

**T.C.**  
**MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN ÖYKÜLERİNİN**  
**SOSYOLOJİK VE ANLATIBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HAZIRLAYAN**  
**ÖZER ŞEN**

**DANIŞMAN**  
**DOÇ. DR. OKTAY YİVLİ**

**AĞUSTOS 2018**  
**MUĞLA**

T.C.  
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN ÖYKÜLERİNİN  
SOSYOLOJİK VE ANLATIBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN  
ÖZER ŞEN

DANIŞMAN  
DOÇ. DR. OKTAY YİVLİ

AĞUSTOS 2018  
MUĞLA

T.C.  
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ANABİLİM DALI

YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU'NUN ÖYKÜLERİNİN SOSYOLOJİK  
VE ANLATIBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

HAZIRLAYAN  
ÖZER ŞEN

Sosyal Bilimler Enstitüsünde  
Tezli Yüksek Lisans  
Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 18.09.2018  
Tezin Sözlü Savunma Tarihi : 11.09.2018

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Oktay YİVLİ  
Jüri Üyesi : Doç. Dr. Yasemin MUMCU  
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Veli UĞUR


Enstitü Müdürü : Prof. Dr. Tuncay ÖĞÜN

AĞUSTOS, 2018  
MUĞLA

## TUTANAK

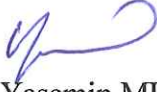
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün .15../08../2018.. tarih ve 8.5.1/2.. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 24/6 maddesine göre, Türk Dil ve Edebiyatı..... Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı öğrencisi Özer ŞEN'in "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Öykülerinin Sosyolojik ve Anlatıbilimsel Açıdan İncelenmesi" adlı tezini incelemiş ve aday 11../09../2018.. tarihinde saat ..11.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra .45.. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin kabul edildiğine ay..... ile karar verildi.



Doç. Dr. Oktay YİVLİ

Tez Danışmanı



Doç. Dr. Yasemin MUMCU

Üye



Dr. Öğr. Üyesi Veli UĞUR

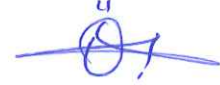
Üye

## YEMİN

Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak sunduğum “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Öykülerinin Sosyolojik ve Anlatıbilimsel Açıdan İncelenmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

10/08/2018

Özer ŞEN



**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**  
**TEZ VERİ GİRİŞ FORMU**

**YAZARIN**

Soyadı : ŞEN

Adı : Özer

Referans No:

**TEZİN ADI**

**Türkçe : YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN ÖYKÜLERİNİN SOSYOLOJİK VE ANLATIBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ**

**Y. Dil : THE ANALYSIS OF YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'S STORIES IN TERMS OF SOCIOLOGY AND NARRATOLOGY**

**TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans**

**Doktora**

**Sanatta Yeterlilik**

**X**

**O**

**O**

**TEZİN KABUL EDİLDİĞİ**

**Üniversite : Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi**

**Fakülte : Edebiyat Fakültesi**

**Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Diğer Kuruluşlar :**

**Tarih :**

**TEZ YAYINLANMIŞSA**

**Yayımlayan :**

**Basım Yeri :**

**Basım Tarihi :**

**ISBN :**

**TEZ YÖNETİCİSİNİN**

**Soyadı, Adı : YİVLİ, Oktay**

**Ünvanı : Doç. Dr.**

TEZİN YAZILDIĞI DİL: TÜRKÇE

TEZİN SAYFA SAYISI: 143

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

1. Yakup Kadri Karaosmanoğlu
2. Sosyolojik Çözümleme
3. Anlatıbilimsel Çözümleme

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELEER:

1. Yakup Kadri
2. Millî Edebiyat
3. Sosyoloji
4. Anlatıbilim
5. Hikâye

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELEER: Konunuzla ilgili yabancı indeks, abstract ve thesaurus'u kullanınız.

1. Yakup Kadri
2. National Literature
3. Sociology
4. Narratology
5. Story

1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum

2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir

3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir

Yazarın İmzası :



Tarih : 18.../09/2018

# YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN ÖYKÜLERİNİN SOSYOLOJİK VE ANLATIBİLİMSEL AÇIDAN İNCELENMESİ

## ÖZET

Millî edebiyat dönemi şair ve yazarlarından Yakup Kadri Karaosmanoğlu, yazılarıyla ve romanlarıyla Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Genellikle roman türünde eserler veren yazar, makale ve anı türündeki eserleriyle Türkiye tarihine ışık tutmaktadır. Romanlarından önce yazmış olduğu hikâyelerinde, romanlarında ele aldığı konuların özetlenmiş hâlini ortaya koymaktadır.

Bu tez çalışmasında öncelikle Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun hikâyelerinin sosyal temaları ortaya konulmuş, daha sonrasında ise anlatıbilimsel açıdan hikâyelerin yapısına bakılmıştır. Eser merkezli bir yakın okuma gerçekleştirdiğimiz ilk bölümde temalar merkezinde sosyolojik çözümler yapılmıştır. Bu bölümde dönem, kadın, Anadolu insanı, milliyetçilik ve dinî temalar incelenmiş ve çıkarımlarda bulunulmuştur. Anlatıbilimsel incelemenin yapıldığı ikinci bölümde ise hem terminoloji üzerinde tartışma yapılmış hem de hikâyelerin anlatıbilimsel yapısı ortaya konulmuştur. Bu noktada tür, düzen, anlatıcı, karakterleştirme ve öykülemenin yapısı derinlemesine irdelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Yakup Kadri, Millî edebiyat, Sosyoloji, Anlatıbilim, Hikâye



## THE ANALYSIS OF YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU'S STORIES IN TERMS OF SOCIOLOGY AND NARRATOLOGY

### Abstract

Yakup Kadri Karaosmanoğlu who is one of the poets and writers of National Literary period has an important place in Turkish literature with his writings and novels written during his era. The author who generally writes novels, shed light on the Turkey history with his article and memory type works. He reveals the summarized structure of his novels in his stories, which he has written before his novels.

In this thesis, first of all, the social themes of the stories of Yakup Kadri have been set forth and then the structure of the stories has been researched in terms of narratology. In the first chapter that we made a close reading, sociological analyzes were made at the theme centers. In this chapter, deductions and samples are provided from the era, women, Anatolian people, nationalism and religious themes. Also, in the second part that has been made narratologic analyze, both terminology was discussed and the narrative structure of the stories was revealed. At this point, a study that has become further special in the chapters of genre, order, narrator, characterization and structure of storytelling have been made.

**Keywords:** Yakup Kadri, National literature, sociology, Narratology, story.

## ÖN SÖZ

Türk edebiyatı tarihinde tarihsel ve sosyolojik olaylar etkisinde çeşitli kırılmalar ve dönemler yaşanmış, bu dönemlerde belli başlı yazarlar öncü pozisyonunda bulunmuşlardır. 19. yy'da Türk tarihi, yoğun bir dönem geçirmiştir. Trablusgarp Savaşı'nın hemen ardından Balkan devletlerinin birleşerek Osmanlı Devleti'ne saldırmaları ve Osmanlı'nın bu savaştan yenik çıkması Balkanlar'da toprak kaybetmesine neden olmuştur. Başta İstanbul olmak üzere çoğu Anadolu şehrinin sosyolojik yapısı, Balkanlar'dan gelen göçlerle birlikte değişmiştir. Balkanlar'da yaşanan kayıp, Osmanlı Devleti'ni ve toplumunu olumsuz anlamda etkilemiştir. Ardından Birinci Dünya Savaşı ve Osmanlı'nın savaştan yenik ayrılması topraklarının İtilaf Devletleri'nce işgal edilmesine sebep olmuştur. Bunun sonucunda da Anadolu'da, vatani kurtarma çabaları başlamıştır. Yakup Kadri, döneminin bir gereği olarak toplumsal konulara fazlaca eğilim göstermiştir. İlk olarak hikâyelerinde görülen insan değişimi sonrasında romanlarına ve gazete yazılarına da yansımaktadır. Hikâyelerinde Refik Halit Karay'la birlikte Anadolu'ya ilk geçen yazar konumunda olması o döneme değin kaleme alınmayan Anadolu insanının sorunlarını ve sosyolojisini yazmamıza imkân sağlamıştır.

Çalışmamızın giriş bölümünde; Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun hayatı, eserleri ve hikâyeciliği konuları işlenmiştir. Burada amaç Yakup Kadri'nin hayatı üzerinden çıkarımlar yaparak biyografik bir çözümleme yapmak değil; Yakup Kadri'nin hikâyeleri ile yaşadığı dönem arasındaki paralelliği ortaya koymaktır. Hikâyeciliği bölümünde Yakup Kadri'nin hangi konuları ele aldığı bunlardaki meramı ve hangi hikâyecileri örnek aldığı açıklanmıştır. Sonrasında Yakup Kadri'nin geçirmiş olduğu değişim Fecriati ve Millî edebiyat dönemleri üzerinden gösterilmiştir.

Birinci bölümde; ilk olarak sosyolojik eleştiri nedir ve biz çalışmamızda yöntemsel model olarak hangi yöntemi kullanıyoruz sorusunun cevabı verilmiştir. Çalışmamızın yöntemsel modeli şu şekildedir: edebî eserde elde edilen verileri sosyolojik bakış açısından geçirerek dönemin edebi eserlere yansımaları ve bunun ne şekilde gerçekleştiği anlaşılmaya çalışılmıştır. Eserlerde geçen sosyal yapı unsurları ortaya konularak dönemin yapısı ile ilgili

bağlantılar bulunmuştur. Eserin, sadece analiziyle yetinmeyerek sosyolojik eleştirinin işlevsel özelliğinden de faydalanılmıştır.

İkinci bölümde eser üzerinden yakın okumaya geçilerek sosyal temalar ortaya çıkarılmış ve 1910 ila 1947 yılları arasında gerçekleşen sosyal ve siyasal olaylar kronolojik olarak verilmiştir. Dönem ve hâl, Anadolu insanı, kadın, milliyetçilik, dinî yaşam, toplumsal bozulmalar ve eğitim başlıkları altında özele inilerek sosyolojik öğelerin tespiti ve değerlendirilmesi yapılmıştır. Kadın başlığı kendi içerisinde Anadolu kadını, ölümcül kadın, gelenek ve kadın alt başlıkları içinde incelenmiştir.

Üçüncü bölümde anlatıbilimin tanımı, tarihsel süreci ve gelişimi, türleri ve anlatıbilim terminolojisi hakkında bilgi verilmiştir. Edebiyatımızda anlatıbilim hakkında kuramsal eserlerin azlığından dolayı Manfred Jahn, Seymour Chatman, James Wood, Wayne C. Booth gibi anlatıbilimcilerin çeviri eserlerinden faydalanılarak bir kuramsal tartışma yapılmıştır. Bu bağlamda Bahar Dervişcemaloğlu ile Mustafa Zeki Çıraklı'nın eserleri başvuru kaynakları olmuştur. Bölümün sonunda Türk edebiyatında yapılan anlatıbilimsel çalışmalarından örnekler verilmiştir. Ayrıca çalışmamızın yöntemsel modeli olarak Oktay Yivli'nin *Kısa Öyküde Yöntem* kitabı seçilmiş ve terminolojisi kullanılmıştır. Dördüncü bölümde ise uygulama kısmına geçilmiştir. Burada Yakup Kadri hikâyeleri anlatıbilimsel terminoloji ve yöntemle ele alınmıştır. Bu anlamda hikâyelere tür, düzen, karakterleştirme, anlatıcı ve öyküleme yapısı açısından bakılmıştır. “Sonuç” bölümünde araştırmamızda elde ettiğimiz veriler sunulurken Yakup Kadri hikâyelerinin sosyolojik ve anlatıbilimsel yapısı ortaya çıkarılmıştır. “Kaynakça” bölümünde çalışmamız içinde faydalandığımız eserler, tezler ve makaleler gösterilmiştir.

Son olarak yüksek lisans tezimi hazırlarken ve lisansüstü eğitimim boyunca rehberliğinden, ufuk açıcılığından istifade ettiğim, zaman zaman sabrını sınıdığım değerli hocam Doç. Dr. Oktay YİVLİ' ye çok teşekkür ediyorum. Ayrıca lisans ve lisansüstü eğitimimde bana yol göstericilik yaparak değerli bilgilerini benimle paylaşan Prof. Dr. Alaattin KARACA ve Dr. Öğr. Üyesi Veli UĞUR'a destekleri için minnettarım. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi'ndeki eğitim hayatımın başından sonuna kadar beraber öğrenim

gördüğümüz Süleyman YİĞİT, Sercan CEYLAN ve Emine KALENDER'e teşekkürü bir borç bilirim. Yüksek Lisans çalışmamın ilgili sahaya ve daha sonra yapılacak bilimsel araştırmalara kolaylık sağlamasını, edebiyat bilimine naçizane bir katkı sunabilmesini temenni ediyorum. Bu çalışmaya 17/038 numaralı proje ile finansal destek sağlayan Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimine ve çalışanlarına katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Özer ŞEN

Muğla

10/08/2018



## İÇİNDEKİLER

<b>ÖN SÖZ</b> .....	<b>i</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>iv</b>
<b>ŞEKİLLER</b> .....	<b>vi</b>
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>vii</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
1. YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN HAYATI .....	1
2. ESERLERİ .....	5
3. HİKÂYECİLİĞİ .....	6
4. FECRİATİ VE MİLLÎ EDEBİYAT DÖNEMİNE GENEL BİR BAKIŞ.....	10
<b>SOSYOLOJİK ELEŞTİRİ</b> .....	<b>15</b>
1. Sosyolojik Eleştirinin Tarihi ve Gelişimi .....	17
2. Sosyolojik Eleştirinin Yöntemsel Modeli .....	19
<b>YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN HİKÂYELERİNİN SOSYOLOJİK AÇIDAN İNCELENMESİ</b> .....	<b>21</b>
1. Dönem ve Ortam .....	21
2. Anadolu İnsanı .....	31
3. Kadın.....	41
3.1. Anadolu Kadını .....	42
3.2. Ölümcül Kadın .....	45
3.3. Gelenek ve Kadın .....	47
4. Milliyetçilik .....	49
5. Dinî Yaşam .....	54
6. Toplumsal Bozulmalar ve Eğitim .....	60
<b>ANLATIBİLİM</b> .....	<b>65</b>
1. Anlatıbilimin Ana Hatları .....	65
2. Tarihi ve Gelişimi .....	67
3. Türleri .....	69
4. Anlatıbilimin Terminolojisi .....	70
<b>YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN HİKÂYELERİNİN ANLATIBİLİMSEL İNCELENMESİ</b> .....	<b>73</b>
1. Tür.....	73
1.1. Tezli Hikâye .....	74
1.2. Melodramatik Hikâye .....	77
1.3. Dramatik Hikâye .....	79
1.4. Anı Hikâye .....	80

1.5. Portre Hikâye .....	81
1.6. Röportaj Hikâye .....	82
1.7. Mektup Hikâye .....	83
1.8. Panoramik Hikâye .....	84
2. Düzen .....	86
2.1. Hikâye Nasıl Başlatılıyor? .....	86
2.2. Hikâye Nasıl Sonlandırılıyor? .....	93
3. Karakterleştirme .....	101
4. Anlatıcı .....	109
4.1. Dışöyküsel Anlatıcı .....	113
4.2. İçöyküsel Anlatıcı .....	117
4.3. Benöyküsel Anlatıcı .....	119
5. Öykülemenin Yapısı .....	121
5.1. Zaman Dizinsel Anlatım .....	122
5.2. Doğrusal Olmayan Anlatım .....	125
5.3. Çerçevesel Anlatım .....	127
<b>SONUÇ .....</b>	<b>129</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>136</b>

## ŞEKİLLER

Şekil 1: Manfred Jahn tarafından değiştirilmiş Pfister ağacı .....	103
Şekil 2: Yakup Kadri Hikâyelerinde Karakterleştirme Şeması.....	106
Şekil 3: Chatman, Seymour (2009). <i>Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı</i> , (Y. Özgür. Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım. ....	111
Şekil 4: “Ses Duyan Kız” hikâyesinin anlatıcı şeması.....	119
Şekil 5: Anlatıdaki olayların çıkış sırası .....	122
Şekil 6: Zaman Dizinsel Anlatım Yapısı .....	123
Şekil 7: Doğrusal Olmayan Anlatım Şeması .....	125
Şekil 8: İlişkili Çerçeve Yöntemi.....	127



## KISALTMALAR

### Kısaltmalar

### Açıklama

BS	<i>Bir Serencam</i>
Bkz.	Bakınız
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
H	<i>Hikâyeler</i>
Haz.	Hazırlayan
MSH	<i>Millî Savaş Hikâyeleri</i>
S.	Sayı
vb.	Ve benzeri
Yay.	Yayınları



## GİRİŞ

### 1.YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN HAYATI

Yakup Kadri, Osmanlı İmparatorluğu'nun çözüme döneminde Karaosmanoğlu ailesinin ikinci çocuğu olarak 27 Mart 1889 yılında Kahire'de dünyaya gelmiştir. 1889-1974 yılları arasında farklı sosyal çevrelerle münasebet kurmuş, farklı vazifelerde bulunmuş, pek çok eser ortaya koymuş olan Yakup Kadri, kültür ve edebiyat hayatımızın en önemli isimlerinden birisidir. Karaosmanoğlu ailesi hakkında Cevdet ve Lütfi tarihlerinde bilgiler olduğunu Hasan Ali Yücel (2008)'in *Edebiyat Tarihimizden* adlı eserinde görmekteyiz. Bu aile 13. Yüzyılın tamamı ile 19. Yüzyılın bir kısmında Anadolu'da Saruhan eyaletinde hüküm sürmüştür. Ailenin, kültür tarihimizde Mevleviliğin önemli merkezlerinden biri olan Manisa'da yüz elli yıl kadar askerî ve siyasi alanda etkili olduğu söylenmektedir (Aktaş, 2014: 9). Karaosmanoğulları hakkında ayrıntılı bilgiyi yukarıda belirttiğimiz gibi Hasan Ali Yücel (2008) *Edebiyat Tarihimizden* adlı eserinde vermektedir (ss. 9-13). Yakup Kadri'nin iki kuşak önceki büyük amcası Yakup Paşa, serdarlık etmiş, Rumeli isyanlarının bastırılmasında görev almış bir devlet adamıdır. Valilik ve muhafızlık gibi görevlerde bulunan Yakup Paşa, ömrünün sonuna doğru maddi sıkıntılar çeker. Cariyelerini elden çıkardığı bir zamanda, evlatlık gözüyle bakıp koruduğu bir cariyesine Mısırlı Prens Ahmet Paşa talip olur. Yakup Paşa da ancak evlenmek şartı ile evlatlığını kendisine verebileceğini söyler. Bu şartta razı olan Prens, cariyeyle evlenir. Yakup Paşa'nın cariyesi artık sarayda prenses sıfatıyla anılan Şemsi Hanımefendi'dir. Kısa zaman sonra dünyaya gelen oğulları İbrahim Paşa için yaşadıkları saraya, eski âdetler gereği küçük bir kız çocuğu alınır. İşte bu kızın adı İkbâl'dir. Oğluna layık bir eş olsun diye bizzat Şemsi Hanımefendi tarafından eğitilen İkbâl, kısa zamanda Arapça, Farsça öğrenir, okuryazar bir genç kız olur. Kararlaştırıldığı gibi İbrahim Paşa ile evlenir. Bu evlilikten çocukları olmaz ve İbrahim Paşa bir başka hanımla evlenir. Şemsi Hanımefendi, İkbâl'i desteklemeye ve yetiştirmeye devam eder. Mısır'da patlak veren sosyal ve siyasi karışıklıklar yüzünden hayatları tehlikeye giren

Hidiv ailesinin mensupları Kahire'den ayrılmak zorunda kalırlar. Şemsi Hanımefendi de bütün saray halkı ile Manisa'ya dönme kararı verir. Burada birlikte geçirdikleri zaman içinde Prenses, bu hanenin evladı Kadri Bey'in eşi ile iyi geçinemediğini ve hovarda bir hayat sürdürdüğünü fark eder. Kadri Bey'i yıllardır yanında yetiştirdiği İkbal ile evlenmeye ve birlikte Mısır'a gitmeye ikna etmeye çalışır. Savurganlığı sebebiyle maddi sıkıntılar çekmeye başlayan Kadri Bey, ilk önce bu fikre itiraz etse de sonra kabul eder. Kadri Bey ve İkbal Hanım'ın önce bir kızları, sonra da bir oğulları dünyaya gelir; bu geleceğin yazarı Yakup Kadri'dir. Bu ismi ona "Yakup Baba"sının anısına Prenses Şemsi Hanımefendi verir. Yakup Kadri bu olayları ve kendi doğumuna ilişkin süreci, *Anamın Kitabı* adlı eserinde ayrıntılı bir şekilde anlatmaktadır. Yakup Kadri çocukluğunun ilk yıllarını Mısır'da geçirir. Prenses Şemsi Hanımefendi ve İbrahim Paşa'nın ölmeleri, ayrıca Kadri Bey'in savurgan tutumunun değişmeyişi, aileyi Mısır'dan ayrılmak zorunda bırakır. Kadri Bey geçirdiği uzun bir hastalıktan sonra felç olur. Aile Mısır'ı bir kez daha terk ederken yanlarında çocuklar da vardır. Manisa'ya geldiklerine henüz çocuk olan Yakup Kadri, bu şehirde sürdürülen yaşama tarzına uymakta zorluk çeker. Zira Mısır'da hiç okula gitmemiş, eğitim ve öğretiminin büyük bölümünü çok sevdiği annesinden almıştır. Babası tarafından sevilmediğini söyleyen Yakup Kadri, annesine bağlıdır ve onu çok sever. İkbal Hanım kocasının ölümünden sonra Mısır'dan getirdiği ziynetlerini satar. Bu şekilde hiç kimseden maddi destek almaksızın yaşamaya çalışır. Çocuklarının manevi taraflarını da anlattığı masallarla, gösterdiği ilgi ve şefkatle besler.

Yakup Kadri, Mısır'da bulunduğu ilk zamanlar okula gitmez. Bunun yerine ilk eğitim ve öğrenimini daha önce de ifade ettiğimiz gibi annesinden ve özel hocalardan alır. Manisa'ya geldikten sonra İkbal Hanım, Yakup Kadri'nin terbiyesine daha fazla dikkat eder. Zira bu sırada eşi vefat etmiştir. Onu, öncelikle dört sınıflı Fevziye Mektebine verir. Burada iki yıl geçiren Yakup Kadri, İzmir İdadisine girer.

Bu arada ailenin maddi durumu iyice kötüleşmeye başlar. Üç dört yıllık süre zarfında geçimlerini temin eden İkbal Hanım'ın ziynetleri tükenmiştir. İkbal Hanım eski kocası İbrahim Paşa'nın oğlu Prens Mehmet Ali'yi hatırlar ve

çocuklarının geleceğini düşünerek tekrar Mısır'a dönmeye karar verir. Prens Mehmet Ali, Yakup'un eğitimi ile yakından ilgilenir, onu "Frères"ler okuluna verir. Burada fazla kalamazlar çünkü Yakup Kadri İzmir İdadisini özlemeye başlar. Bu özlemin sebebi, Türkçe konuşulan bir çevrede hayatını sürdürme isteğidir. Aile 1905'te tekrar İzmir'e döner. Burada Cenap Şahabettin ile karşılaşır. Servetifünun ile ilk teması lise yıllarında başlayan Yakup Kadri, onlarınkine benzeyen eserler yazmaya çalışır. Abdullah Rahmi, onun fikrî ve edebî hayatında etkili olmuştur. Gördüğü farklı çevrelerde mevcut edebî faaliyetleri taklit ederek kendini geliştirmeye çalışan yazar, Manisa'ya gelen Rum tiyatro gruplarının dillerini anlamasa dahi izlediklerini yeniden kafasında canlandırarak çeşitli piyesler bile kaleme alır. Okuma zevki gelişen Yakup Kadri'de yazma arzusu da uyanmaya başlar.

Yakup Kadri, tüm bu olayların tesiri altında dinlediği Jön Türk hikâyelerinin de cazibesine kapılarak Mısır'a gider. Burada bir müddet "Frères"ler mektebine bir müddet de İsviçre Lisesine devam eder. Ortaöğretimini tamamladığında Fransız Edebiyatıyla ilgileri fikirleri gelişmiş ve bilgi birikimi de artmış olur. 1908 Meşrutiyeti'nden önce İzmir'e, oradan da İstanbul'a gelen Yakup Kadri, burada Refik Halit ve Faik Ali ile tanışacaktır, Şahabettin Süleyman ise onun için İzmir'den tanıdığı bir simadır.

Fecriati kurulduktan sonra Yakup Kadri bu topluluğun sözcüsü olur. Onun ilk savunması *Resimli Kitap*'ta Raif Necdet'in "sanat, sanat içindir" parolasını tenkit etmesiyle başlar. Raif Necdet'e göre edebiyat; sosyal hayatın fotoğrafını çekmekle sonsuz ıstıraplar ve sefaletler içinde kıvranan halkı teselli etmekle ona güven vermekle vazifelidir. Raif Necdet Şahabettin Süleyman'ın *Çıkmaz Sokak* adlı piyesini iddiasız ve tezsiz olmakla itham etmiştir. Bunun üzerine de Yakup Kadri, Raif Necdet'e cevap vermiştir. Yakup Kadri ile birlikte Fuat Köprülü ve Ali Canip de Raif Necdet'e cevap verirler. Yakup Kadri'nin yirmi ile yirmi beş yaşlarında Schopenhauer ve Guy de Maupassant tesiri altında olduğu görülmektedir (Aktaş, 2014: 24). Fecriati'de aradığını bulamayan Yakup Kadri, 1912'li yıllarda Anatole France'ın *Sur La Pierre Balanche* adlı eserindeki mitoloji ile ilgili unsurları anlamak için Eski Yunan mitolojisini öğrenmeye çalışır. Bu akımın tesiri *Nur Baba* adlı eserinde kendini

göstermektedir (Aktaş, 2014: 24). *Sodom ve Gomore*'de de eski Yunana ait unsurlar yer almaktadır. Bu hareket ile dönemlerinde sert eleştiriye maruz kalan Yakup Kadri ve Yahya Kemal, çağdaşlarının gözünde Yunancılık yapmakla suçlanmaktadırlar.

Yakup Kadri, Birinci Dünya Savaşı yıllarında geçirdiği bir hastalık sebebiyle İsviçre'ye gider. Bir müddet burada kalır ve 1918 Mondros Mütarekesinden sonra yurda döner, Millî Mücadele'ye katılmak ister. Yakup Kadri'nin başlarda mücadeleye İstanbul'dan destek vermesini isteyen Mustafa Kemal, onun *İkdam* gazetesinde yazarak mücadeleye destek vermesini ister. Bir süre sonra annesini görmek için Manisa'ya giden Yakup Kadri, buralardaki Kuvayımillie askerleri ile tanışır. *İkdam* gazetesini millî mücadelenin emrine sokmaya çalışan Yakup Kadri, Anadolu hareketini öven hikâyeler kaleme almaya başlar. İstanbul hükûmeti yazılarından dolayı Yakup Kadri'ye baskı uygulanmaktadır (Gezer, 2002: 17). Bunun üzerine 1921'de Ankara'ya çağrılır. Ankara'da Halide Edip ve Adnan Adıvar'ın yanında kalan Yakup Kadri, Atatürk'ün çevresi ile tanışma fırsatı elde eder. Buradan yardım heyeti ile birlikte batı cephesine giden yazar, Yunanlılar tarafından yakılmış yıkılmış köyleri görür. Simav'da yakılıp yıkılan köylerle, öldürülmüş insanların kemikleriyle karşılaşır. Millî Mücadele'den sonra Mardin milletvekili olarak meclise giren yazar, siyasi hayatını *Politika'da 45 Yıl* adlı eserinde anlatmaktadır. 1934 yılında Tiran büyükelçiliğine atanmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine yurda dönen Yakup Kadri, 1942 yılından 1949 yılına kadar süren Bern elçiliğinden sonra 1949-1951 yılları arası da Tahran elçiliğini yürütmüştür. Burada sağlık sorunları yaşayan Yakup Kadri sonradan tekrar Bern'e orta elçi olarak verilir. Bu dönemki yaşanmışlıklarını *Zoraki Diplomat* adlı eserinde toplar (Uyguner, 1993: 33). 1961 yılında Manisa'dan milletvekili seçilen yazar, Cumhuriyet Halk Partisinin Atatürk'ün ilkelerinden uzaklaştığını görerek 1962 yılında partiden istifa eder. 1965 yılına kadar bağımsız milletvekili olarak kalır. Sonrasında politikadan ayrılarak Anadolu Ajansı Yönetim Kurulu Başkanlığı yapar, 13 Aralık 1974'te hayata gözlerine yumar. Mezarı ise İstanbul Beşiktaş'ta Yahya Efendi Mezarlığı'nda, annesinin mezarının yanındadır (Aktaş, 2014: 9-34).

## 2. ESERLERİ

### -Romanları<sup>1</sup>

(1922) *Kiralık Konak*

(1922) *Nur Baba*

(1927) *Hüküm Gecesi*

(1928) *Sodom ve Gomore*

(1933) *Yaban*

(1934) *Ankara*

(1937) *Bir Sürgün*

(1953) *Panaroma I*

(1954) *Panaroma II*

(1956) *Hep O Şarkı*

### -Hikâyeleri

(1914) *Bir Serencam*

(1923) *Rahmet*

(1947) *Milli Savaş Hikâyeleri*

### -Mensur Şiir<sup>2</sup>

(1922) *Erenlerin Bağından*

(1940) *Okun Ucundan*

### -Oyunlar

(1909) *Nirvana*

(1929) *Veda*

(1929) *Sağanak*

(1934) *Mağara*

### -Anı

---

<sup>1</sup> Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun eserleri hakkında verilen veriler Şerif Aktaş'ın *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* adlı biyografik eserinden alınmıştır..

<sup>2</sup> Niyazi Akı (2001)'nin *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Eser-Fikir-Üslûp* adlı eserinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Eserleri bölümünün Mensur Şiirler kısmında, verdiğimiz eserlere ilaveten; *Yıldızların Bikesliği, Badıbanım Bir Mendil Oldu, Eylül, İstimdat, Bahara Dair Bir Hitabe, Siyah Saçlı Yabancı, Kır Mektupları* adlı mensur şiirlerde yer almaktadır.

- (1929) *Ergenekon*  
(1942) *Alp Dağları'ndan ve Miss Chalfrin'in Albümünden*  
(1955) *Zoraki Diplomat*  
(1957) *Anamın Kitabı*  
(1958) *Vatan Yolunda*  
(1968) *Politikada 45 Yıl*  
(1970) *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*

-Makaleler

- (1922) *İzmir'den Bursa'ya*  
(1923) *Kadınlık ve Kadınlarımız*  
(1928) *Seçme Yazılar*

### 3. HİKÂYECİLİĞİ

Yakup Kadri Karaosmanoğlu hikâyeciliğe 1910 yılında *Şiir ve Tefekkür* dergisinde yayımladığı *Baskın* adlı hikâyesi ile giriş yapmıştır. Bazı çevreler onun ilk hikâyesini, *Bir Kadın Meselesi* olarak kabul etse de durumun böyle olmadığı Hasan Ali Yücel (2008)'in *Edebiyat Tarihimizden* adlı eserinden öğrenilmektedir. *Bir Kadın Meselesi* hikâyesi *Servetifünun* dergisinde yayımlanan ilk hikâyesi olma özelliğine sahiptir. Bu duruma örnek veren eser ise Şerif Aktaş'ın (2014) *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* adlı biyografik eseridir. “Yakup Kadri'nin ilk hikâyesi ‘Bir Kadın Meselesi’ adını taşır. 1910 tarihinde 988 sayılı Servet-i Fünun'da çıkmıştır.” (s. 40) Yakup Kadri, daha çok romanları ile bilinen bir yazar olmasına rağmen Türk Edebiyatına da güçlü hikâyeler bırakmıştır. Hikâyelerini şu üç kitapta toplamıştır; *Bir Serencam* (1913), *Rahmet* (1923), *Millî Savaş Hikâyeleri* (1947). Bu kitaplar dışında İletişim Yayınları tarafından 1985'ten beri basılan *Hikâyeler* adlı eseri de bulunmaktadır. Günümüzde *Rahmet* adlı eseri basılmamaktadır. *Rahmet*'teki hikâyeler İletişim Yayınları tarafından *Bir Serencam* adlı kitaba alınmıştır.

Yakup Kadri edebiyatımızda Anadolu'yu hikâyeye taşıyan isim olarak bilinmektedir. Bu tavrını sonrasında Refik Halit Karay da takip eder. Bu özelliğinden dolayı Türk Hikâyeciliğinde önemli bir yere sahiptir. Hasan Ali

Yücel (2008) eserinde Yakup Kadri hikâyeciliğinin bu yönünü şöyle belirtir; “O zamana kadar İstanbul surlarını aşamayan; güç bela Adaları, Kartal’ı, veya Gebze’yi dürbünle görebilen hikâye ve roman okuyucusunun gözü, Baskın’la Manisa’yı bulabiliyor, onu görüp anlamaya muvaffak oluyordu.” (s. 103) Ömer Faruk Huyugüzel (1989), Marmara Üniversitesi tarafından basılan *Ölümünün 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu* adlı esere yazdığı “Yakup Kadri Karaosmanoğlu Hikâyelerinde Anadolu” adlı yazısında bu durumu şöyle belirtir; “Bir hikâyeci olarak Yakup Kadri’nin Refik Halit Karay’la birlikte Edebiyatımızın İstanbul’dan Anadolu’ya açılmasında önemli bir role sahip olduğu, hatta bunun daha ziyade Yakup Kadri ve Refik Halit tarafından gerçekleştirildiği günümüzde genel olarak kabul edilmiş bir fikirdir.” (s. 99) Yakup Kadri ve Refik Halit’in Türk hikâyeciliğinde Anadolu kapısını açtığı, Niyazi Akı, Hasan Ali Yücel, Şerif Aktaş, Cevdet Kudret gibi araştırmacılarımız tarafından da kabul edilmektedir. Niyazi Akı (2001), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* adlı eserinde bu duruma şöyle bir açıklık getirmektedir; “Sılada adlı hikâye ile köye doğru ilk adımı atar. Elliyi aşan hikâyelerinden otuzu tamamen Anadolu’ya aittir. Yakup Kadri’nin hikâyemizi yurda açmak çığırında Refik Halit ile ortaklığı varsa da çığırı devam ettiren odur. Yazar, hikâyemizde yurda, dolayısıyla geniş halk kitlelerine açılışına dair sorulan bir suale: ‘Bunu bilhassa yapmış değilim; bu Maupassant’ın tesiridir ve onun gibi yapmak isteyişten ibarettir. Çünkü aynı tipler memleketimizde de vardır.’ Cevabını verir.” (s. 80)

Yakup Kadri, yukarıdaki alıntıda da belirtildiği üzere kendisine Maupassant tarzı hikâye tekniğini uygun görmüştür. Maupassantvari yapıyı Anadolu insanının hayatı ile birleştiren yazar, Maupassant’ın hikâyelerindeki insan-mekân ilişkisini, konuları ve hikâye tekniğini kendi hikâyelerine aktarmaktadır. Genel olarak hem yapı hem de konu itibarıyla Maupassant ile benzerlik gösteren hikâyelerinde, konunun işleniş karakterin üstlendiği rol üzerinden yapılmaktadır. Bu konu veya tip, hayatın akışı içinde ön saflara çıkarılmaktadır. Mekân ve hayatın diğer unsurları arka planda kalmaktadır. Okuyucu olayın gelişmesini düğüm noktasına kadar takip etmekte ve hiç beklemediği trajik bir son ile karşılaşmaktadır (Aktaş, 2014: 43). Yakup Kadri

bu durumu kendisi de açıklamaktadır; “O zamanlar Refik Halit ile ben Maupassant’ın tesiri ile şehir içindeki tiplerden ayrılarak mevzularımızı köylerden, çobanlardan ve halkın arasından seçmeye başladık.” (Huyugüzel, 1989: 100) Yakup Kadri hikâyelerindeki tipler ile Maupassant’ın hikâyelerinde yer alan tipler de benzerlik göstermektedir. Tiplerin iç hayatları kısa adımlarla gerçekleşen kavgalı, tartışmalı bir yürüyüş hâlinde gerçekleşmektedir. Maupassant’ın küçüklüğünde babası ile annesinin anlaşmazlıkları onun yazarlık hayatında nevrozlar şeklinde kendini göstermiştir. Yakup Kadri’nin gençliğinde yaşamış olduğu mekânsal sürüklenmelerde onda kötü etkiler bırakmıştır. Mısır’a kaçıışı oradan İstanbul’a dönüşü, dönüş yolunda büyük bir hastalık geçirmesi gibi olaylar onun hikâyelerinde kendisini göstermektedir. Bu sebeple Maupassant’ın hikâyelerinde görülen bedbinlik, Yakup Kadri’ye de etki etmiştir. Bu yüzden kendisine Maupassant’ı hikâye ustası seçmiştir. Hikâyeciliğinin ilk zamanlarında görülen bu derin duygular İstiklal Harbi sırasında bir değişim göstermiştir. Kendisi hem Kuvayımillîye zamanında Manisa ve Akhisar’ı gezip görmüş hem de düzenli ordu muharebelerinde cephede bulunmuş. Oradaki havaya şahit olmuştur. Yakup Kadri’nin Anadolu’ya ait hikâyelerinde başlangıçta karamsar ve tenkitçi bir bakış açısı ile Anadolu’nun menfî yönleri gösterilir, cahil ve şuursuz toplumun garip davranışı ve aynı toplumun ezdiği masum insanların hayatları anlatılırken, bilhassa 1916’dan sonra yazılan eserlerinde bu eleştirel tavrın silinerek, insanımızın manevi değerlerine dikkate edildiği görülmektedir (Huyugüzel, 1989: 113). Bu durumun altında Yakup Kadri’nin yaptığı geziler sayesinde insanımızı daha yakından tanımasının rolü büyüktür. Burada bir diğer nokta Yakup Kadri’nin Anadolu insanına, Refik Halit ve Halide Edip’te olduğu gibi bir yakınlaşma, kaynaşma ile bakmamasıdır. Anadolu insanı hakkında bir realite ortaya koyan yazar, insanlar ile arasına bir mesafe koymaktadır. Huyugüzel (1989) makalesinde bu durumu şöyle ifade etmektedir; “Hikâyeyi anlatan kişilerin, naklettikleri olay ve kişiler ile ilgili olarak sık sık yaşadıkları şaşkınlık ve hayranlık duygusu bu bakış tarzıyla yakından ilgilidir.” (s. 114) Burada Yakup Kadri’nin karakterlere olan bakış açısını ele aldığımızda, kişiler ile anlatıcı arasında bir mesafe koyduğu görülmektedir.



Yakup Kadri hikâyeciliğine etki eden bir başka Batılı isim Alphonse Daudet'tir. Yakup Kadri hikâyesini realiteye dayayan bir yazardır ama bu realitenin içerisinde de birtakım duyguları aramaktadır. Niyazi Akı (2001) eserinde Yakup Kadri'nin "Bir Yüz Karası" eseri ile Daudet'nin *Le Mauvais Zouave* hikâyelerinin birbiri ile çok benzer özellikler taşıdığını belirtmektedir. Yakup Kadri'nin hikâyelerinde portrelerin en belirgin taraflarına bakılarak çizildiği görülmektedir. Bu hususiyetle Daudet'nin de hikâyelerinde portreler ve mekânlar tam olarak verilmemektedir. Yakup Kadri, kahramanlarının şahsiyetlerini tam olarak ortaya koyma peşindedir, bu durum kendisini Daudet'nin hikâyelerinde de göstermektedir. Daudet'nin hassasiyeti ustalıkla örttüğü gibi ümitsizliğini de alçak gönüllüğü altında gizlemektedir (Akı, 2001: 93).

Yazarın yazdığı elli sekiz hikâyeden otuz üçü mekân ve kişiler bakımından doğrudan doğruya Anadolu'ya aittir. Geri kalan hikâyelerden yirmisi İstanbul, beşi de Avrupa, Mısır ve Rumeli'de geçen olayları anlatmaktadır (Huyugüzel, 1989: 101). İlk hikâyelerinde toplumun fert üzerindeki ezici baskısı, örfün ve sosyal kontrolün kuvveti etrafında dönmeye başlamıştır. Osmanlı Devleti'ni alt üst eden ve çökmesine yol açan büyük harpler ve bu durumun getirdiği sosyal çalkantılar, hemen arkasından gelen Türk Kurtuluş Savaşı Yakup Kadri'nin Anadolu'ya yönelmesine sebep olmuştur. Yazarın son hikâyeleri bu savaşın tahribatını yaşamış olan Batı Anadolu insanını anlatır (Huyugüzel, 1989: 101). İlk hikâyelerindeki durumu kendisi şu sözlerle ifade etmektedir. "Ben halis muhlis Anadolu'yum. Bütün çocukluğum eski Aydın vilayetinin bir livasında geçti ve İstanbul'u ilk defa on sekiz yaşımda gördüm. Öyle ki bu büyük şehre geldiğim yıllarda bir taşralı gencin bütün vasıflarını taşıyordum." (aktaran Kudret, 1987: 115) diyerek kendisinin hikâyesinde yer alan alanın içinden geldiğine vurgu yapmaktadır. Birinci dönem hikâyelerinde genel olarak Edebiyatıcedide'nin tutumu sürerken *Millî Savaş Hikâyeleri*'nden sonra ise bu tutumunu değiştirmiştir. İlk olarak "Yeni Lisan" anlayışına karşı çıkan yazar, sonradan Yeni Lisancıların savunduğu bir anlayışla hikâyelerini ortaya koymuştur. Ama yine de eski yazı dilindeki yabancı sözcükleri eserlerinde yer vermektedir. Bu durumu Cevdet Kudret (1987), *Türk Edebiyatında Hikâye ve*

*Roman-2* adlı eserinde şu şekilde sunmaktadır: “Sanatının birinci döneminde üslup bakımından da Edebiyat-ı Cedide etkisi altında kalan yazar, kısa bir süre sonra bu etkisinden kurtulup, özellikle Erenlerin Bağından, vb. denemelerinde *Kitab-ı Mukaddes* çevirisi üslubunu andıran özel çeşnili bir üslup kurmuş, hikâye ve romana pek uygun düşmeyen bu üslubu Rahmet adlı hikâyesinde de denemiştir” (s. 121). Yukarıda belirtilen alıntıda da görüldüğü gibi yazarın üslubundan yaşadığı dönemler itibarıyla değişimler meydana gelmiştir.

#### **4. FECRİATİ VE MİLLÎ EDEBİYAT DÖNEMİNE GENEL BİR BAKIŞ**

Osmanlı Devleti on yedinci yüzyıldan yirminci yüzyılın başlarına dek başa geçen ehemmiyetsiz kişilerin verdikleri kararlar yüzünden kötüye doğru bir gidişatın eşiğine gelmiştir. 31 Mart olayında Mahmut Şevket Paşa komutasındaki Hareket Ordusu, Rumeli’nden İstanbul’a gelerek isyanı kanlı bir şekilde bastırmış ve Sultan II. Abdülhamit’i isyanda parmağı olduğu gerekçesiyle tahttan indirmiş yerine Mehmet Reşat getirilmiştir (27 Nisan 1909). Siyasal anlamda bu gelişmeler yaşanırken Edebiyat dünyasında da ilk kez bir topluluk kendisini beyan eden bir bildiri yayımlamıştır. Bir önceki topluluk olan Servetifünun topluluğunun eski gücünün kalmadığını düşünen bir grup genç, onların yerine geçmek ve daha güçlü Edebiyat oluşturmak amacıyla Fecriati adını verdikleri topluluğu kurarlar. 20 Mart 1909’da Hilal Matbaasında ilk toplantısını yapan bu gençler, 24 Şubat 1910’da *Servetifünûn* dergisinde bir beyanname yayımlayarak kendi sanat anlayışlarını ortaya koyarlar. O dönemde bünyesinde; Celâl Sahir, Faik Ali, Ahmet Samim, Yakup Kadri, Şahabettin Süleyman, Cemil Süleyman, Köprülüzade Mehmet Fuat, Müfit Ratip, Refik Halit gibi genç isimleri barındırmaktadır. İlk toplantısında topluluğun başkanı Faik Ali seçilir. Fecriati isminden önce Sînâyîemel teklif edilir ancak beğenilmez. Faik Ali’den sonra başkanlığa sırasıyla; Celâl Sahir, Fazıl Ahmet ve Hamdullah Suphi gelmiştir. Türkiye’de ilk olarak bir beyanname yayımlayarak kurulan topluluk olma özelliğini taşıyan Fecriati, “sanat şahsi ve muhteremdir” ilkesiyle amaçlarını ortaya koymuştur. Yakup Kadri (2015), *Gençlik ve Edebî Hatıraları*’nda bu düşüncenin oluşumunu şöyle izah

etmektedir. “Bir de Edebiyat alanında açmak iddiasında olduğumuz çığırı belirtecek bir döviz, bir formül bulmamız lazım geliyordu. Hatırladığıma göre onu da Şahabettin Süleyman bulmuştu: ‘Sanat şahsî ve muhteremdir.’” (s. 32) Topluluk bu kadar net ve cesur adımlarla çıkmış olsa da sonrasında ilkeleri ve hedeflerindeki çalışmaları yerine getirememelerinden dolayı çok eleştiri almışlardır. Yakup Kadri (2015) kendisinin ve arkadaşlarının bu amaca pek sadık kalmadıklarını şu satırlarla dile getirmektedir: “Fecr-i Âti’ye biraz sonra katılmış olan Ahmet Samim’le mensur şiirci Ali Süha’nın o irtica hareketlerini lanetlemek için Hilal gazetesinde yazdıkları yazılar yüzünden, hepimizin içinde bulunduğumuz matbaa silahlı bir baskına uğrayacak ve Facr-i Âti’nin kurulduğu odanın arka pencerelerinden atlayıp kaçmak zorunda kalacaktık.” (s. 38)

Fecriati, döneminde saman alevi özelliği göstermiş olup ışığını çevresine yaymadan sönmüştür. Refik Halit, bu edebî topluluğun bu kadar çabuk sönmelerini şu şekilde izah etmektedir:

“Ne yapmak istediğimizi ben bile bilmezdim. Birçok ateşli gençlerdik. Toplandıkça sonu gelmez manasız münakaşalarla oyalanırdık. Edebiyat aramızda kaybolup gitmişti. Nizamname yapmak, reis seçmek gibi daha esaslı meşguliyetlerimiz vardı. Hayatın açlığını, memleketimizin yaslarını henüz tatmamış avare kayıtsız çocuklardık. Birçoğumuz de petant, züppe, rokoko... Ortaya eser diye hiçbir şey koyamadık ve bugün çil yavrusu gibi dağılıverdik”<sup>3</sup> (aktaran Aktaş, 2004: 30).

Refik Halit Fecriati’nin çalışmamasından kaynaklanan bir yıkıma doğru gitmiş olduğunu yukarıdaki alıntıda da belirtmektedir. Fecriati, döneminin en önemli yazar ve şairlerini içerisinde barındırırken neden başarılı olunamadığı noktasındaki soruya cevaben bu yazar ve şairlerin daha genç yaşlarda olmasına işaret etmektedir. Baştan bu kadar büyük amaçlarla başlamaları, onların bu yükün altından kalkamaz hâle getirmiştir. Hasan Ali Yücel (2008), *Edebiyat Tarihimizden* adlı eserinde Fecriati’nin dönemine katkısını kendine has üslubuyla çok iyi bir şekilde anlatmaktadır:

---

<sup>3</sup> Alıntılanan kısım Şerif Aktaş tarafından Ruşen Eşref Ünaydın’ın *Diyorlar Ki* adlı eserinin Refik Halit ile olan röportajından alınmıştır (Ünaydın, 1972: 231).

“Fecriati Meşrutiyet cemiyeti içinde kısmen Edebiyatıcedide’den gelme müphem, amaçları belirsiz bir fikir ve sanat yıldızlar bulutuydu. Fakat gerçek olan şuydu ki ondan muhtelif sahalarda devrini yapacak, muhtelif parçalar koptu. Her biri kendi başına varlık oldu. Bir kısmı da tamamıyla söndü ve bir daha görünmemek üzere kayıplara karıştı. Bunlar arasında Emin Bülent ve Müfit Ratip gibi, biri unutulmaz bir mısrala (Türküm ve düşmanım sana kalsam da bir kişi), öbürü yazısız bir isimle, hâlâ ışıklarını aldığımız varlıklardır. Yakup Kadri, Fecriati sahabelerinden kopup ayrılan ve sönmeyen yıldızlardan biridir” (s. 72).

Hasan Ali Yücel’in belirttiği bu “sönmeyen yıldızlar” edebî muharebelerini Millî Edebiyat devrinde sürdürme fırsatı bulmuşlardır. Bu yazar ve şairlerden bazı isimler (Refik Halit) kalemlerini daha serbest olarak kullanmışlardır. O dönemde Osmanlı Devleti’nin giderek yıkılmakta olduğunu gören fikir adamları bu gidişata dur demek adına çeşitli fikir akımları öne sürmüşlerdir. İmparatorluğun çok uluslu yapısını bir arada tutmak adına Osmanlılık fikrini ön plana çıkaran fikir adamları, devletin bölünmesini engellemek için gayrimüslimler ile Müslümanlar arasında bir denge kurmaya çalışmışlardır. II. Meşrutiyet’in ilanı ile bu fikir hayata geçirilmeye çalışılmış fakat Balkan Harbi’nin çıkması bu fikrin pek işe yaramadığı hatta Müslüman olan diğer milletlerin de bağımsızlık için ayrılıkçı politikalar izlediği görülmüştür. Balkan Harbi’nden sonra İmparatorluktan kopan Hıristiyan grupları kaybeden devlet bu kez de İslamcılık fikrini benimsemiştir. Bu dönemde Sait Halim Paşa, Eşref Edip, Şeyhülislam Musa Kâzım Efendi gibi isimler kurtuluşu bu fikir çevresinde aramışlardır. İslamcılık *Sebilürreşat* gibi dergilerle kendisine destek aramış ve sadece Osmanlı Devleti içerisinde yaşayan Müslümanlar ile değil, aynı zamanda Uzakdoğu, Hindistan ve Rusya Müslümanları ile bağlantı kurmuştur. Bir diğer fikir akımı olan Türkçülük ise kendisine oldukça fazla destekçi bulmuştur. 1860’lı yıllarda başlayan Türklük araştırmaları kendisini ilk olarak, Harzem hanlarından Ebulgazi Bahadır Han’ın aynı isimdeki *Şecereitürki* tercümesi ile göstermiştir (Akyüz, 1995: 165).

