızının yerine koyarak ona sahip çıkar. Bu özelliği bakımından olumludur.

Hafif meşrep hala kadar olmasa da otoriter hala tipi de olumsuz kurgulanmıştır. *Kiralık Konak* romanında Naim Efendi'nin kardeşi, Sekine Hanım'ın halası olan Selma Hanım, sert, acımasız eleştirileri ve Naim Efendi'ye hakarete varan saygısız davranışları ile göze çarpar. Yeğeni Sekine Hanım veya Seniha ile ilgili rahatsızlıklarını, ithamlarını, bunun sonucunda oluşan kızgınlığını bu iki kadına değil, konakta kimsenin dikkate almadığı, hiçbir otoritesi kalmamış olan Naim Efendi'ye yöneltir:

Haber haber üstüne gönderdim. Bir cevap vermezsiniz. Yanınızda sözümün o kadar mı hükmü kalmadı, bilmem ki... Ayol, rezaletiniz ayyuka çıktı. İstanbul çalkalanıyor, sizin vazifeniz değil... Ne yapmalı? Ne demeli? Sizi ikaz için... Söyleyiniz. Tâ boğazınıza kadar çamur içine batmışsınız, neredeyse boğulacaksınız. Size haber veriyorum, haykırıyorum. Başınızı döndürüp bu kadın da ne diyor diye bir kere bakmıyorsunuz bile. Günün birinde şıppadak gözünüz açılacak amma, iş işten geçmiş olacak. (Karaosmanoğlu, 2003: 121)

“Yine nerede o? Nereye kaçtı? Nereye gitti? Kiminle? Söyle bakayım!”
 “Neye kızarıyorsun? Cevap versene. Kızın nerede?” diye sordu. “Bari akşama dönecek mi? onu da bilmiyorsunuz. Maşallah ne ana, ne baba... Ne büyükbaba!...”

Sonra yavaş yavaş, tane tane, küçük bir çocuğa nasihat veren bir insan sesiyle, kaç aydan beri Seniha'ya dair işittiği şeyleri hikâye etmeye başladı. (Karaosmanoğlu, 2003:122)

Selma Hanım'ın bu yargılayıcı ve sert tavrı, Naim Efendi'yi hoş karşılamadığı davranışları ve torunu Seniha'yı savunmaya itmiş, yalnız bırakmıştır. Aralarında kardeş ilişkisinden sert bir anne-çocuk ilişkisine benzeyen bir ilişki oluşmuş, bu nedenle de gururundan ödün vermek istemeyen Naim Efendi, kardeşi Selma Hanım'ın yanına yerleşmektense konakta yalnız ölmeyi tercih etmiştir.

Aldatan kadın, olumsuz kart-karakterlerden birisidir. *Kiralık Konak* romanında Belkıs Hanım, *Nur Baba* romanındaki Nasip Hanım, *Yaban* romanındaki Cennet, kocalarına ihanet eden karakterlerdir.

Kiralık Konak'taki Belkıs Hanım, gösterişe, lükse düşkün genç bir kadındır. Bu isteklerini karşılayabilecek zengin ve yaşlı bir mebusla evlenmiştir. Diğer aldatan kahraman Nasip Hanım da varlıklı ama yaşlı bir adamla evli genç bir hanımdır.

Belkıs Hanım, Seniha ve arkadaşlarından oluşan bir grubun gözü önünde, önce Faik Bey'e sonra Seniha'nın kardeşi Cemil Bey'e kur yapar. Cemil Bey ile yakınlaşırlar:

Belkıs Hanım da, endamı pek mütenasip kadınlardandı. Fakat Seniha'nın yanında adeta kısa ve tıknaz görünüyordu. Hareketleri ahenksiz, yürüyüşü ağırdı. Ve şimdi, o da yanındaki genç kızlar gibi yürürken Cemil'e asılıyordu; Cemil ise bir eliyle onu belinden tutuyordu. (Karaosmanoğlu, 2003: 52)

Cemil, bir kolu genç kadının beline sarılmış, diğer kolu ayaklarına dolanmış bir haldeydi; ikide bir başını arka tarafından Belkıs Hanım'ın ensesine doğru uzatıyor ve oraya üst üste hafif hafif öpücükler konduruyordu; her öpücük arasında:

“İşte böyle, işte böyle... Hakkı, baksana! Sana öğreteyim diye yapıyorum, vallahi senin için! Yoksa hiç fena bir niyetle değil!” diyor ve gülüyordu. (Karaosmanoğlu, 2003: 53)

Genç kadının, arkadaş çevresinin içinde bu tavırları gösterebilmesi, hem çevrenin hem de kendisinin bu durumu normal karşıladıklarını ve yozlaşmış bir ahlakî anlayışa sahip olduklarını gösterir. Ayrıca Seniha, Belkıs Hanım'ın yaşayış tarzına özenir, onun şanslı bir kadın olduğunu düşünür. Belkıs Hanım'ın Avrupa'ya gidişi onda kıskançlık uyandırır ve Avrupa'ya kaçış planı yapmasını sağlayan tetikleyici etkenlerden biri olur:

Nasip Hanım, dolgun vücutlu ve şehvetli bir kadındır. Nasip Hanım, *Nur Baba* romanında dergâhtaki ahlaki çöküşü göstermek için kullanılan bir objedir,. Nur Baba'ya hayrandır ancak onu ulaşılmaz gördüğü için Rauf Bey'e yönelir. Ziba Hanım'dan, Nur Baba ile birlikte olduğu için nefret eder. Bu nedenle Nigar Hanım'ı da halasına karşı kışkırtır.

- A, doğru söylüyorum, kardeş! Benim içim ne ise, dışım da odur! Hiç riyadan, yalandan, gizli kapaklı işlerden hazetmem. Halan gibi...

- Aman ondan bahsetme...

- Bilakis, asıl ondan bahsedelim. Zira görüyorum ki henüz halanın ne mal olduğundan haberin yok. Öğren de, bari bundan sonra buna göre hareket et! Dünya bunun kadar hile v yalanla yaşayan bir kadın daha görmedim. O yalan için yalan söyler, hile için hile yapar. Dikkat et, her şeyi bir gösteriştir. Bu gün, seni buraya çağırışı. Baba ile bir odada yalnız bırakışı... Bütün bunlar, herkese karşı muhakkar yüksek civanmert görünmek için... Bu gün bu işler arasında bana da yapacağını yaptı. Güya Rauf bu akşam burada bulunacaktı, beni çağırırken öyle dedi; şimdi “Haber gönderdim de gelmedi” diyor. Vallahi yalan! Ne haber gönderen, ne de gelmem diyen var. Bunu mahsus beni muazzep etmek için böyle yaptı. Bilir ki kocamdan uzak geçirdiğim zamanları Rauf'a

hasretmek benim için şiddetli bir ihtiyaçtır. Allah iyilik versin, bir fena huyu daha vardır; ister ki bütün dünya hep kendisi, hep Ziba Hanımefendi ile meşgul olsun... O da mümkün mü ya! Yüzü bir çürük şeftaliye dönmüş... Bunu kendi de hissetmiyor değil... Onun içindir ki, daima gençlere karşı cehennemi bir kin ve hasetle yanar... Hele seni, Nigar; hele seni hiç çekemiyor. (Karaosmanoğlu, 2005a: 66)

Nasip Hanım, Nur Baba'nın mürşit olduğu Bektaşî tekkesine bağlıdır. Sevgilisi ile buradaki ayinler sırasında görüşür. Mürşidin ve diğer müritlerin buna tepkisiz kalmaları tekkenin ahlak anlayışını göstermesi bakımından önemlidir. Bu durumun yadırganmaması, aldatmanın normal karşılanması, bu tip davranışların fazla olmasından kaynaklanıyor olabilir. Nasip Hanım, Nigar'ı tekkeye yönlendirmeye çalışan bir kadındır. Nur Baba'ya Nigar'ın tekkeye katılmak istediğinden bahsederek Nur Baba ile Ziba Hanım arasındaki ayinler ve Nur Baba ile ilgili söyledikleriyle Nigar'ı düşünsel olarak ortama hazırlar.

Evli olmasına rağmen, herkesten habersizce geldiği dergâhta Rauf Bey ile kurduğu evli bir kadına yakışmayacak derecedeki samimiyeti roman boyunca vurgulanmış, bu yolla da yozlaşma, ahlaki düşüklük göz önüne serilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Nigar Hanım'ın dergâha gelmek konusundaki endişelerini gideren, onu cesaretlendirenlerden biri de Nasip Hanım'dır. Meşrutiyet dönemi romanlarında da yer alan bu kart-karakter, maddi bakımdan rahat ancak mutluluğu ve aşkı evi dışında arayan, aldatan, ahlaki yönden yozlaşmış kadın tipine örnektir.

O, Nigar Hanım'ı, tekkeye ve Nur Baba'ya karşı yönlendirir. Tekke ve Nur Baba hakkında yaptığı özendirici, merak uyandırıcı tasvirlerle Nigar Hanım'ı bu çevreye hazırlar:

Vakıa son zamanlarda, bu eşikten yeni geçmiş olan Nasip Hanım isminde bir genç kadın ona hayran gözlerle bu mahfele dair bir hayli tafsilat verdi idi; fakat bütün o tafsilat Nigar Hanım' daki merakı şiddetlendirmekten başka bir şeye yaramadı. Zira Hacı Bektaş ocağını, sevgili Rauf bey ile birleşmek için en müsait bir yer telakki eden Nasip Hanım, ona tekkeleri kendi tasavvur ve tahmininden büsbütün başka bir tarzda anlatmıştı. Onun tarifine tamamıyla itimat etmek lazım gelseydi, Bektaşî ayinlerini adeta bir Neron'un, bir Petrone'nin, Trimalkiyo'nun safahat âlemlerine benzetmek icap edecekti. (Karaosmanoğlu, 2005a, 67)

Aldatan kadın kart-karakteri olan *Yaban*'daki Cennet, diğer ihanet edenlerden farklı özellikler gösterir. Kocasını Süleyman, köylü tarafından saf olarak görülen, kimsesiz bir adamdır. Cennet, kocasını Süleyman'ın kendisine duyduğu bağlılığı bildiğinden onu ezer. Kocasının gözü önünde bir süre asker kaçağı sevgilisini evinde saklar. Hatta başka bir erkekle kaçmasından sonra kendisini aramaya gelen kocasının dayak yemesine müsaade eder. Bu özellikleri bakımından Cennet histerik bir kadın olarak nitelenebilir. Ögüt, edebiyattaki histerik kadınlarla ilgili yazısında şu tespitlerde bulunmuştur:

Cinsellikte tek bir arzuları vardır: merkez noktası olmak. Ama bu kimi kez cinsel engellemeyle birleşmiş sahte ve aşırı bir cinsellik gösterisidir; hem kışkırtıcı, hem soğuk! Bunlarla birlikte cinsel ilişkileri, üçgen bir nitelik gösterir. Ki özellikle Fransız edebiyatında üçlü aşka, yaygın olarak kullanılır.

Fransız edebiyatını iyi bilen Yakup Kadri, Cennet karakteri ve diğer erkekler arasında üçgen ilişkiler kurmuştur. Cennet bu üçlü ilişkiden merkez noktası olma durumundan zor vazgeçmiştir.

Evliliğinde mutlu olmayan, kocasını yetersiz, güçsüz bulan Emine işveli, güçlü, hareketli ve cesur bir kadındır. Ahmet Celal, diğer köylü kadınları hareketsiz, donuk oluşları bakımından eleştirir:

Ahmet Celâl, kadınları bir yandan “namert”, “kancık” gibi alçaltıcı ifadelerle tanımlayarak bir anlamda onlara olan güvensizliğini vurgularken diğer yandan da “yabani kedi” ve “zehirli yılan” gibi ifadelerle korkutucu yönlerine işaret etmektedir. Burada kadınları tanımlamak için kullanılan “hayvan” benzetmeleri, *Yaban*'da kullanılan diğer benzetmelere uyum gösterirken, *Bir Sürgün* ve *Hüküm Gecesi*'nde kadınları tanımlayan ifadelerle de benzerlik taşır (Serdar, 2006-2007: 151).

Kaplan da *Yaban*'da Ahmet Celâl'in köy kadını hakkındaki olumsuz yargılarına değinir:

Ona göre köy kadınında bir ruh ve beden güzelliği bulmak mümkün değildir. Ahmet Celâl'in bu düşünceleri –Emine'yle olan gönül ilişkisine rağmen- köyde ve köylüde, kısaca içinde bulunduğu çevredeki her şeyde çirkinlik, basitlik görmeye yatkın psikolojisine bağlanabilir. Ancak şehirli gözünde “köy kadını” imajı pek farklı değildir. Nitekim benzer ifadeye Köy Hekimi'nde de rastlanır (Kaplan, 1997: 115)

Ahmet Celâl'in köylülere olan yabancılığı, erkek bakış açısıyla birleşince köylü kadınları daha da olumsuz algılamasını sağlamıştır; bu açında kadınlar onun zihninde hem köylü hem kadın olmanın yüklediği olumsuz imajlarla yer alırlar. Göktaş, *Yaban* romanında Ahmet Celal'in köylülerce neden "yabanın biri" diye adlandırıldığının tam olarak verilmediğini, köylülerle arasında geçen diyalogların bu adlandırma içi yeterli olmadığını belirtir; ardından onun tek başına kaldığı zamanlarda yaptığı yorum ve benzetmelere dikkat etmenin bunun için ipuçları verebileceğini ileri sürer; Ahmet Celal'in kullandığı "Samireli kadın, Diana, Dulcine, Shakespeare, Truva, Wetmisnister, Friky, Odise, Uli, Hamlet" gibi Batı kaynaklı isimlerin onun aldığı kültürün temellerini gösterdiğini ve bu durumun onun köylü tarafından anlaşılmamasının asıl nedenini oluşturduğunu söyler:

"İnsanımız tanımaz bunları; bilmez ve sevmeyiz de. Batı kültüründen kaynaklanan bu benzetmelerin ışığında yaşantısını sürdüren kişi, onlara yabancı olanlara göre "Yaban" olmaktan öteye gidemez. Romanda insanımızın bilebileceği ve sevebileceği tek benzetme Eşrefoğlu Rumi ile ilgili" (1979: 44).

Buna rağmen Ahmet Celâl Cennet'e karşı hayranlığa varan bir eğilim duyar:

Cennet, levent, gelgelli, kahkahası bol ve keskin bakışlı bir kadındır. Kaşlarına rastık çeker ve ellerine kına yakar. Başka kadınlar gibi erkekten ürküp kaçmaz. Herkesin içinde, hattâ benim bulunduğum yerlerde bile elini kolunu sallayarak, göğsünü gere gere dolaşır. Tarlada çapa çapalarken, evde yemek pişirirken, derede çamaşır yıkarken durmaksızın şarkı çağırır.

Karısının yanında Süleyman, boynu bükük ve hep sırttan bir çocuktur. Derler ki, Cennet'in arasına ona, iki tokat attığı da olurmuş. (Karaosmanoğlu, 1996: 68)

Olumsuz olarak verilen şuh, histerik kadın çekicidir. Anlatıcı, bu kadına özel bir ilgi gösterir. Nitekim *Yaban* romanında en çok üzerinde durulan, en canlı kadın karakter Cennet'tir.

Monden kadınlar da olumsuz kart-karakterlerdir. Monden kart-karakterler *Kiralık Konak* romanındaki Nuriye ve Neyyire Hanım, *Sodom ve Gomora* romanındaki Nuriye Hanım ve Makbule Hanım'dır. Hepsinin ortak özelliği batılılaşmayı kılık kıyafet, kadınlık erkeklik ölçüsüz eğlenceler, serbestçe flört olarak

algılamaktır. Yazar bu ortak özelliğin çerçevesinde hepsine durumlarına uygun farklı özellikler katmıştır.

Nuriye ve Neyyire Hanım monden eğlencelere katılmalarına ve ortama uygun davranışlar sergilemesine rağmen Seniha ve Belkıs Hanım'dan farklı olduklarını iddia ederler. Oysa onları Seniha'dan ayıran özellikleri Hakkı Celis'e ilgi duymaları ve romantik şiirlerden hoşlanmalarındır:

Nafile yere genç kızlar Hakkı Celis'in şiirleriyle avunmak istediler; fakat ne gözlerini, ne fikirlerini bir türlü Faik Bey'den başka bir yere çeviremediler; genç adamın bir saniyelik dikkatini celbetmek için bin türlü işveler ve cilveler yapmaya başladılar. Vücutlarının her hareketine bir maksat ve bir mâna koydular. Neyyire, ikide bir kollarını kaldırıp saçlarını düzeltiyordu: Ta ki kısa ve bol olan omuz başlarına kadar görünsün diye; Nuriye, yattığı yerden muttasıl sağdan sola, soldan sağa dönüyordu: Ta ki kalçaları bir köpük kadar seyyal ve yumuşak kumaşı altında en sabit ve en mükemmel şekilde çizgilensin diye...(Karaosmanoğlu, 2003: 60)

Seniha'nın ise, başkalarının sözlerinden dehşetli, bir surette içi sıkılıyordu. Hele halazadesi Celis'in şiirlerine hiç tahammülü yoktu. Bu genç, kendisinden ancak bir iki ay küçük olmasına ve şimdiden birçok şiirleri bazı mecmualarda çıkmış olmasına rağmen, ona, parmakları mürekkep lekeli ve pantolonunun dizleri çıkmış zavallı bir mektep çocuğu gibi görünmekten kurtulamıyordu. Hakkı Celis her okuduğu manzumenin sonunda:

“Abla, dün gece bir sonnet daha yazdım. Haftaya Nihal mecmuasında çıkacak.” Derken, Seniha, aklı başka yerlerde....

Seniha'nın yanındaki genç kızlar bu şiirlerden pek çok zevk alır gibiydiler. Gözlerinin içinde bir cezbe aydınlığıyla genç şaire bakıyor ve her inşadın [okumanın, okuyuşun] sonunda:

“Aman, ne fevkalade, ne fevkalade!... Kuzum, bize bunu bir kağıda yazıverin,” diyordu. Heyecanlarında az çok samimi idiler.(Karaosmanoğlu, 2003: 23-24)

Nuriye ve Neyyire Hanım, ilk bölümlerde monden yaşam tarzını benimseyen farklı karakterlerin kişilik özelliklerini gösterme fonksiyonu üstlenmiştir. Son bölümde haberci fonksiyonunu üstlenirler. Hem Hakkı Celis'i hem de okuyucuyu Seniha'nın geldiğinden ve yeni halinden, Avrupa'da yaptıklarından haberdar eder.

Sodom ve Gomore'deki Azize ve Makbule Hanım monden kadınlardandır. Azize Hanım'ın amacı –evli olmasına rağmen–tıpkı Leyla gibi işgal

kumandanlarından biriyle ilişki kurmak, popüler ve imrenilen bir kadın haline gelmektedir. Kendisine ilgi duymayan Captain Marlow'a kur yapar. Tüm ısrarcı tavırlarına ve hatta kadınlık gururunu hiçe sayıp gülünç durumlara düşmesine rağmen karşılık bulamaz. Bu amacına ulaşamadıkça Leyla'ya karşı kıskançlık duyar ve Madam Jimson ile işbirliği yaparak onun hakkında dedikodu yapar. Alt kademedden bir subay ile ilişki kurarak amacına ulaşır. Kıyafetleri ile hareketleri ile Avrupalı gibi davranmaya çalışan Azize Hanım, subayın oryantalist eğilimleri yüzünden kıyafet bakımından alaturkalaşır. Kadın erkeğin isteğiyle batılılaşmaya çalışırken, Avrupalı bir erkeğin isteğiyle gösterişli bir alaturka görünümüne dönüşür, karikatür haline gelir. Kadının kimliksiz ve şaşkın hâlini göstermesi bakımından önemli bir kart-karakterdir.

Makbule Hanım, monden hayata pek alışık olmayan ama seven ve yaşına rağmen uyum sağlamaya çalışır. Bu ortamda bulunmasının iki amacı vardır. Birincisi kızı Nermin'in zengin bir koca ya da işgal subaylarından birini bulmasını sağlamak ikincisi ise işgalciler tarafından işgal edilen konağını kurtarmaktır. Konağının zorla elinden alınmasına rağmen işgal kuvveti subaylarına karşı sempati duyması ilginçtir:

Efendim, yapanlara baksınlar. Biz dün de bugün de kendi halinde yaşayan insanlarız. Hem doğrusu ben bu kadarını mantıksız buluyorum, haydi evi işgal ettiniz, haydi lüzumlu eşyayı alıkdunuz. Ya kızımın çeyiz takımlarından ne istiyorsunuz? Vallahi ona varıncaya kadar efendim...Genç kız, annesini kendi hayatlarına dair bu gizli noktayı böyle açığa vurması üzerine bir av borusu duymuş bir ceylan yavrusu gibi boynunu ileriye uzattı: İngiliz yolsuzluklarına dair bu tahsilat verildikçe için için acı bir zevk duyan Necdet atıldı:

-Siz de mi Nermin Hanım? dedi.

