

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN ROMANLARINDA
CİNSELLİK**

ALİ SERDAR

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Temmuz 2002

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Süha Oğuzertem
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. M. Öcal Oğuz
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Kürşat Aydoğan
Enstitü Müdürü

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Ali Serdar

Aileme

ÖZET

İkinci Meşrutiyet'i izleyen yıllarda çeşitli edebî türlerde yapıtlar vererek edebiyat yaşamına başlayan Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974), asıl olarak Cumhuriyet döneminde yayımlanan romanlarıyla tanınmıştır. Edebiyat tarihinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun ilk döneminde "sanat sanat içindir" anlayışı doğrultusunda yapıtlar verdiği, Cumhuriyet sonrası roman türünde yapıtlar vermeye başlamasıyla birlikte toplumcu bir sanat görüşünü benimsediği doğrultusunda bir görüş birliğine varılmıştır. İlk romanı 1921 yılında yayımlanan Yakup Kadri, edebî kişiliği kadar Cumhuriyet döneminin başından itibaren yürüttüğü etkin siyasal yaşamıyla da Cumhuriyet dönemi Türk entelektüel tarihinin önemli figürleri arasında yer almıştır. Özellikle romanlarıyla "Milli Edebiyat Kanonu"nun kurucu isimlerinden birisi olarak görülmüştür. Yakup Kadri'nin yapıtları bugüne kadar pek çok incelemeye konu olmuş ve yapılan araştırmalar kendine has bir "Yakup Kadri Okumaları" alanı oluşturmuştur. Bu çalışmada Yakup Kadri'nin yapıtlarına tarihsel, siyasal ya da ideolojik açıdan yaklaşan mevcut "Yakup Kadri Okumaları" alanında ortaya koyulan bakış açısına alternatif bir okuma pratiği geliştirilmeye çalışılmıştır. Çalışmada, Yakup Kadri'nin romanlarında bugüne kadar çözümlenmeden bırakılmış olan "cinsel kimlik" konusunun nasıl yer aldığı incelenmektedir. Konunun incelenmesi sırasında yakın okuma tekniğine dayalı, karaktere odaklanan ve çözümlenmelerde psikanalitik kuramı kullanan bir çalışma yürütülmüştür. Çalışmada, temel olarak, Yakup Kadri'nin *Hüküm Gecesi* (1927), *Yaban* (1932) ve *Bir Sürgün* (1937) adlı üç romanı incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Türk Romanı, psikanaliz, narsisizm, mazoşizm.

ABSTRACT

THE PROBLEM OF SEXUALITY IN THE NOVELS OF YAKUP KADRI KARAOŞMANOĞLU

Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974), best known by his novels published in the Republican era, started his career as an author in different genres of literature in the years following the Second Constitutional period. In the history of Turkish literature, it is widely accepted that Yakup Kadri Karaosmanoğlu’s literary works that belong to his early years are in accordance with the idea of “art for art’s sake” and that those published in the Republican period reflect a socially-oriented view of art. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, whose first novel is published in 1921, has turned out to be one of the most important figures of the Turkish intellectual history of the Republican era not only with his literary personality but also with his active participation in its politics. He is perceived as one of the initiators of the “Canon of National Literature”, especially in relation to his novels. Therefore, his works have become a subject of widespread research, constituting an area of its kind, namely the “Yakup Kadri Readings”. In this work, an alternative reading practice is developed in order to replace the current readings that focus on ideology, history, and politics. The study investigates how Yakup Kadri dealt with the issue of “sexual identity” in his novels, which has not been analyzed so far. Thus, an approach that is based on close reading, character analysis and psychoanalytic theory is carried throughout the study. In order to examine the problematic place of sexuality in the works of Yakup Kadri, three novels of the author, namely *Hüküm Gecesi* (1927), *Yaban* (1932) and *Bir Sürgün* (1937), are chosen for in depth analysis.

Key Words: Turkish novel, psychoanalysis, narcissism, masochism.

TEŞEKKÜR

Tezin ortaya çıktığı sürecin başından sonuna kadar tüm aşamalarda beni yönlendiren ve bana destek olan tez danışmanım Dr. Süha Oğuzertem'e, tezle ilgili sorularımı ve sıkıntılarımı paylaşan Burcu Karahan ve Reyhan Tutumlu'ya ve tıpkı 25 yıl boyunca olduğu gibi tezin yazıldığı yılda da hep yanımda bulunan aileme teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
Özet	v
Abstract	vi
Teşekkür	vii
İçindekiler	viii
Giriş: Edebiyat Kanonunun Dışındaki Yakup Kadri Karaosmanoğlu	1
A. Kendi İçine Kapalı Bir Alan Olarak “Yakup Kadri Okumaları”	3
B. Açığa Çıkarılmayı Bekleyen Yakup Kadri	11
C. Karakterlere Psikanalitik Yaklaşım	16
I. Hüküm Gecesi’nde Dağılmaya Yatkın Kimlikler	20
A. Gözleyen Anne	22
B. Bölünmüş Kadınlar	24
C. Parçalı Kişilik	33
II. Doldurulamaz Boşlukta <i>Bir Sürgün</i>	45
A. Sürekli Ebeveyn Arayan Sürgün	48
B. Kaçma/Yakınlaşma İkiliğinde Kadınlar	52
C. Derinleşen Boşluğa Doğru	63
III. Yaşam Karşısında <i>Bir Yaban</i>	72
A. Boş Bir Levha Olarak Ebeveyn İmgesi	76
B. Sakatlanmış Aşk	78

C. Acıya Ayarlı Dünya	85
Sonuç: Romanları Tamamlayan Anılar	91
Seçilmiş Bibliyografya	103
Özgeçmiş	107

GİRİŞ

EDEBİYAT KANONUNUN DIŞINDAKİ YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU

Modern edebiyat kendisine sınırlar koyan ve bu sınırlar içinde oluşturulan değerler çerçevesinde kendi uzamında yer alan yapıtların sınıflandırmasını yapan, onlara olumlu ya da olumsuz anlamlar yükleyen bir alan olarak varoldu. Başlangıç tarihi konusunda tartışmalar olsa da, modern Türk edebiyatının kendi varoluşunu ve tarihini kuruşu diğer ulusal edebiyatlardan farklı olmadı. Kurulu bu çerçeve, onu incelemeye yönelmiş araştırmacının modern Türk edebiyatının yüzyılı aşan tarihinin genel hatlarını bir anda görmesini, onun içinde yer alan bir edebiyatçıyı kolayca seçip ayırmasını sağladığı gibi, bu tarih içinde oluşturulmuş yapıtların sınıflandırmasını yaparken ya da yapıtlara yönelik yargıların geliştirilmesi aşamasında da araştırmacıya büyük kolaylıklar sağlıyor. Ancak, hemen eklemek gerekir ki, aynı çerçeve, ayrıntıların gözden kaçmasını, edebiyatçılar ya da yapıtlar konusunda basmakalıp bilgilerin yaygınlaşmasını da beraberinde getiriyor. Geçmiş zaten “bilinir” olduğu için yeniden ona dönmek ve hakkında düşünce sahibi olunan yapıtlar ya da edebiyatçılar konusunda yeni ve düşünülmemiş yorumlar sunmak bu çerçevede “gereksiz” görülebiliyor. Bir başka deyişle, Türk edebiyatı eleştirisinin

katkılarıyla oluşturulan Türk edebiyatı tarihi, araştırmacıya, inceleme konusunda olanaklar kadar kısıtlamalar da sunmaktadır.

İlk yapıtını 1909'da yayımlamış olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu modern Türk edebiyatının yirminci yüzyıldaki en önemli yazarlarından biridir. Edebiyat tarihindeki yeri, yazmış olduğu dokuz roman (*Kiralık Konak* [1920], *Nur Baba* [1921], *Hüküm Gecesi* [1927], *Sodom ve Gomore* [1928], *Yaban* [1932], *Ankara* [1934], *Bir Sürgün* [1937], *Panorama I* [1950], *Panorama II* [1954], *Hep O şarkı* [1956]), dört kitapta toplanmış olan onlarca hikâyesi (*Bir Serencam* [1913], *Rahmet* [1932], *Milli Savaş Hikâyeleri* [1947], *Hikâyeler* [1985]), yaşamının farklı dönemlerini anlattığı hatıraları ve çeşitli dergilerde yayımladığı yüzlerce makaleyle belirginleşmiştir. Ancak onu edebiyat alanında önemli bir figür kılan bir başka özelliği de Ulusal Kurtuluş Savaşı ve sonrasında yürüttüğü etkin siyasi yaşamıdır. Türk edebiyatı eleştirisinin yarattığı kısıtlamalar en açık şekilde Yakup Kadri hakkında yapılan çalışmalarda kendisini belli etmektedir. Uzun bir tarih içinde oluşturulmuş olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu portresi, okuyucu ve araştırmacıyı genellikle doğrudan onun siyasi yaşamına yönlendirmekte, edebî yapıtlarının ancak bu dolayım aracılığıyla okunmasını telkin etmektedir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarına yönelik alternatif bir okuma yapmaya ve onun romanlarının cinsellik temelinde psikanalitik bir incelemesini ortaya koymaya çalışacak olan bu tezin ilk bölümü Yakup Kadri okumalarındaki bu sınırlılıkları belirlemeye, bunların aşılabilmesinin olanaklarını araştırmaya ayrıldı. Bu okumanın yöntemi de, sınırlılıkların ortaya çıkması ve aşılmaya çalışılmasıyla birlikte yine bu bölümde aktarılmaya çalışılacaktır.

A. Kendi İçine Kapalı Bir Alan Olarak “Yakup Kadri Okumaları”

“Yakup Kadri Okumaları”, Türk edebiyat eleştirisinde oluşturulmuş, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’na ayrılmış belirli ve özel bir alanı tanımlamak için bu çalışma çerçevesinde kullanılması önerilen bir terimdir. Bu terimle kastedilen ve tanımlanmak istenen alan, Yakup Kadri Karaosmanoğlu üzerine yazılmış ve gerek uzmanlaşmış kişilerce, gerekse sıradan okuyucu tarafından kolayca ulaşılabilir kitap ya da makale gibi değerlendirmeler ve incelemelerden meydana geliyor. Kısacası, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile ilgili yapılacak her tür araştırmanın, onun yapıtları dışında başvurmak zorunda olduğu, onların dolayısıyla Yakup Kadri’nin portresine ulaşıldığı Türkçe ikincil kaynaklardır söz konusu olan. Yakup Kadri üzerine yapılmış olan tüm çalışmaların “Okumalar” gibi tek bir başlık altında toplanabilmesinin altında yatan temel dinamikse, bunların kendi içlerindeki ufak tefek yorum farklılıklarına karşın, çoğunlukla üzerinde uzlaşmış bir Yakup Kadri portresini sunabilecek belirli bir homojenliğe sahip olmalarıdır. Tek tek çalışmalar genel Yakup Kadri portresinin dışına düşmek bir yana, onu tekrar tekrar onaylayan ve dolayısıyla da kendini yeniden üreten bir görünüm sunmaktadır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun yapıtları ve edebî kişiliğine ilişkin yapılan yorumlar birkaç uzlaşım noktası çevresinde toplanmakta ve “Yakup Kadri Okumaları” alanının bağdaşıklığına katkıda bulunmaktadır. İlk ve en belirleyici uzlaşım noktası, Yakup Kadri’nin gerek edebî gerekse kişisel tarihinde önemli bir rol oynadığı belirtilen “kopuş”tur. Her ne kadar Yakup Kadri hakkında yazan eleştirmenler onun yaşamındaki değişimi “dönüşüm” ya da “eğri” kavramlarıyla adlandırmayı tercih ediyorlarsa da, yazılanlara dikkatle bakıldığında ve bu değişimin sonuçlarının Yakup Kadri’nin yaşamı üzerindeki etkilerinin değerlendirilişi göz önünde bulundurulduğunda yazarların bahsettikleri “dönüşümü” bir “kopuş” olarak

adlandırmanın hiç de yanlış olmadığı anlaşılır. Yakup Kadri'nin yaşamını “ferdiyetçi” ve “toplumsalıcı” olarak iki ayrı dönemde ele almaya yönelik böyle bir değerlendirmenin ilk bakışta tatmin edici olduğunu belirtmek gerekiyor. Yakup Kadri'nin yazılarını yayımlamaya başlamasıyla, kurucuları arasında yer aldığı ve “sanat şahsî ve muhteremdir” görüşünü benimseyen Fecr-i Âti topluluğunun ortaya çıkması aynı döneme rastlar (1909). Yakup Kadri bu topluluğun kurucu üyeleri arasında yer almakla kalmaz, aynı zamanda topluluğun görüşlerinin etkin bir savunucusudur. Hasan Âli Yücel, *Edebiyat Tarihimizden* adlı yapıtında Yakup Kadri'nin rolünü şöyle anlatır: “Her yerden bu genç topluluğa hücumlar başlar. Bu defa Yakup, genç neslin ve bu yeni edebiyat zümresinin sözcüsüdür, ilk savunmasını o yapar” (76). Yakup Kadri yıllar sonra o dönemi ve kendi konumunu şöyle anlatacaktır:

Sanat şahsî ve muhteremdir! Bu cümleyi içimden bir duayı ezberler gibi, yüz defa tekrar ederek evimize döndüm. Sanat şahsî ve muhteremdir! Ve kader istedi ki, Fecr-i Âti'nin daha ilk adımında bu büyük, bu mübarek dâvâyı bir takım gafillere karşı ben müdafaa edeyim [. . .] ‘Sanat şahsî ve muhteremdir’ bayrağı elimde yıllarca, iniş, yokuş yürümediğim yer çatmadığım adam kalmadı. (Aktaran Kudret 98, özgün vurgular)

Yakup Kadri'nin bu dönemde yalnızca sanat anlayışı olarak değil, düşünsel anlamda da “ferdiyetçi” denilebilecek bir görüşü benimsediği yine onunla ilgili incelemelerde sıkça vurgulanır. Niyazi Akı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu üzerine yaptığı çalışmada onun bu dönemdeki olası düşünsel kaynakları olarak Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche ve Maurice Barrès gibi isimleri verdikten sonra (32-38), Yakup Kadri'nin aynı dönemdeki düşünsel durumunu şu sözlerle özetler:

“Bu yılların Yakup Kadri’si umumiyetle uzlet arayan, kitleden, cemiyetten, halden, asırdan, zamandan kaçma arzusu gösteren bir yazardır” (41).

Yakup Kadri Karaosmanoğlu 1916 yılında İsviçre’ye gider ve 1919 yılına kadar orada kalır. İsviçre’den dönüşü ile düşüncelerindeki dönüşümün de başladığı anlaşılıyor ve onda gerçekleştiği belirtilen “kopuş” aşağı yukarı bu döneme rastlıyor. Akı’nın, “Yakup Kadri’nin yaşamı biri 1922’ye kadar diğeri 1922’den sonra olarak iki büyük münhane ile ayrılabilir” (45) diyerek belirttiği dönüşümü Yakup Kadri’nin kendisi de kabul eder. Ancak, Yakup Kadri geçirdiği dönüşümün nedenleri olarak Balkan Harbi ve I. Dünya Savaşı’nın kendi üzerindeki etkilerini gösterirken “kopuş” için daha erken tarihleri de vermektedir (aktaran Kudret 98). Tarihi ne olursa olsun, sonuç olarak bu “kopuş”la birlikte Yakup Kadri’nin “sanat için sanat” anlayışını terk ederek “sanat, toplumun malıdır” görüşünü benimsediğini hemen her eleştirmen kabul etmektedir. “Değişim” sözcüğünün tüm bu tartışmalarda gerçek anlamını korumaması ve bu tezde belirtilmeye çalışıldığı gibi bir milat noktasıymışçasına “kopuş”a dönüşmesi, bu alandaki diğer uzlaşım noktalarının da kanıtlayacağı gibi, bu saptamanın incelemeleri zenginleştirmesine değil, onları tek bir doğrultuya yönlendiren bir engele dönüşmesine katkıda bulunuyor. “Dönüşüm”, “kopuş”a, yani yazarın geçmişiyle ilgili her şeyi bir kenara bıraktığına işaret eden bir imleyene dönüşüyor.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu roman türündeki yapıtlarını 1920’lerde vermeye başlamıştır (*Kıralık Konak* 1920’de tefrika edilmiştir). Romanlarını yayımlamaya başladığı tarihle “kopuş”un yaşandığı tarihin çakışması, “Yakup Kadri Okumaları”ndaki bir başka önemli uzlaşım noktasını belirler. 1920’li yıllara gelene kadar Yakup Kadri daha çok mensur şiirler ve hikâyeler yayımlıyor. Bu durumda, yaşamındaki iki ayrı döneme bağlı olarak 1920’den önce ferdiyetçi, 1920’den sonra

toplumcu olduğu belirtilen Yakup Kadri, bir romancı olarak ister istemez—1920’den sonra ferdiyetçi olamayacağına göre—toplumcu olmak durumunda kalıyor. Yakup Kadri’nin romanlarında toplumsal, tarihsel ve siyasal sorunları ele almasından bağımsız olarak, eleştirinin kendisi, yapılmış olan bölümlemeyle fiilen böyle bir gerçekliği kabul etmiş durumdadır. Bunun bir sonucu olarak, bir edebiyatçının yaşamında dönemsel olduğu kadar türsel bir ayrıma da gidilmektedir. Kurtuluş savaşı hikâyeleri bir yana bırakıldığında, birçok eleştirmen onun hikâyelerinde “ferdiyetçi”, romanlarında ise “toplumcu” Yakup Kadri’yi görmektedirler.

Niyazi Akı’nın da katıldığı bu sınıflandırmaya göre, Yakup Kadri’nin *Bir Sürgün*, *Kiralık Konak*, *Hüküm Gecesi*, *Nur Baba* ve *Sodom ve Gomore* romanları “Osmanlı İmparatorluğunu son yıllardaki halini, yani çöküşü, bir çözülüşü ele al[ır]”; *Yaban*, *Ankara* ve *Panorama I* ve *Panorama II* romanları ise “yeni bir kuruluşa ve yeni bir cemiyetin oluşuna dair müşahedeleri, tenkitleri ve teklifleri ihtiva eder” (110). Kenan Akyüz (183), Cevdet Kudret (115) ve Berna Moran da (136), Akı’nın romanlar hakkında yaptığı bu kronolojik sıralamaya sadık kalırlar. Hattâ Cevdet Kudret bu kronolojiyi biraz ayrıntılandırır:

Abdülaziz devrinin hayatı (*Hep O Şarkı*), II. Abdülhamit’in baskılı yönetimiyle savaşmak için Fransa’ya kaçan Jön Türkler (*Bir Sürgün*), Tanzimat’tan Birinci Dünya Savaşı’na kadar yetişen üç kuşak arasındaki anlayış ayrılığı (*Kiralık Konak*), Meşrutiyet devrinin parti kavgaları (*Hüküm Gecesi*), bir din kurumu olan Bektaşî tekkelerinin Meşrutiyet devrindeki durumu (*Nur Baba*), Mütareke devrinde işgal altındaki İstanbul’un ahlak bozukluğu (*Sodom ve Gomore*), Kurtuluş Savaşı yıllarında bir Anadolu köyü (*Yaban*), yeni başkent’in üç dönemi (*Ankara*) bu romanlarda bir bir ele alınmıştır. (115)

Alıntılarla aktarılmaya çalışılan bu ortak bakış açısının dikkat çekici yanı, roman çözümlemesinin romanların anlattıkları dönem ya da konuyla sınırlandırılmış olmasıdır. Yazarın niyeti, romanın ele aldığı dönem, değindiği konular, kuşkusuz edebiyat eleştirisi için önemli olan, yapılan incelemeleri zenginleştiren boyutlardır. Ancak bunlarla sınırlı kalmanın incelemeyi yüzeyle, görünenle sınırlamak ve romanın yapısına nüfuz edememekle eş anlamlı olduğunu da unutmamak gerekir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun toplumcu bir romancı olarak kabul edilmesi, tüm romanlarında toplumsal sorunları işlediğinin bir ön koşulu olarak karşımıza çıkıyor. Böylece romanlarının tek tek ele alınmasından önce tüm romanlarını içeren, hepsi için geçerli, hazır bir çerçeve sunuluyor. Bu sürecin sonucunda romanların “biricikliği” kaybolduğu gibi, tek tek romanlara özgü sorunların derinlemesine tartışılması da gerçekleşmiyor. Yakup Kadri'nin romanları eleştirmenin gündemine geldiğinde, sorunlar romanlarda anlatılan dönemlerdeki siyasal, toplumsal ya da ideolojik olaylarla, romanlardaki karakterlerin duygu, düşünce ve eylemleri de bu olayların çerçevesiyle sınırlandırılıyor. Böylece Yakup Kadri'nin romanlarındaki “asıl kahramanın son üç çeyrek asırlık zaman ve bütün vakaların üstünde asıl vakanın da bu zaman içinde cemiyetimizin çeşitli cepheleriyle geçirdiği tarihi macera olduğu” söylenebiliyor (Akı 111). Yakup Kadri'nin bir romanı için belirlenen şablon ufak tefek değişikliklere tâbi tutulduktan sonra bir başka romanına rahatlıkla uygulanabiliyor. Böylece, *Bir Sürgün*'de istibdat dönemindeki siyasal mücadele ve bu dönemdeki aydının durumu işleniyorsa *Hüküm Gecesi*'nde de Meşrutiyet dönemindeki siyasal mücadele ve bu dönemdeki aydının durumu incelenmiş oluyor. Okuma biçimini belirleyen bu bakış açısı sonucu yapılan saptamalar tek tek metinlerin özelliği olmaktan çıkarak Yakup Kadri romanlarının belirleyicileri durumuna geldiklerinde ve bunlardan yola çıkılarak genellemelere

ulaşıldığında, çizilen çerçevenin dışında bir okuma yapmanın olanakları azalıyor. Yakup Kadri'nin, romanlarında, ele aldığı dönemi irdelemek ve bu dönemlere ilişkin düşüncelerini anlatıcı ya da karakterler aracılığıyla dile getirmek gibi bir amaç güttüğü ve romanlarında birbirine çok benzeyen kimi yapıların olduğu kabul edilmelidir. Bu tezde sorun olarak ortaya koyulmaya çalışılan, tam da mevcut okuma biçimlerinin, bu yapıları derinlemesine incelemeden kabullenmeleri ve benzerlikleri, romanın konuları gibi “dışsal” sayılabilecek odak noktalarıyla sınırlandırmalarıdır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun yaşamının bir “kopuş” ile ikiye ayrılan dönemleri, yine bu okuma pratiği içinde birbirlerini dışlayan ve karşı kutupları temsil eden bir şekilde karşı karşıya yerleştirilmektedirler. İki döneme ait zıtlıkların keskinleştirilerek sunulduğu okuma pratiği, yapıtların içeriğini ve Yakup Kadri'nin duygu dünyasını iki kutba ayırmaktadır. Niyazi Akı'ya göre “sosyal yazar” unvanını romanlarıyla kazanmış olan Yakup Kadri'nin (97), 1910-1914 arası yazdığı, çoğunlukla mensur şiirler ve hikâyelerden oluşan yapıtlarında “kötümser his ve fikirlerine geniş ölçüde rastlanır” ve “bu devredeki yazılarında bedbinliğe dönmüş bir hedonisme sezilir” (32). Akı, kitabında, Yakup Kadri'nin bu dönemini “Realiteden Nefret”, “Boşluk Duygusu” gibi alt başlıklarla anlatır. Yakup Kadri, romanlarını yazdığı ikinci dönemindeyse toplumla barışık, duygusal sorunlarından arınmış ve hattâ Cevdet Perin tarafından “hiçbir zaman kötümserliğe kapılm[ayan]” bir yazar olarak sunulur (aktaran Özkırımlı, “Türk Edebiyatında Panorama” 581). Cevdet Kudret, Yakup Kadri'nin hikâyeleri üzerinde dururken, iki dönemi ayıran şu özelliklere dikkat çeker: “Onun hikâyelerini bu bakımdan sınıflandırmak gerekirse, sanatının birinci dönemindeki hikâyelerine aşk, ruhsal bunalımlar ve bozukluklar, bireyle toplum gelenekleri arasındaki çatışmalar, vb; sanatının ikinci dönemindeki

hikâyelerinde ise çoklukla savaş felaketleri işlenmiştir” (99). Yakup Kadri'nin ilk dönemde yazdığı hikâyeler ve mensur şiirler, ancak bu ikilik çerçevesinde gündeme gelmekte ve onun “geçmişte kalmış”—kötümser ve nihilist— yönlerinin bir parçası olarak ele alınmaktadırlar.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun ilk dönemi bir kenara bırakılıp romanlarına bakıldığı zaman, aslında yekpare bir yapıyı andıran bu yorumların büyük oranda geçerli olduğunu söylemek olanaklı görünüyor. Yakup Kadri'nin kendisi de kimi yazılarında bu tür yorumları destekleyici ifadeleri kullanmaktadır. Yapılan tüm yorumlar Yakup Kadri'nin “millî romancı” kimliğini desteklemekte, romanların görünür anlatı düzeyine bağlı kalarak, burada tartışılan ya da ortaya koyulan bakış açısını kendilerine zemin olarak almakta, onun yaşadığı kopuşu desteklemektedir. Yakup Kadri ve yapıtlarıyla sınırlı olan bu duruma dikkatle bakıldığında, bu tür bir okuma biçiminin onun edebî kimliğini ve hattâ edebiyat alanını aşan sonuçları olduğunu görmek de zor değil. Yekpare yapının gösterdiği durumlardan bir tanesi “Yakup Kadri Okumaları” olarak adlandırılan alanın sürekli kendi dışındaki alanlara gönderimde bulunuyor olmasıdır. Yakup Kadri'nin yapıtları, “anlatı zamanları”nda ele alınan dönemlerin tartışılması için gerekli malzemeyi ve yorumları sağlamaktadır. “Edebiyat dışı” diyebileceğimiz bu tartışmaların geri dönerek edebiyatı beslediği bir başka durumsa Yakup Kadri'nin “millî edebiyatçılığı” ile ilişkilidir. Gerek bu alanın kendisi, gerekse yapılan tartışmalar, “millî edebiyat” diyebileceğimiz bir kanonun oluşumunda kurucu öğeler olarak yer almaktadır. Sonuç olarak denilebilir ki, hazır bir okuma pratiği içinde üretilen yorumlar kendini yeniden üreten bir alana dönüşmektedir.

Yapılan tüm siyasal ya da toplumsal değerlendirmelerin edebiyat alanının içinden geliyor olması da en az bunun kadar önemli bir başka sorundur. Yakup Kadri

Karaosmanoğlu üzerine çalışma yapanların edebiyatçı kimliğini taşıması, değerlendirmelerin de edebî olduğu yolunda bir yanılsamaya yol açıyor. Bunun en güzel örneğini İletişim Yayınları tarafından çıkarılan yeni bir dizide yer alan “Yakup Kadri Karaosmanoğlu” başlıklı yazısında Birsen Talay vermektedir. Yakup Kadri’yi siyasal açıdan incelediği yazısında Talay şöyle demektedir: “Bugüne kadar yapılan araştırmalarda onun ağırlıkla edebî yönü değerlendirilmiştir ve siyasî yönü hep eksik bırakılmıştır” (430). Oysa, ortaya koyulmaya çalışıldığı gibi, ister edebiyat alanından isterse başka bir alandan gelsin, Yakup Kadri üzerine yapılan değerlendirmeler onun hep siyasal yönüne vurgu yapmakta, yapıtlarını yalnızca konu edindikleri dönemlerin siyasal, tarihsel ve ideolojik yanlarına ışık tutan birer belge olarak ele almaktadırlar. Dolayısıyla, buradaki yanılsamanın kişileri aşan yönünü vurgulamak gerekiyor. Edebiyat incelemesi başlığı altında yapılan araştırmalar ya da romanların toplumsal, siyasal ve ideolojik yönlerine bakan incelemeler siyaset bilimi disiplini içinden gelmemektedir. Örneğin, edebiyat eleştirmeni kimliği ile edebî bir inceleme yapan Murat Belge, “Politik Roman” başlıklı makalesinde Yakup Kadri’nin *Sodom ve Gomore*, *Ankara ve Kiralık Konak* ile Mehmet Rauf’un *Halâs* romanlarını “politik roman” kategorisinde değerlendirmekte ve karakterlerin bazı temel özelliklerine dikkat çekmektedir: “Başka bir söyleyişle, her kişi tek bir şeyin sembolü, temsilcisi değil, neredeyse bir anlamlar yumağıdır. Ne var ki bu, bilinç düzeyinde çözülmüş ve aydınlatılmış bir karmaşıklık değil bilinçle çözümlenmediği için karmaşık kalmış bilinçaltı eğilim ve tavırların yumağı olarak ortaya çıkar” (88-89). Görüldüğü gibi Belge, roman karakterlerinde kimi sorunlar olduğunu görmekte ve bunları bilinçaltına bağlamaktadır. Belge’nin bu bilinçaltı eğilim ve tavırların anlamıyla ilgili yorumuysa ilgi çekicidir: “Böyle bir açıdan bakıldığında, olumlu erkek kahramanların tutukluğu, beceriksizliği anlamlı ve gereklidir. Bir bütün olarak

Türk aydınının beceriksizliğini ve kararsızlığını simgeler” (89). Sunulan çözümün doğru ya da yanlış olması bir yana, aceleci ve en azından dayanaksız olduğu görülüyor. Yanıtın metnin dışında, artık onun doğal bir uzantısı sayılan bir başka alanda aranması, aslında araştırmalarda büyük kolaylık sağlamakta ve büyük emek gerektiren soyutlamaları bir anda yapabilme olanağını tanımaktadır. Okuma alanının doğası, yanıtı metnin içinde aramayı ya da verilecek yanıt için gerekli olan metin içi kanıtları önemsiz kılmakta, yanıt bir başka alana, siyasal, toplumsal ya da ideolojik alana başvurularak gereksinime göre bulunmaktadır. Burada ikili bir beslenme söz konusudur: “Yakup Kadri Okumaları”, edebiyat dışı alanı bu tür yorumlarla sürekli desteklerken, edebiyat dışı alan da sürekli bu pratiğe katkıda bulunmaktadır. Böylelikle, edebiyat ve edebiyat dışı arasında kapalı devre bir alışveriş sistemi doğmaktadır.