1908’den sonra Türkçülük, fikir olarak sistemli bir yapıya dönüşmeye başlamaktadır. 1912’de yayımlamaya başlayan *Türk Yurdu* dergisi ile yazın

hayatına adım atılmakta ve Türk Ocakları ile teşkilatlanmaya gidilmektedir. Ziya Gökalp bu fikrin hem liderliğini yapmış hem de yönetsel bir analizini çıkararak fikri daha sistemli bir hale getirmiştir. Başlarda Turancılık fikrini benimseyen Gökalp, sonrasında kültür milliyetçiliği olan Anadolu milliyetçiliğine yönelmiştir. *Türkçülüğün Esasları* adlı eserinde ırkçılığı reddederek Turan idealinin de uzak bir mefkûre olduğunu söylemektedir.

1911'de Balkan Savaşları'nın Türk Edebiyatına etkisinin milliyetçilik olarak yansıdığı görülmektedir. Balkan Savaşları'ndan sonra Ömer Seyfettin, Ali Canip Yöntem gibi yazarlar "Millî Edebiyat" terimini ilk defa ortaya atarak bu yolda eser vermeye çalışmışlardır. Dilde sadeleşmeyi savunarak "Yeni Lisan" davasını ilke edinirler. Amaçları, daha duru ve sade bir Türkçe kullanarak halkın anlayabileceği bir şekilde yazılar kaleme almaktır. Yukarıda da belirttiğimiz üzere Balkan Savaşları'ndan sonra Yakup Kadri gibi yazarların 'Sanat sanat içindir' anlayışını bırakarak toplumun ihtiyaçlarına yönelik yazılar kaleme aldıkları görülmektedir.

"Balkan Harbi'ni daha bir sürü felaketler takip etti. Ben gene 'sanat şahsi ve muhteremdir' diyordum. Fakat onun yanı başında, hiç değilse onun kadar şahsi ve muhterem şeyler olabileceğini de düşünmeye başlamıştım. Nihayet 1914-1918 geldi. Garp imperialismasının kandan ve yağmadan gözü dönmüş kurt sürüleri, bütün vahşetiyle bizim zavallı ağıllarımızın üstüne de saldırdı ve ortada ne edebî 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." (aktaran Çetişli, 2007: 232)

Yakup Kadri, Millî Edebiyat devrinde toplumsal sorunlara eğilen yazarlar içerisinde görülmektedir. Çünkü o dönemde Türk milletinin elinde son kalan toprak parçasının da kaybolmak üzere olduğu ve Balkanlardan gelen Türklerin perişan hâller yüzyıllardır vatan dedikleri coğrafyalarından bir anda koparılmaları dönemin yazarlarına ve şairlerine etki yapmıştır. O dönemde ortaya konan eserlerde dönem insanının acı tablosu çizilmiş, vatani ve milleti

yeniden ayağa kaldırarak olan temalar ön planda tutulmuştur. Bir anlamda dönemsel şartlar Edebiyata etki etmiş, âdeta onun yolunu bulmasına vesile olmuştur.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### SOSYOLOJİK ELEŞTİRİ

Edebî eseri meydana getiren yazar, muhakkak ki ait olduğu toplumun ve çevrenin özelliklerini kendisinde taşımaktadır. Hem düşünce dünyasında hem de kişiliğinin şekillenmesinde çevrenin ve toplumun etkisi yazar üzerinde baskın bir giysi olarak durmaktadır. Ve yazarın kaleminden çıkan her şeye de bu tutum ve özellikler yansımaktadır. Sosyolojik eleştiri edebî eserde çıkış noktası olarak toplum ve çevrenin işlenişini üzerinde durmaktadır. Edebî eserdeki kurgusal dünya, gerçek dünyanın bir aynası görevini üstlenmektedir. Bu sebeptendir ki gerçek dünyanın okumasını, edebî eserler üzerinden de yapabilmekteyiz. Ancak buradaki ana sorun bu gerçekçiliğinin ne ölçüde ve nasıl yansıtıldığı ile ilgilidir. Çünkü sosyal çevrenin gerçekliği ile yazarın gerçekçiliğinin uyuşması noktasında ortaya çıkan okumalarda sosyolojik eleştirinin en büyük sorunu bu çerçeveye içerisinde kendisini göstermektedir. Kemal Karpat (2017) *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum* adlı eserinde yazarın bu tutumunu şöyle anlatmaktadır:

“sosyal çevrenin ‘objektif koşulları’ hakkında her tartışma özünde yazarın bu koşulları nasıl algıladığını yansıtır. Gerçek toplumsal şartlar objektif bir durumdur, buna karşılık yorum ise yazarın değerlendirmesini şekillendiren geçmiş deneyimler, eğitim, ideoloji, sosyal statü ve benzeri sayısız etkiyi yansıttığından her zaman sübjektiftir.” (s. 175)

Yukarıda da belirtildiği üzere yazarın eserde oluşturduğu sosyal çevrenin, kendi yaşamının bir ürünü olduğu asla unutulmamalıdır. Ancak edebî eser incelemelerinde disiplinlerarası yapılan çalışmaların önemi yadsınamaz. Sosyolojik eleştiri Edebiyatın toplum ile içi içe var olduğunu ve toplumun bir göstergesi rolünü üstlendiğini ön plana alarak edebî eserlere bu bakış açısından bakılması gerekliliğini vurgular. Berna Moran (2014) eserinde sosyolojik eleştirinin tanımını onun işlevsel yönü üzerinden yapmaktadır:

“Sosyolojik eleştiri Edebiyatın kendi başına var olmadığı, toplum içinde doğduğu ve toplumun bir ifadesi olduğu ilkesinden hareket eder. Yazarı, eseri

ve okuru sosyal koşullar belirlediğine göre, yapılacak iş, bir bilim adamı gibi davranmak ve bu koşullar üzerine eğilerek sanatla ilgili sorunları açıklamaktır.” (s. 83)

Edebiyat ve sosyolojinin birlikte çalışılması, edebî eserin daha farklı bir alandan bakılarak çözümlenmesine ve arka plandaki sis perdesinin kaldırılmasına olanak sağlamaktadır. Çünkü edebî eser ana metnin anlatıldığı dünyayı oluşturan arka plan fonuna ait öğeleri gerçek dünyadan almaktadır. Tüm bu öğelerin sosyal bir çevrenin parçası olduğu gerçeği üzerinden yapılan çözümlenelerde araştırmacı eserin arka planına ulaşabilmektedir.

Sosyolojik eleştiri bu yönüyle edebî eserin daha iyi anlamlandırılması noktasında, araştırmacının dönemi ve iklimi kavramasına olanak sağlamaktadır. Sosyolojik eleştiri, Edebiyat içerisindeki toplum, din, millet, yaşayış, töre ve kültür gibi unsurları saptayarak dönemin genel havasını tespit etmektedir. Edebiyata sosyolojik eleştiri açısından bakmak beraberinde disiplinlerarası çalışma alanı getirmektedir. Merkezine yazarı alan bir sosyolojik okuma ile merkezine eseri alan sosyolojik okuma arasında belirli oranda fark vardır. Yazara yönelik sosyolojik okuma üzerinden yapılan saptamalar ile esere gitmek beraberinde aşırı yorumsal olguları da getirmektedir. Sosyolojik eleştiri merkezine ayna kavramını almaktadır. Ayna bir anlamda hayatın ve toplumun görüntüsünü okuyucuya sunmaktadır. Bu niyetle edebî esere yaklaşıldığında edebî eserin bir barometre görevi üstlendiği görülmektedir (Alver, 2004: 20).

Sonuç olarak; edebî metni toplumun bir yansıması olarak gören sosyolojik eleştiri, işlevsel olarak edebî metin ve toplum ilişkisini ön plana çıkarmayı amaçlamaktadır. Edebî eserin içindeki sosyal temaları saptayarak dönemin sosyal yapısına ışık tutmaktadır. Sosyolojik eleştiri bunu yaparken sadece saptamalar yapmakla kalmaz. Bu saptamaların dönem içerisindeki değişimi ve dönüşümünü de okumamızı sağlar. Geriye dönük yapılan okumalar sosyolojik karşılaştırmalar yapmaya olanak sağlamaktadır. Bu durumu Guy Michaud *Bir Disiplin Olarak Edebiyat Sosyolojisinin Kurulması* adlı yazısında şöyle izah etmektedir:



“Edebiyat kendi ruhu ve ruhsal yapıları içinde toplumu ifade eder. Böyle olunca bir dönemin yazınsal ifadeleri içinde, sadece çağdaş ortak duyarlılığın durumu değil, sadece toplumsal bir sınıfın ya da bir grubun duygusal eğilimleri değil, ortak bilincin gerçek kompleksleri, şu veya bu insanın veya insan gruplarının ruhsal zeminini oluşturacak olan arketip imajlar ve bir düşünceler ağının az veya çok bozulmuş ifadeleri ortaya çıkarılabilecektir. Böylece de toplumdaki ortak büyük dönemeçlerin tanıkları olarak değişik söylencelerin doğumunu, evrimini ya da yeniden canlanmasını veya insan ruhunun esas yapılarını daha derin bir şekilde Edebiyatın arasından izlemek ilginç olacaktır.” (aktaran Alver, 2004: 63)

### **1. Sosyolojik Eleştirinin Tarihi ve Gelişimi**

Sosyoloji, tarih boyunca amaç olarak insan-çevre ilişkisini araştırmayı kendisine görev edinmiştir. İnsanın çevresiyle ve başka disiplinler ile olan ilişkisi sosyolojinin etki alanına girmiş ve çeşitli sosyolojik eleştiri türlerinin doğmasına sebep olmuştur. Bu türlerden birisi de diğerlerine nazaran biraz daha geç doğan Edebiyat sosyolojisidir. Edebiyat ve sosyoloji farklı iki bilim alanı olarak görünse de gözlem altına aldıkları temalar bakımından aynı kaynaktan beslenmektedirler. Bu kaynak da toplumun ta kendisidir. Edebiyat ve sosyolojinin aynı kaynaktan besleniyor olmaları disiplinlerarası yapılan çalışmalardaki boşlukları doldurmaktadır.

Edebiyat ile sosyolojik eleştirinin ilk çalışmalarını Giambattista Vico'nun 1725'te yayımlamış olduğu “*Scienza Nuova*” (*Yeni Bilim*) adlı eserine kadar götürmek mümkündür. Vico bu eserinde, toplumsal şartların Tanrı tarafından değil, insan tarafından yapıldığını savunarak toplumsal kurumların o toplumun maddi koşullarıyla ilgili olabileceğinin altını çizmiştir.

1800'li yıllara gelindiğinde ise Fransız düşünür Madam De Stael, *De la littérature Consideree dans ses rapports avec les intitutions sociales* adlı eseriyle Edebiyat sosyolojisinin öncülleri arasında yerini almıştır. Yazar eserinin amacını şu şekilde izah etmektedir: “Dinin, âdetlerin, kanunların Edebiyat üzerinde, Edebiyatın da din, âdetler ve kanunlar üzerinde ne gibi

tesiri olduğunu incelemeyi kendime hedef tuttum.” (Stael, 1967: 1) Stael, eserinde sosyal hayatın ülkesindeki esere neler kattığını saptama yoluna gitmiştir. Bu bakımdan iki taraflı bir okuma yaparak Edebiyat ve sosyoloji ilişkisinde başat soru olan, Toplum mu Edebiyatı etkiler yoksa Edebiyat mı toplumu şekillendirir sorularına cevap aramak için karşılaştırmalı bir okuma ortaya koymuştur. Stael, kendisinden sonra gelecek olan ve Edebiyat sosyolojisinde çevrenin yazar üzerindeki etkisini sistemleştiren Hippolyte Taine’e de görüşleriyle ilham vermiştir. Eserinde kuzey ve güneyli şairlerin coğrafi durumlarından dolayı farklı türde ve özgün eserler ürettiklerinin altını çizerek, Taine’nin ırk- ortam ve dönem düşüncesine katkı sağlamıştır.

Taine, İngiliz Edebiyatı tarihini sosyolojik yönden incelediği *Histoire De La Littérature Anglosie* (1858) adlı eserinde, sanat eserlerinin coğrafi, fiziksel, sosyal koşullar tarafından biçimlendirildiğini söylemektedir. Bu sebeple bir edebî eser incelenirken üç temel prensibin göz önünde bulundurulması gerektiğine inanmaktadır. Bunlar yukarıda da söylediğimiz üzere ırk, ortam ve dönemdir. “İrk” denilince biyolojik kimlikten öte yaşadığı toplumun özelliklerini barındıran anlamında kullanıldığı görülmektedir. Her milletin kendisine has özellikleri olduğunu bu sebeple de o milletin eserleri de bu özellikleri içerisinde barındırdığını söylemektedir. “Dönem” o anı değil daha geniş açılı belirli bir zaman dilimini kapsamaktadır. Her edebî eser yazıldığı dönemin özelliklerini içerisinde barındırmaktadır. 17. yy.da yazılan bir eser 17. yy. sahip olduğu havayı da solumaktadır. “Ortam” en önemli ilkelerden birisidir. Çünkü ortam içerisinde coğrafi bölgenin özellikleri ve bunları oluşturan iklim koşulları da yer almaktadır. Stael’in eserinde belirttiği kuzey bölgesinde yazılan eserler ile güney bölgesinde yazılan eserlerin farklılıkları ve içerindeki tutarlılıkları buradan gelmektedir. Kuzeyde güneşsiz, yağmurlu ve devamlı kapalı havada yazılan eserlerin karakterlerinin daha bir melankolik özelliğe sahip olduğunu gözlemiştir. Taine’in bütün bu sistemi Moran’ın görüşüne göre artık ilkel kalmıştır. Günümüzde sosyolojik eleştiri daha net saptamalar yapmakta ve daha net ve su götürmez yöntemlerle eserleri incelemektedir. Çünkü sosyoloji eskiye nazaran daha da gelişerek yeni yeni

branşlara ayrılmış ve daha iyi inceleme kuramları üretmiştir (Moran, 2014: 84-85).

19. yy.da toplumsal hayatta yaşanan değişimler sosyolojik eleştiriye de yansımıştır. Maddî hayat ön plana çıkmış ve toplum içerisinde maddiyata dayalı bölünmeler yaşanmıştır. Toplumun temel yapısı bu bölünmelerde farklılıklar göstermiş ve değişmiştir. Toplumda yaşanan bu değişimler kendisini Edebiyatta da göstermiş ve eserlerde artık ekonomik altyapı problemleri, sınıf çatışmaları, zengin-fakir ilişkisi gibi konular ön plana çıkmaya başlamıştır. İşte bu temalar Marksçı eleştirinin kaynağını oluşturmaktadır. Marksçı eleştiri eserde bu temalar üzerinden verilen eleştiriye dikkate alarak kendisine sistemli bir barometre oluşturmaktadır. Bu noktada, eserde ezilen sınıfın yanında olunmalı, eser taraflı olmalı ve ezilen korunmalıdır (Alver, 2004: 101).

## **2. Sosyolojik Eleştirinin Yöntemsel Modeli**

Edebî metinler, sosyoloji üzerine araştırma yapanlar için çok önemli verilere ev sahipliği yapmaktadır. Bu sebeple edebî metin içerisindeki sosyolojik öğeleri saptamak ve bunlar üzerinden belirli çıkarımlar yapmak bir araştırmacının önemli hedefleri arasındadır. Dönem içerisinde yaşanan büyük dönüşümlerin arka planına inmek ve sosyal hayatın değişimini anlayabilmek için bu tür unsurları içerisinde barındıran eserlere gitmek, Edebiyat araştırmacısı için önemlidir.

Çalışmamızda edebî eserlerden alacağımız verileri sosyolojik bir bakış açısıyla ele alarak, dönemin edebî eserlerine olan yansımaları ve bu yansımaların da ne şekilde vücut bulduğunu saptamaya çalışacağız. Edebî eser üzerinden veriler çıkarılırken bunların sosyolojik bakış açısına uygun olup olmadığı kontrol edilerek ve ince bir eleme yöntemi kullanılarak eser içi yakın okumaya başvurulacaktır. Eserlerde geçen sosyal yapı unsurları belirli tematik çözümlenmelere katılarak, dönemin sosyal yapısı ile ilgili bağlantılar bulunarak aradaki uzaklık ortaya konulacaktır. Burada bahsettiğimiz uzaklık eserin, dönemin gerçek olaylarına olan uzaklığıdır. Bu sayede eserin, analizi ve veriyi

işleme babında muhasebecilik yapmakla yetinmeyerek sosyolojik eleştirinin işlevsel özelliğinden de faydalanma sağlanacaktır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU'NUN HİKÂYELERİNİN SOSYOLOJİK AÇIDAN İNCELENMESİ

#### 1. Dönem ve Ortam

Edebiyat ve tarih ilişkisi; edebî eserin yaratıldığı ortamın havasını solumasından başlayarak insan-dönem, insan-çevre, insan-hâl ilişkisine dek sürmektedir. Dönem kendisini eserin arka planını doldurmakla görevli bilir ve eserde iki nokta arasındaki uzaklığı ölçen bir metre gibi işlev görür. İnsan ise bu dönem içerisinde belirli özellikler kazanarak kendisine kişilik yaratır. Edebî eser kimi zaman yazıldığı dönemi üzerinde taşır, kimi zaman da döneminin üstüne çıkarak yeni bir dönemin başlangıcına sebep olur. Bu nedenle araştırmacılar geçmiş dönemleri daha iyi kavramak adına edebî eserleri kendilerine malzeme edinirler. Edebiyatın bu yönüyle ilgili olarak Kemal Karpat (2017), *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum* adlı eserinde “Edebiyatın muayyen bir toplum içinde geliştiğini göz önünde tutarak onu, o toplumun bugününü anlatan ve yarınını hazırlayan bir kuvvet olarak görüyoruz” (s. 71) diyerek önemini vurgulamaktadır. Edebî eser meydana geldiği ortamın bir tanığı sıfatıyla gelecek ve hâl ile olan ilişkisini güçlü tutmaya çalışmaktadır. Edebî eseri ortaya koyan yazar, şair döneminin kişiliğini de üzerinde barındırır. Diğer bir nokta ise esinlenme meselesinde ortaya çıkan çevre faktörüdür. Dönem içerisinde her türlü sosyal ve tarihsel ilişkiyi bulundurduğu için bilinçli veya bilinçsiz, yazarın kaleminde bu durum kendisini göstermektedir. Bu konuda Emin Özdemir (1999) *Türk ve Dünya Edebiyatında Dönemler-Yönelimler* adlı eserinde “Çağına tanıklık doğal bir olgudur. Çünkü belirtmeye çalıştığımız gibi istese de istemese de çağının havasını solur sanatçı. Duyarlılığını, yaşantısını, ekinsel birikimini çağı biçimlendirmiştir. Öyleyse salt tanıklık etme ereğiyle bir sanatsal yaratı oluşturulamaz, oluşturulsa da öyle bir yaratının ömrü uzun olmaz.” (s. 76) diyerek dönemin yazarlar ve şairler üzerindeki etkisine değinmektedir.

Yakup Kadri eserleri, dönem ve hâli okuma konusunda içerisinde yoğun malzeme bulunduran kaynaklar görevi görmektedir. Çünkü Yakup Kadri

Karaosmanoğlu yaşam öyküsü bakımından Meşrutiyet, Millî Mücadele ve Cumhuriyet'in ilk elli yılının içerisinde aktif rol oynayan bir kimliğe sahiptir. Bilinçli ya da bilinçsiz bu dönemler, yazarın hayatına ve kalemine etki etmektedir. Yakup Kadri, bu dönemlerin etkisiyle görüşlerinde değişikliklere de gitmiştir. Hastalığı sebebiyle gittiği İsviçre'den geri döndüğünde o zamana dek sanat çizgisini sanatkârane düzeyde korumaya çalışan yazar, Millî Mücadele'nin etkisiyle bu tutumunda bir u dönüşü yapmıştır (Yücel, 2008: 115). Yakup Kadri hikâyeciliği ilk olarak 1910 yılında "Bir Kadın Meselesi" adlı hikâye ile başlamaktadır. Hikâyeciliğinin ilk safhasını 1910, 1911 ve 1912 yılları oluşturmaktadır. Bu yıllarda Servetifünun etkisi derin bir şekilde kendisini göstermektedir. Bu dönem hikâyelerinde sosyal baskı sonucu oluşan ferdiyetçi tutumu konu edinen yazar, ülkenin kültürel anlamda yaşadığı değişimi de göz önünde bulundurmaktadır. Şahıslar üzerinden yaşanan baskının eleştirisi de görölmektedir. O döneme kadar İstanbul dışına çıkmamış olan Türk hikâyeciliği Yakup Kadri ve Refik Halit ile Anadolu'ya kapılarını açmıştır. Bu yönüyle ilk dönem eserlerinde Anadolu insanının toplumsal yaşayış kuralları ve sınırları eserlere yansımaktadır. Hikâyeciliğinin ikinci kısmında yaşanan toplumsal ve siyasal olaylardan etkilenen insan modeli ortaya çıkmıştır. Bu dönemde yaşanan olaylar ve toplumsal sorunlar eserlerin ana temasını oluşturmaktadır. Yakup Kadri, "Bir Serencam" (23.2.1909)<sup>4</sup> adlı hikâyesi ile aşk teması üzerinden kölelik, kapama gibi kavramların eleştirisini yapmaktadır. İstanbul ve Mısır arasındaki bir yolculukta başlayan hikâye, o dönemdeki evlilik ve kadına olan bakış açısını ortaya koymaktadır. Mısır'ın büyük ailelerinde yaşanan aile içi kuralların ve uygulamalarının da gözlemine yapan yazar, aşk hikâyesinin yanı sıra bir aile kurumu hiyerarşisini de çizmektedir. *Hikâyeler* adlı eserinde de Anadolu'nun o dönem içerisinde ne hâlde olduğunu göstermektedir. Çocukluğunda yaşadığı izlenimleri öyküleştirecek, dönemin beşeri yapısı ortaya konmuştur. *Millî Savaş Hikâyeleri*'nde ise Kurtuluş Savaşı dönemi cephe gerisine yerleştirilmiş bir bakış açısıyla insan üzerinden verilmeye çalışılmıştır.

---

<sup>4</sup> Yakup Kadri hikâyelerinin yanında verilen tarihler hikâyelerin ilk yayımlanma tarihleridir. Adı ilk kez geçen her hikâyenin yanında yayımlanma tarihinin de bulunmasını uygun bulduk.

“İstanbul’da Üç Gece” (25.1.1922) adlı hikâyesinde o dönemde işgal altında olan bir İstanbul resminin çizildiği görülmektedir. Bu İstanbul’da yaşaması oldukça zordur ve tehlikelidir. İstanbul’da yaşayan ailesini arayan hikâye kahramanı, kimliğini değiştirerek İstanbul’a gelebilmekte ve gemiden, karanlık çöktüğünde dışarı çıkabilmektedir. Hikâyede İstanbul’un bu durumu şu cümlelerle ifade edilmektedir; “İstanbul bana hiç o geceki kadar hâli, mühib ve husumetkâr görünmemişti. O dakikada Anadolu’nun herhangi bir dağ başında, herhangi bir ıssız ovasında bulunmayı her şeye tercih ediyordum” (H: 137). Yukarıdaki alıntıda kahramanın İstanbul’daki bu durumdan rahatsız olduğu ve şehirden kaçmayı istediği görülmektedir. Kahramanı bu şekilde tedirgin eden ise o dönemde İstanbul’un içinde bulunduğu işgal hâlidir. Hikâyede bu durumu daha iyi ifade eden başka bir cümle ise şudur: “Her türlü tehlikeyi göze alarak buradaki otellerden birine girmekten başka çare yok...” (s. 137). Kahraman İstanbul’da otellerde kalmanın bir tehlike arz ettiğini belirterek dönemin baskısını ve kendi milletinin bile artık bu baskı altında kaldığını okuyucuya iletmeye çalışmaktadır. Yakup Kadri, “İstanbul’da Üç Gece” (25.1.1922) adlı hikâyesinde o dönemde İstanbul’un güvenilir bir yer olmadığını ifade etmektedir. İstanbul işgalinin toplum üzerinde baskıcı ve korkulu bir vesikasını sunan yazar, bunu da dışarıdan İstanbul’a gelen bir kahraman üzerinden yapmaktadır. Kahraman İstanbul’da kendi ailesini ararken işgalin verdiği korku ile bir tedirginlik ve güvensizlik hissine kapılmaktadır.

“Altıpatlar” (7.7.1916) adlı hikâyesinde ise savaş üzerinden bir dönem değişikliği vurgulanmaktadır. Eski usûl savaşların yerini artık fenne ve ilme dayalı savaşların aldığı ve insan unsurunun geri planda kaldığı anlatılmaktadır. Yakup Kadri’nin buradaki asıl amacı yaşanılan dönemsel değişiklikleri hikâyeleri üzerinden okuyuculara aktarmaktır. “denilebilir ki bu muharebede insanlar dövüşmüyor, fenler dövüşüyor veyahut fenlerin doğurduğu cehennemi bir takım anasır çarpışıyor” (H: 88). Alıntıda da görüldüğü üzere, yeni dönemde gerçekleşen teknolojik gelişmeler, eski harp tarzını ortadan kaldırarak yerine farklı bir savaş yöntemi ortaya koymaktadır. Okuyucu, hikâyede bu durumu bir zabitin ağzından duymaktadır. Zabitin anlatımından, çevrede bulunanların çok etkilendiği görülmektedir. Dönem artık bilim ve teknoloji

ekseninde yoğunlaşmaktadır. Bu vesile ile eski savaş hikâyelerinin yerini, içeriğinde bu döneme ait olan savaş aletlerinin bulunduğu yeni hikâyeler almaktadır. Yazar bu durumu şu cümlelerle ifade etmektedir: “herkesin muhayyilesinde buhar, elektrik, barit, çelik, demir gibi anasırın insana büht veren mucizelerini canlandırıyor ve etrafında dinleyenlerin gözleri şaşkın şaşkın açıldıkça daha ziyade coşuyor, âdeta yeni bir mezhebin mürşidi gibi lisanına talâkat ve hararet geliyordu” (s. 88). Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere toplum yeni dönem karşısında hayret içerisinde kalmaktadır. Çünkü kendisinin yakından gördüğü bir icat değildir anlatılanlar. Toplum o icat edilen makinelerin içerisinde var olan bir yapıda olmadığından anlatılanlara yabancı kalmaktadır. Hayreti ve heyecanına sebep olan durum, aynı toplumu devrine yabancı hâle getirmektedir. “Altıpatlar” hikâyesinde Murat Bey adında kahraman kasabaya ilk altıpatları getirdiğinde, Deli Mehmet ağzını açıp bu küçük aletin kendisine hiçbir şey yapamayacağını iddia eder. Yakup Kadri bu hikâyesinde dönemin maddeci ve fenne dayalı yapısına bir eleştiri de bulunmaktadır:

“Beşeriyetin en büyük destanlarını yapan şeylerde sınaî anasır aramayınız! Ordusu yalnız yirminci asrın sanayiinin bin çeşit harp aletleriyle mücehhez milletler değil, asıl ordusunun her taburunda böyle beş altı Deli Mehmet’e malik milletlerdir ki iyi dövüşür, yüksek ve hayretbahşır. Böyle milletlerin orduları belki ara sıra mağlup olabilir, fakat bir mağlubiyeti bin galibiyete değer” (s. 92).

Teknolojinin imanlı ve inançlı insan karşısında denildiği kadar bir şansının olmadığını dile getiren yazar, milletin inandığında bunlar karşısında da zafere ulaşabileceğinin ışığını yakmıştır. Yakup Kadri, o dönemde teknolojik gücün karşısında çok şaşırarak halkına bir anlamda da ne yapması ve neye dayanması konusunda da yol gösterici bir öğüt vermektedir.

“Döşeli Oda”(9.9.1913) hikâyesinde Rıza Efendi adlı gencin, babasının kendisine okuması için gönderdiği parayla Beyoğlu’nda takılması üzerinden dönem analizi yapmaktadır. Rıza Efendi taşradan İstanbul’a okumaya gelen varlıklı bir ailenin evladıdır. Ancak burada kendisini İstanbul’un o dönem eğlencesiyle ön plana çıkan Beyoğlu semtine kaptırmaktadır. “onu da Beyoğlu



ciheti yavaş yavaş kendine cezbetmeye başlamıştı. Zaten, pederinin gönderdiği para, ona diğer talebeden daha geniş, daha ferih [rahat] bir tarzda yaşayabilmek imkânını, mâ ziyadeten [fazlasıyla] temin ediyordu” (H: 53). Beyoğlu, o dönem içerisinde İstanbul’un eğlencesiyle ünlü semtlerinden birisidir. Bu özelliğiyle İstanbul’u anlatan çoğu eserde Batılı olarak adlandırılan kesim için bir sembol mekân görevini üstlenmektedir. Türk Edebiyatında Doğu-Batı çatışmasını anlatan eserlerin birçoğunda Beyoğlu, zevk ve sefa içerisinde yaşanan hayatın ve toplumun Batı’ya dönük ve Batı hayranlığını temsil eden karakterlerinde ulaşılmaya çalışılan bir yer olarak tasvir edilmektedir. Rıza Efendi, buraya taşındıktan sonra ahlaki açıdan da toplumda kabul edilmeyen olaylara kalkışmıştır. Tuttuğu evin yanında kiracı bir kadının bir âşığıyla devamlı olarak gizlice buluştuğunu görür. O günden itibaren de o iki âşığı izlemeye başlar. Bu sebepten okulu ve arkadaşlarını da görmeyi bırakır. Artık tüm işigali o kadının âşığıyla buluşması ve onları izlemekten aldığı keyif olmuştur. Bu hikâyede Beyoğlu ve civarının, eğlenceli bir yer olduğunu şu satırlar göstermektedir: (“Galatasaray’ın karşısındaki bir şekerlemeciye uğradı, bir pasta yedi. Orada fesli bir genç adamla, keskin rayihalı, büyük şapkalı iki kadın konyak içiyorlar ve karışık bir şeyler yiyorlardı. Oradan çıktı. Biraz daha yürüdü. Bir kahve içmek için Luxembourg’a girdi. Orasını pek eğlenceli buldu, bir hayli kaldı, sonra çok fazla oturduğuna hükmederek tekrar Doğruyol’a çıktı, Taksim’e kadar yürüdü (s. 56). Rıza Efendi, tüm bu çevrede harcadığı vakitten dolayı okuluna uğramıyor, bir kadın ile âşığının buluşmasını izlemekten ötürü Anadolu’dan İstanbul’a gelme amacından iyice uzaklaşıyordu. Hikâyede Beyoğlu, o dönemde Rıza Efendi’yi etkisi altına almış ve kendi yetiştiği yerin doğrularına ters işleri hoş görmesine sebep olmuştur. Yazar bu hikâyede toplumun yasakladığı ahlaki durumların çizgisini aşan bir kadın tasviri çizmiştir, hikâyenin sonunda da bu kadın Rıza Efendi tarafından evinde ölü olarak bulunmuştur. Beyoğlu üzerinden o dönemde yaşanan bozulmalara dikkat çekilerek, dönem-mekân ilişkisi sunulmaktadır.

Bir diğer dönem-mekân ilişkisi Mısır üzerinden verilmektedir. “Bir Serencam” (23.2.1909) adlı aşk temalı hikâyede o dönemin bir sorunsalına da değinilmektedir. Mısır’da Nil nehri kenarında gezen iki arkadaşın birinin

diğerine başından geçen bir aşk hikâyesini anlatmasıyla başlayan hikâyede, o dönemde İstanbul ile Kahire seferini yapan bir gemide, Mısır'ın önemli ailelerinden birisine satılmak üzere götürülen iki genç kız bulunmaktadır. “Bu iki genç kız cariye imiş ve o sakallı, esmer adam da meşhur bir esirci...” (Karaosmanoğlu, 2015b: 15). Burada hikâye üzerinden bize verilen iki dönem unsuru bulunmaktadır. Birincisi hâlen o dönemde esir ticaretinin devam etmesi ki bu toplumsal bir sorun olarak görünmemektedir. İkincisi ise yazarın bu durumu kadına yapılan bir zulüm olarak yansıtmadır. Odalık olan Mahdur, Yakup Kadri tarafından güçlü bir kadın olarak çizilmiştir. Tek hedefi Mısır'dan tekrar İstanbul'a dönmektir. Bunun için de sürekli olarak kendisine âşık olan beyefendiyi kullanma yoluna gider. O dönemde büyük ailelerde güçlü kadınların da olduğu görülmektedir. Mahdur'un götürüldüğü evin en üst kademesinde prensin annesi bulunmaktadır ve evde herkes onun sözünü dinlemektedir. Yazar, Mahdur üzerinden verdiği gurbete düşme sorunsalını şu ifadeler verir: “İstanbul asıl vatanınız değilken oraya bu derece merbut [bağlı] kalıyorsunuz!

İstanbul benim asıl vatanımdır. Oraya çok küçük geldim. Orada kendime bir ana, bir baba ve... bir kardeş buldum. Şimdi bilmediğim bir yere gitmek için oradan ve onlardan ayrılıyorum. Düşününüz efendim bu ne kadar elimdir? Bu yaşta birdenbire kimsesiz, yalnız ve garip kalmak...” (s. 22)

Dönem, zamanın bir noktası ile diğer noktası arasındaki uzaklığın ölçümü değildir. Aynı zamanda o noktaları belirgin hâle sokan durum ve süreç ilişkisinin bir sonucudur. Bazı olaylar belirli dönemler içerisinde gerçekleşerek o dönemin adının koyulmasına yardımcı olmaktadır. Biz de bu çalışmamızda Yakup Kadri Karaosmanoğlu hikâyeleri üzerinden döneme ilişkin tespitlerle hem zamansal hem de olayların analizi üzerinden ilerlemeyi amaç ediniyoruz. Bu bakımdan dönem başlangıcı Balkan Savaşları kabul edilmektedir. Yazarın “Rahmet” (20.12.1914) adlı hikâyesi bu dönemi vurgulayan önemli eserlerindedir. Şu satırlar Balkan Savaşları'nın toplum üzerindeki etkisini daha iyi anlatmaktadır: “Bir hafta içinde kaç şehir elden gitti? Bunu hiçbir dil sayamıyordu. Şimalden gelen barbar sürüleri kızıl bir duman halinde tâ Akdeniz kıyılarına kadar yayılmıştı. Üsküp'te, Manastır'da, Siroz'da,

Selanik'te Türk beylerinin konaklarında kanla sarhoş köleler hora tepiyor ve hanımları saçlarından tutup sokaklarda sürüklüyordu.

Kül renkli, nemli günler çoktan gelmişti. Benzi sarı, göğsü çökük bir halk; bir sıtma ürpermesiyle çamurlar içinde dolaşıyordu. Bazı köşe başlarında, şaşkın bakışan kimselerden müteşekkil kümeler görülüyordu” (s. 180).

O dönemde yaşanan acılardan birisi de Balkan Savaşları sonrasında İstanbul'a göç eden halkın perişan hâlidir. Balkan Savaşları bir zaman olarak sadece bir tarihi ifade etmekle kalmamıştır. Yakup Kadri, “Rahmet” hikâyesinde yaşanan bu dramı bir kurgu etrafında şekillendirerek okuyucunun dikkatini çekmeyi amaçlamaktadır. Yazar göçüp gelen halkın dramını anlattığı satırlarda, duyduğu nefreti, düşmanları “barbar sürüleri” nitelendirmesi ile ifade etmektedir. Diğer bir nokta ise o dönemde savaştan dönen askerlerin İstanbul'da sersefil durumda iken İstanbul halkının onlara bakışıdır: “Caminin etrafında işsiz, lakayt bir halk durmuş, içeriye bakıyor, dinliyor” (s.181). Bu cümleden de anlaşılacağı üzere İstanbul toplumu yaşanan bu dram karşısında vurdumduymaz bir tavır içerisinde bulunmaktadır. Yazar durumun vehametini iyice güçlendirmek ve dönem içinde yaşananı daha da sezdirmek adına şu satırları aktarmaktadır: “‘Dante'nin Cehennemi'nde bile buna benzer bir tasvir yok!’ dedi, ‘eti yabancı hayvanlara gıda, Hıristiyan fedailerle dolu Roma sirkleri, bu cami avlusu yanında nihayet kanlı bir oyun yeridir’” (s. 182). Cami avlusunda Balkan savaşından dönen askerlerin ne hâlde olduklarının göstermek adına verilen bu cümleler, o dönemin içinde bulunduğu aczi gözler önüne sermektedir.

Yakup Kadri hikâyeciliğinin dönemsel anlamda kronolojik olarak çocukluğu, Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı İstanbul'un işgali ve Kurtuluş Savaşı ekseninde ilerleme göstermektedir. Kurtuluş Savaşı ve halkın içinde bulunduğu ortamın tasvirlerine *Millî Savaş Hikâyeleri* adlı eserde rastlanmaktadır. *Millî Savaş Hikâyeleri*, dönemde yaşanan olayların yanı sıra toplumun savaş esnasında takınmış olduğu tavır ve yaşadığı dramı sade bir dille okuyucuya aktarmaktadır. “Dünya Gözü ile Ahiret Sesleri” (20.10.1922) adlı hikâyede Kurtuluş Savaşı'nın başlayacağı yönünde bir hareketlenme olduğuna değinilmektedir. Hikâye Yunan işgalinde bulunan bir köyde geçmektedir. Hacı

Arif Efendi adlı karakter içindeki millî hisleri çok yoğun yaşayan ve çevresine de bunu yaymaya çalışan bir rol üstlenmektedir. Kahvehanede oturan arkadaşlarıyla arasında geçen bir diyalogda, Kurtuluş Savaşı'nın başlayacağı yönündeki duyumlarını anlatmaktadır. “Ne dersiniz... Bu ilkbaharda mutlaka bir taarruz olur değil mi? Ben işittim; geçen gün İstanbul'dan biri gelmişti; o söyledi, askerimiz iki yüz bini bulmuş. Bir taraftan Ruslar, bir taraftan Fransızlar, boyuna, top ve silah veriyorlarmış. Mustafa Kemal Paşa demiş ki: ‘Hazırım, hepsini denize dökeceğim’” (MSH: 19). O dönemde Anadolu'da bir savaş yaşanmakta ve Yakup Kadri, bu savaşın geride bıraktığı yıkımı hikâyelerine taşımaktadır. Savaş esnasında Anadolu, yanmış, yıkık virane köyler; eşini, çocuğunu, annesini, babasını kaybetmiş kadınlar ve başını savaşlardan bir türlü kaldıramayan halkın, sosyolojik çözümlenmeleri ile doludur. “Garip Bir Benzeyiş” (26.12.1921) adlı hikâyede bu durum en duru şekilde ifade edilmektedir. “Eskisi gibi kudretim kalmadı, köyümüz yandı, evimiz barkımız darmadağın oldu, teker teker yetiştirdiğimiz o davarlar hep gitti” (MSH: 125). Aynı hikâyede oğlunu savaşta kaybetmiş bir anne, yoldan geçen genç bir zabiti oğlu sanarak onun ayaklarına yapışır ve kendisini asla terk etmemesini ister. Annenin sözleri o dönemde çocuklarını savaşa gönderen tüm annelerin bir feryadı olarak hikâyede yankılanmaktadır. “O yanık köyün içinde, o küller ortasında, o viranelerde ben yalnız başıma ne yaparım? Yaşım yetmiş buldu, elim, ayağım tutmaz oldu. Ne işe, ne aşa bakabiliyorum.” (s. 125) Yine “Köyünü Kaybeden Kadın” (5.1.1922) adlı hikâyede savaş sırasında düşmandan kaçarak başka başka yerlere göç etmek zorunda kalan bir kadının daha sonrasında kendi memleketini bulamaması anlatılır. Anadolu'da Yunan işgalinden kaçan binlerce insanı sembolize eden bu kadın, tüm ailesini savaşta kaybetmiş ve oradan oraya savrulmuştur. Yakup Kadri hikâyelerinde Anadolu'nun, her tarafından acı fişkırان bir diyar hâline dönüştüğü görülmektedir. “Bu hakikati diğer birçok hakikatler gibi emsalsiz bir elem diyarı olan Anadolu'da öğrendim; orada, sefalet denilen şey o kadar yüksek bir dereceye varmıştır ki, adeta ulvileşmiş, güzelleşmiş, tatlılaşmıştır.” (MSH: 111) Yukarıdaki cümleler Anadolu'nun vahim, içler acısı durumunu izah etmektedir. Türk milletinin, bu dönemi sancılı ve sıkıntılıdır. Sıkıntılar başta da

belirttiğimiz üzere Balkan Savaşlarının sürgünleri ile başlayıp Kurtuluş Savaşı'na dek sürmektedir. Balkan Savaşları'ndan sonra Anadolu'ya göç etmek zorunda kalan toplum, Anadolu'ya kurtuluş ümidi bağlarken bir anda bu topraklardan da sürülme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. “Muhacir Kerim Ağa” (12.3.1922) hikâyesinde bu durum Kerim Ağa üzerinden Türk milletinin o dönemde yaşadığı savaşları ve bu savaşlar sonucunda yaşadığı kayıplarını gözler önüne sermektedir. Balkan Savaşları öncesinde Manastır'da yaşayan Kerim Ağa, burada refah ve zengin bir hayat sürerken savaş sonrası bu toprakların elden çıkması üzerine buraları terk etmek zorunda kalmıştır. İlk olarak İstanbul'a, oradan da İzmir'e geçen Kerim Ağa, Birinci Dünya Savaşı'nda oğlunun şehit olduğu haberini alır. Sonrasında Yunanlıların İzmir'e çıkacağını duyunca da karısı ve kızıyla birlikte Balıkesir'e göç eder. Burada Yunanlıların köyü istila etmesinden dolayı harap ve bitap bir hâle gelmiştir. Yakup Kadri bu hikâyesinde üç dönemi de yaşayan bir kahraman üzerinden toplumun o savaşlarda neleri geride bıraktıklarını aktarmaktadır. Ama burada duruma isyan eden bir toplum yoktur. Vatanperver bir hassasiyet ve kaderci anlayışa yatkınlık üst noktadadır.

Savaş sonrası durum ise daha da kötü bir tablo çizmektedir. Artık Anadolu, yanmış köyler ve yarım kalan ailelerle doludur. “Ceviz” (12.12.1921) adlı hikâyede bu durum şu cümlelerle ifade edilmektedir: “Harbin bir ateş sağanağı hâlinde savurarak, yakarak, yıkarak üstünden geçtiği bu yerlerde ekseriya hayalen tasavvur ettiğimiz ahiret âlemini; cennetle cehennem ortasındaki cansız ahiret âlemini buluyoruz ve zannediyoruz ki hepimiz yerin altından yürüyoruz.” (MSH: 99) Savaş sonrası durumu ifade eden hikâyelerinden birisi de “Hasretten Hasrete” (23.2.1921) hikâyesidir. Bu hikâyede İstanbul'un eski durumu ile savaş sonrası durumu karşılaştırmalı olarak ifade edilmektedir. İstanbul artık eski hâlinden daha da kötüleşmiş bir hâlde ve millet İstanbul'u terk etmiştir. Buraya uğrayan insanlar için artık İstanbul'da tanıdık birini bulmak zor hâle gelmiştir. Bu sebeptendir ki Balkan Savaşları'ndaki toplayıcı yönünü, işgal döneminde kaçışa bırakmaktadır. “Hasretten Hasrete” hikâyesi adı itibarıyla de bu durumu izah eder vaziyettir. Türk toplumu artık gittikçe bir geri göç hamlesinin içerisinde. Bu göç batıdan doğuya doğru bir eğilim

göstermektedir. Aşağıda “Hasretten Hasrete” adlı hikâyeden aktarılabak olan satırlar bu durumu daha açık bir şekilde ifade etmektedir: “İstanbul eski İstanbul değildi. Bıraktığı gündən beri biraz daha yanmış, biraz daha viran olmuş bu yerde gördüğü şeylerin hiçbirini ona eski zamanı hatırlatmıyordu; dostlarının veya tanıdıklarının her biri bir tarafa gitmiş; bazıları ölmüş, bazıları da ölümden beter bir hâle girmişti.” (MSH: 68) İnsanların İstanbul’da toplanma durumlarını ve İstanbul’un tüm toplumu birleştirici yönünü kaybettiği şu satırlar da daha açıklayıcı bir vazife içerisinde: “...şehrin üstünde ruhları birleştiren o eski hava dağıldı, onun yerine acı bir boşluk kaim oldu; acı bir boşluk...” (s. 72). Yukarıdaki cümleler İstanbul’un “acı bir boşluk” olarak nitelendirildiğini göstermektedir. Çünkü işgal sırasında İstanbul, sessiz ve işgal güçlerinin özgürce hareket edebildiği bir şehir hâline gelmiştir. Bu durumu kendisine yediremeyen toplum ise çareyi İstanbul’u terk etmekte bulmuştur.

Yakup Kadri, hikâyelerinde dönemin yansıması, insan-olay ilişkisi üzerinden verilmektedir. Dönemi adlandırmak için insanların yaşadıkları ile gerçek zamanın temas hâlinde olması gerekir. Bu sebeple hikâyelerdeki insanların yaşam öykülerine derin okuma yapılması, doğru bağlantıların bulunmasına yardımcı olmaktadır. Örneğin; “Bulgar Köyünde Bir Gece” (25.10.1910) hikâyesinde Osmanlı zabıtlarının ve vergi memurlarının Hıristiyan bir Bulgar köyüne vergi almak için gitmeleri; dönemsel olarak hangi aralıkta geçtiğini bulmamıza kolaylık sağlamaktadır. Dönemin bilinmesine yardımcı olan diğer bir unsur ise insan-coğrafya ilişkisidir. Coğrafya, içinde barındırdığı olaylar ile gerçek döneme bir bağlantı noktası olacak şekilde hikâyelere girmektedir. Yakup Kadri hikâyeleri, sırasıyla Balkanlar, İstanbul, Mısır ve Manisa civarında geçmektedir. Bu bölgeler, üzerlerinde hikâyelerin ana malzemesi olan derin insan yaşanmışlıklarını, toplum yıpranmalarını barındırmaktadır. Döneme ait olayların nabzı bu bölgede atmasından dolayı, buralardan çıkan hikâyelerde döneme ait ipuçları bulmak daha da kolay hâle gelmektedir. Balkanlar ve Manisa çevresi Türk toplumu için Balkan Savaşları ve Kurtuluş Savaşı’nda en dramatik olayların yaşandığı yerler olarak karşımıza çıkmaktadır. İstanbul ise Türk toplumunun değişiminin ve dönüşümünün

yaşandığı döneme ait kişi tiplerini bizlere sunan bir mekân olarak sunulmaktadır.

Yakup Kadri hikâyelerinde devlet kendini asker olarak ön plana çıkarmaktadır. Bununla sebebi art arda gelen savaşlardır. Halk ise bu savaşlar sonucunda bitap düşmüş yine de devletine güvenir vaziyettedir. Toplumda savaşı fırsata çeviren tipler belirerek, hayal edilen toplumda birtakım zararlı varlıkların da olduğu görülmektedir. Dönemin içinde yoğun savaşlar barındırması, toplumu bir arada olmaya iterken Yakup Kadri hikâyelerinde bir kahramanın bu durumun farkında olduğu, diğer toplum üyelerine de telkin vazifesi yürüttüğü görülmektedir. Hikâyelerde dönem içinde gerçekleşen olayların yanlış tarafları gösterilerek bir anlamda dönem eleştirisi de yapılmaktadır.

## 2. Anadolu İnsanı

Yakup Kadri hikâyelerinde insanın algısı iki şekilde verilmektedir. İlk dönemde kendi iç benliği ve ruhsal âlemiyle hemhâl olan insan tipi ki bu zaten insanın medeniyet karşısında içinde olduğu durum ile dönemin çatışmasından ortaya çıkmaktadır. İkincisi ise toplumsal yaşayışın gerekliliklerine olan bağlılıktan ortaya çıkan insan tipidir. “Baskın” (1914) hikâyesi ile Türk hikâyeciliğini Anadolu’ya taşıyan yazar, mekân-insan ilişkisini de realist bağlamda aktarmaktadır. Realist bakış açısını ve röportajcı kimliğini *Millî Savaş Hikâyeleri* adlı eserde ağır biçimde hissettirmektedir.

