

**T.C.  
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



**METİN, İMAJ, İDEOLOJİ: ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ  
TÜRK ROMANINDA DİNSEL TİPOLOJİLER (1923-1938)**

**DOKTORA TEZİ**

**DANIŞMAN  
PROF. DR. BEYHAN KANTER**

**HAZIRLAYAN  
MEHMET RAGİP ETE**

**MALATYA-2022**

**T.C.  
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**METİN, İMAJ, İDEOLOJİ: ERKEN CUMHURİYET  
DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA DİNSEL TİPOLOJİLER  
(1923-1938)**

**DOKTORA TEZİ**

**HAZIRLAYAN**

**MEHMET RAGİP ETE**

**DANIŞMAN**

**PROF. DR. BEYHAN KANTER**

**MALATYA-2022**

## ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Beyhan KANTER'in danışmanlığında doktora tezi olarak hazırladığım METİN, İMAJ, İDEOLOJİ: ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA DİNSEL TİPOLOJİLER (1923-1938) başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün eserlerin hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Mehmet Ragıp ETE



## ÖN SÖZ

Sosyal, siyasal ve kültürel alanlarda hızlı, kapsamlı değişimlerin yaşandığı Cumhuriyet'in ilk on beş yılında, meydana gelen dönüşümlerin yansımalarını söz konusu dönemlerde yayımlanmış romanlarda bulmak mümkündür. Romancılar, yaşanan gelişmelere yönelik fikir ve tutumlarını yazdıkları edebî metinlerde kurguladıkları dramatik aksiyonla, hayat verdikleri roman kişileriyle, tasarladıkları mekânlarla, kimi zaman açık kimi zamanda örtülü bir biçimde alegorik veya sembolik olarak okuyucuyla paylaşma imkânı bulmuşlardır. Cumhuriyet Dönemi romancılarının ideolojilerini, yazdıkları metinlere ve oluşturdukları imajlara yansıtıklarından hareketle hazırlanan bu çalışmada, dinsel tipolojiler odağa alınarak sosyolojik çözümlenmeler yapılmaya çalışılmıştır.

Metin, İmaj, İdeoloji: Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Dinsel Tipolojiler (1923-1938) başlığını taşıyan çalışma, giriş, dört bölüm ve sonuçtan müteşekkildir.

Çalışmanın giriş bölümünde, dünyada roman türünün ortaya çıkışından başlayarak, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e değin roman türünün Türk edebiyatındaki gelişim süreci kısaca anlatılmış, tezin inceleme konusunu teşkil eden yazarlara ve romanlarına ait biyografik, sanatsal bilgilere yer verilmiştir. Birinci bölümde, roman kişilerinin din algısından hareketle, İslâmiyet, Hristiyanlık, Ateizm ve Masonluk temaları, dinler ve inançlar bağlamında işlenirken, roman kişilerinin din algıları, dinî hassasiyetleri, inanç krizleri ele alınmıştır. İkinci bölümde, romanlardaki olumlu ve olumsuz özellikleri haiz din adamları, dindarlık tipolojileri bağlamında sınıflandırılarak, romanlarda din adamlarının yüklendiği işlevler izah edilmeye çalışılmıştır. Üçüncü bölümde, beden ve gündelik pratikler ele alınarak, fes, sarık, şapka, balo, içki ve namaz gibi öğelerin dinsel, sekülerlik ve asrılık iletileri olarak romanda işleniş incelenmiştir. Dördüncü ve son bölümde mekânlar, ideolojilerin yansıma bulduğu alanlar olarak ele alınarak; sembol anlamlar yüklenen İstanbul, Ankara şehirlerinin, eğitim kurumları olarak medrese ve yeni mekteplerin, ibadet yerleri olan camilerin ve umut mekânları olarak türbelerin romanlarda ele alınış biçimleri ve ihtiva ettikleri anlamlar tartışılmıştır.

Zorlu ve uzun süren tez yazma sürecinde burada adlarını sayamayacağım birçok kişinin katkısını ve desteğini gördüm. Zorlandığım bir zamanda bana evinin ve kütüphanesinin kapısını açan ağabeyim Doç. Dr. Hatem Ete'ye, dualarını her zaman yanımda hissettiğim ve tezimi benden çok bitirmemi isteyen anne ve babama, uzun süren tez yazma sürecinde türlü ihmallerime katlanan, beni her daim sevgiyle destekleyen eşim Gülbahar'a, zamanlarından aldığım güzel çocuklarım Yasin ve Meryem'e çok teşekkür ederim.

Teze birlikte başladığımız değerli hocam Prof. Dr. İsmet Emre'ye, tezin tasnifinde ve bölümlere ayrılmasında kıymetli bilgilerini paylaşan Prof. Dr. Zülküf Kara'ya, enstitüdeki işlemlerde her daim yardımcı olan, teze katkı sunan ve ziyadesiyle yorduğuma inandığım anlayışlı hocam Prof. Dr. Ebru Burcu Yılmaz'a ve son olarak da başlamış bir teze sonradan danışman olarak dahil olmayı kabul eden, tezimi sahiplenen, her daim yaptığı akademik katkılarla tezin ortaya çıkmasında büyük bir katkısı, emeği olan, maddi ve manevi desteğini her zaman yanımda hissettiğim çalışkan, enerjisi bitmeyen hocam Prof. Dr. Beyhan Kanter'e çok teşekkür ederim.

Mehmet Ragıp Ete

Mardin, 2022



## ÖZET

Bu çalışmada, 1923-1938 yılları arasında yayımlanan Türk romanlarında yer alan dinsel tipolojiler; metin, imaj ve ideoloji kavramları bağlamında ele alınmıştır. Roman yazarının ideolojik bakışı çerçevesinde şekillenen imajların toplamından oluşan ve dönemin sosyal, siyasal, kültürel hayatını yansıtan metinlerde; roman kişilerinin din algıları, inanç krizleri, dinsel, seküler davranış pratikleri sosyolojik bir perspektifle tahlil edilmiş, Cumhuriyet Dönemi'nde yapılan ve dinî alanları kapsayan devrimlerin, metin düzlemindeki yansımaları tespit edilmeye çalışılmıştır. İnkılap kanonuna dâhil edilen romancıların esas alındığı çalışmada, ideolojik aygıt olarak da işlev gören romanlardaki, din adamı tipolojilerinin tasnifleri yapılmış, modernleşme projesinin gündelik pratikler, kılık kıyafet ve beden üzerindeki tesirleri roman kişileri üzerinden değerlendirilmiştir. Roman kurgusundaki mekânlar, yüklendikleri ideoloji ve sembol değerler bakımından ele alınmış, Cumhuriyet'in ve modernleşmenin roman kişilerinin mekân algısına etkileri tartışılmıştır. Geleneksel Osmanlı sosyal hayatında büyük bir nüfuza sahip din ve din adamının, Cumhuriyet'in modernleşme projesiyle birlikte geçirdiği dönüşümün izlerini sürmek, erken Cumhuriyet Dönemi romanlarındaki dinsel tipolojileri incelemeyi hedefleyen çalışmamızı önemli kılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Dinsel Tipoloji, İdeoloji, Kanon, Modernleşme, Cumhuriyet Dönemi, Türk Romanı.

## ABSTRACT

In this study, the text is discussed through the concepts of image and ideology, religious typologies in Turkish novels published between 1923-1938. In the texts, which are the sum of the images shaped within the framework of the ideological perspective of the novelist and reflect the social, political and cultural life of the period; the religious perceptions, crises of faith, religious and secular behavior practices of the characters in the novel were analyzed, and the reflections of the revolutions in the Republican Period, which included religious areas, were tried to be determined. In the study, based on the novelists included in the Revolution canon, the typologies of the clergy in the novels that also function as an ideological device were classified, and the effects of the modernization project on daily practices, dress and body were evaluated through the characters of the novels. The spaces in the fiction of the novel are discussed in terms of their ideology and symbolic values, and the effects of the Republic and modernization on the space perception of the characters of the novel are discussed. Tracing the transformation of the clergy and clergy who had a great influence in the traditional Ottoman social life with the modernization project of the Republic, makes our study important, which aims to examine the religious typologies in the novels of the Republic Period.

**Keywords:** Religious Typology, Ideology, Canon, Modernization, Republican Period, Turkish Novel.

## İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ .....	iii
ÖN SÖZ.....	iv
ÖZET .....	vi
ABSTRACT .....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR.....	x
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	20
1. ROMANLARDA DİN VE İNANÇ SÖYLEMİ.....	20
1.1. “Yeşil Ordular” Tahakkümü ile “Benî Nev’ini İncitme” Müsamahası Arasında: İslâm.....	20
1.2. İlhama Kaynaklık Etme ile “Öteki”nin Dini Arasında: Hristiyanlık .....	40
1.3. “Gökyüzü Masalları”nın Reddi: Ateizm .....	54
1.4. İmtiyazlı Olmak ile “Gavur” Olmak Arasında: Masonluk .....	74
İKİNCİ BÖLÜM .....	81
2. İDEOLOJİ YÜKLÜ İMAJLAR: DİN ADAMI TEMSİLLERİ.....	81
2.1. Ülkü Değer Olarak Kurgulanan Din Adamları.....	81
2.2. Karşı Değer Olarak Kurgulanan Din Adamları .....	97
2.2.1. İnsanî Duyarlıklardan Yoksun; Kaba, Huysuz ve Müfteri Din Adamları	103
2.2.2. Vatana, Kimliğe ve Millî Aidiyete İhanet: Hain Din Adamları .....	111
2.2.3. Gizli Mütehakkimler: Oyun Kurucu Din Adamları.....	119
2.2.4. Dinsel Kimliğini İktisadî Sermayeye Dönüştüren Din Adamları .....	120
2.2.5. Dinsel Kimliğini Maske Olarak Kullanan Hedonist Din Adamları .....	126



2.2.6.	Din İstismarcısı ve Dini Dünyevî Çıkarlarına Alet Eden Din Adamları...	128
2.2.7.	Sathi Dinî Bilgiye Sahip Sözde Dindarlar .....	131
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....</b>		<b>135</b>
<b>3.</b>	<b>KURMACA BİR METİN OLARAK REFERANS BEDENLER .....</b>	<b>135</b>
3.1.	Kılık Kıyafetin Dinsel ya da Seküler Bir İletiyeye Dönüşmesi .....	135
3.2.	Modernleşme Söyleminin Beden Üzerinden Temsilleri.....	162
3.3.	Gündelik Hayatın Dinsel ve Seküler Beden Pratikleri .....	185
<b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM .....</b>		<b>199</b>
<b>4.</b>	<b>BİR İDEOLOJİ PRATIĞI OLARAK MEKÂN .....</b>	<b>199</b>
4.1.	Sembol Değer Yüklenen Şehirler .....	200
4.1.1.	Eskinin ve Osmanlı'nın Şehri: İstanbul .....	201
4.1.2.	Yenin ve Cumhuriyet'in Şehri: Ankara .....	219
4.2.	Muhafazakâr ile Modernin Karşılaşma Alanları: Medreseler ve Yeni Mektepler .....	235
4.3.	Umudun Mistik Mekânları: Türbeler .....	258
4.4.	Huzur ve Sükûn Bulma Mekânları: Camiler .....	268
<b>SONUÇ .....</b>		<b>282</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>		<b>292</b>

## KISALTMALAR

bk. : Bakınız

C. : Cilt

çev. : Çeviren

der. : Derleyen

ed. : Editör

haz. : Hazırlayan

s. : Sayfa

S. : Sayı

vb. : Ve benzeri

## GİRİŞ

Batı dünyasında fiktif (kurmaca) bir edebî tür olan roman ile din arasında dinamik bir ilişkinin varlığından söz edilebilir. Henüz Orta Çağ'da Latince yazılmış tahkiye eserler olan "romans"ları Avrupa halkının çoğunluğunun okuma-yazma bilmemesinden dolayı okuyamaması, bu romansların ancak kiliseye bağlı din adamları tarafından okunmasını beraberinde getirirken; din adamlarının romansları kilisenin tasvip ettiği ve önerdiği bir şekilde büründürmesine, dolayısıyla dinsel saikler gözeterek seçmeci bir romans külliyatı oluşturmasına neden olur (Özgül, 2002: 9). Bu bağlamda romansın ortaya çıkışında kiliseye bağlı din adamlarının okur yazar kesimin büyük bir çoğunluğunu oluşturmasının yanı sıra kilisenin ilk zamanlardan itibaren kanonik metinler oluşturmadaki etkinliği de görülür.

Avrupa'da aydın sınıfını kilise ve din adamlarının temsil etmesi, eğitimin kilisenin inisiyatifinde olması, Hristiyanlık kültürünü Batı dünyasının en önemli ilham kaynağı haline getirirken; Batı medeniyetinin bir Hristiyan medeniyeti olduğunu göstermesi açısından önemlidir (Güngör, 1998: 96). Roman türünün ortaya çıkışında Eski Çağ düzyazısı, Doğu masalları, şövalye edebiyatı, destanlar, anılar ve psikolojik yazılar, kaynak metinler olarak işlev görmüş olsa da roman türüne geçiş işlevi gören en önemli esin kaynağının Pikaresk anlatı metinlerinin olduğu kabul edilir (Bakırcıoğlu, 1986: 21). Pikaresk metinler, feodal yapı içinde belirli bir rol üstlenmeyen veya mevcut düzene başkaldırdığı için sınıftan kopmuş, feodal hiyerarşinin dışına itilmiş, serseri bir insan tipolojisini konu edinir. Bu tipin, burjuvanın "özel birey"inin ilk temsili, prototipi olduğu da söylenebilir. Pikaresk eserlerdeki kahramanların ayırt edici nitelikleri arasında, gelişme ve değişmelerinde sınır tanımaz oluşları, durmamaları, sürekli hareket hâlinde olmaları, tamamlanmamış olmaları yüzünden değişime açık bulunmaları gösterilebilir. Pikaresk metinlerde kahramanlarının psikolojik değişimlerinin gösterilmeyerek, davranış ekseni dar ve ilkel bir biçimde resmedilmeleri, insanın iç dünyasının henüz yazılan eserlerde yer almamasıyla bağlantılıdır (Naci, 1990: 7-11). Romanın tarihsel gelişim sürecinde, psikolojik ve ruhi çözümler de sürece katılarak, romandaki bireyin derinlikli olarak tahlil edilmesi sağlanmaya çalışılmıştır.

Öte yandan ilk zamanlarda pikaresk şövalye anlatımlarının çoğunlukla macera ve savaş tasvirlerden oluştuğu, Hristiyan din adamları tesirinde ve gözetiminde gelişimini sürdüren metinlerde aşka, sevdaya, kadın erkek ilişkisine rastlanmadığı söylenebilir. Bunda Hristiyanlıkta kadının insanı baştan çıkarıcı ve erkeğin cennete gitmesine engel olan bakışının izlerine rastlanırken; Latin ve Yunan Mitolojik hikâyelerinden etkilenmeyle birlikte romanslara ve pikaresk romanlara sevdâ, aşk ve kadın temaları da dahil edilmiş olur (Özgül,

2002: 9). Bu bağlamda kilisenin romanslar üzerindeki kanun koyucu ve denetleyici etkisinin oldukça eril ve otoriter bir yapıya sahip olduğu görülür.

Roman türünün sahip olduğu gerçeklik ve insan ruhunu inceleme gibi unsurlar, kiliseyi rahatsız ederken; kilisenin baskı ve sansürünü de beraberinde getirir. Kiliseye göre gerçeklerin bütün açıklığıyla romanda zikredilmesi ahlaki açıdan sorun oluşturacağı gibi insan ruhunun karanlık, kötü ve çirkin taraflarının edebi tür olan romanda yer alması, söz konusu edebiyat eserini değersizleştirecektir. Dolayısıyla bilinçli bir tavır olarak kilise didaktik, teolojik yönü ağır basan, ahlaki öğütler içeren eserleri desteklemiş ve onların yayımlanmasına öncülük etmiştir (Özgül, 2002: 13). Kilisenin bu tavrında Hristiyanlığa ait öğretilerden biri olan; insanın günahkâr olarak doğduğu inancı etkili olurken, aynı zamanda kilisenin insana olan olumsuz bakışına, inançsızlığına ve güvensizliğine de vurgu vardır.

Modernizmle birlikte kilisenin tesirinden kurtulan romanda, Batı düşüncesinde yer alan “tanrı ölmüştür, yerini insan almalıdır” argümanının da etkisiyle, roman yazarına yaratma kabiliyetinden dolayı tanrısallık atfedilmiş, romanın bu aşamasında yazara sınırsız özgürlük alanı sunulmuştur (Girard, 2013: 62). Bu düşüncenin başka bir biçimi olarak roman teorisyeni Lukacs da (2007: 94) “*tanrının terk ettiği bir dünyanın epiği*” olarak tanımladığı roman türünün en iyi örneklerinin ancak Hristiyanlığın ve kilisenin etkisini tamamen yitirdiği zamanlarda ortaya çıkabildiğini iddia eder. Nitekim, tanrıyı öldüren insan artık duygu, düşünce ve hareketlerinde sınırsız bir özgürlüğe sahip olurken; romanın ihtiyaç duyduğu çatışma ve trajedi de insanın kendi iç dünyasıyla yaşadığı mücadele ve ruhi derinleşme neticesinde ortaya çıkmış olur.

Türk-İslâm dünyasının roman türüyle olan münasebetine gelindiğinde ise Batı’nın romanla olan münasebetinden yer yer farklı bir seyir izlendiği söylenebilir. Bunda Doğu ile Batı’nın farklı dinlere ve kültürlere mensup olmaları başat rol oynar.

Türklerin İslâmiyet’i kabulüyle birlikte Türk edebiyatında dinin kurucu bir rol üstlendiği, edebî eserler meydana getirenlerin aynı zamanda dinî ilimler sahibi ve dindar kişilikleriyle maruf kişiler oldukları görülür. Söz gelimi İslâmi dönem edebiyatının ilk eserleri sayılan Yusuf Has Hacıp’in *Kutadgu Bilig*’i, Edib Ahmet Yükneki’nin *Atabet’ül Hakayık*’ı, Hoca Ahmet Yesevi’nin *Divan-ı Hikmet*’i yoğun dinî muhtevaya sahip eserlerdir. Daha sonra Anadolu’da gelişen dinî-tasavvufî edebiyatın temsilcileri arasında bulunan Yunus Emre, Hacı Bayram-ı Veli, Hacı Bektaş-ı Veli ve Mevlâna Celaleddin-i Rumi de eserlerini dinî bir çerçevede inşâ etmişlerdir. Klasik Divan şiirinde de muhteva ve kaynak kullanımı noktalarında İslâm dini belirleyici olmuş, mesnevi türünde verilen şiir örneklerinde yoğun dinî anlatımlara yer verilmiştir.

Romandan önce klasik Osmanlı yazınında hâkim olan anlatı türleri, mesneviler ve destanlar olurken, Mesnevilerin en bilinen örnekleri *Leyla ile Mecnun*, *Yusuf ile Züleyha*, *Hüsrev ile Şirin*'dir. Bunlar, aruz vezni ile yazılan, efsaneleşmiş aşk hikâyelerini işleyen, çoğu zaman tasavvufî nitelikler taşıyan ve manzum olan hikâyelerdir. (Dino, 1978: 13-14). Sözlü anlatım geleneğinin yaygınlığı, kulağa hitap eden, ezberlenmesi, aktarımı kolay manzum hikâyelerin önemi ve etkisi ile doğrudan ilişkilidir. Tanpınar'a göre roman, bizdeki hikâyelerin doğal gelişim göstererek dönüştüğü bir edebî tür olmadığı için, gelenek bırakılıp yerine yeni bir tür alınmıştır (2007: 265). Bu tespitten hareketle Türk edebiyatında romanın tarihsel birikime yeterince yaslanmadığı söylenebilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre (2007: 44) edebiyatımızın hikâyeden romana bir türlü evirilemeyişinin nedenleri arasında; Hristiyan Batı dünyasında var olan günah çıkarma ve nedamet getirme düşüncesinin İslâm dininde olmamasının büyük etkisi vardır. İslâm dininde kötülüklerin gizli kalması ve paylaşılmaması düşüncesiyle birlikte, özel hayata dair merakın yasaklanması; roman türünde ferdin iç dünyasına yapılan duygu ve düşünceye dair yolculukların, derinleşmenin önünü kesmiş, roman türünün ihtiyaç duyduğu çatışma ve trajedi malzemesini sağlamaktan uzak kalmıştır. Yine aynı şekilde eleştiri fikrinin yokluğu ve eleştirinin açık değil de gizli yapılması gerektiği düşüncesi Türk edebiyatına Batılı bir tür olan romanın gelmesini geciktiren nedenlerden biridir.

Edward Said, Müslümanlar arasında gerçek anlamda romanın ortaya çıkmamasını; Kuran'ı Kerim'in "baba" metin olarak diğer ortaya çıkan metinleri sınırlandırmasına ve doğar doğmaz boğmasına bağlar. İslâm'ın kutsal kitabının kendi otoritesinin dışında kaleme alınan eserleri değersizleştirdiğine ve yokluğa mahkûm ettiğine vurgu yapar (Yavuz: 2013: 65). İslâmî gelenekte tedavülde yer alan "bütün kitaplar tek bir kitabın anlaşılması için okunur" aforizmasını da bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Bütün yazılı edebiyatı, düşünsel ve edebî eserleri İslâm ile ilişkilendirme çabasının, bağımsız, özerk ve seküler bir yapı arzulayan roman türüne olumsuz yönde etki ettiği açıktır.

Kazım Yetiş'in "*Batı ile temasa geçtikten, Batı'ya ait edebî neviler kullanılmaya başlandıktan sonra yavaş yavaş edebiyatımızdaki dinî hava azalmıştır*" (2013: 269) sözlerinde roman türünün seküler yapısına dikkat çekilirken; roman türünün hususiyeti gereği muhtevasında din ve dinî argümanlara az yer vermesine vurgu yapılır.

Tanzimat ile yoğunlaşan Batılılaşma çabalarının bir yansıması olarak önce tercüme ardından da telif eserler üzerinden Türkiye'ye taşınan roman türünün birkaç özelliği üzerinde durmak mümkündür. Tanzimat Dönemi romanlarında daha yoğun olarak görülen bu özellikler tezimizin konusunu oluşturan Cumhuriyet Dönemi romanlarında da baskındır. Tanzimat ve

erken Cumhuriyet dönemlerindeki romanlarda baskın olan birinci özellik, romanın çoğunlukla sanatsal bir kaygıdan ziyade pedagojik kaygıların aracı olarak kullanılmasıdır. İlk romancılarımızdan Şemsettin Sami, Namık Kemal ve Ahmet Midhat Efendi, roman türünü kısa yoldan Batılılaşmanın bir aracı olarak görmüş ve kendilerini birer aydın olarak topluma öncü olmak, topluma Batılı değerleri anlatmak ve benimsetmekle vazifeli görmüşlerdir. Batı'dan medenîleşmenin gereği olarak aldığımız roman türü, bizi çağdaşlığa götürecek araçlardan biri olarak görülür ve uygulanır (Moran, 2001: 11). İlk romancılarımızın toplumun sosyal ve siyasal sorunlarıyla ilgilenen aydınlar olmaları, kendilerini topluma hizmet noktasında sorumlu hissetmelerine yol açtığından roman türünü ele alış biçimlerini ve romana yükledikleri misyonu da doğrudan etkilemiştir.

Tanzimat Dönemi ilk romanlarının ana izleklerini “*aile ilişkileri, kadınlara bakış, İstanbul toplumunda Avrupalılaşma anlayışı ve ulaştığı boyutlar, özellikle üst sınıflardan gelme gençlerin Avrupalılaşması[nın]*” (Finn, 1984: 13) yanı sıra, mirasyedilik, görücü usulü evliliğin yanlışlıkları, taaddüd-i zevcat (çok eşlilik) ve adabımuâşeret kuralları oluşturur. İlk dönem Tanzimat aydınları sadece roman türünde değil, şiir, gazete ve tiyatro türlerinde de Batılılaşma için gerekli olan anlayışları, kavramları ve değerleri topluma benimsetmek için edebî ürünler ortaya koymuşlardır. Evlenme usulü, kadına karşı tutumun nasıl olması gerektiği, cariyelik kurumu gibi izlekler işlenmiş, bu konular hakkında bilgi verilerek, öğretici olmak kaygısı güdülmüştür (Moran, 2001: 19). Bu yönleriyle, romanların yanı sıra gazete ve tiyatro oyunlarında da estetik veya sanatsal bir kaygıdan ziyade, toplumu aydınlatma amacı öncelikli olmuştur.

Berna Moran'a göre (2001: 19) toplumu Batılı değerlerle buluşturmak ortak amacıyla yola çıkan Tanzimat aydınlarının, siyasal görüşlerinin birbirinden farklı olması nedeniyle, romanlarında ve gazete yazılarında Batılılaşmayı ele alış ve yorumlayış biçimleri de farklılık gösterir. Söz gelimi Ahmet Midhat Efendi romanlarında ve gazete yazılarında siyasal bir tutum takınmaktan ziyade, ansiklopedik bilgiler vererek toplumu eğitmek ve kültürlerini arttırmak amacındayken; Namık Kemal, yazılarında ve romanlarında özgürlük, eşitlik ve vatan gibi siyasal fikirleri işler ve bu düşünceleri topluma aşılama çabası. Tanzimat Dönemi ilk romancılarının, Avrupa'da ortaya çıkan roman türünü Osmanlıya getirerek, ayrıca gazete ve romanı eğitim amaçlı kullanarak, toplumdaki terakkiye yardımcı olmaya çalıştıkları görülür. Jale Parla da bu çizginin 1970'lere kadar Türk romanına hâkim olduğu düşüncesindedir; “*Bu, romanın toplumsal ve eğitsel bir misyonu olduğunun benimsendiği bir çizgidir. Türk romanı geleneğini oluşturan ana çizgiye, örneğin, romanın sosyal tarih olduğu ve ideolojik-eğitici işlevi bulunduğu fikri hakimdir. Dili standart, meseleleri bellidir*” (2008: 17).

Tanzimat'la başlayıp, erken dönem Cumhuriyet romanına da devredilen ve her ikisinde de ortak olarak görülen ikinci özellik ise, roman yazarlarının eserlerinde Batı'daki formuyla "birey"i işlemek yerine, çoğunlukla toplumsal, siyasal prototiplere ve şablon "tip"lere başvurmalarıdır. Bu tercih, söz konusu dönemlerdeki toplumsal yapıda "birey" kavramının henüz yeterince gelişmemiş olması, roman yazarının romanına konu alacak düzeyde bireyin iç yaşamını gözlemleyecek sanatsal kabiliyet ve imkânlardan yoksun olması, dolayısıyla bireyi fiziki ve psikolojik özellikleriyle tanımaması ve yukarıda vurgulandığı üzere, romanın sanatsal kaygılardan çok pedagojik-siyasal kaygılara eklenmesiyle ilişkilidir.

Belge'ye göre (1998: 19) Osmanlıda roman, belirli bir okur kitlesinin beğeni ve gereksinimlerine cevap olarak değil, Osmanlı toplumunda Batılılaşma eğilimlerinin kendine özgü seyri dolayısıyla, Batı'da yazıldığı için yazılmıştır. Türk edebiyatında bu yeni türle ilgili bir geleneğin olmaması nedeniyle roman yazarları ürün verme noktasında hayli zorlanmışlardır. Türk romancısı Batı'dan edindiği bilgilerle bu yeni edebî türü uygulamaya çalışsa da roman teorisi bilgisi henüz yetersiz ve sathi olduğu için tam anlamıyla olgun ürünler ortaya koyamamıştır. Roman türünde yetkin ürünler vermek için birey yaratmanın, onun öncesinde de insanı tüm yönleriyle tanımanın gerekli olması, buna mukabil Türk romancısının henüz yararlanacağı bir miras ve hafızanın yeterince oluşmamış olması, erken dönem Tanzimat romanlarındaki kişilerin sahiciliğini zedeleyen unsurlar olmuştur.

Tanpınar'a göre de modern roman birey üzerinden kurulan bir tür olduğu için, önceki edebiyatımızda bireyi yok sayan ve hayata gözlerini yuman, yaşam ve kader karşısında bireyin farklılıklarını değil varlığını bile kabul etmeyen anlayış karşısında geleneksel hikâyemizden vazgeçip bu yeni edebî türe uyum sağlamamız kolay olmamıştır. Müslüman Doğu'nun ruhbilimsel araştırmalara, insan ve insan ruhunu anlamaya yeterince çaba sarf etmemesi, bireyin psikolojisiyle birlikte incelendiği romana geçişi zorlaştırmıştır. Türk romanının başlangıçtaki olumsuzlukları arasında; kadın ve erkeğin Batı'daki gibi bir arada yaşamaması, Osmanlı geleneksel hayatının kapalı ve tek yönlü olması, kadınsız bir toplumun meydana getireceği edebiyatın niteliğini de olumsuz yönde etkilemiştir. Bu yüzden ilk romanlarımızda kadın ile erkek arasında geçen aşklar, çoğunlukla cariyelerle, aile kişileri arasında ya da azınlık kadınlarla oluşturulmak zorunda kalmıştır (2007: 265-272). Bireyin fiziksel ve ruhbilimsel özellikleriyle bir bütün olarak ele alın(a)maması, beraberinde roman kişilerinin tip olarak kalmaları sonucunu getirmiştir.

Forster (1985: 108-115) roman kişilerini "yalıncat" kişiler (tip, karikatür) ve "yuvarlak" kişiler olarak ikiye ayırır. Tek bir nitelik ya da düşünceden oluşan yalıncat kişiler, romanda ne zaman ortaya çıksalar, kolayca tanınabilmeleri açısından roman yazarı ve okuyucu için

kolaylaştırıcı bir etkiye sahiptirler. Roman yazarları tipleri bir kez okuyucuya tanıttıktan sonra bir daha tanıtmaya gereksinim duymaz. Bunlara ek olarak roman kişileri yazarın denetiminden çıkamazlar ve okuyucunun da aklında değişmez özellikleriyle yer edinirler. Kabul etmek gerekir ki, roman yazarları için tipler yaratmak, çok yönlü, derinlikli, değişime açık yuvarlak kişiler yaratmak ölçüsünde bir başarı sayılmamalıdır. Belge'ye göre (1998: 25) edebiyat, bir çoğaltma değil yaratma işi olduğu için, tipler mahkûm edilmeli, yazar başka yazarlardan edindiği hazır roman kişileriyle romanını oluşturmamalıdır.

Tip, bireysel özelliklerinden, huylarından, duygu ve düşünme biçimlerinden, geçirdiği içsel değişim ve dönüşümden pek söz edilmeyen, çoğunlukla dış görünüşüyle incelemeye tabi tutulan, benzerlerinin örnekliğini sağlamak için oldukça genel özelliklerle donatılmış, geniş bir toplumsal kesimi de yansıtan kişidir (Belge, 1998: 23). Toplumda bir kesimi, davranış kalıbını veya düşünüşü temsil eden tipler, içinde yaşadıkları kültür ve medeniyetin birer ürünüdürler. Tipler dünya tasavvurlarını, ahlaki öğretilerini, davranış kalıplarını çocukluktan itibaren yaşadıkları toplumdan ve çevreden almışlardır (Kaplan, 1985: 66). Roman kişisi yaratırken, bireyi sosyal, psikolojik, fiziksel ve ruhsal özellikleriyle bilme ve tanıma sorunu, Türk romancısını toplumsal tipler yaratmaya zorlamıştır. Roman kişilerinin toplumun birçok özelliğini muhtevi olması gerektiğini düşünen romancılar, roman kişisinde özgün, kişisel olan özelliklerden ziyade, genel toplumsal özellikleri toplayarak, karakter oluşturmak yerine tip yaratmışlardır (Belge, 1998: 20). Bu yönüyle ilk dönem Tanzimat romancılarından başlayarak Cumhuriyet'e değin roman başkışilerinin çoğunluğu birey değil, toplumsal tiplerdir.

Türk romanının Tanzimat'la başlayıp Cumhuriyet ile devam eden serüveninde hâkim olan iki özellik olan; estetik kaygılardan ziyade eğitici/didaktik olmasını ve birey yerine toplumsal tip meydana getirmeyi tercih etmesini, Fredric Jameson'un başlattığı "ulusal alegori" kavramsallaştırmasıyla ilişkilendirmek mümkündür. Edebiyat çevreleri ve eleştirmenler arasında yoğun tartışmalara yol açan Jameson, Üçüncü Dünya diye nitelediği ülkelerdeki edebî türleri ulusal alegori olarak nitelendirir.

Bütün Üçüncü Dünya metinleri, zorunlu olarak ve çok özgül bir biçimde, alegoriktir. Bunların ulusal alegoriler adını vereceğim alegoriler olarak okunmaları gerekir. Hem de biçimleri ağırlıklı olarak roman gibi Batılı temsil düzeneklerinden çıktığında bile. Üçüncü-Dünya metinleri, özel hayata ve libidonun dinamiğine görünüşte önem verenleri bile, zorunlu olarak, ulusal alegori biçimi alan siyasi bir boyuta sahiptir. Özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman kamusal Üçüncü Dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunun bir alegorisidir. (Jameson, 2008: 372)

Jameson'un bu tespitinde birinci-dünya edebiyatı olarak Avrupa edebiyatını tarif ettiği görülürken, Avrupa haricindeki, gelişmekte olan devletlerde ve uluslarda üretilen metinlerin edebî ve estetik açıdan "ulusal alegorik" metinler olmanın ötesine geçemediği vurgulanır.



Besim F. Dellaloğlu ise Jameson'un "ulusal alegori" iddiasından hareketle şu değerlendirmelerde bulunur:

Batı dışı toplumların edebiyatı zorunlu olarak alegoriktir. Çünkü bu toplumlar gelişmişlik düzeyleri bakımından roman üretecek seviyede olmadığı için, in-dividual, yani birey yeterince gelişmediği için, toplumsal olan "birey"de güçlü olarak mevcut olduğu için, dönüp dolaşıp aynı hikâyeyi anlatırlar. Ulusal alegori olarak romanlar, temel bir ulusal derdi hikâye ederler. Bütün bu romanlar sanki tek bir yazarın kaleminden çıkmışçasına tek bir problematiğe odaklanırlar. (2020: 246)

Ulusal alegori tartışması, Berna Moran'ın Batılılaşma hareketinin Türk romanının hem ana sorunsalını hem işlevini, kuruluşunu ve tiplerini de belirlediği (2001: 24) tespitiyle birlikte değerlendirildiğinde, Ahmet Midhat Efendi'nin *Felatun Beyle Rakım Efendi* ve Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanları kolaylıkla Türkiye'de modern romanın ulusal alegorisinin kurucu metinleri olarak kabul edilebilirler (Dellaloğlu, 2020: 247).

Yukarıdaki görüşlerden hareketle Tanzimat ve erken dönem Cumhuriyet romanlarında çoğunlukla, sanatsal ve estetik bir kaygıdan ziyade, zorunlu toplumsal gelişmelerin roman izleklerine ve kişilerine tesir ettiği söylenebilir. Roman türü ontolojik yapısı gereği, bireyi ruhsal ve psikolojik açılardan derinlemesine incelerken; Türk romanındaki kişiler, bireyin insan olmaktan kaynaklı, evrensel sıkıntıları, çelişkileri, çıkmazları yerine, toplumunun karakteristik özelliklerini yansıtan, Türk siyasi ve toplumsal hayatının getirdiği değişim ve sıkıntıları göğüsleyen "toplumsal tipler" olarak kurgulanır. Bunda Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerinde roman kaleme alan yazarların devlette resmi, idari, görevleri bulunan bürokratlar olmaları, söz gelimi vekil, paşa olmaları veya toplumsal aktörler olarak yer almaları, örneğin gazete yazarları olmaları etkili olur. Türk aydınının toplumsal ve siyasi aktörler olmaları, Batı'da özerkliklerini ve otonomlarını elde etmiş, edebî eser yazmaktan ve sanat yapmaktan başka kaygıları olmayan meslektaşlarına kıyasla toplumsal koşullarının farklı olmasıyla ilişkilidir. Tanpınar'ın "*Türkiye evlatlarına kendisinden başka bir şeyle meşgul olma imkânını vermiyor*" (2013: 259) sözleriyle tebellür eden bu durum, zorunlu bir tercih olarak Türk aydınının, roman meselelerini ve roman kişilerini toplumsal ve siyasi olandan yana seçmesine neden olur. Tanzimat Dönemi birinci nesil münevverlerinin çoğunlukla, devlette görevli memurlar olmaları, kaçınılmaz olarak ürünlerinin siyaset ve ideoloji ağırlıklı metinler olmasına yol açar.

Bu bağlamda Tanzimat romanlarında, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'deki Felatun Bey, *İntibah*'taki Ali Bey ve *Araba Sevdası*'ndaki Bihruz, mirasyedi, alafranga züppe tiplerinin kaynak kişileri olmalarının yanı sıra, toplumsal bir mesele olan Batılılaşmanın, Tanzimat romanındaki etkisiyle kurgulanan, birey olmaktan öte içtimai yönleri ağır basan, sathi ve yanlış Batılılaşmanın ulusal alegorik örnekleri olarak sayılabilir. Sanatsal ve estetik

yönlerinden ziyade, pedagojik ve eğitsel tarafların ağır bastığı bu dönem romanlarında, hikâye ve meddahlık geleneğimizden etkilerin görülmeye devam etmesi; Türk edebiyatına yeni girmekte olan roman türünün acemi ve kusurlu örneklerinin sergilenmesine neden olur. Tanzimat Dönemi romancılarının, Ahmet Midhat Efendi başta olmak üzere, romanlarını, topluma okuma zevkini aşlamak, toplumu tenvir etmek, Batılı değerleri okurlarına tanıtmak için eğitici/pedagojik ve inşa edici bir araç olarak kullandıkları söylenebilir.

Tanzimat romanlarında başlayıp erken dönem Cumhuriyet romanlarına da etki eden bu özellikler, erken Cumhuriyet Dönemi'nde ise başka bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşüm, roman yazarının Cumhuriyet'in modernleşme projesine, Kemalist modernleşmeye, doğrudan bir aktör olarak girmesiyle ilişkilidir. Tanzimat Dönemi romancıları, hâkim Batılılaşma sürecine kendiliklerinden bir aktör olarak, Batılılaşmaya yönelik konularını yansıtmak farklı şekillerde dahil olurlarken, Cumhuriyet Dönemi romancısı çoğunlukla, devletin hakîm ideolojisini, siyasî, toplumsal ve kültürel önceliklerini ön plana alarak edebî üretimde bulunmuştur (Yalçın, 2012: 181). Bu fark, tezimizde işlediğimiz romanların konumlandırılması açısından önemlidir.

Kurtuluş Savaşı'nın hemen sonrasında Cumhuriyet'in kurucu kadroları, on beş yıl gibi görece kısa bir zaman diliminde siyasi, idari, toplumsal, kültürel ve ekonomik alanda köklü ve kapsamlı bir reform/inkılap faaliyetlerine yönelmişlerdir. Reformların en önemli gayesi yeni bir ulus- devlet inşa etmektir. Bu ulus-devlet inşa sürecinin temel önceliği, Osmanlı bakiyesi olması hasebiyle temel aidiyet formu İslâm olan bir toplumu, laiklik ve milliyetçilik ilkeleri doğrultusunda dönüştürmektir. Bu nedenle, laiklik ve milliyetçilik eksenli politikalar önemli ve bir merkezi rol üstlenmiştir (Zürcher, 2000: 271-280). Kemalist kadronun laikliğe ilişkin politikalarındaki temel gaye, İslâm'ı Cumhuriyet ideolojisinin öngördüğü toplum tasavvuruna ve bu tasavvurun merkezinde yer alan milliyetçilik ideolojisine uygun hâle getirmektir. Laiklik ilkesi, her şeyden önce, yeni toplum inşası ve milliyetçilikle ilişkili bir ilkedir. Kemalist kadro, asırlardır bireysel ve toplumsal kimliğin en belirleyici unsuru olan geleneksel-Osmanlı İslam'ının varlığını, Türklüğü ulusun temel belirleyeni hâline getirme hedefinde aşılması gereken bir engel olarak görmüştür (Tunçay, 1992: 208-230; Findley, 2017: 248- 256).

