

Yakup Kadri'nin Romanlarında Kültürel Yabancılaşma Sorunu

NESİBE DİDEM NAKİPLER

Kültür, kuşaktan kuşağa aktarılan ve toplumların benliklerine şekil veren, onu diğer toplumlardan farklı kılan yaşayış ve düşünüş tarzıdır. Kültür, geçmişten günümüze süregelen yapıcı oluşlar dizgesidir. Kişi, tıpkı dil gibi, temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış ortak anlaşmalar sistemi olan kültürün içine gelir.

Kültür, kişinin gelişmesinde ve kişiliğinin şekillenmesinde önemli rol oynar. Fakat geçmiş çağlardan beri kendi sistematiği içinde sürekli değişime uğrayan ve yenileşen kültürün kimi zaman bilinçsizce değiştirilmeye zorlanması hâlinde de kültürel kirlenmeler meydana gelebilir. Bunun için, tüm değişim ve dönüşümler bir anda değil, özüm-senerek ve tarihsel dokuya zarar vermeyecek bir biçimde olmalıdır.

Siyasi rejim değişiklikleri, teknolojik gelişmeler, ülkeler arası ilişkiler, ülkelere alınan veya verilen göçler vd. gibi birtakım sebepler kültürün gelişmesine, farklılaşmasına ve değişmesine zemin hazırlar.

Osmanlı Devleti en büyük yıkımı, dünyadaki gelişmelerin hızına ayak uyduramadığı için yaşamış ve çok ağır bedeller ödemiştir. Batılı yaşayış tarzını benimsemek adına Tanzimat'tan sonra yetişen yeni nesilde kimlik bunalımları ortaya çıkmış ve Bihruz tarzı tipler yaygınlaşmıştır. Kendilerini var eden kültürden haberdar olmayan ve bunu biraz da bilinçli bir şekilde yapan kişilerin çözümlerini ve tükenişlerini tüm romanlarında ele alan Yakup Kadri, bilinçsiz yapılan yeniliklerin doğurduğu telafisiz hataları ve bu hataların ortaya çıkardığı yeni nesil insanları anlatır.

Yakup Kadri, romanlarında; Tanzimat'tan Cumhuriyet sonrasına kadar geçen süreçte yetişen nesillerin yaşadığı kültürel bunalımları ve kültürel bellekten nasıl bihaber olduklarını anlatmaya çalışır.

Kıralık Konak, Sodom ve Gomore, Hüküm Gecesi, Bir Sürgün ve Hep O Şarkı ro-



manlarında işlediği tipler, Osmanlı kültürünün içinde yetişen, Tanzimat'tan sonra Batılılaşmayı hayat felsefesi hâline getiren kişilerdir. Bunlar genel olarak ya paşa çocuğudur ya da toplumun elit kesimindedirler. Bu nedenle, ilmiye sınıfına mensup birtakım Osmanlı aileleri Tanzimat modernleşmesinin öncüsü olmuşlardır:

“Gündelik hayatın modernleşme sürecine katılan, dahası değişimin öncülüğünü yapan bu aileler, toplumsal kökenleri devşirme usulüyle iğdiş edilmiş, saray çevresi içindeki yönetici zümrenin kültürel mirasını sahiplenen bir gruptur. Belirgin bir kökene sahip olamama duygusu, bu ailelerin yaşam üsluplarını etkileyen farklı kültür odaklarının devreye girmesine yol açmakta, dolayısıyla bu ailelerin çok merkezli hayat standartları, toplumun diğer kesimlerince bir çeşit yozlaşma göstergesi olarak algılanmaktadır.” (Işın 2006: 406)

Tanzimat'tan sonra Osmanlının yüksek zümresi içinde ve bilhassa da saray çevresinde yetişerek ortaya çıkan *Tanzimat ailesini* Ekrem Işın şu şekilde tarif eder:

“İktisadi açıdan üretici değil, tüketicidir. Bu temel özellikleri nedeniyle üst tabaka bürokrat grubu içinde yer alır. Gündelik hayattaki konumu hem orta tabaka değerleri hem de kendisi gibi üst tabakayı paylaşan diğer muhafazakâr grupların değerleriyle uyumsuzluk ve çatışma sonucu belirlenmiştir. Kültürel yönelimi batıya doğrudur. Mekân olarak konak ve yalıyı seçmiş ve bu yaşam alanı içinde kalabalık bir aileye sahip olmuştur. (...) Aile üyeleri arasındaki ilişki, geleneksel aileye oranla daha gevşektir. (...) Aile üyelerinin kişisel özgürlükleri eskiye oranla daha geniş bir alana yayılmıştır. Kadın ve gençlerin özel hayatları, sınırları giderek genişleyen bu özgürlük alanı içinde yeniden şekillendirmekte ve bu temel alan, ailenin gündelik hayata açılan en önemli penceresi olmaktadır. (...) Tanzimat hareketi, Osmanlı aile yapısının gündelik hayatta dışa açılmasını başlatmış, bu süreç boyunca her aile üyesi kendi kültür kodu içinde değişime uğrayan bir yaşam üslubu geliştirmiştir.” (Işın, 2006: 408, 409, 412)

Değişim ve dönüşümlerin halkın yaşantısına yerleşmesi Tanzimat'la başlar ve buna paralel olarak halkın kültüründe Tanzimat'tan sonra köklü bir değişim meydana gelir. Fakat yenileşme fikrini yanlış algılayan ve bunu hayata geçirmeyi başaramayan gösteriş meraklısı çevre, kendine mahsus züppe tipleri ortaya çıkarmıştır. Bu tipler, Osmanlı kültürünün eski geleneklerine sıkı sıkıya bağlı kişileri dışlamış ve onların meydana getirdiği kültürden uzaklaşarak, kültürel değerlere yabancılaşmışlardır. Yakup Kadri, romanlarında kültürel yabancılaşma konusuna; halkın kılık kıyafetinde, ev düzenlemelerinde,

sosyal hayattaki yaşantı biçimlerinde meydana gelen çürümelere değinmiştir.

Yenileşmenin ardından halkın kılık kıyafetleri ile ilgili yapılan düzenlemeler halkın bazı kesimleri tarafından abartılarak tamamen kendi kültürlerinin dışında bir biçime dönüştürülmüştür.