Yakup Kadri, insanı ruhsal yönü ve dışsal yönü olarak iki düzlemde ele almaktadır. İnsan ruhsal âlemini dışsal âlemiyle eşit şekilde büyüttüğünde ancak büyük bir noktaya ulaşabilmektedir. Kendisi büyük insanı şu şekilde ifade etmektedir:

“Yeni insan, hem tabiat hem onun bir cüzü olan kendi benliğine hükmetmesini bilecektir. Kaza ve kader, baht, tesadüf kelimeleri artık cin ve peri masallarındaki tabirler gibi muayyen bir şey ifade etmeyen mecazî lügatler sırasına girecektir. Çünkü insan kendi alın yazısını kendi eliyle yazacak ve kaza, kader insanın kendi arzusu, kendi iradesi olacaktır.” (aktaran Akı, 2001: 198)

Bu sebeple ilk dönem hikâyelerinde toplumsal kurallar ve âdetler karşısında insanın tutumunu gözler önüne sererek kendisini gerçekleştirme olgusuna vurgu yapmaktadır. “Şapka” (16.9.1908) ve “Baskın” hikâyeleri bunun en önemli kanıtlarını oluşturmaktadır. Şapka hikâyesinde bir İtalyan ile evli olan Fazıl Bey, İzmir’de şapka giyerek gezmek istediğini ve toplumun da buna bir tepki göstermeyeceğini eşine göstermek istemektedir. Burada Fazıl Bey, o dönemde Türk milletinin şapkaya olan tutumunu bilmekte lakin kendisini gerçekleştirmek, var olanı yıkmak adına bir girişimde bulunmaktadır. “Baskın” hikâyesinde Manisa tahrirat başkâtibi Hilmi Efendi, dul bir kadın olan Esmâ Hanım ile bir aşk yaşamaktadır. Hatta onun Frenk tarzda giyinmesi, camide başı açık şekilde oturması mahalleli için olumsuz hareket olarak nitelendirilmektedir. Bütün bunları bilmesine rağmen aşkıdan vazgeçmeyen Hilmi Efendi, bir gece Esmâ Hanımın evine girmeye cesaret eder. Burada da Fazıl Bey gibi kendini gerçekleştirme, tabuları yıkmak, var olana karşı koyma isteği ortaya çıkmaktadır. Her iki kahramanın da sonu kötü bitmiştir. Anadolu’daki mahalle baskısının ve toplum hukukunun dışına çıkmaya yeltenen her kahraman bedelini öder tezi, Yakup Kadri hikâyelerinde kendisini göstermektedir.

Başta da belirtildiği üzere Anadolu insanı Millî Mücadele döneminde bir değişime uğramaktadır. İlk dönemde toplumun yapısına, kurallarına ve hatta tavrına karşı gelmeye yeltenen kahramanlar, bunu başaramamakta iken Millî Mücadele döneminde toplumun işgal karşısında tepkisizliğine karşı tutumda olan kahramanlar hem yüceltilmekte hem de olumlu sonuçlar almaktadır. İlk dönem hikâyelerindeki Anadolu insanı bağımsız birey olma yolunda kendisini zorlamazken ikinci dönem Anadolu insanı Millî Mücadele adına toplumun tepkisiyle birlikte hareket etmemekte, toplumun o dönemde sergilediği tutumun eksikliklerini göstermesi yönünden karşıt tavır göstererek yalnız kalmaktadır.

İlk dönem hikâyelerinden olan “Baskın”da mahallelinin baskın vermesinden önce bir baskı kurduğu ve bireylerinde bu baskıya göre bir yaşam şekli belirlediği gözlenmektedir. Hilmi Efendi toplum tarafından kabul edilmeyen özellikte hareket gerçekleştirdiğinde üzerinde baskı oluşmaktadır. Aşağıdaki



alıntıda Hilmi Efendi'nin toplum kuralları ile kendi davranışları arasındaki fark sebebiyle hayatının tehlikeye girdiği açık bir şekilde görülmektedir:

“Bahusus kendisi için bahusus İzmirli tahrirat başkâtibi Hilmi Efendi için hiç camiye gitmemek, kahvehanelerde daima başı açık oturmak ve her gün bir Frenk tarz ve edasıyla giyinip süslenmek gibi kötü huylarla mahalleli nezdinde her hareketi calib-i tetkik [dikkat çekici] ve tenkit addolunan bir adam için bu ne büyük bir tehlikeye sebep olabilirdi!” (BS: 58)

Hikâyede toplumun kurallarının dışına çıkılmasının beraberinde getirecekleri anlatılırken Hilmi Efendi'nin yaptıklarıyla da o dönemde Anadolu insanının yeniye, Batı'dan gelene ve insanı din nezdinde nasıl değerlendirdiğine dair ipuçları vermektedir. Ayrıca mahalleli o dönemde toplumsal kuralları denetleme görevini de üzerine almıştır. Bir gece vakti Esmâ Hanımın evine girdiğini gören ve bu durumun cezasını vermek adına evi basan mahalleli şu şekilde seslenmektedir: “Ne mi var? Onu biz biliriz... Sanki sizin mahallede bir aydan beri oynadığınız oyundan bizim haberimiz yok mu sanıyorsunuz? O çapkın bu akşam burada... Açınız!” (s. 65) Anadolu insanı kendi mahallesinde kendi doğrularını uygulamak adına tüm yetkiyi kendisinde bulmaktadır. Toplum bu sebeple mahallede ne olup bittiğini izleyerek bireyler hakkında hükümler vermektedir. Bu yönüyle Anadolu insanının toplum polisliğinin olduğu da görülmektedir. Diğer yandan Hilmi Efendi, toplumun baskısı sonucu aşkını açık bir şekilde yaşayamamaktadır. Bireyin en samimi duygularının kendi yaşayış tarzının toplum polisliğince onaylanmaması Anadolu insanını gizli, kapaklı işler yapmaya itmektedir. Birey iç dünyasında yaşadıklarını toplumdan korkarak ortaya çıkaramadığı için doğru kuralları dışardan da olsa bir türlü üzerine oturtamamaktadır. Bu yönüyle Yakup Kadri, ilk dönemde Anadolu insanının kapalılığını, dışarda kalan bireyler üzerinden vererek bir üst bakış sunmaktadır.

Anadolu insanının toplum polisliği kendisini “Şapka” hikâyesinde de göstermektedir. Burada da toplum kurallarına karşı gelen birey gizli yaptığı ve toplum içerisinde yapmaya cesaret edemediği bir şeyi yapmaya kalktığında kendisini bir anda toplum polisinin karşısında bulur. Fazıl Bey, Türk toplumunun yeniliklere açık olduğunu göstermek adına yıllarca fes giyilen

toplumda Batı'nın giymekte olduğu şapkayı giyerek İzmir'de dolaşacağını söylemektedir. Böylece İtalyan karısına Türklerin ne kadar yeniliklere açık bir millet olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Burada Fazıl Bey'in İtalyan sevdiğinin söyledikleri Anadolu insanının o dönemdeki görüntüsünü vermektedir:

“Nasıl olur? Bu hiç kabil mi? Dedi. ‘Seni burada herkes tanır. En aşağıdan en yukarisına kadar bu memleketin her sınıf halkı senin kim olduğunu bilir. Senin şapka giymen, eminim ki İzmir'de bir ihtilale sebep olur. Bundan eminim. Ben bir İtalyan olmakla beraber Türkleri, İtalyanlardan daha iyi tanırım. Eski âdetlerine anelerine bu kadar şiddetle mebut [bağlı] bir kavim daha tasavvur edemiyorum.” (BS: 70)

İlk dönem hikâyelerinde Anadolu insanının kendi âdetlerine olan bağlılığı hep vurgulanmaktadır. Yakup Kadri, bu durumu daha da anlaşılır kılmak adına karşılıklarına bir anti tez çıkarmaktadır. Bu tez bir bireyin kendi istekleri şeklinde topluma karşıdan bakma olanağı sağlamaktadır. Dönemde Anadolu insanı mahalleli olma unsurunu yani belirli bir cemaat düzeyinde kalarak rahat ve sorunsuz yaşamaktadır. Bu durumu bozanlar ve kendi istekleri çerçevesinde hareket edenler cezalandırılmaktadır. “Bir Tercümeihâl” (2.3.1908) adlı hikâyede ise toplumun kuralları ve uygulamaları dedikodunun yardımıyla daha işlevsel bir hâle getirilmektedir. Dedikodu, Anadolu insanı için doğruluğuna bakılmaksızın, toplum kurallarını çiğnemeye uygun görülenler hakkında verilen hükümleri içermektedir. “Bir Tercümeihâl” adlı hikâyede Müderriszade Elhac Necdet Efendi'nin oğlu Necdet'in başına gelenlerden ziyade mahallelinin onun hakkında yaptığı dedikodular onu kötü yola doğru sürüklemektedir. Annesinin onun doğumu sırasında ölmesi dâhi onun kötü olmasına sebep olmaktadır. Burada dedikodu unsuru kendisini göstermektedir. Anadolu insanı dedikodu sayesinde bir bireyi bir anda yukarıya çıkarıp bir anda da aşağıya indirmektedir. Aşağıdaki alıntıda Necdet Efendi hakkında toplumun hemen düşünmeksizin, sorgulamaksızın nasıl bir hüküm verdiği görülmektedir: “Herkes dedi ki: ‘Müftü Efendinin mutallakasının [boşadığı kadın] dünyaya getirdiği çocuk, Necdet Efendi'nin veled-i nâmeşrudur [gayrî meşru çocuğudur]. Hiç kimse bu havadisın vüsuksuzluğuna [doğru olmadığına]

ihtimal veremedi” (s. 115). Hikâyenin devamı boyunca Necdet Efendi toplumun dedikodularıyla mücadele etmek ve kişiliğini kanıtlamak için uğraşmaktadır. Onun hakkında verilen olumsuz dedikodular yüzünden devamlı olarak cezalandırılmaktadır. Anadolu insanı kendisine ve değerlerine uymayan birini bulunca onu dedikodularıyla cezalandırmaktadır.

Yakup Kadri'nin Anadolu hikâyeleri coğrafya olarak Manisa ve İzmir çevresinde geçmektedir. Bu bölgede o dönemde nasıl bir hayatın olduğunu öğrenmek adına hikâyeler yol gösterici unsurlar barındırmaktadır. Anadolu insanın yaşayışından izler taşınması hikâyelerin sosyolojik bakış açısıyla bakıldığında daha çok malzeme çıkaracağının bir göstergesidir. Anadolu insanı sadece kendi değerleriyle ve bunlara karşı gösterilen tepkilerle anılmamaktadır. Manisa çevresinde yaşayan milletin eğlence hayatı üzerine de birtakım bilgiler sunulmaktadır. “Bir Tercümeihâl” hikâyesinde bu konuda şu satırlar geçmektedir:

“Mesela her gün bir eğlence tertip olunuyordu. Kâh yazın sıcak günlerinde kiraz yaylalarına çıkılıp soğuk su membalarında rakılar içiliyor; kâh bağlara gidilip gece sergi mahallelerinde kadın oynatılıyor ve kışın, beldenin kenar mahallelerinde, işvekâr ellerin kapadığı demir kanatlı pencerelere çapkın, sıcak kurşunlar atılıyordu. Necdet, hakikaten gittikçe, memleket için bir tehlike oluşturuyordu.” (s. 117)

Anadolu insanı sadece dinî değerler ve gelenek içerisinde yoğrulan bir millet giysisinden ziyade kendi içerisinde de farklı yaşayış biçimlerine yaslanmış bir kitle barındırmaktadır. Millet tarafından doğru bulunmayan bu davranışların Yakup Kadri hikâyelerinde yer bulması toplumu realist anlayışla işlediğinin bir göstergesidir. Bu davranışlarda bulunan kitle alıntının son satırında da görüldüğü üzere “bir tehlike” olarak arz edilmektedir. “Bir Yüzkarası” (30.6.1916) adlı hikâyede de aynı şekilde askerden kaçma olayı toplumun değer yargılarına ters bulunmakta ve cezasının verilmesi de beklenmektedir. Oğlunun askerden kaçtığını duyan baba, ilk olarak bunu kabullenmek istememekte ve inanmamaktadır. Daha sonrasında haberin doğruluğu anlaşılınca beline silahını alıp oğlunun cezasını vermeye yeltenmektedir.

Burada Anadolu insanının askerliğe olan bağlılığı ve her ne olursa olsun bu bağa ihanet cezalandırılması gerekliliği vurgulanmaktadır.

İlk dönem hikâyelerinde Anadolu insanının değerlerine bağlılığı üzerinden bir çeşit temalar verilmiş olsa da “Zor Talak” (31.7.1920) hikâyesinde o dönem evlilik kurumuna bakış verilmektedir. Yakup Kadri, evlilik üzerinden toplumun o dönemde genç kızların hemen evlendirilmesine bir eleştiri getirmektedir. “Zor Talak” hikâyesinde genç kızların kendilerinden daha büyük yaşta inşalarla evlendirmeleri sonucu çıkan sorunların toplumun bir kanayan yarası olduğunun altı çizilmektedir. Bu hikâyede iki kuşak arası yapılan evliliklerde genç kızların hayata olan bakış açıları ile evlendikleri erkeklerin bakış açıları bir çatışmaya sebep olmaktadır. Aşağıdaki alıntıda da bu durum açıkça izah edilmektedir:

“Anadolu’da genç evlenmek, kendisinden pek çok genç bir kadın almak o derece fevkalade telakki edilen ahvalden değildir. Aziz Ağa’nın aldığı kız da kendisinden yirmi beş yaş daha genç olmakla beraber, sinni [yaşı] itibariyle kimseyi hayrete düşürmedi. Fakat giyinişi, süslenişi etvar ve harekâtıdır ki en çok nazarı dikkati celbetti; memleketin erkeklerini öfkелendirdi, kadınlarını korkuttu ve çocuklarının parmaklarını ağızlarında bıraktırdı.” (H: 112)

Sonuç olarak; ilk dönem hikâyelerinde Anadolu insanının grafiği değer yargılarına olan bağlılıkla eş değer çizilmektedir. Bu dönem hikâyelerinde mahalle kültürünün ve bu kültürün bekçiliğini yapan bir insan resmiyle karşılaşmaktadır. Ancak Yakup Kadri, hikâyelerinde Anadolu insanının bu tavrının karşısına gelenek ve bağlılığa karşı gelen bireyci davranışlar yapan tipler koyarak Anadolu insanının düz yaşantısına bir eleştiri getirmektedir. Anadolu insanının muhafazakâr anlayışının eksik ve yanlış yönlerini eleştirmekle kalmayıp değiştirme çabasına düşmenin de olumsuz sonuçlara sebep olduğunu kurgusal biçimde göstermektedir. Burada altı çizilmesi gereken nokta bu hikâyelerde Anadolu insanının derdinin ne olduğu sualıdır. Çünkü ikinci dönemde yaşanan büyük olaylar hikâyelerdeki insanın derdini de değiştirmiştir.

Yakup Kadri’nin hikâyelerini Anadolu insanının toplumsal grafiğini çizmesi açısından iki bölüme ayırdığımızı başta belirttiğimiz gibi ikinci dönem

hikâyelerini ağırlıklı olarak *Millî Savaş Hikâyeleri* oluşturmaktadır. Çünkü *Millî Savaş Hikâyeleri* konusu itibarıyla Kurtuluş Savaşı'nda Anadolu'da yaşayan milletin çektiği sıkıntıları ele almaktadır. Bu sebeple de Anadolu insanı ilk dönem hikâyelerine nazaran derdi değişmiş ve öncelikleri farklılaşmış bir yapıda sunulmaktadır. Önceliği belirleyen en temel etken de 'savaş' olmuştur. Savaş, beraberinde insanın kendi yapısını değiştirmekle kalmayıp tümünden bir değişime sebep olmaktadır. Anadolu insanı da Kurtuluş Savaşı'nın getirdiği değişimle Yakup Kadri hikâyelerine yansımıştır. Savaşın geride bıraktığı tahribat Anadolu insanının üzerine sinmekte ve yaşayışını da bu durum üzerine kurmaktadır. İlk dönem ile mukayese imkânı veren hikâyeler, insanın şartlarla beraber insani duygularını kaybedip kaybetmemeleri hakkında da bilgi vermektedir.

“Ceviz” hikâyesinde Yunanlıların köyü yakarak kaçmasının ardından arkada kalan birkaç köylünün durumu ele alınmaktadır. Bu hikâyede, savaş esnasında yakınlarını kaybetmiş bir dede ve torunu üzerinden Anadolu insanının çekmiş olduğu onca sıkıntısına rağmen yine ayakta olduğu ve hayata bağlı kaldığı verilmektedir. Köyde girdikleri evin kızının hikâyesi oldukça ızdırap doludur. Kızın ayaklarının yanmış ve kötürüm olduğunu gören heyet bu durum karşısında ne yapacağını bilmeyecek duruma gelmiştir. Kızın başına gelenleri anlatırken heyetin üzüldüğünü gören dede, artık kızın susmasını söyleyerek kızına kızmaktadır. Yazar bu durumu şu satırlarla anlatarak Anadolu insanının şartlar ne olursa olsun içindeki yüce duyguyu asla kaybetmediğini göstermektedir. “Bu felaket ve sefalet ortasında, hayatın bu kadar cevrini [cefasını] görmüş ve iki ayağı birden çukura girmiş bu hâile engiz [dramatik] ihtiyarın kalbindeki bu ulüvvücenap [cömertlik] ve bu merhamet kabiliyeti nereden geliyordu?” (MSH: 103) Yakup Kadri, bu hikâyesinde Anadolu insanının misafirperverliğini de torunun evde son kalan cevizleri gelen heyete vermesiyle göstermektedir. Anadolu insanı bütün her şeyini savaşta kaybetse de içinde muhafaza ettiği hisleri korumuştur. Anadolu insanını temsil eden ise Anadolu köylüsüdür. Köylü şehirden gelene karşı bir aşağılık kompleksi içerisinde kaldığı için kendisini onlar karşısında mahcup ve çekingen durmaktadır. Dedenin, kızın yanma öyküsünü anlatırken ki tavrı ve evdeki

küçük çocuğun cevizleri verdikten sonraki durumunun ifade edildiği şu satırlar kanıt niteliğindedir. “Biz, bir susan kıza, bir başı titreyen ihtiyara, bir de karşımızda kabahat işlemiş bir insan vaziyetiyle, mahcup ve muhteriz duran çocuğa baktık.” (s. 103)

“On Dört Yaşında Bir Adam” (17.12.1921) hikâyesinde Anadolu çocuklarının yaşanmışlıklarında etkisiyle daha erken yaşlarda büyümeye başladığı anlatılmaktadır. Ancak bu büyümenin arkasında savaşta yaşanan olayların etkisi büyüktür. Hikâyenin sonuna doğru heyetin yolunu tarif eden ve adı geçmeyen on dört yaşındaki çocuğa, heyetten biri artık evlenme yaşının geldiğini ve evlenmesi gerektiğini sorar ancak çocuk bir nişanlısı olduğunu düşman köyü terk ederken nişanlısına tecavüz ettiğini anlatır. Genel anlamda Anadolu çocuklarının bu yaşanmışlıkları o dönemde onların erken büyümelerine vesile olmuştur. Yazar bu durumu şu cümlelerle ifade etmektedir:

“Zaten, Anadolu çocuklarında bu büyük adam bakışı ve bu olgun erkek tavrı seyrek görünen şeylerden biri değildir. Bunlar, bazı mahlûkat gibi sanki doğdukları günden itibaren yürümeye, işlemeye ve hayatı anlamaya başlarlar. Hiç oyun devirleri yoktur; sekiz, dokuz yaşına basar basmaz maişet [geçim, yaşam] kaygıları, vaktinden evvel kavru lan kabuk bağlayan fidan vücutlarını şiddetli bir rüzgâr gibi sarsmaya başlar.” (MSH: 107)

Hikâyenin başında Anadolu çocuklarının erken yaşta evlenmeleri ve bir aile geçindirmeye başlamaları ile onların hayat karşısında bir mücadeleye itildiği görülmektedir. Çocukların yaşanmışlıkları yüzlerine yansımaktadır. Heyetin karşılaştığı çocuk ise erken yaşta evlenmeye çalışılmıştır lakin düşmanın savaş ahlakına uymayan hareketlerinden dolayı çoğu yaşı büyük insanın yaşamadığını erken yaşta yaşamıştır. Bu deneyim onu iyice büyütmüş ve davranışlarının çocukluktan çıkıp ergin bir bireye dönüşmesine sebep olmuştur. Çocuğun nişanlısı hakkında anlattıklarından sonra gelen satırlar bu durumu doğrulayıcı özelliktedir. “Artık çocuğun yüzüne bakamıyordum. Hayatın en mühim hadiseleriyle bu köylü yavrusunun karşısında ben artık hiçbir şey bilmeyen, hiçbir şey anlamayan ve sanki korkunç bir masal dinliyormuş da

tüyleri ürpermişçesine bir köşeye sinmiş, otuz dört yaşında toy, ürkek bir küçücük çocuktum.” (s.109)

Savaş karşısında bir toplanma ve birleşme eğilimi gösteren Anadolu insanı içerisinde bu durumu fırsatçılığa çeviren karakterler de ortaya çıkmıştır. Birlik ve beraberlik hareketi dışında kalarak eski dönemde daha aşağı düzeyde işler yapan bu karakterler, düşmanın yanında bulunarak ve onlara hizmet ederek kendi milletine hainlik etmektedirler. Bu karakterler toplum içinde düşman safına geçerek bütün değerlerine sırt dönerek sadece kendi çıkarlarını düşünen varlıklardır. Yakup Kadri, “Güvercin Avı” (9.2.1921) hikâyesinde bu özelliklere sahip bir karakter ortaya çıkarmıştır. Ancak burada bir savaş hâli olduğu için bu karakteri cezalandıracak bir toplum polisi bulunmamaktadır. “Güvercin Avı” hikâyesinde kuşlarına hastalık derecesinde bağlı olan Hüseyin Bey, savaş zamanında eskiden kendi kâhyası olan adamın Yunanlılara yardım ettiğini görür. Kâhya Yunanlıları, Hüseyin Bey’in evine götürerek güvercinleri avlamalarına, bu sayede bir ziyafet çekmelerine hizmet eder. Bunu gören Hüseyin Bey ne kadar yalvardıysa da bir türlü vazgeçiremez ve canından çok sevdiği kuşların öldüğünü görünce bir anda donup kalır. Bu hikâyede savaş zamanı Anadolu insanı içinde farklı özelliklere sahip insanların bulunduğu da mesajı verilmektedir. Düşmanla beraber hareket eden bu karakter, Türk milletinin içerisinde kendi çıkarları uğruna her şeyi yapabilecek karakterde insanların da olduğuna işaret etmektedir. Yazar, bu durumu daha da belirginleştirmek adına kendi satırlarına dökerek açık bir anlatımla vermektedir: “”Dünkü uşağın ağzından yüzüne bir tükürük gibi fişkırان bu sözdeki nihayetsiz hakareti iştmedi, hissetmedi bile...” (MSH: 58) Yukarıdaki alıntıda bu türdeki karakterlerin nasıl hissiz bir hâle geldikleri açıkça söylenmektedir. Savaş öncesi zamanda alt kesimde bulunan bu insanlar, savaşı fırsata çevirme eğilimi içerisindeydiler.

İkinci dönem hikâyelerinin ana omurga konusunu oluşturan savaş, Anadolu insanının tüm hayatına işlemiştir. Savaşın getirdiği yıkım, Anadolu insanının hafızasında hiç silinmeyecek derecede yer etmiştir. Bunun en iyi örneğini “Küçük Neron” (20.11.1922) hikâyesinde bulmaktayız. Yunanlıların, Anadolu’dan geri çekilirken Manisa’yı yakmalarını ve oradaki halka zulme

uğratmalarını konu edinen hikâye, bu olanları gören çocuklarının hafızasında şu şekilde yer etmektedir. “Bu levha onun hatırasında günden güne büyüyen, genişleyen bir leke gibi kalacaktır ve bu leke günün birinde onun varlığını kaplayacaktır. ‘...’ gibi kaç çocuğun ve ‘...’ gibi kaç tane kızın saffet ve ismeti buna benzer kaç vaka ile kirletildi; bundan böyle, hangi telkin, hangi tehzip, hangi ders bunları iyiliğe ve doğruluğa inandırabilir?” (MSH: 40) Savaşın toplum üzerindeki etkisinin kalıcılığına vurgu yapan yukarıdaki satırlar, Anadolu çocuklarının yaşanmışlıkları unutamayacağına bir göstergesidir. Yakup Kadri, savaşın izleri üzerinden Anadolu insanının psikolojik değişimini ve bu değişimin sonraki nesillere aktarımını ele almaktadır. Savaş sonrası parçalanmış bir Anadolu insanı portresi önümüze koyulmaktadır. Aileler dağılmış, kadınlar ve çocuklar kimsesiz kalmışlardır. Anadolu insanının bu durumunu en iyi ifade eden hikâyelerden birisi “Utanç” (3.2.1921) hikâyesidir. Düşman askerlerinin eşinin gözü önünde karısına tecavüz etmelerinden sonra köyünü terk eden Nalbant Ahmet, bir daha asla köyüne ve eşine dönmemiştir. Karısı ise şehir şehir dolaşıp kocasını ararken Ödemişlilerin takıldığı bir kahvehaneye uğradığında, kocasının bu utanç yüzünden ve namusunu koruyamadığı için bir daha dönmeyeceği cevabını alır. Savaşlar Anadolu’da çoğu aileyi parçalamıştır, bu parçalanma Anadolu insanının mizacına, bir isyan ya da karşıt tavır olarak yansımamıştır. Burada, vatani kurtarmak adına savaşan insanların geri gelmemesi ve şehit olmaları onların ailelerini vatana karşı bir girişimde bulundurmaya götürmemiştir. Anadolu insanı vatanının kurtuluşu için içinde bulunduğu durumu karamsar görmek yerine inancını daha da kuvvetli tutmuştur. “Dünya Gözü ile Ahiret Sesleri” (20.10.1922) hikâyesinde Hacı Arif Efendi, bu karakterdeki Anadolu insanını temsil etmektedir. Bulduğu şehir düşman eline geçse de, ordularımız yenik düşse de, o zafere olan inancını asla yitirmemiştir. Hatta diğer insanlar onun zafere olan inancını alaya alırken o onlara aldırış etmeden Anadolu insanının inanç ve iman yönünü güçlü bir şekilde ortaya koymaktadır (MSH: 20).

İlk dönem hikâyeleri ile ikinci dönem hikâyeleri arasındaki Anadolu insanının değişimi genelde savaşlar ve millî duyguların artması üzerinden verilmektedir. *Millî Savaş Hikâyeleri* kendi içerisinde savaş ile çok büyük kayıplar veren bu



kayıplara rağmen yine de ayakta kalmayı başarabilen bir Türk milleti tablosu çizmektedir. Anadolu insanı mahalle içi baskılar ve bu baskıların sonuçlarıyla savaşmayı bırakmış, gerçek savaş içerisinde mücadele vererek kendisini korumaya çalışmaktadır. İkinci dönem insanında öncelik, savaş ve millî hislerin ortaya çıkarılmasıdır. Bu sebeptendir ki, toplumun içinde bulunduğu kuralları ve onların koruyuculuğunu üstlenmeyi biraz daha ikinci plana atmaktadır. Yakup Kadri, ikinci dönem Anadolu insanını olaylar ne kadar trajik olursa olsun güçlü kalmaya hayatı bırakmamayı zuhur edinen bir tiplere olarak önümüze koymaktadır. Millî hislerin yoğun olarak yaşandığı bu insanlarda, kaybetmenin getirdiği hüznün onların daha da güçlenmesine ve millet olma yolunda ilk adımların atıldığı gözlenmektedir.

### 3. Kadın

Yakup Kadri hikâyelerinde kadın meselesi oldukça ağırlığını hissettirmektedir. Bazı hikâyeleri sadece kadının sosyolojik durumu üzerine yazılmıştır. Bunlar sırasıyla; “Bir Kadın Meselesi” (6.7.1908), “Bir Serencam” (23.2.1909), “O Kadın” (12.8.1913), “Döşeli Oda” (9.9.1913), “Baskın” (1914), “Zeynep Kadın” (22.7.1916), “Gizli Posta” 4/15/28.2.1920), “Kadın ve Ukubet” (5.1.1921), “Köyünü Kaybeden Kadın” (5.1.1922), “Katmerli Bir İhanet” (25.3.1922) hikâyeleridir. Kadının Türk toplumundaki yeri ve kendisine has özellikleriyle topluma karşı oluşumunu ele alan hikâyeler bu başlık altında çözümlenecektir. Yakup Kadri, kadını dönemin tutumuna ve durduğu yere göre konumlandırmış olup tersten okuma yapılarak anlaşılabilir bir yapıya büründürmektedir. Bu durum kadının döneminde takındığı tavır ile ilişkilidir. Örneğin; Kurtuluş Savaşı esnasında bekleneni yapan kadın ile bunu karşılayan kadın arasındaki uzaklık eşit derecede tutulmuştur. Yakup Kadri, 1915 yılında yazdığı *Kadınlık ve Kadınlarımız* adlı eserinde kadın meselesi ve ideal kadın tipi hakkında kendi görüşlerini açıklamaktadır. Yakup Kadri bu eserinde kadını iki tipe ayırır. Bunlar; aşırı süslü kadınlar ve Anadolu kadınıdır. Aşırı süslü kadınları şu şekilde tarif etmektedir.

“Sizi hiçbir gün, çocuklarınızı hakiki bir valide cuşışıyle der-ağuş ider görmedim. Onları her zaman dudaklarınızın ucuyla uzaktan öpüyorsunuz.

Çünkü göğsünüzü örten danteller sizin için -inkâr etmeyiniz- onlardan daha kıymetli... Çünkü dudaklarınızın o suni nemnak rengi öyle şuuruz bir buseye mütehammil değil... Sizi kaç defa zevcenizin ateşin başı omzunuza eğildiği bir saniyede boş gözlerle vücudunuzu çemberleyen ince, ipek tüllere dalmış gördüm ve kaç defalar kendi sözlerimin bir terzinin vürudu üzerine derhal yarım kalmasına hedef oldum.” (aktaran Doğramacıoğlu, 1923: 47)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere Yakup Kadri, aşırı süslü kadınların samimiyetsizliğine değinerek, kadın için aşırıya gitmenin onun zararına olacağını ifade etmektedir. Kadın konusunda ise ideal tipi Anadolu kadını olarak sunan yazar; evinde kocasını bekleyen kadının mutlu olabileceğini ve toplumun bireylerini onun yetiştireceğinin altını çizmektedir. Kocasını için süslenmesi gerektiğini belirtmektedir. Kadının buhranının, erkek ve kadının rollerinin değışmesi ile başladığını söylemektedir (Karaosmanoğlu, 1923: 55). Yakup Kadri'ye göre toplumun temelinde aile bulunmaktadır ve bu aileyi de yetiştiren kadındır. Bu sebeple kadın meselesi üzerine hikâye, roman ve yazılarında çokça söz etmiştir. Burada belirteceğimiz diğer bir nokta, hikâyelerinde sosyolojik olarak ele alınan kadın ile cumhuriyet kadınının bilfiil mukayesesi gözler önüne serilecektir. Tezimizde ortaya çıkan kadın tiplerinin işlevselliği üzerinde de duracağız.

### **3.1. Anadolu Kadını**

Yakup Kadri'de kadın meselesi dönemin sosyal olayları içerisinde değışikliklere uğramaktadır. Özellikle *Millî Savaş Hikâyeleri*'nde konu olarak savaşın ana merkeze alınması, kadın tipinin değışmesine ve sorunlarının da bu çerçevede çizilmesine ön ayak olmaktadır. Bu tip kadının oluşmasında coğrafyanın etkisi oldukça güçlüdür. Çünkü Anadolu'da mücadele içinde olan ve ailelerin yapısını korumaya çalışan bir kadına yazarın diğer hikâyelerinde rastlamamaktayız. Burada coğrafya ve dönem ilişkisinin kadın üzerindeki etkisi de yadsınamaz. Coğrafya, âdeta kadın kimliğini değıştiren ve dönüştüren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu denilince o dönemde taşra akla gelmektedir, taşradaki kadının öncelikleri ile şehirli bir kadının önceliği arasındaki farklar, Anadolu kadınına ideal kadın olma yoluna taşımaktadır.

Yakup Kadri, savaşın getirdiği trajik olaylar arasında güçlü bir kadın tasvirini yaparak bu tipi idealize etmeye çalışmıştır. Yaşanılan sefalet ve düşman işgaline rağmen kadının gücü korunmuş, hayata olan bağlılığı ve aile kurumunun tekrardan dirilmesi için verdiği mücadele onu daha da kutsallaştırmıştır.

Savaş döneminde Türk aile yapısında değişiklikler olmaktadır. Evin erkeğinin savaşa gitmesi sonucu bütün ev yükünü ve kalanların bakımını kadının üstlendiği görülmektedir. Bu yapıdaki bir ailede kadın daha da güçlenmekte ve sorumluluğu daha da artmaktadır. Yakup Kadri (1923), *Kadınlık ve Kadınlarımız* eserinde kadının ruhsal bunalımının erkek ile görevlerinin değişmesinden dolayı olduğunu aktarmaktadır. “Sılada” ve “Zeynep Kadın” hikâyeleri bu duruma örnek metinlerdir. Her iki eserde de ailesini bırakıp savaşa giden evin erkeklerinin yükünü kadınlar üzerine almışlardır. Hikâyede savaştan dönen üç arkadaş, evlerine gittiklerinde köy işleri ile hiç ilgilenmezler varsa yoksa savaş hikâyelerini anlatmakta ve dönüş zamanını düşünmektedirler. Bu tavır karşısında askerlerin hanımları bıkmışlar ve kendilerine olan ilgisizliklerinden rahatsızdırlar (H: 75-79). Savaşa giden eşlerinin bu durumu Anadolu kadını geride yalnız bırakmaktadır. Ailede kalan işlerin yükünü almaları ve bunun üstüne askerden gelen eşlerinin köydeki işlere ve onlara olan ilgisizliği Anadolu kadını yalnızlaştırmaktadır.

“Zeynep Kadın” hikâyesinde ise oğlu askerde olan Zeynep Kadın ve gelini, birlikte yaşamaktadırlar. Bir akşamüstü oğlunun şehitlik haberini alan Zeynep Kadın, hamile olan gelinini üzmemek adına bu haberi söylememekte ve içine atmaktadır. Burada Anadolu kadınının gücü ve dirayeti şu satırlarla aktarılmaktadır: “fakat bununla beraber Anadolu’nun metin ve gayretli kadını iradesini kaybetmedi ve yanı başında duran gelinine karşı, gittikçe bütün varlığını kaplayan cehennemi yasin ateşlerini örtmek adına şöyle tuhaf bir hile buldu.” (Karaosmanoğlu, 2015a: 96) Anadolu kadınının en önemli özelliği güçlü ve dirayetli olmasıdır. Bu özelliği sayesinde kalan aileyi toplama ve etrafındakilere de aynı ruhu hissettirme amacı taşımaktadır. Örneğin, “Utanç” adlı hikâyede kadın, kocasının gözü önünde Yunanlıların tecavüzüne uğrasa da onu bırakıp giden kocasının peşinden bulmak için şehir şehir gezmektedir

(MSH: 113). Burada kadının savaş karşısında her ne durumda olursa olsun vazgeçmediği ailesi adına yaptığı fedakârlık gözler önüne serilmektedir. Anadolu'nun güçlü kadınları, tüm zorluklara göğüs geren bir yapıda olup değerleri ve toplumun birlikteliği adına tekrar tekrar mücadele vermektedir. “Köyünü Kaybeden Kadın” hikâyesinde yine askere yolladığı oğlunu bulmak için yollara düşmüş bir kadın önümüze gelmektedir. Bu kadın oğlunun bulunması için devamlı köy köy gezmektedir. Yolda karşılaştığı zabitlerden birini oğlu sanınca yakasına yapışır ve gitmemesi için yalvarır. Bu hikâyede kadın, anne rolü ile mutluluğu yalnızca evladının bulunmasında arayan bir karakter olarak çıkmaktadır. Yakup Kadri kadının mutluluğunu anne olmaya veya çocuklarını en iyi şekilde yetiştirmeye bağlamaktadır (aktaran Doğramacıoğlu, 1923: 27).

Anadolu kadınının toplum içindeki davranış şekillerine baktığımızda onun erkeğin arka planında kaldığını görmekteyiz. Yakup Kadri hikâyelerinde kadın cephede savaşan değil, arkada evi ve aileyi toplayan bir yapıdadır. “Ceviz” adlı hikâyede Anadolu kadınının yabancı erkeklere karşı olan tavrı ortaya konulmaktadır. “Kadın ise kısmen arkası bize dönük ve yüzü duvara çevrik, âdeta gelişimizden kızmış gibi görünüyordu. Anadolu kadınlarının yabancı erkekler önünde daima bu tavrı takındıklarını bildiğimiz için bundan o kadar alınmıyoruz.” (MSH: 102) Alıntıda da görüldüğü üzere kadının yabancı bir erkeğe karşı muhafazakâr bir tavır aldığı görülmektedir. Anadolu kadını, kendi ahlak kuralları çerçevesinde hareket eden ve dinî kurallarında emrettiği şekilde bir yaşam sürmektedir.

Sonuç olarak Yakup Kadri hikâyelerinde ideal kadın tipini oluşturan özelliklerin başında ailesine sahip çıkmak, her türlü zorluğa göğüs germek, liderlik özelliğine sahip olmak gelmektedir. Bu kadın tipinin oluşmasında ise dönemin sosyal ve siyasi olayları baş unsurdur. Çünkü Kurtuluş Savaşı yıllarında geçen hikâyelerin mekânı Anadolu'dur ve Anadolu'da bir işgal mevcuttur. Bu işgal sırasında kadınlar, en çok zarar gören konumundadır. Öncesinde kocasını, Balkan ve Birinci Dünya Savaşı'nda kaybetmiş olan Anadolu kadınları yalnız ve üzerinde büyük bir yük ile baş başadır. Bu durum da Anadolu kadını güçlü kılmaktadır. Yakup Kadri Anadolu'nun işgali

sirasındaki virane hâli ile Anadolu kadının durumunu şu cümlelerle ifade etmektedir: “felaketin, yorgunluğun, açlığın muhakkak bir hezeyana düşürdüğü bu biçare kadının beyni o anlattığı yerler gibi alt-üst idi.” (MSH: 113) Anadolu’nun durumu ile kadının iç hâlinin özdeşleştiği bu satırlar, coğrafyanın durumu ile kadın üzerindeki etkisini göstermektedir.

### 3.2. Ölümçül Kadın

Yakup Kadri hikâyeleri içerisinde ideal kadın olarak sunulan Anadolu kadınının karşısına erkeğin kendisine duyduğu hisleri kullanarak onu kötü sona sürükleyen kadın tipi çıkmaktadır. Buradaki aşk çoğu zaman karşılık bulmaktadır fakat kadınlar kazanan ya da felakete uğramayan tarafta olurken erkeklerin sonu kötü bitmektedir. “Baskın” hikâyesinde kadının aşığını evine çağırması erkeğin mahallelinin baskın yapması sonucu pencereden atlayarak yaşama veda etmektedir. Burada kadının, aşığı ile birkaç saat geçirmek için onu evine alması, erkeğin hayatının riske girmesi anlamına gelmektedir. Çünkü dinî ve ahlaki kurallar çerçevesinde toplumun bu duruma izin vermesi beklenemez. Sonunda da mahalle halkının bu duruma tepki olarak kadının evini basması, toplum polisliğinin bir sonucudur. Kadın bu yaptığı hareket ile erkeği kötü sona yaklaşmaktadır. Evlilik dışı yaşanan gönül ilişkilerinde erkeğin ve kadının da risk aldığı görülmektedir.

“Bir Serencam” hikâyesinde Mısır’a odalık olarak götürülen Mahdur adlı genç kız, yine aynı teknede Mısır’a iş için giden bir erkek ile karşılıklı aşk yaşar. Erkek de kızın odalık olarak verileceği evin prensi ile bir iş görüşmesi yapacaktır. Bu arada kız erkeği kendisini tekrar İstanbul’a götürmesi için kullanmaktadır. Hatta bu sebeple evden kaçar ve kendisini kaçırmamasını teklif eder. Bunu yapamayan erkek, kızın yakalandığını ve evin hanımı tarafından Nil nehrine atıldığını duyar. Bu sebeple devamlı olarak kendisinde suç arar ve vicdan azabı duyar. Hikâyede kadının büyüleyici tavrının karşısında erkeğin acizliği verilmeye çalışılmaktadır. Erkeğin bu durumunu en iyi ifade eden satırlar şunlardır: “Her lahzası kalbimde yeni bir yol açan gözlerinin kudret ve füsunu dudaklarının şeytanetkâr gülümsemesi önünde bütün gençliğimin ve bütün erkekliğimin derin bir baş dönmesiyle sendeleyip, naçiz, lerzan diz

çöktüğümü hissediyordum, daha yaklaştım... Göğsümün derinliklerinden hançereme doğru sanki Afrika'nın o cehennemi samlarından biri esiyordu” (BS: 25). Yukarıdaki alıntıda erkeğin kadın karşısında savunmasız bir hâle geldiği ve en zayıf noktasının bu yönü olduğu görülmektedir. Ancak hikâyenin sonunda erkek, Mahdur'un ölmediğini ve hatta daha güçlü bir şekilde karşısına çıktığını görmektedir. Onlarca ay onun ölümünü kendi suçuymuşçasına gören erkek, gittikçe yıpranmaktadır ve elindeki işi de kaybetmektedir. Burada kadın güçlenmiş ve artık bu gücün etkisiyle geçmişteki isteklerinden de vazgeçmiştir. İlk geldiğinde erkekten memlekete geri götürmesi için yardım bekleyen kadın onu tekrar ikna etmiş ve tren istasyonunda beklemesini söylemiş ama gelmemiştir. Erkek ise kötü bir sonla karşılaşarak bu kadın tipinin özelliklerinden en çok zarar gören taraf olmuştur (ss. 25-53). Kötü sona doğru yaklaşma konusunda erkek unsurunun yanı sıra kadın faktörü hikâyelerde yer almaktadır. “Döşeli Oda” hikâyesinde Rıza Efendi adlı genç bir kiracı kaldığı apartmanda, birinci kattaki kadının, kocasını bir Rum ile aldattığına şahit olur. Uzun süre kendi evinde ve yatak odasında bu âşıkların ilişkilerine şahit olan Rıza Efendi, bir gün eve geldiğinde kadının kanlar içerisinde kendi odasında yattığını görür. Daha sonrasında olayın tek şahidi olarak zabitler tarafından karakola götürülür. Burada kadının kötü sona gittiği görülmektedir. Ancak kocasını aldatması onun bu sona yaklaşmasında önemli bir sebeptir.

“Yalnız Kalma Korkusu” adlı öyküde Macit Bey, etrafındaki insanların uyarılarına rağmen Ernestine adlı Avrupalı bir kadına çok bağlıdır. Dostları bu kadının ne kadar kötü olduğunu ve onu aldatabileceği yönünde telkinlerde bulunsa da o bu durumun değişmeyeceğini izah etmektedir (BS: 97-109). Çünkü Macit Bey ne zaman yalnız kalsa yanında sadece Ernestine'yi bulmaktadır.

Hikâyelerde kötü sona sürükleyen kadın tipinin başlıca özellikleri şu şekildedir: Gizli aşklar yaşatması, aşırı derecede bir çekiciliğinin bulunması, batıcı bir tutum içerisinde olması ve toplumun istemediği şekilde bir aşk hayatı yaşamasıdır. Bu tür özellikler kadının etkileyici gücü karşısında erkeğin zayıflığını ortaya koymaya yöneliktir. Yaşanılan gizli aşklar sonucunda erkek toplum baskısına maruz bırakılmaktadır. Yakup Kadri, bu kadın tipini ortaya

çıkarmışken o dönemde yaşanan olayları ve toplumun genel yapısını da ele almaktadır. Kadının yaşamış olduğu sıkıntılar ve toplum içinde var olma süreci bazı hikâyelerde bu tarz kadın tipi ile eleştirel bir nitelik kazanmaktadır.

### 3.3. Gelenek ve Kadın

Yakup Kadri, hikâyelerinde kadının toplumsal alanda yaşadığı sorunlara dikkat çekmek adına kadın meselesinde eleştirel bir tavır takınmaktadır. Bunu da hikâyelerinde araya girip görüşlerini okuyucunun önüne koyarak yapmaktadır. Özellikle “Kadın ve Ukubet” hikâyesinde bu tarz eleştirileri yoğunlaştırdığı görülmektedir. Bu hikâyede kadının aşk hikâyelerinde hep suçlu taraf olduğu ve bu yüzden toplum tarafından cezalandırıldığı gözlemlenmektedir. Yazar ise bu durumu eleştirmekle kalmayıp yapılanlar hakkında da çeşitli saptamalar yapmaktadır. Hikâyede Cennet adlı kadın toplum tarafından yasak ilişkilere girdiği için devamlı olarak taşlanmakta ve darba maruz kalmaktadır. Bu sebeple de köydeki zabite sığınarak kurtulmaya çalışmaktadır. Zabit ise toplumun onu kabul etmeyeceğini ve ancak köyü terk ederse bu durumdan kurtulabileceğini söylemektedir (H: 132). Toplumun kendi geleneği içinde kendi nizamına göre işlediği adalet karşısında devlet bürokrasisi bile kadını korumakta yetersiz kalmaktadır. Zabitin kadını koruyamayacağını ifade etmesi bu durumun kanıtıdır. Daha sonrasında zabitin düşünceleri yoluyla toplumsal kurallar karşısında kadının durumunu özetleyen durum aktarılmaktadır.

“Cemiyetler, kanunlar, görenekler, dinler ve mezhepler gibi tabiat da dışının düşmanıdır. Onun tatlı etinden, arzu edilen hayvana parça parça veren nahif vücuduna validiyetin mehip yükünü yükleten tabiattır. İşte kadın bunun içindir ki fena bir mahlûk oldu. Cins takdirinin bu sert çehresi karşısında yegâne melcei yalanda, riyada ve hıyanette buldu ve yegâne silahı olan güzelliğini mekr ü hile ateşinden şeytani bir unsur haline koydu, o vakitten beri bakışı bir hançer, tebessümü bir zehirdir.” (s. 133)

Yukarıdaki alıntıda kadının gelenek ve görenek karşısında güçsüz durumda bulunduğu, kadın olmasından dolayı kötü özelliklerle yüklenmiş bir biçimde var olageldiği anlatılmaktadır. Gelenek dışına çıkan kadının cezası toplum tarafından hemen bulunduğu yerde verilmektedir. “Kadın ve Ukubet”

hikâyesinde kadının başka biriyle ilişkiye girmesi toplumun değer ölçülerini hiçe saydığını gösterdiği için toplum tarafından cezaya mahkûm edilmektedir. Aynı tavır ve tutum “Baskın” ve “Döşeli Oda” hikâyelerinde de görülmektedir. Toplumun adaleti, kendi cezasını verme gereksinimi hissetmektedir.

Yakup Kadri, kadının gelenek ve görenekten kötü bir şekilde etkilendiğini göstermek adına toplum ile karşı karşıya getirmektedir. Bu durum kendisini en çok kırsal kesimde göstermektedir. Ayrıca kadın ile erkeğin aynı vaziyette bulunmasına karşın davranışından dolayı cezalandırılan tarafın kadın olması hikâyelerin eleştirel yönünü de güçlendirmektedir. Yakup Kadri hikâyelerinde kadının en önemli özelliği gelenek karşısındaki göreviyle ilgilidir. Namus kavramının sadece kadın üzerinden verilmeye çalışılması, erkeğin bu konu dışında tutulması ve cezaların sadece kadın merkezli sonuçlarla kendisini göstermesi eleştirinin yönünü tayin etmektedir.

Yakup Kadri hikâyelerinde kadının gücü sadece *Millî Savaş Hikâyeleri*'nde bağlılığı ve dirayeti üzerinden gösterilmemektedir. “Bir Serencam” adlı hikâyede Mısır prensinin konağına giden kahraman, konakta söz sahibinin prensin annesi olduğunu şu satırlarla ifade etmektedir: “Koca sarayın bütün umuru bu kadının elindedir ve bu koca sarayda, bu yüzlerce kişi içinde yalnız biri, bir kişi onun itimadını kazanmıştır.” (BS: 30) Burada evin hanımının gücü vurgulanmaya çalışılmaktadır. Bir diğer satırda ise bu durum daha belirgin şekilde aktarılmaktadır: “Oğul, şimdi bu kadına karşı ne mevkide ise zevç de o vakit ona karşı aynı mevkide, aynı vaziyette idi. Yani kadının esiri idi. O da böyle geceleri selamlığa çıkamazdı. O da her şey de karısının emirlerine tabi idi.” (s. 31) Kadının güçlü oluşu ve kendi hâkimiyetini de sağladığı bunu da kendi kuralları çerçevesinde çizdiği görülmektedir. Yazar bu kadın tipini ideal olarak sunmamaktadır. Çünkü hikâyede kadının oğlu bu vaziyetten hiç de memnun biriymiş gibi tasvir edilmemektedir. Ayrıca konağın hanımının koyduğu kuralların bazı zamanlarda göz ardı edilir durumda olması da açıklamamızı güçlendirmektedir. “Bir Serencam” hikâyesinde ilk olarak Nil’in kenarından atılmış olarak gösterilen Mahdur’un daha sonrasında yaşıyor olması ve konağın hanımı durumuna geçmesi de bu kadın tipinin göstergeleri arasındadır. Ancak burada konağın hanımının iradesinin bir nebze de olsa



kırıldığı ve çiğnendiği gözlenmektedir. Çünkü konaktan kaçıma çalışan Mahdur'un ölüm ile cezalandırılmasını isteyen hanımın bu direktifi yerine getirilmemiştir ve hatta yalan yoldan çözümlenmektedir.

