

YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU VE HİKAYECİLİĞİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TOBB EKONOMİ VE TEKNOLOJİ ÜNİVERSİTESİ

ÜMMÜ BURÇİN ÖZKAN

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEMMUZ 2018

Bu tezin Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm koşulları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Dr. Serdar SAYAN

Sosyal Bilimler Enstitüsü

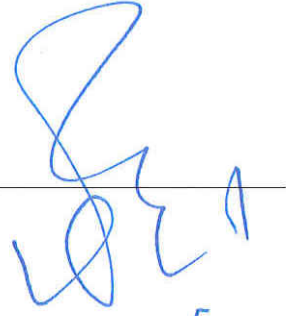
Müdürü

Bu çalışmayı okuduğumu ve çalışmanın kapsam ve içerik olarak Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda bir Yüksek Lisans tezi olabilecek yeterlilikte olduğuna kanaat getirdiğimi onaylıyorum.

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Necmettin TURİNAY

(TOBB ETÜ, Türk Dili ve Edebiyatı)



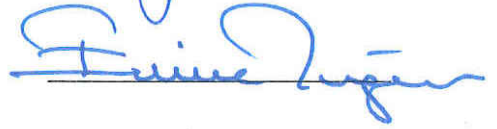
Tez Jürisi Üyeleri

Doç. Dr. Tuba Işınsu İSEN DURMUŞ

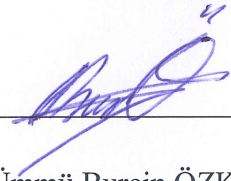
(TOBB ETÜ, Türk Dili ve Edebiyatı)

Dr. Öğr. Üyesi Emine TUĞCU

(Başkent Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı)



Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.



Ümmü Burçin ÖZKAN

ÖZ

YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU VE HİKAYECİLİĞİ

ÖZKAN, Ümmü Burçin

Yüksek Lisans, Türk Dili ve Edebiyatı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Necmettin TURİNAY

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Türk edebiyatında romanlarıyla ün kazanmış biri olsa bile hikâye türünde de çok sayıda eserler vermiş bir sanatçıdır. İlk eserlerini İkinci Meşrutiyet'in ilanının ardından veren sanatçı, seksen beş yıllık ömründe Türk edebiyatının çeşitli dönemlerine şahit olmuş ve güçlü kalemi ile her türlü toplumsal gelişmeyi eserlerinde yansıtmaya çalışmıştır. Hikayecilik dönemi, İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'in ilanına kadar süren yazarın aynı zamanda Fecr-i Ati topluluğuna mensup olduğu da bilinmektedir. Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı gibi gelişmeler sebebiyle Yakup Kadri'nin hem düşünceleri hem de edebi zihniyeti, buna paralel olarak da hikayeleri yavaş yavaş değişime uğrar. Hikayeciliğinin ilk yıllarında daha bireysel temaları işleyen Karaosmanoğlu, bilahâre Mütareke ve Milli Mücadele Dönemlerinde savaşın toplum üzerindeki tahribatına dair daha yeni hikayeler kaleme alır. Karaosmanoğlu'nun hem kendisinde hem de Türk edebiyatındaki değişimlerin izinin en rahat sürülebildiği metinler olan hikayeleri, bugüne kadar romanlarının gölgesinde kalmış ve bütüncül bir bakış açısıyla üzerinde tez seviyesinde herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Bu çalışmada, Yakup Kadri'nin hikayeciliği dönem atmosferine bağlı olarak değerlendirilmiş ve hikayeleri toplu bir biçimde ele alınmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İkinci Meşrutiyet Dönemi, Fecr-i Ati, Hikaye, Türk tarihi, Milli Mücadele Dönemi.

ABSTRACT

YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU AND HIS STORYTELLING

ÖZKAN, Ümmü Burçin

Master of Arts, Turkish Language and Literature

Supervisor: Ass. Prof. Necmettin TURİNAY

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, even making his mark with his novels in Turkish literature, is an artist who also composed many works on the story genre. The artist, who gave his very first works after the announcement of the Second Constitutional Period; witnessed several periods of Turkish literature in his 85 years of lifetime and tried to reflect every kind of social development upon his works by his powerful writing. It is known that the writer, whose storytelling period lasted from the Second Constitutional Period to the proclamation of the Republic, was also connected to the Fecr-i Ati Community. As a result of such developments like the Balkan Wars and the First World War, both Yakup Kadri's thoughts and literary identity; and correspondingly his stories went through some gradual changes. Karaosmanoğlu, who have worked more on individualistic themes on his first years of storytelling, subsequently wrote new stories about the destruction of the war on the society during the Armistice and War of Independence periods. Karaosmanoğlu's stories, which are the texts that can be traced the easiest in order to see the differences in both himself and the Turkish literature, were overshadowed by his novels and there is no study done with a holistic view at a thesis level. In this thesis study, Yakup Kadri's storytelling is evaluated based on the atmosphere of the periods and his stories are tried to be handled as a whole.

Key words: The Second Constitutional Period, Fecr-i Ati, Story, Turkish history, War of Independence Period.



Türkiye Cumhuriyeti'nin ölümsüz lideri Mustafa Kemal Atatürk ve tüm Milli Mücadele Dönemi yazarlarına...

TEŞEKKÜR SAYFASI

Kıymetli fikirleri ile bana yol gösteren ve yazdıklarım üzerindeki düzeltmeleri ile tez dönemim boyunca beni yönlendiren danışman hocam sayın Necmettin Turinay'a, her daim anlayışı ve alakası ile bana destek olan bölüm başkanımız Tuba Işınsu İsen Durmuş'a, bu uzun süreçte fikirleriyle ufkumu açıp beni dinlemekten sıkılmayan Fatih Usluer'e, tezimdeki düzeltmeleri yaparken yardımlarını esirgemeyen arkadaşlarım Burçin Çalışkan ve Nazlı Hilal Kara'ya teşekkür ederim.

Her zaman olduğu gibi bütün zor anlarımda yanımda, arkamda olup yolumu aydınlatan biricik annem, babam ve kardeşim Hasan Alp Özkan'a, yıllardır olduğu gibi bugün de hayata umutla bakmamı sağlayan ve elimi hiç bırakmayan Kerem Onay'a çok teşekkür ederim. Bu süre zarfında beni hep dinleyen ve hislerimi paylaşan çok sevgili dostlarıma çok teşekkür ederim.

Lise yıllarımda bana kazandırdıkları değerler dolayısıyla çok kıymetli Mustafa Okuklu ve Gönül Kuyumcu'ya, edebiyata olan ilgimi keşfeden, heyecanımı paylaşan ve elime yaz diyerek kalemi ilk tutuşturana çok kıymetli hocam Mehmet Emin Değerli'ye çok teşekkür ederim. Yüksek Lisans sürecimi 2210-a Genel Yurt İçi Yüksek Lisans Programı kapsamında destekleyen TÜBİTAK'a teşekkür ederim. Süreli yayınlar için yaptığım literatür taramaları sırasında yardımları dokunan Milli Kütüphane'nin Dijital Kütüphane biriminin ilgili çalışanlarına teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL SAYFASI.....	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT.....	iv
İTHAF SAYFASI.....	vi
TEŞEKKÜR SAYFASI.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
KISALTMALAR SAYFASI.....	x
BÖLÜM I: GİRİŞ.....	1
1. 1. İkinci Meşrutiyet Ortamında Hikaye.....	6
1. 1. a. Eski Nesil Hikâyeciler.....	9
1. 1. a. i. Halit Ziya (1866-1945).....	9
1. 1. a. ii. Mehmet Rauf (1875-1931).....	16
1. 1. a. iii. Hüseyin Rahmi 1864-1944).....	23
1. 1. b. Yeni Lisancılar.....	30
1. 1. b. i. Ömer Seyfettin (1884-1920).....	30
1. 1. b. ii. Aka Gündüz (1886-1958).....	42
1. 1. b. iii. Halide Edip (1884-1964).....	49
1. 1. c. Fecr-i Ati Hikâyecileri.....	55
1. 1. c. i. Şahabettin Süleyman (1885-1921).....	55
1. 1. c. ii. Cemil Süleyman (1886-1940).....	62
1. 1. c. iii. Refik Halit (1888-1965).....	66
1. 1. c. iiiii. Yakup Kadri.....	72
1. 1. d. Çehov Hikayesi ve Memduh Şevket (1883-1952).....	73
1. 1. d. i. Memduh Şevket (1883-1952).....	73
BÖLÜM II: YAKUP KADRİ VE HİKAYECİLİĞİ.....	78
2. 1. Yakup Kadri'nin Hikayecilik Öncesi.....	81
2. 2. Fecr-i Ati Döneminde Yakup Kadri.....	87
2. 3. Yakup Kadri Milli Bir Ruhun Peşinde.....	107
2. 3. Milli Mücadele Döneminde Yakup Kadri.....	119
BÖLÜM III: YAKUP KADRİ'NİN HİKAYELERİNDE KURGU, ZAMAN MEKAN VE KİŞİLER.....	124
3. 1. Kurgu.....	130

3. 1. a. Hikayeye Giriş Teknikleri	137
3. 1. a. i. Kişi, mekan, vaka betimlemesi ile başlayan hikayeler	138
3. 1. a. ii. Diyaloglarla hikayeye başlama.....	141
3. 1. a. iii. Başlamış bir vakanın ortasından girme	143
3. 1. a. iv. Merak ögesini en tepe noktadan başlatan hikayeler	145
3. 1. a. v. Başka bir edebi türü yardımcı olarak kullanma.....	147
3. 1. b. Hikayelerde Zaman ve Kurgu	148
3. 1. b. i. Çerçeve Hikaye	148
3. 1. b. ii. İç Hikaye	150
3. 1. c. Hikayelerde Mekan.....	153
3. 1. c. i. Dekoratif Mekan.....	155
3. 1. c. ii. Fonksiyonel mekan.....	156
BÖLÜM IV: SONUÇ	160
KAYNAKÇA.....	163

KISALTMALAR SAYFASI

a.g.m: adı geçen makale

a.g.e: adı geçen eser

drl. : derleyen

haz. : hazırlayan

t.y: tarih yok





BÖLÜM I

GİRİŞ

Edebiyat tarihlerinde çağını aşan ve nesillerin hafızasında yer tutan bazı isimler vardır. Toplumsal hafızanın, siyasal dalgalanmaların, kanonun ve sayılabilecek birçok etkenin doğrultusunda bu isimler devrinden sıyrılır.

Türk Edebiyatı tarihinde ciddi bir iz bırakan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun edebiyat muhitine attığı adım, devir olarak İkinci Meşrutiyet'e denk gelmektedir. Karaosmanoğlu'nun roman, tiyatro, hikâye, hatıra ve biyografi türünde eserleri bulunduğu bilinen bir husustur. Yakup Kadri, sanatçı kişiliği yanında önemli bir fikir adamı olarak da tanınmaktadır. Dolayısıyla Yakup Kadri hem çok yanlı kişiliği hem de edebiyatın çeşitli alanlarında verdiği eserlerle sayısız çalışmaya konu teşkil etmiştir. Hasan Ali Yücel'in yazarla yaptığı röportaj ve mektuplaşmalarla desteklediği 1957'de yayımladığı *Edebiyat Tarihimizden*, Niyazi Akı'nın ayrıntılı bir Yakup Kadri bibliyografyasını da içeren *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan Eser Üslup* ve Şerif Aktaş'ın *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* çalışmaları bu alanda ismi zikredilmesi gereken eserler arasındadır. Ayrıca Yakup Kadri ile ilgili Halide Edip, Ahmet Haşim, Nurullah Ataç, Ruşen Eşref, Yahya Kemal, Şevket Süreyya gibi isimlerin de değerlendirmeler yaptığı ve bunların dönemin gazete, dergilerinde yayımlandığı görülür. Bu tür çalışmalar arasında onun romancı yanı bilhassa öne çıkarılmıştır. Aynı şekilde Yakup Kadri, 1930'larda çıkardığı *Kadro* dergisi dolayısıyla da incelenmiş, Milli Mücadele yıllarındaki yaklaşımından farklı olarak bu dönemdeki fikirleri ile daha çok dikkati çeker hale gelmiştir. Bu arada Yakup Kadri'nin İkinci Meşrutiyet Döneminden itibaren başlayan dergi ve gazete yazarlığı tarafı da bazı çalışmaların konusu olmuştur. Hülya Yazıcı'nın 1996'da hazırladığı "İkdam Üzerinde Bir Çalışma -İnceleme ve Seçilmiş Metinler- (1915-1920)" isimli yüksek lisans tezinde, Yakup Kadri'nin birçok makalesini seçkisine dahil ettiği görülür.¹ Yine Didem Ardalı Büyükarman'ın 2002'de hazırladığı "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun İkdam Gazetesinde 1919-1922 Yılları Arasında Yazmış Olduğu Makalelerin Çevirimi-İncelenmesi" isimli yüksek lisans

¹ Yazıcı, Hülya. 1996. "İkdam Üzerinde Bir Çalışma -İnceleme ve Seçilmiş Metinler- (1915-1920)" Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

tezinde sanatçının gazeteci yönünün öne çıkarıldığı görülmektedir.² Mehmet Emin Uludağ'ın *Üç Devrin Yol Ayrımında Yakup Kadri Karaosmanoğlu* çalışmasında da yazarın farklı süreli yayınlarda yazdığı makalelerin konularına göre tasnifi ve değerlendirmesi yapılmaktadır.

Ancak Yakup Kadri'ye ilişkin çalışmalar arasında, onun hikâyeci yanının çok fazla öne çıkmadığı, hikâyeciliğini esas alan müstakil bir çalışmanın yapılmadığı görülmektedir. Hikayeci yönü geri planda kalan Yakup Kadri'nin, hiç olmazsa başlangıç yılları itibariyle, düşünce yanı ağır basan eleştirel tutumu ile romancılığının bunda bir payı bulunduğu açıktır. Yani dönem eleştirmenleri ile edebiyat tarihçilerinin onun daha ziyade eleştirmen ve romancı yanını öne çıkarmaları dolayısıyla, hikâyeci tarafının ister istemez gölgede kaldığı sonucuna ulaşmak zor olmamaktadır. Bu bakımdan Yakup Kadri'nin hikayeci yanı, hem kapsadığı yılların tarihsel önemi hem de yazarın edebi zihniyetindeki değişimleri, sanat anlayışının evrilmesini yansıtması dolayısıyla üzerinde durulmayı hak eden bir mesele olarak karşımızda durmaktadır.

Nitekim Yakup Kadri'nin ilk edebi eleştirileri ile hikâyelerinin yayımlanmaya başladığı İkinci Meşrutiyet yıllarından itibaren, Türk Edebiyatı'nda Ömer Seyfettin, Memduh Şevket ve Refik Halit gibi yeni hikâyenin öncüsü kabul edilebilecek isimler ortaya çıkmaya başlamıştır. Dolayısıyla onlarla aynı dönemi paylaştığı, onlar gibi aynı dönemde hikâyeler kaleme aldığı halde, Yakup Kadri'nin hikâyeci yanının onlara göre biraz daha geride kalması üzerinde durulmayı gerektiren bir husustur. Bu noktada yazarın bilhassa hikayeci yönünü kavrayabilmek için, devrin önde gelen hikayecileri ile paylaştığı İkinci Meşrutiyet atmosferini topluca gözden geçirmek yerinde olacaktır.

Dolayısıyla İkinci Meşrutiyet, Cihan Savaşı ve Mütareke yılları, ayrıca Cumhuriyet Dönemi de buna dahil olmak üzere, Yakup Kadri hikâyesinin edebiyat alanında doğurduğu akisleri tespit ederek, meselenin yeni baştan ve toplu olarak değerlendirilmesinin isabetli olacağı kanaatindeyiz. Böyle bir çalışma ile, aynı dönem içinde ön plana çıkmış diğer hikâye anlayışları ile Yakup Kadri hikâyesinin mukayesesine imkân doğacağı gibi, bu hikayenin kendi içinde geçirdiği evrilmeler hakkında da sağlam bir fikir edinilebilecektir. Bu arada Yakup Kadri'nin yazı hayatında farklı farklı ilgi ve yönelimleri bulunması dolayısıyla, onun hikayeleri ele

² Büyükarman, Didem Ardalı. 2002. "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun İkdam Gazetesinde 1919-1922 Yılları Arasında Yazmış Olduğu Makalelerin Çevirimi-İncelenmesi" Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

alınırken Mehmet Kaplan'ın *Hikaye Tahlilleri* çalışmasında takip ettiği tahlil metodundan istifade edilmeye çalışılacaktır. Kaplan'ın hikaye tahlillerinde metin merkeze alınmakla birlikte yazarın hayatı, yaşadığı devrin şartları ve çevresinin topluca göz önünde bulundurulduğu görülür. Ayrıca Karaosmanoğlu'nun hikayeleri de otobiyografik bağlantılara oldukça müsait metinlerdir. Söz konusu hikayelerin bu değişkenlerle bir arada değerlendirilmesi ve bağlantıların belirginliği nedeniyle ilgili yöntemden yararlanılması her bakımdan uygun görülmüştür.

Karaosmanoğlu'nu anlamlandırarak okumak için, yazı hayatına girdiği dönemin edebiyat ve sanat anlayışını kavramak önemli bir meseledir. Ayrıca İkinci Meşrutiyet Dönemi edebiyat açısından önemli kırılma noktalarından birisini teşkil eder. Meşrutiyetin ilan edilmesi, toplumu ve dolayısıyla toplumla sıkı bir bağ içinde olan edebiyatı derinden etkiler. Ciddi bir değişim ve dönüşüme sebep olan her vakada olduğu gibi, sürecin çerçevesini ve sancılarını dönem yazarları üzerinden izlemek önemli bir mesele haline gelmektedir.

Öte yandan, dönemin dergi ve gazeteleri vasıtası ile sanatçı ve aydın kesimin halka ulaşma arzusu içinde olduğu, çıkarılmış dergi ve gazetelerin nicelik bakımından fazla oluşu, geniş okur kitlesi oluşturmaları bakımından dikkat çekicidir. “Hürriyetin verdiği ilk başboşluk içerisinde istibdat yönetiminde yayın hayatına devam eden dört gazete *İkdam*, *Sabah*, *Tercüman*, *Saadet*, 60.000, 40.000 gibi olağan üstü tirajlarla yayınlanmıştır. İlk iki ay içerisinde de iki yüzden fazla gazete imtiyaz hakkını almıştır” (Gürsoy 1991, 27). Süreli yayınların sayıca fazlalığı, matbuat hareketlerinin canlılığı, aydınların tamamının fikir birliği içinde halka yöneldiği ve Edebiyat-ı Cedide sanatçıları gibi halkı eğitmeye, yönlendirmeye çalıştığı anlamına gelmez.

Bu dönemde ortaya çıkan Fecr-i Ati topluluğu, araştırmacıların çoğu tarafından Servet-i Fünun'un bir devamı niteliğinde değerlendirilmektedir. Topluluğu oluşturan sanatçılar herhangi bir görüşe veya toplumsal ihtiyaca dayalı eserler vermeye karşı olup sanatçının eserini özgürce icra etmesi gerektiğine inanırlar. Fakat kapıda bekleyen Balkan ve Cihan Savaşları, bu görüşteki sanatçıların büyük bölümünü toplumsal meseleleri dert edinmeye mecbur bırakır. Bu isimlerden biri de çalışmamıza konu teşkil eden Yakup Kadri Karaosmanoğlu'ndan başkası değildir.

Edebiyat-ı Cedide etkisiyle yetişen ve dönem olarak da İkinci Meşrutiyet'in getirdiği özgürlük havasını soluyan sanatçıların ortaya çıkardıkları Fecr-i Ati ve Milli

Edebiyat cereyanlarını anlayabilmek için tarihsel eleştiri yöntemini kullanmak icap edecektir. Her ne kadar Fecr-i Ati, dönem şartlarına ters bir yol izlemek ister gibi görünse bile Osmanlı Devleti'nin yıkılışı ile Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu arasında ciddi bir kırılma noktası teşkil eden İkinci Meşrutiyet zemininden bağımsız değerlendirilemez.

1876'da ilan edilen Kanun-i Esasi ile verilen ve bugün çağdaş hukuk sisteminde de önemini koruyan hakimlik teminatı, mahkemelerin bağımsızlığı, basın özgürlüğü, anayasanın üstünlüğü, yasamanın dokunulmazlığı, dilekçe hakkı gibi hak ve hürriyetler vasıtasıyla Osmanlı Devleti, özgür bir toplumsal yaşama doğru ilk adımı atmıştır. Fakat bu anayasa, padişahın yetkilerini ancak 1909 düzenlemesiyle sınırlandırmış, yönetimi gerçek Meşrutî monarşi sistemine dönüştürmüş ve dolayısıyla matbuat ortamı bundan ziyadesiyle etkilenmiştir.

Ulusal kimliklerin oluşmaya başladığı böyle bir dönemde çok dinli ve çok milletli yapısıyla risk altında olan ve yöneticileri, aydınları tarafından bir arada tutulmaya çalışılan Osmanlı Devleti'ni yıkılıştan kurtarmak için ortaya atılan görüşler beklenen sonuçları doğurmaz. İkinci Meşrutiyet, Osmanlı Devleti için büyük bir sarsıntıya yol açar. Bu süreç Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanına kadar devam eder. Öyle ki Osmanlılık veya İslamcılık gibi fikirlerle bütünlüğün sağlanacağına inanan aydınlar azınlıkların buna yanaşmadığını görerek Türkçülük fikrini bir zorunluluk olarak kendi içlerinde duymaya başlarlar.

Bu noktada Fecr-i Ati topluluğu dikkatle ele alınmalıdır. Öyle ki, siyasetten uzak durmaya çalışan, "Sanat şahsi ve muhteremdir" düsturunu sahiplenen topluluğun kaderi arzu edilen yönde ilerlememiştir. Fecr-i Ati'yi birinci ağızlardan dinleyerek kaleme alan Hasan Ali Yücel'in değindiği farklı noktalara yer vermek gereklidir.

"Sanat şahsi ve muhteremdir" sözüyle bir nevi ferdiyetçiliği benimsediklerini, sanatı sanat olarak alıp güzeli ifadede kendilerini tam serbest bildiklerini, geri kalmış Osmanlı cemiyetinin ancak ilim ve sanat yoluyla ilerleyip yükselebileceği hakkındaki imanlarını göstermektedir. Onlardaki hürlük ve eşitlik fikrinin kuvvetini, aralarında fark görmiyerek isimlerinin baş harfleri sırasıyla (tabii Arap harflerine göre) beyannameyi imzalayışlarında da görürüz. Anlaşıyor ki bu gençler Académie Goncourt

gibi Fransız modeline göre bir kurum vücuda getirmek istemişlerdir.”
(Yücel 2008, 48).

Ancak bu ideallerine ulaşamayıp farklı yollara savrulurlar. Fakat bir beyanname ile ortaya çıkan topluluk hem ilgi çeker hem de ciddi eleştirilere uğrar. Bu eleştirilere, topluluğun sözcülüğünü üstlenen Karaosmanoğlu cevap verir. Sert eleştirilerden birisi, topluluğun iddiası olan sanatın ferdiliği meselesidir. Karaosmanoğlu, ilerleyen yıllarda yazmış olduğu *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*'nda topluluğun macerasını şu şekilde kısaca özetler:

İşte, Şahabettin Süleyman, biraz önce kendini politikadan nasıl sıyırmışsa “Sanat şahsi ve muhteremdir” dövizleriyle Fecr-i Âti' yi de, bu hengameden uzak tutmak amacı gütmüş olsa gerekir. Fakat, şimdi yaptığım nefis muhasebesine göre söylemem lazım gelirse, hepimizin sonuna kadar bu dövize sadık kaldığımız iddia edilemez (Karaosmanoğlu 1969, 42).

Nitekim, 31 Mart Vakası ardından topluluğun mensupları ister istemez siyasetin içine çekilecektir. Öte yandan, yalnızca çıkış iddiaları noktasında değil Şahabettin Süleyman'ın “Çıkmaz Sokak” tiyatrosundan Yakup Kadri'nin “Refik Halid portresinde, onun Beyoğlu'na geçtiği zamanlarda bir papas kadar afif ve bakir” (Yücel 2008, 55) benzetmesine kadar neredeyse kalem kıpırdattıkları her yazıda ağır eleştirilere maruz kalmışlardır.

Nihayetinde ciddi eleştiri alan Fecr-i Ati mensupları dönem içinde kademe kademe topluluktan kopar ve hakim akım Milli Edebiyat olarak kalır. Bu durumun açıklamasını Karaosmanoğlu'nun 1933'te *Kadro* dergisinin 14. sayısında yayımlanan “Bir Kıssa Bir Hisse” makalesinden aktarmak uygun olacaktır. “ “Sanat şahsi ve muhteremdir” bayrağı elde yıllarca, iniş, yokuş yürümediğim yer, çatmadığım adam kalmadı. Sanat şahsi ve muhteremdir: Hiçbir şövalye, kendi arması üstündeki döviz'i için, eminim, benim kadar candan cihada çıkmamıştır” (1933, 25) diyen Karaosmanoğlu, “Yirmi yaşında toy bir delikanlı” olarak katıldığı topluluğun edebi zihniyetinden ayrıldığı noktayı açıklar. “Fakat ne vakit ki, Çatalca önüne dayanan düşman toplarımın sesini ta yatağımın içinden işitmeğe başladım, hisseder gibi oldum ki, hayatta benim yaptığım mücadeleden daha mühimleri vardır” (1933, 25)

sözlerinden anlaşılacağı üzere katı gerçekle yüz yüze kalır. Bundan ayrı olarak Cihan Harbi'nin de sanat görüşünü yeni baştan değiştirdiğini söyler:

...ortada, ne edebi cemiyetlerden, ne mukaddes sanat davalarından eser kaldı. O zaman, artık, bütün acı sarahatiyle anladım ki, istiklali uğrunda o derece ter döktüğüm sanat, evvela, bir cemiyetin, bir milletin malıdır. Sonra da nihayet bir devrin ifadesidir. Bunlardan tecrit edilmiş bir sanatın ne manası, ne kıymeti vardır. Müstakil sanat müstakil vatanda olabilir (1933, 26).

Karaosmanoğlu'nun bahsettiği Türk Milletinin kurtuluş mücadelesi verdiği ve Cumhuriyete değin uzanan süreçte, sosyal ve milli konulara yönelen aydınlar, kimi erken dönemde kimi ise daha geç dönemde milli bilinci uyandırmanın, halka umut vermenin peşine düşer. Balkan Savaşı ile Cumhuriyet'in ilanı arasındaki bu süre zarfında Türk düşmanlığı, askerinin savaşa olan inancı, halkın ekonomik sıkıntıları ve savaşın toplum üzerindeki tahribatı gibi konular dönem aydınının sıklıkla işlediği konulardır.

Şahit oldukları Balkan Savaşı ve Cihan Harbi'nin yıkıcı etkisini, Mütareke Dönemi ve Milli Mücadele Döneminde alevlenen milli ruhu hikayeleri vasıtasıyla işleyen sanatçılar toplumun acılarını bireysel konuların önünde görürler. Yakup Kadri'nin de 1912'de makaleleri 1916'da ise hikayeleri ile dahil olduğu bu duyarlı sanat anlayışının izini, hikayeyi tamamen bıraktığı 1922'ye kadar sürmek mümkündür. Bu çalışmanın amacı Karaosmanoğlu'nun roman öncesi hazırlık dönemi olarak da sayılabilecek İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile Cumhuriyet'in kuruluşu arasındaki bu sancılı süreçte yazdığı hikayeleri dönem atmosferi içinde değerlendirmek ve Yakup Kadri'nin sanat anlayışını şekillendiren evrilmeleri tespit etmektir.

1. 1. İkinci Meşrutiyet Döneminde Hikaye Ortamı

İkinci Meşrutiyet'in ilanından Cumhuriyet'in ilanına kadar olan süreyi ifade etmek amacıyla kullanılan Meşrutiyet Dönemi Edebiyatı, Batı'yla etkileşim halinde olan yeni sanat anlayışı ve mahsülleri için en mühim dönemlerden biridir. Tanzimat Dönemi olarak adlandırılan devirde tanışılan Batılı edebi türlerin olgun eserlerini,

Meşrutiyet Döneminde görmek mümkündür. Şinasi ve Namık Kemal önderliğinde başlayan dilde sadeleşme, batıdan öğrenilen türleri deneme, muhtevada değişiklik gibi atılımlar, daha ağır bir dili olması nedeniyle eleştirilen Servet-i Fünun Döneminde, bilhassa edebi türleri kavrama noktasında devam etmiştir. Halit Ziya ve Mehmet Rauf gibi roman türünde başarılı eserler veren yazarlar bu noktada Meşrutiyet yazarlarının da yolunu açar.

Bu dönemde farklı olarak, hikaye türünün romandan bağımsızlığını kazanması dikkat çekmektedir. Klasik edebiyatta nazım daha ön planda iken yeni dönemde sanatçı ve düşünürler gerek halka ulaşmak, gerekse yeni edebi türleri kullanmak açısından nesri bir araç olarak görmüşlerdir. Makale, roman, hikaye mektup tiyatro ve mensur şiir bu edebiyatın temsilcileri için başlangıçta ayrıntısı ile bilinmeyen türler olmakla birlikte, Batıyı yakından takip edip tercümeleyen yapan ve bilhassa Ahmet Mithat gibi bol eser veren yahut Namık Kemal gibi çağını aşan temalara yönelen cesur yazarlar sayesinde gelişir.

Hikaye türünde ise Samipaşazade'den itibaren yeni eserler ortaya konulur. Fakat ilgili tür asıl olgunluk dönemine Servet-i Fünun devrinde kavuşur. Bu nesli takip eden dönemde ise hem dilde sadeleşme hem de hikayenin bir tür olarak yerini sağlamlaştırması hususundaki gelişme dikkat çekicidir. Hikaye denilince akla ilk gelen isim olan Ömer Seyfettin'in etkisi bu noktada görmezden gelinemez.

Fakat devrin hikayesine nicelik ve nitelik açısından bakıldığında, Ömer Seyfettin'e ek olarak Yakup Kadri'nin de içinde bulunduğu ciddi bir yazar kadrosunun hikaye sahasında eserler vermeye başladığı görülür. Bu hikayeci kadrosu edebiyat ve dil mevzusunda bir mutabakata ulaşmamıştır. Bir geçiş dönemi olarak algılanmaya müsait olan bu devirde farklı kollardan gelişen sanat anlayışlarının varlığı göze

çarpmaktadır. Bu sebeple eski nesilden gelen anlayışıyla hikaye yazan Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Rahmi gibi isimlerin yanı sıra, yeni nesil olarak görülebilecek farklı edebiyat ve dil anlayışlarını savunan sanatçı toplulukları da bulunmaktadır. Bu dönem hikayesinde bayrağı Halit Ziya'dan teslim alan yeni nesil sanatçıları Fecr-i Ati mensubu; Yakup Kadri, Şahabettin Süleyman, Refik Halit, Cemil Süleyman ve Yeni Lisan akımına mensup; Ömer Seyfettin, Aka Gündüz, Halide Edip gibi gruplandırmak mümkündür. Bu dönemde ismine az rastlanan Memduh Şevket ise Maupassantvari hikaye anlayışından koparak Türk edebiyatını Çehov usulü yazdığı hikayeleriyle tanıştıran yeni bir hikaye tarzını tercih eder.

Kuşkusuz bu son derece verimli kadroya *Hayat-ı Hakikiye Sahneleri* (1908) ile Hüseyin Cahit, *Bir Safha-i Kalp* (1912) ile Saffeti Ziya, *Eski Ahbap*'ı (1917) ile Reşat Nuri, *İstanbul Hikayeleri* (1919) ile Peyami Safa ve *Çağlayanlar*'ı (1922) ile Ahmet Hikmet Müftüoğlu da ilave olunabilir. Çünkü bu isimler de yukardakilerde olduğu gibi aynı dönem içinde hikaye yazar, yer yer de bunları kitaba dönüştürür. Fakat bu sonunculara bu çalışma kapsamında ayrı birer başlık açmak uygun bulunmamıştır. Bunun altında da ya hikayeyi ayrı bir tür olarak sürdürmemeleri ya da belli bir oranın altında kalmış olmaları gibi sebepler yatmaktadır. Görüldüğü gibi İkinci Meşrutiyet Döneminden itibaren Türk edebiyatında hikaye türünün ciddi bir mesafe katettiği, hikayeye ilgi duyan sınıfların da gözle görülür bir artış kaydettiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla dönemin bu hikaye verimliliği çeşitli araştırmacıların da dikkatini çekmiş ve konu üzerine bazı çalışmalar yapılmak ihtiyacı duyulmuştur. Nitekim Mehmet Törenek'in "1908-1918 arası Türk Hikayeciliği" ile Nesime Ceylan'ın *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Hikayesi (1908-1918)* çalışmaları bu arada zikredilebilir.

Türk hikayesi hususunda böyle verimli bir dönemin öne çıkan yazarlarından onlara müstakil başlıklar açarak söz etmek dönemin hikaye atmosferini net bir şekilde

ortaya koyacaktır. Bu yazarları kısa da olsa incelemek Karaosmanoğlu'nun diğer hikayecilerle olan ortak ve farklı yanlarını ortaya koymak faydalı olacaktır.

1. 1. a. Eski Nesil Hikayeciler

1. 1. a. i. Halit Ziya (1866-1945)

Türk edebiyatında modern hikayenin başlatıcısı Sami Paşazade Sezai olmakla birlikte, ondan devraldığı hikaye tekniklerini geliştiren, hikayeyi Türk edebiyatında romandan tamamen bağımsız bir türe dönüştüren sanatçı Halit Ziya'dır. Nitekim Halit Ziya için 1937 yılında yapılan jübile töreninde bir konuşma yapan Peyami Safa, "Dostoyevski "Biz hepimiz Gogol'un paltosunun altından çıktık." demişti. Bu sözü Türk romanı da Halit Ziya için tekrar edebilir. Aldığı ilk tesirlerin çoğunu ona borçlu olmayan bir romancımız var mıdır bilmiyorum" (1937, 3) demiştir.³

Kuşkusuz Peyami Safa ilgili jübile töreninde bir romancı olarak konuşur. Fakat yaptığı konuşmada, sırf kendisi gibi romancılarla da yetinmez. Her türlü nesir, roman ve hikaye türünde eser veren bütün sanatçıları, Halit Ziya ile bir yönüyle ilişkilendirmeye kalkışır. Daha doğrusu ona Yeni Türk Edebiyatı'nda bir tür yol açıcılık rolü yükler.

Dolayısıyla Halit Ziya'nın yol açıcılık rolü, romancılığı kadar hikayeciliği için de geçerlidir. Çünkü onun, kendi dönemine mensup Servet-i Fünun yazarlarında olduğu gibi, kendinden sonra gelen İkinci Meşrutiyet Dönemi roman ve hikayecileri üzerinde de etkili olduğu görülür. Nitekim ilk gençliklerini Servet-i Fünun döneminde idrak eden, hikaye türü hakkındaki ilk fikirleri onu okuyarak edinen İkinci Meşrutiyet dönemi hikayecilerinin varlığı ortadadır. Dolayısıyla romanda olduğu gibi, hikaye

³ Safa, Peyami. 5 Mayıs 1937. "Halit Ziya Gecesi". *Cumhuriyet*. s.3.

türünde de öncülük rolü oynayan Halit Ziya, hikaye yazmayı hemen hemen ömrünün sonuna kadar sürdürmüş birisidir.

Fakat bu hikaye realist çizgisini başından sonuna muhafaza etmekle birlikte, farklı farklı devirlerde yazılmaları dolayısıyla, gene de kendi aralarında bazı değişiklikler gösterebilmektedir. Nitekim ele alınan İkinci Meşrutiyet dönemi, savaş ve Mütareke yılları, bu hikayenin geçirdiği evreleri daha iyi kavranmasına imkan verebilmektedir.

Daha ziyade romancılığı ile tanınan ve sağlığında 155 civarında hikaye yayımlayan Halit Ziya'nın, 1890'dan 1939'a kadar verdiği eserlerde çeşitli temaları işlediği görülür. Nitekim sanatçının hayatta iken yayımlanan 21 hikaye kitabı bulunmaktadır. Bu bakımdan Halit Ziya Türk Edebiyatı'nın en çok hikaye kitabı yayımlayan yazarlarından demek yanlış olmaz. Dolayısıyla sayıca fazla olan bu eserlerin, Servet-i Fünun, İkinci Meşrutiyet, savaş dönemi ve Cumhuriyet devri olarak gruplandırılmasını yapmak mümkündür. İlk grupta yer alan kitapları şunlardır: *Bir İzdivâcın Tarih-i Muâşakası* (1306), *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* (1306), *Nakil I* (1310), *Nakil II* (1311), *Nakil III* (1312), *Nakil IV* (1312), *Bu Muydu?* (1314), *Heyhât!* (1314), *Küçük Fıkralar I* (1314), *Küçük Fıkralar II* (1314), *Küçük Fıkralar III* (1314), *Bir Yazın Tarihi* (1316), *Solgun Demet* (1317) gibi eserlerinin hemen tamamı Servet-i Fünun dönemi ve daha önceki yıllarda yayımlanmışlardır.

Hakan Sazyek'in "Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikayeleri ve Türk Hikayeciliğine Katkıları" isimli yüksek lisans tezinde verdiği bilgilere göre, Meşrutiyet'in ilanından sonra ve Balkan Savaşı sırasında yazdığı hikayeler, *Bir Şi'r-i Hayâl* 'de (1330) toplanır. Mütareke Döneminde ise, *Sepetde Bulunmuş* (1920) ve *Bir Hikaye-i Sevda* (1338) yayımlanır. Cumhuriyet Döneminde de *İhtiyar Dost* (1937) ve *Kadın Pençesi*

(1939) yayımlanır.⁴ *Hepsinden Acı, Aşka Dair, Onu Beklerken* adlı eserlerinin yayın tarihleri bilinmemektedir. Bu arada *İzmir Hikayeleri* çok gecikmiş olarak, ancak 1950 yılında basılma imkanı bulabilir.

1908-1922 yılları arasında çıkan 44 hikayesinin bir kısmı *Bir Şi'r-i Hayâl, Sepetde Bulunmuş* ve *Bir Hikaye-i Sevda* içinde toplanırken diğer bazıları kitaba dönüşmeden süreli yayınlarda kalır. Nesime Ceylan bu hikayeler hakkında, *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Hikayesi(1908-1918)* adlı çalışmasında bilgiler verir. Bunlardan on yedisi *Tanin* gazetesinde, diğerleri *Servet-i Fünun, Mehâsin, Musavver Muhit, Varlık* gibi dergilerde yayımlanır.⁵ Aynı dönemde *Servet-i Fünun*'da (1909, 1910) hikayelerini neşreden diğer bazı isimler daha vardır: Cemil Süleyman, Mehmet Rauf, Refik Halit ve Yakup Kadri gibi.

Servet-i Fünun döneminde olduğu gibi İkinci Meşrutiyet yıllarında da ara vermeden hikaye yayımlamaya devam eden Uşaklıgil'e göre, hemen her durumdan, her gelişmeden hikaye çıkarılabilir. Yani ona göre sanatçı, hikaye için mevzu sıkıntısı çekmez. Nitekim *Kırk Yıl* adlı hatıralarında bu mesele hakkında şunları söylediği görülmektedir:

Bütün hikaye yazarlar bilirler ki mevzu bulmak kadar kolay bir şey yoktur. Bütün sokaklar, bütün evler, bütün insanlar birer hikaye mevzuudur; gözlerinizi yumarak kütüphaneler dolduracak mavzuların içinde bunalırsınız. Hüner herhangi bir mevzuun idaresinde, tasvirinde, heyecan verecek bir şekle sokulmasıdır (1969, 200).

⁴ Sazyek, Hakan. 1989. "Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikayeleri ve Türk Hikayeciliğine Katkıları." Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

⁵ Ceylan, Nesime. 2009. *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Hikayesi(1908-1918)*. İstanbul: Selis Kitaplar.

Halit Ziya'nın bu yaklaşımının izleri, 1908'de kaleme aldığı "Zerrin'in Hikayesi"nde de somut olarak görülebilir. ⁶ İlgili hikayesinde, bir kedinin evine geldiği andan ayrılışına kadar anlatıcı ile arasındaki ilişkiyi hikaye eden Uşaklıgil, küçük ayrıntıları aktarmakta çok başarılıdır. Hikayede yer yer kedinin tavırları ile anlatıcının beklentileri, ayrıca kedinin ağzından çıkmış gibi kurulan diyaloglar bolca kullanılır. Kedinin her ayrıntısına dikkat eden, onu derin bir şefkatle izleyen anlatıcı, Zerrin kaçınca başka bir kedi ile işlediği "günah"ı affetmeyip onu evinden kovar ve bu noktada Uşaklıgil, hikayesini beklenmeyen bir sonla bitirir. Görüldüğü gibi, Halit Ziya, alelâde bir durumdan derinlikli bir hikaye çıkarabilmektedir.

1908'den sonra da Halit Ziya'nın toplumsal meselelere uzak durmadığını ve Servet-i Fünun'dan beri kullandığı temaları benimseyen anlayışı sürse bile, sosyal meseleleri hikayelerinde yansıtmaktan kaçınmadığını söylemek mümkündür. Mesela *Aşka Dair*'de yer alan ve tarihi tespit edilemeyen "Küçük Hamal" hikayesinde eşyasını taşıdığı madamdan parasını alamayan bir çocuk anlatılır. ⁷ Hikaye, kahraman bakış açısı ile hamalı gözlemleyen, onu ardından takip eden hikaye kişinin gözünden verilmektedir. Meselenin sonunu görmek için onu takip eden hikaye kişisi, hamalın İstanbul dışından geldiği kanaatindedir. Hamal, başına gelen haksızlık sebebiyle, yükünü taşıdığı kadını takip ederek ondan hakkını almaya çalışmaktadır. Bu esnada kendisine, içine düştüğü sıkıntının nedenini soran Acem, Rum, Ermeni, Bulgar esnaflara derdini anlatsa bile onlar çözüm bulmak için ciddi bir çaba göstermezler. Artık umudunu kaybetmişken karşılaştığı bir Türk askerine meseleyi anlatır ve asker onun eline bir miktar para tutuşturur, ayrıca gözyaşlarını da mendili ile siler. Gözlemci

⁶Uşaklıgil, Halit Ziya. t.y. "Zerrin'in Hikayesi." *Aşka Dair* içinde, 21-28. İstanbul: Semih Lütfi Bitik ve Basımevi. Söz konusu hikayenin ve kitaba alınan diğer hikayelerin tarihine dair bilgi yoktur.. Kitapta yayınlanan hikaye daha sonra *Tanin* gazetesinde de neşredilir. Uşaklıgil, Halit Ziya. "Zerrin'in Hikayesi". *Tanin* Nisan 1908 54: 3.

⁷ Uşaklıgil, Halit Ziya. t.y."Küçük Hamal." *Aşka Dair* içinde, 72-76 İstanbul: Semih Lütfi Bitik ve Basımevi.

kişi de aynı şekilde sorunu çözmeyi, küçük hamalın hakkı olan parasını vermeyi düşünmektedir. Gözlemcinin burada “kendi kanım”dan diye bahsettiği Türk çocuğuna, diğer ırklardan esnafın yardımcı olmaması dikkat çekicidir. Ardından Türk askerinin bu sorunu çözmesi, Halit Ziya’nın ayrıntılar üzerinden verdiği mesajı belli eder niteliktedir.

Bu hikayenin yayın tarihi bilinmese bile işaret ettiği toplumsal ve ekonomik şartlara bakıldığında, kuvvetle muhtemel olarak Cihan Savaşının sonlarında veya Mütareke yıllarında yazılmış olduğu düşünülebilir. Hikayedeki madam için “İngiliz” yahut “Slav” tahmininde bulunan anlatıcı, hamalın da Ankara veya Kastamonu’dan göç etmiş olabileceğini düşünür. Ayrıca, madamın yükünü taşıyan ve uğradığı haksızlık karşısında diğer ırklara mensup esnaftan yardım göremeyen hamalın hikayesinin, işgal edilmek üzere olan yahut işgal edilmiş İstanbul’da geçmiş olması ihtimali kuvvetlidir. Fakat burada asıl önemli olan, Halit Ziya gibi bir sanatçının geçirdiği değişimdir. Daha önceden sosyal ve siyasal meselelere oldukça uzak duran hikayeler ve romanlar yazan Halit Ziya’nın, 1908’den sonraki dönemde yavaş yavaş milli ve sosyal meseleleri eserlerine dahil etmeye başlamasıdır. İşte bu değişim yalnız Halit Ziya’da değil, İkinci Meşrutiyet sonrasında ortaya çıkan çoğu hikayecide de görülebilmektedir.

“İçecek Su” hikayesi de Halit Ziya’nın Balkan Savaşı’nı anlattığı diğer bir eserdir.⁸ *Aşka Dair*’de yer alan ve yazılış tarihi bilinmeyen bir hikayedir bu. Bu hikaye, eski bir hatırayı anımsama biçiminde başlamaktadır. "Balkan harbi zamanına ait bir hatıra zihnimde tam bir canlılıkla yaşıyor" (tarihsiz, 139) şeklinde, bir geri dönüşle hikayesini başlatan Uşaklıgil’in, bozgun halinde geri dönen askerlerin durumu

⁸ Uşaklıgil, Halit Ziya. t.y.“İçecek Su.” *Aşka Dair* içinde, İstanbul: Semih Lütfi Bitik ve Basımevi. s. 137-143.

ile ilgili yaptığı giriş betimlemeleri, Ömer Seyfettin'in 1914'te neşrettiği "Beyaz Lale"yi andırmaktadır.⁹ Aynı şekilde bozgundan dönen asker psikolojisi, Yakup Kadri'nin 1917'de yazdığı "Rahmet/ Merhamet"te de öne çıkarılır. Dolayısıyla dönem şartlarının, İkinci Meşrutiyet sonrası hikayecilerinin üzerinde ne kadar derin tesirler bıraktığı kolaylıkla anlaşılabilir.

Halit Ziya "İçecek Su" da, cephelerde "yılmadan savaşan cesur askerin", dönüş yolunda bir yudum su isterken ne denli çekingен ve mütevazî davrandığına dikkat çeker. Öte yandan hikayeyi aktaran kişi de, tarih boyunca bu mütevazî askerlerin şarktan garba, şimalden cenuba savaşırken bir damla suyun peşinden gittiğini vurgular. Böylece hikayeci tekil bir örneği geneller ve onun üzerinden yüksek tarihi yorumlara ulaşır.

Halit Ziya'nın hikayesi bu noktada, kendisi gibi Servet-i Fünun geleneğinden gelen Mehmet Rauf'la karşılaştırılabilir. Halit Ziya Balkan Savaşı'nı hikaye kişinin anımsaması şeklinde aktarırken, aynı zamanda hikayesinde tarihi atıflara başvurur. Ömer Seyfettin'in hikayelerinde olduğu gibi Türk tarihine ilgi duyar. Bu noktada Halit Ziya'nın Servet-i Fünun geleneğinden İkinci Meşrutiyet hikayesine geçişte herhangi bir güçlük yaşamadığı görülür. Mehmet Rauf ise gecikmiş olarak 1923'te neşrettiği "Bir Yiğit"te, kurşuna dizilme fedakarlığını göze alan bir askerin dünyasını, hep bugünü beklediğine dair birkaç cümle ile yansıtır.¹⁰ Onun, Halit Ziya'nın yakaladığı derinliğe ulaştığını söylemek zordur. Çünkü Mehmet Rauf'un ürettiği tip ölüm kararını, Ömer Seyfettin tiplerinde olduğu gibi hızlı bir biçimde verip uygulasa bile, tarihsel şuur altını yahut askerin sahip olduğu milli şuuru tafsilatlı bir şekilde tasvir etmemesi dolayısıyla daha yapay kalır. Hazırladığı trajik son hikayeye, tek başına milli

⁹ Ömer Seyfettin. 1914. "Beyaz Lale." *Donanma*. nr. 53/5. s.70-71.

¹⁰Mehmed Rauf. 1923. "Bir Yiğit." *Seçme Hikayeler* içinde, haz. Tarım, Rahim. 2007. 404-410. İstanbul: Özgür Yayınları..

ve toplumsal bir nitelik kazandırmaya yetmez. Halit Ziya ise başka bir anlatıcı vasıtasıyla askerinin durumunu yansıtırken, hikayesine tarihî derinlik kazandırır ve bu sayede de samimi bir atmosfer oluşturur denilebilir.

Sanatçının bu hikayesi dışında, “Türk Eri” ve “Hazin Bir Cuma” gibi tarihi tespit edilemeyen bazı hikayeleri daha bulunmaktadır.¹¹ Onlarda da yazarın hemen hemen benzer temaları işlediği görülmektedir. Yazarın, *Onu Beklerken*’deki hikayeleri ile 1939’da yayımlanan *Kadın Pençesi*’nde yer alan “Köşe Başında” gibi hikayelerinde de savaş şartlarını başarıyla hikayelediği görülmektedir.¹²

Yukarıda işaret edildiği gibi, eserleri ile Yeni Türk Edebiyatı’nın Batı’ya açılan kapılarından biri olarak değerlendirilen Halit Ziya’nın hikayeciliği üzerine çalışan isimlerden birisi Hakan Sazyek’tir. Sazyek’in hazırladığı yüksek lisans tezinde, Halit Ziya’nın öykülerini ayrıntılı bir biçimde incelediği görülmektedir.¹³ Halit Ziya’nın, bir tür olarak hikayenin gelişimiyle alakalı yazdığı yazıları bir araya getiren Fazıl Gökçek’in çalışmasından da anlaşılacağı üzere, sanatçı bu edebi tür hakkında sağlam bilgilere sahiptir.¹⁴ Hikayelerinde geri dönüşler, anımsamalar, iç zaman, dış zaman gibi çeşitli hikaye tekniklerini başarı ile kullanan Halit Ziya kimi zaman durağan kimi zaman daha aksiyoner hikayeler kurmakta adeta ustadır.

Servet-i Fünun geleneğinden beri devam eden imgeli dili ise, İkinci Meşrutiyet Döneminde yazarın gölgede kalmasına sebep olmamıştır denilebilir.

¹¹ Uşaklıgil, Halit Ziya. t.y. “Türk Eri.” *Onu beklerken* içinde, .35-43. İstanbul: Hilmi Kitabevi. “Hazin Bir Cuma.” a.g.e. içinde, s. 101-108.

¹² Uşaklıgil, Halit Ziya. 1939. “Köşe Başında.” *Kadın Pençesi* içinde, 31-38. İstanbul: Hilmi Kitabevi.

¹³ Sazyek, Hakan. 1989. “Halit Ziya Uşaklıgil’in Hikayeleri ve Türk Hikayeciliğine Katkıları.” Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

¹⁴ Uşaklıgil, Halit Ziya. *Hikaye*. 1891. İstanbul : Vatan Kütüphanesi Sahibi Ohannes Ferid, *İsteyan Matbaası* haz. Gökçek Fazıl.2007. *Hikaye*. İstanbul: *Özgür Yayınları*. künyesiyle çıkan eser Fazıl Gökçek tarafından yayına hazırlanmıştır.

1. 1. a. ii. Mehmet Rauf (1875-1931)

İkinci Meşrutiyet Döneminin önde gelen hikayecilerinden biri de Mehmet Rauf'tur. Halit Ziya gibi Mehmet Rauf da, yeni nesil arasında hikaye türüne olan ilgiyi devamlı besleyen sanatçılardan biridir. Dolayısıyla Mehmet Rauf'un, hiç olmazsa Meşrutiyetin ilk yıllarında, genç hikayeciler için örnek teşkil ettiğini söylemek lazım gelir. Bu durumu ayrıca Meşrutiyetin ardından ortaya çıkan Fecr-i Aticiler üzerinden de izlemek kabildir. Fecr-i Atici sanatçıların, sanatı dönem şartlarından bağımsız bir bireysellikte sınırlandırmalarının altında, bir önceki neslin tutumunun yattığı unutulamaz. Dolayısıyla Fecr-i Ati grubu arasında yer alan genç hikayeciler üzerinde, Mehmet Rauf'un büyük bir saygınlığı bulunduğu kabul edilebilir bir durumdur. Fakat Balkan ve Birinci Dünya Savaşı gibi felaketler hem ülke hem toplum, hem de sanatçılar üzerinde ağır tesirler bıraktığı için, o eski sanat ve hikaye anlayışını sürdürmek imkanı ortadan kalkar. Dolayısıyla Mehmet Rauf, kendi hikaye anlayışının tekil bir örneği olarak yalnız kalmış olur.

Eylül ile edebiyat tarihinde kendine önemli bir yer edinen Mehmet Rauf, yazma faaliyetlerine, Meşrutiyetten sonra değişmeye başlayan edebiyat ortamında da devam eder. *Eylül* ile yakaladığı başarıyı Meşrutiyet Döneminde sürdürdüğünü söylemek güçtür. Sanatçı hem değişen şartlara uygun eserler vermekte zorlanır, hem de ekonomik kaygıyla sıradan yazmalara başvurur (Tarım 1998, 95).