B. Açığa Çıkarılmayı Bekleyen Yakup Kadri

Buraya kadar Yakup Kadri Karaosmanoğlu hakkında bugüne kadar yapılmış incelemelerin oluşturduğu yorum sorunları aktarılmaya çalışıldı. Yakup Kadri üzerine yapılacak herhangi bir yeni inceleme, birincil kaynaklar olarak kabul edilebilecek yapıtların yanı sıra bu zemin üzerine kurulacak, bunlardan hareketle sonuca varmaya çalışacaktır. Yakup Kadri'nin romanlarında cinselliği eksen olarak belirlemiş bu çalışma da Yakup Kadri ile ilgili tüm incelemeleri başvurulması gereken kaynaklar olarak belirlemiştir. Ancak, birincil kaynaklara yönelmeden önce çalışma alanının yeniden düzenlenmesi yöntembilimsel bir gereklilik olarak görünmektedir. Bugüne kadar yapılmış çalışmaların sonuçlarını reddetmeyip onların sonuçlarının gerçekliğin belirli bir bölümünü aydınlattığı, ancak aynı çalışmaların

Yakup Kadri'nin romanlarına ilişkin gerçekliğin bir başka bölümünü de yanıtızsız bıraktıklarının saptanması, dolayısıyla da eksik olmaları bu incelemenin yapılma gerekçeleri arasında yer alıyor.

Mevcut alanın, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarında cinselliğin incelenbilmesine uygun hâle getirilmesi için gerekli olan en önemli düzenleme, Yakup Kadri'nin yaşamında “kopuş”un yerine “sürekliliğin” öne çıkarılmasıdır. Yakup Kadri'nin, eleştirmenlerce belirtildiği gibi, gerek düşünsel, gerek edebî yaşamını derinden etkilediği anlaşılan bir değişim geçirdiği doğrudur. Edebî yapıtları kadar yaşama bakış açısına da yansımış olan bu değişimin bir “kopuş”a karşılık geldiğinin ise tartışılması gerekmektedir. Yapılacak olan düzenleme, ne kadar değişirlerse değişsinler, edebiyatçıların çoğu kez belirli yapıları korudukları ve bunları yapıtlarına yansıttıkları önermesine dayanmaktadır. Doğa bilimlerinden ödünç alınacak bir benzetmeyle açıklamak gerekirse, doğada hiçbir şey yok olmaz, ancak değişime uğrar. Bu düzenleme, Yakup Kadri'nin geçirdiği değişimden sonra yayımladığı romanlarında, 1913 yılında yazdığı “Bir Huysuzun Defterinden” yazı dizisindeki “Bir Huysuz”dan ya da aynı yıl mektuplarını yayımladığı “Miss Chalfrin”den izler bulunabileceği iddiasını taşır. (Bu dizinin yayım tarihi Akı'da 1913, Yücel'de ise 1911 olarak gösterilmiştir.)

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun metinlerinin böyle bir bütünsel bakış açısına gereksinim duyması kadar, “Yakup Kadri Okumaları” olarak adlandırılan alanda yer alan incelemelerin barındırdığı kimi ipuçları da böyle bir düzenlemeyi gerekli kılmaktadır. Her ne kadar, daha önce de belirtildiği gibi, yapılan incelemeler hep “kopuş”a vurgu yapıyorlarsa da, çalışmalar dikkatle incelendiğinde, “süreklilik” olgusuna ilişkin ipuçlarının da bulunduğu ve alttan alta okuyucuyu bunu izlemeye davet ettikleri fark edilecektir. Çalışmaların satır aralarında bulunan bu “süreklilik”

izleği aynı zamanda bu alanda varolan bir çelişkiye de işaret etmektedir ve araştırmacıyı, yazarın ve eleştirminin niyetinden bağımsız olarak kendi niyetine çağrıda bulunan metnin niyetiyle buluşturmaktadır. Oluşturulan yekpare yorumla Yakup Kadri'nin romanlarına tek tek bakıldığında bu yorum tabakasının romanların gereksinimlerini karşılamadığı görülecektir.

“Yakup Kadri Okumaları” alanında, araştırmacıyı “sürekliği” izlemeye çağırın ilk olgu Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nda gözlenen kötümserliktir. Bu tezde sık sık önemli çalışmasına başvurduğumuz Niyazi Akı, incelemesinde Yakup Kadri'nin iki ayrı dönemi olduğunu belirtmiş, millî romancılığını vurguladığı kadar, “bedbinliğine”, yani kötümserliğine de sık sık değinmiştir. Üstelik Akı, kendisinin yapmış olduğu dönemsel ayrıma karşın Yakup Kadri'de gözlemlediği kötümserliği onun tüm yazın yaşamına yayar: “Lakin ferdiyetçiliğin ve ilk bedbin duyguları uyandıran amillerin tesirinden kurtulamaz. Eserlerinin bütünündeki bedbinlik buradan gelir. Bu sebeple Yakup Kadri'ye hayatın bedbin yanını gören bir yazar demek yerinde olur” (45-46). Böyle bir sürekliliğin, verili Yakup Kadri portresinde vurgulanan kopuş olgusuna uymadığı belirtilmelidir. Birbirinden kesin hatlarla ayrılmış olan iki dönem olmasına karşın her iki döneme de yayılmış bir ruh hâliinden bahsediliyorsa eğer, bunun dikkat edilmesi gereken bir duruma işaret ettiğini kabul etmek gerekir. Görünürde ferdiyetçilik, nihilizm ve kötümserlik, Yakup Kadri'nin ilk dönemine ait özelliklerdir, çünkü o, ikinci döneminde toplumsal olayları, tarihsel dönemleri ve siyaset sahnesini anlatan, bunları kendine sorun edinen bir yazardır. Ancak, yine anlaşılmaktadır ki Yakup Kadri'de her şeye karşın değişmeyen, sürekliliğini koruyan kimi yönler de vardır. Akı, ona “sosyal yazar unvanını” kazandırdığını söylediği romanlarıyla ilgili olarak şunu söyler: “İmparatorluğun yıkılış devrini anlatan romanlarında kayıplarımızın peşinde bedbin olan yazar,

kurtuluş devirlerini anlatanlarda gerçekleşmeyen emeller, projeler önünde de bedbindir. Hatıralar önünde olduğu kadar ümitler önünde de bedbindir” (125). Bir başka deyişle Yakup Kadri Karaosmanoğlu hep “bedbindir”.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nda “sürekliliğin” izlenebileceği ilk olgu olarak kötümserlik ön plana çıkıyor. Niyazi Akı, bir yandan Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nu belirli bir çerçeveye oturtarak onun edebî bir “öncesi” ve “sonrası” olduğunu ve bu iki durum arasındaki farkları ortaya koymaya çalışmakta, diğer yandan da isteyerek ya da istemeyerek sürekliliğe vurgu yaparak çelişkiye düşmektedir ki, bu da Yakup Kadri okumalarındaki önemli bir çelişmeye işaret etmektedir. Akı, Yakup Kadri’yi psikanalitik açıdan da ele almaya çalışmış ve yaşadığını düşündüğü kopuşa bağlı olarak onun ilk dönemine ilişkin ilginç bir saptamada bulunmuştur: “Vücut yapısı, dünya görüşü ve vokabüler ve imajlarıyla Yakup Kadri’yi hayatının bilhassa 1922’ye kadar olan ilk devresinde hem müsbet hem de menfi tonalitè’de ana rahmi kompleksi taşıyan ferdiyetçi ve sentimental bir yazar kabul etmek zarureti vardır” (233). Akı, bu alıntının öncesinde Yakup Kadri’de var olduğunu belirttiği “ana rahmi kompleksi”ni onun tüm yapıtlarındaki imgelere bakarak çıkartırken, burada görüldüğü gibi, bunu daha çok ilk döneme özgü bir durum olarak sunar. Ancak, Akı, kitabının bir başka yerinde araştırmacıyı yeniden sürekliliğin izini sürmeye özendirilmektedir. Akı’ya göre, Yakup Kadri geçirdiği “değişmeye ve tekamüle rağmen kıymet hükümleri, terakkî ve insan mükemmeliyeti bahislerinde yine bedbin ve yine nihiliste kalmakta devam eder” (88). Bu alıntılardan Yakup Kadri’nin bir yazar olarak, en azından psikolojisi ve taşıdığı, dolayısıyla da yansıttığı bakış açısı bakımından bir sürekliliği içinde barındırdığını anlıyoruz. Hasan Âli Yücel, Yakup Kadri’yi incelediği *Edebiyat Tarihimizden* adlı kitabında bu sürekliliğe ilişkin çok önemli bir saptama yapar:

“Kırk beş yıl önceki fikirlerle şimdiki düşünceleri arasında yaptığımız karşılaştırma, ancak istek dolu ruhıyla Yakup Kadri’nin daima halden şikayetçi mizacını bize açabilir. Bu hal, onda değişmeyen bir karakter çizgisidir” (226). Ancak tek başına kötümserlik, sürekliliği kanıtlamaya yeterli bir olgu değildir.

İkincil kaynaklara bağlı kalarak Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun yapıtlarına bakıldığında da “sürekliliği” vurgulayan kanıtlarla karşılaşılacaktır. Yakup Kadri’nin yapıtları hakkında yapılan incelemelere bakıldığında, özellikle hikâyelerinde ruhen hasta tiplere yer verdiği belirtiliyor. Ancak, ikinci döneminde yazdığı romanlarda yer alan karakterlere bakıldığında da hikâyelerdekine, dolayısıyla da birinci dönemdekilere benzer karakterlerin ikinci döneminde de yer aldığı gözlemleniyor:

Kişiler çoklukla, kafalarının içindeki hayatın dışarıdaki hayata uymamasından doğan hayal kırıklığıyla ya düşer, ya da dünyaya küserler. Seniha, Hakkı Celis (*Kiralık Konak*), Ahmet Kerim (*Hüküm Gecesi*), Leylâ, Necdet (*Sodom ve Gomora*), Dr. Hikmet (*Bir Sürgün*), Celâl (*Yaban*) vb., hep hayalleriyle gerçeği bağdaştıramayan hayat küskünü insanlardır. (Kudret 116)

Romanlarında her ne kadar “millî konuları” işlemişse de, Yakup Kadri’nin karakterlerinde kimi sorunlu yanlar olduğu kabul ediliyor. Niyazi Akı da psikolojiye değindiği yorumlarda “sürekliliği” sık sık saptamaktadır. Akı, Yakup Kadri’nin “ilk döneminde” yayımladığı “Bir Huysuzun Defterinden” başlıklı dizi yazılarıyla “ikinci döneminde” yayımladığı *Hüküm Gecesi* ve *Bir Sürgün* romanlarını bir arada ele aldığı “Yazarda İkilik” başlıklı bölümde kötümserlik dışında üzerinde durulabilecek yeni olgulara işaret eder:

İnsanın içinde beliren ikinci insan ekseriya endişe veren bir tiptir. Ferdiyetle şahsiyetin intibaksızlığı neticesinde doğar. Kendi kendisine büyük bir sevgi ile bağlı bir kelime ile, Narcisse tiplerde görülen bir haldir. Yakup Kadri'nin romanlarındaki şahıslarda bu ikiliğe sık sık rastlarız. (236)

Murat Belge, Yakup Kadri'nin roman karakterlerinde çözüme ulaştırılmamış “bilinçaltı eğilim” ve tavırlardan bahsediyor ve bunu Türk aydınının ideolojisine bağlıyordu. Akı, burada söyledikleriyle, bir anda karakterlerin dışına çıkararak “aydının ideolojisine” varmadan önce, karakterleri anlamak için, metin içinde bakılması gereken başka alanlar olduğunu belirtir gibidir.

C. Karakterlere Psikanalitik Yaklaşım

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarında cinsellik gibi bir izleği incelemeyi hedefleyen bu çalışma, gerek “sürekliliğin” izinin sürülebileceği, gerekse onun romanlarının daha iyi anlaşılabilmesi için ilk uğrak noktasını romanlarda yer alan karakterler ve bu karakterlerin kendilik yapıları olarak belirlemiştir. Bugüne kadar yapılmış çalışmalarda merkeze alınan toplumsal, tarihsel ya da siyasal olaylar görmezden gelinmeyecek, ancak geri planda tutulacaktır. Bunların yerine, tek tek roman düzlemlerinde karakterlerin kendileri öne çıkarılarak, ele alınan romanlarda onların nasıl yaşatıldığına dikkat edilecektir. Bu tezde, tarihsel, siyasal ve toplumsal olaylar arka planı oluştururken karakterlerin özellikleri, davranışları ön plana çıkartılarak bu karakterlerin kendileri ve çevreleriyle sürdürdükleri ilişkiler sorgulanacaktır.

Karakterlere odaklanan ve yakın okuma tekniğine dayalı böyle bir çalışmanın yapılmasının ardında Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun karakterlerini birbirlerine benzer kılan kimi davranış örüntülerin bulunduğu varsayımı yatmaktadır. Yakup Kadri'nin *Hüküm Gecesi* (1927), *Yaban* (1932) ve *Bir Sürgün* (1937) romanlarının baş kişileri Ahmet Kerim, Ahmet Celâl ve Doktor Hikmet, kendileri ve çevreleriyle girdikleri ilişkilerde benzer davranış örüntüleri ve sorunları sergilemektedirler. Bu karakterler, içlerinde, nedenini tam olarak belirleyemedikleri bir boşluk duygusunu taşımaktadırlar. Hiçbir şekilde doldurulamayan bu "anlamsız" boşluk yaşantısına bir de nedensiz bir suçluluk duygusu eşlik etmektedir. Kendilerini "büyümemiş çocuklar" olarak tanımlayan ya da yaşamlarını yaşanmamış sayan bu karakterlerin özellikle üzerlerinde duygusal baskı hissettikleri, romanlarda gerilimin en yüksek noktaya vardığı durumlarda kimlik bölünmeleri ya da kimlik dağınıklıkları yaşadıkları gözlenmektedir. Bu karakterlerin bir başka benzer özelliği de hepsinin kadınlarla ilişkilerinde önemli sorunlar yaşamalarıdır.

Karakter yapıları bakımından benzerlikler gösteren bu roman kişilerinin incelenmesi, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarını ve romancılığını anlamlandırmak ve değerlendirmek açısından önemli içgörüler sağlayacaktır. Karakterlerin psikolojik yapılarının bir sorun olarak incelenebilmesi için tezin kuramsal çerçevesi psikanaliz kuramı kullanılarak oluşturulacaktır. Karakterlerde görülen benzer örüntülerin çözümlenmesinde Sigmund Freud, Otto Kernberg, Heinz Kohut ve D. W. Winnicot gibi kuramcıların çalışmalarından yararlanılacak ve psikanaliz kuramının kendi içindeki tartışmalara girilmeden, Yakup Kadri'nin romanlarına yönelik kuramsal bir çalışma yürütülecektir. Karakterlerin tamamında gözlemlenen psikolojik sorunların ve davranış örüntülerinin incelenmesinin, özellikle de kadınlarla kurula(maya)n ilişkilerin psikanalitik edebiyat eleştirisi bağlamında

çalışmayı yönlendirdiği temel sorunsalsa, Yakup Kadri karakterlerinin cinselliği nasıl kavradıkları ve kimliklerinin oluşumunda cinselliğin nasıl bir etkisinin olduğudur. Bu bakımdan tezin başlığında yer alan “cinsellik” kavramının ilişkiler bağlamında deneyimlenen bir rol olarak ele alındığı ve psikanalitik kurama göre kişilik oluşumundaki en önemli öge olduğu için öne çıkarıldığının vurgulanması gerekiyor. Romanlardaki karakterler, Otto Kernberg’in cinselliğin belirlenmesinde “psiko-sosyal unsurlar” (*Aşk İlişkileri* 21-34) olarak belirlediği, karakterin kendisini nasıl gördüğü, iç dünyasında ilişkileri nasıl temsil ettiği ve kadın/erkek cinslerini kendi içinde nasıl yaşattığı gibi ögeler çerçevesinde oluşturulan parametrelerle incelenmeye çalışılacaktır.

Çalışmada, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun karakterleri sergiledikleri davranış örüntüleri, psikanaliz kuramında yer alan sınır kişilik örgütlenmesi, narsisizm ve mazoşizm tanımlamaları çerçevesinde incelenecektir. Karakterlerin ebeveyniyle, çevreleriyle ve kadınlarla sürdürdükleri ilişkiler, anlatıcı ve karakter odaklı bir bakış açısıyla ele alınacaktır. Karakterlerin yaşadıkları aşk ilişkileri ve patolojik özellikler gösteren durumlar yoğunlaşılacak önemli olgular olarak öne çıkacaktır. *Hüküm Gecesi* (1927), *Yaban* (1932) ve *Bir Sürgün* (1937) Yakup Kadri’nin bu çalışmada ele alınacak üç romanı olacaktır. Her bölüm romanlardan birine ayrılacak ve belirlenmiş parametreler ışığında romanlar incelenecektir. İnceleme sırasında romanların yayımlanış tarihlerine bağlı kalınmamıştır. Kronolojik sıra yerine, ilk iki bölümde *Hüküm Gecesi* ile *Bir Sürgün* arasında eleştirmenler tarafından kurulan ilişki dikkate alınmış ve son bölüm, Yakup Kadri’nin tüm romanları arasında yarattığı tartışmalarla ayrı bir yere sahip olan *Yaban*’a ayrılmıştır. Yapılan bölümlenmeyle romanlardaki asıl karakterlerin benzerlikleri kadar farklılıkları da ortaya konulmaya çalışılmıştır. Belirlenen çalışma

sistemiyle hem Yakup Kadri Karaosmanoğlu romanlarına yeni bir bakış açısı kazandırılması hem de tezin savladığı sürekliliğin belirginleştirilmesi hedeflenmektedir.

Çalışmanın sonuç bölümünde romanlar hakkında yapılan gözlemler bir araya getirilecek ve değerlendirmelerin oluşturduğu bütünlüğün ne anlama geldiği irdelenecektir. Elde edilebilecek sonuçların Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun yaşamıyla kurulabilecek paralelliklere işaret edip etmediği de bu incelemenin ilgi alanındadır.

BÖLÜM I

HÜKÜM GECESİ'NDE DAĞILMAYA YATKIN KİMLİKLER

1927 yılında *Milliyet* gazetesinde tefrika edildikten sonra kitap olarak basılan *Hüküm Gecesi*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* ve *Nur Baba*'dan sonra yayımladığı üçüncü romandır. Odağında, siyasal makaleler yazan, muhalif gazeteci Ahmet Kerim bulunan metnin arka planında İkinci Meşrutiyet dönemindeki siyasal olaylar yer almaktadır. *Hüküm Gecesi*, içinde yer alan ve kimi zaman okuyucuya göz ucuyla da olsa gösterilen karakterlerden kimilerinin gerçek yaşamdan alınmış olması ve anlatı zamanında geçen siyasal olaylara yer verilmesi nedeniyle eleştirmenlerce “siyasal roman” olarak değerlendirilmiştir. Yakup Kadri'nin kendisi de *Hüküm Gecesi*'ni siyasal roman olarak nitelendirmiştir. Ahmet Kerim'in muhalif kimliği, olayların sürekli ya merkezinde ya da merkeze yakın yerlerinde yer alması ve tarihsel olayların bire bir anlatının içine yerleştirilmesi “siyasal roman” yargısını etkileyen ve güçlendiren etkenlerdir. Romanın eleştirmenlerce nasıl kavrandığının iyi bir örneğini Cevdet Kudret, *Hüküm Gecesi*'ni özetlediği şu satırlarda verir:

Hüküm Gecesi, ikinci Meşrutiyet devrinin parti kavgaları üzerine kurulmuştur. “İttihat ve Terakki Fırkası” ile “Hürriyet ve İtilâf Fırkası” arasındaki kıyasıya savaş anlatılırken, bir devrin toplumsal

yapısı çizilmiş; bir takım kişisel çıkarlar uğruna girilen, ve, halkın yararına herhangi bir düşünceye, bir ülkeye dayanmayan bu çatışmaların memlekete ancak zarar getirdiği belirtilmiştir. Eser, bu yanıyla, belli bir devrin hikâyesi olmaktan çıkıp, devlet yönetiminde kişisel çıkarların öne geçtiği her çağın hikâyesi olmak gücünü kazanmıştır. (139)

Atilla Özkırımlı'nın “[b]ir iki küçük değişikliğin dışında vakanüvis titizliğiyle aktarılır olan biten” (“Hüküm Gecesi Üzerine” 14) yargısıyla desteklediği “siyasal roman” yorumu, Ahmet Kerim’e dikkatle yaklaşıldığında doğruluğunu kaybetmese de ikinci planda kalmaktadır. Daha da önemlisi, Ahmet Kerim’in karakteri çözümlendiğinde, içinde yer aldığı ve yer yer onun gözünden anlatılanların Ahmet Kerim’in içinde yüzdüğü ve tam anlamıyla kendisince de bilinçli bir şekilde kavranılmamış olaylara dönüşmeleridir.

Anlatı zamanı kronolojik zamana paralel bir şekilde ilerleyen *Hüküm Gecesi*'nde, Ahmet Kerim, *Nidayı Hakikat* başyazarı (23) olarak karşımıza çıkar. “Ahmet Kerim’in acayip bir ruh hali vardı. Bu ruh hali tıpkı kararsız havalar gibiydi ki, bir yandan yağmur yağarken, öte yandan güneş açar” (77) sözlerinden de anlaşılacağı gibi Ahmet Kerim'in belirsiz bir duygu dünyası vardır. Annesi, köşe başındaki evde piyano çalan Samiye ve Ahmet Kerim'in en yakın dostu Ahmet Samim onun duygu dünyasında yer alan önemli figürler olarak romanda yer alırlar. Özellikle, Samiye ve Ahmet Samim, Ahmet Kerim'in anlatıda yaşadığı dönüm noktalarında önemli rol oynayacaklardır. Ahmet Kerim'in en yakın dostu ve *Sadayı Millet* gazetesi başyazarı olan Ahmet Samim'in öldürülmesi, Samiye'nin Ahmet Kerim'i tuzağa düşürmesi, Samiye'nin intiharı, Ahmet Kerim'in tutuklanması, ikinci kez tutuklanması ve sürgün edilmesi gibi dönüm noktaları sonucunda Ahmet

Kerim'in zaten belirsiz olan duygu dünyası belirsizlikten çıkıp dağılmaya yönelecektir.

A. Gözleyen Anne

Ebeveyn figürlerinin romanda nasıl yer aldığına bakıldığında, baba figürünün romanda hemen hiç yer almadığı, aileye yalnızca bir emekli maaşı bıraktığı (24) ve Ahmet Kerim'in annesinin evi bu maaşla geçindirdiği aktarılmaktadır. Ahmet Kerim'in babasının adı bilinmediği gibi Ahmet Kerim'in onu tanıyıp tanımadığına ya da Ahmet Kerim kaç yaşındayken öldüğüne ilişkin en ufak bir ipucu romanda bulunmamaktadır. Her iki cinsten ebeveyn figürünün benliğin oluşumunda oynadığı etkin rol düşünüldüğünde, Ahmet Kerim'in benliğinin oluşumunda baba ya da onu ikame edebilecek herhangi bir erkek figürünün romanda—gerek anlatıcının bakış açısında gerekse Ahmet Kerim'in duygu dünyasında—yer almaması önemli bir eksiklik olarak görünüyor. Buna karşın, diğer ebeveyn figürü olan annenin ilk bakışta silik de olsa görüldüğü, romana yakından ve dikkatle bakıldığında daha etkin bir rol oynadığı gözlenir. Ahmet Kerim, muhalif gazeteci kimliğiyle sürekli göz önünde ve tehdit altındadır. Ahmet Kerim içinde bulunduğu duruma ilişkin derin kaygılar taşımaktadır ve buna ek olarak bir de onun her gece eve gelmesini bekleyen ve o gelmeden uyumayan (49) annesinin gözlerini sürekli üzerinde hissetmektedir. “Ahmet Kerim, başının üstünde titreyen bu kalbi, kaderinin üstü örtülü bir ihtarı veya vicdanının gizli bir azabı halinde hep sezmede[dir]” ve belki de sırf bu yüzden her gece “nefis muhasebesi” yapmaktadır (50). Ahmet Kerim'in, bir “ruhî işkence” (50) şeklini alan bu uyku öncesi vicdan muhasebesinin kendisinden kaynaklanmayıp annesi dolayımından geçerek yapılması annenin

rolünün olgun ve bağımsız bir erkeğin yaşamında olması gerekenden daha büyük bir yer kapladığının düşünülmesine yol açar.

Ahmet Kerim her iki tutuklanma sonrasında bir yandan kendi adına korkular yaşar bir yandan da ülkenin durumunu düşünürken aklının bir köşesinde hep annesi vardır. Ahmet Kerim'in annesi ile ilgili imgeleminde şefkat ve sevgi kadar, suç işlemiş bir çocuğun duyduğu korkular da vardır. İkinci tutuklanma sırasında annesinin “dizine” duyduğu gereksinim (298) ile ilk tutuklanmasından önce duyduğu utanç duyguları (241) arasında gidip gelen bu duygu örüntüleri Ahmet Kerim'i rahatsız eden başlıca durumlardan biridir roman boyunca. Romanın ilk basımında yer alan, ancak sonraki basımlarında çıkarılan bir bölümde Ahmet Kerim'in annesi karşısında yaşadığı duygusal durum açık bir şekilde verilir:

Ahmet Kerim için bu ana, başlı başına bir azap ve ızdırap menbaı olmuştur. Gerek oğlunun derdinden, gerek ev gailelerinden, bir parça da belki yaştan gittikçe kuruyan, gittikçe gözlerinin ferî uçan bu ihtiyar dulun hali Ahmet Kerim'in içine zehir döküyordu. (267)

Bu durumdan kaçmak isteyen ancak, evde yaşadıklarını sürekli her yere taşıyan ve kaçarak kurtulamayan Ahmet Kerim'in durumu (aynı sayfada) “bir kaplumbağa kabuğunu nasıl taşırsa evini her tarafta öyle taşıyan bir adam[a]” (267) benzetilir.

Ahmet Kerim, benliğinde bir vicdan gibi annesinin gözlerini taşımaktadır ve manevî olarak sürekli annesinin onu gözetlediğini düşünmektedir. Ahmet Kerim'in annesiyle ilgili yaşantısının irdelenmesi psikanalitik teoride önemli bir yer tutan üstben (superego) kavramını akla getirmektedir. Kendiliğin önemli bileşenlerinden biri olan üstben, Sigmund Freud'un çalışmalarında bizi sürekli gözetleyen, cezayla tehdit eden bir öge olarak tanımlanır (*Ruh Çözümlemesine Yeni Giriş Konferansları* 81-82). İnsanın benliğinde vicdandan daha fazla yer kaplayan bir öge olan üstben,

vicdanı da içeren, öz-gözlem, yargılama ve cezalandırma işlemlerini bene karşı uygular. Freud'a göre yaşamın belirli bir dönemine kadar anne ve babanın sürdürdüğü gözlemlene ve yargılama işlevlerini bir süre sonra benlikte oluşan bu öge, yani üstben üstlenir: "Super-ego [üstben] ana-baba ögesinin yerini alır ve daha önce ana-babanın çocuğa uyguladığıyla tıpatıp biçimde Egoyu [beni] gözler, yönlendirir ve tehdit eder" (84). Üstbenin oluşumunda ilk olarak anne ve baba figürleri etkindir, ancak daha sonra bu ögeye eğitimciler, diğer ebeveyn figürleri ve model olarak seçilmiş diğer insanlar da katkıda bulunur. Ancak, üstbenin oluşumunda ilk etmen olarak anne ve baba figürlerinin önemi gündeme geldiğinde, romanda sunulan veriler ışığında, Ahmet Kerim'in durumunda güçlü bir anne figürüne karşılık gelebilecek bir baba figürünün yokluğuyla karşılaşırız. Anne figürünün Ahmet Kerim üzerindeki diğer etkileriyle birlikte bu yokluğun ne gibi sonuçları olabileceğine daha sonra değinilecektir.

B. Bölünmüş Kadınlar

Ahmet Kerim'in romandaki diğer kadınlarla ilişkisi ancak iki karakter, romanın hemen başında karşımıza çıkan Samiye ve Rum kızı Despina aracılığıyla irdelenebilmektedir. *Hüküm Gecesi*'nde, "Beyoğlu'nun ünlü kızlarından" Despina ilk kez Ahmet Samim ve Ahmet Kerim'in bir eğlence akşamında görülür (59) ve Despina'nın Ahmet Samim'in sevgilisi olduğu anlaşılır. Despina'nın yeniden ortaya çıkması ise Ahmet Samim'in vurulmasından sonraya rastlar. Ahmet Samim'in vurulması, Ahmet Kerim'in romanda yaşadığı ilk dönüm noktasıdır ve bu ölüm, Ahmet Kerim'in yürütmekte olduğu siyasal mücadeleyi, taşıdığı değer yargılarını bir kenara bıraktığı, bir an yakıp yıkmaya hırslısıyla tutuşup hemen sonra kendini yaşamın

akışına bıraktığı bir dönemin başlamasına yol açar. Ahmet Kerim “ne yapacağını bilmez halde” dolaşırken Despina’yla karşılaşır (96). Ahmet Kerim’in daha önce “okşamak”, “öpmek” istediği zaman, Despina’nın onu Ahmet Samim’in kardeşi zannettiği için buna izin vermediği belirtilir (97). Karşılaştıkları gün ise Ortodoks olan Despina için “Aya Nikoli” denilen kutsal günlerden biridir ve Despina, Ahmet Kerim’i evine götürürken “[k]arı koca bile olsa, bu gece kadın erkek mutlaka ayrı yatar” diyerek Ahmet Kerim’e erken bir uyarıda bulunur (98). Bu uyarıya karşın, daha eve giderlerken Ahmet Kerim’in Despina’ya karşı duyduğu “baba şefkati” (99), Despina’nın “tombul ve oynak” kalçaları karşısında yok olur. Ahmet Kerim, Despina’yı “yarı rahibe yarı fahişe” (100) Bizans prenseslerine benzetir. Ahmet Kerim’in, fantezi dünyasının hemen harekete geçtiği ve bir an için baba şefkatiyle yaklaştığı Despina’yı, hemen sonra etkileyici, baştan çıkarıcı bir Bizans prensesi olarak gördüğü izlenmektedir. Ancak, cinsel arzusunu yönelttiği Despina’nın bir kadın olarak algılanışı da Ahmet Kerim’in imgeleminde ilginç çarpılmalara uğrar. Bir an için sevecen görünen bu kadın imgelemi yavaş yavaş “birer yılan gibi soğuk, çevik kollarının arasında kıvranan erkeğe ölümü aşk, aşkı ölüm kadar cana yakın göster[en]” kadına dönüşür (102). Ahmet Kerim’in Despina’yla saldırgan denilebilecek bir tarzda cinsel ilişkiye girmesinden hemen önce bu kadının imgesi Ahmet Kerim’in “güzel düşmanı”na dönüşür (103).