#### 4. Milliyetçilik

Osmanlı Devleti'nin 17. yy'da Avrupa'da yaşanan gelişmelere kayıtsız kalması ve bu sürece ayak uyduramaması, duraklama devrinin yaşanmasına sebep olmuştur. Sonrasında Avrupa'daki gelişmelerin tepeden inmece bir yöntemle ülkeye uygulanması birtakım sorunları getirmiş ve Osmanlı ordusu peş peşe yenilgiler almaya başlamıştır. Aldığı bu yenilgiler sonucunda devletin gelirlerinde önemli yere sahip olan ganimet ve verginin azalması sonucu Osmanlı Devleti ekonomik anlamda hem dara düşmüş hem de ekonomisini geliştiren Avrupa devletleri karşısında açık pazar konumuna gelmiştir. Bu dönemde Osmanlı aydınları devletin kötü gidişatına çözüm üretmek için çeşitli fikir akımları ortaya atmışlardır. Bu fikir akımlarından işlevsel açıdan da başarılı olduğu görülen milliyetçiliktir. Milliyetçilik fikri, ulus devlete dayalı bir anlayış yaratmakla kalmamış, kötüye giden devletin kurtarılmasında son çare olarak görülmüştür. Bunun sonucunda da Anadolu'da bu fikrin alevlenmesi için çeşitli mücadeleler verilmiştir. Milliyetçiliğin fikrîsel anlamda sistemli bir hâle gelmesinde en büyük pay Ziya Gökalp'a aittir. Ziya Gökalp (1923), *Türkçülüğün Esasları* adlı eserinde nasıl bir yol izlenmesinin ve ne tür millî düşünce içerisinde yer alınmasının cevabını vermektedir. Daha sonrasında edebî eserleriyle bu fikrin yayılmasında oldukça çok emek veren isim Ömer Seyfettin olmuştur. Yazmış olduğu hikâyelerinde Türklük vurgusu yapmakta ve diğer milletlerle olan ilişkilerle yan yana getirerek kıyaslama metoduyla insanların içinde var olduğunu düşündüğü hisleri ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu fikrin önemli bir savunucusu da Yusuf Akçura olmuştur. Yusuf Akçura (2016), Türkçülük akımının manifestosu sayılabilecek *Üç Tarz-ı Siyaset* adlı eserinde bu fikrin ana dayanaklarını ele almaktadır.

Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan Osmanlı Devleti'nin topraklarının İtilaf Devletleri'nce paylaşılması ve Sevr Antlaşması'nın yürürlüğe konması sonucu işgallerin başlaması ile aydınların vatanın kurtarılması ve savunulması için bu

fikrin etrafında birleştiği görülmektedir. O dönemde ortaya çıkan eserlerin daha çok millet ve memleketin kurtuluşu için Millî Mücadele'yi desteklemek adına yazıldıkları görülmektedir. Ordudaki askerlerin moralini yüksek tutmak, vatan sevgisini artırmak, Türklük bilincini aşlamak, askerlik mesleğinin kutsallığını ön planda tutmak ve Kurtuluş Savaşı'nda verilen mücadelelerin gelecek kuşaklara aktarılmasına vesile olmak gibi amaçlar taşımaktadırlar. Ayrıca bu dönemdeki eserler Anadolu'nun sosyolojik bir portresini de çizerek dönemin daha iyi kavranması ve verilen mücadelenin haklılığına yardımcı olması açısından da kayda değer ürünlerdir.

Yakup Kadri, Millî Mücadele döneminde yazmış olduğu hikâyelerinde yukarıda belirtmiş olduğumuz amaçları gerçekleştirmek adına milliyetçilik konusunu çokça işlemektedir. Yakup Kadri, milliyetçiliği ağırlıklı olarak Yunan işgaline karşı duran Türk milletinin kurtarılması açısından önemli bir yere koymaktadır. Bu yönüyle değerlerin ön planda tutulduğu ve vatan sevgisinin güçlendirilmeye çalışıldığı bir anlayış doğrultusunda, Türk milleti içerisinde vatanın kurtuluşundan yana olmayan kesimleri de keskin şekilde uyarmaktadır. Yakup Kadri, Anadolu'ya geçtiğinde cephe gerisinde gözlemlerine dayanarak oluşturduğu *Millî Savaş Hikâyeleri* adlı eserinde bu hikâyelerin gerçek olaylara dayandığını şu satırlarla dile getirmektedir: “Küçük hikâye 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 mal olmalarını müreccah buldum.” (MSH: 126) Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere Yakup Kadri, cephe gerisinde gezdiği, Batı Anadolu coğrafyasında Yunanlıların işgalini yaşayan köy ve kasabalardaki kalan insanlardan edindiği olayları hikâyeleştirmektedir. O dönemdeki insanların vatanseverliklerinin çokça işlendiği bu hikâyeler bir anlamda o dönemde yükselen millî hislerin edebî olarak yansımalarını gerçekleştirmektedir. Yalnız fikirsel bağlamda Yakup Kadri, milliyetçilik akımından etkilenerek bir manifesto şeklinde ya da bir uyarıcı tarzında hikâyeler kaleme almamıştır. Onun asıl amacı döneminde gerçekleşmiş olayların sonucunda darda kalmış milletin kurtarılmasıdır.

İlk dönem hikâyelerinde, askerlik mesleği üzerinden bir vatan sevgisi aşılama amacı güdülmektedir. Osmanlı Devleti'nin girdiği savaşlar ve cephelede mücadele eden askerlerin durumunu veren bu hikâyeler, millî hislerin uyanması yönünden oldukça önemlidir. Askerlik bir görev olmasının yanı sıra vatanın elden gidişini engellemek için savunmayı yapan bir yapı olarak görülmektedir. Dönemin en büyük sorunu olan savaşlar beraberinde milliyetçiliğin de güçlenmesine olanak sağlar hâle gelmiştir. “Dokunma Belki Bir Kahramandır” (19.6.1916) iki arkadaşın İstanbul'da konuşmalarıyla başlamaktadır. Bu arkadaşlardan birisi, var olduğu çağın bunalımını yaşadığını fakat sonrasında vatanın içinde bulunduğu vahim durumu görünce kendi durumunun bu tablo karşısında pek bir öneminin olmadığını anlatmaktadır. Kendisinin durumunu şu satırlarla vermektedir:

“Galatasaray Sultanisinin sıralarında bugüne kadar, on beş senedir, kana kana içtiğim medeniyet iksiriyle, dudaklarım merareten buruşuk, beynimde ağır, kurşuni, bir türlü erimeyen bir mahmurlukla bu şehrin en uzak bir sayfiyesi olan Yakacak'a çekilmiş, hatta orada bile köyde ayrı rüstai bir evde münzevi, yalnız kendim için yaşıyorum. Bedbin bir felsefeyle yıllarca bedmest kafam bu yalnızlıktan bir büyüklük hazzı duyuyordu.” (H: 62)

Alıntıda kendi içerisine kapanmış olan bir nesli bencillikle sembolize ederken bir anda İstanbul'da yaşayan insanların daha büyük dertlerle mücadele ettiğinin farkına varmaktadır. Hikâyenin sonuna doğru ise kendi dünyasında verdiği savaşın ne kadar boş olduğunu anlayan kahraman, asıl mücadeleyi vatanı için savaşan kahramanların verdiğini söylemektedir: “İşte bu geceden sonra aziz dost, işte bu geceden sonra düşündüm ki memleketin her tarafı böyle kahramanlarla doludur.” (s.66) “Dokunma Belki Bir Kahramandır” hikâyesi millî hislerin uyanması adına, bir görev üstlenmektedir. O dönemde bireysel bunalımların, toplumca yaşanılanlara kıyasla bir şey ifade etmediği görülmüştür ve artık toplumun içinde bulunduğu vaziyetin farkındalığına değinilmiştir. Yakup Kadri, vatanın içinde bulunduğu zor şartların fark edilmesi için hem kayıtsız kalınan tarafı hem de kayıtlı kalınan tarafı da eserlerinde yer vererek, çift taraflı bir görünüm sunmaktadır. Millî hislerin ortaya çıkması ve çöküşe doğru giden bir devletin kurtarılması için kültür ve

medeniyete ayrılacak zamanı aza indirmiştir. Bu yüzden savaş hâlindeki devletin desteklenmesi ve milletin de içinde bulunduğu duruma kayıtsız kalmaması gereklidir. Yakup Kadri'nin ilk başlarda kaleme aldığı hikâyelerinde askerlik ve bu mesleğe olan bağlılığın sıkça vurguladığı görülmektedir. “Küçük Zabit” (20.6.1916) hikâyesinde askerlik mesleğinin kutsallığı ve bireyselleşmeden aidiyet hissine geçiş anlatılmaktadır. Askerlik hakkında olumsuz düşünceleri de eleştiren yazar, kahramanın ağzından şunları dile getirmektedir:

“Umumiyetle askerlik aleyhinde bulunan kimseler iddia ederler ki bir fert, askerlik hayatına girdiği andan itibaren insani şahsiyetini kaybediyor ve âdeta bir makine hâlini alıyor. Bu sözde esas mahiyeti tagayyüre uğramış bir hakikatin silik izleri var. Evet, askerlik insanın şahsiyetini yutuyor, fakat insani şahsiyetini değil, ferdi şahsiyetini, yani ferdiyetini... ordu bir umman, fert onun içinde bir zerre gibi kayboluyor ve bu kayboluşta, anlatılmaz bir ulviyet, bir kendinden geçiş, bir tecerrüt, bir feday-ı nefis, eğer tabir caizse bir fenafilceyş oluş var.” (H: 70)

Askerlik üzerine verilen olumsuz tavrın bu kurumda gerçekleşen bir olay ile karşılaştırması olan yukarıdaki satırlar, millî hislerin daha da artması yönünde ve ülkenin kurtarılması için zabitliğin önemini gösterir niteliktedir. Burada askerliğe özendirme ve askerlik kurumu içinde aidiyet duygusunun verdiği gücü göstermek amaçlanmaktadır. Yakup Kadri, dönemin olaylarından hareket ederek toplumun gerek duyacağı noktalara çeşitli göndermeler yaparak harekete geçirmeyi ve bu sebeple de hikâyelerinde vatan sevgisi üzerinden askerliğe olan ilgiyi artıracak yolları göz önüne çıkarmaktadır. Ülkenin yapmakta olduğu var oluş mücadelesinde sosyal konulara eğilerek toplumun eksik yönlerine değinmeyi amaçlamaktadır.

Yakup Kadri, ilk hikâyelerindeki vatan sevgisi ve ülkeyi kurtarma üzerine kurulu milliyetçilik anlayışını, *Millî Savaş Hikâyeleri*'nde yoğunlaştırarak, Türk milletinin özeline çekerek vermektedir. Zaman ve dönem olarak hikâyelerin yazılış zamanları arasındaki fark burada kendisini gösterir niteliktedir. İlk hikâyelerinin yazıldığı dönemde ülke sınırlarının içinde yaşayan farklı etnik unsurlarında varlığı, Yakup Kadri hikâyelerinde aşırı

Türkçülüğün görünmemesine sebep olmaktadır. *Millî Savaş Hikâyeleri*'nde ise coğrafya artık ülkenin son toprak parçasına sahip olmuştur. Bu sebeple elde sadece Türk milleti kalmıştır. Yakup Kadri, bu hikâyelerinde Batı Anadolu'da yaşayan halkın özverisini ve fedakârlığını ön plana çıkararak millî his ve duyguların artmasını amaçlamaktadır. Bu durumu açık şekilde ifade ettiği hikâyelerin başında gelen "Hüseyin Çavuş" (22.4.1922) hikâyesinde, şu satırlar yukarıdaki tezimizi kanıtlar değerdedir: "O, kim bilir nice yıllar hasretini çekeceğimiz koca bir imparatorluğun son kalan taşı üstünde bize 'millî iman' dan daha kuvvetli bir şey öğreten ve 'millî mefkûre' den daha yüksek bir din telkin eden bir resul gibi idi." (MSH: 79) Hikâyede, Batı Anadolu'da yaşanan Yunan işgali karşısında halkı direnişe davet eden, bu konuda da herkesle mücadelesini sürdüren bir karakter olan Hüseyin Çavuş'un hikâyesi verilmektedir. Hüseyin Çavuş'un duruşu ve tavrı bir milleti ayağa kaldırma ve tekrar eski günlerindeki güçlü dönemlere döndürme isteğinin esere yansımalarıdır. Bu anlamda Hüseyin Çavuş, millî hislerin artırılması ve aktarılması adına hikâyede bir temsilci olma rolünü de üstlenmektedir. Sonrasında gelen cümleler daha da güçlü temsil olanağı vermekte, Hüseyin Çavuş üzerinden de milliyetçi bir tutumun aktarımına olanak sağlamaktadır. "Türk'ün ruhundaki mukavemetin mayasını teşkil eden şey, bize öyle geldi ki; kendi kuvvetimize güvendiğimiz kadar düşmanın zaafına inanmaktır. Bize bu sırrı öğreten Çavuş'u, o gece saatlerce Mesih'e müritlik eden balıkçılar gibi huşû ve inkıyat içinde dinledik." (s. 79) Buradaki milliyetçi durum daha çok vatanın kalan son toprak parçasını elde tutmak adına milletin kenetlenmesi ve bir olması için yapılmaktadır.

Yakup Kadri'nin hikâyelerinde, toplumda savaşın kazanılması ve ülkenin kurtarılmasına olan inancın eksik olduğu gözlemlenmiş ve buna yönelik bir kahraman oluşturulup ihtiyaç duyulan ve örnek gösterilen karakterde insanların varlığı ön plana çıkarılmıştır. "Küçük Zabit", "Sılada", "Zeynep Kadın", "Güvercin Avı", "On Dört Yaşında Bir Adam", "Dünya Gözü ile Ahiret Sesleri", "Muhacir Kerim Ağa", "Hüseyin Çavuş" hikâyelerinde halkın inanmamasının karşısında bu davaya kalpten inanan ve hatta her şeyini bu yolda feda eden karakterler yer almaktadır. Hepsinin ortak özellikleri ise vatan

sevgisi ile dolu olmalarıdır. Örneğin, “Dünya Gözüyle Ahiret Sesleri” adlı hikâyede Hacı Arif Efendi adlı kahramanın, Türk ordusuna ve zafere olan inancı ile halkın bu tutumda eş değer bir tavır sergilediği görülmektedir. “Arif Efendi, böyle meselelere karışmak senin neyine gerek... bir ayağın çukurda... şurada kaç senelik ömrün kaldı! Bari son günlerini rahat geçirmeye bak. Korkarız bu gidişle başın belaya uğrayacak.” (MSH: 20) Arif Efendi gibi kahramanların örnek şahıs rollerini üstlenerek milletin millî hislerini tekrardan canlandırması amaçlanmaktadır. Aşağıdaki satırlar Arif Efendi’nin zafere ve Türk ordusuna olan inancının delili niteliğindedir: “‘İmansız herifler, imansız herifler!... ben bilmesem söyler miyim? Mutlaka gelecekler, mutlaka...’ diyordu (s. 20). Burada halkın dinî duygularını da harekete geçirmeye yönelik bir söylemde bulunan kahraman, kendisinde olan inancı onlarda göremeyince sinirlenmektedir. Yakup Kadri, tez ve antitez oluşturarak dönemin sosyal yapısında olabirliği yüksek bir görünüm çizmeyi amaçlamıştır. Bunun yanında da milliyetçiliği bir fikir olarak aktarmak yerine karşısında oluşan eksiklikleri tamamlayan bir olgu görevine getirmiştir. Sonuç olarak Yakup Kadri hikâyelerinde milliyetçilik unsuru vatanın elden gidişini engelleyen ve herkesin içinde var olmasının gerekliliğine inanılan ana duygu olarak görünmektedir.

## **5. Dinî Yaşam**

Yakup Kadri hikâyelerinde toplumun yaşantısına egemen olan en büyük unsurun dinî kurallar ve gelenekler olduğu görülmektedir. Sosyal yaşantıda dinin etkisini anlatmak amacıyla eserlerde, din adamları, türbeler, din adına batıl inanışlar gibi konuların ele alınması toplumun yaşantısına ne denli etki ettiğini gösterir vaziyettedir. Özellikle din adamlarının ya da toplumun din adamı konumuna getirdiği kişiler, yaptıkları olumsuzluklarla eleştiriye maruz kalmaktadır. Yakup Kadri, halkın kendi inanç sisteminden eleştirilecek noktaları seçerken oldukça titiz davranmaktadır ve sonuçlarıyla birlikte vererek havada kalan bir eleştiriden kaçınmaktadır.

“Bir Meczup” (15.4.1921) adlı hikâyesinin başında toplumun yanlış şekilde saygı gösterdiği din adamlarını yeren bir giriş görülmektedir. Burada yazar,

anlatacağı asıl hikâyenin öncesinde yaşanan durumu eleştirel bir tavırla okuyucuya aktararak değişmesi gereken anlayışa dikkat çekmektedir. “Kim demiş ki, hilkatın hurafeler, üstureler ve masallar icat ettiği devirler geçmiştir? Bu eski püskü küre üstünde henüz ruhun iptidaî saffetini kaybetmemiş milletler var. Bunlar daimî bir füsün içinde yaşıyorlar. Hayatın en adi hadiselerinden size anlatacağım şu hikâye iddiamı kâfi bir vuzuh ile ispat edecektir.” (MSH: 43) Yukarıdaki alıntıda yazar, kendi milletinin de büyüdü bir manevi dünyada yaşadığının altını çizirken asıl olması gerekeni bir dert yanma üslubuyla dile getirmektedir. Hikâyenin devamında bir hamam viranesinin içinde devamlı oturan kepenkli bir adamdan bahsetmektedir. Bu adam, toplum tarafından bilge kişi olarak görülmekte ve gelecek hakkında yorum yapma gücüne sahip biri olarak bilinmektedir. Kendisine devamlı olarak ziyaretlerde bulunulmakta, çeşitli hediyeler ve yiyecekler ikram edilmektedir. Yazarın burada, şahıs hakkında söyledikleri de bu tür insanların aslında bir özelliklerinin olmadığı, toplumun bu tür insanları büyüdü bir yapıya büründürerek kutsallaştırdığını göstermektedir. Toplumun bu tür şahıslara olan ilgisini şu cümlelerle ifade etmektedir: “Zira onun teveccühünü kazanmak yalnız onun bulunduğu mahalle halkınca değil, bütün kaza ahalisince en mühim bir gaye idi. Nasıl olmasın ki herkesin nikbet ve selameti onun ağzından çıkacak bir söze bağlı sanılırdı. Bütün başı sıkıya gelenler, kadın ve erkek, soluğu derhâl viran hamamda alırlardı.” (MSH: 44) Toplumun bu denli bağlılığını ve bu tür şahısların Allah ile kul arasına girerek, insanların dinî duygularını suiistimal etmelerine bir eleştiri olarak yazılan bu hikâyede, kepenkli adamın görüntüsünün arkasında uhrevi bir anlam olmadığı ve yaşamış olduğu dünyevi aşk yüzünden bu şekilde büründüğü görülmektedir. Başta da belirttiğimiz üzere Yakup Kadri, hikâyelerinde işlediği sosyolojik bir meseleyi, tez ve antitez olarak iki kutba ayırarak kanıtlama çabasına girmektedir. Burada da toplumda dinî duyguları kullanarak belli bir yer edinen şahısların asıl görüntülerinin arkasındaki gerçeği ortaya çıkarma amacına gidilmektedir.

Toplumun dinî yaşantısında, din adamlarına olan bağlılığın eleştirisini okuduğumuz hikâyelerin yanı sıra toplumun bir diğer bağlılıkla sarıldığı nokta, türbeler olarak karşımıza çıkmaktadır. “Ses Duyan Kız” (26.6.1916) adlı

hikâyede de yukarıda bahsettiğimiz tarzda bir yapı ile karşılaşmaktayız. Yine üst bir akla sahip kahraman, toplumun sorgusuz olarak inanç değerlerinde barındırdığı ve kutsallık vakfettiği noktalardan birine olumsuz eleştiri yöneltmektedir. Garipler köyünde adı Ses Duyan Kız'ın türbesi olarak bilinen yerin toplum tarafından kutsallaştırıldığının ve buraya gidenlerin isteklerini söylediğinde kabul olunduğu söylenmektedir. Bu türbenin adının nereden geldiği hakkında da bilgi verilen hikâyede, asıl olarak Emine adlı kızın savaşa giden yârinin geri gelmemesi üzerine yaşamış olduğu bunalım ve bunun sonucunda da delilik benzeri hareketler sergilediği görülmektedir. Kızın ilk olarak kutsallaştırılması yine bir din adamı olan köyün hocası tarafından yapılmaktadır. Onun diğer insanların olamayacağı ve bilemeyeceği bir mertebeye ulaştığını söylemesi, toplumun gözünde Emine'ye bir kutsallık vakfetmektedir. “Dokunmayın, o hepimizden daha akıllı, o bizim eremeyeceğimiz mertebeye erdi!” (MSH: 16) Arkadaşına bu türbe hakkında bilgi veren anlatıcının ağzından da şu cümleler dökülmektedir: “Ne ise burası bize lazım değil; nihayet, getirdiler, onu buraya gömdüler; üç gece üst üste kabrine nur indi.” (s. 17) Yukarıdaki anlatılan hikâyede bir önceki hikâyede de olduğu gibi toplumun inancındaki yanlışlıklara ve bunlara kutsallık vermenin hiçbir şeye katkı yapmadığına gönderme yapılmaktadır. Yakup Kadri, bu iki hikâyesinde de yanlış bulduğu noktaları hem mekânsal hem de kişisel bakımdan gerçekçi ve rasyonalist anlayışla yaklaşmaktadır. Toplumca kutsallık atfedilen kişinin ve mekânın arkasındaki gerçekleri hikâyenin içinde veren yazar, bunu yaparken okuyucunun bilinçlenmesi ve verilen mesajı alması bakımından sonunu eleştirel bitirmektedir.

“Masum Katiller” (7.6.1920) adlı hikâyede ise devir değişimi ve bunun sonucunda kuşakların bozulması verilmektedir. Hikâyede bu bozulma, Necip Efendi'nin hayatı üzerinden aktarılmaktadır. Dinî ve ahlaki değerlerin bir kuşak sonrasında yıkıma, unutulmaya yüz tuttuğu gösterilmektedir. Necip Efendi, dinini elinden geldiğince yaşamaya çalışan, dinin kurallarını hayatına enjekte ederek varlığını sürdüren örnek bir kişilik olarak tasvir edilmektedir. Aynı konakta yaşadığı çocukları ve torunu ise onun tam tersi olarak tasvir edilen dönemin getirilerini sorgulamadan uygulamaya çalışan olumsuz tipler



olarak verilmektedir. Burada Necip Efendi'nin hayatının son demlerini yaşıyor olması oldukça önemlidir. Çünkü o dindar yaşantının son örneğini temsil etmektedir. Arkasında bıraktığı nesil ise tamamıyla yozlaşmış ve dinî kurallara, emirlere uymayan ve hatta hiç de bunları umursamayan kişilikler olarak karakterleştirilmektedir. Yazar bu hikâyesinde, Necip Efendi'yi öyle yüceltmektedir ki; evin ruhaniyetini ve nuraniyetini onun varlığında olduğunu, torunları ve çocukları bu durumu tam tersine çevireceklerini söylemektedir. Aşağıdaki alıntıda bu durum daha anlaşılır şekilde verilmektedir:

“Damadı içki ve kumara münhemik bir adamdı ve ekseriya arkadaşlarını çağırarak evinde içiyor, kendi evinde oynuyordu. Kızı her şeye lakayt bir kadındı. İnsanları idare eden prensiplerin ne yenisine ne eskisine inanıyordu ve gittikçe ağırlaşan etini çoğaltmaktan başka bir şey bilmiyordu. Torunlarına gelince bunlar son devrin yetiştirdiği gençlerin en fenalarındandı. Birer maymun gibi mukallit, sahte birer maymun kadar seyyiata, fezayihe münhemiktiler, hiç kimseye, hiçbir şeye hürmet etmemeyi, herkesle ve her şeyle alay edip geçmeyi asil bir terbiyenin esas düsturlarından biri telakki ediyorlardı; kızlar dudaklarını boyuyorlardı, erkek çocuk tırnaklarını parlatıyor ve üçü birden bir araya gelip büyükbabalarının önünde Fransızların zina Edebiyatından öğrenilmiş sözlerle acayip bir mükâlemeye dalıyorlardı.” (H: 104)

Yukarıdaki alıntıda, yaşanan bozulma en açık şekilde ifade edilmektedir. Çocuktan torunlara kadar içerisinde olumsuz hareketler barındıran bir toplumsal değişme yaşanmaktadır. Dinî anlamda ise; damadın içki içmesi ve sonrasında Ramazan ayında olunmasına rağmen beş çayı buluşması yapılması da bozulmanın en çok burada yaşandığının göstergesidir. Dinin emrettiği yaşantıyı bozan ve uymayan ev sakinleri bu yaptıklarına cevap olarak sadece “Zaman böyle, zaman böyle, ne yapalım?” demekle geçiştirmektedir (s. 105).

*Millî Savaş Hikâyeleri*'nde ise savaş hâlindeki bir toplumun arka planının başında dinî olgular gelmektedir. İnsanların vatan sevgisinin yanı sıra öldükten sonra da cennet ile ödüllendirilmeleri, onları ölüme karşı olan duruşlarında daha güçlü hâle getirmekteydi. Savaşta bulunan bir askerînin en büyük isteklerinden birisi de şehitlik mertebesine yükselme umudu idi. Dine göre bu

dünyada zorluk ve cefa çekenlerin diğer dünyada cennetle ödüllendirilecek olması, Anadolu toplumu için çok önemlidir. Bunun en güzel örneği, “Dünya Gözüyle Ahiret Sesleri” adlı hikâyede görülmektedir. Hacı Arif Efendi’nin, savaşın kazanılacağına olan inadı yüzünden ve Türk askerinin muhakkak geleceğini düşünmesi çevresi tarafından eleştirilmesine sebep olmaktadır. Ancak dinî kurallar çerçevesinde bir hayat yaşayan Hacı Arif Efendi, bu sebeple ölmekten asla korkmamaktadır, diğer insanlar Yunanlıların zulmünden ve ölmekten korkarken o dininin ona bahsettiği ahirete olan inancından dolayı kendisinden taviz vermemektedir. Bu inancını, ölümünün son anına kadar korumaktadır. “‘Allah, Allah, Allah, Allah!..’ seslerini duymaya başladı; yattığı hâlde bile vücudundan aşağıya sarkan başını iki elleri arasına aldı ve sırtını bir ağaca verip dizleri üstüne doğruldu. İçinden ‘Acaba rüya mı görüyorum?’ diyordu. Bu sesler ne idi? Nereden geliyordu? ‘Allah, Allah, Allah, Allah!..’” (MSH: 23)

*Millî Savaş Hikâyeleri*’nde dinî üslubun kendisini bu denli göstermesinin arkasında, okuyucunun zihninde millî ve dinî duygularını harekete geçirme amacı yatmaktadır. “Küçük Neron” (20.11.1922) hikâyesinde Yunanlıların geri çekilişi esnasında Manisa’yı yakmaları anlatılmaktadır. Burada Kumandan Filipos’un Roma’yı yakan Neron ile özdeşleştirilmesi de hem kahramanı daha acımasız kılmak hem de Yunanlıların zulmüne karşı kamu sesi yaratmak amaçlanmaktadır. Bütün şehir halkını Müslümanlar olarak nitelendirmesi de yazarın burada dinî duyguları ön plana çıkarmak amacıyla gerçekleştirdiği ifadelerden birisidir. Ayrıca Kumandan Filipos’un “Mutlaka camiler de kurtulmamalı... camiler... camiler için kâfi miktarda dinamit var mıydı?” (s. 40) demesi o dönem okuyucusu tarafından tepkiyle karşılanacağını en büyük göstergelerinden birisidir.

Yakup Kadri’nin dinî değerlerden en çok üzerinde durduğu kavram, dinin kadına olan bakışı ve namus meselesidir. Namus meselesinde dinî kuralların işlendiği yer ise mahalle, köy ve kasabalar; cezai hükmü veren ise toplumun kendisidir. “Baskın” hikâyesindeki satırlar bu durumu daha iyi özetlemektedir: “Zaten o, böyle mahalle içinde, komşu arasında Türk hanımlarıyla vuku bulacak aşk münasebetlerinin ne fena neticeler vereceğini bilir ve bundan

çekinirdi.” (BS: 62) Toplum için o dönemde en değer verilen dinî kurallardan birinin de namus meselesi olduğu görülmektedir. Çünkü din, kadının yaşantısına birtakım kurallar ve kısıtlamalar getirmektedir. Toplum da bu kurallara uymayan kadınları, kendi mahkemesinde yargılayıp cezasını vermektedir. Aynı konunun “Bir Kadın Meselesi” adlı hikâyede de işlendiği görülmektedir. Ancak bu hikâyede dinî kişiliklerin durumu, halkın dinî duygularını suistimal eden din adamları üzerinden aktarılmaktadır. Böylece yazar, hem din adamlarına verilen yüksek değerın yanlışlığına hem de onların yaşantısı ile düşüncelerinin bir tutarlılığı olmadığını altını çizmektedir. Hoca İhsan adındaki kahraman, şehirde namusu hakkında kötü bir ün salmış bir kadın ile Ahmet adındaki birinin evlenmesine olur gözüyle cevap vermektedir. Ayrıca davetli olduğu sofradaki davranışı, din adamlığını sadece bir rol olarak gördüğüne işaret etmektedir. “O zaman, Hoca İhsan, sarığını çıkarıp, minderin üzerine bırakarak – o başında sarık varken hiç rakı içmezdi.” (BS: 159) Yazar yukarıda rakı içen bir din adamı tasvirini vererek, o dönemdeki din adamı profiline olumsuz gönderme yapmaktadır. Yazarın hikâyelerinin tümünde din adamlarına karşı bu tür yaklaşımının olduğu söylenemez. Örneğin “Zeynep Kadın” hikâyesinde köye gelen şehit mektubunu okuyabilecek tek kişi köyün imamıdır (MSH: 96). Ayrıca okuduktan sonraki yatıştırıcı tavrı da imamın kişiliğini yüceltmektedir. Bu kişiliğini Zeynep adlı kadının hamile olan gelinine zarar gelebileceğini düşünerek haberi ona söylememesi gerektiğiyle telkin etmektedir. Bu tarzıyla iyi ve anlayışlı bir kişilik sergileyen imam, toplumun sorunlarına olan ilgisiyle de ön plana çıkmaktadır.

Yakup Kadri’nin hikâyelerinde, yukarıda belirtilen unsurlar etrafında oluşan düşünce şu şekildedir; halkın dinî hükümlerden yola çıkarak yaptığı yaptırımlar yanlış ve bu sebeple de insanlar yanlış uygulamalarla hayatlarını kaybetmektedirler. Dinî, uhrevi görev yapan ve halkın umut olarak gördüğü türbelerin arkasında, aslında sadece olağan olayların ve bunlara bir umut bağlamanın yanlışlığı aktarılmaya çalışılmaktadır. Yakup Kadri, *Millî Savaş Hikâyeleri*’nde ise dinî argümanları toplumun vatan sevgisi ile birleştirerek harmanlamakta, şehitlik mertebesini bu noktada yüceltmektedir. Bu sayede toplumun vatan sevgisi, toprağını koruma azmi daha da güçlenmektedir.

Hikâyelerinde genellikle, askerlik ve şehitlik olguları üzerinden verilenlerle o dönem içerisinde toplumun, dinî duygularının kuvvetli olduğunun altı çizilmektedir. Çünkü hikâyelerdeki kahramanların duygusal yönünün ve hassas noktalarının dinî konular üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir.

## **6. Toplumsal Bozulmalar ve Eğitim**

20. yy'da değişen dünya ile birlikte Osmanlı Devleti'nde de birtakım değişimler yaşanmıştır. Askerî alanda başlayan değişim beraberinde sosyal ve siyasal ortamdaki değişimleri getirmiştir. Bu süreçte geri kalmış toplum, kazanılması gereken bir kitle olarak ele alınmakta ve geleneksel yapıdan daha modern yapıya bürünmesini hızlandıracak çalışmalar yapılmaktadır. Avrupa'ya giden aydınlar, Avrupa'nın gelişimi konusunda şaşkınlığa düşerek aynı gelişimin kendi toplumunda da olması için çeşitli çalışmalar yapmışlardır. Bu sebeple de ilk olarak geleneksel eğitim modelinin yerine modern olarak nitelendirilen Avrupa tarzı eğitim kurumları yapılmış ve toplumun değerleriyle çatışan birtakım uygulamaları da beraberinde getirmiştir. Bu anlayışla ve eğitimle yetişen nesil ile geleneksel tarzda yetişen kuşak arasında belirli sorunlar yaşanmış ve aradaki fark gittikçe açılmıştır. Ayrıca yeni diye adlandırılan ve tepeden inmece politikalarla kurulan kurumlar içerisinde bozulmalar yaşanmıştır. Yakup Kadri, toplumun bu yeni gelişmeleri nasıl karşıladığını ve toplumda bir kabullenmenin yaşanıp yaşanmadığı hakkında sorulan soruya “Şapka” adlı hikâyesiyle hem bürokrasi sorunlarını hem de giyim alanında yaşanan değişimin toplumda nasıl cevap bulduğunu aktarmaktadır. Osmanlı Devleti'nde yaşanan rejim değişiklikleri beraberinde yeni kurumlar ve yeni yaşayış şekillerini de getirmiştir. Meşrutiyet'le birlikte bürokraside yaşanan bozukluklar “Şapka” hikâyesinde şöyle verilmektedir: “Meşrutiyetin ilânı akabinde, kendisini bilmem hangi paşaya olan kurbiyetini bahane ederek, mesalih-i ecnebiye müdiriyeti odasından tutup dışarıya fırlatan bu halka karşı kalbinde hâlâ sadık bir muhabbet taşıyordu.” (BS: 71) Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere yeni rejimle gelen yenilikler beraberinde liyakatsiz bir düzeni de getirmiştir. Üst mevkiden bir tanıdığı olan kimseler bunu fırsata çevirmeye başlamıştır ve toplumun sorunlarını çözmek

yerine hamilerine olan güvenlerinden dolayı toplumu hiçe sayma eğilimi göstermişlerdir.

Yakup Kadri hikâyelerinde, toplumdaki bozulmanın en büyük nedeni olarak eğitimsizlik verilmektedir. Okullaşmanın olmaması ve insanların fen ilimlerini dışarıda tutarak bir noktaya ulaşma çabaları, çeşitli hikâyeler üzerinden aktarılmaktadır. “Bir Tercümeihâl” adlı öyküde Necdet Efendi’nin hayatı üzerinden dönem üzerindeki toplumsal bozulmalara ve eğitim konularına değinilmektedir. Necdet Efendi, ilk olarak o dönemde eğitimde yaşanan ikiliğe takılmaktadır. Rüşdiye yerine Müderiszade Kazım Efendi’nin yanına ilim tahsiline giren Necdet Efendi’nin sonrasında kazanmış olduğu durum biraz da alaycı bir üslupla verilmektedir: “İşte o günden itibaren küçük Necdet, sarık altında lüzumundan fazla büyüyen bir baş ve bol bir cübbe içinde kaybolan hurdebini bir vücutla ilim ve fazl dünyasının büyük, nihayetsiz yoluna revan oldu.” (BS: 113) Alıntıda da görüldüğü üzere Necdet Efendi’nin eğitim hayatında yapmış olduğu -dayatılan- seçim, başına gelecek olan olayların bir ön habercisi konumundadır. Eğitim hayatındaki ılıman hava ile dış dünyadaki havanın uyuşmaması sonucu başına gelecek olayların kaynak noktasını da toplumun eğitimsizliği oluşturmaktadır: “Ah azizim Necdet Efendi! Bütün bu felaketlere, bu haksızlıklara, bu zulüm ve itisafa sebep nedir bilir misin? Mektepsizlik, mektepsizlik!” (s. 128) Necdet Efendi’nin toplum tarafından aldığı ilk darbe, üvey annesinin dünyaya bir çocuk getirmesi ve babasının da çocuğun gayri meşru olduğunu belirtmesinin ardı sıra vefat etmesi sonucu, toplumun kendi arasında çocuğun asıl sahibinin 17 yaşındaki Necdet Efendi olarak belirtmesidir. Bu sebeple de toplum tarafından dışlanmakta, hakarete uğramaktadır. Toplumun bu davranışı, eğitimsizlikten ve dedikodu kültürünün Türk toplumunda oldukça yaygınlaşmasından kaynaklanmaktadır. Hikâyede, dışlanan şahıslar içinde belirli grupların da olduğu söylenmektedir. Ancak bu gruplar rahatsız edici tiplerden oluşmaktadır. “Kâh, yazın sıcak günlerinde kiraz yaylalarına çıkılıp, soğuk su membalarında rakılar içiliyor; kâh bağlara gidilip, gece, sergi mahallelerinde kadın oynatılıyor ve kışın, beldenin kenar mahallerinde, işvekâr, ellerin kapadığı demir kanatlı pencerelere çapkın, sıcak kurşunlar atılıyordu. Necdet, hakikaten gittikçe, memleket için bir tehlike

oluyordu.” (s. 117) Toplum tarafından dışta bırakılan ve haklarında hükmün verildiği şahıslar, toplumun kural ve geleneklerini hiçe sayan bir yapının eline düşmektedir. Sonrasında ise devlet, toplumun dışarı attığı bu kişileri kendi mahkemesinde yargılayarak hapse atmaktadır. “Bir Tercümeihal” hikâyesinde de Necdet Efendi, bu tür gruplarla takıldıktan sonra 6 ay kadar hapse girer ve çıktığında dersini alır vaziyettedir. 6 yıl eğitim aldıktan kendi kasabasındaki bir okula hoca olarak atanmaktadır. Burada toplumun cahilliğinin ve bozulmasının engellenmesinin ‘mektepleşme’ ile olacağını savunan mutasarrıf ve Necdet Efendi, açtıkları ‘Bedr-i İrfan adlı mektepte kafalarındaki şekilde halkın cehaletini temelden yok etmek adına çeşitli dersler vermektedirler. Bu dersler arasına Latin harfli metin okumaları ve jimnastik girince de evlerinde bu metinleri okuyan çocuklar okula gönderilmemektedir. Bir süre sonra bu duruma dayanamayan kasaba halkı çözüm yolunu mektebi yakmakta bulmuştur: “Bir zamanlar, irfana susamış dimağlara bir şifa kaynağı olan koca mektep, şimdi de ateşten sütunları, kıvılcımdan fiskiyeleri, alevden havuzlarıyla cehennemi bir kasır hâlinde, süfli ruhlara manzaraların en nadidesini gösteriyordu. Elhac Necdet Efendi’nin mektebi yanıyordu.” (s. 131) Sonrasında ise bu yangın hakkında konuşan bir dervişin sözleri önemlidir: “İşte, evamir-i ilâhiyeye karşı gelmenin sonu budur; köçeklik, hanendelik, sazendelik talimlerinin sonu budur!..” (s. 132)

Yakup Kadri hikâyeleri içerisinde toplumsal bozulmayı tam anlamıyla konu edinen hikâye, “Masum Katiller”dir. “Masum Katiller” de iki kuşak arasında yaşanan kopukluğun ne kadar uzadığının bir resmi çizilmektedir. Dede, evlat ve torunlar düzeyinde gerçekleşen olaylarda, dedenin dindar yönü bir parametre görevi göstererek diğer aile üyelerini yargılayabilmemizi sağlamaktadır. İlk kırılma damadının ve kızının lakayt tavırları ile başlamaktadır (H: 104). Sonrasında torunların alaycı ve serbest yaşamaları devreye girmektedir. Burada dikkati çeken unsur torunların Fransızların zina Edebiyatına olan ilgileridir. Çünkü torunların özellikleri belirtildikten sonra Batı’nın ahlaksız tarafına olan düşkünlük verilmek istenmektedir. Eserde dönemin bu rahatlığına cevap olarak dedeyi ve dedenin düşüncelerini saf dışı bırakmak adına şu cevap verilmektedir: “Zaman böyle, zaman böyle, ne

yapalım?” (s. 105) Yakup Kadri, toplumda yaşanan bozulmalara dikkat çekmek adına bu hikâyeyi kaleme almıştır ve daha iyi anlaşılması için dedenin gözünden taraflı bir yaklaşım ortaya koymuştur.

Toplumdaki değişimi sıklıkla ortaya koyan Yakup Kadri, tatil kasabalarındaki değişimi de o zamanlardan sezinlemiş olup hikâyesine taşımıştır. “İki Meçhul Şahıs” adlı hikâyesinde bir Müslüman kasabasında yaz mevsiminde turistlerin gelmesi ile birlikte bazı değer ve ölçütlerden taviz verildiği görülmektedir. Kasaba halkı turistleri maddi gelir anlamında gördüğü için ahlaki ve dinî öğeleri bir tarafa bırakmaktadır. “Bütün yabancılar nazarında vücutlarından altın veya gümüş sızan bir sürü mahlûkattan başka bir şey değildirler.” (H: 37) Sahilde bulunan çıplak İngiliz kadınları, Müslüman kasaba halkını hiç rahatsız etmemektedir.

Yakup Kadri, toplumun bozulmasını çeşitli örneklerle sunmaktadır. Toplum içerisindeki bozuk karakterli tipleri de ele alan yazar, bu tür insanların düşüncelerini ve hissettiklerini, toplum içerisinde sakladıklarını ancak bir noktası ortaya çıkınca boşalttıklarını belirtmektedir. Bu yönleriyle toplum tarafından kabul gören tiplerden birisi de “Mehdi Efendi’nin Keşfi” hikâyesindeki Mehdi Efendi’dir. Mehdi Efendi, kendi torununu öldürmek suçundan mahkemeye çıkarıldığında, neden yaptığı sorulması üzerine anlattıkları tüm mahkeme heyetini şaşırtmıştır. Kızın dışarı çıkmasını, erkeklerle konuşmasını engellemek ve dünyadaki tüm insanların kendi gibi düşünmesini sağlamak adına kızın kafatasını kendi kafasına bastırarak ölümüne sebep olmuştur (H: 51). Burada Mehdi Efendi hastalıklı bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü yapmış olduğu olay sonucunda hiçbir pişmanlık yaşamamakta, dahası deneyinin başarılı olduğunu düşünmektedir: “Ne ziyarı var efendim, âlem-i ilm ü fende her keşif bir kurban vermiştir. Benim bu ilahi, bu muazzam keşfim yoluna on sekiz yaşında bir kızcağız feda olmuş! Bundan ne çıkar!” (s. 52) Mehdi Efendi’nin bu cümleleri insanın kanını donduracak cinstendir, onun için önemli olan torununun hayatı değil, yapmış olduğu deneyinin gerçekleşip gerçekleşmediğidir. Toplum ne kadar huzur ve refah içerisinde yaşıyor gibi görünse de içerisinde birtakım farklı nevroz hâllerinde insanlar barınmaktadır. Mehdi Efendi bu hikâyede, toplum tarafından kabul

görmüş, etliye sütlüye karışmayan bir tip olarak lanse edilse de arkasından çıkan davranış biçimi toplumun yaşayış kuralları içerisinde var olabilecek bir yapıda değildir.

Yakup Kadri hikâyeciliğinde eleştirel biçimde verilen toplumsal bozulmalar, aile yapısı ve mahalle üyeleri arasındaki ilişki üzerinden gösterilmektedir. Toplumun yeniye ve modern olana tepkisi eğitimsizliğinden kaynaklanmaktadır. Eskinin idamesi için uğraşan ve bu yapı içerisinde kendilerine imkân sağlayan yapıların, yenilenme ve modernleşme sürecinde ellerindekileri kaybetmeleri, yeni olana saldırılarına neden olmaktadır. Özellikle dinî yapı içerisinde toplumun şekillenmesine yön veren gruplar ve din adamları, kendi eğitimleri dışında yeni, modern bir eğitim sürecinin başlamasına karşı çıkmaktadırlar. Eğitim üzerinden verilen eleştiri, sadece modern ve eskinin kavgasına, modernin doğruluğu, haklılığı yönünden bakılmamaktadır. Yakup Kadri, modernliğe ve yeniye olan aşırı ilginin toplumun gelenek ve göreneklerini yıprattığının da altını çizmektedir.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ANLATIBİLİM

#### 1. Anlatibilimin Ana Hatları

Edebî eserlerin daha iyi anlaşılabilmesi, incelenmesi için Edebiyat araştırmacıları eserlerin mutfağına girebilmek adına çeşitli çözümlene yöntemleri ve kuramlar geliştirmişlerdir. Her biri, başka bir ışık tutarak edebî eserin mutfağında kendisine ait malzemeler bulmaya çalışan bu kuramlar sayesinde edebî eserin anlaşılması daha kolay hâle gelmektedir. Milletlerin edebî eserlerinin çoğalmasının ardından, edebî eserlerinin ve edebî tarihlerinin değerlendirilmesi süreci başlamaktadır. Bu noktada amaç edebî eserin başarılıdır/değildir sonucuna ulaşmak değil, edebî eserin nasıl yazıldığı ve nasıl olması gerektiğine dair sonuca ulaşmaktır.

Anlatibilim, “anlatı yapılarının teorisidir. Anlatibilimci, bir yapıyı incelemek ya da ‘yapısal bir betimleme’ ortaya koymak için anlatı olgusunun bileşenlerini parçalarına ayırır ve daha sonra işlevleri ve ilişkileri/bağıntıları belirlemeye çalışır.” (Jahn, 2015: 43) Anlatının tanımı “karakterlerin hem sebep olduğu hem de başından geçen olaylar dizisini sunan bir bildirişim biçimi” (s.12) olarak ifade edilmektedir. Jahn (2015) eserinde anlatının hem metin hem de göstergeye ve sese dayalı eserlerden de oluşabileceğini belirterek, temelinde bir öykünün yer aldığı altını çizmektedir. Bu noktada anlatibilimi iki gruba ayırmaktadır: Söylem anlatibilimi ve öykü anlatibilimi. Söylem anlatibiliminde, performansın gerçekleşmesinin analizi söz konusu iken öykü anlatibiliminde, olay örgüsünün analizine odaklanılmaktadır. Bu sebeple de kendisine ait bir terminolojiye gereksinim duymaktadır. Analiz için çeşitli ayrımların ve gruplanmaların oluşumuna katkı yapması açısından, Gérard Genette (1972) *Anlatının Söylemi (Narrative Discourse. An Essay in Method)* adlı eserinde, Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eseri üzerinden bir deneme yaparak terminoloji oluşturmaktadır. Genette anlatıyı kısaca “olaylar dizisini anlatma üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifade” (Genette, 2011: 13) şeklinde dile getirmektedir. Anlatının anlattığı olay kadar nasıl anlatıldığının da

önemini dile getirmek adına ve bu düzlemde anlatının daha derin okumasını sağlamak anlatıbilimsel inceleme sayesinde gerçekleşmektedir.

Anlatıbilim, eseri merkeze alırken yazarın tamamıyla dışarıda bırakılacağını ifade etmemektedir. Anlatı ancak anlatıcı tarafından dile getirildiğinde, onun söylemini aldığı anda var olabilmektedir. Bu konuda Genette şunları ifade etmektedir: “Anlatı, naklettiği hikâyeye ilişkisi içinde anlatı olarak yaşar; söylem ise onu dile getiren anlatılama ile ilişkisi içinde söylem olarak yaşar.” (s.17) Anlatı ve söylem arasındaki ilişkiyi çözmek adına dile getirmede kullanılan yapı ortaya çıkarılmalıdır. Analiz için gerekli tüm yapının kendi arasındaki ilişki anlatıbilimini ortaya çıkarmaktadır. Şu şekilde bir amaç doğmaktadır: söylemin analizi yönünden tüm düzen, zaman, sıklık, gramer, anlatı birimleri, odaklanma ve yapı arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktır. Bu ilişkiyi ortaya koymaya çalışan isimlerden birisi de Wayne C. Booth’tur. Booth (1961) *Kurmacanın Retoriği (The Rhetoric of Fiction)* adlı eserinde yazarın anlatıda, bilinçli bir tavır sergilediğinin farkındalığına işaret etmektedir. “O hâlde Edebiyatta daha en başından itibaren güdülerin doğrudan ve yazar tarafından belirtilmesi, kendi hayatlarımızda başkaları söz konusu olunca asla kaçınmadığımız altı boş çıkarımlara dayanma zorunluluğunun devreye girmemesi tuhaf bir durumdur” (Booth, 2012: 15). Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere yazarın yön vermesinin, bilinçliliğinin altı çizilmektedir. Booth eserinde, yazar ve anlatı arasındaki ilişkinin anlatının retoriğine katkıları ve zararları üzerinde durmaktadır. Anlatıbilimsel açıdan Booth, yazarın bakış açısı ve anlatı içerisindeki varlığı ile ilgili söyledikleri çeşitli kavramların oluşmasına yardımcı olmaktadır.

Anlatıbilim terminolojisinin oluşmasını ve sistemli bir yapıya kavuşmasını sağlayan en önemli isim Genette olmuştur. Genette ortaya attığı kavramlarla ve *Kayıp Zamanın İzinde*’ye uyguladığı yöntem ile bu alanda hem bir metot geliştirmiş ve odaklanma gibi yeni terimler üreterek gelişmesine katkı sağlamıştır.

## 2. Tarihi ve Gelişimi

Anlatıbilim, ilk olarak 1966 yılında Fransız *Communications* dergisinin “Anlatının Yapısal Analizi” başlıklı özel sayısında kendisini göstermeye başlamıştır. Bu yazılarda sadece anlatı yapıları üzerine makaleler bulunmamaktadır. Manfred Jahn terim olarak anlatıbilimin, Tzvetan Todorov (1969) tarafından *Grammaire du Decameron* adlı eserinde kullanıldığını belirtmektedir (Jahn, 2015: 43).