Cumhuriyet'in kurucuları, kapsamlı bir laiklik politikası geliştirilmeden Türklük ekseninde yeni bir kimlik oluşturmakta zorlanacağını öngörmüş, bu nedenle de topluma Türklük ekseninde yeni bir aidiyet oluşturmadan önce, İslâm'ın bireysel ve toplumsal hayat üzerindeki yoğun etkisini ortadan kaldırmaya yönelik reformlara ağırlık vermiştir. Bu çerçevede, 1924-1928 arasında uygulanan reformların en önemli gayesi, ortak kimliğin en

önemli kaynağı olması ve kitleleri etkileme gücü dolayısıyla, yeni bir ulus inşa etme politikasına engel olabilecek bir güç olan İslam'ın vicdani bir meseleye dönüştürülmesi olmuştur (Ahmad, 2012: 81; Yıldız, 2010: 126-139).

Bu bağlamda, Cumhuriyet elitlerinin, dini tamamen ortadan kaldırmayı değil, dinin Osmanlıdan tevarüs ettiği şeklini dönüştürmeyi amaçladıkları söylenebilir. Bu çerçevede dinin, milliyetçi kimliğe hizmet edecek, vicdani bir mesele olarak ele alınması hedeflemiştir. Laiklik ilkesine de İslam'ın, Batılılaşma-modernleşme projesine ve bu çerçevede topluma yeni aidiyet olarak sunulan "Türklük"e direnç gösterecek unsurlarının törpülenmesi işlevi yüklenmiştir. Bu çerçevede, laiklik ilkesi din ile devlet işlerini birbirinden ayırmak şeklinde değil, dini devletin kontrolü altına almak şeklinde hayata geçirilmiştir. Nitekim Diyanet İşleri Başkanlığı 1924 yılında bu amaçla kurulurken, İslam'ı aydınlanma ilkeleri doğrultusunda yorumlayan bir 'resmi İslam'ın oluşturulması hedeflenmiştir (Ocak, 2003: 103-117).

Böylece Cumhuriyet Dönemi laikliğinin en önemli alametifarikası, dinî özerkliği ortadan kaldırarak, dini devletin kontrolü altına alması olmuştur. Bu doğrultuda radikal ve kapsamlı bir reform/devrim/inkılap süreci hayata geçirilmiştir. Bu reformlar çerçevesinde; Cumhuriyet'in ilan edilmesi (1923), Halifeliğin kaldırılması (1924) Tevhid-i Tedrisat kanunuyla medreselerin kaldırılması (1924), Şeriye Mahkemelerinin kapatılması (1924), tekke ve zaviyelerin kapatılması (1925), kılık kıyafet kanunu (1925), Hicri ve Rumi takvimden vazgeçilerek Miladi takvimin benimsenmesi (1925), Medeni Kanundan başlayarak, ceza ve borçlar hukukunda Batılı hukuk düzenine geçilmesi (1926), dinle ilgili maddelerin Anayasa'dan çıkarılması ve Latin alfabesine geçilmesi (1928), okullarda din dersinin kaldırılması (1929), ezanın Türkçe okunmasına karar verilmesi (1932), kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesi (1934) ve laiklik ilkesinin devletin niteliklerinden biri olarak Anayasa'ya konulması (1937) gibi belli başlı düzenlemeler zikredilebilir (Zürcher, 2000: 272-275; Mardin, 1998: 67; Kudret, 1990: 11-12). Başka ülkelerde uzun yıllar alacak olan bu köklü değişimlerin kısa sürede yapılması, birçok huzursuzluğa yol açmış; devlet Takrir-i Sükûn ve İstiklal Mahkemeleri üzerinden suç-ceza mekanizmasını devreye sokmakla beraber toplumu ikna etmeye yönelik sosyal ve kültürel mekanizmaları da devreye sokmuştur (Tunçay, 1992: 127-159). Edebiyat da bu doğrultuda devreye sokulan önemli araçlardan biri olmuştur.

Louis Althusser, devletin amaçlarını ve ideolojisini uygulayabilmek için iki aygıtı başvurduğunu söyler. Bunların devletin ideolojik aygıtları ve devletin baskı aygıtları olduğunu iddiasında bulunur. Althusser, devletin ideolojik aygıtlarını şu şekilde tasnif eder: dinsel aygıtlar, eğitimsel (devlet ve özel okullarda uygulanan müfredat) aygıtlar, aile, siyaset,

sivil toplum kuruluşları, haberleşme (basın, radyo, televizyon), kültürel (edebiyat, sanat, spor) faaliyetleriyken, devletin baskı aygıtları da hükümet, iktidar, ordu, mahkemeler (yargı) ve polis (emniyet) teşkilatıdır (2003: 169-170). Burada ele almak istediğimiz devletin ideolojik aygıtı, eğitim ve kültürel alanda, özel olarak da edebiyat ve sanat alanıyla ilişkili olan aygıttır. Yine bununla ilişki olarak "kanon" terimine de müracaat etmemiz gerekecektir.

Terim olarak kanonun, genel tanımlamaları arasında; kilise kuralları, kilise kurumunun belirlediği kaideler, kural ya da yasalar bütünü, kilisece Kutsal Kitap'ın bölümü olarak onaylanan kitaplar, genel kural, temel ilke, ölçüt, bir yazara ait eserler ya da ürünlerin tümü, önemli ya da ana metin oldukları kabul edilen eserler, yazarlar bulunmaktadır (Atakay: 2004: 70). Sanat ve edebiyat alanında önemli kabul edilen, okunması teklif edilen metinler kanona farklı yollarla dahil olabilir/edilebilir: Bu yöntemlerden bir tanesi, aralarında alandaki uzmanların (edebiyat tarihçisi, eleştirmen, akademisyen, aydın) olduğu bir komisyonun, neyin kanon olup olmadığına karar vermesidir. İkinci yöntem olarak, siyaset, devlet, parti, ideoloji ve rejim kendi tercihlerini, önerilerini topluma ve sanatçılara çeşitli yollarla benimseterek kanonu belirler. Üçüncü yöntem de toplumun, halkın, okurların, uzun vadede kanona kimlerin gireceğini, belli bazı yazarlara ve esarlere ilgi göstererek veya göstermeyerek, bu ilgilerini zaman içerisinde sürdürerek, doğal bir kanon listesi oluşturmalarıdır (Belge, 2004: 55).

Kanonik metinler, uluslaşma ve ulus-devlet oluşturma süreçlerinden sonra sahasını genişletmiş ve insan, cemiyet, uygarlık inşa etmeyi amaçlayan metinler, kanonik metinler olarak isimlendirilmiştir. Özellikle iktidarın, eskiyi yok saymak ve reddetmek üzerinde şekillendirdiği ideolojisini topluma benimsetmek ve ideolojisini yerleştirmek amacıyla topluma kanonik metinler teklif ettiği söylenebilir. İktidar/rejim devletin baskı aygıtlarını değil de ideolojik aygıtlarından olan sanat ve edebiyatı araçsallaştırarak, hem sert ve buyurgan yönünü göstererek düşmanlarını çoğaltmamış olacak hem de demokrat görünümüyle, suhuletle ideolojisini veya öngördüğü hayat ve insan modelini vatandaşlarına empoze etmiş olacaktır (Issı, 2004: 362). İktidar özellikle zihinleri eskiye ayarlı olmayan genç nesilleri, istedikleri gibi yetiştirmek, onlara iktidarın ideolojisi doğrultusunda kültürel ve ahlaki değerleri aşlamak, sistemle kaynaştırmak için okula, eğitime ve edebiyat eserlerine büyük önem verir. Edebiyat eserleri bu noktadan itibaren kanonikleşerek, "*ulus-devletin "kuruluş anlatıları"na*" (Parla, 2004: 51) dönüşür.

Erken Cumhuriyet yıllarında Cevdet Kudret'in de (1990: 14) belirttiği üzere, özellikle 1950'li yıllara kadar, ulus-devletin öngördüğü insan ve toplum modeli inşa etme hedefinde iktidar ile sanatçılar/edebiyatçılar arasında güçlü bir dayanışma mevcuttur. Cumhuriyet ideolojisinin/rejiminin "öteki" olarak kurguladığı Batı ve din (Issı, 2004: 366) meselelerinde

alternatif arayışlara girilmiş, miskinlik ve pasiflik telkin eden kader anlayışıyla Osmanlı Devleti'nin yıkılmasında önemli bir etken olarak görülen din problemi, Fransa'daki laiklik modelini benimsemek suretiyle aşılmaya çalışılmış, bununla da hâkim unsuru din olan Osmanlı kimliğinin karşısına ön görülen yeni insan tipinin kimliğini oluşturan “Türklük” konması hedeflenmiştir (Çelik: 2002: 85). Nitekim, söz konusu hedefler, kurmaca metinlerde de kendine yer bulmuştur.

Cumhuriyet Dönemi romanı siyasal, sosyal ve kültürel gelişmelerin içerisinde yazılan bir roman hüviyeti taşır ve “*bir taraftan da olan bitenlerin yayılması ve benimsenmesi yolunda önemli bir görev üstlenir*” (Narlı, 2012: 38). Bu bağlamda, erken Cumhuriyet Dönemi roman, hikâye ve tiyatrolarında din, yanlış dinî yorumlar ve din temsilleri bağlamında, daha çok olumsuz din adamı tipolojisi ön plana çıkarılarak işlenmiş, din adamları toplum üzerinde yozlaştırıcı bir unsur olarak ele alınmıştır. Söz gelimi Reşat Nuri'nin “*mutaassıp zihniyet ve din ile laik zihniyet ve müspet ilim arasındaki çatışmayı*” anlatan *Yeşil Gece* (1928) romanını, bu bağlamda direktif ile yazdığı söylenebilir (Emil, 1989: 24-55) Kemal Bilbaşar'ın, konusunu, dini taassubun ve halkı inkılaplar aleyhine kışkırtan bir imamın yaptıklarının oluşturduğu *Kelime'nin Fesleri* (1941) hikâyesini, şapka inkılabını halka benimsetmek için yazdığı ve bunun iktidar-sanatçı dayanışmasının bir ürünü olduğu görülür (Kudret, 1990: 14). Reşat Nuri'nin, gericiliğin, yobazlığın hicvi olarak kurguladığı *Hülleci* (1933) isimli tiyatrosu da yine resmî ideolojiye uygun olarak kaleme alınmış ısmarlama eserlerden biri sayılabilir (Emil, 1989: 79; Topaloğlu, 2017: 128). Cumhuriyet ideolojisinin “ötekileri”nden bir diğeri olan yanlış/aşırı/sathi Batılılaşmanın, Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomora* (1928), *Ankara* (1934) romanlarında ve başka birçok Cumhuriyet romancısının eserlerinde, yanlış Batılılaşmanın yozlaştırıcı etkileri bağlamında ele alındığı söylenebilir.

Orhan Koçak (2004: 60) kanonun kendiliğinden oluşan, saf estetik bir mesele olmadığını söylerken, zevklerin tartışılabileceği gibi, zorla şekillendirilebileceği iddiasında bulunur. Ona göre, iktidar, ideoloji, kasıt, çatışma ve siyaset her zaman işin içindedir. Selçuk Çıkla'ya göre 1923-1950 yılları arasında Türkiye'de devletin çeşitli görevlerindeki idarecilerin sanat ve edebiyat alanlarına etki ettiği görülür. Bu etkiler, edebiyat ve sanat alanında bir “İnkılap Kanonu” oluşturmaya matuftur. Söz gelimi Reşat Nuri'nin *Hülleci* adıyla basılan piyesinin ön sözünde halka yeni davaları anlatacak piyeslerin azlığından söz edilerek, ulusal tezleri topluma anlatacak eserlerin, memleketin tanınmış yazarlarına hazırlatıldığı vurgulanır. Yine bu bağlamda, 1933'te Cumhuriyet'in onuncu yılında, gerçekleştirilen inkılapları konu edinecek eserler yazılması istenmiş, kurulan komite dönemin yazar ve şairlerinin Cumhuriyet, inkılap ve istiklal konulu eserlerini bastırarak, ülkenin birçok

şehrine göndermiştir. 1939-1947 yılları arasında CHP sanat ödülü yarışmaları düzenlemiş, yarışmada ödül alan sanatçılar, halkın gözünde şöhret kazanmış ve eserleri, uzun yıllar okunacak kanona dahil olmayı başarmıştır. Örneğin 1942 yılında düzenlenen yarışmada Halide Edib'in *Sinekli Bakkal* (1935) romanı birinci, Yakup Kadri'nin *Yaban* (1932) romanı ikinci, Memduh Şevket Esendal'ın *Ayaşlı ve Kiracıları* (1934) romanı beşinci olmuş, söz konusu romanlar, İnkılap Kanonu'nun kalıcı eserleri arasına girmiştir. 1945 yılında CHP'nin düzenlediği piyes yarışmasının şartları arasında “devrim ilkelerine bağlı” eserler oluşturulması vardır. Bu ifadeler, oluşturulmaya çalışılan inkılap edebiyatının, kanonlaştırmada araç olarak kullanıldığını gösterir (Çıkla, 2007: 47-68).

Cumhuriyet Dönemi'nde yeni kurulan devletle birlikte, resmî ideoloji ile aydın yazarlar arasında iş birliğinden ve ortak amaç/hedef birliğinden söz edilebilir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Falih Rıfkı Atay gibi edebiyatçılar Cumhuriyet'in kuruluş safhasında aktif olarak bulunmalarının da etkisiyle, sonrasında da uzun yıllar milletvekilliği yapmış, Yakup Kadri, yabancı devletlerde uzun seneler büyükelçilik görevinde bulunmuştur. Halide Edib'in bu açıdan farklı bir durumda olduğu söylenebilir. Millî Mücadele'de ve kuruluş yıllarında Atatürk'le birlikte hareket eden Halide Edib, sonraki yıllarda fikir ayrılıkları nedeniyle, yurtdışına gitmiş ve uzun yıllar orada yaşamış, dönüşünde Demokrat Parti'den milletvekili olmuştur. Peyami Safa da 1950 yılında CHP'nin Bursa milletvekili adayı olmuş fakat seçilememiştir. Milletvekili olan diğer edebiyatçılar arasında; Mehmet Akif Ersoy, Ziya Gökalp, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Mehmet Emin Yurdakul, Arif Nihat Asya, Faruk Nafiz Çamlıbel, Abdülhak Hamid Tarhan, Memduh Şevket Esendal, Aka Gündüz, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Behçet Kemal Çağlar, Kemalettin Kami Kamu, Sadri Ertem, Agah Sırrı Levent, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç isimleri sayılabilir (Çıkla, 2007: 60-66).

Yakup Kadri, siyaset anılarını anlattığı *Politikada 45 Yıl* (1968) eserinde gazeteci, edebiyatçı ve romancı kimlikleriyle Atatürk'ün etrafında konumlandıkları için dönemin İstanbul gazetelerinde kendisi ve Falih Rıfkı Atay için, “kalemşor”, “silahşor”, “dalkavuk” ve “şakşakçı” dediklerini aktarırken (Karaosmanoğlu, 1968: 59), Falih Rıfkı Atay, *Çankaya* (1961) eserinde, mecliste yaşanan tartışmalardan birinde Yahya Kemal'in söz alarak “ *Ben ne o fırkadanım, ne bu fırkadanım, Mustafa Kemal'in dalkavuklarındayım*” (1999: 590) sözleriyle Atatürk'ten yana olduğunu ironik bir tarzda dile getirdiğini nakleder. Yakup Kadri, Millî Mücadele yazılarından oluşturduğu *Ergenekon* (1929) eserinde “*fakat bizde gerek şimdi olsun gerek eski devirlerde olsun, kalem sahipleri toplumun en korkak, en zelil, en metanetsiz bir sınıfını teşkil ederler. Eski Osmanlı şair ve yazarlarının yeri daima dalkavuklukla nedimlik*

*arasında gayet aşağı bir derecede idi”* (Karaosmanoğlu, 1973: 37) sözleriyle siyaset karşısında sanatçının, edebiyatçının konumunu ifade eder.

Yukarıdaki bilgiler ışığında, çalışmamızda yer alan ve tezimize kaynaklık teşkil eden beş yazar olan; Halide Edib Adıvar, Mithat Cemal Kuntay, Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Peyami Safa'nın sanat ve edebiyat anlayışlarına çalışmanın fikri zeminini oluşturmak amacıyla kısaca değinilecektir.

Halide Edib'in romanları; ruh çözümlenmeleri yaptığı, bireysel tutkuları, özellikle kadın psikolojisini yansıtan aşk temalı romanlar, Kurtuluş Savaşı temalı romanlar ve sanat hayatının son dönemlerinde yoğunlaştığı bireyin değil toplumun, devirlerin, kuşakların gelenek ve göreneklerini ele aldığı romanlar olarak üç ana başlık altında değerlendirilebilir (Kudret, 1978: 72-73). Halide Edib'in romanlarında bazen doğrudan bazen de dolaylı olarak öne sürdüğü siyasal, toplumsal, geleneksel ve ekonomik görüşlerin, büyük bölümünün İttihat Terakki iktidarının öne sürdüğü görüşler olduğu, yazılarında İkinci Meşrutiyet ve Mütareke dönemini koşullarının ve o günlerin ideolojik tartışmaların ana eksenini oluşturduğu söylenebilir (Oktay, 1993:192). Bununla birlikte Halide Edib'in metinlerinin çoğunda Doğu-Batı sorunsalının ana izleği oluşturduğu görülür. Yazar'ın çocukluğunda edindiği olumlu dini duygular, ileriki yıllarda sosyal hayata bakışını etkiler ve dini, sosyal bir müessese, ferdi bir huzur kaynağı olarak görmesine kaynaklık eder. Halide Edib, Doğu'nun hâkim vasfını ruha verdiği değerinde, Batı'nın ise karakterini maddeye verdiği önemde bulur. Bunlar arasında dengeli bir sentezin oluşturulması idealini ve tezini savunur (Kudret, 1978: 92). Yazar, Türklerin millî bir kültürlerinin olduğunu, bunun muhafaza edilmesi ve geliştirilmesi gerektiğini savunurken, önerilen yabancı alternatiflere karşı da dikkatlidir. Sunulan Batılı düşünce ve davranışların toplumdaki karşılıklarını arar ve Doğu ile Batı'ya bakarken hiçbir zaman bu temkinli ve sorgulayıcı tutumunu kaybetmez (Enginün, 2007 :428). Halide Edib, romanlarının pek çoğunda, roman başkişilerini kadınlardan seçer ve bütün diğer kişileri bu kadının kimliğini ön plana almak amacıyla sahneye çıkarır. Romanlarında varlığını ve bireyselliğini kabul ettirmek isteyen kadının sorunlarını işleyen yazar, genellikle eski toplumun geleneklerini sürdürme eğilimi karşısında, kimliğinin bilincine varan kadını, aşkları, tutkularıyla ve hayat içerisindeki varoluş mücadelesiyle ön plan çıkarır. Romanlarında kurguladığı başkişilerin büyük bir çoğunluğunun kadın oluşu, birçok özellikleriyle Halide Edib'e benzemeleri, toplumsal ülkülerle kendilerini topluma adanmaları, çevrelerindeki erkeklerin odağı olmaları romanlarının ortak özelliklerindedir (Mutluay, 1973: 194). Halide Edib, hayatının ve sanatının olgunluk yıllarında maziye öfke duymadan bakabilmeyi, mazinin güzelliklerini hatırlamayı, mazinin değerlerini yeniden keşfetmeyi ve yaşanan hayatta onlara

yer sağlamayı amaç edinir. Yakın maziye özlem ve hoşgörü ile bakan Halide Edib, bunu son dönem eserlerinde işler (Enginün, 2005: 253).

İkinci Meşrutiyet ve Mütareke Dönemi'nin yazarı olan Mithat Cemal Kuntay, herhangi bir yazınsal topluluğa ve akıma bağlanmamıştır. Kuntay, tek romanı olan *Üç İstanbul* ile dikkat çekmiş ve bu romanı ile ün kazanmıştır (Oktay, 1993: 1030). Gerçek olaylara ve yaşamış kişilere dayalı siyasi bir roman olan *Üç İstanbul*, II. Abdülhamid, Meşrutiyet ve Mütareke Dönemi'ni konu alır. Romanı hakkında Mithat Cemal, "*bilmediğim, görmediğim hiçbir şeyden bahsetmedim. Bu üç devri eşyada ve insanlarda topladım. Her devrin insanları kadar eşyalarında da o devrin irtikabını, kirli refahını, haksız fukaralığı göstermeye çalıştım*" (akt. Kudret, 1978: 414) değerlendirmesinde bulunur. Romanındaki kişi kadrosu, üç farklı siyasi dönemdeki İstanbul'unun gündelik yaşamının, siyasal olaylarının, toplumsal, kültürel değişimlerin temsilcileri olarak kurgulanmışlardır. Yazarın tek romanı olan *Üç İstanbul*, olay örgüsü ve aslı kişilerin çevresine yerleştirilen tali karakterlerin zenginliğiyle dikkat çeker. *Eserde, bir kişinin çevresinde kümelenmiş olaylar ve türlü tipler yoluyla, üç devrin toplumsal yapısı çözülmek istenmiş, imparatorluğun çöküş yıllarında toplumun özellikle üst kat insanların ahlak bozuklukları gösterilmeye çalışılmıştır* (Kudret, 1978: 415).

Reşat Nuri, II. Abdülhamid devrinden başlayarak, Cumhuriyet Türkiye'sinin en sıkıntılı ve sancılı dönemlerini yaşamış ve bu süreçte yaşanan tarihî, sosyal ve siyasî olayların Türk insanı ve cemiyeti üzerindeki etkilerine yer vermiş bir yazardır (Emil, 1989: 5). Toplumsal gelişmeleri yakından izleyen Güntekin, sosyal hayata dair derinlikli gözlemler yaptığı gibi bireysel psikolojileri de yakalamaya özen gösterir. Yazarın adıyla birlikte anılan "halk romancısı", "kültür romancısı", "öğretmenler ve memurlar romancısı", "Türkçenin ortasında geniş bir sevgi ve ürpermesi" (Tanpınar, 1977: 443) vasıfları, eserlerinde işlediği temaların içerdiği hakikat duygusu, dilinin sade ve anlaşılır olması, eserlerinde insani boyutu önemsemesi ile izah edilebilir. Reşat Nuri'nin romanlarında toplumsal meselelerin yanı sıra, ıstıraplara kaynaklık eden aşk teması da önemli yer tutar. Romancının geniş okur kitlelerince tanınmasının bir nedeni de romanlarındaki başarılı aşk anlatımlarıdır. Yazarın asıl başarısı bu popüler görüntünün altında aşkı insani boyutlarıyla işlemeyi başarması, aşkı trajik düzlemde betimlemesidir. Reşat Nuri'nin eserlerindeki toplumsal eleştirilerde merhametli ve uzlaşmaya yönelik insancıl bir ton bulunur. Bunun tek istisnasının *Yeşil Gece* olduğu görülür. *Yeşil Gece*'de roman başkışisi Ali Şahin, uzlaşmacı kişilikten uzak ve acımasız resmedilir. Bu da romanın ideolojik hüviyeti ile ilişkilendirilebilir (Oktay, 1993: 724- 726).

Reşat Nuri tiyatroya büyük bir aşkla bağlanmış ve kendini hep bir tiyatro adamı olarak tasarlamıştır. Yazar, bütün romanlarını oluşturma aşamasında ilk olarak tiyatro formunda



kurguladığını, bunun kendisine kolaylık ve netlik kazandırdığını söyler (Emil, 1989: 64). Şunu söylemek gerekir ki sahnelenen kimi oyunları seyircinin beğenisini kazanmasına rağmen, Reşat Nuri'nin romancı kimliği daima ön planda kalır (Oktay, 1993: 726). Reşat Nuri'nin romancı kimliğinin ön plana çıkmasında eserlerinin niteliğinin yanı sıra romanın daha geniş kitlelere hitap etmesinin de etkisi söz konusudur.

İkinci Meşrutiyet ve Mütareke dönemlerini yaşayan, Balkan ve Birinci Dünya Savaşı'nın yıkımlarını gören, Millî Mücadele'ye katılan, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren Atatürk'ün yanında yer alan Yakup Kadri, yazarlık hayatının ilk yıllarında mitolojiye ve Grek Latin dünyasına ilgi duymaya başlamış ve gerçek bir yazının ancak bu kaynaklardan esinlenerek kurulabileceğine inanmıştır. Yahya Kemal ile Nev-Yunanilik girişimini başlatan Yakup Kadri'nin romanlarında bu geçmiş ilgisinin yansımalarını görmek mümkündür (Oktay, 1993: 928-930). Mısır yıllarında, Jön Türklerle tanışmasıyla beliren politika ilgisi, ulusal sorunları kavrama çabası, arka arkaya yaşanan dış ve iç siyasi gelişmelerle birlikte Yakup Kadri'nin sanatı da dönüşümlere uğrar. Gençliğinde katıldığı Fecr-i Ati topluluğunda "sanat için sanat" kaidesini benimsemiş olan Yakup Kadri, Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı'nın da etkileriyle sanatın toplum için olması gerektiğinde karar kılarak, romanlarında Türk milletinin yaşadığı sorunları konu olarak seçmiştir (Kudret, 1978: 109-111; Moran, 2001: 179). Romanlarının ana izleklerini, Birinci Dünya Savaşı yılları, İkinci Meşrutiyet, İkinci Abdülhamid dönemi, Mütareke dönemi, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet'in kurulmasından sonraki yıllar oluşturur. Yakup Kadri'nin birkaç istisna dışında eserleri, belli tarihsel dönemlerin romanlarıdır. Tarihsel dönemlerin siyasal ve toplumsal sorunlarına eğilmeyi amaçlayan yazarın romanlarında, Şark-Garb, Asya-Avrupa, İslâm-Hristiyanlık, iptidailik-medeniyet, taassup-hür fikirlilik, köylü-aydın izlekleri işlenir. Yakup Kadri, romanlarında toplumun bozulmaya yüz tutmuş, çöken yanlarını işlerken, eserlerinin çoğunda çürüme ve çöküş ana izlekleri oluşturur (Akı, 2001: 253). Roman kişileri çoğunlukla, zihinlerindeki hayatın dışardaki hayatla uyuşmamasından kaynaklanan hayal kırıklıklarıyla pesimist ve dünyaya küsen kişilerdir. Yazarın romanlarındaki olumlu kişiler genellikle çevrelerindeki kötü gidişatı görür, çözmeyi düşünür; fakat bunları gerçekleştirmek için herhangi bir gayret göstermez ve uygulamaya geçmezler. Yaşadıkları topluma karşı herhangi bir sorumluluk duymayan olumsuz kişiler ise daha gözü pek, atılgan, isteklerini gerçekleştirmek için eyleme geçmekten korkmayan kişilerdir (Kudret, 1978: 130-131). Yazar öte yandan romanlarında mekân-insan ilişkisini ele aldığı dönemin koşulları bağlamında işler ve metaforik unsurlara da yer verir. Yakup Kadri, romanlarında eski Yunan ve Latin Mitolojisine, Avrupa Uygarlığına, Tevrat, Hristiyanlık ve Kutsal kitap metinlerine, sıklıkla

başvurmuş ve bu kültürlere ait olayları, kişileri benzetme öğeleri ve anlatım üslubu olarak kullanmıştır (Durgun, 2019: 187).

Peyami Safa'nın romanlarının bireysel psikolojilerden, felsefi ve siyasal sorunlara doğru bir gelişme gösterdiği, yazarın romanlarında tezlerini kanıtlama amacına yöneldiği söylenebilir. Safa'nın sanatının ve düşüncesinin işgal yılları içerisinde değişim gösterdiği, bu süreç içinde toplumun içinde bulunduğu bunalım durumundan etkilendiği, özellikle işgal İstanbul'unda bazı çevrelerde görülen ahlaki bozuklukları romanlarına aksettirdiği görülür. Romanlarında, alafrangalığı yüzeysel biçimde benimseyen, modernliği bir tür ahlak bozukluğuyla içselleştirmiş, köklerinden kopmuş, para ve zevk için yaşayan tiplerle, İslâmi ve millî geleneklerle yetişmiş, kendi geleneksel ve manevi değerlerine sahip çıkmak isteyen, yurtsever, dürüst ve ahlaklı kişiler Batı-Doğu çatışması çerçevesinde ele alınır ve karşı karşıya gelirler (Oktay, 1993: 1223-1224). Eserlerinde Doğu-Batı karşıtlığını işleyen Safa, çözümün millî değerlere sahip çıkmakta olduğunu ileri sürer. Romanlarında Batı'yı kategorik olarak dışlamak yerine, Doğu-Batı sentezinden yana olduğu görülür. Türkiye'nin Şark devleti olarak görülemeyeceğini öne süren Safa, Türkiye'yi Avrupa ile Asya'nın "*zıfaf döşeği*" olarak niteler (Safa, 2010: 141). Safa, Doğu-Batı senteziyle ilgili görüşlerinin hülasası olarak; "*Batı'nın ilim ve teknik metotlarıyla silahlanmak isteyen Doğu ve Doğu'nun iç dünyasından manevi aşılar almak isteyen Batı*" (Ayvazoğlu, 2000: 211) sözleriyle bu birleşme ve sentez fikrinin mümkün hatta zaruri olduğunu savunur. Safa, son zamanlarında kafasını meşgul eden metafizik sorunların, mistik eğilimlerin ağır basması ve geçirdiği fikri dönüşüm neticesinde, rasyonalist anlayıştan sıyrılmaya çalışarak, spiritüalizme başvurur ve bilime karşı sezgiyi savunur. Safa'nın romanlarında temel izlekler olarak; ahlaki çöküntüler, şüphe ve kararsızlık, Doğu-Batı çatışması, hastalık ve ölüm sayılabilir (Oktay, 1993: 1225-1228). Safa'nın romanlarında çoğunlukla aynı şablonu takip ettiği söylenebilir. Genellikle bir aşk çerçevesinde kurulan roman kişileri, üç erkek bir kadından oluşur. Erkeklerden biri Batı'yı (materyalizmi ve/ya marksizmi) biri de Doğu'yu (din ve/ya mistisizmi) temsil eder. Üçüncü erkek, yazarın sözcülüğünü üstlenir. Romanlarda aşk romantik, platonik içeriği yüceltilerek konumlandırılırken, cinsellik hor görülür. Romanlarının çoğunda genç kızlar önce Batılı yaşam biçimine özenip, iki dünya arasında bocalasa da sonunda gerçeği görüp, yozlaşmış Batılı çevrelerinden koparak öz değerlerine döner ya da ya da geleneklerinden, kültürel değerlerinden kopmanın bedelini hayatlarıyla öderler. Roman kişileri arasındaki çatışmada, daima Doğu'yu, millî ve manevi değerleri temsil edenler kazanır. İki erkek arasında bölünmüş olan kadın kişiler de tercihlerini bu erkeklerden yana kullanır. Peyami Safa romanlarında başta kişiler düzleminde somutlaştırılan Batı-Doğu karşıtlığı sonraki zamanlarda, mekânlar,

duygular ve düşüncelerle soyut şekilde işlenmeye ve tartışılmaya devam eder (Moran, 2001: 219- 222).

Çalışmamızı bu yazarlarla oluşturmamızda; Yakup Kadri'nin ve Halide Edib Adivar'ın Anadolu işgali devam ederken, İstanbul'da gazetelerde yazdıkları yazılarla, Mustafa ve Kemal ve devam eden Kurtuluş Savaşı'na destekte bulunmaları, sonrasında Anadolu'ya geçip, süren mücadeleye cephelerde bizzat bulunarak ve görevler alarak bizzat katkıda bulunmaları, Cumhuriyet'in kurulmasından itibaren de Yakup Kadri'nin elit kurucu kadroda yer alması, CHP'nin fikri organı olan ve ideolojisini belirleyen *Kadro* dergisini çıkarması ve Atatürk'ün yakın çevresinde bulunması etkili oldu. Çalışmamızda da görüleceği gibi Halide Edib ve Yakup Kadri, Millî Mücadele ve Cumhuriyet anılarını, yazdıkları romanlarda yer yer birebir biçimde kurguya dahil etmişlerdir. Dolayısıyla romanlarının incelenmesi aynı zamanda Kurtuluş Savaşı'nın ve Cumhuriyet'in sosyal, siyasi ve fikri ortamını anlamak açısından önemli veriler elde etmeyi olanaklı kıldı.

Reşat Nuri Güntekin ise romanları ve tiyatro oyunları Cumhuriyet kadroları ve ideolojisince önemli görülmüş, desteklenmiş, *Yeşil Gece* romanı ile *Hülleci* adlı tiyatro eserini bizzat Atatürk'ün teşvik etmesiyle kaleme almış (Emil, 1984: 313-314; Topaloğlu, 2017: 128) tiyatro oyunları halkevlerinde yıllarca oynanmış bir yazardır. Peyami Safa, Türk edebiyat hayatını romanları ve düşüncesiyle etkilemiş, bir dönem yazdığı *Türk İnkılabına Bakışlar* eseriyle Cumhuriyet'in ilkelerine destek vermiş, yazılarında ve romanlarında Türkiye'nin geçirmiş olduğu sosyal ve siyasi değişimlerin, Batılılaşma çabalarının, kabul ve tereddütlerin yansımalarını bulabileceğimiz velut bir yazardır. Son olarak Mithat Cemal Kuntay, İkinci Meşrutiyet, Mütareke Dönemi, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kurulması devirlerine şahitlik etmiş, tek romanı olan *Üç İstanbul*'da çalışmamızın da ana temasını oluşturan dinsel tipolojilere yoğun ve derinlikli olarak yer vermiştir.

Bu alanda daha önce yapılmış çalışmalar mevcuttur. Çalışmalar benzer başlıklara sahip olsalar da kapsadıkları tarihsel aralık, inceledikleri eserler ve eserleri değerlendirme bağlam ve yöntemleri açısından birbirinden farklılık gösterir.

Halil Sağlam'ın (2016) *Türk Romanında Din ve İnanç Algısı (1934-1938)* ile Mahir Karaçar'ın (2018) *Türk Romanında Din ve İnanç Algısı (1929-1933)* adlı doktora tezlerinin, tez danışmanları olan Prof. Dr. Kemal Timur'un *1872-1896 Yılları Arasındaki "Türk Romanında Din Duygusu, Dinler ve İnançlar"* başlıklı doktora tezinde kullandığı metot ve tekniklere göre yazılmış olduğu, aynı metodolojiyi takip ettikleri, dörder yıllık zaman dilimleri arasında yazılmış romanları inceleyen, birbirinin devamı niteliğinde çalışmalar olduğu söylenebilir.

Gürkan Yavaş'ın (2014) *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Din ve Din Adamı (1923-1950)* ile Nurseli Gamze Korkmaz'ın (2018) *Erken Cumhuriyet Romanı Figürlerinde Seküler-Kutsal İkilemi (1920-1950)* başlıklı doktora tezleri, kapsadıkları dönem aralıkları ve inceledikleri romanların bir kısmı ile tezimizle ortak bir zemini paylaşmaktadır. Ancak arada önemli farklılıklar mevcuttur. Yavaş, tezini “eski hayat-yeni hayat” ekseninde kurgularken, Korkmaz ise tezini “kutsal-seküler” çatısı altında oluşturmuştur. Ayrıca her iki tez de 1950 yıllarına kadar olan zaman dilimini kapsamaktadır.

Çalışmamız ise çeşitli yönleriyle bu tezlerden farklılaşmaktadır. Tezimizin, daha kısa bir zaman dilimine sahip olması, ağırlıklı olarak kanonik yazar ve eserleri ihtiva etmesi, yazarların romanlarının yanında anılarının, yazılarının, tiyatro eserlerinin de derinlemesine incelenmiş olması, edebî metin ağırlıklı bir anlatımı takip etmesi, en önemlisi de tema olarak ayrıca gündelik pratikler, beden ve mekân başlıklarını da çalışmaya dahil etmesi bakımından diğer çalışmalardan farklılaşmaktadır.

*Metin, İmaj, İdeoloji: Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Dinsel Tipolojiler (1923-1938)* adlı çalışmamız, İnkılap Dönemi, İnkılap Edebiyatı ve Atatürk Dönemi Edebiyatı olarak da nitelenen Cumhuriyet'in kuruluş yılı olan 1923 ile Atatürk'ün ölüm yılı olan 1938 yılları arasını başka bir deyişle, Cumhuriyet'in ilk on beş yılını kapsamaktadır. Bu zaman diliminin seçilmesinde Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte sosyal, siyasal ve kültürel alanda birçok köklü devrim ve inkılabın yapılmış olması, bunların neticesinde, dini hayat, din algısı ve gündelik hayattaki din pratiklerinin kalıcı değişikliklere uğradığı düşüncesi hareket noktamızı oluştururken, toplumların hayatına tutulmuş aynalar olan romanlarda, bu köklü değişimlerin dinsel tipolojiler bağlamında etkilerini tespit, tetkik ve değerlendirme çalışmamızın amacını oluşturmuştur.

Çalışmamızı 1923-1938 yılları arasında yayımlanmış, popüler tarih romanlarını ve popüler aşk romanlarını dışarıda bırakarak, kanona girmiş olan ve Millî Mücadele Döneminden itibaren Cumhuriyet'in kurucu kadroları arasında yer almış Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Halide Edib Adivar olmak üzere, kurucu kadroların düşünsel hayatlarında etkileri olan Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa ve II. Meşrutiyet ve Mütareke Dönemi yazarlarından olan Mithat Cemal Kuntay'ın 1923-1938 yılları içerisinde yayımladıkları romanlarıyla sınırlı tuttuk. Bu tercihimizde söz konusu yazarları, romanları ana kaynağı oluşturmak üzere, diğer türde verdikleri eserler olan anılarından, düşünce yazılarından ve tiyatro eserlerinden de hareketle, odağı dağıtmadan, derinlemesine ve yoğun olarak inceleme gayretimiz etkili oldu. Bu bağlamda yazarların kaleme aldığı yirmi beş roman, çalışmamızın ana kapsamını oluşturmakla birlikte ayrıca yazarlara ait tiyatro oyunlarından, anı

kitaplarından, deneme kitapları ve monografik eserlerden de büyük ölçüde yararlandık. *Yeşil Gece*, *Vurun Kahpeye*, *Sinekli Bakkal*, *Üç İstanbul* ve *Gökyüzü* romanları ihtiva ettikleri dinsel tipoloji ve dinsellik örneklerinin yoğunluğu nedeniyle diğerlerinden sıyrılarak en fazla yararlandığımız ve atıfta bulunduğumuz eserler olarak öne çıktılar. Romanlardan birkaç istisna haricinde doğrudan alıntı yapmamızda, yazarların edebî, estetik ve sanatsal ifade biçimlerini kaybetmeme çabamız temel saik olurken, aynı alıntının birden fazla yerde kullanılmasında, içerdiği muhtevanın önemi ve işlenen diğer başlıklarla da alakalı olduğunu düşünmemiz etkili oldu. Bunların haricinde ikincil kaynaklar olarak; yazarlar hakkında yazılan biyografi incelemelerini, roman tahlillerini, edebiyat tarihi kitaplarını, edebiyat ansiklopedilerini, makaleleri yorum ve argümanlarımıza kaynak olarak kullanmaya çalıştık. Çalışmamız, Sosyoloji ve Siyaset Bilimi alanlarıyla yakından ilişkili olduğundan, bu disiplinlere ait din sosyolojisi ve siyasi tarih kaynaklarından da faydalandık. Bunları çoğunlukla dolaylı alıntı biçimiyle vermeye çalıştık.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. ROMANLARDA DİN VE İNANÇ SÖYLEMİ

#### 1.1. “Yeşil Ordular” Tahakkümü ile “Benî Nev’ini İncitme” Müsamahası Arasında:

##### İslâm

17. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti’nin cihan hâkimiyetini kaybetmeye ve Batı’nın gerisinde kalmaya başlaması hem devlet erkânını hem de aydınları çözüm arayışlarına iter. Özellikle Batıcı olarak adlandırılan aydınların, devrin Avrupa’daki hâkim felsefelerinin ve modernlik paradigmalarının da etkisiyle geri kalış sebebi olarak dini ve geleneği görmeleri söz konusudur.