İkinci Meşrutiyet Döneminde Servet-i Fünun geleneğine bağlı olarak yazmaya devam eden sanatçının 46'sı İkinci Meşrutiyet'e kadar, 86'sı İkinci Meşrutiyet'ten sonra olmak üzere, toplam 132 hikayesi bulunmaktadır (Tarım 1998, 85-91). Bu hikayelerin dergi ve gazetelerde kalan on ikisi hariç, tamamı on iki ayrı hikaye kitabında bir araya getirilmiştir. Bunlardan dört tanesi, Cihan Savaşına kadar olan süre

zarfında yayımlanırlar. 1909’da *İhtizâr* ve *Âşıkane*, 1913’te *Son Emel*, 1914’ te de *Hanımlar Arasında* neşredilir. Yazarın hikayeleri üzerine 1992 yılında “Mehmed Rauf’un hayatı ve hikayeleri üzerine bir araştırma” isimli doktora tezini yazan Rahim Tarım daha sonra *Seçme Hikayeler* ismiyle bir seçki oluşturmuştur. Yine Tarım’ın, *Mehmed Rauf Hayatı, Sanatı, Eserleri* (1998) adlı çalışmasında hem yazarın sanat anlayışını ve eserlerini değerlendirdiği hem de özel hayatı ile sanat çizgisindeki gelişmeler arasında sıkı bir bağ kurduğu görülür. Yazarın hikayecilik yönüyle alakalı bir diğer çalışma ise Mehmet Törenek’in hazırladığı “Mehmed Rauf’un roman ve hikayeleri” isimli yüksek lisans tezidir.

Yazar, Mütareke Döneminden vefatına kadar geçen sürede de hikaye yayımlamaya devam eder. 1919’da yayımladığı *Üç Hikâye* ile *Kadın İsterse*, 1920’de *Pervaneler Gibi* ve *Safo ile Karmen*, 1922’de *İlk Temas İlk Zevk*, 1923’te *Aşk Kadını*, 1924’de *Gözlerin Aşkı* ve 1927’de de *Eski Aşk Geceleri* adlı hikaye kitapları çıkar (Tarım 1998, 85).

Yayın periyodundan da izi sürülebileceği gibi sanatçı, Meşrutiyet Döneminde sanatçı oldukça üretkendir. Ancak bu üretkenliğine rağmen başarılı bir hikayecilik sergilediğini söylemek mümkün değildir. Bunun sebebi ise, sanatçının içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılardır denilebilir. Nitekim İkinci Meşrutiyetin ilanının ardından çoğu sanatçı arkadaşları belli devlet görevlerine getirilmelerine rağmen, aynı durum Mehmet Rauf için söz konusu değildir.

Özel hayatında şanslı yaver gitmeyen sanatçının arkadaşlarından kopmasını ve bozulmakta olan edebi çizgisini, Yakup Kadri’nin *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*’ndan takip etmek mümkündür. Karaosmanoğlu, kendi üzerinde ciddi tesiri olan Mehmet Rauf’un, Edebiyat-ı Cedide içinde hayranlık uyandıran bir yanı

bulduğunu ifade eder. Dönemin edebiyat aleminde Halit Ziya kadar beğenilen ve takdir edilen Mehmet Rauf'un, İkinci Meşrutiyet Dönemindeki düşüşü için Yakup Kadri "Sonradan ne olmuş bilmiyorum; Zavallı Mehmet Rauf'un yıldızı birden bire sönmeğe başlamıştır" (Karaosmanoğlu 1969, 20) demektedir.

Yine Karaosmanoğlu'nun aktardığına göre, Tevfik Fikret'in yardımıyla yuvasını kurmuş olan Mehmet Rauf, güzel bir İstanbullu kadına aşık olur. Çocuğunu ve karısını terk etmesi ile başlayan "sergüzeşti" sonunda intihara kalkışan sanatçının, bundan sonraki süre zarfında hem sanat ve edebiyat sahasında, hem de özel hayatında düşüşler baş gösterir. Nitekim pornografi ile suçlanan ve sanatçının soruşturma geçirmesine sebep olan *Bir Zambak Hikayesi*, onu edebiyat camiasında kendine yer bulmakta zorlanan sanatçı konumuna sokar.¹⁵

Özel hayatından kaynaklanan sorunlar dışında eski sanat anlayışını olduğu gibi sürdürmekteki ısrarı da kendisi için olumsuz sonuçlar üretir. Nitekim Mehmet Rauf, bahriyeli geçmişine rağmen, ülkenin başından geçmekte olan bâdirelere karşı duyarsız kalır ve eserlerini de eski Edebiyat-ı Cedide anlayışını devam ettirerek sürdürür. Halit Ziya gibi bir önceki nesle mensup olan hikayecinin, ondan farklı olarak yeni döneme ayak uyduramaması dikkat çekicidir. Onun aşk, evlilik, karamsarlık gibi temalardan kopmadığını "Ana Kalbi" hikayesinde de görmek mümkündür.¹⁶ 1914 yılında *Peyam*'da yayımlanan "Ana Kalbi", Mehmet Rauf'un sürdürdüğü hikayecilik anlayışının prototipi niteliğindedir.

"Ana Kalbi"nde anlatılan öykü kişisi, "kötü" kaynanası yüzünden evinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Öykü, oğlunu bırakıp yıllarca uzaklarda yaşayan annenin,

¹⁵ Mehmed Rauf. 1910. *Bir Zambak'ın Hikâyesi* İstanbul. (Yayınevi hakkında bilgi yoktur.)

¹⁶ Mehmed Rauf. 1914. "Ana Kalbi." *Peyam*. nr. 125. *Seçme Hikayeler* içinde , haz. Tarım, Rahim. 2007. 299-308 İstanbul: Özgür Yayınları.

Cemil Paşa konağını sorması ile başlar. Oğlundan uzakta, onu özleyerek geçirdiği yılların anlatımı ile olay örgüsü gelişir. Bir iç hikayeden ziyade, içe bakışla yer yer geçmişini anımsama üzerine kurulmuştur denilebilir. Olaylar kronolojik bir sıra ile verilse bile, annenin durumlar üzerinden geliştirdiği fikir ve duyguları ile bir ilerleme söz konusudur. Sonunda oğlunun evini bulan anne, onun eşi ile çıktığı gezintiden dönmesini bekler. Annenin hikayenin başından beri kurduğu hayaller o sırada yıkılır. Çünkü oğlu, babası gibi annesine değil eşine düşkündür. Bu yüzden anne aniden çıkıp gelmekle, onu zor duruma düşüreceğini düşünür. Bu karar anına kadar yaşanan iç çatışma, hikayenin düğüm noktasını teşkil eder. Ardından da kaynanası ile kavga ettiği gündeki gibi evden kaçar. Yine beş parasız fakat bu kez gönlü rahattır.

Sanatçı “Ana Kalbi”nde olduğu gibi eserlerinde çok defa konak yaşantısını işler. Kapalı mekanlarda geçen bu hikayelerde, ruhsal bunalım ve marazi duygular arasında toplumdan soyutlanmış hikaye kişileri anlatılır. Mehmet Rauf’un hikayelerinde bu sebeple halkın günlük yaşantısı, dertleri, savaş şartları ve psikolojisi gibi toplumsal sorunların işlendiği söylenemez. Buna karşılık Mehmet Rauf, toplumdan ve toplumsal şartlardan izole olmuş bireylerin psikolojilerini derinlemesine işlemeyi tercih eder.

Birinci Dünya Savaşı şartlarında yazılmış olan bu hikaye, görüldüğü gibi Servet-i Fünun Dönemi temalarından biri olan gelin kaynana anlaşmazlığı üzerine kuruludur. Sanatçı hikayelerinde başarılı bir biçimde iç çatışma tekniğini kullanmış, içe bakış yöntemi ile de bireyin hislerini ve fikirlerini müdahale etmeden aktarmayı başarabilmiştir.

Öte yandan Mehmet Rauf’un dili, Ömer Seyfettin yahut Aka Gündüz gibi dilde sadeleşmeyi savunan yazarlardan ve dönemin hakim dil tutumundan oldukça farklıdır.

Onda daha ziyade Servet-i Fünun geleneğine uygun, zincirleme tamlamalardan oluşan cümle yapıları görülür. Ancak hikaye kişinin yaşadığı ikilemi ve ruhsal durumu, iç çatışmayı ayrıntılı olarak veren sanatçının, başarılı bir kurmaca gerçekleştirebildiğini de kabul etmek gerekir.

Nitekim Yakup Kadri de 1909'da yazdığı "Baskın" hikayesinde, halkın "mahallenin namusu" kaygısıyla dul bir kadın ve bekar bir erkeğin buluştukları sırada evini aramalarını anlatır. O da toplumsal meseleleri derinlemesine tahlil etmese bile, kendine tema olarak böyle sosyal bir meseleyi seçer. Yani Yakup Kadri, Mehmet Rauf'la karşılaştırıldığında, bu aşamada toplumla daha ilgili bir tavır içindedir denilebilir.

Yakup Kadri'nin 1914'te neşrettiği bir hikayesi ise "Yalnız Kalmak Korkusu"dur. Macit'in çirkin olduğu halde neden sevgilisiyle beraber olduğu, yalnızlığa psikolojik bakışı ve yüklediği anlam gibi meseleleri arkadaşlarına açıkladığı bu hikaye şahsi bir tem çevresinde yazılmış hikayelerdendir. Karaosmanoğlu'nun sosyal meselelere Mehmet Rauf'a göre daha yatkın olduğu görülür. Ancak bunu o da birey üzerinden gerçekleştirdiği için, hikaye anlayışı bakımından henüz yeterince farklılaştığı söylenemez.

Ömer Seyfettin'in aynı tarihlerde "Piç", "Hürriyet'in Bayrakları" gibi milli bilinci uyandırmaya yönelik öyküler yazdığı bilinir. Mehmet Rauf'un hikayeleri ile Ömer Seyfettin'inkiler arasında, tema dışındaki en önemli fark hikaye tekniği ile ilgilidir. Mehmet Rauf'un gerek mekan tasvirleri ve buraların hikaye kişileri üzerindeki etkileri gerek içe bakış tekniğiyle düşünen, konuşan, iç çatışmalar yaşayan karakterleri ve bu hallerin uzun psikolojik tasvirlerle anlatımı noktasında, Ömer

Seyfettin'in aksiyoner nitelikler arz eden hikayelerindeki anlatımından oldukça farklı olduğu dikkat çeker.

Mehmet Rauf'un tema bakımından olmasa bile bireyin hayatına etkisi üzerinden savaşı birkaç cümle ile hikayesine dahil ettiği görülür. Onlardan biri olan "Hep Onlar İçin", 1920'de *Pervaneler Gibi* adlı eserinde yer alır.¹⁷ İki kızının savaş zamanında, hayatın pahalı olduğu bir dönemde gönlünü kırmayıp istedikleri eldiveni almak için aç kalmayı göze alan bir babanın hikayesidir. Hikayeci burada savaş şartlarını uzun uzun anlatmaz, onu sadece pahalılığın sebebi olarak gösterir. Fakat bu hikayede de gene ciddi bir iç çatışma söz konusudur. Babanın, açlığı ile çocuklarını mutlu etmek arzusu arasında kalması dikkat çekicidir. Mehmet Rauf'un olay örgüsü kurmada ve temalarında hala ciddi bir değişikliğe gitmediği görülmektedir.

Rahim Tarım'ın *Mehmet Rauf* çalışmasında aktardığı, Hakkı Süha Gezgin ve Halit Ziya Uşaklıgil'in yaptığı yorumlar dikkat çekicidir. Nitekim "Hakkı Süha Gezgin, Mehmed Rauf'un "savruk yaşadığını, son lirasını muhteşem bir boyunbağına vererek, kış günlerinde beyaz pabuçla kaldığını işittiğini" söylemektedir" (Tarım 1998,8) Gene Halit Ziya da Mehmet Rauf'un hayatıyla paralellik arz eden hikaye kişilerinin mevcut olduğunu bildirir (1998, 92).

Mehmet Rauf'un hikayelerinde savaşı tema olarak ele aldığı ilk tarih dikkat çekicidir. O tür hikayelerinden "Ayşe Kadın" ve "Bir Yiğit" ancak Milli Mücadelenin sona erdiği bir sırada ya da bir yıl sonra 1923 yılında yayımlanır.¹⁸ Bu zamana kadar dönem şartları ile alaka kurmadan hikayesini sürdüren, Cihan Savaşını yahut Milli

¹⁷ Mehmed Rauf. 1920. "Hep Onlar İçin." *Seçme Hikayeler* içinde, haz. Tarım, Rahim. 2007. 385-391. İstanbul: Özgür Yayınları.

¹⁸ Mehmed Rauf. 1923. "Ayşe Kadın." *Süs.* nr.26. a.g.e. içinde, haz. Tarım, Rahim. 2007. 391-396. İstanbul: Özgür Yayınları.

Mücadeleyi eserlerine yansıtmayan, bireysel temalardan kopamayan yazar, bu tarihte ve ancak bu iki öyküsünde savaşa değinir.

O hikayelerden biri olan “Ayşe Kadın” bir nevi, Yakup Kadri’nin 1917’de neşredilen “Rahmet”indeki Emin’in geçirdiği değışimi yaşar. Ancak buradaki değışme de Mehmet Rauf tarafından gene uzun uzun anlatılıp derinleştirilmez. Kocasını, istediği kıyafetleri alacak parası olmadığı için terk eden Ayşe’nin, savaş nedeniyle İstanbul’a göç eden ve felçli kocasına bakmak için çamaşırcılık yapan bir kadınla karşılaşması sonucunda duyduğu utançın tesiri ile yaşadığı değışim hikayenin olay örgüsünü oluşturur. Fakat hikayeci kadına yaşattığı utanç duygusunu bir türlü derinleştirmez. Çünkü Mehmet Rauf’un sanatı, en başından beri bu tür temalara oldukça yabancısıdır. Fakat neticede, kocasının bıraktığı parayı kadına vererek “insanlık ve Türklük vazifesini” yaptığına inanan Ayşe Kadın, evine iyi bir eş ve anne olmaya karar vererek döner. Karakter oluşturmada oldukça başarılı olan ve psikolojik tahliller, iç konuşmalar üzerinden karakterlerini derinleştirebilen Mehmet Rauf’un, Ayşe Kadın üzerinden böyle bir çaba sergilemediği gözlerden kaçmaz. Ayrıca bu karakterin zor durumdaki kadına biraz para vererek Türklük vazifesini yerine getirdiğine inanması da ilginçtir.

Mehmet Rauf’un milli temalı diğer bir hikayesi olan “Bir Yiğit”de, düşman kalesine el bombası koymaya çalışan bir askerin hikayesi anlatılır. O kişi bomba patlamayınca, yanındaki kılavuzun ısrarlarına rağmen geri dönmez, sonunda da yakalanarak kurşuna dizilir. Milliyet şuuruyla hareket eden tip ömrü boyunca hep bugünü beklediğini söylemektedir. Fakat sırf böyle bir günü beklediğini söyleyen bu askerin, Ömer Seyfettin hikayelerinde olduğu gibi bir inandırıcılığı bulunmamaktadır.

Sonuç itibariyle Edebiyat-ı Cedide'den gelen ve bireysel temaları kullanmaya devam eden hikayecinin, bu dönemde de gene uzun betimlemelere başvurduğu, iç çatışmayı derinleştirdiği, karakter yazımına devam ettiğini söylemek mümkündür.

1. 1. a. iii. Hüseyin Rahmi (1864-1944)

İkinci Meşrutiyet Dönemi hikayecileri arasında dikkati çeken bir isim de Hüseyin Rahmi Gürpınar'dır. Dönem hikayecileri arasında onun için söylenebilecek ilk husus, Gürpınar'ın İkinci Meşrutiyet Döneminde hikayeciliğe başlayan yeni nesil hikayecilerinden biri olmadığıdır. Dolayısıyla Gürpınar, Halit Ziya ve Mehmet Rauf'ta olduğu gibi, hikaye yazmaya İkinci Meşrutiyet'ten çok önce başlamış ve adını duyurmuş birisidir. Fakat onun tanınmışlığının hikayeden ziyade, kaleme aldığı romanları sayesinde gerçekleştiğini unutmamak gerekir. Bu yüzden ki Hüseyin Rahmi hikayeci tarafıyla değil, romancılığı yönüyle tanınır. Ancak yazarın hikayeciliğiyle alakalı Semih Zeka, 2004'te "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın roman ve hikâyelerinde mizah" isimli yüksek lisans tezini yazmıştır. 2010'da ise Abdullah Harmancı "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın öyküleri ve öykücülüğü" isimli doktora tezini ve Esin Alçıçek "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın hikayeciliği" isimli yüksek lisans tezini yazmıştır. 2011'de Arif Özgen "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın öykülerinde konu/tema ve yapı" ve 2012'de Şerif Şenol Zümrütkal "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın hikâyeleri üzerine bir inceleme" isimli yüksek lisans tezleriyle yine yazarın hikayeciliği üzerine çalışmışlardır. 1990'da Önder Göçgün'ün yayımladığı *Hüseyin Rahmi Gürpınar* çalışması da yazarın eserlerinden parçalar taşıması ve ayrıntılı bir bibliyografya taşıması ile zikredilmesi gereken çalışmalardandır. Kemal Bek de yazarın Şahabettin Süleyman gibi bilhassa sanatın ferdiliğini savunan yazarlarla girdiği kalem kavgalarını *Zamane Eleştirmenlerine Cevap Cadı Çarpıyor- Şakavet-i Edebiyye Edebiyat*

Haydutluğu adını taşıyan Gürpınar'ın edebi zihniyetini aktardığı metinleri günümüz Türkçesine çevirmesi ile dikkat çekmektedir.

Ne var ki Hüseyin Rahmi'nin romancılığı, Halit Ziya çizgisinde gelişen bir romancılığı andırmaz. O bu noktada daha farklı bir tutum takınır. Bu fark da Hüseyin Rahmi'nin, Ahmet Mithat Efendi'yi takip etmesinden ileri gelir. Onda gözlemlenen ikinci bir fark da, roman ve hikayelerine yüklediği mizah duygusudur. (Göçgün 1990, 5)

Dolayısıyla Hüseyin Rahmi'yi İkinci Meşrutiyet Döneminde gözlemlediğimiz yeni nesil hikayecilerinden ayırmak için, Halit Ziya ve Mehmet Rauf ile bir arada tutuyor ve öyle ele almayı uygun buluyoruz. Öte yandan, Hüseyin Rahmi ile diğer iki yazar arasındaki farklı hikaye tutumunu da unutmamak gerekir. Buradaki asıl amaç, İkinci Meşrutiyet Dönemi hikayecileri arasındaki nesil farklarının daha iyi ortaya çıkmasını sağlamaya dönüktür.

Edebiyat dünyasına Halit Ziya ve Mehmet Rauf gibi, İkinci Meşrutiyet öncesinde giren Hüseyin Rahmi Gürpınar, vefatına kadar farklı dönemleri idrak eder. İkinci Meşrutiyet öncesinde ve sonrasında etkili olan yazar, her dönem bağımsız bir anlayışla eserlerini verir. 1908 ile 1922 yılları arasında yazdığı hikayeleri *Boşboğaz ve Güllabi*(18) dergisi ile *İkdam*'da (5) gazetesinde neşredilir.¹⁹ Sahibi ve başyazarı olduğu *Boşboğaz ve Güllabi* dergisinin kapatılmasının ardından, 1908-1917 yılları arasında süreli yayınlarda herhangi bir hikayesi ile karşılaşılmamaktadır.

İlk romanı *Şık*'ı 1887'de *Tercüman-ı Hakikat*'te tefrika eden Hüseyin Rahmi, Halit Ziya, Mehmet Rauf ve Yakup Kadri gibi romancılığı ile ön plandadır.²⁰

¹⁹ Ceylan, Nesime. 2009. *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Hikayesi(1908-1918)*. İstanbul: Selis Kitaplar.

²⁰ Gürpınar, Hüseyin Rahmi. 1887. *Şık. Tercüman-ı Hakikat*. nr.3001-3010: s. 6.

Tercüman-ı Hakikat'i çıkaran Ahmet Mithat Efendi'den destek gören Gürpınar, zaman zaman ona benzetilmektedir. Okurunu mizah vasıtasıyla eğlendirmek, yerine göre de düşündürmek amacı güden sanatçı, Ahmet Mithat gibi didaktik bir tavır sergilemesi bakımından eleştirilmektedir.

Eserlerinde cehalet, batıl inançlar, geçim sıkıntısı, aile problemlerine dayalı çeşitli sorunlar vs. gibi temaları sık sık işleyen Hüseyin Rahmi'nin hikayelerinde, karikatürize edilmiş tipler ön plana çıkar. Hüseyin Rahmi'nin kara mizaha kadar uzanmasını ve karikatürize tipleri neden öne çıkardığını, hem hikayeleri üzerinden hem de dönem içinde yazdığı çeşitli metinlerden çıkarmak mümkündür. Sanatçı arızalı gördüğü durumları acımasız bir bakışla tespit eder ve ona alayla yaklaşarak arızalı durumu derhal ortaya çıkarmaya çalışır. Toplumda düzgün işlemeyen yapıları, arızaları eleştiren tavrının altında, bunların düzeltilmesi arzusu yatmaktadır denilebilir.

Gürpınar 1912'de, halk arasındaki yanlış inançları ele aldığı *Cadı*'yı yayımlar.²¹ Şahabettin Süleyman tarafından bu roman üslubu yavan, sanat ve mizah anlayışı bakımından da zayıf ve manasız bulunur. Fecr-i Ati'nin ömrünü tamamladığı bir evrede çıkan Şahabettin Süleyman'ın yazısı, sanatın işlevi hususunda yeni bir tartışmaya sebep olur. Şahabettin Süleyman'ın 1913'te *Rübab*'da çıkan yazısında, Gürpınar'ı bilhassa üslubu noktasında ağır şekilde eleştirdiği görülür.²² Şahabettin Süleyman'ın "Halk için, belki bilmezsiniz, edebiyat olmaz." görüşüne verdiği cevap, Hüseyin Rahmi'nin edebiyat anlayışını ortaya koymasından önemlidir (Ertop 1976, 15).

²¹ Kemal Bek'in *Zamane Eleştirmenlerine Cevap Cadı Çarpıyor Şakavet-i Edebiyye Edebiyat Haydutluğu* (1998) çalışması ve Konur Ertop'un Milliyet Sanay'ta yayınlanmış "Hüseyin Rahmi'nin Cadı Romanıyla İlgili Geniş Tartışma: Bireycilik-Toplumculuk Çekişmesi"(1976) başlıklı yazısında eserin yayınlanma tarihi 1912 olarak görünürken Milli Kütüphane Kaşif dijital ortam kaynağından 1911 olarak görünmektedir.

²² Şahabettin Süleyman.14 Mart 1913. "Son Bir Eser Cadı." *Rübab*. 51: 117-119.

“Edebiyat salt güzellik midir? Değildir. Çünkü bu, ismi olup cismi olmayan, anlamsız bir tamlamadır” (Grpnar, 1913) diyen sanatçı, Şahabettin Süleyman’a edebiyata yüklediği işlevi açıklar nitelikte bir cevap verir:²³

Edebiyat en yalın okumalardan başlar, en yüksek yapılara kadar çıkar. Bir dhi Şair nasıl seni beni titretirse, o masumca, yalın cümleler de yavrucukların ruhlarını eğitir, besler. Uyandırır, aydınlatır. Sen ise halk için edebiyat olamaz diye istediğin kadar bağır. İnat et (Bek 1998, 65).

Grpnar’ın edebiyata toplumu aydınlatmak gibi bir kaygıyla yaklaŐtıęı “ Halk için edebiyat olamazmıŐ... Ne saçmalık! Halk chillik içinde boğulsun, koca bir ulus karanlığa mahkm olsun biz karşıdan seyredelim, öyle mi?” (1998, 67) demesinden rahatlıkla çıkarılabilir. Sanatçının girdiği tartıŐmada, Sabri Nüzhet ile Abdülhak Hamit’in de Grpnar’ı desteklediği görülmektedir.²⁴ Söz konusu tartışmaya dikkati çeken Emine Tuğcu, Grpnar’ın Cadı ve Gulyabani gibi romanları ile yapmaya çalıŐtıęına getirdiği yorum Şu Şekildedir:

Grpnar’ın “garibe türü” olarak adlandırdığı romanların halkı aldattığını, belki oyaladığını söyleyerek kendi romanını bu türe katması ilginç görünmektedir. Bu ifadeler Şahabettin Süleyman’ın Grpnar için söylediği, bu romanı sadece para kazanmak için yazdığı iddiasını doğruluyor gibi görünse de, yazarın amacı halk tarafından okunmaktır. Ayrıca yazarın iletmek istediği mesajı, halkın beklentilerini

²³Grpnar, Hüseyin Rahmi.1913. *Cevap Cadı arpıyor- Zamane Mnekkilerine Cevap*. İstanbul: Matbaa-i Hayriye ve Őürekası.

²⁴ Ertop, Konur. 7 Mayıs 1976. “Hüseyin Rahmi’nin Cadı Romanıyla İlgili Geniş Tartışma: Bireycilik-Toplumculuk ekiŐmesi”, *Milliyet Sanat*. 183: 14-16.

değerlendirerek “milli” (yerli) bir eserle vermeye çalışması, üzerinde düşünülmesi gereken bir açıklamadır (2008:292, 122).

Hayatın “acı” gerçeklerine mizah vasıtasıyla dikkat çekmek isteyen sanatçının ürettiği tipler; toplumsal sorunlara, aksaklıklara karşı “trajikomik” tavırlar sergiler. Sunduğu canlı İstanbul manzaraları ve kenar mahaller içinde yaşayan tipler üzerinden “iç burkan” bir mizaha ulaşmayı deneyen yazarın dili de tiplerine uygun düşer. Gürpınar’ın tipleri üzerinden gerçekleştirdiği hiciv ve mizah, geleneksel Türk tiyatrosunda Karagöz’ün cahilliği ve şaşkınlığı, Hacivat’ın ise “yarım yamalak” bilgisi ile yapılanları hatırlatır. Yine farklı ırklardan ya da sokaktan geçerken kolundan tutup hikayesine dahil ettiği tiplerde de hep aynı hava hakimdir.

Hüseyin Rahmi’nin 1908 tarihinde beş hikaye yayımlayıp 1917’ye kadar ara verdiği görülür. Meşrutiyet Dönemi hikayeciliğinden etkilenip etkilenmediğinin cevabını verdiği aradan sonra neşrettiği hikayelerinde aramak daha doğru olur.

Hüseyin Rahmi’nin bu dönemde kaleme alınmış, İstanbul’un işgal yıllarının havasını veren bazı hikayeleri vardır. “Menekşe Kalfa’nın Müdafaası” bunlardan biridir.²⁵ 1918 ‘de İkdam’da neşredilen “Menekşe Kalfa’nın Müdafaası”, daha sonra 1920’de basılan *Kadınlar Vaizi* adlı eserinde yer alır.²⁶ Hikayesinde, Menekşe Kalfa’nın medeniyete ne gibi bir katkısı vardır diye soran bir yazarın makalesi, adı Menekşe olan bir kalfa tarafından okunur. Buna sinirlenen kalfa, eski patronunun bu eleştiriye karşı bir cevap yazmasını ister. Hikayedeki anlatıcı da işte bu işverendir.

Hüseyin Rahmi, olay örgüsünü, patlıcan üzerinden yaptığı pahalılık vurgusu ile başlatır. Ardından davayı açıklar. Sonrasında ise Menekşe Kalfa’nın geçmişine ve

²⁵ Gürpınar, Hüseyin Rahmi. 1917. “Menekşe Kalfa’nın Müdafaanâmesi.” *İkdam*, nr. 7442, s.3.

²⁶ Gürpınar, Hüseyin Rahmi. 1920. *Kadınlar Vaizi*. İstanbul: Orhaniye Matbaası

kişisel özelliklerine dair betimlemelerle örülü bir kısma geçer. Bu noktada hikayeci oldukça canlı tasvirler üretir. Bunlara ek olarak hikayenin en başında yer alan patlıcanın pahalılığı vurgusu, kalfanın ismi olan Menekşe ve anlatıcının patlıcan moruna benzettiği Menekşe Kalfa'nın ten rengi arasında dönüp dolaşan bir imge kümelenmesi oluşturur. Bu imgeler üçgeninde patlıcan, o gün için pahalı bir öge olarak da öykü başında ön plana çıkarılmış ve dava karşılığı olarak yüksek bir değer biçilmiştir. Hikayecinin, böylece başta vurguladığı patlıcanı, kurmacasının içinde etkin bir unsur olarak kullanmaya devam ettiği görülür. Fakat patlıcanın buradaki kullanımını ona değer yüklemek amacıyla değil alaya almak maksadıyladır.

Sanatçı burada olduğu gibi bir çok hikayesinde bir nesneyi, tipi veya olayı ele alır ve onun değeriyle oynar durur. Nitekim patlıcanın değerli oluşunu alay unsuru olarak kullanması ile ortaya çıkan portre, saçma kavramına uygun bir kara mizaha dönüşür. Yazar bunu Varoluşçuluk akımında olduğu gibi saçma kavramı üzerinden yapmayıp zıt kutuplar arasında gerçekleştirdiği zihinsel sıçramalar vasıtasıyla gerçekleştirir

Hikayenin devamında savunma, yine bu patlıcan imgesinin eşliğinde ilerler. Kendi ırkını savunmaya çalışan Menekşe Kalfa'nın ağzından aktarılan sözler, Gürpınar'ın ürettiği "sıçramalı" durumlardır. "Doğuda sanatçılık ilhamını bundan ileriye vardiroyarak on paraya göbek atan bir zenci, batıda Çikolata gibi tatlı bir unvanla binlerce lira kazanır. Ah, bu memlekette ne renk ve yaratılışta olursanız olunuz, sanat ve sanatçı pek hor ve hakirdir"(1966, 37) sözleri ile on paraya göbek atma eylemini dile getirirken satır arasında sanata ve sanatçıya verilen değer noktasında eleştirel bir düzleme sıçrama söz konusudur.

Yine kendi ırkından aşçılara hırsız denmesine itiraz eden Menekşe Kalfa, bu tutumun toplumda çok yaygın olduğunu hatta Cihan Harbi'nin sebebinin de bu olduğunu iddia eder. Savunmasındaki cümleler şöyledir: “Yaşamak için zayıf gördüğünün elindeki ekmeği kapmak hırsızlık değil, ustalıktır. Bunu düzeltmeye uğraşanların aklına şaşarım. Hatta bu Dünya Harbi niçin oluyor? Azıcık düşünseniz altından hep bu mesele çıkar” (1966, 38). Kalfa, bu sözleriyle hırsızlığı yüceltir gibi görünmektedir. Fakat özünde hikayeci bu kinayeli sözlerle, somut bir zeminden yola çıkarak insanlığın yaygın hırslarına dair eleştirisini gerçekleştirmiş olur.

1918'de neşredilmiş öyküde yazar, absürd portreler üzerinden kara mizaha başvurarak satır aralarında savaşı eleştirir. Eline alıp hamur gibi oynadığı imgeler, sanatçının absürde ulaşmasında yardımcı öğeler durumundadır. Bu imgeler vasıtası ile sanatçı, savaşın getirdiği ekonomik zorlukları absürd bir çerçevede eleştirir.

Gökhan Özkuk'un “Türk Romanında Mahalle Algısı (Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Halide Edip Adıvar)” isimli tezindeki gibi Ahmet Mithat ile karşılaştırmaya tabii tutulan, Önder Göçgün ve diğer araştırmacıların çalışmalarında da genel itibari ile Ahmet Mithat'a benzetildiğine dikkat çekilen Hüseyin Rahmi, eserlerinde kendini gizlemek ihtiyacı duymaz yahut okuruyla iletişime geçmekten kaçınmaz. Fakat burada hikayecinin kendini gizlemesi ile, tezini örtük olarak verme tutumu birbiri ile karıştırılmamalıdır. Sanatçı yer yer öyküye kendisini de dahil ederek, bir tür yaşanmışlık hissi uyandırmak ister. Öte yandan örnek olarak incelenen hikayesinde ve daha bir çoğunda olduğu gibi tezini örtük biçimde işler. Nitekim bu örtük dili oluşturmasında alaya alma, karikatürize etme ve kara mizah sanatçının hikayesinde yardımcı unsur konumunda kalır. Denilebilir ki Hüseyin Rahmi sanatının ilk döneminde de, Meşrutiyet yıllarında da bağımsız bir üslup sahibidir.

Diğer dönem hikayelerinden farklı olarak kara mizaha dayalı teknikler kullandığı görülür.

1. 1. b.Yeni Lisanslar

1. 1. b. i. Ömer Seyfettin (1884-1920)

Asker kökenli bir aileden gelen Ömer Seyfettin, edebiyata şiir ile adım atıp sonrasında Maupassant tarzı hikayenin en güçlü kalemlerinden biri olur. Tahir Alangu *Ömer Seyfettin Ülkücü Bir Yazarın Romanı* çalışmasında, hikayecinin yazı hayatının Meşrutiyet öncesinde başladığını bildirir (1968, 84). 1902 tarihli “Tenezzüh” ile birlikte ömrünün sonuna kadar toplam 132 hikaye yazan Ömer Seyfettin’in, bunlardan 113’ünü 1908 ile 1922 yılları arasında yayımlandığı görülmektedir.²⁷

13 Nisan 1902’de *Sabah*’ta yayımlanan “Tenezzüh” Ömer Seyfettin’in ilk hikayesi olarak kabul edilmektedir. Gazetenin söz konusu nüshası tarafımızdan kontrol edilmiş ve hikayenin altında herhangi bir isimin yer almadığı görülmüştür. Söz konusu hikaye, Tahir Alangu’nun *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı* çalışmasının sonuna koyduğu bibliyografyada da yer almamaktadır. Ancak Hikmet Dizdaroğlu, *Ömer Seyfettin* çalışmasında bu hikayeden bahseder.²⁸ Ayrıca Ömer Seyfettin’in *Balkan Harbi Hatıralarını* yayımlayan Tahsin Yıldırım ve sanatçı üzerine yapılan bir çok tezde bu hikaye Ömer Seyfettin’e ait kabul edilmektedir.²⁹

Hikayecinin vefatından evvel çıkan kitapları; *Vatan! Yalnız Vatan ...* (Selanik 1911), *Herkes İçin İçtimaiyat: Ticaret ve Nasip* (1914), *Yarınki Turan Devleti* (1914). *Mektep Çocuklarında Türklük Mefkuresi* (1914), *Milli Tecrübelerden Çıkarılmış*

²⁷ Alangu, Tahir.1968. *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı*. İstanbul: May Yayınları. s.585-592.

²⁸ Dizdaroğlu, Hikmet. 1964. *Ömer Seyfettin*. Ankara: TDK Yayınları. s. 23.

²⁹ Yıldırım, Tahsin.2013. *Balkan Harbi Hatıraları*. İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları. s. 23.

Ameli Siyaset (1914), *Turan Masalları: İhtiyarlıkta mı Gençlikte mi?* (1914 ?), *Ashab-ı Kehfimiz* (1918), *Harem* (1918), *Efruz Bey* (1919) olarak bilinir. Ayrıca hikayelerini ilk defa bir araya getiren ve külliyyatının oluşması için adım atan kişi, arkadaşı Ali Canip Yöntem'dir.³⁰

Tahir Alangu'nun *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı* çalışmasında bildirdiğine göre, bu öykülerin ilk neşredildiği süreli yayınlar Meşrutiyet'in ilanından 1914'e kadar sırasıyla *Genç Kalemler*, *Tenkit*, *Bağçe*, *Teşvik*, *Musavver Eşref*, *Piyano*, *Türk Yurdu*, *Tanin*, *Safahat*, *Sabah*, *Düşünüyorum*, *Donanma*, *Türk Sözü*'nden oluşurlar. 1917-1918'dekilerin tamamı *Yeni Mecmua*'da yayımlanır. Vefat tarihi olan 1920'ye kadar da hikayelerini *Vakit*, *Diken*, *Şair*, *Büyük Mecmua*, *İfham*, *Zaman*, *Türk Dünyası*, *Yeni Dünya* gibi dergi ve mecmualarda yazar ve yayımlar. *Resimli Ay*, *Akbaba* ve *Vakit* gibi dergi ve gazetelerde de vefatından sonra hikayeleri yayımlanmaya devam eder (1968, 585-592).

Ömer Seyfettin'in hikaye külliyyatını ortaya çıkarmak ve hikayeciliğini incelemek amacıyla bir çok çalışma yapılmıştır. Tahir Alangu'nun 1968'de yayımladığı *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, eserlerin toplu bir bibliyografyasını içermesi ve sanatçının hayatına dair tafsilatlı bilgiler vermesi açısından önem arz eder. İnci Enginün'ün *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*'i, Hülya Argunşah'ın toplu *Hikayeleri* ve Nazım Hikmet Polat'ın hazırladığı *Bütün Hikayeleri* gibi çalışmalar zikredilmesi gereken çalışmalar arasında yer alır.³¹

³⁰ Erişim tarihi: 4 Temmuz 2018 <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c34/c340052.pdf>

³¹ Enginün, İnci. 1985 "Ömer Seyfeddin'in Hikâyeleri" *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin* içinde, 1: 37-50. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Türk Fikir ve Sanat Adamları Dizisi.

Ömer Seyfettin. 1999. *Hikâyeler 1*. haz.:Argunşah, Hülya. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ömer Seyfettin. 1999. *Hikâyeler 2*. haz.: Argunşah, Hülya. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ömer Seyfettin. 1999. *Hikâyeler 3*. haz.: Argunşah, Hülya. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ömer Seyfettin. 2011. *Bütün Hikâyeleri*. haz.: Polat, Nazım Hikmet. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İkinci Meşrutiyet Dönemi hikayesinin en verimli yazarı olarak kabul edilen Ömer Seyfettin'in öyküleri dönemin hakim dergi ve gazetelerinde neşredilir. Öykülerinin en fazla neşredildiği süreli yayınlar arasında 33 tane ile başta *Yeni Mecmua* ,17 tane öyküsünün bulunduğu *Vakit*, 12 öyküsünün yayımlandığı *Zaman*, 10 taneyle *Diken* ve 6 öyküsüyle *Genç Kalemler* olarak anılabilir. *Genç Kalemler*'de 1911-1912 arasında dönemin başka bir hikayecisi olan Aka Gündüz'le; 1914'te *Tanin*'de Halide Edip'le; 1917'de Yakup Kadri ve Refik Halit gibi hikayecilerle *Yeni Mecmua*'da bir arada bulunan Ömer Seyfettin'in hikayedeki gelişmesini anlayabilmek için, dönemin şartlarını bilmek ve içinde bulunduğu atmosfere bağlı bazı tespitler yapmak gereklidir.

Babası Yüzbaşı Ömer Şevki Bey'in tayini dolayısıyla farklı farklı şehirlerde bulunur ve bu durum Ömer Seyfettin'in hem taşrayı hem merkezi tanınmasını sağlar. Askeri okullarda yetişen sanatçı ilk yazı denemelerine Enis Avni (Aka Gündüz) ile beraber okuduğu Edirne Askeri İdadisi'nde yazdığı şiirlerle başlar. 1909'da Balkanlara atanmasından sonra, kendini türlü huzursuzlukla kaynayan bir ortamda bulur. Osmanlı idaresine karşı isyan ederek bağımsızlıklarını kazanmaya çalışan Balkan halkları ile giriştiği çatışmalar sırasında esir düşer. On ay Yunanlıların elinde tutuklu kalan Ömer Seyfettin, bu esareti sırasında milliyet fikrini keşfeder.

Hikayecinin içine düştüğü esaretin ardından yazdığı ve Balkanlar'ı anlattığı hikayeleri vardır. Bu tür hikayelerinde çizdiği tipler genelde tek boyutlu, iç çatışmadan uzak, duygu ve düşünceleri açık ve değişmez kişilerdir. Bunlara milliyet bilincini uyandırmak amacıyla yazılmış öyküler denilebilir.

Balkan Savaşı sırasında *Türk Yurdu*'nda Halide Edip, Ruşen Eşref ve Hamdullah Suphi gibi kalemlerle eş zamanlı olarak yazdığı metinlerde, artık

Osmanlıcılık düşüncesinin geçerliliğini yitirdiği kanaatindedir ve savaşın etkisiyle adı geçen sanatçılarla birlikte ortak bir bilince erdiği görülmektedir. Nitekim *Türk Yurdu*'nda çıkan ve esareti sırasında kaleme aldığı hikayelerinden biri olan “Piç”te (1914) anlatıcı savaş için Bingazi'ye giderken, arkadaşının hastalığı sebebiyle Mısır'da kaldığı bir süreyi anlatır.³² Osmanlı Devleti'ne ait olan bu şehrin artık İngiliz nüfuzu altına girmesinden nefretle söz eden anlatıcı, orada eski bir okul arkadaşına tesadüf eder. Böylece çerçeve hikayenin içinde ana hikaye şekillenmeye başlar. Türklüğünden utanan ve bundan nefret eden Ahmet Nihat, kendisinin gerçek bir Fransız ve Katolik olduğunu söyler. Annesinin Fransız bir doktorla gayri meşru ilişkilerinden doğmuş olan Ahmet Nihat bunu bilmezken dahi, İstanbul'dan ve Türklüğe dair her şeyden nefret eden, Batı'ya özenen, giyimi ve konuşması ile Batılı gibi yaşamaya çalışan, neden Fransız doğmadım diye pişmanlık duyan birisidir. Ahmet Nihat'ın hikayesini dinleyen ve “Türklerin çekilmesiyle beraber hain ve zehirli bir çekirge bulutu gibi oraya üşüşen Avrupalılar”dan tiksinti duyan anlatıcı, onun bu sözlerini tepkiyle karşılar: “— Anladım, lakin zaten Türk değilmışsiniz ki... Piçmişsiniz! ...”

Bu sözlerin ardından anlatıcı çerçeve hikayeye döner ve bu zamana kadar gördüğü Batıya özenen bütün tipler böyle gayri meşru ilişkiden doğan çocuklar mıdır diye düşünmeden yapamaz (2009, 42-55).

Ömer Seyfettin, bu öyküsünde karşıt iki tip üretir. Birisi milliyet bilincine erişmiş ve kaybedilen her vatan parçası karşısında acı duyan anlatıcı, diğeri de Türklüğünden nefret eden ve sonunda soyuyla ilgili “bozukluğu” ortaya çıkan gayri milli başka bir tiptir. Bu noktada Ömer Seyfettin'in, Türklüğünden utanan bu tipi, bir

³² Ömer Seyfettin. 21 Ağustos 1913. “Piç.” *Türk Yurdu* 4(46):741-753.

iç çatışmaya sokmaması, utanmasına veya sinirlenmesine izin vermemiş olması dikkat çekicidir. Bu tür bir iç çatışmayı yaşamaktan uzak olan Ahmet Nihat, bu bakımdan bir karakter değil tiptir. Anlatıcı da aynı şekilde tarihine tutkulu, milletini, vatanını gönülden seven fakat bu tutkusundan ve düşmana olan nefretinden dolayı hikaye boyunca herhangi bir değişim, dönüşüm geçirmeyen başka bir tip olarak görülebilir.

Ömer Seyfettin'in çoğu öykülerinde de "Piç"te olduğu gibi benzer tipler mevcuttur. "Hürriyet Bayrakları" ve "Mehdi", Balkan Harbi sırasında Türk düşmanlığının zirve yaptığı bir dönemde yazılmış hikayelerdir.³³ Ömer Seyfettin hikaye kahramanlarını cesur, mücadeleci, namuslu çizmekle birlikte onları bireysel iç çatışmalara sokmaz. Bu nedenle içe bakış ile karakterlerini derinleştirmek Ömer Seyfettin'in kullandığı bir yöntem değildir. O karakterlerini ya namuslu oluşu, kimseye boyun eğmeyişi ile ön plana çıkarır, ya da mizahı kullanarak olumsuz yönleri ile karikatürize eder.

1918'de yazdığı "Diyet" hikayesindeki kahraman üzerinden de bu hususlar somutlaştırılabilir.³⁴ Koca Ali kimseye boyun eğmek istemeyen, çalışkan, sessiz ve becerikli bir kimsedir. Koca Ali hırsızlıkla suçlandığında, Ömer Seyfettin onun yüzünün sararması dışında iç dünyasında korku, telaş gibi duyguları taşıyıp taşımadığına yer vermez. Kadere boyun eğmek gerektiğini düşünen Koca Ali kolu yerine kafasının kesilmesini ister ki, bu da kolay verilebilecek bir karar değildir. Ayrıca, kahramanın demircilikteki bütün mahareti koluna bağlıdır. Fakat buna rağmen hayatından hemen vazgeçecek bir noktaya gelmesi hem de bir haksızlığa uğramışken içindeki isyan duygusunun harekete geçmemesi dikkat çekicidir.

³³ Ömer Seyfettin. 8 Ocak 1914. "Hürriyetin Bayrakları". *Türk Yurdu*. nr. 8; 5 Mart 1914. "Mehdi.". *Türk Yurdu*. 5 (60/12).

³⁴ Ömer Seyfettin. 10 Ocak 1918. "Diyet." *Yeni Mecmua*. nr.27.

Ömer Seyfettin'in hikaye kahramanlarını iç çatışmaya sokmaması, onun hikaye anlayışı ile ilgilidir. Savaş döneminde yazdığı hikayelerde bu tarafı ziyadesiyle ön plandadır. Bu noktada hikayenin tarihinden de anlaşılacağı üzere, Birinci Dünya Savaşı artık bitmek üzeredir. Hikayecinin yine 1918'de, Mütareke Dönemine denk düşen "Yalnız Efe"de çizdiği öykü kişileri, İtilaf Devletleri'ne karşı işgal ve yenilgiyi kabullenmek istemeyen Osmanlının ruh durumuna paralel bir seyir takip eder³⁵

Ömer Seyfettin hikayelerinin özelliklerinden birisi de olay örgüsünün kronolojik bir seyir takip etmesidir. Genellikle hikayelerinde zamanın düz ve kronolojik ilerlediği görülmekle birlikte, "At" ve "İlk Namaz" gibi Meşrutiyet'in başlarında yazdığı istisnai hikayeleri de mevcuttur. ³⁶ "At" hikayesinde kahraman-anlatıcı, uzun süredir muhafız ahırında beklettiği atını bolca koşturduğunu hatırlar. ³⁷ Vardar nehrini ve ormanları betimleyerek ve orada ne kadar "faal idim" diyerek, geri dönüş tekniği ile kısa zaman evvelki tecrübesini anımsar. Böylece serim-düğüm-çözüm üçlemesini başlangıçta kırar. Ardından hikaye kişisi, atını koşturduğu iki saatlik süreyi aktarmaya başlar. Dörtnala koşan atı üzerinde kulaklarındaki ahenkli uğultu eşliğinde "Ah dört beş asır evvel yaşasaydım!" diye düşünür (2016, 127). Etraf boş, bulutlar hareketsizdir. Atı yavaşlamak üzere iken anlatıcı onu kamçılar. Yine dörtnala giderken aklından aynı düşünceler geçer. Dört beş asır öncesindeki "şan,

³⁵ Ömer Seyfettin. 25 Nisan 1918. "Yalnız Efe". *Yeni Mecmua*. nr.41.

³⁶ Ömer Seyfettin. 16 Eylül 1909. "İlk Namaz." *Eşref*. 27/1 : 11-14.

³⁷ Ömer Seyfettin'in ilk hikayesi olan "At" *Tenkid Mecmuası*'nda yayınlanmış olarak geçse de bu mecmua 22 Mart-10 Temmuz 1326 yılları arasında 6 sayı olarak çıkmıştır. (Duman, Hasan 2000. *Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri (1828-1928)*. Ankara: Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı Yayınları.1:424.) Tahir Alangu'nun hazırladığı bibliyografyaya(1963) ve *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin* adlı çalışma içinde İnci Engünün tarafından yazılmış "Ömer Seyfettin'in Hikayeleri" (1985) kısmında belirttiğine göre ilk hikayesi olan "At" 1908'de *Tenkid Mecmuası*'nda yayınlanmıştır şeklinde bir bilgi vardır. Nazım Hikmet Polat'ın *Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür* (2016) kitabında ise bu tarih 22 Mart 1326/ 4 Nisan 1910 olarak verilmiş dolayısıyla mecmuanın ilk sayısının tarihini taşımaktadır. Bu çalışmada "At" hikayesi öyküyü Ömer Seyfettin'in ilk öyküsü namı ile seçmiş olmakla beraber bu tarihsel belirsizlikler sebebiyle, yazarın ilk öyküsü olarak zikredilmemiştir. Yazarın ilk öyküsü olsun yahut olmasın öykünün teknik özellikleriyle dikkat çekicidir.

şöhret, tagallüp, muvaffakiyet, aşk, hırs, istibdat...” gibi duyguları özlemektedir (2016, 127). Tarihte muzaffer olan ecdadı, “berk-âlûd-ı zafer” fetihler yapmıştır (2016 ,127). Burada hikayecinin kullandığı sıfatlar, başlangıçtan itibaren at ile ön plana çıkardığı hız ögesini güçlendirir niteliktedir. Atın dötrnala koşuşu ve zaferin şimşeği üzerinden çağrıştırdığı hız duygusunu anlatıcı kesmek istemez. Yorulduğu halde içindeki “teskin olunamayan ihtiyac-ı harb, bir iştiyak-ı hücum ile” onu tekrar kamçılar (2016, 127). Mazideki ecdad ile kendini karşılaştıran anlatıcının kullandığı hız unsuru, aynen Yahya Kemal’in 1919’da yayımladığı “Akıncılar” şiirindeki “Bin atlı akınlarda çocuklar gibi şendik/ Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik” (1974, 22-23) yahut 1911-1925 yılları arasında yazdığı *Açık Deniz*’deki “Aldım Rakofça kırlarının hür havâsını/ Duydum, akıncı cedlerimin ihtirâsını”(1974, 14) dizelerinde olduğu gibi fetihçi ruhu simgeleştirmektedir. Milli bilinci erken dönemde uyanan Balkanlarla bağlantılı bu iki sanatçı, geçmişe özlem duyma hususunda ortak bir paydada buluşurlar ve dönem şartları yüzünden aynı hisleri eserlerinde işlerler.

Öte yandan atı hızla koşturarak dar bir boğaza ve ardından bomboş, terk edilmiş bir köye varmaları, o hızın kesildiği duygusunu veren at sembolünün devlet olabileceğini düşündürür niteliktedir. Hızla zaferler kazanıp sonunda duraksayan, yorulan devlet, bu at sembolü ile özdeşleşebilir gözükmektedir.

Ömer Seyfettin Birinci Dünya Savaşı yıllarında, 1917’de neşrettiği “Başını Vermeyen Şehit” te, “At” ‘ta olduğu gibi tarihle bağlantı kurar.³⁸ Açık bir şekilde kale isimlerini anan ve döneme mahsus canlı bazı unsurlar aktaran Ömer Seyfettin’in, tarihi bir olayı hikayeletirmesi dışında burada dikkat çekici olan, halk hikayesi unsurlarından da faydalanmış olmasıdır. Düşmana karşı az sayıdaki Türk askeri

³⁸ Ömer Seyfettin. 22 Kasım 1917. “Başını Vermeyen Şehit”, *Yeni Mecmua*, 20: 395-398.

üzerinden çizdiği veli tiplerinin sergilediği kahramanlığa ek olarak olağanüstü unsurlar da kullanmış olması, *Dede Korkut Hikayeleri*'ni çağrıştırır bir nitelik arz etmektedir. Çizdiği veli tipte; yiğitlerden şehit olanın ayağa fırlayıp başını düşman elinden alması, ölümünün ardından mezarını yeşil nurların kaplaması, Kuru Kadı'nın bu hikayeyi anlatan bir destan yazması gibi birçok nokta *Dede Korkut Hikayeleri*'ni hatırlatmaktadır. Bu bakımdan hikayeci, bu dervişler üzerinden iman gücü ile yiğitlik vurgusu yapmaktadır. Öte yandan ilk neşri 1916'da yapılan *Dede Korkut Hikayeleri*'nden ve Ziya Gökalp'in 1915'te *Milli Tetebbular Mecmuası*'nda bu hikayelerle ilgili yazdığı makalesinden haberdar olduğu anlaşılır.³⁹

Bu ilişkiler göz önünde bulundurularak Ömer Seyfettin'in Birinci Dünya savaşı yıllarında yazdığı "Başını Vermeyen Şehit" gibi öykülerinde, eski Türklere ait halk kültüründen faydalandığını söylemek mümkündür. Yıkılmakta olan bir ülkenin aydınlarına eski Türk kültürünü hatırlatmak, onlara umut ışığı vermek arzusu, Ömer Seyfettin'de olduğu gibi dönemin diğer bütün aydınlarının da ortak düşüncesidir.

Bütün bunlardan çıkan sonuç, İkinci Meşrutiyet'ten sonra Osmanlıcılıktan Türkçülük'e geçiş sürecinde Ömer Seyfettin hikayeleri için, toplumun derinden yaşadığı geçmiş zaman travmasını ortaya çıkaran anlatılar demek mümkündür. Söz konusu durum, dönemin bütün aydınlarının az veya çok şahit olduğu bir meseledir.

Ömer Seyfettin'in hikaye kişileri genelde geçmişi özleyen, an içinde memnuniyetsiz, büyük bir cihan devleti olan Osmanlı'ya hayranlık duyan tiplerdir. Bu tipler realite içinde ziyadesiyle katıdırlar. Gururlu, namuslu ve parlak bir geçmişe sahip olan Osmanlı'nın torunları olarak, mevcut durumundan mutsuz ve hırçındırlar.

³⁹ Gökalp Ziya. 1915. "Eski Türkler'de İçtimai Teşkilat İle Mantiki Tasnifler Arasında Tenazur" içinde, *Milli Tetebbular Mecmuası*. haz. Durusoy, Orhan. 1977. *Makaleler III*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. (İkinci faslındaki "Türkler ve Çinliler" başlıklı yazısı 22-47)

Mazide şanlı tarihiyle bir büyük düşü gerçekleştirmiş Osmanlı Devleti'nin, Balkan Savaşlarının ardından sürüklendiği acı akıbet Ömer Seyfettin'in tiplerini alabildiğine keskinleştirir.