Araştırmacılar, anlatı teorisinin tarihini Platon ve Aristo’ya değin götürmektedir. Çünkü anlatı teorisinin temelinde Platon ve Aristo’nun mimesis ve diegesis kavramlarının ayrımı bulunmaktadır. Bu kavramlar sayesinde eserler üzerinde 1800’lü yıllarda Friedrich Spielhagen ve Otto Ludwig’in teorik çalışmaları başlamıştır. 20. yy’ın başlarında ise Charles Bally, Fritz Karpf gibi dilbilimcilerin anlatıyla ilgili incelemelerine bu kavramlar yardımcı olmuştur (Dervişcemaloğlu, 2014: 16).

Anlatıbilimin bilimsel bir altyapısının oluşmasında, onun öncesi yaşanan gelişmelerin etkisi çok büyüktür. 1960’ların ortalarında ortaya çıkan Fransız yapısalcılığı ile metin odaklı anlatı sistematüğini ortaya koyan Roland Barthes, Gérard Genette, A. J. Greimas, Todorov, Franz Stanzel, Seymour Chatman, Rimmon-Kenan gibi araştırmacılar anlatıbilimin yöntemsel ve terminolojik yönünün oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Fransız yapısalcılığının temelini oluşturan Propp’un masal çözümlenmeleri, Saussure’ün dilbilim anlayışı, Levi-Strauss’un yapısal antropolojisi anlatıbilim çalışmalarının ve anlatının kip özelliklerinin sonucuna ulaşmalarına zemin hazırlamıştır.

1960’tan 1972’ye kadarki süreçte ise anlatıbilim yöntemsel olarak oldukça gelişme göstermiştir. Greimas, Levi-Strauss’un mitlerle ilgili yapısal analizini esas alarak “göstergebilimsel dörtgen” adlı bir anlamlandırma yöntemi ortaya koymuştur. Chatman ise anlatıbilimin görsel anlatılara da uygulanabileceğini göstermiştir. Todorov, dilbilimsel model üzerinden karakter isimleri ile karakterin niteliklerindeki benzeşmeleri ortaya koyan bir model geliştirmiştir. Anlatıbilimsel çalışma konusunda yöntemsel boşluğu ve sistematik düzeni en iyi ortaya koyan Gérard Genette olmuştur. Genette, *Anlatının Söylemi* adlı eserinde Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* eserini analiz ederek söylem ile

anlatı arasındaki dinamiği ortaya çıkarmıştır ve sistemli bir sınıflandırma oluşturmuştur. Bu yönüyle günümüz anlatıbilim çalışmalarına da kaynaklık etmektedir (Dervişcemaloğlu, 2014: 31).

1980 sonrası anlatıbilim çalışmalarının en önemli özelliği ise ortaya çıkan terminolojinin diğer disiplinlerde uygulanmaya başlanmasıdır. Bu konuda Seymour Chatman (1978), *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı (Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film)* adlı eseriyle anlatıbilimin görsel sanatlara da uygulanabilirliğini göstermiştir. Lanser (1981), *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* adlı eserinde kendi adıyla anılan bir kural ortaya koymaktadır. Lanser Kuralı olarak adlandırılan bu kurala göre; anlatıcının cinsiyeti, bakış açısı ve sunuş kipiyle ilişkili olduğunu belirtmektedir.

Anlatıbilim 1990'dan sonra ise klasik anlatıbilim anlayışını bırakarak yeni anlatıbilim olarak kabul edilen, pragmatik ve edebî olmayan anlatıların işlevlerini inceleyen bir alana doğru kaymıştır. 1996 yılında Fludernik *Natural Narratology* adlı çalışmasıyla metin merkezli anlatıbilimden kopuşu tam anlamıyla göstermektedir (Dervişcemaloğlu, 2014: 60). Bu dönemde sürekli diğer disiplinlerle iletişim hâlinde olan anlatıbilim, çeşitli alanlarda alt türlere ayrılmaktadır. Bu türlerden bazıları şu şekildedir: bağlamcı anlatıbilim, feminist anlatıbilim, retoriğe dayalı anlatıbilim, bilişsel anlatıbilim, doğal anlatıbilim, mümkün dünyalar teorisi, türler arası ve medyalararası yaklaşımlar (ss. 36-40).

Günümüzde anlatıbilime olan ilgi oldukça artmıştır. Stanzel'in *Anlatı Teorisi* ve Genette'in *Anlatının Söylemi* eserleri sayesinde tam bir altyapı oluşturulmuş olup dünya anlatılarında da bu eserlerin yöntemleri uygulanır noktaya gelmiştir. Özellikle Amerika'da Booth, Lanser, Lubbock gibi isimlerin eserleri çevresinde anlatıbilime olan ilgi artmıştır. Çin'de ise Dan Shen öncülüğünde Çin anlatıbilimi oluşturularak kendi eserlerinde, Batı eserlerinden farklı olarak farklı kiplerin bulunduğunu saptamışlardır. İsrail ise retorik odaklı anlatıbilim çalışmalarının yapıldığı yer konumuna erişmiştir. Bahar Dervişcemaloğlu'nun (2014) belirlemesine göre: "Günümüzde en önemli anlatıbilim dergileri arasında Tel Aviv'de basılan *Poetics Today*, Amerika'da yayımlanan *Style*,

*Narrative, Journal of Narrative Theory, Narrative Inquiry* ve Almanya’da çıkarılan *Poetika, Germansich-Romanische Monatsschrift* gibi dergiler sayılabilir” (s. 43). Ayrıca bugün Hamburg Üniversitesi tarafından hazırlanan [www.narratology.net](http://www.narratology.net) adlı sitede, anlatıbilim ile ilgili etkinlikler, makaleler, konferanslar, linkler ve kitaplar yer almaktadır.

### 3. Türleri

Anlatı kendi içerisinde yazılı ve sözlü olarak ikiye ayrılmaktadır. Yazılı anlatılar içerisinde roman, hikâye, şiir, senaryo, mektup gibi alt türleri barındırırken sözlü anlatılar ise oyun, film, opera gibi türlerden oluşmaktadır. Alt türlerin kendi içerisinde çoğaltılması mümkündür çünkü anlatı, insanlık tarihinin en başından bu yana ortaya çıkan öyküleri kapsamaktadır. Manfred Jahn (2015) *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı* adlı eserinde kapsayıcı olarak ikiye ayırmaktadır: Kurgusal anlatı ve kurgusal olmayan anlatı (ss. 49-50). Anlatıların çeşitliliği anlatıbilim çalışmalarının da farklı bakış açılarıyla bakılmasına sebebiyet vermektedir. Bunun sonucunda da yöntemsel açıdan farklı anlatıbilimsel modeller ortaya çıkmıştır. 1990 sonrası anlatıbilim türlerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

- 1- Bağlamcı anlatıbilim: anlatıdaki olayları, olguları, durumları vb. belirli kültürel, tarihî tematik ve ideolojik bağlamlarla ilişkilendirir (s.36). Öncesinde merkeze metni alan anlatıbilim, klasik sonrası anlatıbiliminde bağlamları çeşitli disiplinlerle harmanlayarak yeni bir alt türün oluşmasına sebep olmuştur.
- 2- Feminist anlatıbilim: Anlatı teorisini feminist anlayışla incelemeye alan yöntemdir. Adını ilk kez dile getiren isim ise *Toward a Feminist Narratology (Feminist Anlatıbilime Doğru)* makalesi ile Susan Lanser olmuştur (s.36).
- 3- Retoriğe dayalı anlatıbilim: Anlatıbilimin merkezinde yer alan bu türün iki hareket noktası bulunmaktadır. Birincisi metnin dili ve mantıksal yapısıdır, ikincisi ise yazar ile okuyucu arasındaki etkileşimin varlığıdır (s.37).
- 4- Bilişsel anlatıbilim: Daha çok anlatının, insan beyninde nasıl oluştuğunun sorusuna cevap arayan bu tür, sadece edebî anlatılarla sınırlı değildir. Bütün gündelik anlatıların oluşumuna da göz atmaktadır (s.38).

5- “Doğal” anlatıbilim: Monika Fludernik tarafından 1996 yılında yayımladığı *Towards a “Natural” Narratology (Doğal anlatıbilime Doğru)* adlı makalesiyle ortaya çıkmıştır. Anlatı teorisi ile gerçek hayatta yaşananların bir karşılığının olup olmadığı noktasında kendisine ait belirli parametreleri olan bir türdür (s.38).

6- Mümkün Dünyalar Teorisi: Anlatıdaki kurgusal dünyaya gerçek dünyadan olabilirliği olabilecek ve düşünülebilecek durumları göz önünde bulunduran türdür (s.39).

7- Türlerarası ve Medyalararası Yaklaşımlar: Edebî türlerin dışında film, tiyatro ve görsel sanatlar gibi alanlara da uygulama sağlayan yöntemdir. Anlatıya diğer disiplinlerinde bakış açıları katılarak farklı modeller geliştirilmektedir (s.39).

#### **4. Anlatıbilimin Terminolojisi**

Anlatı teorisi, bir anlatının “nasıl anlatılıyor?” sorusuna cevap ararken anlatı içerisindeki sistemi sınıflandırmak için belli kavramlara ve terimlere ihtiyaç duymaktadır. Bu sebeple kendisinden öncesinde de var olan birtakım terminolojiyi içine alarak yeni bir terim haritası çıkarmaktadır. Anlatıbilim terminoloji açısından yeni olanı değil, eskiyi sistemleştirdiği için bütün yapıyı sunmaktadır. Anlatıbilim çalışmasına giren bir araştırmacı bu terminolojiye hâkim olduğunda, anlatının analizini yapması daha da kolay hâle gelmektedir. Bazı terimler, geçmiş anlatı araştırmalarında kullanılmaktadır; ancak anlatıbilimin çeşitli alt dallarında yetersiz kalan bu terimlerin yerine yeni terimler eklenmiştir. Bunun en somut örneğini, Seymour Chatman *Öykü ve Söylem* adlı eserinde filmlerdeki anlatıların çözümlenmesi örneği üzerinden vermektedir. Biz çalışmamızın bu bölümünde anlatıbilimin başlıca terimlerinden kısaca bahsedip anlatıbilimsel çalışmada kullanacağımız sistemi sunacağız.

Anlatının çözümlenmesi için ihtiyaç duyulan tüm terimler, anlatının kendi içerisinde oluşan yapıların karşılığı olarak görüldüğünden sistemli bir düzene sahiptir. Bir anlatının bu yapıyı meydana koymasındaki başat unsuru, anlatıcı oluşturmaktadır. Anlatıcıyı esas kılan noktayı bulmak adına, anlatının bir

temsilin yansması mı yoksa kurgu sanatının bir ürünü mü olduğu sorunsalı doğmuştur. Geleneksel anlatıcı bu sorunun cevabını ilk soruya evet diyerek cevaplamış ve eline tüm ipleri almayı amaç edinmiştir. Hatta daha da ileri giderek öğüt verici, yol gösterici, telkinde bulunma görevlerini de üzerine alarak, anlatının edebî yönünden uzaklaşmasına sebep olmuştur. Modern anlatıcı ise kurgunun yansmasıyla ilgilenmiş ve nasıl anlatılacağı konusunda kafa yoran bir konuma erişmiştir. Bu durumu Mustafa Zeki Çıraklı (2015) *Anlatıbilim* adlı eserinde şu şekilde anlatmaktadır: “modern anlatıcı, geleneksel anlatıcının aksine, prensip olarak yalancıdır, manipülasyoncudur ve ilkesel olarak güvenilmezdir. Ne anlattığından çok sanatıyla, yani nasıl anlattığıyla meşguldür.” (s.19) Anlatıcının mevcut durumunun değişmesinin anlatının rolünün değişmesi ile alakası muhakkaktır. Çünkü anlatıcının anlatı içerisindeki yeri artık değişmiştir. Genette anlatıcının işlevinin sadece anlatmakla kalmadığını; anlatı işlevi, yönetme işlevi, iletişim işlevi, tanıklık işlevi, ideolojik işlevi gibi beş işlevinin de var olduğunu belirtmektedir (Genette, 2011: 279-281). Anlatıcının işlevlerini kesin olarak tanımlamak mümkün değildir. Çünkü bunlar birbiriyle bitişik ve bütünleşik hâlde de bulunabilirler. Anlatı içerisinde anlatıcıyı bulmak için anlatıya şu soru sorulmaktadır: “Anlatan ses kime ait?” Bu sorunun cevabı anlatıcının kimliğini ve nereye konumlandırıldığının cevabını vermektedir.

Anlatıcının kim olduğu bulunduğu anda, anlatıda başlayan diğer sorun bakış açısının kime ait olduğuyla ilgilidir. Bu noktada ise sorulacak soru: “Kim görüyor?” (Jahn, 2015: 68) olmalıdır. Bakış açısı ile anlatıcı her zaman paralel bir varlık göstermezler. “Özellikle dışöyküsel anlatıcılar kimi zaman -modern anlatılarda çoğu zaman- başkarakterin bakış açısını kullandıkları için anlatıcı ile bakış açısının temsili ikiye bölünür.” (Yivli, 2015: 73) Genette bakış açısını odaklama olarak adlandırmış ve üç tür odaklama çeşidi belirlemiştir. Bunlar: sıfır odaklanma, iç odaklanma ve dış odaklanma (Genette, 2011: 203-208).

Anlatının en önemli öğelerinden biri de karakterler ve bu karakterlerin sunuluş biçimleridir. Karakterin tanımlaması Mehmet Tekin (2012) tarafından şu şekilde yapılmaktadır: “bir nesnenin, bir bireyin, hatta bir topluluğun kendine özgü yapısı, onları başkalarından ayıran belirti ve bireyin davranış biçimlerini

belirleyen ana özellik” (s.88). Kıran-Kıran (2011) *Yazınsal Okuma Süreçleri* eserinde karakterin gerçek kişilerle özdeşleştirilmesinden bahsetmektedir ve karakterin kurmaca, kâğıttan oluştuğunun altını çizmektedir (ss. 187-188). Anlatıbilim ise karakterin ruhsal ve ideolojik çözümlenmesinden daha çok oluşum süreci ile ilgilenmektedir. Bu noktada Pfister ağacı olarak da anılan karakterleştirme aşamaları gibi çeşitli modeller ortaya çıkmıştır (Jahn, 2015: 113).

Zaman konusunda ise üzerinde asıl durulan mesele öykü zamanı ve söylem zamanı arasındaki ayrımdır. Öykü zamanı ile söylem zamanı arasındaki ayrımın daha net anlaşılabilmesi, aşağıdaki alıntıda açık olarak ifade edilmektedir:

“bir anlatı metni boyunca betimlenen olayların ne kadar zamanda geçtiğinin (yani süresini); başka bir deyişle, anlatının temelini teşkil eden olay örgüsünün ne kadar sürede (zamanda) geçtiğini ifade eder. Söylem zamanı ise bir metni anlatmak ya da okumak için gerekli olan zaman dilimini ifade eder. Yazılı kurmaca anlatılarda genellikle anlatıcının performansının ne kadar zamanda gerçekleştiğiyle ilgili çok az bir bilgiye sahip olduğumuz için, söylem zamanı söz konusu olduğunda çoğunlukla okuma zamanı, yani metnin ne kadar sürede okunduğu esas alınmaktadır.” (Dervişcemaloğlu, 2014: 162)

Anlatı teorisinde zamanın tasnifinde genellikle Genette’in de kullandığı “düzen, süre ve sıklık” terimlerine başvurulmaktadır. Bizim çalışmamızda ise söylem zamanı esas alınarak, Oktay Yivli (2015)’nin öyküleme zamanı konusunda belirtmiş olduğu “art zamanlı öyküleme, eş zamanlı öyküleme, erken zamanlı öyküleme ve katılımcı öyküleme” (s. 83) terimleri kullanılacaktır.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU'NUN HİKÂYELERİNİN ANLATIBİLİMSEL İNCELENMESİ

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun toplamda elli sekiz hikâyesinin anlatıbilimsel çözümlemenin ışığında “nasıl anlatılıyor?” sorusuna cevap arayacağımız bu bölümde; yöntem olarak Oktay Yivli (2015)'nin *Kısa Öyküde Yöntem* adlı eserinin modeli esas alınacaktır. Hangi türlerde hikâyelerin olduğu saptanarak düzen konusunda nasıl bir yol izlendiği, karakterleştirmenin nasıl yapıldığı, anlatıcı türlerinin belirlenmesi ve öykülemenin yapısı ortaya çıkarılacaktır. Bu sayede öyküleme düzleminin sorunsalları üzerinde düşünülecektir. Terim ve anlatı birikimi açısından yaslandığımız *Kısa Öyküde Yöntem* eserinin seçimi tesadüfi değildir. Yakup Kadri'nin “Bir Serencam” adlı hikâyesi hariç tüm öyküleri kısa öykü formatına uygundur. Çünkü hacim konusunda; dayanak olarak “en az iki yüz, en çok beş bin sözcük” (s. 141) tanımıyla baktığımızda, “Bir Serencam” ve “Bir Tercümeihâl” hikâyeleri hariç diğer tüm hikâyeler üst sayfa sayı sınırının altında kalmaktadır. Bu sebeple de uygulanan yöntem, hikâye türleri açısından kaynak eserimizle bir paralellik göstermektedir.

#### 1. Tür

19. yy'da Batı'da “short story” olarak adlandırılan ancak bizde çeşitli adlandırmalara maruz kalan kısa hikâye; tür sorunu olarak edebiyatımızda kendisini göstermektedir. Bu konuda Orhan Okay (2010) *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı* adlı eserinde hikâye ve roman terimlerinde bile yazarlarımızın tam bir ortak noktada buluşmadıklarını dile getirmektedir:

“Fakat küçük hikâye türüne henüz aşına olmayan Osmanlı aydını için sadece büyük hikâye yahut roman vardır ve bu dönemde her ikisinin de adı uzun süre hikâye olarak kalmıştır. İlk yıllarda Namık Kemal Mukaddime-i Celal'de kendi romanı olan *İntibah*'tan hikâye diye söz ederken, Edebiyat-ı Cedide'nin kurulacağına yakın yıllarda bile Halit Ziya, roman türünün tarihi ve özellikleri

üzerine yazdığı, o dönem için önemli eserinin adını *Hikâye* (1892) koymaktadır.” (s. 67)

Hikâye ve romanın adlandırılması konusunda yaşanan sıkıntı sonraki süreçte kendisini kısa hikâyenin adlandırılması ve tanımlanması noktasında göstermektedir. Bu konuda Oktay Yivli (2016b)’nin verdiği dipnot kayda değer niteliktedir: “Kaplan’ın ‘uzun hikâye’ ve ‘küçük hikâye’ ayırımına gitmesi (1979: 25); Çetin’in ‘küçük hikâye’ (2005: 77), Kolcu’nun ‘kısa öykü’ (2011: 15), Özgül’ün ‘modern hikâye’ (2005: 38), Güven’in ‘küçük hikâye’ (2009: 117)” (s. 86) terimlerini kullanmaları ortak bir tanımlamanın ve terminolojinin olmadığına göstergesidir.

Bu noktada adlandırmanın sadece sözcük sayısı alanında değil okuma süresi ile alakalı olduğunu savunan kesimlerin de olduğu görülmektedir. Ancak Yakup Kadri (2015c) *Millî Savaş Hikâyeleri* adlı eserinde “küçük hikâye” terimini kullanmaktadır: “Küçük hikâye adı altında neşrettiğim bu yazılar gerçek vakalara müstenittir” (s. 126).

Çalışmada hikâye türleri, Çehov-Maupassant tiplerinin dışında türsel özelliklerinin ve diğer disiplinlerden geçen modeller üzerinden incelenecektir. Bu bağlamda Oktay Yivli’nin 2016 yılında *Erdem* dergisinin 70. sayısında yayımlanan “Modern Türk Öyküsünde Alt Türler (1890-1950)” adlı makalesinden hareketle, Yakup Kadri hikâyeciliğindeki türler belirlenecektir.

### **1.1. Tezli Hikâye**

Geleneksel anlatılarda kendisini yoğun olarak hissettiren bu türün en önemli özelliği, karşı tezi çürütme ve okuyucuya kendi tezinin doğruluğunu ispatlama çabasında olmasıdır. Bu konuda kaynak eserde Yivli tezli hikâyeyi şu şekilde tanımlamaktadır:

“[b]ir düşünceyi savunmak için yazılan tezli roman türünden hareket edilerek kavramlaştırılmıştır. Bir dünya görüşünün perspektifinden olaylara bakan bu türlü anlatılar bir savı öne sürerken karşısında yer alan düşünceleri de çürütmeye çalışır. Genellikle toplumsal ya da siyasal bir sorunu ele alan tezli romanların yanı başında tezli öyküler -modern öykü türünün hacimsel

sınırlılığına bağlı olarak- temel sorunsallardan çok, ykcnn ya kişisel düşüncelerini genelleştirir ya da tikel bir olaydan yola çıkararak okura ders vermeyi amaçlar.” (Yivli, 2016b: 95)

Yakup Kadri hikâyeleri içerisinde hacim olarak en fazla yere sahip türlerden olan tezli hikâyede, yazar sosyal sorunları, hayattan kesitler sunarak ve savunduğu tezi merkeze koyarak aktarmaktadır. Toplamda elli sekiz hikâyeden on beşinin bu türde yazılmış olması, hikâyelerinin yüzde yirmi beşinin bu türde olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle Yakup Kadri hikâyeciliğinin esas yapısını, savunulan düşüncenin nasıl aktarıldığı oluşturmaktadır.

Yakup Kadri hikâyeleri arasında gösterdikleri özellikler açısından “Bulgar Köyünde Bir Gece”, “O Kadın”, “Döşeli Oda”, “Dokunma Belki Kahramandır”, “Bir Yüzkarası”, “Zeynep Kadın”, “Masum Katiller”, “Kadın ve Ukubet”, “şapka”, “Bir Kadın Meselesi”, “Ses Duyan Kız”, “Teslim Teslim!”, “Hem Katil Hem Mtتهim”, “Hüseyin avuş” ve “Katmerli Bir İhanet” tezli hikâye olarak değerlendirilmiştir. Bu hikâyelerin ana tezlerinin yoğun kısmını kadın, dönemsel bozulma ve millî duyguların ortaya çıkması meselesi oluşturmaktadır. Bunun da nedeni, Yakup Kadri’nin dönemindeki olaylarla i içe olması ve aile hayatında yetişme yerinin kadınların yanı olmasıdır.

“Bulgar Köyünde Bir Gece” hikâyesi üzerinden, Balkanlarda başlayan milliyetçilik esintilerinin Osmanlı’ya bakışı değerliştirdiğinin tezi işlenmektedir. Osmanlı vergi zabitleri bir Bulgar köyüne gittiklerinde oradaki Bulgar asıllı insanların hem vergi vermek istemediği hem de zabitlere Osmanlı olmalarından dolayı düşmanca tavır takındıkları görülmektedir. Bu durum Bulgarlar arasında başlayan milliyetçiliğin artık bir Osmanlı düşmanlığına dönüştüğünü göstermektedir.

“Bir Yüzkarası” hikâyesinde ise Osmanlı-Yunan savaşı sırasında ordudan kaçan askerler üzerinden, Türk toplumunda askerlik mesleğinin bir onur meselesi olduğu ve ordu-millet anlayışındaki bir toplum yapısının varlığı aktarılmaktadır. Hikâyede Bakırlı şaban Efe’nin oğlunun askerden kaçması, hem babası hem de toplum nezdinde kabul edilebilirliği olmayan bir yüzkarası olaydır. Bu sebeple de babası bu lekeyi temize çıkarmak, oğlunu bulup devlete

teslim etmek adına aramaya koyulur. Burada o dönemde yaşanan askerden kaçma vakalarının, toplum nezdinde yanlış bir hareket olduğu tezi işlenmektedir. Hikâyede çocuğun askerden kaçması antitez görevini üstlenirken, toplumun ve babasının devletin yanında olması yazarın tezini ifade etmektedir.

“Zeynep Kadın” adlı hikâye üzerinden, savaş sırasında Türk kadınının bütün olumsuzluklara, kayıplara rağmen nasıl ayakta kaldığı tezi işlenmektedir. Hikâyenin de adını oluşturan Zeynep Kadın, oğlunun savaşta şehit olduğunu öğrenmiş olsa da bunu gelininin ve doğacak olan çocuğunun hayatı için içine atmıştır. Haberi alıp eve geldiğinde gelinine kocasının iyi olduğunu söyleyerek bütün acısını içinde yaşamaktadır.

Yakup Kadri'nin *Millî Savaş Hikâyeleri* adlı kitabında yer alan çoğu hikâye Kurtuluş Savaşı esnasında meydana gelen olayları ele almaktadır. Yazarın bu öykülerde savunduğu mesele ise millî bilinç ve vatan sevgisidir. Bu sebeple de “Hem Katil Hem Müttehim”, “Hüseyin Çavuş” ve “Teslim Teslim!” adlı hikâyelerinde Yunanlıların işgali ön planda tutulmaktadır. Yazar, bölgede halkın dilinden ve yaşadıklarından kesitler sunarak Türklerin savaş dışı etkilere maruz kaldığını kanıtlamaya ve tezini savunmaya çalışmaktadır.

Yakup Kadri, toplumsal bozulmayı bir tez olarak ele alıp “O Kadın”, “Döşeli Oda” ve “Şapka” hikâyelerinde odak noktasına koyar. “O Kadın” hikâyesinde Pertev Necati Bey'in kadınlar konusunda yaşamış olduğu deneyimler sonucunda hem aile servetinden oluşu hem de hayal âleminde sürüklenişi işlenmektedir. En büyük hayali, zengin bir kadın ile evlenip lüks bir hayat idame ettirmek olan karakterin, amacına ulaşamaması konusu üzerinden o dönemde erkeklerde görülen bu değişimin kötü bir sona yaklaştırdığı gösterilmektedir. Toplumsal bozulma tezinin işlendiği bir diğer hikâye ise “Kadın ve Ukubet”tir. Hikâyede, kadının yaşamış olduğu toplumsal baskının kırsal kesimde ne seviyelerde olduğu aktarılmaktadır. Yazar o dönemde kadının yapmış olduğu ahlaki yanlışların toplum nazarında ne şekilde değerlendirildiğini göstermek için Cennet adlı karakter üzerinden bu meseleyi ele almaktadır.

“Ses Duyan Kız” adlı hikâyede batıl inançların arkasında yatan gerçekleri ispatlama çabası vardır. Batı Anadolu’da sevdiğinin kaybı uğruna perişan olan bir kızın ölümünün ardından mezarının kutsallaştırıldığı ve toplum tarafından ilahi bir anlam verildiği görülmektedir. Ancak bu kutsallık anlatıcı tarafından kabul edilebilir bir durum değildir. İnsanların dileklerini bu türbeye doğru haykırdıklarında geri gelen sesin dileğin kabul olacağına ilişkin bir inanış vardır. Anlatıcı ise bu durumu akıl ve mantık çerçevesinde açıklamak için geri gelen sesin türbenin bulunduğu yer ile alakalı olduğunu belirtmektedir. Dağların yankı özelliği sayesinde insanlar, giden sesin geri çarpıp gelmesini kutsal bir durum olarak nitelemektedirler. Burada amaç, toplumun bu tarz türbe ve mezar inançlarına olan yapısını eleştirmektir.

“Şapka” hikâyesi tam anlamıyla tezli hikâye özelliği göstermektedir. İzmir’de bir İtalyan ile evli olan Türk, toplumunun yeniliklere açık bir millet olduğunu kanıtlamak adına başına şapka giyerek İzmir’de eşiyile dolaşmayı teklif etmektedir. Ancak bu tezi pek kabul görmemektedir çünkü hem tramvayda hem de mahallede sözsöz sataşmalara maruz kalmıştır.

Yakup Kadri tam anlamıyla tezli hikâye olma özelliğini gösteren hikâyelerinde, karakterlerin ortaya sürülen tezin haklılığını kanıtlamak adına çabaladıkları görülmektedir. Genel olarak *Millî Savaş Hikâyeleri*’nde Türk milletinin vermiş olduğu mücadele içindeki bozulmaları onarmak ve toplumun millî duygularını uyandırmak adına verilen tezler ispatlanmaktadır.

## 1.2. Melodramatik Hikâye

Hikâyede baskın olarak ölüm, üzüntü, heyecan gibi duyguların hissedilmesi sonucunda oluşan bir türdür. Tanım noktasında çeşitli görüşlerin var olduğunu Oktay Yivli şu şekilde aktarmaktadır:

“Melodramın kendi başına bir tür olmayıp klasikleşmiş Edebiyat türleri içinde yer alan bir anlatım aracı olduğunu kabul edenler de vardır. İkinci görüş görece daha yaygındır. Arslan, melodramı, ‘[B]olca dramatik, duyguları aşırı, heyecanı gereksiz yüksek, ifadesi abartılı, hareket ve mimikleri haddinden fazla ve ‘oylanmış’ hatta oynanmış bir dram’ olarak tanımlar (2005: 12).” (2016b: 96)

Yukarıdaki tanımlamaya göre Yakup Kadri'nin iki hikâyesi bu türe uygun özellikler taşımaktadır. Yazar, her iki hikâyesini de *Millî Savaş Hikâyeleri* arasına koymuş ve o dönem Yunan işgallerindeki melodramı okuyucuya iletmeye çalışmıştır. Bu hikâyelerden ilki “Dünya Gözü ile Ahiret Sesleri”, diğeri ise “Güvercin Avı” adını taşımaktadır. “Dünya Gözü ile Ahiret Sesleri” adlı hikâyede Hacı Arif Efendi işgal altında bulunan Salihli kasabasında yaşamaktadır. Burada duygularını dışarıya en çok yansıtan da yine kendisidir. Bir gün işgalin sona ereceğine ve Türk askerinin gelip onları kurtaracağına olan inancı onu daha da duygusal yapmaktadır. Bütün bu duygularını toplumla olan her buluşmasında dile getiren Hacı Arif Efendi, duygu yoğunluğundan dolayı şikâyete ve hakarete uğramaktadır. Hikâyenin sonunda da yaşadığı melodramın okuyucu cephesinde yükselmesi, onun ölümü ile gerçekleşmektedir:

“ ‘Baba, baba, biz geldik Allah, Allah!..’ diye bağırılmışlar; hiç kımıldamamış. Sonra sırt üstü çevirmişler, kan ile örtülü yüzünü mataradaki sudan ıslattıkları çevreleriyle silmişler. İhtiyar, gözlerini açmış; etrafını alan askerlere birer birer bakmış; sonra hiçbir şey söylemeksizin ruhunu teslim etmiş.” (MSH: 24)

“Güvercin Avı” adlı hikâyesinde ise güvercinlerini hayatının merkezine koyan Hüseyin Bey, devamlı olarak onlarla yaşamaktadır. İşgal esnasında kendi yanında kâhya olarak çalışan İspiro adlı adamın Yunanlılara yardım ettiğini görür. İspiro, bir gün Yunanlılar ile birlikte Hüseyin Bey’in evine gelir, aç olduklarını ve ondan güvercinlerini pişirmesini ister. Hüseyin Bey’in bunu kabul etmemesi üzerine güvercinleri salıp, ateş etmeye başlarlar. Gidip güvercinlerinin yaralı vücutlarını okşayan Hüseyin Bey onlarla birlikte kendi ruhunu da teslim eder. Bu hikâyede Hüseyin Bey’in güvercinleriyle olan ilişkisi ve sonunda onlarla birlikte ruhunu teslim etmesi olayı melodramatik hâle dönüştürmektedir: “Filvaki ihtiyarın simasına acayip bir mehabet çökmüştü. Gözlerinde madeni bir parlıltı vardı ve bakışı bir süngünün ucu gibi sabit, dik, sert, ve mütearrızdı [saldırgandı]. Lekesiz aksakalı ise yüzüne sürdüğü kuşların al kanına boyanmıştı; sanki çenesine Türk bayrağından bir parça sarmış gibiydi.” (MSH: 60) Yazar hikâyesinde bu melodramı okuyucuya

iyice hissettirmektedir. İki hikâyenin de ortak özelliği, melodramın sonlarda iyiden iyiye arttırılmasıdır.

### 1.3. Dramatik Hikâye

Dramatik hikâye türünün en büyük özelliği başkarakterin sunumunun doğrudan verilmesidir. Yaşanan çatışma ve olaylar merkezinde, okuyucuda merak uyandırmak ve dramatize etmeyi ön planda tutmak amaçlanmaktadır. Bu noktada Oktay Yivli'nin tanımlaması şu şekildedir:

“Başkarakterin belleğine odaklanan okur, orada çoğu zaman iç monolog, kimi zaman iç diyalog biçiminde sahnelenen âdeta tek kişilik bir oyunu seyreder. Bu tür öykülerde çatışma ve gerilim -gerek iç dünyada yaşansın gerekse dış dünyada yaşansın- dramatik özelliği ön plana çıkartır, böylece okur da merak duygusunun etkisiyle hikâyenin peşine düşer.” (2016b: 90-91)

Yakup Kadri hikâyelerinin toplamda on beşinin bu türün özelliklerini gösterdiği tespit edilmiştir. Olaylar üzerinden başkarakterin içinde yaşadığı konuşmaların ön planda tutulduğu bu hikâyelerde, dramatik çatışmalar kendisini göstermektedir. Karakterlerin içindeki düşünceler, bir süre sonra toplumda buldukları konumla ve etrafındaki kişilerle çatışmaya başlamaktadır. Bu olaylar dramatize edilerek sunum gerçekleşmektedir.

Yakup Kadri'nin “İki Meçhul Şahıs”, “Küçük Zabit”, “Zor Talak”, “İstanbul'da Üç Gece”, “Bir Aşk ve İhtiras Faciası”, “Bir Serencam”, “Yalnız Kalma Korkusu”, “Mezar Soyguncusu”, “Rahmet”, “Küçük Neron”, “Bir Meczip”, “Utanç”, “Bir Yurt Sergisi”, “Talih” ve “Sikkenin Tersisi” adlı hikâyeleri bu tür için özelliklerini taşımaktadır. Yukarıdaki hikâyelerin ortak özelliği, karakterlerinin iç konuşmalarının hikâyenin yapısında ana konuyu vermesidir. Yakup Kadri'nin en uzun hikâyesi olan “Bir Serencam”da başkarakterin Kahire yolculuğu esnasında Mahdur adındaki odalık kıza âşık olması ve bu sebeple kendisiyle olan çatışmasının iç monolog yöntemiyle verilmesi hikâyenin tümünü etkilemektedir. Olayların belirlenmesi ve gerçekleşmesi karakterin iç seslerinin harekete geçmesi ile meydana gelmektedir. Yine aynı türün özelliklerini barındıran “Zor Talak” hikâyesinde kendi kültürü dışında İstanbullu bir kızla evlenen Aziz Ağa'nın çevresiyle

yaşadığı çatışmalar, karısını boşamasına sebep olmuştur. Bu hikâye Aziz Ağa'nın çevresiyle yaşadığı çatışmalar, üzerinde yoğunlaşan dramatik unsurlar barındırmaktadır. Konu olarak neredeyse aynı olan “Bir Aşk ve İhtiras Faciası” adlı hikâyede de Gaffar Ağa'nın Necibe adlı bir kadına duyduğu aşk ve bu aşkın onu değiştirmesi, çevresiyle çatışma yaşamasına sebep olmuştur. “İstanbul'da Üç Gece” hikâyesinde adı verilmeyen başkarakterin Balkan Savaşları sırasında İstanbul'a gelmesi ve tanıdıklarını bulmaya çalışması sürecindeki iç monologlar, hikâyenin dramatikleşmesini sağlamaktadır. Genel olarak Yakup Kadri hikâyelerini dramatize eden unsur, başkarakterin yaşamış olduğu değişim ve dönüşümlerin çatışma noktasını doğurmasıyla ortaya çıkmaktadır.

#### **1.4. Anı Hikâye**

Bu türde iki farklı özellik kullanılabilir, birincisi hikâyenin tamamen anıdan oluşması, ikincisi ise hikâyenin belirli bölümlerinde karakterlerin anılarının hikâyenin merkezine konulmasıdır. Oktay Yivli, hikâyenin tümünün anı özelliği göstermesinin altını çizirken “sözde bir anı defterinin bir bölümü olarak ya da bir güncenin birkaç gününün aktarılması” (2016b: 94) olarak açıklamaktadır.

Yakup Kadri'nin bu türde yazılmış üç hikâyesi bulunmaktadır. Bunlar; “Perili Köşk”, “Kör Göz Kör Gönül” ve “Bir Hastane Koğuşunda” adlı hikâyeleridir. “Perili Köşk” hikâyesinde on sekiz yaşında âşık olduğu kadın ile ilgili anılarını anlatan yazar, hikâyeyi anlatmaya başladığı yaşını otuz olarak belirtmektedir. Bir aile dostlarının olduğunu iddia ettiği perili köşk olarak nitelenen evde, evin kızı Belkıs ve evin oğlu Mahmut ile geçirilen bir günün anlatımı vardır. Bu hikâyede anıdan alınan bir sayfanın aynen aktarılması mevcut değildir. Kahraman anlatıcının bunun farkında olduğunu belirtmesiyle başlayan bir anının aktarımı söz konusudur. Aynı özellikleri “Kör Göz Kör Gönül” hikâyesinde de görmekteyiz. Bu hikâyede kahraman anlatıcı, on beş yaşında olduğunu belirtmekte ve Züleyha adında doğuştan kör bir kızın, Hafız Şerif adında bir gence olan aşkının anısını aktarmaktadır. Bu iki hikâyede de kahraman anlatıcının kendi anılarının aktarıldığı gözlemlense de “Bir Hastane



Koğuşunda” adlı hikâyede başkarakterin kaldığı hastane odasında yaralı bir karakterin anılarının aktarımı söz konusudur. Hastaneye nasıl düştüğünü, Sakarya Meydan Savaşı’nda nasıl yaralandığını anlatmaktadır. Bu hikâyede anı özelliği hikâyenin tamamında egemen konumda değildir, ama merkezinde yer almayı başarmıştır.

### **1.5. Portre Hikâye**

Bu türde olay ve durumun arka plana atıldığı, ele alınan karakterin özelliklerinin ön planda tutulduğu görülmektedir. Oktay Yivli, portresi ortaya konacak olan tipin sıra dışı olmasının altını çizerken asıl amacın tipi belirginleştirmek olduğunu söylemektedir (2016b: 89).

Yakup Kadri’nin bu türde yazılmış altı hikâyesi bulunmaktadır. Bunlar, “Mehdi Efendi’nin Keşfi”, “Sılada”, “Bir Aşk Cilvesi”, “Bir Tercümeihâl”, “Muhacir Kerim Ağa” ve “Düşmana İltihak” hikâyeleridir. “Mehdi Efendi’nin Keşfi” adlı öyküde mahkeme karşısında ifade veren Mehdi Efendi’nin ilk olarak toplum nazarında nasıl bir tip olduğu ile ilgili portresi verildikten sonra mahkeme başkanının kendisini savunmasında ortaya çıkan hastalıklı bir karakter portresi çizilmektedir. Burada yazar, Mehdi Efendi’nin düşünceleri ve bu düşüncelerini harekete geçirmeye yönelik tutumlarından dolayı okuyucu gözünde keskin bir portre yaratmaktadır. Bu portrenin anlatma esasına göre değil, dramatize edilerek anlatıldığı görülmektedir.

“Bir Tercümeihâl” adlı hikâyede ise Necdet Efendi adlı karakterin tam bir yaşam öyküsü verilmektedir. Necdet Efendi’nin portresinin çevresel olaylar ve toplum karşısında değişime uğramasının altı çizilmektedir. Burada karakterin, hayat çizgisinde karşılaştığı zorluklar ve hayat mücadelesinde kendisinden verdiği tavizlerin yoğunluğu görülmektedir. Toplum içinde kabul edilmesinin de ancak bu şekilde olduğu gösterilmektedir. Necdet Efendi kendi portresini verirken asıl olarak toplumun portresini de sunmaktadır. Aynı şekilde “Muhacir Kerim Ağa” hikâyesinde de Kerim Ağa üzerinden verilen portre, Balkan Savaşları’ndan Kurtuluş Savaşı’na kadarki dönemde Türk milletinin portresinin bir sembolü vazifesini üstlenmektedir. Bu anlamda Yakup Kadri,

portre türünde hikâyeler yazarken ilginç tiplerin yanı sıra toplumu ifade eden tiplerin portresinin olmasına dikkat etmektedir.

### **1.6. Röportaj Hikâye**

Gazetecilikle birlikte anılan röportajın özelliklerinin hikâyeye katılmasıyla oluşmaktadır. Bu tür için Oktay Yivli'nin tanımı şu şekildedir: “Öykü yazarı bir çeşit gazeteci gibi davranır, âdeta sahaya iner, konusuyla ilgili gözlemler yapar, sahada konuyla ilgili kişilerle görüşür ve izlenimlerini de ekleyerek bu malzemeyi kurmaca olarak okura aktarır.” (2016b: 92)

Yakup Kadri, Kurtuluş Savaşı döneminde cephe gerisinde gazetecilik yapmış ve olan biteni kalemiyle aktarmıştır. Bu sebeple başta röportaj şeklinde yaptığı görüşmeleri daha sonrasında kurmaca hâle getirerek hikâyeleştirmiştir. Röportaj hikâye türünün baskın özelliklerinin yer aldığı hikâyeler şunlardır: “İssız Köy ve Dilsiz Kız”, “Ceviz”, “On Dört Yaşında Bir Adam” ve “Garip Bir Benzeyiş”. Bu hikâyelerin ortak yönü anlatıcının belirgin olarak kahramanları konuşturmaya çalışması ve Anadolu'nun o dönemde ne hâlde olduğunu okuyucuya onlar vasıtasıyla yansıtmasıdır. “İssız Köy ve Dilsiz Kız” ve “Ceviz” hikâyelerinde anlatıcı, köylerde kalanlara neler olduğunu öğrenmeye ve okuyucuya durumu göstermeye çabalamaktadır. Her iki hikâyede köylerin fotoğrafını çeken betimleme sahnelerine rastlanmaktadır. Aynı şekilde “On Dört Yaşında Bir Adam” hikâyesi yol sahnesiyle başlamakta ve karşılaşılan çocuk, röportaj yapılan bir kişi olarak arabaya alınmaktadır. Sonrasında ise anlatıcı tarafından sorgulama sahnesi başlamaktadır. Daha on dört yaşında olan bu çocuğun içindeki büyüklük tavrı, onu Anadolu çocuklarının bir simgesi konumuna taşımaktadır. “Garip Bir Benzeyiş” adlı hikâyeye yolculukla başlanmakta ve anlatıcının yanındaki kahramanı oğluna benzeten bir kadının portresi röportaj modeliyle verilmektedir. Bu hikâyelerin genel özelliği anlatıcılarının bir gazeteci gibi davranmasıdır.

## 1.7. Mektup Hikâye

Bu türde yazılan hikâyelerin asıl amacı karakterlerin duygularını ilk elden vermek ve farklı bir yol ile kurmaca yaratmaktır. Mektubun tür olarak sınırlarının olması, hikâyenin tamamının mektuptan oluşmasını zorlaştırmaktadır. Bu sebeple hikâye içerisinde birden fazla mektup bulunabilmektedir. Bu durumda tek taraflı ve karşılıklı olarak da mektuplaşmalar söz konusu olmaktadır (Yivli, 2016b: 93).

Yakup Kadri'nin "Gizli Posta I", "Gizli Posta II", "Gizli Posta III" ve "Bir Ölünün Mektupları" mektup hikâye tekniği ile yazılmıştır. "Bir Ölünün Mektupları" adlı hikâye; Prens Beyza Hanımefendi'ye bir zamanlar âşık olan gencin ona yazdığı on sekiz mektuptan oluşmaktadır. Mektuplar sayı adlandırması ile verilmiş ve art arda gelecek şekilde düzenlenmiştir. Ancak karşılıklı bir mektuplaşma özelliği göstermemektedir. Mektupları sürekli olarak yazan kişi, prensesin günlük hareketlerini yorumlayarak yeni bir mektup oluşturmaktadır. Fakat hikâyede, prenses bazı mektupların arasına girip kendi düşüncelerini de aktarmaktadır: "Prens, mektupların birkaçını yere attı: - Bunlar hep birbirine benzer: şiir, aşk, hayal bilmem ne!- dedi ve ilave etti. Size asıl ötekileri, en mühimlerini okuyayım." (BS: 88) Alıntıda görüldüğü üzere prenses beşinci ve altıncı mektubun arasına girerek kendisince daha iyi olduğunu düşündüğü mektupları okumaktadır.

Yakup Kadri'nin "Gizli Posta I-II-III" adlı hikâyeleri ise üç ayrı hikâyenin tamamını kapsayan bir özellik göstermektedir. Yazar tarafından hikâyelerin başına bu mektupların kimden kime gönderildiğini belirten bir epigraf konulmuştur. "Gizli Posta I'de bir genç kızın arkadaşına yazdığı mektup üzerinden İstanbul'daki erkek tipolojisinin değişimi ve dönüşümü aktarılmaktadır. Genç kız evlenmek istediği yapıdaki erkeklerin daha eski dönemde kaldığını yeni dönemdekilerin ise beğeni oluşturmak adına ortalıkta dolaştığını belirtmektedir:

"Evlenmek mi? Kim? Nerede? Kehribar ağızlıklı bir yeni zenginle mi? Yapmacıklı bir genç şairle mi? Kılıçsız bir zabitle mi? Sapı gümüşlü gül bastonlu bir memurla mı? Yoksa paçaları kıvrık kısa pantolonu tâ göğsüne kadar çekmiş, fesini yan tarafa yıkmış şımarık bir aile çocuğu ile mi? Yüz bin

kere tövbe kardeşim! Allah beni bunlardan birisinin karısı olmaktan esirgesin. ‘Benim kocam olabileceklerin hepsi ortadan kayboldu. Bundan iki üç yıl evvel, bundan dört yıl evvel, İstanbul denilen bu şimdiki garip kervansarayda onlardan çok vardı.’” (MSH: 139)

Yukarıdaki alıntıda genç kız İstanbul’daki bu özelliklere sahip erkekleri eleştirmekte ve dönemsel bozulmanın altını çizmektedir.

“Gizli Posta II”de ise Anadolu’dan İstanbul’daki kız arkadaşına yazılmış bir mektuba yer verilmektedir. Mektup; birlikte geçirilen arayış dönemleri anlatıldıktan sonra mektubu yazanın, asıl saadetin doğduğu topraklarda olduğunu söylemesiyle sona ermektedir. Burada düşündürücü sona sahip olan mektup, tavsiye sunan bir niteliğe sahiptir. “Eğer sen hâlâ bıraktığım karanlık ve dar yerde isen bil ki, müsbet sâyin [emeğin] dışında her şey boş ve meyve vermeyen her faaliyet bir ıstırap kaynağıdır.” (MSH: 146)

“Gizli Posta III” hikâyesinde “Gizli Posta I” de olduğu gibi İstanbul’da yaşanan değişim ve dönüşüm anlatılmaktadır. Bir genç kızın savaşta esir düştükten sonra İstanbul’a gelen zabıt sevgilisine yazdığı mektuptan oluşan hikâyede, İstanbul’daki değişim vurgulanmaktadır. Ancak bu değişim ilk hikâyede de olduğu gibi olumsuz nitelik taşımaktadır: “İstanbul, hiç eski bildiğim yer değil; ne çehreler eski çehrelere, ne fikirler eski fikirlere, ne hisler eski hislere benziyor. Burada hayat tependen tırnağa başka şekle girmiş. Ne evlerde aradığım hararet, ne dostlarda bildiğim samimiyet, ne de kadınlarımızda gördüğüm vefa kalmamış.” (MSH: 147-148)

### **1.8. Panoramik Hikâye**

Alt tür olarak yeni fark ettiğimiz ve tanımlaması tarafımızca yapılacak olan panoramik hikâye terimindeki “panoramik” kelimesinin anlamı , “yüksek bir yerden bakıldığında göz önüne serilen geniş görüş” (TDK Sözlük) olarak tanımlanmaktadır. Bu anlamda panoramik hikâye; bir dönemin geniş görüntüsünü verme amacını taşıyan hikâye türüdür. Panoramik hikâyede anlatıcı, üstten bakış ya da yatay bakış seçeneği sunarak dönemin özelliklerini okurun ayrıntılı şekilde görmesini sağlamaktadır. Bu noktada anlatıcı ve odaklanmanın görevi oldukça önemlidir. Çoğu zaman öyküleme yapısında

başlangıçtan sona doğru ilerleyen bir doğrusal yön söz konusu olsa da hikâyenin içerisinde belirli geri dönüşlerle kırılmalar yaşanabilmektedir.

Yakup Kadri'nin “Bulgar Köyünde Bir Gece”, “Oruç Keyfi”, “Baskın”, “Hasretten Hasrete”, “Köyünü Kaybeden Kadın”, “Bir Şehit Mezadı” ve “Bir Beyoğlu Dönüşü” adlı hikâyeleri bu türün özelliklerini göstermektedir. “Bulgar Köyünde Bir Gece” hikâyesinde Osmanlı vergi zabitlerinin üzerinden Balkanlar'daki Bulgar köylerinin bir panoraması verilmektedir. Köye giren zabitlerin köy içerisindeki durumu yatay eksenli vermesiyle o dönemin Osmanlı algısı ve sosyolojisi görülmektedir. O dönemde bir Bulgar köyünün yapısı anlatıcının gözünden verilmektedir. Yazar burada, tezini işlemekten çok, panoramayı ortaya koymaktadır. Hikâyenin başında köyün genel bir tasviri verilmektedir. Daha sonrasında ise köyün muhtarı ve papazı ile yapılan konuşmalar özele inen bir panorama çizmektedir. En sonunda Osmanlı zabitlerinin, muhtarın evinde misafir olarak bulunması, Bulgar aile kurumunun panoramasını sunmaktadır.