Burada dikkati çeken nokta, “güzel düşman” tamlamasında bir arada olan olumlu (güzel) ve olumsuz (düşman) değer yargılarının Ahmet Kerim’in imgeleminde ve eylemlerinde bir arada ve aynı anda yaşanmayışlarıdır. Ahmet Kerim’in kendiliğinde içselleştirilmiş olan saldırgan ve sevecen kadın imgesi farklı anlarda ortaya çıkar. Bir yanda sevecen, gönül okşayıcı kadın varken diğer yanda kırıcı, yıkıcı ve saldırgan kadın imgesi sürekli Ahmet Kerim’ledir. “Halk” ve

“kadını” birbirine benzettiği bir paragrafta, Ahmet Kerim’in imgeleminde yer etmiş saldırgan kadın figürü ortaya çıkar: “Halk ile kadın, çocuklar gibi oyuncağa düşkündür ve her bebeğe benzeyeni—günün birinde kırıp parçalamak hırsıyla— yürekten sever” (186). Kadının onu kıracağı, parçalayacağı korkusu ile ona yakın olma ve ondan destek bulma düşüncesi bir arada bulunabilmektedir Ahmet Kerim’in imgeleminde. Nitekim, Ahmet Kerim’in imgeleminde bu zulmedici kadının hemen yanında temiz ve sevecen Türk kızı yer almaktadır. Bu zihinsel bölünmeye bağlı olarak arzu duyduğu kadınla geçirdiği gecenin ardından mutluluk hissi yaşamayı beklenen Ahmet Kerim tam zıddı duygular içindedir. Ahmet Kerim kendisini kirlenmiş hissetmektedir: “Genç adam her adımda bir parça daha kendisinden iğreniyor ve pisliğin yalnız maddî bir rahatsızlık değil, aynı zamanda manevi bir işkence olduğuna hükmediyordu” (104).

Roman siyasal, tarihsel ya da ideolojik okumaya tâbi tutulsaydı, bu kirlenmişlik, Ahmet Kerim’in Despina’yla yürüttüğü tartışmaya bağlanabilir ve bir Rum kızıyla girdiği ilişkinin kendisini kirli hissetmesine yol açtığı söylenebilirdi. Hasretini duyduğu şeyin “Türk kızları” olduğunu söylemesi de Ahmet Kerim’in cinsel yaşamını “millî” ideallere bağlamak konusunda araştırmacıya cesaret verebilirdi. Oysa, çektiği manevî işkencenin neden kaynaklandığı irdelendiğinde ortaya çıkan “Türk kızları” imgesine dikkatle bakıldığında, arkasında yatan dinamiğin “millî” değil tam da Ahmet Kerim’in psikolojik yaşantısıyla ilgili olduğu gözlenir. Ahmet Kerim’in idealinde canlandırdığı ve hasretini duyduğu Türk kızları imgesini tanımlayan en önemli öğelerden biri bu kızların “beyaz sabun kok[maları]” ve “beyaz entarili” olmalarıdır (105). Tüm roman boyunca Ahmet Kerim, sabun kokusu ile somutlanan saflık ve temizlik gibi özellikleri, Türk mahallesini ve “millî” olanı, Beyoğlu ile özdeşleştirdiği çirkin ve pis görünen “ötekenden” ayırmak için

kullanır. İyî olan “[y]alnız eski Türk kadınına vergî titiz bir temizlik duygusundan doğan bir millî temizlik ve saflık kokusu”dur (299). Bu duyguları ikinci kez tutuklandığında Ahmet Kerim’e eşyalarının üzerine sinen annesinin kokusu hatırlatır. Ahmet Kerim’in imgeleminde iyinin ve millî olanın yerini tutan ve aradığı, özlemini duyduğu genç Türk kızlarında da varolduğunu düşündüğü kokuların kaynağı onun annesidir:

Bu kokuları belki de Ahmet Kerim’in muhayyilesi icat ediyor. Çünkü çocukluğundan beri, kendi evinde, annesinin çamaşırlarında duyduğu kokular bunlardır. Ahmet Kerim aslına her geri dönüşünde, her tahlil ve mürakabe anında bu kokuları duyar. Onun için milliyet bu kokudur. (106-07).

Her erkeğin idealindeki kadında bir parça da annesini aradığı yaygın düşüncesine uygun düşen bir şekilde Ahmet Kerim de idealindeki kadında annesini bulmaya çalışmakta, en azından onu tanımlarken annesinde bulduğu kimi nitelikleri anımsamaktadır. Ahmet Kerim’in babasının romanda hiç yer almamasına ek olarak belirttiğimiz bu nedenlerle üstbeninin oluşumunda annesine bağlı kaldığını düşünmek yanlış olmayacaktır. İdeal kadın figüründe de annesini aradığı anlaşılan Ahmet Kerim’in zihnindeki kadın imgesinde, Sigmund Freud’un “hem sevecen hem düşmanca” (*Ruhçözümlemesine Yeni Giriş Konferansları* 136) olarak tanımladığı çifte değerliliğe tahammül edemediği, kendiliğini korumak için de savunma mekanizması olarak sürekli bölmeyi kullandığı anlaşılıyor. Saldırganlığı ve sevecenliği birleştiremeyen Ahmet Kerim, Despina’yla karşılaştırıldığında, “iyi” ve “millî” olanı temsil eden Samiye’de bir an için aradığı kızı görecektir.

Hüküm Gecesi, Ahmet Kerim’in evine giderken köşe başındaki konağın önünden her geçişinde dinlemeyi alışkanlık hâline getirdiği şarkı ile karışık piyano

sesinin ve onun bu yüzünü görmediği sesin sahibine duyduğu hayranlığın belirtilmesi ile başlar. Romanın ilerleyen bölümlerinde bu sesin sahibinin İttihatçı Selim Necati'nin kız kardeşi Samiye olduğu öğrenilir. Ahmet Kerim, yüzünü görmeden yalnızca sesini dinleyerek tutulduğu Samiye'den kendisiyle ilgilendiğine dair işaretler alır. Bu işaretler kimi zaman Ahmet Kerim konağın penceresinin altından geçerken salıverilen şuh bir kahkaha, kimi zaman yanık bir türkü, kimi zaman da pencereden sallanan bir mendil şeklindedir (110). Tüm dikkatini ve iradesini kendisine çeken bu aşk oyunları, en sonunda Ahmet Kerim'i, Samiye'nin daveti üzerine, bir gece gizlice konağa girmeye ikna eder. Samiye söz verdiği gibi odadadır, ancak Ahmet Kerim odaya girer girmez Samiye çığlık atmaya başlar ve Ahmet Kerim, Samiye'nin ağabeylerinin kurduğu anlaşılan bir tuzakta rol aldığını farkeder (124). Ağabeylerine karşı gösterdiği cesareten etkilenen Samiye, Ahmet Kerim'i onların arasından çıkartarak konağın dışına kadar uğurlar (126). Bu olay Ahmet Kerim'in yaşadığı önemli dönüm noktalarından birisini oluşturur. Romanın bundan sonrasında roller değişecek, Ahmet Kerim'in sürekli peşinden koşan ve ondan kendisini affetmesini dileyen Samiye, Samiye'den kaçan, sevgisi nefrete dönüşen ve onun yüzünü görmeye bile dayanamayan Ahmet Kerim olacaktır. Samiye, Ahmet Kerim'e mektuplar yollayacak, sokaklarda onun önüne çıkmaya çalışacak, araya Şerife Hanım'ı aracı olarak sokacak, Ahmet Kerim'in annesine başvuracak ve son olarak Ahmet Kerim'in evine giderek onun annesinin de desteğini arkasına alarak Ahmet Kerim'le konuşmayı denedikten sonra kendini boğazın sularına bırakarak intihar edecektir (159).

Bütünüyle siyasal olarak nitelenen, Hikmet Dizdaroğlu'nun "politika olayları kaldırılrsa ortada roman diye bir şey kalmaz" (aktaran Özkırmı, "Türk Edebiyatında Hüküm Gecesi" 368) diyerek bu özelliğini övdüğü ve hattâ yakın dönemdeki tarihî

olaylara bu kadar çok yer verdiği için Hüseyin Cahit Yalçın'ın eleştirdiği (360) *Hüküm Gecesi*'nin içinde tarihî olaylarla hiçbir ilişkisi olmadığı hâlde yer alan bu ilişki neyi anlatmaktadır? Eğer Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Hüküm Gecesi*'nde yapmak istediği, Hikmet Dizdaroğlu'nun belirttiği gibi “çağın genel çözümlemesini yapmak” (368) ise, Ahmet Kerim-Samiye ilişkisi bu amaca nasıl hizmet etmektedir? Atilla Özkırımlı'nın, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun “gerçek olayların içine tasarlanmış duygusal bir ilişkiyi oturtarak [. . .] bireysel trajiğe çok boyutluluk kazandır[dığımı]” düşündüğü (“Hüküm Gecesi Üzerine” 16), Fethi Naci'nin ise “Samiye'nin kendini öldürmesine rağmen romantik dramı olmayan bir ilişki” (“Hüküm Gecesi” 100) olarak tanımladığı Ahmet Kerim-Samiye ilişkisi ilk bakışta hemen her Yakup Kadri romanında yer alan mutsuz aşk/sevgi ilişkisinin bir benzeri olarak yer alıyor *Hüküm Gecesi*'nde. Ancak, her romanda görünen bir ilişki biçimi olduğunun söylenmesi bu romandaki işlevinin ne olduğu ya da neden yer aldığı sorularının cevabını vermiyor.

Ahmet Kerim-Samiye ilişkisinin anlatıdaki varlık nedenini anlatı için çizilmiş çerçevenin dışında bir yerde aramayı denemek gerekmiyor. Bu ilişkinin doğasının irdelenmesinin Ahmet Kerim'in kişiliğinin çözümlenmesi ve Ahmet Kerim'in anlaşılması için önemli ipuçları sağlayabileceği kesindir. Ahmet Kerim-Samiye ilişkisinin insanın yaşamında önemli bir yer kaplayan aşk ilişkisinin özel bir durumunu yansıttığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Başlangıcı, gelişimi ve sonlanmasının biçimi düşünüldüğünde *Hüküm Gecesi*'ne özgü denebilecek bir ilişkidir söz konusu olan. Psikanaliz yazını incelendiğinde ve bu yazın içinde rahatsızlıklara ilişkin saptamalara bakıldığında, bir insandaki sevme ve sevilme kapasitesinin varlığı, sağlıklı bir ruhsal yapının özelliği olarak karşımıza çıkar. Ancak, sevme ve sevilme kapasiteleri tek başlarına ne sağlıklı ne de sağlıklı

olmanın kanıtıdır; varlıkları kadar insan ilişkileri içinde aldıkları biçimler de en az o kadar önemlidir. Sevme ve sevilmenin normal biçimleri olduğu gibi patolojiye işaret eden biçimlerinin de olduğunu belirtmek gerekiyor. Otto Kernberg, *Aşk İlişkileri* isimli kitabında normal yetişkin cinsel aşkın öğeleri üzerinde durduğu kadar (57) patolojik aşk ilişkilerinde gözlemlediği özelliklere de yer verir. Ahmet Kerim-Samiye ilişkisinin niteliklerinin araştırılmasında Kernberg'in gözlemlerinden yararlanmak metnin çözümlenmesi için gereksinim duyulan bakış açısını kazandıracaktır.

Hüküm Gecesi daha ilk satırlarıyla bize aşk ilişkisinin varlığını ve Ahmet Kerim'in bu duyguyu nasıl yaşadığını bildirir. Romanın ilerleyen bölümlerinde Ahmet Kerim'in "Beyoğlu eğlencelerini" bildiği, bir başka deyişle kadın-erkek ilişkisine yabancı olmadığı, ancak Samiye'ye karşı duygularının, onunla ilgili tasarımlarının kendisi için de yeni durumlar olduğu belirtilerek Ahmet Kerim'in bir anlamda "acemiliğine" vurgu yapılmaktadır. Samiye ile ilgili duygularının başladığı noktaya dönülecek olunursa, Ahmet Kerim, acemiliği bir yana, henüz yüzünü görmediği bir sevgiliye imgeleminde aşık olmuştur. Ahmet Kerim, sesini duyduğu bu insanı daha görmeden idealleştirerek aşık olma yolunda bir adım atmıştır: "Ahmet Kerim bu eserin sahibi olan kızı—çünkü, o mutlaka bir kızdı, taze ve güzel bir kızdı!—görmeyi, tanımayı hayalinden bile geçiremiyordu. O, belki bir peri idi, belki billurdan bir put idi" (26). Otto Kernberg, aşk ilişkilerini incelediği çalışmasında "Yetişkin Cinsel Aşk" unsurlarından biri olarak "yetişkin bir idealleştirme biçimi"ni de sayar (*Aşk İlişkileri* 58). Ahmet Kerim'in yüzünü görmediği sesin sahibi hakkında düşünürken kullandığı "peri", "put" gibi tanımlamaların tasarımındaki sevgiliyi idealleştirmesinin bir parçası saymak olasıdır, ancak bu idealleştirmenin "yetişkin" olup olmadığını anlamak için Ahmet Kerim'e biraz daha

yakından bakmak gerekiyor. Ahmet Kerim, duygu dünyasında bu sesin sahibiyle ilgili, belki de her aşıkta olduğu gibi, hızlı ilerlemeler yaşamaktadır; o kadar ki “put” ya da “peri” olarak düşündüğü kişiyi “tanımak isteğine” bile kapılmamakta, onun kendisine ait olduğu düşüncesine anında ulaşabilmektedir: “Çünkü, o kadın her kim ise, sarıcı sesiyle kendisini ona vermiş, çırılçıplak onun koynuna girmiş ve vücudunun en duygulu noktalarını ona açmış oluyordu” (*Hüküm Gecesi* 27).

Aralarındaki küçük oyunların ve “cılveleşmelerin” sürdüğü flört dönemi boyunca dikkatini Samiye’ye yönelten Ahmet Kerim’in, Samiye’nin ağabeyinin İttihatçı olması dolayısıyla yaşadığı çeşitli şüphe anları dışında, ona yönelik idealizasyonunda en küçük bir bozulmaya rastlanmaz. İhanete uğradığında ise Samiye ile ilgili düşünceleri geçmiştekinin tam tersi yönde gelişir ve Ahmet Kerim, Samiye’yi hızla değersizleştirmeye başlar. Daha önce Samiye’nin “aleve” benzeyen sesi (109), Ahmet Kerim’e artık “çatlak zurnadan” gelen “kulak tırmalayıcı sesler[i]” ve “put” ya da “peri” olarak hayal edilen kız artık ona “mahalle karılarını” anımsatır (153).

Uğradığı ihanet sonucu Ahmet Kerim’in Samiye’ye gösterdiği tepkilerin ve geliştirdiği duyguların—ona aldırmaşının, ondan nefret etmesinin ve ona dair sevgisini tükenmiş hissetmesinin—normal olduğu düşünülebilir. Samiye’nin intiharından sonra Ahmet Kerim’in yaptıklarından pişmanlık duyması ve kendisini, “ben gerçekten alçağın biriyim” (176) şeklinde acımasızca eleştirmesi, Ahmet Kerim hakkında belirli bir düşünceye ulaşmak için yeterli görünmeyebilir. Ancak Samiye’yle ilişkisinin bütünlüğüne, yani öncesine ve sonrasına bakıldığında anlamlı sayılabilecek yargılara varılabilmektedir. Psikanaliz kuramına göre sağlıklı bir aşk ilişkisini kurmak ve yürütmek pek çok ögenin bir aradalığını gerektirmekle birlikte, ilişkiyi yürütecek çiftin eşduyum geliştirebilen, yoğun duyguları yaşayabilen sağlıklı bireyler olması, olmazsa olmaz koşul olarak görünüyor. Ahmet Kerim’in diğer

ilişkilerindeki durumu ve duygu dünyasının diğer alanlarındaki yapılanmalar bir yana, Samiye'yle kurduğu ilişkide en baştan itibaren sorunlu sayılabilecek davranışlara sahip olduğu, bunların da Ahmet Kerim'in kişilik örgütlenmesinden kaynaklandığı söylenebilir. Ruh hâli “acayip havalara” benzetilmiş olan Ahmet Kerim, yaşamış olduğu aşk ilişkisinde, Otto Kernberg'in tanımladığı sınır kişilik örgütlenmesi gösteren karakter yapılarına uyan davranışlar sergilemektedir:

Sınır hastaları, özelliği asla tam anlamıyla algılanamayan aşk nesnesini gerçekdışı olarak idealleştirme olan ilksel türden bir âşık olma kapasitesine sahiptir. Bu türden bir idealleştirme yetişkin idealleştirmeden farklıdır ve aşk halindeki normal idealleştirme noktasına varmadan önce bir idealleştirme mekanizmasının gelişim sürecini gösterir. (*Aşk İlişkileri* 102)

Ahmet Kerim'in Samiye'yi en başta bir “put” ya da “peri” gibi görmesi ve onu idealleştirmesi, kendiliğinde varolan nesne ilişkileri bozukluğundan kaynaklanmaktadır. Savunma mekanizması olarak bölmeyi kullanmasının, sevgi ve nefret gibi birbirinin zıddı yoğun duyguları içinde aynı anda yaşayamamasının, bu duyguları farklı anlarda en uçlarda yaşantılamasının sonucu olarak sevgi duyduğu kişiyi aşırı idealleştirmesi de, kendiliği olgun ve sağlıklı yapılanmış bir bireyin idealleştirmesiyle karşılaştırıldığında “ilkel” olarak tanımlanmaktadır. Bir başka deyişle, sevgi duyduğu kişinin her insan gibi iyi ve kötü yanlarının olabileceğini unutarak yalnızca iyi yanlarına vurgu yapmakta, gerçekçi olmayan bir şekilde, kendi içinde oluşturduğu ideal çevresinde onun yalnızca gözüne hoş gelen yanlarını ilkel bir şekilde idealleştirmektedir. Ahmet Kerim, gerçekle yüz yüze geldiğinde, yani Samiye'nin de herkes kadar “kötü” olabileceğini gördüğünde ise yine bölme mekanizmasını kullanarak, geçmişi ve onun “iyi” yanlarını unutup, yalnızca kötü

yanlarına vurgu yaparak ve hattâ imgeleminde varolan Samiye’yi “değersizleştirerek” çıkış yolu bulabilmektedir. Kernberg sınır vakalardaki bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Hepten iyi” ve “hepten kötü” içselleştirilmiş nesne ilişkilerinde bütünleşme yokluğu sınır kişilik örgütlenmesinin aşk ilişkilerinde ilksel idealleştirmeye yol açar; gerçekçi olmayan idealleştirme kolaylıkla çatışmaya ve ilişkinin yok edilmesine neden olur (94)

Bir başka deyişle, sınır hastalarda, kullandıkları savunma mekanizmaları nedeniyle— tıpkı Ahmet Kerim’de olduğu gibi— “tutkulu aşk aniden tutkulu nefrete dönüşebilir” (70).

C. Parçalı Kişilik

Ahmet Kerim’in üstben oluşumu, kadınlara ilişkin imgelemi ve kullandığı savunma mekanizmalarına bağlı olarak ilişkilerinde sorunlar yaşadığı gözlemleniyor. Yalnız Samiye’nin rolüne ve onunla yaşayamadığı aşk ilişkisine bakıldığında bile ortaya çıkan bu olgunun Ahmet Kerim’in yaşamının diğer alanlarına da yansıdığı gözlenebilir. Otto Kernberg aşk ilişkilerini incelediği çalışmasında yetişkin aşkın temelinde bulunması gereken bir başka boyuta değinir. Özel anlamda aşkın, genelde ise tüm ilişkilerin sağlıklı yürüyebilmesi kişinin büyümesi ve bağımsız olmasıyla doğrudan ilgilidir (91). İnsanın gelişimi sırasında edindiği deneyimleri bütünleştirebilmesi ve bu bütünlüğün sağladığı öz güven ve bağımsızlık duygusuyla karşılaştığı zorlukların üstesinden gelmesi sağlıklı bir kendiliğin oluşumuyla doğru orantılıdır. Ahmet Kerim’in roman boyunca karşılaştığı hemen her olay, sağlıklı bir kendiliğe sahip ve duygularını dengeli bir biçimde yaşayan bireyleri bile zorlayacak,

insanı kısa süreli depresyona ya da melankoliye sürükleyebilecek niteliktedirler. Bu bakımdan Ahmet Kerim'in yaşadıklarının sonrasında verdiği tepkilere bakarak onun "sağlıksız" olduğunu söylemek ona haksızlık etmek olacaktır. Ancak, Ahmet Kerim'in verdiği tepkilerin bir dökümü yapıldığında, tıpkı kadınlarla ilişkisinde gözlemlendiği gibi, belirli yapıların onda yinelendiği ortaya çıkıyor.

Ahmet Kerim'in yaşadığı sarsıcı ve "dönüm noktası" olarak değerlendirilebilecek olaylar sonrasında geliştirdiği en belirgin tepki "iradesizleşme" yönünde olmaktadır. Ahmet Samim'in öldürülmesinden sonra Ahmet Kerim, iradesini hiç de olumlu gözle bakmadığı Şahabettin Süleyman'ın ellerine bırakmıştır. Bir "somnambülü" [uyurgezer] andırdığı bu devrede, "herhangi bir sağlam irade ona ne emredecek olsa, hattâ eline bir tabanca verip 'Git filânı vur!' dese; o, bu emri itaatle yerine getirmeye hazırdı ve ne gariptir ki, bu güç şimdi Şahabettin Süleyman'ın elinde bulunuyordu" (*Hüküm Gecesi* 93). Samiye'ye aşık olduğunda "içi boş kuklaya" dönen Ahmet Kerim, "ipini tamamiyle o kızın, o henüz yüzünü görmediği arsız mahalle kızının eline" bırakır (110). Samiye'nin intiharından sonra aynı irade kaybı gözlenir ve Ahmet Kerim kontrolünü bu kez bir başkasına, Şerife Hanım'a bırakır (181). Ahmet Kerim, her iki tutuklanmasında da kendisini doğrudan onu teslim alan insanların eline bırakır. İlk tutuklanmasında "insanlığından çık[ıp] bir 'şey' haline" gelen Ahmet Kerim'in bu durumu şöyle anlatılır: "Nereye götürseler oraya gidiyor, nereye tıksalar orada kalıyordu" (245). İkinci tutuklanışında aynı durum benzer sözlerle ifade edilir: "Ahmet Kerim, artık giden gelen bir adam değil, götürülen getirilen bir 'şey'di" (298). Ahmet Kerim'in olaylar karşısında iradesizleşmesinin romanın anlatı zamanıyla sınırlı olmadığını, onun tüm yaşamına yayılmış bir durum olduğunu romanın sonlarında, Ahmet Kerim kendi iç hesaplaşmasını yaptığı sırada, anlatıcı da belirtir: "Ahmet Kerim, kendi ruhunun bir

kanunu olduğunu da hiç bilmemiş hissetmemiştir. Hep başkalarının istek ve iradesine göre yaşamıştır” (309). Ahmet Kerim’in iradesizleşmesi ve bağımsızlığını kaybetmesi, tek başına değil, diğer olgularla bir araya getirildiğinde daha anlamlı hâle gelmektedir.

Ahmet Kerim’in iradesini başkasının ellerine bıraktığı tüm bu süreçlerde dikkati çeken bir başka özellik, yaşadığı çöküntünün hemen öncesinde Ahmet Kerim’in hep çöküntünün zıddı ruh hâlleri içinde bulunmasıdır. Arkadaşı Ahmet Samim’in öldürülmesinin hemen ardından, yani iradesini Şahabettin Süleyman’ın eline bırakmadan önce, Ahmet Kerim yakıp yıkma hırsıyla dolup taşmaktadır. Ahmet Samim’in haksızca öldürülmesi, onu, her tehlikeyi göze alan “kızıl bir ihtilâlcıye” çevirmiştir (84). Bu ruh hâli, yani kendini tüm güçlü hissettiği ve her şeyi yapabilecek kadar kendisinde irade bulduğu durum *Nidayı Hakikat*’in kapatıldığını öğrenmesine kadar sürer; sonra kendisini Şahabettin Süleyman’a bırakır Ahmet Kerim. Kendini toparlayıp siyasetle uğraşacağı sırada ise Samiye’ye duyduğu aşk her şeyi bir kenara bırakmasına yol açar. Siyaset sahnesinde olaylar birbirini kovalamakta ancak okuyucu bunları hayal meyal görebilmektedir, çünkü Ahmet Kerim’in tek derdi Samiye’dir. Samiye’nin onu tuzağa düşürmesinin ardından, kendini yeniden bütünüyle siyasete adayan Ahmet Kerim, bu kez de Samiye’nin tüm çabalarına karşı onu görmezden gelir. Bu durum Samiye’nin intiharına kadar sürer. Samiye’nin intiharı sonrası Ahmet Kerim siyaset sahnesinde gerçekleşen olaylar karşısında isteksiz ve umursamazdır; İttihat Terakki ve muhalefet arasındaki mücadeleyi anlamsız ve tedirgin edici bulmaktadır (163). Bir duygu durumundan ya da bir ilgi alanından diğerine bu anî geçişler Ahmet Kerim ikinci kez tutuklanana kadar sürer. Romanla aynı adı taşıyan “Hüküm Gecesi” isimli bölümde, bu gel-gitlerin Ahmet Kerim üzerindeki etkisi ortaya çıkar. Romanın bu en önemli

bölümünde Ahmet Kerim'i kaosa sürüklenmeye yakın bir hâlde kendi kendisiyle hesaplaşırken görürüz.

Ahmet Kerim'in durumu ve iç hesaplaşması eleştirmenlerce farklı şekillerde yorumlanmıştır. Romanı tarihsel bir düzlemde okuyan Atilla Özkırımlı'ya göre “[b]ir tür günah çıkarmadır söz konusu olan. Ama bu günah çıkarma bireyselin sınırlarını aşar. Ahmet Kerim'in özeleştirisi olmaktan çıkarak bir kuşağın özeleştirisine dönüşür” (“Hüküm Gecesi Üzerine” 17). Ahmet Kerim, Meşrutiyet dönemini simgeleyen bir “münevver” örneği olarak alındığı için kendisiyle hesaplaşması da o dönemin “münevverine” gönderimde bulunuyormuş gibi okunmaktadır. Bu durumda Ahmet Kerim'in deneyimleri kuşağın deneyimleriyle özdeşleştirilir: “Ahmet Kerim'in dramı bir kuşağın dramıdır temelde” (17). Ahmet Kerim'in bir dramı olduğunu ve bunun onun kuşağıyla ilgili olduğunu düşünen bir başka yazar da Fethi Naci'dir. Fethi Naci, “gerçekte Ahmet Kerim'in—Ahmet Kerim'i aşan—romanlık bir dramı var” dedikten sonra dramın nedenini de açıklar:

Ahmet Kerim'in tükenişinin nedeni yalnız bireysel değil; toplumsal, tarihsel kökleri de var bu tükenişin. O dönemin siyasal partileri yığın partileri değil [. . . .] Bu yüzden halkla ilişki kuramıyorlar. İşe halkı karıştırmıyorlar. Bu yüzden de tükenişleri çabuk oluyor, kolay oluyor.
(“Hüküm Gecesi” 102-03)

Ahmet Kerim'in yaşadığı dönemdeki siyasal mücadelelerden ve ülkesinin içine düştüğü durumdan etkilendiği ve onun geleceğiyle ilgili kaygılar yaşadığı romanda açık olarak gösterilmiştir. Romanın arka planı yalnızca tarihsel olaylara ayrılmış ve yer yer Ahmet Kerim'in bu durum karşısındaki gözlemlerine de değinilmiştir.

Ancak Ahmet Kerim'in iç hesaplaşmasının bütünüyle kendi iç dünyası ile sınırlı

olduğunu da kabul etmek gerekir. Romanda tarihsel çerçeve sunuluyorsa da Ahmet Kerim'in kendisini aşan bir dramı yoktur.

Ahmet Kerim'in kendisiyle hesaplaşması Samiye'nin intiharıyla başlıyorsa da, ikinci kez tutuklanmasından hemen önce yoğunlaşır ve tutukluluğunun üçüncü gününün akşamında onu saran ölüm korkusuyla birlikte doruğa çıkarak bir hesaplaşmadan çok kimlik dağılmasının yaşandığı, hezeyanlarla örülü bir travmaya dönüşür. Ahmet Kerim'in Samiye'nin ölümü karşısında düştüğü suçluluk duygusu, annesine olan sorumluluğu, olaylar karşısında devreye soktuğu bölmeye dayalı savunma mekanizmaları sonucu algılayışında ortaya çıkan siyah-beyaz dünyalar ve kendiliğinde varolan “narsisist” denebilecek zedelenmeler bu süreç içinde su yüzüne çıkar. Samiye ile ilgili yaşadığı suçluluk duygusu Ahmet Kerim'in kendine dönmesine ve “narsisist” zedelenmeler diyebileceğimiz kimi psikolojik durumları açığa çıkarmasına yardımcı olur:

Ahmet Kerim: “Evet, bundan ötesi ben'im” diyordu. “Kısır kinlerim, kısır hınçlarım, gururlarım, kibirlerim, beyin acılarım, beyin zevklerim, nefsim düşkünlüğüm, feragat ve fedakârlığa kabiliyetsizliğimle ben'im! Ben o kendine tapar adamım ki bir genç kızın kalbine doğru eğilmeye bile tenezzül etmedim ve onun can çekişmesine kayıtsız bir seyirci oldum”. (*Hüküm Gecesi* 219)

Ahmet Kerim'in burada kendisine atfettiği “kendine tapma” ve “nefse düşkünlük”, narsisist karakter örgütlenmesinin tanımlayıcı öğelerinden yalnızca bir kaçıdır (Kernberg, *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm* 30-31). Ahmet Kerim'in karakterinin “narsisist” olarak tanımlanabilmesi için yeterli veri bulunmadığı için bu öğeleri, şimdilik, Ahmet Kerim'deki narsisist zedelenmeler olarak görmek daha doğru bir girişimdir. Ahmet Kerim'in kendinde bulduğu kibir de yine ondaki

narsisist zedelenmelerin bir sonucudur. Ahmet Kerim, Şerife Hanım'a hiçbir zaman olduğu gibi görünmeyi beceremediğini anlatırken buna neden olarak kibrini gösterir: “Şerife Hanımcığım, ben kibirli bir insanım... İblis gibi kibirli bir mahlûkum. İşte, asıl günahım bu ve bunun cezasını çekmekteyim” (*Hüküm Gecesi* 231). Kibir ve kendini önemseme gibi öğelerin yanı sıra, narsisist kişiliğin göstergelerinden bir diğeri de “büyüklenmeci kendilik”tir (Kernberg, *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm* 230). Kernberg, narsistik kişiliklerde kendilerini aşırı önemseme ve başkalarını küçük görme ile utangaçlık ve aşağılık duygularının bir arada bulunduğunu belirtir (229). Yürüttüğü siyasî mücadelede İttihat ve Terakki'ye muhalif olan Ahmet Kerim, muhalefeti sürdüren gruptan kimseyi beğenmez. Öte yandan kendisini aşırı önemseyen ve bir o kadar da kendisiyle ilgili kuşkuları olduğu için “[m]emlekette muhalefet adı altında toplanan ve her biri, her parçası ayrı bir kusurun, ayrı bir maksadın gölgesini taşıyan bu alaca kümenin içinde kendi siması[nın]” nasıl görüldüğünü de merak eder (*Hüküm Gecesi* 32). Bu aşamada büyüklenmeci kendiliği devreye girerek hem iktidar ve muhalefette yer alanları küçümseyen hem de kendi konumunu yücelten şu sonuca varır Ahmet Kerim: “Bu şimdiki durumda bile, iktidar mevkiinde bulunanların hepsinden daha kuvvetli, daha itibarlı, daha nüfuzlu değil miydi?” (32). Ahmet Kerim'in büyüklenmeci kendiliği, tutuklandığının üçüncü gecesi yaşadığı kimlik dağınıklığı sırasında, benliğinin bir bölümünün diğerine yaptırdıklarını anlattığı sırada, bir kere daha bir suçlama biçiminde ortaya çıkar:

Dünya budalâlar, kötü yürekli, bayağı, gülünç ve sıkıcı insanlarla doludur. Hele bizim memleketimizde bunlar çoğunluktadır. Hiçbir kimseyi, hiçbir şeyi sevmeyeceksin. Çünkü, sevgi bir mağlubiyet

eseridir. Mağlubiyet ise sana yakışmaz. Çünkü, sen herkesten akıllı, herkesten değerli, herkesten güçlü, herkesten büyüksün. (303)

Bu alıntıda büyüklenmeci kendilikle birlikte yeni öğeler de ortaya çıkıyor. Sevmekten duyulan korkunun özellikle mağlubiyetle birleştirilmesi narsisistik kişiliğin tanımında yer alan bir başka öğedir. Narsisist kişiliklerde ortaya çıkan bu büyüklenmeci kendiliğin ardında, kendiliğe karşı duyulan aşırı güvensizlik ve utanç duyguları yer almaktadır. Bir başka deyişle, büyüklenmeci kendilik aşağılık duygularına karşı geliştirilen ve öne çıkarılan bir savunma mekanizmasıdır. Bunun dışında kendi dışındaki insanlara bakış açısı da—“budala”, “kötü yürekli”, “bayağı” gibi—yine narsisistik kişiliğe özgü bir durum olarak görünüyor. Kernberg narsisistik kimliği olan kişilerin, kişilerarası ilişkileri iç dünyalarında nasıl yaşattıklarını şöyle betimler: “Bu hastaların iç dünyalarında var olanlar, kendiliğin idealleştirilmiş temsilcilerinden, başkalarının ‘gölge’lerinden ve [. . .] korkulan düşmanlardan ibarettir” (*Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm* 204). Ahmet Kerim’in roman boyunca çevresinde yer alanlara bakış açısının Kernberg’in narsisist vakalar için çizdiği tabloyla benzerlikler taşıdığı, iç dünyasında ilişkileri bu şekillerde yaşadığı söylenebilir.