Karşıt tip olarak farklı ırklar yahut Türklük bilincine erememiş tipler yeri gelir “Beyaz Lale” de olduğu gibi zalim ve mide bulandırıcı; yeri gelir “Piç”teki kadar aşağılık bir konuma bürünürler. Ömer Seyfettin'in kişilerinde görülen bu hırçın ruh hali dönem aydınında ve kimilerinde Ömer Seyfettin kadar şiddetli olmasa bile çeşitli derecelerde mevcuttur. Nitekim Yakup Kadri bu isimlerden birisidir.

Karaosmanoğlu bilhassa Birinci Dünya Savaşı'nın tesiriyle yenilemek durumunda kaldığı sanat edebiyat anlayışının çerçevesinde, bazı hikayelerinde savaş şartları içinden bazı tipler yazmayı denemiştir. Ömer Seyfettin'den farklı olarak, 1922'de yazdığı “Küçük Neron” hikayesinde, Manisa'da Yunan askerlerinin geri çekilirken çıkardıkları yangını anlatır. Yunan zulmünün toplum üzerinde bıraktığı travmaya dikkat çeker. Savaş gibi bir kıyımın yüce değerlere ters düşmesi dolayısıyla, bu yüksek ideallere olan güvenin yitirildiğini işleyen Karaosmanoğlu'nun, savaşa daha derin ve farklı bakabildiği açıktır. Sanatçı hikayesinde sırf zalim düşman ve mazlum halk zıtlığıyla yetinmez ve insan faktörünü, ferdi ve kolektif şuur altını bir arada işlemeye çalışır. Öte yandan Birinci Dünya Savaşı'nın ve Milli Mücadele'nin sona ermesinin ardından yazılmış olmasının da bu farklı bakış açısı üzerinde etkili olduğu düşünülebilir. Ancak bu bakış açısı, Ömer Seyfettin hikayelerinin hemen hiçbirinde şahit olunmayan yeni bir yazma tutumunun habercisidir. Dolayısıyla insanın içine yönelmeye, içte derinleşmeye dayalı bu hikaye tarzının Ömer Seyfettin gibi, daha yeni hikayecilerden Refik Halit'te de görülmediğini hatırlamak icap eder.

Sonuç itibariyle Ömer Seyfettin hikayeleri tezli, ibret verici, iç çatışma yaşamayan kahramanlar barındırması hususunda eleştirilebilir olsa bile, onun eserleri Türk hikaye tarihinde büyük bir merhale teşkil eder. Bu başarısının altında da Balkan ve Birinci Dünya Savaşı şartlarında alt üst olmuş toplum bilincini keşfetmesi, bireysel menfaatlerini toplum menfaatinin önüne koyan çıkarıcı tipleri hayatın içinden çekip çıkarması, buna ilave olarak da devrinin ötesine geçebilen akıcı, tazeliğini koruyan duru bir dil kullanması gibi sebepler yatmaktadır.

Ömer Seyfettin tezli hikayeleri ile dönemin ihtiyaç duyduğu mücadele ruhunu alevlendirmeyi hedeflerken, bu noktada edebiyatı etkili bir araç olarak kullanmaktadır.

Ömer Seyfettin hemen her meseleyi sanat eserinin konusuna dönüştürebilmektedir. Bir anlatının sanat seviyesine yükselebilmesi için üslubu ve bakış açısını öne çıkarır. Kendinden önceki Servet-i Fünun hikayesinin durgun ve bol betimlemeli hikaye tarzına karşılık, Ömer Seyfettin net ve kısa betimlemelerle hikayelerini anlatır. Bu noktada o zıtlıkları iyi yakalar ve asıl sanatını hikayelerinin kurgusu üzerinde yoğunlaştırır. Buradan da çarpıcı, gerilim seviyesi yüksek hikayelere ulaşır. Bilindiği üzere Servet-i Fünun döneminde Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un ortaya koyduğu hikayelerde, hareket unsuru durgun ve yavaş seyreder. O tür hikayelerde hareketi ve aksiyonu geriye çeken durum anlatıcıların dikkatinin daha ziyade kişi ve mekan tasvirleri üzerinde yoğunlaşmasından kaynaklanır. Hikaye kişilerinin içinde bulunduğu mekanı, en ufak ayrıntısına kadar tasvir ve anlatma ihtiyacı, ister istemez o tür hikayelerde hareket unsurunun askıya alınması sonucunu doğurmaktadır.

Dolayısıyla Servet-i Fünun hikayesinde hareketten ziyade, harekete yol açan nedenlerin, şartların vukua geldiği mekanın ve ortamın anlatımı öne çıkmaktadır. Bu

amaçla Halit Ziya ve Mehmet Rauf gibi hikayeciler, çevreyi ve mekanı anlatırken bolca sıfatlara başvurur, hikaye kişinin hareketlerini de sonu gelmez zarflarla tekrar tasvire kalkıştırlardı. Onları buna sevk eden de, kendilerine örnek aldıkları Batılı realistlerden başkası değildir. Bu tecrübenin gerçek alemin algılanmasında ve ifadesinde Türk edebiyatı adına büyük faydalar sağladığı bilinen bir husustur.

Hikayeciliğe böyle bir ortamda başlayan daha doğrusu Servet-i Fünun tecrübesinden yola çıkarak hikayeler yazan Ömer Seyfettin'in farkı da, işte bu noktada ortaya çıkar. Dolayısıyla Ömer Seyfettin, Servet-i Fünuncuların aşırı tasvir yükünden hikayeyi kurtaran, hareketi ve aksiyonu öne çıkaran, buradan da kendine mahsus, özgün kurgulara ulaşan sanatçı olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca onun bu tavrı, İkinci Meşrutiyet sonrasında hikayeye başlayan yeni nesil yazarlar arasında da farklılık arz etmektedir. Servet-i Fünun neslinin ardından gelen Fecr-i Aticilerin de aynı yolda hikaye yazdıkları hatırlanacak olursa, onun bu noktada getirdiği yeniliği daha iyi kavrama imkanı bulunur.

İşte bu yüzden ki Ömer Seyfettin hikayesi, kendi döneminde daima ön planda olmuş ve dikkat çekmiştir. Bunda kuşkusuz çok velûd bir hikayeci olmasının da büyük bir payı vardır.

Onun kendinden önceki hikaye birikimini, aşırıya kaçan tasvir yükünden arındırması ve aksiyonu keşfedebilmesi üzerinde durulması gereken bir husustur. Bunun altında, Ömer Seyfettin'in uzun yıllar Balkanlar'da Bulgar, Sırp, Yunan komitacılarıyla yaptığı mücadelelerle geçen hayatının yattığı görülebilir. Her an hareketin, her an dikkatin öne çıktığı bu yaşama tarzı, durmak düşünmekten ziyade, her an harekete yönelik bir tutum barındıran bir hayatı olduğunu söylemek mümkündür. Daha modern bir tabirle de, gerillalara benzeyen bir mücadele içinde

sürüp giden bir görev ve vazife aşkı denilebilir. Dolayısıyla bu yaşama tarzının onun hikayeciliği üzerinde etkili olduğunu düşünmek lazım gelir. Hikayelerinde gerilimi, çatışma unsurunu öne çıkarması, buna ilave olarak erkenden sonuçlara ulaşma heyecanı bu yaşama tarzı ile açıklanabilir görünmektedir.

Fakat onun askerlik mesleğini bıraktıktan sonra yazdığı hikayelerde de aynı gerilim ögesinin, çatışmanın baskın olduğu ortadadır. Burada ise, İkinci Meşrutiyet yıllarında şahit olunan büyük toplumsal ve siyasal depresyonların, Balkan ve Birinci Dünya savaşları gibi büyük tarihi kaoslarmın yol açtığı tesirler söz konusudur. Nihayetinde, İkinci Meşrutiyet Dönemi hikayeciliğinde Ömer Seyfettin, büyük bir yol açıcı, hikayecilik anlayışı hususunda da büyük bir reformcu olarak görülmektedir. Gerek düşünceleri gerekse getirdiği yeni dil anlayışı ile ya da Servet-i Fünun hikayesini aşırı tasvir yükünden arındırarak ona canlı, hareketli bir dinamizm kazandırması yönü ile ciddi yenilikler getirmiştir. Ömer Seyfettin'in bu tarzının zaman içinde, hemen her hikayeci üzerinde etkili olduğunu söylemek mümkündür.

Ömer Seyfettin, kronolojik olarak Meşrutiyet Döneminden itibaren milli bilinç ve duyarlılıkla tarihe özlem duyan, hırslı ve huzursuz kişileri işler. Hikayeci, Balkan Harbi esnasında Türk düşmanlığının iyice tırmanışa geçtiği ve Osmanlıcılık politikasının artık işlemez hale geldiğini fark eden kahramanlarının bakış açısı ile dönemin portresini çizer. Ömer Seyfettin hikayesi, Birinci Dünya Savaşı sırasında daha çok umut verici, mücadeleci tipleri öne çıkarır. Savaşın kaybedilmesinin ardından haksızlığa boyun eğmeyen tipler çizmek ya da dönemin çıkarıcı, riyakâr sınıflarını eleştirmek gibi noktalara yoğunlaşır. Hikaye kişilerinin tip seviyesinde kalması ve tezli olması bakımından eleştirilen sanatçıyı, Nazım Hikmet Polat *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*'nda şu şekilde değerlendirmektedir:

...onun hikaye yazmasının asıl sebebi hayatın içine tezlerini yerleştirmek ve onların savunmasını yapmaktır. Fakat tezli bir yazar olması Ömer Seyfettin'in hikayelerinin sanat değerinin düşmesine sebep olmaz. Buna karşılık fikir örgüsü derinliklere yerleştirilmiş hikayeler yazmasına zemin hazırlar. Bu hikayelerdeki fikir örgüsü çoğu zaman basit insanların ve sıradan günlük olayların etrafına yerleştirilmiş olduğu için okuyucu tarafından kolayca algılanır. Ömer Seyfettin'in okuyucu kitlesinin geniş olması ve her çağa hitap edebilmesinin temel sebebini de burada aramak gerekir (Polat 2011, 157).

Özetle sanatçı akıcı dili ve sıkı olay örgüsü ile başarılı bir hikayecidir. Milli ruh, ahlak, vatan, namus, tarih, kültürel yozlaşma ve batıl inançlar gibi temalar etrafında geliştirdiği sosyal tenkidini, yer yer mizah ile birleştiren hikayeler yazmış, dönemin durağan öyküsüne yeni bir kapı aralayarak aksiyonu ön plana çıkarmıştır denilebilir.

1. 1. b. ii. Aka Gündüz (1886-1958)

Gerçek ismi Hüseyin Avni olan Aka Gündüz eserlerinde önce Enis Avni adını, sonra ise meşhur ismi Aka Gündüz'ü kullanır. Doğum yeri olan Selanik'ten annesinin vefatı üzerine ayrılır ve İstanbul'a geçer. Edirne Askeri İdadisinde okurken Ömer Seyfettin'le tanışır, fakat askeri okulda öğrenimine devam edemez. Arkadaşı Ömer Seyfettin ve çağdaşı birçok isim gibi milli meselelere, ülkenin içinde bulunduğu sıkıntılı durumlara, savaş şartlarına duyarlı olan sanatçının bu sebeple başından bir de sürgün geçer (Doğan 1989, 1-8). Murad Uraz'ın *Aka Gündüz Hayatı, şahsiyet, Eserleri ve Eserlerinden Parçalar* (1938), Hilmi Yücebaş'ın *Bütün Cepheleriyle Aka*

Gündüz (Hayatı- Hatıraları – Eserleri) (1959), Abide Doğan'ın *Aka Gündüz* çalışması (1989) ve Mehmet Güneş'in *Sosyal Meseleler Karşısında Aka Gündüz* (2011) çalışması yazar hakkındaki araştırma literatürünü oluşturan çalışmalardandır.

Genç Kalemler'de yazdığı dönemden itibaren ömrünün sonuna kadar milli bir duyarlılığı esas alan eserler verir. Toplam sekiz tane hikaye kitabı vardır. Bunlardan beş tanesi *Türk Kalbi* (1911), *Türk'ün Kitabı* (1913), *Odalığın Defteri* (1914), *Zıfaf Hatırası* (1914), *Katircioğlu Avcı Sultan Mehmet Devrinde* (1916) isimleriyle savaş dönemi şartlarında yayımlanır.⁴⁰ Yazdığı hikaye sayısı üzerine yapılan araştırmalardan ulaşılan sonuca göre, 1909'dan 1922 yılına kadar toplam 37 hikaye yazmıştır.⁴¹ Hikayecinin 1908 ile 1922 arası yayımladığı öyküler; *Tanın* (19) *Tercüman-ı Hakikat* (11), *Hakimiyet-i Milliye* (5) gibi süreli yayınlarda çıkar. 1911 ve 1912'de Ömer Seyfettin ile eş zamanlı olarak hikayeler neşreden Gündüz'ün, 1912'de ve 1913'te Mehmet Rauf ve Halide Edip'in de yazdığı *Tanın*'de üne kavuştuğu görülür. Cumhuriyet öncesi yazdığı hikayelerinde milli bir şuuru uyandırmak amacıyla canlı savaş sahneleri çizdiği görülür. Toplumdaki yozlaşmayı öne çıkardığı hikayeleri de dönem hikayeciliği içinde kendine yer bulur.

1911 yılında “milli hikaye” serlevhası adı altında yayımladığı “Mahkemede” hikayesi, namus kavramı ve yargı sisteminin eleştirisi üzerine kuruludur.⁴² Yazarın bu tür eleştirilerini, “milli hikaye” ön başlığı ile yayımlaması dikkat çekicidir. Hukuk

⁴⁰ Gündüz, Aka. 1911. *Türk Kalbi*. İstanbul: Matbaa-i Hukukiye.

Gündüz, Aka.1913. *Türk'ün Kitabı*. İstanbul: Selanik Matbaası.

Gündüz, Aka.1914. *Odalığın Defteri*. İstanbul: Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı.

Gündüz, Aka.1914. *Zıfaf Hatırası*. İstanbul: Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı.

Gündüz, Aka.1916. *Katircioğlu Avcı Sultan Mehmet Devrinde*. İstanbul: Cem'i Kütüphanesi. .

⁴¹Güneş, Mehmet. 2009.“Aka Gündüz'ün Roman, Hikâye ve Tiyatrolarında Sosyal Meseleler (1909-1958).” Marmara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı. 311-316.

sistemindeki ağır aksak işleyişi eleştirdiği bu öykünün başına “milli hikaye” ibaresini yerleştirerek hikayesine kendine mahsus bir kimlik kazandırmak ister. Öykülerinin, genellikle Türk’ün yiğitliği, Türk kadınının dayanıklılığı, şehitlik, kahramanlık gibi temalar etrafında kümелendiği görülür. Cumhuriyet sonrasında ise Anadolu halkının yaşantısını ve bu yaşantının aksayan yönlerini işler. Kadın meseleleri ve namus kavramı hikayecinin üzerine yoğunlaştığı temalar olmaya devam eder.

Hikayeleri üzerinde etkili olan ilk vaka Trablusgarp Savaşı’dır. *Genç Kalemler*’de yayımlanan, ardından ilk hikaye kitabı olan *Türk Kalbi*’ne de giren “Kayıkçı” ve “Ukkaş bin Mansur” gibi hikayeler yazarın Trablusgarp’tan çıkardığı canlı portrelere örnek teşkil eder.⁴³ *Türk Kitabı* adlı diğer bir eserindeki “Ana Mektubu”nda işlediği tip de yakınlarını Trablusgarp’a gönderen Anadolu halkının gözünden savaş algısını öne çıkarır.⁴⁴

Hikayecinin henüz Osmanlı toprağı olan Trablusgarp’taki Arap bir ailenin başına gelen zulmü anlattığı “Kayıkçı” da savaşı ele alışı, açlık olgusu üzerindedir. Kayıkçının eşyadan daha ötede bir değer yüklediği ekmek teknesi olan kayığına düşkünlüğü, İlahi bakış açısı ile aktarılır. Bombardıman sırasında kayığını kumluğa çeken denizcinin aklına ilk düşen, İtalyanların bomba yağdırdığı şartlarda artık kayıkçılık yapamayacağı ve bu yüzden de ailesinin aç kalacağı endişesidir. Bu dikkat çekici bir husustur. Ülkesi işgal edilen “Arap” vatanperver bir tip olarak çizilmeyip, Maslow’un Hiyerarşisi ’ne uygun bir biçimde önce hayati ihtiyaçlarını öne alır. Aka Gündüz’ün çizdiği “Türk” tiplerinde buna benzer bir eğilimin varlığını söylemek güçtür. “Ana Mektubu”nda Türk bir annenin oğlundan daha önemli gördüğü Trablusgarp için, bu “Arap” kayıkçının aynı endişeyi duymaması ilginçtir. Yazarın

⁴³ Gündüz, Aka. Ağustos 1911. “Kayıkçı.” *Genç Kalemler*. 2(12):203-207.

⁴⁴ Gündüz, Aka. 26 Ağustos 1912. “Ana Mektubu.” *Tanin*. 1423: 3.

bunu ne denli bilinçli yaptığını tespit etmek mümkün değilse bile, Türk ve Arap tipleri arasında bir ayırım yaptığı ortadadır. Öte yandan hikayecinin Türk tipini vatansever, fedakar vasıfları ile öne çıkarması, okur kitlesine bir misyon vermek amacıyla izah edilebilir.

Kayıkçının ailesini doyurmak için çaldığı erzak sebebiyle, o sırada yemek aramaya çıkmış büyük oğlunun dışındaki tüm aile fertlerinin İtalyan askerleri tarafından kurşuna dizilmeleri dehşet verici tablolar halinde resmedilir. Bu sahnenin trajedisi, çocuğun dedesini evde ölü bulup ailesinin geri kalanını göremediği sırada yaşadığı paniğin üzerine oturtulmuştur. Bu yürek burkan sahnenin ardından, ailesinin topluca katliamına şahit olan çocuğun ruhundaki travma dikkat çekicidir:

Kalbi durmuş gibi idi. Gözleri çanaklarından fırlamıştı. Baktı. Dikkatle baktı, orada meydanın ortasında işte görüyordu. Babası, anası, kucagında en küçük kardeşi ve yanlarında üç kız kardeşi, elleri bağlı, gözleri bağlı duruyorlardı. Durmuş, donmuş gibi olan kalbi birdenbire vurmaya, kulakları bir burgu ile oyulmaya başladı ve hemen atılacağı, önündeki asker safı arasından sıyrılacağı zaman belki yüz tüfenk birden patladı (Gündüz, 1911, 203-217).⁴⁵

Kundaktaki kardeşinin parçalanmış cesedini askerlerin arasından alan çocuk, uzun süre koştuktan sonra halk tarafından sakinleştirilir. Kardeşini kimselere vermez, ona sıkıca sarılır. Karşısında gördüğü bir Türk zabiti, ona işin gerçeğini anlatır. Baygınlık geçirecek bir hale gelen Libyalı çocuk, kardeşini Türk askerine uzatarak “Al kardeşimi.” “İntikam, intikam al!” (1911, 217) der ve anında yere yığılır. Burada Türk

⁴⁵ Gündüz Aka. 1911. “Kayıkçı” *Trablusgarp Savaşı Hikayeleri* içinde, Ceylan, Nesime. 2009. 31-39. İstanbul: Selis Kitaplar.

askeri, Trablusgarp halkının umudu olarak adeta sembolleştirilir. Hikayedeki vaka, geçmişte de bugün de okuru etkileyebilecek niteliktedir.

Ömer Seyfettin’de de trajik biçimde gerçekleşen ölümlerin detaylı aktarımı, aynı şekilde anlatının etkisini artırmaktadır. Fakat Ömer Seyfettin’in iki düşman tipi karşı karşıya getirdiği görülür. Çünkü o daha çok Balkan Savaşı şartlarında, o coğrafyadaki Türk düşmanlığını ve zulmü işler. Nesime Ceylan, *Trablusgarp Savaşı Hikayeleri*’nde bu savaşa dair en üretken yazarın Aka Gündüz olduğunu bildirir. 1911-1918 yılları arasında süreli yayınlarda neşredilen 27 hikayenin Trablusgarp’la alakalı olduğu ve bunlardan on üçünü Aka Gündüz’ün yazdığı görülür (Ceylan 2009, 18-21). Bu nedenle de Türk, Arap ve İtalyan kahramanlar hikayesinde bolca yer alır. Bu noktada Ömer Seyfettin’in ikili çatışmadan beslenen hikayesine karşılık, Aka Gündüz’ün başvurduğu bu üçlü çatışmanın aynı etkiyi sağladığını söylemek zordur. Ancak hikayelerinin kendi döneminde ilgi ve beğeniyle karşılandığını, *Genç Kalemler*’de övgü ile söz edildiğini bildiren Abide Doğan bu övgüleri birebir aktarmamaktadır (Doğan 1989, 33). Öte yandan yaptığımız literatür taraması sırasında Aka Gündüz’ün hikayesinin çağdaşları tarafından nasıl değerlendirildiği ile ilgili ciddi kaynaklara ulaşamamıştır.

İşlediği temalar ve çizdiği manzaralar etkileyici olsa bile, tarihî süreç içinde ismi yavaş yavaş unutulmuş Aka Gündüz’ün, değişime uğramayan bir hikayesi olduğu düşünülebilir. Yazar üzerine doktora çalışması yapan Mehmet Güneş bu hususa dikkat çekmektedir:

Yazarın ele aldığı meseleyi teknik ve tema açısından işleyişinin her üç türde paralellik gösterdiği ve zaman içerisinde yaklaşımının çok fazla değişime uğramadığı görülmektedir. Örneğin 1909 yılında yayınlanan Aşk

ve İstibdad tiyatrosunda II. Abdülhamit dönemine olumsuz bakan, geleneksel evlilik anlayışını eleştiren yazar, 1949 yılında yayınlanan Allah Kerim romanında da aynı eleştirileri dile getirmektedir (Güneş 2009, 300).

“Ana Mektubu” ise cephedeki oğluna annesi ağzından yazılan mektuba dayanan bir hikayedir. Oğluna bir süredir yazmadığı için sitem eden annenin mektubu, şehit olsan neyse gam yemem biçiminde cümlelerle başlar. Hikayede, anılar üzerinden geriye dönüşlerle yazılan çoklu zaman düzlemine geçişler dikkati çeker. Babasının da geçmişte şehit düşmesiyle ilgili anılarını anımsayan annenin ağzından yazılan mektup biçimindeki hikayede, zaman kronolojik bir çizgi üzerinde ilerlemez. Fakat bu kullanım metinde iç ve dış hikaye uygulamasına dönüşmemektedir. Bunlar annenin hatırandan geçen düşünceler olarak kalır. Hikayenin genelinde, paragraflar arası geçişler aniden yapılır. Ancak bu geçişler, bilinç akışı tekniğinde olduğu gibi düzensiz sıçramalar ya da bilinç dışı çağrışımla ilerleyen cümleler şeklinde değildir. Paragraflarda ve her geçişte işlenen temalar, kendi içinde bir bütünlüğe sahiptir. Mektubun sonuna doğru, başlangıçta oğlunun şehit olmadığını düşünen anne onun şehit olduğuna inanır gibidir. Fakat Aka Gündüz’ün buralarda kurduğu cümleler karmaşıktır. Bunu annenin çektiği acıyı yansıtmak amacıyla yapmadığı da ortadadır. Cümlelerindeki arızalar, kopukluklar dikkat çekmektedir.

Şehitliği kutsal sayan Türk halkı için yazılmış görünen bu karmaşık cümlelerin vermek istediği mesaj, hikayenin neredeyse bütününe yayılmıştır. Babası da şehit olan oğluna, “biz Türk kadınları erkeklerimizi bir yerlere gömmeden rahatlayamayız” gibi ifadelerle seslenen annenin ağzından, Aka Gündüz’ün Türk kadınına yüklemek istediği misyon ortaya çıkar. Ayrıca haberini getirenleri affedeceği, “Türk” olduğu için böyle olması gerektiğini vurgulaması, cephede şehit olanları sorarken bile Türklükten bahsetmesi, milliyeti şehitlik kavramı ile paralel bir üst değer seviyesine çıkarır.

Her ne kadar bir annenin kaleminden çıkabilecek ifadeler öykünün içine yerleştirilse bile, hikayecinin bir kadın ve oğlu askerde bir annenin bakış açısıyla öyküyü kurduğunu söylemek zordur. Türk kadını merkezinde, abartılı bir duygusallık tüm metnin üslubuna yayılmaktadır. Vermek istediği değerleri birçok hikayesinde bu denli açık sunan yazar edebi değeri önelememek ve tezli olmak noktasında eleştiriler alır. Aka Gündüz kendi devrinde çok okunmuş, Milli Mücadele zamanı Mustafa Kemal'in çağrısıyla Anadolu'ya gitmiş ve Cumhuriyet Döneminde de etkinliğini az çok sürdürmüş bir yazardır. Fakat zamanla gündemden düştüğünü de ifade etmek gerekir. Bunu da tezlerini satır arasına yerleştirmekteki dikkatsizliği ve özellikle Cumhuriyet öncesinde milli romantizm etkisi altındaki yazış tarzı üzerinden değerlendirmek gereklidir.

Benzeri bir şekilde oğlu şehit olan “Zeynep Kadın” öyküsünde Yakup Kadri bu romantizme kendini Aka Gündüz kadar kaptırmamıştır. Oğlunun şehitlik haberini cami hocasından alan Zeynep Kadın'ın gelini, birkaç gün sonra doğum yapacaktır. Cami hocası bu sebeple sakın söyleme, bebeğe bir şey olur, şehit olana üzülme iyi olmaz gibi uyarılarda bulunsa da Zeynep kadın metin olmakta zorlanır. Evine dahi zor yürüyen kadının acısı yüzüne vurduğu için, gelini ısrarla ona ne olduğunu sorar. Ayağım burkuldu diye yalan söyleyen hikaye kişisi, Aka Gündüz'ün çizdiği anne modeli gibi oğlunun şehit oluşunun ardından bayram etmeyip, sabaha kadar oğlum diyemediği için ayağım diyerek ağlar. Karaosmanoğlu insan faktörünü, dayanıklı Türk kadını tipi çizerken dahi göz ardı etmez.

Aka Gündüz'ün vatanperverlik temalı bir başka hikayesi “Ukkaş bin Mansur” ise, devesini almak isteyen İtalyanlara vermemesi üzerine vurulan bir “Arap” devecinin hikayesidir. Bu hikayede “Kayıkçı”dan daha farklı vatansever, cesur bir Arap kahramanı ortaya çıkar.

Öykücü genel olarak tipler arasında cereyan eden uzun diyaloglardan, tiratlardan ve yer yer mektup, dua veya düşünce akışı gibi monoloğa dönüşebilen anlatı biçimlerinden yararlanır. Bu denemeler olay akışının hızını keser, olay örgüsünün işleyişini karmaşık hale getirir demek mümkündür.

Çarpıcı, trajik sahneler üzerine hikayesini inşa eden Aka Gündüz'ün üslubunun yer yer savruk, olay örgüsünün muğlak, romantizme fazla kapılan ve tezini edebi değerin önüne çıkararak yaklaşımı, onun edebiyat tarihindeki yerini zayıflatmıştır. Bu duruma Abide Doğan, “Kahramanlarıyla adeta arkadaş olan, kendini gizlemek endişesi duymayan yazarın bu tutumunu samimiyetine bağlamak mümkündür” diyerek dikkat çeker (1989, 34).

1. 1. b. iii. Halide Edip (1884-1964)

Halide Edip, Yakup Kadri gibi romancılığı ile ön planda olmakla beraber, çeşitli türlerde eserleri olan yazarlardandır. Meşrutiyet Döneminde yayımlanan *Harap Mabretler* (1911), Milli Mücadelenin sonuna doğru yayımlanan *Dağa Çıkan Kurt* (1922) ve Yakup Kadri ile Falih Rıfkı'nın da hikayelerinin bulunduğu *İzmir'den Bursa'ya* (1922) olmak üzere üç hikaye kitabı yayımlanır. Halide Edip'in vefatından sonra 1974 yılında basılan *Kubbede Kalan Hoş Sada*'dakilerle beraber, toplam 55 hikayesinden otuzu yazarın kendisi tarafından yayımlanan ilk üç kitapta toplanmıştır. Halide Edip'le ilgili İnci Enginün'ün *Halide Edip Adıvar* (1975), *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi* (1978), N. Nazan Bekiroğlu'nun “Halide Edip Adıvar'ın romanlarının roman tekniği bakımından incelenmesi” (1987), İpek Çalışlar'ın *Halide Edib - Biyografisine Sığmayan Kadın* (2010), Frances Kazan'ın *Halide* (2010) gibi çalışmaları burada zikredilmesi gereken çalışmalardandır.

1908’de Mehmet Rauf’un da hikayelerini yayımlayan *Resimli Kitap*’ta ve 1912-1914 yıllarında Cemil Süleyman, Ömer Seyfettin, Aka Gündüz gibi isimlerin yer aldığı *Tanin*’de çağdaşlarının dikkatini çeken Halide Edip’ten, 1914 yılında Ömer Seyfettin şu şekilde söz etmektedir: “Halide Hanım’a gelince, onun hemen bütün kelimeleri konuştuğumuz lisanı yaşayanlardandır. Edası Türkçedir. Sarfı ve nahvi cereyanı, cümlenin sırası Türkçedir” (Ömer Seyfettin 1914, 1962: 3-4).⁴⁶

Bu devirde Ömer Seyfettin’in Halide Edip’i kendi dil anlayışına yakın gördüğü ortadadır. Milli Mücadele döneminde Halide Edip’le adı çokça anılan Yakup Kadri ise, bu yıllarda henüz Fecr-i Ati anlayışını sürdürmektedir. Nitekim Yeni Lisan’a dair ileri sürdüğü görüşleri nedeniyle, 1912’de Ömer Seyfettin’in “Yeni Lisan ve Çirkin Taarruzlar” makalesinde eleştirilmiştir. Dolayısıyla bu dönemde Halide Edip’le aynı dünya görüşünde olmadığı ortadadır. Bu noktada Halide Edip’in, edebi zihniyet bakımından yakın olduğu isimlerden birisi olarak Ömer Seyfettin’i zikredip, henüz Yakup Kadri ile aynı paydada buluşmadığını söylemek mümkündür.

Halide Edip’in ilk kitabı *Harap Mabetler*, mensur şiir ve hikayelerinden oluşmaktadır.⁴⁷ Eserde yer alan mensur şiirler, onun Servet-i Fünun’dan beri sürdürüldüğü bir türdür. *Harap Mabetler*’de sözü edilen şiirler dışında hikayeler de bulunmaktadır. Bu hikayeler genellikle aşk, ihanet gibi temalar etrafında dönüp dolaşır. Daha değişik bir ifadeyle bu hikayeler toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkamayan, daralan, bunalan ancak isyan edemeyen kadınların ruh hali üzerine yoğunlaşmıştır.

⁴⁶ Ömer Seyfettin. 9 Haziran 1914. “Güzel Türkçe”. *Tanin*. 1962:3-4.

⁴⁷ 1911’de basılan nüshanın yayınevi bilgisine ulaşılmamıştır. İkinci baskısı için ulaşılan künye bilgisi: Adıvar, Halide Edip. 1924. *Harap Mabetler*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.

Servet-i Fünun döneminden beri sürdürülegelen bu tür temalara eğilimine rağmen, onun bazı hikayelerinde farklı alternatifler geliştirmeye çalıştığı gözlerden kaçmamaktadır. Fakat bu tür denemelerini, Osmanlı-Türk toplumu dışında tarihi Mısır, Roma vs. ülkelerde geçiyormuş gibi anlatmaya çalışması manidardır. Nitekim *Harap Mabetler*'de yer alan "Ölülerin Gölgeleeri" isimli hikayesi bu cinstendir.⁴⁸ Burada Halide Edip, İskenderiye valisinin yakını Lukreçya üzerinden konuşur. Lukreçya aşkın cezası olarak önüne koyulan zorla evlilik ve ölüm eksenini arasında kalan fakat sonunda ölümü göze alabilen yeni bir kadın modelidir.

Mekan ve zaman olarak eski Mısır dönemlerinde geçen hikayesi vasıtasıyla Halide Edip, okuyucusunun merakını harekete geçirecek şekilde onu müzelerde, eski devirlerde dolaştırır. Aşk ve ölüm duyguları etrafındaki felsefi düşüncelerini, hikaye kişileri üzerinden geniş biçimde nakleder. Halide Edip'in hikayesinin başına yerleştirdiği "İskenderiye Müzesindeki Bir Gün..." notu da ayrıca önemlidir. Bu not yazarın hikayeye yaşanmışlık hissi katmak istediğini gösterir. Hikayede, mumyalarla yapılan konuşmalar vasıtasıyla gerçekleştirilen zaman geçişleri de dikkat çekicidir.

Kadının toplum hayatındaki yeri ile alakalı sorgulamalar, Halide Edip'in ilk dönem hikayelerinde geniş yer tutar. Tanzimat'tan itibaren kadının eğitimine kafa yoran Namık Kemal, Ahmet Mithat gibi isimlerin ardından Halide Edip gibi hikayeciler, kadının kamusal alanda var oluşunu çeşitli eserlerinde işlemeye çalışırlar. Çoğu romanda "melek kadın", "şeytan kadın" üzerinden idealleştirilen rollere karşılık, Halide Edip hikaye kişilerinin çaresizliğini gerçekçi bir şekilde gözler önüne serer. "İsterik" hikayesinde hayatı kitaplardan öğrenen, aşık olduğu halde eş seçimini kendi iradesi ile yapamayan, daha sonra da kocası tarafından aldatılan fakat buna da karşı

⁴⁸Adıvar. Halide Edip. 15 mayıs 1909. "Ölülerin Gölgeleeri." *Harap Mabetler* içinde, 1967. 48-54. İstanbul: Atlas Kitabevi.

duramayan, ataerkil düzene gözyaşları arasında boyun eğen bir kadın tipi anlatılır.⁴⁹ Hikayeci “İsterik”te hikaye kişisini çaresiz bırakırken, 1910’da *Resimli Kitap*’ta neşrettiği “Hayat-ı Muhayyel”⁵⁰ de kocasından ayrılmayı göze alabilen güçlü kadını öne çıkarır. Bu hikayedeki kadın karakter “Ben her vakit en küçük davranışa karşı koymuş, kalbimde en zayıf çizgi çizenlerin ruhunda derin çatlaklar açmıştım, fakat Nataşa?” (Adıvar 1967, 87) sözleriyle kendini, ataerkil düzene karşı koyamayan kadın tipi ile karşılaştırır. Halide Edip, bir yıl evvel “Ölülerin Gölgeleleri”nde pasif bir direnişle başka bir kültürden hikaye kişisi Lukreçya’dan bir adım daha ileriye giderek, “Hayat-ı Muhayyel”in hikaye kişisi üzerinden yeni kadın vizyonunu kazandırmaya çalışır.

11 Aralık 1914’te *Tanin*’de neşredilen “İşıldak’ın Rüyası”, Balkan Savaşları’nın sürdüğü bir evrede, çağdaşlarının sonradan eriştiği milli bilince sahip bulunduğunun göstergesidir demek yanlış olmaz.⁵¹ Hikayede, Çanakkale Cephesi’nde uyuyan askerlerin arasında semavi ruhlar ve eski savaşlarda şehit düşmüş olanlar, yeryüzünde olan biteni anlamak için mezarlarından çıkarlar. Kefenini yırtıp çıkanlardan birisi de Rumeli’ye ilk geçen Şehzade Süleyman’dır. Teğmen İşıldak şehzade ile konuşur ve onun sorularını cevaplar. Savaşta sonuna kadar direneceklerini söyler. Ertesi gün şehzadenin dokunduğu şarapnel yarası iyileşmiştir. Halide Edip gibi, Ömer Seyfettin de 1918’de yine Çanakkale Cephesi ile ilgili “Müjde” hikayesini yazar. Bu hikayenin de savaş ortamını mistisizm harmonisi ile besleyerek, halkın moral ve inanç bakımından kendini kuvvetli hissetmesini sağlamaya yönelik olduğu görülür.⁵² “Ölülerin Gölgeleleri”nde olduğu gibi rüya vasıtasıyla farklı bir metafizik aleme ulaşan

⁴⁹ Adıvar. Halide Edip.1906. “İsterik.” *Harap Mabetler*. içinde, 1967. 101-110. İstanbul: Atlas Kitabevi

⁵⁰Adıvar. Halide Edip.1906. “Hayat-ı Muhayyel.” içinde, *Harap Mabetler*. 1967. 83-88 İstanbul: Atlas Kitabevi.

⁵¹ Adıvar. Halide Edip. 11 Aralık 1914. 1914. “İşıldak’ın Rüyası.” *Tanin*. nr. 2145.

⁵² Ömer Seyfettin. 1918. “Müjde.” *Yeni Mecmua*. 36: 196.

Halide Edip, yaranın iyileşmesi noktasında hem bir şüphe bırakarak hem de rüya ile gerçek arası çizgiyi muğlaklaştırarak mistik bir düzlemde ilerler. Böylece savaşa yönelik, iman ve inanç temelli bir hikaye ortaya koymuş olur.

1919 yılında yayımladığı ve hikaye kitabıyla aynı adı paylaşan “Dağa Çıkan Kurt”ta ise, babasını kaybetmiş bir çocuğun rüyasında gördüğü kurt üzerinden alegorik bir dünya kurulur. Halide Edip ayrıca, ormandaki karmaşa ve hayvanların mücadelesi üzerinden savaşı sembolleştirir. Bu yönüyle hikayenin George Orwell’ın 1945’te yazdığı *Hayvan Çiftliği*’ni hatırlatan bir yanı vardır. Orada olduğu gibi Halide Edip’in hikayesinde de adalete dayanmayan bir sistemin eleştirisi yapılır. Hikayeci, birbirini savaş vasıtası ile katleden insanlığın vahşiliğini, hayvanlar üzerinden sembolist bir biçimde aktarmaya çalışır. Hikaye kişisi olan çocuğun rüyası vasıtasıyla da ikinci bir alem kurulur ki asıl burası dikkat çekicidir. Çocuğun ağzından kahraman bakış açısı ile başlatılan hikayede, orman düzlemine geçerken yer yer ilahi bakış açısı tekniği de kullanılır. Haksız bir şekilde iftiraya uğrayan kurt nesli ile savaş boyunca katledilen ve haksızlığa maruz kalan Türk milleti temsil edilmektedir.

Halide Edip’in Meşrutiyet öncesinde çok sık işlediği aşk, ihanet, çaresizlik, intihar gibi temalar bir süre sonra yerini savaş temalarına bırakır. *Dağa Çıkan Kurt*, hikayecinin aktif olarak içinde yer aldığı Milli Mücadele Döneminin bir izdüşümü sayılabilir.⁵³ Öte yandan savaşı merkeze alan Halide Edip’in, kadın meselesi üzerine düşünmeyi bırakmadığını, Ömer Seyfettin, Yakup Kadri ve Falih Rıfkı gibi isimlerin eserlerini neşreden *Büyük Mecmua*’da, 13 Mart 1919 tarihli “Edebiyatımızın Son Sımaları ve Safhaları” yazı dizisinde Refik Halit üzerine yaptığı yorumlarda da görmek mümkündür. Nitekim Halide Edip’in, Refik Halid’in kadınları ele alış biçimi

⁵³ Adivar, Halide Edip. 1922. *Dağa Çıkan Kurt*. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.

ile ilgilenmesi ve onun bir genre yazarı olduğunu vurgulaması, kadın meselesini önemsemeye devam ettiğini gösterir niteliktedir (1919, 2: 22).

Hikayelerinde zaman zaman tarihi kişilere de yer veren Halide Edip'in *Dağa Çıkan Kurt*'undaki "Duatete" hikayesinde Mustafa Kemal, İsmet Paşa, Fevzi Paşa, Kazım Paşa'nın kısa kısa portreleri çizildikten sonra anlattığı asıl hikaye kişisi Battal Gazi'dir.⁵⁴ "Duatete"de hem halk hikayesi unsurlarından beslenen, hem de yeni kahramanlarla eskileri arasında köprü kurmaya çalışan Halide Edip geneli itibarıyla *Dağa Çıkan Kurt*'taki hikayelerinde fantastik, mistik alemler kurar. Buna bazen savaş ortamında inancı artıran bir unsur, bazen de bir cadı, hortlak hikayesinin parçası olarak başvurur.

Hikayeciliğinin başlangıcından sonuna dek toplumsal meselelere uzak kalmayan Halide Edip, çizdiği tipleri farklı alemlere sokarak, tarihi kişiliklerle buluşturarak metafizik unsurlardan, mistik alemde yararlanır ve bu sayede de bilhassa savaş temalı öykülerinde inancı besleyecek kurmacalar gerçekleştirir. Öte yandan dilinde, kendi yazısında bahsettiği Ömer Seyfettin'in "sıcak lisanı"na eriştiğini söylemek zordur. Kenan Akyüz'ün *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*'nde (1860-1923) I bu duruma getirdiği yorum dikkat çekicidir.

Tamamıyla itinasız olan, zaman zaman basit sentaks kurallarını bile dikkate almayan ve hayal sanatlarına pek az yer veren bu üslûbun –daha ilk zamanlardan başlayarak- tamlamalardan kaçındığını ve konuşma diline bağlı kalmağa çalıştığını söylemek gerekir. Fakat, romanlarından önce yazdıkları için olacak, ilk hikâyelerinde, henüz Servet-i Fünûn nesrinin dil ve üslûbundan kurtulamadığı ve ancak sonraki hikâyelerinde normal

⁵⁴ Adivar, Halide Edip. 1922. "Duatete" *Dağa Çıkan Kurt* içinde, 2001. 63-68. İstanbul: Özgür Yayınları.

konuşma dilinin ve üslûbunun vokabülerine ve anlatışına yöneldiği görülür (Akyüz 1982, 177-178).

Akyüz'ün işaret ettiği bu gramer hataları nedeniyle, bilhassa kurduğu sıralı cümlelerden oluşan uzun betimlemeleri aksak bir ayağın sürüklenmesi gibi uzayıp gider.

Cengelde birgün kavga havası çalındı, diye uludu; fillerin hortumları dimdik, yılanlar külçelerinden ok gibi fırlayarak, aslanlar kükreyerek, kaplanlar ışıldayan gözlerle atılmaya hazır pençeler, aylar derin öfke homurtuları, çakallar ortalığı karıştıran uluyuşlarla cengeli kapladılar (Adıvar 2001, 12).

cümlesinde somut bir şekilde ek kullanımı ve zaman paralelliği açısından sıkıntılı bir sayıp dökme söz konusudur. Bu da hikayecinin duru ve ahenkli bir anlatıma ulaşmasını engelleyen faktörlerin başında yer alır.

1. 1. c. Fecr-i Ati Hikâyecileri

1. 1. c. i. Şahabettin Süleyman (1885-1921)

İkinci Meşrutiyet Döneminde Şahabettin Süleyman Fecr-i Ati ile edebiyat camiasında adını duyuran yeni nesil sanatçılardan biridir. Hikaye sahasında çok sayıda eseri bulunan Şahabettin Süleyman bilhassa “Çıkılmaz Sokak” gibi tiyatro eserleri ve kalem kavgaları ile tanınır.⁵⁵ Fecr-i Ati'nin “Sanat şahsi ve muhteremdir” görüşünü savunan Şahabettin Süleyman, Fecr-i Ati'nin 1912'de dağılmaya başlamasının ardından aynı görüşü sürdürmek düşüncesiyle Nayiler grubuna katılır ve orada da etkili olur. Yazar üzerine 1984'te yüksek lisans tezi yazan Nazım Hikmet Polat'ın

⁵⁵ Şahabettin Süleyman. Haziran 1909. “Çıkılmaz Sokak.” *Resimli Kitap*. 9 : 944-957.
a.g.e. s. 1047-1054.
a.g.e. s. 1166-1180.

“Fecr-i Ati yazarı Şahabeddin Süleyman -insan, eser, üslup” çalışmasından sonra *Şahabeddin Süleyman* (1987) adıyla yayımladığı eser yazar hakkında tafsilatlı bilgiler içermektedir.

Şahabettin Süleyman hakkında Yakup Kadri, Abdülhak Şinasi ve Ahmet Haşim gibi dostlarının yazdığı hatıralardan elde edilen bilgiye göre, bohem bir yaşantı sürdüğü sonucuna ulaşmak mümkündür. İyi bildiği Fransızcası sayesinde çeşitli rüşdiye ve idadilerde muallimlik yapan hikayeci, Meşrutiyet Döneminde *Rübab*, *İçtihad* gibi süreli yayınlarda ses getiren yazılar yazar. Yakup Kadri'nin tedavi gördüğü sırada o da hastadır ve cenazesi bu sebeple İsviçre'de defnedilir (Polat 1987, 20-28).

1908'den sonra yazdığı otuz dört hikayesi tespit edilebilmiştir. Bunlardan sekiz tanesi *Servet-i Fünun*'da beş tanesi de *Sabah*'ta neşredilir. Bunlar dışında *Resimli Kitap*, *Rübab*, *Donanma*, *Musavver Muhit*, *Şehbal* gibi dergilerde de hikayeleri vardır. Ancak bu hikayelerin kitap olarak basıldığı bilgisini edinemiyoruz.

Şahabettin Süleyman bugün hikayeciliğinden ziyade Fecr-i Ati'nin kuruluş aşamasındaki çalışmaları ve bilhassa sanatın işlevselliğiyle alakalı olan edebiyat tartışmaları ile tanınmaktadır. Fecr-i Aticilerin grup olarak bir araya gelmelerinde ve aynı dönem içerisinde ortak bir tutum belirlemelerinde Şahabettin Süleyman'ın katkıları büyüktür. Dolayısıyla Fecr-i Ati adı altında sanatçıların bir araya toplanmalarında olsun, sanatçıların kendi bireysel tutumlarının önüne ortak bir tavır koymalarında olsun, Şahabettin Süleyman'ın konuşmaları ve ısrarları etkili olmuştur.

Onun bu husustaki ısrarının altında, bir öndeki neslin *Servet-i Fünun* denemesi yatmaktadır. Nitekim Rezaizade Mahmut Ekrem'in riyasetinde, o günkü sanatçılar bir araya gelmiş, *Servet-i Fünun* dergisini şiir ve hikayeleriyle, edebiyat üzerine yazdığı

makalelerle desteklemişler ve ve buradan da ortak bir hava doğmuştur. Şahabettin Süleyman İkinci Meşrutiyet Döneminde, aynı tecrübenin yeni baştan tekrar edilebileceği kanaatindedir. Fakat onun burada ihmal ettiği bir husus da dikkat çekmektedir. O da dönemin değiştiği gerçeğinin farkına varamamasıdır. Çünkü Servet-i Fünun Döneminden farklı olarak Abdülhamid'in mutlak yönetimi sona ermiş, o günkü şartlarda da Meşrutiyet ilan edilmiştir. Daha doğrusu şartlar değişmiş, toplumun sanattan beklentileri de farklılaşmıştır. Daha önemlisi de, az bir süre geçmesinin ardından ülkenin başına Balkan Savaşları gibi büyük felaketler gelmiştir. Bu savaşların sonucunda o günkü Türkiye, bütün Balkanları kaybetmek durumunda kalmıştır. Balkanların Türk ve Müslüman ahalisi yaşadığı topraklarda barınamamış, bu nüfuslar İstanbul'a göç etmek mecburiyetinde kalmışlardır. Dolayısıyla ülkenin yaşadığı türlü toplumsal ve siyasal depremler karşısında sanatçı ve aydınların duyarsız kalmaları mümkün olamazdı.

Ne var ki Şahabettin Süleyman ve arkadaşlarının, ülkenin bu katı gerçekleri ile yüzleşmeleri bir hayli zaman almış, bu hususta aralarında ciddi tartışmalar yaşanmış, sonuçta da oluşturdukları edebiyat ve sanat grubu dağılmak durumunda kalmıştır. Bu bakımdan sanat ve edebiyat çalışmalarına Selanik'te başlayan Ömer Seyfettin ve Aka Gündüz gibi hikayeciler, Fecr-i Ati'yi yakından takip etmekle beraber onu yeterli görmemiş ve dışında kalmaya çalışmışlardır. Dahası bu son ikilinin dil hakkındaki görüşleri de Fecr-i Aticilerden farklı gelişmiş, bu hususta Fecr-i Aticilerle aralarında zaman zaman şiddetli tartışmalar cereyan etmiştir.

20 Mart 1909'da Şahabettin Süleyman'ın çabaları ile Hilal Matbaası'nda toplanan Fecr-i Ati grubunun mensuplarından birisi de Yakup Kadri'dir. Tanışmaları İzmir'e dayanan ikilinin, fikir bakımından yolları birbirinden ayrılmadan evvel Şahabettin Süleyman vefat eder. Şahabettin Süleyman'ın ölümüne kadar onu en çok

savunan isimlerden birisi Yakup Kadri olur. Öyle ki Yakup Kadri, Refik Halit ile beraber üslup bakımından Fecr-i Aticilerden ayrılan özellikler taşısa da, “sanat şahsi ve muhteremdir” görüşüne topluluk dağılana kadar sadık kalır. Bu sebeple Şahabettin Süleyman’ın 1909’da *Resimli Kitap*’ta yayımlanan *Çıkmaz Sokak* piyesini Yakup Kadri, seviciliğe özendirdiği iddialarına rağmen, sanatın özgürlüğü prensibine dayanarak savunmaktan geri durmaz.⁵⁶

İkinci Meşrutiyet öncesinde Yakup Kadri’nin kendisine Mısır’dan Jöntürklerle ilgili bazı yayınları getirdiği ve İttihat Terakki’ye sempatisi olduğu bilinen Şahabettin Süleyman’ın Fecr-i Ati grubunu siyasetten uzak tutmak için çaba sarf ettiği bilinen bir husustur.

Şahabettin Süleyman, Fecr-i Ati’nin çözülmeye başlaması üzerine Nesl-i Ati olarak adı duyulmaya başlayan Nayiler grubuna destek verir. 1913’te Rübab’ta yayımladığı “Son Bir Eser Cadi” başlıklı makalesinde Hüseyin Rahmi’yi eleştirirken, halk için edebiyat yapılamayacağını iddia eder. Buradan da Şahabettin Süleyman’ın 1913 şartlarında bile sanat anlayışının ferdiyetçi niteliğini koruduğu görülür. 1909’dan itibaren savunduğu “sanat şahsi ve muhteremdir” görüşünü, Balkan Harbi’nin tesiri ile yavaş yavaş bırakmaya başlar. Balkan Savaşı sırasında Türk Ocağı’na giren yazarın milli muhtevalı makaleler yazdığı görülür. Nazım Hikmet Polat, ondaki bu değişime şahit olarak Yusuf Ziya Ortaç’ı işaret eder.

Balkan Harbi, birçok edebiyatçımız gibi Şahabeddin Süleyman’ı da millî hisleri terennüme zorlamıştır. O tarihe kadar eserlerinde hamasî duygulara yer vermeyen yazar, artık milliyetçiliğe yönelmiştir. “Müdafaa Yolunda”, “Vatanperverâne Manzumât”, “Yeni Bir Halet-i Ruhiye”, “Hak Nerede?”,

⁵⁶ Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 21 Ekim 1909. “Resimli Kitap’ın Musahabe-i Edebiye’si Münasebetiyle.” *Servet-i Fünun*. nr. 959. s. 358-360 ve a.g.m. *Servet-i Fünun*. nr. 960. s. 371-373.

“Pulad Kollar Karşısında Altın Gümüş” ve benzeri yazıları bunu göstermektedir. Bilhassa 1914’te yayımlanan “Korku” ve “Sûr-nây” başlıklı mensûreler, onun bu tavrını çok açık bir şekilde göstermesi bakımından mühîmdir (Polat 1987, 45).⁵⁷

Şahabettin Süleyman’ın geneli itibariyle, Servet-i Fünun anlayışını devam ettiren bir hikayesi bulunduğunu söylemek yanlış olmaz. Aşk, kadın, ihanet, mirasyedilik gibi Servet-i Fünun’dan beri işlenen temalarda ısrar eder. Üslubu ile de Servet-i Fünun çizgisini sürdürmektedir. İkinci Meşrutiyet hikayecilerinde, edebiyatımızda 1911’den itibaren sade yazma eğilimi öne geçtiği hâlde Şahabettin Süleyman’ın eserlerinde kullandığı dil imgeli ve kapalıdır.

1909’da *Şiir ve Tefekkür* mecmuasında neşrettiği “İntikam” adlı hikaye, Şahabettin Süleyman’ın hikayeciliğine dair bahsi geçen özelliklerin çoğuna örnek teşkil etmektedir.⁵⁸ Ziya Vecdi, babasının vefatının ardından Beyoğlu’nda eğlence hayatına dalar. İlişki içinde olduğu Marika’nın parasız kalınca kendisini terk etmesiyle sonuçlanan hikayenin, dönemin önemli şairlerinden Tahsin Nahid’e ithaf edildiği görülür. Şahabettin Süleyman, öykünün başında “zevk” kavramıyla ilgili şiirsel bir tanımlama yapar. Onun bazen bir şiirde veya busede gizli olduğunu bazen de acı ve zehirli, hunhar ve vahşi bir nitelik arz ettiğini vurgular. Yazıcının başlangıçta sözünü ettiği zevk, Ziya Vecdi için zamanla zehirli bir hal alır. Kendisini terk eden Marika’yı kıskandırmak amacıyla, parası olduğu bir vakit randevu evine gider. Ancak Marika’nın Ziya Vecdi’ye bir başkasını beklediğini söylemesi planının başarısızlığına yol açar.