Geçiş dönemlerinde bireyler ve toplumların yaşantılarındaki değişim ve dönüşümlerin üzerinde önemle duran Yazar, Tanzimat'la başlayan yanlış Batılılaşmanın ortaya koyduğu moda furyasının kişileri nasıl bir çöküşe götürdüğünü dile getirir. Modayı takip etmek uğruna kendilik değerlerini yitirerek kültürel kimliklerini kaybeden ve günübürlük kaygılar uğruna yalıtıklaşan bu kişiler; başkalarının yaşama biçimlerini fütursuzca taklit ederek *asri görünmeye* çalışırlar. Böylece kimliklerinin özünü kaybederek; dış görünüşün esiri hâline gelirler. Kültürel yabancılaşmanın büyük bir sorunsal olarak işlendiği *Sodom ve Gomore* romanında, bir kimliksizleşme örneği olarak sunulan Leyla, bu tipin en güzel örneği olarak okuyucuya takdim edilir:



"Bazen bir çay davetine elinde kamçısı, ayaklarında çizmeleriyle Amazon kıyafetinde at üstünde gitmek; bazı 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 arasına gece yarısından çok sonra eve zil zurna sarhoş döndüğü olan hadiseler-

dendi." (s. 97, *Sodom ve Gomore*)

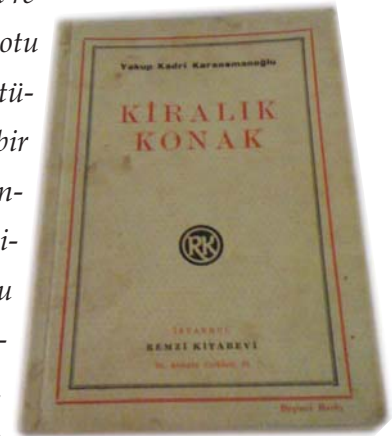
Çağdaş medeniyet seviyesine ulaşmak yerine medeniliği Batılılar gibi giyinip onlar gibi davranmak zanneden Leyla için kültürel kimliğin bir önemi yoktur. O, beğenilmek uğruna, kendini var eden kültürel belleğinin yok olmasına istem dışı zemin hazırlamaktadır. Osmanlı kültüründeki kadının nazenin yapısına ve erkekten kendini ayıran kıyafetlerinin aksine Leyla'nın bu özentili tavrı ve giyim için kendine seçtiği tarz aslında onun geleneksel kültür kodlarından ve bu kodlara ait kadın imajından kopardığı gibi onu basit ve gülünç bir karikatür durumuna sokar. Seçtiği kıyafetler ve giyim tarzı onun kişiliği ve temsil ettiği kültürel değerleriyle örtüşmez ve onu bir zavallı durumuna düşürür. Yükselme hırsı, toplum içinde beğenilme arzusu ve erkekler tarafından vazgeçilemeyen bir kadın olma isteği Leyla'yı farklı görünme dürtüsüyle başkalaşmaya sevk etmiş ve onun, kendini var eden değerlerine

yabancılaşmasına neden olmuştur. Öncesinde İngiliz, sonrasında da Amerikalı dostlarının yaşam biçimlerine ayak uydurabilmek uğruna *onlar gibi* davranmaya başlayan Leyla, *onlar gibi* olmak uğruna *kendi gibiliğini* kaybetmiştir.

Karşı güçler, toplumların kültürel bellek nesnelere yok edebilmek için, moda adı altında kişileri kimliksizleştirmeyi hedeflemiş ve en etkili kullanım aracı olarak da, yenileşme adı altında beyinleri yıkanan yeni nesli görmüşlerdir. Giyim kuşamın değiştirilmesi, ata dilinin reddedilerek yabancı kelimelerle örülü yeni bir dil meydana getirilmesi, gelenek dışına çıkılıp mekânların Batılı tarzda biçimlendirilmesi gibi birtakım yenilik çalışmaları kişilerin kültürel bellek nesnelere yok oluşuna zemin hazırlamıştır.

Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan Batılı giyiniş tarzının en belirgin örneği olarak *istanbulin* ve *redingotları* görürüz. 1800'lü yılların ikinci yarısından sonra, Sultan Abdülaziz döneminde yenilikçi kesim tarafından giyinilmeye başlayan *istanbulin* o yıllarda üst tabaka diye bilinen memur sınıfı tarafından kullanılırdı. Fransız modasının itibar gördüğü bu dönem İstanbul'unda Meşrutiyet'e kadar kullanılan *istanbulinin* ardından Frenk özentisiyle son dönem Osmanlı burjuva erkeği geleneğinin simgesi hâline gelen ve Yakup Kadri'nin *Kıralık Konak* romanında şiddetle eleştirdiği *redingot* devri başlar. *Redingotun* kişiyi nasıl başkalaştırıp, kendi kültürel şeklini kaybettiğine yazar *Kıralık Konak* ve *Hep O Şarkı* romanlarında değinir:

"İstanbul'da iki devir oldu: Biri İstanbulin; diğeri redingot devri.(...) Sonra redingot devri geldi ve redingotu içinden yarı uşak, yarı kapıkulu, riyakâr, adi bir nesil türedi. Bu neslin en yüksek, en kibar simalarından bile bir saray hademesi hali vardı. (...) Bunların elinde İstanbul'da konak hayatı birden bire köşk hayatına intikal ediverdi. Ne yaşayışın, ne düşünüşün, ne giyinişin üslubu kaldı; her şey gelenek dışına çıktı; her beyni tatsız ve soy-suz bir Arnuva ve bir Rokoko merakı sardı; binalarımız, eşyalarımız, elbiselerimiz gibi ahlakımız, terbiyemiz de rokokolaştı." (s. 10-11, *Kıralık Konak*)



I. Meşrutiyet'ten sonra, Tanzimat'la ortaya çıkan yenilik hareketleri de eskir ve *istanbulin* giysisi yerine bu defa da *redingot* devri başlar. Fakat bu kıyafetin temsilcileri yazara göre, *adi bir nesli* ortaya çıkarmıştır. Özünden tamamen uzaklaşarak, kendine ait olmayan ve tamamen Batı taklidiyle oluşturulan bu giysi; tıpkı 17. yy süslemesi olan Barok stilinde kullanılan düz çizgilerle

meydana getirilmiş desenlere tepki olarak doğmuş, eğri büğrü çizgilerden oluşan bir motif olan *rokoko*'ya benzemektedir. Yazara göre *redingot*, kişiyi modernleştirme adı altında bilinen görüntülerin tamamen dışında bir kişiliğe büründürmektedir. Kişileri; basit ve beyefendiyle uşağın fark edilemeyeceği kadar rüküş bir biçime sokan bu kıyafet tarzı, Osmanlı erkeğinin eski giyiniş tarzıyla da hiçbir benzerlik taşımamaktadır.