Ahmet Kerim’in kimlik dağınıklığı yaşadığı ve kendi kendisiyle yüksek sesle konuşmaya başladığı “hüküm gecesi”ne kadar geçen zaman içinde yavaş yavaş duygularının denetimini kaybetmeye başladığı görülüyor. Buraya kadar Ahmet Kerim’in dünyayı siyah-beyaz ya da iyi-kötü olarak ayırması biçiminde ifade edilmeye çalışılan ve “bölme” biçiminde tanımlanan savunma mekanizmasının kimlik dağınıklığının arkasında yatan en önemli nedenlerden biri olduğunu belirtmek gerekiyor. Ahmet Kerim’in bu savunma mekanizmasını nasıl devreye soktuğu,

anlatıcı onun Ahmet Samim'in vurulmasından sonraki durumunu aktarırken belirginleşir.

Ahmet Kerim'de zaten pek zayıf olan iyilik ve kötülük "mefhum"u, Samim'in ölümünden sonra büsbütün kaybolup gitmiş ve ahlaki prensiplerin estetik duygular yanında hiçbir mana taşımadığı, hayata ancak bu duygular açısından değer verileceği inancı gelmişti. Onca dünyada yalnız güzel ve çirkin vardı. (*Hüküm Gecesi* 96)

Buraya kadar bölme, Ahmet Kerim'in algılayışında dış dünyadaki varlıkları, özellikle de kişileri iyi ve kötü olarak ayırması gibi aktarıldı. Oysa bu durumun algıyı aştığı, Ahmet Kerim'in bu mekanizmayı kullanmasının duygusal dünyasının bütününe etkilediği görülebiliyor. Ahmet Kerim dış dünyadaki nesnelere içselleştirirken onları "iyi" ve "kötü" biçiminde ayırmaktadır. Ahmet Kerim tüm içselleştirilmiş ilişkilerinde, çevresinde bulunan insanların hem iyi hem de kötü yansımalarının aynı anda ama birbirleriyle etkileşime girmeden bulunabildiği gözlemleniyor. Ahmet Kerim'de izlenen bu durumu "bölme" başlığı altında ele alan Otto Kernberg, bu savunma mekanizmasını "çelişkili ben hallerinin aktif olarak savunma amaçlı ayrı tutulma[sı]" biçiminde tanımlar (*Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm* 148). Ahmet Kerim, Samiye'ye, Şerife Hanım'a ya da içinde bulunduğu muhalefet hareketine karşı hep farklı tavırlar gösterir; değişik zamanlarda onları değerlendirdiği farklı "ben hâlleri" içinde mümkün olur. Bu ben hâlleri, ruh hâli okuyucuya "kararsız havalar" biçiminde tanıtılan ve "iyilik ve kötülük mefhumları"nın zayıf olduğu bildirilen Ahmet Kerim portresiyle de uyumluluk gösteren, tutarlı bir örüntüdür. Ahmet Kerim'in en açık olarak Samiye ile olan ilişkisinde gözlemlenen ve daha önce "ilkel idealleştirme" olarak tanımlanan

mekanizmanın da altında yatan “bölme”nin ortaya çıkış biçimini Kernberg şöyle değerlendirmektedir:

Muhtemelen bölmenin en iyi bilinen tezahürü, dış nesnelere “tamamıyla iyi” ve tamamıyla kötü” nesnelere bölünmesi, ve bunun yanında bir nesnenin bir kısmından diğerine tam ve ani geçişler yapabilmesi (yani, belli bir kişi hakkında tüm duygular ve onu kavrayış şeklinin tamamıyla ve ani olarak tam tersine dönebilmesi) olasıdır. (41-42)

Bu tanımlama, Ahmet Kerim’in ruhsal portresiyle bütünüyle örtüştüğü gibi, yaşadığı kimlik dağınıklığının nedenlerini anlama konusunda da önemli ipuçlarını taşımaktadır. Kernberg’e göre, bölme, ben zayıflığını besleyen en önemli öğelerden birisidir (41); ben zayıflığı ile kimlik dağınıklığı arasındaki yakın ilişki düşünüldüğünde, kimlik dağınıklığının altında yatan en önemli nedenlerden birinin savunma mekanizması olarak bölmenin kullanılması olduğu sonucuna ulaşmak zor olmayacaktır.

Otto Kernberg sınır kişilik örgütlenmesi gösteren kişileri tanımlarken “karşılıklı olarak çözülmüş ya da bölünmüş” ben hâllerinin aynı kişide bulunmasına değinir (132) ve kimlik dağınıklığı durumunun sınır kişiliğin tipik bir sendromu olduğunu belirtir (50). Romanın “hüküm gecesi” olarak adlandırılan bölümünde, kimlik dağınıklığı ile sonuçlanan durumun bir başka göstergesinin, bu gecenin öncesinde Ahmet Kerim’de yavaş yavaş ortaya çıktığı gözlemleniyor. Ahmet Kerim, kendisini hep İttihat Terakki’ye karşı tanımlamış, onun karşısında yer almış, ancak bir türlü içinde bulunduğu Hürriyet ve İtilaf Fırkası ile de özdeşleşememiştir. Kendisini bir türlü net bir biçimde tanımlayamama, ne orada ne burada görebilme, Ahmet Kerim’de yükselen bir gerilim hâlinde görülür. İlk tutuklanmasının

öncesinde, Ahmet Kerim'in hoşlanmadığı gazeteci Ali Kemal, ona kendi kimliği konusunda duyduğu şüpheyi daha da arttırıcı bir suçlama yapar: “Senin yerin bu yanda değil, öbür yandadır. Sen İttihatçısın, monşer, İttihatçısın” (*Hüküm Gecesi* 216). Kendini muhalif olarak tanımlayan ve karşısında durduğu grubun üyesi olmakla suçlanan Ahmet Kerim'in bu noktada takındığı tutum kendine “[a]caba?” diye sormaktan ibarettir. Yaşamının her noktasında kararsızlıklar yaşayan Ahmet Kerim'in kendisiyle ilgili görüşü de zaman içinde belirsizleşir ve tutuklandıktan sonra İttihat Terakki'ye “sevgi duymaya” başlar (245). Ahmet Kerim'in kimliğine ilişkin yaşadığı kararsızlıklar, Kernberg'in çelişkili ve bütünleşmemiş ben hâlleri olarak tanımladığı durumun tipik bir örneğidir. Ben sınırlarının belirsiz oluşu sonucu kimlik dağınıklığı yaşadığında Ahmet Kerim'in diğer benliği de onu kendini yanlış tanımakla ve tanıtmakla suçlayacaktır: “İttihatçı idin, kendini muhalif tanıttın. Sahtekâr, sahtekâr!” (303). Böylece Ahmet Kerim, Ali Kemal'in ona karşı bir suçlama olarak yönelttiği zaman “acaba” diye düşündüğü İttihatçılığı artık kabullenir. Ahmet Kerim bunu farketmediği ana kadar hem muhalif kimliğini, hem de kendinden bile gizlediği İttihatçı kimliğini bir arada yaşamıştır. Farklı ben hâllerini aynı anda yaşayabilmesi de kullandığı bölme mekanizması sayesinde olmuştur. Yaşadığı travma, ben hâllerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Ahmet Kerim, tutuklanışının üçüncü gecesi Cemal Bey'le görüşüp hücrelerine geri götürüldükten sonra ölüm korkusu duymaya, kendi kendisiyle yüksek sesle konuşmaya başlar: “Ey Ahmet Kerim, işte birbirimizden ebedi olarak ayrılacağımız saat yaklaşıyor” (302). Varlığındaki bir anarşiye benzetilen dağılmada (305), benliğinin “keskin bir bıçakla ikiye” (307) bölündüğünü hisseder ancak kendisinin “bu iki kişiden hangisi” (307) olduğunu da bilemez. Şimdi bir benliğin diğeriyle hesaplaşması başlamıştır:

Gençliğe ilk adımı bastığım günden beri sen benim için yüz defa
okunmuş bir kitaptan daha sıkıntılı ve daha lüzumsuz bir şey oldun.
Ben de senin için durmadan mırıldanan, durmadan huysuzlanan,
durmadan tenkitçi, durmadan kaba ve geçimsiz bir arkadaşım [. . .]
Sevdiklerinle senin arana girerdim. Sana bir türlü, onlara bir türlü
söyleyerek sizi birbirinizden ayırırdım. (302-03)

Farklı ben hâllerini bölme mekanizmasıyla bu geceye kadar ayrı tutmayı başaran ve kendiliğini çatışmaya karşı koruyan Ahmet Kerim, geldiği noktada bu durumla daha fazla baş edemez.

Sınır durumda işlev gören kişiliklerin bir başka özelliği bu kişilerde gözlenen üstben patolojisidir (Kernberg, *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm* 132). Ahmet Kerim, iç tartışması sürdükçe ilk başta siyasî düşmanlarınca gönderildiğini düşündüğü ve “histerik bir kadın” kadar tekinsiz bulduğu bir “hâkim”le karşı karşıya kalır. Ahmet Kerim’in “hâkim” olarak tanımladığı ve “[a]nasına, vatanına karşı, sevgilisine karşı, dostlarına karşı ve nihayet kendine, kendi öz varlığına karşı işlediği suçları, cinayetleri birer birer itiraf” ettiği (307) bu hâkimin onun vicdanı olduğunu düşünülebilir. Zulmedici olarak algılanan bu “hâkim”, diğer bir deyişle vicdan, Ahmet Kerim’in üstbeninin yansımasıdır. Ahmet Kerim, Cemal Bey ile görüşmeden ve yaşadığı travma doruğa ulaşmadan önce de benliğinin ikiye bölündüğü duygusuna kapılmıştı. Tutuklandıktan sonra annesi hakkında kaygıya kapılan Ahmet Kerim onu düşünürken bir yandan da ikiye ayrıldığını hissetmektedir:

Sanki Ahmet Kerim ikiye ayrılmıştır. Bir yarın darağacında
sallanacak olan Ahmet Kerim var bir de onun arkasından ak saçlarını
yolup döğünen ihtiyar ana var. Bu iki kişinin her ikisi de bir vücutta

birbirine sarılmış ağlıyor ve her ikisinin göz yaşları birbirine karışıyor.

(292)

Ahmet Kerim'in Cemal Bey'le görüşmeden önce ikiye ayrıldığını düşündüğü benliklerinin kimleri imlediği belirgindir: birisi kendisi, diğeri de annesidir. Cemal Bey'le görüşükten sonra yaşadığı kimlik dağınıklığında iki benlikten hangisinin Ahmet Kerim olduğunu bilememekle birlikte, bu benliklerden birinin onu sorgulayan “zulmedici” bir “hâkim”e dönüştüğü gözlemleniyor ve Ahmet Kerim suçluluk duyarak kendi kendine suçlarını itiraf ediyor. Ahmet Kerim'in roman boyunca karşısında utandığı, yüz yüze gelmekten korktuğu ve üzerinde bakışlarını hissettiği kişi annesidir. Ahmet Kerim'in üstbeninin oluşumunda annesinin baskın rolü üzerinde daha önce durulmuştu. Sınır kişilik örgütlenmesi gösteren vakalarda üstben bütünleşmesinde sorunlar olduğu dikkate alındığında (Kernberg, *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm* 47), Ahmet Kerim'in yaşadığı kimlik dağınıklığı sırasında ayrıştığını düşündüğü benlerinden birinin—özellikle “zulmedici” ve “hâkim” özellikleri göz önünde bulundurularak—simgesel anne figürünce doldurulmuş bir benlik olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır.

BÖLÜM II

DOLDURULAMAZ BOŞLUKTA *BİR SÜRGÜN*

1937 yılında *Ulus* gazetesinde tefrika edilen *Bir Sürgün*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun yayımlanan yedinci romanıdır. Odağında sürgüne gönderildiği İzmir'den gemiyle Fransa'ya kaçan Doktor Hikmet'in bulunduğu roman, Niyazi Akı'ya göre, daha önce yazılmış olan *Hüküm Gecesi*'ne temel hazırlayan bir “geriye bakıştır” (106). Akı'nın bu bakış açısının arkasında Yakup Kadri'nin romanlarının belirli bir zaman dizinine oturtulduğunda, *Hüküm Gecesi*'nin II. Meşrutiyet ve sonrasındaki olayları, *Bir Sürgün*'ün ise *Hüküm Gecesi*'nden daha önceki dönemi, istibdat döneminin sonlarını (1904 sonrası) kapsamaya yatmaktadır. *Hüküm Gecesi* ve diğer tüm Yakup Kadri romanları için geçerli olan, romanı anlatı zamanına paralel, anlatı zamanı içinde geçen olayları açıklamaya yönelik okuma pratiği *Bir Sürgün* için de geçerlidir. Romanın İletişim Yayınları'ndan çıkan baskısına “Bir Sürgün Üzerine” başlıklı bir giriş yazısı yazan Atilla Özkırımlı, romanın çatısını “Meşrutiyetin gerçekleşmesinde önemlice payları olan Jön Türkler, bunların Paris'teki yaşayışları ve eylemleri”nin oluşturduğunu belirtir (13). Romanın merkezinde yer alan Doktor Hikmet, tüm anlatı boyunca mutsuz ve huzursuz bir ruh hâliyle çıkar okuyucunun karşısına. Özkırımlı, Doktor Hikmet'i tıpkı *Hüküm*

Gecesi'nin Ahmet Kerim'i gibi anlatının geçtiği dönemi örnekleyen bir aydın olarak ele aldığı için, onun bireysel mutsuzluğunun nedeninin de Tanzimat'la birlikte ortaya çıkan Batılılaşma hareketinin yarattığı ikilikte yattığını düşünür (14-15). Romanda Doktor Hikmet anî bir kararla kaçtığı Fransa'da parasız, işsiz ve çevresinde ona bakan Dr. Pienot dışında hiçbir arkadaşı olmadan ölür. Özkırmımlı, Doktor Hikmet'i dönemi örnekleyen bir aydın olarak gördüğü için yaşadığı dramı da tüm bir dönemle ilişkilendirir:

Görünürde Dr. Hikmet'in dramıdır bu. Ama daha önce de söylediğim gibi, temelde bir dönemin, bu dönemde yetişen bir kuşağın öyküsüdür. Koşulları, düşünsel çabaları, arayışları ve eylemleriyle çıkış yolunu bulmaya çalışan, ama yanlış teşhis koyduğu için amaçta da yanılan ve böylece kendini olumsuzlayan bir kuşağın öyküsü. (16)

Sert eleştirileri kadar iyi ve ayrıntıları izleyen bir okuyucu olarak da dikkati çeken bir eleştirmen olan Fethi Naci ise *Bir Sürgün*'e Atilla Özkırmımlı'dan farklı bir biçimde yaklaşır. Romanın Birikim Yayınları'ndan çıkan baskısını okuduğunu belirten Fethi Naci, romanın sürgünde bulunan Jön Türkleri anlatmadığını savunur ve bunun kanıtı olarak “251 sayfa içinde Paris'teki Jön Türkler'den yedi sayfada söz ediliyor!” der ve “Jön Türkler'in Paris'teki bütün eylemleri[nin] romanın iki buçuk sayfasında” anlatıldığını vurgular (“Bir Sürgün” 117). Romanı titizlikle okuduğu anlaşılan Fethi Naci'nin sayısal verilerle romanın sanıldığı kadar dönemin olaylarıyla ilgili olmadığını kanıtlaması önemli görünüyor. Fethi Naci, Özkırmımlı'nın tersine romanı yeterince toplumsal olmaması nedeniyle eleştirir:

Gerçekten Dr. Hikmet'in siyasal ya da düşünsel sorunları yoktur [. . .]
Dr. Hikmet'in bir dramı varsa, bu, kişisel bir dramdır; bunu “çıkış yolu bulmaya çalışan bir kuşağın öyküsü”, ya da “Batı'ya hayran ama

Doğu'dan kopamamış Osmanlı aydınının çıkmazı” olarak nitelendirmek, *Bir Sürgün*'e romanda olmayan toplumsal anlamlar yüklemek olacaktır. (119)

Bir Sürgün'de odakta bulunan Doktor Hikmet'in arkasında dönemin siyasal olaylarına yer verilmekle birlikte, Fethi Naci'nin belirttiği gibi, romanın, anlatı zamanında yer alan olaylarla doğrudan ilgili olmadığı rahatlıkla söylenebilir. Doktor Hikmet'i dönemi örneklendirebilecek bir aydın olarak ele almaksa, karaktere yakından bakıldığında, o dönemin aydınlarına edebiyatı işin içine katarak yapılan bir haksızlığa dönüşme tehlikesini içinde barındırır.

Bir Sürgün, İzmir'de Kordon'da birasını yudumlayan ve sürgündeki yaşamının darlığını düşünen Doktor Hikmet'in durumunun ve ruh hâlinin anlatımıyla başlar. Başına gelen sürgün felâketinin nedenini pek iyi bilmeyen Doktor Hikmet (26), yaşadığını düşündüğü dar çemberden kurtulmak istemektedir ve içinde onu sürekli hayal ettiği yaşama çağırın, içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için hareket etmeye özendiren bir sesle birlikte yaşamaktadır. “Fakat, Dr. Hikmet, koşmak isteyip de koşamayan, bağırarak isteyip de bağırılmayan kâbus içinde bunalmış bir kimse gibi bir türlü bu davete icabet edemez. Bu kalk borusuna bir türlü ‘Hazırım’ diyemez” (24). Doktor Hikmet, onu rahatsız ettiği hâlde, âdeta, onun karakterinin bir parçası hâline gelmiş bu “eylemsizlik” durumunu ilk kez kırıp “Nigére” isimli vapura atlayarak Paris yolculuğuna başlar. Paris yolculuğunun onu değiştirmesi beklenebilecekken, Doktor Hikmet yaşamındaki bu ilk eylemlilikten sonra yeniden kabuğuna çekilecek, memnuniyetsizlik duyduğu eski çekingen ve eylemsiz ruh hâline dönecektir. Roman boyunca Doktor Hikmet'in çekingenliği ve eylemsizliği, üzerinde durulan ve sürekli vurgulanan bir öge olarak okuyucunun karşısına sık sık çıkacaktır.

A. Sürekli Ebeveyn Arayan Sürgün

“27 yaşına rağmen hayatın her sahasında acemi kalmış bir adam” (26) biçiminde tanıtilen Doktor Hikmet’in, kendini algılayışını ve çevresiyle ilişkilerini belirleyen çekingenliğinin nedenlerine romanda kısaca değinilir. “O, İstanbul’un kibar ve devlet düşkünü bir ailesi içinde çocuklarına lüzumundan fazla şefkatli bir ana baba elinde, bin türlü naz ve nezavişle büyü[müştür]” (26). Romanda, Doktor Hikmet ile babası arasında “gözetlenme” ve “kollanma” bakımından negatif bir karşıtlık kurulmuştur. Babası Ruşeni Bey’in Osmanlı devletinde süregiden iktidar mücadelesinde bulunduğu konum dolayısıyla Doktor Hikmet’in çocukluğu boyunca göz hapsinde tutulduğu aktarılmaktadır. Burada “negatif karşıtlık”tan kasıt, babası tehlikeli görüldüğü için iktidarca denetim altında tutulurken, Doktor Hikmet’in sevgi ve şefkat bağlamında, onun olası tehlikelerden korunabilmesi amacıyla gözaltında tutuluyor olmasıdır. Aile ve çevre, dolayısıyla da çocuk ve çevre arasındaki ilişkinin “karantina”ya benzetildiği bu durumda, çocuk Hikmet’in de okula sürekli bir lalayla gitmeye alıştığı ve çocukluğunu bir anlamda yalnızlık içinde geçirdiği anlaşılıyor (26). Romanın ilerleyen bölümlerinde Paris’teyken aklına çocukluğu geldiğinde, anlatıcı, Doktor Hikmet’in “[b]ugün olduğu gibi o günde yalnız” olduğunu belirtir: “Ne bir dostu, ne bir akranı vardı ve kendi kendini avutmak için bulduğu oyunlar beş yaşında bir kız çocuğunu bile tatmin etmeyecek kadar manasız, saçma şeylerdi” (136). Doktor Hikmet’in bu yalnızlıktan kurtulmak üzereyken, yani yaşama atılmaya hazırlanırken, bir başka yalnızlık olan sürgüne gönderildiği belirtilir. Bir başka deyişle, Doktor Hikmet 27 yaşına kadar ebeveyni dışında doyurucu ve onun kendi

kimliğini oluřturmasına yardımcı olabilecek gerçek toplumsal iliřkilerden yoksun bir Őekilde bűyűműřtűr.

Doktor Hikmet'in çocukluęu boyunca onun olgunlařmasında ve kendisi dıřındaki insanlarla baęımsız, doyurucu iliřkiler kurabilmesinde etkili olabilecek ortamlardan uzak kaldıęı ya da bırakıldıęı, bařka olaylarla da ortaya çıkar. Onu Paris'e gűtűrecek, kaçak olarak bindięi gemide ilk kez tanımadıęı kimselerle bir arada yatar. Bu deneyim, yani tanımadıęı insanlarla bir arada bulunma ve onlarla aynı odayı paylaşmak bile, Doktor Hikmet için ařılması gereken bűyűk bir sorundur (37). Bu deneyimi yařarken çocukluęuna dűnen Doktor Hikmet, bundan 16-17 yıl űnce de bir kere akrabalarında yatmak zorunda kalıřını ve sabaha kadar yorganın altında aęladıęını hatırlar (38). Paris'e vardıktan sonra da durum deęiřmez. Paris'te hep hayalini kurduęu Őehirdedir, ama bir "caf "ye girip sipariř vermekte bile zorlanır: "Hiç tanımadıęı bir adama sűz sűylemek, hiç bilmedięi bir yere girip çıkmak ona zaten kendi memleketinde bile çok műřkűl gűrűnen bir iřti" (70). Atilla Őzkırmalı, burada ayrıntılarını vermeye çalıřtıęımız Doktor Hikmet'in çekingenlięi konusunu normal karřılar: "evresiyle iliřkileri en aza indirilmiř, arkadařsız yalnız geçen çocukluk, gençlik yıllarının yarattıęı içine kapanık bir kiřilięin, hayatla karřılařınca űrkmesi, umutsuzluęa kapılması ise doęaldır" ("Bir Sűrgűn Őzerine" 15). Őzkırmalı, bunun "doęal" olduęunu belirtmesine karřın burada űzerinde durulmaya çalıřılan ebeveyn figűrlerinin bu durum űzerindeki olası etkilerine deęinmez.

İzmir'e sűrgűn edildikten sonra bile, Doktor Hikmet'in en yakın ve yoęun iliřkisini ebeveyniyle sűrdűrdűęű anlařılmaktadır. Adının Pakize olduęu 251. sayfada űęrenilen annesi, Doktor Hikmet sűrgűn edildikten sonra İstanbul ile İzmir arasında "iki Őehir arasında ikiye parçalanmıř" (*Bir Sűrgűn* 27) ve evi çekip

çevirmekte ona yardım etmeye çalışmıştır. Doktor Hikmet, Paris'e vardktan sonra babası Ruşeni Bey ile başlayan mektuplaşmalarından anlaşıldığı kadarıyla ebeveynini, en çok da annesini kaygılandıran durum, onun Paris'te tek başına yaşamayı becerip beceremeyeceğidir. Ruşeni Bey ilk mektubunda annesinin bu konu hakkındaki kaygılarını aktarır ve annesinin onun büyümüş olduğunu unuttuğunu belirtir: “Valideniz de bu cihetten, sizin artık yirmi yedi yaşına girmiş ve her türlü ihtiyacını müdrük bir merdi kâmil olduğunuzu unutuyor” (141). Doktor Hikmet'in ara sıra döndüğü çocukluk anıları dışında, roman boyunca ebeveyniyle ilişkileri hakkındaki sınırlı bilgilerin edinildiği bu mektuplardan anlaşıldığı kadarıyla, Doktor Hikmet, aşırı korumacı ve kendilerinin de açıkça ifade ettiği gibi, onu hâlâ bir çocuk olarak gören ebeveyne sahiptir.

Kendine ait bir geliri olmayan Doktor Hikmet'in Paris'e bu kadar rahat bir şekilde kaçabilmesi, babasının ona İzmir'de bir klinik açması için yolladığı 150 lirayla mümkün olmuştur (27). Babasının maddî durumlarının kötüleştiğini ve ona göndermekte buldukları parayı en alt düzeye indirmek zorunda kaldıklarını bildirdiği mektuba kadar da Doktor Hikmet'in Paris'teki yaşantısını maddî açıdan babası destekler (308). Manevî bakımdan olduğu kadar maddî bakımdan da ailesine bağımlı olduğu anlaşılan Doktor Hikmet'in “derin” denebilecek tüm ilişkilerinde de ebeveyn figürlerini aradığı, bu ilişkilerini de özerk bir kişi olarak değil de bağımlılığa yatkın bir biçimde, tıpkı bir çocuk gibi sürdürdüğü gözlenir. Paris'te tanıştığı Ragıp Bey'i baba ya da annesine benzetmese de, bağımlılık bağlamında lalasıyla özdeşleştirir. Doktor Hikmet'e iş bulabilmek amacıyla gittikleri Profesör Foissard'ın yanından hayal kırıklığıyla dönerken, Doktor Hikmet bir kez daha kendini çocuk kalmış duyumsar ve yanında yürüyen Ragıp Bey'e olan bağımlılığının bilincine varır:

Doktor Hikmet, kendi kendine: “Ben hâlâ aynı küçücük ve pısrık çocuğum,” diyordu. “Aynı acz, aynı çaresizlik içinde çırpınıp duruyorum. Bu yirmi-yirmi iki yıllık ömrümün tecrübeleri neye yaradı? Yanımda yürüyen bu adam beni bulduğum noktada bırakıp kaybolurverse, akşam yatacağım yatağı bulmakta zorluk çekeceğim. Şu yanımda yürüyen adam, benimle meşgul olmaktan vazgeçse kalkıp başka bir memlekete gitse, bu engin şehrin içinde bir denizin üstünde bir tahta parçası gibi kalacağım. Şu yanımda yürüyen adam? Lakin, işte, o benim bugünkü lâlamdır ”. (122)

Ragıp Bey’le ilişkisi daha sonra sona erecek olan Doktor Hikmet’in roman boyunca buna benzer, bağımlılığa dayalı ilişkileri aradığı, bulduğu ya da yarattığı gözlenir. Örneğin, yakalandığı verem hastalığı sırasında ona en çok yardım eden ve yaşamının son günlerini onun evinde geçirdiği Doktor Pienot’nun yüzünde babasının gözlerini görür (287). Paris’te geçirdiği süre boyunca çevresinde aradığı sevgi ve şefkati bulamayan Doktor Hikmet’e, Dr. Pienot’nun gösterdiği ilgi ona babasını hatırlatmakta, böyle sıcak bir ilgi kendi imgeleminde doğrudan ebeveynine gönderimde bulunmaktadır. Babasından gelen yardımın kesilmesi ve çevresinde kimsenin kalmayıyla birlikte Dr. Pienot onu evine aldığı zaman, Doktor Hikmet’in zihni yeniden çocukluğuna ve ebeveynine döner; sevgi ve şefkat yalnızca ebeveynle ilişkilendirilir ve bu çerçevede davrananlarda anne ya da baba figürü görülür: “Ah, doktor; ne kadar zaman, ne kadar zaman var ki, iyilik nedir şefkat nedir unutmuşum. Burada kendimi adetâ, babamın evine dönmüş ve çocukluk yatağıma girmiş hissediyorum” (336). Anne ve baba imgesinin ortaya çıktığı anlarda Doktor Hikmet’in kendisini bir çocuk gibi görmesi, bir çocuk gibi duyumsamaya dönüşür. Dr. Pienot’nun yanında “bir çocuk gibi” değildir Doktor Hikmet, artık “bir

çocuktur”. Hastalığın verdiği ateşle çocukluk anılarına dönüşü ve çocuklukta geçirdiği hastalığı yeniden yaşayışı, imgesel olarak yaşadığı özdeşleşmeyi destekler niteliktedir (336-38). Nitekim, roman boyunca bir türlü büyüyememiş olmaktan şikayet eden Doktor Hikmet, son dakikalarında bir çocuğa dönüşür. Ölmeden önceki son sözleri “bir çocuk gibi haykır[an]” Doktor Hikmet’in ebeveyninden son yardım isteğiştir: “Anneciğim, anneciğim...” (342).