“Oruç Keyfi” adlı hikâyede ise yazarın kendi çocukluğunda Manisa'da Ramazan ayının nasıl geçtiğiyle ilgili bir panorama verilmektedir. Anlatıcının kendi evinden başlayan bu panorama, mahalleye doğru bir genişleme göstermektedir. O dönemlerdeki Ramazan ayının nasıl geçtiğinin ve ne gibi etkinliklerin yapıldığına dair fikir edinmemizi sağlayan bu hikâyede, Recep Ağa üzerinden bir hikâyeleştirme gerçekleştirilmektedir. “Baskın” hikâyesinde Manisa'dan bir mahalle panoraması çizilmektedir. Mahallelinin gelenek ve örf kuralları çerçevesinde çizdiği tablonun bir gösterimi yapılmaktadır. Aynı şekilde “Köyünü Kaybeden Kadın” hikâyesinde de Yunan işgaline uğradıktan sonraki Anadolu köylerinin ve halkının bir panoraması okuyucuya verilmektedir.

Yakup Kadri hikâyelerinden tespit edilen bu örnekler çerçevesinde panoramik hikâye türünde hikâyenin ana hedefi, bir olayın temel görünüşünü sunmaktır. Burada da gazeteci kimliği ile dışarıdan daha geniş bakış açısıyla olaylara bakabilmesi etkili olmuştur. Bu tür hikâyelerde dışarıda bir göz mutlaka bırakılmakta ve geniş odaklamaya sahip olan anlatıcıya ihtiyaç duyulmaktadır.

## 2. Düzen

Hikâyenin, nasıl bir sistem kurularak oluşturulduğu sorusuna cevap aranılan bu bölümde, okuyucunun dikkatinin nasıl çekildiği ve kurmacaya girişin nasıl yapıldığı, nasıl bitirildiği konusunda inceleme yapılmaktadır. Düzen konusunda yararlanılan birincil kaynaklar, Kıran-Kıran'ın *Yazınsal Okuma Süreçleri* ile Oktay Yivli'nin *Kısa Öyküde Yöntem* adlı eserleri olacaktır. Düzen denilince akla sadece başlangıç ve bitiş aşamaları gelmemektedir. Hikâyede yer alan zaman, mekân ve karakterlerin ortaya konulması, öykülemenin nasıl yapıldığı gibi konular bütünsel bir düzenin parçasıdır. Tüm bu yapıların nasıl konumlandırıldığı hususunda anlatıbilim bir çözüm yolu sunmaktadır.

Düzen konusunda, kurmacaya atılan ilk adımda başlangıçta karşılaşılmaktadır. Bu başlangıçlar kendi içerisinde farklı türlere ayrılmış olsalar da işlev bakımından amaçları “devam izlencesini hazırlama, okurun dikkatini metne çekme, kurmaca bir dünya yaratma” olarak sıralanabilir (Kıran-Kıran, 2011: 83-85). Çalışmanın bu bölümünde Yakup Kadri hikâyelerinin nasıl başlatılıp ve nasıl bitirildiği noktasında tümevarım yöntemiyle bilgi vermeye çalışacağız.

### 2.1. Hikâye Nasıl Başlatılıyor?

Başlangıç bilindiği üzere yazar ile okuyucunun bağının ilk başladığı noktayı ifade etmektedir. Bu yönüyle metnin devamına ışık tutmakta ve okuyucuyu düşünme vakti kazandıran bekleme salonuna almaktadır. Ancak öykülerin başlangıçları, kendi alt türlerinde okuyucuya farklı görevler yüklemektedir. Bu anlamda okuyucunun dikkatini daha çok çekmeyi de işlevsel hâle getiren kimi öyküler, cevapsız sorular ile merak duygusunu harekete geçirmektedir. Bu yönüyle Kıran-Kıran'lar başlangıç türlerini düzeyleri bakımından; durağan başlangıç, devingen başlangıç, ilerleyen başlangıç, geciktirici başlangıç ve özgün başlangıç olarak belirlemişlerdir (Kıran, Kıran, 2011: 85-91). Yakup Kadri hikâyelerinde de yukarıdaki başlıklardan “durağan, devingen ve ilerleyen başlangıç” yapılarına rastlanılmıştır. Devingen başlangıç teriminin yerine ise

kaynak eserimiz olan *Kısa Öyküde Yöntem*'de de kullanılan “ortadan başlangıç” teriminin kullanılması daha uygun görülmüştür.

### 2.1.1. Durağan Başlangıç

Bu başlangıç türünde asıl amacı bilgi vermektir. Olay başlamadan önce tanımlamalar ve betimlemeler ortaya konulmaktadır. Genellikle geleneksel öykülerde çokça bulunan bu tipte betimleme tekniği önemli bir yere sahiptir. Bu konuda Kıran-Kıran (2011) şunları belirtmektedir: “Son derece bilgilendirici bir özelliği olan bu tür bir başlangıç, büyük bir açıklıkla, kurmaca evrenini oluşturur, olayın siyasal, ekonomik, toplumsal ve tarihsel bağlamını vurgulayarak olayın geçeceği dekoru ustaca çizer.” (s. 85)

Yakup Kadri hikâyeleri arasında başlangıç tip olarak en çok durağan başlangıç şeklinin kullanıldığı görülmektedir. Toplamda yirmi beş hikâyenin bu yöntemle başladığı görülmektedir. Bu hikâyeler sırasıyla: “Bulgar Köyünde Bir Gece”, “O Kadın”, “İki Meçhul Şahıs”, “Küçük Zabit”, “Sılada”, “Bir Yüz Karası”, “Bir Aşk Cilvesi”, “Zor Talak”, “Perili Köşk”, “Beyhude Bir İnithar”, “Kadın ve Ukubet”, “İstanbul’da Üç Gece”, “Bir Aşk ve İhtiras Faciası”, “Bir Serencam”, “Bir Tercümeihâl”, “Hasretten Hasrete”, “Kör Göz Kör Gönül”, “Ses Duyan Kız”, “İssız Köy ve Dilsiz Kız”, “Muhacir Kerim Ağa”, “Ceviz”, “Köyünü Kaybeden Kadına Dair”, “Garip Bir Benzeyiş”, “Bir Beyoğlu Dönüşü”, “Bir Yurt Yergisi”dir.

“O Kadın” hikâyesinde yapılan başlangıç bu türün özelliklerini göstermektedir: “Tersi meşin kaplı küçük, yuvarlak cep aynasında uzun uzun, inceden inceye yüzünü tetkik etti; zaten bu, Pertev Necati Bey’in işsizlik ve yalnızlık saatlerini dolduran yegâne bir meşgaleydi -Pertev Necati Bey’in işsiz ve yalnız saatleri o kadar çoktur ki bu küçük ayna için onun yegâne ve daimî bir meşgalesidir, diyebiliriz- O, yirmi senedir bu küçük aynada yüzünün ve bilhassa bıyıklarıyla gözlerinin uzun, belîğ bir destanını okumuştur. Bir köy papazı için bir dua kitabı ne ise Pertev Necati Bey için de bu ayna öyleydi; ondan o kadar ayrılamazdı. En kıymetli boyun bağlarından, en zarif düğmelerinden ve üstüne titredığı kostümlerden ziyade, o, bu küçük aynaya merbuttu; çünkü bu küçük ayna,

müdevver fakat ka'rı bulunmaz cam parçası, kaç defalar onun gözlerindeki nihayetsiz hülyaya makes olmuştu” (H: 21).

Yukarıdaki girişte, anlatıcı tarafından Pertev Necati Bey'in tasvirinin yapıldığı görülmektedir. Burada hikâyenin başkarakteri olan Pertev Necati Bey'in sunumu yapılarak sonrasında onun etrafında dönecek olan kurgunun merkezine dikkat çekilmek istenmektedir. Bu tarz başlangıçlarda karakterin tüm özellikleri verilmesi de hikâye içerisinde gereksinim duyulacak yani olaylara yön verecek olan özelliklerinin sunumu görülmektedir. Pertev Necati Bey'in ileride karşılaşacağı kadına olan aşkı, onun başlangıçta verilen özelliklerinin değişmesine sebebiyet verecektir.

“Karşı sahilin hurma dalları arkasından gittikçe artan ziyasıyla, insana gittikçe yaklaşıyor vehmini veren hummalı, canlı bir ay çıkıyor ve mesafeleri zümrüt gibi bir şafak istila ediyordu. Sol tarafta beyaz sütunlu uzun setler arkasında bir nebat ve ağaç mahşeri içinde gizlenen Kasrüdübare'nin metruk ve muhteşem çatısı, biraz ötede Kasrı Âli'nin geniş, uzun yapraklı ağaçlar gölgesinde dinlenen hazin ve mağrur enkazı ve tâ karşıda, tâ uzakta, ufkun harim bir kenarında, ehramın silik, titrek ve mecalsiz zirveleri görünüyordu” (BS: 11).

Yakup Kadri'nin *Hikâyeler* adlı eserinden yaptığımız alıntıda karakter üzerinden yapılan durağan başlangıç, “Bir Serencam” adlı hikâyesinde ise mekân tasviri üzerinden yapılmaktadır. Betimlemenin en ince ayrıntıları kullanılmamış olsa da düz bir yapının aktarıldığı gözlemlenmektedir. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde asıl meselenin anlatılmaya başlandığı yer olarak karşımıza çıkan bu mekân, başlangıcın yanında hikâyenin oluşum yeri görevini de üstlenmektedir. Durağan başlangıcın tanımlandığı bölümde değinilen okuyucunun bekleme salonunda tutulması, kendisini hissettirmektedir. Mekân tasviri bir anlamda eylemsizlik barındırarak okuyucuya bilinmeyen bir kapının anahtarını vermektedir. Yakup Kadri hikâyeleri arasında betimlemenin yanı sıra açıklama tekniği ile de yapılan durağan başlangıç yapıları bulunmaktadır. Bunlardan birisi de *Millî Savaş Hikâyeleri* arasında bulunan “Ceviz” hikâyesidir:

“On beş günden beri köyden köye dolaşıyoruz. Bu köylerin her biri, öbüründen daha hüznüldür.



Yorgunluk bir taraftan; gönlümüzdeki melâl öbür taraftan âdeta, nihayeti yok bir gurbet ve sürgün yolunda gibiyiz. Eski hayatımız, arkamızda bıraktığımız itiyatlar, rabitalar bize bir başka asra ait efsaneler şeklinde görünüyor. Bir daha, eski hâlimize dönecek miyiz? Bu gamlı seyahat günün birinde nihayete erecek mi? Buna hiç ihtimal vermiyoruz. Mutlaka ya bir köyün, ya o köyün dere bayırlarından biri içinde can vereceğiz gibi bir hisle doluyuz. Harbin bir ateş sağanağı hâlinde savurarak, yakarak, yıkarak üstünden geçtiği bu yerlerde ekseriya hayalen tasavvur ettiğimiz ahiret âlemini; cennetle cehennem ortasındaki cansız ahiret âlemini buluyoruz ve zannediyoruz ki hepimiz yerin altından yürüyoruz.” (MSH: 99)

Yukarıdaki alıntıda durağan başlangıç türünün açıklama yöntemi ile yapıldığı görülmektedir. Anlatıcı kendisini ve ait olduğu ekibin Anadolu köylerinde çektikleri zorlukları, hisleriyle birlikte okuyucuya sunmaktadır. İçinde buldukları ruh hâlinin ve duygu dünyasının açıklamasını veren anlatıcı, burada bilgi vermektedir.

### **2.1.2. İlerleyen Başlangıç**

İlerlemenin belirli safhalarla yapıldığı bu başlangıç tipinde amaç, okuyucuya doğrudan bilgi vermek yerine kademeli şekilde bilgi vererek dikkatleri uyanık tutmaktır. Yivli (2015), *Kısa Öyküde Yöntem* adlı eserinde, okurun merakını ancak ilerledikçe bulabileceğini ve bu tipteki hikâyelerde dramatik etkinin başlangıçta kendisini gösterdiğini belirtmektedir. (s. 39).

Yakup Kadri hikâyelerinin sadece yedisinde bu tip bir başlangıcın yapıldığı görülmektedir. Bunlar; “Döşeli Oda”, “Altıpatlar”, “Masum Katiller”, “Bir Ölünün Mektupları”, “Utanç”, “Katmerli Bir Hıyanet” ve “Bir Şehit Mezadı” hikâyeleridir. Aşağıdaki “Altıpatlar” hikâyesinden vereceğiz alıntı bu başlangıcın özelliklerini barındırmaktadır.

“Çok olmadı, bundan bir yıl evvel, yine böyle bir yaz mevsiminde, hatta ramazanın on beşinci gecesi idi zannederim. ‘.....’ livasının Çaybaşı denilen bir mahallesinde, mahalle kahvesinin çınarı altında, beş on ahbap oturmuş, nargilelerimizi çekiyor ve sohbet ediyorduk. Sözlerimiz ekseriyetle harbe müteallikti. Derken yanımıza memleketin gençlerinden bir de zabıt geldi ve

kendisi harp sahalarından henüz döndüğü için bütün nazarlar hayret ve tecessüsle üzerine doğru çevrildi, bütün sandalyeler etrafına toplandı ve harbe dair meşhudatı soruldu. Genç zabıt:

-Size nasıl anlatayım bilmem ki... dedi, bu harp sizin bildiğiniz, sizin tasavvur ettiğiniz gibi bir şey değil...” (H: 87)

Hikâyenin girişini oluşturan yukarıdaki satırlarda, anlatıcı ilk olarak kendi içinde bulunduğu durumu açıkladıktan sonra hikâyeye bir zabıt dâhil olmaktadır. Bu sırada okuyucu yeni bir bilgi ile karşılaşmaktadır. Zabite görüşünün sorulmasıyla yeni bir hikâye başlatılmaktadır. Sonrasında ise harbin genel durumu yerine harpte kullanılan araçların değişimi üzerine bir olay bina edilmektedir. Bu tip başlangıca örnek teşkil eden bir diğer hikâyeye de “Bir Ölünün Mektupları”dır.

“Prens Beyza Hanımefendi, sofrada iken bize bahsettiği mektupları getirdi. Bunlar yirmi beş sene evvel, onu çılgınca seven ve sonra da meyvus ve nevmi kendini Elcize bahçesinin bir ağacında asarak feci bir surette intihar eden bir gencin gönderdiği muhabbetnameler idi.

Prens, geçmiş güzelliğinin azamet ve şevketine celi bir bürhan teşkil eden bu mektupları, bu bir sürü sararmış, ölü benizli kâğıt parçalarını kemal-i ihitmamla dizlerinin üstüne koydu ve kırk beşlik dudaklarının garip bir hande-i şuhile, bize gülerek:

‘Onları size okuyayım, ister misiniz?... Gelin, yaklaşın’ dedi.” (BS: 83)

Burada ilk olarak bir prensese, âşığı tarafından yazılan mektupların olduğu ve sonrasında âşığın kendisini astığı bilgisi verilmektedir. Ancak bu mektupların içeriği konusunda bir bilgi yoktur. Başlangıçta özetleme yöntemi kullanılsa da bilgiler okuyucuya kademeli bir şekilde, mektupların okunmasıyla sunulmaktadır. Böylece okuyucu, her mektupta yeni bir bilgi, durum ve olay ile karşılaşmaktadır. İlerleyen başlangıçta olayların kademe kademe oluşması ön planda tutulmaktadır. Bu sebeple en başta birkaç bilgi verilip sonra olayların çözümlenmesine geçildiği de gözlenmiştir. Böylece yazarın ‘anlatım kancası’na<sup>5</sup> takılan okur onun peşinden sürüklenmektedir. İlerleyen başlangıcın

---

<sup>5</sup> “yazarın okuyucuya verdiği sözü temsil eder ve kullandığı malzemeye yazarın hâkim olduğunu gösterir. Özellikle girişlerde ve gelişme bölümünde kullanılan açıklama sahnelerinde,

amacı da burada ortaya çıkmaktadır. Yazar, verdiği bilgilerle okuyucuyu zinde tutarak ve okuyucunun zihninde belli bir dünyanın canlanmasına olanak tanıyarak amacını gerçekleştirmektedir. Ta ki yeni bir bilgiye veya olay halkasına gelinceye kadar.

### 2.1.3. Ortadan Başlangıç

Okuyucunun, hikâyenin en başında hiçbir olay ya da kişi hakkında bilgisi olmadan direkt olarak kurgunun içine atılması olayına, ortadan başlangıç denilmektedir. Okura olayların ve durumun, bir öncesi olduğunun izlenimi verilerek hikâyenin öncesinin de varlığı ispat edilmeye çalışılmaktadır. Bu konuda Kıran-Kıran (2011) ‘devingen başlangıç’ olarak adlandırdığı ortadan başlangıç hakkında şunları söylemektedir: “Epik türden miras kalan bu başlangıç biçimi yirminci yüzyıl anlatılarında çok kullanılmıştır. Olayın zamanı, geçtiği yer, kahramanlar ve durumları konusunda önceden bilgi verilmeden okur kendini daha önceden başlamış bir olayın içinde bulur.” (s. 87)

Yakup Kadri hikâyelerinin on dokuzunda kendisini gösteren bu başlangıç tipi, özellikle *Millî Savaş Hikâyeleri*’nin hemen hemen tamamına yakınında giriş tipi olarak bulunmaktadır. *Millî Savaş Hikâyeleri*’nde cephe gerisinde bulunan insanların yaşamışlıkları merkeze alınınca bu giriş yönteminin röportaj türünde oldukça yaygın olduğu söylenebilir. Ortadan başlangıç şeklinde başlayan bu hikâyeler arasında şunlar bulunmaktadır: “Mehdi Efendi’nin Keşfi”, “Dokunma Belki Bir Kahramandır”, “Zeynep Kadın”, “Oruç Keyfi”, “Baskın”, “Şapka”, “Yalnız Kalma Korkusu”, “Nebbaş”, “Dünya Gözü ile Ahiret Sesleri”, “Teslim Teslim!”, “Küçük Neron”, “Hem Katil Hem Müttehim”, “Güvercin Avı”, “Hüseyin Çavuş”, “On Dört Yaşında Bir Adam”, “Bir Hastahane Koğuşunda”, “Gizli Posta”, “Talih” ve “Ters Sikke” dir. “Mehdi Efendi’nin Keşfi” hikâyesinde bu yapının örneğini görmek mümkündür:

“Müstantik:

---

bu gelenek sanatsal birliğe katkıda bulunur, okuyucu ilgisinin sürekliliğini sağlar.” (aktaran Yivli, Oktay, 2015: 42)

–Cinayeti itiraf kâfi değil, dedi, biraz da tafsilât ve izahat lâzım.

Küçük boylu ihtiyar adam, seyrek beyaz sakalını tuttu ve hiç cevap vermedi; müstantik tekrar etti:

–Polisin raporlarından sizin ahlak-ı güzide ve ahval-i memduha sahibi olduğunuz anlaşılıyor, hatta sizi uzaktan ve yakından tanıyanların ifadesine nazaran şimdiye kadar lüzumundan fazla saf ve bâkir yaşadığınız sübut buluyor. Biraderinizin kerimesini yanınıza aldığınız zaman komşularınızdan hiçbirinin hatırına size fena bir atıf fikri gelmemiş.” (H: 45)

Yukarıdaki alıntıda, “Mehdi Efendi’nin Keşfi” hikâyesinin giriş kısmı verilmektedir. Görüldüğü üzere bir mahkeme sahnesiyle başlanan hikâyede, öncesinde ne olduğu konusunda hiçbir bilgi verilmemektedir. Okuyucu mahkeme salonunun ortasındaki konuşmanın içine atılmıştır. Hikâyenin daha sonrasında sanığın cinayetten dolayı orada olduğu ve çevresi tarafından nasıl tanındığı hakkında bilgi verildiği görülmektedir. Ancak cinayetin nasıl ve nerede işlendiği ve kimin öldüğü noktasında bir bilinmezlik söz konusudur. Başta da belirtildiği üzere dramatik sahneler bu başlangıç için uygun şartlar sağlamaktadır.

Yakup Kadri’nin “Şapka” hikâyesinde de ortadan başlangıç ile yapılan bir giriş bulunmaktadır:

“Madmazel Claire Cortiso bir çocuk gibi sevinçle ellerini çırparak, biraderinin kenarı kordelâlı, nefli fötr şapkası altında, kumral ve necip başıyla on yedinci asır şövalyelerinin şirin ve rakik mehabetini temsil eden nişanlısını alkışladı. Genç kız muttasıl ‘Ne güzel! Ne lâtif Yarabbi! Bilsen bu şapka sana ne kadar yakıştı, Fazıl!..’ diyor ve orada, pederinin, validesinin, biraderinin huzurlarına rağmen çılgınca onun boynuna atılıp, onu ince kumral bıyıklarından uzun uzun iştiyakla öpmek tehalükünü gösteriyordu.” (BS: 69)

Yukarıdaki alıntıda, Madmazel Claire Cortiso adlı kadının Fazıl adlı bir erkekle olan ilişkisinin durumu verilmektedir. Okuyucu burada, bir aile toplantısı hâlinde bulunan sahnenin içerisine bırakılmaktadır. Madmazel Claire Cortiso ve Fazıl hakkında hiçbir bilgi verilmemektedir. Direkt olarak verilen bu dramatik sahneden olayların öncesinin de olduğu anlaşılmaktadır.

Yakup Kadri'nin *Millî Savaş Hikâyeleri* adlı eserinde on bir hikâye ortadan başlangıç tipi ile başlamaktadır. Yazar bu hikâyelerinde, hikâyenin etkisini artırmak için yoğun ön bilgileri bir kenara koyup okuyucuyu doğrudan kurgunun içerisine atmaktadır. *Millî Savaş Hikâyeleri* içerisinde yer alan “Teslim Teslim!” hikâyesindeki giriş, ortadan başlangıcın en önemli örneklerinden birisini sunmaktadır.

“ ‘Tahkiki fecayi’ heyeti, bütün şahitleri dinledikten sonra ve felaketzedeleri gördükten sonra not defterlerini kapayıp gitmeye hazırlanırken, Kaymakam Bey: ‘Durunuz’ dedi. ‘Size Şevki Efendi isminde birini daha dinleteyim. Vakıa, gördüğü faciaların dehşetinden sinirlerini ve aklının muvazenesini kaybetmiş bir hâldedir. Fakat gördüğü levhaların bazılarını şayanı hayret bir vuzuhla hatırlıyor. Hele bunlar içinde küçük kız çocuğunun ‘sureti katli’ var ki insan onun ağzından dinlerken tüyleri ürperiyor. Müsaade ederseniz çağırayım.’ Ve zile basıp çavuşa emretti.” (MSH: 25)

“Teslim Teslim!” hikâyesinde soruşturma heyetinin bir ilçede felakete uğramış insanları dinlemesiyle başlanılan girişte, olaydan önce bir savaşın yaşandığı ve birçok insanın da bu savaşta acılar çektiği görülmektedir. Kurguya konu olacak olan asıl hikâye ise çağırılan Şevki Efendi'nin anlatısı ile başlatılacaktır. Dramatize edilen sahnede ise okuyucu bu hikâyeyi dinlemeye hazır konumda bekletilmektedir. Yazarın burada bu sahneye yer vermesi okuyucuyu âdeta heyetin karşısında yerini almış bir vaziyet içerisine koymaktadır.

Genel olarak üç başlangıç türünün yer aldığı Yakup Kadri hikâyelerinde daha çok durağan başlangıç türünde girişlere yer verildiği gözlenmiştir. Bu sebeple de okuyucuya ön hazırlık yapma amacını güden yazar, geleneksel yöntemin dışına pek fazla çıkmamıştır. Ancak bu diziyi *Millî Savaş Hikâyeleri*'nde kırma gereksinimi duymuş olacak ki bu hikâyelerde ortadan başlangıcın daha fazla yer aldığı görülmektedir.

## **2.2. Hikâye Nasıl Sonlandırılıyor?**

Düzen konusu içerisinde incelenen “öykü nasıl sonlandırılıyor?” bölümünde Kıran-Kıran (2011)'ın belirtmiş olduğu tipler kullanılacaktır. Kıran-Kıran, öykünün bitişinin aslında tam anlamıyla bir son olmadığını, okuyucunun

kendisinin de bir son oluşturduğunun altını çizmektedir. Bu sebeple asıl noktanın “olayların gerçekleşmesi ile anlatının bitişi arasındaki yapay kopukluğu kaldırmak” olduğunu belirtmektedir (s. 92). Bitişin bir diğer görevi de toplama ve belirtmedir. Toplamada öyküde geçen olayların, belirli bir noktaya bağlandığı görülürken belirtmede ise bir boşluk bırakılarak okuyucuya sınırlı çerçevede düşünme fırsatı verilmektedir. Bitiş tipleri arasında ‘devamı olanaklı son’ ve ‘düşündürücü son’ bu durumun temsilciliğini yapmaktadırlar. Kıran-Kıran ise bitiş türlerini şu alt başlıklara ayırmaktadır: Başlangıç durumuna dönüş, mutlu son, umutsuz acıklı son, acıklı umutlu son, devamı olanaklı son ve düşündürücü son.

### **2.2.1. Başlangıç Durumuna Dönüş**

Başlanılan noktaya geri dönüşün yaşandığı bu son tipinde, yaşanan olaylar belirli bir ders niteliği göstererek doğruyu bulma olanağı sağlamaktadır. Yivli (2015) bu konuda şu açıklamayı yapmaktadır: “Bir çeşit dairesel bir eylemin yörüngesi öykünün yol haritasını oluşturur.” (s. 57) Buradan hareketle bu dairesel yapının görülmesi ve sona yansması; “O Kadın”, “Bir Kadın Meselesi” ve “İstanbul’da Üç Gece” adlı hikâyelerde kendisini göstermektedir. “O Kadın” hikâyesinde bu tür sonun özelliğini taşıyan bir yapı bulunmaktadır: “Bu hadiseden bir sene sonra Pertev Necati Bey, bir akşamüstü yine Fener’deydi. Yalnız başına bir ağaç altına oturmuş, ara sıra, tersi meşin kaplı, küçük yuvarlak cep aynasını çıkarıp uzun müddet, inceden inceye, yüzünü tetkik ediyor ve sıkıntıdan esneyerek rehğüzar-ı hayatına günün birinde zuhur edeceğine kani olduğu o mutantan kadının aramasını bekliyordu.” (H: 36) “O Kadın” hikâyesinde Pertev Necati Bey, baştaki yalnızlığına ve kavuşacağı kadının hayaline geri dönüş yapmaktadır. Bu süreç içerisinde birkaç kadınla ilgilenmiş olan karakter, kabul görmeme ve yaşam tarzını değiştirme, yeni arkadaşlıklar kurma yoluna gitmiştir. Yaşadıkları onun için belirli bir ders niteliğinde olsa da yolun bu şekilde yaşanmayacağını deneyimleyerek görmüştür. “Bir Kadın Meselesi” hikâyesinde de başlangıç durumuna dönüşün sahne üzerinden yapıldığı görülmektedir. Tek bir atmosfer içerisinde geçen

hikâyede, konukların konuşmaları ve sonrasında en baştaki konuya dönmeleri başlangıç durumuna dönüşün yaşandığı bir son oluşturmaktadır:

“ ‘İşte’ dedi, ‘bu gibi kadınlar insanın başını daima böyle belalara sokarlar.’

Ocağın ateşin lâtif çıtırtılarla yanıyordu. Ortadaki masanın üzerinde sekiz kollu şamdanın titrek ziyaları, odadakilerin mehip gölgelerini oynatıyordu. Dışarıda, rüzgâr pencereleri yumrukluyordu. Misafirler arasından biri, granit gibi sert bir sesle:

‘Ne ise siz yine hafif kurtulmuşsunuz, canı cehenneme kahbenin!’ diye söylendi.” (BS: 165)

“Bir Kadın Meselesi”nde de başlangıçta verilen bir sahneye dönüş yaşanmaktadır. Hikâye boyunca Osman Bey’in bir kadını vurması üzerinden kadınlar hakkındaki görüşlerini dile getiren karakterler, hikâyenin sonunda da vurulan kadının olayına geri dönüş yapmaktadırlar.

### **2.2.2. Umutsuz-Acıklı Son**

Genellikle ölüm, intihar, ayrılık, elde edememek, yenilgi gibi eylemlerin yoğun olarak yaşandığı sonları içeren bir tiptir. Umutsuz-acıklı son okuyucuda melankolik bir hava oluşturmaktadır. Yakup Kadri hikâyelerinin arasında bu tipte bitirişlerin oldukça yoğun olduğu görülmektedir. Yazarın hikâyelerini yazdığı döneme bakıldığında; savaşların yoğun yaşanması ve işgale uğramış bir vatanın, mekân görevini üstlenmesi bu tür bir sonun olabirliğini mümkün kılmaktadır. Toplamda on sekiz hikâyede bu tür bir sonun olduğu gözlemlenmiştir. Bu hikâyeler sırasıyla: “Mehdi Efendi’nin Keşfi”, “Döşeli Oda”, “Bir Yüzkarası”, “Masum Katiller”, “Zor Talak”, “Perili Köşk”, “Bir Aşk ve İhtiras Faciası”, “Baskın”, “Bir Ölünün Mektupları”, “Bir Tercümeihâl”, “Dünya Gözüyle Ahiret Sesleri”, “Teslim Teslim!”, “Hem Katil Hem Müttehim”, “Güvercin Avı”, “Utanç”, “Bir Hıyanet”, “Bir Hastahane Koğuşunda” ve “Talih” dir. “Mehdi Efendi’nin Keşfi” hikâyesinde Mehdi Efendi’nin işlediği cinayeti anlatması umutsuz-acıklı bir sonun olduğunu göstermektedir:

“Ânî bir tevakkuftan sonra âlimane bir baş sallayışıyla şu sözleri ilave etti:

- Ne ziyarı var efendim, âlem-i ilm ü fende her keşif bir kurban vermiştir. Benim bu ilahi, bu muazzam keşfim yoluna on sekiz yaşında bir kızcağzı feda olmuş! Bundan ne çıkar!

Ve sustu.” (H: 53)

“Mehdi Efendi’nin Keşfi” adlı hikâyeden alıntılanan son, okuyucuda kızın ölümüne karşı acıklı hislerin oluşmasına sebep olmaktadır. Bu sebeple de kızın ölümü hem umutsuz hem de acıklı bir hava vermektedir.

Yakup Kadri hikâyelerinde bu tipte yapılan bitiriler genellikle ölümle gerçekleştirilmektedir. Ölüm sonucunda da doğal olarak ortaya bir ayrılık teması çıkmaktadır. “Güvercin Avı hikâyesinde de Hüseyin Bey’in kuşlarıyla birlikte ölümü bu tür sona örnek teşkil etmektedir:

“Kuşbaz Hüseyin Bey, gene yerinden kıvıldamadı, gene başını çevirmedi; o zaman zabitlerle beraber eski çiftlik uşağı güvercin kümesinin başucunda çömelen adama yaklaştılar; biri omzundan sarstı, diğeri sakalından çekti. Birkaçı karşısına çömeldi. Fakat çömelmeleriyle kalkmaları bir oldu. Hepsi birden haşyetle geri çekildiler ve birbirlerine demincek zabitin İspiro’ya yaptığı işareti tekrar ettiler. Filvâki, ihtiyarın simasına acayip bir mehabet çökmüştü. Gözlerinde madeni bir parıltı vardı ve bakışı bir süngünün ucu gibi sabit, dik, sert ve mütearrızdı. Lekesiz aksakallı ise yüzüne sürdüğü kuşların al kanına boyanmıştı; sanki çenesine Türk bayrağından bir parça sarmış gibiydi.” (MSH: 60)

Yukarıdaki alıntıda “Güvercin Avı” hikâyesinin bitişinde kuşlarıyla büyük bir bağı bulunan Hüseyin Bey’in ölümü, umutsuz-acıklı sonu vermektedir. Yunan askerlerinin yemek için pişirmesini söylediği güvercinlerine ateş açılması sonucu birçok güvercinin yere düştüğünü gören Hüseyin Bey, koşarak gidip onlara sarılmakta ve onlarla birlikte ruhunu teslim etmektedir.

### **2.2.3. Düşündürücü Son**

İçerisinde ders verme, öğüt verme kaygısı taşıyan hikâyelerin sonlarında üstü kapalı ya da açık şekilde bir çıkarım yapılması istenmektedir. Geleneksel hikâyede oldukça önemli bir yer tutan bu yöntem sonuç bölümünde kıssadan hisse almayı amaç hâline getirmektedir.



Yakup Kadri hikâyelerinde bu tipte son, on beşinde kendisini göstermektedir. Bunlar: “Bulgar Köyünde Bir Gece”, “İki Meçhul Şahıs”, “Dokunma Belki Bir Kahramandır”, “Küçük Zabit”, “Altıpatlar”, “Bir Aşk Cilvesi”, “Beyhude Bir İntihar”, “Kadın ve Ukubet”, “Bir Serencam”, “Ses Duyan Kız”, “İssız Köy ve Dilsiz Kız”, “Bir Meczup”, “Hüseyin Çavuş”, “ On Dört Yaşında Bir Adam” ve “Köyünü Kaybeden Kadın” hikâyeleridir. O dönemde yaşanan Yunan işgali karşısında millî birlik ve beraberliği sağlamak adına kamuoyuna, yapılanları göstermek amaçlanmaktadır. Bunun yanında düşündürmek ve harekete geçirmek istenmektedir. Yakup Kadri, özellikle *Millî Savaş Hikâyeleri* ve *Hikâyeler* adlı eserlerinde bitişleri düşündürücü, ders çıkarıcı şekilde vermektedir. “Dokunma Belki Kahramandır” hikâyesinin sonunda bu tarzda bir yapı mevcuttur:

“ ‘İşte bu geceden sonra, aziz dost, işte bu geceden sonra düşündüm ki memleketin her tarafı böyle kahramanlarla doludur. Yarın büsbütün, her taraf bunlarla dolacak. Biz birisine bir iş tahmil ederken korkacağız ki o kahramanlardan biri olmasın, bir başkasını azarlarken düşüneceğiz ki belki Çanakkale harbinde döğüştü. Bir sandalcının başına yumruğumuzu indirirken birden hatırıma gelecek ki belki Anadolu müdafaasında bulundu, işte onun için demin sana ‘dokunma belki kahramandır’ dedim.” (H: 66)

“Dokunma Belki Kahramandır” hikâyesinin son kısmını oluşturan yukarıdaki satırlar, o dönemde yaşanan mücadelelerde bedel ödemiş olan bir milletin fertlerine nasıl yaklaşılması gerektiği konusunda öğüt vermektedir. İki arkadaşın bir sandalcı ile çıktıkları yolculuğun sonunda sandalcının ayağının sakat olmasının nedenini sorduklarında cevap olarak Balkan Savaşları, Kafkas cephesi ve arkasından Çanakkale cevabını almaktadırlar.

*Millî Savaş Hikâyeleri* arasında yer alan “Köyünü Kaybeden Kadın” hikâyesinde ise Anadolu’nun vaziyeti ile bir bitiş yapılmaktadır. Burada amaç, okuyucunun bu olanlardan ders çıkararak değerlerine daha sıkı sarılmasını sağlamaktır. “İptidalarda [başlangıçta] dayak yemiş bir çocuk hıçkırığına benzeyen feryatları gittikçe bir derin inilti hâlini alıyordu. Bu ses, bizim için sanki düşman istilasını altında kalan bütün Anadolu topraklarının bağrından çıkan bir millî felaket vaveylası idi.” (MSH: 115) Yukarıda verilen bitiş

satırlarında Anadolu’da millî bir felaket yaşandığı ve millet olarak artık bu feryada bir cevap verilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Yazar, Anadolu’nun işgali konusunda halkı bilinçlendirmek ve düşündürmek amacı içerisindedir.

#### **2.2.4. Mutlu Son**

Eserin sonunda karakterlerin daha mutlu yaşayabileceğini hissettiren bitıştır. Sonda yaşanan mutluluk; kavuşma, elde etme, başarıya gibi edimlerle de gösterilebilmektedir. Yakup Kadri’nin “Zeynep Kadın”, “Ters Sikke” ve “Yalnız Kalma Korkusu” hikâyelerinde bu tür bir son görülmektedir. “Zeynep Kadın” hikâyesinde, Zeynep Kadının savaşta şehit olan oğlunun çocuğu dünyaya gelmektedir. Burada hikâye boyunca oğlunun emanetini bekleyen Zeynep Kadın ve gelini mutlu bir son ile karşılaşmaktadırlar. “- Küçük melek, sen cennetten geliyorsun! Muhakkak orada babanla görüştün, çünkü her tarafında onun kokusu var, söyle, bizim için bir şey demedi mi? Söyle rahatı nasıldır? Ve çocukla büyük ana ikisi birden ağlamaya başladılar.” (H: 97)

“Yalnız Kalma Korkusu” hikâyesinde ise Macit Bey’in, Paris’te tanıştığı Ernestin adındaki kötü yoldaki bir kadınla evliliği konu edilmektedir. Arkadaşlarının neden böyle bir kadınla birlikte olduğunu sormaları üzerine hikâye içerisinde tanışmasını ve birlikteliğini anlatan Macit Bey, sonunda onunla olan mutluluğuna değinerek bitişini gerçekleştirmektedir. “ ‘Fakat ne yapayım? Hep bunlara rağmen ayrılamıyorum. Bu benden daha kuvvetli... Yalnız kalmaktan korkuyorum. Daima o...’ ” (BS: 109) Bitişte Macit Bey, tüm olumsuzluklara rağmen Ernestin’in onun yalnız kalma korkusuna deva olduğunu ve onunla evli kalmaya devam edeceğini belirtmektedir.

#### **2.2.5. Açık Uçlu Son**

Hakan Sazyek (2013)’in *Roman Terimleri Sözlüğü* adlı eserinde “belirsiz son” olarak ifade edilen açık uçlu son (s. 74), Kıran-Kıran (2011) tarafından da “devamı olanaklı son” olarak adlandırılmaktadır (s. 94). Çalışmada kavramı tam olarak karşılayan Yivli (2015)’nin kullandığı “açık uçlu son” tercih edilecektir (s. 60). Çünkü yazar, bitirdiğinde hem devamının getirilmesini

isteyebilir hem de orada son bulmasını düşünebilir. Diğer tanımlamalar kısıtlayıcı anlam içindeyken “açık uçlu son” diye tanımlamak daha yerinde bir tanım oluşturmaktadır. Bu bitiş türünde öykü bitmemektedir ama söylem kesilmektedir. Okur belirli kalıplar çerçevesinde hikâyeyi devam ettirebilir.

Yakup Kadri'nin “Kör Göz Kör Gönül”, “Oruç Keyfi”, “Küçük Neron”, “Garip Bir Benzeyiş”, “Bir Beyoğlu Dönüşü” ve “Bir Yurt Yergisi” hikâyelerinde bu tarz bir son görülmektedir. “Kör Göz Kör Gönül” adlı hikâyede anlatıcı kendisinin de sonunda ne olduğunu bilmediğini söylemektedir.

“ ‘Kızcağızın hâli yamandır. Bari oradan biri gelse de onu tekrar memlekete götürse... Cami kapısında dileniyor. Ben kendisine elimden gelen iyiliği ediyorum. Fakat bu benim boynumun borcu değil ya; her şeyin bir derecesi var. Pederi, validesi uyuyorlar mı? Bu ne lakaytlık, ne insafsızlıktır.’

Ve bundan sonra bu acayip sevdanın sonu ne oldu, artık bilmiyorum.” (MSH: 167)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere Zeliha ve Hafız Şerif adlı bilinen iki karakterin aşklarının akıbeti hakkında hiçbir şey bilinmemektedir. Zeliha en son bir cami kapısında dilenci olarak görülmüştür. Karakter, bilmediğini dile getirirse de amacı okuyucuya açık kapı bırakmaktır. Buradaki belirsizliği gidermesi bakımından ipler okuyucunun eline bırakılmıştır. “Küçük Neron” hikâyesinde de bu örnekte bir son yer almaktadır:

“ ‘Otomobil hazır mı?’

Fakat aşağıdan hiçbir ses ona cevap vermedi; yağmacılarla bozgun ve kaçak askerler arasına karışan bu adam çoktan otomobilini bırakıp gitmişti. Kumandan Filipos aşağıya indi. Belediye dairesinin önünde bir müddet sağına soluna baktı; gözleri dumandan hiçbir tarafı görmüyordu. Bir kâbus içinde gibi ne yapacağını bilmeyerek sendeliye sendeliye istasyona doğru yürümeye başladı.” (MSH: 42)

“Küçük Neron” adlı hikâyeden alınan yukarıdaki satırlar, hikâyenin bitiş bölümünü oluşturmaktadır. Bu hikâyede Yunanlılar, Türklerin karşı taarruza geçtiğini duyunca geri çekilirken tüm şehirleri yakmaya başlamışlardır. Bu şehirlerden birisi Kumandan Filipos'un da karargâhının bulunduğu Manisa'dır.

Müslümanların olduğu mahallelerin özellikle yakılması emrini veren kumadan, hikâyenin sonunda askerleri tarafından terk edilmiş vaziyette bulunmaktadır. Yazar, hikâyeyi askerlerin Manisa'ya gelmesinden önce bitirerek sonunu açık uçlu bırakmış ve okuyucuya tamamlama olanağı sunmuştur.

### 2.2.6. Acıklı-Umutlu Son

Acıklı-umutlu sonda, acıklı özellikler söz konusu olsa da umut vaat eden bir yapı kendisini korumaktadır. Bu konuda Yivli (2015) şunları belirtmektedir: "...isteyen öznenin arzusu gerçekleşmediği, anlatının başkarakteri başarısızlığa uğradığı ya da elindeki bir nesneyi yitirdiği için acıklı bir özellik taşır. Anacak bütün olumsuzluklara karşın başkarakter ayakta kalmasını bilir, yaşamasını sürdürür." (s. 55)

Yakup Kadri'nin "Sılada", "Şapka", "Hasretten Hasrete", "Muhacir Kerim Ağa", "Ceviz" ve "Bir Şehit Mezadı" adlı hikâyelerinde acıklı-umutlu son görülmektedir. "Sılada" hikâyesinde, askere gidip köylerine izne gelen askerlerin hayatlarından bir kesit verilmektedir. Köye geldiklerinde asıl dertlerinin, ailelerine olan hasretleri olmadığı görülmektedir. Onların asıl hasretleri savaş meydanlarıdır. Hikâyenin sonunda cepheye gitmek için yola çıkan karakterler için umutlu bir son olsa da köyde kalan eşleri için aynı durum söz konusu değildir. Onlar için eşlerinin cepheye gitmesi acıklı bir durumun temsili niteliğindedir.

"Bu hadise Ahmet'le Osman'ı çok güldürdü; fakat onlar da, kendi evlerinde böyle çocukça tedirginliklerden baş alamıyorlar ve köyle evi her gün biraz daha yadırgıyorlardı.

İşte, o kadar hasret ve iştihakla beklenen sıla hayatı bu üç arkadaş için böyle makûs bir tarzda başlayıp bitti; çünkü ülkenin hudutlarında henüz cenk devam ediyor ve top patlıyordu." (H: 80)

"Ceviz" adlı hikâyede ise savaş sonrası köyleri gezen ve kalacak yer arayan kahraman ile arkadaşları bir çocuğun peşine takılır. Bir yaşlı adam ve genç bir kızın barakadan bozma evine misafir olan kahramanlar, genç kızın ayaklarının yanmış olduğunu görürler. Ve bundan oldukça etkilenirler. Hikâyenin sonunda ise küçük çocuk elinde birkaç ceviz ile gelerek misafirlere elindeki cevizleri

ikram eder. Bu sahnede o barakada yaşayan kızın, yaşlı adamın durumu oldukça acıklıdır fakat içlerindeki şükür hissini kuvvetli umutlu bir durum ortaya koymaktadır.

“ ‘Yavrum bu cevizler ne olacak?’ dedik.

Çocuk cevap vermedi, önüne baktı.

İhtiyar bir ağa tavrıyla:

‘Yiyin, yiyin! Kusura bakmayın’ dedi.

O günden beri ceviz namı verdiğimiz, sert ve kuru meyve, bana ulvi bir şeyin timsali gibi görünüyor.” (MSH: 103)

### 3. Karakterleştirme

Roman ve hikâyede, ön planda kişi meselesi bulunmaktadır. Olay, zaman ve mekân onun etrafında çizilen resmin diğer taraflarını dolduran unsurlardır. Bu açıdan bakıldığında merkezde kişiler yani karakterler bulunmaktadır. Karakterin oluşumu ve sunumunda karakterleştirme, yapısal bir tipoloji ortaya koymaktadır. Karakterleştirme adlandırılması konusunda çeşitli fikir ayrılıkları yaşanmaktadır. Bu noktada yapılan adlandırmalar şu ifadeler çevresindedir: karakterizasyon, kişi sunumu, kişi takdimi, kahraman takdimi ve kişi tanıtımı. Çalışma, anlatıbilimsel yöntem içerdiği için karakterleştirme kavramının kullanılmasını daha uygun gördük.

Yazar, kurgu dünyasında hayat alanı oluşturarak karakter oluşturmaktadır. Karakterleştirme meselesi iyi bir roman ve hikâyeye için çok önemlidir. Karakterleştirme ne kadar iyi yapılırsa romanın ve hikâyenin sahiciliği o kadar güçlü olur. Bir anlamda eserin gerçeklik kazanmasına katkıda bulunur. Çalışmada karakterleştirme yapısal boyutu üzerinde çalışılacağı için anlatıcı veya gözlemci üzerinden nasıl bir kişi anlatımı yapıldığı üzerinde durulacaktır. Mehmet Tekin (2012) *Roman Sanatı* adlı eserinde; karakter çiziminde iki yolun olduğunu dile getirmektedir; “Biri çizilmek istenen kişiyle ilgili bilgilerin bizzat yazar tarafından verilmesi (açıklama yöntemi); diğeri, kişinin davranış, düşünce ve duygularıyla kendi kendini ortaya çıkarması (dramatik yöntem).” (ss. 88-89) Nurullah Çetin (2007) ise *Roman Çözümleme Yöntemi* adlı eserinde

'kişilerin sunumu' adlı bölümde 'kişilerin kendi kendini sunumu ve kişilerin başkası tarafından sunumu' ayırımına gitmektedir:

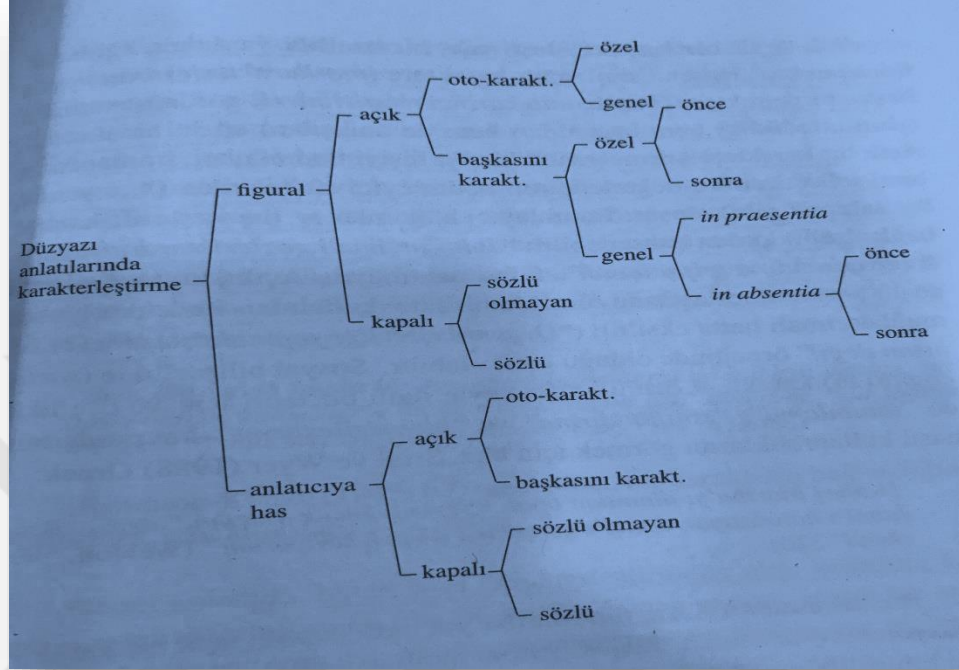
"Kişilerin başkası tarafından sunumunda portre, anlatıcı tarafından hazır olarak paket hâlinde sunulur ve bu durumda okuyucu, edilgen konumdadır. Kişilerin kendi kendilerini sunumunda ise okuyucu etken konumdadır ve portreyi kendi algılama gücüyle dağınık parçaları birleştirerek üretir." (s. 173)

Ayrıca N. Çetin (2007), kişi sunumunda iki boyutun olduğunu -bedensel boyut ve ruhsal boyut- söylemektedir. Bedensel boyutta kişilerin fiziksel özelliklerinin verildiğini, ruhsal boyutta ise iç dünyalarının yansıtıldığını belirtmektedir (ss. 173-174). Yukarıda da belirttiğimiz gibi karakterizasyon meselesinde ana amaç 'insan'ı anlatma ve onun dünyasına eğilmektir. Hakan Sazyek (2013) *Roman Terimleri Sözlüğü* adlı eserinde kişi tanıtımı maddesinde "kişi tanıtımı, belli kişiler üzerinde daha bir yoğunlaştırılmak suretiyle onların karakter özellikleri kazanıp taşımalarını sağlayışı bakımından da romandaki "insan" doğasını oluşturmada önemli bir gereçtir." (s. 202) diyerek karakterizasyonun, gerçeklikle ilişkisinin altını çizmektedir yakın olması gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Yalnız bu nokta farklı düşünen araştırmacılar da bulunmaktadır. Biçimci ve yapısalcı karakter anlayışında:

"kısaca *personnage* [kişilik] olmaktan çok katkıda bulunan ya da *actani* [eyleyen] olduklarını, karakterlerin gerçek varlıklar olarak değerlendirilmesinin hatalı olduğunu ileri sürerler. Onlara göre anlatı kuramı psikolojik niteliklerden kaçınmalıdır. Karakterlerin farklı boyutları sadece "işlevler" olabilir. Bu nedenle karakterlerin ne olduklarıyla (dışsal psikolojik ya da moral ölçütlerle açıklanan boyutu) değil yalnızca öyküde ne yaptıklarıyla ilgilenirler." (Chatman, 2008: 103)

Karakterin ne olduğu sorununa cevap aramak yerine "metinde karakter nasıl inşa ediliyor?" sorusunun cevabını bulmak karakterleştirmenin asıl sorunudur. Bu sebeple karakter inşasında okuyucunun da rolü oldukça önemlidir. Çünkü okuyucu alımlama bağlamında karakteri gerçek insanla bağdaştırarak yeniden oluşturabilmektedir. Ancak bu konuda yazarın inisiyatifi okuyucuya çeşitli olanaklar sağlamaktadır. Karakterleştirmede iki önemli yapı bulunmaktadır: birincisi anlatıcı tarafından karakterin özelliklerinin sunumu, ikincisi başka

karakter tarafından karakterin özelliklerinin sunumu. Bu noktada yararlanılan mevcut kaynaklardan biri olan Pfister ağacı, karakterleştirme teknikleri için bir modeldir.