Asil görünmek uğruna pespayeleşen insanlar, geleneğe karşı çıkıp geleneğin değerlerini yıkmak uğruna nasıl bir görüntüye sahip olduklarının farkında değillerdir. Osmanlı kültürünün meydana getirdiği kıyafetlerin aksine bu giysilerle *saray hademesine* benzeyen halkın, romandaki en önemli temsilcilerinden biri de Naim Efendi'nin damadı Servet Bey'dir. O ve onun gibiler; gelenek dışı yaşayış, düşünüş ve giyiniş tarzlarıyla, kendilerinden sonra gelen neslin kültürel bellekten uzak yetişmelerine neden olmuşlardır. Osmanlı'nın geçiş döneminin arada kalmış bu kişileri Batıya sarılabilmek uğruna, hamurlarını oluşturan kültüre sırtını dönmüş ve kendilerinden sonraki neslin çürümüşlüklerine ortam hazırlamışlardır. Yazara göre yeni giyim tarzının ortaya çıkardığı *üslup bozukluğu* tamamen kuru ve içi boş bir yenileşme hareketinin ürünü olmakla beraber *tatsız ve soysuz bir merakın* halkı tesiri altına almasıyla ilişkilidir. Bu *merakın, yeni nesli sarması* onları tesiri altına alıp özü kaplaması oldukça önemlidir. Çünkü kültürel belleğin kaybında en etkili silah, *merak*'tır. Toplumdaki her türlü yozlaşma, başka toplumların yaşantılarına duyulan merak sonucu, kendilerine ait olmayan bir yaşantı şeklini benimseme ile başlar ve sonrasında da kendi kültürel değerlerini unutup, başkalarının değerlerinin istilasına uğrayarak devam eder. *Kiralık Konak*'ta, yenileşme hareketleri sonucunda tüm yeni nesli *tatsız ve soysuz bir merakın sarması*, her şeyi *gelenek dışına* çıkarmış ve kişilere kültürel kimliklerini kaybettirmiştir.

Türk kültürünün alışık olmadığı ve yabancıladığı *redingotları*, *Hep O Şarkı* romanının başkişisi Münire de şu sözlerle tanımlar:



“Zaten, az zaman içinde İstanbul öylesine değişmiş, öyle bambaşka bir şehir olmuştu ki, annemle ben eski hâlimizde kalsaydık bile buna ayak uydurmağa imkân bulamayacaktık. Her şeyi, herkesi yadırgayacaktım sanırım. Giyim kuşamlar bizim alıştığımız giyim kuşamlar değildi. Beyleri, Paşaları *redingot* denilen çifte düğmeli, arkadan cepli setreleriyle kapımızdaki ağalardan, uşaklardan ayırt etmek mümkün olmuyor; belli başlı hanımefendilerin kıyafeti ise gitgide Nafi Molla Konağında gördüğüm kadınların kıyafetine benziyordu.” (s. 138-139, *Hep O Şarkı*)

Sultan Abdülaziz devrinde yetişen Münire için de *redingot*lu erkelerin birer uşaktan farkı yoktur. Onlar, alışlagelmiş kıyafetlerin aksine taklit içinde olmuş, toplumun kültürel kimliğine aykırı nesnelere ve o dönem erkeklerinin, *redingot*lar içinde iğreti bir hâlleri vardır. Devrin hızlı değişimi karşısında şaşkına dönen Münire, kendi değişiminin zorunluluğunun farkındadır. Çünkü çevresindeki kadın ve erkeklerin ne kadar farklılaştığını görünce, kendinin de eskisi gibi kalmadığına memnun bile olur. Halkın geleneksel nitelikteki şık ve seçkin kıyafetlerinin yerine, yenilikçi tarz adı altında basit ve taklitçi bir giyim zevkini benimsemesi, kılık kıyafetin kültürel kimliği nasıl zedelediğini gösterir.

Tanzimat sonrası genç neslin kıyafet zevkini ya ecnebi dostları, ya da Avrupa görmüş çevrelerinden gördükleri abartılı tarzlar oluşturmaktadır. Tanzimat öncesinde başlayan fakat sonrasında daha da yoğun bir biçimde devam eden Batı'ya seyahat tutkusu gençler için hastalık boyutlarına ulaşmış ve onları bu uğurda tüm değerlerini feda edecek konumlara ulaştırmıştır. *Kiralık Konak*'ta Seniha Batı'ya kaçmış; *Sodom ve Gomora*'de Leyla Batı'ya gidemediği için ruhsal bunalıma girip tedavi görmüş; *Bir Sürgün*'de Doktor Hikmet, Paris tutkusu yüzünden oraya kaçmış ve kimsesiz bir şekilde çaresizlik içinde ölmüş; *Panorama*'larda Ragıp Bey, aşkı Sevim'e kendini kabullendirebilmek uğruna Sevim'in arzusunu yerine getirmek için onunla Avrupa'ya gitmiş ve tüm parasını orada kaybetmiştir. Yakup Kadri'nin roman kahramanları içindeki tüm Batı hayranı kişiler de kültürel bellek nesnelere yok edici bir misyon yüklenir:

“Sizden evvel kaç kişi Avrupa'ya gitti geldi. Bunların bazılarının kıyafetlerinde epeyce değişiklik gördüm, fakat ruhlarında ne değişti bilmiyorum. Bunlar bize oradan, başlarında bir acayip sarhoşluk ve gözlerinde safiyane bir hayretle avdet ettiler.” (s. 151, *Kiralık Konak*)

Hakkı Celis, Seniha Avrupa'dan döndükten sonra ona bu sözleri söylerken, yazarın düşüncelerini okuyucuya iletir ve devrin gençliğinin Avrupa sevdası uğruna nasıl bir sarhoşluk içinde olduğunu gösterir. Esasen Avrupa'ya gidip gelişmek isteyenlerden hiçbiri gelişmemiş aksine hem kendi kültüründen uzaklaşmış, hem de benzemeye çalıştıkları kültürün içinde kaybolup gitmişlerdir. Romanlarda, kendine ait olmayan bir giyim tarzını taklit eden kişilerin özlerine nasıl yabancılaştıkları açıkça görülür.