Leyla en sinirli, en fena dakikalarındaki zincirleme gülüşleriyle soruyordu:

-Siz de mi? Yani ne demek istiyorsun?

-Demek isterim ki, İngilizlerin burada lüzumundan fazla müdafaacıları var. O da mı Allah yolunda bunlar arasına katılıyor? Eğer böyle ise çok acayip bir şey olurdu: Hem davacı, hem müdafaacı... (Karaosmanoğlu: 2006a, 27)

Kadının işgallere rağmen, Kurtuluş mücadelesine olumsuz bakış açısını gösterir. Evinin elinden alınması kadar kızının çeyizlerinin de alı konulmasına üzüdür. Kadın, İngilizlere muhalif görünmekten ve kızının tepkisinden korktuğu için susar.

Nermin'in annesi Makbule Hanım ikide bir Sami Bey'in hanımının kulağına eğilip:

—Bu Major Will bizim tahminimizden çok daha zengin... Ne dersin, kardeş? diyordu.

Sami Bey'in karısı ise bahçedeki çay saatinden beri bu hanımın durmadan kendisine yapışıp kalmasından çok eziyet çekiyordu. Zira onun bulunuşunun herhangi bir erkeğin kendisine yaklaşmasına mani olduğunu sanıyordu. Kadıncağızı başından salmak için ne yapacağını bilemiyordu; kâh sözlerine hiç cevap vermiyor, kâh o bir parça meşgulken yanında sıvışıp kaçıyordu. Fakat bu çevrelerin her zaman yabancı zavallı Makbule Hanım denize düşmüş bir insanın bir tahta parçasına sarılışı gibi Sami Bey'in karısının yakasını bir an bırakmak istemiyordu. (Karaosmanoğlu, 2006a, 102)

Majör Will'in evindeki partide dikkatini çeken zenginlik ve kadınlarla erkeklerin samimi ilişkileridir. Kendisi yapamasa da bu tip davranışları beğenir. Kızını farkında olmadan bu kadınlardan olması için yönlendiren bilinçsiz ve çıkarıcı bir annedir. Derdini her anlatmaya çalıştığına kızı Nermin tarafından bir bakışla susturulması ve Seniha'nın annesi tarafından umursanmayan bir kadın olması saygı duyulmayan bir kadın olduğunun gösterir.

Yabancı kadınlar -mağdur yabancı kadın dışındakiler- olumsuz kart-karakterdendir. Düşmüş, yurtdışındaki ve sapkın kadın tipleri olumsuz kart-karakteri olarak görülür. *Hüküm Gecesi*'indeki Despina karakteri romanlardaki tek düşmüş kadındır. Despina, daha önceki Türk romanındaki düşmüş kadın tiplerinden farklıdır. Despina, sadece kadınlığıyla değil Rum olmasından kaynaklanan düşünceleri ve İttihat ve Terakki hareketi dışındaki Türkleri sevmesiyle de ön plana çıkar.

Yeşil gözlü, endamı güzel, eğlence düşkünü, zeki, neşeli, hafif meşrep ve Beyoğlu' nun gediklilerinden bir Rum kızıdır. Romanın diğer kadınları gibi Despina da tiptir. Erkeksi tavırları, sözleriyle tatlı sert bir hava oluşturulmuş, erkeklerin egemen olduğu ve kadınların da erkeği eğlendirmek için bulunduğu bir ortamda bu şekilde kendini kabul ettirme, farklı olma ve dikkat çekme çabası içindedir.

Bu Rum kızının birtakım kabalıkları ve kimbilir, belki çıktığı aileden aldığı bazı bayağı halleri de yok değildi. Fakat bu kusurları o taze vücudun güzelliğine tuzlu biberli bir çeşni katardı. Despina iliğine kadar külhanbeyi idi. O gece, Samim'i görünce, oturduğu yerden: "Ulan, gene dutsun! Yaklaşma yakarım! Diye öyle bir bağırdı ki, barın içinde bütün başlar o yana doğru çevrilip kaldı. (Karaosmanoğlu, 2004, 48)

Eğlence âlemleri dışında, Ahmet Samim'in vurulmasından sonra yaşamdan kopan Ahmet Kerim ile Rumlara ait özel bir gece olan Aya Nikoli gecesinde kiliseden çıkan Despina karşılaşır. Bu kısımdaki Despina, bar kızı Despina'dan çok farklıdır. Ahmet Samim'i üzgün bir tavır ve gözyaşlarıyla anarlar. Bu üzücü olay ve gecenin ruhani havası gibi sebeplerden ötürü Despina küçük, masum bir kız çocuğuna dönüşür. O zamana kadar Despina'ya âşkane bir ilgi duyan Ahmet Kerim baba şefkati hisseder. Beraber Despina'nın evine gitmeleriyle bu şefkat yerini yine şehvete bırakır. Evdeki konuşmalarında dikkat çekici iki nokta vardır. Birincisi, Despina'nın kilisede üzerine sinen günlük kokusunun, Ahmet Kerim'in muhayyilesinde Bizans atmosferi oluşturması, Despina'yı da Bizans prensesi gibi düşlemesidir. Burada; hâkim kültüre ait erkeğin, tam hâkimiyet sağlayabilmek için, eski yerleşik kültürü bir kadın olarak imgelemesi ve kadına sahip olunca, egemenliğini de sağlamlaştıracağı ve aynı zamanda eski ile sonraki kültürü harmanlayıp yeni, kozmopolitik bir yapı ortaya çıkarabileceği ideası olarak yorumlanabilir. Nitekim Ahmet Kerim ile Despina arasındaki Osmanlılık hakkındaki konuşmalar bunu destekler niteliktedir.

“ Ne diyorsun Despina! Sen Yunanlı mısın? Sen Osmanlı değil misin? Senin nüfus kâğıdın yok mu?”

“Var ama ona ne bakıyorsun? Benim gibi daha birçok yunanlılarında Hamidiye kâğıdı var. Ondan ne çıkar. Biz kiliseye gideriz. Siz camiye gidersiniz. Bizim dilimiz Rumcadır. Sizin diliniz Türkçedir.

“Fakat sen burada doğdun, burada doğdun, burada büyüdün. Anan baban da mutlaka burada büyümüşlerdir.”

“ Doğru, doğru, ama burası neresi? Sen onu söyle bakalım? Sen istorya okumadın mı, vire? Burası eskiden bizim memleketimizdi. Siz geldiniz; onu bizim elimizden aldınız. Nasıl ki Atina'yı, Patra'yı ve bütün Yunanistan'ı almış idiniz; sonradan biz oraları geriye aldık. Şimdi de burasını alacağız. Öyle gülmesene! Bak göreceksin, nasıl alacağız. Belkim hatta beş seneden, on seneden sonra değil; fakat mutlaka bir gün alacağız. Hem inşallah sen ve ben sağ iken, bu işi göreceğiz.” (Karaosmanoğlu, 2004: 92)

Ahmet Kerim genç kadını, ciddiye almaz. Bunda, konuşanın bir bar kızı olması, eğitimsiz bir kadın olması ve çocuksu havası etkilidir. Ayrıca kadınlığıyla ön plana çıkan birinin böyle siyasal konulardan bahsetmesi de ona komik gelmiş olabilir. Böyle konuşan bir erkeğe düşman olacakken konuşanın kadın olması sebebiyle tavrını değiştirmemiş aksine hiç olmadığı kadar yakın olup geceyi birlikte geçirmiştir.

Ahmet Kerim'in bu kadına karşı duyduğu istek; Rum kadını ele geçirmenin, kadının temsil ettiği düşünceyi de ele geçirmek gibi bir yanılısamadan kaynaklandığını düşünmekteyiz.

Diğer bir olumsuz yabancı karakter ise *Sodom ve Gomore*'deki Miss Fanny Moore'dur. Erkeksi, serbest tavırları ile dikkat çeken bu Amerikalı genç kız, seyahate çıkmış bir gazetecidir. Kurtuluş savaşından yana tavır sergiler. Amacı değişik insanlar, mekânlar tanımak olan genç kız, monden bir genç kız olan Nermin ile eşcinsel ilişki kurar. Yabancı hayranlığı, herkes tarafından sevilen ve aranan bir şahıs olmak isteyen Nermin, bunları sağlayabileceğini düşündüğü Miss Fanny Moore'a yönelmiştir. Yakup Kadri, daha önce romanlarda olmayan yeni bir Kart-karakter, sapkın kadın kart-karakter, yaratmıştır.

Daha önce hikâyelerinde yer verdiği sapkın karaktere romanda da yer vermiştir. *Sodom ve Gomore*'deki Miss Fanny Moore-Nermin ilişkisi dışında Kaptan Maslow- Azize Hanım'ın kocası gibi diğer bir sapkın ilişkiye yer vermesi, İstanbul-Sodom ve Gomore benzetmesini kuvvetlendirmek için yapılmıştır.

Miss Fanny Moore ise o kadar sarhoş olmuştu ki ayaküstünde bir kimsenin omzuna yaslanmadan duramıyor ve etrafına, hususiyle kendi cinsinden olanlara hareketsiz ve esrarlı gözlerle adeta yiyecek gibi bakıyordu.

Amerika'nın bakir ormanlarında daldan dala atlayan iri yabani kedilerden hiç farkı olmayan bu kızda içtikçe vahşileşen bir hal vardı. Miss Fanny Moore'un hemen herkese ürküntü veren bu halini yalnız küçük Nermin anlamış gibi görünüyordu. Zira onu birkaç kere Amerikalı kızla köşe ve bucaklarda el ele tutuşup konuşurken veya birinin kolu öbürünün beline dolanmış olarak yan yana gezinirken ve hatta bir defasında bir küçük çocuk gibi Fanny Moore'un dizlerine oturup başını omzuna dayarken görenler oldu. (Karaosmanoğlu, 2006a: 110)

İlk romanlardan itibaren görülen aracılık yapan kadın kart-karakter, Yakup Kadri'nin romanlarında olumsuz olarak görünür. *Nur Baba*'daki Alhotoz Afife, *Hep O Şarkı*'daki Zeyrekli Fatma Hanım ve *Hüküm Gecesi*'indeki Şerife Hanım aracı kadınlardır. İki aracı kadın-Zeyrekli Fatma ve Alhotoz Afife- da başkarakter ile anti-hero durumundaki erkek karakter arasında iletişim sağlarlar. Sadece mektup getirip götürmek değil, kadın başkarakterleri evlilik dışı ilişkiye yönlendirmek ve bu

davranışların normal olduğuna inanmak gibi işlevler üstlenirler. Her ikisi de eğitimsiz, kültürsüz, dedikoducu ve aracılık işlerinde tecrübeli kadınlardır. Başkarakter olan kadınların muhatap olduğu diğer kadınlarla ne dış görünüş ne de seviye bakımından benzerlik gösterirler. İki başkarakter de aslında selam bile vermeyecekleri bu kadınlarla, bu gizli iş için muhatap olduklarını; sadece sevgilileri ile görüşmelerini sağladığı, ihtiyaçları olduğu için bu kadınlara sempati duyduklarını ifade ederler. Bu özellikleri bakımından olumsuz kart-karakterlerdir.

Alhotoz Afife, tekkenin gediklilerinden ve Nur Baba'ya hayran olan bu sebepten tekkeye yerleşen bir kadındır. Yaşlandıkça ve parası tükendikçe tekkede sığıntı durumuna düşer. Kendisine verilen her görevi yapar.

Zeyrekli Fatma Hanım da satıcılık, çöp çatanlık gibi işlerle uğraşan; her gittiği zengin aileye diğer zengin ailelerle ilgili dedikoduları taşıyan cahil bir kadındır. Zengin kadınların çevreye karşı merak ve kıskançlığını bildiğinden, bu konularla ilgili konuşup hikâyeler anlatıp onları eğlendirir. Bu zengin kadınlardan bir tanesi de Münire'nin kayınvalidesidir. Bu kadın, daha sonra zengin ama varlıklı kadın kart-karakter olarak incelenecektir:

Zira, benim nazarımda bunların çoğu rastıklı düzgünlü bir alay mahalle karısı idi. Beni hiçbir şey bu boyalı suratlardan daha fazla iğrendiremezdi ve böyle bir suratın bana, herhangi bir vesile ile şirin veya tuhaf görünmesinin ihtimali yoktu. Zeyrekli Fatma Hanım! (Karaosmanoğlu, 2005b:65)

Münire'ye Cemil Bey'den mektup getirir ve Cemil Bey ile kendi evinde rahatça, görüşmelerini sağlar. Görüşme kararı almakta zorlanan Münire'ye bütün zengin hanımların sevgililerinin olduğunu söyleyerek cesaret verir, genç kadının vicdan azabı duymaması için kocasının onunla değil, Habeşli bir köle ile ilgilendiğini ima eder. Başkarakteri olumsuz etkiler:

Bunda habbeyi kubbe yapacak ne var? Birbirine gönül vermiş iki gencin arasına görüşüp konuşmalarından ne çıkar? İstanbul'da, bu, her gün olup biten işlerden. Nice belli başlı hanımefendiler; nice kelli felli beyler paşalar tanırım ki, her iki taraf da evli barklı ve hattâ çoluk çocuk sahibi oldukları halde, yıllardan beri buluşup durmaktadırlar. Hem Cemil Bey sizden bu kadarını da istemiyor. Bir

lândo perdesi arasından mı olur, bir kafes aralığından mı bir defa yüzünü göstereceğin bana yeter diyor."

Tereddüdümü görerek istihzalı bir gülümseme ile:

"- Yoksa küçük Molla Beyefendi'den mi çekiniyorsunuz? O ha var, ha yok, elmasım! Koyarsanız önüne kahvaltı tepsisini, bırakırsınız karşısında Habeş kızını, dünyayı unuttur gider."

Bu "Habeş kızı" kinayesinin mânasını pek iyi anlamamakla beraber ben de gülümserdim. Zeyrekli Fatma Hanım, bundan cesaret alarak telkinlerine devam ederdi:

"- Efendi hazretlerine gelince o, o kadar kendi âleminde, o kadar bambaşka işlerle meşgul ki, harem tarafında ne olup ne biter bir dakika düşünmeğe bile vakti yoktur." (Karaosmanoğlu, 2005b: 75-76)

Hüküm Gecesi'ndeki Şerife Hanım, diğer aracı kadınlara göre daha az olumsuzdur. Küçüklüğünden beri bakıp büyüttüğü Samiye adlı genç kızın Ahmet Kerim'e karşı duyduğu aşkın gerçek olduğunu inandırmak için aracılık eder. Ahmet Kerim'in annesine kadar gidip ikna etmeye çalışır. Ancak Ahmet Kerim, Samiye'nin gerçekten kendisini sevdiğine inanmaz. Hatta Şerife hanımı ısrarcı tavırlarından ötürü ve cahil bir mahalle karısı olarak gördüğünden küçük görür. Samiye'nin, ağabeylerinin zoruyla kurduğu tuzaktan duyduğu vicdan azabı ve Ahmet Kerim'e duyduğu karşılıksız aşk sebebiyle intihar etmesi üzerine Ahmet Kerim ile Şerife Hanım yakınlaşır. Şerife Hanım, Samiye ile anılarını anlatıp Ahmet Kerim'in duygusallığından yararlanır, maddi menfaat sağlar. Ahmet Kerim onun çıkar peşinde olduğunu anladığından kadının isteklerini gerçekleştirmeye çalışır. Samiye'den bahseden tek kişi olduğu için önceleri küçümsediği bu kadını yüceltir:

Ahmet Kerim'in birkaç gece Şerife Hanımla misafir kaldığı da olmuştur. Böyle akşamlarda genç adamın elleri, kolları bir takım hediye paketleriyle yüklüdür. Mevsim yemişlerinden veya turfanda sebzelerden Şerife Hanım'ın hoşuna gidenler hangileridir, Ahmet Kerim bunu ezberden öğrenmişti.

Gerçekten Şerife Hanım'ın ne kadar boğazına düşkün ve ne kadar çıkarıcı bir kadın olduğunu anlamak da pek güç bir şey değildi. Fakat Ahmet Kerim gibi ömründe hiçbir kimsenin hatta anasının istek ve kaprislerini yerine getirmek için ufak bir zahmete katlanmayan bir adamın böyle bir kadına cömertliği, bu baş eğişi, hatta bu dalkavukluğu incelenmeye değer bir ruh halidir. Bunun sebebini Ahmet Kerim'e soracak olsak bize diyecektir ki: "Bana Samiye'den söz açan herhangi bir kimseye canımı fedaya hazırım!" ve genç adamın bu zaafını pek iyi sezen Şerife Hanım, onu günden güne sıcaklığı artan bir çaba ile kendi hesabına durmadan istismar ediyor bu yolda türlü ustalıklarla genç adamı en çok ilgilendirecek, bahisler açmasını biliyordu. (Karaosmanoğlu, 2004: 169-170)

Ahmet Kerim'in gözaltına alınması ile birlikte onu barındırmak istemez hatta kapıyı bile açmaz. Başını belaya irmesinden korkar.. Menfaat düşkünü bir kadın olduğunu bu kısımda da gösterir.

Monden ve köylü genç kız kart-karakteri de olumsuz karakterlerdendir. Monden hayat tarzının hâkim olduğu ailelerde yetişmiş, batılı tarzda eğitim almış iki genç kız olan *Sodom ve Gomore*'deki Nermin ve *Panorama*'daki Sevim karakterleri olumsuz genç kız kart-karakterleridir.

Nermin, Amerikan kolejinde eğitim gören, Leyla'nın akrabalarından bir genç kızdır. Seniha gibi popüler olmadığı ve kimse onu ciddiye almadığı için kızgındır. Evlerinin işgalciler tarafından ellerinden alınması, sığıntı konumunda akrabalarının evinde yaşamaları sebebiyle utanç duyar ama İngilizlerden bu yaptıklarından ötürü öfke duymaz. Adresini soranlara amerikan kolejini verir. Kendini okuluyla tanımlaması yabancı hayranlığının göstergesidir.

Leyla'nın rakipleri arasında en acıklısı hiç şüphesiz ki bu küçük Nermin'di. Yüreği birçok hırslarla dolup taşıdığı halde bunların hiçbirini tatmin yolunu bulamıyordu. Mesela Leyla gibi sevilme, kur edilmek istiyordu; fakat hiç kimse onu ciddiye almıyordu. Hala her taraftan gördüğü muamele bir çocuk muamelesiydi. Bu sene on yedisini bitirip on sekizine bastığını kimseler tasdik eder görünmüyordu ve kendi olgunluğuna bu umumi güvensizlik genç kızını daima bir bencillik işkencesi içinde kıvrandırmıyordu. Mahzun mahzun; "On sekizine bastım; hala bir tanecik ciddi maceram yok!" diyordu. (Karaosmanoğlu, 2006a: 87)

Nermin, Miss Fanny Moore ile tanıştıktan sonra Leyla ile uğraşmayı bırakır. Artık dikkati monden çevreye değil, Amerikalı genç kıza yönelmiştir. Leyla'nın anlatı boyunca çatıştığı bir karakter olan Nermin, son bölümde yok olur. Nermin sevgilisi Miss Fanny Moore ile Amerika'ya kaçır. Babası kızının papazlar tarafından dinini değiştirmek için kaçırıldığını düşünür. Kaçışı ile ilgili bu yorum, Nermin'in bir çocuk masumiyetinde düşünüldüğünün ve babasının ondaki değişimlerden habersiz olduğunun kanıtıdır. Genç kız işgal subaylarından bir erkekle beraber olamayınca, amacını gerçekleştirmek için Amerikalı genç kıza beraber olur. Bu tercih onun yurt dışında, eğlence âlemlerinde yaşama isteğinin, uğruna her şeyi feda edebileceği bir hırsla dönüştüğünü gösterir.

Ne yazık ki ona bu hususta yardım etmesi çok lazım olan küçük Nermin ortalarda yoktu. Daha doğrusu büsbütün başka zevklere, başka eğlencelere dalmış bulunuyordu. Aynı yolda yürümedikleri için artık Leyla'yı kıskanmıyor, Madam Jimson'la düşüp kalkmakta bir fayda ummuyordu. Madam Jimson "Nermincik, belki de Amerika'ya çıkıp gitmiştir," diye düşündü. Çünkü son görüşmelerinin birinde, Fanny Moore'un sevgilisinin kendisine böyle bir tasarıdan bahsettiğini hatırlıyordu. (Karaosmanoğlu, 2006a: 207)

Nermin ile *Panorama*'daki Sevim karakteri, kişilik özellikleri bakımından benzerlik gösterirler. Her ne kadar farklı dönemde yaşayan karakterlerse de Ahmet Mithat Efendi'nin Felatun Bey ile Rakım Efendi romanındaki Felatun Bey'in kız kardeşi Mihriban'dan başlayarak Türk romanındaki yanlış batılılaşmış genç kız tipinin devamdırlar.