⁵⁷ Polat. Nazım Hikmet 1987. *Şahabettin Süleyman*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. s. 46. (Polat, çalışmasında bu konuşmayı Yusuf Ziya Ortaç’tan şu künye bilgisi ile alıntılamaştır:

Yusuf Ziya ORTAÇ: Bizim Yokuş, s. 329-330, Sözü edilen konferans, Nedim hakkındadır.)

⁵⁸ Şahabettin Süleyman. 2 Eylül 1909. “İntikam.” *Şiir ve Tefekkür*. 1: 14-16

Hikayesine, “Ziya Vecdi Bey bilmem hiç hissettiniz mi dedi. Son paranızı, son ümidinizi bir hamlede bitirmeyi, ihtimal etmediğiniz...” (Şahabettin Süleyman 1909, 1: 14) cümlesiyle başlayan yazar, Ziya Vecdi’ye böyle hislerin, zevklerin kaynağı ilhamdır dedirterek yaşadıklarından pişman olan bir adam portresi çizmeye çalışır. Daha sonra “Ben genç idim, on beş sene kadar oluyor” (1909, 1: 14) sözleri ve hikaye kişinin yaşadıklarını anımsamaya başlaması ile ayrı bir “iç hikaye” oluşturur.

Hikayeye soru cümlesi ile başlama ve geri dönüş tekniği ile iç hikaye kurma, Yakup Kadri’nin aynı yıl neşrettiği “Bir Kadın Meselesi”nde de görülmektedir. Nitekim bu anlatım tarzı dönemin hakim hikaye tekniklerinden biridir. Ancak Şahabettin Süleyman’ın hikayesine bakıldığında, Servet-i Fünun anlayışını sürdüren bir dil kullanımı göze çarpar.

Hikayecinin 1912’de *Rübab*’da neşrettiği “Fedakar” hikayesi de aynı şekilde ihanet çevresinde döner dolaşır.⁵⁹ Bu yönüyle de Alexander Dumas’ın 1848 tarihli *Kamelyalı Kadın* romanını hatırlatır. Bu çağrışıma “Fedakar” da Kamelya adındaki bir fahişe ile ilişkisi olan Tevfik Nejad üzerinden okumak mümkündür. *Kamelyalı Kadın*’daki erkek karakterlerde olduğu gibi, “fahişeye karşı duyulan” tutkulu aşkın bir tarafını temsil eder. Hikayenin sonunda ihanete uğrayan Tevfik Nejad, paraya ihtiyacı olan Kamelya’nın yaptıklarını affeder. Bu hikayede, *Kamelyalı Kadın*’da olduğu gibi fahişenin yaptıklarını kabullenme, bu yaşayışta masum yanlar bulma çabası ve onu “hastalıklı” bir tutku ile sevme hali söz konusudur.

Şahabettin Süleyman’ın bu tür bireysel temaları hikayeye dönüştürme eğilimi öne çıkmaktadır. Nitekim *Resimli Kitap* dergisinde tefrika şeklinde yayımladığı “Çıkmaz Sokak” piyesinin de böyle bir yanı vardır. Hatta daha ileri giderek piyesinde,

⁵⁹ Şahabettin Süleyman. 12 Nisan 1912. “Fedakar.” *Rübab*. 12-13: 122-128

kadınlar arasında cereyan eden “sevicilik” konusunu sahnelemeyi denediği görülür. 1909 şartlarında Şahabettin Süleyman’ın bu tavrı çok yadırganmış ve eleştirilere kapı aralamıştır.

Dolayısıyla Şahabettin Süleyman’ın İkinci Meşrutiyet’in getirdiği hürriyetleri sosyal ve siyasal alanlarda değil birey ilişkilerinde kullanmak istemesi dikkat çekicidir. Ülkesinin yaşadığı ve sayısı milyonları bulan Balkan göçleri, savaşın doğurduğu açlık ve sefalet gibi toplumsal sorunlarla alakadar olmayan Şahabettin Süleyman’ın bu tür gelişmelerle sanatın alakasını kuramadığı görülür. Fakat Şahabettin Süleyman’ın ülke şartları ile sanatını birleştirmesi ve kendini yenilemesi için biraz daha zamanın geçmesi gerekecektir. Nihayetinde düşünceleri değişir, dili yavaş yavaş sadeleşmeye başlar. Bir adım daha atarak Fecr-i Ati’den arkadaşı Mehmet Fuat Köprülü ile birlikte teorik bağlamda edebiyat çalışmalarına girişir. Bu yeni ilgileri dolayısıyla Şahabettin Süleyman’ın hikayeye olan alakasının zayıfladığı düşünülebilir.

Bu arada onun bireysel temaları sıklıkla işlediği hikayeleri dışında, II. Abdülhamit Dönemini eleştiren bazı eserler verdiği de görülür. 1909’da *Musavver Muhit*’te neşrettiği “Derebeyi”nde sembolist bir eleştiri yaparken, 1911’de *Donanma*’da yayımladığı “Hüseyin Veli Efendi”de okuduğu kitap yüzünden sürgün edilen hikaye kişisi, sultanın politikaları üzerinden açık bir eleştiri geliştirir (Polat 1987,56).⁶⁰ Şahabettin Süleyman’ın Servet-i Fünun anlayışına uygun hikayeler yazdığını ve bu hikayelerinde sosyal meselelere genellikle duyarsız kaldığı yaygın bir kanaattir. Genç yaşta ölen yazarın son dönemlerinde sosyal temalara yöneldiği görülse de edebiyat tarihinde hikayeden ziyade tiyatroları ve kalem kavgaları ile iz bıraktığını söylemek mümkündür.

⁶⁰ Şahabettin Süleyman. 12 Ağustos 1909. “Derebeyi”. *Musavver Muhit*. 39/17: 480-482.
Şahabettin Süleyman. Ekim 1911. “Hüseyin Veli Efendi”. *Donanma*. 20-28: 1835-1840.

1. 1. c. ii. Cemil Süleyman (1886-1940)

Fecr-i Ati'nin verimli sanatçılarından biri olan Cemil Süleyman, hem topluluğun hem de İkinci Meşrutiyet Dönemi hikayesinin öne çıkan isimlerinden biridir. Kaymakam olan babasının Arabistan'a sürülmesi ile başlayan şanssızlıkları, edebiyat tarihlerinde isminin unutulmasının sebepleri arasındadır. Asıl mesleği doktorluk olan sanatçının Balkan Harbi'nden itibaren cepheleri dolaşması, şöhretinin en üst noktaya çıktığı bir döneme denk düşer. Dolayısıyla Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar edebiyat camiasından uzak kalır. Tekrar yazmaya başlaması ise, ancak 1929 yılını bulur. 1908-1912 yılları arasında aralıksız hikaye yazan sanatçının, sonraki yıllarda kesintili olarak yayımladığı öyküleri göze çarpar.

Birinci Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'dan uzak kaldığı süre zarfında hikayecilikten de uzaklaşmış olsa bile, 1908-1918 yılları arasında yayımladığı 35 hikayesi ile dönemin önde gelen sanatçılarından biri olan *Aşiyân Mecmuası*'nda çıkan "Aşiyân-ı Müstakbel" ve Ömer Seyfettin'in de hikayelerini neşrettiği *Bağçe* dergisinde 1908'de yayımlanmış "İki Hemşire" ve "Label Kolomb" ile İkinci Meşrutiyet Dönemi hikayecileri arasına girmeyi başarır.⁶¹ Cemil Süleyman'ın, *Tanin*, *Resimli Kitap*, *Servet-i Fünun* gibi süreli yayınlarda çıkan hikayeleri de önemlidir.⁶² 1909'da çıkan *Timsal-i Aşk* adlı eserinde 14 hikayesi vardır.⁶³ 1912'de *Ukdede* ise sekiz hikayesi bulunmaktadır.⁶⁴ *Timsal-i Aşk*'in Fecr-i Ati Kütüphanesi'nin çıkardığı

⁶¹Alyanakoğlu, Cemil Süleyman.1 Ekim 1908. "Aşiyân-ı Müstakbel." *Aşiyân*. 1(4): 110-116.

Alyanakoğlu, Cemil Süleyman.2 Şubat 1908. "İki Hemşire" *Bağçe*. 27: 5-7.

Alyanakoğlu, Cemil Süleyman.8 Aralık 1908. "Label Kolomb." *Bağçe*. 1(19): 12-13.

⁶²Akın, Abdullah. "Hikâyelere Dair" s.15 içinde Cemil Süleyman. *Bütün Hikayeler*. İstanbul: Papersence Yayınları.

⁶³Alyanakoğlu, Cemil Süleyman.1909. *Timsal-i Aşk*. İstanbul: Uhuvvet Matbaası.

⁶⁴Alyanakoğlu, Cemil Süleyman.1912. *Ukde*. İstanbul: Resimli Kitap Matbaası.

ilk eser olması, Cemil Süleyman'ın topluluk arasında parlayan isimlerden biri olduğunun işaretidir.⁶⁵

Sanat anlayışı bakımından Servet-i Fünun geleneğini sürdüren sanatçı aşk, huzursuzluk, karamsarlık, hastalık gibi temalara ziyadesiyle önem verir. Cemil Süleyman'ın hikayelerinin tamamı, *Bütün Hikayeleri* başlığı ile Abdullah Akın tarafından toplanmış, yayımlanmıştır. Ayrıca yazar üzerine Mehmet Tekin'in *Fecr-i Âti Yazarlarından Cemil Süleyman (Alyanakoğlu)* (1991), Olcay Baran'ın "Cemil Süleyman Alyanakoğlu'nun hayatı, sanatı, eserleri" (1998) isimli yüksek lisans tezi, Berkiz Berksoy'un hazırladığı "Fecr-i Âti yazarlarından Cemil Süleyman Alyanakoğlu'nun hayatı, şahsiyeti, eserleri ve eserlerinin feminist eleştirel incelenmesi" (2003) isimli yüksek lisans tezi ve Dilara Erdem'in "Cemil Süleyman Alyanakoğlu'nun Timsal-i Aşk adlı hikaye kitabı üzerine bir inceleme" (2015) isimli yüksek lisans tezi yazar hakkında literatür çalışmalarındandır.

İlk hikayelerinden olan "Bir Facia", kadın kahraman ağzından yazdığı bir hikaye olarak, dönem içinde sürdürdüğü edebiyat anlayışını kavramak bakımından yardımcı olabilir.⁶⁶

"Bir Facia" hikaye kişinin düşünceleri üzerinden, kahraman gözlemci bakış açısı ile yazılmıştır. Kocasının çeşitli zulümlerine tahammül eden, buna karşılık on dört yaşındaki kızıyla terk edilen bir kadının hastalık aşamasını işleyen öykü, kadının gece vakti bir ara uyanması ile başlar. Başında da dadısı, evdeki hizmetçi ve annesi vardır. Fakat herkes uykudadır. Hikaye kişisi, o gece öleceği ile ilgili kuruntulara kapılır. Evde herkesin uyuduğunu fark eder ve ölüp gitse kimsenin haberi

⁶⁵ Berkiz, Berksoy. 2003. "Fecr-i Âti yazarlarından Cemil Süleyman Alyanakoğlu'nun hayatı, şahsiyeti, eserleri ve eserlerinin feminist eleştirel incelenmesi" Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s. 69.

⁶⁶ Cemil Süleyman Alyanakoğlu. Kasım 1909. "Bir Facia." *Resimli Kitap*. 3(14): 142-148.

olmayacağını düşünür. Kadının ölümle alakalı temel problemi, kızını geride bırakacak olmasıdır. Bu noktada hikaye kişinin dadısı, hizmetçisi, annesi yanında olduğu halde eşinin kendisi ve kızıyla ilgilenmemesine üzülmeye ve kendisi ölünce kızının perişan olacağına inanması dikkat çekicidir. Fakat Cemil Süleyman hikaye kişinin kocasını hala sevdiğini düşündürerek, bu çelişkiyi ortadan kaldırır. Öbür yandan başında nöbet tutturacak derecede ölümden korkan kadın, ontolojik bir sorgulamanın içine girer ve intihar etmeye karar verir. İlaç içerek hayatına son vermesi ile de öykü son bulur. Başlangıçta ölümden ciddi olarak korkan hikaye kişisi, kocasının ihanetini ve yaşadığı ızdırapları düşünmesinin ardından sürpriz bir şekilde intihara yönelir. Bu hususta daha fazla düşünürse intihardan vazgeçebileceği kanaatindedir. Hikaye kişinin ani bir kararla intihara yönelmesi kuvvetli bir iç çatışmaya dönüştürülebilseydi, daha başarılı bir karakter yazımı ortaya konabilirdi.

Yine ilk hikayelerinden biri olan “Kadın İntikamı”nda, sevdiği kişiden kendisini aşağıladığı için intikam alan kadın aşkıyla öfkesi arasında derin bir çatışma yaşamaz.⁶⁷

Hikayelerinde aşk, hastalık, umutsuzluk ve geçimsizlik gibi temalara ağırlık veren Cemil Süleyman’ın çizdiği kadın tipleri feminist okumaya da açıktır. Çünkü onun hikayelerinde ihanete uğrayan, aşığı için ütopyik düşünceler geliştiren, ulaşılamayan kadın tipleri öne çıkarılmaktadır. Bu noktada Halide Edip’in mensur şiirlerinde ve ilk dönem hikayelerinde görülen kadın tipine benzer hikaye kişileri yazdığını söylemek yanlış olmaz. Halide Edip’in 1906’da neşrettiği “İsterik”inde kocasının azgınlıklarına boyun eğen kadınla, 1909’da Cemil Süleyman’ın “Bir Facia”sında kocasının eziyetlerine boyun eğdiği halde ihanete uğrayan kadın

⁶⁷ Cemil Süleyman Alyanakoğlu. Ağustos 1909. “Kadın İntikamı.” *Resimli Kitap*. 2(11): 1094-1101.

toplumsal düzende aynı noktaya konumlanmaktadır. Yahut gene Halide Edip'in "Günahlı Bir Kadının Günlüğünde" dizisindeki hikaye kişinin aşıklarına zalimce davranması ile Cemil Süleyman'ın sevdiği adamdan dahi intikam almanın peşinde koşan "Kadın İntikamı" da birbirine benzer. Dolayısıyla bu türden kişi yazımlarının ilgili yıllarda moda dönüşüğünü söylemek mümkündür. Bu temalar İkinci Meşrutiyet yıllarının en çok rağbet gören hikaye mevzuları arasında yer alır.

1914 yılında Alyanakoğlu'nun neşrettiği "Baba Nasihatı" da bu temalar çerçevesinde dikkat çeken bir hikayedir.⁶⁸ Cemil Süleyman'ın hikayesini Moda, Kızıltoprak, Fener güzergahında, Servet-i Fünuncuları andıran bir gezinti tasviri ile başlattığı görülür. Bu hikayede, nişanlı bir çift ve yanlarında bulunan Seniye adlı kadının eve dönüş esnasında başlarına gelen bir vaka işlenir. Seniye'nin nişanlı çifte özendiğini gösteren ve ilahi bakış açısı ile aktarılan ayrıntıların ardından, kendilerini karanlıkta takip eden birisi ortaya çıkar. Nişanlı kişi ile bu yabancı'nın kavgası sırasında, nişanlı erkek onu vurmaya ister. Tabancası yanında olmadığı için de sinirlenir ve ağlar. Hikaye çevreden geçen birinin nasihatı ile biter. "-Ağlama oğlum, böyle vakalar herkesin başından geçer. Fakat sana bir baba nasihatı olsun. Bir daha kadınlarla sokağa çıkma..." (2014, 356)

"Baba Nasihatı" yazılış tarihi ile dikkat çekicidir. Çünkü artık bu dönemde ilk hikayelerinde Cemil Süleyman gibi kadın tipleri çizen Halide Edip artık aynı bakış açısıyla yazmaz. O, 1910'da neşrettiği "Hayat-ı Muhayyel"den itibaren kadının konumunu daha özgür kılarken Cemil Süleyman'ın 1914 yılında dahi "Baba Nasihatı"nda bundan uzak durduğu görülür. Adıvar, Türk kadınının eriştiği noktayla ilgili 1919'da *Büyük Mecmua*'da şunları öne sürmektedir: "Yeni Türk Müslüman

⁶⁸ Cemil Süleyman Alyanakoğlu. 12 Nisan 1914. "Baba Nasihatı." *Tanin*. 1908: 3.

kadının milli hayatta erkek yanında mevki alması, muharebede, tarlada, dükkanda sokakta, hayırperver teşkilatta yeni Türkiye makinesindeki mühim mevkisi şüphesiz Avrupa’da yeni Türkiye için takdirkâr bir his uyandırmıştır” (Adıvar 1919, 226).

Cemil Süleyman’ın tekrar yazmaya başladığı Cumhuriyet Döneminde dili sadeleşmiş olsa bile ilk dönem hikayelerinde ağır farsça tamlamaların onun diline hakim olduğu görülmektedir. Kendisiyle beraber Fecr-i Ati’de ün kazanan sanatçılarla başlangıçta benzer olsa bile dil ve üslup açısından Yakup Kadri ve Refik Halit ona göre daha sade bir dil kullanırlar. Öte yandan bilhassa Yakup Kadri’nin temaları Birinci Dünya Savaşı Döneminde yavaş yavaş değişmeye başlamışken Cemil Süleyman’da bu tür bir gelişmeyi izlemek mümkün olmamaktadır. Kendisi cephelerde savaşıyla yüz yüze yaşadığı halde hikayesinin aynı temalara hapsolmesi oldukça manidardır. Buna bir sebep olarak onun vazifesi dolayısıyla sürekli İstanbul dışında yaşaması gösterilebilir. Mesleği olan doktorluk dolayısıyla Cemil Süleyman’ın 1912’den itibaren sürekli dışarda, imparatorluğun uzak illerinde vazife yaptığı bilinmektedir. Bugünkü Suudi Arabistan’da bulunan Cidde ve Tebuk, Arnavutluk’ta bulunan Yanya gibi iller bu arada zikredilebilir. Nitekim Cemil Süleyman, ancak cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye’ye temelli dönme imkanı bulabilmiştir (Berksoy 2003,22-28).

Dolayısıyla Cemil Süleyman vazife yaptığı bölgelerde sanat ve edebiyat muhitlerinden oldukça uzak yaşar. İstanbul’da Fecr-i Ati etrafında cereyan eden tartışmaları, *Genç Kalemler* dergisinin ürettiği yeni dil çağırının tesirlerini oralardan takip etmesi zordur. Sonuç itibariyle de hikayelerinde, Servet-i Fünun akımının ve 1909’da ortaya çıkan Fecr-i Ati’nin ilke ve prensipleri değişmeden devam eder. Aynı durum onun dili için de geçerlidir denilebilir.

1. 1. c. iii. Refik Halit (1888-1965)

Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile aynı dönemde Fecr-i Ati üyesi olan Refik Halit'in ilk hikayesi "Ayşe'nin Talihi" 1909 yılında yayımlanmıştır.⁶⁹ Dolayısıyla Refik Halit aynen Yakup Kadri gibi, ilk eserlerini Fecr-i Ati içinde veren yeni nesil sanatçılardan biridir. Edebiyat-ı Cedide sanatçıları ve Maupassant'ı okuyarak yetişmiş olan Refik Halit, Anadolu'ya açılan öyküleri ile Türk edebiyatına yeni kapılar aralayan sanatçılar arasında yer alır. Yazar hakkında Osman Nuri Ekiz'in *Refik Halid Karay Hayatı ve Eserleri* (1984), Metin Celal'in *Refik Halid Karay – Yaşamı, Sanatı, Yapıtları* (1997), Şerif Aktaş'ın *Refik Halit Karay* (2004) gibi çalışmalar tafsilatlı bilgiler içerir.

Hikayecinin, 1909 ile 1918 yılları arasında neşredilmiş 14 hikayesi bulunmaktadır. Ancak bu on yıllık süre boyunca hikayeciliğini aralıksız sürdürdüğünü söylemek mümkün değildir. Çünkü onun hikayeciliğinde farklı farklı safhalar olduğu görülmektedir. Başından geçen sürgünlerin, siyasi çalkantıların hikayeciliği üzerinde etkili olduğunu, bunların Anadolu'yu yakından tanımasına imkan sağladığını söylemek mümkündür.

Bu arada İttihat Terakki aleyhtarlığı ile bilinen Ahmet Samim'in 1910 yılında öldürülmesi ardından Fecr-i Ati topluluğunda artan tepkilerin birçok sanatçıyı siyasete ittiği bilinen bir husustur. Yakup Kadri'nin de İttihat ve Terakki'ye tepkili olduğu bu dönemin havasını Refik Halit uzun yıllar sürdürür. Yaptığı muhalefet sebebiyle 1913 yılında Sinop'a sürülür. 1918'e kadar devam eden sürgün hayatının, hikayeleri üzerinde çok etkili olduğunu söylemek mümkündür. Sanatçı gezip gördüğü Anadolu şehirlerini ve oraların insanını realist sahneler halinde başarılı bir biçimde işler.

⁶⁹ Karay. Refik, Halit. 13 Mayıs 1909. "Ayşe'nin Talihi." *Musavver Muhit*. 26/4: 123-125.

Dolayısıyla, Halit Ziya'dan itibaren önem kazanan hikayenin, Refik Halit'le birlikte Anadolu'ya açıldığını söyleyen ilk isimlerden biri olan Halide Edip de bu durumu şöyle ifade eder: ⁷⁰

Refik Halid'in nefyedilmesi dostları ve Türk sanatkarlar için bir esef fakat Türk edebiyatı için bir kazanç oldu. Şehrin fikrî, mariz, oldukça Avrupai ve suni havasından Türk hayatının kalbine düşmüştü. İnsan ve hakikate kitap sahifesinde değil, şimdi artık eliyle gözüyle, kalbiyle temas ediyordu (Adıvar, 1919, 22).

Halide Edip, sürgünlerin Refik Halit'in sanatı üzerindeki olumlu etkisine dikkat çeker. Aynı dönemlerde Yakup Kadri'nin de Manisa, İzmir, Mısır gibi İstanbul dışındaki mekanları “dekor” olarak hikayelerinde kullandığını söylemek gerekir. Yakup Kadri'nin, ilk dönem hikayelerinde mekânın Refik Halit'te olduğu gibi atmosferi canlı bir biçimde kurmasını sağlayacak biçimde kullanıldığını söylemek zordur. Çünkü, Yakup Kadri, çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdiği bu şehirleri hikayelerinde fon olarak kullanır ve bununla yetinir. Yani mekana hikaye atmosferini oluştururken fonksiyonel bir rol biçmediği görülür. Nitekim Hasan Ali Yücel de bu farka işaret eder. “Refik Halid'in çok kere plastik kalışı yerine Yakup Kadri'de daha çok psikolojik olma var.” sözüyle ifade ettiği bu iki hikayeciden Refik Halit'in görsel manzaralar çizen tasvir anlayışına karşılık Yakup Kadri'nin ruhsal manzaraların tasvirine yönelmesidir (2008, 112). Dolayısıyla buradan Refik Halit'in bu dış tasviri öne çıkaran hikayeciliğinin realizme uygun olduğu görülür. Yakup Kadri'nin ise iç tasvire olan eğilimi ve bunun zamanla artması sonraki yıllarda realizme sığmayan sanat anlayışını müjdelere niteliktedir.

⁷⁰ Adıvar. Halide Edip. 13 Mart 1919. “Edebiyatımızın Son Simaları ve Safhaları.” Büyük Mecmua. 2: 22

Mütareke Döneminde kafa karışıklığı yaşayan birçok aydın gibi, Milli Mücadele hareketini İttihat ve Terakki'nin bir oyunu olarak görme yanılığına düşer. Bu yüzden de Refik Halit hayatında daha uzun bir sürgüne maruz kalır. 1922-1938 yılları arasında 150'likler arasına girer ve Suriye'de sürgün hayatı yaşar (Aktaş 2004, 48-50).

1919'da yayımladığı *Memleket Hikayeleri* ilk dönem hikayelerini ve Anadolu sürgünlerinin izlerini içerir.⁷¹ 1940'da yayımladığı *Gurbet Hikayeleri* ise ülke dışında geçirdiği uzun sürgün yıllarına ait gözlemlerinin ürünüdür.⁷² Yakup Kadri ile aynı yıl başlayıp gelişen hikayeleri üzerinden onun yazış tarzını tespit etmek mümkündür.

“Ayşe'nin Talii”nde eski ve viran bir evde anası ile yaşayan kızın başına gelen talihsiz bir olay anlatılır. Temizlik işleri ile uğraşan Ayşe ile anasının yaşadığı yıkık dökük evin manzarası iç bunaltıcı bir tesir oluşturacak şekilde çizilmiştir.

"Abdinin köşkü" denilen bu yıkık, korkunç, yalnız kovukta bekçi gibi oturuyorlardı. Bundan kırk sene önce, kimbilir nasıl bir eğlence fikrine hizmet için yapılmış, fakat o zamandan beri kullanılmayan bu ev, yıkık duvarları, çökmüş çatısı, dökülmüş kafesleri, her taraftan ayrılmış sıvalarıyla eski bir mezar gibi ölümü düşündüren bir hal almıştı (1995, 171).

cümleleriyle Karay boğucu, tiksindirici atmosferi daha hikayenin başında oluşturur. Refik Halit'in bu yıllarda Maupassant okuduğu bilinir ve ondaki karamsar havayı hikayelerinde bolca kullanması genel itibarıyla bu etkiye bağlanır.⁷³ Ancak burada kullandığı mezar ifadesi *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov'un kendi odasını mezara

⁷¹ Karay, Refik Halid. 1919. *Memleket Hikâyeleri*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.

⁷² Karay, Refik Halid. 1940. *Gurbet Hikâyeleri*. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.

⁷³ Şerif Aktaş, *Refik Halit Karay* çalışmasında bu etkiyi ayrıntılı bir şekilde aktarır.

benzetmesi gibi, hikayenin sonundaki ölümü en başta çağrıştıracak önemli bir imge olarak kullanılır. *Suç ve Ceza*'da anlatılan bu mezar manzarasından Refik Halit'in haberdar olup olmadığının tespiti kuşkusuz güçtür. Fakat onu hatırlattığını söylemek de mümkündür. Daha sonra 1918'de *Yeni Mecmua*'da Dostoyevski'nin *Zindan Hatıraları*'nı yayımladığı da göz önüne alınmalıdır. Galatasaray Sultanisi'nde aldığı Fransızca eğitimi ve Fransızca kaynaklardan yararlanma tecrübesi bu noktada açıklayıcı sayılır. Refik Halit'in 1909'da yazdığı bu öyküden önce *Suç ve Ceza*'nın Fransızca çevirisi yayımlanmıştır ve dolayısıyla Refik Halit'in de esere ulaşmış olması muhtemeldir. ⁷⁴

Realist tasvirlerle anlatılan atmosferde bu evde yalnızken kapıyı açan ve yağmurdan ıslanarak eve sığınmak isteyen Ali Bey ile Ayşe arasında kısa sürede cereyan eden talihsiz bir olay yaşanır. Ayşe'yi arzulayan Ali Bey mutfak köşesinden sızan su sebebiyle kovalamaca sırasında düşer ve ölür. Bunun üzerine paniğe kapılan Ayşe dışarda sahibini bekleyen köpeği de öldürür ve ikisini birden ahıra gömer. Bir süre sonra kendisinin yine yalnız olduğunu düşünüp eve dalan başka bir adama ise yaşadığı talihsizlik yüzünden itiraz etmeden teslim olur. Kötü talihinden kurtulamayan Ayşe'nin sonunda teslim olması ile hikaye sürpriz bir şekilde sona erer.

1913'te Sadrazam Şevket Paşa'nın öldürülmesi bahanesiyle Sinop'a sürülen Refik Halit'in hikayeciliği bu tarihten sonra Anadolu'ya açılır (Aktaş 2004, 36). İlk hikayelerindeki temaları işlese bile artık tasvirleri daha canlı ve realisttir. Hikayeciliğinde yeni bir dönem başladığı ve artık Fecr-i Ati etkisinden uzaklaştığı söylenebilir. Nitekim Behçet Necatigil'in bu realizme işaret ettiği yorumlar dikkat çekicidir.

⁷⁴ Fyodor Mihayloviç, Dostoyevski. "Zindan Hatıraları." içinde, Ölüler Evinin Hatıraları. Mütercimi: Karay, Refik Halit. 1918. "Zindan Hatıraları." *Yeni Mecmua*. 2(47): 417-418.

Refik Halit, Türk empresyonizminin mümessili. Anadolu hayatını sanatkârane bir şekilde tasvir şerefi ilk ona aittir. Realist bir anlayışla köylüleri, küçük memurları bütün zaaf ve kusurlarıyla anlatır. Kahramanları, o kadar plastik imkânlarla sahiptirler ki gözümüz önünde âdeta canlı bir haldedirler (Necatigil 1999, 297).

Behçet Necatigil'in bahsettiği bu memur tipinin anlatıldığı hikayelerden birisi 1918'de yayımladığı “Şeftali Bahçeleri”dir.⁷⁵ Refik Halit daha önce “Komşu Namusu”nda da ele aldığı uyşuk memur tiplerini yeni dönem hikayesinde de öne çıkarır.⁷⁶ Şeftali bahçelerinin tembellik hissi yaratacak şekilde betimlenmesi ardından buraya yeni atanmış Agah Bey'in bir yıllık hayatı olay örgüsünün temelini oluşturur. Yüksek görev bilinci ile yöre halkının tembelliğine karşı direnen Agah Bey, zamanla kendini bu uyşukluğa teslim eder. Yaşadığı iç çatışmalar sonucu idealist davranış biçiminden aylak bir karaktere dönüşen Agah Bey, artık rakısız ve kadınsız yaşayamaz.

Refik Halit memur tipi dışında kadına yönelik de özel bir dikkat geliştirir. Halide Edip, onun bu tutumunu şöyle ifade etmektedir:

Sinemalardaki süslü madamlar, muhteşem merdivenler, saçları ayrılmış, fraklı aşıklar, sergüzeştler gördükten sonra, evinde basit ve sakın Türk kocasını beğenmeyen, gözleri tavanda, elleri ayakları garip vaziyetlerle harekette, bütün hayatı bir melodram aktrisi gibi romantik esefler ve ahlar içinde geçen Türk kadını merhametsiz bir neşterle açmış, bir darbeye “tatmin edilmeyen” ruhunu didik didik etmiştir.

⁷⁵ Karay, Refik Halit. 20 Haziran 1918. “Şeftali Bahçeleri.” *Yeni Mecmua*. 49: 457 – 460.

⁷⁶ Karay, Refik Halit. 15 Eylül 1910. “Komşu Namusu.” *Servet-i Fünun*. (39) 1006: 309- 311

Bütün bunlar tabii Refik Halid'i bir "genre" muharriri yapmıştır
(Adıvar 1919, 2: 23-24).⁷⁷

Halide Edip'in söz ettiği kadın dikkati, uzunca bir süredir Türk edebiyatında kadının toplumsal yeri ile alakadar olan sanatçıların ortak temayülünün ürünüdür denilebilir. Ancak Refik Halit'in bu noktada Halide Edip'in bahsettiği kadın tipinden ziyade, Anadolu kadınının kaderi ve tavrını gözlemleyerek yazması önemlidir. "Ayşe'nin Talii"nde kaderine karşı durmaya çalışıp sonunda teslim olan hikaye kişisi bunun örneklerinden birini teşkil eder. Refik Halit'in bu hikayesinde coğrafya bir kader olarak öne çıkar.

Geneli itibariyle Refik Halit'in hikayelerinde ele aldığı yozlaşmış devlet memurları, bastırılmış arzular gibi temaları işlerken çizdiği hikaye kişileri haz peşinde yaşayan, ahlaka aykırı davranabilen, çıkarıcı ve yozlaşmış kişilerdir. Bunlar kenar mahallelerden ve çoğu devlet dairelerinden seçilmiş kişiler olup canlı betimlemelerle bir atmosfer içine yerleştirilirler.

1. 1. c. iii. Yakup Kadri

Yakup Kadri de Şahabettin Süleyman, Cemil Süleyman ve Refik Halit gibi Fecr-i Ati dönemi hikayecilerinden biridir. İkinci Meşrutiyet döneminde hikayeye olan yoğun ilgi Yakup Kadri'yi de etkisi altına alır ve o da zamanla başarılı bir hikayeci olarak dikkatleri üzerine çekmeyi sağlar.

Ne var ki burada Yakup Kadri, diğer hikayecilerde olduğu gibi genişliğine ele alınmayacaktır. Çünkü Yakup Kadri ve hikayeciliği bu çalışmanın asıl konusunu teşkil

⁷⁷ Adıvar. Halide Edip. 13 Mart 1919. "Edebiyatımızın Son Simaları ve Safhaları." Büyük Mecmua. 2: 23-24.

ettiği için, onun ilerde ayrı bir bölüm olarak yazılacağını burada hatırlatmak yeterli olacaktır.

1. 1. d. Çehov Hikayesi ve Memduh Şevket

1. 1. d. i. Memduh Şevket (1883-1952)

Memduh Şevket'in 1908 yılından 1918'e kadar süreli yayınlarda on hikayesi yayımlanır. O, Maupassant tarzı hikayecilikten Çehov tarzına geçiş yapan ve edebiyat tarihlerinde Sait Faik, Tarık Buğra gibi isimlerle "kesit" hikayesinin temsilcisi olarak kabul gören isimlerden biridir. Tahir Alangu *Cumhuriyetten Sonra Hikaye ve Roman 1919-1930* çalışmasında sanatçının ilk kalem tecrübelerinin neredeyse Ömer Seyfettin'le aynı dönemlere tekabül ettiğini fakat bu öykülerini daha sonra yayımladığını bildirir (1968, 127). Ancak o buna rağmen de Memduh Şevket'in sade bir anlatımla ve gözleme dayalı olarak yazdığı hikayelerinde Maupassantvari iç çatışmayı ve dramatik öğeleri kullanmayıp gündelik hayatın basit bir bölümünü hikayeye dönüştürdüğünü söylemektedir (1968, 129). İsmail Çetişli ise, "Memduh Şevket Esendal -İnsan ve Eser-" adlı yüksek lisans tezinde yazarın toplam 335 tane hikayesinin bulunduğunu söyler (1989, 36). Bunun dışında Memduh Şevket'in resme olan ilgisinden de bahseder. Öyle ki sanatçı çizdiği karikatürlerdeki eleştirileri yüzünden takibata dahi uğrar (1989, 41). Resime ilgili olan sanatçının öykülerinin de gözleme dayanması ve "kesit" öyküsüne yönelmesi tutarlı görünmektedir. Öyle ki Maupassant hikayesindeki sıra yerine bir resim gibi kısa zaman dilimlerini işlemeyi tercih eder.

Memduh Şevket üzerine yapılan çalışmalar olarak, İsmail Çetişli'nin 1989'da yazdığı "Memduh Şevket Esendal -İnsan ve Eser-" isimli yüksek lisans tezi, Muzaffer Uyguner'in *Memduh Şevket Esendal Yaşamı Sanatı Yapıtlarından Seçmeler* çalışması

ve Necmettin Turinay'ın *Geleneğin Dünyası Yeniliğin Ufukları* eserindeki “Memduh Şevket Esendal/ Bir Toprak Adamın Hikayesi” yazısı zikredilebilir.⁷⁸

Sanatçının Fransızca, Rusça ve Farsça öğrendiğini ve Rusça'dan çeviriler yaptığını, Farsça raporlar yazdığını bildiren Muzaffer Uyguner, *Memduh Şevket*'le ilgili çalışmasında, 1934'te yazdığı mektuba yer verir. Bu mektupta kendisinde

Çehov'un külliyatı olduğunu söyleyen Esendal Suat Esendal'a Batı Edebiyatına ek olarak Gogol, Turgenyev, Goncarof, Tolstoy, Çehov'u okumasını ısrarla tembihliyor. 1936'da Ahmet Esendal'a “Doktor Çehov'u elimden bırakamaz oldum. Bunun için sana Çehov'tan bir ufak şey tercüme edip göndereceğim (Uyguner 1991, 30-32).

cümlelerinden de çıkarılabileceği gibi yazarın Maupassant tarzının ötesine geçen okumaları bulunmaktadır.

İkinci Meşrutiyet Dönemi içinde yedi tanesi *Çığır*'da, ikisi *Tanin*'de, birisi de Mehmet Fuat Köprülü'nün hikayelerinin yayımlandığı *Halka Doğru*'da neşredildiği görülen Esendal'ın erken dönemlerde yazdığı hikayeleri süreli yayınlarda yayımlamak yerine, bir kısmı sağlığında bir kısmı da vefatı ardından kitaplaştırılmıştır. Mesela 1916'da yazdığı “Gevenli Hacı”, ancak 1958'de *Mendil Altında* adlı kitabında yer alabilir.⁷⁹ Bu hikaye sadece kesit hikayesi olması noktasında değil, dil ve üslup özellikleriyle de çağdaşlarından çok farklıdır. Nitekim bu hikaye, Tahir Alangu'nun yazarın üslubu hakkında “Onun hikayelerinin bir başka özelliği de, olayı bitmiş olarak arkasından değil, olurken vermesidir.” şeklindeki yorumunu destekler niteliktedir

⁷⁸ Turinay, Necmettin. 1996. “Memduh Şevket Esendal/ Bir Toprak Adamın Hikayesi” *Geleneğin Dünyası Yeniliğin Ufukları* içinde, 83-95. Ankara: Akçağ Yayınları.

⁷⁹ Esendal, Memduh Şevket. 1958. *Mendil Altında*. Ankara: Dost Yayınları. 96-103. (Dost Yayınlarının yayınladığı bu kitap daha önce Memduh Şevket tarafından 1946 yılında İkinci Kitap adıyla yayınlanmıştır. Tahir Alangu'nun 1925 yılında *Meslek* gazetesinde yayımlandığını söylediği bu hikayenin orijinaline bu çalışma kapsamında yapılan taramalar sonucu ulaşılamamıştır)

(1968, 129). Gevenli Hacı'yı tanıttığı ilk paragrafta "...iri ağızlı, yetmişlik bir ihtiyar. Görenler elli yaşında sayarlar. Denilebilir ki buraların en çalışkan, en becerikli, en yırtıcı ve zengin adamıdır." (Esendal 2004, 101) yahut hikayede geçen kumandanla ilgili olarak kullandığı "Sertlik, kumandanlıkta adamla olur. Buyurursun gelmez, ararsın bulunmazsa, artık kesinlikle sertlik kalmaz." (Esendal 2004, 103) gibi, Esendal'ın bütün ifadeleri, hikayeyi şimdiki zamana çekmektedir. Ayrıca gözlemci ve realist üslubu ile dikkat çeken yazarın bu cümleleri, Gevenli Hacı'yı ya da kumandanı nasıl bilirsin? sorusuna verilmiş cevaplar gibidir.

Refik Halit'in sürgünlerle gezip tanıdığı Anadolu'yu Memduh Şevket, İttihat ve Terakki müfettişi olarak dolaşır.⁸⁰ Köylüyü, halkı aşağılamadan işleyen Memduh Şevket'in hikayelerinde karamsar bir hava bulunmadığını bildiren Tahir Alangu, sanatçının bu pozitif tavrını savaş dönemlerinde de sürdürdüğünü işaret eder (1968, 130).

Anadolu'yu iyi tanıyan ve başarılı bir gözlemci olan Memduh Şevket'in gündelik yaşamdan sahneler aktardığı çok sayıda hikayesi vardır. 1915'te yazdığı fakat *Veysel Çavuş*'ta yayımladığı "Pazarcılık" hikayesinde de böyle bir sahne söz konusudur. Esendal bu hikayesinde, köylü ile tüccar arasındaki ekin alışverişini işler. "Pazarcılık", köylülerle hileli alışveriş yapan tüccarlardan birinin hikayesi gibi görünse bile, belediyenin uyguladığı standart ölçüye göre hilenin önüne geçilmeye çalışıldığı halde halkın tavrına dair yaptığı anlatımla çift taraflı bir eleştiriye dönüşür. "O zaman bu mazlumlar, bu hesapsız insanlar, ekinle taş toprağı doldurup kantarı kendi taraflarına getirmek hususunda kusur etmemişler!"(1984, 37). Bu çift taraflı dikkati ile taraf tutmaz ve gözlemci tutumunu muhafaza etmiş olur. Yazarın 1915'te

⁸⁰ Uyguner, Muzaffer. 1991. *Memduh Şevket Esendal. Bilgi Yayınevi. 15*

yazdığı “Pazarcılık” öyküsünde olay örgüsü aksiyon üzerinden geliştirilmeye çalışılmamıştır. Sıkı bir vaka ilerleyişi yokken, anlatıcının önce meydana betimleyip ardından Şemsioğlu’nun ticaretine yönelmesi sanki hikayenin düğümünü oluşturan kısım gibi görünse de hikayenin bir düğümü olduğunu söylemek zordur. Ayrıca meydana leşlerden, tozdan ve izdihamdan bahsederken bunları boğucu bir atmosfer kurmak amaçlı kullanmaz, tasvirlerle derinleştirmez. Bu betimlemeler sadece meydana hengameyi vermekle sınırlı kalır. Olup biteni gözlemci bakış açısı ile bir kamera dikkati ile aktarmakla yetinir. Memduh Şevket’in bu gözlemci tutumu çok ileri bir dönemde, Oğuz Atay’ın “Beyaz Mantolu Adam”ındaki gözlem tekniğine doğru atılan bir adım niteliğinde değerlendirilebilir. Çağdaşları arasında bu denli sade ve gözleme dayalı yazan herhangi bir hikayecinin bulunduğunu söylemek zordur. Gerilim yaratarak öyküsünü bir yere vardırma çabası olmayan yazar bir ders vermek, tez savunmak amacı gütmeyeceği için ve hikayesini sadece meydana ticaret sahnelerine yoğunlaştırması ile Maupassant tarzının klasik giriş gelişme sonuç tekniğinden uzaktır.

1916’da yazdığı ve *Veysel Çavuş*’a dahil ettiği “Bir Genç Efendinin Defterinden” adlı hikayesinde, kocası askerde olan Güzide ile arasında bir ilişki olan fakat bu durumu yasak aşka dönüştürmeyen bir genç adam anlatılır. Kahramanın diliyle, herkesin askere gittiği kendisine bir şekilde annesinin engel olduğu aktarılır. Fakat Memduh Şevket bunun üzerinden herhangi bir yorum geliştirmez. Hikayenin sonunda ise Güzide ile anlatıcının elleri temas etmişken olayı kesip, kahramanına “alemin ahvalinden şikayet etmek, dedikodu etmek, böyle felaket günleri geçiren memleketlerde zuhur eden fesad-ı ahlaktan şöyle afaki dem vurmak, sonra fırsat olursa yeniden, tutuşan kalpleri söndürmek . . . Ne kadar tatlıdır! . . .” (1984 ,44) sözlerini söyleyerek, herhangi bir sonuca ulaşmayı amaçlamadığını gösterir. Bu nedenle hikaye,

yazarın bir teze yönelik ve sıkı bir olay örgüsü ile hikayelerini kurmayıp kısa kısa sahneler yazmasına örnek teşkil eder. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Edebiyat Üzerine Makaleler* çalışmasında aynı noktaya parmak bastığı görülür. “Memduh Şevket Esendal'ın Gorki, Çehov ve Maupassant'a çok yakın hikayelerine bir çeşit enstantane demek, hiç de hatalı olmaz. O, Çehov'un "Güzel hikaye yazmak için, yazdıklarınızın başını ve sonunu atınız" nasihatını aynıyle tutmuşa benzer” (1977, 123).

Anadolu'yu iyi tanıyan ve hikayelerinde başarıyla yansıtan Memduh Şevket gibi aynı coğrafyayı işleyen diğer sanatçılar Yakup Kadri ile Refik Halit'tir. Ancak Yakup Kadri ve Refik Halit hikayesinin temeli Maupassant tarzına dayanırken, Ahmet Hamdi'nin de işaret ettiği gibi Memduh Şevket Çehov tarzına daha yakındır. Ancak Alangu, Memduh Şevket'in sanata yüklediği işlev noktasında, Çehov etkisinden uzaklaştığını bildirir:

O her haliyle sanatta, uzlaştırıcı, ailede ve millette sürüp gelen müsbet ve üstün değerleri ortaya çıkarıp yayıcı bir fonksiyon görmektedir. İstanbul'un bir kenar semtindeki bir küçük Hafız Nuri Efendi'yi bize tanıtmalarının anlamı budur. M.Ş. Esendal, çöken bir imparatorluğun en kara günlerinde yazdığı hikayelerinde bile bu görüşünden ayrılmamıştır. Hikaye tekniğinin kuvvetle etkisi altında kaldığı Çehov'tan, bu yönü ile de iyice ayrılır (1968,130).

Memduh Şevket 1908-1922 yılları arasında edebi camiada imzası gözükken fakat henüz gerçek şöhretine ermemiş birisidir.

BÖLÜM II

YAKUP KADRI VE HİKAYECİLİĞİ

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İkinci Meşrutiyet Döneminde edebiyat hayatına girmeye başlayan genç nesil yazarlarından biridir. Onun hikayelerini en çok *İkdam* gazetesi, *Servet-i Fünun* dergisi ve *Dergah* mecmuasında yayımladığı görülür. Bunlardan 44 hikayesi *İkdam*'da, 8 tanesi *Servet-i Fünun*'da ve dört tanesi de *Dergah* mecmuasında neşredilmiştir. Bunların dışında *Yeni Mecmua* ve *Rübab* gibi dergilerde de hikayeleri çıkan Karaosmanoğlu, 1909-1922 yılları arasında hikaye türünün üretken sanatçılarından. Hikayeleri ilk kez 1914'te *Bir Serencâm*, 1922'de *Rahmet* ve 1947'de *Milli Savaş Hikayeleri* olmak üzere üç ayrı kitap haline getirilir.⁸¹ Yakup Kadri, sanat hayatının ilk yıllarında, hikaye türünde eserler verse bile bilhassa romanları ile ün kazanır.

Karaosmanoğlu, 85 yıllık ömründe Meşrutiyet, Mütareke, Milli Mücadele ve Cumhuriyet Dönemlerine tanık olur. Mensubu olduğu toplumun tüm ızdıraplarına ve Türk tarihinin en ciddi kırılma anlarına şahit olan sanatçının edebiyat ve sanat anlayışı dönem dönem evrilmelere uğrar. Sanatla olduğu kadar siyasetle de ilgilenen yazar, Türk edebiyatının en üretken kalemlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Yazdıkları edebi değeri dışında tarihi vesika, sosyolojik ve siyasi veri olarak da önemlidir. Bu noktada, edebiyatın diğer bilim dallarıyla ilişkisinde bir tür köprü vazifesi gören isimlerden sayılır.

⁸¹Karaosmanoğlu. Yakup Kadri. 1914. *Bir Serencam*. İstanbul: Hilal Matbaası.

Karaosmanoğlu. Yakup Kadri. 1923. *Rahmet*. İstanbul: Dergah Mecmuası. Yakup Kadri'nin *Rahmet* eserinin ikinci baskısına ulaşılabilmektedir.

Karaosmanoğlu. Yakup Kadri. 1947. *Milli Savaş Hikayeleri*. İstanbul: Varlık Yayınları

Yazarın hayatı üzerine yapılan çeşitli çalışmalarda, sanat anlayışı ferdiyetçi ve toplumcu olarak iki döneme ayrılır. Fecr-i Ati mensubu olduğu ve yazı hayatına girdiği ilk dönem için ferdiyetçi olduğunu söylemek mümkündür. Ancak Karaosmanoğlu'nun çok okuyan, çok düşünen kişiliğiyle kendini sabit fikirlere ve sanat anlayışlarına hapsetmediği görülmektedir. Değişimden korkmayan ve bunu anılarında rahatça dile getiren sanatçının 1909-1922 yılları arasında yaşadığı değişim dalgalarının izini eserleri üzerinden sürmek mümkündür. Bu sebeple ilgili çalışmada onun hikayeleri incelenirken mizacı, içinde bulunduğu dönem şartları, kendine mahsus okumaları değerlendirilmeye çalışıldı. Bu sayede de, çok yönlü bir değerlendirmenin mümkün olabileceği düşünülmektedir.

Yakup Kadri, matbuat hayatına adımını attığı ilk dönemde tiyatro, mensur şiir ve hikaye yazar. Kaleminin olgunlaştığı yıllarda ise daha çok roman, hatıra ve monografi gibi türlere yönelir. Onun bu çalışmanın konusu olan hikayeciliğinin 1922'de sona erdiği bilinen bir husustur.. Tarih olarak İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu arasındaki dönemde hikayeyi tercih etmesinin çeşitli sebepleri bulunabilir. Fakat bu meselenin izahından önce, şu hususun altının çizilmesi gerekir.

Aynı dönemde hikayeye tür olarak asıl kimliğini kazandıran isim, İkinci Meşrutiyet Dönemi sanatçılarından Ömer Seyfettin'dir demek yanlış olmaz. Meşrutiyet Dönemi içerisinde, önceki dönemlere göre süreli yayın sayısındaki ve hikaye türündeki artış, devre hakim olan özgürlük ortamı ile açıklanabilir. Hikayeci olarak tanınan niceliksel ve niteliksel anlamda verimli bir yazar olan Ömer Seyfettin'in, dönem boyunca hikayeye olan ilgiyi artırdığı düşünülebilir Bu duruma Nesime Ceylan da, *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Hikayesi(1908-1918)* adlı çalışmasında özellikle dikkat çekmektedir:

Hikâyenin, roman kadar önemli bir tür olduğu Meşrûtiyet yıllarında anlaşılması, tahkiyenin iki önemli kanadı olan roman ve hikâye bu devirde mutlak bir şekilde birbirinden ayrılmıştır. Salt “hikâyecî” sıfatının da devrin hikâyesine damgasını vuran Ömer Seyfeddin’le birlikte başlamış olduğu düşünülebilir (2009, 54).

Öte yandan tür olarak hacimce romandan daha kısa olan hikayenin Meşrutiyet Döneminde sayıca çoğalan mecmua ve gazetelerde neşredilmeye müsait olduğu da ortadadır. Bu noktada hemen her süreli yayında kendine yer bulan hikaye, romana göre daha kısa sürede okunabilmesi, hacimce küçük oluşu ile işlevsel bir tür olarak görülmüş ve tercih edilmiş olabilir.

Tiyatronun, Tanzimat Döneminde tür olarak önem kazandığı örneğinden yola çıkarak, toplumsal ihtiyaçların ve sanatçıların halkla temasına imkan veren devir koşullarının da hikaye açısından göz önünde bulundurulması gereklidir. Meşrutiyetin getirdiği özgürlük ortamının yanı sıra, bilhassa Balkanlar’daki huzursuzluk ve ayak sesleri duyulmaya başlayan savaşın da, süreli yayınlarda öykünün ön plana çıkmasında etkili olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü, gittikçe artan toplumsal ve siyasal gerilimler, ardından patlak veren savaşlar, sanatçıların halka roman gibi bir türle ulaşmasını neredeyse imkânsız kılmış gibi gözükmektedir. Dünyanın hemen her yerinde sanatçıların, tarihi kırılma anlarında topluma ulaşmak gibi bir misyon taşıdıkları bilinen bir husustur. Yaşadığı topraklarda, tarih boyunca görülmemiş en büyük yıkımlardan biri olan Cihan Harbi’yle burun buruna gelen sanatçılar, ister halka ulaşmaya çalışsın ister bireysel temaları tercih etsin, çoğu için öykü böyle bir atmosferde, yangın esnasında çekilen acil durum kolundan farklı olmayacaktır. Bu noktada, Servet-i Fünuncuların durağan öyküleri ortada iken, yeni dönemde romanın gölgesinde kalmış öykünün özgürlük heyecanı, savaş gibi ciddi aksiyonlara gebe bir

atmosferde öne çıkmış olması tabii karşılanmalıdır. Bilhassa dönemin ruhuna uygun biçimde, harekete dayalı bir öykü tarzı ortaya koyan Ömer Seyfettin ile ön plana çıkan bu edebi türün, süreli yayınlarda kendine ciddi bir yer bulması olağan karşılanabilir.

İkinci Meşrutiyet atmosferinde, Servet-i Fünun geleneğinden gelen sanatçıların yanı sıra, Karaosmanoğlu'nun da mensubu olduğu Fecr-i Aticilerin, Ömer Seyfettin ve arkadaşlarının temsil ettiği Yeni Lisancılar ve bazı bağımsız sanatçıların hikayeye yoğun ilgi gösterdikleri bilinmektedir. Aynı dönemde hikayeye başlayan Yakup Kadri'nin hikayecilik anlayışı, on iki yıl boyunca aynı çizgide devam etmez. Bu değişimin altında yatan sebepleri tespit edebilmek ve bunların izini sürebilmek için, onun edebi zevkinin teşekkül ettiği çocukluk dönemini, Fecr-i Ati yıllarını ve milli bir şuura doğru ilerlediği dönemi ayrı ayrı ele almak gerekir.