İsmail Kara (2014: 35-36) Osmanlı Devleti’ndeki gerileme ve çöküşün sebebi olarak o günkü dinî anlayışa ve İslâm’ın uygulanış biçimine dönük eleştirileri şöyle sıralar: Hurafelere, batıl inançlara, menkıbelere bulaşmış bir inanç dünyası; baskıcı bir siyasi yönetim ve buna karşı itaat etme durumundaki bir toplum; atalet içerisinde, hareket yoksunu, sorumluluk duygusu gelişmemiş, ahireti dünyadan çok önemseyen bir toplum; çalışmayı, çabayı, iradeyi değil de pasifliği, tevekkülü, sabrı, kaderi, kanaati öne çıkararak bir düşünce ve hayat felsefesi, ilmî ve felsefî gelişmesi yüzyıllar öncesinde durmuş, tekrara, ezbere, taklide dayalı bir eğitim anlayışı, kendini yenileyemeyen, üretmeyen, geçmişte kalmış bir ilim hayatı.

Şerif Mardin’e göre, Osmanlı modernleşme çabalarının bir ürünü olarak açılan Askeriye ve Tıbbiye Okulları’nda okutulan müfredatı, yabancı eserlerden yapılan çevirilerin oluşturması, bu eserlerde Avrupa’da tartışılan maddecilik, materyalizm, pozitivizm gibi fikri akımların toplumsal etkilerinden ziyade, ansiklopedik, biyolojik bilgiler yönüyle ele alınması, askeriye ve tıbbiye öğrencilerinin İslâm’la, maneviyatla ve geleneksel değerlerle arasının açılmasına neden olur (1994: 56-60). Daha sonra Jön Türklerin ve İttihat ve Terakki’nin de fikri yapılarını etkileyecek olan bu seçmeci bilgilerden oluşan, fizikle, kimyayla, tabiatla, fizyolojiyle, maddeyle sınırlandırılmış zihni anlayış, Osmanlı-Türk münevverinin dinle, manevi değerlerle olan ilişkisini zedelerken, kendinden sonraki aydın sınıfı içinde devam ettirilecek bir temel oluşturur. Abdullah Cevdet ve Beşir Fuad gibi Batıcı aydınlar yazdıkları yazılarla materyalizmin ve pozitivizmin Osmanlı topraklarında tanınmasına ve etkili olmasına katkı sağlar.

Subaşı’na göre (2004: 134) Türk modernleşmesinin Osmanlı dinselliği ile problemlili bir geçmişi vardır. Zira Osmanlı’nın dinselliği, yeterli ilerlemeyi sağlayamamış, din çoğu zaman çağdaş devletlerle rekabet hususunda, padişahların modernleşme taleplerine ayak bağı olmuştur. Merkezinde dinsel hassasiyetlerin etkin olduğu Osmanlı modernleşmesi, özgün bir Batılılaşmayı İslâm ümmetinin kurtuluşu için zorunlu görmüştür. Nitekim Batı’nın fenni

alınıp, ahlakı reddedilecektir. Cumhuriyet modernleşmesinde ise bu durum şekil değiştirerek, modernleşme asıl olarak alınmış ve din gerektiğinde bu amaç için kullanılabilir bir aygıt olarak görülmüştür.

Yakup Kadri, *Atatürk* (1946) adlı monografik eserinde, Harbiye Mektebi ve Askeri Tıbbiye okullarından yetişen nesillerin, millî kalkınmamızda avangart rolü üstlenen kadrolar olduklarını, Abdülhamid dönemi “asileri”nin, “komplocu”larının, “ihtilal”cilerinin hep bu kimselerden oluştuğunu iddia eder (Karaosmanoğlu, 2000: 110). Yazar, bu kadrolardan yeniliklere öncülük etmeleri hasebiyle övgüyle bahseder.

Subaşı’na göre (2004: 12-13) Cumhuriyet kadrolarının tasavvur ettiği Türk modernleşmesi, dinin gündelik hayattaki görünürlüğünü zayıflatma stratejisi üzerine inşa edilirken, geleneksel anlayışın dinle kurduğu ilişki sorunlu bulunmuş, kurulan Cumhuriyet’le dinin ancak işlevsel bir statüyle sınırlandırılarak, mevcut rejimin dünyasına dahil olabilmesi tasarlanmıştır. Neticede dinin gündelik hayatı çepeçevre kuşattığı geleneksel toplumlarda, modernleşme çabaları bir şok ya da travma şeklinde tanımlanabilecek sonuçlar doğurmuştur. Shayegan da (1991: 139-145) geleneksel toplumlarda modernleşme çabalarının hedeflenen ölçüde gerçekleşmemesinin, toplum bireylerinde bir zihin bölünmesi yaşattığını ve ne Doğulu kalabilmiş ne de Batılılaşabilmiş toplumların fertlerinde zaman içerisinde yaralı bilinçlerin oluştuğunu vurgulamıştır. Bu bağlamda Seyyid Hüseyin Nasr’a göre (2001: 67) modern Batı düşüncesinin sonucu olarak ortaya çıkan pozitivizmle birlikte modern insanda var olan kutsallık duygusunun kaybı söz konusu olurken, düşünce süreçleri de metafizik anlamdan yoksun bırakılarak, bilginin kutsal özelliği tamamıyla yok edilir ve bilgi laik hale getirilir.

Cumhuriyet’in devlet sistemini dinden ayrı tutması ve laik bir ideolojiyi benimsemesi bağlamında kendilerini Cumhuriyet’in değerlerini, ideolojisini halka benimsetmekle sorumlu gören bazı Cumhuriyet Dönemi gazeteci/romancı/aydın yazarlarının hem düşünce yazılarında hem de kurmaca metinlerinde geleneksel dinî anlayışı gündelik hayatın dışında bırakma ya da kültürel dindarlığı yansıtma amacında oldukları görülür. Öte yandan erken dönem Cumhuriyet yazarlarının eserlerinde, dinî duyguların sömürülmesi de kendilerine sunulan her şeyi sorgulamadan kabul eden cahil ya da bilinçsiz halk üzerinden yansıtılır.

Yeni rejimin ve kurucu aydınlarının çoğunlukla din ile değil de dinin mevcut haliyle, uygulanma biçimiyle, din adamlarının hüviyet ve temsiliyle problemleri olduğu söylenebilir. Temelde dinden ve İslâm’dan tamamen vazgeçme gibi bir eğilimi olmayan Cumhuriyet’in kurucu ideolojisine sahip aydınların, dinin yanlış anlaşılmasına ve yanlış temsiline karşı oldukları görülür. Cumhuriyet Dönemi romancılarının hurafe ve irrasyonalliteyle harmanlanmış dini anlayışa, dinin tahakküm aracı olarak kullanılmasına, dini hüviyete sahip

din adamlarının toplumsal hayatta tartışılmaz ve sınırsız bir rol oynamasına itirazları ve eleştirileri vardır.

*Yeşil Gece* (1928) de anlatıcının “*Her yeni din saliki gibi Ali Şahin’de de evvela eskisine karşı uzlaşmaz bir düşmanlık hissi vardı[r]*” (*Yeşil Gece* s. 48) tespiti, Cumhuriyet Dönemi aydınlarına teşmil edilerek yorumlanabilir. Söz gelimi Yakup Kadri ve Reşat Nuri, Cumhuriyet ile birlikte, “eskiye ait olan” değerler manzumesi ile uzlaşmazlık yaşayan ve bunlarla bir hesaplaşmanın içerisine giren aydınlar arasında zikredilebilir. Osmanlı kalıntısı, hurafelere bezenmiş, geleneksel din anlayışını karşılarına alan aydınlar, bunu müspet ilimleri ve akılcılığı esas alan bir formda yeniden düzenlemenin çabasında olurlar. Yakup Kadri’nin çocukluk yılları anılarını anlattığı *Anamın Kitabı* (1957) eserinde, kendisini “*her türlü metafiziğe çoktan veda etmiş bir insan*” (2019: 82) olarak tanımlaması, yetiştiği ortamda aldığı dinî eğitime bir aksülamel geliştirmesi olarak okunabilir.

Cumhuriyet’in modernleşme çabaları bağlamında okunduğunda, çağdaş/muasır/asri/modern/yeni kavramlarının hangi kavramların zıddı olduklarına, hangi kavramları yerinden ettiğine bakıldığında karşımıza; kadim, teamül, töre, ananevi, dinî kelimelerinin öne çıktığı görülür (Kara, 2014: 14). Cumhuriyet Dönemi romanlarında din merkezli gelişen tartışmalardan biri de roman kişilerinde tezahür eden mevcut dini anlayış ve yoruma karşı çıkma neticesinde meydana gelen din eleştirisi, inanç krizleri ve manevi bunalımlardır. Çoğunlukla roman başkişileri üzerinden sürdürülen dini tartışmaları, dönemin aydınlarının, yeni kurulan Cumhuriyet’le birlikte nasıl bir din ve dindar tasavvuru hedefledikleri şeklinde okumak da mümkündür. Bu bağlamda çoğunlukla yazarların sözlerini temsil eden kişiler olan roman başkişilerinin dinî meselelerde gösterdikleri tavır ve yaklaşımlar, çoğunlukla yazarların okuyucuya teklif ettikleri tepki ve yaklaşımlar olarak da değerlendirilebilir. Zira Yakup Kadri, Hasan Ali Yücel ile yazıştıkları mektupların birinde bu varsayımı destekleyecek ifadelerde bulunur.

“Şimdiye kadar yazdığım roman kahramanlarının birçoğunda ben yok muyum? Nur Baba’daki Macit, Kiralık Konak’taki genç şair, Hüküm Gecesi’ndeki Ahmet Kerim, Yaban’daki Ahmet Celal ve nihayet bu son romanımdaki Doktor Hikmet biraz (ben)dirler. Onun içindir ki romanlarımı yazarken biraz kendi hatıralarımı yazar gibi oluyorum” (Eronat, 1996: 36)

Yeni Cumhuriyet projesiyle uyumsuz olan mevcut İslâm anlayışının, aydınlar tarafından nasıl uyumlu hâle getirilebileceğinin formülleri kurgudaki roman kişileri aracılığıyla tartışmaya sunulur. Söz gelimi *Yeşil Gece*’deki “*Muallimliğe yeni bir din gibi inanan*” (*Yeşil Gece*, s. 48) Ali Şahin’in medrese hayatındaki karanlığa, yobazlığa ve gericiliğe karşı alternatif olarak geliştirdiği formülde “*Çocuklara yalnız müspet ve faydalı şeyler öğretmek*”, “*Din ilimlerini olduğu kadar sathi ve zararsız bir şekilde işlemek*” ve “*Hurafelerle,*



*İsrailiyat ile mümkün mertebe mücadele etmek*” (Yeşil Gece, s. 60) umdeleri varken, Halide Edib’in *Sinekli Bakkal*’ında, okuyucuya teklif edilen ise; içtimai ve siyasi tarafı pek olmayan, estetik, kültürel ve mistik yönü ağır basan, bireyin vicdanında ve gönlünde yaşadığı, Mevlevilik temsilinde tebellür eden bir din anlayışıdır.

İncelememizde roman metinleri merkeze alınarak önce Reşat Nuri’nin *Yeşil Gece*’inde sonra da başlığın sonunda Halide Edib’in *Sinekli Bakkal*’ında ağırlıklı olarak yer edinen din ve inanç tartışmaları, aynı dönemin iki farklı yazarının alternatif din yorumları bağlamında ele alınacaktır.

*Yeşil Gece* (1928) romanında babası tarafından medreseye molla olmak için gönderilen Ali Şahin, büyük bir heyecanla başladığı medrese eğitiminde umduğunu bulamaz. Medresenin ortamı, ders hocaları ve talebeleri hiç de hayal ettiği gibi çıkmayan Ali Şahin derin bir hayal kırıklığı yaşar. Medrese binasının eski, köhne, rutubetli ve pis vaziyette olması, ders mollalarının ilim öğretme derdi olmayan, çıkarları peşinde koşan, paragöz tipler olması, Ali Şahin de dinî sorgulamalara, varoluş sancılarına ve en sonunda da derin bir bunalıma neden olur. Romanın henüz başında kasabasından İstanbul’daki Somuncuoğlu Medresesine gelen bir çocuk olan Ali Şahin’in “*ruhunun içi de öyle bulanık, karışık fikirler, karanlık vehimlerle dolu bir alemdir[r]*” (Yeşil Gece, s. 16). Memleketinde önce babasından sonra da mahalle imamından aldığı hurafeler, vehimler ve abartılı cehennem tasvirlerden müteşekkil dinî eğitim, çocuk yaştaki Ali Şahin’in zihin ve duygu dünyasında yıkıcı tahribatlara yol açar.

Medreseye başladıktan sonra şahit olduğu yanlış dinî temsil ve uygulamalar Ali Şahin’deki ‘fikir inkılabı’ hissini tetikler. İslam tarihine dair kitapları okuyarak içinden bulunduğu çıkmazdan kurtulmaya çabasına girişen Ali Şahin, okuduğu tarih kitaplarında geçmiş zamanlarda olanların şimdiden bir farkı olmadığını gördüğünde ilk “*hayal inkisarı yarasını*” almaktan kurtulamaz. Zira eski tarihlerden beri “din ordularının” geçtiği yerlerde “*ebedi bir yeşil gece hüküm sürmüştür*” (Yeşil Gece, s. 33). Ali Şahin’de medreseyle tutuşma imkânı bulan ‘itikad yangını’, daha da genişleyerek “*Osmanlı, İslam ve peygamberler tarihi[ni]*” (Yeşil Gece, s. 33) de içine alarak yayılır ve en nihayetinde “*gökyüzünü de sarma[sıyla]*” (Yeşil Gece, s. 33) neticelenir. Anlatıcı, ‘yangın’ metaforu üzerinden Osmanlıyı, İslâm’ı, peygamberleri ve en sonunda “gökyüzü” olarak tabir ettiği -ki Reşat Nuri’nin bir diğer romanının adı *Gökyüzü*’dür- Tanrı’yı sorgular ve tartışmaya açar. Reşat Nuri’nin, ‘eski ve Osmanlı’ya’ ait olan geleneksel İslam anlayışını problem olarak görüp onu ‘metaforik’ olarak yakması, Türk münevverinin yeni din tasavvurunda nelerin olmaması gerektiğini de imler. Cumhuriyet münevverinin, savaş açtığı anlayışlardan birisi hurafe, batıl inanç ve israiliyat yüklü anlatıların din adı altında benimsenmeye ve benimsetilmeye

çalışılmasıdır. Modern aklın ve bilimin eleştirisi süzgecinden geçirilmeden dolaşıma sokulan din anlatılarının ve din yorumlarının, dini literatürden ayıklanması ve saf dışı bırakılması aydınların başat hedefidir. Bu bağlamda Cumhuriyet ideolojisinin hedeflediği fert modeli olarak; “*geleneksel ve dinî kalıplardan kurtulmuş, fen ve bilimi referans alan yeni bir entelektüel*” (Alver, 2006b: 40) arayışında olduğu görülür.

Ali Şahin’e göre, İstanbul’un bugün içinde bulunduğu durum da dahil olmak üzere, Osmanlıdaki, İslâm ve peygamberler tarihindeki bütün kaosun, kargaşanın, İslâm dünyasının içinde bulunduğu içler acısı durumun en büyük müsebbibi bağnaz dini yorumların yol açtığı çatışma iklimidir. İrtica, softalık ve cehalet geçmişten günümüze hüküm sürdüğü bütün coğrafyaları yangın yerine çevirmekle kalmayıp, iyi ve güzel olan ne varsa yakıp yıkmıştır. Ali Şahin’e göre, dinî dogmalar ve hurafeler geçmişten günümüze kadar hiçbir topluma barış, refah ve terakki getirmemiş olmakla birlikte, aksine peygamberler tarihinden günümüz Osmanlısına kadar her yere savaş, kargaşa ve irtica getirmiştir.

Dinî sorgulamaları gün geçtikçe derinleşen roman başkişisinin okuduğu kitaplardaki “*Tarihte mâbuttan bol bir şey görünmüyordu. Hepsinin ayrı dinî, peygamberi, ayrı ayrı ayinleri vardı. Hepsinin taraftarları[nın] kendi mâbutlarının hakiki mâbut, diğerlerinin hurafe ve yalan olduğunu iddia etm[eleri]*” (Yeşil Gece, s. 33) Ali Şahin’de fikri eğilimlerinde dinlerin “*insan icadı, insan hayalinin mahsulü olması*” (Yeşil Gece, s. 34) ihtimalini doğurur. Yeryüzünde faklı dinlerin olması ve her din mensubunun kendi dinini öncelemesi, Ali Şahin’de din kavramının ‘üretilmiş, muhayyel’ olma ihtimalinin ortaya çıkmasına ve sorgulanmasına yol açar. Ali Şahin’deki itikadî sorgulamaların artması dış dünya ile kurduğu ilişkileri de etkiler. Öte yandan dinin insan icadı olabileceği akıl yürütmesini yaptıktan sonra, ahiret hayatının olmayabileceği fikri de zihnini kurcalamaya başlar. “*Demek ebedi hayat muhakkak değildi. Bu dünyada sevilip kaybedilen, istenip ele geçirilemeyen şeylere başka dünyada kavuşmak ümidi de zayıftı*” (Yeşil Gece, s. 34) Ali Şahin’deki ‘öte dünyanın’ olmayabileceği ihtimali, ümitsizliğini ve karamsarlığını arttıran bir işlev görür.

Ali Şahin’in zihninden geçirdiği bu akıl yürütmeler, sorgulamalar, şüpheler medrese talebesi olması ve henüz ‘kurtulamadığı’ dini hassasiyetler nedeniyle onda suçluluk ve günah işliyor olma hissi uyandırır, “*başını hüccresinin soğuk taşlarına vurarak tövbe ve istiğfar etmesine neden olur*” (Yeşil Gece, s. 34) Ali Şahin, bu sorgulamalarını medresesindeki müderrislere danıştığında ve yardım istediğinde aldığı cevap “*tecdid-i iman et habis... Kafir oldun. Bir böyle şeyleri aklından geçirme*” (Yeşil Gece, s. 34) olur. Müderrislerin bu tavrı

dinin tartışılmaz oluşuna, tartışanların dinden çıkacağına ve aynı zamanda müderrislerin iptidai, dar ve kısır din anlayışlarına dair vurgulardır.

“*Şüpheli hastalığı*” içerisinde kıvranan Ali Şahin’in arayışlarına cevap bulabilmek için okuduğu kitaplar arasında “*Ben Neyim*” ile “*Nizam-ı ilm ü din*” (Yeşil Gece, s. 36) kitapları da vardır. Her ne kadar romanda ismen belirtilmese de söz konusu kitapların yazarı, Tanzimat romancısı ve Hâce-i Evvel, Ahmet Midhat Efendi’dir. Romanda kitabın ismi Nizam-ı ilm ü din olarak geçse de doğrusu *Nizâ-ı İlm ü Dîn: İslâm ve Ulûm’dur*. Kitabın orijinali kimya, fizik ve bilimler tarihi alanlarındaki eserleriyle tanınan John William Draper’in, yayımlandığında ilgi ve tepkiyle karşılanan *History of the Conflict Between Religion and Science* adlı eseridir (1874). Kitap, Ahmet Midhat Efendi tarafından Fransızca çevirisinden Türkçeye aktarılmıştır (Okay, 2007: 172-173). Ahmet Midhat Efendi’nin Draper’e cevaben yazdığı kitapta, İslâm’ın bilimin gelişmesine engel oluşturacak bir din olmadığı ispatlanmaya çalışılır (Parla, 2009: 43-44). Dönemin hâkim Batılı fikirleri olan pozitivizm ve materyalizm karşısında geleneksel değerlerin ve dinî inanışların savunuculuğunu yapan Ahmet Midhat, Draper’e reddiye olarak kaleme aldığı eserinde, “*geniş bilgi ve kültürüyle Batılı fikir hareketlerine eleştiriler de getirebilmiş güçlü aydın kimliği ile de karşımıza çıkar*” (Taşdelen, 2018: 79). Bir Tanzimat aydını olan Ahmet Midhat, eserinde İslâm dininin bilime engel teşkil etmemesinin yanı sıra İslâm’ın ilimle uğraşmayı teşvik ettiğini öne sürdüğü delillerle izah etmeye çalışır.

Dinin terakkiye engel olmadığını ispatlama gayretiyle kaleme alınan bu kitapların muharriri ile tanışmak için giden Ali Şahin, muharrirden “*mümkünse ye, iç... Mide memnun olursa dimağ da memnun olur, zihne nikbinlik, kalbe başka küşayiş gelir*” (Yeşil Gece, s. 39) teselli ve geçiştirme cümlelerini duyduktan sonra, daha çok hayal kırıklığına uğrayarak medreseye geri döner. Taylan Altuğ’a göre, kasvetli medrese eleştirilerinin ortasında okuyucu karşısına çıkartılan Ahmet Midhat parodisi, “*yalnızca anlatıya bir neşe ve canlılık katmakla kalmaz; uhrevilik ve dünyevilik arasında pekâlâ sağlıklı bir denge kurulabileceğini göster[mesi]*” (2005: 51) açısından da önemli bir kurgu müdahalesidir.

Girdiği bu fikri cendereden çıkmak için, kendini dinî kitaplar okumaya veren Ali Şahin, okudukça cevap bulacağı yerde, itikadındaki çelişkiler daha da güçlenir, çektiği fikri sancılar daha da dayanılmaz hâle gelir. Şahin Efendi, zihnini kurcalayan sorularının cevaplarını bu medrese çatısı altında bulamayacağına artık iyice iman eder. “*Hastalık kâh ağırlaşarak, kâh hafifler gibi olarak bir zaman daha seyrine devam etti ve Şahin Efendi’nin itikadı, uzun bir can çekişmeden sonra yağı tükenmiş bir kandilin alevi gibi sönüp gitti. Fakat acısı müzmin bir matem hatırası gibi kalbinde tortulanıp kaldı.*” (Yeşil Gece, s. 40) Bir türlü

cevaplanamayan, nihayete erdirilemeyen itikadî sorular neticesinde Ali Şahin, dinî inancının, itikadının tükendiğini hissederek.

Ali Şahin, sıkışmışlık hissi içinde çocukluğundan beri etkisi altında kaldığı, yaşama biçimini oluşturan, ‘kesin’ olarak inandığı dinî ve itikadî mevzuların tamamını tartışmaya ve sorgulamaya başlar. İslâm’a ait öğretileri akıl süzgecinden geçiren Ali Şahin, artık tam bir teolojik ve ontolojik arayış içerisindedir. ‘Öte dünya’ inancı zedelenen Ali Şahin, *“Hayatlarımızın akıbeti meşkûk. Öldüğümüz dakika karanlık bir uçuruma yuvarlanıp gideceğiz... Saadetimiz, ihtimal, şu dünya yüzünde geçirdiğimiz birkaç seneye münhasır...”* (Yeşil Gece, s. 48) sözleriyle ölümün ‘yok oluş’ olabileceğini, bu dünyadan başka bir hayatın olmayabileceğini, dolayısıyla İslâmiyet’teki ahiret inancını gerçek olmayabileceğini düşünür.

*“Uhreviliği aradığı medreseden, sahip olduğu saf Tanrı inancını da kaybederek çıkan”* (Altuğ, 2005: 52) Ali Şahin’in geçirdiği inanç krizinden sonra dinden ve dinî olanı çağrıştıran her şeyden soğumaya başlaması, dinî kitapların, artık ona birer masal kitabı olarak görünmesine yol açar. Tanrı ve ‘öte dünya’ inancını yitiren Ali Şahin, için *“Eskiden o kadar sevdiği ‘Peygamberler Tarihi’ bile ona sayfaları kurt yeniklerinden okunamayacak bir hale gelmiş köhne bir kitap gibi görünüyordu[r]”* (Yeşil Gece, s. 41) Artık, gözünün görmediği, somut olarak algılayamadığı, metafizik hiçbir varlık düşüncesi onu tatmin etmemekte ve ona inandırıcı gelmemektedir. *“Şimdiye kadar körükörüne kavl-i mücerrede itimat etmekten o kadar canım yandı ki, şimdi gözümle görmediğim, elimle tutmadığım şeye içimden inanmak gelmiyor, bu kadarı da belki fazla, ama ne yaparsın, süttten ağzı yanan ayrıntı üfleyerek içermiş”* (Yeşil Gece, s. 49) ifadelerini softalıktan materyalizme uzanan bir yolculuk olarak okumak mümkündür. İlk zamanlarda koyu bir dindar olan roman kahramanının, geçirdiği fikri ve ‘itikadî inkılap’ neticesinde, materyalizmde karar kıldığı görülür.

Reşat Nuri Güntekin bir röportajında *“Yeşil Gece’de sadece itikadını, onunla beraber de ebedî hayat ümidini, uzun ve acı savaşımlardan sonra kaybeden, kendi ölümlülüğüne, milletin ölümsüzlüğü fikrinde bir teselli arayan bir insanın romanını”* (akt. Baydar, 1960: 90) yazmak istediğini, eserini de bu saikle kaleme aldığını dile getirir. Romanda din ve dine ait olan bütün kavramları uzun süren sorgulamalar neticesinde hayatından çıkaran Ali Şahin’in artık inanacağı, uğruna yaşamını adayacağı yeni bir ideale, düşünceye ve hayat görüşüne ihtiyacı vardır. *“Mutlaka yine bir şey bulup inanmak, büyük bir emele gönül bağlamak, hayatını bir maksada vakfetmek ihtiyaç ve istidadı...”* (Yeşil Gece, s. 42) Arayışları çok geçmeden son bulan Ali Şahin’in artık eskisinin yerine ikame edeceği yeni bir dinî vardır: Muallimlik. *“Muallimliğe yeni bir din gibi inanan, onun mukaddes aşkına için için yanan ateşli bir havari”* (Yeşil Gece, s. 48) olan ve muallimliği kafasında ‘yeni bir din’ olarak kodlayan Ali

Şahin için muallim olmak ve talebelerini dinî dogmalardan, hurafelerden arındırılmış müspet bilgiyle donatmak en temel hedeftir. Bizzat tecrübe ettiği yanlış din yorumları ve olumsuz din temsilleri ile mücadelenin en iyi yolunun muallimlikten geçtiğini düşünen, “*vaktiyle yeşil bayrağa ne kadar taassup ve inhisar ile gönül bağladıysa şimdi de muallimliği öyle sev[en]*” (Yeşil Gece, s. 48) Ali Şahin, medreseye ilk girdiği yıllarda tutkulu bir softa iken, geçirdiği itikadî sancılar ve fikri dönüşüm neticesinde “*manevi boşluğunu yeni bir inanç/yeni bir ideal*” (Altuğ, 2005: 52) olan öğretmenlikle doldurmak isteğinde olan tutkulu bir muallim adaydır.

Ahret inancını yitirdiğinden, ölümden sonra tekrar dirileceğine de inanmayan Ali Şahin’in öldükten sonra ‘yok olma’ fikri zihnini meşgul eder. Nihayet buna da kendince mantıklı bir gerekçe bulur. “*Benim yerime bana benzeyen, benim gibi düşünen, benim gibi duyan ve söyleyen insanlar bırakırsam bu, beni acaba bir dereceye kadar müteselli etmez mi?*” (Yeşil Gece, s. 50) Öldükten sonra öğrencilerinin onun görüşlerini, fikirlerini nesilden nesile yayacak olması, değerlerini benimseyecek olması, onun manevi olarak ‘hayat süreceği’ anlamına gelecektir. Bu düşünce, Ali Şahin’i ölünce yok olup gideceği ıstırabından, bir nebze kurtarıp, rahatlamasına neden olur.

Muallim olup, kendisi gibi düşünen talebeler yetiştirme düşüncesi zihninde iyice yer edinen Ali Şahin “*artık, boş vehimler ve hurafelerden de kurtulmuştu[r], başının içinde bu açık eylül sabahının manzaraları gibi aydınlık, hududu hendesesi belli ve nizamlı şeyler vardı[r]. Artık ne düşündüğünü ne istediğini bu dünyada vazifesinin ne olduğunu biliyordu[r]*” (Yeşil Gece, s. 16) Ali Şahin, belirsizlikleri geride bırakıp, muallimliği bir çıkış noktası olarak belirleyerek, muallimlikten beklentilerini ve hedeflediklerini zihninde netleştirir. Gökhan Tunç’a göre (2021: 119) Ali Şahin’in roman boyunca geçirdiği zihni dönüşüm, başkişinin “*düz tipten yuvarlak karaktere doğru evril[mesi]; okur nezdinde inandırıcılığın arttır[ılması]*” ile açıklanabileceği gibi roman okuyucularının da aynı zihinsel dönüşüme daveti olarak okunmalıdır.

*Yeşil Gece* romanının başkişisi Ali Şahin’deki itikadî değişimi ve dönüşümü yine kendi sözleri üzerinden okumak mümkündür. Muallim olarak atandığı Sarıova kasabasına gelen ve burada hüküm süren medrese hocalarının, softaların gücünü gören roman başkişisi kendi kendine: “*Haydi bakalım Şahin Molla... Baban gerçi yeşil ordu düşmanı olarak yetişmeni istemezdi, ama anan seni bugün için doğurdu.*” (Yeşil Gece, s. 65) sözlerini söyler. Bu sözler Ali Şahin’deki din algısının nasıl tedrici olarak dönüştüğünün ipuçlarını barındırır. Ali Şahin, tedris hayatına ileride yeşil ordunun neferi olacak bir molla olmak üzere girer, geçirdiği fikri ve itikadî bunalımlar neticesinde, yeşil ordunun düşmanı olarak çıkar. Bu bağlamda “*Ali*

*Şahin'in bütün yapıp ettiklerini yönlendiren temel etmenin idealizm olduğunu söylemek gerekir*" (Tunç, 2021: 121). İdealist bir tavırla medreselerde hüküm süren yobaz ve sığ din anlayışına karşı çıkan idealist roman başkişisine göre bu yerleşik sistemle mücadele etmenin en iyi çözümü öğretmen olup, inkılapçı fikirlerle donanmış öğrenciler yetiştirmektir.

Cumhuriyet Dönemi aydın romancılarının romanlarında yüzeysel olarak değindikleri, mühim meselelerden biri de Anadolu insanının kimlik algısı ve kendini tanımlama biçimidir. Reşat Nuri'nin *Yeşil Gece* (1928) romanı ile Yakup Kadri'nin *Yaban* (1936) romanında benzer şekilde değinilen ve tartışılmadan geçilen bu tema, Cumhuriyet'in kurucu kadrolarının yeni bir 'millet yaratma' tasavvurlarını barındırması açısından önemlidir.

Cumhuriyet, Osmanlı Devleti'ni ve temsil ettiği birçok değeri/sembölünü geride bırakılması gereken mazi bakiyeleri olarak tanımlar ve reddi miras yaparak, geçmişle olan bağını koparma amacıyla olur (Narlı, 2012: 30). Cumhuriyet'i bir ulus-devlet fikri etrafında kuran yönetici elitler, tasavvur ettikleri ulusa aidiyet bilincini vermekte, duygu ve kültür birliği tesis etmekte zorlanır. Söz gelimi *Yaban* romanında Ahmet Celal ile köylü arasında cereyan eden bir diyalogda Anadolu köylüsünün millî duyguları, kimliği ve aidiyeti sorunsallaştırılarak kurgu düzlemine taşınır. Başkişi Ahmet Celal, Anadolu'da devam eden Millî Mücadele'yi büyük bir heyecanla takip etmesine rağmen, köylü devam eden mücadeleye karşı ilgisiz ve umursamazdır. Bu durum romanda Türk aydını konumunda olan Ahmet Celal'in tepkisini çeker:

- "-Biliyorum beyim sen de onlardansın emme.
- Onlar kim?
- Aha, Kemal Paşa'dan yana olanlar...
- İnsan Türk olur da, nasıl Kemal Paşa'dan yana olmaz?
- Biz Türk değiliz ki, beyim.
- Ya neşiniz?
- Biz İslâm'ız elhamdülillâh... O senin dediklerin Haymana'da yaşarlar. " (Yaban, s. 152)

Berna Moran'a göre, *Yaban* romanında "*Ahmet Celal ile köylüleri ayrı dünyaların insanı yapan, okumuş kentli ile cahil köylü arasındaki farktan çok, bu ikisinin Kurtuluş Savaşı karsısındaki farklı tutumlarıdır*" (2001: 205). Romanda, vatani kurtarmak için mücadele eden Ahmet Celal ile millî bilinçten yoksun, Kurtuluş Savaşı'na inanmayan Anadolu köylüleri arasındaki gerilim sıkça vurgulanır. Türk münevverinin bakışında Anadolu insanı; cahil, eğitimsiz, kimlik bilincinden yoksun, eğitilmesi gereken bir topluluktur. Türk köylüsünün, kendisini halen Osmanlıdaki ümmet anlayışının tezahürü olarak, dinî kimliği olan "İslâm" üzerinden tanımlaması, ondaki "ulus" bilincinin henüz gelişmediğine işarettir. Ahmet Celal'in beklentisi ve arzusu köylünün kendini en başta milliyet olgusunu ifade eden "Türk" olarak görmesi ve tanımlamasıdır. Cumhuriyet ile tesis edilen "ulus-devlet" anlayışında millet bilinci

oluşmuş, “Türklük” ortak paydasında birleşen “Türk Milleti” hedeflenirken, Cumhuriyet’in yönetici kadrosu ve aydın seçkinleri, Osmanlı bakiyesi bir geçmişle bağını koparan, yeni bir ulus-devlet, millet, millî kimlik oluşturmayı tasarlar. Ancak bu şekilde modernleşmenin bir devlet projesi olarak uygulandığı yeni Türkiye Cumhuriyeti’ne bağlılık, sadakat ve aidiyet sağlanabilecektir.

*Yeşil Gece* romanında başkışı Ali Şahin’in zaman zaman vakit geçirdiği Muallimler Cemiyeti’nde, dini ve içtimai meseleler hakkında tartışmalar olur. Muallimlerden bir kısmı, romandaki anlatımlardan hareketle söylenecek olursa; “mukaddesatçı” diye tanımlanabilecek bir gruba mensuptur. Bunlar, konuşmalarında Avrupa’yı ve Batılılaşmayı hedef almakta, Avrupa’yı en büyük tehdit olarak görmekte, İstanbul başta olmak üzere Anadolu’nun işgalini, “tefessüh” etmiş zihniyetlere, Batılı olmaya çalışan bilinçsiz kitlelere bağlamak eğiliminde olan bir muallim grubudur. Bu muallimler, söz gelimi kasabadaki softaları o kadar da tehlikeli görmezler, çünkü son noktaya geldiğinde softalar da “dünyanın bütün Müslümanlarıyla beraber yeşil sancağın peşine takılacak, Salibe karşı açılacak” *necm ü Hilal*” muharebesinin ilk safında ölecekler[dir] (Yeşil Gece, s. 104) Dolayısıyla da bu softalardan korkmayı, çekinmeyi gerektirecek bir durum yoktur. Ali Şahin, softaları olduğu gibi bu zihniyeti ve muallim grubunu da kendine yakın bulmaz, bunlarla da savaşılmaması gerektiğini düşünür.

Ali Şahin’in bu düşüncesinde, “mukaddesatçı” olan muallim grubunda “Türklük” aidiyet ve bilincinin olmadığını düşünmesi etkilidir. Bir gün Ali Şahin ile bu grubun üyelerinden idadide bir jimnastik muallimi arasında bir tartışma olur. Üsküplü Muallim’in “*Ben hem İslâmcıyım hem Türkçüyüm. Dinim ile milletimi birbirinden ayıramam.*” (Yeşil Gece, s. 105) sözlerine karşılık Ali Şahin, “*Bir şey ya hacerdir ya lahacerdir*” (Yeşil Gece, s. 105) aynı anda ikisi olunmaz, mantık kuralıyla karşılık verir. Muallim’in “Üsküplü” olması, kendisini hem İslâmcı hem Türkçü olarak nitelemesinde etkilidir. Osmanlı’nın geniş bir alana yayılan coğrafyasında farklı milletlerin de bulunması, bu milletlerle “ümme” çatısı altında ortak değerler inşasıyla ilgilidir. Dolayısıyla Üsküplü Muallim için “Müslüman” olması önce gelen bir kimlik ve tanımlamadır. Buna mukabil, Ali Şahin’in temsil ettiği ulus-devlet, ulus-millet yaratma ideolojisinde, din eksenli aidiyet ve tanımlara karşı çıkılarak, “ulus” merkezli bir kimlik anlayışının yansıması olan ulus-millet anlayışını benimsetilmek istenir.

İncelediğimiz Cumhuriyet Dönemi romanlarında öne çıkan ve yoğun olarak işlenen mevzulardan birisi de İslam hükümlerinin özellikle ‘seçilmiş’ bazı meselelerde kullanılmasıdır.

İslâm’ın içtimai birçok meselede kaidelerinin, hükümlerinin, nas’larının olmasına rağmen, incelediğimiz romanlarda “spesifik” olarak; nikah, talak, hülle, boşanma gibi ilmihal

mevzularında bu hükümlere başvurulması dikkat çekicidir. Bunu farklı değerlendirmelerle açıklamak mümkündür. Bunlardan birincisi, sosyal hayatta bu mevzuların hakikaten yaygın olması ve gündelik hayatta bir karşılıklarının olmasıdır, dolayısıyla romanlarda bunların yer alması doğal karşılanabilir. İkincisi ise romanlarda, İslâm'ın başka dinî ve şer'i hükümlerine neredeyse hiç değinilmeyerek, sadece bu “spesifik” mevzulardaki ihtilaflı mezhep yorumlarına mercek tutularak, yeni kurulan rejimin laik devlet ve seküler birey projesine katkı olacak doğrultuda, bu mevzuların bilinçli bir şekilde kurgulanmasıdır. Çoğunlukla evlilik ve boşanma ile ilgili şer'i hükümler, parodileştirilip, klişe haline getirilerek, ironik bir çerçevede sunulur. Bu da zamanla toplumdaki alışlagelmiş din imajının zedelenmesini, dinî hassasiyetlerin aşınmasını, dinin toplum üzerindeki saygın ve düzenleyici rolünün etkisizleşmesini beraberinde getirir.

Söz gelimi *Sözde Kızlar* (1923) romanındaki züppe tipini temsil eden yozlaşmış karakterlerden biri olan Siyret, romanın “dekolte kız” olarak adlandırılan karakteri Nevin ile sevgiliyken, toy bir genç kız olan Güzide ile beraber olur. Bunun üzerine Güzide'nin annesi Siyret'in kızıyla evlenmesi şartını ortaya koşunca, Siyret kabul etmek zorunda kalır. Siyret'in amacı olay duyulmadan, Güzide ile nikah kıyıp, sonrasında onu boşamaktır. “*Güzide'yi boşamak için iki yüz lira kâfi. Bizde bu talak kanunu olduktan sonra, izdivaçtan hangi erkek korkar?*” (Sözde Kızlar, s. 101). Siyret'in bu tavrı ile toplumsal hayat içerisinde kadınların haklarının korunmadığına ilişkin bir hukuki durum sezdirilir.

*Canan* (1925) romanında, kocası tarafından aldatılan Bedia'nın babası, damadı Lâmi'nin öyle kafasına göre karısını terk edemeyeceğini, bunun şer'i olmadığını söyler. Bu işi çözmesi için başvurulacak kişi de şer'i hükümlerin uygulayıcısı konumundaki Şeyhül İslâm'dır. Eğer bir boşanma olacaksa bunun şer'i hükümler doğrultusunda olması gereklidir. “*Fakat oğlum...ben Şeyhülislâm kapısına müracaat edeceğim galiba... Lâmi'nin hareketi gayr-ı şer'îdir (...) Aması nedir? Ben yarın Şeyhülislâm kapısına giderim. Üç gün sonra Lâmi' tav'an kerhen buradadır.*” (Cânân, s. 94) Bedia'nın babası, kızının kocası tarafından terk edilmesini önlemek için dinî hükümlerden medet umar ve dinî hayat kurallarının toplumsal kurumları tanzim edici özelliklerine vurgu yapar. Kocası Lami ile birlikte babasının konağında yaşayan Bedia romanda “*geleneğin temsil edildiği mekânın içinde hafızasını kaybetmeden bekleyen kadın*” (Narlı ve Kaya, 2012: 144) olarak temsil edilirken, babasıyla birlikte yaşadıkları konak da geleneksel değerlerin halen hüküm sürdüğü hafıza mekânıdır.