Sevim karakteri serbest davranışları ve kadın ahlaki konusundaki düşünceleri bakımından, Ahmet Mithat'ın Jön Türk (1910) romanındaki Ceylan karakterine benzer. Yozlaşmış, monden kadın kart-karakteri ve böyle kadınları yetiştiren Doğu-Batı, kadına özgürlük alanı tanıyan- kadını saklayarak toplumsal ahlaki korumaya çalışan zihniyet arasındaki mücadele devam etmektedir. Bu mücadeleyi başkarakterleri aracılığıyla anlatıda çatışmaya dönüştüren Yakup Kadri, kart-karakterleri ile de bu çatışmayı desteklemiştir. Sevim de Seniha ve Leyla karakterleri gibi çevresi hatta yetişmelerinde büyük pay sahibi olan ailesiyle çatışır ve kendini rahat, sorumsuz hissettiği bir yere kaçma isteği duyar. Bu hayat tarzı onun yıkımına sebep olur:

Panoramaların bir Seniha'dan, bir Leyla'dan farksız olan Sevim'i de idealistlerin istediği tarzda çizilmiştir. Kaçırılma hadisesinin şokunu, adeta mazarından kaçır gibi, sinema artistine benzettiği bir Meksikalı ile Marsilya'dan kaçarak atlatmaya çalışır(Seniha ve Leyla da kaçmışlardı.) Sevim'i fazla ilerilikle alabildiğine geriliğin kucak kucağa yaşadığı nizamsız bir cemiyet hayatı yıkar; Semra da düzensizlik içinde bir düşünüşe doğru gider. (Akı, 2001:174)

Hiçbir şeyden memnun olmama, kaçış isteği olarak adlandırılan Bovarizm Yakup Kadri'nin şahsında görülen bir eğilimdir. Bu eğilim özellikle Leyla-Seniha ve Sevim karakterinde görülür. Doğu- batı çatışmasının yoğun olarak yaşandığı bu

dönem, kitaplardan veya filmlerden edindikleri duygu ve hayallerin peşinde koşar ve yıkıma uğrarlar. Sevim hem ailesinden ve çevresinden hem de izlediği filmlerden etkilenir. İlk dönem romanlarından itibaren devam eden roman okuyucusu ve romanlardan olumsuz etkilenen karakter, sinema izleyicisi ve olumsuz etkilenen kadına dönüşür. Sevim kart-karakteri bu açıdan orijinaldir.

Bu kadın karakterlerin yaşadıkları çatışmalar eğitim durumları ile ilintilidir. Monden kadınların yetişmesine yol açan yabancı mürebbiyeler, toplumun yaşadığı Doğu-Batı çatışmasını daha duygusal bir perspektiften sunmuş, yetiştirdikleri genç kızların yüzeysel olarak bildikleri Avrupa kültürüne derinlemesine bağlılık göstermelerine yol açmışlardır. *Kiralık Konak* romanında, Avrupa'daki lüks ve ihtişamlı hayat tarzını överek Seniha'nın mutsuzluğunu ve kaçış arzusunu körükleyen Polonyalı Madam Kronski böyle bir dadı kart-karakteridir. Madam Kronski Seniha'nın yanlış davranışlarının, hayallerinin ve avrupa'ya kaçışının sorumlusudur. Bu daha önce Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* romanında görülen, Türk ailesinde örf ve âdetlerin çökmesine yol açan yabancı dadı kart-karakteridir. (İleri, 1999: 26) aralarındaki tek fark mürebbiye romanındaki dadı zamanla metrese dönüşmüştür. Madam Kronski'nin etki alanı Seniha ile sınırlıdır. Hayalperest ve romantik Seniha, dadısının anlattıkları ve okuduğu romanlarla çevresinden ait olduğu kültürden kopar. Avrupa'ya kaçmadan önceki dönemde arkadaşlık ettiği ve beraber kaçma planları yaptığı kişiler Madam Kronski'nin arkadaşlarıdır:

Bunların bazısı, mürebbiyesi Madam Kronski vasıtasıyla tanıdığı birkaç Beyoğlu madam ve matmazelleri; diğerleri çocukluk arkadaşlarından genç kızlar ve aile dostu genç kadınlardı; bunlar arasında, biraderi Cemil'in arkadaşlarından bazı genç adamlar da bulunurdu. Hassaten Faik Bey isminde bir genç, konağın daimi misafiri ve Servet Bey'in çocuklarının ayrılmaz bir yoldaşı idi. (Karaosmanoğlu, 2003: 20)

Yaban romanındaki köylü genç kız da olumsuz kart-karakterlerden birisidir. Diğer köylü kadınlara göre daha zarif, daha ince ve daha ahenkli bir yürüyüşü vardır. Köylü kadınları en güzel giysileriyle ve hareketli oldukları anlarda bile kadınlıktan

uzak bulan Ahmet Celal, Emine'yi diğer kadınlara ve genç kızlara oranla daha güzel bulur.

İşte, köy kadınlarının, köy kızlarının hepsi gözümün önündedir ve hepsi de yeni, süslü düğünlük esvaplarını giymişlerdir. Dizi dizi altınları başlıklarının etrafında kırık zil parçaları gibi birbirine çarpıyor. Çoğu biçimsiz, bücür, yusuvarlak veya lüzumundan fazla iri olmakla beraber aralarında kat kat kumaş yığınlarına rağmen, insana narin, körpe ve tombul hissini veren vücutlar da yok değil. Fakat bunların ellerine, ayaklarına bakılınca o hafif tatlı his hemen dağılıveriyor. (Karaosmanoğlu, 1996: 51)

Emine ailesi olmadığı için halasının yanında kalan, ürkek bir genç kızdır. Ahmet Celal'den yabancı olduğu için korkar, onunla konuşmaz ama bakmaya devam eder. Ahmet Celal'in evlenme isteğini geri çevirir ama onunla konuşurken evlilik kararının halası tarafından verildiğini söyler. Emine betimlenirken ceylan, kuş gibi kolay ürken, kolay kaçan hayvanlara benzetilmiştir. Güzelliğini de ortaya çıkaran bu benzetmeler; Emine'nin aylardır köyde yaşayan Ahmet Celal'in sorduklarına cevap veremeyecek kadar yabani bir tarafının olduğunu da ortaya koyar. Bu yabani tavır genç kızın sadece Ahmet Celal'e gösterdiği bir tavidir. Bu benzetmeler-ceylan, kedi, pars, büyük bir kuş- olumlu veya olumsuz tüm genç kızlar için ortaktır. Yazar için genç kızların yabani, saldırgan bir imajı vardır:

Ben yerken, çalışırken veya kahvemi içerken, onun ayakta beklemesini hoş görürdüm. Alafranga âşıktaşlığa mahsus öpme ve okşamaların hiçbirini ona göstermemekle beraber, arasıra, bir iri Van kedisi gibi onunla oynaşmaktan haz alırdım. Van kedisinden ne farkı var? O da bir Van kedisi gibi haşmetli ve ahenktar değil mi? Tabiata onun kadar yakın bulunmuyor mu? Ona da bir Van kedisi gibi tabiatın canlı bir süsü denilemez mi? Emine'm, o da bir Van kedisinden daha akıllı değildir. Bunun konuşmasının öbürünün miyavlamasından farkı ne? (Karaosmanoğlu, 1996: 117)

Yakup kadri kadın eğitimi konusundaki görüşlerini cahil ve varlıklı, muhafazakâr, monden kadınlar ile şehirlileşmeye çalışan ve köylü genç kız kart-karakterleri aracılığıyla ortaya koymuştur.

Cahil ve varlıklı kadın kart-karakter *Hep O Şarkı*'daki Münire'nin kayınvalidesi, muhafazakâr kadın kart karakterler *Ankara*'daki Selma'nın ev sahibinin eşleri, şehirlileşmeye çalışan genç kız *Ankara* romanındaki Cemile ve

köylü kadınlar ise *Yaban* romanındaki Emine ve Zeynep kadındır. Yakup Kadri'nin olumsuz olarak işlediği bu karakterlerin en büyük sorunu ya hiç eğitim almamış olmaları ve değişime, kendilerini ve durumlarını sorgulamaya kapalı olmalarıdır. Hiçbir eğitim almamış olan *Ankara* romanındaki ev sahibinin annesi ve eşleri, Cumhuriyet sonrası değişime yabancı ve düşman olmuşlardır. Bu dönemdeki kadınları “yarı erkek yarı dişi” ve arsız kadınlar olarak görürler. Yine aynı romanda Cumhuriyet öncesinde köy hayatı yaşayan Cemile, ağabeyinin milletvekili olmasıyla Fransızca, dans ve adab-ı muaşeret dersleri alır. Ağabeyinin zoruyla aldığı bu derslerden memnun olmayan Cemile yeni yaşayış tarzına ve çevresine karşı tepkilidir. İçe kapanık, sinirli, hantal ve mutsuz bir kadına dönüşür.

4.2.1.3.2 Olumlu Kadın Kart-Karakterler

Yakup Kadri'nin roman ve hikâyelerinde, olumlu kadın karakterler; aile reisliği yapan güçlü anne, modern genç kız, cesur ve mücadeleci genç kadın, mağdur yabancı kadın ve sadık kadın kart-karakterleri görülmektedir.

Aile reisliği yapan kadınlar *Yaban* romanında Ahmet Celal'in hizmetini gören Emeti Kadın ve *Panorama I* romanında Seniye Hanım güçlü kadınlardır. Her ikisi de ailede iş bölümü bakımından erkeğe ve kadına düşen görevleri üstlenip çocuk yetiştirirler. Emeti Kadın köyde yaşayan, toprakla uğraşır. Evin geçimini sağlamak için hem tarlada hem de Ahmet Celal'in yanında çalışır. Seniye Hanım, zor günlerinde kocasına destek olan bir paşa kızıdır. Kocasının eksikliklerini yüzüne vurmaz, ona her şekilde destek olur. Eşini kaybettikten sonra çocuklarını yetiştirir ve oğlu büyüyünce aile reisliğini ona devreder. Bu tip kadınlara ilk dönem Türk romanlarından itibaren yer verilir ve bu kadınlar örnek olarak gösterilir:

Bir erkeğin yardımı olmadan çocuklarına bakan kadınlar, Türk romanında her zaman en çok yüceltilen kadın tipi olmuş. Bu kadınların iki gruba ayrıldığını görüyoruz. Bunların bazıları fakir kadınlar. Çalışıp didinerek çocuklarını büyüten fedakâr ve güçlü insanlar. Bir kısmı ise maddi zorluklar içinde olmayan, ama gene kolay bir iş olmayan çocuk yetiştirme işini başarıyla yaparak pırıl pırıl gençler yetiştiren becerikli, güçlü kadınlar. Başkalarına kendilerinden vererek, fedakârlık yaparak güçlü olan bu kadınlar her dönemin romanında var. (Esen, 2006: 197)

Emeti kadın, güçlü mücadelecı anne kimliğiyle öne çıksa da eğitimsizlikten kaynaklanan davranışları da göze çarpmaktadır. Temizlik, yemek gibi ev işleri konusundaki yanlış davranışları, Ahmet Celal'in odasındaki resimlerden ve büstten korkması gibi batıl inanışlarından bahsedilerek idealize edilmiş bir anne yerine kusurlarına rağmen fedakâr ve güçlü bir anne olarak realist bir bakış açısıyla yaratılmıştır:

Lakin, Emeti Kadın, bunlara el sürmekten çekiniyor. (Süleyman gideli, onun yerine Emeti Kadın isminde bir kocakarı güya bana bakıyor.) Çünkü, bunların üstünde birtakım insan resimleri var. Gene bunun için değil midir ki, Emeti Kadın, kaç aydır benim hizmetimde olmakla beraber bir kere odamdan içeri ayak atmamıştır. Resimler, tablolar ve birkaç biblo bulunan bu odaya girerse çarpılacağını sanıyor. Bana, bunlar arasında yaşadığım için hayret, korku ve biraz da vesveseyle bakıyor! İlk geldiği günler kapının aralığından tam karşıya rastlayan dolabın üstündeki Sokrat'ın büstünü işaret ederek:

- Gece bundan korkmayon mu hee? diye sordu.(Karaosmanoğlu, 1996, 131)

Yakup Kadri, kadın eğitilmesi gerektiği düşüncesini sadece Emeti Kadın karakteri ile değil, tüm köylü karakterler ile vermiştir. Batıl inançlar, özellikle kadınların köye gelen hocaya gösterdikleri saygı gibi unsurlar köylülerin özellikle kadınların eğitilmesi gerektiğini vurgulamak için işlenmiştir.

Panorama'daki Seniye Hanım, bir vezir kızıdır. Babaevinde varlıklı bir hayat sürerken kocasının gözden düşmüş bir devlet adamı olması nedeniyle yoklukla uğraşmaya başlamış, kocasına her bakımdan destek olmuş, destek vermiştir:

Bundan başka, Osman Nuri Bey de, karısının üstüne nasıl titrediğini, kendinden nice üzüntü verici şeyler sakladığını bilirdi. Osman Nuri Bey, bu viran yalının içinde, eğer hâlâ çarşafı mis gibi kokan temiz bir yatak, örtüsü her zaman lekesiz ve ütülü bir sofraya bulmakta devam edebiliyorsa, bunu, karısının ne kadar gizli ve gizlilikleri nisbetinde ne kadar ağır-el emeklerine borçludur. (Karaosmanoğlu, 2006b: 101)

Semra'yı elaleme karşı daima hali vakti yerinde aile çocuklarından ayırt ettirmeyecek bir özenle giydirip kuşatan, kendisinininkiler de dâhil olmak üzere, bütün delik çorapları, elbiselerinin kenarlarını tiftiklenmiş kumaşlarını, erimiş gömlek yakalarını gözle görülmez bir dikkatle örüp onaran, dikip düzelten yine onun sabırlı, hünerli ve şefkatli elleriydi...

Seniye Hanımefendi, kocasının bu yegâne mutluluğunu yalnız gözünün nuru, elinin emeğiyle değil, babasından kalanı gizliden gizliye kâh rehine koymak, kâh satmak suretiyle de temin etmiştir. (Karaosmanoğlu, 2006b: 102)

Böyle bir annenin kızı olan Semra ise giyinip süslenmekten ve gezip eğlenmekten başka bir uğraşı olmayan bir kızdır. Olumlu bir anne olan Seniye Hanım, çevrenin etkilerinin üstesinden gelememiş, kızına model olamamıştır.

Yakup Kadri, romanlarının tamamında ideal kadın ve dolayısıyla genç kız modelini ortaya koymaya çalışmıştır. *Ankara*'daki Selma karakteri, geçirdiği değişim ve dönüşüm sonucunda modern, hem topluma hem de kendine faydalı, mutlu, kimliği olan bir kadındır. Ancak hayatındaki kararlar ve yaşadığı bocalamalar sayesinde olumlu bir gelişim sonucu ortaya çıkmış bir modeldir. Yine aynı romanda yer alan Yıldız Hanım ise Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde yetişmiş, güvenli ve kararlı bir toplumsal yapıda büyümenin öz güvenini kazanmış bir genç kızdır. Önce yurdun düşman işgalinden kurtarılıp güvenlik sorununun çözülmesi, hemen ardından kurulan yeni bir devlet ve devrimlerle hızlandırılan modernleşme süreci ve kadın hakları konusunda elde edilen gelişmeler; bu yeni genç kız tipini ortaya çıkarmıştır. Eğitilmiş, meslek sahibi, sporcu, düşünsel boyutu gelişmiş bu yeni genç kız tipi, *Ankara* romanında ütopya olduğu belirtilen bölümde yaratılmıştır.

Selma için için Yıldız'ı kıskanır. Yıldız, Selma'nın gözünde kusursuz bir kadındır, onu kendisinden üstün bulur. Kendi nesline mahsus olarak gördüğü buhranlar, çelişkiler, çatışmalar yeni nesilde, genç kızda yoktur. Selma yaşının ilerlemesi nedeniyle kendini eskisine oranla çirkinleşmiş hissetmekte ve bu nedenle de Yıldız'ı kendisine rakip olarak görmektedir. Yanlış olduğunu bile bile kocası ile Yıldız'ın çalışmalarını, konuşmalarını istemez.

Selma Hanım, şimdi, geçirdiği o müthiş elem dakikalarına gülüyordu ve kendi kendine: “Her şey değişecek, fakat kadının kalbi hep aynı biçareliği muhafaza edecek” diyordu. Nitekim işte; nitekim işte, Yıldız Hanım evlerine geldiği gün, yüreği yeniden zehirlenmeğe başlamıştı.

Genç kızın kendilerine bu ilk ziyareti idi. Mümkün olduğu kadar resmi davranıyor; Selma Hanıma karşı, yaşını başını almış bir ev sahibesine gösterilmesi lazım gelen hürmette kusur etmiyordu. Hele Neşet Sabit'le muamelelerinde zerre kadar laübalilik yoktu

(...)

Selma Hanım, içinden: “Ne sinsi kız, ne sinsi kız!” diyordu ve onun içyüzünü meydana vuracak ufacık bir tavrını, hareketini yakalayabilmek için, ikide bir, lüzumlu lüzumsuz, odadan dışarıya çıkıyor, biraz sonra adeta bir baskın yapmak isteyen bir polis memuru maharetiyle ansızın içeriye giriveriyordu.

Yıldız, Neşet Sabit’in yanından çıktıktan sonra gündelik ekzersizlerini yapmak üzere doğruca Stadiuma gidecekti ve belki, yalnız ona göre giyinmişti. Zaten, bu kızın, kendi sanatından sonra en büyük aşkı, merakı sport idi. Hatta denilebilir ki, çok defa onda sportun tiyatroya galebe çaldığı oluyordu. Hele, müsabaka mevsimleri gelince Yıldız, tiyatrodaki vazifelerini büsbütün sermeğe, rollerini unutmaya başlardı. (Karaosmanoğlu, 1981: 199-200)

Yıldız’a karşı duyduğu hayranlık, kıskançlığa dönüştüğünde, onu eleştirir. Neşet Sabit’in Yıldız’ı savunması bu kıskançlığı daha da artırır. Eleştirilerinin yersiz ve haksız olduğunu bile bile devam etmesi kadınsı duygularından ve rekabet duygusundan kaynaklanır. Yeni neslin yaratan neslin kendileri olduğunu ve bu yüzden minnet duyulacak ve üstün tutulacak olanların kendi nesli ve dolayısıyla kendisi olduğunu savunur:

Öyle ama bu hayat, onun, tadını çıkartmakta olduğu bu hayat, bu felsefeden doğdu. Bu diyalektikten çıktı. Biz, düşünüp münakaşa etmese idik, bugün, ne Stadiumdan, ne Yıldız Hanımdan, ne de onun tiyatrosundan eser olacaktı. O da bizim gibi bir ıssız harabenin tozu toprağı içinde yıpranıp gidecekti. O, kendi varlığı kadar, bu varlığa kıymet veren şeylerin hepsini de bize borçludur. Yeni nesle biz vücut verdik. Onu bizim neslimiz yarattı. Hem de, ne mihnetler, ne meşekkatler, ne tehlikeler mukabilinde; ne zor, ne korkunç imtihanlardan geçerek... Haydi, canım; bu ateşte pişmemiş olanlara ben nasıl kendimden üstün insanlar nazariyle bakabilirim?

Kendi kendine “Hele şu helecana, şu belagate bak! Tabii; kimden bahsediyor?” diyordu. Selma Hanıma göre, bu, şimdiden, Yıldız Hanımın bir müdafaanamesi idi. O, halisti. O, saftı. O, sıhhatli idi. Ondan hiçbir hata çıkmasının imkânı yoktu. Bütün kusurlar, bütün günahlar, bütün şerler ancak Selma Hanıma ve Selma Hanım yaşında olanlara aitti. Mazinin bütün taaffünü yalnız bunların içine sinmişti. Sahi, sahi; hakkı vardı. Neşet’in hakkı vardı. Mazi, bütün lekleri, pasları, yosunlarıyla mazi, onun içinde bir sonsuz ufunet halinde idi. Bunu, nasıl silmeli bundan nasıl arınmalı? Bir genç kızın safiyetine nasıl dönmeli?

Zaten, Selma Hanım, kendi hayatında böyle bir saffet devrini hiç hatırlamıyordu. O da, Neşet Sabit’in bahsettiği o bozuk düzen cemiyetlerin bataklığında vaktinden evvel olmuş, vaktinden evvel çürümüş yemişlerden biriydi. Daha on altısına basmadan akıllı bütün kötülöklere eriyordu. Küçük cinsiyeti, daha çocukluktan henüz çıkmış kalıbının içinde bir cerahatli çiban gibi işliyordu. Evet, bütün bunlar doğru, bütün bunlar doğru idi. Fakat, Neşet Sabit, yeni neslin bu illetlerden masun olduğunu nerden biliyordu? Acaba, Yıldız’da bunun bir tecrübesini mi yapmıştı? (Karaosmanoğlu, 1981: 204-205)

Yakup Kadri, Yıldız karakterini stadyumda yarışırken, tiyatrodan ve Selma'nın evinde betimleyici bir anlatım tarzıyla vermiş, konuşurmuştur. Bu nedenle -dramatik anlatım tekniğiyle verilmediği için- hareketli bir görüntü olarak kalmış, yüzeysel işlenmiştir. Yazarın genç kıızı konuşurmaması, onu eylemleri ile tanıtmaması ideal kadının hayal ve düşünceden çok, eyleme ve harekete yakın olduğunu anlatmak için seçtiği bir yoldur. İdeal bir karakter olduğu için konuşurmuştur. Selma ile bu genç kıızın çatışması derinleştirilseydi, yeni nesil genç kız ile yeni dönemde eski kültüre göre yetişmiş kadın arasındaki mücadele ve farklılıklar daha başarılı verilmiş olacaktı.