Kısacası, İzmir’de geçirdiği sürgün yaşamına anî bir kararla son vererek Paris’e kaçan Doktor Hikmet bağımsız bir birey olamadığı için kendine ait bir yaşam kurmaya çalışırken güçlükler yaşamakta ve her yeni ilişkisinde, bildiği bağımlılık modelini yeniden kurmaktadır. Doktor Hikmet’in kişilerarası ilişkilerinde çocukluk imgesinin belirgin olduğu bağımlılık özelliğinin yanı sıra, Paris’te tanıştığı ve âdeta lalası gibi gördüğü Ragıp Bey’le kurduğu ilişkide de gözlendiği gibi, ilişkiyi sürdürme yetisinin de zayıf olduğu söylenebilir. Paris’te geçirdiği süre boyunca Doktor Hikmet’in uzun süreli ve derinlikli hiçbir ilişkisi gözlenememektedir. Dr. Pienot ile kurduğu ilişki ise kendine yeterli, bağımsız, yetişkin iki insan arasında gözlenebilen bir ilişkiden çok korunmaya gereksinim duyan bir çocukla ebeveyni arasındaki ilişkiyi andırmaktadır.

B. Kaçma/Yakınlaşma İkiliğinde Kadınlar

Siyasi bir sürgün olarak bulunduğu Paris’te Doktor Hikmet’in kadınlarla kurduğu ilişki de diğer insanlarla sürdürdüğü ilişkilerle benzer özellikler göstermektedir. Benzerliği bozan tek niteliğin kadınlarla sürdürdüğü ilişkilerde, erkeklerle olanlara ek olarak, çekingenlikle birlikte belirli bir “korku”nun da Doktor Hikmet’in duygularına egemen oluşudur. Kadınlara karşı duyduğu korkunun yanı

sıra, kendini çocuk olarak gören Doktor Hikmet'in kadınlar karşısında da diğer insanlarla aynı duyguları yaşaması âdeta bir kaçınılmazlık olarak görünmektedir. “[K]endisini görmek için daima içinde taşıdığı bir ayna[sı]” (115) olan Doktor Hikmet'in kendini algılayış biçimini, bir başka deyişle kendisine ait imgelemine romanın anlatıcısı da sürekli desteklemektedir. Doktor Hikmet'in daha Paris'e ayak basmadan Fransız kadınlarına ilişkin bir fantezi dünyası olduğunu, en azından okuduğu romanlar çerçevesinde bir “hulâsasını” oluşturduğu bir sevgili düşüncesi yarattığı anlaşılıyor (104). Ancak hayal dünyasında kurduğu bu imge gerçekle karşı karşıya kaldığı anda parçalanıp gitmektedir.

Doktor Hikmet *Parisli* denince, kaldırımdaki kızla salondaki madamı, çeşni itibariyle birbirinden ayıramıyordu. Meselâ ilk akşam lokantada rast geldiği kadınla, Montmartre kahvesinde baktığı kızı ve nihayet, şimdi önünden geçtiği bu genç talebeyi veya bu mağaza satıcısını aynı derecede şiddet ve ihtirasla arzu ediyordu.

Fakat bir kadına nasıl yanaşılır? İlk ağızdan ona ne denilir? Bu, Doktor Hikmet'in, ömründe yapmadığı bir şeydi. Tanımadığı bir kadına yanaşmak şöyle dursun yüzüne cesaretle bakmak bile onca, büyük bir cüret ve cesaret meselesiydi. (104)

Kadınlara ilişkin tutumu ve davranışları gündeme geldiğinde, anlatıcı, Doktor Hikmet adına onun durumunu açıklamaktadır. Doktor Hikmet'in Paris'e geldikten sonra bir kadınla ilk defa yakından karşı karşıya gelişi bin bir çekinceye sonra başkalarının yanına oturtulduğu bir lokantada gerçekleşir. Yanlarına oturduğu grupta bulunan kadınla göz göze gelişi Doktor Hikmet'in tüm duygusal düzenini bozmaya yeter: “Zaten, kadınlara karşı muamelesinde bugüne kadar 16 yaşında bir mektep çocuğu toyluğundan kurtulamamış olan Doktor Hikmet için birdenbire genç ve

alaycı bir ‘Parisienne’nin bu göz hapsine düşmek, adeta bir katastroftu” (73). Kadın bakışının yarattığı etki Doktor Hikmet’in bir kez daha çocukluk imgelemine dönüşünü başlatır. Doktor Hikmet’in bu bakış karşısında çekingenlik dışında geliştirdiği duygusal tepkilerin niteliği de dikkat çekicidir. Bakışın sahibi olan kadını uzun uzun inceleyen ve bir anlamda onun çekim alanına giren Doktor Hikmet, aynı anda kadından kaçmaya çalışan bir düşünce sürecini de harekete geçirir. Bir yandan Parisli bir kadına yaklaşma isteği duyarken diğer yandan bakışları ile Doktor Hikmet için âdeta “azap şeytani” hâline gelen bu kadından uzaklaşabilmek için değersizleştirmeye de başvurur: “Güya ondan hıncını almak istiyormuş gibi kendi kendine ‘hiçbir güzelliği yok’ dedi (74). Herhangi bir etkileşimi içermeyen bu kısa karşılaşma anında dikkati çeken, Doktor Hikmet’in tek yanlı olarak, tanımadığı bir kadına karşı yakınlaşmaya ve uzaklaşmaya dayalı duyguları kısa sürede yaşayabilmesidir. Bir an için tüm hareketlerinin kontrolünün yitmesine neden olan kadını bir an sonra sırf “hıncını” almak adına güzel bulmaması kendi dışında gerçekleşen olaylara bağlı değildir. Güzel bulmadığı kadının lokantadan ayrılırken arkasından bakışı ve kadının arkasında bıraktığı “baş döndürücü bir bahar kokusu[nu]” (74) duyusu ise reddettiği güzelliğe yeniden geri dönüşünü betimler. Kadının lokantadan ayrılırken arkasından bakakalan Doktor Hikmet’in kadına ilişkin son duygularıyla âdeta bir yası andırır: “Yüreğine birdenbire sebepsiz, derin âdeta bir gönül derdini andıran bir azap çökmüştü” (75). Doktor Hikmet, güzel bulmadığı kadının arkasından anlayamadığı bir boşluğa düşer.

Doktor Hikmet’in kadınlar karşısında yaşadığı durum belirli bir dikkat yoğunlaşmasıyla kurulan gerçek bir ilişkiden çok, Doktor Hikmet’in kendi içinde tasarladığı ve kabullendiği duygu durumlarına bağlıdır. Anlatıcı, bir kadının bakışıyla karşı karşıya geldiği günün akşamında, yandaki odadan gelen seslere dikkat

kesildiğinde bir çiftin konuşmalarını duyan Doktor Hikmet'in durumunu aktarırken aynı zamanda onun imgeleminin niteliklerini de yansıtır: “Bütün sıkılğan mizaçlılar gibi, o da, cinsî hayatın sıtmalarını ancak muhayyelesini harekete getiren hâdiselerle duyardı” (80). Gerçeklikte bir kadın bakışıyla tüm duygu dünyası altüst olan Doktor Hikmet'in fantezi dünyası yan odadan gelen seslere karşı “şehvani bir dikkat kesiliyor” ve Doktor Hikmet, gerçekte yaşadığı sıkıntıları unutarak hayal dünyasında, yalnız ve güvenli bir ilişki kurabiliyor. Yan odadan gelen sesler ona akşam karşılaştığı kadını hatırlatır; daha önce güzel bulmadığı “bu duru esmer tenli güzelin” yüzü gözünün önüne gelir ve onun “sarhoş yılanlar”ı andıran kollarını kendi bedeninde hissederek (81). Gerek kadınlarla kurulan kaçma ve yakınlaşmaya dayalı ilişki, gerekse kadınları tanımlamakta aynı anda kullanılan olumlu ve olumsuz nitelikler, Doktor Hikmet'in tam bir düzene ulaşamamış kadın imgelemine açığa vurur ve onun çocuk kalmış yönüne vurgu yapar.

Kadınlarla karşılaştığında Doktor Hikmet'in imgeleminde gerçeklikten bağımsız olarak beliren kadın imgeleri her defasında yırtıcı, acı ve korku verici özellikler taşır. İlk karşılaşmasında “azap şeytanı”nı (73) andıran kadın imgesi başka bir kadınla karşılaşmasında “yırtıcı bir hayvan”a (99) dönüşür. Doktor Hikmet'in Ragıp Bey'le Paris'te dolaştıkları bir gece uğradıkları kahvede karşılaştığı genç bir kadınla yaşadığı deneyim de bir öncekine benzer. Göğsüne sürten “iki sert ve esnek meme” ile ayırımına vardığı genç kızın bakışları, bir kez daha, Doktor Hikmet'in duygu dünyasının altüst olmasına yetecektir. “Doktor Hikmet bu yaşa kadar bir kadın bakışının hiç bu kadar tehlikelisine rasgelmemişti” (99). Aradan dört gün geçtikten sonra bile Doktor Hikmet'in unutmadığı bu bakışların en büyük özelliği, Doktor Hikmet'in gözleri ve onların sahibini algılayış tarzıdır. Doktor Hikmet, kadının gözlerini “yırtıcı bir mahlukun sindiren gözleri” biçiminde tanımlar ve kadını

“pars” veya “dişi kaplan” olarak görür (99). Doktor Hikmet’in kadınlardan etkilenişinin çabukluğu kadar onları korkulması gereken canlılara dönüştürmesi de dikkat çekicidir. Kadınlar karşısındaki deneyimsizliği, onları tanımaması ve onların yanında da çocuklaşması, bu karşılaşmada, lalası olarak gördüğü Ragıp Bey’in, onu, bu kadının “bir kaldırım orospusu” (99) olduğu şeklindeki uyarısıyla vurgulanır. Anlatıcı, Ragıp Bey’in uyarmaması durumunda onun “korkunç maceralara doğru sürüklenip gidece[ği]”ni belirtir (99). Nitekim, lalası olarak gördüğü Ragıp Bey’in sözlerini aklından çıkaran Doktor Hikmet, aynı kadınla karşılaşmış birlikte olduklarında kadın onun saatini ve cüzdanını çalacaktır. Doktor Hikmet bir anlamda ebeveyninin sözünü dinlememenin cezasını bu şekilde soyularak ödeyecektir.

Ragıp Bey’in tüm uyarılarına karşın, “pars bakışlı” kadın, aradan günler geçtikten sonra bile Doktor Hikmet’in aklından çıkmaz ve içinden bir ses sürekli karşılaştıkları yere gitmesi için ona telkinde bulunur (99). Nitekim, “kalbinde yatan kadın mefhumuna bir türlü cevap verem[ediği]” ve kendi kendine “[b]u gece karşıma hangi kadın çıksa, beni alıp istediği yere sürükleyebilir” (198) dediği başka bir gece, Doktor Hikmet, ayırında olmadan aynı kadınla karşılaşacaktır (200). Bu defa pars değil “yırtıcı kuş bakışlı” biçiminde tanımladığı ve asıl adının “Germaine” olduğunu öğrendiği kadınla aynı akşam birlikte de olur (207). Doktor Hikmet’in kadınlar karşısında yaşadığı yakınlaşma/uzaklaşma ilişkisi, soyunup birlikte yatağa girmeden hemen önce Germaine’le başka bir biçimde yaşanır. Germaine’in “sert” ve “kalpsiz” oluşu Doktor Hikmet’in “daha çok hoşuna gider” ve bu defa Doktor Hikmet saldırgan duruma geçerek onu “hırsıyla belinden yakala[r]” (205-206). Doktor Hikmet’in daha önce çizilen portresine hiç de uygun olmayan, sert ve saldırgan denebilecek bu davranış, kadınlar karşısında yaşadığı ve iki uç arasında salınıp duran duygu durumlarıyla uyum içindedir. Doktor Hikmet, bir yandan onlardan korkan,

diğer yandan da onları elde etmeye çalışan bir kişidir. Kadınlarla ilgili imgelemi de zıt kutuplar arasındaki bu gidiş gelişlerle belirlenir. Onu evindeki bir davete çağırın ve daha sonra ondan yalnız başına uğramasını da isteyen Duchesse d'Urat'nın sözlerinin Doktor Hikmet üzerindeki etkisi ve onun Doktor Hikmet'te uyandırdığı duygular söz konusu ikiliğe iyi bir örnektir. Anlatıcı, Doktor Hikmet'in Duchesse d'Urat'dan aldığı davet sonrası hislerini şöyle aktarır: “Bu söz kart bir kadının ağzından çıkmakla birlikte Doktor Hikmet'e adeta cinsî bir ürperiş verdi” (182). “Kart” diye nitelendirdiği bir kadının ses tonu ve sözleri Doktor Hikmet'e cinsî ürperişler verebilmektedir. Doktor Hikmet'in yaşadığı cinsel bunalımlardan Germaine ile girdiği ilişkiden sonra çıkabildiği ve ancak bu ilişkiden sonra “[k]adınlar[ın], onun mevcudiyetini artık o eski sıtmanın ateşiyle kavur[mamaya]” başladığı belirtilir (214).

Doktor Hikmet'in yaşamını en çok etkileyen kadın karakter olan Lavalère ailesinin kızı Arlette ile sürdürdüğü ilişki de dikkate değer nitelikler taşıyor. Doktor Hikmet'in, ailesiyle mektuplaşmalarını sağlayan Jean Lavalère'in evine gittiğinde ilk kez gördüğü Arlette, zaman içinde Doktor Hikmet'in yaşamında önemli bir yere sahip olmaya başlayacaktır. Doktor Hikmet'in Arlette'i ilk görüşünde iyice süzdükten sonraki ilk davranışıyla, Paris'e geldikten sonra ilk karşılaştığı kadın hakkındaki yorumlarının benzerliği şaşırtıcıdır. Tıpkı lokantadaki kadını dikkatle inceleyişi gibi Arlette'i de dikkatli bir şekilde inceleyen Doktor Hikmet'in vardığı yargı bir kez daha “[h]iç de güzel değil” olacaktır (162). Doktor Hikmet daha önce güzel bulmadığı kadını aklından çıkaramadığı gibi, ilk bakışta güzel bulmadığı Arlette'i gittikçe daha fazla çekici bulmaya başlayacak ve belki de diğer kadından farklı olarak Arlette'in ulaşılabilir olması dolayısıyla, her gün daha fazla Arlette'in çekim alanına girecektir. Ancak, kadınlarla ilişkisinde sürüp gitmekte olan

belirsizlik ve kadın imgelemindeki kararsızlık hem onun Arlette’i algılama tarzını hem de onunla kurmaya çalıştığı ilişkiyi sürekli etkileyecektir.

Doktor Hikmet’in ilk karşılaşmalarında Arlette karşısında yaşadıkları, diğer insanlarla yaşadıklarıyla benzerlikler taşır. Doktor Hikmet’in korku, çekingenlik ve “marazî raddeye” varan sıkılganlığı (70) Arlette karşısında da devrededir. Arlette’in merdivenlerden inerken Doktor Hikmet’in elini tutması, onun rahatsız olarak kaskatı kesilmesine neden olmaya yeter. Bu sahnede Doktor Hikmet tüm roman boyunca yaşadığı en önemli duygusal sarsıntılardan birini yaşar. Ne İzmir’den vapura binerek kaçtığında, ne hiç tanımadığı ve hayalinde yaşattığı Paris şehrine geldiğinde, ne de İstanbul’da gözaltına alındığı sırada (80) böyle bir sarsıntı yaşamadığı gözlemlenir. Yaşadığı korkunun bir kadınla arada hiçbir aracı olmadan karşı karşıya kalmasından başka bir nedeni yoktur. Arlette’in elini çekmesi bile Doktor Hikmet’in yaşadığı şaşkınlığı sona erdiremez:

Doktor Hikmet, sokağa çıkıp elini çekerken güzel ve narin Fransız kızına teşekkür etmeyi bile unuttu. O kadar şaşkıındı. Bundan başka, hançeresinde bir kalb gibi çarpan bir büyük düğüm vardı ve bu düğüm onun tek bir kelime söylemesine mani oluyordu. (166)

Güzel bulmadığı bir kadının elini tutmasıyla sarsılan Doktor Hikmet’in, Arlette’in onun elini tuttuğu anda zihninden geçen bir başka düşünce de “bu munis, yumuşak tenli eli sık[mak], dudaklarına götür[mek]”tir; “Fakat, tahammülün fevkinde bir heyecanla gerilen sinirleri” Doktor Hikmet’i bu hareketi yapmaktan alıkoyar (165). Doktor Hikmet’in kadınlar karşısındaki duygusal durumu kimi zaman tutarlılığını tamamen kaybeder. Arlette’in, Doktor Hikmet’in şaşkınlığı karşısında gülmeye başlamasıyla birlikte Doktor Hikmet’in yakınlaşma arzuları hemen son bulur: “Şimdi genç kıza karşı duyduğu his sinsi ve derin bir öfkeden ibarettir” (166). Daha sonra

Doktor Hikmet'in Arlette'e yönelttiği duygular kendine döner ve "dayak yemiş köpek" benzetmesiyle tanımlanan bir utanca dönüşür (167). Kendini olaylar karşısında "pasif" gören Doktor Hikmet, Arlette karşısında yaşadıklarının tüm sorumluluğunu da kendinde bulur: "[N]ihayet son defa Lavalère'in kızı tarafından uğradığı hakaret, hep onun kendi beceriksizliğinin, kendi sersemliğinin, kendi sıkılganlığının haklı cezasıydı" (168).

Doktor Hikmet'in Arlette ile bu ilk karşılaşmasının hemen ardından yaptığı vicdan muhasebesi sırasında Arlette'le kurduğu ilişkinin de ilk tohumları atılır. Doktor Hikmet, ilk kez karşılaştığı bir kadınla ilgili olarak idealleştirmelere başvurur ve onunla kurulacak bir ilişkiyi de tek yanlı olarak hayal etmeye başlar (169). Doktor Hikmet'in imgelemi, gerçekleşen olaylardan bağımsız bir şekilde, Arlette ile kendisi arasında bir ilişki kurgulamaya başlar. Arlette'in Doktor Hikmet'in oturduğu kahveye girişi bile onun "iradesinin elinden gitmesi"ne yeterlidir (192). Doktor Hikmet'in Arlette'le ilgili girdiği hayal yolculuğunda, Arlette'in bir erkek arkadaşının bulunuyor olması ilk başta onu biraz durduracak gibi görünse de (199) bu onu yolundan alıkoymaz. Arlette'in Doktor Hikmet'e kiralık bir ev bulmaya yardım edişi (234) ve zamanını onunla birlikte geçirmeye başlaması da Doktor Hikmet'in hayalini kurduğu ilişkiyi gerçek kılması konusunda onu ümitlendirir. Romanın sonraki bölümlerinde Doktor Hikmet, Arlette'e karasevda ile tutulduğunu kendisine itiraf edecektir (269). Kendi kendisine yapmış olduğu bu itirafı üstü kapalı bir şekilde Arlette'e bildirdikten (276) ve hastalandıktan sonra ise Arlette'in de onunla aynı duyguları paylaştığı konusunda kesin bir yargıya varacaktır: "Çünkü Arlette onundu, Arlette onun olacaktı. Arlette ona söz vermişti" (277). Özellikle verem hastalığına yakalanmasıyla başlayan süreçte insan ilişkilerini anlama ve değerlendirme konusunda yeterince derin bir kavrayışa sahip olmadığı gözlenen

Doktor Hikmet'in, kendisini çevresinde gelişen olaylardan soyutlayarak, değerlendirmelerini kendi inandığı dünya çerçevesinde yürüttüğü söylenebilir.

Arlette'in, kendisiyle zaman geçirmesi Doktor Hikmet'in hoşuna gitmektedir. Ancak Doktor Hikmet, diğer yandan, Arlette'in kendisiyle ilgilenişini Arlette'in annesi Madame Lavalère'in zorlamasına yoran, belirli belirsiz bir şüphe duymaktadır. Doktor Hikmet, bir yandan istediği kurulu düzeni oturtmaya çalışmakta, Arlette ile zaman geçirmekte, eğitimine devam etmektedir; ancak diğer yandan da huzura kavuşmasına izin vermeyen bir başka yönü varlığını korumaktadır. Kendisinin ve çevresindeki insanların anlayamadığı bu durum şöyle aktarılır:

Doktor Hikmet, yalnız Arlette için değil, kendisi için de gitgide bir muamma haline girmektedir. Zaten Mizantrop, utangaç ve alıngan olan mizacı, onu, gün geçtikçe sertliği ve kesifliği artan bir madde gibi ihata ediyordu. (245)

Doktor Hikmet'in roman boyunca sık sık üzerinde durulan kişilik özellikleri Arlette ile olan ilişkisinde daha da belirgin hâle gelir. Doktor Hikmet'in kadınlara ilişkin imgelemi hakkında buraya kadar ortaya koyulan ve "ikilik" olarak adlandırılan durum, Doktor Hikmet'in şeytan/melek ayırımına dayalı, ancak korkulan ya da çekinilen kısmın baskın olduğu bir kadın imgesini koruduğunu gösterir. Doktor Hikmet'in davranışlarını, dolayısıyla da kişilik özelliklerini belirleyen bu zihinsel örgütlenme, Arlette'le olan ilişkisinin niteliğini de belirleyecektir. Romanda karakterle anlatıcının bakış açısının neredeyse iç içe geçmiş olması, ve bunun diğer karakterlerle olan mesafesi görece nesnel denebilecek bir Arlette portresinin ortaya çıkarılmasını güçleştirmektedir. Bu bakımdan anlatıcının bakış açısıyla Doktor Hikmet'inkini bir ve aynı kabul etmek gerekmektedir. Arlette, Doktor Hikmet için kimi zaman "sadece güzel bir manzara gibi seyretmekle kal[dığı], "daima hoş, neşeli

ve samimi”, “bir eski Mısır ilâhesinin putuna” (247-48) benzeyen bir kadın hâline gelmektedir. Doktor Hikmet hastalandığında, Arlette’in şefkate dayalı yönlerini öne çıkarır. Hastalanmadan önce de, hastalandıktan sonra da, Doktor Hikmet kendi imgeleminde Arlette’in bu imgesini zaman zaman gündeme getirir. Hattâ yaşamının Arlette’ten bütünüyle koptuğu, ancak bir yandan da sürekli onun gelmesini beklediği yaşamının son günlerinde, belki de bu imgeye hâlâ bağlı kaldığından, “ona karşı bir kin duyacağı yerde, hâlâ ona acımakta devam ediyordu ve asıl işin tuhafı, kendisinde, bir genç kıızı izdivaç vadiyle iğfal etmiş bir adamın mesuliyetini, vicdan azabını ve nihayet hicabını duyuyordu” (334).

Doktor Hikmet, korktuğu, ona karşı kendisini savunmasız hissettiği bir başka Arlette imgesini de içinde taşımaktadır. Arlette’in kadınsı ve şehvete davet eden imgesi Doktor Hikmet’i kendine çektiği gibi, bir yandan da onun karşısında kendisini güçsüz hissetmesine yol açmaktadır. Doktor Hikmet’in bakışıyla belirlenen Arlette imgesinde “[g]enç kız, bu görünüşlerin her birinde şehvaniyetin ve behimiyetin türlü türlü pislikleriyle bulaşıktı ve bu bulaşıklık ona dayanılmaz bir cazibe, âdeta şeytanî bir kudret bahşetmekte idi” (271-72). Şefkatli bir anne ya da mısırlı bir prensesin tam zıddı niteliklerle belirlenen bu imgelem, Doktor Hikmet’in aldatıldığı yolundaki izlenimleriyle birleşerek Arlette’ten ayrılışını destekleyecektir. Son kez Arlette’e geri dönmeden önce Arlette’in yazdıklarını “yarım yamalak bir terbiye görmüş bir Montmartrlı matmezelin ukalalıkları” (298) olarak değerlendirecektir. Birbirine zıt bütün bu duygulara ve aldatıldığını anlamasına karşın, Doktor Hikmet’in ölmeden önce görmeyi beklediği son kişi yine de Arlette olacaktır.

Paris’le Arlette’i özdeşleştirdiği, mutlu olduğunu duyumsadığı zamanlarda bile Doktor Hikmet’in peşini bırakmayan belirli bir ruh hâli olduğu gözlemleniyor. Doktor Hikmet’in imgelemindeki bu zıtlığın belirlediği Arlette ile ilişkisi sürekli bir

gelgit durumunda devam eder. Örneğin, ilk karşılaştıklarında yaşadığı durumun bir benzeri bir akşam Doktor Hikmet'in evinde de yaşanır. Doktor Hikmet'in elini ellerinin arasına alan Arlette, ondan herhangi bir karşılık göremez (249). Arlette'i sevdiğini kendine itiraf ettiği (269) ve onu erkek arkadaşıyla gördüğü zaman, önce gönlünün o adamın "artıklarıyla" besleneceği fikrine katlanamayacağını düşünür; ancak daha sonra bu fikrini de değiştirerek "[o]na karşı o kadar iyilikle ve muhabbetle hareket edeceğim ki, nihayet beni sevmeğe mecbur olacak. Elimden gelen her fedakarlığı yapacağım, onu, o herifin pençesinden kurtarmak için..." (261) diyerek yine Arlette konusunda ümidini korumaya devam eder. Doktor Hikmet, romanın bir anında Arlette karşısında yaşadığı durumu en başarılı şekilde yine kendi kendisine anlatır: "Onu seviyorum. Onu şu dakika ölesiye seviyorum; çünkü ondan uzağım. Çünkü onu, bütün o yapmacık samimiyeti, bütün o akli başka yerde tavırlarıyla yanibaşımda görmüyorum. Görünce tekrar soğuyacağım" (256). Böylesine bağlandığını düşündüğü insanla arasındaki mesafeyi kuramaması, bir yandan yakınında olmak isterken, diğer yandan onu ancak uzaktan sevebilmesi, bir anlamda Doktor Hikmet'in trajedisini oluşturmaktadır. Bu trajik ögenin Doktor Hikmet'in temel kişilik örgütlenmesiyle uyum içinde olduğunu belirtmek gerekiyor. En mutlu olduğu anların mutsuzluğa en çok yakınlaştığı anlar olması da yine Doktor Hikmet için şaşırtıcı olmayan bir özellik biçiminde ortaya çıkıyor.

Doktor Hikmet'in karakter yapısının Arlette'le olan ilişkisi üzerinde belirleyici olduğu ve onu biçimlendirdiği romanın birkaç noktasında belirginleşir. Hattâ, Doktor Hikmet'in dış dünyadaki ilişkilerinin kendi psikolojik yapılanmasınca belirlendiği söylenebilir. Karakter özellikleri ve Arlette dahil tüm ilişkileri yeniden gözden geçirilip bir araya getirildiğinde bunların anlamlı ve tutarlı bir bütünlük oluşturduğu gözlemlenir. Doktor Hikmet, Arlette hakkında düşünürken onu niçin bu

kadar sevdiğini ve neden bir türlü vazgeçemediğini kendi kendine itiraf eder: “Hayır, ondan nefret etmek istemem. Onu unutmak da istemiyorum. Ondan nefret edersem, onu unutursam ne yapacağım? Hayatımın boşluğunu nasıl dolduracağım?” (254). Doktor Hikmet’in normal bir aşk ilişkisinde yaşanabilecek “ötekini” kaybetme, ilişkiyi yitirme ve onu bir daha görememe gibi olağan korkuların dışında yaşadığı en büyük korku, alıntıda da belirtildiği gibi, kendi içindeki boşluğu dolduramama kaygısıdır. Doktor Hikmet’in Arlette’le kurduğu, olgunlaşmış, bağımsızlaşmış ve bütünselliğe kavuşmuş bir kişinin ötekiyle kurduğu eşit bir ilişki olmaktan çok bir bağımlılık ilişkisidir. Kendini çocuk olarak gören, kadınlar karşısında acemi bulan, imgeleminde tam netliğe kavuşmamış bulunan kadın imgesi dolayısıyla kendisini tehdit altında hisseden yapısı hesaba katıldığında, Doktor Hikmet’in sevgi, nefret, bağlanma gibi duygu durumlarında bocalaması ve olgun bir ilişki yürütememesi yadigarınamamalıdır. Kendilik yapısında hissettiği ve doldurmaya çalıştığı boşluk Doktor Hikmet’in Paris’te karşılaştığı bir durum değildir; ancak Paris’te kendi ayakları üzerinde durmaya çalışırken, içindeki boşluğun giderek büyüdüğü düşünülebilir. Karakter yapısının diğer özellikleri de onun boşluğunu sürekli besleyen öğeler olarak her an devrededir.