*Yaban*'da akli melekeleri yerinde olmayan Süleyman, oyuna getirilerek karısını boşamış ancak karısıyla tekrar evlenmek istemektedir. Bunun üzerine karısı bunun şeriat'a göre gerçekleşebilmesi için “hülle” yapılması gerektiğini söyler. “*Süleyman, karısını "talâkı*



*selâse" ile boşamış (...) Senin aklın şeriata da ermiyor. Sen beni üç defa boşadın. Şimdi seninle tekrar evlenmem için "hülle" yapmak gerek"* (Yaban, s. 90) Süleyman'ın karısı şer'i hükümlerden olan hülleyi öne sürerek, bu hükmü Süleyman'la tekrar bir araya gelmemek için bir bahane olarak sunmakta ve dinî bir hükmü istismar aracı olarak kullanmaktadır.

*Üç İstanbul* (1938) romanında sakalını topluma güven vermek için araçsallaştıran Sakallı Vasfi, Meşrutiyet'le birlikte dinle olan bağlarını koparmasına rağmen, menfaatine olduğu için karısı ile olan evliliğinde şer'i hükümleri uygulamakta ısrarcı olmaktadır.

"Meşrutiyet'ten sonra sokakta dinsiz olan Sakallı Vasfi yatakta şeriat taraftarıydı: "Karısının bid'ına kocası temellük eder" diyen fikhın karılığ, kocalığı onlarda yoktu. Vasfi, Melâhat'ın bid'ını değil, bir dil'mi bile eline geçiremiyordu. Üstelik Melâhat'ın parası da bitince Sakallı Vasfi, onu "bervech-i şer'i" boşadı." (Üç İstanbul, s. 419)

Roman boyunca çıkarı için hiçbir ahlaki değer gözetmeyen ve "*tam bir düzen adamı olan, rüzgâr nereden eserse oraya yönelen*" (Yumuşak, 2016: 492) Sakallı Vasfi, dini hükümlerden dilediğinde istifade etmekte, dilediğinde ise vazgeçebilmektedir. Örnekleri çoğaltılabilecek bu anlatımlar, Cumhuriyet Dönemi romanlarında İslâm'ın, münhasıran nikah, evlilik, boşanma mevzularını düzenleyen bir din olarak algılanmasına neden olur.

Halide Edib'in *Sinekli Bakkal*'ı (1938) dönemin mevcut ikliminde halkın dinî duygularını sömüren, dinî korkutucu cehennem tasvirlerinden ibaret anlatımlarla halka sunan din adamına karşı sürdürülen olumsuzlama ve değersizleştirme anlayışına bir alternatif oluşturma çabası olarak görülebilir. Halide Edib, *Sinekli Bakkal*'da yeni ve alternatif olabilecek bir din anlayışı, dindar tipolojisi örneğini kurguda işler. Halide Edib, 1924 ile 1939 yılları arasında, yaklaşık on beş yılını yurt dışında geçirir. Amerika, Avrupa ve Hindistan'a yaptığı seyahatler onun ufkunu, perspektifini, algılayışını geliştirmesine ve tecrübe kazanmasına imkân tanır. Hayata ve hayatın neredeyse her noktasıyla ilişkili olan dine ve inanç meselelerine de bakışı değişim gösteren Halide Edib'in romanlarında da bu dönüşümün izlerini sürmek mümkündür. Söz gelimi 1923 yılında yayımladığı *Vurun Kahpeye* romanını kurgulama saikleri ile 1936'da yayımladığı *Sinekli Bakkal*'ı oluştururken ki hassasiyetleri birbirinden oldukça farklıdır. Henüz yeni Cumhuriyet'in hâkim ideolojisi etkisinde kaleme alınan *Vurun Kahpeye*'de olumsuz din adamı tipolojisi Hacı Fettah Efendi, aktif özne iken, *Sinekli Bakkal*'da bu defa olumlu dindar tipolojisi olan Vehbi Dede'nin kurguda sahne ışıkları altında olması, yazardaki fikri değişimin ipuçlarını verir. *Vurun Kahpeye*'de olumsuz din adamı tipinin romanın merkezinde olması, din ile ilgili eleştirilerin de merkeze alınacağını haber verirken, *Sinekli Bakkal*'da ise dinin olumlu taraflarına mercek tutulacağı anlaşılır. Halide Edib olgunluk eseri sayılan *Sinekli Bakkal*'da "*daha içsel, daha kuşatıcı ve sınırları daha geçirgen olan mistik bir dünya tasavvuruna yönelmiştir*" (Narlı, 2012: 102).

Kişi sembolizasyonu dikkate alınarak düşünüldüğünde, *Vurun Kahpeye*'de (1923) bütün kötülüklerin kaynağı olan İmam Hacı Fettah Efendi ile başlayan ve *Sinekli Bakkal*'da iyilik, müsamaha, sevginin temsil kişisi olan Vehbi Dede ile sonlanan Halide Edib'teki bu dönüşüm, "1936 artık aydınlarımızın maziye, onu suçlamadan baktıkları yıllardır. Hattâ bizden uzaklaşan mazi güzellikleri ile de hatırlanmaktaydı" (Enginün, 1986: 79) ifadeleriyle açıklanabilir. Uzun yıllar yurt dışında yaşayan Halide Edib'in, orda yazdığı eserlerde bir 'memleket nostaljisi'nin etkisinde olduğu, bu etkiyle de maziye ve maziye hatırlatan değerlere müsamaha ile yaklaştığı söylenebilir. Yazar'ın dine bakışı da bundan nasibini alır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında dini ve dindarı Hacı Fettah Efendi şahsında tek taraflı, dar, keskin, kategorik ve müsamahasız bir biçimde kurgulayan Halide Edib, olgunluk romanı sayılan *Sinekli Bakkal*'da, -Rabia'nın dedesi Hacı İlhami Efendi dışarda tutulduğunda- dini mevzuları geniş bir perspektiften, yargılamadan, müsamahakâr bir anlayışla kurgulamaktadır. Bu tavır, Cumhuriyet aydınının bir nevi maziyle uzlaşma ve barışma çabası olarak da okunabilir. Beyhan Kanter'e göre Halide Edib, "Eskiye romantik bir duyuş tarzı ya da muhafazakâr bir yaklaşımla bağlanmadığı gibi kültürel mirasla ya da geleneklerle hesaplaşma içine de girmez" (2020: 1046).

Halide Edib'in Mevlevî Vehbi Dede tipini kurgulamasında, çocukluğunda okuduğu korkutucu tarafı ağır basan, cehennem tasvirleriyle dolu kitapların da etkisi vardır. Yazar bu korkusunu, ancak anneanesiyle gittikleri Eyüp Sultan ziyaretlerinde, dinledikleri mevlitler sonrasında içinin sonsuz bir iyilik ve sükûnetle dolmasıyla atlatır (Enginün, 2007: 113). Halide Edib'in sonraki yıllarda eserlerinde Mevlit'in leitmotive olarak kullanılması, bu biyografik bilgiyle de izah edilebilir.

*Sinekli Bakkal* romanında, "doğunun vardığı en ince, olgun, gerçek din anlayışına örnek olarak sunulan" (Moran, 2001:159) Vehbi Dede, Halide Edib'in okura teklif ettiği ve alternatif olarak sunduğu din adamı tipinin de temsilcisidir. Vehbi Dede, dinî ve musiki eğitimi olan, yaşamaktan lezzet alan, müsamaha ve sevgi dolu Mevlevî bir din adamıdır. Bir Cumhuriyet aydını olarak, Halide Edib'in alternatif din adamı olarak bir imamı, vaizi, müftüyü, fakihî vs. değil de bir Mevlevî şeyhini tercih etmesi, Mevlevîliğin Cumhuriyet ideolojisi ile de yer yer örtüşen; dini birey nezdinde yaşanılan, siyasi iddiası olmayan, birey ve toplumun hayatını ikame edecek özellikleri haiz olmaması ve en nihayetinde bütün bunlardan hareketle Mevlevîliğin Cumhuriyet'e tehdit oluşturmayacak bir yapıda görülmesi ile alakalıdır. Nitekim "Tekke ve Zâviyeler kanunla kapatılmalarına rağmen Hacı Bektâş-ı Velî ve Mevlânâ türbeleri 1926'da çıkarılan yeni bir kanunla müze olarak ziyarete açılırken, Mevlânâ'nın "Şeb-i Arûs" denilen ölüm yıl dönümü törenleri de 1946 ve 1954 yıllarında

*Konya’da yapılan küçük çaptaki semâ gösterileriyle tekrar başlamıştır”* (Tanrıkorur, 2004: 471).

Atatürk’ün yanında ömrünün büyük bir kısmını geçiren Falih Rıfkı Atay, Kuruluş ve Cumhuriyet yıllarındaki anılarını anlattığı *Çankaya* (1961) eserinde, Kılıçoğlu Hakkı isimli bir tanıdığına kendisine yazdığı mektupta, “*Mustafa Kemal, tatillerde Selanik’te sılaya geldiği vakit büyük kaynatamın tekkesine gelir, ayin günlerinde dervişler halkasına katılarak, huuu huuu diye kan ter içinde kalıncaya kadar döner dururmuş*” (1999: 35) diye yazdığını aktarır. Atatürk’ün gençlik yıllarındaki Mevleviliğe olan ilgisinin, Cumhuriyet’in ilanından sonra da dönemin ideolojisinin Mevleviliğe olan bakışında ve müsamahasında etkili olduğu söylenebilir.

Yakup Kadri de çocukluk anıların kaleme aldığı *Anamın Kitabı* (1957) eserinde, Manisa’daki çocukluk yıllarında babasıyla gittikleri Mevlevi Dergâhındaki “*Sema’ Âyin*”lerinden çok etkilendiğini, yüreğini “*Mevlâna dergahında derviş olmak*” sevdası sardığını, bu amaçla bir süre semah dönmekle ilgili pratikler de yaptığını, sonrasında annesinin istememesi nedeniyle bundan vazgeçtiğini anlatır.

“Bizim Mevlevihânenin her şeyi nasıl gözümde tüterdi. O şık ve yakışıklı genç Çelebi, elvan elvan tennureleriyle o nazlı nazlı dervişler, o ney ve tanbur sesleri bana ne kadar cazibeli gelirdi. (...) Ancak semavi kelimesi ile ifade edebilirim. Bu neyler, bu tanburular, bu kudümler çalmaya başlayınca sanki gözlerim üstünden bir perde kalkar sanki, beş duyguma bir duygu daha katılır ve bu âlemler benim aramda büsbütün başka bir anlaşma ve kaynaşma hasil olurdu” (Karaosmanoğlu, 2019: 47-126)

*Sinekli Bakkal* yayımlandığı yıllarda, Vehbi Dede temsilinde önerdiği alternatif olabilecek din yorumu nedeniyle bazı tepkilere de neden olur. *Sinekli Bakkal*’da “*Tekkelerde yüzyıllarca tekrarlanan ve olumlu hiçbir sonuç alınamayan bu görüşün deneysel bilimlere yönelen Türkiye’de, tekke ve zaviyelerin kanunla kapatıldığı bir çağda yeniden ileriye sürülüşü*” (Kudret, 1978: 92) Cevdet Kudret tarafından, Halide Edib’in toplumsal devrimler yapmaya başlayan Atatürk’le anlaşamayarak yurttan ayrılmasının temelinde yatan nedenlerden biri olarak ileri sürülür. Berna Moran’a (2001: 174) göre, Halide Edib’in *Sinekli Bakkal*’daki din tanımında kastedilen, teokratik kurallara dayalı bir din olan İslam değil, Osmanlı Devleti döneminde tarikatlarda gelişmiş tasavvufun bir kolu olan Mevleviliğin, aşk ve hoşgörüyü dayanan mistik görüşüdür.

*Sinekli Bakkal*’ın dramatik kurgusunda Vehbi Dede ile İtalyan piyanist Peregrini’nin roman boyunca yaptıkları dini ve felsefi sohbetler, tartışmalar önemli yer tutar. “*Türkçe’yi Türk gibi söyle[yen] Şark felsefesini, harsını İstanbul’da en iyi bilenler arasında sayıl[an]*” (Sinekli Bakkal, s. 52) Peregrini, İtalyan bir piyano hocası olmasının yanında, gençliğinde dini ilimler almış eski bir rahiptir. Annesinin ve kilisenin dini baskılarından kaçıp İstanbul’a

gelmiş ve on beş yıldır burada yaşamaktan mesut eski bir Hristiyan'dır. Batı dünyasını, kiliseleri ve Hristiyanlık öğretilerini iyi bilen Peregrini'nin Vehbi Dede ile olan münazaraları iki farklı medeniyete ait öğretilerin çarpışmasıdır. Bu karşılaşmalarda metaforik olarak Peregrini; *“Batı'nın rasyonalizmini, şüpheci araştırmacılığını, katı bilimciliğini”* (Kantarcıoğlu. 2004: 82) temsil ederken, Vehbi Dede; Doğu medeniyetini, manevî tatmini, kalbi, sükûnet ve kabullenışı temsil eder.

Romanda, Sultan Abdülhamid'in Zaptiye Nazırı olan Selim Paşa'nın konağında düzenlenen bir musiki gecesinde başkışı Rabia; Vehbi Dede Peregrini ve Selim Paşa'nın sultana muhalif oğlu Hilmi ve arkadaşları vardır. Peregrini'nin Kur'an ayetlerini hürmetle dinledikten sonra bu ayetlerin anlamını merak etmesi, Hilmi ve arkadaşlarının ona olan hayranlığını arttırır. *“Fakat en ziyade onu dinsizliği için, yani kilisesini, tarikatını terk ettiği için severler. Türk diyarında her değişikliğe, her ileri atılışa dindarları mâni gördükleri için kendilerini dinden azade farz ediyorlardı”* (Sinekli Bakkal, s. 76) Hilmi ve arkadaşları sultan muhalifi olmaları nedeniyle Halide Edib, roman kişileri üzerinden 'dini terakkiye mâni görme' kolaycılığını eleştirerek, bunun meseleleri gerekçelendirmede, anlamada basit ve ilkel bir çözüm olduğunu dile getirir. Eleştirisinde 'Türk diyarında' tabirini kullanması, meseleyi, dışardan bir bakışla -gurbette olmasının da etkisiyle- değerlendirdiğinin tezahürü sayılabilir. *Sinekli Bakkal*'ın Halide Edib tarafından, uzun süre yurtdışında kalındıktan sonra yazılmış olmasının, yazardaki bu mesafeli bakışın oluşmasına katkısı olduğu söylenebilir. Cumhuriyet'in sıcak ve hareketli yıllarında kurucu kadronun yakınında bulunmuş bir Halide Edib'in, dönemin mevcut şartlarında bu eleştiriyi yapabileceğini düşünmek zor bir ihtimaldir.

Peregrini, şeytanın varlığının gerekliliğini savunurken, insanın şeytanın ayartması olmasa, gerçek manada hatalarıyla, günahlarıyla insan olamayacağını iddia eder. Bu bağlamda *“Tecessüs her bilginin anahtarı, bu anahtarın ilk sahibi ve bize ilk bu anahtarı veren de şeytandır”* (Sinekli Bakkal, s. 77) ifadeleriyle bilgiye ulaşmada tecessüsün önemini şeytan metaforu üzerinden değerlendirir. Kurguda Batı aklının sorgulayıcılığını ve merakını temsil eden Peregrini, insandaki bu hasletlerinin şeytan sayesinde ortaya çıktığını *“hiç olmazsa şeytanın cesaretini tasdik et, Dede Efendi. Fikir cesaretinin piri odur. Hâlikin gazabına ilk isyan eden, cennetin nimetlerinden, refahından atılmayı ilk göze alan hep odur”* (Sinekli Bakkal, s. 77) sözleriyle de insana cesaretin, gerçeği arama merakının, şeytan sayesinde verildiği iddiasını desteklemeye çalışır. Peregrini'nin şeytana yüklediği yüceltmenin temelinde, şeytanın diğer meleklerden farklı olarak, muhakeme yapması, eleştirel düşünmesi ve verili olana razı olmaması, sorgulaması vardır. Peregrini'nin din felsefesinde hataları, zaafı ve günahları olan insan, hatasız, günahsız meleklerden üstündür. Zira insanın,

doğruyu yanlıştan ayıracak akli ve bunları seçmeye özgür iradesi vardır. Peregrini'nin rahipliği bırakmış olmasında ve Hristiyanlığa mesafeli durmasında, dini buyrukların, tartışılmaz oluşu, eleştiriye kapalılığı ve özgür iradeyi kısıtlayıcı özellikleri etkilidir. Peregrini'nin belki biraz Rabia ile evlenmek için ama çoğunlukla kendi hür iradesi ve isteğiyle İslâmiyet'i seçmesi, onun Hristiyanlık söz konusu olduğuna dine yönelttiği eleştirilerin tamamının İslâmiyet dini için de geçerli olması ve Peregrini'nin neden ikna olduğuna, romanda tatmin edici bir cevabın verilmemesi, Vehbi Dede'nin temsil ettiği ve alternatif olarak sunulan öğretilerin ve felsefenin bütünsel anlamda İslâmiyet değil, tasavvufi yorumlardan biri olan Mevlevilik olduğu iddialarını güçlendirir. Zira romanda Mevlevi şeyhi Vehbi Dede aracılığıyla anlatılan ve bir dünya görüşü olarak ileriye sürülen sırrîlik (mistiklik) ilkesi, birçok Doğu şiirinde işlenen “*tasavvuf*” görüşünden başka bir şey değildir” (Kudret,1978: 92). Ya da başka bir ihtimal olarak; roman yazarının dramatik kurguyu sağlamak ve kafasındaki Doğu-Batı, İslamiyet-Hristiyanlık terkiibini, sentezini oluşturmak için Peregrini İslamiyet'i seçmek zorunda bırakılır. Bu da kurgusal bir müdahale olarak düşünüldüğünde, teknik olarak, romanın estetik değerine ve sanatsal başarısına gölge düşürecek bir unsur olarak değerlendirilebilir.

Romanda neredeyse tartışılmaz bir saygınlığa ve yetkinliğe sahip Vehbi Dede'nin, Peregrini'nin polemikçi ve saldırgan tutumuna karşı tavrı “*onu, çocuk coşkunu seyreden olgun bir adamın sükûnetiyle, belki müsamahasıyla dinl[emek]*” (Sinekli Bakkal, s. 77) olur. Dede'nin bu sözlerle tasvir edilmesi, onun Peregrini'ye üstünlüğünün izlerini barındırır. Peregrini'nin Dede ile olan fikri sohbetlerinde saldırgan, provokatif ve yer yer çocukça bir tutum sergilemesi onun arayışta olduğuna delalet ederken, Vehbi Dede, kendinden emin, sakin, olgun ve karşısındakine hoş görüyle bakmaktadır. Başka bir ifadeyle Peregrini'nin aradığını Vehbi Dede, zaten bulmuş gibidir. Başka bir sohbetlerinde de Vehbi Dede, Peregrini'nin gelmesine sevinir çünkü, “*Metafizik münakaşalar açacak, dervişin fikrini meşgul edecek ve belki onunla münakaşa ederken dervişin fikri o aralık saptığı çıkmazdan kurtulacak bir yol bulacaktır*” (Sinekli Bakkal, s. 234) Dede'nin, daha önce kilisede bir din adamı olan ve bu yüzden derviş olarak nitelediği Peregrini'yi “saptığı çıkmazdan kurtarmak” için sohbetler yapması bir ‘üstünlük’ durumunu da muhtevindir. Dede, karşısındakini “sapmış”, kendisini de “kurtarıcı” olarak görür. Bu durum, İslâmiyet'in, romanın en başından zaten üstün olarak kurguya dahil edildiği, romanda İslamiyet ile Hristiyanlığın tartışılmadığı, aksine İslâmiyet'in kestirmeden üstünlüğü kazandığı şeklinde de yorumlanabilir. Vehbi Dede,

"Bence Şeytan ve Allah diye kâinata iki kuvvet yoktur. Hepsini bir şey, bir tek hakikatin, bir tek kudretin görünüşü. Cüzü fertlerden en muazzam güneşlere kadar, insandan, göze görünmeyen böceklerle kadar hep bir tek yaratıcı kudretin eseri. İyi, kötü, güzel, çirkin. Allah, şeytan bunlar, icat edilen

isimler. Hepsinin arkasında, kendi kendini halk etmiş olan ve mütemadiyen halk etmekte olan bir kudret var. O, o... kainat denilen perdeye, gölgelerini aksettirmek için yaratmak fiilinde devam eden Hâlık. Adı Allah, Rab, ne olursa olsun. Nurunun en parlak, en ezeli olduğu bir yer, sırrının ma'kesi bir tek şey vardır: Aşk!" (Sinekli Bakkal, s. 78-79).

Sözleriyle kainattaki tek hakikatin "yaratıcı" olduğunu, geri kalan bütün varlığın onun yansıması olduğunu ileri sürer. Vahdet-i vücud anlayışının da bir nevi muhtasar bir yorumu olan bu belirsizliklerle dolu ve daha fazla izahat isteyen sözler, kâinatta tek gerçeğin "Aşk" olduğu yorumuyla sürüncemede bırakılıp, tabiri caizse mevzu kapatılma yoluna gidilir.

Vehbi Dede'nin yaratıcı fikrini tasavvufi terminolojideki 'perde' ve 'gölge' metaforları üzerinden anlatmaya çalışmasını; "*O, kainat denilen perdeye, gölgelerini aksettirmek için yaratmak fiilinde devam eden Hâlık*" (Sinekli Bakkal, s. 79), "*Hepsi aynı nurun gölgesi*" (Sinekli Bakkal, s. 79), "*bundan ötesini, perdenin bu tarafında kimse iddia edemez*" (Sinekli Bakkal, s. 80), "*Bütün varlık, yerler hatta gökleri dolduran güneş manzumeleriyle bile birer gölge, geçici bir gölge oyunu*" (Sinekli Bakkal, s. 80), "*Bu muazzam temaşa bir an durmuyor, daima değişiyor*" (Sinekli Bakkal, s. 80) Halide Edib'in hayatındaki biyografik bir bilgiyle anlamlandırmak mümkündür. Nitekim Halide Edib, anılarını anlattığı *Mor Salkımlı Ev* (1955) kitabında, çocukluğunun Ramazan akşamlarında kahvede oynatılan karagöz oyunlarını izlemeye sık sık gittiğini, bu perde oyunundaki 'ışık ve gölge'nin kendisini çok etkilediğini, hatta *Sinekli Bakkal*'daki Rabia'nın babası ve romanda da karagöz oynatan kız Tefrik'i de bu özlemle kurguladığını anlatır (Adıvar, 2000: 96). Vehbi Dede'nin din felsefesinde bütün kâinat ve varlıklar, bir tek yaratıcının perdeye yansıyan gölgelerinden, geçici hayallerden başka bir şey değildir. Yaratıcı bâki, perdeye gölgesi yansıyanlar ise fâni ve gelip, geçicidir. Kâinatta zıt gözükten varlıklar, iyi-kötü, güzel-çirkin, Allah-şeytan, gerçekte tek bir varlığın, yaratıcının farklı formlardaki hayalleri, tezahürleridir.

Vehbi Dede'nin "*Meyhaneler sâkini ol; iç, mihrapları yak, Kabe'yi ateşe ver. Fakat ey insan, benî nev'ini incitme!*" (Sinekli Bakkal, s. 80) sözleri insan sevgisine yapılan vurgulardır. Bir insanı incitmenin Kabe'yi yıkmakla eş değer olduğu söylenerek, insanın 'eşrefi mahlukat' oluşuna gönderme yapılır. Vehbi Dede'nin "*varlığın "niçin ve neden"lerini ben de çok öğrenmek isterdim fakat onu hiçbir vakit bir kül halinde bir tek şekilde göremedim. Bu muazzam temaşa bir an durmuyor daima değişiyor, değişiyor*" (Sinekli Bakkal, s. 80) sözleri klasik İslâm alimlerinden farklı olduğunu sezdirenen sözlerdir. Kâinatın yaratılış sebebi, eşyanın hakikati gibi soruları mütemadiyen kendisine sorduğunu, ama şimdiye kadar tatmin edici 'bir cevap' bulmadığını, zira bütün kâinatın, varlığın her an değişim ve dönüşüm halinde olduğunu, her an yeniden yaratıldığını iddia eder. Mevlevî din adamının, bütün ontolojik sorulara kendisinde de 'kesin cevaplar' olmadığını söylemesi,

kendini mutlak manada dini bir otorite olarak görmemesinin yanı sıra, kendisinin de hayat yolculuğundaki anlam bulma yarışında halen arayışta olan bir yolcu olduğunu, aramayı bırakmadığını vurgulamak içindir. Söz gelimi Sultan Abdülhamid, Rabia'nın Karagöz ve Ortaoyunları oynatan babası kız Tevfik'i "içtimai an'aneyi" zehirlediği gerekçesiyle sürgüne gönderdiğinde Vehbi Dede, "*Tevfik'i teşyi ettiği günden beri bir buhran geçiriyordu. On beş senelik bir riyazet ve fikir mücadelesinden sonra kurabildiği hayat felsefesi zaman zaman böyle sarsılırdı* (Sinekli Bakkal, s. 234) Bu sürgünden çok etkilenen, sarsılan ve içine kapanan Dede'nin bu buhranı, onun duygusal ve insani yönüne vurgu yapar. Dede de her insan gibi bazen çıkmazlara girebilmekte, üzülmekte, buhranlar geçirebilmektedir. Dedenin kız Tevfik için bu kadar üzülmeye ve sarsılması, onun diğerkâm oluşuna, hassasiyetine, başkasının derdiyle dertlenmesine, merhametine yapılan başka bir vurgudur.

Sultan Abdülhamid'in nazırı Selim Paşa'nın muhalif oğlu Hilmi ve arkadaşları romanda birkaç temaşa akşamında, Vehbi Dede ile Peregrini arasında vuku bulan dini, felsefi sohbetleri dinleme imkânı bulurlar. Hilmi'nin muhalif arkadaşların Şevki, Vehbi Dede'nin din yorumundan rahatsız olur.

Bence imam, bizim memleketimiz için Dede'den daha az zararlıdır. Dervişin felsefesindeki uyuturucu, uyutucu zehir İmam'ın cennet, cehennem masallarından daha çok tehlikeli. İmam sadece bâtil itikatların doğurduğu bir sürü masalı tekrar ediyor, Dede iyilik, kötülük arasındaki farkı kaldırıyor. İyiyi, fenayı tablolarında boya diye kullanan sanatkar bir Allah mefhumu çıkarıyor. Bunun mantikî neticesi ne oluyor bilir misiniz? Bu itikat, insanları zulme ve zalimlere karşı müsamahakâr, lakayt yapar." (Sinekli Bakkal, 82-83)

Şevki'nin bu sözleri Dede'nin felsefesine ciddi eleştiriler barındırmakla birlikte, ona bu çıkarımları yaptıran saik, sultan Abdülhamid muhalifliğidir. Sevim Kantarcıoğlu *Sinekli Bakkal*'da Hilmi ve Şevki'yle temsil edilen Sultan Abdülhamid muhalifi olan Jön Türk roman kişilerini "*baba parasıyla "ihtilal" hülyaları kuran, bir "ihtilal"ın beyhude fikir spekülasyonlarıyla gerçekleşeceğini zanneden gafiller*" (Kantarcıoğlu, 2004: 81) olarak niteleyerek, gençlerin muhalifliklerinin söylem düzeyinde kaldığına vurgu yapar. Halide Edib, anı kitabı olan *Mor Salkımlı Ev*'de (1955), çocukluk yıllarında İngiliz mürebbiyesinin teşvikiyle yaptığı bir tercüme kitabının Yıldız'da düzenlenen bir sergideki komisyon tarafından şefkat nişanıyla ödüllendirildiğini yazar. Halide Edib, çocuk haliyle bile aldığı ödülün hiç memnun olmamasını "*Abdülhamid, o yaşta dahi bende öyle kötü bir his uyandırmış idi ki onun tarafından taltif edilmek bana bir şereften ziyade bir zillet gibi geldi*" (Adıvar, 2000: 120) sözleriyle ifade eder. Yazarın çocukluk yıllarındaki bu tutumunun, yazarlık hayatındaki yansıması olarak, kurguladığı roman kişileri olan Selim Paşa'nın Abdülhamid muhalifi oğlu Hilmi ve arkadaşları sayılabilir.

Şevki'ye göre, Dede'nin bu görüşleri esas alındığında, Abdülhamid'i devirecek saikler de ortadan kalkacak dolayısıyla 'zulüm ve istibdat' devam edecektir. Geniş açıdan bakıldığında ise bu sözlerin Dede'nin temsil ettiği ve önerdiği dini anlayışa ciddi eleştiriler getirdiği görülür. Zira Dede'nin felsefesinde hep 'gönül', 'sevgi', 'merhamet' 'hassasiyet', 'hoşgörü', 'müsamaha' gibi pasif, edilgen kavramların olması, onun iyilik-kötülük, güzellik-çirkinlik, Allah-şeytan arasındaki fark ve ayrımları görmezden gelmesi, hepsinin esasında 'tek bir bütün'ün parçaları, görünümleri olduğunu iddia etmesi; insanın aktif, mücadeleci, itiraz edici, sorgulayıcı yönlerini görmezden gelen, törpüleyen bir işlev görebilir. Bu da insanı etrafta olan biteni 'seyretme makamı'na iter. Birey toplumda olan bitenle ilgilenme, değiştirmeye çalışma faaliyetlerinden uzaklaşır çünkü bunların hepsi zaten 'olması gereken'dir ya da 'olacak olan'dır. Kendisinin ayrıca sorumluluk alıp müdahale etmesine gerek yoktur. Bu 'pasif fail' olma durumu, uyuşturucu bir etki göstererek, 'kadenci' bir tutumun gelişmesine neden olabilir. En nihayetinde insan kendisi ve yaşadığı toplum için bir önerisi olmayan, değiştirici etkisi olmayan, içtimai meselelere duyarsız, 'özne' ve 'fail' işlevini yitirmiş bir hale gelebilir. Bütün bunlar, Vehbi Dede'nin şahsında temsil edilen ve okuyucuya önerilen din felsefesi ve yorumunun zayıf noktalarıdır.

Peregrini, Rabia'nın yaşadığı Sinekli Bakkal Mahallesi'ni görmek için gittiğinde babasının arkadaşı cüce Rakım ile sohbet ederlerken "*Fakat şimdi daha ziyade Müslümanım. On beş yıldır aranızda yaşıyorum. Dil, din, millet bunlar insanların ruh ikliminden başka bir şey değil.*" (Sinekli Bakkal, s. 108) sözlerini sarf eder. Şark felsefesini, Türk harsını en az bir Türk kadar bilen, pürüzsüz Türkçe konuşan, garp musikisinin ustası, dini musikiye hâkim, piyano virtüözü Peregrini, on beş yıldır yaşadığı Türk ve Müslüman coğrafyası İstanbul'da artık kendini bu iklimin ferdi olarak görür. Artık dilini iyi konuştuğu, milletini iyi tanıdığı, hatta kendisini bu insanlara ülkesindeki insanlardan daha yakın bulan Peregrini'yi Türklerden ayıran tek unsur olarak din kalmıştır. Nitekim Rabia'yla evlenmeden Müslüman da olan Peregrini'nin Türklüğe ve İslâm'a olan tedrici 'entegrasyonu' artık tamamlanır. Peregrini'nin Müslüman olmasında, İslâm'ın naslarının, hükümlerinin dini kaidelerinin ötesinde Türklerin harsı, dili, sosyal hayatı, musikisi, güzel sanatları, estetik mimarisi gibi kültürel zenginlikler etkili olur. Yani Peregrini'nin İslâm tercihi salt dinsel bir tercih değil, aynı zamanda bir medeniyet tercihidir. İslâm'dan ziyade "*İslâm'ın yarattığı cemaatteki ferdi*" (Sinekli Bakkal, s. 109) kendisine yakın gören Peregrini, "*şark ikliminde sükûn ve şifa*" (Sinekli Bakkal, s. 109) bulur.

*Sinekli Bakkal*, incelediğimiz Cumhuriyet Dönemi romanlarında müstesna bir yer tutar. Döneminde yazılan diğer romanlarda, İslâm dinine ait değerler sistemi, çoğunlukla olumsuz



yönleri ön plana çıkarılarak eleştiri konusu edilirken veya İslâm ve Müslümanlığa değinilmezken, Halide Edib, *Sinekli Bakkal*'da dini duyguların ve İslâm'ın insan üzerindeki olumlu tesirlerine, romanının merkezine olumlu insani özelliklere sahip din adamı Vehbi Dede'yi koyar. Bu tavır söz konusu dönem için fark oluşturan bir tavidir. İnci Enginün'e göre, Halide Edib'in önceki romanlarında öncül olarak işlenen Doğulu bir tip (İstanbul Mevlevî Dede), *Sinekli Bakkal*'da ise (Vehbi Dede) idealize edilerek, şimdiye kadar reddedilen maziye ait değerler hatırlatılmaya çalışılır. Bu değerler, din, adetler, gelenek, görenekler, müzik ve insanların manevi dünyalarında olumlu etki gösterilen estetik dinî mekânlardır. *Sinekli Bakkal* bu açıdan Cumhuriyet Dönemi'ndeki aşırı Batılılaşmaya karşı, millî manevî değerlere özgün bir bakıştır. Müzik ve din eski kültür hayatının vazgeçilmez, bütün hayatı biçimlendiren öğeleri olarak sunulur (Enginün, 2007: 424).

Sonuç olarak, Tanzimat'la başlayan ve Cumhuriyet'le bir devlet politikası hâlinde devam eden Batılılaşma/modernleşme çabaları neticesinde, dönemin mevcut ideolojisi ve kurucu aydınları, Osmanlıdan miras kalan, yaşanan milliyetçi isyanlar neticesinde pratikte karşılığının bulunmadığı görülen "ümmeççi" anlayışla ve halkın sosyal hayatını etkisi altına alan hurafelerle dolu bir din anlayışıyla yola devam edilemeyeceği kararını verir. İnkılapçı kadroların tasavvurlarındaki din anlayışında, mazideki Osmanlıyla bağlarını koparmış, batıl inanç ve hurafelerden arındırılmış, Türk'ün dini olan ve pozitif bilimlerle çatışmayan bir din anlayışdır. Nitekim Falih Rıfkı Atay, *Çankaya* (1961) adlı eserinde "*Atatürk devrimleri Türkiye'de teokratik Orta çağ geleneklerini silip süpürerek, kadını, vicdanı ve tefekkürü hür kılmıştır. Ümmeçiliğin yerini milliyetçilik almıştır (...)* Yazı ve dil değişerek, Türk kafası Arap kültürü köleliğinden sıyrılmıştır" (1999: 567) sözleriyle yapılan devrimlerin fikri altyapısının temellerini izah etmiştir. Yeni anlayışı topluma benimsetmek için dönemin münevverleri kaleme aldıkları romanlarda, önce geleneklerle şekillenen din anlayışını ve sebebiyet verdiği aksaklıkları, çatışmaları roman başkişilerinin yaşadıkları krizler etrafında işleyerek eleştirir. Kurguda eski ile hesaplaşıldıktan sonra da alternatif olarak sunulan yeni din anlayışı ve din adamı tipolojisi yine roman kahramanları merkeze alınarak idealize edilir.

Söz konusu çabaların romana yansımaları olarak, söz gelimi *Yeşil Gece*'de roman başkişisi Ali Şahin, önce öğrenim gördüğü medresede şahit olduğu hurafeler ve irrasyonel ile dolu din anlayışını, devamında da din adamlarını, karşılaştığı olumsuz özellikleri muhtevî din adamları tipleri üzerinden hedef alır, eleştirir, değersizleştirir. Eski anlayışı özellikle bilim merkezli paradigmalardan üzerinden yıprattıktan sonra da öneri olarak, hurafelerden ve olumsuz din adamı temsillerinden arındırılmış bir toplum, dini eğitimin sathi ve zararsız olarak

işlendiği, fenni ilimlerin okutulduğu, bir eğitim teklifinde bulunur. *Yeşil Gece*'de olumlu özellikleri haiz, idealize bir din adamı tipine örnek verilmez.

*Sinekli Bakkal* ise dönemin din projeksiyonuna bir itiraz niteliğindedir. Yurtdışında uzun yıllar kalmış olmanın verdiği soğukkanlılık ve uzaktan bakışla, 'dinle hesaplaşma' meselesine eğilen Halide Edib, dönemin hâkim bakışının aksine, kurguladığı romanında İslâm'a, insana kendisini iyi hissettiren, manevi güç yükleyen, mistik ve hoşgörü yönleri ağır basan, estetik, kültürel ve maziye ait muhafaza edilmesi gereken bir değerler manzumesi dolayımında yaklaşır. "*Halide Edib'in tasarladığı dünya aşk, sanat ve mistisizmden geçilerek ulaşılabilecek bir dünyadır*" (Narlı, 2012: 67). Yazar, öneri olarak da Mevlevilik temelinde yapılandırılmış ve temsilcisinin de Mevlevî bir Dede olduğu bir din anlayışı teklif eder. Halide Edib'in din felsefesine göre, öne çıkarılması ve vurgulanması gereken İslâm'ın; sevgi gönül, müsamaha ve aşk kavramları etrafında şekillenen güzel ve olumlu taraflarıdır.

İncelenen romanlarda değinilen meselelerden biri de kimlik meselesidir. Cumhuriyet aydınlarından Reşat Nuri *Yeşil Gece*'de, Yakup Kadri de *Yaban*'da, din temelli bir kimlik anlayışından ziyade "millet" temelli bir kimlik tanımlamasını tercih ve teklif eder. Yeni kurulan Cumhuriyet'te bireyler kendilerini "İslâmcı" veya Müslüman kimlikleriyle değil, "Türk" kimliğiyle tanımlamalı ve görmelidir.

İncelediğimiz romanlarda İslâm dini, özellikle 'seçilmiş', spesifik konular bağlamında kurguya dahil edilir. Bunlar evlilik, nikah, boşanma gibi ilmihal konularıdır. Kurgulanan romanlarda söz konusu mevzular dini hassasiyetlerin istismar edilmesi bağlamında kurguya dahil edilirken, parodik bir anlatımla ele alınır. Romanlarda ilmihal konularının seçilerek alınması, İslâm'ın sadece bu mevzuları düzenleyen bir din olduğu algısının oluşmasına ve roman kişilerinde din duygusunun aşınmasına neden olur.

Bu bağlamda bölüm başlığında kullanılan "*yeşil ordular tahakkümü*", dinin dar bir çerçeveden değerlendirilmesine ve din adına konuşma yetkisini kendinde gören din adamlarının baskıcı ve zorbalığına yapılan vurgu iken; "*benî nev'ini incitme*" ifadesi ise *Sinekli Bakkal*'daki Mevlevî Şeyhi Vehbi Dede'nin bir ifadesi olup, İslâm'ın yumuşak ve merhametli yönüne yapılan dikkati ifade etmektedir. İncelediğimiz erken dönem Cumhuriyet romanlarında İslâm dini ve din adamları tipolojilerinin bu iki uç nokta arasında süregiden bir anlatımla kurguya dahil edildiği söylenebilir.