Şekil 1: Manfred Jahn tarafından değiştirilmiş Pfister ağacı

Yukarıdaki şekilde verilen figüral karakterleştirmede, karakterleştirmeyi sağlayan başka bir karakterdir. Figüral karakterin, açık (explicit) karakterleştirme düzeyinde ise karakter kendi kendisini (oto-karakterleştirme, autocharacterization) ya da başka birini karakterize eder (alterocharacterization). Anlatıcıya has karakterleştirmede de açık ve kapalı olma durumu mevcuttur. M. Jahn (2015)'a göre açık karakterleştirme: “bir özelliği ya da niteliği bizzat konuşan kişinin kendisi olan bir karaktere ya da başka bir karaktere görünüşte atfeden sözlü bir ifadedir.” (s. 114) Kapalı karakterleştirme ise “kişinin fiziksel görünüşü ya davranışının karakteristik bir özelliğe delalet ettiği bir oto-karakterleştirmedir.” (s. 115)

Karakterleştirmede yöntem olarak iki yolun mevcut olduğu konusunda çoğu araştırmacıların birleştiği görülmektedir. Bunlar: açıklama yöntemi ve dramatik yöntemdir. Açıklama yöntemi, karakter ile ilgili bilgilerin anlatıcı tarafından

verilmesi iken dramatik yöntem, karakterin sunumunu kendi kendini sunması içerir.

Açıklama yönteminde, karakterleştirme, bir anlatıcı tarafından ya da başka karakter tarafından gerçekleştirilmektedir.. Ancak hikâyede tek tip bir karakterleştirmenin yapılması zorunluluğu yoktur. Bu konuda yazar kendi inisiyatifi çerçevesinde her iki yöntemi birlikte kullanabilir.

Geleneksel roman ve hikâyelerin çoğunda karakterleştirmenin açıklama yöntemi ile yapıldığı görülmektedir. Modern hikâye ve romanda ise giderek dramatize edilerek karakterleşen figürler söz konusudur. İncelenen Yakup Kadri hikâyelerinin çoğunluğunda karakterleştirme metodu olarak açıklama yönteminin kullanıldığı görülmektedir.

“Bulgar Köyünde Bir Gece” hikâyesinde Bulgar köyüne gelen zabıtlardan biri olarak gösterilen Şaban Ağa'nın özellikleri açık karakterleştirme şeklinde anlatıcı karakterin ağzından verilmektedir. Bu noktada Şaban Ağa'nın karakterleştirilmesi şu şekilde yapılmaktadır: Açıklama yöntemi-kapalı karakterleştirme-sözlü şeklinde görülmektedir.

“Şaban Ağa'nın sövmelerinin bini bir paraydı. Her şeye katlanmış, her şeyi göze almış bir adam gibi ayağı sürterek, çamurlara batarak ve kendini öteye beriye çarparak atını şiddetle çekiyordu, ta önde yürüyordu... Şaban Ağa ikinci kadehten sonra bütün macerayı çoktan unutmuş muhtarla şakalaşıyor, köşede büzülmüş oturan delikanlılara rakı teklif ediyor ve elinin tersiyle, uzun, mehîp, kır bıyıklarını düzelterek gelinlerin münavebeten uzattıkları kadehleri boşaltıyordu.” (H: 16)

Yukarıdaki alıntıda anlatıcı, Şaban Ağa'nın özelliklerini sadece hareketleri üzerinden verdiği için dolaylı bir anlatım yapmaktadır. Bu sebeple kapalı karakterleştirmeye örnek teşkil etmektedir. Burada altı çizilmesi gereken nokta, karakterleştirmenin anlatıcıya has (açıklama yöntemi) bir yöntemle ve açık bir şekilde oluşturulmasıdır.

Yakup Kadri hikâyelerindeki karakterleştirmede, bütünsel karakterleştirme olarak da bilinen blok şeklindeki karakterleştirme metodu kendisini göstermektedir. Bütünsel karakterleştirme “bir karakterin, genellikle metinde ilk kez belirmesiyle birlikte anlatıcı tarafından yapılan giriş niteliğindeki



betimlemesidir, açık karakterleştirmenin özel bir tipidir.” (Jahn, 2015: 114) “O Kadın” da Pertev Necati Bey, “Bir Yüz Karası” nda Bakırlı Şaban Efe, “Bir Tercümeihâl” de Müderriszade Elhac Nuri Efendi, “Dünya Gözü ile Ahiret Sesleri” nde Hacı Arif Efendi, “Muhacir Kerim Ağa” da Muhacir Kerim Ağa karakterleri bütünsel bir yapıda karakterleştirilmişlerdir. “O Kadın” hikâyesinde Pertev Necati Bey’in karakterleştirmesi bütüncül şekilde anlatıcıya has ve açık bir şekilde verilmiştir.

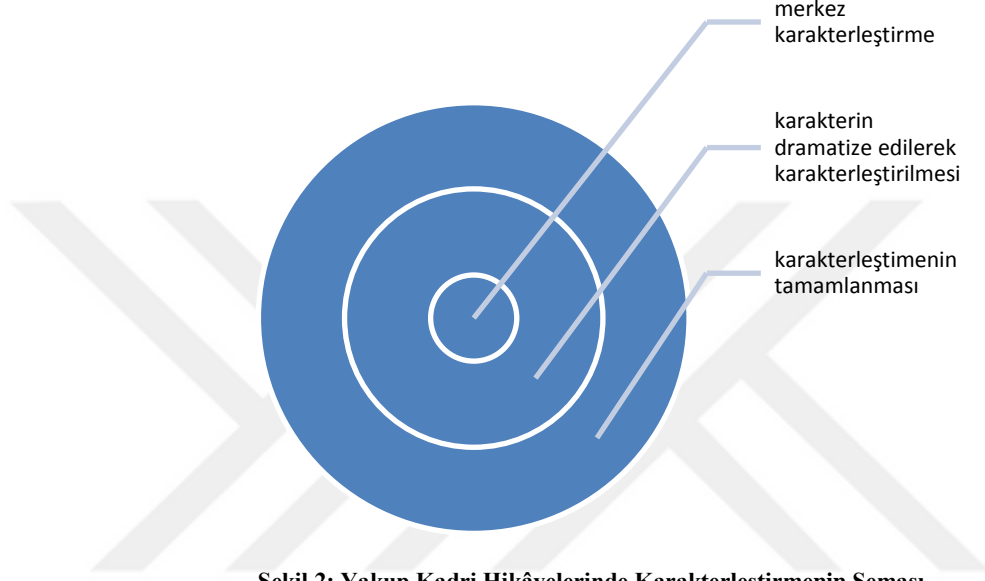
“Tersi meşin kaplı küçük, yuvarlak cep aynasında uzun uzun, inceden inceye yüzünü tetkik etti; zaten bu, Pertev Necati Bey’in işsizlik ve yalnızlık saatlerini dolduran yegâne meşgaleydi -Pertev Necati Bey’in işsiz ve yalnız saatleri o kadar çoktur ki bu küçük ayna için onun yegâne ve daimi bir meşgalesidir, diyebiliriz- O, yirmi senedir bu küçük aynada yüzünün ve bilhassa bıyıklarıyla gözlerinin uzun, belîğ bir destanını okumuştı...” (H: 21-22)

Bu durumun en önemli özellikleri “Bir Tercümeihâl” hikâyesinin başkarakteri Müderriszade Elhac Nuri Efendi üzerinde görülmektedir. Giriş bölümünde başlanan karakterleştirme açıklama yöntemiyle açık karakterleştirme ile yapılmaktadır. Sonrasında ise Elhac Necdet Efendi’nin karakterleştirmesi dramatize edilerek açık ve oto-karakterleştirme yöntemiyle verilmektedir. Yukarıda değinmiş olduğumuz bir metinde yazarın tek tip bir karakterleştirmeye bağlı kalmadığı her iki yöntemi de beraber kullandığı görülmektedir.

“Müderriszade Elhac Necdet Efendi”, bin iki yüz yetmiş sekiz sene-i hicriyesinde [miladi 1861] muharremülharamın onuncu gecesi, Anadolu’nun oldukça müterakki fakat çok mukassı bir livasında ve gayet meş’um şartlar içinde dünyaya gelmiştir. Gayet meş’um bir tarzda... Çünkü tevellüdünün ikinci günü validesi, doğururken çektiği zahmetten ahiret yolunu boyladı ve pederi senelerden beri ikbalini sürdüğü liva müftülüğünden azlolunup, yerine öteden beri ailenin can düşmanı olan bir diğeri tayin edildi.” (BS: 111)

Hikâyenin giriş bölümünde yer alan satırlarda Elhac Nuri Efendi’nin doğumunun ve ailesinin nasıl bir yapıya sahip olduğu verilmektedir. Bu durum ileride Nuri Efendi’nin karakterini etkileyecektir. Çevrenin Nuri Efendi’ye olan etkisiyle kapalı bir karakterleştirme yapılmıştır.

Yakup Kadri hikâyelerinde karakterlerin önemi oldukça büyüktür. Çünkü karakteri merkeze alıp onun etrafına inşa edilen bir yapı söz konusudur. Bu nedenle karakterin sunumu ayrı bir önem kazanmaktadır. Merkezden etrafa yayılan dalgalar şeklinde karakterin açıklama yöntemiyle verilmesi merkezde kimin olduğunu göstermektedir. Sonrasında ise dramatize edilen karakter dalgalarıyla olayı ve karakterleştirmeyi tamamlamaktadır.



Şekil 2: Yakup Kadri Hikâyelerinde Karakterleştirmenin Şeması

“Döşeli Oda” hikâyesinde İstanbul’a okumak için gelmiş olan Rıza Efendi’nin karakterleştirilmesi yukarıdaki şemaya uygun şekilde ilerlemektedir. Hikâyenin girişinde ana merkeze konulan Rıza Efendi’nin anlatıcıya has, kapalı karakterleştirme ile verilmesi ve ardından kaldığı odanın çevresinde dönen olayların onun karakterleştirmesini dramatize etmesi sonucunda karakterleştirme tamamlanmaktadır. Aşağıdaki alıntılar bu durumu doğrulayan satırları barındırmaktadır:

“Genç taşralı, ilk zamanlar bu oda ve bu ev içinde hayran ve şaşkın kaldı: O âna kadar ne kendi memleketinde, ne İstanbul cihetinde burası gibi süslü ve rahat bir yer daha görmemişti.” (H: 54)

Yukarıdaki satırlarda Rıza Efendi’nin İstanbul’a ilk kez geldiği ve şaşkınlık içinde kaldığı görülmektedir. Ancak sonrasında üzerindeki bu çekingenliğin ve şaşkınlığın, kiraladığı binadaki diğer insanlarla olan ilişkilerinde, değiştiği görülmektedir. “Rıza Efendi bunu gayet tabî ve musip buluyor ve bir an için

olsun, kalbinde ufak bir hiddet hissetmiyordu. Yemekten sonra odasına kavuşmak için can attı ve onu her günkü intizamında buldu.” (H: 58) Rıza Efendi'nin kiraladığı odada evli bir kadının kocasını aldatması olayı, Rıza Efendi'nin karakteristik özelliklerini de değiştirmiştir. Burada yazar başta sunduğu karakteri dramatik karakterleştirmeyele âdeta yeniden oluşturmaktadır. Yani karakterin davranışlarını kelimeler yerine hareketlerin yer aldığı bir karakterleştirmenin mevcudiyeti söz konusudur.

“Katmerli Bir Hıyanet” adlı hikâyede merkeze alınan Despino'nun karakterleştirilmesi yukarıda belirttiğimiz şekilde gerçekleşmektedir. İlk olarak iyimser bir yapıyla karakterize edilen Despino, sonrasında mensubu olduğu Yunanlıların şehri işgaliyle değişime uğramaktadır. Hikâyenin başında açıklama yöntemi ile verilen Despino'nun karakterizasyonu hikâyenin gelişme bölümünde ise dramatize edilerek farklılığa uğramaktadır. Burada önemli olan Despino'nun iyi ya da kötü şekle bürünmesi değildir. Anlatıcının Despino'nun kişiliğini nasıl sunduğu mevzusu bizim çalışmamızın temelini oluşturmaktadır. Bu durumu aşağıdaki iki alıntı daha iyi özetleyecektir:

“... Despino ise Nuri Efendi'nin yüzüne bakarken insanın etini gıcıklayan o şehvetli tebessümü ile daima gülerdi. Birlikte yaşadıkları sekiz ay zarfında aralarında hiçbir bozukluk, hiçbir küskünlük vuku bulmadı. Bu gayrimeşru ve gayrimillî rabita günden güne daha ziyade samimileşiyor, daha ziyade hararetleniyordu. Her ikisi de aralarındaki ırk düşmanlığını unutmuş gibiydi; bir an için olsun, kırk elli kilometre ötedeki kanlı ve amansız kavganın aksisedası onların kalbinde hafif bir ihtizaz bile husule getiremedi.” (MSH: 88)

Yukarıdaki satırlarda Despino'nun karakterleştirilmesi anlatıcıya has karakterleştirme ve açık, oto-karakterleştirme düzeniyle verilmektedir. Hikâyenin sonunda ise dramatize edilmiş, özel oto-karakterleştirme yolunun izlendiği görülmektedir.

“Genç kadın:

‘Sana ne?.. Çok sözün lüzumu yok... Geldiğin yere dön... Haydi bakalım oksi [defol]...’ diyerek Nuri Efendi’yi iki eliyle sokağa doğru öyle bir şiddetle itti ki biçare adam az klasın kaldırımların üzerine yuvarlancağı.” (MSH: 91)

Alıntıda da görüldüğü üzere Despino, kendi kendisini karakterize etmektedir. Burada Nuri Efendi'nin tekrar onun yanına gelmesi sahnesinde Despino'nun gösterdiği tavır, karakterleştirilmesi hakkında bilgi vermektedir.

“Bir Serencam” hikâyesinde de Mısır'a odalık olarak götürülen Mahdur isimli genç kızın karakterleştirilmesi savunduğumuz tezimize örnek teşkil etmektedir. Hikâyenin asıl merkezinde yer alan karakter ilk olarak anlatıcıya has, açık ve başkasını karakterleştirme zinciriyle karakterleştirilmektedir.

“... temiz bir yatak içinde uzanan genç bir kız, gözlerimi bir anda kendine cezbetmişti. İnce, zarif ve ismi meçhul nadide çiçeklere benzeyen bir genç kız... Bunun etrafında eşya yoktu. Ne sandık, ne sepet, ne heybet... Dediğim gibi beyaz bir yatak içinde vücudunun beliğ [düzgün] ve kibar şeklini bozmayan ince beyaz örtüler altında, kendini diğerlerinden ayıran, saklayan perdelerin açık kalmış bir kısmından, ruhun hudutlarına baş döndürücü bir genişlik veren gözlerle benim pencereme bakıyordu. Bende ona baktım güzeldi çok güzel.” (BS: 15)

Hikâyenin başında bu şekilde karakterize edilen Mahdur, hikâyenin gelişme bölümünde belirli yollardan geçtikten sonra karakterleştirme yönteminde değişikliğe uğramaktadır. Bu hikâyede anlatıcı karakter, başkasını karakterize ederken yanlı bir tutum içerisindedir. Bundan dolayı karakterleştirme belirli yön ve sınırlara sahiptir. Wayne C. Booth'un kazandırdığı “güvenilir ve güvenilirmez anlatıcı” burada da kendisini gösterir vaziyettedir. Yukarıdaki hikâyede Mahdur'un karakterleştirmesini yine onun gibi bir karakter olan anlatıcı karakter yapmaktadır. Okuyucu onun yaptığı karakterleştirmenin anlatımını alımlamaktadır. Bu durumda anlatıcı karakter güvenilirmez anlatıcı konumuna gelmektedir. Çünkü karakterize eden kahramanın karakterleştirmesini yaptığı kahramanın özellikleri onun gözünden yanlı olarak verilmektedir. Sağlamayı yapacak olan başka bir karakter bulunmadığı için güvenilirmez durumda görülmektedir.

Yakup Kadri hikâyelerinde görülen bir diğer nokta; özellikle *Millî Savaş Hikâyeleri*'ndeki hikâyelerde olumsuz olarak sunulan tiplerin karakterleştirilmesinin dramatize edilerek yapılmış olmasıdır. Bu durumun en belirgin örneklerini, “Güvercin Avı”ndaki İspiro ve “Nebbaş”daki Deli

Mehmet karakterleri oluşturmaktadır. “Güvercin Avı” hikâyesinde bir zamanlar Kuşbaz Hüseyin Bey’in yanında kâhya olarak çalışan İspino, Yunanlıların işgali sonrasında onların çavuşu olmuş ve onların safına geçmiştir. İspino’nun buradaki görevi o dönemde de vatan ve millete karşı ihanet eden tiplerin olduğunu göstermektir. Anlatıcı İspino’nun karakterleştirmesini dramatik yöntemle kapalı karakterleştirme şeklinde sunmaktadır:

“ ‘Merhaba beyim; yabancı değiliz,’ dedi.

Hüseyin Bey bu sözleri söyleyerek kendisine elini uzatan genç düşman çavuşunu tanıır gibi oldu: fakat pekiyi hatırlayamadı.

Çavuş sırnaşık bir gülüşle sordu:

‘Tanıyamadınız mı? İspiro’yu tanıyamadınız mı? İspiro, İspiro...’

Hüseyin Bey, birden:

‘Ha, evet’ dedi.

Gittikçe laubalileşen bir tavırla elini ihtiyar adamın omuzuna koydu ve kulağına eğildi. Yavaşça:

‘Birkaç akşam burada kalacağız,’ dedi. ‘Zabitler köy evlerinde rahat edemezler, biraz ikram lazım...’ (MSH: 57)

Yukarıda verilen alıntıda İspino’nun olumsuzluğu, tipoloji açısından belli bir sınıflandırma kazandırsa da yazarın bu durumu daha da güçlendirmek adına dramatize edilmiş kapalı karakterleştirme yöntemine başvurduğu söylenebilir. Bu sayede okuyucuya karakterleştirme alanı bırakılmaktadır. Okuyucu dramatize edilen karakter üzerinden belirli çıkarımlar yapma olanağı kazanmıştır.

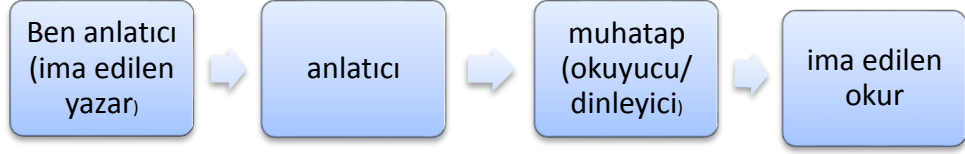
#### **4. Anlatıcı**

Anlatıcının tanımı konusunda çalışmanın ilgili bölümünde de belirttiğimiz üzere “metindeki anlatı sesi kime ait? kim konuşuyor?” sorularının cevabı bizi anlatıcının konumuna götürmektedir. Kıran-Kıran (2011), anlatıcıyı “öyküyü anlatan kişi anlatıcıdır” diye tanımlamaktadır (s. 68). Manfred Jahn (2015) ise anlatıcı ile ilgili temel sorunun “Kim Konuşuyor?” sorusu olduğunu

belirtmektedir. Anlatıbilim hakkında birincil kaynaklardan olan Gerard Genette anlatıcıyı ‘anlatı söylemini gerçekleştiren kişi yani anlatı söyleminin sesi’ şeklinde tanımlamaktadır (Jahn, 2015: 62).

Şerif Aktaş (2005), “yazar, üzerinde yaşadığımız gerçek dünyaya ait bir varlıktır. Anlatıcı ise itibari âleme aittir.” (s. 78) demektedir. Bu yönüyle kurmaca eserde yazar, kendisini öyküden çekmiş ve anlatıcının kişiliğine bürünmüştür. Anlatıcının tanımlanması konusunda Mehmet Tekin (2012), anlatıcının tarihsel serüvenine değinerek geleneksel tahkiyecinin, modern romanın çıkışına kadar sürdüğüne ve anlatıcının Tanzimat dönemi romanlarında da bir tahkiyeci rolünde görüldüğünü belirtmektedir (ss. 21-26). Mustafa Zeki Çıraklı (2015) ise bu konuda tahkiyeci ile anlatıcının arasındaki temel farka dikkat çekerek modern anlatıcının odağının metin, tahkiyecinin ise temsil etme, anlama odaklı bir yapıda olduğunu söylemektedir (s. 19). Geleneksel metinlere göre artık hem anlatıcı tipolojileri hem de anlatıcının işlevleri değişmiştir. Artık anlatıcı, metin odaklı ve konumunu metne göre belirleyen bir yapıdadır. Geleneksel anlatıcı, anlatılan kurguya dışarıdan bir ses olarak katılırken modern anlatıcı metinde varlık gösterebilmektedir.

Anlatıcının içinde bulunduğu konum önemlidir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta yazar ile anlatıcıyı birbirine karıştırmamaktır. Çünkü anlatıcı, tamamıyla kurgusal düzeyin içerisinde yer alan soyut bir varlıktır. Metinde anlatıcının aradan çekilip okuyucuyu karakterlerle baş başa bıraktığı noktalar da vardır. Özellikle alıntılarının ve karakterlerin konuşmalarının verildiği sahnelerde anlatıcının aradan çekildiği görülmektedir. Bu bağlamda Seymour Chatman’ın oluşturduğu model önemlidir. Chatman, anlatıcıyı yazardan ayrı tutarak ikisinin aynı kişi olmadığını vurgulamıştır.



Şekil 3: Chatman, Seymour (2009). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*

Anlatıcı ile yazarın birbirine karıştırılmaması konusunda hemfikir olan araştırmacılar, anlatıcının söyleminde yeniden meydana getirdiği kurgunun güvenilir mi yoksa güvenilmez mi olduğu noktasında fikir ayrılığına düşmüşlerdir. Bu noktada Wayne C. Booth “güvenilmez anlatıcı” ve “güvenilir anlatıcı” kavramlarını dile getirmiştir. Booth’a göre “bir anlatıcı, eserin normlarına uygun konuşuyorsa ya da davranıyorsa ‘güvenilir’dir; aksi hâlde ise ‘güvenilmez’dir.” (aktaran Dervişcemaloğlu, 2014: 121)

Modern anlatılarla birlikte anlatıcının konumu ve işlevinde de değişikliklerin yaşandığını yukarıda belirtmiştik. Anlatıbilim çalışmalarının hız kazanmasıyla birlikte anlatıcının metne göre konumlanması konularında çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. G. Genette, anlatıcının işlevlerini, anlatıcının metne olan mesafesine göre yorumlamış ve bu sebeple de anlatıcının işlevlerini beş ana başlık olarak belirlemiştir. Bunlar: İletişim işlevi, üst-anlatı işlevi, tanıklık işlevi, açıklayıcı işlev ve ideolojik işlevdir. Marie Laure Ryan anlatıcının, anlatının yapısını şekillendirmesi konusunda sahip olacağı işlevleri ele almış ve üç işlev belirlemiştir. Bunlar: yaratıcılık işlevi, aktarma işlevi ve Genette’te de yer alan tanıklık işlevidir (Dervişcemaloğlu: 2014: 128-130). Bu üç işlevin yerine getirilmesi sonucu okuyucu anlatıcının yerini kolaylıkla bulabilmektedir.

Genette anlatıcının tipolojik yönüne değinerek, onun durduğu konumu itibariyle türlere ayırmıştır. Bunlar; homodiegetik (öykü-içi) ve heterodiegetik

(öykü-dışı) anlatıcılardır. Bu tipler, anlatıcının bulunduğu konum ile ilgilidir. Yani kendi öyküsünün içinde yer alıp almadığı konusunda belirleyici olmaktadır. Ses konusunda ise Mihail Bakhtin, iki temel ses etkisinden söz etmektedir. Tekseslilik ve çokseslilik: tekseslilikte bütün sesler aynı niteliktedir. Çokseslilikte ise yetkili yazara, anlatıcıya ve karakterlere ait sesler çeşitlilik göstermektedir (aktaran Jahn 2015: 67). Anlatıcı tipolojisinde anlatıcılar; konum, hiyerarşik durum, güvenilirlik, şahsılık, değerlendirme konumu gibi nitelikleriyle ölçeklendirilmiştir.

Araştırmacılar arasında tam bir tipoloji terminolojisinin sağlanamaması beraberinde farklı görüşlerin ve bakış açılarının çıkmasına sebep olmuştur. Anlatıbilimsel çalışmaların öncesinde, zamir üzerine kurulu bir anlatıcı tipolojisi mevcuttur. Mehmet Tekin (2012), “Birinci tekil kişi, üçüncü tekil kişi ve ikinci çoğul kişi” terimlerini kullanırken (s. 25-26) Şerif Aktaş (2005), “hâkim anlatıcı, müşahit anlatıcı ve kahraman anlatıcı” (s. 78-106) terimlerini kullanmıştır. Nurullah Çetin (2007) ise “gözlemci anlatıcı, özne anlatıcı, çoğul anlatıcı” terimlerini kullanmıştır. Oktay Yivli (2015c), anlatıcı tipolojisine: “kavramsal anlatıcı ve deneysel anlatıcı” kavramlarını getirmiştir. Kavramsal anlatıcının bulunduğu konumun ara olarak kabul edilen hikâyenin içinde veya dışında bir noktada yer almayacağını ancak deneysel anlatıcının bunun tam tersine hikâyeye dünyasının içinde yer aldığını belirtmektedir (Yivli, 2015c: 495). Ayrıca deneysel anlatıcının tanık ve itirafçı olmak üzere kendi içerisinde iki çeşidinin bulunduğunu belirten Yivli; başka bir makalesinde de “sözde anlatıcı” kavramını tanımlamaktadır (Yivli, 2016e: 495). Yivli’nin ‘sözde anlatıcı’ tanımı şu şekildedir:

“Modern öykü ve roman türlerinde sıklıkla karşımıza çıkan bu olguda okur; ilgili metnin birinci kişi anlatıcı, öteki adıyla benöyküsel anlatıcı tarafından aktarıldığını sanır. Oysa bu gibi durumlarda üçüncü kişi anlatıcı, öteki adıyla dışöyküsel anlatıcı, anlatının tek otoritesi durumundadır. Bununla birlikte yetkili anlatıcı uzunca bir süre aradan çekilerek okurla karakteri yüz yüze bırakır. Böylesi durumlarda okur, karakterin kendi kendisine yaptığı konuşmadan ya da bilinç akışından hareket ederek onun birincil anlatıcı olduğu



kuruntusuna kapılır. Sorgulanmadığı takdirde ortaya çıkmayacak olan bu olgu sözde anlatıcılık olarak tanımlanmıştır.” (Yivli, 2016e: 495)

Sözde anlatıcının okuru kurmaca dünyasında bir yanıltmaca evrenine çağırdığına değinen yazar, bu türün betimlenmesi konusunda da üç yol vermektedir: kısmi görünüm, bütünsel görünüm ve çoğul görünüm.

Çalışmada anlatı tipolojisi olarak Oktay Yivli (2015)’nin *Kısa Öyküde Yöntem* adlı eserinde Kıran-Kıran ve V. Doğan Günay’dan faydalanıp Genette’in kavramsallaştırmasından ilham aldığı terminoloji kullanılacaktır. Bu anlamda üç çeşit anlatıcı türü belirlenmiştir. Bunlar; dışöyküsel anlatıcı, içöyküsel anlatıcı ve benöyküsel anlatıcıdır.

#### **4.1. Dışöyküsel Anlatıcı**

Kendisini ‘kavramsal bir dünyaya konumlandıran dışöyküsel anlatıcı, hikâyenin içerisinde sadece bir ses verme görevini yürütmektedir. Hikâyeye müdahalede bulunmaz. İşlevsel olarak aktarma işlevini içerisinde barındırmaktadır. Bu konuyu Oktay Yivli (2015) şu şekilde tanımlamaktadır:

“Bu tip anlatıcının öyküde yalnız anlatan sesi duyulur. Hikâyeyi üçüncü kişi adlına gönderme yaparak anlatır. Kurmaca dünyanın içinde değil, -sözlü kültürün hikâye anlatıcısı gibi gerçek dünyada hiç değil- kavramsal bir dünyada bulunur. Dışöyküsel anlatıcı anlatılarda üç değişik görünümle okurun karşısına çıkabilir: Sınırsız bilme, sınırlı bilme ve karakterlerden daha az bilme.” (s. 64)

Çalışmanın bu bölümünde Yakup Kadri hikâyeleri arasından Yivli’nin belirttiği dışöyküsel anlatıcının alt türleri belirlenmiştir. Yakup Kadri hikâyelerinden sınırlı bilen dışöyküsel anlatıcının bulunduğu hikâyeler şunlardır: “Zor Talak”, “Nebbaş”, “Dünya Gözü ile Ahiret Sesleri”, “Küçük Neron” ve “Güvercin Avı”dır. Sınırsız bilen dışöyküsel anlatıcıya; “O Kadın”, “Döşeli Oda”, “Masum Katiller”, “Şapka”, “Hasretten Hasrete”, “Muhacir Kerim Ağa”, “Bir Beyoğlu Dönüşü” ve “Bir Yurt Yergisi” hikâyelerinde rastlanmıştır. Karakterden daha az bilen dışöyküsel anlatıcıya ise “Mehdi Efendi’nin Keşfi”, “Utanç” ve “İki Meçhul Şahıs” hikâyelerinde yer verildiği gözlenmiştir.

“Zor Talak” hikâyesinde, anlatıcı dışöyküsel bir konumdadır. Fakat burada her şeyi bilen bir konumda değildir. Anlatıcıdan Aziz Ağa’nın hacca gitmek yerine genç bir kadınla evlenerek, şehirde yaşamaya başladığını ve kasaba halkının bu durumu hoş karşılamadığını öğrenmekteyiz. Aziz Ağa’nın kendisinden yirmi beş yaş genç olan bu kızın davranışları, kasaba halkı tarafından da kabul edilmez. Burada anlatıcı Aziz Ağa’nın evliliği ve yaşadığı durumu ifade etmesine rağmen onun iç dünyasına ve kasabalılar arasında dönen dedikodular hakkında kısıtlı bir bilgiye sahiptir. Kasabanın yaşlılarının Aziz Ağa’yı uyardığını ama ne yapması gerektiği hakkında ne söyledikleri anlatıcı tarafından belirtilmemektedir. Ayrıca Aziz Ağa’nın önceki hanımlarının akıbetinin ne olduğu ve bu kıza nasıl âşık olduğu konusunda da bilgisi bulunmayan anlatıcı, sadece Aziz Ağa’nın evlenmesi ve kasabalının baskısı üzerine bir anlatım gerçekleştirmektedir. Anlatıcı kendi kavramsal dünyasından sınırlı bilgi ile seslenmektedir. Hikâyenin sonunda ise anlatıcı aradan çekilerek okuyucuyu karakterle baş başa bırakmaktadır:

“Tekrar mırıldanır gibi sordu:

-Ben ne yapayım şimdi?

Ve ayaktaki adam yine aynı cevabı aynı hareketle tekrar etti.

Bunun üzerine bir uzun, bir sükût devresi geçti, Aziz Ağa ayağa kalktı, yavaşça kapıya doğru gitti. Sonra birden bire döndü, yüzü terle sıırıslıklandı, gözlerinden boğazlanmış bir koyun gözlerinin rengi ve ifadesi vardı; bir çırpıda şu sözleri söyledi:

- Boşadım, boşadım, ne yapalım kader böyleymiş.” (H: 114)

Yukarıdaki alıntıda anlatıcının, karakterin kafasından geçenleri de bilmediği görülmektedir. Bu yönüyle sınırlı bilme ile karakterden az bilme dışöyküsel anlatıcı da birlikte varlık gösterebilmektedir. Sınırlı bilen dışöyküsel anlatıcının, karakterin fiziki özelliklerinden yola çıkarak bir yorum yapma girişimine kalkışmadığı da gözlenmiştir.

“O Kadın” adlı hikâyede, dışöyküsel anlatıcının varlığı kendisini göstermektedir. Pertev Necati Bey hakkındaki her şeyi bilen bir anlatıcı vardır. Pertev Necati Bey’in iç dünyasını okuyucuya vermektedir. Başta yapılan özetlemede dışöyküsel anlatıcının Pertev Necati Bey hakkında her şeyi

bildiğini anlarız. Pertev Necati Bey'in okuduğu kitaplardan dolayı alafranga bir yaşam biçimini benimsediğini, Osmanlı yaşamını sıkıcı bulduğunu dışöyküsel anlatıcıdan duymaktayız. Anlatıcı aynı zamanda Pertev Necati Bey'in nirvana olarak nitelediği zengin bir kadınla evlenme hayallerini yorumlayarak okuyucuya aktarmaktadır. Anlatıcının Pertev Bey ve arkadaşı Ziya Bey'in hareketlerini ve hayatlarını da yorumladığı görülmektedir. “Pertev Necati Bey kendisine onların halet-i ruhiyesinden birçok şeyler geçmeye başladığını hissetti. Kimi mekteb-i ali mezunu, kimi kıdemli, kimi sadece mutaazzım fakat hemen hepsi birer menfez-i iktidarca mahmi olan bu adamlar içinde, o günden güne zaafını anlıyordu.”(H: 24) Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere anlatıcı, kimi zaman karakterin kafasının içine girmektedir. Pertev Necati Bey'in ne istediğini ve ne düşündüğünü bilen bir dışöyküsel anlatıcı olduğu için sınırsız bilme özelliğine sahiptir.

“İki Meçhul Şahıs” adlı hikâyede, karakterden daha az bilen bir dışöyküsel anlatıcı görülmektedir. Dışöyküsel anlatıcı, kasabaya gelen iki meçhul kişi hakkında sınırsız bilgilere sahip değildir, onlar hakkındaki bilgiyi sadece eve gelen giden hizmetçi kadının ağzından öğrenmekteyiz. Fakat durum kasabanın eczacısında biraz farklılık göstermektedir. Eczacının okuduğu romanlardan hareket edilerek onun davranışları yorumlanmaktadır. “Eczacı bu tenezzühleri canlı bir roman yaşar gibi adım adım takip ediyor, onların en manasız, en müphem etvar ve hareketlerinde nihayetsiz sırlar buluyor ve tesadüfen seslerini işitecek olsa ta ruhuna kadar ürpermeler içinde kalıyordu.” (H: 41) Görüldüğü üzere dışöyküsel anlatıcı burada karakterden daha az bilmeden sınırsız bilmeye bir geçiş yapmaktadır. Hatta hikâyenin sonunda bu iki şahsın bir cinayete karıştıkları, eczacının onları dinlemesi sonucu öğrenilmektedir. Buraya kadar dışöyküsel anlatıcı bu iki şahsın böyle bir geçmişleri olduğunu bilmemektedir. Ama iki karakter de kendilerinin ne yaptıklarını, neden o kasabada olduklarını bilmektedirler. Bu yüzden karakterden daha az bilen dışöyküsel anlatıcıdan bahsetmek kuvvetle mümkündür. Karakterden daha az bilen anlatıcının yer aldığı bir diğer hikâye “Mehdi Efendi'nin Keşfi” hikâyesidir.

“Mehdi Efendi'nin Keşfi” hikâyesinde de bir dışöyküsel anlatıcı mevcuttur fakat alt tür olarak karakterlerden daha az bilme düzeyine sahiptir. Mehdi

Efendi'nin işlemiş olduğu cinayeti hem yargıç hem de Mehdi Efendi bilmesine rağmen dışöyküsel anlatıcı bu konudaki bilgiyi yargıcın, cinayeti nasıl işlediniz, anlatınız suali üzerine öğrenmektedir. Cinayetin nasıl işlendiğini ve ne sebeple işlendiğini Mehdi Efendi'nin anlattıklarından öğrenmekteyiz. Mehdi Efendi'nin önceki kişiliğı hakkındaki bilgileri ise yargıcın onun hakkında söylediklerinden duymaktayız. Bu sebeple, dışöyküsel anlatıcının karakterlerden daha az bilgiye sahip olduğunu söylemek mümkündür. Dışöyküsel anlatıcı bazı bilgileri okuyucu ile birlikte karakterlerin dilinden öğrenmektedir. Anlatıcı, okuyucuyu ve kendisini karakterlerin konuşmaları ile baş başa bırakmıştır. Yakup Kadri hikâyeleri arasında dışöyküsel anlatıcı türünü barındıran sınırsız bilme özelliğini gösteren hikâyelerden birisi de “Sılada” hikâyesidir.

“Sılada” hikâyesinde, kahramanların iç dünyalarının ortaya konulması, duygularının önceden bilinmesi gibi anlatımlardan dolayı sınırsız bilen bir dışöyküsel anlatıcı ile karşılaşmaktayız. Ahmet, Osman ve Emin adındaki üç kahramanın, hangi cephede savaştıkları, köyelerine geldiklerinde, iç âlemlerinde yaşadıklarını, düşüncelerini bilen bir anlatıcı kendisini göstermektedir. Anlatıcı kendisi öykünün içerisinde ne gözlemci olarak ne de kahraman olarak varlığını hissettirmektedir. Bu yüzden dışöyküsel anlatıcı dememizde herhangi bir kusur görmemekteyiz. “Hele o gözlerini ateş, göğüslerini gurur ile dolduran, o hikâyesine bir türlü doyamadıkları harp menkıbelerinin, dinleyenler üstünde, lazım gelen heyecanlı tesirleri icra edemeyişi onlara adeta garip bir küskünlük ve yabancılık hissi vermişti.” (H: 79) Her üç kahramanın da yaşadıkları duygular, dışöyküsel anlatıcı tarafından okuyucuya verilmektedir. Aynı durumun mevcudiyeti “Muhacir Kerim Ağa” hikâyesinde Muhacir Kerim Ağa'nın hayatı sınırsız bilen dışöyküsel anlatıcı tarafından anlatılmaktadır.

Yakup Kadri hikâyelerinde, dışöyküsel anlatıcının alt türleri arasında sadece üç hikâyede görülen karakterden daha az bilen anlatıcı görülmektedir. Geleneksel hikâyelerde daha çok baskın olan sınırsız bilen dışöyküsel anlatıcının çoğunluğu, Yakup Kadri hikâyelerinde de kendisini göstermiştir.

## 4.2. İçöyküsel Anlatıcı

Genelde “gözlemci anlatıcı” olarak bilinen içöyküsel anlatıcı, hikâye dünyasının içinde yer alır; fakat bir gözlemci ve tanık görevinde bulunur. Hikâyede ikinci derecede yer alarak başka karakterin hikâyesini anlatmaktadır. Oktay Yivli (2015), bu türdeki anlatıcının hikâyede iki konumda yer aldığını belirtmektedir: İlki, hikâye evreni içinde yer almayan yalnızca anlatma işleviyle kendisini sınırlayan anlatıcı tipidir. Diğeri ise öykünün içinde yer alan fakat öyküden bir anlamda silinen anlatıcı tipidir. Bu tarzda anlatıcı âdeta sözü emanet ederek kaybolur ve hikâyenin sonlarına doğru kendini göstermektedir (ss. 68-69).

Yakup Kadri hikâyeleri arasında içöyküsel anlatıcının yer aldığı hikâyeler şunlardır: “Bulgar Köyünde Bir Gece”, “Beyhude Bir İntihar”, “Kadın ve Ukubet”, “Bir Kadın Meselesi”, “Ses Duyan Kız”, “İssız Köy Dilsiz Kız”, “Hem Katil Hem Müttehim”, “Hüseyin Çavuş”, “Ceviz”, “On Dört Yaşında Bir Adam”, “Köyünü Kaybeden Kadın”, “Garip Bir Benzeyiş”, “Bir Hastane Koğuşunda” ve “Talih” dir.

Yakup Kadri'nin “Bulgar Köyünde Bir Gece” hikâyesinde anlatıcı olarak; köye giden üç askerden olan kendisinden ben diye bahseden bir asker bulunmaktadır. Başta kendi gözleminden yola çıkılarak bir köy betimlemesi yapan içöyküsel anlatıcı, daha sonra Şaban Ağa ve Bulgar köylüleri arasında geçen mücadeleden bahsetmektedir. Ancak öykü boyunca pasif bir karakter görevi gören sadece Şaban Ağa üzerinden bir anlatım yapan bu anlatıcı, kendisine yer verdiği bir bölüm de yer almaktadır. Yani başta belirttiğimiz yönetme işlevini yerine getirmektedir. Kendisi hakkında sadece ben diye bahseden içöyküsel anlatıcı, Şaban Ağa'nın etrafında dönen bir öyküyü okuyucuya sunmaktadır. “ben bunları söylerken diğeri jandarma kuvvetiyle kapıları yumrukluyor ‘Açsanız a be! Tanrı misafiri ayıp değil mi?’ diye bağıyor ve bu gürültü nerede oldukları bilinmeyen birçok köpek seslerine karışıyor.” (H: 12) Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi anlatıcı kendisinden ben diye bahsetmektedir ve okuyucuya kendi düşüncelerinden, görüşlerinden hareket eden bir anlatım, ses sunmaktadır. Hikâyenin sonuna doğru ise kendisi ile yanına yatan bir Bulgar kadını hakkında içinden geçen

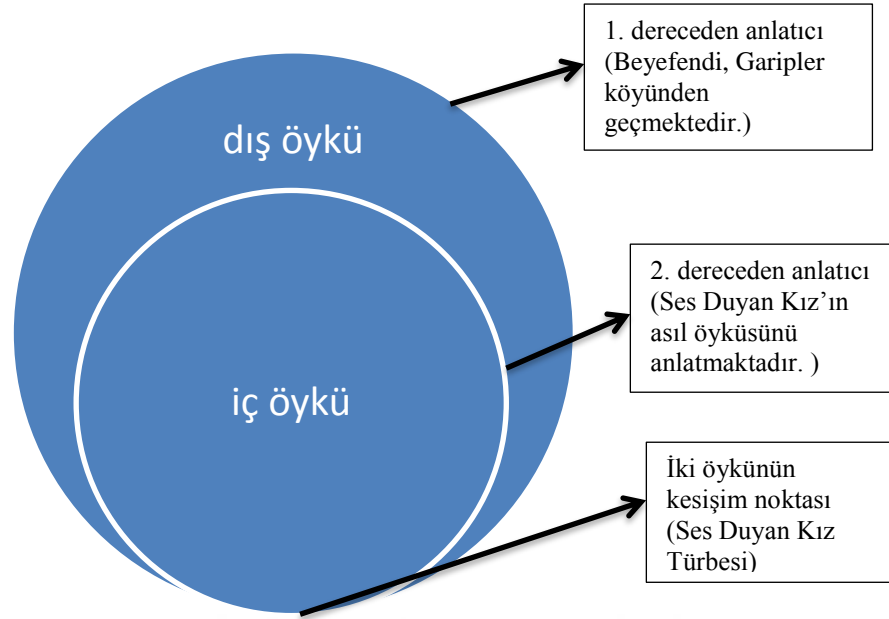
duyguları yansıtması açısından benöyküsel anlatıcıya yaklaşılsa da öykünün tamamına bakıldığında merkezde içöyküsel anlatıcının varlığından bahsetmek mümkündür. İçöyküsel anlatıcının yer aldığı bir diğer hikâye “Ses Duyan Kız”dır.

“Ses Duyan Kız” hikâyesinde yine kendisinden ben diye bahseden karakter ve yanındaki arkadaşı ile Garipler köyü diye bilinen bir yerden geçmektedirler. Hikâyedeki anlatıcı karakter, çevreyi ve o anda gelişen olayları aktarma görevini üstlenmektedir. Burada dikkat çeken nokta ise çerçeve anlatı şeklinde düzenlenen hikâyenin iç öyküsünü arkadaşının anlatmasıdır:

“ ‘Dinle söyleyeyim Beyefendi,’ dedi ve şöyle hikâye etti:

‘Bu türbe Ses Duyan Kız’ın türbesidir. Yabancıları hiç sevmez de onun için sana yaklaşma dedim. Ben bu Ses Duyan Kız’ı gördüm Beyefendi, çünkü öleli ancak üç, üç buçuk yıl oluyor. Kendisi köyün kızlarındandı fakat değme şehir kızlarından daha güzel, daha malumatlı ve daha akıllıydı; kendi başına köyün hocasından hıfz etti.” (MSH: 14)

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere iç öyküde anlatıcı değişmektedir. Yakup Kadri çerçeve öykü tekniğini oldukça çok kullanılmaktadır; ancak anlatıcının değiştiği tek hikâye “Ses Duyan Kız”dır. Diğer çerçeve hikâye anlatan karaktere “dedi, söyledi” diyerek varlığını göstermektedir. Oktay Yivli’nin *Kısa Öyküde Yöntem* adlı eserinde kullandığı üst anlatıcı ve alt anlatıcı terimleri bu noktada bize ışık tutmaktadır. İç öykünün dışını saran dış öykünün anlatıcısı gözlemci görevinde iken iç öykünün anlatıcısı tanık görevindedir. Yakup Kadri’nin çerçeve hikâye tekniği ile oluşturduğu diğer hikâyelerinde olduğu gibi burada da asıl meseleyi iç öykü oluşturmaktadır. İç öyküde, Ses Duyan Kız’ın nasıl kutsallık atfedilen bir yapıya büründüğü anlatılmaktadır. Dış öyküde ise bu öykünün anlatılmasına zemin hazırlayan atmosfer oluşturulmaya çalışılmıştır. “Ses Duyan Kız”ın anlatıcı şemasını çizersek olay daha iyi kavranmış olacaktır:



Şekil 4: “Ses Duyan Kız” hikâyesinin anlatıcı şeması

İçöyküsel anlatıcının anlatma işlevinin yanında yönetme ve ideolojik işlevlerini de aynı hikâyede barındırdığı yapılar mevcuttur. Yakup Kadri hikâyeleri arasında böyle bir yapıya sahip olan “On Dört Yaşında Bir Adam” hikâyesinde anlatıcı, at arabasına binen bir yolcu üzerinden gözlemci işleviyle ses vermektedir. Ancak yaptığı yorumlarla okura âdeta bir ders verme gayreti içerisindedir. O dönemde Anadolu çocuklarının çok şey görüp geçirdiklerini ve hayat mücadelesine erken yaşta başladıklarını bu sebeple de Anadolu’nun kazanılmasında büyük fedakârlıklar veren bu nesle saygı duyulması gerektiğine işaret edilmektedir.

### 4.3. Benöyküsel Anlatıcı

Hikâyeyi anlatan anlatıcının hikâyenin merkezinde yer aldığı ve kendi hikâyesini anlattığı anlatıcı türüdür. Bu tür yapılarda yazar ile benöyküsel anlatıcı bir tutulmamalıdır. Başkahraman olarak nitelendirilen bir yapıya sahip olan anlatıcı sınırlı bilme yapısındadır. Çünkü gelişecek olan olaylar ve karakterlerin iç dünyasına vâkıf değildir.

Yakup Kadri hikâyeleri arasında bu anlatıcı türüne sahip olan hikâyeler şunlardır: “Perili Köşk”, “İstanbul’da Üç Gece”, “Bir Ölünün Mektupları”, “Kör Göz Kör Gönül” ve “Gizli Posta”.

“Perili Köşk” hikâyesinde, bir evin anlatıcı üzerinde ne tür bir etki bıraktığı konusuna değinilmektedir. Necip Bey adındaki kahraman anlatıcının varlığını daha ilk cümleden öğrenmekteyiz. “On sekiz yaşında ya var ya yokum; henüz Mercan İdadisi’nden yeni çıkmıştım. O devirde insan, on sekiz yaşında, ne muharir, ne siyasi, ne kahraman, ne de darülfünun müderrisi olabilirdi; herkes bu yaşta bir gence bir çocuk nazarıyla bakardı. Ben, vakıa çocukluğumu ta otuzuna ta bugüne kadar muhafaza ettim.” (H: 115) Hikâyenin ilk cümleleri olan yukarıdaki alıntı, kahramanın kendi sesiyle seslendiğinin kanıtı niteliğinde ve olayın merkezinde olduğunun da bir göstergesidir. Anlatıcı, perili köşkün kendi çocukluğunda hayatına olan etkisinden bahsederken merkeze perili köşk etrafında dönen olayları değil kendi içinde yaşadığı hissiyatı vermeyi amaçlamıştır. Çocukluğundan sonra yine aynı mekâna geldiğinde aynı hislere sahip olduğunu belirtmektedir: “Köşk’e döndüğümüz zaman içimdeki sıkıntı birdenbire müthiş bir korkuya inkılap etti. Birdenbire çocukluğuma dönüverdim; sanki dadım beni kucağında sallayarak o zehirli masallarını söylüyor gibiydi. Bütün perilere, cinlere, büyüye, şeytan çarpmasına, hepsine birden inanmaya başladım.” (H: 119) Burada geçmişte yaşanan bir olayın etkisi anlatılmasına rağmen anlatıcı, kendisini anlatmakta o kadar masumane değildir. Çünkü olayların üzerinden belli bir süre geçmiştir. Anı türü öykülerde görülen bu özellik anlatıcının olay anındaki düşünceleri ile olayın sonrasında aktarılması anındaki düşüncelerinde farklılık oluşmasına sebep olmaktadır. “Bir Serencam” hikâyesinde anlatıcı Nil nehrinin kenarında arkadaşıyla otururken kırk beş sene evvel İstanbul’dan Mısır’a gelen bir gemide âşık olduğu kızla arasında geçen ve bütün hayatına tesir eden hikâyeyi anlatmaktadır. Burada da olayların üzerinden belli bir süre geçmiştir. Anlatıcıda o günün izlenimleri ile şimdiki izlenimler arasında farklılıklar olmuştur. Ayrıca anı anlatan anlatıcı, o güne artık başka bir zihinsel düzlemde bakmaktadır. Yaptığı hareketlere ve gelişen olaylara farklı bir yorum getirmektedir. Ama yaşadığı dönemi o an anlatan benöyküsel anlatıcıda bu durum görülmemektedir.