Romanların tüm kadın karakterleri incelendiğinde olumsuz kadın karakterlerin çoğunlukta olduğu görülür. Olumsuzlukları, kadın karakterler üzerinden anlatmayı tercih etmesi yazarın ataerkil bakış açısıyla açıklanabilir.

Tüm ataerkil toplumlarda üstün değerler erkeğe, aşağı değerler kadına özgüdür. Dinsel kitaplara bakarsak Tanrı ilk önce erkeği sonra onun kaburga kemiğinden kadını yaratır. Mitolojide Zeus baş tanrıdır, eşleri olan tanrıçalar o denli önemli değildir. Erkek etkindir, kadın edilgen. Erkek kuvvetlidir, kadın zayıf. Erkek akıllı, kadında duygu egemendir. Erkek dürüst kadın kancıktır.(Moran, 1991: 239)

Erkek karakterler konusunda umutlu olan yazar, erkek karakterleri olumludan olumsuza, bireysellikten toplumcu bakış açısına doğru değiştirirken, kadın kahramanlarda olumsuzdan daha olumsuza ya da olumludan olumsuza bir değişim yapısı kurmuştur. Leyla ve Nigar, hata yaptıklarını bildikleri halde kendilerini kontrol etmelerini ve sağlıklı kararlar almalarını sağlayacak iradeye ve birikime sahip olmadıkları için olumsuz karakterlerdir. Seniha ise doğruluğuna inandığı düşüncelerin peşinden gitmiş, kurtulmaya çalıştığı durumu, kendisinin bile utandığı bir konuma dönüşmüştür. Öte yandan Nigar dışındaki yıkıcı değiştirici karakterlerin hiçbiri sonradan bu niteliği kazanmamış, aile ve çevrenin etkisiyle çocukluklarından itibaren bu şekilde yönlendirilmiştir. Kadın karakterler olumsuz özelliklerini tercihleriyle pekiştirmişler ve yıkımlarını hızlandırmışlardır. Olumsuz iken olumluya dönüşen kadın karakter yoktur, ama olumlu iken olumsuza dönüşen kadın karakter vardır. Karakterlerin kişilik özellikleri, tercihleri ve düştükleri durumlar göz önüne alındığında Yakup Kadri'nin kadına yönelik karamsar bir bakış

açısı olduğu söylenebilir. Erkek karakterlerini yaratırken, sanat hayatının ilk dönemlerine hâkim olan bedbinliğinden sıyrılabilen Yakup Kadri, kadının yeterli eğitim alamadığı ve bu yüzden kimliksiz, iradesiz olduğunu düşündüğünden o günün kadın karakterlerini bedbin bir bakış açısıyla yaratmıştır. Bu karamsar bakış açısından dolayı, Moran'ın *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*'de (1991: 231) belirttiği bağımsızlığına düşkün, çıkarını kollayan, erkeklerin kendisine biçtiği kişiliği benimsemeyen ve bundan ötürü erkekleri ürküten canavar karakterli kadınlar yaratmıştır. Başkarakterler, norm-karakter, kart-karakterler incelendiğinde bu tipte, bu tipe yakın karakterlerin çoğunlukta olduğu görülür. Seniha ve Leyla, kendi felaketlerine sebep oldukları gibi kendilerini tutkuyla seven erkekleri de yıkıma götürmüşlerdir. Erkek karakterlerden Hakkı Celis, savaşta şehit olarak ölüm arzusunu kutsallaştırmayı, Necdet ise aşkın ve pasif halde Millî Mücadele'nin savunucusu ve gösterişli bir hayranı olur. Ama ikisi de bu kötü kadınları sevmekten istemelerine rağmen vazgeçemezler. Leyla, Seniha ve Selma beraber olacakları erkekleri kendileri seçer, seçici olan taraf kadındır. Erkekler, o dönemde toplumda hâkim olan zihniyetleri temsil eder ve aslında kadın sadece sevgili değil yaşamına da yön tayin eder seçimleriyle. Nigar karakteri, melek kadın iken, canavar kadın karaktere dönüşüp her şeyini terk eder ve tekkeye yerleştikten bir süre sonra kurban melek kadına geçiş yapar. Bu romanda melek kadın olarak adlandırılan kendini evine, kocasına ve çocuklarına adayan kadın karakter yüceltilmiştir. Melek kadın karakterinin yukarıda saydığımız özelliklerine Yakup Kadri, aldığı eğitimle vatanına ve işine kendini adama özelliğini eklemiştir. Nitekim romanlarda olumlu olarak gördüğümüz kart-karakterler bu iki özelliği taşıyan kadınlardır. Akı'nın ifadesiyle Yakup Kadri 1922'den sonra "hâl ve cemiyetle" barışmıştı. (2001; 45) Ancak romanlar, kadınlar açısından incelendiğinde toplumun kadın kesimiyle tam barışamadığı kadınların çağın gereklerine uygun eğitilmediğini düşündüğünden karamsar bir bakış açısıyla kadın karakter yarattığı görülmüştür.

4.2.2. YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN HİKÂYELERİNDE KADIN VE KADIN EĞİTİMİ

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Türk edebiyatında romanlarıyla ön plana çıkmış bir yazardır, ancak o dönemdeki birçok yazar gibi roman yazmaya başlamadan önce hikâye türünü denemiştir. Maupassant'ın hikâye anlayışını benimseyen Yakup Kadri, okuduğu Fransız roman ve hikâyelerinden öğrendiği teknikle Servet-Fünun edebiyatının anlatım tarzını uygular. 1917 yılına kadar “Edebiyat şahsi ve muhteremdir.” düsturuna bağlı kalarak mensur şiirler, piyesler yazmıştır. Hikâyelerindeki Servet-i Fünun etkisini yavaş yavaş silmeye çalışır, dikkatini, birey-toplum ilişkilerine yöneltir. Ardarda gelen savaşlar, savaştan en fazla zarar gören, acı çeken Anadolu insanının mağduriyeti ve acıları ile aydın yalnızlığını, karamsarlığını Maupassant'ın hikâye modeliyle ifade edebileceğini düşünür. Taşra hayatının kusurlu ve acı verici taraflarını ele alır:

Hikâye yazmaya Edebiyat-ı Cedide'ye has edebi zevk ve anlayışla başlayan Yakup Kadri, Fransız hikâyecisi Maupassant'ı okuduktan sonra, yakın arkadaşı Refik Halit Karay ile birlikte Maupassant tarzında hikâye yazmaya koyulur. Guy de Maupassant'ın hikâyelerindeki mekân-insan ilişkisi, hikâye tekniği ve konular, sözü edilen bu iki genç Türk hikâyecisini İstanbul dışına çıkmaya teşvik ve davet eder. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun hikâye alanındaki eserlerini, hikâyeciliğimizin Anadolu'ya açılması hareketi içinde düşünmek yerinde olur. (Aktaş, 1987: 57)

1920'ye kadar ferdiyetçi bir çizgi izleyen Yakup Kadri, 1920 yılından sonra- toplumsal çalkantılardan, savaşlardan ve ülkenin durumundan etkilenerek- topluma yönelmiştir.

Muharririn, ferdi, ferdin cemiyetle münasebetlerini, örf ve âdetlerin fert üzerindeki tazyikini, bunların karşılıklı tavırlarını anlatan hikâyeleri, içleri yazar tarafından çalıştırılan, his ve fikirle beslenen ve kendilerinde yazardan gelme bir terkip sezilen hikâyelerdir. Düşman mezalimine ait olanlarda ise, zaten birer netice oldukları için bu hususiyeti göremeyiz. Bu tablolar, âdeta renksiz bir filmin muhtelif sahnelerini taşıyan kopuk peliküller gibidir, ayrı ayrı olmaktan ziyade zihnen eklendikleri takdirde muazzam bir dramın hikâyesi elde edilir. (Akı,2001: 82)

Hikâyeleri, Yakup Kadri'nin edebî anlayışındaki değişimi, roman dünyasının alt yapısını oluşturan gözlemlerini ve duyarlılıklarını tespit etmek bakımından

önemlidir. Akı, söz konusu eserinde hikâyelere, Yakup Kadri'nin büyük şahıs repertuarının hazırlandığı, romanlarının tem, fikir ve şahısların filizlendiği yer olarak bakılabileceğini belirtir. (2001: 13–14)

Yazarın *Bir Serencam*, *Rahmet*,³ *Milli Savaş Hikâyeleri* ve *Hikâyeler*⁴ olmak üzere üç hikâye kitabı vardır. Hikâyelerindeki karakterler, kadın başkarakterler ve diğer kadın karakterler olarak incelenecektir. Ayrıca Yakup Kadri'nin hikâyeciliğinde görülen iki farklı çizgi dikkate alınarak Fecr-i Ati topluluğundayken yazdığı hikâyelerindeki kadın karakterler ile topluma dönük bir edebiyat anlayışını benimsediği 1920 sonrası hikâyelerindeki kadın karakterler karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır.

Yazarın *Bir Serencam* adlı kitabında ilk dönem hikâyeleri bulunmaktadır.

İlk dönem hikâyelerinde şu kadın karakterler bulunmaktadır:

Hürriyet Âşığı Kız-Esir olan ve esaretten kurtulmaya çalışan Çerkez kız

Baskın -Âşığı ile yakalanan kadın

Şapka-Türk hayranı yabancı kadın

Bir Ölü'nün Mektupları-Statü sahibi kadın, prenses

Yalnız Kalma Korkusuz-Yurtdışındaki yabancı kadın

Bir Tercümeihal-Üvey anne

Nebbaş-Ölü soyucunun saldırısına maruz kalan hırçın, kibirli kadın

Bir Kadın Meselesi - Kurtarılan düşmüş kadın

Rahmet – Sıkıcı ve boğucu sevgili

Hasretten Hasrete - Zabit'in kız kardeşi

Hicap - Kocasını arayan vefalı kadın

Milli Savaş Hikâyeleri'nde ise aşağıdaki kadın karakter görülür:

³ Y. Kadri Karaosmanoğlu'nun *Rahmet* adlı kitabındaki hikâyeler, daha sonra *Bir Serencam* kitabına alınmıştır. (1983-iletişim yayınları)

⁴ *Hikâyeler* adlı kitap, yazarın hayattayken kitaplarına almadığı hikâyelerin Niyazi Akı tarafından hazırlanmasıyla oluşturulmuş ve 1985 yılında basılmıştır.

Ses Duyan Kız-Emine, ermiş kız
Issız Köy ve Dilsiz Kız -Hayvanî, konuşmayan, insanlardan kaçan kız
Utangaç-Sadık, kuş gibi kadın
Hasretten Hasrete-Utangaç mahcup kız
On Dört Yaşında Bir Adam-İşveli yabancı kadın, Despino
Köyünü Kaybeden Kadın -Üretken, tek başına kadın
Bir Şehit Mezarı -İhtiyar kadın
Gizli Postal-Vatansever genç kız
Bir Kör Göz Ve Bir Kör Gönül - Zeliha kör, âşık, arif genç kız
Sikkenin Tersi -Lüks yaşayan ve sevilme isteyen romantik kadın

4.2.2.1. Ferdiyetçi Hikâyelerdeki Kadın Karakterler

Yakup Kadri'nin bu dönem hikâyelerinde Servet-i Fünun yazarlarından yaptığı okumaların etkisi büyüktür. Hikâyeler; anlatım tarzı, teknik, dil ve temaları bakımından romantik-realist bir tarzda yazılmıştır. İlk hikâyeleri, dil ve hayat anlayışı bakımından Mehmet Rauf ile büyük benzerlik gösterir.(Akı, 2001: 80)

Hikâyeler her ne kadar konu ve anlatım tarzı bakımından mevcut edebî anlayışın etkisindeyse de İstanbul dışı mekân seçimi, farklı başkarakter seçimi ve bedbin bakış açısı bakımından dönemin hikâyelerinden farklıdırlar.

Yazarın ferdiyetçi olduğu dönemde kadınlarla ilgili görüşleri, *Bir Huysuzun Defterinden* adlı yazılarından hareketle tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu yazılardaki huysuzun kendisiyle beraber olan, nereye giderse ne yaparsa yapsın içinde taşıdığı bir şahsiyet olduğunu ifade eder. Peyam dergisinde, ek olarak verilen bu yazılar Yakup Kadri'nin değişik konular hakkındaki görüşlerini, duygusal durumunu anlamak bakımından önemlidirler.

Hiçbir şeye, hiçbir kimseye, hiçbir fikre inanmaz. İnsanlık hayatındaki terakkiye, adalet, hürriyet, müsavat, hatta milliyet gibi yüksek ideallere güvensizlikle bakar. Çünkü... Çünkü hastadır. Hem yalnız fert olarak değil, cemiyetle beraber hastadır. (Yücel, 1989: 136)

Yakup Kadri'nin insanlık hakkındaki değerlendirmeleri de karamsarlığının göstergesidir. Onun insanlığın varoluşunu, amacını sorgulayan düşüncü hatta insanlardan uzak kalma isteği, hikâye anlayışını benimsediği Maupassant'ın "Hayatın müspet tarafı elemidir." görüşüyle paraleldir. Bu görüş Nietzsche'nin trajedilerin sonucunda ortaya çıkan modern Nihilizm'i akla getirir. Yakup Kadri büyük bir ihtimalle Maupassant vasıtasıyla Schopenhauer ve Nietzsche'yi okumuş ve düşünsel benzerlik nedeniyle bu iki filozoftan etkilenmiştir. (Akı, 2001: 35)

İnsanlar, şüphesiz ki arz üzerinde yaşayan hayvanların en sevimsizidirler. Hatta belki de en lüzumsuzu, en manasızdırlar. Kazlar gibi iki ayağı üzerinde sallana sallana dolaşan bu tüysüz mahlûkat sürülerinin işi nedir? Manası ne olsa gerektir? Neden hâsıl olmuşlar? Ne yapmak istiyorlar? Isırmak içinse onlardan daha iyi ısırınlar, zehirlemek içinse onlardan daha iyi zehirleyenler, parçalamak içinse onlardan daha iyi parçalayanlar, yemek için içinse onlardan daha yiyenler, içenler; sevmek, sevişmek içinse onlardan daha iyi sevenler, sevişenler var. Nitekim haşarat âleminde öylelerini gördüm ki çiftleşirken terk-i can edecek kadar şiddetle, ulviyetle aşka fedadırlar. O halde mademki mahlûkat içinde manay-ı hayatı en fena ifade eden insanlardır; o halde nedir, tekrar soruyorum, o halde nedir bunların vazifesi ve ne yapmak için gelmişler? (Yücel, 1989: 137)

Bu kadar umutsuz, karamsar olan yazar toplumdan, kalabalıktan, aileden uzak kalarak yalnızlığı istemiştir. Kendi beniyle bu derece meşgul olan yazar, kendisiyle baş başa kalmasına mani olan herkese hatta annesine bile olumsuz, dışlayıcı bir tavır vardır. Yabancı olan bir kadının evlilik ile başlangıçta kanun aracılığıyla sonradan ise sevgi ile kendisine yakın olmasını, onunla ilgilenmesini herkesten gizlediği benliğinin ele geçirilmesi olarak algılar. Benliğinin bir bölümünde herkese her şeye düşman bir başka kişinin olduğunu savunan Yakup Kadri, kadınların erkeği huzursuz ettiğini, kargaşa ve hatalara sebep olduğunu düşünür. Kadınların asli ve tek görevlerinin çocuk yetiştirme, eşini rahat ettirme olduğunu düşünür. Bu görüşlerinden daha sonra vazgeçse de izleri devam etmektedir.

Bir Serencam, Bir Ölüünün Mektupları yazarın 1920 öncesinde yazdığı ve başkarakterleri kadın olan hikâyeleridir.

Bir Serencam adlı hikâyesinde, Türk romanının başlıca kadın meselelerinden biri olan cariyelik ve hürriyet teması ele alınır.

Bir Serencam'daki esir kadın mevzuu bir geleneğin devamıdır; Sergüzeşt'e benzer. Dilini bir tarafa bırakırsak ikisini ayıran en mühim fark Sergüzeşt'in acıma, Bir Serencam'ın ise aşk duyurmasıdır. Birincisinde hürriyetten mahrum bir insana, ikincisinde kavuşamayan âşıklara acırız. (Akı, 2001: 83)

Oysa Samipaşazâde Sezai'nin cariyeye karakteri Dilber ile Yakup Kadri'nin Mahdur karakteri arasında karakter olarak da büyük farklılıklar vardır. Dilber, mağdur, nazik, ürkek, içe kapalı bir kızdır. Oysa Mahdur ne isteğini bilen, amacına ulaşmak için çaba gösteren, cesur, hırçın ve güçlü bir kadındır. Dilber cariyeye olmayı kabullenmiştir, kaçma çabası yaşadığı aşktan kaynaklanır. Oysa Mahdur'un baştan beri hedefi özgürlüğüne kavuşmaktır. İkisinin de sonu ölümdür. Kaçışları başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Kavuşamayan âşıklara, Fecr-i Âti hikâyelerinde sıkça rastlanır. Tema seçimi, karakterizasyon ve anlatım bakımından Servet-i Fünun edebiyatının etkisinde olan Yakup Kadri, kadın karakterlere yüklediği özelliklerle farklı bir bakış açısı yaratmıştır.

Hikâyede Mahdur isimli Çerkez cariyeye ile ona âşık olan bir genç başkarakterlerdir. Mahdur genç, güzel cariyeliği ve İstanbul dışında yaşamayı istemeyen bir genç kızdır. Cariye olmamak için kaçma girişimlerinde bulunur. Bu girişimlerin hiçbiri başarılı olamaz. Mahdur'un en dikkat çekici özelliği kırılmaz cesareti, hürriyete ve sevdiği adama kavuşma arzusudur. Kaderine razı olmak yerine mücadele etmeyi seçer, hayat karşısındaki iradeli ve güçlü duruşunu aşkta da sürdürür. Teslimiyetçi olmaması onu daha önceki romanlarda görülen esir kadınlardan ayırır:

Nasılsa, birdenbire, genç kızın yatağı içinde doğrulup bana bir şey söylemeğe hazırlandığını hissettim. Başımı kaldırınca, filvaki onu o vaziyette buldum. Dirseklerine kadar çıplak kollarını yataklığın kenarına ve çenesini ellerinin üzerine dayayıp başını bana doğru, biraz aşağıya eğmişti ve o yarı karanlıkta derin, siyah görünen gözleri garip bir surette sabit ve bana dikilmişti. Ben de aynı sebat ile onlara bakmak için uğraştım ve baktım.

Güreşten evvel yekdiğerinin zayıf ve aciz taraflarını yoklayan iki pehlivan gibi gözlerimiz evvela tecessüsler ve tereddütler içinde kaldı, sonra, birden hücumu hazır ve birden ricata meyyal birbiriyle temasa başladı. Bu, uzun bir müddet ve belki bir saniye devam etti. Fakat bu kadarcık bir zaman ona kâfi geldi, onun gözleri bu müsaraadan galip çıktı. Bunu hala biraz hiddetle söylüyorum, o naçiz çerkez kızının gözleri bir saniye zarfında birer fatih gurur ve haşmetiyle sa'şaadar ve gaddar göğsüm altına girdiler, orayı biperva dolaştılar ve kalbimin

her noktasına hâkim oldular... Ne zarar, değil mi? Fatihleri fetheden cinsin gözleri!..

Fakat o anda hissettim ki bu gözler benim için gerçek bir tehlike olacaktır ve başımı eğip çıkmağa hazırlandım. Genç kız, yine o ağlar, şmarık sesiyle beni tuttu. Çekindiğim şey nihayet vuku bulacaktı, yarı karanlıkta göz göze bakışarak konuşacaktık.(Karaosmanoğlu,1983a: 30–31)

Yukarıdaki sahnede, en çaresiz durumdayken bile karşısındaki erkekten korkmayan, güçlü olmak isteyen bir kadın yaratılır. Kadın, yazarın daha sonra romanlarında da kullanacağı “korkutucu, erkeğin mahvına sebep olan olumsuz bir imaj” içinde verilmiştir. Burada kadın, cesareti ile ön plana geçmiş, erkek karakter geri planda kalmıştır. Kadının hırçın, muzip ve şmarık bir tavrı vardır. Erkeğin dikkatini çekmek için güzelliğini nasıl kullanacağını bilir.