2. 1. Yakup Kadri'de Hikayecilik Öncesi Dönem

Yakup Kadri, köklü bir aile olan Karaosmanoğlu sülalesinin ekonomik olarak sıkıntılarla karşı karşıya kaldığı bir dönemde dünyaya gelir. 1889' da Kahire' de doğan, Manisa'da onyedinci yüzyıldan beri güçlü bir aile olan Karaosmanoğulları'nın bu yeni üyesi, altı yaşına kadar Mısırlı prenseslerin kucağından inmeyen bir çocuktur. Ancak bu varlıklı aile için durum iyiye gitmez, buna savurgan ve eğlenceye düşkün babasının masrafları da eklenince altı yaşındaki Yakup Kadri, Mısır'daki mutantan yaşayıştan kopar ve kendini türlü zorluklar içinde bulur. Öte yandan ailenin Mısır'dan ayrılışını, siyasi olarak dünyanın her yerinde etkili olan milliyetçilik akımının Mısır'da da etkili olması ile açıklamak ve Arabi Vakası'nın ortaya çıkardığı sorunlarla ilişkilendirmek mümkün görünmektedir (Yücel 2008, 19-20). Bu sonucun, Yakup Kadri'nin bireysel yaşantısında halka ve çevresine bakışına kadar etkili olduğunu söylemek yanlış olmaz. Büyük tartışmalar yaratan *Yaban* romanı başta olmak üzere,

hikayeleri de dahil birçok eserinde aydın kesimlere uyarı yahut eleştiri mahiyetinde halkın eksikliklerini, zihniyet problemlerini, ileri bir medeniyete gidiş noktasında negatif unsurları işlemekten geri durmaz. Çünkü Karaosmanoğlu, küçük yaşta koptuğu burjuvaziden avam hayatına geçerken zorlanmış, babasının kullandığı yerel ağıza mahsus kelimelerden okul yemekhanesindeki ağır kokulara, her türlü pisliğe kadar pek çok şeyden tiksilmeye başlamıştır (Karaosmanoğlu 1980, 16-21). Eserlerinde bireysel de olsa, toplumsal da olsa kullandığı olumsuz betimlemelerin ilhamını buralarda aramak mümkündür. Bu yabancılık hali, onun insani yönünün eserlerine yansımaları noktasında, bilhassa da tasvirlerini etkilemiş ve daha gerçekçi daha çarpıcı hale getirmiştir denilebilir.

Yakup Kadri'nin çocukluğunu kaleme aldığı *Anamın Kitabı*'nda, kendi geçmişini anlatırken bile göz önünde bulundurduğu birey-psikoloji ilişkisi sanatçı hakkındaki genel kanaatı açıklık getirebilecek niteliktedir.⁸² Fecr-i Ati'nin bir mensubu olduğu gençlik dönemi için ferdiyetçi, Mütareke ve Milli Mücadele Döneminde yazdığı eserleri için ise toplumcu bir tutum içinde olduğu iddia edilen yazar için, böylesine keskin bir ayrımı kabul etmek yerine, Yakup Kadri'de mevcut olan karamsarlık, negatif eleştiri eğilimleri, huzursuzluk ve iç çatışma gibi hallerin köklerine doğru uzanmak daha gerçekçi bir yaklaşım olur. Eserlerindeki karamsar tavrı, *Anamın Kitabı*'nda çocukluğunu anlatırken kullandığı ilk başlığa kadar uzatmak mümkündür. Nitekim o başlık şu şekildedir: "Babamla Aram Hoş Değildi". Yazar bu başlığın altında babasının hal ve tavrındaki savrukluktan, müsriflikten ne denli rahatsız olduğunu aktarır. Çevresi tarafından sevilen ve babacan addedilen babasının çoğu hareketleri, Yakup Kadri gibi düzenli, kurallı bir mizaçla uyuşmamaktadır (1980, 17-19). O kadar ki babası vefat ettiğinde bile komşuda uyumak zorunda kaldığı ve

⁸² Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1980. *Anamın Kitabı*. İstanbul: Birikim Yayınları.s.16-21

annesini göremediği için aşırı derecede sinirlenen bir Yakup Kadri söz konusudur. Otobiyografik bir eser olan *Anamın Kitabı*'nin adından da belli olduğu gibi sanatçının annesi, Yakup Kadri üzerinde çok etkilidir. Edebi zevkinde ilk kaynağının annesi olduğunu söyleyen sanatçı, onun kendisine okuduğu *Ekmekçi Kadın* ve bilhassa da *Monte Kristo Kontu*'ndan çok etkilendiğini bildirmektedir (1980, 132).

Yakup Kadri'nin edebi zevkini oluşturan tek etken annesi değildir. Edebiyat zevkiyle alakalı olarak sanatçının annesinden dinlediği çocukluk dönemi eserleri dışında, Karaosmanoğlu'nun babasından miras kalan kitaplara dair yazdığı şu satırlar da önem arz eder:

Namık Kemal'in, Ziya Paşa'nın, Muallim Naci'nin eserlerinden tutun da deste deste "Mecmua-i Ebuuzziya"lara, cilt cilt "Kırk Anbar"lara ve Fransızcadan çevirme nice cinai ve hissi romanlara kadar o devrin en edebi seçkin yayınlarını, okuma yazma çağına erdiğim vakit ben hep babamdan bize miras kalan şu kütüphane döküntüleri içinden çıkarmıştım (1980, 59).

Sanatçının bu ifadesine dayanarak yeni Türk edebiyatının ilk isimlerini erken bir devirde okuduğu ve *Mecmua-i Ebuuzziya* gibi halkın eğitimiyle ilgilinen ve Batı bilimini Türkiye'ye taşıma gibi amaçları bulunan bir dergiyi bu devirde tanıdığı öğrenilir. Bu sebeple de dünya edebiyatından türlü bilimsel, edebi, felsefi eseri ve en son gelişmeleri bu tür kaynaklardan edinmiştir denilebilir. Öte yandan *Nur Baba* ve *Erenlerin Bağından* gibi eserlerinde canlandırdığı bazı portreleri de çocukluğunda, Manisa'da tasavvuf düşüncesini edindiği tekke çevrelerine dayandırdığı, ilgili eserlerine bağlı olarak rahatlıkla çıkarılabilmektedir.

Niyazi Akı ve Hasan Ali, Yücel Yakup Kadri çalışmalarında, sanatçıyı etkileyen daha başka eserler ve sanatçılardan da söz ederler. Niyazi Akı, Yakup

Kadri'nin sanat anlayışı üzerindeki Maupassant etkisinin yanı sıra, Maurice Barrés ve Ibsen gibi isimlere de dikkati çeker (Akı 2017, 39-43). Hasan Ali de hikayesi üzerinden İbsen benzerliğine işaret eder ve yine o da Akı gibi Barrés'in egotisme görüşlerinden yola çıkan bir Yakup Kadri olduğunu öne sürer (Yücel 2008, 108-132). Ayrıca, *Eylül* sanatçıyı en çok etkileyen eserlerdendir. Nitekim, kendisinin de psikolojiye, ruh tahlillerine ilgisi olduğunu, özellikle ilk hikayelerinde net bir biçimde görmek mümkündür. Karakter çizimlerinde ruh tahlillerini önemseyen ve iç çatışmaların yazımına büyük önem veren sanatçının psikolojiye olan ilgisini kendi yazdıklarından açıklamak isabetli olabilir.

Biz ızdırap çekmeğe o yaşta başlıyoruz. Çoğumuzun kalbindeki bereler o çağla açılmış yaraların izidir. Bu bakımdan denilebilir ki, insanın alinyazısı çocukluğunda yazılmıştır ve hangi yaşa girerse girsin, şuurunun altına inmeyince kendi kendini nasıl tanıyabilir? Bizim köklerimiz orada değil midir? Kaldı ki, "psikanaliz" sondaları, o söz söylendiği zamanlarda yalnız Kâhinlerin elinde idi (1980, 16).

Anamın Kitabı'nın girişindeki sözlerinden anlaşılacağı üzere, Yakup Kadri psikolojiye kavramları ve içeriği açısından hakimdir. Öyle ki gelişen bu bilim dalında psikanalizin bilinçaltına dönük uğraşını sondaya benzetmektedir. Dolayısıyla aynı Freudyen tavırla otobiyografisini anlatmaya çalışmaktadır. Aynı şekilde Yakup Kadri'nin, *Ahmet Haşim* biyografisinde kullandığı ifadeler de dikkat çekicidir.

Bilmiyorum, psikologiyacının sondası instenkt denilen ruh mıntıkasına kadar varmış mıdır? Eğer varmamışsa, Ahmet Haşim'i bize hiç kimse, hiçbir ölçüyle taayine kadir değildir. Zira, Haşim, tepeden tırnağa bir

instenkt'ti ve zekası ve muhayyelesi ve bütün insanlık melekeleri hep bunun hizmetinde, bunun emrinde idi (2000, 12)

Ahmet Haşim üzerine simbolist mi parnasyen mi gibi tartışmalar yapıldığını ancak Haşim'in şair tabiatının yaratılıştan gelen bir durum olduğunu ve eserlerini içgüdüüne tabi olarak yazdığını, herhangi bir akımın peşi sıra gitmeye niyetli olmadığını ifade etmesi her bakımdan önemlidir. Bu durumda da Yakup Kadri'nin Ahmet Haşim'in sanatını izah ederken, onu sadece sanatçının bireysel psikolojisine indirgediği açıkça ortaya çıkmış olur. Bu ilgi gençlik yıllarından beri mevcuttur ve bu yüzden de Mehmed Rauf'un *Eylül*'ü onun en sevdiği eser olmuştur. *Edebiyat Tarihimizden* adlı çalışmaya göre *Eylül*'ü tek analizci ve Avrupalı roman olarak değerlendiren Karaosmanoğlu, onu Halit Ziya'nın eserlerinin bile önüne koymakta ve Necip karakterinin, on beş on altı yaşlarında kendisinin yegane kahramanı olduğunu söylemektedir (2008, 29).

Ayrıca, Niyazi Akı'nın *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Eser-Fikir-Üslup*'ta aktardığına göre, sanatçının edebiyat camiasından tanıştığı ilk isimler İzmir İdadisine gittiği sırada toplantılarına katıldığı Ömer Seyfettin, Şahabettin Süleyman ve Baha Tevfik'tir. Ancak Akı, bu isimlerden ziyade Yakup Kadri'yi Fransızca öğrenmeye teşvik eden Akhisarlı Abdullah Rahmi Bey üzerinde durur. Yakup Kadri'nin Alphonse Daudet, Emile Zola, Gouncourt Kardeşler, Maupassant ve Ibsen okuduğunu bildirir (2017, 17-19).

Öte yandan Akı, Yakup Kadri'nin oldukça karamsar bir ruh hali içinde olduğu dönemle bu okumaların dönemsel kesişmiş olabileceğini ileri sürer. Sanatçının *Cezmi*'yi okuduğu sırada, hürriyetin hakim olduğu bir ülke hayaline kapılıp, Mısır'a döndüğünü ifade eden Akı'nın bu tespiti yerindedir (2017, 19). Yakup Kadri, Hasan

Ali Yücel'in hikayeleri ile alakalı sorduğu bir soruya karşılık, “Yalnız Kalmak Korkusu” adlı hikayesinde anlattığı yalnızlıktan korkma durumunun kendi başına geldiğini ifade eder ve “Mısır’da on dört on beş yaşında bir nevresteni krizi geçirmiştım. Bende yalnız kaldığım zamanlar dualite, ikilik olurdu” (Yücel 2008, 109) şeklinde, meseleyi ruhsal durumuna bağlı olarak açıklar. Küçük yaşta sinir zaafiyeti geçirecek derecede duyarlı bir mizaca sahip olan Karaosmanoğlu’nun üzerindeki bu etkinin Servet-i Fünun yazarlarında da derin bir biçimde görüldüğünü *Edebiyat ve Gençlik Hatıraları*’nda, Mehmet Rauf’la ilk karşılaştığı zaman üzerinden dahi anlamak mümkündür. Meşrutiyet öncesi sanatçıların bireysel temalara yönelişleri noktasında, bu eğilimin Osmanlı Devleti’nin mevcut baskıcı politikasıyla bağlantılı olduğu yolundaki izahlar genel kabul gören bir husustur. Nitekim Karaosmanoğlu da bu baskı ve korkunun tanığı olur. Edebiyat-ı Cedide sanatçılarından Mehmet Rauf’un hayranı olan Karaosmanoğlu, onunla tanıştıklarında, Şahabettin Süleyman ve kendisinin hafife olabileceklerinden şüphelendiğini tahmin etmektedir (1969, 19).

Bu anksiyete, nevroz, panik atak gibi pek çok rahatsızlığa sebep olabilecek ortamdaki Karaosmanoğlu çok erken yaşlarda etkilenir. Mehmet Rauf’un kendisiyle konuşmaya çalışan bu iki genç çocuktan hafife midir diye şüphelenebildiği, Tevfik Fikret’in “Yeşil Yurt”u, Hüseyin Cahit’in “Hayat-ı Muhayyel”i gibi dönem aydının bir tür ütopya arayışına girdiği buhranlı bir atmosfer görülmektedir.

İkinci Meşrutiyet’e kadar Karaosmanoğlu’nun böyle karamsar bir atmosferde yaşadığını göz önünde bulundurmak ilk dönem eserlerini de böyle bir psikoloji ile ilişkilendirerek açıklamak isabetli olabilir. İkinci Meşrutiyetle birlikte gelen özgürlük ortamında sanatçının, üyesi olduğu Fecr-i Ati’nin yazarlarıyla birlikte hareket ettiği ve bu doğrultuda bir sanat/hikaye geliştirdiği bilinmektedir. Öte yandan yaklaşmakta olan savaşın ayak seslerini Balkanlar’da daha erken duyan Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve

başlangıçta Fecr-i Ati içinde bulunup ismini daha sonra *Genç Kalemler*'le duyuran Ali Canip Yöntem ise Fecr-i Ati'den çok farklı bir yolda ilerlerler. Nitekim bu grup, imparatorluk toplumundan milletleşmeye geçiş sürecini ilk idrak edenler olurlar. O yüzden ki onların dil ve hikaye anlayışları, daha erken bir farklılaşmaya maruz kalır.

Ciddi kalem kavgaları ile topluluğu ateşli bir şekilde savunan Yakup Kadri'nin, bu dönemde isminin süreli yayınlarda sık sık görüldüğü bilinmektedir. Fecr-i Ati edebiyat tarihlerinde fazla etkili olmayan bir toplulukmuş gibi gözükse bile, bu akımın Yakup Kadri üzerinde etkili olduğu açıktır. Bu sebeple hikayecilik anlayışının da sanat ve edebiyat görüşlerinin de ilk çıkış noktası Fecr-i Ati'dir denilebilir.

2. 2. Fecr-i Ati Döneminde Yakup Kadri

Fransa'da 1880'lerden itibaren hikaye türünde başarılı eserler vererek türün gelişimine önemli katkılarda bulunan Maupassant, Türkiyeli sanatçılar tarafından dikkatle takip edilmekte idi. Hikayede vaka anlatımını yenileyen Maupassant'ın tekniğinin dönem yazarlarının çoğu üzerinde etkili olduğu görülmektedir. Yakup Kadri'nin de küçük yaştan itibaren hem Edebiyat-ı Cedidecilerin yazdığı öykülerle hem de Fransızcası vasıtasıyla türün Batı'daki örnekleriyle ilgilendiği bilinir. Nitekim Maupassant, onun dikkatle izlediği isimlerden biri olmaktadır.

Maupassant'ın babası ile olan soğuk ilişkisi, annesine olan düşkünlüğü, geçmeyen baş ağrıları ve savaş sahnelerine şahit olmuş karamsar ruhu, Yakup Kadri'ninki ile bire bir benzemektedir. Her iki sanatçının insana bakışı ve öne çıkardığı temalar, Karaosmanoğlu'nun bilhassa birey psikolojisini merkeze alan hikayeler yazdığı dönemde paralellik arz etmektedir. İki sanatçıda da hayata karamsar bakış, varoluşun manasızlığı, ruh darlığı, ölüm ve yalnızlık gibi temalar dikkat çeker. Bu ortak eğilim onların hikayelerinin olay örgüsünü, hikaye kişilerinin çizimini,

yarattıkları atmosferi ve betimlemelerini şekillendirir demek mümkündür. Genel itibariyle hayatın karanlık tarafını gören bu iki sanatçı, işledikleri olumsuzluklar üzerinden temaları ne olursa olsun insan gerçeğini öne çıkarırlar. İkisinin de hikaye kişileri korkan, deliren, bunalıma düşen, hayatın yükünü kaldırmakta zorlanabilen yanlarıyla dikkat çeker.

Gerçekçi ve insani boyutları bütün çıplaklığıyla gözler önüne sererek hikaye kişilerini yazma tarzı, Karaosmanoğlu hikayesinin önemli bir özelliğidir. Kendisi hakkında yapılan çalışmalarda onun hikayeciliği, bireysel ve toplumsal temalara yoğunlaşması göz önünde bulundurularak iki ayrı dönem olarak ele alınmaktadır. Fakat sanatçının toplumcu olarak tanımlandığı dönemlerde karakterler gene de insan gerçeğinden kopmayıp yaşadıkları travmatik durumlarla iç içe anlatılırlar. Bu bakımdan, sanatçının hikaye kişileri bu noktada diğer dönem yazarlarından ayrılmasını sağlar niteliktedir.

Fecr-i Ati Döneminde yazdığı “Mehdi Efendi’nin Keşfi”, “İki Meçhul Şahıs”, “Nebbaş”, “Döşeli Oda” gibi öykülerinde görülen psikolojik sapma ve travmalar, toplumcu olarak nitelendirildiği dönemin hikayelerinde de mevcuttur. 1911’de neşredilen “Nebbaş”taki kefen soyguncusu Deli Mehmet’in ölümlere olan hastalıklı tutkusu ile 1920’de yazdığı “Güvercin Avı”ndaki Hüseyin Bey’in kuş takıntısı farklı atmosferlerde kurulmuş öyküler olmasına rağmen aynı düzlemde birleşirler. Yahut 1913’te yayımlanan “Mehdi Efendi’nin Keşfi”ndeki cinayetin sağladığı o keşif ve haz duygusu ile düşmanını öldürerek büyük bir değişim geçirdiğini iddia eden 1916 tarihli “Küçük Zabit”teki askerin öldürme duygusu birbiri ile örtüşmektedir. “Yalnız Kalmak Korkusu” (1913) adlı hikayesindeki yalnızlık hissini derinliği, esaretten dönen ve İstanbul’u hatırladığı gibi bulamayan “Hasretten Hasrete” (1921) hikayesindeki yabancılaşma ve yalnızlıktan farklı değildir. Bu örnekleri daha da çoğaltmak mümkündür.

Dolayısıyla, Yakup Kadri'nin insana ve hayata bakışı büyük oranda aynı kalmakta ve sanatçı farklı temaları işlese bile hikayeleri özellikle kişi yazımı noktasında ortak özellikler taşımaktadır. Bu sebeple de Yakup Kadri hikayeciliğini incelerken tematik değişim, işlevsel bir ayrım ortaya koymakta yetersiz kalabilmektedir. Ancak bireysel ve toplumsal temalar üzerinden hikayelerini ikiye ayırarak incelemek, kendi içinde bir bütünlük sağlamak açısından gene de gerekli görülebilir.

Öte yandan Yakup Kadri'nin gerçeği olduğu gibi göstermek ve bu gerçeklerden okuyucuyu iğrendirmek gibi bir maksatla yazmadığını belirtmek gereklidir. Dolayısıyla, sanatçının hikayesi bu noktada realist, natüralist izler taşısa bile, onu büsbütün bu akımlara bağımlı kılmak istemediği ortadadır. Nitekim, "Utaç" hikayesinde, hikaye kişinin uğradığı tecavüzün yazar tarafından detaylandırılmak istenmemesi bu hususta dikkat çekicidir.⁸³ Eğer Yakup Kadri, gerçeği tüm tiksindirici yanlarıyla gözler önüne serme çabası içinde olsaydı, bu trajik durumu en ince ayrıntılarıyla tasvir etme yolunu izleyebilirdi. "Bir Aşk ve İhtiras Facia"sında da Necibe'nin çürümüş cesediyle ilgili natüralist bir anlatıya çok müsait olmasına rağmen uzun tasvirler yapmaması yine bu anlayışının göstergesi niteliğindedir.⁸⁴

Hikayeci, bu husustaki düşüncelerini daha ileri bir tarihte, 21 Kasım 1920'de "Hakikatperetlikte İfrat" makalesinde ele alır.⁸⁵ Edebiyat-ı Cedide sanatçılarının Zola, Daudet, Gouncort Kardeşler'den ileri derecede etkilenecek Türk edebiyatına zarar verdikelerini ve Ahmet Mithat'ı bu nedenle çok eleştirdiklerini söyleyen Karaosmanoğlu, realizmin Fransa'da artık modasını ve önemini yitirdiğini ileri sürmektedir. Fakat Edebiyat-ı Cedide'den genetik bir miras gibi sürdürüle gelen bu

⁸³ Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 3 Şubat 1921. "Utaç." *İkdam*. nr. 8583.

⁸⁴ Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 16 Haziran 1922. "Bir Aşk ve İhtiras Faciası" *İkdam*. nr. 9069

⁸⁵ Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. "Hakikatperetlikte İfrat." *İkdam*. 21 Kasım 1920. nr.8515: 67.

realist, natüralist denemelerin Maupassant'la ilgisi olmadığını söyleyen sanatçının, bu duruma şöyle bir açıklık getirmeye çalıştığı görülür:

Hayatı olduğu gibi görmek, hayatı olduğu gibi göstermek” düsturu gittikçe daha ziyade revaçtadır. “Filan adam bir hikaye yazmış, pek fena bir hikaye... Zira, tasvir ettiği hayat ve tipler hakikate hiç uymuyor.” Şu biçare roman hakikate uymayan bu hayatı nasıl anlatmış, iyi, doğru bir lisan ile veya sade, tatlı bir üslup ile mi? Değil mi? Burasını arayan soran yoktu; halbuki Maupassant ben hakikati, yalnız hakikati söylüyorum, demedi, “hikaye ediyorum” dedi (Karaosmanoğlu 1920, 67).

Yakup Kadri, hikayesini yazarken realist unsurları kullanmada aşırıya kaçmayıp kendine mahsus yeni bir yol izlemeye çalışır. İddiasını pratikte uygulamakla beraber ürettiği hikaye kişilerinin psikolojik travmaları nedeniyle “hayata uymayan” bir tarafı da mevcut değildir. Bu noktada mantıkçı mizacının da etkisiyle kişilerini, realist çizgiden aşırı derecede koparmadığına işaret etmek gereklidir. Fakat hikayesini aşırı tasvir yükü altında boğmak istemediğini de söylemek gerekir.

Onun sanat görüşleri ile örtüşmesi bakımından, Fecr-i Ati'nin “sanat şahsi ve muhteremdir” sloganı Meşrutiyet'in ilanının ardından ortaya çıktığında, topluluğun niçin böyle bir ilkeye bağlı kaldığını ve Yakup Kadri'nin bu topluluğa neden dahil olduğunu kavramak da önemlidir.

Karaosmanoğlu'nun neşredilen ilk yazıları “Nirvana” ve “Veda” ismini taşıyan tiyatrolardır.⁸⁶ Bu eserlerle dikkatleri üzerine çeken yazarın üçüncü yazısı, 2 Eylül

⁸⁶ Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 22 Haziran 1909. “Nirvana.” *Resimli Kitap*.
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 24 Ağustos 1909. “Veda.” *Resimli Kitap*.

1909’ da *Şiir ve Tefekkür*’de çıkan “Musahabe-i Edebiye” sidir. İlgili yazı sanatçının niçin bir topluluğa dahil olduğunu açıklar niteliktedir. Orada, havasını soluduğu edebiyat atmosferini anlatırken, Edebiyat-ı Cedide sanatçılarını bir çölde uçan kartallara benzetir ve onların yüksek bir anlayışla sanat yapma çabalarının engellendiğine işaret eder. Onların bilahare kafese kapatıldığını ifade eden sanatçı, baskının hakim olduğu dönemleri eleştirir ve nihayetinde de çölde bir vaha yaratmanın muhit oluşturmaktan geçtiğini söyler.⁸⁷ Böyle bir fikre sahip olan sanatçının, bir topluluk mensubu olması doğal bir süreçtir denilebilir.

Karaosmanoğlu’nun, Fecr-i Ati’nin sözcülüğünü yaparken, topluluğun edebiyat ortamına getirebileceği yeni soluğa inandığını da düşünmek icap eder. Ancak “Sanat şahsi ve muhteremdir” ilkesiyle sanat anlayışını özetleyen topluluğun, bunu sürdürmesi de pek kolay olmayacaktır. Zira Fecr-i Ati’nin, hemen her sanatçının taraf olduğu siyasi ortamdan uzak durması pek de mümkün değildir. Çünkü topluluğa mensup olan sanatçıların hemen her birinin taraf olduğu siyasi görüşler söz konusudur.

Gençlik ve Edebiyat Hatıraları’nda Şahabettin Süleyman’a, Jöntürklere dair Mısır’da yayımlanmış broşür, beyanname ve gazeteleri ulaştırdığını söyleyen Karaosmanoğlu, onu aynı zamanda İttihat ve Terakki’ye yönlendiren isimdir.

“On sekiz yaşımda iken asî bir Anarşist idim. Yüksek bir makam sahibini veya herhangi bir kudretli adamı yere sermek en büyük emelimdi. Sonradan bir ihtilâlin başına geçmek ve halk kitlelerini bir rüzgârın bir ormanı dalgalandırışı gibi harekete getirmek istedim” (1973, 227).

sözlerinden de anlaşılacağı üzere, Meşrutiyet’in ilanından evvel de siyasetle ilgili olan Karaosmanoğlu’nun, Fecr-i Ati’nin siyasetten uzak durma prensibine çok yakın bir

⁸⁷ Yücel, Hasan Ali. 2008. *Edebiyat Tarihimizden*. İstanbul: İletişim Yayınları. sf.40-44.

mizaçta olmadığını söylemek yerinde olacaktır. Ancak, Fecr-i Ati topluluğunda, İttihat ve Terakki karşıtı söylemleri ile dikkat çeken Ahmet Samim gibi isimler de mevcuttur. Geçmişte Namık Kemal'in *Cezmi*'sini okuyarak özgürlük ideali peşinde bunalımlara düşen, seneler sonra on sekiz yaşındaki halini anarşist olarak tanımlayan ve Mısır'da iken de Jöntürklere ilgi duyduğunu söyleyen Karaosmanoğlu'nun, Fecr-i Ati içinde bir anda politik görüşlerini unuttuğunu veya terk ettiğini düşünmek güçtür.

Nitekim, yıllar sonra yazdığı *Hükim Gecesi*'ndeki değerlendirmeleri de bunu ortaya koymaktadır:

Gerçekten gündelik siyasetin üstüne çıkılıp da yüksekte bakılacak olursa pek iyi hissedilir ki, memleketi ikiye ayıran İttihat ve Terakki aleyhtarlığı altında bir inkılâp ve bir yenilik düşmanlığı gizlenmektedir. Gerçi, muhalifler arasında hiç kimse bunu itirafa cesaret edemiyordu (1966, 43).

Bu ifadesinde olduğu gibi çok defa karşı taraftan da meselelere bakabilen sanatçı, 1927'de yazdığı romanında hem kişi isimlerinin aynı oluşu hem de vakaların çoğu noktadaki paralelliği nedeniyle otobiyografik denilebilecek bir açıklama yapmış gibidir.

Geneli itibari ile yazarla eser arasında otobiyografik bağıntılar kurmak, zaman zaman bilimsel anlayışları zorlasa bile, Karaosmanoğlu'nun kendi sözleri gene de bu noktada birebir dayanak değerindedir. “Zaten her romancı kendi kendisini anlatmaz mı? İnsan kendinin dışına nasıl çıkar? Fakat bununla, olduğu gibi kendisini nakleder demek istemiyorum” dediği unutulamaz (Yücel 2008, 109). Aynı noktaya, Ahmet Haşim de, “Yakup Kadri” başlıklı yazısında temas etmektedir: “Fransız hakîmi “Hippolyte Taine”, eseri san’atkâra vasl u rabt eden alâkanın sıklığına dair ne söylemiş olursa olsun, bizde Yakup Kadri’ye gelinceye kadar, bilhassa edebiyatta, eserle

yaratıcısı, birbirine hiç benzemeyen ayrı şeylerdi.” (1922, 3) diyerek Karaosmanoğlu'nun eserlerinin biyografisi ile doğrudan ilişkili olduğuna dikkat çeker ve “Halbuki eserinin her satırını, insanlığının altınlarından dokuyan Yakup Kadri'de şahıs ve eser, birbirine aydınlıkları karışan iki meş'aledir.” ifadesini kullanır (1922, 3).

Ancak sanatçının uzunca bir süre, Fecr-i Ati'nin siyasetten uzak tutumuna sadık kaldığı görülür. Topluluk dağıldıktan sonra da herhangi bir makam mevki almadağı göz önünde bulundurulduğunda, siyasetle arasına ciddi bir mesafe koymuş olabileceğı düşünülebilir. Bu noktada, sanatçının siyasi yönelimini daha sonra Milli Mücadele'ye destek verdiği ve Mustafa Kemal'in yanında bulunduğu dönemde açığa vurduğu görülmektedir.

Mensubu bulunduğu topluluğa sadık kalarak, siyasetten uzak durmaya çalışan Karaosmanoğlu'nun, muhtevası edebiyat olan ciddi kalem kavgalarının bulunduğu bilinir. Fakat, onun kalem kavgalarına girişmesine sebep olan durumlar, sanata yaklaşımı ile ilgili refleksler biçiminde gelişmiştir demek yanlış olmaz. Bunu Fecr-i Ati'ye girişini açıkladığı sözlerinden, *Çıkmaz Sokak* piyesini savunmasından ve Yeni Lisan tartışmalarının kendi cephesine nasıl yansıdığını anlattığı metinlerden çıkarmak mümkündür.

Karaosmanoğlu, Fecr-i Ati'ye katılmasını 1930'larda çıkardığı *Kadro*'da yayımladığı “Bir kıssa ve bir hisse” yazısında açıklarken, “yirmi yaşında gencecik bir delikanlı iken”, arkadaşının çağrısı üzerine hissettiklerini şöyle aktarır. “-Haydi bizimle gel, bir edebi cemiyet kurmağa gidiyoruz” dedi. Yüreğim ağzıma geldi. Edebiyat, benim için her şeydi ve edebi bir zümreye girmek- velev adsız sansız bir âza sıfatıyla-tasavvur edemiyeceğim kadar yüksek bir ikbaldi ”(1933, 25). Aynı makalede sonuna kadar müdafaa ettiği sanatın şahsi ve muhterem olduğu düşüncesinin ardından,

“müstakil bir sanatın müstakil bir vatanda” yapılabileceğini idrak ettiği vakit, bunun diğer bazı sanatçılarda da görüldüğünü Falih Rıfkı üzerinden örneklendirerek anlatır. Atay’ın “Sanatı, edebiyatı, makaleyi, gazeteyi, mecmuayı, seyahati, her şeyi, davama yettiği kadar alırım; o kadar kıymet veririm!” sözlerini, o devrin “imtihanlarından” geçmiş kimselerin itirafı olarak değerlendirir (1933, 26).

Ancak henüz bu fikirlere erişmediği ve bir topluluk üyesi olarak Fecr-i Ati’nin sözcülüğünü yaptığı sırada, Şahabettin Süleyman’ın *Çıkmaz Sokak*’ını sanatın tema bakımından özgür olması gerektiği inancı ile savunmaktadır.

Gençlik ve Edebiyat Hatıraları’nda, Fecr-i Ati ile ilgili ilk büyük eleştirilerin, Şahabettin Süleyman’ın *Çıkmaz Sokak*’ı sebebiyle Raif Necdet ve Mim Rauf’tan geldiğini belirten Karaosmanoğlu, Şahabettin Süleyman’ın eserinin özünde seviciliğe özendirilmeyip aksine aile yaşantısı için ne denli zararlı olduğunu öne sürdüğünü aktarır (Karaosmanoğlu 1969, 45). Ancak Raif Necdet eleştirisinde; “Piyeste şayan-ı dikkat bir tez var. Fakat mevzu, ahlâk nokta-i nazarından son derece muzır ve korkunçtur” demektedir (Yücel 2008, 74).⁸⁸

Yakup Kadri 1909’da *Servet-i Fünun*’un 959 ve 960. sayılarında karşılık verdiği “Resimli Kitap Musahabe-i Edebiyyesi Münasebetiyle” adlı yazısında, Raif Necdet’i Danton’a benzetmekte ve rahip ruhlu olmakla suçlamaktadır.⁸⁹ Burada kullandığı ifadeler hem Fecr-i Ati’nin hem de Karaosmanoğlu’nun anlayışını kavramak bakımından önemlidir. Charles Dickens’ın *İki Şehrin Hikayesi*’nde canlı sahnelerle ortaya koyduğu jakobenizmin temsilcilerinden biri olan Georges Jacques Danton’a ve “halk için halka karşı” ilkesi ile şiddet eylemlerine dönüşen Fransız

⁸⁸ Kestelli, Raif Necdet. 25 Eylül 1909. “Musahabe-i Edebiye.” *Resimli Kitap*. 1183-1196.

⁸⁹Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 21 Ekim 1909. “Resimli Kitabın “Musahabe-i Edebiyesi” Münasebetiyle” *Servet-i Fünun*. 959:358, a.g.m. 28 Ekim 1909. *Servet-i Fünun*.960:371-373

İhtilali'ne yapılan bu atıfta, Karaosmanoğlu Raif Necdet'in yaptığı eleştiriyi özgürlük karşıtı bulmaktadır. Sanatın artık hürriyetini ilan ettiğini, eski fikirlerin öldüğünü iddia etmektedir:

Bir şaire: Sen şunu teganni edeceksin demek, bir romancıya: Sen filan ve falan muhitleri, falan ve filan insanları tasvir et! emrinde bulunmak; mavi gözlü kimseye “senin gözlerin siyah olacak, öyle yap! demek kadar gülünç, abes, gayri tabii bir istibdad-ı fikrîdir” (Karaosmanoğlu, 1909, 371).

diye karşılık verir. Aynı yazısında Fecr-i Ati'nin önceki dönemlerden daha farklı bir anlayışa sahip olduğunu iddia eder. “Raif Necdet Bey: “Sanat için sanat nazariyesi artık ölmüştür” diyor. Onun bu fikriyatına iştirak ederim. Fakat bunun yerine “İnsan için sanat-hayat için sanat” nazariyesi kaim olmuştur.” (Karaosmanoğlu, 1909, 373) sözlerinden de anlaşılacağı gibi Fecr-i Ati'ye dair ciddi umutları vardır.

Ancak topluluk dışında kalan çoğu sanatçının görüşü bu yönde değildir. Mesela *Resimli Kitap* mecmuası yöneticilerinden M. Rauf, *Çıkamaz Sokak* tartışmalarında Yakup Kadri'yi haksız bulur. İlgili derginin baş muharrirliğini yapmakta olan Raif Necdet'ten yana bir tavır alır. Ne var ki M. Rauf'un bu tavrı, Raif Necdet'le aynı dergide çalışıyor olmaları ile izah edilemez. Çünkü eleştirdiği *Çıkamaz Sokak* piyesini, kendi dergisinde yayımlayan bizzat kendisidir. Dolayısıyla M. Rauf *Çıkamaz Sokak*'ı yayımlarken Şahabettin Süleyman'ın piyesine sansür uygulamamış, sanatçının hakkına saygı duymuş oluyor ancak *Çıkamaz Sokak*'ı eleştirmekle de kendi şahsi tavrını ortaya koymaktan çekinmemiş bulunuyordu. Onun bu görüşlerini ifade ederken, Darülfünun 'da Avrupa edebiyatı hocası olduğunun hatırlanması icap eder. M. Rauf'un *Servet-i Fünun*'un takip eden sayılarında çıkan “Sanat ve Ahlak”,

“Vicdan- Yakup Kadri Bey’e Cevap” gibi yazıları, Karaosmanoğlu’nun mensubu bulunduğu topluluğun edebi zihniyetini ve estetik anlayışını açıklamasına ihtiyaç doğurur.⁹⁰ M. Rauf’a verdiği cevapta, vicdanın kişisel bir mesele olduğunu ve edebiyatın sırf ona indirgenemeyeceğini söyleyen Karaosmanoğlu, tartışmayı bu noktada sonlandırır.⁹¹ Yapılan tartışmalara bakarak, onun vasıtasıyla Fecr-i Ati’ye dair görüşlerini şu şekilde özetlemek mümkündür:

1. Yakup Kadri sanatın herhangi bir konuyu işleme mecburiyeti olmadığına inanmaktadır. Yasaklar karşısındaki tavrı da aynıdır.
2. Ondaki özgürlük fikri, sanat sanat içindir görüşüne tam olarak tekabül etmemektedir. Dolayısıyla özgürce ortaya konan eserler doğrudan insana ve hayata yöneliktir.
3. Sanatçının topluma veya herhangi bir mercie karşı ahlaki, vicdani bir yükümlülüğü düşünülemez.

Yakup Kadri, bundan iki yıl sonra başka bir kalem kavgasına daha girişir. Bu tartışma ise, Yeni Lisan meselesi ile ilgilidir. Yakup Kadri’nin 1903’te İzmir İdadisinde tanıştığı edebi çevreden iki isim vardı: Şahabettin Süleyman ve Ömer Seyfettin. Fecr-i Ati’nin kuruluşu esnasında da Yakup Kadri ve Şahabettin Süleyman, Ömer Seyfettin’i topluluğa beraberce davet ederler. “Gayeniz nedir?” diye soran Ömer Seyfettin aldığı “sanat şahsî ve muhteremdir” cevabına karşılık “Bu lafin hiçbir manası yok cancağızım” diyerek topluluğa dahil olmaz (Polat 1987, 11). Ardından da Ali Canip Yöntem ve Ziya Gökalp ile 1911 yılında, *Genç Kalemler*’de ortaya

⁹⁰ M. Rauf. 4 Kasım 1909. “Sanat ve Ahlak.” Servet-i Fünun. 961: 392-395.

M. Rauf. 18 Kasım 1909. “Vicdan-Yakup Kadri Bey’e Cevap.” Servet-i Fünun. 963: 8-11.

⁹¹ Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 2 Aralık 1909 “Vicdan Makalesi Münasebetiyle...” Servet-i Fünun. 965: 35-38

koydukları Yeni Lisan merkezli makalelerini yazmaya başlar. Yeni Lisan makalelerinde önerilen sade Türkçe ile yazma görüşüne, ilk itiraz edenlerden biri Yakup Kadri'dir. 1912'de Yeni Lisan anlayışını eleştirdiği ve *Rübab*'da 1912'de yayımladığı "Netayic" ile 1913 tarihli "Efkâr ve Âdat" yazılarında onun itiraz ettiği nokta, tasfiyeci bir mantıkla dile yaklaşılmaması ihtimalidir. Yeni Lisancılardan böyle bir düşüncesi olmadığı halde, "Netayic" başlıklı makalesinde "Biz Osmanlıyız ve bu Osmanlı lisanıdır. İstiyorlar ki biz Çağatay olalım ve Çağatayca söyleyelim. Hayır, bu kabil olmayacaktır."⁹² diye karşı çıkar. Ayrıca "millet" kelimesi yerine "budun" mu kullanacaksınız diye soran Yakup Kadri, bu yazılarında yeni bir lisan icat etmeye kalkıştıkları düşüncesi ile bu fikri ağır bir şekilde eleştirmektedir (Karaosmanoğlu 1912, 14-15). Buna karşılık Ömer Seyfettin, Yakup Kadri'ye verdiği cevapta

"...eski klişeler bozulacak, lâkin tercüme edilmeyecek. Dinî, siyâsî ıstılahlar hep duracak. Sadrazam, şeyhülislâm, Kur'an-ı Kerim, ayet-i kerime gibi...Çünkü artık bunlar terkiplikten çıkmış, bir kelime olmuş, tekellüm lisanına dönüşmüş, tamamıyla tasarruf edilmiştir. " (Ömer Seyfettin, 1912, 25) demektedir.⁹³

Yıllar sonra, Hasan Ali Yücel'in Yeni Lisan'a karşı niçin bu denli sert eleştiriler yönelttiğini sorması üzerine Yakup Kadri, aslında dil üzerine o dönemde sağlam bir düşüncesinin bulunmadığını ve "Yeni" sıfatına takıldığını aktarmakla yetinmektedir (Yücel 2008, 204).

Daha sonraki yıllarda Türk Dil Kurumu'nun kurucularından biri olan Karaosmanoğlu'nun, *Rübab*'ta yayımladığı eleştirileri incelendiğinde "Yeni" bir dil

⁹² Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 2 Mayıs 1912-27 Mayıs 1912. "Netayic", *Rübab*.14-15.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1913."Efkâr ve Âdat", *Rübab*. 73: 424

⁹³ Ömer Seyfettin. 10 Temmuz 1912. "Yeni Lisan ve Çirkin Taarruzlar." Genç Kalemler.4:25.

önerilmeye kalkışılacağı, mevcut dilin yerine kullanımda olmayan eski Çağatay kökenli kelimelerin teklif edileceği ve yaşayan Türkçe'nin dolaşımında olan sözcüklerinin yok hükmüne düşeceği ihtimali ile reaksiyon gösterdiği anlaşılmaktadır. Öte yandan Karaosmanoğlu'nun yıllar sonra Hasan Ali Yücel'e verdiği cevapta, "Yeni Lisan"ın o aşamada bilimsel temeli olmadığını söylemesi de dikkat çekicidir. Fakat bu anlayışın Ziya Gökalp ile bilimsel bir merhaleye ulaştığını da kabul eder. Bu yıllarda Yakup Kadri'yi dil meselesinde açık ve net görüşlere ulaşmış birisi olarak görmek mümkün değildir. Fakat onun bu husustaki düşüncelerinin yavaş yavaş olgunlaşmaya başladığına da şahit olunur. Bu yöndeki fikirlerinin gelişmesinde içine girdiği tartışmaların büyük bir faydası olmuş, bunları zaman içinde yazdığı hikayelere de yansıtmaktan geri kalmamıştır.

Yakup Kadri'nin gene bu yıllarda, 28 Kasım 1912 tarihli *Rûbab* dergisinde yazdığı başka bir yazı daha bulunmaktadır ki o da her bakımdan önemlidir. Dil meselesinin yanı sıra orada, kendinde başlayan yeni bir hamlenin işaretleri okunmaktadır. "Lisan Meselesi" başlıklı bu yazısında, Yakup Kadri'nin Servet-i Fünuncuları "batı taklitçiliği" ile suçladığı görülmektedir.⁹⁴ Bu iddiası onun, Batıcılık karşısında daha yeni bir kimlik arayışı içine girdiği sonucuna ulaştıracak niteliktedir. İkinci bir husus da Yakup Kadri'de, realizm dışında yeni bazı arayışların baş göstermesidir. Nitekim bu meselelerle ilgili olarak, yukarıda adı verilen makalesinde şunları söylemektedir:

Filvaki şiddetle yenilik ve Avrupalılık tarafları mutaassıp bir küme, yek-dil ve yek-avaz olarak on beş yirmi sene ve belki daha fazla müddet

⁹⁴ Söz konusu makale Niyazi Akı'nın çalışmasında ve Bahriye Çeri'nin hazırladığı bibliyografyada yer almamaktadır. Buna karşılık Hasan Sağlam'ın "Rûbab Dergisi Üzerine Sistemik ve Tematik Bir İnceleme" adlı tezinde yazının adına tesadüf edilebilmektedir. Günümüz Türkçesine çevrilmemiş bir makaledir.

malikane-i edebin pencerelerinden başlarını uzatıp, memleketin dört köşesine seslerin en yükseğiyle:- Bizde edebiyat yok. Olmadı ve olamaz. Bizde hiçbir şey yazılmadı. Fuzuliler, Nefiler, Nedim ve Nabiler hep bir heyûladan ibarettir. Size Garp'tan pek yeni bir edebiyat getirdik. Alın. Ne varsa işte budur, hep budur! (diye) barbar bağırmıştı (Karaosmanoğlu 1912, 42: 27)

Bu sözlerinin ardından önce Halit Ziya, Cenap Şahabettin ve Tevfik Fikret'i "Garb'ı taklit etmekle" ağır bir biçimde eleştirir. Ardından onların "kırık tanburunu alıp çalan yeni nesil"den şikayet eder. Onun burada kullandığı "Kırık tanbur" ifadesi dikkat çekicidir. "Kırık tanbur"la, doğrudan Tevfik Fikret'in "Kırık Saz"ını işaret ettiği de kuşkusuzdur. Yakup Kadri bu ifadelerinin ardından sözü, yeni nesile mensup sanatçılardan Halide Edip'e getirmekte ve o yıl yayımladığı *Handan*'a göndermede bulunarak dilinin ne kadar bozuk ve arızalı olduğuna dair örnekler vermektedir. Verdiği örnekler dikkat çekicidir. "...Biz dört çocuk aynı hocadan aynı tahsili geçiriyorduk", "Musiki çalışıyoruz" yerine "Musiki yapıyoruz" gibi çeşitli hatalara işaret etmektedir (Karaosmanoğlu 1912, 42: 27-31). Dolayısıyla, Karaosmanoğlu sadeleşme meselesinde yaptığı eleştirilerle karşıt bir konumda bulunmuş olsa bile, onun Türkçeye olan hakimiyeti ileri derecededir. Gramer hatalarından, ek kullanımlarına dek bilgisini bu makalede gözler önüne sermektedir.

Ömer Seyfettin'in 23 Temmuz 1912'de çıkan "Yeni Lisan ve Çirkin Taarruzlar" makalesinde, "Yakup Kadri Bey ilme, mantığa uymayan birçok münasebetsiz hareketlere niçin isyan etmiyor? Misal: (alın, cebin, nasiye) kelimeleri yetişmezmiş gibi, Fikret'in 'pîşanî' kelimesini kullanması..." (Ömer Seyfettin, 1912, 25) gibi ifadelerle onu uyarmaya çalıştığı görülmektedir.

Buna karşılık Yakup Kadri'nin "Lisan Meselesi" başlıklı makalesini, Ömer Seyfettin'in kendisine verdiği cevaptan dört ay sonra yazdığı anlaşılmaktadır. Sanatçı, Ömer Seyfettin'le bu noktada aynı fikri taşıdığını, az çok göstermeye çalışmaktadır.

Ayrıca Fecr-i Ati mensubu iken de Yakup Kadri'nin sade yazan biri olduğu görülmekte, hatta Ziya Gökalp, Yakup Kadri'nin dili Arapça, Farsça kurallardan kurtardığı tespiti ile erken bir dönemde onu işaret etmektedir.⁹⁵ Bu arada "Lisan Meselesi" başlıklı yazısı üzerine *Rûbab*'ın 26 Ocak 1913 tarihli 43. sayısında, "Yakup Kadri Beyefendiye" hitabı ile isimsiz bir cevap verildiği görülmektedir.⁹⁶ Yakup Kadri'nin edebiyat camiasındaki hodbinlikle alakalı eleştirisine katıldığını ve takdir ettiğini bildiren bu isimsiz sanatçı, Edebiyat-ı Cedide'nin dönem şartlarını işaret ederek onu bazı noktalarda izaha çalışmaktadır:

"Lisanı -belki bilmeyerek- Edebiyat-ı Cedide zaafa düşürdü. Onlar maziden yüz çevirip garba döndüler. Ve yalnız Garp edebiyatını taklit ettiler..." diyorsunuz. Fakat bu pek tabidir. O zamana kadar yalnız bir menba taklidi, yalnız bir tarz beyanı olan Osmanlı Edebiyatı muhtaç olduğu yeniliği bulmak için elbette büsbütün başka sahalara dönecek, Garp edebiyatını nakl eyleyecekti; filhakika "Edebiyatı Cedide " Türkçenin, Türk edebiyesinin sinesinden fişkıarak kendi kendine müstakilen hasıl olmamıştır (Lisan ve Edebiyat Muhiplerinden 1328, 43).

Bundan ayrı olarak o isimsiz yazar, bu edebiyatın meydana getirdiği Fransızca'nın Türkçe'ye yabancı olmadığını ileri sürer. Ayrıca *Handan*'ın

⁹⁵ Söz konusu toplantıya dair anının tamamı için: Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1969. *Gençlik ve Edebiyat Hatıralarım, Bilgi Yayınevi*. sf. 208

⁹⁶ Yakup Kadri ile alakalı hazırlanan bibliyografyalarda bu makaleye rastlanmamaktadır. Dolayısıyla "Yakup Kadri Beyefendiye" adlı makalesi günümüz Türkçesine çevrilmemiştir.

eleştirilmesini de doğru bulmamaktadır. Bu makalelerden yola çıkılarak denilebilir ki Yakup Kadri, edebiyat ve dil üzerine düşünce üretmekte ve bazı noktalara itiraz cesareti göstermektedir. Özgün olma kaygısı içinde Servet-i Fünun sanatçılarını eleştirmektedir. Fakat unutulmamalıdır ki artık Fecr-i Ati'nin dağılma süreci başlamış ve Karaosmanoğlu hala daha bir arayış içindedir. Henüz “Sanat şahsi ve muhteremdir.” görüşünden kopmamış olsa bile, bir önceki nesle yönelttiği sert eleştiriler onun içine girdiği yeni arayışın habercisi gibidir.

Dil konusunda her ne kadar Yeni Lisancılara itiraz etmiş olsa dahi onun bu noktada bir hassasiyetinin olduğu da görülmektedir. 1912'ye dek yazdığı öykülerde bunun izi az çok takip edilebilmektedir. Sanatçının çağdaşları ve kendinden önceki neslin hikayecilerinden daha sade bir dil kullandığı bilinmektedir. Nitekim 16 Şubat 1911 tarihli *Servet-i Fünun* dergisinde ilk kez neşredilen “Bir Serencam” da bu dil tutumu açıkça izlenebilmektedir. İlk defa neşredilen hikaye ile 2017'de *İletişim Yayınları* tarafından 9. baskısı yayımlanmış *Bir Serencam* kitabındaki “Bir Serencam” hikayesi arasında çok küçük farklar olduğu görülmektedir:

“Karşı sahilin hûlyadâr ve duakar hurma dalları arkasından gittikçe artan ziyasiyle, insana gittikçe yaklaşıyor vehmini veren hummalı, canlı bir ay çıkıyor ve mesafeti maverası, zümrüdîn bir şafak istilâ ediyordu” (Karaosmanoğlu, 1911, 343).

“Karşı sahilin hurma dalları arkasında gittikçe artan ziyasiyle, insana gittikçe yaklaşıyor vehmini veren hummalı, canlı bir ay çıkıyor ve mesafeleri zümrüt gibi bir şafak istila ediyordu.” (Karaosmanoğlu 2017, 11) örneklerinde olduğu gibi, dilinde ciddi bir sadeleştirmeye uğramadan hikayelerinin yayımlanabildiği görülmektedir.

Sırf dil noktasında değil, hikayelerinde tema ve işleyiş bakımından da eski nesilden farklı bir yol izlemeye çalışan hikayecinin *Bir Serencam*'ı üzerine, Mehmet

Rauf'un 28 Haziran 1914'te *Şehbal*'de yayımladığı değerlendirme oldukça dikkat çekicidir.⁹⁷ Yakup Kadri'yi hürriyetten sonra yetişmiş en parlak sanatçı olarak değerlendiren Mehmet Rauf onun üslubu ve hikayelerini işleyiş biçimini özellikle vurgulamaktadır:

İşte Yakup Kadri bu hususta bir üstad denilecek mertebede büyük bir muvaffakiyet gösteriyor; misal, “Baskın” ve “Bir Tercüme-i Hal” hikayeleri gayrı şahsî hikayelerin adeta kusursuz denilecek kadar mükemmel numuneleridir. Eğer onun meziyeti bundan ibaret olsaydı, yalnız bir romancı olabilirdi; fakat onun şahsı bunun fevkindedir. Bu ise rakîk ve rengîn üslubu sayesinde mümkün oluyor. Onun üslubunda son senelerin tezahürat-ı edebiyesine yegane ad olunabilecek bir şahsiyet-i mümtaza ve latife var (Mehmet Rauf 1914, 99: 43).

Mehmet Rauf, *Bir Serencam*'ı aynı dönemde çıkan Halit Ziya'nın *Bir Şir-i Hayal*'iyle mukayese ettiğinde ise, “Birincide kariiyi hayran ve meftun eden inciler, çiçekler, mehtaplar, ikincide külliye mefkuddur. *Bir Serencam Bir Şir-i Hayal*'in yanında pek sönük kalır.” (1914, 99: 44) demektedir. Mehmet Rauf her ne kadar İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonraki en latif üsluba sahip olarak Karaosmanoğlu'nu ilan etse de, Halit Ziya'nın “çiçeklerini, mehtaplarını” işlemeyen eseri sönük bulmaktadır (1330, 99, 44). Yani Mehmet Rauf hem Yakup Kadri'yi ve hikayelerini takdir ediyor, öte yandan onları çok parlak bulmamış oluyor. Burada yatan asıl neden , bu hikayelerin kendininkilerden oldukça farklı oluşudur.

Ayrıca, Mehmet Rauf'un, Yakup Kadri'nin hikayelerini sönük bulmasının sebebi, bunların toplumdan bütünüyle kopuk hastalıklı aşkları ve aldatmaları

⁹⁷ Mehmet Rauf. 4 Kasım 1909. “Bir Serencam.” *Şehbal*. 99.

anlatmamasından ileri gelmiş olabilir. Psikolojiye olan ilgisi ve hakimiyetini çıkarmanın mümkün olduğu bu hikayeler; “Baskın”, “Bir Kadın Meselesi”, “Bir Ölü'nün Mektupları”, “Şapka”, “Nebbaş” “ Bir Tercüme-i Hal” “Bir Serencam”, “Bulgar Köyünde Bir Gece”, “ O Kadın”, “İki Meçhul Şahıs”, “Mehdi Efendinin Keşfi”, “Döşeli Oda”, ve “Yalnız Kalmak Korkusu” gibi isimlerle yayımlanmışlardır.