## 1.2. İlhama Kaynaklık Etme ile "Öteki"nin Dini Arasında: Hristiyanlık

Kimliğini İslâm dini merkezinde oluşturan Türk toplumunda, Hristiyanlık; Avrupalı, Batılı, medenî olmak gibi olumlu anlamlar ihtiva etse de aynı şekilde farklı bir dine mensup

olmaktan kaynaklanan bir üstünlük mücadelesinin ve ayrışmanın aracı olarak da romanlarda yer alır. Romancılar eserlerini oluştururken, Batının gelişmişliğinden kaynaklı olan kendi kişisel hayranlıklarını, benzetmelerine ve anlatım üsluplarına yansıtırlarken, öbür taraftan da halk arasında yaygın olan dinî çekişmelere, rahatsızlıklara ve üstünlük çabalarına da kurguda yer vermekten yana tercihte bulunurlar. Bu yönüyle Hristiyanlık, Millî Mücadele'yi anlatan romanlarda, gelişmişliğiyle ön plana çıkan Avrupa medeniyetini temsil ettiği gibi aynı zamanda işgal güçlerinin de dini olması hasebiyle bir çatışma aracı olarak işlenir.

İncelediğimiz erken Cumhuriyet Dönemi romanlarında yazarlar, eserlerini oluştururken, kurguyu güçlendirmek ve anlatımı çeşitlendirmek adına Hristiyanlık dinine ait terminolojiye sıklıkla başvurur. Söz gelimi Cumhuriyet Dönemi romancılarından Yakup Kadri'nin bu tavrında Kitab-ı Mukaddes'e olan özel ilgisinin yanında, Avrupa'da post modern dönemle birlikte geçmişe, geleneğe, dinlerin kutsal metinlerine dönüş hareketinin başlamasıyla, arkaik bir anlatım unsuru olarak bu metinlerin masalsı anlatımından faydalanma yoluna gidilmesi etkili olur (Koçakoğlu ve Sürücü, 2018: 70). Cumhuriyet'le başlayan sekülerizm inşası, dinin kamusal hayattaki yerini daraltırken, beraberinde dini metinlerin sanat ve edebiyat ürünlerinin üretiminde kullanılmasını getirir. Bunun yanı sıra Yakup Kadri'nin ideolojik bir saikle İslâm ve Doğu medeniyetine ait dini anlatımları çoğunlukla görmezden gelme tavrının etkisinden de söz edilebilir. Yakup Kadri, Yahya Kemal'le birlikte Nev Yunanilik hareketi başlatmaya çalıştıkları dönemlerde, eski Yunan medeniyetine, mitoloji kaynaklarına başvurur ve buradan yeni, taze bir edebiyat havzası oluşturmak ister.

Niyazi Akı'ya göre (2001: 52) Asyalı görünmeye karşı bir tepki olarak da görülebilecek olan, Grek ve Latin eserlerine duyulan sevgi ve edebî kültürümüzü bu kaynaklar üzerine kurmak fikrinin Türk temsilcileri Yahya Kemal ve Yakup Kadri'dir. Her iki yazar da yazılarında eski Yunan ve Lâtin eserlerine hayranlıklarını belirtmiş ve bunların incelenmesini ve öğrenilmesini tavsiye etmişlerdir. Bu yeni eğilim ve özleyişin en kapsamlı ifadesi ancak "*Akdeniz Medeniyetleri sevgisi*" ibaresi ile açıklanabilir. Akı'ya göre, edebiyatımızdaki bu Tevratî ve Yunanî etki, kendini Akdeniz medeniyetlerinin varisi olarak görme, o dönem münevverinin Batı hayranlığının bir yansıması olarak da görülebilir.

Yakup Kadri'nin kaleme aldığı *Hüküm Gecesi* (1927), *Sodom ve Gomore* (1928), *Yaban* (1936) ve *Bir Sürgün* (1937) romanlarında, Batı medeniyetinin dinleri olan Hristiyanlığa ve Yahudiliğe, bu dinlerin kutsal kaynakları olan Tevrat'a, İncil'e, Kitab-ı Mukaddes'e, Ahdi Atik'e, Ahdi Cedid'e, Mezamir pasajlarına, romanlarında yer veren yazar, roman kişilerinin duygu anlatımlarında, mekân tasvirlerinde söz konusu kaynaklardan alıntılar yaparak, bunlarla benzerlik ilgisi kurmaya çalışır. Tanıl Bora'ya göre (2022: 17) Yakup Kadri

eserlerinde Batı'yı eleştirirken bile yine Batı'nın fikrî ve edebî kaynaklarından faydalanma yolunu tercih eder ve Batılı kaynaklardan faydalanarak yazılarını oluşturur.

Bazı Cumhuriyet Dönemi romancıları, dinler tarihine gönderme yapacakları vakit, örneklerini İslâm tarihinden ziyade Kitab-ı Mukaddes'ten seçerler. Özellikle Yakup Kadri, romanlarında yer verdiği kıssalarda, kutsal kişilerde ve kutsal metinlerde Hristiyanlık dinine ait bir kavram seti kullanmayı tercih eder. Yakup Kadri, *Sodom ve Gomore* (1928) romanında bütün bölümlerin başına Hristiyan ve Yahudilerin kutsal kitapları olan İncil ve Tevrat'tan epigraflar koyarak dönemdeki romancılardan farklı bir tutum benimser. Buna mukabil, toplumun büyük çoğunluğunun Müslüman olduğu, İstanbul'u Ankara'yı ve Anadolu'yu anlatırken İslâm dinine ait terminoloji ve kavramlar kullanmaz. Yakup Kadri'nin bu yönüyle, Müslüman ve Türk roman kişilerini Hristiyanlığa ait bir dinî terminolojiyle anlatma çabasında olduğu söylenebilir.

H. Harika Durgun'a göre (2019: 58-59) Yakup Kadri'nin eserlerinde dinî kaynaklardan istifade etmesi, "ibadet" amaçlı değil "ilham" kaynaklıdır. Onun benzetme ve örnek kaynağının Kur'an-ı Kerim değil de Kitab-ı Mukaddes olmasında, hayatında, dünya görüşünde ve sanat anlayışında Türk edebiyatına mesafeli durmasının yanında, hep Batılı kaynaklarla iç içe olması, Türk klasik edebiyatını Batı edebiyatı kadar bilmemesi gibi faktörler etkili olur. Yakup Kadri'nin Batılı bir eğitim görmesi, Fransızca bilmesi, Batı edebiyatı ile yakın ilişki kurması ve Batı edebiyatı etrafında oluşan bilgisi, kültürü onu, "okuduğu frenk kitapları ağızından konuşan" (Durgun, 2019: 59) bir yazar yapar.

Berna Moran'a göre (2001: 206) Yakup Kadri'nin *Yaban* ve *Sodom Gomore* romanlarında Hristiyanlık dinine ve Kutsal Kitap'a ait terminolojiye sıklıkla başvurması, Türkiye'deki durumla bir benzerlik oluşturma gayesiyledir. Kutsal metinlerde İsa Peygamber'in kurtarıcı kimliğiyle toplumu gerçeklere çağırması ile Mustafa Kemal'in Kurtuluş Mücadelesinde kurtarıcılık vasfı yüklenmesi arasında ilişki olduğu gibi, Mustafa Kemal'in İsa Peygamber'in yerine konulanmaya çalışılması söz konusudur. Moran'a göre, *Yaban* ve *Sodom Gomore* romanlarındaki "çoban" imgesi de bu bağlamda değerlendirilebilir (2001: 206).

İncelediğimiz romanlarda hâkim anlayışlardan birisi, Hristiyanlığın ve bu dine ait terminolojinin, anlatımı boyutlandırmak, zenginleştirmek, özgün bir dil ve anlatım üslubu oluşturmak için kullanılmasıdır. Çoğunlukla roman kişilerinin duygu durumlarının tasvirinde, kutsal metinlerde adı geçen kişilere başvurularak bu yönüyle benzerlik ilgisi kurulmaya çalışılır. Türk romanı için yeni sayılabilecek bu anlatım tekniği, istisnaları olmakla birlikte çoğunlukla Yakup Kadri tarafından tercih edilir.

Söz gelimi *Yaban* romanında köylü Süleyman'ın karısı Cennet, çeşme başında gelip geçen erkekleri süzmekte ve onlara kur yaparak onları ayartmaya çalışmaktadır. Cennet'in bu tavrı Hristiyanların kutsal metni sayılan İncil'de geçen bir kadınla mukayese edilir ve Cennet o kadına benzetilir. "*İncil'de bahsi geçen Samireli kadın, bundan başka bir şey mi idi?*" (Yaban, s. 53) Her iki kadının hafif meşrep olmaları, birden fazla evlilik yapmaları nedeniyle Cennet ve Samireli kadın arasında benzerlik ilgisi kurulur (Durgun, 2019: 180).

Romanın başkişisi Yüzbaşı Ahmet Celal, emir eri Mehmet Ali'nin köyündeki Emine'ye duygusal yakınlık beslemektedir. Emine'nin de kendisine ilgi duyduğunu sandığı bir sahnede yaşadığı mutluluğu anlatabilmek için Hz. İsa ve Meryem ögelerine başvurur: "*Çarmıhtaki İsa'nın ayağı dibinde ağlayan Magdalanalı Meryem'in gözyaşının değeri nedir?*" (Yaban, s. 167) sözleriyle, değiştirilmesi mümkün görünmeyen bir durum karşısında, duyguların önemsizliği vurgulanmaya çalışılır. İşgalci düşman askerleri Yüzbaşı Ahmet Celal'in olduğu köye nihayet ulaşır ve önlerine gelen her şeyi yakıp yıkarlar. Tam bu esnada Ahmet Celal, sevdiği kadın olan Emine'yle köy meydanında karşılaşır. Ahmet Celal, Hristiyanlık dinine ait kavram ve benzetmelerle Emine'yi tasvir etmeye çalışır. "*Ne kadar da süzölmüş! Sanki bir usta sanatkârın görülmez eli dün geceden beri, bu yüzü, bu yanakları, uzun bir perhiz ve çileden sonra İsa'nın tasviri önünde dua eden sıtmalı azizelerin yanakları gibi çukurlaştırmıştır.*" (Yaban, s. 189) benzetmesiyle Emine'nin işgal sonrasındaki fiziksel ve duygusal çöküşüne vurgu yapılır.

Ahmet Celal, köydeki kadınlar tarafından "yaban" olarak görüldüğünden, sokakta karşılaştığı kadınlar ona arkalarını çevirirler ya da "*-eski Yunanlılar devrinde yas tutan kadınlar gibi- yere çömelip başlarını ört[erler]*" (Yaban, s. 35) Köyün kadınları, köylerine sonradan gelen ve yabancı olarak görülmekten bir türlü kurtulamayan Ahmet Celal'le karşılaştıklarında, onu mahrem olarak gördüklerinden, yüzlerini göstermemek için yere çömelirler ve yüzlerini örterler. Anadolu'da dinî bir hassasiyetle veya örfi olarak köydeki kadınlarca uygulanan bu pratik, Yunan kadınlarının davranış pratikleriyle benzerlik ilgisi kurularak anlatılır. Köylerine geldiği emir eri Mehmet Ali'nin kardeşi İsmail'in gönül verdiği kız olan Emine'ye olan ilgisini bilen Ahmet Celal, bu yönüyle ona nefret duyar. "*Yanımda bir ses. İsmail'in sesi. Hay, bu Tevratî akşam şerefine, senin adaşın İsmail gibi bir taş üstüne yatırıp boğazlamak kabil olsaydı*" (Yaban, s. 84) sözleriyle İsmail'in kurban edilmesine telmihte bulunurken, isim benzerliği esas alınarak benzetmeye başvurulur.

*Yaban*'da roman kişilerinden Emeti Kadın'ın öksüz torunu sığırtmaç Hasan, roman başkişisi tarafından, "*fakat ona bir alegori nazarıyla bakardım. Yakub'un oğullarından biri... Kısas-ı Enbiya'da şahıslar sırasında geçen bütün küçük çobanlardan onu ayırmak lüzumunu*

*hissetmezdim*” (Yaban, s. 112) sözleriyle tasvir edilir. Hasan’ın küçük yaşlarda çobanlık yapması, Ahmet Celal’in gözünde sempatik olarak algılanmasına imkân sağlar. Ahmet Celal, bulunduğu köy işgale uğramadan önce, yaşanan çatışma seslerinin gittikçe kendilerine doğru yakınlaştığını duyduğunda, “*tevratî efsanelerde türlü türlü tarifleri okunan ilâhî ukubetlerin, ilahî gazapların bir tanesi de sanki şu anda vuku bulmaktadır*” (Yaban, s. 144) sözleriyle köyde yaşayan bir Türk aydını olarak, işgali nasıl gördüğünü okuyucuya resmeder. Ahmet Celal, Anadolu’da süren savaşı ilahi bir gazap olarak görürken, verilen mücadelede beklediği zafer neticesinin de ancak mucize olarak değerlendirilebileceğini düşünür.

Toplam yirmi bir bölümden oluşan *Sodom ve Gomore* romanında her bölümün başına çoğunluğu Ahdi Atik’ten olmak üzere, Ahdi Cedid ve Kitab-ı Mukaddes’ten seçilen, anlatılan bölümün ruhunu yansıtan ayetler, epigraf olarak kullanılır. Yakup Kadri’nin bununla Türk romanındaki anlatıma ve kurguya biçimsel yenilikler katmaya çalıştığı söylenebilir. Romanın izleğinin işgal İstanbul’undaki ahlaki çöküntü ve çürüme olması, romana seçilen başlığın, kurgunun ve romana hâkim olan anlatının da bağlam içerisinde şekillenmesine yol açar.

*Sodom ve Gomore* romanının yozlaşmış bir hayat kurgusunu temsil eden kadın karakterlerinden Leyla, yabancı davetlilerin katılacağı bir balo için günlerce hazırlık yapar ve davet boyunca çektiği sıkıntıları davettekilere belli etmemek, eğleniyor gibi gözükme için elinden geleni yapar. Leyla’nın modern görünmek için çektiği sıkıntı karşısında yaptığı fedakârlık, “*Saint-Therese tövbe riyazeti [nefsi tövbe] için çıplak vücudunu kamçılarken etinde meydana gelen kanlı bereleri göstererek “Bunlar benim güllerim!” dermiş ve onlara tatlı bir tebessümle gülümseyerek bakarmış.*” (Sodom ve Gomore, s. 214) ifadelerinde görüleceği üzere Yakup Kadri tarafından ironik bir anlatımla dile getirilir. Leyla, bu davete katılacağı için günlerdir çektiği sıkıntıları, eziyetleri unutmuş gibi davetteki işgal zabitleriyle, durmadan, yorulmaksızın dans eder. “*Mecdli Meryem, İsa’nın gömleğini giydikten sonra vücudunu bir ateşli ürperte almış, yıllarca diyar diyar bu ürperti ile dolaşmış ve Sebt günününün “Kıyam” mucizesini insanlara müjdelirken bu ürperti ile çeneleri birbirine çarparmış. Fakat gene bir dakika dinlenmeden yürürmüş, söylemiş; haykırarmış.*” (Sodom ve Gomore, s. 214) Leyla’nın ayağını sıkan ayakkabıya karşı gösterdiği bu fedakârlık, Hristiyanlığa ait kutsal metinlerde geçen Mecdli Meryem ve Saint Therese’nin çektikleri azaplara gösterdikleri dayanıklılıkla kıyaslanarak Leyla’nın kendince büyük fedakarlığa katlanmış olma tavrı, ironik bir anlatımla eleştirilir.

Leyla’nın nişanlısı Necdet, sıkıntı içerisinde çıktığı davetin bahçesinde içerisinde bulunduğu çirkinliği, ahlaki çöküntüyü Mezamirden bir pasaj okuyarak ifade eder. “*Ey Orşilim, seni unutursam sağ elim hünerini unutsun. Eğer seni tezekkür etmezsem*

[hatırlamazsam] dilim damağım yapışsın. Ey harap olunacak Babil kızı, senin bize ettiğin cezaya mukabil sana eda eden ne mübarektir” (Sodom ve Gomore, s. 194) İstanbul’un yıkılmasını helak olmasını isteyen Necdet tahayyülündeki felaket sahnesi için de “Bu kutsal ateşin o Sodom üzerine yağdığı anın içinde olsam da gam yemeyeceğim ve Lut’un karısı gibi bir tuz heykeli olacağımı bilsem de gene bunun nasıl yandığını görmek için dönüp bakacağım” (Sodom ve Gomore, s. 195) benzetmesine başvurur. Bu benzetmeyle Tevrat’taki Sodom ve Gomore halkının ahlaksızları ve sapkınlıkları nedeniyle Tanrının gazabına uğrayarak, şehrin ateş ve kül altında kalmasına telmih yapılırken, Necdet’in Lut’un karısıyla aynı akıbeti paylaşma pahasına bile olsa İstanbul’un yıkılma sahnesine şahitlik etme arzusu söz konusudur.

*Hüküm Gecesi* (1927) romanında gazete muharriri Ahmet Kerim’in yazdığı siyasi yazıların kamuoyunda yankı bulması anlatılırken “bir zamanlar çölün içinden Orşilim beldesine haykıran Yahya Nebi’nin sesi gibi memleketin en ıssız köşelerine kadar yayılıyor ve kimini kızdırıyor kimini ürkütüyordu.” (Hüküm Gecesi, s. 14) benzetmesiyle, Ahmet Kerim’in gazete yazılarının etkililiğine ve bazı kesimlerin tepkilerini çekmesine vurgu yapılır.

Muharrir Ahmet Kerim, Avrupa seyahatinden yeni dönen Hasip Bey’e ordayken muhaliflerden Prens Sabahattin’i görüp görmediğini sorar. Hasip Bey’in Prens Sabahattin’i gördüm deyişi “*Saint Paul’un “ben İsa’yı gördüm!” deyişi[ne]*” (Hüküm Gecesi, s. 122) benzetilir. Bu anlatımda, Hasip Bey’in, muhalif kimliğinden dolayı idealize ettiği Prens Sabahattin’i gördüğü için gururlu hissetmesinin yanında, Jön Türk Prens Sabahattin’e kutsiyet atfedilmesi ve ulu bir kişi olarak görüldüğünün vurgulanması söz konusudur.

*Bir Sürgün* (1937) romanın Fransız hayranı ve “*hayatının her alanında acemi kalmış*” başkişisi Doktor Hikmet’e göre “*Fransız dili ile basılmış bir dizi, hatta basbayağı bir bakkal ilanı bile olsa “mukaddes kitaplar”ın metinleri gibi yüksek sesle ve bir hususi ahenkli okunmalıdır.*” (Bir Sürgün, s. 14) Bu benzetmeyle, muhalif Jön Türklerin, Avrupa’ya, Paris’e ve Fransızca’ya olan abartılı hayranlıkları vurgulanırken, muhtevastan bağımsız olarak, yazılmış herhangi bir Fransızca yazının bile kutsal bir metin olarak görülmesine, aşırı yüceltilmesine ironik bir anlatımla dikkat çekilmektedir.

Yakup Kadri’nin romanlarında, hikâyelerinde, gazete yazılarında ve anılarında Kitab-ı Mukaddes’e yoğun bir biçimde yer vermesinde, yazarın yetişme döneminde Kitab-ı Mukaddes tercümelerinin artması, yaygın bir biçimde dağıtılması etkili olurken, yazarın eğitimini Fransız misyonerlerine ait Freres’ler okulunda ve İsviçre Lisesi’nde alması, edebiyatın kaynağını Yunan ve Latin kültüründe arama fikriyle Akdeniz Medeniyeti’ni canlandırma isteği, Batı düşüncesi ve edebiyatına olan hakimiyeti ve son olarak da Türk

edebiyatının yeni bir “teşbih ve istiare membaina” ihtiyacı olduğunu yazılarında sıklıkla dile getirmesi etkili olur. Sanatında ve edebiyatında zengin bir çağrışım dünyasına sahip Yakup Kadri'nin Kitab-ı Mukaddes'teki, kişiler, olaylar ve mekânlardan esinlenerek eserlerini kurguladığı görülür (Durgun, 2019: 187).

Eserlerinde, Yakup Kadri kadar olmasa da Kitab-ı Mukaddes'teki olaylardan, kişilerden ve benzetmelerden yararlanan Cumhuriyet Dönemi roman yazarlarından biri de Halide Edib'tir. Halide Edib'in Tevrat'taki Yusuf kıssasından esinle yazdığı *Kenan Çobanları* (1916) piyesinin, sahneye konmasının ardından, içerisinde Hristiyanlığa ait çağrışımların fazlalığından dolayı iyi karşılanmadığı, tepkilere maruz kaldığı görülür (Enginün, 2007 :46).

Halide Edib Adıvar'ın *Zeyno'nun Oğlu* (1928) romanındaki merkezi karakterlerden İstanbullu Zeyno, aralarına duygusal mesafe girmiş olan Mazlume karakteri ile ilişkisini düzeltmek için büyük bir iştiyak duymaktadır. Zeyno'nun bu güçlü isteğini “*İçimde Hz. İsa'ya ümmet kazandırmak için hiçbir eziyetten çekinmeyen misyonerlerin ısrarı vardı.*” (s. 237) ifadeleriyle dile getirmesi, Halide Edib'in Robert Koleji'nde aldığı eğitimin kurguya yansımalarının yanı sıra Yakup Kadri ile olan dostluklarının yazarın anlatımına etkisi olarak da değerlendirilebilir.

Halide Edib, anılarını kaleme aldığı *Mor Salkımlı Ev* (1955) kitabında, Robert Koleji'nde eğitim gördüğü yılları “*O zaman Kolej'de, İncil kültür derslerinin arasına girer ve ayrıca bir ders teşkil ederdi.*” (Adıvar, 2000: 101) sözleriyle ifade ederken, evde İncil okumasının, ev halkı tarafından tepkiyle karşılandığını, eve getirdiği İncillerin ev halkı tarafından gizlice ortadan kaldırıldığını yazar. Ev halkının bu tepkisinde, yabancı okullarda misyonerlik ve Hristiyanlaştırma faaliyetlerinin yapıldığı söylentilerinin toplumda karşılık bulmasının etkisinden söz edilebilir. Bundan başka olarak, Halide Edib, kendisiyle yapılan bir röportajda, sanatsal açıdan en çok etkilendiği eserleri sayarken, “*Sima olarak bende en çok tesir yapan Shakespeare ve İngilizce İncil'dir. Shakespeare'le İncil bana daima arkadaş oldular. Bunları bir tiryaki alışkanlığıyla sever, beraber bulundurur ve okurum*” (akt. Ünaydın, 1972: 162) değerlendirmesinde bulunur. Yazar'ın, İncil'in akıcı ve etkileyici dilinden etkilendiğini ifade etmesinin, eserlerindeki kutsal metin anlatımlarına, telmihlerine, benzetmelerine kaynak oluşturduğu söylenebilir.

İncelediğimiz romanlarda işlenen mevzulardan biri de Müslüman çocukların Hristiyan misyonerler tarafından zorla kaçırılıp Hristiyan yapıldığı söylentisidir. *Sodom ve Gomore* romanında, kendi kültürel kodlarından uzaklaşmış, dejenere kadın tipini temsil eden karakterlerden biri olan Nermin, Miss Fanny Moore adlı kadınla aşk yaşamaktadır. İkili kimseye haber vermeden İstanbul'dan Amerika'ya kaçma planı yapar. Nermin'in daha sonra



Amerika'dan babasına kart atması ve mutlu olduğunu bildirmesi bile babasını bu acı gerçeğe inandıramaz. Babası Nermin'in Hristiyan yapılmak için zorla kaçırıldığını düşünmekte ınat eder. Bu işgal altında bulunan İstanbul halkının inanmak istediği –dönem gazetelerindeki okur mektuplarında da zaman zaman görülen- belki de kendi ürettikleri söylencelerden birisidir:

“Gerçi, Nermin'in babası bu kaçışın, daha doğrusu bu kaçırılışın, bütün mesuliyetini Protestan misyonerlerinin üzerine yükletmekte bir an tereddüt etmiyordu. Vaktiyle kaybolan çocukların Yahudiler tarafından çalınıp iğneli beşiğe konulduğunu sananlar gibi, Nermin'in babası da kızının dinini değiştirmek için Protestan rahipleri tarafından aşırıldığı kanaatini güdüyordu.” (Sodom ve Gomore, s. 256)

İşgal İstanbul'unda işgalci zabıtların yaptığı zulümler, haksızlıklar halk arasında geniş yankı bulur. Halk, hanelerine tecavüz eden, gelinlik kızlarının çeyizlerine pervasızca saldıran düşman askerinden artık her şeyi beklemekte ve düşman askerine her türlü kötücül davranışı yakıştırmaktadır. İşgalci askerlerinin zulümde sınır tanımaması, halkın kendilerine işlemedikleri suçları bile atfetmesi sonucunu doğurur. Burada önemli olan, işgalci güçlerin bütün aşırılıkları yapacak biçimde nitelikte tasavvur edilmesidir.

Halk arasında yaygın hâle gelen inançlardan bir diğeri de Ermeni çocuk arıyoruz bahanesiyle, en nitelikli Türk Müslüman çocuklarının evlerden alınıp Hristiyanlaştırılmaya götürülmesidir:

“Bu Amerikalı misyonerler Ermeni çocuğu aramak bahanesiyle ellerini en halis, en masum Türk evlerine sokarak beğendikleri çocukları bütün bir mahalle halkının feryatları, şikâyetleri arasında istedikleri yerlere alıp götürüyorlar mıydı? Hangi ananın “Bu benim evladımdır?” diye haykırmaya hakkı oluyordu? Hangi babanın adalet istemeye dili varıyordu? İnsan vicdanı, bu Hristiyan taassubunun karanlığı içinde boğulup gitmişti.” (Sodom ve Gomore, s. 256)

19. yüzyıl, Osmanlının ekonomik, siyasal ve askeri yönden zayıflamasına bağlı olarak misyonerlerin faaliyet göstermeleri için elverişli bir dönem olur. Misyoner örgütleri İstanbul başta olmak üzere Anadolu'da açtıkları yabancı eğitim veren okullar vasıtasıyla Hristiyanlığı yayma faaliyeti yürütmekten öte, bu okullarda okuyan Müslüman öğrencileri, kendi dinsel geleneklerine yabancılaştırma ve dinlerinden, geleneklerinden uzaklaştırma faaliyetlerine ağırlık verirler (Gündüz ve Aydın, 2002: 38-108). Bu bağlamda Türk çocuklarının ailelerinden ve dinî değerlerden uzaklaştırılmasına yönelik misyonerlik faaliyetleri göz önüne alındığında, toplumda, çocukların kendi istekleriyle değil, zorla kaçırıldığı yönünde bir savunma refleksinin oluştuğu görülür. Toplumdaki söz konusu tavır, gerçeği kabullenmek istememekle de bağlantılı olarak değerlendirilebilir.

*Bir Sürgün* romanında, İstanbul'dan vapurla Fransa'ya kaçmaya çalışan Jön Türk mensubu Doktor Hikmet, güvertede aynı kamarada kaldığı Hristiyan papazla sohbet eder. Papaz, Doktor Hikmet nezdinde tüm Türklere sert eleştirilerde bulunur. Türk gençlerinin dinî

inanç noktasında başıboş yetiştirildiğini ve gençlerin Hristiyan olmaktan korkarak, dinî açıdan daha başka uç noktalara savrulduklarının tespitini yapar:

"Doğrusu sizin memlekette terbiye usulü kökünden ıslaha muhtaçtır. Ailede olsun, mektepte olsun genç dimağlar vahşi otlar gibi kendi hallerine bırakılmıştır. Bizim müesseselerimiz bir dereceye kadar bu facianın önüne geçmeğe çalışıyor. Fakat hükümetin bin türlü draconien tedbirlerle sizlerin bunlardan istifade etmenize mâni oluyor? Sizi zorla Hristiyanlaştıracağımızdan mı korkuyor, nedir? Bu korku yüzünden Türk gençleri öbek öbek Farmasonların kucağına düşüyor veyahut bütün iptidai mahlûklar gibi ağaca, taşa, güneşe tapıyor. Çünkü inanmak insanlar için ezeli bir ihtiyaçtır. " (Bir Sürgün, s. 43)

İstanbul'daki misyonerlik okullarında öğretmenler ve okul idarecileri, öğrencilere ikna edici yöntemlerle yaklaşırken, öğrenciler zamanla aldıkları eğitimin de etkisiyle Batı kültürünü benimsemeye ve yaşantılarında tatbik etmeye başlarlar. Özellikle Protestan yabancı okulları müzik, şiir ve çeşitli sanat ve kültür faaliyetleriyle Türk öğrencileri Hristiyanlık inancına yaklaştırırken, Türk öğrencilerin kilisede katıldıkları ayinlerin coşkusu ve ritüelleri öğrenciler üzerinde büyük tesirler uyandırır (Yaşar ve Özden, 2021: 402).

Reşat Nuri Güntekin'in "*Yabancı kültür ve terbiye ile yetişmiş Türk kadının soylu, gelenek ve değerlerine bağlı erkeklerle yapacağı evliliğin hazin sonu[nun]*" (Emil, 1989: 26) anlatıldığı *Eski Hastalık* (1938) romanında, başkışı Türk ve Müslüman kızı Züleyha, harp saflarında savaşmakta olan babasını, pazar günleri okul tarafından götürüldükleri gizli misyonerlik faaliyetlerinde öğrendiği Hristiyanlık dinine ait dualarla yâd eder: "*Kendini ve çoluk çocuğunu boş bir vehme kurban eden bu biçare adam için –bazı pazar günleri sırf müzik ve şiir zevklerinin terbiyesi için Türk çocuklarının götürüldükleri kilisede orgla çalınan dualardan birini- için için tekrar ederdi...*" (Eski Hastalık, s. 29) Hristiyanların yabancı okullarda Türk çocuklarına misyonerlik faaliyetleri yaptıkları, halk arasında da yaygın bir kanaattir. Bu yönüyle Reşat Nuri tarafından kurguya eklenerek, yüzeysel olarak temas edilir.

İncelediğimiz romanlarda Hristiyanlık dinine mensup bazı işgal askerleri ve İstanbul'da yaşayan azınlık mensupları, Hristiyanlığın gerektirdiği dini vecibeleri yerine getirmeye çalışan, dini hükümler konusunda hassas kişiler olarak da kurguda yer alır.

*Vurun Kahpeye* romanının Hristiyanlık dinine mensup kötücül komutanı, "*aşırı ilkel Yunan milliyetçisi, Müslüman ve Türk düşmanı*" (Enginün, 2007: 196) Damyanos, romanda dindar bir kişi olarak tasvir edilmez, ancak düşman saflarındaki Aliye'ye deli gibi âşık olan ve genç kadını gördüğü günden beri hayalinden kurtulamayan Damyanos'un dindar bir Hristiyan gibi çareyi Hz. İsa ve Meryem'e dua etmekte bulması, bütün ilahî dinlere mensup kişilerin dindarlık boyutunda olmasalar bile zor anlarında dinlerinin gerektirdiği şekilde dua ettiklerini gösterir. Damyanos, inandığı kutsallarından kendisini Aliye'den kurtarmalarını ister: "*Bazan uykusuna kadar kendini takip eden bu iki göz hayali karşısında, Hristiyan olmayan bir büyü*

tasavvur ediyor, haç çıkarıyor, kemal-i huşûyla kendisini şeytanın kızından kurtarması için İsa'ya yalvarıyordu.” (Vurun Kahpeye, s. 100-101) Damyanos, hayalinde bir fikri sabit haline gelen Aliye'den kurtulmak için son çareyi dinin kutsallarına sığınmada, onlardan yardım dilemede bulur ve Hristiyanlık dininin kutsal kişilerinden kendisi için kurtuluş dilerken, Aliye için gazap temennilerinde bulunmaktan kendini alamaz. “Bir gün odasında asılı Meryem Ana'nın resmi önünde böyle bir heyecan içinde yalvarıyor, Aliye'ye bütün Hristiyan evliyasının gazabını davet ediyordu.” (Vurun Kahpeye, s. 101) Damyanos, arzularına söz geçiremeyerek Aliye karşısında zor durumlara düşmekten kurtulmak için, dinî inanışlardan medet umar.

Yakup Kadri'nin *Hüküm Gecesi* romanında, roman başkişisi Ahmet Kerim, Yunan Despina ile konuşmalarında, Despina'nın dini duygular beslemesine şaşırır. İstanbul'da yaşayan bir Rum olan Despina, eğlence hayatının “basit” kızlarından olmasına rağmen, Hristiyan inancında kutsal bir gece olan Aya Nikoli'ye özel bir ayrıcalık atfetmektedir. “Biliyor musun; bu gece kutlu bir gecedir. Bu gece, biz Rumlar ne kadın ne erkek hiçbir şey yapmayız. Sabaha kadar kilisede dua ederiz (...) Karı koca bile olsa, bu gece kadın erkek mutlaka ayrı yatar. Ben bu akşam hatırıma kötü bir şey gelir diye dostumun yüzüne bile bakamam.” (Hüküm Gecesi, s. 89) Ahmet Kerim'in birlikte olma teklifini reddeden Despina, uzun yıllardır İstanbul'da yaşamasına ve düşkün bir hayat sürmesine, rağmen, hâlen geleneklerine bağlı kaldığını, kutsal gün ve geceleri önemseydiğini, bu özel geceleri kilisede ibadet ederek geçirdiğini söyleyerek Ahmet Kerim'i şaşırtır. Herkül Millas'a göre (2005: 112) ulusçu bir ideolojiyle yazılan Türk romanlarında, Yunan/Rum kadın çoğunlukla cinsel bir çerçeve içerisinde tasvir edilir. Ailesine bağlı bir Yunan/Rum anne, öğrenci kız gibi imajlar yerine, Rum kadınlar çoğunlukla cinsellikleri ve dişilikleriyle ön plana çıkan fahişeler olarak yer alırken, “cinsellik” bu kadınların olumsuz tasvirlerini güçlendiren bir unsur olarak kurgulanır. *Hüküm Gecesi* romanındaki Rum fahişe Despina da bu bağlamda değerlendirilebilir.

*Sodom ve Gomore* romanında, roman başkişisi Leyla ile flörtleşen ve düzenlenen eğlencelerde her türlü ahlaksızlığı yapmakta bir sakınca görmeyen işgal komutanı Captain Jackson Read'in en büyük korkusu, bir Türk kızı olan Leyla ile olan münasebetinin Londra'daki İngiliz geleneklerine bağlı muhafazakâr ve mutaassıp ailesi tarafından öğrenilmesidir. “Bunlara göre –bir Türkle şöyle dursun!- bir İrlanda Katoliğiyle, hatta bir İskoçyalı ile veyahut eski bir katıksız konformist mezhebinin dışındakilerden herhangi biriyle münasebet kurmak mutlaka affedilmez bir günah sayılırdı.” (Sodom ve Gomore, s. 124)

Hristiyanlığın katı bir mezhebine mensup olan Jackson Read'in dindar ailesi koruyucu ve mutaassıp bir din anlayışının temsilcileridir.

Jackson Read'in "*ateşli bir Kitab-ı Mukaddes*" okuyucusu olan dindar annesi, oğlunu İngiliz geleneklerine bağlı, muhafazakâr bir Hristiyan olarak yetiştirmeye çalışır. Oğlunu çağdaş bir "*Sodome ve Gomore*"den farklı görmediği İstanbul'a gönderirken, orda yaşantısına dikkat etmesi yönünde tembihler. "*Git! Allah yardımcın olsun! Fakat temiz olarak dönmeye çalış!*" dememiş miydi? *Bu o demektir ki, Türk kızlarına dokunmayacaksın! Bir Türk sofrasına oturmayacaksın! Gözlerini herhangi bir Türk'ün yüzüne sevgiyle çevirmeyeceksin!*" (Sodom ve Gomore, s. 124) İngilizlerin gözünde işgal altındaki İstanbul, kirli, ahlaksız ve çürümüş bir şehir konumundadır. Yabancıların gözündeki olumsuz İstanbul algısında, şehir halkının ekseriyetle Türk olmasının yanı sıra Müslüman kimliğine sahip oluşları da etkili olur.

İncelediğimiz romanlarda, İstanbul'da asırlarca birlikte yaşama kültürü içerisinde hayatlarını sürdüren, aynı sosyal, kültürel atmosferi soluyan Müslüman ve Hristiyanlar arasında yaşanan dinî çekişmelerin, gerilimlerin ve üstünlük kurma mücadelelerinin kurguya yoğun olarak yansdığı görülür.

Herkül Millas'a göre (2005: 83) ulusçu anlayış, metinlerde, birbirine karşı uzlaşmaz, uyumu sağlanamaz "iki ulus" dünyası olarak ortaya çıkar. Batı, Hristiyan kimliğiyle özdeşleştirilerek, ulusçu yaklaşım, dinsel değerlendirmeye bütünleştirilerek kurguya dahil edilir. Bu iki dünyada "biz" olan Türk ve Müslümanlar olumlu imaj ve anlatımlarla yer alırken, "öteki" olarak Yunan ve Rumlar ise olumsuz imaj ve anlatımlarla kurguda yer alır. Halide Edib Adıvar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarında, öykülerinde ve anılarında Yunan/Rumlar "öteki" olarak vardırırlar ve haklarında olumlu bir tasvir, düşünce, değerlendirme bulmak neredeyse imkansızdır. Eserlerde Yunan/Rum erkeklerin neredeyse tamamı olumsuz özellikleri haiz iken olumlu kadın imajı da bulmak aynı derecede zordur.

*Bir Sürgün* (1937) romanında Sultan Abdülhamid'in "istibdat yönetimi"nden kurtulmak için vapurla İzmir'i terk edip yurtdışına kaçmaya çalışan iki kişi tasvir edilir. Bunlardan biri Türk diğeri ise Ermeni'dir. Sultan Abdülhamid'in zabıtları bu iki kişiyi vapurdan indirmeye çalışır fakat yabancı Hariciye görevlileri devreye girerek onları iade etmemeyi başarır. Olup biteni sorgulayan bir Ermeni kadın yolcunun sözlerinden, Ermenilerin Hristiyanlık dinine mensup oldukları için Osmanlı Devleti tarafından zulüm gördükleri sonucu çıkarılır: "*Peki hadi diyelim ki Ermeniler Hristiyan oldukları için katliâmdan kaçıyorlar. Ya Türklere ne oluyor?*" (Bir Sürgün, s. 25) sözleriyle sultanın yönetim anlayışından rahatsız olanların gayri Müslimlerle sınırlı olmadığını, Müslüman Türklerin de çareyi yurt dışına kaçmakta bulduklarına göndermede bulunur.

İzmir'den yurtdışına giden vapurun güvertesinde, geminin kaptanı etrafındaki birkaç yolcuyla konuşmaktadır. Kaptan, bugüne kadar Fransa'ya yüzlerce Jön Türk mensubu genç kaçırdığını söyler. Bu gençlerin hemen hepsi de bir gün “*Kızıl Sultan Abdülhamid*”e ihtilal yapmak özlemiyle yanıp tutuşan kişilerdir. Bu sözler üzerine yolculardan Samatyalı bir Yahudi, Türklerin bir ihtilali başarıyla gerçekleştirebilme ihtimallerinin düşüklüğünü ispat etmeye çalışır. Türklerin büyük metropollerinde bugün medeniyet adına ne kadar kazanım varsa bunların hemen hepsinin Hristiyanlık dinine mensup Rum, Ermeni ve Avrupalıların sayesinde olduğunu savunur:

"Halkın yüzde doksan beşi daha okuma yazma bilmiyor. Kurunu Vusta'nın [Ortaçağ'ın] en koyu karanlıklarında yaşıyor. İstanbul'da olsun, İzmir'de olsun gelip geçerken şöyle medeniyet namına ne görüyorsanız bunların hepsi hep Hristiyan unsurların eseridir. Türkiye'den Rum'u Ermeni'yi ve Avrupalıları kaldırınız, bütün memlekette ne yatacak bir tek otel ne oturacak bir tek gazino ne de bir mendil almak için tek bir mağaza bulursunuz. Osmanlı İmparatorluğu baştan başa bir çöl haline girer. Türk'te kafa mı dediniz, nah!" (Bir Sürgün, s. 26-27)

Samatyalı Yahudi'nin sözlerinde, Türklere olan küçümseyici bakışın izleri bulunurken, Türklerin kahir ekseriyetinin okuma yazma bilmemesinden hareketle, şehir imarı konusundaki eksikliklerine ve mimari bütün yapıların gayrimüslimlerin eseri olduğuna ironik bir dille vurgu yapılır. Doktor Hikmet'in Paris'e kaçmak için bindiği geminin güvertesinde, gemi kaptanları Jön Türklerin istibdattan kurtulmak için gemiye akın ettiklerini, kendilerinin de bu duruma seyirci kalmaktan başka bir şey yapmadıklarından şikâyet ederler. “*Yazıklar olsun bize, yazıklar olsun, biz medenilere ki Avrupa'nın burnu dibinde hala bu barbarların uluorta hüküm sürmelerine müsaade ediyoruz ve onları çıktıkları yere, Asya'nın steplerinde sürmesini bilmiyoruz*” (Bir Sürgün, s. 27) Bu sözlerde, medenî- barbar üzerinden bir kıyas yapılırken Avrupa medenilikle, İstanbul ise barbarlıkla itham edilip, küçümsenmektedir. Gemi kaptanları, İstanbul'da Abdülhamid yönetiminin Türk halkına zulmettiğini, medeni olmakla övünen ve kendilerine ayrıcalık atfeden Avrupa'nın buna müdahale etmesi gerektiğini, payitahttaki zalim yönetimi sürgüne gönderip, Türk halkını herkesin gözü önünde cereyan eden bu zulümden kurtarmaları gerektiğini iddia eder.