Batı hayranlığını en uç boyutlarda yaşayarak, bunun bedelini en trajik boyutuyla ödeyen *Bir Sürgün*'ün başkişisi Doktor Hikmet, Abdülhamit istibdadından kurtulmak ve hayranı olduğu Jön Türklerin arasına katılabilmek için, İzmir'den Paris'e kaçmıştır. Gözden düşmüş bir Paşa oğlu olan Hikmet, ba-

basına ait hataların bedelini ödemek üzere gönderildiği zorunlu memuriyet hayatına alışamaz ve Paris'e kaçır. Hayalindeki Batı'ya kavuşmak uğruna geride bıraktığı hiçbir şeyi düşünmeden ülkesini terk eden ve bunu yaparken de herhangi bir huzursuzluk hissetmeyen, aksine memnun olan Hikmet için üzerindeki giysiler bile ona fazladır. Modernliğin yalnızca dış görünüşten ibaret olduğunu zanneden Hikmet, *Kıralık Konak*'taki Seniha tipinin mektepli hâli olarak karşımıza çıkar. Kendi ülkesinin giysileri üzerindeyken, bu durumdan rahatsızlık duyan ve bir an evvel onlardan kurtulmak isteyen Hikmet, sanki üzerindekiyi değiştirip Batılılar gibi giyindiğinde kendini onlar gibi hissedeceğine ve onların kültürüne dâhil olabileceğine inanır;

"Elalem içinde böyle arkasında keten bezinden buruşuk, kirli bir kostümle, başında bir kalıpsız fesle, eli kolu boş, hapishane kaçkını bir serseri vaziyetinde dolaşmaktan o kadar sıkılmış, o kadar sıkılmıştı ki, eğer bu limana varmak ümidi olmasaydı kendini kaldırıp denize atabilirdi. Meğer yabancı bir muhitte kıyafet meselesinin ne büyük ehemmiyeti varmış." (s. 39, Bir Sürgün)



136

Paris'e kaçıışı esnasında yaşadığı bu duygularla kendini yabancıların içinde *eğreti* hisseden Hikmet, aslında özünü meydana getiren kültürüne *eğretiliğinin* bilincinde değildir. Arada kalmış bir neslin ferdi olan Hikmet, Osmanlının gelenekçi yapısına düşman olarak büyümüş ve Paşa babasının anladığı modernlikten hareketle yetişmiş bir gençtir. Onun için modernlik kendi kültürüne çok uzak bir kavramdır. Bu nedenle de kendini bu bağnaz toplum içinde kısıtlanmış hissetmektedir. Tek tip kıyafetlerin giyildiği Osmanlı kültürünün içinde yetişmiş olan Hikmet, Paris'e kaçtığı geminin içindeki yabancıların giyimine baktıkça kendinden utanç duyar ve aşağılık kompleksine kapılır.

Bir toplumu diğerinden ayıran ve farklılaşmayı sağlayan her türlü tarz, kültürün bir parçası sayılmaktadır. Fakat kendi kıyafet tarzının, kültürünün bir parçası olduğunun farkında olmayan Hikmet, Batılılara duyduğu özenle, onlar gibi olmaya çalışarak kendilik değerlerinden daha da uzaklaşmaktadır.

Paris'e kaçıışı sırasında Atina'da mola veren gemiden iner inmez şehri gezmek yerine, ilk olarak kıyafetlerini değiştirip farklı bir görüntüye kavuşmak isteyen Hikmet, bunu gerçekleştirdiğinde marazi bir mutluluk duyar;

"O, şimdi sırtında küçük damalı nefti kostümü, başında Panama taklidi şapkası ve elinde bu el çantasıyla Atina şehrinin kaldırımları üstünde kendisini,

orta hâlli bir Avrupalı seyyahıtan farksız buluyordu ve içinde bu benzeyiştten dolayı bir nevi memnuniyet, bir nevi iftihar duygusu vardı.” (s. 45, Bir Sürgün)

Hikmetin “bir nevi iftihar duygusu”na kapılmasının nedeni, esasen Avrupalılar gibi olmaktan ziyade, kendi kültürünün içindeki *kendi gibilerden* farklı oluşundandır. Onlar gibi giyinerek tamamen başkalaşacağına inanan Hikmet, daha sonra kültür bunalımı yaşayarak ne kadar büyük bir çıkmazın içinde olduğunu anlayacaktır.

Geçiş dönemlerinin kişiler üzerindeki etkilerini dile getiren Yakup Kadri, *Ankara ve Panorama I-II* romanlarında; İmparatorluktan Cumhuriyete geçiş sürecinde halkın yaşadığı zorlu ve zorunlu dönüşümleri dile getirir. Devrimlerin algılanması ve hayata geçirilmesi hususunda halkın bilinçsizliğini irdeleyen yazar, Cumhuriyet’ten sonra da yine seksen sekiz yıl öncesinde olduğu gibi toplumun yenileşmeyi sadece kültürün yok edilmesi olarak gördüğünü vurgular.