C. Derinleşen Boşluğa Doğru

Doktor Hikmet’in bir sevgi ilişkisi ile doldurmaya çalıştığı boşluğun doğrudan doğruya Arlette’le ilgili olmadığı, psikolojisinde yerleşmiş daha genel bir duygunun yansıması olduğu gözlemleniyor. Örneğin, Doktor Hikmet, Germaine’le ilişkiye girdikten ve “cinsî buhranlarını” atlattıktan sonra da aynı duyguyu yaşar. Tıpkı İzmir’de vapura atlamadan önce yaşadığı gibi, adlandıramadığı bu boşluktan

ve sıkıntıdan kurtulmak ister: “Avunmak! Fakat, neden? Derdi neydi? Doğrusu onu da açıktan açığa tayine muktedir değildi” (215). “Onun hissettiği hiçbir şeyin dolduramadığı bir boşluktu” (216). Doktor Hikmet’in adlandıramadığı ve nereden kaynaklandığını bilmediği bu boşluk duygusu, Arlette’e yönelmesini ve onunla bu boşluğu doldurmaya çalışmasını sağlamış olabilir. Öte yandan, yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, Doktor Hikmet’in boşluk yaşantısı bire bir Arlette’e bağlı değildir. Otto Kernberg, *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm* isimli çalışmasında sınır kişilik örgütlenmesi olan hastalarda bulunan “Öznel Boşluk Yaşantısı”nı tanımlarken Doktor Hikmet’in durumuna da açıklık getirebilecek kimi noktalara değinir:

Çeşitli nedenlerden ötürü, kendilik ile iç nesnelere dünyası (bütünleşmiş nesne temsilleri) arasındaki normal ilişki tehdit edildiğinde ve kendiliğin iç nesnelere tarafından içsel olarak terk edilmesi denilebilecek bir durum meydana geldiğinde, acı verici ve rahatsız edici nitelikte patolojik öznel deneyimler gelişir. Bu deneyimler arasında ağırlıklı olarak bir boşluk ve hayatın anlamsızlığı, kronik huzursuzluk ve sıkıntı, ve yalnızlığı yaşamayı ve üstesinden gelmeyi sağlayan normal yetinin yitimi bulunur. (187)

Kernberg’in burada belirttiği boşluk yaşantısının nedenlerinin Doktor Hikmet’in durumunda ne kadar geçerli olduğunu net bir şekilde bilemesek de, boşluk yaşantısının göstergeleri arasında saydığı huzursuzluk, sıkıntı, yalnızlığı yaşayamama gibi durumların onda da görüldüğü söylenebilir. Doktor Hikmet’in patolojik rahatsızlıklar yelpazesinde bulunan birkaç değişik durumu yaşadığı, kişilik yapısında çeşitli zedelenmeler bulunduğu gözlemlenir. Kernberg, depresif kişilik

özellikleri gösteren sınır durumdaki hastalardan bahsederken bu hastaların bir başka özelliğine de dikkat çeker:

Psikanalitik açılımlama, değişmez bir biçimde bu hastaların bilinçdışı bir suçluluk duygusu olduğunu ve öznel yaşantılarının “boşalmasının”, üstbenlerinin adeta kendiliğe saldırışını yansıttığını ortaya çıkarmaktadır. Üstbenin uyguladığı sert iç ceza, sevilmeye ve takdir edilmeye layık olmadıkları ve yalnız olmaya mahkûm oldukları şeklinde zımni bir hüküm içerir. (188)

Boşluk yaşantısı ile birlikte devreye giren suçluluk duygusu da yine Doktor Hikmet’in yaşadığı durumlardan birisi olarak karşımıza çıkar. Doktor Hikmet, Paris’e geldiğinden beri düzenini yitirdiğini düşündüğü duygularını biraz olsun yatıştırabilmek amacıyla yaptığı bir rıhtım gezintisinden sonra otelinde nedensiz bir suçluluk duygusuna kapılır:

Kalbinin üstünde, evvelâ, vicdan azabını andırır bir ağır kaygının yükünü hissetti. Bir büyük cinayet işlemişti. Fakat nasıl, ne zamanda, nerede? Bunu tayine muktedir değildi. Yalnız suçundan emindi ve bunun çok müthiş bir cezası olması lazım geldiğini biliyordu [. . .] Bu suçun pişmanlığı ve bu cezanın korkusu bir türlü içinden silinmiyordu. (Bir Sürgün 79)

Doktor Hikmet ne bir cinayet işlemiştir, ne de emin olduğu bir suçu vardır; en azından bilinçli yaşamında böyle düşünmesine neden olabilecek herhangi bir olay bize romanda aktarılmış değildir. Yaşadığı suçluluk duygusu tanımlanırken kullanılan “vicdan azabını andırır” ve “ceza korkusu” ifadeleri bunların kaynağının Doktor Hikmet’in bilincinden çok bilinçdışıyla ilişkisi olabileceğini düşündürür. Sigmund Freud, “Mazoşizmin Ekonomik Sorunu” başlıklı makalesinde insanların

yaşadığı bu belirsiz suçluluk duygusunun kökenlerini tartışırken, Doktor Hikmet'in yaşadıklarının olası nedenlerine de ışık tutar. Freud konuyu tartışırken düşlemlerden hareket eder ve suçluluk duygusuna değinir: “Bir suçluluk duygusu da mazoşist düşlemlerin görünür içeriğinde ifade bulur; özne tüm acı ve ıstırap verici işlemlerle ödenmesi gereken (doğası belirsiz kalmış) bir suç işlediğini sanır” (398). Freud'un dikkati çektiği mutlaka “ödenmesi gereken”, “doğası belirsiz kalmış” suç, Doktor Hikmet'in yaşadıklarıyla Freud'un açıklamaya çalıştığı olgunun bire bir örtüştüğü noktalar olarak karşımıza çıkar. Eğer Doktor Hikmet'in diğer karakter özellikleri de Freud'un çözümlenmelerini desteklemiyor olsaydı, bilinçdışı suçluluk duygusu ile mazoşizm arasında kurulmaya çalışılan bu ilişki basit bir varsayımdan ibaret sayılabilirdi. Ancak, Doktor Hikmet'in tüm roman boyunca altı çizilen karakter özellikleri de bu iddiayı destekler niteliktedir ve bu öğeler bir araya getirildiklerinde anlamlı bir bütün ortaya çıkmaktadır. *Bir Sürgün*'de, anlatıcının büyümemiş bir çocuk olarak gördüğü, kendi imgeleminde de kendini bir çocuk olarak gören, “çocukça korkular[1]” (54), “küçük bir çocuğun ıstırabını” (122) ya da “çocukça bir sevinci” (214) yaşayan Doktor Hikmet, yaşadığı suçluluk duygusuyla “ana babasal bir güç tarafından cezalandırılma gereksinimi”ni yaşamaktadır (Freud, “Mazoşizmin Ekonomik Sorunu” 405). Freud, söz konusu makalesinde çocuklukla ilgili fantezilerin mazoşizmdeki yerini şöyle açıklar: “Açık ve insanın kolaylıkla vardığı sonuç mazoşistin kendisine küçük ve çaresiz ama özellikle de yaramaz bir çocuk gibi davranılmasını istediğidir” (398). Bütün roman boyunca, Doktor Hikmet'in kendisini çocuk olarak görüşü açık bir şekilde vurgulanmıştır. Romanda “çaresizlik” ya da bulunduğu daha aşağı bir konumda, zedelenebilir bir durumda olma duyguları yalnız çocukluk imgesiyle sınırlı kalmaz, onun dışında birkaç kez yinelenen bir başka imgeyle de dışa vurulur. Doktor Hikmet'in kendisini çaresiz ve

zedelenebilir olarak duyumsadığı birkaç sahnede durumu, “dayak yemiş bir köpek” (*Bir Sürgün* 167) ya da “sahipsiz kalmış köpek huysuzluğu” (197) şeklinde aktarılır. Sahipsiz kalmış ya da dayak yemiş köpek imgesiyle çocuk imgesinin buluştuğu nokta, her ikisinde de bir çaresizliğin ve korunaksızlığın aktarılıyor oluşudur.

Doktor Hikmet’in yaşadığı güvensizlik duyguları gündelik yaşamı sırasında da gözlenebilir. Paris sokaklarına ilk adımını attığı andan itibaren bütün bakışları kendi üzerinde duyumsaması ve bu duygu karşısında yaşadığı yoğun kaygı, aynı çizgi üzerinde izlenebilecek olgular olarak karşımıza çıkar: “Herkes bıyık altından gülerek ona bakıyor ve ‘bu acayip adam da kimdir?’ diyor gibiydi” (67). Doktor Hikmet ilk kez bir kadının bakışlarıyla karşılaştığı lokantada da aynı duyguları ve kaygıyı yaşar: “Kendisini dünyanın en gülünç, en acayip adamı zannediyordu. Daha doğrusu kendisinin herkese böyle görüldüğüne ve herkesin bıyık altından onun haline gülmekte olduğuna zahipti [olduğunu sanıyordu]” (104-05). Doktor Hikmet’in gün boyu peşini bırakmayan, durmadan gözetlendiğine dair duyguları, çocukluk ve dövülmüş/terkedilmiş köpek imgeleriyle birlikte ele alındıklarında zulmedilme kaygısını anlatmaktadırlar. Doktor Hikmet, zulüm görme ve utanç duyma duygularını bir arada ve açık bir biçimde Dr. Foissard’ı hastanede ziyaret ettiğinde yaşar: “Doktor Hikmet, kendisini—çok defa rüyalarda olduğu gibi—donla gömlekle sokağa uğramış ve bütün bir halkın önünde rezil rüsva olmuş bir avare vaziyetinde hissediyordu” (150). Bu gözlemlerden sonra, Doktor Hikmet’in ebeveyni, Arlette ve çevresindeki diğer insanlarla sürdürdüğü ilişkilere yeniden bakıldığında, onun kırılğanlığı, güvensizliği, kaygıları ve bilinçdışı suçluluk duyguları daha açık bir şekilde yorumlanabilir.

Doktor Hikmet, Arlette’e karasevda ile tutulduğunu düşündüğü sırada aşkı nasıl yaşadığını kendi kendine şöyle anlatır:

“Ben aşkı tatlı bir his, bir ulvi heyecan zannedirdim. Halbuki bu bir hastalık; cismanî acıları[,] sıtmaları, hezeyanlarıyla bir hastalık... Ve sonra, ıstırapın, bu, kendi kendini idrak edişi; sıtmanın hezeyanları esnasında zihnimizin bu korkunç açıklığı!... Ve daha sonra, bütün mevcudiyetimizin bir dar kılıf içine tıklımış gibi oluşu! Bunun dışına çıkmamak; hep aynı düşünce hep aynı eza ile bunun içinde hapsolüp kalmak! [. . .] Onun dışında bir dünya var mı yok mu bilmiyorum. Dışarı alemle bu alâkayı kesişte, bu ruhumuzun yalnız ıstırap etrafında tekâsüfünde tam bir can çekişme haleti var. Aşk ve ölüm!”. (269-70)

Aşkı, “cismanî acı”, “hastalık”, “eza”, “ıstırap”, “can çekişme” ve “ölüm” gibi kavramlar çerçevesinde tanımlayan Doktor Hikmet’in bu yaklaşımı, Arlette ve diğer kadınların saldırgan imgeleriyle uyum hâlidir. Otto Kernberg, *Aşk İlişkileri* isimli kitabında mazoşist erkeklerin “güçlü ve hain bir kadın tarafından tahakküm altına alınma, oynatılma, heyecanlandırılma ve boyun eğmeye zorlanma isteğini ifade eden” fanteziler barındırdıklarını belirtir (184). Arlette’e yansıttığı/yakıştırdığı nitelikler düşünüldüğünde, Doktor Hikmet’in aşkın bu acı verici niteliklerini öne çıkarması ve bunları yaşaması da anlamlı görünür. Arlette’in şehvanî imgesi Doktor Hikmet’in zulmedici fantezileriyle birleşip tek bir bütünün parçası olurlar.

Doktor Hikmet’in kendilik yapısında yer alan mazoşist öğelerin cinsellikle sınırlı olmadığını belirtmek gerekiyor. Doktor Hikmet’in kendilik yapısında mazoşizmin yanı sıra başka patolojik zedelenmelerin varlığı da, mazoşist öğelerin ebeveyn ilişkilerinde aldığı biçimlere bakıldığında ortaya çıkar. Sigmund Freud, “Mazoşizmin Ekonomik Sorunu” başlıklı makalesinde “âhlakî mazoşizm”den cinsellikle bağları görece gevşemiş bir tür mazoşizm olarak söz eder ve bu tür mazoşizmde “[ö]nemli olanın acının kendisi” olduğunu belirttikten sonra şöyle

devam eder: “ne zaman bir darbe yeme fırsatı olsa gerçek mazoşist her zaman çenesini uzatır” (401). Âhlakî mazoşizmin de, eninde sonunda, cinsellikle birleşeceğini vurgulayan Freud (405), mazoşizmde belirleyici olan durumun ebeveyn temsillerinin biçimlendirdiği ve “Ego’da işlemekte olan vicdan” (403) olarak tanımlanan üstbenin bene karşı “katı, acımasız ve amansız” davranması olduğunu belirtir (403). Doktor Hikmet’in çocukluğuna dair ayrıntılı bilgiye sahip olmasak da çocukluk anlarına dönüşlerinden ve babasıyla sürdürdüğü mektuplaşmalarından, onu sürekli gözetim altında tutan, kollayan ve büyüdüğüne bir türlü inanamayan ebeveyne sahip olduğunu biliyoruz. *Bir Sürgün*’de, Doktor Hikmet’in Paris’e geldikten sonra ailesine ilişkin kaygılarının yoğunlaştığı ve onları düşündüğü iki sahne vardır. Bu sahnelerin ilkinde Doktor Hikmet, Paris’e kaçıışı dolayısıyla ailesinin yaşayabileceği acıları düşünerek büyük bir vicdan azabı yaşar. Ancak bu sahnede dikkati çeken durum Doktor Hikmet’in sahneyi tasarlarken imgesel düzeyde yaşadığı zulüm görme deneyimlerini, “[t]rajik durumlar icat etmekte çok velûd muhhayilesi” ile ailesine yansıtmasıdır: “Gece yarısı basılan bir ev; kılıç şakırtıları; boğuk feryatlar, bir kamçı sesi; merdivenlerden aşağıya sürüklenen bir adam; bir minderin üzerine, yüzükoyun yıkılıp kalmış bir kadın, kaçışan hizmetçiler” (137). Bu hayalin sonunda karşısındaki aynada beliren görüntüsünde “iki büklüm olmuş, sıska bir ihtiyarın gövdesini” (137) gören, bir başka deyişle kendisini babası olarak gören Doktor Hikmet, büyük bir vicdan azabı yaşar. Bu sahnede Doktor Hikmet bir yandan kendisini suçlayarak mazoşist eğilimlerini açığa çıkartırken, diğer yandan da kendi bencilliğini, dolayısıyla da narsisist zedelenmişliğini açığa vurur. Ancak, mazoşizmle birlikte ortaya çıkan bu narsisist zedelenme ögesi, Doktor Hikmet’in ailesiyle ilgili kaygı yaşadığı ikinci durumda kendisini daha çok belli eder.

Ailesinden ona gönderdikleri paranın azalacağını ve kendi durumlarını açıkladıkları mektubu aldıktan sonra Doktor Hikmet, bir anlamda kendisiyle hesaplaşır:

Zavallı ihtiyarcıklar; onların en büyük felaketi benim gibi haylaz ve serseri bir evlada malik olmuş bulunmaktır. Evet, bir haylaz ve bir serseri!... Şimdiye kadar, kendi keyfimden, kendi fantezilerimden, kendi zevk ve heveslerimden başka neye tabi oldum. (309)

Kendisini “egoist” olarak tanımlayan Doktor Hikmet narsisizminin de farkına varır: “Daima ben, daima ben... Benim hayatım, benim ölümüm. Sanki bunlar, dünyada her şeyin başlangıcı ve her şeyin sonu imiş gibi...” (310).

Doktor Hikmet’in diğer insanlarla kuramadığı eşduyuma dayalı ilişkilere, sevgi ilişkisindeki aşırı idealleştirme ve sonrasındaki değersizleştirmeye dayalı tutumlarına bakarak kendilik yapısının bir anlamda narsisist zedelenmeye maruz kaldığı söylenebilir. Narsisizmin yalnızca dış dünyaya ve diğer insanlara yönelik bir değersizleştirmeyi içermediği, insanın kendisine yönelen bir boyutu olduğu da hesaba katıldığında Doktor Hikmet’in durumu daha da açık hâle gelir. “Doktor Hikmet, zaten, hiçbir zaman kendisinden memnun değildir” cümlesiyle kendisinden duyduğu memnuniyetsizliği vurgulanan Doktor Hikmet’in, “kendisini görmek için daima içinde taşıdığı bir ayna ve muttasıl bu aynaya dikili duran başka gözleri”nin oluşu da (115) narsisizmine yapılan vurgular olarak okunabilir. Doktor Hikmet’in Ragıp Bey’le kurduğu ilişkideki süreksizliği ve ebeveyn arayışının bir benzeri Arlette’te yinelenir. Roman dikkatle okunduğunda Doktor Hikmet’in vermekten çok aldığı gözlenir. Paris’e geldiği andan itibaren girdiği hiçbir ilişkiden tam bir doyum alamaz. Kafasında çizdiği Doğu/Batı insanı ayrımında, denklemin iki ucundaki kişilerden hiçbirini beğenmez ve herkeste bir kusur bulur; Batılıları aşırı soğuk ve menfaat düşkünü, Türkleri ise Batı hayranı olarak görür. “O vakit yegane kurtuluş

çaresini kaçmakta, her şeyden ve herkesten kaçmakta buluyordu” (176). Kaçtığı yer kendisi olduğundaysa yine mutlu değildir, çünkü kendisinden de memnun olmadığı zaten söylenmiştir. Doktor Hikmet, gerek kendisi gerekse çevresiyle olan ilişkilerinde, Otto Kernberg’in *Aşk İlişkileri* kitabındaki şu sözlerini onaylar âdeta: “[N]arsisistlerin yalnızca kendilerini sevdikleri ve başka kimseyi sevmedikleri yerine, kendilerini de başkalarını sevdikleri kadar kötü sevdiklerini söylemek daha doğrudur” (202).

BÖLÜM III

YAŞAM KARŞISINDA BİR YABAN

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun en çok bilinen, en çok okunan ve en çok tartışılan romanı kuşkusuz *Yaban*'dir. Yazarın beşinci romanı olan *Yaban*, gerek yayımlandığı 1932 yılında, gerekse sonraki dönemlerde içeriği ve iletmeye çalıştığı düşünceler dolayısıyla yoğun tartışmalara konu olmuştur. Cevdet Kudret, Yakup Kadri'nin *Yaban* romanının onun on yıl önce yayımlamayı düşündüğü ve birkaç sayfasını da tefrika ettirdiği, ancak Halide Edib-Adıvar'ın ondan önce davranarak aynı adla yayımladığı roman dolayısıyla yazmaktan vazgeçtiği *Ateşten Gömlek* adını taşıyan bir başka romanın yeniden yazılmış şekli olduğunu belirtir (153).

Romanın başında *Yaban*'ın, eski bir asker olan Ahmet Celâl'in Sakarya Savaşı sonrasında Anadolu'daki köyleri dolaşan "Tetkiki Mezalim Heyeti"nin eline geçen defterinde bulunan notlardan oluştuğu belirtilir. Birinci Dünya Savaşı sırasında sağ kolunu kaybetmiş olan Ahmet Celâl, emir eri Mehmet Ali'nin köyüne yerleşmiştir. Romanın anlatı zamanı Ahmet Celâl'in köye yerleştiği ve Sakarya Savaşı'nın kazanıldığı dönemi kapsamaktadır. Romanda, Ahmet Celâl'in bakış açısından, bu kendisine yabancı ve "yaban" olarak görüldüğü köyde yaşadıkları anlatılmaktadır. Roman boyunca Ahmet Celâl'in bir türlü uyuşamadığı köylülerle

ilişkisi, Salih Ağa ile giriştiği çekişme, Mehmet Ali'nin kardeşi İsmail ile sürdürdüğü gerilimli ilişki, köylü kızı Emine'ye karşı duyduğu ilgi ve köylülerin Kurtuluş Savaşı'na karşı tavırları ele alınır. Ahmet Celâl'in notları, dolayısıyla da *Yaban* geri çekilen Yunan ordusuna bağlı bir taburun köye girmesi ve Emine ile Ahmet Celâl'in yaralanmalarına karşın köyden kaçmalarıyla son bulur. Romanın sonunda, yaralı olan Ahmet Celâl köyde geçirdiği süre boyunca tuttuğu notları Emine'ye emanet ederek ortadan kaybolur. Kendini yalnız ve yaşamını tüketmiş bir insan olarak hisseden Ahmet Celâl, hayalinde yaşattığı Anadolu köyünü düşünerek sığındığı bu köyde, düşündüğü gibi bir yaşantıyla karşılaşamayınca hayal kırıklığına uğrar. Bir yandan köylülerin onun beklediği gibi davranmamaları yüzünden onları suçlar ve âdeta insanlık dışı birer varlık olarak görürken, diğer yandan da onların bu hâlde oluşlarının suçunu kendisinde, kendisini de bir parçası saydığı Türk aydınında bulur. Romanın ana tezini oluşturan aydın-köylü çelişmesi *Yaban* üzerine yürütülen tüm tartışmaların da merkezinde yer alır. *Yaban*'ı Türk edebiyatında unutulmaz kılan ve bugüne kadar onun “edebî değeri”nin belirlenmesindeki en önemli etkenin de yine bu tartışma olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Yaban üzerine yapılan tartışmaları yürütenler *Yaban*'ı ya aydın ve köylünün durumunu gerçekçi bir şekilde betimlediği için başarılı bulmuşlar ya da köylüyü olduğundan daha kötü gösterdiği, bu kitleye haksızlık ettiği için eleştirmişlerdir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, tartışmayı yürüten eleştirmenlerin aynı romandan farklı sonuçlar çıkarması nedeniyle, *Yaban*'ın 1942'de yapılan ikinci baskısına romanda ne yapmaya çalıştığını açıklayan bir “Önsöz” ekleme gereğini duymuştur. Yakup Kadri, bu önsözünde *Yaban*'ın nesnel bir roman olmadığını, onun “bir ruh sıtmasının, birdenbire acı ve korkunç bir gerçekle karşı karşıya gelmiş bir şuurun, bir vicdanın çıkardığı yürek parçalayıcı haykırış” olduğunu belirtir (25). *Kadro*

dergisini çıkararak Vedat Nedim Tör, Şevket Süreyya Aydemir gibi yazarlar, *Yaban*'ı gerçekçiliği konusunda kutlarlar ve onun millî edebiyat devrinin başlangıcını oluşturduğunu ifade ederler (aktaran Özkırımlı, “Türk Edebiyatında ‘Yaban’” 237-40). Berna Moran, “Yaban’da Teknik ve İdeoloji” başlıklı makalesinde, *Kadro* dergisi çevresinin romanın yayımlandığı sırada *Yaban*'ı bu kadar beğenmelerinin altında yatan nedeni, “Yaban’daki köylü ise 1932 yılındaki Kadro’cu Yakup Kadri’nin düşündüğü ve her şeyden önce tutuculuğun ve gericiliğin kaynağı olarak gördüğü Anadolu köylüsüdür” (164) ifadeleriyle açıklar. Ömer Türkeş, yakın bir zamanda yayımlanan “Güdükl Bir Edebiyat Kanonu” başlıklı makalesinde, *Yaban*'ın Kadro hareketi için taşıdığı anlamı daha açık bir şekilde vurgular ve onun “Cumhuriyet kadrolarının ve Kadro hareketinin manifestosu” (428) olduğunu savunur.

Yaban'ı başarısız bulan ve onu eleştiren görüşlerse *Yaban*'ın gerçekliği çarpıttığı düşüncesinde yoğunlaşırlar. Burhan Ümit Toprak, İsmail Habib Sevrük ve Nihad Sami Banarlı, *Yaban*'ı eleştiren ve onun köylülüğü haksız yere kötü gösterdiğini düşünen isimlerdir (aktaran Özkırımlı, “Türk Edebiyatında ‘Yaban’”). *Yaban*'la ilgili eleştiriler hangi fikri savunursa savunsun tartışmanın merkezine aydın-köylü karşıtlığını yerleştirmektedirler. Bu eksen bir kenara bırakılıp romanın kahramanı ve aynı zamanda anlatıcısı olan Ahmet Cemal’e yakından bakıldığında ise romanda çizilen dünyanın niteliğine ilişkin oldukça ilginç gözlemler yapabilmek olasıdır. Bu tür gözlemlerin aynı zamanda bu tezin *Yaban*'a ayrılmış olan bu bölümündeki psikanalitik çözümlere oldukça zengin bir zemin hazırladığını da belirtmek gerekiyor. Berna Moran, *Yaban*'la ilgili makalesinde “[d]iyebilirim ki hiçbir romanda insanları anlatmak için hayvanlara bu denli çok başvurulmamıştır” (161) derken, romanda yer alan bakış ve algılayışa dair önemli bir saptamada

bulunmaktadır. *Yaban*, Ahmet Celâl'in bakış ve algılama biçimiyle kurulan bir dünyayı anlatmaktadır. *Yaban*, aydın-köylü çatışması ekseninde ele alındığında bile, Ahmet Celâl'in kimi yazarların gözünden kaçmayan belirli bir bakış açısının izlerini taşımaktadır. *Yaban*'ın köylüye haksızlık ettiğini düşünen yazarlardan Burhan Ümit Toprak, "Ahmet Celâl hiçbir peşin hükümlerle, hattâ sevgi ve şefkatle bile bulunmayan gözlerle gördüklerini bir fotoğraf adesesini gibi tespit ediyor. Fakat Ahmet Celâl tamamiyle afaki midir?" (aktaran Özkırımlı, "Türk Edebiyatında 'Yaban'" 242) diye sorduktan sonra yazısının ilerleyen bölümlerinde bir anlamda kendi sorusuna yanıt verir: "Yakup Kadri Bey [bu] derece bedbin görünüyorsa bunun sebebi görünüşün tek yanlı olmasıdır" (243). Romana yönelen bu tür eleştirilerden de anlaşıldığı gibi, *Yaban*'da gözlemleyen ve anlatan kişi olan Ahmet Celâl'in bu etkinliği tek yanlı ve kendi psikolojisinin belirlediği doğrultuda yürütüyor olması, romanın çözümlenmesinde ve anlamlandırılmasında kuşkusuz çok önemli bir rol oynar.

Nihad Sami Banarlı da, *Yaban*'da geçen olayların aktarılışında Ahmet Celâl'in rolü üzerinde duran yazarlardandır. "Yaban Birinci Dünya Harbi'nde sağ kolunu kaybettiği için hemen bütün cemiyete, hattâ bütün hayata küsmüş, isteksiz, hedefsiz bir insan gözüyle görülen Türk köylüsünün romanıdır" (249). *Yaban*'ın aydın-köylü ikiliğini tartışmaya açması ve bunu kendisine tez edinmesi kadar, bunu hangi gözle ve nasıl bir psikolojiyle gerçekleştirdiği de önemlidir. Bu bağlamda Banarlı, Ahmet Celâl gibi bir karakterden zaten olumlu bir dünya kurmasının beklenemeyeceğini anlamış gibidir:

Gerçi köylüyü bu derece sefil ve iğrenç bulan adam, yine köylünün— bizce—pek haklı olarak yaban dediği, bir ruh hastası, zayıf ve mütereddi bir mahluk, bir yarım münevverdir. Bu adam elbette köylünün iyi cephelerini de görebilecek bir karakter değildir. (249-50)

İsmail Habib Sevük de, tıpkı Banarlı ve Toprak gibi romanın kuruluşunda bir sorun olduğunu farketmiş, bunu Ahmet Celâl karakterine bağlamış ve *Yaban*'ın sürekli aydın-köylü çatışması bağlamında ele alınması karşısında çok önemli bir gözlemde bulunmuştur: “Ahmet Celâl’in sakarlığı ve sarsaklığı bize kötülerini yazışında değil yalnız kötüyü görüşündedir. O gözüne sadece kara gözlük taktı” (246). Ahmet Celâl’in niçin yaşamda tek yanlı olarak sürekli kötü ve acı verici olanı gördüğü, bu çalışmanın savına göre, bütünüyle onun kendilik yapısının nasıl şekillendiği ile ilgilidir. Ahmet Celâl’in kendilik yapısını yeterince çözümlenmeden, yani yalnız tarihsel ve toplumsal arka plana göndermelerle *Yaban*'ın anlam dünyasını irdeleyemeyiz.

A. Boş Bir Levha Olarak Ebeveyn İmgesi

Yaban, daha önce ele aldığımız *Bir Sürgün* ve *Hüküm Gecesi* romanlarıyla karşılaştırıldığında ebeveyn ilişkileri bakımından en az bilgi verilen, dolayısıyla da bu konuda en az veriye sahip olduğumuz roman olarak görünüyor. Roman boyunca, Ahmet Celâl'in babasının adı—“ Celâl Paşa”—yalnız bir kez geçerken (89) annesinin adı hiç geçmemektedir. Ahmet Celâl babasından ilk kez İstanbul'da ondan kalan evi satarak geçimini sağladığını açıkladığı zaman söz eder (47). Romanda babasından (bu kez adını vererek) söz ettiği ikinci yere kendini tanıttığı bir başka bölümdür: “[b]en yedek subay Ahmet Celâl; Celâl Paşa'nın oğlu Ahmet” (89). Bu veriler ışığında, *Yaban*'ın baba figüründen yoksun bir roman olduğunu söylemek yanlış olmaz; bu özelliği ile *Yaban*, *Hüküm Gecesi* ile benzeşir.

Ahmet Celâl'in annesinin adından hiç bahsedilmemiş olmasına karşın, romanda Ahmet Celâl birkaç kez annesini anımsar. Kolunun kesildiği an aklına

geldikçe, Ahmet Celâl annesini de anımsamaktadır: “Ben de, hâlâ yüksek sıtma nöbetleri esnasında, kolumu kesmek için kloroformla bayıltıkları vakit hep ‘Anne, anne!’ derim. O sanki gözlerinde derin bir endişeyle bana eğilir; elini başımın üzerinde gezdirirdi” (124). Bu düşüncelerden sonra da annesini anımsayan Ahmet Celâl buna pişman olur çünkü sanki onu anımsamak onu da bulunduğu köye getirmek anlamına gelir:

Niçin şu dakikada gene onu hatırladım? Ey beyaz hayalet; senin burada ne işin var? Bu çakılların üzerinde yürüyemezsin. Bu rendelenmiş tahta kapıya elini dokunduramazsın. Bu taştan sert kerevette oturamazsın. Burası, pis ve lizol kokuludur. Ocağın içinde gördüğün bu kara yığınlar, adını yalnız darbu mesellerde işittiğin “tezek” denilen bir şeyin külleridir. Sana kıyamam, benim daima temiz, titiz ve sabun kokan beyaz anneciğim! Seni burada bir saniye alıkoyamam. (124)

Ahmet Celâl’in annesiyle ilişkilendirdiği temizlik, titizlik gibi nitelikler ve onun çağrıştırdığı sabun kokusu, *Hüküm Gecesi*’ndeki Ahmet Kerim ile *Bir Sürgün*’deki Doktor Hikmet’in de annelerinde buldukları özelliklerdir. Ahmet Celâl’in anne imgesi köylü kadınlar hakkında düşündüklerinin tam zıddı nitelikler taşımaktadır. Köylülerin kadınlığıyla annesinin kadınlığı Ahmet Celâl’in birbirinden ayrı tuttuğu iki ayrı imgedir. Romanın sonlarına doğru Ahmet Celâl, Emine ile yakınlaştığında bu iki imge arasındaki mesafe azalacaktır. Romanın sonunda her ikisi de yaralandığında Ahmet Celâl ve Emine bir yerde durup dinlenirler. Bu sırada Ahmet Celâl başını Emine’nin kucağına koyar ve biraz olsun huzur bulur:

Meğer, bir cadı kazanı gibi kaynayan kafamın biricik ihtiyacı böyle bir dize yaslanmaktan ibaretmiş. Kaç yıldır, evet kaç yıldır, annemin

dizleri toprağın altında çürümeğe gittiği günden beri hiç bunun kadar yumuşak bir yastık bulamamışım. (230)

Annesini dizlerinde yaşadığı rahatlığı yıllar sonra bir kez daha bulan Ahmet Celâl, yazdığı defteri Emine'ye bırakarak kaybolup gitmeden, bundan önce hiçbir zaman rahat olmadığını kendine itiraf etmiş ve uzun bir aradan sonra ilk kez huzura kavuşmuştur.