Bu hikayelerde çeşitli temalara yönelen sanatçının hem dil kullanımında hem de tema seçiminde özgün olmaya çalıştığı göze çarpar. “Baskın” adını taşıyan ilk hikayesinde, büyük şehirden Manisa’ya başkatip olan Hilmi Bey anlatılır. İzmir’de eğlenceli bir hayatı olan Hilmi Bey buraya alışmamıştır, sıkılmaktadır. Uzun zamandır da kadınlarla münasebeti olmamıştır. Bir süre sonra evine yürürken hep penceresinden kendisine imalı imalı bakan Esmâ Hanım’la arasındaki ilişki gelişir. Bir çocuğu olan bu dul oldukça çekicidir fakat Manisa’nın genel yaşayışı ve oturdukları muhitin küçüklüğü de ciddi bir tehlikedir. Buna rağmen bir gece Esmâ Hanım’ın evinde buluşmaya karar verirler. Aralarında yakınlaşma olacağı esnada ise halk bu “namussuzluğu” engellemek için baskına gelmiştir. Doğru düzgün giyinmeden kaçmaya çalışan Hilmi Efendi bahçede karlar üzerinde ölü bulunur. Karaosmanoğlu, Hasan Ali Yücel’in *Edebiyat Tarihimizden* çalışmasında kendisi ile yapılan röportajda bu vakayı küçüklüğünde canlı canlı izlediğini söyler (2008, 107). Sanatçının, bu hikayesinde toplumsal düşünüş biçiminin sonucu gelişen eylemi bireyin hayatına dahi mal olabilecek düzeye getirmesi önemlidir. İlk dönem hikayelerinde çok görülmeyen bu toplumun bireyi yönlendirici etkisi sanatçı tarafından sonra bilhassa negatif etkisi vurgulanarak çok sık kullanılır.

“Bir Kadın Meselesi” adlı öyküsünde ise bir kadın cinayeti anlatılır. Veli Bey’in yeğeni, İzmir’deki kapatmasını kıskançlık yüzünden öldürür. Buradan bir geri dönüşle, gençliğinde aynı şeyi yapan Veli Bey’in anlatısına geçiş yapılır. Bu

konuşmaların yapıldığı mecliste haberi veren Hoca İhsan, sarığının çıkarıp rakı içen birisidir ve dinleyici konumundaki hikaye kişileri ise toplumun ileri gelenlerinden olan Veli Bey'in her sözüne kafa sallayan tiplerdir. Karaosmanoğlu'nun hikayede gözlemci tavrı dikkat çekicidir. Alt metin okumasında öldürülen kadının halk tarafından sevildiğinin vurgulaması, konuşmaların yapıldığı meclisi olumsuz tasvirlerle çizmesi eleştirel bakışını belli etmekle birlikte, sanatçı olay örgüsüne müdahale etmemekte ve hikaye kişilerine karşı da taraf tutmamaktadır.

“Şapka” hikayesinde o dönemdeki hürriyet anlayışının travmatik bir biçimde ele alınışı dikkat çekicidir. “Bulgar Köyünde Bir Gece”de ise, Bulgar köyüne vergi tahsili için giden jandarmalar üzerinden yöre halkı ile ilişkiler anlatılır. Karaosmanoğlu'nun kurduğu atmosferde Bulgarların gözünden “Türk” ve Türkler gözünden “Bulgar” algısı somutlaştırılmaya çalışılır. Bu hikaye aslında, “Osmanlıcılık” anlayışından kopmakta olan iki milleti yansıtır niteliktedir. Sanatçı bu dönemde yazdığı bazı hikayelerinde ruh hastalıklarını ve davranış bozukluklarını ön plana çıkarır. Nitekim, “Nebbaş”ta ölümlere karşı ilgi duyan hasta bir hikaye kişisinden söz edilir. “Mehdi Efendi'nin Keşfi”nde de şizofrenik ruh hali ile yeğenini öldüren bir hikaye kişisi işlenir. “Döşeli Oda” hikayesinde ise, cinsel arzularını bastıran kahramanın hazin sonu göze çarpar.

Görüldüğü gibi Yakup Kadri ilk dönemlerinde sosyal meselelere yer yer temas etmekle birlikte, psikolojik tutulmalara ve karanlık bir atmosferde cereyan eden bireysel temalara yönelmektedir. Ayrıca, dilinin ilk hikayesinden itibaren, Servet-i Fünunculardan daha sade oluşu dikkat çekicidir.

Bir Serencam üzerine yazılan bir diğer yazı da, Mustafa Haluk'un 1911'de *İçtihad*'da yayımladığı “Bir Serencam Münasebetiyle Yakup Kadri Bey” isimli

değerlendirmedir.⁹⁸ Mustafa Haluk, “Yakup Kadri Bey, saha-yı matbuata pek muhterem bir refikine atılan şetm ve tahkiri iade ederek atıldı.” diyerek, *Çıkmaz Sokak* üzerine yapılan kalem kavgalarına telmihte bulunur (Mustafa Haluk 1911, 202). Kişiliği ve duruşu ile Yakup Kadri’yi vakur ve mağrur bulan yazar, karşı tarafın rezil olup sustuğunu ve meydanı terk ettiğini ifade eder. Nitekim o da Yakup Kadri’nin üslubunu başarılı ve önceki nesilden farklı bulur. Bu durumu Yakup Kadri’nin Batı’dan beslenmesi ile izah eden yazar, “böyle olduğu halde bile Yakup Kadri Bey, mümtaziyetinden asla kaybetmez.” der. Onun büyüklüğü lisanında, tarz-ı beyanındadır yorumunu yapar (Tansü 2002, 442).

Karaosmanoğlu’nun eski kaynaklara gidişini, her sanatçının eski bir ziyayı kendi muhayyilesi ile bulup şekillendirmesiyle ilişkilendiren yazar, Kerem ile Aslı ve Cenap Şahabettin’den örnek vererek, Yakup Kadri’nin de Yunan ve İskandinav kaynaklarına yönelişini makul bulur (Mustafa Haluk 1911, 203).

Bu noktada *Bir Serencam*’ın 1914’te kitap olarak ilk baskısında “İstimdad”, “Yıldızların Bikesliği” ve “Bahara Dair Bir Hitabe” adını taşıyan nesirlerin yer aldığı da söylemek lazım gelir. Nitekim, Mustafa Haluk, bu nesirlerdeki farka dikkat çekmektedir. Ancak bunun ardından Yakup Kadri’ye enteresan bir davette de bulunur: “Yakup Kadri Bey, dikkat et, eğer benim gördüğüm gibi, yolunun müntehası bir uçurumsa, çabuk dön! Yazıktır sana, yazıktır bize, yazıktır Türk Edebiyatı’na!” (Mustafa Haluk 1911, 206).

Bilindiği gibi Karaosmanoğlu’nun sadık bir biçimde savunduğu Fecr-i Ati çok uzun ömürlü olmaz ve 1912’de tamamen dağılır. Balkan Savaşı gibi sosyal ve siyasi

⁹⁸ Mustafa Haluk.2 Temmuz 1911. “Bir Serencam Münasebetiyle Yakup Kadri Bey”. *İctihad*. 111: 201-211. Söz konusu makale Yakup Kadri bibliyografyalarında yer almamaktadır. Ancak Yunus Emre Tansü’nün “Batıcı Düşüncenin Etkili Bir Sözcüsü Olarak *İctihad Dergisi* (1904-1932)” başlıklı Doktora Tezi içinde kısmi olarak çevrildiği görülmüştür.

şartların tabii bir sonucu olur bu. Yazarın bu kopmanın ardından hikaye anlayışı da farklı bir kimliğe bürünür. Hikayeciliği üzerine yapılmış değerlendirmeleri bulmak maksadıyla bu dönemin süreli yayımları tarafımızdan taranırken karşılaştığımız, Ahmet Haşim'in 1922'de yazdığı "Yakup Kadri Nur Baba münasebetiyle" yazısı önemlidir.⁹⁹

Nur Baba hikâyesinin intişarı, bu hikayenin halk arasında bulduğu rağbet, Yakup Kadri'yi ruzmerre hayatımızın ilk saf-ı vakayine çekti. Şahsı bin türlü münakaşaların mevzuudur, ismi her ağızda dolaşıyor, denilebilir ki bütün İstanbul Nur Baba'nın badesiyle sarhoştur. Fakat halkın yeni tanımağa başladığı bu isim, biz aşınaları için, on üç seneden beri, bir insana mukadder olabilecek isimlerin en güzeli ve en sihirlisiydi (1922, 1305: 3).

Ahmet Haşim'in yazısından da çıkarılabildiği gibi, halkın yeni tanımaya başladığı Karaosmanoğlu, edebiyat aleminde *Kiralık Konak* ve *Nur Baba* gibi romanlarının yayımlanmasından sonra asıl dikkatleri üzerine çeker. Bundan önceki yıllarda ve bilhassa da *Fecr-i Ati*'ye mensup olduğu sıralarda çeşitli kalem kavgalarına girişse de bunların gerekli yankıyı uyandırmadığı düşünülebilir aynı tespit hikayeciliği için de geçerlidir. Fakat yankı uyandırmamasını yadırgamamak da gerekir. Çünkü Yakup Kadri'nin yazı hayatının bu ilk yılları aşırı derecede karmaşık, inişli ve çıkışlı zamanlara tesadüf eder. İnip çıkan hükümetler, Balkanlardaki isyan ve karışıklıkların ardından Rumeli'deki bütün Osmanlı topraklarının kaybı gibi durumlar, toplum üzerinde büyük sarsıntılara yol açar. Bu ortamda ilgili yılların gazeteleri ve dergileri,

⁹⁹ Ahmet Haşim. 9 Mayıs 1922. "Nur Baba Münasebetiyle." *Akşam*. 1305: 3.

daha ziyade bu tür gelişmelerle meşgul olurlar. Dolayısıyla böyle engebeli bir dönemde, yeni bir yazarın kendini fark ettirmesi kolay bir hadise sayılamazdı.

Ama buna rağmen Yakup Kadri'nin, kendini hemen hemen hiç fark ettiremediğini söylemek de güçtür. *Çıkmaz Sokak* hakkında giriştiği tartışmalar, Halide Edip ve Servet-i Fünunculara yönelik ciddi eleştirileri, Ömer Seyfettin, Mehmet Rauf, Mustafa Haluk gibi yazarların kendisi hakkında yaptığı değerlendirmeler, onun sanat ve edebiyat muhitlerinde ciddiye alınmaya başladığının işaretleri sayılabilir. Bu yazar grubunun arasında Ahmet Haşim zikredilmemektedir. Çünkü Haşim'in eleştiri metni 1922'de yayımlanmıştır. Fakat söz konusu yazı Yakup Kadri'nin Fecr-i Ati dönemlerine de atıflar içermesi sebebiyle, onu bu bölümde kullanmanın faydalı olacağı kanaatine varılmıştır.

Burada şunu da hatırlatmak gerekir ki Fecr-i Ati'nin dağılması ile Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı 1914 yılları arasını kapsayan iki yıllık süre, Yakup Kadri için son derece önemlidir. Artık Fecr-i Ati dışında, bağımsız bir sanatçıya dönüşen Yakup Kadri, bu ara dönemde bir yandan yeni düşünce arayışlarına girişecek öbür yandan da bu süreyi hikayeciliğini yeni baştan gözden geçirme fırsatı olarak kullanacaktır. Ama bütün bunlar da o yıllarda tüberküloz derdi ile boğuşan Karaosmanoğlu için, keskin ve hızlı değil yavaş seyreden bir istihaleden söz edilebilir görünmektedir.

2. 3. Yakup Kadri Milli Bir Ruhun Peşinde

Fecr-i Ati topluluğunun dağıldığı tarih olarak kabul edilen 1912'den 1914'e kadar Yakup Kadri'nin hikayelerinde, henüz içtimai bir edebiyata tam olarak yönelmediği görülmektedir. Bu dönem hikayelerinde hala ruhsal sapmalar, takıntılı kişiler üzerinden sarsıcı portreler çizmeye devam ettiği görülür.

Ne var ki Yakup Kadri'nin yazma süreci 1914 yılında kesintiye uğrar. Tüberküloza yakalanan sanatçının Ziya Gökalp'in çabası ile İsviçre'ye gönderildiği bilinmektedir. Karaosmanoğlu hayatının bu yıllarını 1958 yılında yayımladığı *Vatan Yolunda*' da anlatır. O, 1915'te ayrıldığı ülkesine, ancak 1918 yılında dönebilir. O yıllarda Avrupa'da bulunan birçok Türk aydını gibi, adeta rehine muamelesi görür. Yakup Kadri yurda döndüğünde savaş bitmiş ve İstanbul işgal altındadır. İsviçre dönüşü İstanbul'u, "Hasretten Hasrete"(1921) öyküsündeki hikaye kişinin gözlemlediği şekilde bulur. Karaosmanoğlu'nun *Vatan Yolunda*'da anlattıklarına göre, bıraktığı gibi olmayan İstanbul ve halkı, derin bir umutsuzluğun içine sürüklenmiştir. Hikayeci bu gelişmeleri zaten yabancı basından takip etmiş ve ister istemez işgale uzanan bu manzarayı düşünmeden yapamamıştır (Karaosmanoğlu 1986, 13-69).

Karaosmanoğlu 1915-1918 yılları arasında İsviçre'de hastalığı yüzünden tedavi görmektedir. Yani, 1914 yılının sonuna doğru patlak veren Cihan Savaşı sırasında yabancı bir memlekettedir. Hastalığı sebebi ile kesintiye uğrayan yazı hayatına, dönüşte yeni bir duyarlılıkla hız verir. Onda başlayan bu duyarlılığı, Balkanlardaki Türk düşmanlığına şahit olan Ömer Seyfettin'inkine benzetmek yanlış olmayacaktır. Nitekim Karaosmanoğlu, *Vatan Yolunda*'da, yıllar sonra anlattığı Cihan Harbi sırasında, Türklere Avrupa'da kötü muamele edildiğinden söz eder. Yakup Kadri'nin bu döneminden "spekülatif" bir biçimde söz eden Erol Köroğlu, Yakup Kadri'nin 1916 yılında neşrettiği altı hikayeyi, devlete olan borcunu ödemeye çalışması şeklinde değerlendirmektedir: "Yakup Kadri ve propaganda etkinliğine katılan diğer yazarlar bir yandan yeni kurbanların üretiminde savaşçı şeflerle işbirliği yapmış, bir yandan da kendi akıl ve yeteneklerini kurban etmişlerdir" (Köroğlu, 2010, 20).

Her şeyden evvel savaş yıllarında bir yazarın yaşadığı topraklar işgal edilirken, ne yapması veya ne yapmaması gerektiği üzerine bir tartışma başlatmanın yanlışlığı ortadadır. İkinci olarak anakronik bir bakışla “savaşçı şefler”le ortak bir propaganda yürüttükleri gibi bir suçlamanın ne derece gerçekçi olduğu düşünülmelidir.

Çünkü Koroğlu'nun iddia ettiği gibi Karaosmanoğlu menfaat peşinde koşan bir sanatçı olsaydı, milli bilince yönelik hikayeleri yalnızca tedavi süreciyle sınırlı kalırdı. Oysa sanatçı asıl mücadelesine İsviçre'den döndükten sonra başlar. 1921'de “Hasretten Hasrete” de esaretten dönen Namık'ın hissettiği acıyı, 1922'de neşrettiği “Teslim Teslim”de küçük bir çocuğu “acımasızca” öldüren düşmanı seyreden köylünün derin psikolojisini ve buna benzer hikayelerini yazma ihtiyacı hissetmezdi. Ayrıca pragmatist bir amaç güden ve devletten beklentisi olan bir sanatçının halkına karşı bir sorumluluk duymayıp yine 1921'de “Garip Bir Benzeyiş”teki gibi herkesi oğlu zanneden mustarip bir anneyi ve “On Dört Yaşında Bir Adam”da, babası cepheden dönmediği için evini geçindirmeye çalışan yapayalnız bir çocuğu yazmaması gerekirdi. Bu tür hikayeleri ve Milli Mücadele'yi destekleyen gazete makalelerini henüz savaşın sona ermediği, Anadolu'nun işgalden temizlenmediği bir dönemde risk alarak kaleme alan sanatçı bütün bunları kendi millerinin kurtuluşuna gönül verdiği için yapıyor olmalıdır. Aksi halde Mustafa Kemal ve arkadaşlarının muzafferiyet ihtimali oldukça düşükken, ya da halkın değil bir sanatçıya fayda sağlamak evine götüreceği bir dilim ekmeği yokken, sanatçının bu tür konuları işlemesi uygun olmazdı. Erol Koroğlu'nun yorumuyla alakalı bu denli uzun bir açıklama yapılmasının sebebi, Yakup Kadri'nin edebiyatı propaganda uğruna harcadığı gibi bir iddianın ağır bir suçlama olduğuna inanılması ve bilimsel yorumların dönem şartlarını gözetenek yapılması gerektiğinin düşünülmesinden kaynaklanmaktadır.

Yakup Kadri'nin hikayelerinin 1916 yılından itibaren daha milli temalara yöneldiğini söylemek mümkün olsa da, onun fikriyat açısından yaşadığı değişiklik daha öncelere dayanır. Nitekim, 1912 tarihinde Rûbab'da yazdığı makaleler, Karaosmanoğlu'nun düşüncelerinin yavaş yavaş değişmekte olduğunu gösterir niteliktedir. 28 Şubat 1912 tarihli "Edebiyatımız Niçin Vatanperver Asardan Mahrumdur" başlıklı yazısında, Namık Kemal'in ardından hiçbir sanatçının vatani onun gibi yazamadığından yakınan sanatçı, yine aynı yıl Rûbab'da çıkan "Lisan Meselesi" başlıklı yazısında aşırı derecede Garp'a yönelmenin yanlışlığından duyduğu rahatsızlığı dile getirmektedir.¹⁰⁰ İlgili yazısında edebiyatın beslendiği kaynaklara dikkat çeken sanatçı, divan edebiyatı döneminde ağır bir Fars edebiyatı tesiri olduğunu, sonraki nesillerde de Batı'nın kaynak olarak alındığını ifade ederek bu şekilde vatanperver bir edebiyat yapmanın mümkün olmadığını öne sürer (Karaosmanoğlu 1912, 27-31). Karaosmanoğlu'nda görülen bu değişimi ilk fark eden isimlerden birisi Hüseyin Rahmi'dir. Şahabettin Süleyman ile *Cadı* üzerinden girdiği kalem kavgasındaki ifadeleri bu bakımdan önemlidir:

"Sanat geriliyor" diyerek yas tutup Fikret'i, Yâkup Kadri'yi, Celâl Sâhir'i, Refik Hâlid'i ve daha bilmem kimleri söndürmek, öldürmek istedin. Edebiyat göğümüzü süsleyen farklı parlaklıkta birer yıldız olan bu simâlar için sönme sebebi [olarak] gösterdiğin yapıtlar, emin ol ki, bu sanatçıların en şükredilecek, en kutlanması gereken düşünce ürünleridir (Bek 1998, 48).

Hüseyin Rahmi'nin 1913'te Yakup Kadri'de fark ettiği bu değişim, önce gazetelerde yazdığı makalelerde ortaya çıkar. Balkan Savaşı'nın başladığı yıllarda dil

¹⁰⁰ Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 28.2.1912. "Edebiyatımız Niçin Vatanperverane Asardan Mahrumdur". *Rûbab*. 2:49-50.

ve edebiyatın temel meseleleri üzerinden yerli bir sanata nasıl ulaşılabileceği hususunda Yakup Kadri'nin kafa yorduğu açıkça görülmektedir. Ancak bu durum onun sanatına hemen yansımaz. Bolca okuyan, araştıran sanatçının milli bir şuura doğru ilerleyen fikirleri meyvelerini Cihan Harbi sırasında verir. Onun, kafa yorduğu bu tür meseleler, hikayeciliğine ara verdiği iki yılın ardından 1916'da yazdığı eserlerde tesirini ortaya koyacaktır.

Bu arada Cihan Savaşı'nın hemen bütün sanatçıları etkilediğini söylemek mümkündür. Nitekim, dönem yazarlarının bibliyografyaları incelendiğinde Ömer Seyfettin, Halide Edip, Mehmet Rauf, Halit Ziya gibi birçok ismin 1914'ten sonra hikayeciliklerinin az çok kesintiye uğradığı görülmektedir. Türk edebiyatının en verimli yazarlarından biri olan Ömer Seyfettin'in 1915 ve 1916 yıllarında yayımlanmış hiçbir hikayesinin bulunmaması bu açıdan manidardır. Bunun altında kuşkusuz, farklı farklı cephelerde topyekûn bir savaşa girilmesi, neyin nereye varacağı kestirilememesi, toplumun yanı sıra aydınların da savaşın akıbetini takibe kendilerini kaptırmaları gibi sebepler yatıyor olmalıdır. Yani savaşın ilk yıllarında sanatçıların üretme heyecanı, savaşı takip dürtülerinin gerisinde kalmış gibi bir görünüm hasıl olmaktadır. Hikaye dışında da hemen her edebi türü etkileyen bu durgunluğa dikkat çeken Celal Sahir, 1916 yılında *Türk Yurdu*'nda yayımladığı "Edebi Yıl" değerlendirmesinde şunları söylemektedir:

Ufuklarda kılıçların, süngülerin şimşekleri çakar ve topların, tüfeklerin öfkeleri gürlerken iddia edilebilir ki, umûmiyetle sanat ve edebiyat için nisbî bir cansızlık devri başlar. Her ne kadar muazzam dileklerin ve duyguların ateşiyle parlayan ve kalpleri pençesinde ezen feciaların ve matemlerin dumanıyla kararan bugünlerin de sanatkâr ruhlarda akisleri yok değilse de ekseriya düşüncelerin beyinlerde sarsıldığı, hislerin

kalplerde tunçlaştığı böyle anlarda sanatkâr bu akisleri benliğinin derinliklerinden cazibeli bir kıyafetle haricî âleme çıkarmaya muvaffak olamaz. Bunun için son senenin büyük bir sanat eserinin doğuşuna şahit olmamasını tabî görmek iktiza eder. Bu kanlı ve şanlı senenin intibaları şairlerimizin fikirlerine serpilmiş birer ilham tohumudur ki, neşv ü nemâları için muayyen bir zaman lâzımdır (1916, 105: 20).

Bu durgunluğun sebeplerinden biri olarak da savaş sebebiyle süreli yayınların birçoğunun kapatılması ve dönem içinde uygulanan sansürün etkisi göz önünde bulundurulmalıdır. Nesime Ceylan bu düşüşü, haber verme kaygısına düşen gazete ve dergilerin, ekonomik sıkıntılar sebebiyle hacmini küçültmesine bağlamaktadır (2009, 58). Ancak bu sessizlik fazla uzun sürmeyecek ve Celal Sahir'in de öngördüğü gibi ilerleyen dönemlerde meyvesini verecek ve Cumhuriyet'in ilanına kadar sanatçılar harp temasını sıklıkla işlemeye devam edeceklerdir.

Fecr-i Ati mensubu iken milli şuuru ifade yolunda hikayeleri bulunmadığı görülen Yakup Kadri, hastalığı sebebiyle gittiği İsviçre'den yeni bir şuurla döner. 1916 tarihinde yazdığı hikayelerle yeni çizgisini belli eden Karaosmanoğlu'nun geçirdiği değişimi, 1917'de neşrettiği "Rahmet" (Merhamet)'te de görmek mümkündür.

Niyazi Akı tarafından 1914'te *Yeni Mecmua*'da yayımlandığı bilgisi verilen "Rahmet"te Emin isimli bir aşğın bireysel aşk buhranından sıyrılıp, cephelerde bozguna uğramış askerleri gördüğü anda yaşadığı şiddetli ruhsal sarsıntı anlatılır.¹⁰¹ "Rahmet"i yayımladığı tarihe kadar, Yakup Kadri'nin bu derecede milli meseleleri ele almadığı bilinen bir husustur. Bir manifesto niteliği taşıyan "Rahmet", Akı'nın verdiği

¹⁰¹ Akı, Niyazi. Akı, Niyazi. 2017. *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Eser-Fikir-Üslup*. İstanbul: İletişim Yayınları. s.260.

bibliyografyaya göre 1914 yılında *Yeni Mecmua*'da çıkmıştır. Fakat hikayenin gerçek tarihi, *Yeni Mecmua*'nın çıkmaya başladığı yıl olan 1917'dir ve derginin 24. sayısında yer almaktadır. Bu tarihte “Merhamet” adı ile neşredilip 1922'de kitap olarak yayımlandığında, onun yerine “Rahmet” isminin kullanıldığı anlaşılır. Nitekim Niyazi Akı çalışmasında “Rahmet”ten bahsederken 1917 tarihini kullanmış, fakat en sona koyduğu tarihin yazımındaki bir hatadan ötürü bazı kaynaklara 1914 olarak geçmiştir.

Hikayede cereyan eden iç çatışma ve geçirilen değişme sonucu bireyselliğinden sıyrılan hikaye kişisi, adeta bir sembol konumundadır demek yanlış olmaz. Hikayenin sonunda “Zeyl ve Hisse” başlığı altında okuruna seslenen Yakup Kadri : “Genç kâri, bu küçük hikayeden ne anladın? İlk bakışta bunun da herhangi bir sevgi macerasından farkı yok...” (1923, 31) demek ihtiyacını duyar. Ancak ardından hikayesini ve amacını açıklar. Bu zamana kadar aşk, merhamet, ümitsizlik nevinden temaların defalarca işlendiğini, fakat bu hikayenin onlardan biri olmadığını iddia eder.

Asrın muharrirleri, ekseriya, yalnız yazmak için yazdıklarını söylüyorlar ve : “Mevzuun ne hükmü var? İfade güzel, tatlı ve yeni olsun; bu kâfidir” diyorlar. Sakın beni bu zümreye sokma! Benim içimde san'atın ışığından daha yüksek bir alev yanıyor; Emin'i bu alevin aydınlığında gördüm (1923, 31)

sözleri bir tür manifesto niteliğindedir. “Sanat şahsi ve muhteremdir” görüşünü yıllardır sadakatla sürdürmüş olan Yakup Kadri bu açıklamalarıyla, sanatının özüne milli bir şuuru yerleştirdiğini açık açık bildirir.

Kendini bunalımlı, karanlık bir dünyaya hapseden Emin'in geçirdiği iç çatışması ardından ulaştığı sonuç, Karaosmanoğlu için de geçerlidir. Küçük gamlardan, marazi hislerden kendini arındıran Emin yaşadığı ontolojik sorgulamalar

esnasında savaşın trajedisini yaşar. Bunun üzerine kendisini mutlu etmeye yetmeyen sevgili bile önemini yitirir. Karaosmanoğlu'nun "içimde sanatın ışığından daha büyük bir alev yanıyor" (1923, 31) dediği, Cihan Harbi yıllarında kendi ruhundan fıskıran milli hisleridir. Sanatçı 1918'de İstanbul'a dönüşünden itibaren, bilhassa *İkdam* gazetesinde yazılar yazar, yeni anlayışını yansıtan hikayeler kaleme alır. Unutmamak gerekir ki Yakup Kadri'nin İsviçre'den döndüğü yurdu ve özellikle de İstanbul bambaşka bir haldedir. Savaş bitmiş, İstanbul işgal edilmiş, her köşe başında da İngiliz ve Fransız bayrakları dalgalanmaktadır. Böyle bir psikoloji altında Yakup Kadri'nin ne tür acılar çekmiş olabileceğini tahmin zor olmamalıdır.

Dolayısıyla İstanbul'da, işgal altında derin travmalar geçiren aydınlardan biri olan Yakup Kadri, kendini tamamen yenilemiş biri olarak, tekrar dikkatleri üzerine çekmekten geri kalmaz ve *İkdam*'da yazmaya da bu şartlarda davet edilir. O sıralarda ülkenin ileri gelenleri tutuklanır ve Malta'ya sürgün edilirler. Kendini tedavi için İsviçre'ye gönderen Ziya Gökalp de bunların arasındadır. Bu şartlarda Yakup Kadri en çok Yahya Kemal ile temas içerisinde görülür. Nitekim 1921 nisanında, Yahya Kemal'in öncülüğünde yayımlanmaya başlanan *Dergâh* dergisi yazarları arasında o da bulunmaktadır.

Ayrıca Yakup Kadri işgal yıllarında bazı yeni teşebbüslere girmiş görünür. O da sanatçının yavaş yavaş, hikayeden romana doğru evrilmeye başlamasıdır. Nitekim hem kendi sanatını icra hem de yurdun ve kendisinin derinden hissettiği türlü gelişmeleri ifade hususunda roman ona daha büyük imkanlar sağlayacak, ilerde de ağırlığını bütünüyle romana verecektir.

Dolayısıyla mütareke şartlarında yazmaya başladığı ilk romanları *Nur Baba* ve *Kiralık Konak*, edebiyat camiasında hikayelerine oranla daha büyük bir yankı

uyandırır. Karaosmanoğlu hacimce daha geniş ve elverişli türde iç çatışmaları, zıtlıkları rahat bir biçimde ortaya koyabildiğini fark etmiş olabilir.

İlk on üç hikayesini Fecr-i Ati etkisinde yazmış olan Yakup Kadri diğer 46 hikayesini ise 1916-1922 yılları arasında yayımlar. Romana başladıktan sonra bir daha hikaye yayımlamayan sanatçının 1916'dan itibaren toplumsal meseleleri, Cihan Harbi'ni, Mütareke ve işgal yıllarını, Milli Mücadele'yi, insan gerçeğini göz önünde tutarak işlediği görülür. İnsan gerçeği Yakup Kadri hikayesinin temel esaslarından biridir denilebilir. İlk dönem hikayeleri ile milli bir bilincin peşine düştüğü dönemin hikayeleri arasındaki en önemli benzerlik bu noktadadır.

Bu çalışmada hikayeleri teknik açıdan incelerken de sık sık bahsedilecek olan bu yanı, Yakup Kadri'nin hikaye anlayışının aydınlatılması bakımından önem arz eder. Yakup Kadri'nin gerek hikaye kişilerinde gerekse işlediği vakayı ele alışında insani özellikleri, birey psikolojisini hemen hemen hiç atlamadığı görülür. Bu sebeple de sanatçı realist hikayesini, sağlam bir temel üzerine inşa etmiştir denilebilir. Örneğin “Yalnız Kalmak Korkusu”nda Karaosmanoğlu, takıntılı bir biçimde yalnızlıktan korkarak bir kadına sığınan Macit'in ruhsal durumunun derinliklerine doğru ilerler. Onu tek yönlü bir tip olarak değil, iç çatışma yaşayan bir hikaye kişisi olarak çizer. Kendisine yabancılaşan, yalnızlık yüzünden deliliğin eşiğine varan bu karakter, Yakup Kadri'nin psikolojik tahlilleri sayesinde realist hikaye tekniğine uygun biçimde ele alınmış olur. Benzeri bir ruhsal durum örneği olarak “Teslim Teslim” de gösterilebilir. Burada da kendisini kurtarmak için saklanırken, bir çocuğun düşman tarafından öldürüldüğü gören ve travma yaşayan hikaye kişisi ölüm korkusu ile iç içe anlatılır. Yakup Kadri'nin hikaye kişileri kendi şartlarında realiteye uygundur, insanidirler. Hikayelerinde, açıktan açığa yiğitçe bir tavır sergileyen yahut yaptığı bir davranışın ardı boş bırakılan hikaye kişileri pek görülmez. Ayrıca Yakup Kadri sırf hikaye

kişilerinde değil, mekan tasvirlerinde ve diyaloglarda da hayata uygunluğa dikkat eder. Manisa'yı, İzmir'i yahut Mısır'ı işlediği öykülerinde halkın tavırları, bakış açısı gerçekliğe uygundur. Bu noktada sanatçının İstanbul dışında geçirdiği yılların, mekanları ve kültürleri tanınması bakımından faydalı sonuçlar doğurduğu rahatlıkla söylenebilir.

Bu arada sanatçı, sırf harp teması etrafında hikaye üretmez. Harbin toplum psikolojisi üzerindeki etkisini kurmacası üzerinden somutlaştırır. Bunların dışında toplumdaki dejenerasyon, hatıralarla geri dönerek harbi anımsama, ihanet, aşk, cinayet gibi temalara da hikayelerinde yer verir.

Nitekim, Yakup Kadri'nin kalem kavgaları yaptığı isimlerden biri olan Ömer Seyfettin'in vefatı üzerine, 1920'de *İkdam*'da yayımladığı “Ömer Seyfettin Bey” isimli yazısı önemlidir. Sanatçının edebi kıymet olarak gördüğü özellikleri yansıtmaması noktasında da önem arz eder.

On beş seneden beri sönmek bilmez bir ateşle Türk edebiyatına hizmet eden ve onda kendi nesline mensup gençlerden hiçbirinin eremediği bir mertebeye varan bu romancı, lisanda ve sanatta cesur bir mücedditti. (...)Bugünkü sade, halis ve güzel Türkçe cereyanının en başında o bulunuyor, ve gençlerin pek büyük bir kısmı üzerinde bir genç üstad nüfuzunu icra ediyordu. Son neslin iktifa ettiği edebi ve bedii düsturların büyük bir kısmı ondan doğma şeylerdir (Uludağ 2005, 260).

Yakup Kadri bir kişi ile tartışsa bile, onun mezziyetlerini takdirden ve bunların ifadesinden geri durmayan birisidir. Bu noktada sanatçının edebi anlayışının değişmesiyle ilgili çağdaşlarının tespitlerinden bahsetmek de gerekir. Halide Edip'in *Büyük Mecmua*'da çıkan “Edebiyatımızın Son Simaları ve Safhaları” başlıklı

yazısında değindiği hususlar önemlidir. Yakup Kadri'nin ilk dönem hikayelerini değerlendiren Halide Edip hikayeciyi üslubu hususunda:

İşte Yakup Kadri'nin ilk eserlerinde lisanı Edebiyat-ı Cedidecilerden çok uzak olmamakla beraber, lisan, lisan olarak hiçbir sunniyete, marifete çapraşık eşkâl cambazlığına, seslerin imtizacından doğacak musiki ve renk ressamlığına itibar etmeden adeta gayr-i şuuri bir sadegi ve besatet muhafaza ediyor (1919, 4:53)

şeklinde değerlendirir. Yakup Kadri'nin hikaye diline dikkati çeken Adıvar, dilden ötede “onun arkasındaki esrarlı ve yüksek mümtaziyet”e vurgu yapmaktadır. Onun bu yanının, çağdaşlarından ayrılan dilinin ardındaki fikirlerinde yattığını söylemektedir.

Hikayecinin, İsviçre'deki tedavisinden önce mensubu bulunduğu Fecr-i Ati sanat anlayışını kastederek, “ayakları toprak üstünde fakat başı göklerde” (1919, 4:53) ifadesini kullanır. Burada onun kastettiği Yakup Kadri'nin Fecr-i Ati'ye sığmayan, onu aşan bir sanatçı olduğu gerçeğidir. İlk dönem hikayelerini marazi bir hayal dünyası ile örölü gören Adıvar, bu durumun uzun sürmediğini belirtir. “Yıldızların Bikesliği”nde, Maupassant'ın karamsar kurmaca havasına benzer bir yapı görmektedir. Ancak bunun ardından “Merhamet”i incelerken, Karaosmanoğlu'nun değişimine ait deliller bulur. “Şimdi Emin'in içindeki tayf değil etrafındaki mustarip ve sefil fakat ulvi bir Türk âlemi söylüyor. Balkan Muharebesi'nin misilsiz ve mütemadi bir işkenceyle aç, hasta, avare sürünen ordusunu o günkü münferit ve müctemi acıklı yüzüyle görünüyor.” (Adıvar 1919, 4:54) sözleriyle, Karaosmanoğlu'nun kendindeki ve hikaye kişisindeki değişime dikkat çeker.

Bu hikayede anlatılan iç çatışma, Yakup Kadri'nin hikaye anlayışındaki değişimin sembolü gibidir. Karaosmanoğlu böylece 1912'den sonra makalelerinde,

1916'dan itibaren de hikayelerinde milli temaların yazımına başlamış, onları benimsemiştir denilebilir. Fakat bu noktada Karaosmanoğlu'nun milli bilincin peşindeyken bir savaş edebiyatı yapmadığını da söylemek gerekir. Amacı tezli eser üretmekten ziyade, bir milletin yaşadığı toplumsal depresyonu gözler önüne sermektir.

Öyle ki sanatçı erken bir dönemde, savaş sonrasında edebiyat ve toplumun nasıl değişeceğine kafa yormaya da başlar. 1919'da *İkdam*'da neşrettiği "Harp ve Edebiyat" makalesi bu açıdan dikkat çekicidir. Harp bittikten sonra, edebiyatın hangi merkezi düşünce üzerinden ilerleyeceğini sorguladığı bu metinde :

Yarınki nesil edebiyat, şiir, sanayi, bedia gibi bir şey tanımayacak, bilmeyecek, görmeyecektir. Çünkü yarın bir harabedir. Bütün şimdiye kadar kurulan müesseselerin yıkılacağı bir devirdir. İktisadi burhanı, hissi, fikri, ahlaki buhranlar veyl edecek ve beşeriyet ta köklerinden sarsılacaktır. (1919, 8170:2) der.

Yakup Kadri'nin bu cümleleri her bakımdan dikkat çekicidir. Çünkü bu satırlarda hem bir geleceği okuma arayışı hem de gelecek karşısında duyduğu derin endişe söz konusudur. Onun bu tür sözler söylemesinin ardında, iki yıl önce vuku bulan Sovyet Devrimi ve devrimin ardından yaşanan tarihi kaos ve yeni düzenin oturmamışlığının yanı sıra, Milli Mücadele'nin de henüz daha başlamakta oluşu gibi sebepler de yatıyor olabilir. Bu havanın neredeyse 1921 yılına kadar, çok farklı seviyelerde seyrettiği görülür. 1921'de *Dergah* dergisinin çıkışı ve Yahya Kemal'in tesiriyle Yakup Kadri'nin bakışı değişir ve Milli Mücadele'nin de sağladığı imkan sayesinde ülkenin geleceğini ufuktan seyretmeye başlar.

2.4. Milli Mücadele Döneminde Yakup Kadri

Yunanlıların Anadolu'yu işgalinin ardından meydana gelen savaşın tahribatını tespit etmek için Tetkik-i Mezalim Heyeti'nde görevlendirilen Yakup Kadri'nin, 12 Temmuz 1921'de *İkdam*'da yayımladığı yazısında aynı tarihte Ankara'ya geçtiği ve aktif bir biçimde Milli Mücadele'ye katıldığı bildirilmektedir.¹⁰²

Yakup Kadri'nin Ankara yılları her bakımdan önemlidir. Çünkü o Milli Mücadele'nin öncü kalemlerinden biri seviyesine yükselmekte gecikmez. Ateşli yazıları o yıllarda, hemen her çevre tarafından takdirle karşılanır. İşte o sıralarda Büyük Millet Meclisi tarafından teşkil edilen "Tetkik-i Mezalim" heyetine dahil edilir. İngilizler tarafından desteklenen Yunanlıların geri çekilişlerinin ardından, ilgili heyetle birlikte Batı Anadolu şehir ve kasabalarını aylarca dolaşır. Yanmış köyler ve şehirler, ıssız beldeler, işgal altında kalmış insanların yaşadığı zulümler Yakup Kadri'yi derinden sarsar. İşte *Milli Savaş Hikayeleri* adı altında bir araya getirdiği hikayeleri tam da bu incelemeler sırasında doğar.¹⁰³ Onun Ankara'ya geçişinin ardından savaşın tahribatını tespit etmek amacıyla kurulan heyette yer alan Yakup Kadri, henüz Milli Mücadele'nin merkezi Ankara'ya gitmeden önce yazmaya başladığı ve Kurtuluş Savaşı'nı desteklediğini gösteren gazete yazılarını da 1928'de *Ergenekon Milli Mücadele Yazıları* adlı eserinde toplar. Bu yazıları kaleme alışındaki amacı şu şekilde açıklamaktadır:

«Ergenekon» bir «seçme yazılar» kitabı değildir. O, İstiklâl Harbine dair tarihin zaptetmeyeceği veya zapta lüzum görmeyeceği bazı hurda vesikaları ihtiva ediyor. 1920 yılından 1923'e kadar

¹⁰² Yakup Kadri Ankara'ya dair gözlemlerini içeren bu yazısını *Vatan Yolunda*'ya dahil etmiştir. (1986, 101)

¹⁰³ Karaosmanoğlu. Yakup Kadri. 1947. *Milli Savaş Hikayeleri*. İstanbul: Varlık Yayınları

Türk milletinin geçirdiği vicdan ve fikir buhranlarını, ancak bu gibi yazılarla hatırlamak kabildir. İşte «Ergenekon»u teşkil eden parçaların yegâne kıymeti bu fikir ve vicdan krizlerini öbürlerinden daha bariz bir surette göstermesinden ibarettir. Bu itibar ile bu yazılar, o devrin mânevi manzaralarını, ateşten bir çizgi halinde aksettiren birer küçük aynaya benzetebiliriz. Bu küçük aynaların içinde ben, kendi çehremi de görüyorum (1973, 226).

Yakup Kadri İstanbul'dan Ankara'ya geçerken, *İkdam*'daki yazılarını da bırakmış olur. Bu sefer de Ankara'da *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinde yazmaya başlar.

Sanatçının gazete yazıları için kullandığı ayna imgesi hikayeleri için de geçerlidir. 1922'de neşrettiği *Rahmet*'te “Rahmet”, “Hasretten Hasrete”, “Hicap”, “Kör Göz Kör Gönül” isimli hikayeleri yer almaktadır. Bu hikayelerde savaşın getirdiği yıkım ve bozgun havasına “ayna” tutan yazar, yine aynı yıl *İzmirden Bursa*'ya isimli kitabı Halide Edip, Falih Rıfkı ve Mehmet Asım ile ortaklaşa yayımlar. Burada “Dünya Gözü Ahiret Sesleri”, “Teslim! Teslim!”, “İssız Köy Dilsiz Kız” hikayeleri ile “Yunan Barbarlarının Yaktığı Köyler Ahalisine” başlıklı yazısı yer alır. Bu hikayelerde Yakup Kadri'nin, başından büyük bir savaş geçen halkın psikolojisini işlediği görülür. Yazar hikaye kişilerini virane olmuş Anadolu köylerinden seçmiş ve onların sarsılan ruh hallerini işlemiştir. İlgili öykülerden birisi olan “İssız Köy Dilsiz Kız” bu noktada dikkat çekicidir. “Benim için her şeyi; iyi ve kötü, şahsi veya umumi bütün gördüklerimi, geçirdiklerimi unutmak kabildir, fakat, o köyde, o kızı, asla asla unutamam...”(1947,20) cümleleri ile başlayan hikayede, Alaşehir'e giden yol üzerindeki ıssız ve virane bir köyde Türk heyeti tarafından bulunan bu kız, kendisine sorulara cevap vermez. “Kızım, yavrum; biz fena adamlar değiliz. Biz Müslümanız. Gâvur değiliz, anlıyor musun?” sözlerini duymazdan gelir ve kendisine

dokunulduğunda büyük bir dehşete kapılarak kaçır. Bu durum savaşın yarattığı tahribatı ve ruhsal çöküntüyü çarpıcı biçimde yansıtmaktadır.

Yakup Kadri'nin "İssız Köy Dilsiz Kız" hikayesinde olduğu gibi, savaşın toplum üzerinde bıraktığı ruhsal sarsıntıyı işleyen hikayeleri kadar Anadolu halkının yaşadığı olumsuzluklara rağmen iyi niyeti ve insanîyetini muhafaza edebilen kişilerinin ön plana çıktığı hikayeleri de vardır. Yazar işte bu şekilde savaşın tahribatını ve işlediği hikayelerini 1947'de *Milli Savaş Hikayeleri* adıyla bir araya toplar. Yakup Kadri, bunları daha önce hikayeciliğinin son yılı olan 1922'ye kadar *İkdam* gazetesinde yayımlar. Daha önce *Rahmet* ve *İzmir'den Bursa'ya* kitaplarında yayımladığı beş hikayesini de dahil ederek yayımladığı *Milli Savaş Hikayeleri*'nde yirmi sekiz hikaye bulunmaktadır. Bu yirmi sekiz hikayenin dokuzunu "Karışık Hikayeler" başlığı altında gruplandırıldığı görülür.

Hikayelerinde işlediği çarpıcı manzaralarla ilgili olarak yazar, "Karışık Hikayeler" kısmına geçmeden önce şöyle bir açıklamada bulunmaktadır:

Haşiye:

Küçük hikaye adı altında neşrettiğim bu yazılar gerçek vakalara müstenittir. Bunlar, açıktan açığa, doğrudan doğruya «Anadolu Hatıraları» serlevhasıyla çıkabilirdi. Fakat, ben, onların bazılarını kendi arzu ve muhayyileme göre değiştirmek ve canlandırmak zorunda kaldığım için hepsinin birden tamamıyla edebiyata malolmalannı müreccah buldum (1947, 90).

Bu açıklaması ile vakaların gerçek olaylara dayandığını ancak yer yer bunları hayal dünyasıyla da beslediğini bildiren yazarın bu realist yönüne Hüseyin Doğramacıoğlu da dikkat çekmektedir:

Yakup Kadri'nin bu hikâyelerinde daha çok işgal altında bulunan yerlerin panoraması çizilmiş; hâdiseler çok canlı ve realist çizgilerle gözler önüne serilmiştir. Ayrıca Yunan vahşeti, Millî Mücadele ve cephe havadisleri öyküleştirilmiştir. Yakup Kadri, bu hikâyeleri Sakarya ve Başkumandanlık Meydan Muharebelerinden sonra kaleme almıştır. 1922'de art arda Millî Mücadele ile ilgili hikâyeler kaleme alan yazar, Kurtuluş Savaşı'nın kanlı sahnelerini görüp yaşayan biri olarak hikâyelerini realist çizgiye yaklaştırırken özellikle karşılıklı konuşma sahneleri oluşturarak hâdiseleri çok canlı bir surette nakletmiştir. Yazar, bu hikâyelerde yer isimlerini, il – nahiye – köy sıralamasıyla açıkça belirterek Yunan vahşetlerini gerçekçi bir yaklaşımla ele almıştır (Doğramacıoğlu 2009/18, 92).

Yakup Kadri'nin bu dönem hikayesinde gerek kahramanların kaderini şekillendiren mekanları, gerekse daha önce Ömer Seyfettin'in yaptığı gibi çarpıcı vakalar ve aksiyon unsurunu öne çıkarması, hikayecilik anlayışının Fecr-i Ati'den sonra geldiği noktayı göstermesi bakımından önemlidir. Yazarın aksiyoner hikaye anlayışında olayı önemseyen bu tavrına rağmen psikolojik hassasiyetini koruduğu ve bunu toplumun yaşadığı sarsıntıyı dile getirme noktasında başarılı kullandığı görülür. Bu nedenle *Milli Savaş Hikayeleri*'ni genel olarak eleştirel bir tavırla yorumlayan Tahsin Yücel, yazarın karakter yazımındaki başarısını görmezden gelmez. “Ama, hemen söylemek gerekir ki, Karaosmanoğlu'nun kişilerinin arayışının alabildiğine uzun, acılı ve umutsuz olması, yalnızca yitirdiklerinin bulanıklığını değil, bu bulanıklığa koşut olarak, değişimlerinin derinliğini de gösterir.” (Yücel 1975, 109) Bu noktada Yakup Kadri'nin hikayeciliğinde Tetkik-i Mezalim Heyeti'nde bulunmasının önemli bir husus olduğu, bunun yöneldiği temaları şekillendirdiği fakat yazarın milli bir bakışla yazdığı bu

hikayelerinde tezli bir yazar olmaktan gene de uzak durabildiğini söylemek mümkündür. Bu arada savaşın etkisiyle sarsılmış hikaye kahramanlarının geçirdiği değişimleri işlemesi ve bu kişileri insani yönleri ile öne çıkarması dikkat çekicidir. Bu husus yazarın siyasi, toplumsal olayları işlerken dahi sanatına zarar vermeden metin üretebilmesini sağlar.



BÖLÜM III

YAKUP KADRI’NİN HİKAYELERİNDE KURGU, ZAMAN, MEKAN VE KİŞİLER

Yakup Kadri’nin hikayecilik evresi olarak 1909-1922 yılları arası kabul edilir. Sanatçının 1909-1914 yılları arasını kapsayan ilk döneminde altı hikayesi *Servet-i Fünun* dergisinde, dört hikayesi *İkdam* gazetesinde, bir hikayesi *Rübab* dergisinde, bir tanesi ise *Şiir ve Tefekkür* dergisinde neşredilir. Bunlardan başka yine 1914 yılında yayımladığı *Bir Serencam*’da daha önceden yayımladığı sekiz hikayesini bir araya toplar. Bu hikayelerin kitaptaki sırası şöyledir: “Bir Serencam”, “Baskın”, “Şapka”, “Bir Ölünün Mektupları”, “Yalnız Kalmak Korkusu”, “Bir Tercüme-i Hal”, “Nebbaş”, “Bir Kadın Meselesi”. Kitabın arkasında yer alan fihristte adı yazılmayan “Baskın” iç kısımda yer alır. İlgili eserde hikaye dışı bazı düz yazıları bulunmaktadır. “İstimdad”, “Bahara Dair Bir Hitabe” ve “Yıldızların Bikesliği” adını taşıyan bu metinler *Bir Serencam*’da “birkaç nesir” başlığı ile yayımlanmıştır. Bu nesirleri incelendiğinde, yazarın onları hikaye sınıfına sokmadığı sadece türe yakın gördüğünü düşünmek gerekir. *Bir Serencam*’ın sonraki yıllarda yayımlanan baskılarında yer almayan bu nesirlerden bazıları, *Servet-i Fünun* geleneğine yakın hikayeleri andırırlar. Bu sebeple olay örgüsü itibariyle durağan düzyazı-hikaye arası metinlerden bazılarını hikaye gibi incelemek lazım gelebilir. Yakup Kadri’nin hikaye listesine bu metinler ve onlarla beraber Remzi Kitabevi’nin yayımladığı *Okun Ucundan Erenlerin Bağından Kadınlık ve Kadınlarımız ve Diğer Nesirler* (1947) başlığı altında bazı nesirler de dahil edildiğinde toplam 66 tane hikayesi bulunmaktadır. “Diğer Nesirler” kısmında *Bir Serencam*’daki bu üç nesir gibi “Siyah Saçlı Yabancı ve Berrak Gözlü Genç Kızın Sözleri”, “Kır Mektupları”, “Araftaki Ruh”, “İki Amanın Sözleri” ve “Düşmanın

Yaktığı Köyler Ahalisine” başlıklarını taşıyan nesirler de hikayeye yakın özellikleriyle dikkat çeker.

Bu hikayeleri incelerken Karaosmanoğlu’nun sanat anlayışındaki değişimleri, hikaye vakalarını seçerken ki dikkati; kurgusu, dil ve üslubu, tezleri noktasında ele almak ve hikayeciliğinin izini sürmek icap eder. Bunu yaparken de hikayeyi oluşturan öğelere dayalı bazı sınıflandırmalar yapmak sonuçlara ulaşmayı kolaylaştırabilir diye düşünülmektedir.

. Bu çalışma için kaynak taramaları yapılırken bilhassa *İkdam* gazetesindeki hikayelerinden çoğunluğunun sayfa numarası bulunmadığı görülmüştür. Ayrıca 1913 yılında neşrettiği dört hikayesinin asıl kaynağına Ankara Milli Kütüphane arşivlerinde, Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi ve Tarık Us tarama sisteminde ulaşılamamış, bu sebeple de kaynakça için Niyazi Akı’nın verdiği künye bilgileri ile yetinilmiştir. Kitap olarak yayımlanan *Bir Serencam* için, Kütübhan-e-i İslâm ve Askerî- Tüccarzade İbrahim Hilmi adına Hilal Matbaa’sında basılan iki ayrı nüsha incelenmiş, bu iki nüshadan birisi Atatürk Üniversite Seyfettin Özege Koleksiyonu’ndan, diğeri ise Toronto Üniversitesi Kütüphanesi’nden temin edilmiştir.

Bu iki nüsha arasında sadece sayfa numaralarının farklı olduğu görülmüştür. Ancak bu fark dışında iki kitabın başındaki tarih ve künye bilgileri birbirini tutmaktadır. İki nüshada da 1330 tarihi yazılmış fakat Toronto Üniversitesi kütüphane sisteminde bu nüshayı 1913 olarak kaydedilmiştir. Bu çalışmada künye belirtirken dikkate alınan, bu nüshalar ve gazetede yazar tarafından yayımlanan ilk metinlerdir. Bunların arasında fark olup olmadığı önemlidir. Yapılan karşılaştırmalar sırasında ciddi farklara rastlanmaması dolayısıyla künye bilgileri için Toronto Üniversitesi’ndeki esas alınmıştır. Ayrıca 1943 yılında Remzi Kitabevi’nin 1.

baskısını yaptığı bu kitabın yayın haklarını alarak 1983-2017 yılları arasında 9 baskı yapan İletişim Yayınları'nın da bazı sadeleştirmeler, kısaltmalar dışında büyük oranda orijinal metinlere sadık kaldığını vurgulamak gerekir. Çoğu zaman sadeleştirmeleri parantez içinde yahut dipnotta sunan kitabeveleri sanatçının üslubuna müdahale etmemiştir. Yakup Kadri'nin de zaten Fecr-i Ati mensubu olduğu bu dönemde bile dilinin oldukça sade olması bu hususta önemlidir.

Yakup Kadri'nin hikayeye başladığı yılları daha önce anlattığımız için burada tekrara gerek duymuyoruz. Ne var ki o yıllarda bir yanda devam etmekte olan Servet-i Fünun hikayesi, öbür yanda da Yeni Lisan ve Fecr-i Ati gibi yeni anlayışlar mevcuttur. Bu arada siyasi ve toplumsal gelişmelerin de dönem aydınını derinden etkilediği ortadadır. Siyasal ve toplumsal düzlemde Cumhuriyet'e kadar devam eden bu parçalı yazı ortamı içinde, Yakup Kadri hikayesinin geçirdiği evrelerin tespiti her bakımdan önem arz eder.