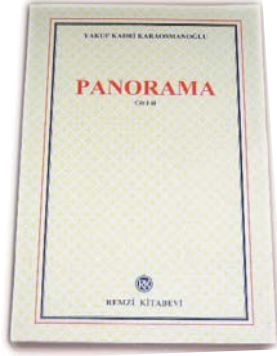
Sakarya Savaşı öncesi yıllardan başlayarak, Cumhuriyet’in ilanından 20 yıl sonrasına kadar geçen süreci ele alan *Ankara* romanının başkişisi Selma Hanım’ın etrafında şekillenen olaylarda, kişilerin geçirdiği değişim ve dönüşümleri görürüz. Romanın ilk bölümünde, Millî Mücadele yıllarının ortaya çıkardığı idealist tiplerden olan Murat Bey, 1922’li yıllarda milletvekili olarak romanda karşımıza çıkar ve ateşli bir vatanperverdir. Fakat romanın ikinci bölümünün kronolojik zamanı oluşturan Cumhuriyet sonrası yıllarda, Murat Bey, Selma Hanım’ın ikinci kocası Hakkı Bey’le beraber ecnebilerle komisyon işine girip millî gayeleri bir kenara bırakıp, maddi refah için sadece kendine çalışan biri hâline dönüşmüştür.

Gayeleriyle birlikte tarzı ve değer yargıları da değişen Murat Bey, tıpkı Cumhuriyet öncesi yıllardaki Tanzimat’ın züppe tiplerine benzemektedir. Yenileşmenin, üzerinde eğreti duran bir kıyafeti taşımak olduğunu düşünen ve yaşam tarzını kendinin de içinden çıkamayacağı kadar değiştirerek karmaşıklaştıran Murat Bey de tıpkı *Sodom ve Gomora*’nın Leyla’sı gibi karikatür bir tip hâline gelmiştir:

“İşte Murat Bey ve ailesi... Bu adam, ben kendisini tanıdığım vakit, bütün ailesiyle beraber cana en yakın, en sempatik ve en halis insanlardan biriydi. Şimdi görüyorsunuz; en birinci terzilere diktirilmiş frakının içinde şişkin bir “parvenu” karikatürüdür ve eski sadeliğini o kadar kaybetmiştir ki, onun sırtına her millet: “Bu bir spekülasyoncu tipidir!” yaftasını yapıştırabilir.” (s. 148, Ankara)

Cumhuriyet'in kabulünden önce, *bütün ailesiyle beraber cana en yakın, en sempatik ve en halis insanlardan biri* olan Murat Bey, sonraki yıllarda, içine girdiği işlerin de etkisiyle *eski sadeliğini* tamamen kaybederek, bambaşka bir hayatın temsilcisi hâline gelmiş ve *spekülasyoncu bir tip'e* dönüşmüştür. Fakat kimliğiyle örtüşmeyen bir yaşantı süren Murat Bey, esasen eski sadeliğini kaybetmekten ziyade, kültürel tarzını kaybetmiştir.

Aynı soruna *Panorama'* da da değinen Yakup Kadri, başta Tahıncızade Hacı Emin Efendi tipiyle, okura devrimin nasıl, olması gerektiğinin aksine bir tutumla algılandığını gösterir. Fes takmanın yasaklanmasından sonra, tepkisini göstermek için dışarı hiç çıkmayan Emin Efendi ise, diğer romanlardaki kişilerin aksine kültürlenmeyi beceremeyen ve zorunlu değişim sürecini kabullenmeyerek bağnazlaşan bir tipin temsilcisidir. Yenilikçi kesime karşı ayak direyen Emin Efendi için, çağdaş medeniyetlerin seviyesine ulaşabilmek için düzenlenmiş kılık kıyafet devrimi yanlış bir harekettir;



"Bizim Hatun dersin hiç alışamadı gitti. Bereket dışarı çıkmaz. Senede iki defa bir evden bağa, bir de bağdan eve taşınırken çıkması lazım gelince, onu eşyalarla beraber yük arabasına bindiririm. Şimdi gel de böylesine fistan giydir, başına da şapkayı geçir!.. Yürümesini şaşırır, aklını kaybeder alimallah..." (s. 14, *Panorama I*)

İçinde yetiştirdiği kültürle yeni rejimin ortaya koyduğu zorunlu yeniliklerin meydana çıkarttığı kültür arasında bocalayan Emin Efendi ve karısı için, değişen şartlara uyum sağlamak yerine her şeye kayıtsız kalarak toplumdan kopmak daha doğrudur. Yılda sadece iki kere karısını sokağa çıkararak ve onu tavan arasına atılmış bir eşyadan farksız görmeyen Emin Efendi, bu tutumuyla kültürüne sahip çıkmak adı altında kültürü kirletir ve barbar bir yaşamın öncüsü konumuna gelir. Dışarı çıkacağı zaman onu, *eşyalarla beraber yük arabasına bindiren* ve karısına kıymetsiz bir eşyaymış gibi davranan Emin Efendi, aslında bu tutumuyla insani özlerini yitirmiştir ve savunucusu olduğu eski kültürün, kadına verdiği değerinin farkında değildir. Toplumun temel hücrelerinden biri olan kadını işe yaramaz bir hâlde sunan ve onu her türlü yenilikten, insani değerden uzak bırakan Emin Efendi'nin savunucusu olduğu değerler, aslında ondaki kültürel kimliğin kaybolmuşluğunun göstergesidir.

Tanzimat'tan sonra başlayıp Cumhuriyet'ten sonraki yıllara kadar sancılı bir biçimde devam eden ve toplumun yaşayış tarzında ortaya çıkan yenileşme

hareketlerinin kılık kıyafet tarzından sonra, diğer önemli bir yönü de kişilerin, mekânların şekilsel biçimlerinde meydana getirdikleri değişimlerdir. *İnsan varoluşunun konumlandığı bir yer* olan, ontolojik anlamda kişilerin iç dünyasını yansıtan ve şekillendiren, hayata bakış tarzını ortaya koyan, sürekli değişim içinde olan ve yenileşen mekânlar zamanla içinde yaşayan bireylerin ruh hâllerine göre anlam ve değer kazanmaya başlar.