Burada aktarılmaya çalışılan birkaç nokta dışında anne ya da baba figürleri *Yaban* romanında ebeveynle ilgili herhangi bir yorum yapmaya olanak sağlayacak ölçüde işlenmemiştir. Ahmet Celâl, bir anlamda, ebeveyninden yoksun bir şekilde sunulmuştur. Ancak, sınırlı da olsa sunulan biçimleriyle, ebeveyn figürleri kimi noktalarda daha önce incelenmiş bulunan *Hüküm Gecesi* ve *Bir Sürgün* romanlarıyla benzerlikler taşımaktadır. Kısacası, ebeveyn figürleri, *Yaban* özelinde olmasa da Yakup Kadri'nin romanlarını anlamada yine de yararlı olabilecek öğeler barındırmaktadırlar. Ahmet Celâl'in kadın kimliğini algılayışıyla anne imgesinin iç içe geçmesi, "saflık", "temizlik" gibi öğelere bağlı idealleştirmelere başvurması ve bölme mekanizmasının devrede oluşu en çok öne çıkan ortak noktalardan birkaçıdır.

B. Sakatlanmış Aşk

Yaban'da Ahmet Celâl'in kadınlara bakış açısı, genel olarak dünyayı ve çevresini algılayış biçiminden farklı değildir. Kullandığı benzetmeler, bu benzetmelerin nesnelereyle ilgili düşüncelerinin hep olumsuz imgelerle çarpıtıldığını göstermektedir. Bulunduğu mekân dolayısıyla her ne kadar köylü kadınlar hakkında düşünüyor ve yer yer onları İstanbul kadınlarından ayırıyorsa da (229), Ahmet Celâl'in imgelemine yakından bakıldığında, köylü olsun ya da olmasın, kadın

hakkındaki düşüncelerinin onların “kaçınılması gereken varlıklar” olduğu noktasında bütünleştiği görülür.

Romanın başlarında köyü ve çevreyi gözlemleyen Ahmet Celâl’in bakışları kadınları da yakalar. “Buraya geldiğimden beri, kadın veya kız denilmeğe layık tek bir yaratık dahi görmedim” (52). Köyde bildiği türden kadınlarla karşılaşmamış olması bir yana, kadın cinsini “yaratık” şeklinde tanımlayarak insan kategorisinin dışında bırakması da Ahmet Celâl’de kadın imgesinin nasıl şekillendiğini göstermesi bakımından ilginçtir. Emir eri Mehmet Ali’nin düğününde kadınları incelemeyi sürdüren Ahmet Celâl, kadınlarda olumsuz özelliklerin yanı sıra olumlu özellikler de bulmaya başlar: “Çoğu biçimsiz, bücür, yusyuvurlak veya lüzumundan fazla iri olmakla beraber aralarında kat kat kumaş yığınlarına rağmen, insana narin, körpe ve tombul hissini veren vücutlar da yok değil” (53). Ancak, her ne kadar arada güzelliklerini seçebildikleri varsa da, Ahmet Celâl onlarla bir arada bulunabilme olasılığını düşündüğünde dahi kendisini geri çeker ve onlardan tiksindir:

“Anadolu’da, köylü kadını şuhluktan, naz ve işveden o kadar yoksundur ki, onların hangi biriyle böğür böğüre, koyun koyuna yatsam, vücudumun hiçbir şey duymayacağını tahmin ediyorum. İhtimal ki, çok da fena kokarlar” (54). Ahmet Celâl’in kadında aradığı özellikler bu paragrafta biraz netleşir: şuhluk, naz ve işve. Ahmet Celâl’in “kadını” algılaması, sürekli sınırlar çizen ve sonra da bu sınırları yıkan bir yapıyı andırır. Kadınları ayrı bir yaratık olarak gören, sonra aralarında kendi zevkine uyanları bulan, daha sonra yeniden onlar karşısında zevk duyamayacağını düşünen zihniyet yapısı, Ahmet Celâl’in köylü kızı Emine ile karşılaşmasıyla bir kere daha yıkılır. Ahmet Celâl, köyün dışında kendine ait bir vaha olarak düşündüğü yerde Emine ile karşılaştıktan sonra kendi sınırlarını bir kez daha yıkar ve “yaratıklar” arasından birisinin çekiciliğine kapılır; hattâ onu görmek

için Emine'nin köyüne gider. Diğer köylü kadınlarla karşılaştığı Emine'de “vücudunu saran kabasaba kumaşların altında kusursuz taze bir bedenin bütün cazibesini” (70) duyumsayan Ahmet Celâl, onun hakkında düşünürken kadının “insan” olduğunu ve köylü kadınların daha önce karşılaştığı kadınlardan farklı özellikleri olduğunu da ayırt eder: “Bu, insan dışısında gördüğüm yeni bir haldir. Herhangi bir genç erkek isteği ve sıcak ilgisi karşısında, yumuşayıp eriyen, yahut, cinsi güreşe davet eden bir öfke ile irkilip gerilen kadın vücudu, burada ilk defa olarak bütün manasıyla donuyor” (70-71).

Ahmet Celâl'in Emine'ye olan ilgisi gözetleme ve hayal kurma edimleriyle özetlenebilir. Romanın sonlarına doğru vurulup düşmanların arasından birlikte kaçmalarına kadar, Ahmet Celâl'in Emine ile ilişkisi hep bu iki edim aracılığıyla yürür. Emir eri Mehmet Ali'nin kardeşi İsmail'in Emine ile evleneceği haberini alan Ahmet Celâl, İsmail'in annesi Zeynep Kadın'ın Emine'yi istemediğini öğrenir. Zeynep Kadın, Emine'yi en çok “[ç]ırılçıplak bir yetim” olduğu için istememektedir (106). Ancak, Zeynep Kadın burada “çırılçıplak” sözcüğünü “fakirlik” anlamında kullanırken bu sözcüğün Emine ile yan yana gelişi Ahmet Celâl'in fantezilerini harekete geçirmek için yeterlidir:

Zeynep Kadın, çırılçıplak derken, ben, tatlı bir ürperme geçiriyorum. Onu, bütün o kirli kaba esvaplarının içinden, kalın kabuklu bir yemiş soyar gibi soyuyorum. Mutlaka teninin kuru bir beyazlığı vardır. Göğsü, kalçaları dolgun, eti ve omuz başları gevrektiler. Boynunun, bir kuğu boynu gibi uzun olduğunu biliyorum. Mutlaka beli ve karnı da buna göredir. (106)

Emine'nin İsmail'le evleneceğini duyduktan sonra Ahmet Celâl'in ona olan ilgisi, onunla ilgili fantezileri daha da yoğunlaşır. Onunla birlikte olduğunda onu hemen

yıkayıp elbiselerini değiştireceği, yalnız gülmesine, şuh nidalar koyuvermesine izin vereceği hayaller kurar (125). Onunla evlenmeyi düşünür ve hattâ onu istemek için köyüne doğru yola çıkar, ancak, sonra vazgeçip Bekir avuş’tan istemesini rica eder. Bu girişimi de sonuçsuz kalınca onun İsmail’le evliliğini istemeye istemeye kabullenir. Ahmet Celâl, Emine evlendikten sonra onunla ilgili bir değersizleştirme süreci yaşasa da, Emine’yi gzetlemekten de vazgeçmez. Emine’nin yıllardır kayıp olan asker babası şerif avuş geri döndüğünde ikisinin buluşma anını seyreden Ahmet Celâl’in dikkati, bir süre sonra yeniden ayaklarından başlayarak Emine’ye kayacaktır:

Artık, sahnenin bütün ilginç kısmı benim için Emine’de toplandı.
Ondan otesini görmüyorum. Ve derin bir hayranlıkla, bu, henüz
topraktan ıkarılmışa benzeyen Frikya heykelini seyrediyorum.
Gözlerim tepeden tırnağa kadar bütün vücudunu yutmuş gibidir. Oyle
ki, bir bakışta, hem yuvarlak omuz başlarını, hem elinin tatlı
kıvrımını, hem de belden aşağısını görebiliyorum. (167)

Ahmet Celâl’in Emine ile ilgili düşünceleri tıpkı *Bir Sürgün*’deki Doktor Hikmet ve *Hüküm Gecesi*’ndeki Ahmet Kerim’in kadınlara karşı duygularında olduğu gibi olumlu ile olumsuz arasında sürekli gidip gelmektedir. Emine’yi İsmail’den kıskandığı zaman ondan “tiksinen” (140) Ahmet Celâl, daha sonra yeniden onun büyüsüne kapılır.

Ahmet Celâl’in Emine ile dşleme ve gözetleme edimlerine dayalı ilişkisi, yalnız romanın sonlarında, kısa bir süre için ona dokunabildiği, ikisinin de yaralı olduğu bir anda farklılaşabilecektir. Emine’de zaman içinde kendisine karşı olumlu duygular oluştuğunu gözlemleyen Ahmet Celâl, Yunan ordusunun geri çekilişi sırasında bir Yunan birliğinin ikinci kez köye girdiği ve tüm köylüleri bir araya

topladığı akşam, yaralanmalarına karşın, Emine ile köyden kaçmayı başarır. Köyün mezarlığına sığındıklarında Emine, Ahmet Celâl'in yarasına bakar ve böylece Ahmet Celâl'in uzun süredir düşlediği tensel dokunuş gerçekleşir:

Gerçi bu eller benim vücudumun üzerinde boş yere dolaşıyordu.

Gerçi onlarda ne bir İstanbul hanımının ellerindeki beyazlık ve yumuşaklık vardı, ne de bir zambak gibi güzel kokulu idiler. Fakat bu kana bulanmış toprak içinde bana doğru uzanan bu katı, sert derili, beceriksiz eller ölümle dirim arasında bulunduğumuz şu anda, bana bütün acılarımı unutturmuş, bedenimi kasıp kavurmakta olan hummaya bir uhrevi zevk vermişti. (229)

Ahmet Celâl'in Yunan ordusuna bağlı birliğin tüm köyü yakıp köylüleri esir aldığı ve kendisiyle Emine'nin yaralı oldukları bir sırada hiç de vatan, millet sevdasıyla yanıp tutuşan bir aydın gibi davranmadığı görülür. Yunan askerlerinin tüm köylüyü meydanda topladığı ve Ahmet Celâl'in kaçma planı yaptığı sırada düşündükleri de yine son derece dünyevî, bir an önce sevgilisine kavuşmayı düşünen bir aşığa aittir: "Varsın, bu perişan, çıplak ve biçare kalabalık da açlıktan kıvrana kıvrana ölsün. Benim ne yemeğe ne içmeğe ihtiyacım var. Akşam karanlık basınca, Emine'yi alıp gideceğim" (223). Emine'nin onun yarasıyla ilgilenmesi ve daha sonra Ahmet Celâl'in onun dizlerinde huzur bulması, Ahmet Celâl'e yaşadığı bütün kötü anları unutturur. Hattâ Emine'nin yanında daldığı rüyada romanın merkezini oluşturduğu düşünülen aydın-köylü ayrılığını da bir yana bırakır ve bir anlamda aydın ile köylüyü kendi içinde barıştırır:

Bu rüyada, Türk köylüsü ile Türk entelektüeli arasındaki acıklı davadan hiçbir eser kalmadığını gördüm. Emine'nin bir ağaç dalına benzeyen kolları benimle o husumet ve ilgisizlik kolları arasında kalın

ve sağlam bir bağıdı. Köyde geçirdiğim iki üç yıllık zaman içinde, bana bir cehennem azabı çektiren bütün tiksintilerim, öfkelerim, gayızlarım, isyanlarım, umutsuzluklarım sağ böğrümdeki yaradan sızan kanlarla beraber akıp gidiyor. Sanki içimin ufuneti patlayıp bu delikten boşalıyor gibi... Öyle bir rahatlık, öyle bir rahatlık hissediyorum ki... (230)

Ahmet Celâl'in vatan, millet aşkını bir anda unutarak, Emine'nin yanında huzur buluşu, buna karşın onu da, yaralı olduğu, kıpırdıyamadığı için bir anda terk edip gitmesi, Fethi Naci'nin de dikkatini çekmiştir. Fethi Naci, "Yaban" başlıklı yazısında, romanın bu son bölümünü alaycı bir biçimde aktarır:

Bir ara kılıcını kuşanıp köyde ölmeyi düşleyen Ahmet Celâl, sol kalçasından vurulan Emine'yi, elinin bir dokunuşuyla Ahmet Celâl'e bütün acılarını unutturan, Ahmet Celâl'i 'Türk köylüsü ile Türk entelektüeli arasındaki acıklı davadan hiçbir eser kalmadığı' yollu rüyalara sürükleyen Emine'yi kendi kaderine terk ederek çeker gider. (109)

Ahmet Celâl'in Emine ile ilişkisi onun aydın ile köylü arasında gördüğü karşıtlığı yeniden değerlendirmesinde önemli bir rol oynasa da, Ahmet Celâl yazdığı anı defterini Emine'ye bırakarak kaybolur.

Yaban'da Ahmet Celâl'in kadınlarla ilgili gözlemleri bir araya getirildiğinde, bunların en az aydın ile köylü arasındaki ilişkiye dair yaptığı gözlemler ve çözümler kadar romanda ağırlıklarının olduğunu belirtmek gerekiyor. Ahmet Celâl'in Emine ile ilişkisini de belirleyen "kadın" imgesi temelde güvensizliğe dayanmaktadır. Ahmet Celâl'in romandaki kimi ifadelerinden, yaşamını İstanbul'da geçirdiği dönemde kadınlarla ilişkisi olduğu, aşk ilişkisini bildiği, yaşadığı

anlaşıyor (81). Emine ile İstanbul kadınları arasında yaptığı karşılaştırmada, İstanbul'daki kadınların ona temizliği, yumuşaklığı ve zambak kokusunu hatırlattığı biliniyor (229). Diğer yandan, Ahmet Celâl'in İstanbul kadınlarına atfettiği bu olumlu özellikler bazen tam zıddına da dönüşebilmektedir. Kadınlar hakkındaki düşüncelerine “acı şahsi tecrübelerden geçerek” varmadığını belirten Ahmet Celâl, aşklarının da “daima birer cinsiyet buhranından ibaret kaldı[ğın]” (65-66) belirtir. Ahmet Celâl, bunu “çiftleşme mevsiminde muhtelif krizlere düşen bazı hayvanlar[ın]” (66) durumuna benzetir. Böylece çoğu kez köylüleri tanımlamakta kullandığı “hayvan” benzetmelerini belki de ilk kez kendisi için kullanır. Ahmet Celâl'in, kadınlarla ilişkisini böyle “hoyrat” bir şekilde tanımlamasının ardında kadınlara duyduğu güvensizliğin ve gizli bir düşmanlığın yattığı söylenebilir:

Başka şeyler için, ekseriye yumuşak, sıcak ve coşkun olan gönlüm kadın önünde, sert ve soğuk durmasını bilirdi. Kadına inanmaktansa, onu aldatmayı daha tatlı bulurum. Zira sevildiğini hisseden kadın kadar çekilmez bir şey yoktur. Kadının gerçekte, namert ve kancık olan tabiatı, öyle bir safhada, adeta öldürücü bir mahiyet alır. Yabani kedilikten, zehirli yılanlığa geçer ve gitgide, hayalimizin ölçemeyeceği kadar derin, nihayetsiz ve tuzlu kötülük denizinde, gülerek çırılçıplak yüzmeğe başlar. (65)

Ahmet Celâl, “kadın”ı bir yandan “namert”, “kancık” gibi alçaltıcı ifadelerle tanımlayarak bir anlamda onlara olan güvensizliğini vurgularken diğer yandan da “yabani kedi” ve “zehirli yılan” gibi ifadelerle onların korkutucu yönüne işaret etmektedir. Burada “kadın”ı tanımlamak için kullanılan “hayvan” benzetmeleri, *Yaban*'da kullanılan diğer benzetmelerle uyum gösterirken, *Bir Sürgün* ve *Hüküm Gecesi*'nde “kadın”ı tanımlayan ifadelerle de benzerlik taşır. “Kadın”ı aldatmayı

“daha tatlı” bulan Ahmet Celâl’in, görünürdeki “güçlü” imgesinin ardında, onun, kadınlardan çekinen psikolojisinin yattığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Ahmet Celâl, bir erkek olarak toplumun ona sağladığı ayrıcalık gereği “kadın”dan üstün olduğunu ve bunu yaşadığını, zaman zaman kadınlardan insanlık dışı yaratıklarımı gibi söz ederek kanıtlamıştır zaten. Ancak, köyde tanıdığı olduğu Süleyman ile karısı Cennet arasındaki ilişkinin, tam da Ahmet Celâl’in korktuğu ve imgesel düzeyde tutsağı olduğu türde bir kadın-erkek ilişkisinin dışavurumu olduğu düşünülebilir (120). Her istediğini yapan, sürekli peşinden koşulan bir kadın ile bir anlamda onun kölesi olan ve peşinden ayrılamayan bir erkek tipi sürekli Ahmet Celâl’in aklındadır. Erkeğin kadın karşısındaki ebedî güçsüzlüğünü kabullenmiştir Ahmet Celâl; bu bakımdan Süleyman’ı anladığı ve kendisini onun yerine koyabildiğini gözlemleriz. Ahmet Celâl, “[h]angimiz kendimizden emin olduk? Biz, erkekler, zavallı yaratıklarız” (120) derken aslında kendisinden yola çıkarak bir genelleme yapmaktadır. Bu genellenmenin normal aşk ilişkilerinde geçerli olup olmadığı sorusuna verilecek yanıt Ahmet Celâl’in aşk anlayışının kavranmasında önemli rol oynayacaktır.

C. Acıya Ayarlı Dünya

Ahmet Celâl’in köye gelişiyle başlayan *Yaban*, onun defterini Emine’ye bırakarak gitmesiyle son bulur. Tüm roman boyunca kurulan dünya, Ahmet Celâl’in bakış açısıyla, onun imgeleminden süzülerek okuyucuya sunulur. *Yaban*’ın aydın-köylü karşıtlığını ele alışı kadar dikkat çekici bir başka özelliği de, Ahmet Celâl’in anlatımında somutluk kazanan olumsuz, kasvetli atmosferdir. Berna Moran, *Yaban* üzerine yazdığı makalede romanın bu yönü üzerinde önemle durur:

Köy hakkında verilen bilgi, okuru etkileyecek bir duygu yükü taşıyan, kasvetli hattâ iğrenç bir atmosfer yaratmaya yöneliktir. Böyle bir atmosfer, tabii, kişiler ve olaylarla da sağlanabilir. Nitekim *Yaban*'daki kişiler, davranışlar, duygular hep çirkin ve gönül bulandırıcıdır. Köylüler arasında gülen insanlara, güzel, soylu bir davranışa, temiz, mutlu bir aşka, saf bir dostluğa rastlayamayız. Köyde çirkin ve pis olmayan, kokmayan bir insan bulamazsınız. (“*Yaban*'da Teknik ve İdeoloji” 159)

Moran'ın bu yorumlarını *Yaban*'ı tek yanlı ve kötümser bir bakış açısına sahip olan Ahmet Celâl'in yazdığını düşünen Nihad Sami Banarlı, İsmail Habib Sevük ve Burhan Ümit Toprak'ın ifadeleri ile birlikte düşünürsek Ahmet Celâl'in psikolojisinin romanın kuruluşu açısından büyük önem taşıdığı sonucuna varabiliriz.

Ahmet Celâl'in köye geliş nedeni, “[y]alnız düşman zulmünden değil” aynı zamanda “kendi kafasının cevrenden” de (44) korunmaktır. Ahmet Celâl köye gelmeden önce de, geldikten sonra da, hep bir sıkıntıyı, adlandıramadığı bir rahatsızlığı içinde taşır. Köye gelirken “aziz bir şeyden ayrıldığını” düşündüğünde, “geride hiçbir şey, hiç kimse”yi bırakmadığının da farkındadır (41). Ancak, geride bıraktığı, bir ana ya da bir sevgili olmayan bu “aziz şeyin” ne olduğu konusunda ne kendisi bir açıklama yapar ne de okuyucuya bir ipucu verir. Ahmet Celâl, romanın giriş cümlelerinden itibaren kendisine acıyan, her şeyini yitirdiğine inanan bir insan olarak karşımıza çıkar. “Ben, burada diri diri, bir mezara gömülmüş gibiyim” (35) sözleri, yaşama hissinin yok olduğunu belirtir. Ahmet Celâl, yeni, acılardan uzak bir yaşam kurmak amacıyla hiç tanımadığı bir köye gelirken aslında “diriyken öldüğü” yolunda bir düşünceye sahiptir. Kendisiyle ilgili imgelemi hep arada kalmışlıkla, yaşanmamışlıkla somutluk kazanır. “[O]tuz üç yıllık viran varlı[ğımı]” (124), artık

bir daha geri gelmesi olası olmayan tadılmamış bir mutluluk olarak görür. Kitabın giriş bölümüne döndüğünde kendisiyle ilgili imgeleminde bir de “kurumaya mahkum bir ağaç” bulunduğu hatırlanacaktır:

Daha otuz beşimize basmadan her şeyin bittiğini, işin tamam olduğunu; aşkın, arzunun, ümit ve ihtirasın artık bir daha uyanmamak üzere sönüp gittiğini kendi kendimize itiraf etmek; kendi kendimize, bütün mutluluk ve başarı kapılarının kapandığını söylemek ve gelip, burada bir ağaç gibi yavaş yavaş kurumağa mahkum olmak. (35)

Yaşamadığını, yaşamamanın artık onun için bittiğini düşünen bir insan dünyayı nasıl görürse, Ahmet Celâl’de öyle görmekte, öyle aktarmaktadır. Yunan askerleri köyü ele geçirip Ahmet Celâl’i evinde göz hapsine aldıkları zaman kendisinin zaten ölü olduğu imgesi yinelenir. Yaşayamama ya da diri diri gömülme duygusu yeni bir imgeyle anlatılır: “Zavallı Ahmet Celâl öldü ve onu, mezarında zebaniler bekliyor [. . .] Zira, o yeryüzünde iken de ârâfta gibi yaşadı” (191). Bilindiği gibi “Araf” büyük dinlerin kozmolojisinde cennet ile cehennem arasındaki yeri adlandırır. Ahmet Celâl’in “Araf” imgesini kullanması, kendisini yaşama da ölüme de yakıştıramamasının etkili bir anlatımıdır.

Kendisini hep “arada” hissedenden Ahmet Celâl’in köye gelişi de, biraz yakından bakıldığında ilginç, bir özellik taşımaktadır. Ahmet Celâl, köye emir eri Mehmet Ali’nin daveti üzerine gelmiştir. Geçmişteki ilişkilerine bakıldığında, Mehmet Ali, ast-üst ilişkisi bakımından Ahmet Celâl’in astıdır, onun emrine bağlıdır. Fakat, Ahmet Celâl’in, koruması altına girdiği, bir anlamda bakımını ve yaşamını emanet ettiği kişi yine Mehmet Ali’dir. Anne ve baba figürlerinin yokluğunda korunmasız bulunduğu “Araf”ta Ahmet Celâl’in bakımını emir eri üstlenmiş gibidir. Yakup Kadri’nin hemen tüm asıl erkek karakterleri gibi, Ahmet Celâl’in de kendisini

olgunlaşmamış bir çocuk olarak görmesi, bu koruma altına girme itkisinin nedenini açıklar. “Ben bir maskara değilim ama, safderun olduğum, bir koca çocuk olduğum muhakkaktır” (123). “Koca çocuk” imgesi, diğer romanlarda olduğu gibi burada da korunmasız bir dünyadaki savunmasız insanın durumuyla bütünleşir. Bu korunmasız ve zedelenabilir ruh durumunu anlatmak için Ahmet Celâl, çocukluk imgelemi kadar tanıdık bir başka imgeye başvurur. Ahmet Celâl’in, roman boyunca kendisini özdeşleştirdiği tek canlı varlık, kuyruğu kesik bir köpektir (159). Köye gelen Türk ordusunun subaylarıyla konuştuğunda onlarla gitmek isteyen, ancak kendisini sakat ve zavallı hissettiği için gitmemeyi tercih eden Ahmet Celâl’in aklına daha önce savaştayken karşılaştığı kuyruğu kesik köpek gelir. Ahmet Celâl, subaylarla gitmesi durumunda tıpkı o köpeğe benzeyeceğini, subayların onu “bir sakat hayvan gibi” (160) cephenin gerisinde saklayacaklarını düşünür. Burada bir anlamda korktuğu, onun gibi olmaktan çekindiği bir varlıkla özdeşleşmesi söz konusudur. Her ne kadar Ahmet Celâl subaylarla gitmediği için o köpek gibi olmaktan kurtulduğunu düşünüyorsa da, kendisini sakat ve savunmasız bir köpekle aynı durumdaymış gibi duyumsaması imgelemi açısından önemli ipuçları verir. Benzer şekilde, Ahmet Celâl’in sağ kolunun olmayışı, onun için fiziksel bir özürden daha fazlasını ifade eder gibidir. Dolayısıyla, Ahmet Celâl’in Araf’ta olma ve yaşayamama gibi ruh hâlleriyle ifade etmeye çalıştığı şeyin daha çok psikolojik olarak özürlü ya da engelli olmayı çağrıştırdığını düşünmek doğru olacaktır.

Birinci Dünya Savaşı’nda kaybettiği sağ kolunun Ahmet Celâl için yalnızca fiziksel bir eksiklik olmadığını Ahmet Celâl romanın birkaç yerinde ifade eder: “Bu benim son süsüm, son gösterişim, son çalımımdı” (37). Ahmet Celâl, köye geldiği ilk günlerde köylüler için kaybettiğini düşündüğü kolunun eksikliğini onlara gösterebilmek için epey çaba harcasa da herkesin bir sakatlığı olduğunu farkederek

bundan vazgeçer. Herkesin bir “sakatlığının” bulunuşu onun kendine özgülüğünü yok etmektedir: “Şimdi, düşünün, bu illet ve sakatlık yuvasında ben nasıl kendimi gösterebilirim?” (37). Onu ayrıcalıklı kılan özellik, “bu illet ve sakatlık yuvasında” hiçbir işe yaramaz; kendisine sıradan bir insan gibi davranılır. Emine ile olan ilişkisinde “bakmanın” önemli oluşu gibi, başkaları tarafından farkedilmek, Ahmet Celâl için fazlasıyla önemlidir. Onun bir “hiçten ibaret” olduğunu anlayan bakışların “hayretle açılan gözlere” ve “sinsi bir istihza” (39) ile dolu dudaklara dönüştüğünü düşünen Ahmet Celâl, insanların ona baktıklarında gözlerinde beliren ışığın da onu sürekli izlediğini düşünür: “O beni her yerde, her dakika izliyor, tek kurtuluş deliğim olan odama kadar sokuluyor; yıkanırken, giyinirken, soyunurken veya traş olurken bir an yakamı bırakmıyor” (39). Bunda dikkati çeken bir başka nokta da, özürlü bir insan olarak her şeyden vazgeçtiği belirtilen Ahmet Celâl’in, sığındığı bu Anadolu kasabasında görünüşüne gösterdiği özeni elden bırakmayarak her gün traş olması, saçlarını taraması ve dişlerini fırçalamasıdır (39). Sağ kolunun yokluğuyla insanların ilgisini çekmeyi bekleyen Ahmet Celâl, dış görünüşüne önem vermeyi ihmal etmez. Kendi bedenine ait çarpık imgelemi toprakta bulduğu eski bir konserve kutusunda yankılanır: “Ben, asıl ben, bu toprağın malı olmayan ve hepsi dışarıdan gelen maddeler ve unsurlarla yoğrula yoğrula adeta sinai, adeta kimyevi bir şey halini almışım [. . .] Ben bu topraklarda, işte bu teneke kutunun eşiyim” (90-91).

Ahmet Celâl çevresindeki insanlara olduğu kadar kendisine karşı da acımasız davranan bir benliğe sahiptir. Köylüler için kullandığı benzetmeler ne kadar saldırgansa kendisi için kullandığı sıfatlar da bir o kadar acımasız ve ümitsizdir. Roman boyunca, Kurtuluş Savaşı’na ve o süreçte tanıdığı Emine’ye ilişkin durumlarda devreye soktuğu idealleştirmeler bir kenara bırakıldığında, Ahmet Celâl’in yaşam karşısında olumlu sayılabilecek tek bir düşüncesine rastlamak

mümkün değildir. Bu bağlamda, kavramsal olarak düşünüldüğünde, Ahmet Celâl'in saldırganlığının "öteki"ne yöneldiğinde sadist, "ben"e yöneldiğinde mazoşist örüntülerle yüklü olduğu söylenebilir. Ahmet Celâl'in dış dünya ile kurduğu ilişkide, kendine yönelik bir acı çekme eğilimi olduğu gözlemlenir. Zaten, kendisi de bunu itiraf eder: "İstirap çekmeyi severim. Fakat bu ıstırapın sevimli hiçbir yanı yok; çünkü bu, bir felaketin mahsulü değildir. Bu rezil olmuş bir adamın ıstırapıdır" (131). Genel olarak acı çekmeyle, yaşadığı anda acı çekiyor olma fantezilerinin arasına rezil olmuş, küçük düş(ürül)müş, hattâ köpekleş(tiril)miş bir insan imgelemi de eşlik etmektedir. Ahmet Celâl, acı çekebilmek için gerekli tüm koşulları kendi imgeleminde hazır bulundurmaktadır. Bu hâliyle de Doktor Hikmet ve Ahmet Kerim'i andırmaktadır. Ahmet Celâl'in diğer iki karakterle acı çekme eğilimlerini ortak kılan bir başka duygu durumu da suçluluk hissidir. Kendisini Dostoyevski'nin karakterlerine benzettiği sırada "bir suçlunun kabı içine" girdiğini hayal eden Ahmet Celâl, "[d]erin bir azabın yüreğ[ini] tırmala[dığını]" belirtir (112). Gerçekte, ne kendisi bir suçludur ne de derin bir azap duymasını gerektirecek bir suç işlemiştir. Tıpkı geride bıraktığı "aziz şeyin" ne olduğunun bilinmemesi gibi, yaşadığı suçluluk duygusunun nedenleri de belirsizdir. En azından, bu bilinmeyenlerin Ahmet Celâl'in bilinçli yaşamından başka bir yere ait olduğu söylenebilir. "Taş, toprak, su, insan, hayvan burada herşey benim aleyhindedir" (104) diye düşünen Ahmet Celâl, fiziksel özrünün simgelediği ruhsal engeliyle, dünyayı da, kendisini de değersizleştirerek, bize *Yaban*'ı bırakmıştır.

SONUÇ

ROMANLARI TAMAMLAYAN ANILAR

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun bu çalışmada ele alınan üç romanının ana karakterlerinin kendilik yapılarında çeşitli patolojik öğelerin bulunduğu gözlemleniyor. Çalışma boyunca yinelemeden kaçınmak amacıyla her karakterin kendine özgü kendilik yapıları ve çevreleriyle girdikleri ilişkilerde sergiledikleri davranış biçimleri üzerinde durulmaya özen gösterildi. Yapılan gözlemlerin ortak özellikler kadar, farklılıkları da sergilemesi amaçlandı. Yine de, her üç ana karakterin benzer psikolojik zedelenmelerden dolayı acı çektikleri söylenebilmektedir. Karakterleri anlamak için bütünsel bir yapıyı ortaya çıkarmada ebeveyn ilişkileri, kadınlara bakış açısı, aşk ilişkileri ve kendilik yapısında yer alan diğer bozuklukların ölçüt olarak işe yaradığı belirtilebilir.