Doktor Hikmet'in Paris'te tanıştığı, Yahudi sıfatını “*derisinin üstünde bir cehennem damgası*” gibi taşıyan Doktor Pienot, Yahudi olduğu için Paris'te çekmediği mihnet ve eziyet kalmadığından şikâyet eder. Pienot, burada doğup büyümesine rağmen Yahudi kimliği, peşini bırakmaz ve daima başarılarının önüne bir engel olarak çıkarılır. “*Avrupa medeniyeti! (...) Biliyorsunuz ki, bunlar, Hristiyan olmazdan, yani Samî ve Asyaî din ve medeniyetlerin tesiriyle ruhları yumuşamazdan evvel, şimalin kara ormanlarında vahşî hayvanlarla boğuşan ve hep av aletleriyle tagaddi eden [beslenen] başıboş birtakım barbar sürüleri idi.*” (Bir Sürgün, s. 315-316) Yahudi Pienot'un ifadelerinde, Avrupa medeniyetinin yüceltilmesine ve

idealize edilmesine itiraz edilirken, medenî olmakla iftihar eden Avrupa'nın köklerinde bulunan barbarlık izlerini üzerinden atamadığına vurgu yapılır. Pienot'a göre, Avrupa'ya medeniyet özelliklerini veren Doğu medeniyetiyle girdiği etkileşimdir. Bu etkileşimden önce Avrupalılar barbarca bir yaşam sürmektedir.

*Hüküm Gecesi* romanında uzun yıllardır İstanbul'da yaşayan ve başkişi Kerim'le gönül ilişkisi bulunan Yunan asıllı Rum Despina, Ahmet Kerim'e İstanbul'un asıl sahibinin kendileri olduğunu söyler. “Siz geldiniz; onu bizim elimizden aldınız. Nasıl ki Atina'yı, Patras'ı ve bütün Yunanistan'ı almış idiniz; sonradan biz oraları geriye aldık şimdi de burasını alacağız (...) Zaten iyi Türklere hiçbir şey yapmayacağız. Fakat kötülerini hep keseceğiz.” (Hüküm Gecesi, s. 92) Yıllardır İstanbul'da yaşayan ve “Rumların milliyetçilik hareketleri[nin]” (Uç, 2005: 190) romandaki temsilcisi konumunda bulunan Despina'nın bu sözleri, Osmanlı toplumundaki azınlıklardan bazılarının hayalinde halen İstanbul'un bir gün tekrar Türklerden alınacağına dair inancın diri olduğunu gösterir. Despina, bir azınlık mensubu olarak, hayallerindeki tabloyu ayrıntılı bir şekilde tasvire devam eder. En büyük hayallerinin bir gün Ayasofya'yı Türklerden alarak tekrar kiliseye çevirmek, Hristiyanların orda eskiden olduğu gibi ibadet ettiğini görmek ve dini ayinler yapmak olduğunu itiraf eder. “Sonradan mimarlar, sizin yaptığınız minarelerin hepsini yıkıp yerlerine mozaikten güzel çan kuleleri yapacaklar (...) Melek kılığındaki zangoçlar gümüştan çanları hep birden sallamaya başlar başlamaz, avludaki cemaat Ayasofya'nın içine girecek ve asıl büyük âyin, büyük ibadet burda olacak.” (Hüküm Gecesi, s. 93) Bir diğer Cumhuriyet Dönemi romanı olan *Üç İstanbul*'da ve başka birçok romanda izlek olarak işlenen Ayasofya'nın Türklerden geri alınması ideali, Rum Despina'nın sözlerinde de bir kez daha ifade imkânı bulurken, Ayasofya'nın Türklerden alınması sonrasında gerçekleştirilmek istenenler ise dinî hoşgörüsüzlüğün ve intikam duygusunun sınırlarına işaret eder.

*Üç İstanbul* romanında da Ayasofya'nın Türklerden geri alınması ve orada Hristiyanların tekrar dini ayinler yapması ile ilgili, Hristiyan halk arasında dolaşımda olan bir söylentiye değinilir. Söylentiye göre; Fatih'in İstanbul'a girdiği gün Hristiyan din adamları toplanıp dua ederler. Fatih, Ayasofya kapısından girdiği anda Ayasofya'nın duvarları yarılr ve Hristiyan papazlar ellerinde altın kadehlerle bu yarıktan çıkıp kaybolur. “Bütün Rumlar 450 senedir beklerlermiş; bir Ortodoks hükümdar gelecekmiş, Ayasofya'ya girecekmiş; duvar tekrar açılacakmış; bu papazlar da aynı yarıktan Ayasofya'ya girip, fetihle yarım kalan âyinlerini tamamlayacaklarmış” (Üç İstanbul, s. 106) İstanbul'daki azınlıklarda halen bu özlemin ve inancın olması, Ayasofya'ya kutsal bir mekân olarak atfettikleri önemin yanı sıra, bir gün İstanbul'un Türklerden geri alınacağı fikrinin azınlıkları bir arada tutmayı sağlayan

'ortak hayal' işlevi görmesi ile açıklanabilir. İstanbul'un fethinde yarım kalan ayinin tamamlanmasının beklenmesi metaforu, Ayasofya'nın Türklerden geri alınacağı inancının temeline dayanak oluşturur.

*Üç İstanbul* romanında başkişi Adnan, kendisini dinsiz olarak tanımlayan birisidir. Adnan'ın karısı Belkıs, bir Rus Prensine kaçmış ve etrafta ikisinin kilisede yapılan bir dinî nikahla evlendikleri söylentisi dolaşmaktadır. Adnan, kendisini Müslüman olarak görmemesine rağmen, bu haber onda dinî tesirler uyandırır: "*Dinsiz Adnan'da bütün Müslümanlıklarıyla anası, babası dirilmiş, Adnan'ın gözlerinden Peşte'nin bir kilisesinde evlenen Belkıs'a hınçla bakıyorlardı.*" (Üç İstanbul, s. 524) Adnan'ın söz konusu hıncı, yetiştiği ortamın etkisiyle ortaya çıkan dinsel bir refleks olarak görülebileceği gibi, Adnan'daki kültürel dindarlık algısıyla da izah edilebilir. Karısının Hristiyan birisiyle kilisede dinî nikah kıyarak evlenmesi, başkişinin dinî duygularının harekete geçmesine neden olmuş, Adnan'da bir mağlubiyet hissi uyandırmıştır.

*Ankara* (1934) romanında, Kuvayımilliyeye zabitlerinden Binbaşı Hakkı Bey, savaş yıllarında bir sohbet esnasında, Avrupalıyla silahlı mücadelenin yanında siyasetle de mücadele etmenin gerekliliğini vurgularken, Avrupa medeniyeti ile ilgili -daha sonra vazgeçeceği- birtakım çıkarımlarda bulunur. "*Siz, şuna gâvur-eli deyiveriniz. Topunun da Allah belâsını versin! Biz, bir ehlihalip hareketi karşısındayız. Kimden kime şikâyet edeceğiz? Hangisinin aleyhine hangisiyle anlaşmak mümkündür? Hepsi aynı kurt sürüsü*" (Ankara, s. 40)

Netice olarak, Hristiyanlık dininin incelediğimiz romanlarda birkaç anlatım etrafında işlendiği söylenebilir. Bunlardan ilki ve en yoğun kullanılanı, Hristiyanlığın kutsal metinlerinden, anlatılarından, kutsal kişi ve hikâyelerinden benzetme ilgisi kurularak yararlanılmasıdır. Yakup Kadri, kurguladığı romanlarda yeni bir anlatım şekli ve üslubu olarak Hristiyanlığa ait dini terminolojiyi metinlerde en sık kullanan yazardır. Yazardaki bu yeni sayılabilecek üslup, geniş bir Grek ve Latin edebiyat eserlerinin yanı sıra, kutsal dinlere ait metinlerin sıkça okunması neticesinde ortaya çıkar.

Hristiyanlığın İstanbul'daki temsilcileri konumunda olan azınlıklar ve işgal gücü askerleri zaman zaman dinî hassasiyetlerini hatırlayarak, olayları bu minvalde değerlendirme yoluna giderler. Bu da romanlarda Hristiyanlığa ait unsurların özellikle savaş, işgal gibi unsurlar bağlamında yer almasına vesile olur.

Müslüman olmayan milletlerin İstanbul'u ve kutsal mekân olan Ayasofya'yı tekrar Türklerden alma hayalleri ve emelleri de kurguda yer alan başka bir anlatımdır. Yine

Müslüman çocuklarının kaçırılıp, Hristiyanlaştırıldığı veya yabancı okullarda misyonerlik faaliyeti yapıldığı da halk arasında dolaşımında olan bir söylenti olarak romanlarda yer alır.

Romanlarda, İslâm ve Hristiyanlık dinleri arasında olan gerilim ve çatışma toplumda geniş yer bulmamakla birlikte, Müslümanların İslâm dininden kaynaklanan bir gerileyiş içerisinde olduğu iddiası, Batı medeniyetinin dini olarak Hristiyanlığın öne çıkmasını ve Hristiyanlık dininin çoğunluğunu azınlıkların temsil ettiği kişiler tarafından bir üstünlük belirtisi olarak sahiplenilmesini beraberinde getirir.

Son olarak, Cumhuriyet Dönemi romanlarında Hristiyanlık, derinlikli ve teolojik özellikleri ile ele alınıp tartışılmazken, çoğunlukla roman kişilerinin dini hassasiyetleri bağlamında yüzeysel olarak işlenir.

### 1.3. “Gökyüzü Masalları”nın Reddi: Ateizm

Osmanlıda Tanzimat’la sistemleşen Batılılaşma çabaları, Cumhuriyet’in kurulması ile büyük bir ivme kazanır. Tanzimat aydınlarının edebî, fikri kaynaklar olarak Batı’ya müracaat etmesi, Batı’dan fikrî, edebî eserlerin tercüme edilmesi, Batı düşünce ve felsefesinin Osmanlı-Türk coğrafyasında tartışılmasını, nihayetinde de benimsenmesini beraberinde getirir. Osmanlı aydınlarının önemli bir kısmının Sultan Abdülhamid’in “istibdadı”ndan kurtulmak için yurtdışına kaçması veya sürgün edilmesi, bu düşüncelerin doğduğu topraklarda müşahede edilmesine olanak verir. Çoğunluğunu İttihat ve Terakki mensubu Jön Türk’lerin oluşturduğu aydınların, yurtdışında sürgündeyken yazdığı makaleler, gazete yazıları İstanbul’da büyük bir ilgi ile okunur. Batı medeniyetinin tartıştığı konular olan, determinizm, materyalizm, pozitivizm gibi felsefi akımlar, Batı’dan yapılan çevirilerle Türk aydınının da meselesi haline gelmiş olur. Söz gelimi pozitivist öğretiyi çerçevesinde kaleme alınan ve din ile bilim arasında uyumsuzluk, çatışma bulunduğu iddiasını savunan eserlerden ikisi Fransız filozof Ernest Renan tarafından yazılan *İslam ve Bilim* ile Amerikalı bilim tarihçisi John W. Draper tarafından kaleme alınan *Din ve Bilim Arasındaki Çatışma* adlı eserleridir. Tanzimat aydınlarından Namık Kemal *Renan Müdafaaamesi* eseriyle Ernest Renan’ın, Ahmet Midhat Efendi ise *Nizâ-ı İlm ü Din* eseriyle Draper’in söz konusu kitaplarına reddiye ve cevap niteliğinde eserler kaleme alarak “İslam’ın bilim, felsefe, eğitim, teknoloji gibi kültürel gelişimlerin karşısında olmak bir yana onları en yüksek derecede desteklemiş” (Taşdelen, 2018: 75-89; 2011: 384-405) olduğunu belirten eserler yazmışlardır. Bu yönüyle Osmanlı aydınlarının büyük çoğunluğu İslâm dinine koruyucu ve itinalı bir perspektifle yaklaşmış, pergelin bir ayağını dine sabitleyip öbür ayağıyla Batılı düşüncelere yolculuk yaparlarken,



önemli bir kısmının İslâm’la, yenilikçi fikri akımları sentezleyecek bir tutumun peşinde olduğu söylenebilir.

Cumhuriyet’e gelindiğinde ise durumun değiştiği görülür. Seyyid Hüseyin Nasr’ın “*Modernleşme süreciyle dönüşüm yaşamış olan toplumlarda bilgi neredeyse tümüyle zahirleşmiş, kutsal olandan ayrılmış[tır]*” (2001: 11) şeklindeki tespitinin bir yansıması olarak, Tanzimat’tan sonra filizlenmeye başlayan fikirlerin -özellikle de pozitvizmin-etkisiyle İslâm dininin ve daha ileri gidilerek, genel olarak dinlerin medenî olmaya, ilerlemeye engel olarak görüldüğü bir perspektifin aydınlarda ve yönetici kadroda hakîm olmaya başladığı söylenebilir. Bu bağlamda Cumhuriyet’in kurucu ideolojisini pozitvizizm ve laikliğin büyük ölçüde şekillendirdiği (Timur, 2013: 109-131; Belge, 2009: 52) söylenebilir.

Türk aydınında oluşan inanç buhranı ve inanma krizleri, erken Cumhuriyet Dönemi romanlarında işlenen kurguya da doğal olarak yansır. Söz gelimi Reşat Nuri’nin romanlarından hareketle, *gökyüzüyle* (tanrı inancı, meçhul âlemler, öte dünya, metafizik, cin, peri) alakasını kesmiş, bilgiyle, ilimle (fenni, pozitif, müspet) donanmış, hayata ve olaylara bu pencereden bakıp, değerlendiren yeni bir insan modeli önerdiği söylenebilir. Gelenekle ve maneviyatla bağları kopuk olan yeni insan modelinde, Tanrı inancının olmaması beraberinde inanç buhranlarını, bunalımları ve netice olarak ateizme varan bir varoluş sancısını getirir. “*Türk aydınının dine ilişkin tutum alışında genellikle Batılı aydının Aydınlanmacı bakış açısının etkilerine rastlanır*” (Subaşı, 1995: 172) tespitinde bulunan Subaşı’na göre, Türk aydını İslâm’a ilişkin yargılarını, Aydınlanmacı aklın Hristiyanlığa ilişkin yargılarından birebir alırken, düşünce dünyasında da Aydınlanmacı aklın Hristiyanlık dinine ait eleştiri argümanlarından büyük bir benzerlikle faydalanmakta bir beis görmemektedir.

Cumhuriyet Dönemi romancılarından Yakup Kadri de çocukluk anılarını anlattığı *Anamın Kitabı* (1957) eserinde, çocukluğunda bazı akşamlar, babasının kız kardeşiyle kendisini çağırarak onlara “*mucize ve keramet kıssaları*” anlatmayı sevdiğini, Kısas-ı Enbiya ile bağlantılı olan bu anlatıları o yaşta bile *masal* olarak dinlediğini, çoğunun halk dilinde dolaşan hurafeler ile bezeli dinî anlatıların, “*gülünç ve çocukça masallar*” olduğunu aktarır. İlaveten babamın “*böyle şeylere inanacak kadar basit kafalı ve kara cahili adam olduğuna hâlâ bir türlü ihtimal veremiyorum*” (Karaosmanoğlu, 2019: 58-60) sözleriyle yaşadığı hayal kırıklığını dile getirir.

*Gökyüzü* romanı, Reşat Nuri Güntekin’in din ve inanç ile ilgili meseleleri merkeze aldığı bir eserdir. Roman boyunca roman kişilerinin inanma ihtiyacı ile ilgili tartışmalar sürer. *Gökyüzü* romanında, anlatıcının adının geçmemesi, “*kendisine bir isim verilmemesi onun bir*

*nesil adına konuş[ması]*” (Emil, 1989: 35) olarak değerlendirilebilir. Anlatıcı, roman boyunca defalarca bir leitmotive olarak kendisinin iflah olmaz, kızıl bir ate olduğunu vurgular.

Kendisini “*hür fikir havarisi*” olarak tanımlayan anlatıcı, hayatı boyunca pozitif bilimlere okumuş, manevî, metafizik değer ve kavramlar setine bir metaforik isimlendirme olarak kullandığı olarak “*gökyüzüne*”, “*gökyüzü masallarına*” inanmayan birisidir. İstanbul’da Tıbbiye okurken, Sultan Abdülhamid ile ilgili muhalifliğinden dolayı Trablus’a sürgüne gönderilen anlatıcı, muhalifliğine devam edip, tutuklanacağını anlayınca “*Paris’e Jön Türklerin yanına*” kaçarak kendisine güvenli bir sığınak bulmaya çalışır. Hüseyin Çelik’e göre, anlatıcının Tıbbiye okulunda okuması tesadüf değildir. Zira Mekteb-i Tıbbiye, pozitivist fikirlerin özellikle de Biyolojik Materyalizm’in Osmanlı düşünce dünyasına taşınmasında en büyük rolü üstlenen eğitim kurumudur (2000: 150). Bu bağlamda Mac Farlen adlı yabancı bir gözlemci de hatıratında 1847 yılında Tıbbiye Mektebini ziyareti sırasında şahit olduğu manzarayı anlatırken, Tıbbiye Mektebi’nde hâkim olan fikri yapı hakkında ip uçları verir.

Kanepenin üzerinde bir kitap vardı. Alıp baktım. Bu da Baron d’Holbach’ın dinsizlik kitabı olan “*Systeme de la Nature*”nin en son Paris baskısı idi. Kitabın çok okunmakta olduğunu sayfalarından birçok parçalarının işaretlenmiş olmasından anladım. Bu parçalar özellikle Tanrı’nın varlığına inanmanın saçmalığını, ruhun ölmezliği inancının imkânsızlığını matematikle gösteren parçalardı. (Korlaelçi, 1986: 197)

Paris’te tıbbiye okumaya devam etmekle içtimai meselelere kafa yormak arasında kalan anlatıcı, tercihini içtimai meseleleri okumak, düşünmekten yana kullanır. Tıp okuyup doktor olmak, anlatıcıya basit, herkesin yapabileceği işler gibi görünür. Önemli olan İstanbul’a dönüp, istibdat ve din tahakkümünde olan halkı aydınlatıp, onları bu dertlerden kurtarmaktır. “*Zira Vatan [ondan] hizmet beklemektedir.*” (Gökyüzü, s. 21)

“Bundan başka dünya kuruluşundan beri halledilmemiş birtakım büyük davalar, muammalar vardı: Allah, din, ruh, cennet cehennem ve saire davaları... Bunlar, yalnız zihinleri karıştırmak, insanları ümit, tereddüt, korku gibi yıpratıcı duygular içinde kıvrandırmakla kalmıyorlar, milletleri, kıtaları birbirine düşürüyor, boğazlatıyorlardı.” (Gökyüzü, s. 11)

Paris’teyken mümkün olduğu kadar müspet, pozitif bilgiyle donanıplı ülkeye dönme isteğinde olan anlatıcı, “*metafizik*” ve “*meçhul alemlerle*” ‘aldanan’ insanlara kesin bilgilerle dönmek amacındadır. Bu saikle, zamanının büyük bir kısmını meşhur tarih, sosyoloji, edebiyat âlimlerinin kurslarını, konferanslarını dinlemekle, Gabon Fiziği, Volter, Ogüst Kont, Bühner, Namık Kemal, Bibliothegue Socialiste, Aristo, Eflatun, Kant, okumakla geçirmektedir (Gökyüzü, s. 12) Bu bağlamda, Şükrü Hanioglu, Tıbbiye ve Askeriye okullarında okuyan öğrencilerin kütüphanelerini Schopenhauer, Isnard, Büchner gibi materyalist-pozitivist yazarların eserleri doldurduğunu, bu kitaplardaki düşüncelerin etkisiyle, eski düşünce tarzını küçümseyen, bilimi dine tercih eden ve bilimi ilerleme ve

çağdaşlaşmanın vazgeçilmez şartı olarak gören bir Osmanlı aydın sınıfı meydana geldiğini belirtir (1985: 33).

İdealist gençlik yıllarında “*Ne Yapmalıyız?*” isminde bir kitap da yazmakta olan anlatıcı, toplumda gerçekleştirmek istediği inkılapları ve dönüşümü kitabına kaydeder. Anlatıcının Osmanlı toplumuna uygun gördüğü model ülke – aslında Tanzimat’tan beri Türk modernleşmesi için hep rol model olan- Fransa’dır. Fransa devletinin katı laikçi tutumu, bir dinsiz olan anlatıcıyı cezbetmektedir. “*Ben dinsizdim. “Neler yapmalıyız”ı yazarken model olarak yalnız laik Fransa’yı alıyordum.*” (Gökyüzü, s. 23) Anlatıcı, ancak laik bir devlet anlayışı sayesinde, bu toplumun, gökyüzü ve gökyüzü masallarından kurtulabileceğini düşünür. Anlatıcı, Jön Türklerin, dini doğrudan hedef almamalarını, siyasi ve toplumsal kaygıları gözetererek tepki çekmemek adına dolaylı olarak mücadele etmelerini, din eleştirilerinde yeterince sert olmadıklarını söyleyerek onları “oportünist” olarak görür ve küçümser. “*İnkılap; memlekette yeni bir idare ilan et. Sonra en küçük bir ilerleme adımı atacağı zaman, “şeyhislem’i acaba nasıl kandırsak?”, “Softalar acaba ne derler?” diye düşün (...)* buna inkılap değil, maskaralık adam aldatma derler.” (Gökyüzü, s. 23) Söz gelimi, Paris’te ölen Jön Türkçü Damat Mahmut Paşa’nın mezarında “*Yasin*” okunması, anlatıcıyı rahatsız eder. Bir inkılap liderinin mezarında “*Yasin*” okunması anlatıcıya göre hem büyük bir çelişki hem de mantıksızlıktır. Öte yandan anlatıcı, Paris’te bulunan Jön Türk Abdullah Cevdet ile çok benzerliklerinin olduğunu söyler. “*O da benim gibi her telden çalan bol ve karışık malumatlı, ilme ve nazariyeye çok inanmış bir ate idi.*” (Gökyüzü, s. 24)

Abdullah Cevdet, dindar bir ailede dünyaya gelmiş olmasına rağmen İstanbul Kuleli Askeri İdadisi’nde gördüğü eğitimin de etkisiyle, materyalizm ve pozitivism ile ilgili kitap çevirileri yapmış, bu fikirlerin Osmanlı’ya gelişinde öncülük etmiş isimlerden biridir. Abdullah Cevdet Tıbbiye’den mezun olduktan sonra okuldan arkadaşları olan Mehmet Reşit, İshâk Sukuti, İbrahim Temo ve Hikmet Emin’le birlikte İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin kurucuları arasında yer alır. II. Abdülhamid’e karşı yürütülen siyasi propagandanın önderlerinden olan Abdullah Cevdet, siyasi faaliyetleri yüzünden yurt dışına kaçmak zorunda kalır (Hanioglu, 1981: 5-28). Bu bağlamda *Gökyüzü* romanındaki anlatıcının Abdullah Cevdet ile benzerlikleri, Tıbbiye öğrencileri olmaları, siyasi fikirleri dolayısıyla yurt dışına kaçmaları, Jön Türk hareketi içerisinde yer almaları ve materyalizm, pozitivism gibi düşünce akımlarını benimsemeleri dolayısıyladır.

İkinci Meşrutiyet ilan edilince, memlekete kahraman gibi dönen anlatıcının, siyasetin, kitaplarda okuduğu gibi olmadığını, başka birçok bileşenden oluştuğunu fark etmesi uzun sürmez. Siyasetten uzak kalmaya ve İttihat ve Terakki davasına dışarıdan bir ideolog olarak

katkı sunmaya karar veren anlatıcı, firkanın çıkardığı gazetede başmuharrir sıfatıyla yazılar yazmaya başlar. Partinin icraatlarını beğenmeyen, zaman zaman sert eleştiriler yapan ve ağır ilmi, teorik yazılar yazan anlatıcının gazetesi okunmadığı gerekçesiyle kapanır. Bir sancağa mutasarrıf olarak görevlendirilen anlatıcı, orada da teoriyle pratiğin birbirinden epey farklı olduğunu kısa sürede idrak eder. “*Memurların en kötüsü benden çok fazla muamele, usul, nizam, kanun biliyordu. Ben bu işlerde sıfırdım*” (Gökyüzü, s. 29) sözleriyle devlet işlerindeki acemiliğini ve beceriksizliğini itiraf eder. Mutasarrıf olduğu yerde “*ahali, bir gün dağa çıkıp bağıra çağıra Allah’tan yağmur isteyecekti. Ben, idareme bırakılmış bir toprakta ahaliyi yağmur duasına bırakayım! Bu olacak şey mi?*” (Gökyüzü, s. 29) diyerek ahalinin duasını engeller. Materyalist bir dünya görüşüyle hareket eden anlatıcının bu davranışının halk nezdinde büyük bir tepkiyle karşılanması, Parla’nın (2009: 79) ifadesiyle, materyalizmin bilginin maddeden kaynaklandığını savunmasının yanı sıra her türlü davranışı biyoloji ve fizyoloji bilimleriyle izah etmesi, bu bakımdan da İslâm düşünce geleneğine aykırı bir fikir akımı olarak görülmesi nedeniyledir.

Halktan gelen şikâyetler üzerine validen ihtar alan anlatıcı, o gün istifasını vererek devlet memuriyetinden ayrılır. Hayatının ilk ve son memuriyeti bu olan anlatıcı, toplamda ancak üç ay memuriyet yapar. Anlatıcı, teoriyi çok iyi bilen, ama uygulaması zayıf bir Türk münevveri tipolojisidir aslında. Hayatı, sosyal meseleleri, hep kitaplardan okumuş olan aydın anlatıcı, hayatın realitesinden, olağan akışından kopuk ve habersizdir. Bu yönüyle toplumla hep çatışma içerisinde olur ve anlaşılmadığından şikâyet eder. Bu aydın tipolojisinin bir benzerini Yakup Kadri, *Yaban*’daki Ahmet Celal karakteriyle, *Gökyüzü* romanının yazılmasından üç yıl önce kurgulamış, Reşat Nuri de bu aydın tipolojisinin bir nevi devamını romanında ele almıştır. Soner Akpınar (2021: 111) Türk romanının kuruluşundan itibaren Batı düşünce dünyasını meydana getiren kavramların tartışıldığı bir mecra olduğunu vurgularken, bu bağlamda *Gökyüzü* romanının da rasyonalizmin ön gördüğü insan tipi arayışlarının devamı olarak nitelenebileceğini, romanın pozitivism ve materyalizm gibi Batı düşünce hayatını oluşturan kavramlarının tartışıldığı bir eser olarak kurgulandığını dile getirir.

Mutasarrıflıktan istifa edip İstanbul’a dönen anlatıcıya, bilgi ve birikimini rahatlıkla kullanabileceği Darülfünun müderrisliği teklif edilir. Toplumu dönüştürmek için en etkili yöntemlerden biri olan gençliği eğitmek fikri, başta anlatıcıyı heyecanlandırırsa da bu teklife de olumsuz cevap verir. Zira “*neyin, hangi ilmin mütehassısı olduğumu ben kendim biliyor muyum? Bunca sene okudum, yazdım, söyledim, en yüksek garp üniversitelerinde, kur konferans dinledim. Neyin mütehassısı oldum?*” (Gökyüzü, s. 31) ifadeleri İtiraf ve öz eleştiri niteliğinde olduğu gibi, anlatıcının hayat sergüzeştinin de aynı zamanda bir özetidir. Tıp

tahsilini yarıda bırakan, fenni ilimlerden; fizik, kimya, içtimai ilimlerden; tarih, felsefe, sosyoloji, tahsil eden anlatıcı *“doğru dürüst Osmanlı tarihi bilmiyorum”* (Gökyüzü, s. 32) diyerek yetiştiği toplumun tarihine, kültürüne, sosyolojisine kısacası değerlerine yabancı olduğunu da itiraf eder. Bütün sahalarda yarım yamalak bilgisi olan anlatıcının kendisine meslek olarak seçebileceği bir alanda uzmanlığı yoktur. Anlatıcının temsil ettiği aydın profili bu yönüyle tam bir ‘tutunamayan’ olarak tarif edilebilir. Benzer biçimde anlatıcıyı, *“pozitivizmin Osmanlı-İslam topraklarında nasıl algılandığını, bu düşüncelerden etkilenenlerin nasıl bir inanç içinde olduğunu gösteren bir tipin temsilcisi”* (Köker, 2021: 226) olarak da görmek mümkündür.

Anlatıcı, bugüne kadar bir işte dikiş tutturamamasını, elinden gelen bir iş, bir mesleği olmamasını, *“başkalarıyla beraber çalışan adam kendi fikirlerinden, kanaatlerinden fedakârlık etmeye mecburdur. (...) kuvvet ancak yalnızlıktadır. Bundan sonra tek başına çalışmak lazım”* (Gökyüzü, s. 33) sözleriyle izah etmeye çalışır. Anlatıcının bu tavrı bir nevi savunma refleksidir. Hayatın tüm alanlarındaki başarısızlığını, ‘kendi kararı ve tercihi’ olduğunu söyleyerek, örtmeye ve rasyonalize etmeye çalışır. Aslında, anlatıcının başarısızlığı gibi yalnızlığı da kendi tercihi değil, zorunluluktur. Ömrünün son yıllarına kadar bir daha bir işte çalışmayacak olan anlatıcı, babasının mirasıyla geçinir. Evlenmeyen yazar, evinde kitaplarıyla meşgul olur, topluma karışmaz.

Yaşadığı hayatın muhasebesini, öz eleştirisini yapan anlatıcı, muharebeler, savaşlar, mütarekeler, inkılaplar gördüğünü ama *“bu vakalar karşısında daima seyirci ve tenkitçi kaldığını”* (Gökyüzü, s. 33) itiraf ederek aslında hiçbir zaman aksiyoner bir kimliği olmadığını dile getirir. Anlatıcı olaylar vuku bulurken üzülmüş, ağlamış, sevinmiş, alkışlamıştır; *“fakat hep dışarıdan, kenardan, uzaktan... bu vakaların hiçbirine karışma[mış], bir taşı eliyle şuradan kaldırıp oraya koyma[mış], bir gün rahatından, keyfinden küçük bir fedakarlıkta bulunma[mıştır].”* (Gökyüzü, s. 33) Anlatıcı, büyük ideallerle, toplumu değiştirmekle, onları içerisinde buldukları sıkıntılı durumdan çıkarmak hedefiyle başladığı ve hatta doktorluk yapmayı bile küçük bir vazife olarak gördüğü gençlik yıllarından bugüne gelindiğinde, içinde bulunduğu durumu ve neticeyi, *“işte, en geniş bir programla başlamış kırk senenin hikâyesi... İflas ve rezalet”* (Gökyüzü, s. 33) sözleriyle özetler. Anlatıcıyı bu hayal kırıklığından kurtaran tek bir tesellisi vardır. Söz konusu teselli *“ben, daima bir hür fikir havarisi oldum. İlim denen şeye daima bir köle sadakati ile inandım ve bağlı kaldım. Gökyüzü masalları temelinden yıkılmadıkça, insanlığın kurtulmuş sayılamayacağını, istiklallerden en güç elde edilecek olan fikir istiklâlinin ancak böyle kazanılacağını daima yüksek sesle söyledim”* (Gökyüzü, s. 33) ifadelerinde anlamını bulur. Zira anlatıcı, cemiyet

hayatında önemli bir işlev görmediğinin farkında olduğunu, ama en azından kendi fikirleriyle tenakuz oluşturacak bir hayat da yaşamadığını, bu yönüyle en azından kendisine karşı dürüst bir yaşam sürdüğünü gururla söyler. Anlatıcının ömrünün sonunda elinde kalan tek bir şey vardır: Kendine karşı dürüstlüğü.

Yaşlılık yıllarında yalnızlığı iyice artan anlatıcı, halasının torunu olan ve yetiştirme yurtlarında büyüyen, üniversiteden mezun Sevim’i evlat edinir. Romanda ate olan anlatıcının yanı sıra evlatlık aldığı kızı Sevim ve çocukluktan beri arkadaşı olan Mükerrerem de ate’dir. Roman kişileri ate olmalarıyla iftihar ederler.

Anlatıcıdan farklı olarak Mükerrerem, çocukluğunda sağlam bir dinî eğitim almış, ancak yakalandığı şüphe hastalığına bir türlü çözüm bulamamış ve neticede dinsiz olmuştur. Metafizik konulara ilgi duyan Mükerrerem, ruh çağırma seansları yapmaktadır. İnanma ihtiyacını, Tanrı düşüncesi haricindeki ruhu ön plana çıkaran öğretilerle, inanışlarla tatmin etmek peşindedir. Anlatıcı, arkadaşı Mükerrerem’in ate olmasını, sağlam bir dinî temeli olmasına rağmen içine girdiği şüphe dehlizinden kurtulamamasına bağlar. Mükerrerem, bu şüphe sonucunda inandığı ne kadar dinî değer varsa hepsini inkâr eder. Anlatıcıya göre; kendi dönemindeki çocukların müşterek hikâyesi olan bu durum, “*aynı zamanda Osmanlı’nın son dönem aydınının ortak hikâyesi, varoluş sorunu ve inanmak ihtiyacı[dır]*” (Kanter, 2019b: 322). Nitekim aynı inanma ihtiyacı Osmanlı’nın son dönem aydınlarından Tevfik Fikret’te de benzer şekilde görülür. Küçüklüğünde sağlam bir dini terbiye alan ve gençliğinin ilk yıllarında dinî daire içinde bir hayat süren Fikret’in inanç krizlerinde de çöküp giden bir din inancı vardır. *Gökyüzü*’nün trajik karakteri Mükerrerem her ne kadar ispiritizma merakıyla ayrılrsa da inanma ihtiyacıyla Fikret’i hatırlatır.

“Mükerrerem, çocukken kuvvetli bir din terbiyesi almıştır. Sonra, on beşle yirmi arasında onda bir şüphe hastalığı başlamış; isyanlar, gözyaşları içinde senelerce devam eden bu hastalığı hiçbir şey durduramamış; neticede çocukluğunun muhteşem masalı, kat kat gökleri, cennet, cehennemleri, melek ve peygamberleriyle çöküp gitmiştir. Bizim neslin birçok çocuklarının müşterek hikâyesi...” (Gökyüzü, s. 46)

Anlatıcı kendisiyle arkadaşı arasındaki inanç farkını “*Ben, insanın gökyüzüyle alakasını kesmedikçe tam insan olmayacağına inanmış kızıl bir ate; o, ahiretle dünya arasında bir nevi telsiz telgraf acentesi kurmaya kakmış bir insan...*” (Gökyüzü, s. 46) sözleriyle ifade eder. Anlatıcı, gökten gelen bilgiyle bağını koparmış olmasına rağmen, Mükerrerem’de bu fikir boyut değiştirerek ispiritizma ve metafizik inançlar olarak devam etmektedir. Mükerrerem’in anlayışı tam olarak izah edilmemekle birlikte daha çok ölüm korkusundan kaynaklı bir öte dünyayla, ruhlarla iletişim çabası ve isteği olarak nitelenebilir. Mükerrerem, şimdilerde ispiritizmaya merak salmıştır. İspiritizma ile ilgili kitaplar okumakta, ilgilenen kişilerle irtibata geçmektedir.

“Mükerrem ate'dir. Eski masum itikatlarına, cennet, cehennem, ahret, ebedi hayat hayallerine bir daha dönmesine imkân yoktur. Fakat ispiirtizma onu başka bir yoldan başka mistisizme doğru götürmektedir.” (Gökyüzü, s. 46). Mükerrem'in ispiirtizma ile ilgilenmesinde Cumhuriyet'ten sonra İstanbul'da ispiirtizma'nın moda halini almasının da etkili olduğu söylenebilir.

İspiirtizma, “ölülerin ruhlarının bakî bir hayat sürdüklerini, maddi şahsiyete sahip olduklarını, bunların alelade gözlerle görülemeyeceğini ancak yaşayan kimselerle bazı hallerde ve bilhassa medyumlar vasıtasıyla münasebette bulunabileceklerini kabul eden meslek” (Bolay, 1990: 252) olarak tanımlanırken, Orhan Okay, Türkiye'de 1940'lı yıllarda birçok Türk aydınının ruh çağırma ve ispiirtizma seanslarına ilgi gösterdiğini, bu aydınların dernekleri, dergileri olduğunu, Türk romancı Peyami Safa'nın da ispiirtizmaya yakından ilgilendiğini (2010: 321) aktarır. Nitekim Peyami Safa'nın yazdığı *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) romanının ana izleğini spirüel, ruhsal, metafizik konular oluşturur.

Reşat Nuri'nin *Gökyüzü*'nü 1935 yılında yazdığı dikkate alındığında, Türkiye'de henüz ispiirtizmanın, spirüalizmin, ruh çağırma seanslarının yeni yeni tanınırlık ve yaygınlık kazandığı söylenebilir. Bu yönüyle *Gökyüzü* romanının kendisinden on beş yıl sonra kaleme alınan *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanının öncüsü ve habercisidir denebilir. Berna Moran'a göre, Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanında karşısında aldığı düşmanlar yalnızca materyalizm değil, aynı zamanda pozitivizm, determinizm de dahil olmak üzere tüm “müspet ilimler”dir. Safa'ya göre Batı, bu düşüncelerle insanlığı felakete sürüklemiştir (Moran, 2001: 251). Moran'ın bu tespitinden hareketle Reşat Nuri'nin de aynı düşüncelerle *Gökyüzü*'nü kaleme aldığını söylemek güç olmakla beraber, romanın başkışisi olan anlatıcının Batılı düşünce adamları ve felsefecilerin tüm kaynakları okumasına rağmen yine de inanç kriziyle baş etmeye çalıştığı söylenebilir. Bu yönüyle de iki roman arasında benzerlik kurulabilir.

Anlatıcı, Mükerrem'in, halen arayışta olmasını, ispiirtizma ve metafizik meseleleriyle ilgilenmesini, ondaki “inanma hastalığı”nın tam anlamıyla geçmemesi olarak yorumlar. Mükerrem, “doğrusunu isterseniz düşüncelerimde de öyle bir karar yok...” (Gökyüzü, s. 47) sözlerinden sonra, bazı geceler yalnızlığının da etkisiyle ruhların varlığına inanacak gibi olduğunu, ancak sabah ışıklarıyla birlikte kendisindeki bu inancın yerini yine boşluğa, bıraktığını ifade eder. Daha sonra da “ah, bu itikat ne tatlı şey...” (Gökyüzü, s. 47) sözleriyle inanmanın, rahatlığına, tatmin duygusuna, anlam bulmadaki etkisine vurgu yaparak kendisinin bunlardan yoksun olduğundan şikâyet eder.