Kıralık Konak' ta üç ayrı kuşağın temsilcileri arasındaki çatışmayı sergileyen Yazar; birinci kuşağın temsilcisi olan Naim Efendi ile ikinci kuşak Servet Bey'in sık sık tartışmalarını okuyucuya vererek aradaki nesil çatışmasının doğurduğu kültürel yabancılaşmayı dile getirir. Servet Bey'in eski kültürden -ki o kültürün içinde doğup yetişmesine rağmen- nefret etmesi ve Naim Efendi'yi *yok olmaya yüz tutmuş bir cemiyetin son ferdi* olarak görmesi nedeniyle ona ait her şeyi yok etmek ister. Evdeki tüm eşyaların Naim Efendi gibi eski olması, Servet Bey için oldukça rahatsız edici bir durumdur. Bu nedenle de alafranga bir tipi temsil eden Servet Bey, tepeden tırnağa her şeyini Batılı tarzda oluşturur. Eski kültürün izlerini taşıyan hiçbir şeyi bırakmak istemez:

"Ne kadar eski eşya varsa hepsini tavan aralarına ve mahzenlere attırdı, her odayı Avrupa'dan gelmiş mobilya kataloglarına göre ayrı bir üslupla, ayrı bir renkte Pisaltıye döşetti (...) evinin içini Beyoğlu'ndan gelmiş beyaz önlüklü, başı topuzlu hizmetçilerle doldurdu ve bütün bunların idaresini, çocuklarına mürebbiyelik eden Lehistanlı bir kadına verdi." (s. 14, *Kıralık Konak*)

139

Ötekileşme sorununu kişisel düzlemde temsil eden ve bir başkalaşma süreci içinde olan Servet Bey, eskiden kalma mobilyaları ve tüm eşyaları, nesne olarak eskiye ait, kültürel varlığını üzerinde taşıyan şeyleri / *fenomenleri* tavan arasına / mahzene atarak onların üzerini kapatır ve eşyaların anısal anlamını bilinçaltına itip, bir başka oluşa doğru açılmak istediğini ifade eder. Ama bu başkalık, tarihsel perspektifi olmayan bir *oluş*'tur. Bu nedenle Servet Bey'in asıl istediği başkası olmaya çalışarak *kendinden kaçıştır*. Onun mahzene attıkları aslında eşya değil, bilinçaltına atıp unutmak istediği kendi geçmişi ve benliğidir. Kendisinden kaçıp kurtulmak isteyen ve başka *bir şeye* dönüşmek isteyen Servet Bey, içine doğduğu kültürü yok edemeyeceği için, ne kadar çabalasa da büyük gerçekliğini bilinçaltına itmekle ondan kurtulamaz. Çünkü kişi ne kadar şekli başkalaştırmaya çalışsa da bunu sadece yüzeysel olarak yapar. Özde her şey aynı kalır. Eşyanın evin içinde duruşu, oradan kaldırılrsa bile yerine konan başka bir eşyayla aynı anlamı çağrıştıracaktır. Çünkü *"doğduğumuz ev, bizi barındıran çatı olmaktan çok, düşleri barındıran bir çatıdır."* (Bachelard, 1995:

43) Zira Servet Bey’de evi baştan başa Avrupa tarzı döşetmesine rağmen yine de konakta yaşamaktan mutlu olamaz ve tamamen buradan kaçışı ister.

“Tanzimat’tan biraz öncesine dayanan Batılılaşma serüvenimiz de dikkate alındığında; romandaki bilinçaltına itme eyleminin, aslında çözükle kültürün seçici olmaktan çok, savruk ve biçimsiz bir kendinden kaçma eylemine dönüşür.” (Korkmaz, 2000: 311)

140 Çözükle kültürün savruk ve biçimsiz tipini temsil eden Servet Bey’in, konağın tüm eşyalarını değiştirdikten sonra; bununla da yetinemeyip hiç alışık olmadığı ve birkaç yabancı dergiden görüp hayata geçirmeyi istediği apartmanlara geçmek istemesinin nedeni Naim Efendi’den uzaklaşıp eski kültürden uzak yaşamak gibi görülse de esasen, kendinden kaçma isteğindedir. Fakat Servet Bey, hiçbir zaman kendisi olmayı başaramadığı için, başkası olmayı da başaramamıştır. Çünkü kendisi olmayı başaramayan bireyler ve toplumlar için, bütün kazanımlar bir kendilik süreci üzerine şekillenir. Kendilik süreci ise zamanla oluşturulan bilinçaltı ve bilinçüstüne ait kültürel kodların kendiliğinden oluşturduğu bir terkiple biçimlendirilir. Öteki/başkası olmak öncelikle insanı kendi iç sesinden uzaklaştıracağı için kendisi olamayan insanın bir senteze girmesi de mümkün değildir. Terkip ancak orijinal/özgün unsurlar üzerine kuruludur. Servet Bey’in benzerlik ve taklitle kurduğu dünyanın nesnelere ise özle ilişkisi olmayan niceliksel görüngülerdir. Kişi, özüyle varlığı arasındaki ilişkiyi açığa çıkaramayıp aksine varlığı ile özü arasındaki mesafeyi uçuruma dönüştüren ötekileşme sürecinde, insan, kendi varlığından koparak başka bir varlığa dönüştüğü için özgün terkiplere taşınamaz. Bu yüzden tıpkı Servet Bey, kendisi olamadığı için, bir başkası da olmayı başaramaz.

Naim Efendi’nin konağını *Avrupa’dan gelmiş mobilya kataloglarına göre ayrı bir üslupla* döşeterek, içinde bulunduğu mekânı değiştirmeye çalışan Servet Bey’in aslında yapmak istediği geleneğin direnişini kırmak ve içinde bulunduğu mekânla birlikte belleğinde yer alan tüm anıları yok etmektir.

Tanpınar’ın “rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner” mısrasında ifade etmek istediği gibi, insan hayatının her dönemi eşyanın ruhuna yerleşmektedir. Eşyalar aracılığıyla, kendi varlığının ontolojik olarak sınırlarını kavrayan kişi, evrenin gizli bir ruhu olduğuna ve bu ruhun da tüm varlıklara bulaştığına inanmaktadır. Çünkü eşyalar kişilerin kendi yansımalarını gördüğü âdeta kişileştirdiği nesnelere dir. Bu nedenle de insanın eşya ile koparılması imkânsız bir bağı kurulmuş ve bu kişilerin nesnelere belleğini oluşturmuştur.