Psikanalitik edebiyat eleştirisinin karakterleri inceleyerek onlara "teşhis" koymak ya da onları sağaltmak gibi bir amacı yoktur; olamaz da. Yapılan yorumlar başta karakterleri, dolayısıyla da romanı daha iyi anlamaya yönelik çabalardır. Yorumlama girişimi, metnin izin verdiği ölçüde ve metnin sınırlarını aşmamaya özen gösteren bir biçimde olmalıdır. Öte yandan, bu çalışmada ebeveynle ilişkilerin incelendiği bölümlerde açık bir şekilde görüldüğu gibi, bir romanda herhangi bir

karakterin geçmişini öğrenmek ancak yazılanlar çerçevesinde olasıdır. Ahmet Kerim ya da Doktor Hikmet'i bir divana yatırarak onlardan çocukluklarına ve ebeveyniyle ilişkilerine dair daha fazla bilgi edinme şansı yoktur. Bu bakımdan, olmayan ya da fazlaca üstünde durulmayan alanlarla ilgili olarak iki tür yorum olanağı vardır: ya mevcut ilişkilere bakarak “aşırı yorumlara” kaçmadan alçakgönüllü çıkarımlarda bulunulabilir ya da neden bu alanın boş bırakıldığı veya üzerinde yeterince durulmadığı üzerinde yoğunlaşılabilir. Psikanalitik edebiyat eleştirisinde yorumlama aşamasında devreye sokulabilecek bir başka mekanizma da yazarın biyografisi ile romanlarda yer alan durumların örtüşmesi hâlinde devreye girer. Bütünüyle metne odaklanan bir çalışma sisteminde, biyografik öğelerle kurulabilecek bire bir bağlar, yorumcuyla yanlış yönlendirebilir. Bu bakımdan biyografik öğelere, yalnız yinelenen durumlarda ve metni anlamayı kolaylaştırdığı sürece başvurulmasının gerekli olduğu düşünülmelidir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile karakterleri arasında yer yer örtüşen öğeler bulunduğu pek çok eleştirmence kabul edilmiştir. Niyazi Akı, Yakup Kadri'nin tüm romanlarının onun yaşamıyla ilgili olduğunu vurgular ve romanlarında geçen olaylar ve erkek karakterlerin Yakup Kadri'nin yaşamıyla kesişme noktaları olduğunu düşünür:

Her eser, dışa ait değilse bile çok defa içe ait bir otobiyografidir.

Yakup Kadri'nin eserleri de bu kaide içindedir. Çünkü, erkek kahramanların çoğunun fizik veya moral portreleri ile yazarınki arasında benzerlikler görülür [. . .] *Rahmet*'teki Emin'le, *Kiralık Konak*'taki Hakkı Celis'le, *Nur Baba*'daki Macit'le, *Hüküm Gecesi*'ndeki Ahmet Kerim'le, *Yaban*'daki Celâl ile, *Ankara*'daki Neşet Sabit'le ve bilhassa *Bir Sürgün*'deki Doktor Hikmet'le, *Panoramalar*'daki inkılâpçı ve vatanperver tiplerle, Yakup Kadri

bazen his bazen fikir yakınlıkları bazen de fizik yapı bakımından benzerlikler arz eder. (108)

Yakup Kadri'nin bu çalışmada ele alınan romanlarda yer alan karakterlerle de benzerlikler taşıdığı söylenebilir. Ancak, burada önemli olan, yinelenen patolojik karakter yapılarının Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun yaşamıyla ilgili olup olmadığıdır. Yakup Kadri'nin anıları kendi yaşamı hakkında pek çok ayrıntıya yer verir. Özellikle de çocukluk yıllarını anlattığı *Anamın Kitabı* ve Hasan Âli Yücel'in *Edebiyat Tarihimizden* başlıklı kitabının Yakup Kadri ile ilgili bölümleri bu konuda birincil kaynaklar sayılabilirler. Yakup Kadri, *Anamın Kitabı*'na yazdığı "Önsöz"de çocukluğun tüm yaşamı belirlediği düşüncesine değinir ve bu önsözü şöyle bitirir: "Ömrüm vefa ederse, okurlarıma, ikinci bir **Anamın Kitabı**'nda, belki, romanlarımın bütün anahtarını vermiş olacağım" (14, özgün vurgu). Yakup Kadri, ikinci bir *Anamın Kitabı* yazmamıştır, ancak bu kitabı da romanlarına kimi noktalarda ışık tutan önemli ayrıntılarla doludur. Yakup Kadri'ye ait biyografik ögelere çalışmanın odaklandığı konular çerçevesinde değinmek hem yapıtı hem de yazarı anlamak konusunda aydınlatıcı olacaktır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarında karakterlerle ebeveynin ilişkileri ele alındığında, özellikle baba figürü konusunda bir boşlukla karşı karşıya olduğu gözlemleniyor. Doktor Hikmet ve Ahmet Celâl'in babalarının adları bilinmekle birlikte ilişkilerinin niteliği konusunda fazla bir bilgi verilmez. Ele alınan üç romanda babayla olan ilişki konusunda en fazla bilgiye *Bir Sürgün*'de rastlanır; ancak bunda da öğrendiklerimiz Doktor Hikmet'in babasıyla mektuplaşmalarıyla sınırlıdır. *Hüküm Gecesi*'nin karakteri Ahmet Kerim'in babasıyla ilgili ise hemen hiçbir bilginin olmadığı belirtilmişti. Doktor Hikmet için yüzde yüz geçerli olmasa da, ele alınan karakterlerin simgesel anlamda "babasız" oldukları

söylenbilir. Buna karşılık, diğer ebeveyn figürü olan annenin adının *Bir Sürgün*'de bir kere geçtiği, diğer iki romanda ise belirtilmediği ve romanlarda belirgin karakterler olarak sunulmadıkları hâlde imgesel düzeyde etkin rolleri olduğu dikkat çekiyor. Annenin, Ahmet Kerim'de gözetleyen ve denetleyen bir figür olarak ön plana çıkması dışında, her üç romanda da ortak bir özellikte sunulduğu anlaşılıyor. Her üç romanda da anne, beyaz sabun kokusu ve temiz elbiselerle anılır. Bu özellikler aynı zamanda karakterlerin “ideal kadın”dan beklediği öğelerdir. Yakup Kadri, *Anamın Kitabı*'nda ninesinin kokusundan bahsederken, “[o] lâvanta çiçeği ve beyaz sabun kokusu!” der ve ekler “[g]erçi annemin iç çamaşırları da böyle kokardı” (46). Yakup Kadri'nin anılarındaki ifadelerle *Hüküm Gecesi*'ndeki ifadeler (105-06) neredeyse aynıdır. Diğer iki romanda da lavanta çiçeği, beyaz sabun kokusu ve anne çamaşırlarının bu şekilde anımsanması söz konusudur. Öyle anlaşılıyor ki, Yakup Kadri'nin karakterlerindeki anne imgesi doğrudan yazarın imgeleminin bir yansımasıdır. Eğer anne figürü ile yazarın yaşamı arasında böyle bir paralellik varsa, baba figürünün yokluğu da yine benzer bir biçimde açıklanabilir mi?

Gerek Yakup Kadri'nin kendi yazdıklarından gerekse Hasan Âli Yücel ve Niyazi Akı'nın yapıtlarından Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile babası Kadri Bey arasındaki ilişkinin pek de iyi olmadığı anlaşılıyor. Yakup Kadri ve kız kardeşinin, Kadri Bey'in İkbâl Hanım'la olan ikinci evliliğinde doğduklarını, kardeşi Zahide'nin babası tarafından, Yakup Kadri'nin de annesi tarafından daha çok sevildiğini Hasan Âli Yücel'den öğreniyoruz (15-16). Yakup Kadri, *Anamın Kitabı*'nda babasıyla ilgili duygularını şöyle açıklar: “Çocukluğumda babama ait hiçbir şey bana hoş ve munis gelmezdi. Ne adını sanını, ne kalıbını kıyafetini, ne oturup kalkışını, ne yüzünü, ne huyunu, ne de konuşma tarzını beğenirdim” (17). Annesine adadığı kitabının daha ilk sayfasında babasıyla ilgili olumsuz duygularını yazan Yakup

Kadri, babasında bulunan “yuvarlak dazlak kafa”, “top sakal” ve “tıknazlık” gibi fiziksel özelliklerin kafasındaki erkek tipine taban tabana zıt olduğunu belirtir (17-18). “Hele günün birinde, omuzlarım ortasında saçsız bir kafa taşımak felaketine uğrayacağımı, aklımdan bile geçirmezdim” (18) satırlarını yazarken Yakup Kadri’nin, yetmiş yaşını geçmiş bir insan olduğunu ve gençliğinden itibaren “felâket” olarak nitelendirdiği durumla yüzleştiğini belirtelim. Babasının giyim tarzıyla çevresinde takdir toplaması bile Yakup Kadri’ye babasını benimsetemez: “Bununla beraber ben yine onu beğenmezdim ve onun oğlu olmaktan hiçbir iftihar duymazdım” (18). Niyazi Akı, Yakup Kadri’nin anne ve babasıyla olan ilişkisini şöyle dile getirir: “Zaten, kendisi de, babasının ifratlarıyla annesinin muvazeneli duyguları arasında bir mizaç ikiliğine düşerek daima bir iç mücadelesi geçirdiğini söylemektedir” (71). Yakup Kadri’nin, *Anamın Kitabı* boyunca babasıyla ilgili tüm tanımlamaları olumsuzken, annesiyle ilgili yazdıkları hep olumludur; annesinin babası karşısındaki konumuna acıyan yazar, onun böyle bir yaşamı haketmediğini vurgular. Yakup Kadri, Hasan Âli Yücel’e yazdığı bir mektupta annesine olan bağlılığını “[z]ira, ben onu memnun etmek için yaşıyordum” (aktaran Yücel 17) biçiminde dile getirir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun romanlarındaki baba ve anne figürlerinin yeri ve kaynakları konusunda biyografisi bize belirli bir görüş kazandırmaktadır. Ancak, metinlere sadık kalındığında baba figürünün yokluğu ya da yetersizliği konusunda hâlâ tutarlı ve bütünsel bir düşünceye sahip değiliz. Psikolojik açıdan baba figürünün zayıflığı ve anne figürünün baskın olmasının nedenleri kadar sonuçları da önemlidir. Özellikle, insanın kimlik oluşumunda özdeşleşme kurulacak ebeveynin rolü ve önemi düşünüldüğünde, babanın imgesel düzeyde de yok olması, onun yerine geçecek bir başka figürün de bulunamaması hâlinde özdeşleşebileceği

tek figür olarak anne, yani cinsel kimlik bağlamında kadın kalmaktadır. Otto Kernberg, *Aşk İlişkileri* adlı yapıtında erkek çocuğun anne ile ilişkisi bağlamında cinsel kimlik oluşumundaki olasılıklar üzerinde durur:

Örneğin, erkek çocuk kendisini annesi tarafından sevilen bir erkek çocuk olarak deneyimlediği oranda, erkek çocuk ve dişi anne rolüyle özdeşleşir. Böylelikle, daha sonraki ilişkilerinde, benlik temsili yetisi kazanırken anne temsilini başka bir kadına yansıtır ya da belli koşullarda, benlik temsilini başka bir erkeğe yansıtırken anne rolünü kendi üstlenir. Ego kimliğinin parçası olarak erkek çocuk biçimindeki benlik temsilinin egemenliği (bütün öteki kadınlarda bilinçdışı anne arayışı da dahil) heteroseksüel yönelimin egemenliğini sağlayacaktır. Annenin temsiliyle özdeşleşmenin egemenliği erkeklerde bir homoseksüellik tipini belirleyebilir. (31)

Burada unutulmaması gereken nokta, baskın figürün, cinsel kimlik seçiminde yüzde yüz belirleyici olmadığı, yani karşı cinsin cinsel kimlik seçiminde belirgin olmasının otomatik olarak eşcinselliğe yönelmeyi beraberinde getirmediği, bunun olasılıklar yelpazesindeki durumlardan yalnızca biri olduğudur. Öte yandan, erkek çocuğun konumunda, annenin temsil ettiği kadın kimliğinden tam bir kopuşun sağlanamamasının kendilikte ve cinsel kimlik seçiminde çeşitli sıkıntılara yol açacağı bilinmektedir. Yaptığımız çözümler ışığında, ele alınan romanlardaki karakterlerin yaşadıkları ve bir türlü sonlandıramadıkları sorunların altında bu tür bir sıkıntının yattığı söylenebilir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun erkek karakterlerinin kadınlar karşısındaki psikolojik durumlarının ve kadınları imgeleyiş tarzındaki belirsizliklerin cinsel kimlik seçimlerindeki belirsizlik sonucu yaşadıkları karmaşaya dayalı olduğunu

düşünmek yanlış olmayacaktır. Ahmet Kerim, Ahmet Celâl ve Doktor Hikmet, kadınlarla sürdürmeye çalıştıkları ilişkilerinde saldırganlıkla sevecenlik arasında gidip gelen bir kadınlık imgesini içlerinde taşımaktadırlar. Bir başka şekilde ifade etmek gerekirse, onların kadınlarla olan ilişkilerinde, baştan sona, kendi iç dünyalarındaki ilişki temsilleri etkili olmaktadır. Bu karakterler, kendi içsel nesne ilişkilerindeki çarpık temsilleri gerçeklikte sürdürdükleri ilişkilere yansıttıklarından, çoğu kez acı veren ve kaotik bir dünya yaratmaktadırlar. Romanlar irdelenirken gösterilmeye çalışıldığı gibi, erkek karakterler ilksel (arkaik) idealleştirmeye dayalı bir sevme potansiyeline sahiptirler ve kullandıkları savunma mekanizması da, psikanalitik kurama göre, ilksel bir tarz olan “bölme”dir. Cinsel kimliğin bütünlüğe kavuşmaması, içsel nesne ilişkilerinde de farklı yönelimlerin kendilikte bir arada tutulmasına yol açar. Aslına bakılırsa kullanılan bölme mekanizması tam da, bir araya geldikleri anda kendiliğin bütünüyle parçalanmasına yol açabilecek farklı “ben” tezahürlerini ayrı tutarak kendiliğin parçalanmasının önüne geçmektedir. Kernberg, *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm* adlı yapıtında bu durumu şöyle açıklar:

Kendilik ve nesne temsillerinin bütünleşmemesi, önceleri erken gelişimin normal bir özelliğidir; ancak, daha sonra bu tür bütünleşme eksikliği, aktif olarak çelişkili ben hallerini birbirinden ayrı tutmak için kullanılır. Bölme, çelişkili ben hallerinin aktif olarak savunma amaçlı ayrı tutulmasına denir. Bölmeyle bağlantılı ilkel savunma işlemleri [. . .] bölmeyi güçlü bir şekilde pekiştirir ve beni, gelişen bütünleşmesini feda etmek suretiyle sevgi ile nefret arasındaki dayanılmaz çatışmalardan korur. (148)

Bölme mekanizmasının olumlu bir işlev üstlenerek kendiliğin bütünüyle dağılmasını engellemesinin bedeli, Ahmet Kerim, Ahmet Celâl ve Doktor Hikmet'in birbirinin bütünüyle zıddı olan duygu durumlarının birinden diğerine kolaylıkla geçmeleridir. Psikanaliz yazınına göre sınır durumda işlev gören kişilerde görülen bu özelliklerin en önemli sonucu, bütünleşmiş bir kendiliğin oluşturulamamasıdır. Ahmet Celâl'de pek belirgin olmayan, Doktor Hikmet'te kimi belirtileri bulunan, Ahmet Kerim'deyse en üst düzeyde yaşanan kimlik dağınıklığı durumu, bütünleşmemiş kendiliğin sonucudur. Kernberg, *Aşk İlişkileri* adlı kitabında kimlik dağınıklığını cinsel kimlik seçimiyle ilişkilendirirken, burada ele alınan konuların birbirleriyle ne kadar yakından ilgili olduğunu gösterir: "Klinik bakımdan, kimlik bütünlüğünün yokluğu (kimlik dağılması sendromu) hep cinsel kimlik sorunlarıyla yan yana görülür" (25).

Ele alınan üç romandaki asıl karakterler kadınlar dışındaki ilişkilerinde de benzer tutumlar sergilemektedirler. Karakterlerin psikolojilerinde görülen zihinsel olarak yaşantılanan saldırganlık, acı çekme eğilimi ve (özellikle Ahmet Kerim'in durumunda) büyüklenmeci kendilik, onların narsisist zedelenmelerini açığa vurur. Burada tanımlanan deneyimlerin gündelik yaşamdaki en önemli sonuçlarıysa dünyaya ve kendine karşı duyulan memnuniyetsizliktir. Eleştirmenlerin Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun kötümserliğine yordukları bu durum, karakterlerin psikolojileriyle doğrudan ilgilidir. Burada bir kere daha Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile karakterleri arasında bir paralellik kurulmaktadır. Kendi doğum gününden bile "[o] Allahın belası yılın 1889 ve o meş'um günün 27 Mart olmasından başka bir şey bilm[iyorum]" (aktaran Yücel 15) biçiminde bahseden Yakup Kadri'nin imgeleminin, Ahmet Celâl'in yaratımına kaynaklık etmesi doğal görünüyor. Yakup Kadri'nin kötümserliği *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* adlı

kitabının başına aldığı beyitten ve kitabın girişinde yaptığı geçmişî

değerlendirmesinden de anlaşılabilir:

[. . .] arkamda bıraktığım uzak geçmişî hayalimde yaşarken “zevk” diyebileceğim bir şey duymamaktayım. Hattâ, tam tersine, hayıflanmaya, yerinmeye ya da hayal kırıklığına benzer bir takım yürek sıkıntılarına kapılmaktayım. Çünkü, o geçmişte bir çok yanlış davranışlar, kaçırılmış fırsatlar, erişilmemiş amaçlar görmekteyim.

(14)

Bu alıntının da gösterdiği gibi (incelediğimiz romanlardaki) karakterlerin başvurdukları değersizleştirme önemli ölçüde yaratıcılarından kaynaklandığı düşünülebilir. Geçmişî, yaşanan anı ve geleceği bir olumsuzlamalar zinciri içinde görmek, kendisi ya da bir başkasını sevememek narsisist zedelenmelerin sonuçlarındandır.

Ele alınan roman karakterlerindeki gözetlenme ve çocuk kalma gibi duyguların izlerine Yakup Kadri'nin ilk dönem yazılarında da rastlanmaktadır. Daha da önemlisi bu sorunların kaynağında bir kere daha anne imgesini çerçevesinde düğümleniyor oluşudur. Yakup Kadri'nin, (1913 yılına yayımladığı) “Bir Huysuzun Defterinden” başlıklı yazılarından birinde, Huysuz, aileyle ilgili düşüncelerinin bir yerinde şunları söyler:

Baba muhabbeti, kardeş muhabbeti, dost muhabbeti, valide muhabbeti kadar beni sinirlendiren şeyler hatırlamıyorum; teşekkür ederim ki, ilk üç muhabbete hiç maruz kalmadım; fakat validemin şefkati beni daimî bir ukubet gibi adım, adım takibeyle, insanı terzil etmek isteyen bir şeytanın namer'i zinciri halinde, beni daima hissiyat âleminin alt katına doğru çektir, sürükledi ve daima yükselmeme, fikrimin gayesi

*üzere, her şeyden teberrî etmeme mâni oldu. İşte bu cilve-i tabiidir ki
beni bu yaşa kadar küçük, şımarık, cılız bir çocuk mâ'neviyetinde
küçük bir hayat içinde sürünmeğe mahkûm etti. (Aktaran Yücel 140,
özgün vurgular)*

Yakup Kadri'nin yazı dizisinin kahramanı olan Huysuz, tıpkı onun roman kahramanları gibi, annenin hem gözetleyici özelliği üzerinde durur, hem de kendini çocuk olarak görme ya da çocuk olarak kalma durumunun altında yatan neden olarak anneyi görür. Huysuz ve Yakup Kadri arasındaki ilişkiyi gerek Niyazi Akı gerekse Hasan Âli Yücel "ikizlik" olarak değerlendirmişlerdir. Akı, Yakup Kadri'nin kendisini Huysuz'la "double" ettiğini belirtirken (236), Yücel'de "[o] zamanın Yakup Kadri'si de biraz böyleydi. Bir Huysuz!.." diyerek ekler: "[Yakup Kadri] benliğinde yaşattığı bu huysuzla ikizdir" (133). Huysuz ile Yakup Kadri arasında kurulan bu benzerlik, onların zihnindeki anne imgesinin de benzer olduğunu düşündürür. Gerek Huysuz'un gerek Yakup Kadri'nin gerekse bu çalışmada ele alınan roman kahramanlarının anne-çocuk ilişkisindeki konumları, temelde anneden kopamama ve bağımsız bir kimlik oluşturmama sorununa işaret etmektedir.

Psikanaliz kuramına göre anne ile çocuk arasındaki ilişki düz bir çizgi izlemez. Bebek, gelişiminin ilk ayları boyunca anneye bağımlıdır ve onu bağımsız bir varlık olarak değil, kendisinin bir parçası olarak görür. Sağlıklı bir anne-bebek ilişkisi ise önce bu bağ kurulmasını, daha sonra ise bebeğin bu bağımlılıktan yavaş yavaş koparak bağımsızlığını elde etmesini gerektirir. D. W. Winnicott, geliştirdiği "yeterince iyi anne" kavramıyla, anne ile bebek arasındaki bu bağlanma ve kopma ilişkisini vurgulayan en önemli psikanaliz kuramcılarında biridir. Winnicott'a göre "yeterince iyi anne" bebeğin gereksinimlerine uyum gösterebilen annedir (29). Winnicott'a göre uyum göstermek, annenin sürekli bebeğin yanında olması ve onun

tüm isteklerini anında karşılaması değildir. “Yeterince iyi anne”, büyüyen bebeğin bağımsız hareket etmesine ve gerçeklikle girdiği ilişkide hayal kırıklığı yaşayabilmesine izin veren, bağımsız bir varlık olabilmesine olanak tanıyan annedir. Saffet Murat Tura, Winnicott’un kitabının Türkçe basımına yazdığı “Winnicott ve Geçiş Deneyimi” başlıklı makalesinde onun kuramının bu yönü üzerinde durur:

Winnicott için önemli bir başka nokta da çocuğun yalnız olabileme kapasitesinin gelişimidir. Anne sadece çocuğun ihtiyaçlarını eşduyumlu olarak karşılamakla kalmamalı[,] onun sakin dönemlerini, yalnızlık deneyimlerini yersiz uyarılarla bölmemeli, gereksiz uyarıcılık sunmamalıdır. Annenin talepsiz bir şekilde çocuğun yalnızlığına eşlik etmesi kendilik deneyiminin gelişimi açısından ön plana çıkmaktadır. (11)

Yakup Kadri’nin anıları, Huysuz’un yazdıkları ve roman kahramanlarının deneyimleri, anne ile kurulan ilişkilerde gerekli olan bağımsızlaşmanın tam anlamıyla gerçekleşmediğini gösteriyor. Bu durum, bu bölümde cinsel kimlik seçiminin tartışıldığı kısımda ulaşılan sonuçla da uyum içindedir. Gözetlenme ve çocuk kalma duygusu, anneden bağımsızlaşamama, özerk bir kimlik oluşturamama sorununun bir uzantısıdır.

Yakup Kadri’nin ele aldığımız romanlarında ebeveyniyle, çevreleriyle, kadınlarla sürdürdükleri ilişkiler ve kişilik özellikleri konularında görülen süreklilik göz önünde bulundurulmadan yazarın yapıtları hakkında yapılan yorumlar eksik ya da yanlış olacaktır. “Yakup Kadri Okumaları” başlığı altında değerlendirdiğimiz yorumların karakterlerin kendilik yapılanmalarını hesaba katmadan çıktıkları, sözde “tarihsel” yolculuklar Yakup Kadri’nin yapıtlarını anlamlandırmakta yetersiz kaldığı görülmektedir. Karakterlerin psikolojilerini hesaba katmayan değerlendirmeler ne

kadar başarılı olabilir? Her ne kadar kimi yazarlar *Yaban* üzerine yürütülen tartışmalarda, Ahmet Celâl'in zaten tek yanlı bir bakış açısına sahip olduğunu belirtmişlerse de, Ahmet Celâl'in dünyayı algılama biçimini belirleyen kendiliğinde ki zedelenmişlikler, en az aydın-köylü tartışması kadar önemlidir. Örneğin, *Bir Sürgün*'de Doktor Hikmet'in yazgısını belirleyen siyasal ya da toplumsal olaylar mıdır, yoksa çocuk kalmışlığını, ilişkilerini düzenleyememesini ve dengesiz iç dünyasını belirleyen kendilik yapısı mıdır? Psikanalitik yaklaşımla okunduğunda, Yakup Kadri romanlarındaki karakterlerin yazgısının temelinde kendi iç dünyalarınca belirlendiği görülüyor. Yakup Kadri'nin romanlarındaki karakterlerin psikolojisini belirleyen yapının, kimliğin oluşumunda yaşanan bir ketlenmeye bağlı olduğu anlaşılıyor. Eleştirmenlerin Yakup Kadri'de hep gözlemlediği "kötümserliğin" kaynağını da burada aramak gerekir.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Akı, Niyazi. *Yakup Kadri Karaosmanoğlu: İnsan, Eser, Fikir, Üslup*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Aköz, Emre. “Dolaylı Aşklar: Üçgensel Arzu Teorisi ve Yakup Kadri’nin bir Romanı (Sodom ve Gomore)”. *Defter 5* (Haziran-Eylül 1998): 109-20.
- Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, tarih yok.
- Belge, Murat. “‘Politik Roman’ Üstüne”. *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1988. 79-94.
- Berman, Jeffrey. *Narcissism and the Novel*. New York: New York UP, 1990.
- Bora, Tanıl ve Murat Gültekingil, ed. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*. Cilt 2. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Fethi Naci. “Bir Sürgün”. Fethi Naci, *Yüzyılın 100 Türk Romanı* 117-19.
- . “Hüküm Gecesi”. Fethi Naci, *Yüzyılın 100 Türk Romanı* 100-03.
- . “Sodom ve Gomore”. Fethi Naci, *Yüzyılın 100 Türk Romanı* 104-06.
- . *Yüzyılın 100 Türk Romanı*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000.
- Freud, Sigmund. *Haz İlkesinin Ötesinde ve Ben ve İd*. Çev. Ali Babaoğlu. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- . “Mazoşizmin Ekonomik Sorunu”. Freud, *Metapsikoloji* 391-406.

- . *Metapsikoloji*. Çev. Emre Kapkın ve Ayşe Tekşen Kapkın. İstanbul: Payel Yayınları, 2002.
- . *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*. Çev. Banu Büyükkal ve Saffet Murat Tura. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- . *Psikopatoloji Üzerine*. Çev. Selçuk Budak. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.
- . *Ruhçözümlemesine Giriş Konferansları*. Çev. Emre Kapkın ve Ayşen Kapkın. İstanbul: Payel Yayınevi, 1998.
- . *Ruhçözümlemesine Yeni Giriş Konferansları*. Çev. Emre Kapkın ve Ayşen Kapkın. İstanbul: Payel Yayınevi, 1998.
- . *Sanat ve Edebiyat*. Çev. Emre Kapkın ve Ayşen Kapkın. İstanbul: Payel Yayınevi, 1999.
- Girard, René. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. Çev. Arzu Etensel İldem. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Ahmet Haşim*. 1934. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- . *Anamın Kitabı*. 1957. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- . *Ankara*. 1934. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- . *Bir Sürgün*. 1937. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- . *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. 1969. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- . *Hep O Şarkı*. 1956. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- . *Hüküm Gecesi*. 1927. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- . *Kiralık Konak*. 1920. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- . *Nur Baba*. 1921. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- . *Panorama*. 1950-1954. İstanbul: İletişim Yayınları Yayınları, 1987.
- . *Politikada 45 Yıl*. 1968. İstanbul: İletişim Yayınları Yayınları, 1984.

- . *Sodom ve Gomore*. 1928. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- . *Yaban*. 1932. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- . *Zoraki Diplomat*. 1955. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Kernberg, Otto. *Aşk İlişkileri: Normallik ve Patoloji*. Çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.
- . *Sapıklıklarda ve Kişilik Bozukluklarında Saldırganlık*. Çev. M. Banu Büyükkal. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- . *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm*. Çev. Mustafa Atakay. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Kohut, Heinz. *Kendiliğin Çözümlemesi*. Çev. Cem Atbaşoğlu, Banu Büyükkal ve Cüney İşcan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Kudret, Cevdet. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. Cilt 2. İstanbul: İnkılâp Yayınevi, 1988.
- Moran, Berna. “Kiralık Konak”. Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 136-52.
- . “Yaban’da Teknik ve İdeoloji”. Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 153-66.
- . *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. Cilt 1. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- Necatigil, Behçet. *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. 19. baskı. Yay. haz. Hilmi Yavuz ve Enver Ercan. İstanbul: Varlık Yayınları, 2000.
- Özkırımlı, Atilla. “Bir Sürgün Üzerine”. Karaosmanoğlu, *Bir Sürgün* 13-17.
- . “Hüküm Gecesi Üzerine”. Karaosmanoğlu, *Hüküm Gecesi* 13-18.
- . “Yaban’ Üzerine”. Karaosmanoğlu, *Yaban* 15-22.
- Özkırımlı, Atilla, der. “Türk Edebiyatında Bir Sürgün”. Karaosmanoğlu, *Bir Sürgün* 343-47.
- . “Türk Edebiyatında Hüküm Gecesi”. Karaosmanoğlu, *Hüküm Gecesi* 353-74.

- . “Türk Edebiyatında ‘Yaban’”. Karaosmanoğlu, *Yaban* 233-60.
- . “Türk Edebiyatında Panorama”. Karaosmanoğlu, *Panorama* 581-89.
- Talay, Birsen. “Yakup Kadri Karaosmanoğlu”. Bora ve Gültekingil 430-41.
- Tura, Saffet Murat. *Günümüzde Psikoterapi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- . *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- . “Winnicott ve Geçiş Deneyimi”. Winnicott 7-13.
- Türkeş, Ömer. “Güdük Bir Edebiyat Kanonu”. Bora ve Gültekingil 425-48.
- Winnicott, D. W. *Oyun ve Gerçeklik*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Yücel, Hasan Âli. *Edebiyat Tarihimizden*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1989.

ÖZGEÇMİŞ

Ali Serdar, 1976 yılında Ankara'da doğdu. 1994 yılında Arı Lisesi'nden, 1998 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden mezun oldu. 1999 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Politikası Çalışmaları yüksek lisans programına bir yıl devam ettikten sonra, edebiyatı akademik bir ilgi alanı olarak benimseyip Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans çalışmalarına başladı. İlgi alanları arasında Türk romanı, edebiyat kuramları ve Türk düşünce tarihi bulunmaktadır.