Yazarın *Bir Ölüünün Mektupları* adlı hikâyesinde ise kendisine âşık olan bir gencin mektuplarını misafirlerine okuyarak gençliğinde ne kadar güzel, ulaşılmaz ve vazgeçilemeyen bir kadın olduğunu kanıtlamaya çalışan acımasız, statü sahibi bir prenses vardır. “(...) İki âşığı ayıranın daha kuvvetli bir güç olan toplumsal otoriteler ve geleneksel kurumlar olduğu görülür. Bu hikâye kölelik-aşk çatışması üzerine kurgulanır” (Şen, 2006: 938).

Buradaki başkarakter acı çektirmekten ve aşkıyla bir adamın ölümüne sebep olmaktan gurur duyan gösteriş düşkünü biridir. Hikâye, prenses ve anlatıcının prenses ve dolayısıyla kadınlar hakkındaki yorumları ve genç âşığın mektupları ile şekillenir. Bu maceranın başından sonuna kadar anlatıcı, prensesi ve onun gıyabında kadınların güç sahibi olduklarında erkek ile oynamaktan, ona acı çektirmekte, hoşlandıklarını vurgular. Sınıf farkı nedeniyle aşk oyunu oynayan bir kadın, intihar eden âşık ve şair bir delikanlı vardır. Romanların incelemesi sırasında yıkıcı-değiştirici başkarakter olarak adlandırılan kadının, bir örneği bu hikâyededir:

Siz gülerken sadece şuhunuz ve sadece... Kadınıdınız. Lakin -Bu kelimeyi mazur görün! — Evet, ve sadece kadınıdınız. Lakin böyle bir şuh, bir kadın handede, bilir misiniz ki bir erkek için ne çok fenalık vardır? Bilir misiniz ki bir kadının dudakları arasında parlayan bu hande, bu firari işve şimşeği bir erkek kalbinde ne müthiş boralar tevhit eder? Bahusus o kadın sizin gibi olursa, sizin gibi payansız güzel, sizin gibi yüksek, sizin gibi bir prenses olursa..

Bir prenses, mükellef ve müdepdep arabasından sokakta tesadüf ettiği on dokuz, yirmi yaşında sefil, yaya bir gence niçin ve ne diye güler? Sadece bir şuhluk ve bir kadınlıktı.

Dudaklarınızın o pembe ve gaddar muammasını... (Karaosmanoğlu, 1983a: 99–100)

Genç adamın prensesi yargılayan ve olumsuzlayan tavrı, bu tavra rağmen intihar edecek kadar bu kadını sevmesi ve ondan vazgeçememesi, Yakup Kadri'nin âşık genç adam karakterinin özellikleridir. Bu tip âşık genç adamlar, *Kiralık Konak* ve *Sodom ve Gomore* romanlarında da aynı özellikleri ile bulunurlar. Özellikle *Kiralık Konak*'taki Hakkı Celis ile aşka, kadına bakışları ve romantik şair olmaları bakımından büyük benzerlik gösterirler. Yazarın ilk dönem hikâyelerindeki karamsar, bedbin ve çaresiz hava romanlarında devam etmez. Romanlardaki bu erkek karakterler, anlatının sonunda hastalıklı bir olay hâlini alan aşktan kopup toplumsal gayelere yönelmişlerdir. Prenselerin, yıllar sonra böyle üzüntü verici bir maceraya dair mektupları yemek masasında misafirlere alelâde şeylermiş gibi okuması, aşktan bahseden kısımları önemsemeyip mektupların bir kısmını yere atması ve âşığının intihar ettiği dönemdeki mektuplara geçmesi kadının acımasız, umursamaz tavrının göstergesidir:

“Prenseler, mektupların birkaçını yere attı: -Bunlar hep birbirine benzer: şiir, aşk, hayal bilmem be!- dedi ve ilave etti. Size asıl ötekileri, en mühimlerini okuyayım.” (Karaosmanoğlu, 1983a: 104)

Prenseler, umut verici davranışlarından dolayı suçlanmaktan korkup sebep olduğu trajedideki payını ört bas etmeye çalışır, ama bu sırada bile şuhluğunu devam ettirir.

Servet-i Fünun dergisinde yayınlanan (1911) bu hikâyedeki Prenselerin özellikleri *Kiralık Konak*'taki Seniha karakterinin habercisidir. Buradan yola çıkarak yazarın kadınlarla ilgili olumsuz imajlarının döneme ait bir gözlem olmanın yanı sıra ilk dönem eserlerinden itibaren süregelen bir imaj olduğu söylenebilir. Prenseler bu imajın ilk şekli, prototipidir. Sadece bu hikâyede kadın anlatıcı kullanılmıştır. Bu anlatıcı; duygusu, düşüncesi ve bakış açısı hikâyenin merkezinde olan tek kadındır.

Yazarın *Rahmet* (1914) adlı hikâyesinde de şuh, çevresini ve toplumsal sorunları önemsemeyen bir kadın başkarakter vardır. Emin ve sevgilisi, savaşın yarattığı yıkımları görmemek için köyde yaşayan bir çifttir. Âşık oldukları ilk dönemde her şey yolunda gider. İlk heyecanların yaşandığı, birbirlerini yeni tanıdıkları dönemde mutludurlar. Emin'in de sevgilisinin de hayatının merkezinde birbirleri vardır:

Emin böyle derken yalan söylemiyor, mübalağa etmiyordu. Kadın, onun için, bitmez tükenmez bir heyecan membarıydı. Onda, her gün yeni bir arzu, yeni bir hırs, yeni bir sevinç buluyor; tecessüsü daima uyanık tutan yeni bir sır keşfediyordu. Hilkatın, bu uzviyette son mükemmeliyete vardığına kaildi. Ona cihan, kürelerden zerrelere kadar bütün cihan, nihayet, güzel, muhteris ve sevdalı bir kadın örneği husule getirmek için yaratılmış gibi geldi ve o seven, güzel ve ihtiraslı kadının bir bakışında hilkat sırrının bütün manasını okudum sandı:

“Sevgili, sevgili, malum ve meçhul bütün âlemlerin hulasası sende...”diyordu, “o sende bazen bir koku, bazen bir bakış, bazen da bir gülüş halinde tecelli ediyor.” (Karaosmanoğlu, 1983: 195)

Zamanla aşkın gücü zayıflayıp, heyecan azalmaya başladıkça dikkatlerini birbirlerinin kusurlarına ve çevreye yöneltirler. Emin, Emine'nin kendisini aldattığından şüphelenir. Bu şüphelerini açığa vuramadığı gibi ondan uzaklaşmayı da başaramaz. Bu bölümde kadın, erkeği kendine farklı özellikleriyle bağlaması nedeniyle bir büyücü gibi sunulur. Emin, sevgilisini kendisini kısıtlayan ağa benzetir. Başlarda hayat verici bir tanrı olarak gördüğü kadın, artık onun için bir canavar, şeytanla melek arasında bir varlıktır. Kadının her davranışını eleştiren huysuz bir tutum takınır. Daha önce yücelttiği davranışların tamamını artık onu büyüleyen sahte davranışlar olarak görür. Anne, sevgili, abla rollerini sevgilisine atfeder:

Bazı bir ana gibi şefkatli ve kıymetli, bazı bir hemşire hararetiyle dost; bazen bir genç kız gibi utanma ve bekâretle müsellağ görünüyordu. İşte, sevda kalbinde bir kin hâlini aldıktan sonra, Emin, karşısında böylece her gün başka bir kadın buldu ve her gün, son, kat'i ve kurtarıcı darbeyi vurmaya azmiyle uzanan eli bu dört kudsi yüz örtüsünden biri önünde büküldü. Asıl kadını, hakiki düşmanı bir türlü yakalayamıyordu. O, bir hayalet gibi el uzandıkça dağılan bir şeydi.(Karaosmanoğlu, 1983: 198)

Emin, başlangıçta bu yaşayıştan memnunken bunu aşmayı, başka hayatların ve daha derinlikli düşüncelerin varlığını ister. Kendi benliğiyle, sevgilisiyle buhranlı bir

şekilde uğraşırken karşılaştığı bir manzara, onu gerçeğe yöneltir. İstanbul'a döndükten sonra cami avlusundaki savaştan gelen yaralıların inleyen sesleri ve dolaşmaya çıktığı sırada kendisinden yardım isteyen bir yaralı, bu aydınlanma anını oluşturan mizansenlerdir. Bu mizansen toplumsal gerçeği ona fark ettirir. Emin'in kendisinden giderek daha fazla uzaklaştığını hisseden Emine, Emin'in bağımsız bir birey olmasına, kendisinden kopmasına tahammül edemez. Ancak hayal âleminde yaşayan sevgilisinin sinirliliğinden ve umutsuz hâllerinden sıkılan genç kadın hayatını daha eğlenceli yaşamak için terk eder.

İlişkilerinin başlangıcından itibaren çevreye, eşyaya daha düşkün olan kadındır. Emin'in sevgilisinin köyle ilgili yorumundan sonra söylediği sözler Emine'yi ve onun gıyabında kadınları nasıl algıladığını gösterir. Kadının dış etkilere bu kadar açık olması, mekânı ve eşyayı önemsemesi, duygularının dış kaynaklı olması onu rahatsız eder. Kadını duygudan ve duygusal, coşkulu eylemlerden ibaret bir varlık olarak görür. Kadının bu hâle gelmesine sebep olarak da aileyi, toplumu ve kanunları gösterir. Kadını maddeciliğe yönelten, onu duygudan mahrum, yanlış fikirlerin ardından koşan biri hâline getiren bunlardır. Ona göre kadın düşünmek için değil, sevmek ve sevilme için yaratılmıştır. Bunlar, ataerkil bir erkek bakış açısıyla yapılmış konuşmalardır:

“Kadında söz, muhakeme ve mantık, ne gayri tabii bir hal!.. İptidada Halik kadının bünyesine bu hasletlerin hiçbirini vermediydi. Aile, cemiyet ve kanunlar onu bu acayip şekle soktu. Zaten bu üç şeyin tesiri altında değil mi ki insanlar erkekli, dişili bir canavar sürüsüne döndü? Her şeyde bir ahenksizlik, bir nispetsizlik buluyorum ve bunu en çok sen konuşurken seziyorum. Neden yalnız tabii itişin sana kâfi gelmiyor? Hâlbuki bütün ağın o itişlerle örülüdür. Gül, ağla, dans et, şarkı söyle ve sus... Senin asıl vazifelerin bundan başka şeyler değil! Fikir ve söz meydanına çıkıp da gülünç olmanın yeri var mı? (Karaosmanoğlu, 1983: 203)

Yazar, *Rahmet* hikâyesinde buhran, her şeyden, herkesten uzak olma, içe dönüklük ile tüm olumsuzluklara rağmen güzelliğe ve hayata bağlılık arasındaki karşıtlığı, kadın-erkek ilişkisi ekseninde işlemiştir. Toplumsal çalkantılardan uzak kalıp kendisine huzurlu, sevgi dolu bir ortam yaratmak ister. Sevgilisiyle beraber bir köy evinde baş başa yaşamaya başlarlar. Emin, bu şekilde toplumu saran umutsuzluk ve felaket havasından uzaklaşabileceğini zanneder. Ancak onun mutsuz olmasını

sağlayan şartlar, onu duygusal, tatminsiz ve güvensiz bir mizaca yöneltmiştir. Burada da mutlu olamayacağını anlayıp sevgilisinin ısrarıyla İstanbul'a döner. Savaştan dönmüş yaralı, perişan askerleri, işgal korkusu içindeki halkı gören Emin, nereye kaçarsa kaçsın bu buhrandan kaçamayacağını anlar. Ferdilikten sıyrılıp toplumsal sorunlara yönelen erkek başkarakter, önce aşktan sonra da kendi dertlerinden, kendine ve hayatına dair düşüncelerden uzaklaşıp en sonunda marazi bir ilişki kurduğu sevgilisinden kopar, çevreye, topluma yönelir. Emin, *Kiralık Konak* romanındaki Hakkı Celis'in ve *Sodom ve Gomore*'deki Necdet'in prototipi olarak düşünülebilir.

Necdet'in sevgilisi Emine, Emin'in sadece kendisine dönük, diğer her şeyden herkesten uzak, yalnız kendisine bağlı bir hayat yaşamasını ister. Emin'in ilişkiyi sorgulamasını da hoş karşılamaz. Emine'ye göre aşk; duyguyla, güzel hayallerle, musiki ve güzel bir manzarayla beraber yaşanacak bir ömürle eşdeğerdir. Tüm olumsuzluklar dışarıda kalmalı, iki kişilik bir dünyada sadece bu iki kişi var olmalıdır. Emin, sevgilisinin bu kuşatıcı sevgisini anne karnına benzetir. Anne-sevgili imajı hikâye boyunca devam eder, hatta zaman zaman bu imaja ablalık da eklenir. Gittikçe daha bunalımlı bir hâl alan bu aşk ilişkisi genç kızın yarattığı bir havadan doğar ve kendini güçlü hisseden Emin, etkilendiği ama karşılaşmadığı savaşa yüz yüze gelince biter. Bu bölümde erkek, yarattığı sevgili-anne-melek kadın imajından uzaklaşıp gerçek annesine yönelir. Emin'in eskisine oranla daha güçlü ve mutlu görünmesi, Emine'nin hoşuna gitmez. O sadece kendisini düşünen, kendiyile ilgilenen Emin'i ister. Bu yüzden Emin' i terk eder.

Yazar bu dönem hikâyesinde daha önce ele almadığı bir kadın karakteri işler. Ermiş, vatansever kadın, *Ses Duyan Kız* adlı hikâyede başkarakterdir.

Garipler köyü yakınından geçen anlatıcıya yol arkadaşı Emine isminde bir genç kızın efsaneleşmiş hayatını anlatır. Garipler Köyü'nde yaşayan, dinî eğitim almış, güzel sesi ile ilahiler okuyan bir genç kız olan Emine'nin nişanlısı gönüllü olarak Balkan Savaşı'na katılır:

Kendisi bu köyün kızlarındandı, fakat değme şehir kızlarından daha güzel, daha malûmatlı ve daha akıllıydı; kendi başına köyün hocasından hıfzettiği, birçok ilâhiler öğrendi; sesi de çok güzelmiş, haftada bir defa köyün kadınlarına mevlûd okurdu. Yaşı da ya on altı, ya on yedi idi. Topuklarına kadar uzun saçları vardı; gözlerine her bakan tir tir titrer, kalırdı. Asıl adı Emine idi. (Karaosmanoğlu, 1983: 18)

Genç adam şehit olur. Şehit haberini alan genç kız, ağlamaz, haykırmaz, suskunlaşır, birkaç gün yemek yemez. Bir gün Emine, bazı sesler duyduğunu söylemeye başlar. Duyduğu ses ona memleketin elden gittiğini, ayağa kalkması gerektiğini söylemektedir. Çevredekiler önceleri Emine'nin aklını oynattığını sanırlar. Rumeli'nin kaybedildiği haberi gelince Emine'nin ermiş olduğu düşünülür. Bir süre sonra Emine kendini gece yarısı sokağa atar ve savaşmaya gittiğini, Kara Fatma gibi yalnız başına da olsa savaşacağını söyler:

Ses Duyan Kız: “Bırakın beni; ben yalnız giderim. Kara Fatma gitmedi mi? Ben de giderim. Vacip oldu!” diyordu; sonra birden susup, gözleri dışarı fırlamış, boynu öne uzanmış, sesi, uzaktan ve derinden gelen sesi dinliyordu. Sesi dinlediği müddetçe sakin ve uslu duruyordu; fakat kendi söylemeğe başlayınca, onu kimse zaptedemiyordu. Köyün hocası dedi ki: “Dokunmayın, o hepimizden daha akıllı, o bizim eremiyeceğimiz mertebeye erdi!” ve herkes Emine'yi kendi haline bıraktı. Bunun üstünden beş altı gün ya geçti ya geçmedi, Ses Duyan Kız, günün birinde ortadan kayboldu. (Karaosmanoğlu, 1983: 20)

Ortadan kaybolan kızın cesedini bir çoban bulur. Kasabadan gelen doktor göğsünden bıçaklandığını söyler. Köye gömerler ve mezarına üç gün nur iner. Bu, Emine'nin ermiş sayılması için delil olur ve onun için türbe yaparlar. Bu türbe; askere çocuğu, kocası, sevgilisi giden kadınların adak yeri olur. Askere giden delikanlılar da türbeyi gitmeden önce muhakkak ziyaret ederler. Çevredekilerin inançlarına göre asker yolu bekleyenler şehit mi gazi mi diye karşıdan ona sorarlar, Emine de onlara cevap verir.

Anlatıcı, türbeye doğru seslendiğinde duyduğu tek şey yankıdır. Bu hikâyede, eğitim almış, akıllı, mücadeleci ve vatansever bir genç kız karakteri oluşturulmuştur. Köylüler bu genç kıza mistik bir şekilde yüceltirler. Genç kız âşık olduğu gence yürekten bağlıdır, mutaassıp ve dine düşkündür. Yazar, romanlarında İstanbul'da yaşayan olumsuz genç kız yaratırken, hikâyelerinde bu karakterlerin tam zıddı özellikler taşıyan Anadolu'da yaşayan olumlu genç kız yaratmıştır. Emine'nin,

yabancıları türbesine bile yaklaştırmadığı vurgulanmıştır. Oysa aynı dönemi anlatan *Rahmet* hikâyesindeki İstanbullu genç kadının tek arzusu eğlenceli, aşkla dolu bir ömür geçirmektir, savaşa karşı korku dışında herhangi bir duygu beslemez. *Kiralık Konak* romanındaki Seniha ve *Sodom ve Gomore* romanındaki Leyla, savaş, vatan, şehitlik gibi kavramlara duyarsız olmalarının yanı sıra yabancı hayranıdırlar ve ikisinin de dine bağlılıkları yok denecek kadar azdır. Bir erkeğe âşık olmak ve bağlanmak gibi bir davranış gösteremezler.

Buraya kadarki kısımda hikâyelerde başkarakter olan kadın karakterler ele alınmıştır.

Yan karakter olan kadınların da yazarın romanlarındaki karakterlerin bir bakıma eskizi olmaları önemlidir.