Servet Bey’in apartmana geçişi de, istediği yaşantıya kavuşup başkası ola-

bilmesini sağlayamamıştır. Çünkü yeni mekâna geçişi de o mekânı kuruluşu da yine eski yaşantısının izleriyle olmuştur;

“Yemek odasını Fransız tarzda döşedi; fümüvarla kütüphaneye İngiliz üslubunda kanepeler, masalar aldı; salon biraz melez oldu; zira, bütün, konaktan gelmiş eşyadan teşekkül etti.” (s. 143, Kiralık Konak)

Servet Bey’in konaktan ayrılıp apartmana taşındıktan sonra düzenlediği eşyalarında estetik bir görünümün aksine, özentî ve taklitle oluşturulmuş farklı kültürlerin izleri yer almaktadır. Fakat Servet Bey’in Fransız tarzında döşettiği yemek odası ve İngiliz üslubundaki kanepeleri de olsa konaktan gelen eşyalarla yine eski gelenekle yeni zevkin diyalektiğini ortaya çıkarmıştır. Böylece konaktaki eşyaların apartmana getirilmesi yine Servet Bey’i geçmişinden koparamamış ve nesnel belleğinin yok olmasına izin vermemiştir.

Ankara romanında da yenileşmenin, mekânların içlerine zevksizlik örneği olarak yansımaları önemlidir. Roman kişilerin Cumhuriyet’in ilanından sonra yenileşme hareketlerini tıpkı Tanzimat’ta olduğu gibi yanlış algılayıp hayata geçirememeleri bozuk bir yapılaşmayı ortaya çıkararak, sonradan görme bir burjuva sınıfını ortaya çıkarır. Kendini beğenmiş kişilerin, başka kültürleri taklit ederek oluşturdukları yaşantı tarzlarından mekânlar da etkilenir ve Cumhuriyet sonrası Ankara’da mekânın dış görüntüsü gibi iç düzenlemeleri de değişir ve farklı biçimlere dönüşür:

“Bu modern zevkli evlerin içine doğru sokulurken acayip bir soysuzluğa uğruyor, âdeta rokokolaşıyordu. Bir Macar sıvacı, duvarları, ıstampa nakışlarla boyama modası getirdi. Öbür taraftan Beyoğlu mobilyacıları, bu duvarların estetiğinden daha feci eşya tarzlarıyla, evlerin içini adeta bir kâbus havasına buladılar.” (s. 134, Ankara)

Mekânlar, kişilerin varoluşlarının konumlandığı bir yer olarak önem taşıdığı için, onun değişmesi de kişinin karakteriyle doğru orantılıdır. Murat Bey’in asri görünmek uğruna evindeki her şeyi baştan başa basit ve zevksiz bir biçimde döşetmesi, kendinin de karakterindeki değişimin bir göstergesi olarak önemlidir. Cumhuriyet’in ilanından sonra, Selma Hanım’ın kocası gibi idealist karakteri değişen ve devrin büyük vurguncularından olan Murat Bey, sadece kendi çıkarlarını düşünen birine dönüşür. Hiçbir değer ve gelecek endişesi taşımayan ve tek amacı zengin olup, asri görünmek olan Murat Bey, özünde bir değişim yaşayamadığı için sadece dış görünüşte asri



olabilmiştir.

Tanzimat'la birlikte başlayıp Cumhuriyet sonrasına kadar devam eden bu mekânsal yenileşmenin bir başka boyutu olarak da köşklere apartmanlara geçiş ve yeni bir sosyal anlayışın gelişimi başlar. Roman kişilerinin sosyal hayatlarında büyük önem taşıyan ve kendilik değerlerini ortaya koyan mekânların biçimsel değişimleri genel olarak bireyselleşme ve kültürel değerlerden koparak aykırılışma şeklinde işlenir. Tanzimat devri paşalarının ve beylerinin evlerinde başlayan Batılı tarzdaki yenilikler Cumhuriyet sonrasında da kendini gösterir. *Kıralık Konak*, yenileşmenin oturma düzeninde ortaya çıkardığı farklılıkları anlatması bakımından oldukça önemli bir kaynaktır. Yazarın yeni dönem alafranga tipleri için “*Bunların elinde İstanbul'da konak hayatı birden bire köşk hayatına intikal ediverdi*” sözlerinden hareketle görülür ki, İstanbul'un o dönem sosyetesinin içinde bulunduğu yenileşme hareketlerinin başında, geleneksel mekânları terk edip köşklere ve daha sonra da apartmanlara geçişi gelir.

142

Servet Bey, mekânsal düzlemde değişimi önce tüm eşyaları değiştirerek nesnelere belleğini yok etmek istese de; üzerini örttüğü bir gelenek hâlâ yerinde durduğu için onu mutlu etmez ve konaktan nefret edip apartmana taşınmak ister. Onun bu tavrı da eski kültürün değerlerine bir başkaldırı niteliği taşır. Konak hayatı, kalabalık ailelerin bir arada yaşadıkları, kültürel kimliklerini korumaya çalışıp değerlerine sahip çıktıkları ve tüm bu geleneklerin nesilden nesile aktarılacak deneyimsel belleklere yerleştirildiği mekânlar olarak oldukça önemlidir. Oysa Servet Bey, geleneğin düşmanı olarak onun bir parçası olmaktan sıyrılıp, ferdî bir yaşantıyı sergileyebileceği ve gününbirlik endişelerin yaşandığı, toplumsallıktan uzak bir hayatı simgeleyen apartmana geçişi ister:

“Sana öteden beri söylerim. Şişli’de, o mükemmel ve yeni apartmanlar dururken burada bir göçebe hâlinde yaşamamanın manasını anlayamıyorum. Koca evde adam akıllı bir banyo odası bile yok. (...) Şişli’nin yeni usul elektrikli, banyolu apartmanları Servet Bey’i, gittikçe çekiyordu.” (s.141, *Kıralık Konak*)

Servet Bey’in *göçebe hâlinde yaşamak* olarak nitelendirdiği konak ve köşk hayatları, ona göre oldukça alaturka ve angarya bağlantılardan ibarettir. Evin kendi hâkimiyetinde olmaması, kendini ifade edemeyecek kadar büyük olması ve zevkleri doğrultusunda döşese bile konağın o büyük ve kasvetli havasından kurtulamayışı onu çileden çıkartmaktadır. Şişli’de yeni yapılan apartmanların her gün birkaçını gezmekten büyük keyif alan Servet Bey *yeni*

usul olarak adlandırdığı bu apartman dairelerinin çekim gücüne girerek kendini konak esaretinden kurtulmuş ve bu dairelerin efendisi olarak hayal etmektedir. Fakat Servet Bey'in kendini efendisi olarak tasarladığı hayat; *kişisel yükselme hırsı uğruna, kültürel belleklerini tahrip ederek kendilerini ebediyen köleliğe mahkûm eder* (Korkmaz, 2008: 79).