Bir Serencam'ın ardından Yakup Kadri'nin Halide Edip, Falih Rıfkı ve Mehmet Asım ile ortaklaşa yayımladığı *İzmir'den Bursa'ya* (1922) kitabına giren öyküleri şunlar olmaktadır: “Teslim Teslim!”, “Dünya Gözü ve Ahiret Sesleri”, “İssız Köy ve Dilsiz Kız”dır. Eserde yer verilen üç hikayesinin de, yazarın Anadolu'yu dolaşırken gördüklerinden etkilenerek yazdığı düşünülebilir. Söz konusu hikayeler, savaşa maruz kalan halkın psikolojisini, savaş travmasını yansıtır niteliktedir. Bir sene sonra ise ikinci hikaye kitabı *Rahmet*'i neşreder. Bu kitabında “Rahmet”, “Kör Göz Kör Gönül”, “Hasretten Hasrete”, “Hicap” gibi öykülerini topladığı görülür. Öykülerini bir araya getiren sanatçının, “Kör Göz Kör Gönül” dışındaki hikayeleri doğrudan milli meseleleri işler. “Rahmet” hikayesi hacimce oldukça geniş olmakla birlikte, yazarın sonuna koyduğu “zeyl ve hisse” başlığı altında kendi sanat anlayışını anlatma ihtiyacını duyduğu ortadadır.

Sonraki yıllarda Yakup Kadri'nin hikaye kitaplarını sağlığında yeni baştan düzenlediği bilinmektedir. 1947'de *Milli Savaş Hikayeleri* adıyla yayımladığı hikayelerinin beşi, daha önceden çıkmış olanlardır. Yazarın bu baskıda tematik bir bütünlüğü esas aldığı anlaşılmaktadır. Toplam 21 hikayeden oluşan *Milli Savaş Hikayeleri*, 1921 ve 1922 yıllarında yazılan işgal sonrası Anadolu'sundan tablolar çıkaran metinlerdir. Bu hikayelerde savaşın toplum üzerindeki tahribatına ve toplumsal psikolojinin geçirdiği sarsıntılara dikkat çektiği görülür. İlk hikayelerinde birey psikolojisine ağırlık veren Karaosmanoğlu, ülkenin başından geçen savaşların sonucu muhtevasını milli bir yöne kaydırmakla kalmayıp halkın psikolojisine de çok önem vermektedir.

Karaosmanoğlu, bu on dört yıllık süre zarfında hikayeler yazdığı halde, daha sonra bir daha bu türe dönmez. Onun hikayelerinin toplu olarak, bir tablo halinde göz önünde bulundurulması da faydalı olacaktır. Bu hikayeler yayın sıraları ve yayımlandıkları gazete ve dergiler olarak şu şekildedir:

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Hikayelerinin Listesi

1. 9 Eylül 1909. "Baskın." *Şiir ve Tefekkür*. 2:12-15.
2. 25 Kasım 1909. "Bir Kadın Meselesi". *Jale*. 1: 11-15.¹⁰⁴
3. Aralık 1909. "Yalnız Kalmak Korkusu." *Musavver Hale*. 1: 27-30.¹⁰⁵
4. 4 Ağustos 1910. "Bir Ölünün Mektupları." *Servet-i Fünun*. 1000: 216-219.
5. 1 Eylül 1910. "Şapka" *Servet-i Fünun*. 1004: 274-280.

¹⁰⁴ Hikaye ilk kez *Jale* adlı bir dergide 25 Kasım 1909 tarihinde yayımlanmıştır fakat bu dergi yayımlanmaya devam etmediği için o dönemde hikayenin *Servet-i Fünun*'da neşredilince dikkat çekmiş olması gerekir. Yazar hakkında hazırlanan çalışmalarda da *Jale* dergisi gözden kaçırılmış yahut önemsenmemiştir. Bu nedenle kaynaklara hikayenin künye bilgisi verilirken *Jale* dergisi esas alınmamıştır. 21 Temmuz 1910. "Bir Kadın Meselesi." *Servet-i Fünun*. 998: 149-153

¹⁰⁵ "Yalnız Kalmak Korkusu" Aralık 1909'da *Musavver Hale*'de neşredilmiştir. Ancak bu derginin yayın hayatına devam etmediği görülmektedir. Bu nedenle *Bir Serencam*'daki künye bilgisi şu şekildedir: 1914. "Yalnız Kalmak Korkusu." *Bir Serencam*. İstanbul: Hilal Matbaası. 140-167.

6. 30 Mart 1910. "İstimdat." *Servet-i Fünun*. 1026.
7. 7 Ekim 1910. "Yıldızların Bikesliği." *Servet-i Fünun*. 996.
8. 16 Şubat 1911. "Nebbaş." *Servet-i Fünun*. 1028: 319-324.
9. 22 Haziran 1911. "Bir Tercüme-i Hal". *Servet-i Fünun*. 1046: 131-139.
10. 14.7.1327. "Bahara Dair Bir Hitabe." *Servet-i Fünun*. 1051
11. 16 Şubat 1911. "Bir Serencam ." *Servet-i Fünun*. 1081:342-346.
22 Şubat 1911. "Bir Serencam ." *Servet-i Fünun*. 1082: 377-379.
4 Mart 1911. "Bir Serencam ". *Servet-i Fünun*. 1083:391-398, 401-404.
12. 7 Kasım 1912. "Bulgar Köyünde Bir Gece" *Rübab*. 1(41):19.
13. 10 Ekim 1913. "O Kadın." *İkdam*. 5916: 4.
11 Ekim 1913. "O Kadın." *İkdam*. 5917: 4.
12 Ekim 1913. "O Kadın." *İkdam*. 5918: 4.
14. 18 Ağustos 1913." İki Meçhul Şahıs." *İkdam*. 5924: 3.
15. 29 Ağustos,1913. "Mehdi Efendinin Keşfi" *İkdam*. 5935: 4.
16. 9 Eylül 1913. "Döşeli Oda." *İkdam*. 5940: 3.
17. 5 Ağustos 1914. "Kır Mektupları." *İçtihad*. ?
18. 20 Aralık 1917. "Merhamet" *Yeni Mecmua*. 24: 474-480.
19. 1914. "Siyah Saçlı Yabancı ile Berrak Gözlü Genç Kız." *Nevsâl-i Millî*.
20. 19 Haziran 1916. "Dokunma Belki Bir Kahramandır." *İkdam*. 6965:3.
21. 20 Haziran 1916. "Küçük Zabit." *İkdam*. 6966: 3.
22. 24 Haziran 1916. "Sılda." *İkdam*. 6971:4.
23. 26 Haziran 1916. "Ses Duyan Kız." *İkdam*. 6973: 3.
24. 30 Haziran 1916. "Bir Yüz Karası." *İkdam*. 6977: 4.
25. 7 Temmuz 1916. "Altıpatlar." *İkdam*. 6984: 3.
26. 23 Temmuz 1916. "Zeynep Kadın." *İkdam*. 6999: 3.

27. 4 Şubat 1920. "Gizli Posta, (Yarım Kalmış Bir İzdivaç)." *İkdam*. 8255.
28. 15 Şubat 1920. "Gizli Posta II." *İkdam* 8266.
29. 28 Şubat 1920. "Gizli Posta III (Alaturka Bir Teehhül)." *İkdam*. 8279.
30. 22 Mart 1920. "Gizli Posta IV (Müşkühpesend Bir Kız)." *İkdam*. 8298.
31. 20 Mayıs 1920. "Oruç Keyfi" *İkdam*. 8357.
32. 31 Mayıs 1920. "Bir Aşk Cilvesi." *İkdam*. 8368.
33. 7 Haziran 1920. "Masum Katiller." *İkdam*. 8375
34. 31 Temmuz 1920. "Zor Talak." *İkdam*. 8417
35. 10 Ocak 1920. "Perili Köşk." *İkdam*. 8505
36. 5 Ocak 1921. "Düşmanın Yaktığı Köyler Ahalisine."
37. 20 Ocak 1921. "Beyhude Bir İntihar." *İkdam*. 8570.
38. 28 Ocak 1921. "Talih." *İkdam*. 8578: 3.
39. 3 Şubat 1921. "Hicap (Utanç)." *İkdam*. 8583: 3.
40. 9 Şubat 1921. "Güvercin Avı." *İkdam*. 8590: 2.
41. 23 Şubat 1921. "Hasretten Hasrete." *İkdam*. 8604: 2
42. 23 Şubat 1921. "Düşmana İltihak," *İkdam*. 8604: 3
43. 21 Mart 1921. "Bir Beyoğlu Dönüşü." *İkdam* 8620:
44. 29 Mart 1921. "Bir Vatangiriz (Bur Yurt Yergisi)." *İkdam* 8636: 3
45. 15 Nisan 1921. "Bir Meczub." *İkdam* 8653: 3
46. 25 Nisan 1921. "Kör Göz Kör Gönül." *İkdam*. 8663: 3
47. 1 Mayıs 1921. "Hem Katil Hem Müttehim." *İkdam*. 8666: 2
48. 12 Aralık 1921. "Ceviz." *İkdam* 8687: 2
49. 17 Aralık 1921. "On Dört Yaşında Bir Adam." *İkdam*. 8892: 2
50. 26 Aralık 1921. "Garip Bir Benzeyiş." *İkdam*. 8901
51. 5 Ocak 1922. "Kadın ve Ukubet." *Dergah*. 18.

52. 5 Ocak 1922. “Köyünü Kaybeden Kadın.” *İkdam*. 8911: 2.
53. 16 Ocak 1922. “Bir Şehit Mezadı.” *İkdam*. 8922: 2.
54. 25 Ocak 1922. “İstanbul'da Üç Gece” *İkdam*. 8929: 2.
55. 31 Ocak 1922. “Bir Hastahane Koğuşunda.” *İkdam*. 8937: 2.
56. 19 Şubat 1922. “Sikkenin Tersisi.” *İkdam*. 8955:
57. 12 Mart 1922. “Muhacir Kerim Ağa.” *İkdam*. 8975: 2.
58. 25 Mart 1922. “Muzaaf Bir İhanet (Katmerli Bir İhanet).” *İkdam*. 8999: 2.
59. 22 Nisan 1922. “Hüseyin Çavuş.” *İkdam*. 9016: 2.
60. 16 Haziran 1922. “Bir Aşk ve İhtiras Faciası.” *İkdam* 9069: 2.
61. 20 Ekim 1922. Dünya Gözü İle Ahiret Sesleri, *Dergah* 37: 504-506.
62. 5 Kasım 1922. “Teslim Teslim!” *Dergah*. 38: 24-25.
63. 5 Aralık 1922. “Küçük Neron.” *Dergah*. 39: 34-35.
64. 1922. “İssız Köy ve Dilsiz Kız.” *İkdam*.
65. 15 Ocak 1923. “Araftaki Ruh.” *Yeni Mecmua*. 84.
66. 1923. “İki Âmanın Sözleri.” *Yeni Mecmua*

3. 1. Kurgu

Anlatma esasına dayalı metinlerin ilk okurken fark edilmeyen, eserin bütününe okunması ile sonradan anlaşılabilen bir özelliği bulunduğu görülür. Bunun altında da, gerçek hayatta kronolojik bir süre dahilinde akıp giden vakaların, anlatma esasına dayalı roman ve hikayelerde aynen tekrar edilmemesi yatar. Yani romancılar ve hikayeciler gerçeğe ne kadar sadık kaldığını söylerlerse söylesinler, onu yazarken daima değiştirir, sırasını bozar ve eserlerinde kendine mahsus bir akış düzeni kurarlar. Bu değiştirmeleri sanatçılar sadece olayların sırasını bozarak değil, aynı zamanda bu olayların geçtiği mekan ve zamanı anlatırken de yapabilirler.

Anlatma esasına dayanan edebi eserler bu yüzden, değişik ve yeni formlar olarak karşımıza çıkmış olurlar. Mesela bir hikayeyi kronolojik olarak bir sıra dahilinde anlatabilecekleri gibi, onu en sonundan başlayarak da anlatabilirler. Bazen de şimdiki gelişmelerle geriye dđnük durumları i içe harmanlayarak yazmayı deneyebilirler. Bunun gibi sayısız yazma ve anlatma tekniklerinin denenmesi ile, edebi eserler birbirinden farklı özellikler kazanır.

Dolayısıyla sanatçılar eserini yazmadan önce, ona nasıl bir şekil vereceğini, daha önemlisi de nasıl bir plan ve akış düzeni uygulayacağını zihninde kurmaya çalışırlar. Onlar bu noktada özgün kalmak, kendinden önceki yazıcıların denemediği usuller geliştirmek isterler. Yani böylece edebi eserlerde sanatçının neyi anlattığından ziyade, nasıl anlattığı hususu daha bir öne çıkar. İşte yazarın baş vurduğu yapı dediğimiz bu şekil verme gayretinden de, edebi eserlerde kurgu veya yapı dediğimiz farklı farklı formlar ortaya çıkar. Normal okuyucu ilk anda fark etmese bile, edebi eserlerin okunması ile ortaya çıkan tesir veya estetik duygusu, doğrudan bu kurgu ve yapı ile ilgili bir sonuçtur.

Kaldı ki bu mesele sadece anlatma esasına dayalı edebi metinlerle sınırlı bir husus da değildir. Mimariden resme, müziğe kadar, güzellik duygusu üretmeyi amaç edinen sanatların hepsi için geçerlidir. Nitekim kurgu ve yapı gibi kavramlar, güzel sanat eserlerini izah noktasında bugün de bol bol kullanılmaktadır.

Bir mimar veya heykeltıraş eserini yaratırken, nasıl bir tasarım geliştiriyor ve eserini öyle çıkarıyorsa; bir bestekar sesleri nasıl bir dizime sokuyorsa, roman ve hikaye yazarlarının da eserine şekil vermesi bundan farklı değildir. Bu bakımdan sanatçıların eserlerini yazarken uyguladıkları anlatma tekniklerinin ve buradan ortaya

çıkan kurgu veya yapı özelliklerinin tespiti, onların sanatını kavramakla doğrudan ilgili bir meseledir.

Edebi eser meydana getirilirken kapsayıcı bir rol alan kurgu hakkında Hakan Sazyek *Roman Terimleri Sözlüğü*'nde şunları söylemektedir:

İçeriğin bir anlatıcı marifetiyle sahneleme, özetleme, anlatma ve gösterme yöntemlerinden yararlanılarak aktarılması o eserin öyküleme sistemini oluşturur. Görülen yaşantı (eylemler, diyaloglar, tasvirler) ve görülmeyen yaşantı (figürlerin iç dünyaları) ortamları bu sistem içinde hayat bulur. “Kurgu” bu bütüncül düzenekte sadece görülen yaşantıyla ilgili bir terim olarak kabul edilmelidir. Bu bağlamda da kurgunun yeri olay eylem ögesi ile sınırlıdır (Sazyek 2013, 211).

Sanatçılar hangi akıma mensup olursa olsunlar kurmak istedikleri düzenek, kurmaca eserlere şekil verir. Sanatın bir üretim biçimi olması, özgün ve biricik olması noktasında da kurgunun önemli olduğu görülmektedir. Bu önem de özellikle estetik tesir noktasında kendisini gösterir. Bu bakımdan Aristoteles'in estetikle ilgili düşünceleri kurgu kapsamında da değerlendirilebilir. Bir sanat eserini meydana getiren öğelerin ahenkli ve uyumlu inşasından doğan estetik duygusu, esere bütüncül bakabilmeyi sağlayan kurgudan bağımsız değildir. Bu yüzden sanatçının eserini nasıl meydana getirdiği, ona nasıl bir şekil verdiği sorusuna verilen cevaplar, onun kurgusunu da ortaya çıkaracak bir nitelik arz eder.

Bu noktada Yakup Kadri'nin hikayeleri, önümüze farklı farklı kurgu ve yapılar olarak çıkarlar. Yaptığı işin şuurunda olan Yakup Kadri'nin hikayelerini yazarken, bu hususu çok düşündüğü kolayca anlaşılabilir. Dolayısıyla onun ortaya koyduğu hikayelerin kendine mahsus kurguları, dönem sanatçıları arasında onu farklı bir

noktaya taşımaktadır demek yanlış olmayacaktır. İşte bu hususlar ileride genişliğine izah edilmeye ve Yakup Kadri hikayesinin kendine mahsus parametreleri tespit edilmeye çalışılacaktır. Böyle bir yaklaşımla da Yakup Kadri hikayesinin daha iyi anlaşılabilceği ümit edilmektedir.

Dolayısıyla böyle bir sonuca ulaşabilmek için Yakup Kadri'nin hikayelerinin hem kronolojik bir sıra dahilinde bütün okunmaları hem de kurgu ve yapı bakımından gruplandırılarak incelenmeleri gerekmektedir. Ne var ki edebi eserlerde kurguyu ortaya çıkaran çeşitli denemelere başvurulmaktadır ki, onlara göre eserler bir şekil ve yapı özelliği kazanırlar.

Bu noktada Karaosmanoğlu hikayelerini sırf kronolojik olarak gruplandırma yoluna gidilecektir. Bu gruplandırmada da kurguyu oluşturan öğelere müstakil başlıklar açmadan önce de değinilecektir. Bunun sebebi kurgu meselesini bir bütün olarak değerlendirebilmektir. Bu sayede de Karaosmanoğlu hikayeciliğinin seyri gözlemlenebilir bir nitelik kazanacaktır. Hikayelerin değerlendirilmesi sırasında Mehmet Kaplan'ın metin tahlili metodu örnek alınmakla birlikte bu değerlendirmelerde hikayelerin kendine mahsus teknik özelliklerine uygun bazı başlıklar da açılacaktır. Bu başlıklardan biri olan hikayeye giriş tekniklerinin temeli, Nesime Ceylan'ın *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Hikayesi (1908-1918)* adlı çalışmasına dayanmaktadır. Ceylan, İkinci Meşrutiyet dönemi hikayelerini değerlendirirken bu metinlerin ortak yapılarına dikkat çekmiş ve bu noktada ortak giriş tekniklerini “klasik vaka tertibi” ve “hikaye içinde hikaye” şeklinde iki ana başlık altında toplamıştır. Nitekim Ceylan, İkinci Meşrutiyet dönemi hikayecilerinden verdiği örneklerde “doğrudan konuşma cümleleri ile başlayan hikayeler” şeklindeki açıklamasında Yakup Kadri'nin “Bir Kadın Meselesi” hikayesini de anmaktadır. Yine “hikâye

mekânına dışarıdan gelen kişiye aktarılan iç hikâye” başlığı altında da Yakup Kadri’nin “Ses Duyan Kız” hikayesine atıfta bulunmaktadır (Ceylan 2009, 67-74).

Bu arada, Nesime Ceylan’ın 1908-1918 yıllarını kapsayan çalışmasında kullandığı tarih aralığının, Karaosmanoğlu hikayeciliğinin büyük bir bölümüne denk düştüğü görülmektedir. Nesime Ceylan’ın sözünü ettiği bu ortak yapının Yakup Kadri hikayelerinde de görüldüğü ve giriş bölümünde açılmış başlıklardaki gibi teknikler uygulandığı fark edilmiştir. Bu giriş tekniklerinin kurgu üzerinde etkili olduğu düşünüldüğü için bu başlıklar model alınarak Karaosmanoğlu’nun hikayeye giriş tekniklerine bir uyarılama yapmak gerekli görülmüştür. Ancak bunun dışında açılan başlıklarda genel itibariyle Kaplan’ın metin tahlili yöntemi çıkış noktası olmuştur.

Kurgu başlığı altında ele alınacak hususlar:

1. Hikayeye Giriş Teknikleri

Bu çeşitlilik, hikayelerin giriş kısmında kendini gösterir. Görülen teknikleri de:

1. Kişi, mekan veya vaka betimlemesi ile başlayanlar
2. Diyaloglarla hikayeye başlama
3. Daha önce başlamış olan bir vakanın ortasından bir sahnenin öne çıkarılması
4. Merak ögesini en tepe noktasından başlatan, sonra geriye dönüş yapanlar
5. Başka bir edebi türü yardımcı olarak kullananlar

olarak kategorilere ayırmak mümkündür. Yakup Kadri’nin birçok hikayesinin giriş bölümü, bu tekniklerden birini yahut birden fazlasını sergiler niteliktedir.

2. Hikayelerde Bakış Açısı ve Anlatıcı Meselesi

Kurgu başlığı altında söz edilmesi gereken unsurlardan birisi de anlatıcıdır. Bakış açısı ve anlatıcının hikayenin diğer unsurlarıyla bir arada değerlendirilmesi icap eder. Çünkü bakış açısı ve anlatıcının kurguya tesiri bilinen bir husustur. Bunları sadece terim olarak kullanmak yerine diğer unsurlarla bir arada değerlendirmek daha uygun görülmektedir. Bu tavır anlatıcı ve bakış açısının öneminden ileri gelmektedir. Anlatıcı ile bakış açısı kurguyu ortaya çıkaran en kuvvetli unsurlardan biri olmakla birlikte kapsayıcı yönüyle de öne çıkarlar.

Nitekim Şerif Aktaş bakış açısı için şu hususlara dikkati çekmektedir:

Anlatma esasına bağlı edebi eserlerde çok ehemmiyetli olan ve diğer unsurları çevresinde toplayan vaka zincirinin şekli, başlangıç ve bitiş noktası, diğer zincirlerle kesiştiği ve ayrıldığı yerler geniş ölçüde, bakış açısına bağlıdır. Vaka zincirlerinde yer alan şahısların yaratılması ve tanıtılması, mekan olarak seçilen yer ve mahallin tanıtılması ve tasviri konusunda, üzerinde durulacak kavramlardan biri bakış açısıdır. Sanatkar, alışkanlıkla veya başka sebeplerle bakış açısını tesbit etmeden eser yazabilir. Bu, eserde bakış açısının bulunmadığı manasına gelmeyeceği gibi, bakış açısının ehemmiyetini de küçültmez (1991, 82-83).

Aktaş'ın görüşleri doğrultusunda hemen her öyküde bakış açısı ile anlatıcının iç içe varlığı söz konusudur. Onun için bu kavramlar müstakil bir başlık altında değil, hikayenin diğer unsurlarıyla bağlantılı olarak ele alınmaya çalışılacaktır.

Yakup Kadri'nin ilk dönem hikayelerinden itibaren, farklı anlatıcı türlerinden yararlandığı görülür. Bu çalışmada, Karaosmanoğlu hikayelerinde kullanılan anlatıcı ve bakış açılarının tespitinde şu kavramlar kullanılacaktır.

1. Birinci tekil şahıs anlatıcı ve bakış açısı: 1. Kahraman anlatıcı: a. Baş kahraman anlatıcı b. İkinci dereceden kahraman anlatıcı
2. Üçüncü tekil şahıs anlatıcı ve bakış açısı: 2. Gözlemci anlatıcı 3. İlahi anlatıcı ve bakış açısı

Yakup Kadri'nin hikayelerinde, bakış açısı ile anlatıcı birbiri ile karışabilecek özellikler taşımaktadır. Bazı hikayelerinde ilahi anlatıcı aktarımına uygun olarak üçüncü tekil şahıs ağzından ve "her şeyi bilen" tavrıyla gelişen olay örgüsünde, sanatçının aniden "bize anlattı", "cevap verdim" gibi ifadeleri kullanmasıyla kahraman anlatıcıya geçiş yaptığı görülebilir. Dolayısıyla bu sınıflandırma, Yakup Kadri hikayelerinde bakış açısı ve anlatıcının muğlak ya da birbirine karıştığı durumlarda kavram kargaşasına meydan vermemek için yapılmaktadır. Öte yandan çerçeve hikayeden iç hikaye geçişlerde, sanatçının anlatıcı noktasında sıklıkla değişiklikler yaptığı fark edilmektedir. Yapılan bu sınıflandırma ilgili geçişleri incelerken de yararlı olacaktır.

Yazarın farklı bakış açıları ve anlatıcı türleri kullanması, hikayelerine farklı boyutlar kazandırmasına yardımcı olmaktadır denilebilir. Kullanım sayıları farklı olmakla beraber çeşitliliği sağlaması ve hikayelerin realist yönünün kuvvetlendirmesi bakımından bu seçimleri dikkat çekicidir.

3. Hikayelerde Zaman ve Mekan

Karaosmanoğlu'nun hikayesinde mekan ve zaman kullanımı da oldukça önemli hikaye unsurlarıdır. O, bu iki öğeyi çeşitli biçimlerde kullanır. Mekan bilhassa ilk dönem hikayelerinde dekoratif olarak kullanılırken, ikinci dönem hikayelerinde daha fonksiyoneldir. Fonksiyonel mekanlar hikaye kişilerinin karakterini, kaderini etkileyecek kadar kuvvetli bir biçimde öne çıkarlar. Yakup Kadri hikayelerinde zaman,

Meşrutiyet Dönemi hikayecilerinin çoğunda olduğu gibi çeşitli tarzlarda kullanılır. Zaman çizgisini sıklıkla kıran sanatçı bunu bazen hikayenin girişinde, bazen gelişme kısmında, bazen de sonlara doğru yapar. Bu husus hikayecinin zamanın akışını kırarken elde etmek istediği sonuca göre değişiklik gösterir.

Sanatçı merak ögesini en tepe noktadan başlatmayı tercih ettiğinde ise, genellikle hikayenin giriş kısmında bir zaman sapmasına baş vurur. Çerçeve hikaye ve iç hikaye kurduğunda da kısa girişlerin ardından gerçekleştirdiği anımsama tekniği ile zamanı kronolojik olarak geriye doğru çeker. Sürpriz bir sonla biten hikayelerinde ise, sonuca doğru zaman sıçramaları göze çarpar. Bu zaman sapmalarını hikaye zamanı ve vaka zamanı üzerinden okumak mümkündür. Çerçeve hikayedeki zaman dilimi hikayenin anlatıldığı ana odaklıdır. Vaka zamanı ise sanatçının iç hikayeye baş vurduğu noktalarda ya da geçmişteki bir ana dönüşlere denk düşer.

3. 1. a. Hikayeye Giriş Teknikleri

Hikayede olay örgüsünü veya kurguyu temellendiren unsurlardan biri vakaya giriş tarzında kendini gösterir. Klasik hikayede giriş-gelişme-sonuç olarak yapıyı ve kronolojik bir biçimde olay örgüsünün ilerlemesini sağlayan ilk adım giriştir. Ancak bir hikaye her ne kadar klasik vaka kuruluşu çatısı altında görülebilir özelliklere tabi olsa da girişte kullanılan bazı yardımcı unsurlar vasıtasıyla farklı girişler oluşturulabilir. Nitekim, Şerif Aktaş'ın *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* çalışmasında bahsettiği gibi metin incelerken onu bazı bölümlere ayırmak mümkündür ve bu bölümlenimin ölçütleri büyük ölçüde metnin kendine mahsus özelliklerine dayandırılmalıdır (Aktaş 1991, 56-74).

Yakup Kadri'nin hikayeleri incelenirken yazarın girişte farklı teknikler uyguladığı, hikayelerinde vakayı hep aynı biçimde başlatmaktan kaçındığı fark

edilmiştir. Bu nedenle hikayesinin giriş bölümünde uyguladığı yöntemler bazı başlıklar altına toplandı. Bu başlıklar çerçevesinde bazı gruplandırmalar yapıldı. Ancak şunu da belirtmek gereklidir ki bir gruba dahil edilen hikayeler başka gruplara da dahil edilmiştir. Özellikle öne çıkarılan bazı hikayelerin bir yönü ile incelenmesi diğer ölçütler yahut başlıklarda ele alınmamasının sebebi, hikayeleri kurgusuna tesir eden ölçütlere göre incelemenin gerekli görülmesidir.

3. 1. a. i. Kişi, mekan, vaka betimlemesi ile başlayan hikayeler

Yakup Kadri bilhassa ilk dönemlerinde tasvire dayalı görünümle çizerek hikayesine giriş yapar. Bu tasvirlerle kimi zaman sadece bir portre üretir, kimi zaman da bunları hikayenin kurgusuna tesir eden bir kullanıma dönüştürür. Hikayeyi oluşturan diğer kurgu öğeleri de göz önünde bulundurularak, yazarın kişi, zaman ve vaka betimlemesi ile hikayeye giriş yaptığı örnekler şunlardır: “Bir Tercüme-i Hal”, “Bir Serencam”, “O Kadın”, “Bir Aşk Cilvesi”, “Masum Katiller”, “Zor Talak”, “Perili Köşk”, “Hicap”, “Bir Meczip”, 50“Garip Bir Benzeyiş”, “Kadın ve Ukubet”, “Köyünü Kaybeden Kadın” Bir Şehit Mezadı”, “İstanbul’da Üç Gece”, “Sikkenin Ters”, “Muhacir Kerim Ağa”, “Katmerli Bir Hıyanet”, “Hüseyin Çavuş” ve “Bir Aşk ve İhtiras Faciası” bu arada sayılabilir.

Yakup Kadri’nin, hikayenin kurgusuna tasvir ile başlama tarzına en iyi örnek teşkil edecek hikayelerin birisi “O Kadın”dır.

1913’te *İkdam*’da yayınlanan “O Kadın”, zengin ve dul bir kadınla evlenme hayali kuran aylak bir tipin hayatını konu edinir. Ayna tasviri ile başlatılan hikayede, yazar hakim bakış açısı ve üçüncü tekil şahıs dilini kullanır. Aynanın fiziksel özellikleri betimlendikten sonra, yıllar içinde yüzü değişen Pertev Necati Bey’in dış görünümüne, ardından da karakteri ve ruhuna dair detaylar verilir. Burada önce nesne

tasviri olarak ayna, oradan yola çıkılarak da Pertev Necati'nin fiziksel ve ruhsal betimlemelerine geçiş yapılmış olur. Fiziki betimlemelerden ruhsal düzleme geçerken, hikaye de kullanılan hakim bakış açısının işlevselliği hemen fark edilir. Pertev Necati'nin bu özelliklerini ve yaşantısını önemli derecede etkileyen ruhsal durumuna dair ayrıntılar verilir. Pertev Necati'nin arzuları, düşünceleri olay örgüsünün ilerleyişi boyunca detaylandırılır. Nitekim her tavrının arkasında da bunlar yatmaktadır.

Ayna zamanın geçişini yansıtacak biçimde, bir metafor olarak hikayede bilhassa ön plana çıkmıştır denilebilir. Yazarın nesne olarak aynayı seçmesi bu bakımdan tesadüfi görünmüyor. Aynanın şu sözlerle betimlenmesi ile öykünün başlaması bu sebeple önemlidir: “Tersi meşin kaplı küçük yuvarlak cep aynasında uzun uzun, inceden inceye yüzünü tetkik etti; zaten bu Pertev Necati'nin işsizlik ve yalnızlık saatlerini dolduran yegane bir meşgaleydi ”(2003, 21).¹⁰⁶Aynaya bakmakta olan tipin süsüne önem verdiği ve bununla ciddi manada ilgilendiğine özellikle dikkat çekilir. Yirmi yıldır aynada kendini seyreden Pertev Necati'nin, zaman içinde değişen fiziksel özelliklerine tekrar geçiş yapılır. Yirmi yıl önceki haliyle ilgili “Pertev Necati Bey o zaman baygın bakar, ince bıyıklarının ucunu büker, kendine hasta tavrı verirdi.” (2003, 22) gibi bilgiler verilir. Şimdiki haline dair de “Şimdi ise son moda mucibince artık bıyıklarını kesmiyor etrafına nefiz ve ateşin gözlerle bakıyor ve cildine pembeyi geçen bir taravet vermeye çalışıyordu.” (2003, 21) gibi cümleler kullanılır.

¹⁰⁶ Yakup Kadri'nin Hikayeler adlı hikaye kitabındaki metinler sağlığında kitap haline getirilmemiştir. 1985 yılında bu hikayeleri süreli yayınlardan toparlayıp kitaplaştıran Niyazi Akı'dır. Fakat “O Kadın” hikayesinin orijinal kaynağına gitmek için tarafımızca arşiv taraması yapıldığında İkdam gazetesinin 1913 yılında yayımlanmış fakat sonra kaybolmuş sayılarından birinde olduğu fark edilmiştir. Dolayısıyla hikayenin aslını sadece Niyazi Akı görüp yayımlamıştır. Niyazi Akı'nın verdiği künye bilgisine göre bu hikayenin orijinal hali İkdam'ın 5916, 5917 ve 5918 no.lu sayılarında yayımlanmıştır.

Hikayeci Pertev Necati'nin aynaya baktığı sahneden geriye dönüşle, onu bir bekleyişe hapseden olaylar zincirine geçiş yapar. Bu geçiş yine betimlemelere başvurularak yapılır. Buradaki betimlemeler ise ruhsal portre çizmeye yöneliktir. Ruhsal portrenin ardından çerçeve hikayeden iç hikayeye geçilmiş olur. Çerçeve hikaye bölümünde verilen fiziksel ve ruhsal özelliklerine uygun düşen tavırları, iç hikayede Pertev Necati'nin başına gelen vakaların anlatımına dönüşür. Bu bölümde hikaye katman katman verilir fakat zaman ilerleyişinde kronolojik bir sıra takip edildiği görülür.

Kafasında zengin ve dul bir kadın hayali ile yaşayan adamın senelerdir bu kadını beklerken başından geçen hadiseler aktarılır. Babasının ölümünün ardından aylak bir hayat yaşamaya başlayan bu mirasyedi tip; romanlarda okuduklarından etkilenir ve bu nedenle hayatı algılama biçimi romantiktir. Alafranga zevklere uygun bir yaşam sürmektedir. Bir noktada hayatıyla ilgili sorgulamaya girip iş bulsa bile mevcut memur tipleri ile arasındaki farkı görür. Karaosmanoğlu, mirasyedi tip ile memur tipi arasındaki ayrımı ortaya koyarken, memur tipine de eleştirel yaklaşır. Memurlar açgözlü, iktidarca korunan ve statü hırsı ile dolu bir sınıftır. Bu manzara karşısında işten soğuyan Pertev Necati alafranga zevklere sığınır, süslenerek zengin bir kadın bulabileceği ümidiyle çeşitli muhitlerde dolaşır ve hep böyle arayış halindedir. Arkadaşı Ziya Bey'le zengin kadınlar üzerine yaptığı konuşmalar hayatını yönlendirmeye başlar. Arkadaşının hicvederek anlattığı kadınlar buna karşılık Pertev Necati'yi kendine çekmektedir. Ancak bahtı yaver gitmez. Önce gözüne kestirdiği ve "İzmirliler" olarak tanınan kadınların düğün haberini alır. Sonra Ziya Bey ile gezintileri sırasında kendisine gülümseyen, selam veren Gülsüm Hanım'dan etkilenmeye başlar. Fakat Gülsüm Hanım aslında evlenmeyi hiç istemeyen Ziya Bey'le evlenir. Bu evlilik kendini çok kötü etkilese de, bir yıl sonra yine aynı

muhitlerde “o kadın”ı bekleyecektir. Hikayenin sonunda bu bekleyişe dair bir sahne tasviri yapıldığı göze çarpar. O kadını beklemekten vazgeçmeyen kişi, bir akşamüstü ağacın altında oturmuş yine aynasına yansıyan yüzünü seyretmektedir.

Olay örgüsü özetlenen bu metinde Yakup Kadri’nin ayna tasviri ile hikayeyi başlattığı görülür. Hikayeci tasvirini verdiği bu nesneyi kahramanın hayatını yansıtan bir sembol olarak kullanmakla kalmayıp kurguyu bu ayna imgesi üzerine kurmuştur denilebilir.

3. 1. a. ii. Diyaloglarla hikayeye başlama

Yakup Kadri, diyalog ile başlattığı hikayelerinde, karşılıklı gelişen yahut sözle ifade edilen başlangıçlar yapar. “Mehdi Efendi’nin Keşfi” gibi mahkemedeki sorgulamalara dayalı hikayelerde olay örgüsü tamamen bu konuşmalara dayanırken, “Yalnız Kalmak Korkusu” gibi bazılarında ise çerçeve hikayeden iç hikayeye geçişi sağlama noktasında diyaloglardan yararlanır. “Hem Katil Hem Müttehim”, “Mehdi Efendi’nin Keşfi” gibi dava sorgusu üzerine kurulmuş, ayrıca sürprizli sonucunu hikayenin bitişine kadar koruyan hikayeler göze çarpar.

1 Mayıs 1921’de *İkdam*’da neşredilen “Hem Katil Hem Müttehim”, “Maznun vekiline şöyle anlattı:” (1947, 34) cümlesi ile başlar.¹⁰⁷ İlk cümlesi dışında tamamen sanığın ifadesine dayanılarak ilerleyen hikaye kahraman bakış açısı ile aktarılır. İsmi verilmeyen anlatıcı, işgal altındaki İzmir’e uzun bir aradan sonra Akhisar’dan kendisi ile tren yolculuğu yapan arkadaşının başına gelenleri anlatır. Yakup Kadri, anlatıcı konumundaki kahramanın neden sorgulandığına dair soru işaretini, hikayenin sonuna kadar saklı tutar. Bu ikili Balıkesir’den İzmir’e yolculuk yapan bir Rum ile aynı vagondadırlar. Arkadaşı Hüseyin Bey’in mösyö ile sohbete kalkışması, ancak

¹⁰⁷ Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1 Mayıs 1921. “Hem Katil Hem Müttehim.” *İkdam*. 8666: 2. Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1947. “Hem Katil Hem Müttehim.” *Milli Savaş Hikayeleri* içinde, 34-38. İstanbul: Varlık Yayınları.

karşılığında ters tepki alması gerilimi tırmandırır. Böylece de olay örgüsünü ilerleten bir sürece girilir. Bu hikayede tezini iki farklı milletten kişinin ağzından aktaran Karaosmanoğlu'nun bu noktada diğer dönem hikayecileriyle benzeştiği görülür. Trenin mola verdiği yerde iki Türk arkadaş, her zaman yiyip içtikleri bir restorana giderler. Ancak buranın sahibi Pavlo aralarındaki hukuka rağmen onlara ters davranır. Hüseyin Bey bunun üzerine çok sinirlenir, sarhoş oluncaya kadar içer. Trene bindiklerinde “mösyö”ye söyledikleri dikkat çekicidir:

Gücenmeyin ama sizin milletdaşlarınız çok nankör şeyler... Meşrutiyetten sonra ne ise...Fakat, ondan evvelki halinizi kendi halimle değiştirmek için üste bütün servetimi verirdim. Askere giden Türk, birçok tekâlif altında ezilen Türktü... Siz, bir cebinizde Osmanlı nüfus tezkeresi, diğer cebinizde Yunan pasaportu her türlü kayıt ve tekaliften azâde istediğiniz gibi yaşıyor; para kazanıyor, her tarafta meyhaneler, kerhaneler, kumarhaneler açarak; bir taraftan ahlâkımızı ifsat ediyor, bir taraftan kanımızı emiyordunuz. Buraya ordularla müsellâh olarak gelmiye hacet var mı?(1947, 37)

Hikayecinin bu mesajları kahraman bakış açısı ve anlatıcı vasıtasıyla aktarması önemlidir. Bu, o kahramanın hissettikleri ve düşündükleridir, yazar herhangi bir müdahalede bulunmamaktadır. Bu noktada tercih edilen bakış açısı, hikayedeki tezi kahramana yüklemeyi sağlar. Bu sayede de hem samimi bir tesir üretilmiş olur hem de tez kahramanın hissettiklerine dönüştürülerek anlatıcının sorumluluğuna dahil hale getirilir.

Bu sözlerin ardından çıkan tartışma sonucu Hüseyin Bey dayanamayıp mösyöye saldırır. Mösyö de onu vurur ve kaçar. Suç ise Hüseyin Bey'in arkadaşına kalmıştır.

Bu grubun içine dahil edilebilecek hikayeleri arasında “Bir Amanın Sözleri” sayılabilir. Karaosmanoğlu'nun “Bazı Nesirler” başlığı altında yayınladığı düzyazılardan birçoğu, olay örgüsünün fazlaca geliştirilmediği kesitler halindeki küçük hikayelerden ibarettir. Dolayısıyla nesir parçasında, karşılıklı diyaloglardan oluşan bir sahne söz konusudur. İki körün, bir su kaynağının başında, karşılıklı diyaloglarla bir aşık atışmasını andıran konuşmaları dikkat çekicidir. Suya bu diyaloglar vasıtasıyla türlü anlamlar yüklenmeye çalışıldığı görülür.

3. 1. a. iii. Başlamış bir vakanın ortasından girme

Yakup Kadri bazı hikayelerinde, devam etmekte olan bir olayın ortasından giriş yapar ve zaman çizgisini ileri geri oynatarak sahnenin öncesi ve sonrası hakkında okura ipuçları verir. Bu tür bir uygulamaya şahit olduğumuz hikayeleri şunlardır: “Şapka”, “Dokunma Belki Kahramandır”, “Ses Duyan Kız”, “Altıpatlar”, “On Dört Yaşında Bir Adam”, “Bir Hastane Koğuşunda” gibi hikayeleri sayılabilir. Yakup Kadri, sahnenin ortasına giriş için sürmekte olan bir yolculuğu bolca kullanır. “Ses Duyan Kız”, “Dokunma Belki Kahramandır” ve “On Dört Yaşında Bir Adam” yolculuk sırasında akan bir zamanın ve olayın ortasından başlanan hikayelerdendir.

Mesela, “Ses Duyan Kız” 26 Haziran 1916'da *İkdam*'da neşredilen bir hikayesidir. Savaşın psikolojik yıkımını, halkın inanışlarını, metafizikle birleştiren Karaosmanoğlu, bu hikayesinde temayı daha önce kullanmadığı yan desteklerle beslemektedir. Bu parçada çerçeve hikaye, nereden gelip nereye gittiği bilinmeyen ikinci dereceden kahraman anlatıcı diliyle aktarılır. Hikaye bu kahramanın rehberi ile

sürdürmekte olduğu yolculuğun tam da ortasından başlar. Atını bağlamak üzere iken, rehberin onu uyarması üzerine sebebini sorar. Rehber atını bağlamak üzere olduğu yerin bir türbe olduğunu hatırlatır. Yolcunun türbenin hikayesini sorması ile de iç hikayeye geçiş sağlanır. Bu geçişte rehber de ikinci dereceden bir kahraman anlatıcı konumundadır. Burası Balkan Harbi sırasında nişanlısı esir düşen, sonra da şehit olan Emine'nin türbesidir. Şehitlik haberi geldiğinde bütün köylüler üzülür. Emine de ise bir gariplik vardır, hiç tepki vermez. Bu durum herkesin dikkatini çeker. Yakup Kadri, ölümün ardından gelen “strest sonrası travma” belirtisini kahramanın tavrında gösterir ve bundan beslenerek metafizik düzleme doğru bir kayış gerçekleştirir. Bir süre sonra da Emine, “Kalk Emine! memleketi düşman basıyor; Kalk Emine ! memleketi düşman sarıyor!”(1947, 7) şeklinde haykıran sesler duymaya başlar. Daha sonra da savaşa gitmek ister. Çünkü yine ona metafizik alemden haber gelmiştir. Halk onun erenlere karıştığına kanaat getirir. Durdurmaya çalışsalar dahi bir gece babasının silahını alıp kaçar. Uzun bir süre sonra ölü bulunur. Onun gömüldüğü yere her gece nur indiği söylenir. “Ses Duyan Kız Türbesi” olan bu yeri sürmekte olan Cihan Savaşı nedeniyle askerler ve asker yolu bekleyenler sıklıkla ziyaret ederler. Anlattıklarının üzerine türbeye karşıdan “Şehit mi? Gazi mi?” diye karşı tepeden bağırana cevap verdiğini söyleyince yolcu denemek ister fakat rehber savaşta yakını olması gerektiğini söyler. Başlangıçta türbenin kime ait olduğunu gülerek soran yolcu, Karaosmanoğlu'nun akli temsil eder nitelikte hikayeye yerleştirdiği bir başka tiptir. Çünkü hikayenin sonunda, rehberin uyarısına rağmen “Ses Duyan Kız” diye iki kez seslenip aynı cevabı alır.

Eserlerinde kendi hayatından, duyduklarından bolca yararlanan Yakup Kadri'nin bu hikayesinin kaynağı ile ilgili *Anamın Kitabı*'nda bazı atıflar bulunmaktadır. Manisa'da Yankıkaya isimli mevkide halkın “Bahtım ak mı, kara mı?” diye bağırdığını hatırlayan Yakup Kadri, küçük yaşında beğendiği Hatice için benim

olacak mı olmayacak mı diye kendisinin de haykırdığını aktarır. Fakat Hatice talihsiz bir kazaya uğrar ve küçük yaşında ölür (1980, 96). Anısından esinlenerek yazdığı bu hikayede, Yakup Kadri o yıllarda böyle maneviyatlı bir hava üretmek arayışındadır.

3. 1. a. iv. Merak ögesini en tepe noktadan başlatan hikayeler

Yakup Kadri'nin bilhassa psikolojik problemleri olan karakterlere yer verdiği ilk dönem hikayelerinde merak ögesini zirveden başlattığı görülür. Genellikle bir cinayetin, ahlaksızlığın ya da psikolojik hastalığın işlendiği bu tür hikayelerde, Yakup Kadri merak doğuracak bir cümle veya soru vasıtasıyla olay örgüsünü başlatır ve okurunu heyecanlandırmak ister. Bu grupta; “İki Meçhul Şahıs”, “Bir Yüz Karası”, “Beyhude Bir İntihar” gibi hikayeleri yer alır. Bunlardan muhteva açısından da en çarpıcı olanlardan birisi “Nebbaş” adlı hikayedir.

“Nebbaş”, Yakup Kadri'nin hezeyanlı hikaye kişilerinden biridir.¹⁰⁸ 1911 tarihinde *Servet-i Fünun*'da neşredilen hikaye, konusu bakımından sıra dışıdır. Yazarın bir nekrofilî örneği teşkil eden hikayesinin, “O kimdi? Nereden gelmişti? Üsküdar ahalisi bunu hiç bilmiyordu ve öğrenmeğe de lüzum görmemişti.”(1911,319) gibi sorularla başlaması dikkat çekicidir. O bu denemesi ile merak unsurunu daha baştan harekete geçirmiş olur. İlahi bakış açısı ve üçüncü tekil şahıs dili ile anlatılan hikaye, Deli Mehmet'in psikolojik rahatsızlığını detaylandırma hususunda oldukça başarılıdır.

Fiziksel özellikleri ile meczup bir tip olarak betimlenen hikaye kişisi, önce şüpheli yönleriyle dikkat çeker. Halk tarafından da adeta ötekileştirilmiş birisidir. Hikayede mezarlığın Deli Mehmet'in yaşadığı yer olarak öne çıkması önemlidir. Karacaahmet Mezarlığı bu noktada hem hikaye kişisinin kaderini şekillendirmekte,

¹⁰⁸ Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 6 Şubat 1911. “Nebbaş.” *Servet-i Fünun*. 1028:319-324

hem de hikayenin düğüm ve çözüm noktalarını kuvvetlendirmektedir. Davranış sapmaları görülen Deli Mehmet'in mezarlıkta yaşaması, halkın ona olumsuz bir bakış geliştirmesine sebep olur. Orada yaşamaya devam etmesinin hastalığını besler nitelikte olabileceği de düşünülebilir. Ölümlere duyduğu ilgi bu sebeple kesintiye uğramamaktadır.

İlahi bakış açısı ile anlatılan hikayede olumsuz özellikleri ile öne çıkan bir diğer tip ise Rüstem Ağa'dır. Mümtaz Bey'in arabacısı olan Rüstem Ağa, tembel ve sahtekar bir tiptir. Tesadüfen Deli Mehmet'le ilk iletişim kuran kişi odur. Kendisinden ekmek isteyen bu meczubu o, kendi işlerinde kullanarak suiistimal eder. Bu vesile ile çalışmayı ve karşılığında yiyecek ve para kazanmayı öğrenen Deli Mehmet, bundan sonra başkalarının işlerini de yapmaya başlar. Toplumla etkileşimi artan hikaye kişisi hırsızlıklarından birinde Rüstem Ağa'ya yakalanınca işinden kovulur. Kendisine gelme dendiği halde de inatla çiftlikteki işleri yapmaya çalışan Deli Mehmet güç bela oradan uzaklaştırılır. Bu arada hamile olan evin hanımı rahatsızdır. İşten ve evden kovulmasının ardından, Karacaahmet mezarlığındaki mezarında çok mutsuz ve sıkıntılı uyur. Bu vakanın ardından tekrar tembelleşen ve işlerini yaptığı diğer hanelere de seyrek uğrayan Deli Mehmet, bir gün mezarlığa gelen yeni cenazenin evin hanımı olduğunu fark eder. Deli Mehmet herkes gittikten sonra hanımın kendisine ihtiyacı olduğu gibi bir hisse kapılır. Hikayenin başında olay örgüsüne göre merakın tırmanmasını sağlayan kişilik özellikleri, hikayenin sonunda böylece eylemleri ile çözüme kavuşturulmuş olur. Deli Mehmet gece hanımın mezarını kazar, cesedi çıkarır. Bu işi önceden de defalarca yapmış olan Mehmet hem kefen soyuculuğu yapmaktadır hem de Karaosmanoğlu'nun örtük ifadelerine göre nekrofil hastasıdır: "Deli Mehmedin elleri bütün bu vücutta çılgın, yırtıcı bir temas ile dolaşırlar" (1911, 324). Daha sonra da cesedin kefenini omzuna alır ve Deli Mehmet oradan uzaklaşır.

3. 1. a. v. Başka bir edebi türü yardımcı olarak kullanma

Yakup Kadri “Gizli Posta” adını taşıyan hikaye dizisinde, mektup türünden yardım olarak olay örgüsünü geliştirir. Burada hem mektup dilinin samimi ifadesinden yararlandığı, hem de iç hikaye oluşturmada ilgili türden faydalandığı görülür. Ayrıca “Bir Ölünün Mektupları”nda giriş bölümünde olmasa bile, olay örgüsü mektuplar üzerinden aktarıldığı için bu başlık altında ele alınması uygun bulunmaktadır. Nitekim “Gizli Posta” serisinin ilk hikayesi olan “Müşkülpesent Bir Kız”, “Bir kız, arkadaşlarından birine yazıyor:” başlığı altında bir mektup şeklinde başlar. Ancak mektuplarda olduğu gibi bir hitapla değil doğrudan soru ifadesiyle giriş yapıldığı göze çarpar. Mektubu yazan genç kız, “Evlenmek mi? Kim? Nerede?” sorularının ardından, savaşa giden gençlerden sonra artık evlenebileceği birisinin kalmadığını açıklar. Hikaye boyunca ilerleyen bir olay örgüsü göze çarpmamakla birlikte, daha çok genç bir kızın gözünden ideal erkeğe dönük bir portre çizilir. İstanbul’da kalan ve savaştan korkan zengin erkekleri eleştiren kız kendisi için tasavvur edebildiği erkeği tanımlar ve eğer öyle biri karşısına çıkmazsa evlenmeyeceğini söyler.

Genç kız ağzından, “Tasavvur ettiğim koca, ne güzel, ne çirkin, ne genç, ne ihtiyar, ne zengin, ne fakirdir; bu, ya vücudunda bir kurşunun izini, ya gözlerinde bir cengin alevini, ya ağzında bir milli kinin acısını taşıyan bir adamdır.” (1947, 103) sözleriyle betimlenen bir “cesur” asker portresidir. Bu portre okura, kahraman anlatıcı ağzından aktarılır.

“Gizli Posta II” ise, genç bir adamın Anadolu’da bulunan arkadaşına yolladığı mektup biçiminde kaleme alınmıştır. Burada da yine kahraman bakış açısı ve birinci şahıs dili ile karşımıza çıkan hikayede yedi yıl öncesine göre hislerinin ve fikirlerinin büyük değişime uğradığını anlatan birisi işlenir. Geçmiş hayatında hiçbir şeyden zevk

almayan, Anadolu'da bir çiftliğe yerleştikten sonra huzur bulduğunu ileri süren kişinin söylediklerinden oluşan bir mektuptur.

3. 1. b. Hikayelerde Zaman ve Kurgu

Yazarlar hikaye ve roman gibi anlatılar tarzında eserler kaleme alırken, ele aldıkları mevzuyu düşünür, ona kendine göre bir şekil verir ve ondan sonra yazmaya başlarlar. Sanatçılar, karşılaştıkları bir olayı olduğu gibi, yani kronolojik sıraya bağlı kalarak anlatmak yerine onu bozar, değiştirir ve gerçekte vuku bulduğu gibi anlatmaktan yana olmazlar. Daha doğrusu da anlatmanın sırasını bozarken onların niyeti, yazdığı eserin tesir duygusunu artırmak ve ona orijinal bir şekil verme arayışıdır. Bunun altında yatan diğer bir sebep de şudur. Kendinden önceki sanatçıların uyguladığı bir tekniği tekrara düşmemektir.

Gerçek olayların akış sırasını değiştirirken, ister istemez yazarlar zamanla da oynamış olurlar. Yakup Kadri de hikayelerini kaleme alırken buna benzer uygulamalara yönelir. Kronolojik sırayı esas alan anlatmaları bulunmakla beraber, onun çoğu hikayeleri bu tarzın dışına taşmakta ve farklı farklı zaman kullanmaları ile dikkati çekmektedir. Fakat burada asıl maksat sadece buna işaret değil, bunun da ötesinde bir şeydir. O da Yakup Kadri hikayesinin ortaya koyduğu kurguların, doğrudan doğruya zaman kullanımlarından etkilendiği hususudur. Yani Yakup Kadri'nin yeni yeni kurgu ve yapılar ortaya koyarken, bu noktada en çok istifade ettiği anlatma öğelerinden birisi de doğrudan zaman olmaktadır.