Mükerrem, ate olma sebebini; insanların kendi uydurdukları ve din adını verdikleri inanç sistemini eleştirmeye başlaması olarak açıklar. Bu inanç sistemi eleştiri kabul etmeyecek kadar zayıf ve temelsizdir. Dolayısıyla elde kalan tek çare dinsiz olmaktır. *“İnsanlar kendilerini ve birbirlerini aldatıp avutmak için gökyüzü masalı uydurmuşlar. Masal o kadar çocukça ve iptidai ki insanda az buçuk tenkit fikri uyandırdığı gibi tutulur yeri kalmıyor. Biz de o vakit her şeyi kökünden yıkarak ate oluyoruz.”* (Gökyüzü, s. 48) Anlatıcı ve Mükerrem bir araya geldiklerinde inanç tartışmaları yaptıkları geceleri *“Gökyüzü geceleri”* olarak nitelerler. *“Birkaç saat akli, mantığı bir yana atıp Mükerrem’in masallarına kendimizi kaptırdığımız onun akın ruhları arasında yaşadığımız için hakikaten de böyledir”* (Gökyüzü, s. 58) Saniye Köker’in de ifadesiyle, romanda insanın varoluşsal sorunları, bilimsel, akılcı ve pozitivist yaklaşımlarla ele alınmış ve *“sekülerleşmeye dayalı bir epistemoloji şeklinde”* (2021: 228) ortaya konmaya çalışılmıştır.

Mükerrem, anlatıcı ve Sevim’i Bursa’da düzenlenecek olan bir ruh çağırma seansına katılmaya ikna eder. Bursa’ya gittikleri akşam, ruh çağırma seansına gitme vaktine kadar, Bursa’yı dolaşırlar ve bir cami avlusunda dinlenip çay içme imkânı bulurlar. Bu arada Mükerrem kendi fikirlerine karşı çıkan anlatıcıya hitaben,

“Fakat yaşı biraz daha ilerlesin... İhtiyarlık vehimleri bastırmaya başlasın... Gökyüzü hastalığının bu kaşarlanmış atede de nasıl nüksettiğini göreceğiz... Yaşarsak belki bir gün şu Yeşil Cami’nin penceresinden size onun çarpık bir kasketle namaz kıldığını da göstereyim. Hatta kimbilir, belki birkaç bin yıl evvelki daha gülünç putperest pratiklerine de düşer.” (Gökyüzü, s. 70-71)

Mükerrem, kendisi ve anlatıcı da dâhil olmak üzere, ate’liğin, şüphecilik ve inanmama hastalığına geçici bir ara çözüm olduğunu iddia eder. Ona göre; gençliğinde ate olduğu iddiasında bulunan herkes, yaşlandığında ölüm paniğine kapılır ve öğrenilmiş bir davranış olarak *“gökyüzü”*ne, yani Tanrı’ya yaklaşmanın yollarını arar. Bu yollardan en pratik ve kısa olanı da hemen namaza başlamaktır. Onun için, bugün iddialı bir ate savunucusu olan anlatıcıyı, yakın zamanda dindar bir ihtiyar formunda görmek ihtimal dâhilindedir.

Anlatıcının bu sataşmaya cevabı *“Olabilir, ölüm gibi bunamak da hak”* (Gökyüzü, s. 71) olur. Mükerrem’e göre inanmak ihtiyacı, bir *“gökyüzü hastalığı”*dir. Anlatıcı ise olur da bir gün namaz kılma olasılığını, bunaması şartına bağlamaktadır. Anlatıcıya göre *“gökyüzü hastalığı”*na tutulması yani Tanrı’nın varlığına inanması ve namaz kılması için, ancak bunamış olması gerekmektedir. Taylan Altuğ’a göre başlangıçta gökyüzü masallarıyla ifade edilen ebedi hayat, cennet, cehennem, ahiret gibi kavramlar, *“daha sonra insan varoluşunun ölüm karşısındaki çaresizliğiyle dolayımlandırında; bu defa tersine çevrilerek kahramanın içsel boşluğu haline dönüşür”* (2005: 109). Nitekim anlatıcı, ölümün acımasız gerçekliği karşısında tatmin edici bir argüman ileri sürmekte zorlanır.



Sevim, Mükerrerem ile olan tartışmalarında Tanrı'nın varlığına ihtimal verdiği için kendini suçlamakta ve bu düşüncesinden dolayı pişmanlık duymaktadır. Sevim'e göre Allah'ın varlığına inanmak; *"kuş beyinlilik"* tir. Sevim'in bu düşünce ve tepkilerinde, ate olan manevi babasının etkisinde yetişmesinin ve onun ilgisini kaybetmek istememesinin etkileri sezilir. Mükerrerem, Sevim'le olan tartışmalarından birinde, Sevim'e fikirlerinden dolayı övgüde bulunur. *"Sen itikatsız bir yeni zaman kızıydın. Gökyüzüne, cine, periye inanmıyorsun. Pek güzel... Yeni kafalılığını tebrik ederim"* (Gökyüzü, s. 71) Sevim, itikatsız olduğu ve Tanrı'ya inanmadığı için Mükerrerem tarafından takdir edilir. Anlatıcı nezdinde Sevim'in bu düşünceleri *"yeni kafalılık"* ın göstergelerindedir.

Anlatıcı, Mükerrerem ve Sevim arasında cereyan eden fikri tartışmada, anlatıcı kat'i olarak ate'liği, Mükerrerem ise ate'likle inanma arasında bir ara form olan ispiirtizmayı savunmaktadır. Sevim ise bu iki düşünce arasında gidip gelmektedir. Bunun üzerine anlatıcı, *"bir daha hurafe, masala, hele insanların en eski ve en muhteşem bir uydurması olan gökyüzü masalına kapılmayacağına nasıl güvenirsin?"* (Gökyüzü, s. 74) sözleriyle evlatlık kızı Sevim'e telkinlerde bulunur. Anlatıcıya göre; Sevim'in tekrar insanların kendi uydurmaları olan dine, *"masal"* olarak anlatılan dinî anlatılara inanmamasının hiçbir garantisi yoktur. Sevim'in bu nedenle *"gökyüzü"* ile ilgili meselelerde temkinli ve mesafeli olması gerekmektedir. *Gökyüzü* romanında ate karakterler aracılığıyla, doğrudan bazen de dolaylı olarak Tanrı'ya, dinlere, peygamberlere, ahiret hayatına, cennet ve cehenneme taarruzda bulunulur. Roman kişileri, dinsel olan her şeyi masal, hayal, hurafe ve uydurma olarak adlandırır. Romanda ayrıca, Allah'a inanma, onun emirlerini, yasaklarını dikkate alma ve dindar bir hayat sürme çabası hafife alınarak, bununla alay edilir. Dindarlık geri kafalılık, ate'lik yeni kafalılık olarak tanımlanarak, okuyucuya sunulur.

Mükerrerem, Sevim ile olan konuşmalarında, karşılarında duran manav dükkanını örnek verir. İki sakallı manavın işlettiği dükkandakiler için *"bu manavlar mutlaka dini bütün Allah adamları, gökyüzü adamlarıdır... Biraz evvel namazlarını kıldıklarını dualarını ettiklerine hiç şüphe etme... Onlar ölürken kuş, yahut sinek gibi ağızlarından çıkacak bir ruhları olduğunu, ruhun gökte meleklerle beraber uçacağına inanıyorlar"* (Gökyüzü, s. 75) Mükerrerem, bu adamların aynı zamanda iki günlük fani menfaatleri uğruna, hesap kitap işlerini, makine duygusuzluğuyla, kesin bir inançla yapmalarına şaşırır. Manavlarla kıyaslandığında anlatıcı ise, *"ruh diye bir şey tanımıyor onun için karaciğerin safra, ağızdaki bezlerinin tükürük salması kabilinden, beyinde durmadan fikir yapan ve çıkaran bir makinedir"* (Gökyüzü, s. 75) Mükerrerem'e göre, anlatıcının maneviyat namına bir şey kabul etmemesi, iç dünyasının

karişıklığına, kaygı, şüphe ve tereddütlere yol açar. Dolayısıyla, manavların inançlı ve dindar olmaları, basitlikle, sıgılıkla, kesin inançlılıkla tanımlanarak, alaya alınır.

Bursa'daki ruh çağırma seansının yapıldığı eve gelen kişiler arasında, “fizik muallimi”, “miralay mütekaidi”, “eski bir şeyh” ve yirmi beş yaşında bir ilkmektep muallimi” (Gökyüzü, s. 83) vardır. Anlatıcı ve evlatlık kızı Sevim, Mükerrerem'in ısrarıyla geldikleri bu evde “gökyüzü yolcuları” dedikleri, masa başında oturanların kimlikleriyle dalga geçerler. Sevim, en çok ilkmektep muallimine ve onun öğrencilerine acır. Öğretmenin öğrencilerine “gündüz mektepte çocuklara biz genç Cumhuriyet'in genç çocukları... Karanlığı yıktık, taassubu kestik, hurafeyi astık. Bir elimizde inkılâbının bayrağı bir elimizde yeni bilgilerin meşalesi...” (Gökyüzü, s. 83) ruh çağırmaya gidiyoruz, dediğini varsayarak, eleştirir. Öğretmenin gündüz “yeni fikre”, gece “gökyüzüne” inandığını söyleyerek, bu tavrın iki yüzlülük ve maskaralık olduğunu ifade eder.

Masa başındaki kişi kurgusunun bilinçli olduğu söylenebilir. Toplumun müstesna mesleklerinden kişiler temsili olarak masaya oturtulur. Bunlar, fenni ilimler tahsili gören, tahsil gördükleri okullarda pozitif bilimlerin müfredat olarak okutulduğu, bir fizik muallimi ve emekli bir askerdir. Onlara eşlik eden diğer kişiler ise, şimdilerde elektrik dükkânı işleten eski bir şeyh ve bir ilkmektep muallimidir. Dolayısıyla, masada her kesimden, dini eğitim görmüş, pozitif bilimler okumuş, din adamları, askerler, muallimler vardır. İnkılaplar sonrasında kurulan Cumhuriyet okullarında, okutulan müfredatta öğrencilere, hurafelerin, taassubun, karanlığın yıkıldığını, bilgiye dayalı bir hayat anlayışının artık yürürlükte olduğu, söyleminin ne yazık ki fiiliyatta, gerçek hayatta bir karşılığının olmadığı vurgulanır. Bir nevi yapılan inkılaplar, şekli ve sözde kalmış, icraata geçirilememiştir. Bunu aynı zamanda Cumhuriyet inkılaplarının halka yeterince inmediğinin ya da anlaşılmadığının eleştirisi olarak okumak da mümkündür.

Masa etrafında yapılan ruh çağırma seansı esnasında ışıkların kapatılması, Sevim'in karşı çatıda izlediği leyleğin aniden yere çakılması gibi birkaç gizemli olayın art arda yaşanması Sevim'in korkmasına ve bayılmasına neden olur. Kaldıkları otele götürülen Sevim, günlerce gözünü açmaz ve iyileşmediği anlaşılınca da İstanbul'a götürülür. Anlatıcı ve Mükerrerem'in Sevim'i götürmedikleri hastane, muayene ettirmedikleri doktor kalmaz. Yapılan bütün tıbbi tahliller neticesinde, Sevim'in hastalığının teşhisi bir türlü konamaz. Mükerrerem ve anlatıcı bu durum karşısında “artık dahiliyecileri bırakalım... Adamakıllı bir sinirciye yahut üfürükçüye başvuralım... Bakalım bir de o marifetini gösterebilirsin” (Gökyüzü, s. 169) noktasına çaresiz gelirler. Anlatıcı dahil romandaki diğer ate kişilerde de “Akıl düzenine dayanan fennin

henüz çözüm bulamadığı yerlerde onun boşluğunu akıl dışı uygulamalar, hurafeler, batıl inançlar doldur[mak]” (Balcı, 2002: 244) üzeredir.

Etraftan gelen akıl vermeler ve tavsiyeler neticesinde Sevim, Mayangalar adı verilen Arap kadınların tütsü yakarak şifa dağıttığı eski bir ocağa götürülür. Yakılan tütsü “iyi saate olsunlar”ın Sevim’i azat etmesine yarayacaktır. Anlatıcı bütün bu olayların “Cumhuriyet’in ilanından birçok seneler sonra hurafeye, periye, büyüye, tütsüye açılan savaşın onuncu yılında” (Gökyüzü, s. 205) geçtiğini söyleyerek içerisinde buldukları trajikomik, çaresiz durumu aktarır. Anlatıcı, çevreden gelen baskılara sonuna kadar dayanması gerektiğini “bense bir insan hayatının mesuliyetini üzerime alarak dünya ilminin ve kendi cumhuriyetimizin davasına tek başıma tutmuştum” (Gökyüzü, s. 218) sözleriyle ifade eder. Anlatıcıya göre Sevim’i tütsülenmeye götürmeye razı olmak, hayatı boyunca savunduğu ve inandığı değerlere, Cumhuriyet’in davasına ters düşmek anlamına gelecektir. Fakat bütün uğraşlar neticesinde “Fen, bir şey vadedemiyordu. Çaresizlik karşısında ben de ötekiler gibi gözlerimi yavaş yavaş gökyüzüne çevirmeye, Sevim’in hastalığı için ondan bir şeyler beklemeye başlamıştım” (Gökyüzü, s. 218) itirafında bulunan anlatıcı, baskılara dayanmaz ve Sevim’in tütsüleneceği bir Mayangala düğününe götürülmesine izin verir. Neticede “Cumhuriyet aydınının inanç buhranını temsil eden asli şahıs kıpkızıl bir dinsizken, evlat edindiği yeğeni Sevim’in hastalığıyla batılı hurafelere, efsuna inanmak zorunda kalır.” (Emil, 1989: 51). İhtiyar Arap bacılar, kesilen beneksiz bir kara tavuğun kanıyla Sevim’in alına işaretler çizer, oda tütsüler yakılarak duman içerisinde bırakılır, fısıltılar, dualarla Mayangala düğünü icra edilir. Mayangala düğünü işe yarar, cin çıkarma düğününden sonra Sevim, anlaşılabilir bir şekilde iyileşir. Anlatıcı da metafizik güçlere karşı yenilgisini itiraf etmek zorunda kalır.

*Gökyüzü* romanının sonunda, anlatıcı hayat görüşü ve inancındaki dönüşüm hakkında, öz eleştiri olarak nitelenebilecek bir itirafta bulunur. Ömrünü, soyut olanla, metafizikle, gaybi olanla kısacası; “*gökyüzü*”nden olan her şeyle mücadele etmeye vakfeden anlatıcı, kızı Sevim’in hastalığında çareyi, şimdiye değin mücadele ettiklerinden beklemek zorunda kalır. Dolayısıyla “*Başkişi de pozitvizmin öğretilerinin yaşlılık döneminde yetersiz kalmasıyla içgüdüsel anlamda bir inanma ihtiyacı içine girmiş ve kendini tam anlamıyla tatmin edememesi neticesinde bilgi ile inanç arasında sıkışıp kalmıştır*” (Kanter, 2019b: 335).

“Bütün hayatında bir tür fikir havarisi olduğunu söylemekle övün; insanlığın ve memleketin bütün istikbalini masal ve hurafeye karşı kazanacağı istikbalden bekle, inananları zaafla itham et; göğe el açan biçareleri ayıpla, kendini vehimden kurtulmuş insanın en mükemmel modeli olarak öne sür, sonra günün birinde bir çocuğun anlaşılabilir hastalığı karşısında ne yapacağını şaşır, Afrikalı bacılara tütsü yaktırmaya, putperest düğünü yaptırmaya kalk.” (Gökyüzü, s. 23)

Soner Akpınar'a göre (2021: 114) materyalist ve pozitivist dünya görüşüyle hareket eden anlatıcının zaferiyle sonlanması gereken *Gökyüzü* romanı, Sevim'in hastalığına modern bilime dayanan tıbbın bir türlü cevap verememesi nedeniyle, akamete uğrar. *Gökyüzü* eseri bu yönüyle, Milli Edebiyat ve Cumhuriyet Dönemi romanlarında kahramanın hep ilerlemeye dayalı olan gelişim süreçlerine de bir istisna oluşturur. Zira anlatıcı Sevim'in hastalığı karşısında inandığı değerleri sorgulamaya ve baştan beri karşı çıktığı hurafelerden medet ummaya razı olur. Sevim'in iyileşme biçimiyle kısa süreli de olsa bir tereddüt geçiren ve inandıklarını sorgulamaya başlayan anlatıcı, Sevim'in hastalığı boyunca sayıkladığı anlamsız sözlerin, Sevim'in küçüklüğünde duyduğu bir masalda geçen tekerlemenin sözleri olduğunu öğrendiğinde, rahatlar. Anlatıcı, en başta inandığı, kurtuluşun müspet, pozitif bilimlerle olacağı düşüncesine ve somut olmayan, metafizik, gaybi, kısaca "*gökyüzü masalları*"ndan bir an önce kurtulmak gerektiği fikrine rücu eder.

"Nihayet, ihtiyarlık, yani ikinci çocukluk geliyor, vücut kuvvetten düşüyor; damarlar sertleşiyor, fikirler titriyor, bulanıyor. İşte o zaman gökyüzü bizi tekrar kendine doğru çekmeye, kulağımıza gizli seslerini duyurmaya ve ezeli masalıyla, vehimleriyle, boş ümitleriyle bizi büyük uykuya hazırlamaya başlıyor." (Gökyüzü, s. 240)

Anlatıcıya göre insan, çocuklukta olduğu gibi ihtiyarlıkta da savunmasız ve güçsüz bir haldedir. Bu da onu anlam veremediği, güç yetiremediği "*gökyüzü masalları*"na inanmak mecburiyetinde bırakır. Yaşlılık ile birlikte baş gösteren ölüm korkusu, insanı zayıf yanından yakalamakta ve metafizik bazı sesler, vehimler, inançlar icat etmesine neden olmaktadır.

Netice olarak, "*Cumhuriyet devrinde din duygusunu kaybetmiş aydınların inanç buhranı ve sonunda hurafeye kadar varan inanmak ihtiyacı[nın]*" (Emil, 1989: 25) anlatıldığı ve Cumhuriyet'in ilanından on iki yıl sonra, Reşat Nuri tarafından kaleme alınan *Gökyüzü* romanında; "*Bizim neslin birçok çocuklarının müşterek hikâyesi*" (Gökyüzü, s. 46) denen inanç meselesi tartışmaya sunulur. Romandaki anlatıcının içerisinde bulunduğu inanç krizinin bir benzerini, Yakup Kadri, bir monografi şeklinde ele aldığı *Atatürk* (1946) eserinde çok benzer ifadelerle şöyle dile getirir:

Yirmi yaşımıza girdiğimiz zaman, artık hiçbir kimseye hiçbir şeye inanmıyorduk meşrutiyet inkılâbının şarkıları bize birtakım herzeler gibi geliyordu (...) Biz top ve tüfekte de olsa zaten inkılap ve ihtilal denilen şeye inanmıyorduk. Şahsi hayatımızda olduğu kadar millet ve memleket meselelerinde de tamamıyla reybileşmiştik [kuşkucu olmuştuk] ve birçok Frenkçe kitapların yardımıyla bu ruh ve iman iflasını bir nevi ilmi fikir sistemi haline sokmaya çabalıyorduk. Bunda daha doğrusu çok güçlük çekiyorduk. 19. Asrın sonu Avrupa'da büyük inkâr ve "dissociation" devridir. Bütün kıymet hükümlerinin batıl ve bütün ölçülerin bozuk olduğunu ispat yolunda birbiriyle müsabakaya eden muharrir ve mütefekkirlerin adedi, o devirde, sayılmayacak kadar çoktu. Bunlar bir takım kötü gençlik arkadaşları gibi bizi baştan çıkarır, bizi maceradan maceraya sürüklerken kafamızda o yükseklerde oluşan kimselerin sarhoşluğunun hissederdik. O frenk üstatlarından ödünç aldığımız inkâr ve isteğe sağ kanatlarıyla sanki, muhitimizin üstüne çıkmış, sanki mensup bulunduğumuz cemiyetin perişanlıklarını, adiliklerine, "yalanlarına ve şarlatanlıklarına" yukarıdan bir hakaretili yabancı gözyle bakmış gibi olurduk (Karaosmanoğlu, 2000: 16-17)

Reşat Nuri'nin roman kişisiyle Yakup Kadri'nin bizzat kendi hayatında yaşamış olduğunu ifade ettiği, inanç krizleri, tereddüt ve inkarların benzerliği, aynı zaman dilimlerinde yaşayan, aynı toplumun fertlerinin benzer bir duygu ve düşünce pratiğinden geçmiş olduklarının kanıtıdır. Nitekim, *“Tanzimat'tan bu yana Batının akılcı-pozitivist dünya görüşüne bağlanmış Türk aydınının bir temsilcisi olan”* (Altuğ, 2005: 109) anlatıcı, Paris'teyken birçok bilim adamının, tarihçinin, sosyoloğun, felsefecinin kitaplarını okuduğunu ama söz gelimi Osmanlı tarihi okumadığını (Gökyüzü, s. 32) itiraf eder. Bu itiraf, roman başkışisi şahsında, bazı Türk münevverlerinin de gerçek bilgi arayışında, Batı dünyasının bilgi epistemolojisine ve pozitif bilimlere kesin bir inançla sarıldığı ve onları tartışmasız kabul ettiği, buna mukabil kendi öz değerlerine, Doğu'nun ilim ve hikmet dünyasına sırt çevirdiği gerçeğini ortaya koyar. Yetiştirdiği çevrenin, Doğu medeniyeti ve İslâm dünyasının yüzyıllardır süregelen bilgi birikimini, değerlerini hiçe sayan, görmezden gelen, değersiz gören Türk aydını, bütün umudunu, inancını henüz yeni gelişen, pozitif bilimleri ve materyalizmi merkeze alan Batı düşüncesi ve felsefesine sorgulamadan, tartışmasız bir ön kabulle bağlar. Aydınların bu tutumlarında, Osmanlı ve İslâm dünyasının içinde bulunduğu zor ve sıkıntılı durumlar etkili olmuş, aydınlar bu kötü gidişin ve gerilemenin ana sebebini mevcut din anlayışına bağlamış ve dine karşı toptancı bir anlayışla reddiye geliştirmişlerdir. Roman kişisi Mükerrerem'in; *“İnsanlar kendilerini ve birbirlerini aldatıp avutmak için gökyüzü masalı uydurmuşlar. Masal o kadar çocukça ve iptidai ki insanda az buçuk tenkit fikri uyandırdığı gibi tutulur yeri kalmıyor. Biz de o vakit her şeyi kökünden yıkarak ate oluyoruz.”* (Gökyüzü, s. 48) demesi durumu özetler niteliktedir. Anlatıcının âdeta pozitivist bir algıyla, bütün dinî duygu ve inançları *“gökyüzü masalları”* olarak niteleyip, bunlarla bağı koparmadıkça hür insan olunamayacağı iddiası, bunun tezahürüdür. Anlatıcıdan ve roman kişilerinden hareketle, dinle bağlarını koparan roman kişilerinin yine de mutlu olmayı, sorunlarına cevap bulmayı başaramadıkları ve metafiziğin, maneviyatın yok sayılmasının veyahut hayatın dışına çıkarılmasının beraberinde başka sorunlar getirdiğinden söz edilebilir.

Yazar, anlatıcı nezdinde bu soruna bir çözüm getir(e)memekle birlikte, alternatif olacak bir düşünce sistemi de geliştirmez. Romanda anlatıcının izahlarının ve çürütmelerin 'sahici' ve tatminkâr olmaması, romanın dinle de olmuyor dinsiz de mesajı vermesini engelleyemez. Söz gelimi anlatıcı, ihtiyarlık zamanında zayıflayan irade ve idrakte birlikte vehimlerin, gaybi birtakım güçlerin, inanma ihtiyacının saldırıya geçtiği ve etkili olduğunu söyleyerek okuyucuyu ikna etmeye çalışsa da Sevim'in hastalığına neden modern tıbbın ve pozitif bilimlerin cevap bulamamasına rağmen, Mayangala düğününün işe yaramasına tatminkâr bir cevap veremez. *“Görülen o ki yazarın kahramanına ilişkin perspektifi, en az konunun kendisi*

*kadar ikircikli ve kararsızdır*” (Altuğ, 2005: 117). Yazar bir ara, materyalist, pozitivist bir dünya görüşünün de anlam veremediği, cevaplayamadığı sorular olduğunu kabul eder gibi olur ama bunu da ihtiyarlık ve bunamakla açıklayarak, roman boyunca savunduğu tezle çelişmemeye çalışır.

Roman boyunca ate’lik savunulur. Buna karşılık ilahi buyruklar, emirler de “*masal*” olarak nitelenir. Romana adını veren *gökyüzü* ile tanrı (yaratıcı), “*gökyüzü masalları*” ile din ve dinî inançlar, “*Gökyüzü’nün adamları*” ile de dindar kişiler kastedilir. Romanda öne çıkarılan düşüncenin; akli melekeleri yerinde olan, mantıklı hareket kabiliyeti olan kimselerin, gökyüzüne ve gökyüzünün adamlarını inanmaması, itibar etmemesi gerektiği, olduğu söylenebilir. Romanda din adı altında savunulan fikirlerin tamamının uydurma ve insan icadı olduğu düşüncesi de tartışmaya açılır. Anlatıcıya göre, başta Allah olmak üzere diğer metafizik inançlar, iman öğeleri gibi “*muamma*”lar, insanların kafasını karıştırmaktan, onları huzursuz etmekten, insanları birbirleriyle savaştırmaktan başka bir işe yaramaz. Dolayısıyla insanların, gerçekte olmayan, bir “*vehm*”den ibaret olan bu “*masallardan*”, “*muammalardan*” bir an önce kurtarılması gerekir.

Roman başkişisinin inanç buhranları yaşadığı bir diğer Cumhuriyet Dönemi romanı da Mithat Cemal Kuntay’ın *Üç İstanbul*’udur. *Üç İstanbul* romanında, roman başkişisi Adnan, “*sınıf değiştirmek isteyen tipik bir Osmanlı-Türk aydını*” (Naci, 2007: 36) ve kendisini “*dinsiz*” olarak tanımlayan bir başkarakterdir. İttihat ve Terakki’nin lider kadrosunun içerisinde de yer alan, Adnan’ın aynı zamanda mason locasının da bir üyesi olduğu görülür.

Roman başkişisi Adnan’ın hayatı, kurguda üç dönem eşliğinde anlatılır. Bunlardan birincisi, Abdülhamid döneminde hukuk talebesi olan Adnan’ın sefaletle ve yoksullukla geçen idealist zamanları, ikincisi sürgünden dönen Adnan’ın Abdülhamid devrildikten sonra İttihat ve Terakki’nin lider kadrosunda yer almasıyla geçen refah, zenginlik ve ahlaki, manevi aşınma dönemi, son olarak da İttihat ve Terakki’nin iktidarını kaybetmesiyle Adnan’ın tekrar yoksullaşması, nüfuzunu kaybetmesi ve evinde Ankara’dan gelecek mebusluk teklifini beklediği dönemdir. Bu bağlamda *Üç İstanbul* romanında Adnan şahsında halktan ziyade elit, aydın zümrenin tasvir edildiği ve iktidar etrafında oluşan güç ilişkilerinin, yozlaşmanın, siyasi-ahlaki çürümenin ele alındığı (Alver, 2002: 21) görülür. Roman başkişisi Adnan’ın kendisini hiçbir zaman halkın yoksul kesimlerine ait hissetmemesi, doğduğu toplumsal kesimle arasına mesafe koyma çabası, sınıf değiştirme çabasının diğer roman kişileri tarafından da fark edilmesini beraberinde getirir.

*Üç İstanbul* romanında, tasvir edilen Adnan karakteri, idealizmini yitirmiş, hataları, zaafı olan, çıkarıcı, hırsçı, oportünist bir portredir. Adnan, roman boyunca dinsiz olduğunu

iddia etmesine rağmen zor ve sıkıntılı zamanlarda soluğu camilerde, mezarlıklarda alan, bu yönüyle bilinçaltına işlemiş olan maneviyatla bağlarını koparamamış bir kişidir. Roman boyunca gelişen olaylara verdiği tepkiler her ne kadar inkâr etse de onda halen geleneğin, maneviyatın tesiri olduğunu gösterir. Bu durum Pierre Bourdieu'nun "habitus" kavramsallaştırması üzerinden yorumlanabilir. Bourdieu, "habitus"u çeşitli toplumsal eğilimlerin, geçmiş deneyimlere dayanan bilgilerin, birey tarafından çok erken yıllarda içselleştirilerek, bireyin bakışına, dünya tasavvuruna, karakterine, kararlarına, tutumlarına, olayları yorumlama biçimine, özetle bütün hayatına şekil verir hale gelmesini sağlayan mekanizma, süreç olarak tanımlar. Habitus, bireyin yalnız bilinçli faaliyetlerinde değil, bilinçsiz faaliyetlerinde de kendini gösteren bir yatkınlıklar sistemidir (akt. Terzi, 2014: 76-78). İçselleştirilmiş toplumsallık olarak da okunabilecek olan "habitus" çocukluğun ilk döneminde farkında olmadan öğrenilen ve ileriki yaşamlarında süreklilik gösteren eğilimler toplamıdır. Bu eğilimler, insanın pratiklerini, tutumlarını ve hareketlerini üretir (Meder ve Çeğin, 2011: 248). Bu bağlamda roman başkışisi Adnan'ın kendini dinsiz olarak nitelenmesine rağmen, sıkıntılı anlarında bilinçsiz bir şekilde kendini camileri ziyaret ederken bulması, dindar olan babasının ona verdiği dinî eğitimin etkisinin yanı sıra yetiştiği muhitin bilinçaltına işleyen dinî ritüelleri olarak da görülebilir. Yine düşük gelirli bir ailede büyüdüğü için, İttihat ve Terakki'nin fikir kadrosunda bulunmasına ve hem refah olarak hem de itibar olarak zirvede olmasına rağmen içindeki "köylülük", "acemilik" duygularını bir türlü bastıramaması, karısı Belkis tarafından "ilmihal kokmakla" itham edilmesi, habitus kavramı ışığında değerlendirilebilecek hususlardır. Adnan, yaşamı boyunca ilk çocukluk yıllarındaki edindiği habitus'unu üzerinde taşımaktan kurtulamaz.

Müslüman ve mutaassıp bir anne, babanın oğlu olan Adnan, talebesi olduğu Hukuk Mektebi'ndeki gençlik yıllarından itibaren, dine karşı mesafeli, dünyevi duygularının takipçisi, eğlenceye ve kadına zaafı olan bir karakterdir. *Üç İstanbul* romanında, Mithat Cemal Kuntay'ın kurguladığı roman kişilerinin tamamına yakını; dinle alakası olmayan, zevk ve sefahat düşkünü, dünyevi çıkarlarının peşinde koşarken; neredeyse hiçbir dinî, ahlaki ilke benimsemeyen kişilerden oluşur. Kalabalık bir şahıs kadrosuna sahip olan *Üç İstanbul*'da; bunun istisnası sayılabilecek kişiler, bir elin parmağını geçmeyecek kadardır. Bu kişiler; Adnan'ı saf duygularla karşılıksız seven ve sonradan karısı olan Süheyla, yenilikçi din adamı tipi; Dağıstanlı Hoca ve karakteri, dürüstlüğüyle ön plana çıkan Şair Raif'tir. Romanda şair Raif'in, doğru sözlü, namuslu olması, sorumluluk bilincinin yüksek olması, duyarlı, sözüne sadık ve dakik biri olarak tasvir edilmesi, Mehmet Akif Ersoy olarak anlaşılmasına neden olan özelliklerdir (Babayeva, 2018: 93-95). Sevim Kantarcıoğlu'na göre (2004: 87)

romandaki sayılı iyilerden biri olan Şair Raif, bir millete hayat veren, gerçek millî değerlere sahip, dava ve fikir adamı aydınların toplumda az da olsa var olduğunun kanıtı olarak *Üç İstanbul*'da yer alır.

Romanda Sultan Abdülhamid dönemine, sonrasında İttihat ve Terakki'nin iktidar olduğu II. Meşrutiyet Dönemi'ne ve düşman işgalinin başladığı Mütareke yıllarına ayna tutulur ve bu dönemlerdeki sosyal, siyasi ve içtimai hayatın geniş bir panoraması sunulur. Özellikle İttihat ve Terakki Döneminde, iktidarın ve gücün başkışı Adnan ve yakın çevresi etrafında oluşturduğu güç zehirlenmesi, kadın erkek ilişkilerindeki ahlaki yozlaşma ve çürümenin romandaki yansımaları genişçe bir yer tutar. Osmanlı'nın çözüldüğünde ekonomik ve sosyal hayattaki yozlaşmanın etkileri göz önünde bulundurulduğunda, romanda "*Adnan, bütün Osmanlı'nın çözüldüğünü temsil eder*" (Narlı, 2012: 70). *Üç İstanbul* romanının başkışı Adnan, çocukluk ve gençlik yılları yoksulluk içinde geçmiş birisidir. Sultan Abdülhamid döneminde, muhalif olduğu için sürgüne gönderilen Adnan, Sultan Abdülhamid devrildikten ve yerine İttihat ve Terakki hükümeti kurulduktan sonra; güçle, iktidarla ve parayla tanışan ünlü bir avukat olur. İttihat ve Terakki'nin hem yönetici kadrosunda bulunan hem de parti avukatlığı yapan Adnan için iktidarın bütün olanakları seferber edilir.

Adnan, gençliğinden beri "dinsiz" olmakla iftihar eden biridir. Hukuk Mektebi'nden mezun olduktan sonra bir akşam, okul arkadaşı Tevfik Hoca ile bunu kutlamak için içki içmeye giderler. Tevfik Hoca'nın içki ve kadınlarla tanışınca Allah'a ve dine sövmesi Adnan'ı rahatsız eder. "*Tevfik Hoca'nınki, o ne haldi? Bir aralık Allah'a da galiba sövmüştü. Vakıa Adnan kendisi de dinsizdi. Fakat Hoca'nın dinsizliği büsbütün başka bir şeydi. Züğürt adamın zengin ve züppe görünmek isteği gibi bu sarıklılar da softa oldukları için dinsiz olurlardı.*" (Üç İstanbul, s. 29-30) Adnan'a göre arkadaşı Tevfik Hoca, şu an içinde bulunduğu dindar kimliğinden sıyrılıp, avukatlık yapacağı meslek hayatı boyunca, toplumda itibar edinmek ve saygınlık kazanmak için dine saldırmayı tercih eder. Tevfik Hoca'nın bu davranışları Adnan'a inandırıcı gelmez. Adnan, dindar bir kimliğe sahip olan Tevfik Hoca'nın, dinî kimliğinden bu kadar kolay sıyrılmasına ve kendisiyle "dinsizlik" paydasında eşitlenmesine içten içe kızar. "*Tevfik'in Allah'ı samimi inkâr edeceğine bir türlü inanmıyor; bir softanın kendisi gibi dinsiz olması, farkında olmayarak Adnan'ın kibrine dokunuyordu.*" (Üç İstanbul, s. 30) Toplum nezdinde kendini "dinsiz" olarak tanıtarak, var etmek kaygısında olan Adnan'a göre "dinsiz" olduğunu deklare etmek bir ayrıcalık ve farklılık alametidir. Tevfik Hoca'nın "dinsizlik" üzerinden kendisine kolaylıkla paydaş olmaya çalışmasını inandırıcı bulmamakla birlikte bu Adnan'ın kibrine dokunmaktadır. Dinsiz olmayı bir iftihar vesilesi sayan Adnan'ın dinsizliği tercih etmesi, uzun süren sorgulamalardan, tartışmalardan



sonra verdiği bilinçli bir karar değildir. Adnan dini, dindarlığı ve özellikle düşük, orta kesim dindarları küçümsediği için biraz da zorunlu olarak dinsizlik şemsiyesinin altında kendine yer bulmaya çalışır. Dolayısıyla Adnan için dinsizlik, onu diğerlerinden ayıran, kendisini ayrıcalıklı kılan bir özelliktir.

Adnan'ın hayatında kendisine inanç dayanağı kıldığı mefhum “tesadüf”tür. Adnan, olan biten her şeyi tesadüfe bağlamayı şiar edinir. Adnan'a göre etrafında olup bitenlerin, bir intizam içerisinde gerçekleşme ihtimali yoktur. Varsa yoksa bunlar bir tesadüfler silsilesinin eseri olmalıdır. “O, zaten, hayatında yalnız tesadüfe inanıyordu: Ailesinin, memleketinin, mektebinin Allah'larını birer birer atarak kendine bir put yaratmıştı: Tesadüf!.. Yüzü karanlıklarda kaybolan bu putun karşısında ödü kopardı.” (Üç İstanbul, s. 38) Adnan'ın dinsizliği tercih etmesi, sınıf değiştirme isteğiyle de açıklanabilir. Yoksul bir aileden gelen, bu nedenle sınıf atlamak, zengin, itibarlı ve nüfuz sahibi olmak isteyen Adnan, mensubu olduğu muhit ve ortamda kalarak bu arzusunu gerçekleştiremeyeceğini düşünür. Dolayısıyla ait olduğu dünyanın değerler bütününden ret ve inkâr yoluyla kurtulmak isteyen Adnan, dini de zorunlu olarak bu alanın içine katar. Dinî duygu ve inançlarını geçmişinde bırakmak isteyen Adnan için, din yerine ikame edebileceği bir izah lazımdır. “Tesadüf”, Adnan'ın anlam arayışlarına bulduğu kolay ve kestirme bir cevap olur.

Adnan, İslâm dininin gündelik yaşamı şekillendirdiği bir toplumda büyüyüp yetiştiği için, İslâm'la, dinle, maneviyatla ve bunun göstergeleriyle olan bağını bir türlü koparıp habitus'unun sınırları dışına çıkmaz. Eser boyunca Adnan, bu ikilemlerin, bölünmüş inanç dünyasının sancılarını çeker. “Adnan, romanına, kendi İstanbul'unu bu duygularla yazıyordu. Dinsizdi; fakat bu camilerle konuşur, bu mermerlerde sayfalar çevirirdi.” (Üç İstanbul, s. 60-61) Camilerin Adnan'ın hayatında ve duygularında yer etmesi, onun maneviyatında iz bırakan ‘anlam’ ve aslında bilinçaltına işleyen aidiyet mekânları olmasındandır. Adnan, laik bir hayat sürmek hedefinde olduğu için din ile teması da azdır. Caminin dinî bir mekân olması, dinsellik ve maneviyat barındırması, Adnan'ın kriz anlarında başvurduğu “anlam” mekânı haline gelmesinde etkili olur. Adnan, kendisini dinsiz olarak tanıtmaya rağmen ibadet yerlerine, özellikle dinî mimariye kayıtsız kalamaz. “Hilaliyle bir kubbe gördüğu vakit, damarlarındaki ecdat kanıyla sarhoş olan Adnan daima bu Koca Ragıp Kütüphanesi'nin serin karanlığına kendinden geçerek dalar...” (Üç İstanbul, s. 62) Bulunduğu ve yetiştiği çevrenin kültürel ve manevi kodlarıyla donanmış Adnan, her ne kadar görmezden gelse de kökleriyle, maneviyatıyla ve genel olarak yetiştiği habitus'la temas kurmaktan kendini alamaz, başkişinin dinsizliği, bir türlü tatmin edici bir üstünlük sağlayamaz. Adnan'ın inanma ihtiyacı bir türlü neticelenemez ve bu arayış mütemadiyen devam eder. “Adnan dinsizdi, fakat

*mezarlıklarda Allah ve karanlık arardı.*” (Üç İstanbul, s. 223) Başkişinin mezarlık ziyaretleri, ontolojik sancı ve krizlerine çözüm bulmak için yapılan, kültürel dindarlığın kişiliğinde yansıma alanı bulduğu istem dışı davranış pratiklerinden birisi olarak değerlendirilebilir. Roman başkişisi Adnan’ın dinsizliği, sağlam bir temele dayanmaktan ziyade çoğunlukla tepkisel olmakla birlikte, başkişi roman boyunca kendisiyle çelişir ve derin çelişkiler yaşamaktan kendini kurtaramaz. Adnan için bölünmüş bir inanç dünyasına sahip, bilinç düzeyinde belirgin bir şekilde yaşamasa da içten içe inanç krizleri yaşayan bir karakter tanımlaması yapılabilir.