Yazarın ilk dönem hikâyelerinde iki yabancı kadın karakter vardır. Birisi *Şapka* hikâyesindeki Madmazel Claire diğeri ise *Yalnız Kalmak Korkusu* hikâyesindeki Ernestin'dir. İki kişi kişilik özellikleri bakımından birbirine zıt kadınlardır. Bu iki kadın dışında *Bulgar Köyünde Bir Gece* hikâyesinde ise Bulgar muhtarın karısı vardır. Buradaki kadın, fon karakter olarak yaratılmıştır. Herhangi bir diyalogu yoktur, hareketleri ile var edilmiştir. Bulgarların kadına, eşlerine saygı göstermediklerini, sahiplenmediklerini göstermek ve bu yolla olumsuz bir Bulgar imajı çizmek amacıyla yaratılmıştır:

“Bu Bulgarların garip bir âdetleri var. Karılarını bir ayarda pek ehemmiyet verdikleri misafirleriyle, yatakta yanyana bırakıyorlar ve kendileri yabancı gibi bir köşeye büzülüp lakayıt uyuyorlar.” (Karaosmanoğlu, 1983: 25)

Bulgar muhtar, karısını misafiri olan Türk ile yatakta yan yana bırakır ve misafir, kötü kokuyorlar diyerek küçümsediği Bulgar kadınla birlikte olur. Erkek karakter, sabah uyanınca yaptığı davranıştan çok, kadından çocuğunun olması ihtimalinden endişe duyar:

Sol kolunu asabiyetle birkaç defa sallayıp:
 - Sorma birader, dedi, dün gece şeytana uydum. O kadar içmenin sonu zaten başka türlü olmazdı ki...
 - Ee peki bundan ne çıkar?
 Hayretle yüzüme bakıp:

- Ne mi çıkar? Amma yaptın ha! Dedi. İster misin, o pis Bulgar karısından bir çocuğum olsun! (Karaosmanoğlu, 1983: 27)

Şapka hikâyesindeki Madmazel Claire, İzmir’de yaşayan İtalyan bir ailenin kızıdır. Meşrutiyetten önce Yabancı işleri bürosunda çalışan varlıklı bir Türk ile nişanlıdır. Çocuksu, şuh, biraz kibirli bir genç kızdır. Başlangıçta Fazıl Bey’in evlilik teklifini varlıklı olduğu için kabul eder, ama sonradan ona âşık olur. Fazıl Bey kibar ve modern tavrılarıyla genç kıızı etkiler. Fazıl Bey, nişanlısının teklifiyle bir şapka dener ve Claire’in hoşuna gittiği ve kayınvalidesi onu yabancı bir beye benzettiği için şapka takmaya başlamayı düşünür. Kayınpederi şapka takmasının İzmir’de hoş karşılanmayacağını, Türklerin geleneklerine fazlaca düşkün olduğunu söyleyince aksini kanıtlamak üzere iddiaya girerler. Fazıl Bey ile Madmazel Claire, teyzelerine gitmek üzere Kordon Boyu’na çıkarlar. Ancak bu gezinti, bu çocukça iddia, Fazıl’ın şapka taktığı için birkaç kabadayı tarafından öldürülmesi ile biter. Hikâyenin başkarakteri Fazıl Bey’dir. Madmazel Claire, yabancı kadının o dönemdeki Türk toplumuna ve Türk erkeklerine bakışını göstermesi bakımından önemlidir. Genç kız Kordon Boyu’nda gezdikleri sürede nişanlısının şapka taktığı için ne kadar huzursuz olduğunun farkında değildir. Bütün dikkati lüks restoranlara yönelmiştir. Küçümser bir tavırla Türklere ait mekânları eleştirir. Özellikle buralara gidenleri özentisi ve züppe bulur. Ne tam olarak Avrupalı ne tam olarak modern olabilmişlerdir. Genç kız bu hâllerini komik bulur. Anlatıcı buradaki benzetmede hem benzeyen hem de benzetilenle Doğu-Batı arasında kalarak yaşanan ikiliğe mekân-insan boyutuyla gönderme yapmıştır:

“Yukarıdaki gazinolarla bunlar arasında ne büyük bir tezat var, görüyor musun Fazıl?” diyordu, “burası adeta başka, bambaşka bir alem.”
 “Bilir misin, ben bunları, bu kahvehaneleri neye benzetirim?”
 “Neye?”
 “Ben bu kahvehaneleri, Pazar günleri, kırmızı boyunbağlarını, kauçuktan parlak yakalarını takıp gayet açık renk kostümleri ve sarı kunduralarıyla kendilerine şık birer mösyö zarafeti vermeğe çalışan esnaf çıraklarına benzetirim...” (Karaosmanoğlu, 1983: 88)

Yalnız Kalmak Korkusu hikâyesindeki Ernestin, düşmüş bir kadındır. Paris’e giden hikâyenin başkişisi Macit, depresyona girer ve kendisine yakınlık gösteren bir sokak kadınıyla beraber olur. Macit, Paris ile Ernestin arasında duygusal bir paralellik kurarak İstanbul’a dönüşüne kadar bunu bir bağlılığa dönüştürür. Anneye,

şefkate, ilgiye olan ihtiyacını bu kadın vasıtasıyla giderir. İstanbul'a dönerken de bu kadınla birlikte döner ve hayatını onunla devam ettirir. Çirkin, görgüsüz, kültürsüz ve kaba bulduğu bu kadından çevrenin bütün tepkilerine rağmen kopamaz. Hayatında eksikliğini duyduğu anne, sevgili, eş, arkadaş ve baba figürünün Paris'teki yalnız günlerindeki karşılığı bu kadındır. İstanbul'a döndükten sonra tüm bu figürler hayatında mevcuttur ancak kadından kopamaz, kadın onda saplantı hâline gelmiştir. Şen, Fecr-i Âti Dönemi hikâye yazarlarından Cemil Süleyman'ın Tehlike hikâyesiyle Yakup Kadri'nin bu hikâyesi arasında erkek başkarakterler açısından benzerlik kurar; Tehlike hikâyesinde aldatılan koca, yalnız kalmaktan korktuğu için eşini terk edemez, bu durumu görmezden gelmeye çalışır, *Yalnız Kalmak Korkusu*'nda Macit buhranlı zamanlarında kendisine destek olan kadını, yalnız kalmaktan korktuğu ve vefa borcundan ötürü tüm kötü davranışlarına rağmen terk etmez (Şen, 2006: 980). Kadının tüm hırçınlıklarına, kıskançlığına, sinirli hallerine bu bağımlılıktan ötürü katlanır.

4.2.2.2. Sosyal Konulu Hikâyelerindeki Kadın Karakterler

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, toplumcu sanat anlayışını savunduğu dönemde yazdığı hikâyelerinde de İstanbul dışındaki mekânlara yönelir. Anadolu'da yetişmiş bir yazar olması ve işgal sonrasında kurulan Tetkik-i Mezalim Heyeti'nde bulunması gibi sebeplerle gerçekçi gözlemler yapma fırsatı yakalamıştır. Bu hikâyelerindeki kadın kahramanlar, kişilik özellikleri bakımından çeşitlilik gösterir. Anadolu'daki kadınlar gerçekçi bir şekilde ele alınmış, farklı kadın karakterler yaratmıştır.

Anadolu'da gözlem yapma imkânı bulan Yakup Kadri, bu gözlemlerini hikâyelerinde kullanır. Daha önce İstanbul romanlarında yer verilmiş olan şuh, fettan, aldatan, masum, mağdur kadınlar, Anadolu'daki hâleriyle okurun karşısına çıkar. Yazar böylece, kadının sadece İstanbul'da değil, her yerde bu özellikleri taşıyabileceği fikrini işler.

Şuh kadınlar, bu dönem hikâyelerinde çok görülen başkarakterlerdir. *Bir Aşk ve İhtiras Faciası*, *Kadın ve Ukubet*, *Zor Talâk*, *Bir Kadın Meselesi* hikâyelerinde

başkarakterler kadındır. Başkarakter olan kadınların bu kadar çok olması; kadının o döneme kadar ihmal edilmesinin, roman ve hikâyelerde başkarakter olarak yer bulamamasının âdeta telafisidir. Ne var ki en fazla yer verilen kesim şuh kadınlardır; yazarın kadınlara karşı olumsuz tavrı bu seçiminde de görülür. Şuh kadınlar, İstanbul'dan gelip Anadolu'da yaşayan kadınlar ve, köylü şuh kadın olmak üzere iki şekilde verildiğini görmekteyiz.

Bir Aşk ve İhtiras Faciası hikâyesinde Necibe, şuh ve fattan bir kadındır. Necibe, Gaffar Ağa'nın ikinci karısıdır. On sekiz yaşında olmasına rağmen üç kez evlenmiş, civar köylerde ün yapmış güzel bir kadındır. Erkeklerin eğlencelerinde dans etmiş, hakkında birçok dedikodu yapılmıştır. Gaffar Ağa, tüm söylenenlere rağmen onu sevmiş ve evlenmiştir. Gaffar Ağa evlenmeden önce köylü tarafından sayılan, sevilen, akıllı ve olgun olarak bilinen bir adamdır. Evlendikten sonra sinirli, kavgacı birine dönüşmüştür. Çocuklarını evden kovalar. Köylü kadınlar bu değişimi Necibe'nin yaptığı büyülere bağlarlar ve onun büyülerini bozmaya çalışırlar. Kadının kısırlığına inanmayıp çocuklarını karnındayken zehirleyip öldürdüğünü ve kocasının ona büyü nedeniyle bağlı olduğunu düşünürler. Kendilerinden farklı ve daha güzel olan genç kadından nefret ederler. Gaffar Ağa'daki değişimi hurafelere bağlamaları, kadınların cahilliğine yöneltilmiş bir eleştiridir. Oysa anlatıcıya göre Necibe'nin büyücülükle ilgisi yoktur; fakat kadınlar onun hakkında söylentiler çıkarmaya devam ederler. Gaffar Ağa bu dedikoduları duydukça artan bir şiddetle karısını döver. Erkek kahraman, geçmişini bilerek aldığı kadına sevgiyle karışık bir nefret duyar. Ama karısından nefret eden herkese karşı da öfke doludur. Necibe bir gün aniden ortadan kaybolur, kocası onu aramaya çıkmadığı gibi kimseye de nerede olduğunu sormaz. Münzevi, ağlayan bir adam olur. Köylüler Necibe'nin gidişine başlangıçta sevinirlerse de Gaffar Ağa'nın yeni hâlimden dolayı üzülüp genç kadını aramaya çıkarlar. Toplumda güçlü bir konumu olan erkeğin sevmesine rağmen kabul görmeyen kadın, erkeğin üzüntüsünden dolayı toplum tarafından kabul görür. Her gün köyün delikanlılarından biri onu aramaya çıkar. Bir zaman sonra eski bir mandırada direğe bağlanmış bir şekilde genç kadının çürümüş cesedini bulurlar.

Hikâyede erkek karakterin iç çatışması iyi işlenmiş, ancak çatışmanın kaynağı olan kadın konuşturulmamış, dramatik yöntem yerine anlatıcının aktarımlarıyla verilmiştir. Anlatıcının olumsuz tavrı Necibe'ye değil, kadına kötü davranan çevreye yöneliktir. Kadınların kendilerinden farklı olan bu kadını katil ve büyücü olduğu gibi hurafelerle ötekileştirmeleri ve ortamdaki uzaklaştırmaya çalışmaları yazarın hikâyede işlediği toplumsal eleştiriyi oluşturur.

Kadın ve Ukubet hikâyesinde köylü tarafından sevilmeyen ve büyücü olarak nitelenen Cennet adlı kadın karakter ele alınmıştır. Cennet üç kere evlenmiş ama bir türlü mutlu olamamıştır. İlk boşanması bir cinayet, ikinci ise kocasının esrarengiz kayboluşu nedeniyle gerçekleşmiştir. Üçüncü eşinin Cennet dışında iki karısı daha vardır. Kocasının askerde olması ve kendisini savunacak kimsenin olmaması sebebiyle diğer iki kadın, köylü ile birleşerek onun hakkında çeşitli dedikodular çıkarırlar. Köylü, diğer iki evliliğinin bitişini Cennet'in büyücü olmasına bağlar. Önceki hikâyede olduğu gibi köylüler anlayamadıkları, açıklayamadıkları her olayı “kadının büyücülüğü” ile açıklayıp karmaşadan kurtulmaya çalışır ve kadını ötekileştirip ona düşman olurlar. İki hikâyede amaç, cahil halkın bu eğilimini göstermektir.

Köylüler, Cennet'in bir delikanlı ile birlikte olduğu iddiasıyla onu linç etmeye kalkışırlar. Yaralanan Cennet, jandarmaya sığınır, köylü de onu takip eder. Köylüler olan biteni jandarma komutanına anlatırlar. Kadın söylenenleri yalanlamaz, sessizce bir köşeye kıvrılır. Komutan köyden gitmesi gerektiğini söyleyince hiçbir şey söylemeden yola düşer. Kadının kendini savunmaya bile gerek görmemesi, askerlerin nezaretinde yolculuk yapmak istememesi, adaleti ve can güvenliğini sağlamakla görevli jandarmaya bile güvenmediğini gösterir. Zina yaptığı iddia edilen Cennet'e kimse işin aslını sormamış, erkek masum, kadın ise suçlu ilan edilmiş ve cezalandırılmıştır.

Komutan Cennet'i kendi hayatındaki bir kadına benzetir. Suçlu olduğunda sevdiği kadın da tıpkı Cennet gibi susar, kafasını eğer. Sevdiği kadının hikâyesinin giriş kısmından hareketle şehrli bir kadın olduğu söylenebilir. Komutan şehrli veya

köylü tüm kadınların yaradılıştan gelen aynı zaafllara, aynı davranışlara sahip olduğunu düşünür:

Şu sincabi Anadolu köylerinde, şu her yerden uzak, mensi, metruk, muzlim ve mukassi Anadolu köylerinde, beni bir an terk etmeyen hayalinin yanımda dolaşmasından niye korkuyorum? Niçin onu bu çıplak dekorun bu kül rengi sefalet ve uzlet dekorunun içine yerleştiremiyorum?

Onun şu gördüğüm çıplak ayaklı ve kırmızı donlu kadınlardan farkı ne? Bu kadınlar ki kadınlıklarında belki onunla eştirler... Belki... Ondan da daha iyidirler, belki cins ve mizaçlarında ondan daha kuvvetlidirler. (Karaosmanoğlu, 1997: 132)

Bu toptancı bakış, hikâyenin sonunda kadınlığa dair düşüncelerde daha belirgin olarak ortaya çıkar. Komutanın Cennet gittikten sonraki düşünceleri yazarın kadın hakkındaki düşüncelerini ve toplumun kadın algısını ortaya koyması bakımından önemlidir. Komutanın ağzından Yakup Kadri, böyle kadınların varlığından toplumun ve kuralların sorumlu olduğunu savunur. Kadınların kötülük yapması baskılara karşı doğal bir tepkidir.

Cemiyetler, kanunlar, görenekler, dinler ve mezhepler gibi tabiat da dışının düşmanıdır. Onun tatlı etinden, arzu denilen hayvana parça parça veren, nahif vücuduna vâlidîyetin mehîp yükünü yükleten tabiattır. İşte kadın bunun içindir ki fena bir mahlûk oldu. Cins takdirinin bu sert çehresi karşısında yegâne melcei yalanda, riyada ve hıyanette buldu ve yegâne silâhı olan güzelliğini mekr ü hile (kurnazlık ve hile) ateşinden şeytanî bir unsur haline koydu, o vakitten beri bakışı bir hançer, tebessümü bir zehirdir. Kadın en büyük zevki şer ve ihanetle karışmış sevgilerde buluyor, pençesine düşenlere karşı zâlim, zabunküş ve müntakim oluyor. (Karaosmanoğlu, 1997: 135)

Zor Talâk hikâyesinde de şuh bir kadın karakter vardır. Salime Hanım, İstanbul'dan Anadolu'daki bir kasabaya gelin olarak gelir. Kocasını kasabanın zenginlerinden, elli yaşlarında bir adamdır. Çevresi, çocukları İstanbullu bir kızla evlenmesine tepki gösterir. Salime Hanım, daha ilk günlerde giyinişi, süsü ve davranışlarıyla çevrenin dikkatini çeker ve yadırganır.

Aziz Ağa'nın aldığı kız da kendisinden yirmi beş yaş daha genç olmakla beraber, sinî (yaşı) itibarıyla kimseyi hayrete düşürmedi. Fakat, giyinişi, süslenişi, etvar ve harekâtıdır ki en çok nazar-ı dikkati celb etti; memleketin erkeklerini öfkeliendirdi, kadınlarını korkuttu ve çocuklarının parmaklarını ağızlarında bıraktırdı. Hakikatte ise İstanbul'un bu ince belli, beyaz tenli, şuh ve fıkrak kızında ne öfkeyi, ne korkuyu, ne şaşkınlığı celb edecek bir şey vardı; orta hâlli bir

memurun kerimesi olan Salime Hanım İstanbul'da hattâ göze bile çarpmayan sönük şahsiyetli kızlardan biriydi; fakat, her nedense, Anadolu'nun bu üçra köşesinde binde bir görülen harikulade bir şey gibi göründü.(Karaosmanoğlu, 1997: 116)

İstanbul'da silik bir kadınken köyde dikkat çekmesi ve erkeklerin ona öfkelenip kadınların ondan korkması, Tanzimat döneminden başlayıp Meşrutiyet dönemiyle hızlanan kadınların giyiniş ve davranış tarzındaki Avrupaileşmenin İstanbul ile sınırlı olduğunu ve Anadolu'da tepkiyle karşılandığını gösterir.

Çevrenin etkisiyle evliliğinin zarar göreceğini hisseden Aziz Ağa bir süre ilde yaşar ve birkaç ay sonra köy dışındaki çiftliğe yerleşir. Aziz Ağa, hac parasını harcayarak görkemli bir düğün yaptığı karısı ile mutludur ve başta çocukları olmak üzere kimseyi dikkate almayacak kadar ona bağlıdır. Bu bağlılık köylülerin Salime Hanım'a duyduğu öfkeyi daha da artırır. İftiralar Aziz Ağa'ya bir heyet tarafından iletilir. Duyduklarından dolayı utanan, şaşırın Aziz Ağa büyük bir üzüntüyle karısını boşar. Burada İstanbul ile Anadolu iki farklı kültürün temsilcisi olan mekânlardır. İki farklı yaşam tarzı bir evlilik yoluyla bir araya getirilmiş ve uyumlu bir beraberlik ortaya çıkmıştır. Karı koca arasında herhangi bir çatışma olmamış, çatışma kadın ile çevre arasında yaşanmıştır. İstanbullu genç kız, çatışmada pasif konumdadır. Aktif olan taraf köylülerdir. Çatışma sırasında kadının etkileyen durumunda olmasına rağmen tepkisiz olarak verilmesi, konuşturulmaması, hikâyenin odak noktasını kadından köylülere doğru çeker. İstanbullu kadın ile köylülerin çatışması erkekler aracılığıyla değil de kadının köylü kadınlarla karşılaşması şeklinde verilmesi hikâyeyi daha ilginç kılabilirdi. Dedikoducu köylü kadın, fon karakter bile olamamıştır. Böyle bir karakterin daha geniş yer alması içerik açısından başarıyı arttırabilirdi.

Bir Kadın Meselesi hikâyesinde Veli Bey, gençliğinde düşmüş bir kadınla yaşadığı macerayı anlatır. Düşmüş bir kadın ile ilişki ve bu ilişkinin olumsuz sonuçları işlenir. Hikâye, teması bakımından Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarını hatırlatır. Buradaki kadın kahraman, İzmir'de kısa zamanda ünlenmiş Şamlı bir dansözdür. Veli Bey, bu genç kızla gece âleminde tanışır. Genç kızın dans edişinden, güzelliğinden etkilenir. Genç kız, Veli Bey ile iki yıl birlikte yaşar. Bu süre zarfında

çiftlikte çok güzel vakit geçirirler. Beraber ata binerler, ava çıkarlar. Çevik, atak ve akıllıdır. Samimi, sevecen davranışlarıyla sadece Veli Bey'e değil tüm çiftlik çalışanlarına kendini sevdirebilir. Köylülerin sevdiği, benimsediği tek şuh karakter bu dansöz genç kızdır:

Onunla en ziyade çiftlikte vakit geçirirdik. O, çiftlikte yaşamayı pek severdi. Birlikte ata biner, gezerdik. Birlikte ava çıkardık. Ona silah atmasını öğretmişim. Benden iyi nişan alırdı. Sonra o kadar şeytan bir kızdı ki tarif edemem: Nezaketi, tebessümü ile bütün köylüleri kendisine ayrı, ayrı bendetmişti. O çiftliğe gelir gelmez onlar adeta şenlik yaparlardı. Onu benden çok severlerdi. Cemile -Bu onun ismiydi.- köylüler için adeta gökten inmiş bir melekti.(Karaosmanoğlu, 1983: 185)

Veli Bey, çiftlikte düzenlenen bir eğlence sırasında amcasının oğluyla, genç kızın birbirlerine kur yaptığını görünce kadını öldürür ve üç yılını hapiste geçirir. Bu hikâyedeki şuh kadın, erkeğin felaketine yol açan yıkıcı değiştirici bir karakterdir.

Yazarın bu dönem hikâyelerinde ön plana çıkan diğer bir kadın kart-karakter de yurtsever kadındır. 1916 yılında *Ses Duyan Kız* hikâyesinde bu kadın karakteri başkarakter olarak kurgulayan yazar, *Gizli Posta* hikâyesinde de vatansever genç kıza yer verir. Buradaki genç kız, *Ses Duyan Kız* hikâyesindeki gibi cepheye gitmek ve savaşmak isteyen bir kadın değildir. Bu genç kız, âşık olabileceği erkeğin özelliklerini anlatır. Genç kız, savaş sonrasında İstanbul'da oluşan sonradan görme savaş zenginlerinden, yalnız kendi duygu ve buhranlarını anlatan şairlerden, gösteriş meraklısı memurlardan şikâyetçidir. Onun hayalindeki erkekler, ülkeyi savunmak için cepheye giden güçlü, millî dava içinde kahramanlıklar göstermiş olan askerlerdir. Genç kız için fiziki özelliğin, mal varlığının önemi yoktur. O, evleneceği adamın fikirleri ve bu fikirler için verdiği mücadeleyi, yaptığı kahramanlığı önemser. Memleketin vaziyeti ile ilgilenmeyen tüm erkeklerden ve onların yarattığı ortamdan nefret eder:

“Sevimli kardeşim, ölenler, dedim; evet ve bunlar gittikten sonra geride kalanların hepsinden ayrı ayrı nefret ediyorum. Bu kehribar ağızlıkları yeni zenginler, bu iğreti tebessümlü genç şairler, bu kılıcsız zabıtlar, gül bastonlu bu memurlar, devrik fesli bu şımarık aile çocukları.”

“Zannediyorum ki, gönlümü verdiğim dükkân nişanlıların asıl katili bunlardır. Bu gülünç ve iğreti âlem zannediyorum ki, onların kanı ve canı pahasına

duruyor, yaşıyor ve devam ediyor. Zavallı yavrucuklar, bakımsız ve çökmüş mezarlıklarından başlarını kaldırıp da arkalarında bıraktıkları bu âdi ve gülünç âlemi bir görmüş olsalardı, kimbilir, bunun için can verdiklerine ne kadar nedamet ederlerdi. (Karaosmanoğlu, 1984:145)

Genç kız, bu özellikleriyle *Ankara* romanındaki Selma'nın habercisidir. O da buradaki genç kız gibi düşündüğü için, ilk ve ikinci eşini terk eder. Bu hikâyedeki genç kız, *Ankara* romanında Selma başkarakterinde kendini gösterir. Bu açıdan Selma'nın prototipidir. *Sodom ve Gomore* romanında Necdet'in İstanbul'daki yozlaşmış ortamı eleştirirken kurduğu cümlelerle bu hikâyedeki genç kızın cümleleri birbirine çok benzer.