3. 1. b. i. Çerçeve Hikaye

Yakup Kadri bazı hikayelerinde, çerçeve bir hikaye kurduğu halde, arasına bir başka hikaye yerleştirmede de olmaktadır. Bu hikayeleri geneli itibarıyla kronolojik

çizgide ilerler. Öte yandan bu gruba dahil olan hikayelerin bazılarında sadece sahne betimlemesi ile yetinilir ve ciddi bir vaka ilerlemesi ile karşılaşılmaz.

“Bir Tercüme-i Hal”, “Oruç Keyfi”, “Masum Katiller”, “Zor Talak”, “Düşmana İltihak”, “Bir Meczup”, “Muhacir Kerim Ağa”, “Katmerli Bir Hıyanet”, “Bir Aşk ve İhtiras Faciası”, “Hem Katil Hem Müttehim”, “Dünya Gözü ve Ahiret Sesleri” bu tür hikayelerinden bazılarıdır.

1911’de *Servet-i Fünun*’da neşredilen “Bir Tercüme-i Hal” de, annesi kendisini doğururken vefat eden Necdet Efendi’nin yaşam öyküsü kronolojik bir sıra dahilinde anlatılır.¹⁰⁹ Hikaye zamanı ve vaka zamanı birbiri ile kesişir. İlgili yaşam öyküsü hakim bakış açısı ve üçüncü tekil şahıs dili ile anlatılır. Daha sonraki hikayelerinden “Talih” ile benzerlik gösteren hikayede, hikaye kişinin iyi ve uysal karakterine rağmen tüm felaketler başına gelir. Babasının yaptığı ikinci evlilik sırasında hep evden uzak kalmasına sebep olan hastalığı, büyüme çağındaki Necdet’in içe kapanık mizacını şekillendirir. Üvey annesinin gayri meşru hamileliği ise babasının ölümüne sebep olur. Bu hamilelikle ilgili kendine iftira atılan Necdet hikaye boyunca türlü felaketlere uğrar ve mutsuz bir hayat sürer. Karaosmanoğlu “Bir Tercüme-i Hal” ve “Talih”te baştan sona başına kötü vakalar gelen şanssız tipleri yazar. İyi bir eğitim gören ve memleketine müderris olarak atanan, yazdığı “Hilafet ve İslâmiyet” eseriyle padişahın takdirini kazanan Necdet Efendi’ye halk en ufak vakada karşı durur ve kötü gözle bakar. İftiraya inanmakta ısrar eden halkın ve Necdet Efendi’nin durumunu değerlendiren İhsan Efendi’nin kurduğu cümleler, Karaosmanoğlu’ nun eleştirilerini belirginleştirir: “Bütün bu felaketlere, bu haksızlıklara, bu zulüm ve itisafa sebep nedir bilir misin? Mektepsizlik! Mektepsizlik! ve bundan mütevellit olan cehalet, cehalet-i

¹⁰⁹ Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 22 Şubat 1911. “Bir Tercüme-i Hal.” *Servet-i Fünun*. 1046:131-139.

umumiye...” (Karaosmanoğlu 1943, 114). Eğitim hususunda getirilen bu eleştiriler doğrultusunda, halktaki cehaletin birey hayatını mahveden bir unsur olduğu fikri açık hale getirilir. Öte yandan bireyi felakete sürükleyen gelişmeler ve Karaosmanoğlu'nun hikaye kişisini yazarken geliştirdiği uygulaması “Talih”te de görülür. Bu metinleri sanatçının hayata olumsuz bakışı ve karamsarlığının izdüşümü olarak okumak uygun olur.

3. 1. b. ii. İç Hikaye

Yakup Kadri, çerçeve hikayeden iç hikayeye zaman vasıtasıyla geçiş yapma yöntemini sık sık kullanır. Bu sayede zaman çizgisi ile oynayarak iç içe geçen hikayeler üretir. Bu gruba “O kadın”, “Bir Yüz Karası”, “Beyhude Bir İntihar”, “Kör Göz Kör Gönül”, “Ceviz”, “Kadın ve Ukubet”, “İstanbul’da Üç Gece” ve “Hüseyin Çavuş” dahil edilebilir. Taşdığı özellikler sebebiyle iç hikaye kuruluşuna verilebilecek en iyi örneklerden birisi “Bir Kadın Meselesi” adlı hikayedir.¹¹⁰

Bu hikaye 1910 tarihinde, *Servet-i Fünun*'da yayınlanır. Sanatçı, bu tarihte Fecr-i Ati mensubu olarak “sanat şahsi ve muhteremdir” görüşünü sürdürmektedir. Henüz toplumsal meselelere eserlerinde yeterince yer verdiğini söylemek güçtür. Ancak bu durumun istisnaları mevcuttur. “Bir Kadın Meselesi” bu istisnai hikayelerden biridir.

Diyalog (soru) ile başlayan hikayede, aynı zamanda merak ögesini de tepe noktaya taşıyan bir atmosfer üretilir. “Hoca İhsan: “Duydunuz mu efendim?” dedi; “Osman Beyin oğlu için, İzmir’deki kapatmasını vurmuş diyorlar.”(Karaosmanoğlu 1943, 141) sözleriyle cinayetin sebebiyle alakalı okurunu meraklandıran Karaosmanoğlu, bu sorunun sorulduğu içki meclisini, zamanı ve kişileri

¹¹⁰ Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 21 Temmuz 1910. “Bir Kadın Meselesi.” *Servet-i Fünun*. 998: 149-151.

detaylandırarak hikayesini geliştirir. Olay zincirinin iki ayrı düzlemde ele alınması gereken hikayede, anımsama yoluyla iç içe hikaye tekniğinin uygulandığı görülür. Bir ocak akşamı Sarıoğlu Veli Bey'in konağında, her zamanki gibi bir içki meclisi kurulmuştur. Ev sahibi Veli Bey sedirin üzerinde uzanır gibi oturmaktadır. Diğerleri ise yerde, minderlerdedir. Bu detaydan anlaşılacağı üzere konak sahibi Veli Bey topluluğun statü bakımından ileri gelenidir. Uşakların sık sık odaya girip mezeleri tazelediği, ocağı harladığı bir ortamda Hoca İhsan'ın verdiği haber hayretle karşılanır. Veli Bey'in bu hadiseyi normal karşılaması dikkat çekicidir. Çevresindekiler ise onun söylediklerini kayıtsız şartsız kabul edecek bir gruptur. Yakup Kadri'nin, hikayeye müdahale etmediği görülmekle birlikte, Veli Efendi'nin düşünceleri ve anımsamaları vasıtası ile namus cinayetine getirdiği kapalı eleştiri oldukça mühimdir. Cinayeti işleyen genç, Veli Efendi'nin yeğenidir. Kapatmayı öldürüp kayıplara karışan yeğenini cesareti sebebiyle takdir eden Veli Efendi, "bari başını kurtarabilse!" (1943, 142) diyerek sadece katilin alacağı cezayı dert edinir. Eskiden hükümetin daha yumuşak davranıp nüfuzlu kişileri böyle vakalarda kayırdığını dile getirir. Öyle ki aynı mesele gençliğinde kendi başından da geçmiştir. Veli Efendi'nin hatırlaması ile birlikte hikaye yeni bir evreye geçer. Daha doğrusu hikayede zaman sırası değişir. Yani anımsama ile iç hikaye geçilmiş olur. Nitekim bu zaman geçişleri Yakup Kadri'nin en sık başvurduğu kurgu tekniklerinden birini teşkil eder. Gençliğinde başından çok aşk macerası geçmiş olan Veli Bey hemen her gece anılarını ahaliye anlatmaktan zevk duymaktadır. Az önce anımsadığı sergüzeşti İzmir'de karşılaştığı Şamlı bir kızla ilgilidir. Oldukça çekici ve güler yüzlü olan Cemile'yi Manisa'da çiftliğine getiren ve onunla iki yıl yaşayan Veli Efendi, onu içki meclisinde amcaoğlundan kıskanarak vurur. Bu cinayeti aktaran Veli Bey bu tarz kadınların, insanın başını hep belaya

soktuğunu dile getirir. Ve misafirlerden birinin, “Ne ise, siz yine hafif kurtulmuşsunuz, canı cehenneme kahbenin!” (Karaosmanoğlu 1943, 149) sözleri ile hikaye sona erer.

Hikaye hakim bakış açısı ve üçüncü tekil şahıs anlatıcı ağzından aktarılır. Ancak iç hikayeye geçildiğinde, Veli Bey’in anılarını hatırladığı görülür. Dolayısıyla iç hikayede başkahramanın bakış açısı ve birinci tekil şahıs anlatıcı ağzından geliştirilen bir olay örgüsü söz konusudur. Çerçeve hikayede Veli Bey’e dair tanrısal bilgilere sahip birisi söz konusu olsa bile, anlatıcının hikayede taraf tutar biçimde herhangi bir müdahalede bulunmadığı görülür. Sadece bazı ayrıntılar üzerinden, satır arası yorumlar yapılır. Bu sayede de Karaosmanoğlu’nun tezini örtük biçimde sergilemeyi tercih ettiği söylenebilir. İlahi gözlemci anlatıcının diliyle aktarılan hikayede, Veli Bey’in yeğeni ile alakalı yorumları üzerinden namus kavramı ve bu yoldaki cinayetlere örtük bir eleştiri söz konusudur. Ancak bu örtük eleştirilerden ziyade, anlatıcının meclisi betimlerken içtiği sırada sarığını çıkarma prensibi olan ve böylece dine aykırı davranan Hoca İhsan gibi riyakar bir din adamına ve silik çizilen bazı tiplere dikkat çekmesi oldukça önemlidir. Öte yandan hikayenin öne çıkan kişisi Veli Bey’in geçmişine, his ve fikir dünyasına dair ayrıntılı bilgilere sahip olan anlatıcının gözünden verilen portrede Veli Bey’in betimlenme biçimi de olumsuz yöndedir. “Şimdi, böyle, yaşlı ve yorgun köşesinde büzülen bu adam, bu eski çapkın, bu zavallı meflûç don juan” (1943, 143) gibi ifadeler, babasının mirasının büyük bir kısmını “sefiş bir gençlik hayatı”(1943, 143) sürdürerek tüketmesi gibi özellikler önemli tespitlerdir.

Yeğenin canını nasıl kurtaracağını düşünen ve ölen kadına dair herhangi bir acıma hissetmeyen Veli Bey, namusla alakalı olarak da şunları söylemektedir: “Ama, kadın fahişeymiş, filanmış, ne olursa olsun, ben ona bakmam. Madem ki benimle münasebette bulunuyor ve benim paramla geçiniyor, onun namusu artık bana ait olur

demektir” (Karaosmanoğlu, 1943, 142). Bu sözler ile anlatıcı, Veli Bey’in kadına yönelik bakışını açıktan eleştirmeyip bana ait olur gibi bir kullanımla kadına meta muamelesi yapan erkeğin bakışını öne çıkarır.

Metinde iç hikayeye geçerken Veli Bey’in gençliğini anımsaması ile kronolojik sırayı kıran Karaosmanoğlu, hikayenin sonunda tekrar çerçeve hikayenin zamanına geri dönüş yapar. Hikayede, hikaye etme zamanı ve vaka zamanı olarak iki ayrı zaman söz konusudur. Bu iki zaman dilimi arasında uzun yıllar vardır. Yazar, bu zaman geçişleri ile kurduğu çerçeve ve iç hikayede, iki ayrı bakış açısı ve anlatıcıdan yararlanmaktadır.

3. 1. c. Hikayelerde Mekan ve Kurgu

Türk edebiyatı araştırmalarında mekan genellikle fiziki özellikleri ile belirginleştirilmeye çalışılmış bu nedenle de açık mekan, geniş mekan, dış mekan gibi sınırlandırması oldukça güç nitelikleriyle öne çıkarılmış ya da kapalı mekan, dar mekan, iç mekan gibi bilhassa dört duvar arasını ifade eden geçen ve bireyin biyolojik varlığını bir yere bağlı kılan yanıyla tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu sınıflandırmalar dışında genel mekan, özel mekan ve soyut mekan gibi kategorilere de başvurulmaktadır. Ancak bahsedilen açık mekan veya kapalı mekan tabirlerinde olduğu gibi, kahramanın mekandaki fiziksel varlığının ölçü alındığı bu tür tanımlamalarda mekanın kurguya dönük yanının göz ardı edildiği görülmektedir. Bu sebeple yaptığımız çalışmada “dekoratif mekan” ve “fonksiyonel mekan” olarak iki ayrı kavram kullanılmış ve bu açıdan da yazarın mekanı olay örgüsünde kullanım biçimi dikkate alınmaya çalışılmıştır. Mekanın kurguyu şekillendirip şekillendirmediği, kahramanın kaderi üzerinde etkili olup olmadığı ve bir iç çatışmaya yol açıp açmadığı gibi çeşitli açılardan mesele ele alınmaya gayret edilmiştir.

Nitekim mekan üzerine çalışmaları ile tanınan Henri Lefebvre *Mekânın Üretimi*'nde, Yunan kültüründeki mekan meselesine özel bir önem verir. Lefebvre, önce Eski Yunan şehir düzeninden bahseder, ardından kent merkezi olarak bireylerin toparlandığı agoraya dair bilgiler verir ve iç kaleye denk düşen Akropol ve tapınağa dair şunları söyler:

Akropolün tepesindeki tapınak, uzamsal-zamansal mekana öncülük eder ve onu tamamlar. Tapınak, hiçbir şeyin imgesi değildir. Orada, "kayalık vadide ayakta durmaktadır." Doğumların ve ölümlerin, bahtsızlıkların ve refahların, zaferlerin ve bozgunların vuku bulduğu ilişkilerin birliğini kendisi ve tanrı etrafında toplar ve burada düzenler (Heidegger). Dekoratif olan, işlevsel olan hiçbir şey yoktur. Mekan, taşların boyutu, kütlelerin geometrisi ve düzenleme, birbirinden ayrılmaz. Mekanın örgütlenmesini ve kütlelerin dağılımını, destek ve dayanaklarıyla birlikte giriş ve boyunduruklar yönetir (2014, 260).

Somut mekanın Yunan kültüründeki yerine dair bilgi veren Lefebvre'nin bu noktada mutlak mekana dair "Mutlak mekanın varoluş tarzı nedir? Kurmaca mıdır gerçek mi?" (2014, 261) sorusunu sorar. Bu soru, edebi metinlere yönelttiğinde mekana dair kullanılan tanımların eksik kaldığı görülür. Bu noktada kapalı mekanın veya açık mekanın "üretilmiş", "kurmaca" mekanlar olduğu gerçeği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu görüşten yola çıkılarak Karaosmanoğlu hikayelerinde mekanın kapalı ya da açık olması ilgili metinleri açıklamak noktasında eksik kalmaktadır. Bu bakımdan mekanın olay örgüsünü şekillendirmesi ve kahraman üzerindeki etkisine dayanan iki farklı bakışla hikayeler değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bu yaklaşımda esas olan mekanın kurgu üzerindeki etkisi, kahramanın kaderini şekillendirmesidir. Yakup Kadri'nin ilk dönem hikayelerinde Servet-i Fünun anlayışına uygun tasvirlerle

anlattığı mekanlar, milli temalara yöneldiği daha sonraki hikayelerinde değişim geçirir. Bu mekanlar artık kendine mahsus özellikler kazanır ve kurguyu şekillendirebilen, kahramana iç çatışmalar yaşatabilen niteliklere bürünürler. Öte yandan Yakup Kadri'deki mekan kullanımlarını kapalı ya da açık mekan biçiminde sınıflandırmak yeterli olmamaktadır. Çünkü yazarın dekor oluşturmak maksadıyla kullandığı mekanlar başlangıçta Servet-i Fünun hikayesinde olduğu gibi tasvir yönüyle öne çıksalar bile sonradan bu kullanımlar değişime uğrarlar. Bu sebeple Yakup Kadri'nin hikayelerinde mekan meselesi ele alınırken, bu kullanımın olay örgüsü ve kahramanlar üzerinde etkili olup olmamasına göre “dekoratif mekan” ve “fonksiyonel mekan” şeklinde yeni bir sınıflandırmaya tabi tutulması uygun görülmüştür.

3. 1. c. i. Dekoratif Mekan

Yakup Kadri'nin mekanı özellikle ilk dönem öykülerinde geri planda tuttuğu görülür. Bazen sadece kısa tasvirlerle bazen de hikayeye girişi kolaylaştırmak amacıyla tafsilatlı tasvirlerle başvurduğu olur. Bu hikayelerde mekanın, birey yahut toplum üzerinde ciddi bir etkisi göze çarpmaz. Hikayecinin sıkı bir olay örgüsüne dayanmayan ilk hikaye ve nesirlerinde de uzun mekan betimlemelerine başvurduğu görülür. “Yıldızların Bikesliği” bu özelliğiyle öne çıkan nesirlerinden birisidir. Sıcak bir yaz gecesi yıldızlara bakan ve ben diliyle yıldızlarla ilgili uzun tasvirler geliştiren anlatıcı, buradan bireyin yalnızlığını düşünür. Bu tür betimlemelerde mekanın, anlatıcıyı yalnızlık üzerine düşündürmek dışında bir amacı görülmemektedir. Aynı şekilde “Araftaki Ruh” isimli nesirde de, Fatih ve Beyoğlu semtleri birbiriyle karşılaştırılır ve buradaki farklı yaşayışlardan söz edilir. Bu karşılaştırmalar üzerinden bir genç adamın düşünceleri ile ona karşılık veren kır saçlı bir adamın sorgulamaları ortaya konur. Fakat o anda gencin ruhu daralsa bile ilgili nesirde herhangi bir eyleme yahut şiddetli iç çatışmaya varılmaz.

“Bir Serencam” ın girişindeki Nil Nehri ile ilgili yapılan uzun tasvirler ve Mısır’daki yaşayışa dair ayrıntılar bu noktada dikkat çekicidir. Yazar hikayesinde Mısır’ı bir dekor konumunda bırakır. Mahdur’un başına gelenleri, cariyelik kurumunu kilit nokta olarak öne çıkarır. Mahdur bu şehirde esir olarak yaşamak istememektedir. Bu noktada mekanın dekoratif kabul edilmesinin sebebi, esir olmaktan kurtulan ve zengin bir hayata kavuşan kahramanın daha sonra uzun yıllar Mısır’da kalmayı kabul etmiş olmasıdır. Yani Mahdur’un rahatsızlığı ve ona çatışma yaşatan durum esirlik meselesidir. Ancak bu durum *Milli Savaş Hikayeleri*’nde daha farklıdır. Bu hikayelerde işgal altındaki şehirler toplum üzerinde bozgun havası yaratmakta, bireylere iç çatışmalar yaşatmaktadır. Ayrıca işgal ardında viran durumda olan şehirler de toplum psikolojisini bozmuş vaziyettedir. Dolayısıyla fonksiyonel mekan bireyi engelleyebilme, kısıtlayabilme özelliği taşır. Dekoratif mekan ise birey üzerinde “Bir Serencam”daki gibi etkili olsa bile olay örgüsünü şekillendirici bir nitelik arz etmez. Aynı durum “Baskın” hikayesi için de geçerlidir. Bu öyküde özgürlükler ve zihniyet bakımından Manisa, İzmir’den daha farklı bir kimlik ile öne çıksa da, Hilmi Bey’in kaçarken düşüp ölmesine sebep olan asıl engelleyici, şekillendirici doğrudan “halk”tır.

Yakup Kadri’de dekoratif mekan kullanımının öne çıktığı hikayeler olarak “Sılada”, “Ses Duyan Kız”, “Altıpatlar”, “Oruç Keyfi”, “Masum Katiller”, “Beyhude Bir İntihar”, “Talih”, “Utanç”, “Bir Meczup”, “Kör Göz Kör Gönül”, “Bir Hastane Koğuşunda”, “Sikkenin Tersi” ve “Hüseyin Çavuş” bilhassa dikkati çekerler.

3. 1. c. ii. Fonksiyonel mekan

Yakup Kadri’nin Mütareke ve Milli Mücadele yıllarında yazdığı ve aynı dönemden vakalar konu edindiği hikayelerinde mekan dikkat çekici bir fonksiyonellik kazanır. O tür hikayelerde mekanın, kahramanların kaderi üzerinde büyük bir tesiri

olduğu görülür. Bunun sebebi de yazarın işgal İstanbul'u başta olmak üzere işgale uğramış şehirler üzerinden toplumun psikolojisine uzanmak arayışıdır. Böyle fonksiyonel mekan kullanımlarının öne çıktığı hikayeler olarak: "Rahmet", "Perili Köşk", "Güvercin Avı", "Hasretten Hasrete", "Düşmana İltihak", "Bir Beyoğlu Dönüşü", "Bir Yurt Yergisi", "Ceviz", "Köyünü Kaybeden Kadın", "Muhacir Kerim Ağa", "Katmerli Bir Hıyanet", "Dünya Gözü ve Ahiret Sesleri", "Teslim Teslim!", "Küçük Neron", "Issız Köy ve Dilsiz Kız" zikredilebilirler.

Yakup Kadri mekanı her zaman bir şehir ismi vererek öne çıkarmaz. İlk dönem hikayelerinde mekanın bireyin kaderini şekillendirici yanı fark edilse bile, o hikayelerde halkın tepkileri daha çok ön plana çıkar. *Milli Savaş Hikayeleri*'nin çoğunda ise etkin bir biçimde işgal ve savaş manzaraları çizen Yakup Kadri, mekanın akıbeti ile karakterlerin akıbetini aynileştirmeye çalışmaktadır denilebilir. Kendisiyle aynı dönemde yazan hikayecilerde de mekan yer yer öne çıkarılsa bile, onlar Yakup Kadri'de olduğu gibi ruhsal portreler çizmek amacıyla değil, sadece realist hikayelerini kuvvetlendirmek amacıyla bunu yaparlar. Nitekim Halide Edip ve Ömer Seyfettin, savaş temalı öykülerini kurarken mekanı bu yönde kullanmaktadır. 1920'de yayınladığı "Efenin Hikayesi"nde, Aydın'ın işgal edilmesi ile ilgili tablolar çizen Halide Edip, Yakup Kadri ile işlediği temalar bakımından paralellik arz etse dahi, olayın trajedisini birey üzerinden somutlaştırır ve işgale uğrayan Aydın'ın halkın ruhu üzerindeki etkisini derinleştirmez.¹¹¹ Ömer Seyfettin de "Başını Vermeyen Şehit"te olduğu gibi, vakanın geçtiği mekanı fazla öne çıkarmaz. Bu hususta özellikle Refik Halit hikayelerinde, mekanın memur tipi üzerindeki olumsuz etkisi kullanılır. Ancak bu hikayelerde gene de mekan öncelikli değildir. Çünkü Refik Halit'in bu

¹¹¹ Adıvar, Halide Edip. 4 Ocak 1920. "Efenin Hikayesi." *Vakit*. 777

metinlerinde, Yakup Kadri'nin ilk dönem hikayelerinde olduğu gibi halk da mekânın yanında etken bir unsur olarak ortaya çıkar.

Yakup Kadri'nin halkı etken bir unsur olarak kullanmayı bırakarak mekânı fonksiyonel bir konumda öne çıkardığı bu hikayelere verilebilecek örneklerden birisi “Bir Beyoğlu Dönüşü”dür.¹¹²

Mütareke'den sonra Beyoğlu'na ilk kez giden Necati'nin bu gezintisi, hakim bakış açısı ile aktarılır. Her ne kadar hikayede yer yer ben dili ve kahraman anlatıcı tarzları kullanılır gibi olsa da, Necati'nin geçmişi ve hisleri ile alakalı her türlü teferruatın aktarıldığı bir bakış açısı mevcuttur. Eskiden Beyoğlu'nda sık sık zevke dalan ve bundan memnun olan delikanlı Beyoğlu'na adım atar atmaz oraya ait olmadığını fark eder. Yabancı bayraklar ve tabelalar onun içini bulandırır. Bu sırada Beyoğlu'nda beraber eğlendiği eski bir arkadaşı ile karşılaşır. Necati'yi yine o renkli alemlere sürüklemek isteyen Avni, işgal altı İstanbul'undan nedense rahatsız değildir. Aksine yabancı kadınlar onu çok memnun etmektedir. Buna karşılık Necati oradan oraya sürüklenirken, içinde büyük bir sıkıntı hisseder. Geçmişte eğlenceyi ve sefahati çok seven bu delikanlı, işgal altındaki şehre bakarken derin bir üzüntü duymaktadır. Bu hisler ve bunalım yüzünden de kaçır gibi evine döner.

“Hasretten Hasrete”de Cihan Savaşı'nın sonunda İstanbul'a dönen ve büyük bir azap çeken askerin içine düştüğü psikolojik daralmaların dışında, ruhsal dengesini kaybeden kahramanlar da söz konusudur. “Köyünü Kaybeden Kadın”da olduğu gibi evine dönemeyen ve yurtsuz kalan kadının çaresizlik içinde memurları sürekli rahatsız etmesi yahut “İssız Köy ve Dilsiz Kız”da olduğu gibi savaşın tahribatını ruhsal olarak taşıyamayan ve ruhsal dengeleri alt üst olan kahramanlar dikkat çeker. Yazar, savaşın

¹¹² Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 21 Mart 1921. “Bir Beyoğlu Dönüşü.” *İkdam* 8620

köy ve kasabalar üzerinde bıraktığı izler vasıtasıyla halkın yaşadığı psikolojik tahribatı gözler önüne sermeye çalışır.



BÖLÜM IV

SONUÇ

Yakup Kadri İkinci Meşrutiyet'in ilandan sonra edebiyat dünyasına adım atan yeni nesil yazarlardan birisidir. Meşrutiyet Dönemi'nde doğan özgürlük havası ile hem süreli yayın sayısında hem de öyküye olan eğilimde artma olduğu görülür. Onun da, 1909 ile 1922 yılları arasında özellikle hikayeye ağırlık verdiği bilinen bir husustur. 1922'den sonra bu türe bir daha dönmediği de görülmektedir. Bu çalışmada onun hikayelerinin, neden romanlarının gölgesinde kaldığı hususu tespit edilmeye çalışıldı. Bu nedenle de Yakup Kadri ile aynı dönemde hikaye yazan sanatçıların edebi görüşleri, bu görüşlerin eserlerine yansması ve dönemin atmosferi topluca değerlendirilmeye çalışıldı.

Yakup Kadri yazı hayatının ilk yıllarında Fecr-i Ati anlayışı ile hikaye yazmaya başlar fakat bu topluluğa mensup olduğu halde yazma biçiminin kendine mahsus özellikler taşıdığı hikayesinde belli olmaktadır. Yakup Kadri bu evrede birey psikolojisine kıymet verip dönem hikayecilerinin birçoğundan daha sade bir dille hikayeler yazar. Bu arada bir yandan yaptığı kalem kavgaları ile sanata bakışını anlatmaya, diğer yandan da kendini geliştirmeye çalışmaktadır. 1912'de edebiyat ve dile dair görüşlerinin Fecr-i Ati'den tamamen koptuğunu görmek mümkündür. Ancak bu değişimin hikayelerine yansması biraz daha zaman alır. Çünkü 1914 ile 1916 yılları arasında hikayeciliği kesintiye uğrar. Nitekim yazar bu arada tüberküloz tedavisi için İsviçre'ye gitmiştir.

Türkiye'ye döndüğünde ise önceki dönemine göre daha farklı, milli bir bilincin peşinde olduğu göze çarpar. Hikayelerinin yönünü birey psikolojisinden

toplum psikolojisine doğru çevirir. Yazar milli şuuru uyandırmaya yönelik tezli hikayeler yazmaktan ziyade, savaşın toplum üzerindeki tahribatını öne çıkarmayı amaç edinir. Bu nedenle de savaşın arkada bıraktığı yıkım ve trajediyi hikayelerine taşır. Bu hikayelerinden yola çıkarak denilebilir ki, Ömer Seyfettin'in hikayeye getirdiği aksiyon kuvveti ile Mehmet Rauf'un öne çıkardığı psikolojik yazma biçimini başarılı bir şekilde birleştirir. Ayrıca İstanbul dışında geçen yıllarının verdiği bir imkanla, Refik Halit ile eş zamanlı olarak hikayenin kapılarını Anadolu'ya açar.

Bireysel ya da toplumsal psikolojiyi işlediği hikayelerinde onu başarılı yapan husus, onun insan gerçeğini asla görmezden gelmeyeşinden ileri gelir. 1922'de *Kiralık Konak* ve bilhassa *Nur Baba*'yı yayınlaması üzerine çok büyük bir yankı uyandıran Karaosmanoğlu, bu tarihten itibaren romancılığa ağırlık verir. Hikayeyi bırakmasının ardındaki sebepler olarak şu hususlar öne çıkar. Yazarın hikaye yazdığı dönemin siyasi ve toplumsal olarak bir kaos manzarası arz etmesi dolayısıyla hak ettiği yankıyı uyandıramaması, ruh tahlillerine ve iç çatışmaya önem veren yazarın hacimce daha geniş bir tür olan romanı daha işlevsel bulması, Ömer Seyfettin ile İkinci Meşrutiyetten itibaren önem kazanan ve dönem şartlarına ve ihtiyaçlarına cevap verebilen öykünün Cumhuriyet'in kurulması ile yerini yavaş yavaş romana bırakması gibi.

Sonuç itibariyle Yakup Kadri hikayeyi bırakmış olsa bile bu metinler, Osmanlı Devleti'nin yıkılışı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu arasındaki çok kritik dönemden denk düşmesi nedeniyle öncelikle tarihsel bir önem taşımaktadır. Ayrıca yazarın birey ve toplum psikolojisini başarılı bir biçimde ve farklı hikaye teknikleri kullanarak yazması önem arz etmektedir.

Bu arada Yakup Kadri'nin hikayeciliği üzerine gerçekleştirilen bu çalışmanın, üç ayrı bölüm teşkil ettiği görülmektedir. İlk bölümde, İkinci Meşrutiyet döneminde

ön plana çıkan hikayeciler değerlendirildi. Dönemin hikaye ortamında Yakup Kadri'nin tutumu ise ikinci bir bölüm teşkil etti. Son bölümde de onun hikayeleri kurgu ve yapı bakımından değerlendirildi. Böylece İkinci Meşrutiyet ve Milli Mücadele arasında Yakup Kadri'nin yeri netleştirilmeye çalışıldı. Dönem hikayesinden kendine geçenler ve hikaye sanatına kendisinin getirdiği yenilikler alabildiğine vuzuha kavuşturulmaya gayret edildi.

Dolayısıyla yaptığımız Yakup Kadri çalışmasının bizi ulaştırdığı sonuçlardan birisi de şu oldu. Hikayeleri hem Yakup Kadri gibi edebiyat tarihlerine adını silinmez biçimde yazan bir sanatçının edebi zihniyetindeki değişimin hem de Türk toplumunun yaşadığı değişimin pusulası niteliğinde olması dolayısıyla dikkate alınması gereken metinlerdir. Sonuç itibariyle Yakup Kadri, İkinci Meşrutiyet Döneminden Cumhuriyet'e doğru uzanan süreçte, Türk hikaye sanatının önde gelen isimlerinden biridir. Bu noktada onu Ömer Seyfettin'le bir arada anmak ve hikayeci kimliğini öne çıkarmak yerinde olacaktır.

KAYNAKÇA

Birincil Kaynaklar

Adivar. Halide Edip. 13 Mart 1919. "Edebiyatımızın Son Simaları ve Safhaları."
Büyük Mecmua. 2: 22-24

Adivar. Halide Edip. 10 Nisan 1919. "Edebiyatımızın Son Simaları ve Safhaları."
Büyük Mecmua. 4:53-54

Adivar Halide Edip. 13 Kasım 1919. "Türk Kadınları Hakkında." *Büyük Mecmua*.
226.

Ahmet Haşim. 9 Mayıs 1922. "Yakup Kadri Nur Baba Münasebetiyle." *Akşam*. 1305:
3.

Erozan, Celal Sahir 1916. "Edebi Yıl." *Türk Yurdu*. 105: 20

Lisan ve Edebiyat Muhiplerinden. 26 Ocak 1913. "Yakup Kadri Beyefendiye"
Rübab: 42-44.

Mustafa Haluk. 2 Temmuz 1911. "Bir Serencam Münasebetiyle Yakup Kadri Bey".
İctihad. 111: 201-211.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 21 Ekim 1909. "Resimli Kitab'ın Musahabe-i
Edebiye'si Münasebetiyle." *Servet-i Fünun*. nr. 959: 358-360

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 28 Ekim 1909. "Resimli Kitab'ın Musahabe-i
Edebiye'si Münasebetiyle." *Servet-i Fünun*. nr. 960. s. 371-373.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 28.2.1912. "Edebiyatımız Niçin Vatanperverane
Asardan Mahrumdur". *Rübab*. 2:49-50.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 2 Mayıs 1912 "Netayiç." *Rübab*.1(14): 143.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 6 Haziran 1912 "Netayiç." *Rübab*.1(15): 200.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 28 Kasım 1912."Lisan Meselesi." *Rübab*. 42: 27-31.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1913."Efkâr ve Âdat." *Rübab*. 73: 424.

Karaosmanoğlu. Yakup Kadri. 1914. *Bir Serencam*. İstanbul: Hilal Matbaası.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 10 Kasım 1919. "Harp ve Edebiyat." *İkdam*.8170: 2

- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 21 Kasım 1920. "Hakikatperestlikte İfrat." İkdam. 8515: 67.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1923. "Merhamet" *Rahmet* içinde. İstanbul: Dergah Mecmuası.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1923. *Rahmet*. 2. baskı. İstanbul: Dergah Mecmuası.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1933. "Bir Kıssa Bir Hisse." *Kadro*. Şubat 14: 25-27.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1943. *Bir Serencam*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1946. *Okun Ucundan Erenlerin Bağından ve Diğer Bazı Nesirler*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1947. *Milli Savaş Hikayeleri*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1966. *Hüküm Gecesi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1969. *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1972. *Milli Savaş Hikayeleri Ergenekon III*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1973. *Ergenekon: Milli Mücadele Yazıları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mehmet Rauf. 4 Kasım 1909. "Bir Serencam." Şehbal. 99: 42-44
- Ömer Seyfettin. 13 Nisan 1902. "Tenezzüh." *Sabah*. 3-4.
- Ömer Seyfettin. 10 Temmuz 1912. "Yeni Lisan ve Çirkin Taarruzlar." *Genç Kalemler*.4:25.
- Ömer Seyfettin. 9 Haziran 1914. "Güzel Türkçe". *Tanin*. 1962:3-4.
- Safa, Peyami. 5 Mayıs 1937. "Halit Ziya Gecesi". *Cumhuriyet*. 3.
- Şahabettin Süleyman. 2 Eylül 1909. "İntikam." *Şiir ve Tefekkür*. 1: 14-16.
- Şahabettin Süleyman. 12 Nisan 1912. "Fedakar." *Rübab*. 12-13: 122-128
- Uşaklıgil, Halit Ziya. t.y. *Onu beklerken*. İstanbul: Hilmi Kitabevi.

Uşaklıgil, Halit Ziya. t.y. “İçecek Su.” *Aşka Dair* içinde, 137-143. İstanbul: Semih Lütü Bitik ve Basımevi.

Uşaklıgil, Halit Ziya. t.y. “Zerrin’in Hikayesi.” *Aşka Dair* içinde, 21-28. İstanbul: Semih Lütü Bitik ve Basımevi.

Uşaklıgil, Halit Ziya. t.y. “Küçük Hamal” *Aşka Dair* içinde, 72-76. İstanbul: Semih Lütü Bitik ve Basımevi.

Uşaklıgil, Halit Ziya. t.y. “Türk Eri.” *Onu beklerken* içinde, 35-43. İstanbul: Hilmi Kitabevi.

Uşaklıgil, Halit Ziya. t.y. “Hazin Bir Cuma.” *Onu beklerken* içinde, 101-108. İstanbul: Hilmi Kitabevi.

Uşaklıgil, Halit Ziya. 1939. “Köşe Başında.” *Kadın Pençesi* içinde, 31-38. İstanbul: Hilmi Kitabevi.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun bu çalışmaya dahil edilen hikayeleri

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 9 Eylül 1909. “Baskın.” *Şiir ve Tefekkür*. 2:12-15.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 25 Kasım 1909. “Bir Kadın Meselesi”. *Jale*. 1: 11-15.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. Aralık 1909. “Yalnız Kalmak Korkusu.” *Musavver Hale*. 1: 27-30.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 4 Ağustos 1910. “Bir Ölünün Mektupları.” *Servet-i Fünun*. 1000: 216-219.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1 Eylül 1910. “Şapka” *Servet-i Fünun*. 1004: 274-280.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 30 Mart 1910. “İstimdat.” *Servet-i Fünun*. 1026.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 7 Ekim 1910. “Yıldızların Bikesliğı.” *Servet-i Fünun*. 996.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 16 Şubat 1911. “Nebbaş.” *Servet-i Fünun*. 1028: 319-324.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 22 Haziran 1911. “Bir Tercüme-i Hal”. *Servet-i Fünun*. 1046: 131-139.

- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 14.7.1327. "Bahara Dair Bir Hitabe." *Servet-i Fünun*. 1051
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 16 Şubat 1911. "Bir Serencam ." *Servet-i Fünun*. 1081:342-346.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 22 Şubat 1911. "Bir Serencam ." *Servet-i Fünun*. 1082: 377-379.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 4 Mart 1911. "Bir Serencam ". *Servet-i Fünun*. 1083:391-398, 401-404.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 7 Kasım 1912. "Bulgar Köyünde Bir Gece" *Rübab*. 1(41):19.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 18 Ağustos 1913." İki Meçhul Şahıs." *İkdam*. 5924: 3.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 29 Ağustos,1913. "Mehdi Efendinin Keşfi" *İkdam*. 5935: 4.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 9 Eylül 1913. "Döşeli Oda." *İkdam*. 5940: 3.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 5 Ağustos 1914. "Kır Mektupları." *İçtihad*. ?
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 20 Aralık 1917. "Merhamet" *Yeni Mecmua*. 24: 474-480.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1914. "Siyah Saçlı Yabancı ile Berrak Gözlü Genç Kız." *Nevsâl-i Millî*.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 19 Haziran 1916. "Dokunma Belki Bir Kahramandır." *İkdam*. 6965:3.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 20 Haziran 1916. "Küçük Zabit." *İkdam*. 6966: 3.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 24 Haziran 1916. "Sılada." *İkdam*. 6971:4.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 26 Haziran 1916. "Ses Duyan Kız." *İkdam*. 6973: 3.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 30 Haziran 1916. "Bir Yüz Karası." *İkdam*. 6977: 4.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 7 Temmuz 1916. "Altıpatlar." *İkdam*. 6984: 3.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 23 Temmuz 1916. "Zeynep Kadın." *İkdam*. 6999: 3.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 4 Şubat 1920. "Gizli Posta, (Yarım Kalmış Bir İzdivaç)." *İkdam*. 8255.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 15 Şubat 1920. "Gizli Posta II." *İkdam* 8266.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 28 Şubat 1920. "Gizli Posta III (Alaturka Bir Teehhül)." *İkdam*. 8279.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 22 Mart 1920. "Gizli Posta IV (Müşkühpesend Bir Kız)." *İkdam*. 8298.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 20 Mayıs 1920. "Oruç Keyfi" *İkdam*. 8357.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 31 Mayıs 1920. "Bir Aşk Cilvesi." *İkdam*. 8368.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 7 Haziran 1920. "Masum Katiller." *İkdam*. 8375

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 31 Temmuz 1920. "Zor Talak." *İkdam*. 8417

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 10 Ocak 1920. "Perili Köşk." *İkdam*. 8505

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 5 Ocak 1921. "Düşmanın Yaktığı Köyler Ahalisine."

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 20 Ocak 1921. "Beyhude Bir İntihar." *İkdam*. 8570.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 28 Ocak 1921. "Talih." *İkdam*. 8578: 3.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 3 Şubat 1921. "Hicap (Utanç)." *İkdam*. 8583: 3.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 9 Şubat 1921. "Güvercin Avı." *İkdam*. 8590: 2.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 23 Şubat 1921. "Hasretten Hasrete." *İkdam*. 8604: 2

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 23 Şubat 1921. "Düşmana İltihak, *İkdam*. 8604: 3

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 21 Mart 1921. "Bir Beyoğlu Dönüşü." *İkdam* 8620

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 29 Mart 1921. "Bir Vatangiriz (Bur Yurt Yergisi)." *İkdam* 8636: 3

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 15 Nisan 1921. "Bir Meczub." *İkdam* 8653: 3

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 25 Nisan 1921. "Kör Göz Kör Gönül." *İkdam*. 8663:

- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1 Mayıs 1921. "Hem Katil Hem Müttehim." *İkdam*. 8666: 2
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 12 Aralık 1921. "Ceviz." *İkdam* 8687: 2
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 17 Aralık 1921. "On Dört Yaşında Bir Adam." *İkdam*. 8892: 2
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 26 Aralık 1921. "Garip Bir Benzeyiş." *İkdam*. 8901
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 5 Ocak 1922. "Kadın ve Ukubet." *Dergah*. 18.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 5 Ocak 1922. "Köyünü Kaybeden Kadın." *İkdam*. 8911: 2.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 16 Ocak 1922. "Bir Şehit Mezadı." *İkdam*. 8922: 2.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 25 Ocak 1922. "İstanbul'da Üç Gece" *İkdam*. 8929: 2.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 31 Ocak 1922. "Bir Hastahane Koğuşunda." *İkdam*. 8937: 2.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 19 Şubat 1922. "Sikkenin Tersî." *İkdam*. 8955:
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 12 Mart 1922. "Muhacir Kerim Ağa." *İkdam*. 8975: 2.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 25 Mart 1922. "Muzaaf Bir İhanet (Katmerli Bir İhanet)." *İkdam*. 8999: 2.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 22 Nisan 1922. "Hüseyin Çavuş." *İkdam*. 9016: 2.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 16 Haziran 1922. "Bir Aşk ve İhtiras Faciası." *İkdam* 9069: 2.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 20 Ekim 1922. Dünya Gözü İle Ahiret Sesleri, *Dergah* 37: 504-506.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 5 Kasım 1922. "Teslim Teslim!" *Dergah*. 38: 24-25.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 5 Aralık 1922. "Küçük Neron." *Dergah*.39: 34-35.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1922. "İssız Köy ve Dilsiz Kız." *İkdam*.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 15 Ocak 1923. "Araftaki Ruh." *Yeni Mecmua*. 84.

- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1923. "İki Âmanın Sözlere." *Yeni Mecmua*.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1910. "Bir Kadın Meselesi" *Bir Serencam* içinde, 1943. 141-152. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1911. "Bir Tercüme-i Hal" *Bir Serencam* içinde, 1943. 98-125. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1913. "Nebbaş" *Bir Serencam* içinde, 1943. 126-140. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1913. "O Kadın" *Hikâyeler* içinde, 2003. 21-36. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1916. "Ses Duyan Kız" *Milli Savaş Hikayeleri* içinde, 1947. 4-9. İstanbul: Varlık Yayınları
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1920. "Gizli Posta I" *Milli Savaş Hikayeleri* içinde, 1947. 102-104. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1921. "Hem Katil Hem Müttehim" *Milli Savaş Hikayeleri* içinde, 1947. 34-38. İstanbul: Varlık Yayınları.

İkincil Kaynaklar

- Adivar. Halide Edip. 1906. "İsterik." *Harap Mabetler*. içinde, 1967. 101-110. İstanbul: Atlas Kitabevi
- Adivar. Halide Edip. 1906. "Hayat-ı Muhayyel." içinde, *Harap Mabetler*. 1967. 83-88 İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Adivar. Halide Edip. 1909. "Ölülerin Gölgeleeri." *Harap Mabetler* içinde, 1967. 48-54. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Adivar, Halide Edip. 1914. "İşıldak'ın Rüyası" *Kubbede Kalan Hoş Sada* içinde. 1991. 61-67. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Adivar, Halide Edip. 1922. "Duatope" *Dağa Çıkan Kurt* içinde, 2001. 63-68. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Adivar, Halide Edip. 1922. "Dağa Çıkan Kurt" *Dağa Çıkan Kurt* içinde, 2001. 9-14. İstanbul: Özgür Yayınları.

Adivar, Halide Edip, Karaosmanoğlu, Y. K. Karaosmanoğlu, F. R. Atay ve M. A. Us. 1922. *İzmir'den Bursa'ya*. haz. Enginün İnci. İstanbul: Atlas Kitabevi.

Akı, Niyazi. 2017. *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Eser-Fikir-Üslup*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Akın, Abdullah. "Hikâyelere Dair" s.15 içinde Cemil Süleyman. *Bütün Hikayeler*. İstanbul: Papersence Yayınları.

Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri'nde (1860-1923) I*. Ankara: Mas Matbaacılık.

Aktaş, Şerif. 1991. *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Aktaş, Şerif. 2004. *Refik Halit Karay*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Aktaş, Şerif. 2014. *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Alangu, Tahir. 1968. *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı*. İstanbul: May Yayınları.

Alangu, Tahir. 1968 *Cumhuriyetten Sonra Hikaye ve Roman 1919-1930*. İstanbul: İstanbul Matbaası. C. 1.

Alyanakoğlu, Cemil Süleyman 1909. "Bir Facia." *Bütün Hikayeler* içinde, editör: Yalçın, Samet. 2014: 53-61.

Alyanakoğlu, Cemil Süleyman. 1909. "Kadın İntikamı." *Bütün Hikayeler* içinde, editör: Yalçın, Samet. 2014: 62-71.

Alyanakoğlu, Cemil Süleyman,. 1914. "Baba Nasihatı." *Bütün Hikayeler* içinde, editör: Yalçın, Samet. 2014: 351-356.

Bek, Kemal. 1998. *Zamane Eleştirmenlerine Cevap Cadı Çarpıyor Şakavet-i Edebiyye Edebiyat Haydutluğu*. İstanbul: Özgür Yayınları.

Berkiz, Berksoy. 2003. "Fecr-i Âti yazarlarından Cemil Süleyman Alyanakoğlu'nun hayatı, şahsiyeti, eserleri ve eserlerinin feminist eleştirel incelenmesi" Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ceylan, Nesime. 2009. *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Hikayesi(1908-1918)*. İstanbul: Selis Kitaplar.

Çetişli, İsmail. 1989. “Memduh Şevket Esendal -İnsan ve Eser-.” Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dizdaroğlu, Hikmet. 1964. *Ömer Seyfettin*. Ankara: TDK Yayınları.

Doğan, Abide. 1989. *Aka Gündüz*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Doğramacıoğlu, Hüseyin. 2009. “Yakup Kadri'nin Millî Savaş Hikâyeleri'nde Yunan Mezalimi.” *Türk Bilig*. 18: 91-102.

Güneş, Mehmet. 2009. “Aka Gündüz'ün Roman, Hikâye ve Tiyatrolarında Sosyal Meseleler (1909-1958).” Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Ertop, Konur. 7 Mayıs 1976. “Hüseyin Rahmi'nin Cadı Romanıyla İlgili Geniş Tartışma: Bireycilik-Toplumculuk Çekişmesi.” *Milliyet Sanat*. 183: 14-16. Erişim tarihi: 14 Temmuz 2018.

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/13764/001582209010.pdf?sequence=1>

Esendal, Memduh Şevket. 1915. “Pazarcılık.” *Veysel Çavuş* içinde, haz. Uyguner Muzaffer. 1984: 34-37. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Esendal, Memduh Şevket. 1916. “Bir Genç Efendinin Defterinden.” *Veysel Çavuş* içinde, haz. Uyguner Muzaffer. 1984: 38-44. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Esendal, Memduh Şevket. 1916. “Gevenli Hacı” içinde *Mendil Altında*, haz. Uyguner Muzaffer. 2004: 101-108. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Göçgün, Önder. 1990. *Hüseyin Rahmi Gürpınar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gökalp Ziya. 1915. “Eski Türkler'de İçtimai Teşkilat İle Mantıki Tasnifler Arasında Tenazur.” içinde, Milli Tetebbular Mecmuası .haz. Durusoy, Orhan. 1977. *Makaleler III* . Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gündüz Aka. 1911. “Kayıkçı” *Trablusgarp Savaşı Hikayeleri* içinde, haz. Ceylan, Nesime. 2009. İstanbul: Selis Kitaplar. 31-39.

- Gündüz Aka. t.y. “Ukkaş Bin Mansur.” *Trablusgarp Savaşı Hikayeleri* içinde, Ceylan, Nesime. 2009.. İstanbul : Selis Kitaplar. 72-77.
- Gündüz Aka. 1912. “Ana Mektubu” *Trablusgarp Savaşı Hikayeleri* içinde, Ceylan, Nesime. 2009. İstanbul: Selis Kitaplar. 125-129.
- Lefebvre, Henri. 2014. *Mekânın Üretimi*. Çeviren. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ömer Seyfettin. 1908 “At.” *Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür* içinde, hzl: Polat, Nazım Hikmet. 2016. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ömer Seyfettin. 1913. “Piç.” *Ömer Seyfettin Bütün Hikayeleri 2* içinde, hzl. Kılıç, Neslihan. 2009. 42-55. İstanbul: Üç Harf Yayıncılık.
- Ömer Seyfettin. 1914. “Beyaz Lale.” *Ömer Seyfettin Bütün Hikayeleri 4* içinde, haz. Kılıç, Neslihan. 2009. 9-50. İstanbul: Üç Harf Yayıncılık.
- Ömer Seyfettin. 1917. “Başını Vermeyen Şehit” *Ömer Seyfettin Bütün Hikayeleri 3* içinde, hzl. Kılıç, Neslihan. 2009. 25-38. İstanbul: Üç Harf Yayıncılık.
- Ömer Seyfettin. 1918. “Müjde.” *Ömer Seyfettin Bütün Hikayeleri 7* içinde, hzl. Kılıç, Neslihan. 2009. 95-99. İstanbul: Üç Harf Yayıncılık.
- Ömer Seyfettin. 10 Ocak 1918. “Diyet.” *Seçme Hikayeler* içinde, haz. Tuğçe İnceoğlu. 2011. 7-20. İstanbul: Antik Dünya Klasikleri
- Uşaklıgil, Halit Ziya. *Hikaye*. 1891. İstanbul : Vatan Kütüphanesi Sahibi Ohannes Ferid, İstapan Matbaası hzl. Gökçek Fazıl.2007. *Hikaye*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi. 1917. “Menekşe Kalfa'nın Müdafaaanâmesi.” *Kadınlar Vaizi* içinde, 1966. 31-38. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Gürsoy, Ülkü. 1991. “II. Meşrutiyet Dönemi Dergileri Üzerine Bir Araştırma.” Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaplan, Mehmet. 2015. *Hikaye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1980. *Anamın Kitabı*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 1986. *Vatan Yolunda*. haz. Özkırımlı, Attila. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 2000. *Ahmet Haşim*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 2003. *Hikâyeler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. 2017. *Bir Serencam*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karay, Refik Halit. 1908 “Ayşe’nin Talii” *Memleket Hikayeleri* içinde, 1995. 171-175. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Karay, Refik Halit. 1918 “Şeftali Bahçeleri” *Memleket Hikayeleri* içinde, 1995. 39-48. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Köroğlu, Erol. 2010. *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mehmet Rauf. 1923. “Bir Yiğit.” *Seçme Hikayeler* içinde, hzl. Tarım, Rahim. 2007. 404-410. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Mehmed Rauf. 1914. “Ana Kalbi.” *Seçme Hikayeler*. içinde, hzl. Tarım, Rahim. 2007. 299-308. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Mehmed Rauf. 1920. “Hep Onlar İçin.” *Seçme Hikayeler* içinde, hzl. Tarım, Rahim. 2007. 385-391. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Mehmed Rauf. 1923. “Ayşe Kadın.” *Süs. nr.26. Seçme Hikayeler*. içinde, hzl. Tarım, Rahim. 2007. 391-396. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Necatigil, Behçet Necati. 1999. *Düzyazılar I*. İstanbul: YKY
- Polat, Nazım Hikmet. “Ömer Seyfettin.” Türkiye İslam Ansiklopedisi. Erişim tarihi: 4 Temmuz 2018 <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c34/c340052.pdf>
- Polat, Nazım Hikmet ve Hülya Argunşah. 2011. *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Eskişehir: TC Açıköğretim Üniversitesi Yayını no:2405. Açıköğretim Fakültesi Yayını no:1396.
- Polat, Nazım Hikmet 1987. *Şahabettin Süleyman*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Sazyek, Hakan. 1989. “Halit Ziya Uşaklıgil’in Hikayeleri ve Türk Hikayeciliğine Katkıları.” Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

- Sazyek, Hakan. 2013. *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara. Hece Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 1977. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tansü, Yunus Emre. 2002. "Batıcı Düşüncenin Etkili Bir Sözcüsü Olarak İctihad Dergisi (1904-1932)" Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Tarih Anabilim Dalı.
- Tarım, Rahim. 1998. *Mehmet Rauf*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tarım, Rahim. 2007. *Mehmed Rauf Seçme Hikayeler*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Tuğcu, Emine. 2008. "Cadı Romanında Korku, Politik Söylem ve Kadının Konumlandırılışı." *Hürriyet Gösteri*. 292: 120-125
- Uludağ, Mehmet Emin. 2005. *Üç Devrin Yol Ayrımında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. 1969. *Kırk Yıl*. İstanbul: İnkilap ve Aka Kitabevleri.
- Uyguner, Muzaffer. 1991. *Memduh Şevket Esendal*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yıldırım, Tahsin. 2013. *Balkan Harbi Hatıraları*. İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları
- Yücel, Hasan Ali. 2008. *Edebiyat Tarihimizden*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yücel, Tahsin. 1975. "Yakup Kadri İçin: Milli Savaş Hikayeleri [Yakup Kadri Karaosmanoğlu]" *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*. 31(281): 107-110.