“İstanbul’da Üç Gece” adlı hikâyede, anlatıcı kendisinin bir zamanlar kaldığı İstanbul’a dostlarının ve ailesinin yanına ziyarete gelmiştir. Ancak bıraktığı



İstanbul’u bulamaz. Burada anlatıcı kendisinin merkezinde olduğu İstanbul’da dost, akraba arayışındadır. Bu hikâye bir anı özelliği taşımadığı için anlatıcı ile anlatılan arasında düzey farklılığı bulunmamaktadır. Bu sebeple de olaylara bakış ve anlatıcının etkilenişi o anın şartları içinde korunmaktadır. Benöyküsel anlatıcı, İstanbul’da geçirdiği üç geceyi eş zamansal bir doğrultuda vererek olayların aktarımını da zaman geçirmeden yapmaktadır.

## 5. Öykülemenin Yapısı

Öyküleme yapısı, bir hikâyenin zamansal dizininin doğrusal olup olmadığı noktasında karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple Genette (2011) *Anlatının Söylemi* adlı eserinin düzen bölümünde anlatıda zamanın iki katmanlı olduğunu -anlatılan şeyin zamanı (hikâye zamanı) ve anlatının zamanı (söylem zamanı)- ve bunlar arasındaki uyumun öykünün düzenini belirlediğini açıklamaktadır (s.21). Genette, anlatıdaki zamansal doğruluğun bozulmasını “anakroni” terimi ile açıklamaktadır. Anlatıda gerçekleşen analepsis (geriye dönüş) ve prolepsislerle (ileri atlama) zamansal sapmalar yaşanmaktadır. Düzen noktasında da bu yapının ortaya çıkarılması ön planda tutulmaktadır. Genette anakroni analizinde, ilk olarak hikâye zamanını formülleştirerek daha sonrasında söylem zamanı ile karşılaştırarak ortaya çıkan sonuca göre düzen durumunu yorumlamaktadır.

Türk edebiyatındaki roman çözümlene eserlerinde öykülemenin yapısı, olayların bütünselliği açısından ele alınmıştır. Nurullah Çetin (2007), *Roman Çözümleme Yöntemi* adlı eserinde olay bütünlüğü çerçevesinde incelediği yapıyı, tematik şekilde ele alarak hâl değişim kalıpları adını verdiği, “ilk varoluş, sınav süreci ve sınav sonucu” bölümleri ile sistemleştirmektedir. Yazar öyküleme yapısının türlerini ise şu terimlerle ifade etmektedir: organik bütünlük -olay halkalarının düz bir çizgide ilerlemesi-, dalga biçimi -olayların merkezden çevreye halkalar şeklinde yayılması-, mekanik yapılaşma -birbirinden kopuk paralel anlatılar- (ss. 199-201).

Öyküleme yapısı konusunda çeşitli tipolojilerin olduğu görülmektedir. Bu noktada bizim başvuracağımız eser, hikâye merkezli olduğu için Yivli’nin yapı

tipolojisi olacaktır. Yivli (2015) bu tipolojinin oluşmasında yapının şu değişikliklerle meydana geldiğini belirtmektedir: “Öyküleme sırasında hikâyenin düzenine uyulması ya da uyulmaması, aynı öykü içinde bir ya da birden fazla hikâyenin anlatılması, birden fazla hikâye söz konusuysa onların birbiriyle ilişkisi öykülemenin yapısının tipolojisini oluşturur.” (s. 79) Bu sebeple de dört tip yapı görülmektedir. Bunlar; zaman dizinsel anlatım, doğrusal olmayan anlatım, paralel anlatım ve çerçeveli anlatımdır. Yakup Kadri hikâyeleri içerisinde paralel anlatıma ait bir yapı bulunamamıştır.

### 5.1. Zaman Dizinsel Anlatım

Hikâyede gerçekleşen olayların kronolojik düzlemde gerçekleştiği bir yapı içerisinde bulunmasıdır. Bu sebeple de oluş sırası zincirleme tekniğiyle birbirine eklentili olarak düz bir çizgide ilerlemektedir. Ancak zaman dizinsel anlatım geriye dönüşlere bağlı olarak kırılmalar yaşamasa bile zamansal atlamaları içerisinde barındırabilmektedir. Bu durum içerisinde yapılan özetleme, betimleme gibi sahnelemeler yavaşlatma yapsa da zamansal dizini bozmamaktadır (Yivli, 2015: 79-80). Genette’in sıklık olarak ifade ettiği bu durum anlatıcının, özetleyici ve tekrarlayıcı durumlarını ortaya çıkararak anlatı içerisinde çözümlenmeler yapmaktadır.



Şekil 5: Anlatıdaki olayların çıkış sırası

Yukarıdaki şekilde verilen A, B ve C olayları ortaya çıkış sırasına göre sıralanmıştır. Eğer hikâye içerisinde 1, 2 ve 3 olarak verilen kronolojik yapı üstteki olaylarla paralellik gösterirse aşağıdaki yapı ortaya çıkacaktır. Bu yönüyle anlatıda doğrusal bir dizin oluşturulmuş olacaktır.



Şekil 6: Zaman Dizinsel Anlatım Yapısı

Yakup Kadri hikâyeleri içerisinde zaman dizinsel hikâyelerin varlığı oldukça fazladır. Bu türde yapılan anlatıma sahip olan hikâyeler şunlardır: “Bulgar Köyünde Bir Gece”, “O Kadın”, “İki Meçhul Şahıs”, “Döşeli Oda”, “Dokunma Belki Kahramandır”, “Küçük Zabit”, “Sılada”, “Altıpatlar”, “Zeynep Kadın”, “Masum Katiller”, “Oruç Keyfi”, “Zor Talak”, “Kadın ve Ukubet”, “İstanbul’da Üç Gece”, “Baskın”, “Şapka”, “Bir Tercümeihâl”, “Nebbaş”, “Bir Kadın Meselesi”, “Rahmet”, “Dünya Gözü ile Ahiret Sesleri”, “Telim Teslim!”, “Küçük Neron”, “Hem Katil Hem Müttehim”, “Güvercin Avı”, “Utaç”, “Hüseyin Çavuş”, “Katmerli Bir İhanet”, “Ceviz”, “Köyünü Kaybeden Kadın”, “Garip Bir Benzeyiş”, “Bir Beyoğlu Dönüşü”, “Bir Yurt Yergisi” ve “Bir Kör Göz ve Bir Kör Gönül”.

“İstanbul’da Üç Gece” hikâyesinde karakter anlatıcı, zaman akışında hiçbir değişime uğramadan olayları öykülemektedir. İstanbul’a gelişinden başlayarak üç gece boyunca İstanbul’da yaşadıklarını zaman dizinsel bir yapıda sunmaktadır. Her gecenin söylem zamanı bağlamında da doğrusal bir anlatımla aktarımı görülmektedir. İlk olarak karakterin İstanbul’a gelmesi şu cümlelerle aktarılmaktadır: “Vakıa, bir dost gemisiyle, işten haberdar olan bir kaptanın himayesi altında hüviyetimi değiştirerek gittim, fakat Galata rıhtımına yanaşır yanaşmaz beni öyle bir telaş aldı ki bir türlü çıkmaya cesaret edemedim.” (H: 136) Daha sonrasında ise İstanbul’da akrabalarını ve tanıdıklarını ziyaret etme uğraşına giren karakter, “ertesı gün, ikinci gece, gece yarısı, aynı günün akşamı ve son gece” ifadeleriyle zamansal dizimin doğrusallığını göstermektedir.

“Bir Tercümeihâl” hikâyesinde ise yaşamöyküsünün anlatımı mevcuttur. Elhac Necdet Efendi’nin doğumundan ölümüne değin tüm yaşamı doğrusal bir yapıda verilmektedir. Hikâyenin ilk cümlesi kahramanın doğumuyla başlamaktadır: “Müderrişzade Elhac Necdet Efendi, bin iki yüz yetmiş sekiz sene-i hicriyesinde [miladi 1861] muharremülharamın [muharrem] onuncu gecesi, Anadolu’nun oldukça müterakki fakat çok mukassı bir livasında [sıkıcı bir ilçesinde] ve gayet meşum şartlar içinde dünyaya gelmiştir.” (H: 111) Hikâyenin son satırları ise şunlardır: “Müderrişzade Elhac Necdet Efendi, bu vak’adan dört gün sonra 1326 senesi Şaban’ın beşinci günü [1908 Eylülünün 4’ü] dik ve yorucu hayat merdiveninin kırk sekizinci kademesinde, yorgun, kalp sektesinden vefat etti.” (H: 140) Yukarıdaki alıntıda verilen doğum ile son satırlardaki ölüm arasında geçen ömrün zaman dizinsel bir yapıyla aktarımı verilmektedir. Ancak bu hikâyenin özelliği en başta belirttiğimiz hızlandırma ve yavaşlatma sahneleridir. Hikâye bütün anlamda bir yaşamöyküsünü aktardığı için anlatıcı bazı kısımlarda öyküyü hızlandıracak anlatımlar yapmaktadır. Necdet Efendi, müderrişliğe tayin olmasının ardından camideki bir vaazı yüzünden talebeleri tarafından tartaklanmışır. Bu olayın arkasından vilayete giderek üç sene burada görev yapmıştır. Anlatıcı, bu zaman aralığını bir kaç cümle ile geçmektedir: “Gitti, üç sene kadar merkez-i vilayette ihtiyar-ı ikamet eyledi [vilayet merkezinde oturmayı seçti].” (H: 124) Burada özetleme yapılarak anlatım sıklığı daraltılmaktadır. Biz üç yıl boyunca Necdet Efendi’nin neler yaşadığı hakkındaki bilgiyi daha sonra ilçede yapılan dedikodulardan öğrenmekteyiz (H: 124).

“Güvercin Avı” hikâyesinde de zaman dizinsel bir anlatım mevcuttur. Olay, Yunan zabıtlarının Hüseyin Bey’in evine gelmesiyle başlamaktadır. Daha sonrasında hep ileriye doğru giden bir yapı kendisini göstermektedir. Aynı zaman içerisinde olaylar birbirine ekli şekilde Hüseyin Bey’in ölümüne kadar devam etmektedir. Ancak anlatıcı, karakterle ilgili yorumlarını da okuyucuya sunmaktadır. Bu durum hikâyenin anlatı yapısını etkilememektedir.

Yakup Kadri hikâyelerinde öyküleme yapısında en çok kullanılan yöntem olan zaman dizinsel anlatımın belirli bir zaman belirtkesi dâhilinde olmadığı genelde olay halkalarının eklemlenmesi sonucu bir anlatımın olduğu

gözlemlenmiştir. Yukarıda verdiğimiz hikâyelerden “İstanbul’da Üç Gece” hariç diğer tüm hikâyelerde olay zamanının eklenmesi sonucu oluşan bir yapı söz konusudur.

## 5.2. Doğrusal Olmayan Anlatım

Hikâyede zamansal kırılmalar yapılarak düz bir çizgi yerine geri dönüşler ve ileri atlamalarla doğrusal olmayan anlatım düzeni yaratılmaktadır. Bu tarz hikâyelerde karakter yansıtıcı bilinç tekniğiyle geçmişe giderek düz ilerleyen zamanın geriye sarmasını sağlar. Zaman dizinsel anlatımda verdiğimiz şekil şu sıralama ile değişmektedir. Yine A, B, C olayları ortaya çıkış sırasına göre sıralanırsa; 1, 2 ve 3 kronolojik zamanı gösterdiği kabul edilirse:



Şekil 7: Doğrusal Olmayan Anlatım Şeması

Yapısı ortaya çıkmaktadır. Yukarıdaki şekilde kronolojik sırası en sonda olan olayın analepsislerle en başa getirildiği görülmektedir.

Yakup Kadri hikâyeleri arasında; “Mehdi Efendi’nin Keşfi”, “Bir Yüz Karası”, “Bir Aşk Cilvesi”, “Perili Köşk”, “Beyhude Bir İntihar”, “Bir Aşk ve Bir İhtiras Faciası”, “Bir Serencam”, “Yalnız Kalma Korkusu”, “Hasretten Hasrete”, ve “Gizli Posta-I,II,III” bu anlatım yoluyla meydana getirilmiştir.

“Mehdi Efendi’nin Keşfi” hikâyesinde zaman olarak Mehdi Efendi’nin mahkeme karşısına çıkarıldığı an olarak verilmektedir. Ancak hikâye içinde hâkimin Mehdi Efendi’ye olayın nasıl gerçekleştiğini anlat demesi üzerine zamanda bir geriye dönüş yaşanılmaktadır. Mehdi Efendi, kızın evine misafir olarak gelmesi, istemediği hareketleri yapması dönemine kadar gitmektedir. Bu hikâyede öyküleme yapısı şu şekilde görülmektedir: şimdi → geçmiş→

şimdi→ geçmiş→şimdi. Burada da görüldüğü üzere söylem çizgisi doğrusal bir yapıda ilerlememektedir. Mehdi Efendi, geçmişe giderek özetleme tekniği ile olayları hâkime anlatmaktadır.

“Bir Serencam” hikâyesinde ise iki arkadaşın Nil nehri kenarında otururken karakterin birinin aklına yirmi yaşında iken başından geçen bir aşk hikâyesini anlatmak gelir. Böylece hikâyede şimdi ile başlayan zamansal düzlem bir anda geçmişe döner. Hikâyenin büyük bir bölümünü, geçmişte yaşanan bu alan oluşturmaktadır. Yaşanan analepsis hikâyenin merkezindedir.

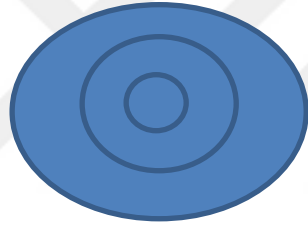
“Yalnız Kalma Korkusu” hikâyesinde de aynı yapı kendisini korumaktadır. Macit adlı karakterin bir genelev kadını ile beraber olması arkadaşlarının dikkatini çekmektedir. Bir arkadaş toplantısı sahnesiyle başlayan hikâyede, arkadaşları Macit’e neden bu kadınla beraber olduğunu ısrarla sormaktadırlar. Bu sayede Macit, zamanda bir kırılma yaparak geçmişe döner ve arkadaşlarına o kadınla nasıl tanıştığını ve sonrasında nelerin olduğunu anlatmaya başlar. Böylece öykülemenin doğrusal olmayan bir yöntemle yapıldığı gözlemlenmektedir.

“Gizli Posta I-II-III” hikâyelerinde ise birbirine âşık bir kız ve bir erkeğin mektuplaşmaları verilmektedir. Bu hikâyelerde yer yer analepsisler yapılarak zamanda kırılmalar yaşanmaktadır. Gizli Posta-III hikâyesinde kızın ağzından erkeğe yazılan mektupta bu durumun en açık örneği şu şekilde sunulmaktadır: “Umumi seferberliğin beşinci ayı ilk defa karşıma zabıt elbisesiyle çıktığın gün, zannetmişim ki, sen dünyayı fethedeceksin ve ben de yanı başında yürüyeceğim” (MSH: 148) Burada geçmişte yaşanan olaya geri dönen bir anlatım kendisini göstermektedir.

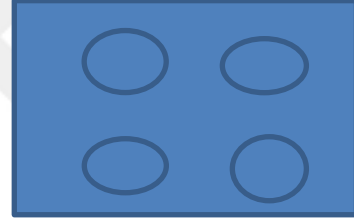
Yakup Kadri hikâyelerindeki doğrusal olmayan yapıya genel olarak bakıldığında, karakterin geçmişe yönelik yaşanmışlığına bir hikâye anlatıcısı edasıyla girdiği gözlemlenmiştir. Özellikle anlatıma “Vakıa” kelimesiyle giriş yapıldığı görülmektedir. Anlatıcının geriye dönüş yapacağı açık olarak belirtilmektedir. Bu gibi durumlarda ise geriye dönüş yapılan olay, hikâyenin merkezine konumlanmaktadır. Yapı olarak ise karşımıza şimdi→geçmiş→şimdi zamansal düzlemi çıkmaktadır.

### 5.3. Çerçevesel Anlatım

Bu yöntem, öykülemenin zamansal düzleminden ayrı olarak olayların düzenlenişi ile ilgilidir. Zamansal bağlamda bir birliktelik yoktur. İçerisinde çeşitli ileri atlamalar ve geri dönüşler barındırabilmektedir. Nurullah Çetin (2007) *Roman Çözümleme Yöntemi* adlı eserinde bu anlatım çeşidinden “dalga biçimi” olarak bahsetmektedir (s. 199). Ancak bu yöntemde Yivli (2015)’nin *Kısa Öyküde Yöntem* adlı eserinde de dediği gibi iki farklı uygulaması vardır (s. 82). Bunlardan ilki birbiri içine girmiş ve birbiri ile bağlantılı dairesel biçime sahip olan yöntemdir. Diğeri ise geleneksel *Binbir Gece Masalları* ve *Decameron Hikâyeleri*’nde görülen birbirinden bağımsız hikâyelerin bir çerçeve içinde yer aldığı yöntemdir.



Şekil 8: İlişkili Çerçeve Yöntemi



Şekil 9: İlişkisiz Çerçeve Yöntemi

Yakup Kadri hikâyeleri arasından “Bir Ölünün Mektupları”, “Rahmet”, “Ses Duyan Kız”, “Bir Meczip”, “Muhacir Kerim Ağa”, “On Dört Yaşında Bir Adam”, “Bir Hastane Koğuşunda” ve “Talih” hikâyeleri ilişkili çerçeve yöntemiyle oluşturulmuştur. Yukarıda belirttiğimiz Şekil 8’de ki yapı Yakup Kadri hikâyelerinde görülen sistemi vermektedir.

“Bir Ölünün Mektupları” hikâyesinde prenses bir zamanlar âşığı tarafından kendisine yazılan mektupları arkadaşlarının yanında teker teker okumaktadır. Bu hikâyede mektuplar birbirleriyle hem karakterler hem de olaylar bakımından ilişkilidir. Bu sebeple de ilişkili bir çerçeve yönteminin varlığı söz konusudur. Toplamda on yedi mektuptan oluşan hikâye, sırasıyla merkezden sona doğru ilerleyen dairesel bir yapıda okuyucuya sunulmaktadır (MSH: 84-

94). Burada her bir mektup bir diğèrinin alt anlatısı konumundadır. Bu şekilde iç içe konumlandırılmış bir yapının mevcudiyetini; mektupların zaman dizinsel bir yapıda konumlandırılmasından yola çıkarak söylemek mümkündür. Aşağıda mektupların başlarından alınan örneklerin gösterimi bu durumu kanıtlar niteliktedir: “ Mektup 1: ‘Hanımefendi, dün, Elcize’de arabanızın yanından geçerken bana bakıp niçin güldünüz?’” (BS: 84), “Mektup 2: ‘Haanımefendi, dün yine güldünüz.’” (BS: 85), “Hanımefendi, dün kalabalığın içinde gözlerim sizin arabanıza ilişir ilişmez kalbimin şiddetle çarptığını hissettim.” (BS: 86), “Mektup 3: ‘Prenses, dün sizi daha cesaretbahştınız [cesaret veren] ve ben daha küstah idim.’” (BS: 87) Alıntılarda da görüldüğü üzere zamansal dizin sürekli olarak korunmaktadır ve ertesi gün yaşanan olaylar yeni bir mektup olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Bir Meczup” hikâyesinde ise anlatıcı bir meczup olarak belirttiği adamın hikâyesini çerçeve hikâyenin içerisinde alt hikâye olarak vermektedir. Anlatıcı gittiği bir köydeki ahalinin, derme çatma bir binanın içinde oturan kepenkli adama kutsallık vakfettiğini görmektedir. Bu durumu incelemek adına adama konuşmaya başlayan anlatıcı, bu adamın hikâyesini okuyucuya vermektedir. Gerçekte bir aşk hikâyesinden dolayı bu duruma bürünen kepenekli adama, imkânsız aşkından doğan hareketleri sonucunda halk tarafından bir anlam yüklenmiştir (MSH: 46).

“Bir Hastane Koğuşunda” hikâyesinde de aynı yapı kendisini göstermektedir. Yukarıdaki anlatılarda da olduğu gibi anlatıcı bir çerçeve atmosferi çizmektedir. Burada anlatıcı bir hastane odasında bulunmakta ve yanındaki yaralı askerle muhabbet etmektedir. Bu durumla birlikte hikâye içerisindeki alt hikâye yaralı askerin anlatımı ile başlamaktadır. “Ben Sakarya’nın garbında yaralandım; yaram bacağımdan olduğu için arkadaşlar ile beraber geriye çekilemedim. Allah yazmış esir düştüm.” (MSH: 131) dedikten sonra kendi hikâyesini anlatmaktadır. Yazar *Millî Savaş Hikâyeleri* arasında verdiği bu yöntemde karakterlerin hikâyeleri ile bir ders vermek, öğüt vermek istemektedir. Anlatıcının sadece dinleyici konumunda yer aldığı hikâyelerde, alt hikâyeler bağımsız bir ilişkide değildir. Bütüsellik korunmaya çalışılmaktadır.



## SONUÇ

Yakup Kadri, Türk edebiyatında Anadolu'yu hikâyeye taşıyan isim olarak bilinmektedir. Bu özelliğinden dolayı Türk Hikâyeciliğinde önemli bir yere sahiptir. Hasan Ali Yücel (2008) *Edebiyat Tarihimizden* adlı eserinde Yakup Kadri hikâyeciliğinin bu yönünü şöyle belirtir; “O zamana kadar İstanbul surlarını aşamayan; güç bela Adaları, Kartal'ı, veya Gebze'yi dürbünle görebilen hikâyeye ve roman okuyucusunun gözü, Baskın'la Manisa'ya bulabiliyor, onu görüp anlamaya muvaffak oluyordu.” (s. 103) diyerek Yakup Kadri hikâyeciliğinin önemini aktarmaktadır. Yakup Kadri ve Refik Halit'in Türk hikâyeciliğinde Anadolu kapısını açtığı, Niyazi Akı, Hasan Ali Yücel, Şerif Aktaş, Cevdet Kudret gibi araştırmacılarımız tarafından da kabul edilmektedir.

Konu olarak Anadolu insanını ele alan yazar, hikâyelerinde sosyal temalara oldukça ağırlık vermektedir. Hastalığı için gittiği İsviçre'den döndükten sonra kişisel bunalımları bir kenara bırakan Yakup Kadri, yazı hayatında toplumun sorunlarına eğilim göstermiştir.

Yakup Kadri'nin toplumsal konulara eğiliminin açığa çıkarılması noktasında sosyolojik eleştiriden faydalanılması bir gereklilik arz etmektedir. Edebî metni toplumun bir yansıması olarak gören sosyolojik eleştiri, işlevsel olarak edebî metin ve toplum ilişkisini ön plana çıkarmayı amaçlamaktadır. Edebî eserin içindeki sosyal temaları saptayarak dönemin sosyal yapısına ışık tutmaktadır. Sosyolojik eleştiri bunu yaparken sadece saptamalar yapmakla kalmaz. Bu saptamaların dönem içerisindeki değişimi ve dönüşümünü de okumamızı sağlar. Geriye dönük okumalar sosyolojik karşılaştırmalar yapmaya olanak tanımaktadır. Edebî eserde veriler çıkarılırken bunların sosyolojik bakış açısına uygun olup olmadığı kontrol edilerek ve ince bir eleme yöntemi kullanılarak eser içi yakın okumaya başvurulur. Eserlerde geçen sosyal yapı unsurları belirli tematik çözümlenmeler içinde dönemin sosyal yapısı ile ilgili bağlantılar bulunarak aradaki uzaklık ortaya konulmaktadır. Burada bahsedilen uzaklık eserin, dönemin gerçek olaylarına olan uzaklığıdır. Bu sayede eser üzerinden

sadece analiz yapma ve veriyi işleme kısmıyla kalınmamış sosyolojik eleştirinin işlevsel özelliğinden de faydalanma sağlanmıştır.

Yakup Kadri hikâyelerinde sosyal tema olarak; dönem ve hâl, kadın, Anadolu insanı, milliyetçilik, eğitim ve toplumsal bozulma karşımıza çıkmaktadır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun hikâyeleri 1910 ila 1947 yılları arasında yazılmıştır. Bu dönemde hem dünyada hem de ülkede çok önemli gelişmeler yaşanmıştır. Siyasi ve sosyal olaylar toplum yapısında derin değişimlere neden olmuştur. Hikâyelerin genel bir zaman analizi yapıldığında; Balkan Savaşları, Balkan Savaşları sonrası İstanbul, Anadolu, Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve sonrası zamansal düzleminde bir ilerlemenin mevcudiyeti söz konusudur. Yazar bu dönemi insanda bıraktığı etki üzerinden incelemektedir. Asıl amacı dönemi ortaya koymak ve alınması gereken dersi belirtmektir. Bu sebeple merkeze aldığı karakterlerinde dönemin izlerini taşıyan özellikler bulunmaktadır. Yaşanılan değişim ve dönüşümler Yakup Kadri hikâyelerinde yer almaktadır. Savaşların yoğun olması paralelinde hikâyeler de konu olarak savaşı ve savaş sonrası toplumsal durumu ele almaktadır. Yakup Kadri toplum merkezli bir yapı çizdiği için savaşın içindeki psikolojik duruma değinmemektedir. Ayrıca yazar, hikâyelerde dönem içinde gerçekleşen olayların yanlış taraflarını da göstererek bir anlamda eleştiri yapmaktadır. Anadolu insanını da bu dönem içerisinde ele almaktadır. Anadolu insanının toplumsal grafiğinin çizilmesi bakımından Yakup Kadri hikâyelerinin iki bölüme sahip olduğu gözlenmiştir.

İlk dönem hikâyelerinde Anadolu insanının görünümü değer yargılarına olan bağlılıkla eş değer çizilmektedir. Bu dönemde hikâyelerinde mahalle kültürü ve bu kültürün bekçiliğini yapan kendi hâlinde bir insan resmiyle karşılaşılmaktadır. Ancak Yakup Kadri, hikâyelerinde Anadolu insanının bu tavrının karşısına gelenek ve bağlılığa karşı gelen bireyci davranışlar sergileyen tipler koyarak Anadolu insanının yaşantısına eleştiri getirmektedir. Anadolu insanının muhafazakâr anlayışının eksik ve yanlış yönlerini eleştirmekle kalmayıp değiştirme çabasına düşmenin de olumsuz sonuçlara sebep olduğunu kurgusal biçimde göstermektedir. Burada altı çizilmesi gereken nokta bu hikâyelerde Anadolu insanının derdinin ne olduğu sualidir.

Çünkü ikinci dönemde yaşanan büyük olaylar hikâyelerdeki insanın derdini de değiştirmiştir. İlk dönem hikâyeleri ile ikinci dönem hikâyeleri arasındaki Anadolu insanının değişimi genelde savaşlar ve millî duyguların artması üzerinden verilmektedir. *Millî Savaş Hikâyeleri* kendi içerisinde savaş ile çok büyük kayıplar veren, bu kayıplara rağmen yine de ayakta kalmayı başarabilen bir Türk milleti resmi çizmektedir. Anadolu insanı mahalle içi baskılar ve bu baskıların sonuçlarıyla savaşmayı bırakmış, gerçek savaş içerisinde mücadele vererek kendisini korumaya çalışmıştır. İkinci dönem hikâyelerindeki insan görünümünde öncelik, savaş ve millî hislerin ortaya çıkarılmasıdır. Bu sebeptendir ki toplumun içinde bulunduğu kuralları ve onların koruyuculuğunu üstlenmeyi biraz daha ikinci plana atmaktadır. Yakup Kadri ikinci dönem Anadolu insanını, olaylar ne kadar trajik olursa olsun güçlü kalmaya hayati bırakmamayı amaç edinen bir tiplere olarak önümüze koymaktadır. Millî hislerin yoğun olarak yaşandığı bu insanlarda, kaybetmenin getirdiği hüznün onların daha da güçlenmesine ve bu zorlukları bilen bir millet olmasına katkı sağlandığı gözlenmektedir.

Yakup Kadri hikâyelerindeki sosyal temalar içerisinde en kapsamlı konu, kadın meselesidir. Hikâyelerin yazıldığı dönemde kadının yaşadığı değişim ve dönüşüm aktarılmaktadır. Bu sebeple kadın meselesinde üç alt başlık ortaya çıkmıştır. Bunlar: Anadolu kadını, ölümcül kadın tiplere ve kadının gelenekle ilişkisidir. Yakup Kadri hikâyelerinde ideal kadın tipi olarak verilen Anadolu kadını tipini oluşturan özelliklerin başında ailesine sahip çıkmak, her türlü zorluğa göğüs germek, liderlik özelliğine sahip olmak gelmektedir. Bu kadın tipinin oluşmasında ise dönemin sosyal ve siyasi olayları baş unsurudur. Çünkü Kurtuluş Savaşı yıllarında geçen hikâyelerin mekânı Anadolu'dur ve Anadolu'da bir Yunan işgali mevcuttur. Bu işgal sırasında kocasını Balkan ve Birinci Dünya Savaşı'nda kaybetmiş olan Anadolu kadınları, üzerinde büyük bir yük ile yalnız kalmışlardır. Bu yüzden Anadolu kadını güçlü olmalıdır. Anadolu kadınının karşısına ise erkeğin kendisine duyduğu aşkı kullanarak onu kötü sona sürükleyen ölümcül kadın tipi çıkmaktadır. Aşk çoğu zaman karşılık bulmaktadır fakat kadınlar kazanan ya da felakete uğramayan tarafta olurken erkeklerin sonu kötü bitmektedir. Yakup Kadri, bu kadın tipini ortaya

çıkarmışken o dönemdeki olayları ve toplumun genel yapısını ele almaktadır. Kadının yaşamış olduğu sıkıntılar ve toplum içinde var olma süreci bazı hikâyelerde bu tarz kadın tipi ile eleştirel bir nitelik kazanmaktadır. Modernleşme süreci ile değişen toplumda, iki kuşak arasında oluşan farklar kadınların evliliğine ve toplumun verdiği tepkiye yansımaktadır. Hikâyelerin içerisinde dinî kuralların ve geleneklerin baskısıyla mücadele eden kadın tipleri mevcuttur. Burada kadının toplum düzeyinde yaşadığı sorunlara ve bunlara karşı halkın tepkisinin yanlışıllığına dikkat çekilmektedir.

Yakup Kadri hikâyelerinin yayımlandığı dönemde Türk milletinin gün geçtikçe geriye çekildiği ve vatanını kaybetmeye başladığı görölmektedir. Savaşlar ile kaybedilen Balkanlar ve arkasından Birinci Dünya Savaşı sonrasında işgal edilen Anadolu coğrafyası aydınların üzerine vatanı kurtarma yükü bindirmektedir. Vatanın kurtuluşuna yönelik en güçlü fikir akımı milliyetçilik olmuştur. Bu sebeple aydınlar eserlerinde milliyetçiliği işlemeye başlamışlardır. Ancak Yakup Kadri hikâyelerinde Ziya Gökalp ya da Ömer Seyfettin'in eserlerindeki gibi bir milliyetçilik yoktur. Sonuç olarak Yakup Kadri hikâyelerinde milliyetçilik, vatanının elden gidişini engelleyen ve herkesin içinde var olabileceğine inanılan düşünce olarak görölmektedir.

Yakup Kadri hikâyelerinde dinî semboller ve din adamları üzerinden bir eleştiri vardır. Ancak bu eleştiri *Millî Savaş Hikâyeleri*'nde vatan sevgisiyle birleşen olumlu yöne çevrilmektedir. Bunun sebebi o dönemde savaş hâlinde olan bir milletin dinî ve millî duygulara ihtiyacı olmasıdır. Eleştirdiği nokta ise toplumun yaşantısına egemen olan dinî kuralların, din adamları tarafından istismar edilmesidir. Bu sebeple çizdiği din adamı profillerinde olumsuz özellikler taşıyan tipler sunmaktadır. Türbeler konusunda toplumun bu yapılara bel bağlamasını ve kutsallaştırmasını eleştirmektedir. Türbelerde yapılan dileklerin yerine gelmediğini göstererek itibar edilmemesini söylemektedir. Ayrıca toplumun kendi içerisinde psikolojik sorunlar yaşayan tiplere kutsallık vakfetmesini de eleştirmekte, bu durumların gerçek yapılarını okuyucuya sunmaktadır.

Yakup Kadri hikâyeciliğinde eleştirel biçimde verilen toplumsal bozulmalar, aile yapısı ve mahalle üyeleri arasındaki ilişki üzerinden gösterilmektedir. Toplumun yeniye ve modern olana tepkisi ise eğitimsizliğinden kaynaklanmaktadır. Eskinin idamesi için uğraşan ve bu yapı içerisinde kendilerine imkânlar sağlayan yapıların, yenilenme ve modernleşme sürecinde ellerindekileri kaybetmeleri, yeni olana saldırmalarına neden olmaktadır. Özellikle dinî yapı içerisinde toplumun şekillenmesine yön veren gruplar ve din adamları, eğitimleri dışında yeni, modern bir eğitim sürecinin başlamasına karşı çıkmaktadırlar. Eğitim üzerinden eleştiri, sadece modern ve eskinin kavgasına, modernin doğruluğu, haklılığı yönünden bakılmamıştır. Yakup Kadri, modernliğe ve yeniye olan aşırı ilginin toplumun gelenek ve göreneklerini yıprattığının altını çizmektedir. Sadece belli kesimlerde yaşanan yanlışların düzeltilmesi için gereken noktaların tespiti bakımından kurgu âlemini kullanmaktadır.

Yakup Kadri'nin elli sekiz hikâyesinden hareket edilerek hazırlanan bu çalışmanın ikinci bölümünde öyküleme üzerine odaklanılmıştır. Bu sebeple söylem çevresinde gelişen anlatıbilimden faydalanılmıştır.

Yakup Kadri hikâyelerinin formlarına baktığımızda; portre öykü, tezli öykü, dramatik öykü, anı öykü, röportaj öykü, mektup öykü melodramatik öykü ve panoramik öykü gibi alt türlere sahip olduğu görülmüştür. Hikâyenin merkezinde dönemin bakış açısını ortaya koyan bir yapı ile karşılaşmıştır. Hikâye boyunca okuyucuya dönemi yansıtmaya çalışan bu öykü türünün tanımlanması ve örneklendirilmesi tarafımızca yapılmıştır. Bu tür öyküler okuyucuya belli bir panorama sundukları için panoramik adlandırması uygun görülmüştür. Yukarıda bahsedilen türler Yakup Kadri hikâyeciliğinin tipolojisini ortaya koyduğu gibi karakteristik yapısını da gösteren bir niteliktedir.

Düzen bölümünde Yakup Kadri hikâyelerinin başlangıcı ve bitişinin nasıl yapıldığı üzerinde durulmuştur. Başlangıcı konusunda, durağan, ilerleyen, ortadan başlangıç olmak üzere üç farklı yapının varlığı söz konusudur. Bitişi noktasında ise umutsuz-acıklı, acıklı-umutlu, açık uçlu, düşündürücü, mutlu ve başlangıç durumuna dönüş sonlarına ait özellikler barındıran yapı bulunmuştur.

Karakterleştirme bölümünde ise bir karakterin nasıl sunulduğu konusuna bakılmıştır. Karakterleştirmede iki önemli yapı bulunmaktadır: birincisi anlatıcı tarafından karakterin özelliklerinin sunumu, ikincisi başka karakter tarafından karakterin özelliklerinin sunumu. İncelediğimiz hikâyelerdeki karakterlerin çoğunluğunda açıklama (anlatıcıya has) yönteminin kullanıldığı gözlenmiştir. Ayrıca geleneksel yöntemlerden biri olan bütünsel karakterleştirmenin de varlığı söz konusudur. Genel olarak Yakup Kadri hikâyelerinde merkezden çevreye doğru yayılan dalgalı bir yapıya rastlanılmıştır. Merkeze alınan karakter, açıklama yöntemiyle verilerek belirli bir karakterleştirme yapılmaktadır. Daha sonrasında ise karakter dramatize edilerek daha farklı özelliklere sahip olmaktadır. En sondaki halkada karakterleştirmenin tamamlandığı görülmektedir.

Yakup Kadri hikâyelerinde metindeki sesin kime ait olduğu sorusunun cevabı anlatıcı bölümünde verilmiştir. Yakup Kadri hikâyelerinde dışöyküsel, içöyküsel ve benöyküsel anlatıcıya ait yapılar bulunmuştur. Ayrıca bu bölümde çerçeve hikâye tekniğinde görülen birinci dereceden ve ikinci dereceden anlatıcı yapılarına rastlanılmıştır. İç hikâye ve dış hikâyenin anlatıcılarının farklılığını gözetirken çerçeve hikâye noktasında belirli bir kesişim noktaları gösteren ikili yapıların varlığı tespit edilmiştir.

Öyküleme yapısında zaman dizinsel anlatım, doğrusal olmayan anlatım ve çerçeveli anlatım biçimlerine rastlanmıştır. Yakup Kadri hikâyelerinde en çok kullanılan öyküleme yönteminin zaman dizinsel olduğu görülmüştür. Bu yapıdaki hikâyelerde dikkat çeken nokta, ileri atlamaların özetleme sahneleriyle yapılmış olmasıdır. Ancak zamanda geriye dönük bir kırılma yaşatmadığı için düzlemsel alanda sorun teşkil etmemektedir. Çerçeveli anlatımda ise zamansal yapının dışında olaya bağlı bir durumun varlığı görülmektedir.

Bu çalışmada geleneksel inceleme yöntemi olarak kabul edilen sosyolojik çözümleme ile anlatıbilimsel yöntem bir arada kullanılmıştır. Böylece geleneksel yöntemlerle modern yöntemlerin eksik bıraktıkları noktalar bir arada kullanılarak doldurulmaktadır. Son olarak Yakup Kadri hikâyelerinin

hem içerik hem öylem yapısını merak eden araştırmacılara katkı yapacağını söyleyebiliriz. Bu anlamda Türk edebiyatında yapı ve içeriğın birlikte verildiğı çalışmalarn çoğalacağını düşünöyoruz.



## KAYNAKÇA

### 1. Kitaplar

Akçura, Y. (2016). *Üç Tarz-ı Siyaset*. (E. Kılınç, Haz.). İstanbul: Ötüken Yayınları.

Akerson-Erkman, F. (2015). *Edebiyat ve Kuramlar*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Akı, N. (2001). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aktaş, Ş. (2005). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

\_\_\_\_\_ (2014). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Alver, K.1 (2004). *Edebiyat Sosyolojisi*. Ankara: Hece Yayınları.

\_\_\_\_\_ (2004). *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri*. Ankara: Hece Yayınları.

\_\_\_\_\_ (2011). *Kültür Sosyolojisi*. Ankara: Hece Yayınları.

Arslan, F. (2009). *Öykünün Sesini Kısımak*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

Aytaç, G. (1999), *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul.

Bakhtin, M. (2001). *Karnavalın Romanı* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Booth, W. C. (2012). *Kurmacanın Retoriği* (B.O. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Çelebi, M. (2011). *Türk İnkılâp Tarihi*. İstanbul: Özal Matbaası.

Çetişli, İ. ve Çetin, N. ve Doğan, A. ve Gür, A. ve Demir, Ş. ve Karataş, C. (2007). *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çetin, N. (2007). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap Yayınları.



- Demir, Y. (1995). *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Erden, A. (1998). *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Eagleton, T. (1990), *Edebiyat Kuramı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Enginün, İ. (2012). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Escarpıt, R. (1993). *Edebiyat Sosyolojisi*. (A. T. Yazıcı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Forster, E. M. (2014). *Roman Sanatı*. (Ü. Aytür, Çev.). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Genette, G. (2011). *Anlatının Söylemi*. (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Genç, İ. (2006), *Edebiyat Bilimi Kuramlar, Akımlar, Yöntemler*. İstanbul: Merdiven Kitapları.
- Gezer, Z. (2002). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. İstanbul: Hikmet Neşriyat.
- Gökalp, Z. (1970). *Türkçülüğün Esasları*. (M. Kaplan, Haz.). İstanbul: Devlet Kitapları.
- Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*. (B. Dervişcemaloğlu, Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (1983). *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-1*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-2*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2015a). *Hikâyeler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2015b). *Bir Serencam*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2015c). *Millî Savaş Hikâyeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- \_\_\_\_\_ (2015d). *Vatan Yolunda*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2015e). *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Anamın Kitabı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karpat, K. (2017). *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kıran, Z. ve A. E. Kıran (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Kocatürk, V. M. (2016). *Büyük Türk Edebiyatı Tarih*. İstanbul: İKÜ Yayınevi.
- Kolcu, A. İ. (2011). *Öykü Sanatı*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Korkmaz, R. (2007). *Yeni Türk Edebiyatı 1839- 2000*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Köprülü, F. (1986). *Edebiyat Araştırmaları I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kudret, C. (1987). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman/2*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Löwenthal, L. (2017). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum*. (B. Kejanlıoğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Moran, B. (2014). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oğuzkan, A. F. (1968). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Okay, O. (2010). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Rifat, M. (2014). *20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-2*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sazyek, H. (2013). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (2009). *Edebiyat Sosyolojisi Kuram ve Uygulama*. İstanbul: Dönence Yayınları.

- Tanpınar, A. H. (1998). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2006). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, M. (2012). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tosun, N.(2014). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları.
- Uçan, H. (2015). *Yazınsal Eleştiri ve Göstergibilim*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Uludağ, M. E. (2005). *Üç Devrin Yol Ayrımında*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Uyguner, M. (1993). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Yalçın, A. (2012). *Türk Romanı 1920-1946*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yıldız, A. D. (2016). *Hikâye İncelemeleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yılmaz, D. (1996). *Roman Sanatı ve Toplum*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Yivli, O. (2015). *Kısa Öyküde Yöntem*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Yücel, H. A. (2008). *Edebiyat Tarihimizden*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wellek, R. ve Warren, A. (2011). *Yazın Kuramı*. ( Y. Salman ve S. Karantay, Çev.). İstanbul: Adam Yayınları.

## **2. Tezler**

- Akçay, E. (2012). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu Romanlarında Kişiler ve Karakterizasyon*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Baş, S. (2003). *Türk Hikâyeciliğinde Yabancılaşma (1950-1980)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Büyükarman, D. A. (2002). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun İkdam Gazetesinde 1919-1922 Yılları Arasında Yazmış Olduğu Makalelerin Çevrimi-İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Durmuş, R. (2008). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Roman ve Hikâyelerinde Kadın ve Kadın Değişimi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Orta Öğretim Alanlar Eğitimi Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Programı.

Eraydın, H. (1985). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Türk Edebiyatı Üzerine Tenkidi Fikirleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erdağı, S. (2008), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Yaban" Adlı Romanının Metindilbilimsel Çözümlemesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kars: Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Hayber, A. (1985). *Yakup Kadri'nin Romanlarında Anadolu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Hür, E. (2010). *Siyasi Düşünür Olarak Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Oktay, G. (2010). *Modern Türk Hikâyesinde Postmodernist Açılımlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öztürk, D. S. (2007). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Metinleri Çerçevesinde Milli Mücadelenin Yorumlanması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öztürk, E. E. (2000). *Hikâye ve Romanlarına Yansıyan Yönleriyle Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Siyasi ve Edebî Hatıraları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sazyek, H. (1989). *Halid Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeleri ve Türk Hikâyeciliğine Katkıları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Zengin, H. Z. (2013). *Hikâyeci Yönüyle Refik Halid Karay*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

### 3. Makaleler ve Bildiriler

Alver, K. (2005). “Toplumsal Değişme ve Öykü”. *Hece Öykü*. C. 2. ss, 59-67.

Andaç, F. (2002). “Mustafa Kutlu ile Düünden Bugüne”. *Adam Öykü*. S. 40. ss, 68-80.

Arslan, A. D. (2017, Nisan). Bir Anlatıbilimsel Çözümleme Örneği Olarak *Sürgün Romanı*, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 49, 7-12.

Arslan, A. D. (2017, Haziran). Haldun Taner’in “Karşılıklı” Adlı Öyküsünün Seymour Chatman’ın Anlatı Diyagramı Bağlamında Analizi, *Türük*, 10, 111-122.

Belen Özcan, A. (2012). V. S. Naipaul’un Yarım Hayat’ında Kimlik Arayışının Anlambilimsel ve Anlatıbilimsel İzleri, *DTCF Dergisi*, C. 52, S. 1, 195-212.

Çağlakpınar, B. (2016, Nisan). Patrick Madiono’nun “Bir Gençlik” adlı Romanında Anlatının Yapısı, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 1, 18-26.

Çıraklı, M. Z. (2005). Anlatıcısız Bir Anlatı: Bir Düşün Gecesi’nde Sıradışı Teknik, *Varlık*, 1171.

Çıraklı, M. Z. (2010). Edebî Türler: Kuramdan Soruna, *Hece (Anlatı Dosyası)* 161.

Demir, Y. (1992, Aralık). Anlatı Biliminin Temel Terimleri Üzerine, *On Dokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 7, 19-23.

Dervişcemaloğlu, B. (2007). Anlatıbilimde Mimesis ve Diegesis Kavramları, [www.ege-Edebiyat.org](http://www.ege-Edebiyat.org). E.T 28.07.2017

Dervişcemaloğlu, B. (2008). “Anlatı Biliminde ‘Anlatıcı’ Kavramı”, *II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi Bildiri Kitabı*, İstanbul Kültür Üniversitesi.

Dilber, K. C. (2013, Yaz). Anlatının Re/Formu: “Sıradışı Bir Ödül Töreni” Hikâyesinin Karakterizasyonu, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, *Ayrı Basım*, 23-38.

Doğramacıoğlu, H. (2011, Yaz). Yakup Kadri'ye Göre Kadınlık ve Kadınlarmız, *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 1, C. 4, 25-30.

Elzem, N. Elif, . A. (2018). "Büyük Umutlar" Romanında Suç ve Suçluların Ele Alınış Biçimine Retoriğe Dayalı Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım, *DTCF dergisi*, C. 58, S. 1, 571-594.

Friedman, N. (2007). "Yeni Kısa yk Kuramları: Tanımlama Sorunları". (A. D. Hivren, ev.) *Adam yk*. S. 47. ss, 45-58.

Gökmen, . (2016, Ağustos). Bilge Karasu'nun "Avından El Alan" yksne Anlatı Unsurları Açısından Bir Bakış, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 9, S. 45, 116-124.

Gönül, G. E. (2017, Haziran). Tomris Uyar'ın "Dşkırııcı" İsimli yks zerine Anlatı bilimsel Bir İnceleme, *Söylem*, 3, 6-20.

Güler, M. (2003). "yky Sınıflandırmak". *Adam yk*. S. 45. ss, 83-92.

Glr, Y. H. (2007, Haziran). Anlatısal Metinler ve Kısa yk, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 9, S. 1, 153-174.

Günay, M. (2010, Yaz). Nabokov'un *Sebastian Knight*'in Gerçek Yaşamı Adlı Romanına Yapısalcı Bir Yaklaşım, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12, 196-201.

Hıldıık, W. (2003). "Mektup Yöntemi". (S. Bolat, ev.) *Adam yk*. S. 48. ss, 58-62.

Hogrefe, P. (2003). "Karakterini Yaşama Geçirmek". (S. Bolat, ev.) *Adam yk*. S. 47. ss, 13-16.

Huyugüzel, . F. (1989). "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Hikâyelerinde Anadolu", lmnn 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Marmara Üniversitesi Yayınları, zel Basım*, 99-114.

Prose, F. (2012). "Kısa yky Kısa yk Yapan Şey Nedir?". (M. S. Şen, ev.) *Notos*. S. 35. ss, 96-103.

Sheridan, R. A. A. “Anlatıcının Rekabet Taktikleri: Nev’i-zâde Atâyi’nin *Heft-H’ân* Mesnevisine Anlatıbilimsel Bir Bakış”, *Türkoloji Sempozyumu Bildirileri*, Adana, s. 3-13, 20-22 Ekim, 2012.

Sözen, M. (2008). Anlatı Mesafesi- Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümler, *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 8, 123-145.

Temizsu, M. (2017). Sâmpaşazâde Sezâi’nin Öykülerinde Anlatıbilimsel Bir Unsur Olarak Karakterizasyon, *TÜRÜK*, S. 11, 318-329.



## ÖZGEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Özer ŞEN

Doğum Yeri: Alaşehir

Doğum Tarihi: 13.03. 1992

Medeni Hâli: Bekâr

### EĞİTİM BİLGİLERİ

Lisans: 2011-2015 Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans: 2015-2018 Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı  
Anabilim Dalı

Yabancı Dil: İngilizce

### İLETİŞİM BİLGİLERİ

E-posta: ozersen9966@hotmail.com