Ermiş genç kız kart-karakteri, *Kör Göz Kör Gönül* hikâyesinde işlenmiştir. Ancak bu hikâyede Zeliha adındaki genç kızın öne çıkan özelliği vatanseverlik değil, umutsuzca âşık olmaktır. Kör bir kızı başkarakter olarak yaratması, Maupassant'ın çoğunluktan farklı insanlara hikâyelerinde yer verme görüşünden kaynaklanır. Bu farklılık bu hikâyede, toplum tarafından olumsuz olarak görülen görme özrüdür. Akı, Yakup Kadri'deki Maupassant etkilerini şöyle tespit etmiştir:

Maupassant'ı okumak, Yakup Kadri'ye bir başka sahayı da keşfettirmiştir. Nebbaş, Bir Kör Göz Bir Kör Gönül, Yalnız Kalmak Korkusu, Döşeli Oda, Mehdi Efendinin Keşfi. ve İki Meçhul Şahıs adlı hikâyelerinde gördüğümüz piskopat tipleri işlemek, ete ve iptidâî insana en yakın duyguları arayıp edebiyatımıza getirmek cesaretini Maupassant'dan almıştır.

Yakup Kadri'de aşktan veya düşman zulmünden şuru sakatlanmış, cezbeye tutulmuş, obssédé, isterik, melankolik, yerini yadırgamış, kısacası ruhen hasta tipler vardır. Bunların bir kısmı sinir ve zihin depresyonları neticesinde büyük bir uyuşukluğa düşmüş, maziyi düşünemedikleri gibi kendi mevcudiyetlerini de hatırlayamadan günler geçiren harap insanlardır. Vücutları harpte sakatlanmış olanları da ilâve edersek Yakup Kadri'nin nasıl mustarip bir beşeriyet tasvir ettiği meydana çıkar.(Akı, 2001: 85-86)

Hikâye, Anadolu kadınları ile ilgili bir tespitle başlar. Anlatıcı Anadolu'daki kadınların vaktinden önce çöktüğünü, güzelliklerini çabuk kaybettiklerini ifade eder. Bu düşünceler, *Yaban* romanındaki Ahmet Celal karakterinin köylü kadınlar hakkındaki düşüncelerine paraleldir.

Zeliha uzun, güzel kirpikli ve lacivert gözlü bir genç kızdır. Ancak kördür. Genç kız, kadın meclislerinde, ilahi ve gazeller söyler ve Hafız Şerif isimli bir hocaya âşık olur. Ama aşkına karşılık bulamaz:

“Zeliha, Hafız Şerif’i seviyorum, diyorsun? Lâkin Hafız Şerif bu muhabbete lâıyk mıdır, değil midir biliyor musun? Vakıa, genç bir adamdır, amma, hiç de yakışıklı sayılmaz. Hattâ, biraz soğukçadır bile... Nitekim senin aşkına, şimdiye kadar, mukabele etmemesi bu soğukluğa bir delil değil midir? sen, kendi kendine yanıp tutuşuyorsun; onun hiç aldıracağı yok... Söyle; bu nasıl sevdadır?”

Zeliha, anadan doğma kördü; fakat aynı zamanda anadan doğma ârifti. Bu cahilâne suallere cevap vermek temayülünde bile bulunmazdı. Yalnız gözlerinden akan yaşlardır ki, halini ifade ederdi. Hafız Şerif bu kör kızın sevdasına lâzım gelen ehemmiyeti asla veremedi. Kendisine Zeliha’dan bahsedenerlere:

“Adam sen de; sevmek de ne imiş?” derdi. (Karaosmanoğlu, 1984: 171)

Bunun farkında olan genç kız, aşkın verdiği coşkunlukla şiirler yazar. Aşk hakkındaki arifane sözleri, Hafız Şerif’in görevli olduğu köyü kendi kendine bulması gibi olaylarla bir ermiş genç kız imajı yaratılır. Hafız Şerif’in deniz aşırı bir yere tayininin çıkmasıyla beraber onun ardından yola düşer:

Lâkin, akıbet Hafız Şerif memleketini büsbütün terk edip deniz aşırı ufak bir yere gitmeğe mecbur oldu; ona bir vilâyet merkezinde bir camiinin imamlığı verilmişti; genç adam, bütün akraba ve teallûkatiyle, bütün ahbaplarıyla vedalaştı, helâlleşti ve daha dönmek üzere yola çıktı. İşte bugünün gecesinde idi ki kasabadan Zeliha da kayboldu. Nasıl gitti? Nasıl yürüdü? Hangi yollardan? Bilmiyoruz. Altı ay sonra haber aldık ki Zeliha dağlar tırmanıp, ırmaklar geçip ve denizler aşır Şerif’in ardından yetişmiş ve her ikisi de aynı günde aynı şehirde vasil olmuş.(Karaosmanoğlu, 1984: 172)

Kör bir kızın bu kadar uzun bir yolu tek başına kat etmesi ve onunla aynı anda oraya varması bu imajı destekler. Genç kızın sevdiği adamla aynı mekânda bulunabilmek için her şeyi göze alarak oraya gitmesi ve geçinmek için dilencilik yapması, fedakâr bir kız olduğunu gösterir. Zeliha’nın aşkı tasavvufi bir aşka dönüşmüştür. Aşkın karşılıksız olduğunu bilmesine rağmen vazgeçmez. Hafız Şerif, yeni görev yerinde onu görünce şaşırır, köye mektup yazıp onu almalarını söyler, kendisi yardım etmez. Kendisine duyulan bu büyük aşka duyarsız kalan, dahası,

ondan merhameti bile esirgeyen genç imam, duygu yoksunu bir adam özelliklerini sergiler.

Aşk ve mutluluk konusu *Sikkenin Tersî* hikâyesinde de ele alınmıştır. Bu hikâyede çocukluğundan beri arkadaş olan iki kadın vardır. Faika ve kocası orta hâlli bir yaşam sürmektedirler; kocası Faika'yı mutlu etmek için elinden geleni yapmakta ve onunla sürekli ilgilenmektedir. Naciye'nin kocası ise hâli vakti yerinde zengin bir adamdır, ama karısıyla pek ilgilenmez, arkadaş toplantılarında ona eşlik etmez. İkisi de arkadaşının kendisinden daha mutlu olduğunu sanır. Faika, Naciye'nin gösterişli evini gördükten sonra kocasına karşı büyük bir öfke duyar.

Genç kadın, o muhteşem âlemden çıkar çıkmaz içinde bir şeyin sendelediğini hissetti; kendi hayatı ona tahammül edilmez bir ıssızlık içinde göründü ve yanı başında, kocasını ilk defa olarak bayağı ve adi buldu. Gönlünde ona hakaretli sözler söylemek ihtiyacını duyuyordu. (Karaosmanoğlu, 1984: 176)

Kocasına öfke duyan Faika, onun kendisine dokunmasını istemez; hatta ona vurmak ister. Eğitilmiş, munis biri olan genç kadın, kıskançlık ve aşağılık kompleksi duyması nedeniyle hırçın davranışlar gösterir. Naciye'nin sahip olduğu yaşam şartlarından ötürü onun çok mutlu olduğunu ve bu koşulları kendisine sağlayamayan kocasının ise sevmeyi bile hak etmediğini düşünür. Aynı saatlerde Naciye, kocasının nerde olduğunu, ne zaman geleceğini, neden kendisini yalnız bıraktığını sorgulamaktadır:

Saat bir buçuk... daha gelmedi;" dedi. "Beni bu gece de davetlilerin yanında rezil etti. Bir ev sahibi ki, ziyafet olduğu gece bile evinde yoktur; "Fuat Bey, nerede, gelmedi mi? gelmiyecek mi? neden gelmedi? " diye sordukları vakit tavan başına yıkılıyordu. Hepsinin nazarında sevmeyen, ihmal edilen, baştan savulan zavallı bir kadından başka ne idim? Herkes bana acıyor gibi bakıyordu. (Karaosmanoğlu, 1984: 177)

Kendi kendine eşinin ilgisizliğinden yakınıdır. Arkadaşlarının gözünde değer verilmeyen, arzulanmayan bir kadın izlenimi yarattığını düşünerek daha da üzülür. Faika'nın kocası tarafından sevilen bir kadın olduğu için şanslı ve mutlu olduğunu düşünür. Yaşadığı lüks hayata rağmen, sevgiye özlem duyar.

Bu hikâyedeki iki kadın, evlilik hakkındaki düşünceleri ve kocalarından beklentileri bakımından birbirlerinden farklıdır. Faika belli bir hayat standardı olan,

kocası tarafından sevilen bir kadın olmasına rağmen çevrenin etkisiyle daha lüks bir yaşam ister, bunu sağlayamayacağını düşündüğü kocasından nefret etmeye başlar. Doyumсуз bir kadın profili çizer. Naciye ise evlilikte mutluluk için paranın ve lüks yaşamın yeterli olmadığını görür. İkisinin mutluluk anlayışları farklıdır.

Yazarın romanlarındaki toplumsal duyarlılık, *Köyünü Kaybeden Kadın, İssız Köy ve Dilsiz Kız, Hicap* hikâyelerinde de görülür. Bu hikâyelerdeki kadınlar, işgal nedeniyle mağdur olan kadınlardır. Kadınsı özelliklerinden uzaklaşmışlardır ve fiziki görünüşleri perişanlıklarını vurgulayacak şekilde anlatılmıştır.

Ama bu yitmişlikte, bu korkunç dağılmada, insanların aradıklarını da kendilerini de bulamamalarının en büyük nedeni kendilerini çevreleyen şeylerden: taştan, topraktan, ağaçtan, kurttan, kuştan seçilmez olmalarıdır. Böylece yangına verilmiş Manisa'nın insanları bir insan topluluğundan çok, bir doğa ögesi oluştururlar; yaşlı kadının ömründe ilk olarak karşılaştığı bir yabancıyı oğlum diye bağrına basmak istemesi biraz da insan yüzlerinin doğayla karıştığı, ayırıcı niteliklerini yitirdiği içindir; “dağ başında kaybolurum”, diye inleyen öteki yaşlı kadının yitikliği de dağın ya da ovanın bir zavallı bir ögesi olmasındandır:...(Yücel, 1975: 109)

Köyünü Kaybeden Kadın hikâyesinde işgal nedeniyle köyünden kaçan ve akrabalarını, yakınlarını kaybeden yaşlı bir kadın vardır. Yaşlı kadın oğlunu ve eşyalarını alıp civardaki bir köye sığınır, orası da işgal edilince herkes bir tarafa kaçar. Bu kargaşada oğlunu, köylülerini kaybeder, birkaç ay hiç bilmediği bir kazada yaşar; ama oğlunu, köylülerini bulma umudu devam eder:

Köyü, düşman bastığı zaman iyi kötü neyimiz varsa bizim kağnyaya yükleyip yola çıkmıştık, ta orada Koçaş diye bir köy var; onun ötesinde bir köy daha var, şimdi adını unuttum. İşte oraya vardık. Ben gergef işliyordum; çocukların her biri bir tarafa dağıldı. Ondan sonra yüzlerini görmedim. Yok, yok, tövbe! Oğlum Osman'a bir defa daha bir yerde rast geldim. Ama o vakit, gene muhabere vardı; biz Koçaşlılar ile Hamam Karai'ye kaçıyoruz. Yolların üstünde bir de baktım ki, Osman, - Osman'ı, büyük bir delikanlı sanma! On üç, on dört yaşında ya var ya yok- ha ne diyordum? Osman'ı; yanında birkaç köy kızanları ile beş on düşman askeri, önüne katmış götürüyordu. Oğlumun boynuna atılmak istedim. “Çekil kadın – yoksa süngüleriz!” dediler.

Çocuk da eliyle, “Gelme, gelme!” dedi, ne bileyim, orada dizlerimin bağı çözülmüş; düşüp bayılmışım. Koçaşlılar beni yolda bırakmışlar. Can korkusu bu! Herkes kendi başının derdine düşmüş, darılmam; vallahi

darılmam; emme, ondan sonra çekmediğim kalmadı. Kuzucuğum, ıssız dağ başlarında günlerce dolaştım; oradan buradan top sesleri geliyordu; bazen, uzaktan uzağa bir köyün alevler içinde parlayıp parlayıp söndüğünü görüyordum. Bir akşamüstü tam köye varacağım sırada bir de baktım ki ahali bağırarak sağa, sola kaçıyor; bunlardan beş on tanesi benim tarafıma koştu. “Amanın yanıyorum; amanın nereye gidelim” erkeklerimizi de unuttum, ben de onlarla beraber bağırıp çağırmaya başladım. Bunun üzerine bir tabur asker bizi muhasara etti; süngüleri taktılar... Bizim ödümüz koptu, kuzular gibi birbirimize sokulduk, yere çömeldik.” (Karaosmanoğlu, 1984: 116)

Bir şekilde işgalcilerden kurtulan yaşlı kadın, çocuğunu aramak için yollara düşer, ama ne çocuğunu ne de köyünü bulabilir. İşgal öncesinde yerleşim yeri olan birçok yer artık yok olmuştur. Kadın yaşadığı sarsıntının etkisiyle köyünün adını bile hatırlayamayacak kadar zihnî bir bulanıklık yaşar. Memurlar, her dilekçe getirip köyüne gönderilmesini istediğinde göndereceklerini söyleyip onu oyalarlar. Yaşlı kadın köyünün işgal altında olduğunu duymasına rağmen memurlara inanır, tekrar tekrar dilekçe verir, yalvarır. Gerçeği kabullenemez. İşgal sebebiyle mağdur olmuş bir kart-karakterdir.

Anlatıcının hikâyenin sonunda, yaşlı kadının yalvarışlarını işgal altındaki vatanın haykırışına benzetir. Vatan kutsallık, yabancılardan korunması gereken bir varlık olmak, üretkenlik gibi özelliklerinden dolayı kadına benzetilir. Toprak-kadın bağdaştırması ataerkil bir imaj olup yaygın bir kullanımı vardır:

İptidalarda dayak yemiş bir çocuk hıçkırığına benzeyen feryatları gittikçe bir derin inilti halini alıyordu. Bu ses, bizim için, sanki, düşman istilâsı altında kalan bütün Anadolu topraklarının bağrından çıkan bir milli felâket vaveylâsı idi.(Karaosmanoğlu, 1984: 119)

Diğer bir mağdur kadın kart-karakteri *İssiz Köy ve Dilsiz Kız* hikâyesinde görülür. Olay Manisa'nın Salihli ilçesi yakınlarında, Kurtuluş Savaşı sonrasında geçen hikâye, terkedilmiş harabe bir köyde kurgulanmıştır. Bir grup insan, araba ile oradan geçerken bir genç kız görürler. Kız, onların gürültüsünü duyar duymaz kaçar. Bir süre aradıktan sonra insanlardan kaçan saklanan genç kızı yakalarlar. Bu durum anlatıcı ve yanındakiler tarafından yadırganır. Bu ıssız yerde tek başına kalan birinin kaçması, saklanması değil, aksine yardım istemek için insanlara kendini fark

ettirmeye çalışması gerekir. Kadın burada da yabancı kediye benzetilmiştir. Buradaki kedi nankörlük, hırçınlık gibi özellikleri değil, insandan uzak durmayı, çevikliği çağırıştırır. Kız faydacı değil içgüdüsel hareket eder. Harabeye dönen bu köyde, eski üst başı ve bitkin görüntüsü ile yok edilmiş bir geçmişin koruyucusu ve yokoluşun göstergesi gibidir:

Adem duygusunu ilk defa bu köyde, âdeta, uzvî bir ıstırap halinde hissettim ve ademin ezelf bekcisi olan “İsfenks”, sandım ki, bu kızın varlığında, asırlardan beri ilk defa olarak harekete gelmiş, önümüzden kaçıyor. Hakikaten, o kız neden bizim gürültümüzü duyar duymaz yıkık duvarların ve çökmüş damların üstünden yabancı bir kedi gibi atlıyarak, sıçrayarak, kaçmağa başladı? Bu kız, bu müteharrik İsfenks; Nil’in kenarındaki on bin yıllık ölüme bekcilik eden o dilsiz ve ketum kadın cinsinden bir dev yavrusu muydu ki, hayatın ve insanlığın bu anı sesini işitince ürküp uzaklaşmak istedi?” (Karaosmanoğlu, 1984: 37)

Genç kızı konuşurmaya çalışırlar, ancak bir türlü cevap alamazlar. Yardım etmek için uzatılan elden korkan genç kız, yırtık elbiseleri ile örtünmeye çalışır, hızlıca kaçar ve bir daha bulunamaz. Köyün işgali sırasında yaşadıklarının etkisiyle aklını yitiren genç kızın hayvanî imajı, bu kısımlarda da devam eder:

Bir hile mi düşünüyor, hayır; hiçbiri değil... Bu yüz Ehamları bekliyen İsfenks’in yüzü kadar kilitlidir. Bu yüz, Roma katakomb’larının duvarlarındaki iptidaî Meryem Ana resimleri gibi ifadesizdir. Yalnız paçavraların tamamıyla örmediği sincabî vücudunda on altı yaşındaki bir köylü kızının yarı hayvanî, yarı insanî tendürüslüğü hissediliyor ve zannederim ki, kapıdan giren aydınlığa çevrilmiş gözleri iri, koyu ve güzeldi. (Karaosmanoğlu, 1984: 40)

Kızın yüzü tüm söylenenlere rağmen ifadesizdir. Bir heykel gibi donuk olan genç kız aynı zamanda Hıristiyanlıkta masumiyetin de simgesi olan Meryem Ana gibi duygudan, kadınlıktan uzak görünür. Ne var ki anlatıcı, gözlerinin güzelliğini vurgular ve onun bütün hayvanîliğine rağmen kadın olduğunu hatırlatır. Anlatıcı dışındakilerin daha önce gördükleri ve duydukları işgal sonrası köylerde yaşananlardan hareketle daha duyarlı olmaları gerekirken genç kıza karşı gösterdikleri sabırsız ve yaşananları kanıksamış tavır, durumun pek de duyarlılıkla ele alınmadığını gösterir.

Yukarıdaki mağdur kadın kart-karakterine *Hicap* hikâyesinde de rastlanır. Buradaki başkarakter, kucağında çocuğu ile kocasını arayan vefalı ve acılı bir kadındır. Düşman askerleri, kocasını ağaca bağlayıp kadına saldırırlar. Kocasını günden beri yoktur. Gururu kırılan, karısını savunamadığı için kendini suçlu hisseden adam, karısını ve çocuğunu terk eder. Ödemişli olan kadın, habersizce çekip giden kocasını İstanbul'a kadar her köye, her kasabaya sormak suretiyle bir yıldır aramaktadır. O dönemde yalnızca dilencilerin girdiği kahvelere girip kocasını tanıyan birini arar. Orada bulunanlara kocasını, övgülerle biraz da abartarak anlatır:

“Gülme efendi, vallahi yalan değil,” dedi, “Kocam olduğu için söylemiyorum, bizim kasabada bir eşi daha yoktu. Yalnız bizim kasabada mı? Oradan buraya gelinceye kadar dolaşmadığım yer, görmediğim memleket kalmadı; o boyda, o posta tek adama rast gelmedim. Bunun için zannediyorum ki o boyda o posta bir adam kabil değil ortadan kaybolamaz. Adını bilmeseler bile heybetini tarif etsem yine bulunur. Bursa'da öyle olmadı mı? Heybetini tarif eder etmez hemen tanıdılar, buradan geçti fakat durmadı, İstanbul'a gitti dediler. İşte onun üstüne buraya geldim; üç aydır buradayım; başvurmadığım yer kalmadı, hükümete müracaat ettim, polise gittim, yok, yok...” (Karaosmanoğlu, 1984: 71)

Kocasını seven, takdir eden ve yücelten bir kadındır. Hayatını devam ettirecek kadar mal varlığı olmasına rağmen, hepsini kocasını bulmak için feda edip yollara düşer.

“Yola çıkmazdan evvel neyim var, neyim yok, hepsini satmış, yanıma epeyce yol harçlığı almıştım; hepsini yedim, bitirdim; hepsini... Fakat vallahi para filan gözümde değil... Tek onu bulsaydım... Dün akşam Ödemişliler bu kahvehanede toplanır dedikleri zaman...” (Karaosmanoğlu, 1984: 226)

Dinleyenler dış görünüşünün, anlattıklarının merhamet uyandırıcı etkisine rağmen gülerler. Burada saf ve cahil kadın imajı yaratılmıştır. Kahveye girince defalarca başka kahvelere girmesine rağmen ürkek davranması, nereli olduğunu söylemeden “Burası bizim hemşerilerin kahvesi mi” diye sorması, kocasının bir ara Şehzadebaşı'nda görüldüğünü duyunca hemen gitmek istemesi ve kocasının gidişinin nedenini tahmin edememesi bu imajı kuvvetlendirir:

Tavır ve edasında ürkmüş bir kuş hâli vardı; kahvehaneden içeriye girdikten sonra fazla bir ihtimamla cam kapıyı kapadı ve uzun bir müddet eşikte hareketsiz durdu; etrafına bakındı, nihayet bir hayalet gibi sessiz, oradaki masalardan birine yaklaştı.(Karaosmanoğlu, 1984: 69)

Kadın başından geçenlere ve kocasının acınası durumuna rağmen trajik-komik bir imajla kurgulanmıştır.