Cumhuriyet'in ilanını izleyen yıllardaki Ankara sosyetesinin *moda'nın çekim gücüne* kapılarak oluşturdukları mekânlar da yine Tanzimat sonrası yıllarda olduğu gibi büyük tecrübesizlikleri ortaya koymuş ve zevk karmaşasına neden olmuştur.

Apartment yaşantısına geçerek bireyselleşmeyi ve toplumdan *kopuş'u* başlatan Servet Bey tipindeki bireylerin ortaya çıkardığı toplulukların, *Ankara* romanında nasıl bir değişim ve dönüşümle ortaya çıktığını görürüz.

"Yeni Ankara'da başdöndürücü bir süratle inkişaf ediyordu. Taşhan'ın önünden Samanpazarı'na, Samanpazarı'ndan Cebeci'ye, Cebeci'den Yenişehir'e Yenişehir'den Kavaklıdere'ye doğru uzanan sahalarda, apartmanlar, evler, resmî binalar, sanki, yerden fıskırırçasına yükseliyordu. (...) Şehir içindeki, apartmanların, resmî binaların ise kadim Hint Racalarının saraylarından hiç farkı yoktu." (s. 133, *Ankara*)

Ankara'nın *yeni* ve hızlı mekânsal değişiminden hareketle, yazar, Selma Hanım'ı merkeze alarak, onun etrafındaki karakterlerin değişimini tıpkı yerden fıskıran apartmanlar, Hint racalarının saraylarını anımsatan mekânlar gibi süslü, zevksiz ve kendi kültürüyle bütünleşik olmayan apartmanların *türemesiyle* beraber, yeni tiplerin ve yeni karakterlerin de türemesini anlatır. Mekânlardaki farklılaşma, aslında, kişilerin hayata bakış tarzının değişiminden gelir, bu nedenle de, Ankara'da yeni türeyen ve tamamen zevksizliğin hâkim olduğu bu apartmanlar, kişilerin *biraradalığını* yok etmek ve bireyselleşip, kültürel değerlerden kopmak için; hayata bakışları bir üslubu yansıtmayan kişiler tarafından planlanmış yapılardır. Ankara'nın yeni mekânsal değişiminin öncüsü olan ve bu apartmanlarda yaşayan Ankara sosyetesini, aydın/entelektüel sözünün aksine *karanlık, çıkarıcı ve fırsatçı* tipler olarak ortaya çıkar. Bu tipler için, kültürel değerlerin varoluş mekânları ve onların önerilerinin hiçbir önemi yoktur. Pragmatik bir anlayışı benimseyen Ankara sosyetesini, romanda; *snop, köksüz ve çabucak zengin olmak isteyen* tipler olarak tanıtır. Böylece kişilerin kendi oturmamış zevklerini yansıtarak, bilinen mekânsal üslubun tersi bir anlayışla zevksiz binalar, bozuk ve uyumsuz caddelerle sosyal hayattaki değişimin köksüzlüğüne de gönderme yapılı.

Yalnızca şekilsel anlamdaki değişime riayet ederek asri görünmeye çalışan bu boyutsuz tiplerin, romandaki birdenbire *yerden fıskırircasına çoğalan apartmanlar* gibi, niteliksiz, toplumsal bir dönüşmeye, kökensel anlamda yaratıcı bir değişmeye meydan verecek birikimleri olmadığı görülür. Hiçbir gelecek endişesi taşımayan bu tipler, yavan, samimiyetsiz ve toplumsal tinden uzak bir varoluşu ortaya çıkararak kişileri kimliksizleştirmeye ve birbirinden koparmaya başlar.

Sonuç olarak, Yakup Kadri'nin romanlarında, kültürel belleklerini yitiren kişilerin Tanzimat'tan Cumhuriyet sonrasına uzanan süreçte ortaya çıkan çürümelerine değinilir. Kişilerin kılık kıyafetlerinde, yaşam tarzlarında, mekânlarında meydana gelen değişim ve dönüşümler, kültürel kodlarından yeterince beslenemeyen nesillerin trajik öykülerini içerir. Kendilik değerlerini yitiren ve geçmişle bağları kopan/koparılan kişiler, kendilerine ait olmayan bir kültürün içinde başkalaşarak içinde var oldukları kültürel değerlere yabancılaşır ve bazen daha da ileri giderek bu değerleri aşağılar. Bu durum, ötekileşmenin en kronik safhalarından birini oluşturur.

Kaynaklar

Bachelard, Gaston (1996), *Mekânın Poetikası* (Çev. Aykut Derman), Kesit yay., İstanbul.

Işın, Ekrem (2006), *İstanbul'da Gündelik Hayat*, Tanzimat-Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu, (Halil İnalçık-Mehmet Seyitdanlıoğlu), Phoenix yay., 2. baskı, Ankara.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2009), *Ankara*.

_____, (2009), *Bir Sürgün*.

_____, (2009), *Hep O Şarkı*.

_____, (2009), *Kiralık Konak*.

_____, (1971), *Panorama*, cilt I-II, Remzi Kitabevi, İstanbul.

_____, (1995), *Sodom ve Gomore*.

Korkmaz, Ramazan (2008), *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Grafiker yayınları, Ankara.

_____, (2000), "Kara Kitap'taki Simgesel Dönüş İmgelerinin Postmodernist Açından Yorumu", *Türk Yurdu* (Roman Özel Sayısı), Mayıs-Haziran S.: 153-154, C.: 20, s. 311-317.