Yakup Kadri'nin bu dönem hikâyelerindeki olumlu kadınların ve genç kızların en önemli özelliği eşine ve vatana ya da ikisine birden bağlı olmaktır. Bu bakımdan değerlendirildiğinde, hikâyelerindeki kadınların daha olumlu, toplumun yerleşik değerlerine bağlı ve bunları sahiplenip korumaya çalışan kadınlar olduğu söylenebilir. O dönemin şartlarından dolayı sadece dinî eğitim almış birkaç kadına yer verilmiştir. Batıl inançlara, dışlayıcı ve önyargılı tavrılara yönelmiş olan kadınlar eleştirilmiştir. Huyugüzel, *Yakup Kadri'nin Hikâyelerinde Anadolu* adlı makalesinde, yazarın düşman işgalini ve etkilerini anlattıkları dışındaki hikâyelerinde cehalet ve eğitimsizlik ile ilgili tavrını şöyle tespit etmiştir:

“Böylece bütün bu hikâyelerde örf veya toplum zalim, fert ise masum ve mazlum gözüktür. Toplum hurafeler içinde boğulmuş, cahil ve fikirsiz bir kitledir. Acımasız kuralları, fertlerin, çoğu zaman kadınların hayatını söndürür.” (1989: 106)

Yakup Kadri'nin ilk hikâyeleri, Anadolu'da yaşamış bir yazar olmasına rağmen Anadolu insanını sadece cahillik boyutuyla ele almıştır. Birey-toplum ilişkileri ve birey-birey ilişkilerine yer vermiştir.

1916 sonrasında yazdığı hikâyelerinde olumlu karakterlerin fazlalaştığı, Anadolu insanının çok yönlü ele alındığı görülür. Tarihsel dönem olarak savaşların fazlalığı ve bu savaşlarda Anadolu insanının gösterdiği kahramanlığın ve vatanperverliği etkisiyle “Anadolu'da yaşayan halkı yüceltme” eğiliminden etkilenmiş olan yazar, Anadolu'da yaşayan olumsuz karakterlere de yer vererek objektif bir tavır yakalamaya çalışmıştır:

Netice olarak Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Anadolu'ya ait hikâyelerinde başlangıçta karamsar ve tenkitçi bir bakış açısından Anadolu'nun menfi yönleri gösterilir, cahil ve şuursuz toplumun garip davranışı ve aynı toplumun ezdiği masum insanların hayatları anlatılırken, bilhassa 1916'dan sonra yazılan eserlerde bu tenkitçi tavrın büyük ölçüde silinerek insanımızın daha ziyade müspet taraflarına veya insanî değerlerine dikkat edildiğini söyleyebiliriz. Bununla beraber gene de bu hikâyelerde hikâye anlatıcısının, çoğu zaman da yazarın Refik Halit ve Halide Edip'te olduğu gibi Anadolu insanıyla beklenen ölçüde bir yaklaşma veya sevgi dolu bir kaynaşma içinde olmadığını belirtmemiz gerekir. Gerçekten de Yakup Kadri, hikâyelerinde Anadolu'ya ait bir çok realiteyi vermekle birlikte, bu insanlara çoğu zaman bir yabancı tavrıyla ve uzak bir mesafeden bakar. Hikâyeyi anlatan kişilerin, naklettikleri olay ve kişilerle ilgili olarak sık sık yaşadıkları şaşkınlık ve hayranlık duygusu bu bakış tarzıyla yakından ilgilidir. (Huyugüzel, 1989: 113–114)

Yukarıda da belirtildiği üzere Yakup Kadri, daha sonra *Yaban* romanında da Ahmet Celal'e söylettiği gibi biz-onlar ayrımını ortaya koymuş ve istemesine rağmen bu bakıştan kurtulamamıştır. Bu yüzden olsa gerek mekânı Anadolu olan bütün hikâyelerinde müşahit ve ilahi bakış açısını kullanmış, olayları üçüncü tekil şahıs ağzından anlatmıştır.

Hikâyelerdeki karakterler romanlardaki karakterlerinin oluşumunu sağlamıştır. Yazarın romanlarındaki çatışmalar, tez ve anti-tezler ile onun zihniyetinin gelişimi; hikâyeleri aracılığıyla da izlenebilir. Gözlemleri, Mısır ve Manisa'da duyduğu olaylar ve yaşadıklarından hareketle yazdığı hikâyeler, romanlarının kurgusunu oluşturan sahneler gibidir. Hikâyelerindeki kadın karakterler, romanlarındaki karakterlerin alt yapısını oluşturur.

BÖLÜM IV

SONUÇ

Yakup Kadri'nin roman ve hikâyelerindeki kadın karakterler; karakter çeşitlerine, olay örgüsüne, diğer kahramanlara etkilerine göre ve eserlerde önerilen hayat anlayışına uygunluk bakımından sınıflandırılmıştır. Romanlardaki başkarakterler değiştirici veya muhafazakâr özellikler görülür. Değiştirici başkarakterler yıkıcı ve yapıcı olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Norm karakterler, sadece aldatıcı-huzur bozucu olarak romanlarda yer bulmuştur. Kart-karakterler ön plana çıkan özelliklerine göre gruplara ayrılmış, bu gruplar olumlu ve olumsuz olmak üzere iki bakımdan ele alınmıştır.

Romanlar ve hikâyeler, kronolojik olarak incelenerek, eserlerde arketip özelliği kazanmış karakterlerin, stereotiplerin ve leitmotif özelliği gösteren davranışların varlığı görülmektedir.

Yakup Kadri romanlarında başkarakter olarak genellikle yıkıcı-değiştirici olarak adlandırılan kadın karakterleri seçmiştir. Romanlarda başkarakter olan kadınlar kendileriyle, çevreleriyle çatışma yaşayan ve bu çatışma sonucunda özgür iradeli bireyler olarak tek başlarına kararlar alabilen ve bunları uygulayan karakterlerdir.

Yıkıcı başkarakter olan kadınların anlatımında, olumsuz tavrını göstermiş, onları “yılan, pars” gibi hayvanlara benzeterek bu kadınlarla ilgili “vahşilik” imajı oluşturmuş ya da “mahlûk” gibi kelimelerle onları ötekileştirmiş, yabancılaştırmıştır. Şuh, şehvetli kadınların betimlenmesinde hayvanların, özellikle yırtıcı ve korkulan hayvanların kullanılması Yakup Kadri romanında leitmotif olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tek yapıcı değiştirici kadın başkarakter, *Ankara* romanındaki Selma Hanım'dır. Selma Hanım, olumlu yönde gelişim gösterir ve romanın sonunda yazarın kafasındaki ideal kadının yansıması durumuna gelir. Selma Hanım'ın erkeksi

özellikleri, kadınlık hakkındaki olumsuz görüşleri ve yaşam tarzı, modern kadının özellikleri olarak verilir. Selma, eş seçimini erkeklere karşı hissettiği duygulara göre değil, onların fikirlerine göre yapar. Bu bakımdan duyguları ve tutkularıyla hareket eden *Nur Baba* romanındaki Nigar ve *Hep O Şarkı* romanındaki Münire ile karşıttır. Yazarın olumladığı kadın, duygularından ziyade fikirleriyle hareket edenlerdir.

Norm ve kart-karakterler olumlu ve olumsuz olarak incelendiğinde olumsuz olanların çoğunlukta olduğu görülür. Olumlu kart-karakterler; mücadeleci, meslek sahibi, aile reisi olan, vefalı kadınlardır. Monden hayat tarzını benimseyen tüm karakterler olumsuz olarak verilmiş, anlatının sonunda yıkıma uğratılarak cezalandırılmıştır. Yazar, olumsuz kart-karakterlerin yaratım sürecinde roman geleneğinden faydalanmış ve var olan kart-karakterleri farklı mekânlarda ele alarak onlara hareketlilik kazandırmıştır. Türk hikâyesinin Anadolu'ya ve Anadolu halkına yönelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Karakterlere psikolojik boyut kazandırma çabası tüm karakterleri etkileyici, akılda kalıcı bir hâle getirmiştir.

Yazarın hikâyeleri 1920 öncesi ve sonrası, ferdiyetçi ve toplumcu olmak üzere iki döneme ayrılarak incelenmiş; yazarın sanat anlayışının ve kadınları algılayış biçiminin kadınların anlatılmasına yansımaları ortaya konulmuştur. Ferdiyetçi sanat anlayışını benimsediği dönemdeki hikâyeleri, daha sonra romanlarında yaratacağı karakterlerin prototipidir. Hikâyelerindeki kadın başkarakterler ve yan karakterler romanlarındaki karakterlere göre daha çeşitli ve olumludur. Yazar, özellikle *Millî Savaş Hikâyeleri* adlı kitabında yurtsever, savaşçı, ermiş, düşmüş, mağdur, özürlü ve yabancı kadınlara, farklı mekânlardaki kadınlar arası ilişkilere, farklı erkek tiplerinin kadına bakışına yer vermiştir. Romanlarda hâkim olan kadına, özellikle köylü kadına olumsuz bakış, hikâyelerde olumlu bir tavra dönüşmüştür. Bunda şüphesiz yazarın Anadolu ile ilgili geniş gözlemler edinmesinin ve psikolojisine hâkim olan karamsar bakış açısından kurtularak daha idealist-realist bir sanat anlayışına kaymasının etkisi olmuştur.

Karakterlerin eğitim durumları Yakup Kadri için önemlidir. Yarattığı yıkıcı değiştirci başkarakterlerin, huzur-bozucu aldatıcı norm karakterlerin ve olumsuz

kart-karakterlerin yanlış davranışlarının ve romanın sonunda ortaya çıkan yıkımlarının sebebi; yeterli, düzenli ve toplumun, bireyin ihtiyaçlarına cevap verecek, kadını sağlıklı ve modern birey düzeyine taşıyabilecek bir eğitim sisteminin olmamasıdır. Ona göre kadın eğitimi; romanlara, aileye ya da yabancı okulların sorumluluğuna bırakılamayacak kadar önemli bir konudur. Modernleşmek ve varlığını devam ettirmek isteyen Türk toplumunun kadını ve erkeğiyle iyi yetiştirilmiş çalışkan bir kitleye ihtiyacı vardır. Erkeği yetiştiren annenin, erkeğin hayatını paylaşacak olan sevgilinin iyi bir eğitim alması, toplumun hem erkek hem de kadın kesiminin daha mutlu, üretken olmasını sağlayacaktır. İyi yetiştirilmemiş kadınlar hem kendi yıkımlarına hem de çevrelerinin felaketine sebep olurlar.

Sonuç olarak Yakup Kadri Karaosmanoğlu, roman ve hikâyelerindeki kadın karakterler vasıtasıyla; modernleşme süreci içerisinde kadının değişimini, toplumun kadın algısını, yeni ortaya çıkan toplumsal yapı içerisinde kadının konumunu eleştirel bir bakış açısıyla dikkat çekecek şekilde ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

1. İNCELENEN ESERLER

Romanlar

- Karaosmanoğlu, Y. K. (1999), **Kiralık Konak**, İstanbul: İletişim Yayınları.
_____ (2005a), **Nur Baba**, İstanbul: İletişim Yayınları.
_____ (2004), **Hüküm Gecesi**, İstanbul: İletişim Yayınları.
_____ (2006a), **Sodom ve Gomore**, İstanbul: İletişim Yayınları.
_____ (1996), **Yaban**, İstanbul: İletişim Yayınları.
_____ (1981), **Ankara**, İstanbul: İletişim Yayınları.
_____ (2002), **Bir Sürgün** İstanbul: İletişim Yayınları.
_____ (2006b), **Panorama**, İstanbul: İletişim Yayınları.
_____ (2005b), **Hep O Şarkı** İstanbul: İletişim Yayınları.

Hikâyeler

- Karaosmanoğlu, Y. K. (1983), **Bir Serencam**, İstanbul: İletişim Yayınları.
_____ (1984), **Millî Savaş Hikâyeleri**, İstanbul: İletişim Yayınları.
_____ (1997), **Hikâyeler**, İstanbul: İletişim Yayınları.

2. YARARLANILAN ESERLER

- Acun, F. (2007). Görsel Verilerde Kadın İmajı(1923-1960), **SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı 16, s.91-112 (Aralık 2007).
- Akatlı, F. (1984). Türk Yazınında Kadın İmgesi, **Milliyet Sanat**, s. 5-7 (15 Aralık 1984).
- Akı, N. (2001). **Yakup Kadri Karaosmanoğlu**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aktaş, Ş. (1987) **Yakup Kadri Karaosmanoğlu**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- _____ (2004). **Refik Halit Karay**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Alptekin, G. (2006). Kadınlarda Üstbenlik Gelişimi, **Psikanaliz Yazıları**, s. 17-32, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Alver, K. (2002). Züppeliğin Sosyolojisi: Türk Romanında Züppe Tipler Örneği, **Hece**, Sayı 65-66-67, s. 252-268 (Mayıs-Haziran-Temmuz 2002)
- Balcı, Y. (2002). **Türk Romanında Aydın Problemi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Baş, Ş. (2003). Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Kadın Karakterlerin Anlatımı, **Türkbilig**, Sayı 6, s. 13-36, Ankara (Ekim 2006)
- Başer, G. (2007). Flaubert'in Aldanmış Kadınları, **Varlık**, Sayı 1197, s.76-81 (Haziran 2007).
- Bekiroğlu, N. (1990). Yaban'da Aydın Tipi Üzerine, **Millî Kültür**, Sayı 77, s. 60-63 (Ekim 1990).
- Berkes, N. (2004). **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bele, T. (1998). **Erkek Yazınında Kadın**, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Berktaş, F. (2006). **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bostancı, N. (1990). **Kadrocular ve Sosyo-ekonomik Görüşleri**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bourneur, R. ve Real, Q. (1989). **Roman Dünyası ve İncelemesi**, Çev.: Hüseyin Gümüş, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Cournut, J. (2006). İletimde Kadının Rolü, Çev.: Levent KAYAALP, **Psikanaliz Yazıları**, s. 17-32, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Çağın, S. (1998). **Tokadizade Şekip**, İzmir: Akademi Kitabevi.
- Çağın, S. (2000). **Cengiz Aytmatov Ve Gün Olur Asra Bedel Romanı**, İzmir:

Akademi Kitabevi.

- Çeri, B. (1996). **Türk Romanında Kadın**, İstanbul: Simurg Yayınları.
- Doğramacı, E.(1992). **Türkiye’de Kadının Dünü ve Bugünü**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Enginün, İ. (1998). **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erbil, P. (2007). **Kibele’den Pandora’ya**, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Esen, N. (2006). **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (1996). **Türk Romanında Aile Kurumu**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- _____ (1991). Türk Romanında Güçlü Kadınlar, **Türk Dili**, Sayı 479, s. 380-384, (Kasım 1991).
- Freidman, N. (2004). Romanda Yapı Şekilleri, **Roman Teorisi**, Haz.: Philip Stevick, Çev.: Sevim Kantarcıoğlu, s. 132-149, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Freud, S. (2004). **Psikanaliz Üzerine**, İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (1998). **Toplumsal Bilinçaltının Araştırılması**, İstanbul:Arıtan Yayınevi.
- Graber, G. H. (1996). **Kadın Psikolojisi**, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Gürbilek, N. (2005). **Erkek Yazar, Kadın Okur**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Harvey, W. J. (2004). Romanda Sosyal Ortam, **Roman Teorisi**, Haz.: Philip Stevick, Çev.: Sevim Kantarcıoğlu, s. 169-187, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Haşım, A. (1980). Türk Edebiyatında Mevcut Temayüller, Çev.: Fahrettin Arslan, **Hareket**, s. 38-43 (Haziran-Temmuz 1980)
- Huyugüzel, Ö. F. (1989), Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Hikâyelerinde Anadolu, **Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu**, s. 99-114, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- İleri, S. (1975). Yakup Kadri’de Konak, **Türk Dili**, Sayı 281, s. 111-118 (Şubat 1975).
- _____ (1999). Biten (İki) Yüzyıldan Gelen Yüzyıla Türk Romanında Kadın Portreleri, **Varlık**, Sayı 1105, s. 24-31 (Ekim 1999)
- İnci Elçi, H. (2003). **Roman Ve Mekân**, İstanbul: Arma Yayınevi.
- Kandiyoti, D. (1997), **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, İstanbul: Metis Yayınları.

- Kaplan, R. (1997). **Türk Romanında Köy**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karaömerlioğlu, M. A.(2003), Erken Dönem Türk Edebiyatında Köylüler, **Doğu-Batı**, Sayı 22, Ankara (Şubat-Mart-Nisan 2003).
- Kaya, M. (2002). Tatminsizlikten Yasak Aşka: Aşk-ı Memnu, **Varlık**, Sayı 1132, s. 30-35 (Ocak 2002).
- Kırkpınar, L. (2001). **Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Kadın**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kıymaz, A. (1991). **Romanda Milli Mücadele**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kurnaz, Ş. (1996). **II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını**, İstanbul: MEB Yayınları.
- _____ (1997). **Cumhuriyet Döneminde Türk Kadını**, İstanbul: MEB Yayınları.
- Mardin, Ş. (1994). **Türk Modernleşmesi**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mitchell, J. (1994). Kadı, Anlatı ve Ruhçözümleme, **Kuram**, Sayı 5, s. 39-42 (Mayıs 1994).
- Moran, B. (1994). **Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri**, İstanbul: Cem Yayınevi.
- _____ (2004). **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, F. (1998). **Yüzyılın 100 Türk Romanı**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Oğuzertem, S. (2006-2007). Karakterin Sıfır Derecesi: *Sodom ve Gomore’de Aşk, Ahlak ve Millîlik*, **Pasaj**, Sayı 4-5, s. 79-124 (Ağustos 2006 Kasım 2007).
- Okay, O. (2003), Modernleşme ve Türk Modernleşmesinin İlk Dönemlerinde İnanç Krizlerinin Edebiyata Yansımaları, **Doğu-Batı**, Sayı 22, Ankara (Şubat-Mart-Nisan 2003).
- Öğüt, H. (2007). “Hepimiz Histerik Kadınlarız”, **Varlık**, Sayı 1197, s.76-81 (Haziran 2007).
- Parla, J. (1990). **Babalar ve Oğullar**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Serdar, A. (2006-2007). Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Romanlarında Cinsellik, **Pasaj**, Sayı 4-5, s. 125- 160 (Ağustos 2006-Kasım 2007).
- Sırman, N. (2002). “Kadınların Milliyeti”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce**,

- Cilt 4, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sönmez, E. (1972). Türk Romanında Aile Yapısı, **Hacettepe Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi**, Cilt 4, Sayı 1, s. 62-85.
- Sunar, A. (2007). **Aka Gündüz'ün Romanlarında Kadın**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Şen, C. (2006). **Fecr-i Âti Edebiyatı**, Ankara: Gazi Kitabevi.
- Şen, S. (1995). **Türk Aydını Ve Kimlik Sorunu**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Terzioğlu, Ö.. (2007). “İntibah'ta Kadın Bedeni ve Doğayla Erkek Zihni ve Medeniyetin Karşıtlığı”, **Varlık**, Sayı 1197, s. 13-17 (Haziran 2007).
- Törenek, M. (2002). **Türk Romanında İşgal İstanbulu**, İstanbul: Kitabevi.
- _____ (1998). Kadın Dergiciliği Ve Mehmet Rauf, **Toplumsal Tarih**, Sayı 51, s.26- 30 (Mart 1998).
- Uç, H. (1989). Hüküm Gecesi Romanında Şahısların Roman Sanatı Açısından Eleştirisi, **Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu**, s. 191-203, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Uğurcan, S. (1990). Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Kahramanlarında Değişme, **Türk Dili**, Sayı 463, s. 46-55, (Temmuz 1990).
- Wellek, R. ve VARREN, A. (1993). **Edebiyat Teorisi**, Çev.: Ömer Faruk HUYUGÜZEL, İzmir: Akademi Kitabevi.
- Yalçın, A. (2002), **Sosyal Ve Siyasal Değişmeler Açısından Türk Romanı**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yaraman, A. (2006). Toplumsal Değişme Ve Kadında Erkeksilik, **Psikanaliz Yazıları**, s. 47-54, İstanbul (Sonbahar 2002).
- Yücel, H. A. (1989). **Edebiyat Tarihimizden**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yücel, T. (1975). Millî Savaş Hikâyeleri, **Türk Dili**, Sayı 281, s. 107-110, (Şubat 1975).

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

Adım Adım Kadın Erkek Eşitliği (http://www.die.gov.tr/tkba/kadin_haklari.htm) (15.06.2008)