İttihat ve Terakki hükümeti iktidarı kaybedince, maddi açıdan sıkıntıya düşen Adnan’ın eski itibar, nüfuzu kalmaz ve başkişi alışkın olmadığı bir yalnızlığa mahkûm edilir. Karısı Belkıs da Adnan’ı terk ederek, Rus sevgilisiyle İstanbul’dan ayrılır. Belkıs’a göre *“üstüne bir sandık viski dökseler gene ilmihal kokan Adnan’dansa bu morfin hastası bin kat iyi[dir]* (Üç İstanbul, s. 516) sözleri başta karısı olmak üzere çevresinin de Adnan’ın habitus’unun sınırları dışına çıkamadığını fark ettiklerini ortaya koyar. Adnan her ne kadar sınıf değiştirmiş görünse de geçmişinin üzerini kaplayan gölgesinden, alışkanlıklarından, düşünüş biçiminden, hissiyatından kurtulamaz. Karısı Belkıs’ın kendisinden ayrıldıktan sonra bir Rus Prensiyle evlendiğini duyduğunda huzursuz olur. Karısının evlendiği kişinin bir Hristiyan olmasının Adnan’ın Müslümanlık dinî duygularını, hassasiyetlerini harekete geçirmesi, öteki olarak kodlanan rakibin benimsediği değerlere karşı bir tavır alışını yansıtır. *“Dinsiz Adnan’da bütün Müslümanlıklarıyla anası, babası dirilmiş, Adnan’ın gözlerinden Peşte’nin bir kilisesinde evlenen Belkıs’a hınçla bakıyorlardı.*” (Üç İstanbul, s. 524) Her ne kadar “dinsiz” olduğunu deklare etse de geçmişi, anne babası ve karşı karşıya kaldığı durumlar Adnan’ı rahat bırakmaz. Eski karısı Belkıs’ın Hristiyan bir Rusla, kilisede evlenmesi, Adnan’ın kültürel kodlarla şekillenmiş bilinçaltındaki dinî duygularını tahrik eder. Adnan, kendisini İslâm dinine mensup bir birey olarak görmese de Müslüman karısı Belkıs’ın Hristiyan biriyle evlenmesi onu hayli hırpalır. Başkişi, bu meselede de eski karısının kendisini değil de anne ve babasını tazip edeceğini düşünerek, kendiyi yüzleşmekten kaçmanın bir yolunu bulur.

İttihat ve Terakki iktidarında geçirdiği parlak günlerden sonra, Mütareke yıllarında gözden düşen Adnan’ın eski ihtişamından, gücünden ve ilgi odağı olmasından eser kalmaması, avukatlık bürosuna artık kimselerin uğramamasına ve hem maddi olarak hem de psikolojik olarak zor günler geçirmesine yol açar. Düşünmek için epeyce vaktinin olduğu bu günlerde Adnan, dinî kimliği hakkında değerlendirmeler yapma imkânı bulur. *“Yalnız kalınca hep daldıyordu. Daldığı zaman konsollardan, dolaplardan Hızırlar, Peygamberler çıkacak kadar odası, yüzü sessizdi. Fakat Allah’ı yine kabul etmiyordu. Kahvelerde, tramvaylardaki*

*adamlar kadar küçülemezdi.* (Üç İstanbul, s. 566) Adnan'ın dinsizliği, üzerine kafa yorduktan sonra, rızasıyla kabul ettiği bir tercih olmaktan ziyade; üstünlük duygusunun dayattığı bir tercihtir. Adnan, toplumun kahir ekseriyetiyle, yoksulluk içerisindeki babasıyla aynı dinden olmayı gururuna yedirememektedir. Adnan, herkes gibi değil, herkesten farklı olmak ister. Toplumun büyük çoğunluğunun sahip olduğu bir dinî inanç, Adnan için, kolay elde edilebilirlik ve imtiyazsızlık anlamlarını barındırır. Adnan'ın dinsizliği kendini aydın görmesinden ziyade, halk sınıfından uzak görmesiyle ilintilidir. Bilinçaltına yerleşmiş olan yoksulluk duygusu, bu kesimlere olan nefrete dönüşür ve onlarla müşterek bir noktada buluşturacak bir aidiyetten uzak durmasına neden olur.

Roman boyunca kendisini “dinsiz” olarak niteleyen Adnan'ın, öldüğünde mason locasının bir üyesi olduğu ortaya çıkar. Mason locası gazeteye biraderleri Adnan'ın ölümünden duydukları üzüntüyü bildiren bir gazete ilanı verir. Kendisini “dinsiz” olarak niteleyen ve aynı zamanda mason locası üyesi olan Adnan'ın cenaze namazı bir cami avlusunda, imam tarafından kıldırılır.

“Çok değerli edip ve Avukat Mehmet Adnan Birader'in vefat ettiği teessürle haber alınmıştır. Bütün mason biraderlerin bu aziz cenazeyi, sani-i azam-ı kâinatın rahmetine kadirşinas elleriyle tevdi etmeleri için bugün Bozdoğan Kemerli'ndeki evinde saat on birde bulunmaları bütün biraderlerden rica olunur. Türkiye Masonluğu Maşrık-ı Azamı namına” (Üç İstanbul, s. 693)

Özetleyecek olursak, *Üç İstanbul* romanının başkişisi Adnan, “dinsiz” olmayı, uzun teolojik sorgulamalardan sonra seçmiş bir kişi değildir. Başkişinin “dinsizliği” kendi cümlelerinden hareketle; birkaç nedene bağlanabilir. Bunlardan biri kibir duygusu olmakla beraber Adnan, İslâm dinine mensup olmayı, bir tür avamlaşma, herkes gibi olma ve herkese benzeme olarak algılamaktadır. Oysaki başkişi farklı olmayı, görünür olmayı ve fark edilmeyi arzulayan biridir. Bu yönüyle dinsiz olmayı bir övünme ve ayrıcalık vesilesi olarak kullanmaktadır. Ayrıca, yoksul bir aileden gelmesi onda bir aşağılık kompleksi oluşturmakla birlikte, kendisine ailesini, geçmişini hatırlatan bütün göstergelerden uzaklaşmak ve sınıf atlamak peşindedir. Dini inançlar ve duygular da bu bağlamda Adnan'a babasını ve sosyal sınıfını anımsatan değerlerdir. Kendisini dinsiz olarak tanımlayarak, geçmişiyile arasına mesafe koymak isteyen Adnan'ın dinsizliğindeki bir diğer saik ise; toplumda dinin temsilcisi konumundaki molla, hoca ve softa takımının içinde bulunduğu içler acısı durumdur. Adnan, bu takımı, derinliksiz, ilkel, hissi, çıkarıcı ve samimiyezsiz bulmaktadır. Bundan dolayı da onlar gibi olmayı, onlara benzemeyi değil, onlardan farklı olmayı tercih etmektedir. İttihat ve Terakkicilerde ve Jön Türklerde sıkça görülen mason locası üyesi olma durumu, roman başkişisi için de söz konusudur.

Neticede, Batılı fikir akımları olan determinizm, materyalizm ve pozitivizm ile tanışan Türk aydınında, dini ve geleneği sorgulama, bunlara eleştirel yaklaşma tavrı gelişir. Türk aydınında meydana gelen bu kafa karışıklığı, yansımasını roman kişilerinin kurgulanmasında da bulur.

*Gökyüzü* romanında başkışı, kendisinin “*bir neslin temsilcisi*” olduğunu iddia eder. Başkışının aynı zamanda kendisini “*ıflah olmaz kızıl bir ate*” olarak nitelemesi de söz konusudur. Başkışı “*gökyüzü masalları*” diye tanımladığı; Tanrı, ahiret, cennet, cehennem, metafizik, mistik bütün inanç ve öğretileri reddeder. İnsanda Tanrı inancının ancak yaşlandığında, bunayınca meydana gelen bir vehim olduğunu iddia eder. Dinle, gelenekle, maneviyatla olan bağlarını koparan başkışı, bütün bunların alternatifi olarak “*ilme ve nazariyeye iman ettiğini*” söyler. Hayatın akışında, gündelik olaylarda yorumlayamadığı, anlam veremediği birtakım boşlukların olduğunu bilincinde olduğunu söyler fakat bunları nasıl anlamlandırdığını ne kendisine ne de okuyucuya izah edemez.

*Üç İstanbul* romanında ise başkışı Adnan, dinsiz olduğunu iddia eder ve toplumda böyle görünmekle iftihar eder. Bunun altında yatan nedenler olarak, dini ve dindarlığı toplumun alt kesimlerindeki insanların davranış biçimleri olarak görmesi, yoksul bir dindar olan babası ve ailesinden farklılaşmak isteyerek sınıf değiştirme arzusu, son olarak da İttihat ve Terakki yönetiminde söz sahibi biri olarak, din ile ilişkili görünmemek isteği sayılabilir. Ne var ki roman başkışısı, dinsizliğini içselleştirmekte zorluklar çekmekte ve zaman zaman istemsiz olarak, dinî refleksler göstermekten kendini alamamaktadır.

#### **1.4. İmtiyazlı Olmak ile “Gavur” Olmak Arasında: Masonluk**

Masonluk ve mason teşkilatı günümüzde de hâlen etkisini koruyan, dünya üzerinde birçok devlette yapılanmış, üyeleri arasında kardeşlik ve yardımlaşma bağlarını tesis etmek amacıyla kurulmuş, kapalı devre faaliyet gösteren gizemli ve gizli bir teşkilattır. İlk zamanlarda meslek grupları arasında bir “ahi”lik teşkilatı vazifesi gören masonluk, zaman içerisinde toplumsal faaliyetlere ve siyasete de etki ederek güçlü bir teşkilatlanma haline gelir.

Üyelik esasına bağlı olarak çalışan ve birtakım gizemli ritüelleri olan masonlukta, adaylar teşkilata kabul edilirken yemin ederler ve dışarıya bilgi sızdırmamaya söz verirler. Teşkilatın bu gizliliğe dayalı yapısı, teşkilatın hem merak edilen hem de aynı zamanda tehlikeli bir yapı olarak algılanmasına neden olur.

Masonlara yöneltilen yaygın eleştirilerin başında buldukları ülkelerde yerleşmiş millî, siyasî ve ahlâkî değerlerin ve yapılanmaların üstüne çıkarak masonluğun ilkeleri dışında her türlü otoriteye karşı gelmeleri, güç merkezlerini ele geçirip yönetimlerde söz sahibi olmaları gibi hususlar gelir. Ayrıca eleştirilerde masonların teşkilatlanma biçimi, kendi anlayışlarında dogmatizmi reddederek akla ve bilimselliğe değer verdiklerini, formel dinî düşüncelerden uzak olduklarını söylemelerine rağmen

dinler üstü yeni değerler sistemi içeren öğretiler benimsemeleri, bu öğretilere dayanan evrensel bir birlik tesisini hedeflemeleri, belli oranda Yahudilik efsaneleriyle bezenmiş sembolleri ve mistik-ruhanî öğeler taşıyan merasim ve uygulamaları, kadınları ve çocukları dışlayan hiyerarşik ve oligarşik bir yapılanmaya sahip olmaları gibi hususlara sık sık dikkat çekilmekte, bu çerçevede zaman zaman günümüz Avrupa ülkelerinde de güçlü tepkiler oluşmaktadır. (Özcan, 2003 :97)

Masonluğun toplumsal, siyasi hareketleri etkileyebilecek bir yapılanma olarak algılanması, birçok ülkedeki seçkin aydınların mason olmayı bir sosyal statü göstergesi olarak kullanmasını beraberinde getirir.

Osmanlıda Tanzimat'la etkisini arttıran Batılılaşma çabalarında ülkedeki seçkinlerin eğitim aldıkları Batı müfredatı ağırlıklı okullar olan Tıbbiye ve Askeriye'de masonluğun artmasında, Batı'ya olan hayranlığın yanı sıra Sultan Abdülhamid'in masonlara engel çıkarması da etkili olur. Abdülhamid muhalifliği, bir çıkış yolu ya da kurtarıcı arayan Türk aydınının masonluk tercihinde etkili bir faktör olarak değerlendirilirken, Osmanlı hanedan ve yöneticileri arasında da masonluğun varlığından ve etkisinden söz edilebilir (Özcan, 2003: 98).

Masonluk, Cumhuriyet Dönemi romanlarında sıkça işlenen bir tema değildir. İncelenen romanların sadece birkaçında masonluğa dair mevzular kurguya dahil edilir. Bu romanlar; Yakup Kadri'nin *Bir Sürgün*'ü, Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul*'u ve Reşat Nuri'nin *Yeşil Gece*'sidir.

Jön Türklerin Batı'yı yanlış anlamalarının işlendiği (Bora, 2022: 22) *Bir Sürgün* romanında izlek olarak masonluk, sağlam bir dinî eğitim alamayan Türk gençlerinin manevi tatmin bulmak için başvurduğu bir yapılanma olarak tasvir edilmesinin yanı sıra meslek gruplarındaki mensuplarına hiyerarşik üstünlük ve statü sağlaması yönüyle kurguda yer alır. Paris'e gitmek için büyük bir hevesle gemiye binen roman başkışisi Doktor Hikmet, seyahatin ilk dakikalarında hayal kırıklığı yaşamaya başlar. Kamarasındaki papaz, onun çocukluğunda büyük hayranlıkla okuduğu *Monte Kristo* romanının yazarı Alexandre Dumas'nın hokkabaz olduğunu, yazdığı eserin de baştan başa uydurma masallardan oluştuğunu söyleyerek, Doktor Hikmet'i çocukluğunu niteliksiz eserler okuyarak geçirdiği için alaya alır. Papaz konuşmanın devamında Türk çocukların ebeveynleri tarafından başıboş yetiştirildiğini, Türk okullarında kaliteli eğitim verilmediğini söyleyerek, çocukların yabancı okullara verilmesi gerektiğini iddia eder. Sultan Abdülhamid'in yabancı okulların önünü kestiğini ve onlara zorluk çıkardığını dile getirir. "*Sizi zorla Hristiyanlaştıracamızdan mı korkuyor, nedir? Bu korku yüzünden Türk gençleri öbek öbek Farmasonların kucağına düşüyor veyahut bütün iptidai mahlûklar gibi ağaca, taşa, güneşe tapıyor. Çünkü inanmak insanlar için ezeli bir ihtiyaçtır.*" (Bir Sürgün, s. 43) Papaz, nitelikli dini eğitimin ancak yabancı okullarda verildiğini, ama

Türk çocuklarının bundan mahrum kaldığını, bunun neticesinde de birtakım sapkın tarikatlara, masonluğa yöneldiklerini söyler. Gençlerdeki inanma ihtiyacının doyurulmaması halinde, gençlerin uçlara savrulacağını, zira inanmanın bir ihtiyaç olduğunu iddia eder.

Paris'te hayal ettiğini bulamayan, her an hayal kırıklığına uğrayan Doktor Hikmet, hastalanır ve Yahudi asıllı Doktor Pienot'a muayene olmaya gider. Doktor Pienot, Yahudi olduğu için hayatında ve mesleki kariyerinde önünün sürekli kesildiğinden ve Yahudi kimliğinin onu sürekli takip etmesinden şikâyet eder. Bir türlü hak ettiği değeri görmemesinin nedenlerinden biri olarak; mason teşkilatına katılmamasını ironik bir dille getirir. "*Ben, kendimi tamamıyla ilme vermek istediğim için hiçbir hizbe, hiçbir fıkraya, hiçbir teşkilâta dahil olmadım. Hatta Farmasonluğa bile girmedim. Belki, suçum budur.*" (Bir Sürgün, s. 298) Masonluk teşkilatı kardeşlik ve yardımlaşma temelli bir organizasyon olduğu için masonlar, birbirileriyle yardımlaşmayı ve dayanışmayı önemli bir sorumluluk olarak görürler (Özcan, 2003: 96). Bu özellikleriyle birçok meslek grubunda yapılanan masonlar, üyelerine ayrıcalıklar sağlayıp, önlerini açarken, üye olmayıp dışarda kalanlar bu imtiyazlardan faydalanmadığı için geride kalma riskiyle karşı karşıya kalır. Doktor Pienot, başarılı olmasına rağmen istediği terakkiyi gösterememesini, toplumda statü kazanamamasını mason olmayı kabul etmemesine bağlar.

Yahudi Doktor Pienot, konuşmasının devamında Jön Türklerin umumiyetle mason olduklarını duyduğunu Doktor Hikmet'e söyler. Bu tespit Avrupa'daki Jön Türklerin çoğunluğunun masonluk teşkilatına üye oldukları algısının da bir tezahürüdür. "*Sakın, siz Farmason olmayasınız (...) Zira, Mösyö Lavalier sizin 'Jeune Turc'lerden olduğunuzu bana söyledi. İşittiğime göre Jeune Turc'ler umumiyetle Farmasonmuşlar.*" (Bir Sürgün, s. 299) Sultan V. Murat'ın tahttan indirilmesi yerine de Abdülhamid'in geçmesi, Sultan Murat'ı destekleyen Osmanlı'daki mason teşkilatıyla Abdülhamid'in arasını açar. Bu durum mason teşkilatının Abdülhamid muhaliflerine yakın olmasını ve İttihat ve Terakki ile iş birliği içerisine girmesini beraberinde getirir (Özcan, 2003: 98). Toplum tarafından İttihat ve Terakki mensuplarının ve Jön Türklerin umumiyetle mason olarak algılanması bu nedenledir.

Doktor Pienot, Doktor Hikmet'ten mason olmadığı yanıtını aldığı anda; "*Yazık, öyle ise. Zira, size bir iş bulmak hususunda böyle bir etiketin bize çok yardımı olabilirdi.*" (Bir Sürgün, s. 299) sözlerini ironik bir dille ifade eder. Doktor Pienot'un bu sözlerinden Fransa'da ya da genel olarak Avrupa'da mason teşkilatı üyesi olmanın ayrıcalıklı bir konum olduğu sonucu çıkarılabilir. Masonluk statüsü, üyelerinin önünü açan, onlara sosyal ve ticari bağlantılar sağlayan bir iş adamları kulübü niteliğindedir.

Masonluk temasının işlendiği bir diğer Cumhuriyet Dönemi romanı olan *Üç İstanbul*'da masonluk, dünyayı yöneten güçlerin gizli yapılanması olması hasebiyle sahip olduğu güç ve bu güce talip olanların kendilerini masonlukla ilişkilendirme çabaları bağlamında yer alır. *Üç İstanbul*, başkişisinin mason olduğu ender Türk romanlarından biridir. Romanın sonunda, başkişi Adnan Bey'in ölümü üzerine, mason teşkilatının gazeteye taziye ilanı vermesi, Adnan Bey'in mason locasının bir üyesi olduğu gerçeğini ortaya çıkarır. Bu ayrıntı romandaki İttihat ve Terakki liderlerinin ve mensuplarının mason oldukları iddialarını da destekler niteliktedir. Mason teşkilatının gazeteye verdiği taziye ilanı şu şekildedir:

“Çok değerli edip ve Avukat Mehmet Adnan Birader'in vefat ettiği teessürle haber alınmıştır. Bütün mason biraderlerin bu aziz cenazeyi, sani-i azam-ı kâinatın rahmetine kadirşinas elleriyle tevdi etmeleri için bugün Bozdoğan Kemeri'ndeki evinde saat on birde bulunmaları bütün biraderlerden rica olunur.

Türkiye Masonluğu Maşrık-ı Âzamı namına...” (*Üç İstanbul*, s. 693)

Roman başkişisi Adnan Bey'in ölümü üzerine mason teşkilatının gazeteye verdiği taziye metni, mahalle imamı tarafından kahvedeki herkese yüksek sesle okunur. Mahalle imamı, ilk başta İttihat ve Terakki mensubu ve aynı zamanda mason olduğu ortaya çıkan Adnan Bey'in cenazesini kılmak istemez. “*İnanmazsanız okuyun işte! Bu herif gâvurdur dimez mi idim size! (...) Bu hınzırın guslü de caiz değildir; tekfini de.*” (*Üç İstanbul*, s. 693) Mahalle adamının bu tutumundan İttihat ve Terakki mensuplarının ve masonların toplum nezdindeki intibaları ve algılarının olumsuz olduğu, toplumun bunları dinsiz, “gavur” olarak gördüğü söylenebilir.

*Üç İstanbul* romanı karakterlerinden Adnan Bey'in yakın arkadaşı Yahudi Moiz, davet edildikleri Hidayet Efendi'nin konağında masonlukla ilgili ilmi malumat vermektedir: “*Masonluğu dünyaya İngilizler sokmuştur; Paris'te ilk Mason locası bir İngiliz lokantacısının evinde açılmıştır; ikinci loca da yine bir İngiliz kuyumcusunun odasında!.. (..) Konuşmanın devamında; “Moiz, “Dünya'da iki büyük kuvvet vardır: İngilizler, Masonlar!”* (*Üç İstanbul*, s. 94) Ev sahibi Hidayet Efendi, hazır masonluktan söz açılmış ve İttihat ve Terakki'nin lider kadrosunda bulunan Adnan Bey de ortamda bulunmaktayken, bundan istifade etmek ister. Hidayet Efendi, üstü kapalı olarak kendisinin de mason olduğunu ima eder. “*Hidayet, “Müslümanlar'da da büyük adamlar arasında Masonlar vardır efendim!” dedi. Ve bunlardan birinin kendisi olduğunu Habibullah'in anlamasını isteyerek ona manalı manalı baktı...*” (*Üç İstanbul*, s. 95) Hidayet Efendi, bu tavrıyla Adnan'ın sempatisini kazanmak istemektedir. II. Meşrutiyet ilan edildikten sonra, iktidar nimetlerinden faydalanmak isteyen birçok kişi, Meşrutiyet'in ilanının arka planında masonların olduğu gerekçesiyle kendilerinin de mason olduğunu iddia ederler (Özcan, 2003: 98). Devlet kapısından, iktidardan ve yöneticilerden bir

beklenti içerisinde olanlar, mason olmakta veya olduklarını gösterme çabasına girişmektedirler.

Adnan Bey'in arkadaşı Yahudi Moiz, Müslümanlar arasında da masonların olduğunu iddia eder ve bunun ispatı olarak da *“Evet, Mısır'da Şeyh Muhammed Abduh Masondur”* dedi; *“İskenderiye'deki ehramlar locasını o açtı... Sonra Sultan Murad... Namık Kemal... Onlar da Mason!”* (Üç İstanbul, s. 95) örneklerini verir. Roman karakteri Yahudi Moiz Efendi'nin sözleri, Azmi Özcan tarafından *“Cemaleddin-i Efgani ile Muhammed Abduh da mason olanlar arasındaydı. Tevfik Paşa'dan Kral Fuad'a kadar bütün hidiv ve krallar fahri ustad-ı a'zamlık ünvanını kabul ettiler”* (Özcan, 2003: 97) sözleriyle de desteklenir.

Masonluk temasının işlendiği bir başka roman olan Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece*'sinde masonluk, halkın dinî değerlerine ve maneviyatına tehdit oluşturan bir yapılanma olarak algılanması yönüyle kurguda işlenir. Roman başkışisi Ali Şahin, henüz küçük yaşta hafızlık için bir hocanın yanına verilen bir çocuğun, hafızlık eğitimin ağırlığını kaldıramayarak hastalanıp can vermesi karşısında bir şeyler yapması gerektiğini düşünür. Ölen çocuğun babasının Ali Şahin'in sınıfındaki daha küçük yaştaki olan oğlunu da hafızlığa vermek istemesi, Ali Şahin'in tepkisini çeker. Öğrencisini kurban vermek istemeyen Ali Şahin, bir şekilde çocuğun babasını ikna etmeyi başarır ve küçük yaştaki öğrencisinin ağabeyinin kaderini paylaşmasına engel olur. Ali Şahin'in bu engellemesini kendilerine tehdit olarak gören Sarıova'nın softa takımı, Ali Şahin hakkında tezviralarda bulunmaya başlar.

“Bu hoca, bir gün Şahin Efendi'den Farmasonlardan para aldığını iddia ediyor, ertesi gün Emir Dede talebelerinden birinin resim defterini eline alarak kahve kahve dolaşiyor, haç şeklinde birbirini kesen çizgileri ahaliye göstererek:  
-Ya eyyuhennas... Şunlara bakın... Bu adam, çocuklara salip resmi yaptırıyor... Buna nasıl tahammül edilir? diye atıp tutuyordu. (Yeşil Gece, s. 130)

Emir Dede İptidaisi, kasabada devlete bağlı bir *“yeni mektep”* olması hasebiyle, kasabadaki eski eğitimin temsilcileri olan medrese hocalarının, softaların ve camide çocuk okutan hocaların tepkisini çekmektedir. Ali Şahin, kasabaya adım attığı günden beri eskici takımının tepkisini çeker ve aralarında mücadele sürer. Ali Şahin'in farmason (mason) olarak nitelenmesi, halk nezdinde onun ve *“yeni mektep”*'in popülaritesini düşürmek ve eskicilerin kaybolan itibarlarını tekrar kazanmak amaçlıdır. Tezviratların artarak devam etmesi neticesinde *“Emir Dede” mektebi halk gözünden düşmeye, içindeki çocuklara dinsizlik, ahlaksızlık, Farmasonluk propagandaları yapılan şüpheli bir yer olarak görülmeye başlamıştı[r]*” (Yeşil Gece, s. 130) Eskici takımının halkın dini duygularını istismar etmesi neticesinde kasaba halkı *“yeni mektep”* ve hocalarına şüpheyle bakmaya, çocuklarını bir bir okuldan almaya başlar. Eski müfredatla eğitim veren ve devlet denetiminde olmayan



medreseler ve “*eski mektep*”ler tekrar eski güçlerine ve itibarlarına kavuşur. Halkın bu tepkisinde, halk arasında yaygın olan “mason”ların dinsiz ve tehlikeli gizli bir yapılanma oldukları algısı belirleyici olur.

Eskicilerin bir diğer hamlesi de kasaba ahalisinin hürmet gösterdiği Kelâmi Baba türbesinin ateşe verilmesini, “*yeni mektep*” hocası, Riyaziye ve Fransızca muallimi Nihat Bey’in üzerine yıkmalarıdır. Roman başkişisi Ali Şahin’in dava arkadaşı Mühendis Necip’e göre bu hamle, “*yeni mektep*” hocalarının halk nezdinde azalan itibarlarını bitirme hamlesidir. “*Bu mahkûmiyet hocaların dinsizlik, farmasonluk falan gibi şeylerle itham ettikleri yeni adımları lekelemese bile herhalde cahil ahaliye karşı müşkül bir mevkide bırakacaktır*” (Yeşil Gece, s. 184) Önce Ali Şahin’in sonra da Nihat Hoca’nın hedef seçilmesi, halk arasında “yeni mektep” hocalarının farmason ve dinsiz oldukları algısını iyice pekiştirir. Kasabaya ilk geldiğinde eskici takımıyla mücadeleye girişen Ali Şahin, pasifize edilmeye ve köşesine çekilmeye zorlanır. Mason oldukları iddiasıyla “*yeni mektep*” ve hocalarının eskici takımına tehdit olmaları da engellenmiş olur.

Riyaziye muallimi Nihat Bey’in mahkemesinde, avukatı bunun bir kundaklama işi olduğunu ve asıl perde arkasında bu işi organize edenlerin bulunması gerektiğini söyler. Duruşmadan sonra Sarıova kasabasında dolaşıma sokulan ve kulaktan kulağa yayılan yeni tezvirat şöyledir.

“Kelâmi Baba yangını yalnız Nihat Efendi’nin eseri değildir. O, kasabadaki dinsizler ve farmasonların el birliği ile meydana çıkardıkları bir faciadır. Daha fenası bu bir başlangıçtır. Failler ele geçirilerek en şiddetli cezalara çarptırılmazsa daha başka türbeler yakılacak arkasından sıra camilere ve medreselere gelecektir. Hâsılı, dinsizler ve farmasonlardan mürekkep bir komite, kasabadaki bütün dinî müesseseleri yakıp yıkmaya karar vermiştir. Bu şeriat dahilinde ehli İslam’ın canı ve malı dahi emniyette değildir” (Yeşil Gece, s. 200)

Kasabalının medreseler, türbeler ve camiler konusunda hassas olduğu bilindiğinden, bunlara karşı masonlar ve dinsizlerin planlar içerisinde olduğu, dinin tehlikede olduğu algısı yaratılarak davanın seyrine müdahale edilmeye ve Nihat Bey üzerinden tüm “*yeni mektep*” hocaları mahkûm edilmeye çalışılır. Mahkeme neticesinde Niyazi Hoca’nın suçsuz olduğu, türbenin antika eser satıcıları tarafından kundaklandığı anlaşılır ama “*yeni mektep*” hocaları üzerine yapışan dinsiz ve mason oldukları damgası, kasabalı nezdinde alıcı bulmaya devam eder.

Özetlenecek olursa; masonluk incelediğimiz romanlarda birkaç tema ekseninde ele alınır. Masonluk, Türk gençlerin sarsılan manevi inançlarını beslemek için başvurdukları gizemli bir yapılanma olmasının yanı sıra, üyeleri arasında koordinasyon ve bağlantılar sağlayarak onları toplumun diğer kesimlerden ayrıcalıklı, üstün hale getiren bir meslek, işveren kulübü olması yönüyle işlenir. Masonluk ayrıca, toplumsal, siyasal hayatı etkileyen,

kurgulayan derin bir güç olması ve bu güce yakın durmak, nimetlerinden faydalanmak isteyenlerin üye olmak istediği bir teşkilat özellikleriyle kurguda yer alır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. İDEOLOJİ YÜKLÜ İMAJLAR: DİN ADAMI TEMSİLLERİ

#### 2.1. Ülkü Değer Olarak Kurgulanan Din Adamları

Din olgusu, bireyi ve toplumu şekillendirmedeki rolü itibariyle hem bireyi hem de toplumu bedensel ve ruhsal açıdan etkileyici özellikleri haizdir. Zira din, bireyin duygusunu, düşüncesini, hayata bakışını, ideolojisini, kişiliğini etkileme noktasında mühim bir etkidir. Din olgusunu hayatının merkezine yerleştiren bir bireyin kendisini, çevresindekileri, evreni yorumlama biçimiyle seküler bir kişinin aynı meseleleri ele alış ve yorumlama biçimi arasında büyük farklar vardır. Söz konusu farklılıklar, özellikle kurmaca metinlerde de bir biçimde kendini hissettirir. Bu bağlamda edebî eserleri, ele aldıkları, yoğun olarak işledikleri veya yüzeysel olarak geçmeyi tercih ettikleri, görmezden geldikleri temalar, olgular üzerinden okuyarak, çıkarımlarda bulunmak; metni çözümlenmek adına önemlidir. Dolayısıyla dönemin siyasi, sosyal ve iktisadi koşullarının da izlerini kurmaca metinlerin satır aralarında bulmak mümkün olurken, kurmaca metinler olan romanlarda, roman kişilerinin dine ve dinî olana yönelik tutumlarını tespit etmek de mümkün olabilmektedir.

Kendini toplumun bir ferdi ve aynı zamanda yol göstericisi konumunda gören aydın kimliğine sahip yazarın, kaleme aldığı eserlerde toplumun aksayan yanlarını, sorunlarını ve bunlara kendisinin önerdiği çözüm reçetesini kurmaca bir metin şeklinde okuyucusuna sunması, estetik ve edebî kaygıların ya da varoluş biçimi olarak yazma eylemini gerçekleştirmenin yanı sıra, toplumsal bir taraf da barındırır. Özellikle roman türü, muhtevî olduğu özellikler bakımından bir toplumun hayatına ışık tutan sosyolojik birtakım verileri içermektedir.

Şerif Mardin'e göre; Türk modernleşmesinin sergüzeştini incelemek için başvurulması gereken ve çoğunlukla ihmal edilen kaynaklardan biri de bu dönemlerde yazılmış romanlardır. Zira bu romanlar, kaleme alındıkları dönemdeki toplumun durumunu ve aynı zamanda da aydın konumunda bulunan yazarların sosyal ve siyasi olayları yorumlama biçimlerini de gösterir. Bu yönüyle de Osmanlı romanlarının büyük çoğunluğu toplumsal ve siyasi olayları konu edinen tezli romanlardır (1991: 32-33). Berna Moran'a göre, "1950'lere kadar kadarki Türk romanının sorunsalını büyük ölçüde Batılılaşma hareketi belirler. Batılılaşma Türk romanının ana sorunsalını oluşturmamakla kalmaz, aynı zamanda onun işlevini, kuruluşunu ve tiplerini de önemli ölçüde belirler." (2001: 24). Bu tespitten hareketle sosyal, siyasal büyük değişikliklerin yaşandığı erken dönem Cumhuriyet yıllarında yazılan romanları da tezli metinler olarak ele almak mümkündür. Nitekim, Saltanat'tan Cumhuriyet'e

geçiş sancılı bir süreç olmakla birlikte, beraberinde birçok karışıklığı, anlaşmazlığı, bunalımı getirmiş ve aydın konumunda bulunan Cumhuriyet yazarları da bu meseleleri eserlerinde konu ederek, toplumu aydınlatma görevi üstlenmişlerdir.

Yeni bir ulus-devlet inşa etme fikri etrafında şekillenen Cumhuriyet ideolojisi, bunun halk nezdinde kabul görmesi ve tatbik edilmesi amacıyla dönemin yazarlarından destek istemiş, bu desteği kabul eden bazı aydınlar eserlerini resmî ideolojinin istekleri doğrultusunda oluşturma gayretinde olmuşlardır (Emil, 1984: 313-314). Dolayısıyla hâkim ideoloji, yeni bir kimlik inşa etme noktasında edebî eserleri bir nevi toplumsal enstrüman olarak kullanma yoluna başvurmuş ve bununla da yapılan köklü değişikliklerin, devrimlerin halkta daha etkili ve geniş çapta uygulama alanı bulmasını hedeflemiştir. Nitekim bu karşılıklı alışveriş sayesinde özellikle erken dönem Cumhuriyet yıllarında kanonik bir Türk edebiyatı meydana getirilmiştir. Jusdanis'e göre; edebiyat, millet oluşturulma sürecinin bir parçasıdır. Edebiyat kanonu, bir metinler bütünü olarak toplum fertlerinin ortak bağlar kurmasını, aynı hayali kurmasını sağlar. Oluşturulan edebiyat kanonu, bir milletin tuttuğu günlük mahiyetinde olup onun geçmişini, şimdisini ve geleceğini anlatır (1998: 76). Bu yönüyle edebiyatın millet oluşturma ve aidiyet bağlarını tesis etmedeki rolüne başvurularak, kurulması istenen ulus-devletin temellerinin edebî eserlerle güçlendirilmesi Cumhuriyet'in kurucu ideolojisinin hedeflerinden birisi olur.

Popüler anlatılar bir tarafa bırakılacak olursa, 1923-1938 arası erken dönem Cumhuriyet metinleri, daha çok Cumhuriyet'in hâkim ideolojisi etrafında şekillenen metinlerden oluşmaktadır. Cumhuriyet'in kuruluş sürecinin anlatıldığı metinlerde Kurtuluş Savaşı yıllarında yaşanan toplumsal, siyasal olaylar ve bu olayların toplum nezdindeki karşılıkları yer alır. İstanbul'un işgali ile birlikte aydınlardan bazıları Anadolu'ya, Kurtuluş Mücadelesinin devam ettiği cephelere gitmiş ve Millî Mücadele'de aktif bir şekilde yer almışlardır. Söz gelimi cephede yaşanan katliamları araştırmak amacıyla kurulan Tetkik-i Mezalim Komisyonu üyelerinden Falih Rıfkı Atay, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Halide Edib Adıvar bu aydınlardan bazılarıdır. Halide Edib, Kurtuluş Savaşı anılarını anlattığı *Türk'ün Ateşle İmtihanı III* kitabında cephede savaş sürerken İsmet Paşa'nın kendisine verdiği vazifeyi "Mübalâğa ve yalan katmadan, Yunanlıların o bölgede yapmış oldukları zulümleri tetkike beni memur etti. Bu Tetkik-i Mezalim adı altında bir vazifeydi" (Adıvar, 1998c: 31) sözleriyle ifade eder. Söz konusu yazarlar, savaşın sürdüğü yıllarda cephede gördükleri, yaşadıkları olayları, sonrasında yazdıkları hatıratlarında ve edebî eserlerinde ele alarak yeni ulus- devlet kimlik inşasına metinsel düzlemde katkıda bulunmuşlardır. Halide Edib Adıvar *Türk'ün Ateşle İmtihanı* (1962), Falih Rıfkı Atay *Çankaya* (1961), Yakup Kadri

Karaosmanoğlu da *Ergenekon* (1929) ve *Vatan Yolunda* (1958) eserlerinde vazifeli gittikleri Anadolu köylerinde, işgal sonrası yaşanan yıkım ve trajedileri kaleme alırlar.

Hasan Bülent Kahraman, Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının tavandan tabana belirlenmiş, ideolojik özellikler taşıyan bir edebiyat olduğunu iddia eder. Buna kanıt olarak; devletin resmi bürokratlarının yazarlara devrimleri ve yeni kurulan Cumhuriyet'in ilkelerini halk nezdinde benimsetmek için görev ve telkinlerde bulunması, yazarların da bunu kabul ederek eserlerini bu ideoloji güdümünde oluşturmaya çalışmalarını gösterir (2000: 45-54). Bunun neticesinde yazarların eserlerinde ele alması gereken konular, temalar, toplumsal değişimlerin karşısında takınması gereken tavır, hangi değerlerin savunulup hangilerinin reddedileceği gibi değişkenler önceden belirlenmiş olur.

Cumhuriyet'in resmi ideolojisi ekseninde gelişen edebiyatta değişim, ilerleme ve çağdaşlaşma, özellikle kurgulanan öğretmen tipiyle bağdaştırılmakta; durağanlık, eskiye sadakat ve muhafazakarlık mefhumları da çoğunlukla geleneksel din adamı tipiyle sembolize edilmektedir. Cumhuriyet ideolojisi, toplumun öncüsü olma ve ve toplumu yönlendirme rolünü din adamından alıp öğretmene verme gayretindedir (Çayır, 2008: 27-28). Bu güdümlerle, kurgulanan metinlerde değişimin öncüsü olarak resmedilen öğretmen tipinin karşısına, değişimin engelleyici aktörü olarak din adamı temsilleri konumlandırılmaktadır (Özbolet, 2012: 2473). Bu hedef doğrultusunda; Osmanlı-İslam toplumunda merkezi yer teşkil eden ve toplum üzerinde tartışmasız etkisi olan din adamı figürünün cemiyet içerisindeki etkinliği, kurucu rolü ve saygınlığı azaltılacak ve böylelikle cemiyet üzerindeki etkisi asgariye indirilerek kurumların hâkim olduğu bir işleyişe geçilecektir.

Erken dönem Cumhuriyet yıllarında kaleme alınan; Halide Edib'in *Vurun Kahpeye* (1926) ve Reşat Nuri'nin *Yeşil Gece* (1928) romanları incelendiğinde, bu formülizasyonun işletilmeye çalışıldığı söylenebilir. *Vurun Kahpeye*'de Aliye Öğretmen'in karşısına katı, yobaz dindar tipi olan Hacı Fettah Efendi çıkarılırken, *Yeşil Gece*'de ise "dinsiz, radikal, müsamahasız, eskiden her gelen her şeyi kökten budamak isteyen, eğitim ve öğretimde devir, bölge ve çevre şartlarını düşünmeden en ileri prensiplerle nesillerin yetişmesini kafî gören" (Emil, 1989: 34) Şahin Öğretmen'in karşısına, gerici medrese hocalarından oluşan softa kadroları çıkarılır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, din adamının toplumsal yapıdaki nüfuzunu zayıflatmak amacıyla yola çıkan kurucu ideolojinin istekleri doğrultusunda kaleme alınan Türk romanında, olumlu imajlara sahip din adamı tipi bulmak oldukça zordur. Dönem romanlarının karakteristik özelliklerinden bir diğeri de özellikle dini kendi çıkarları doğrultusunda yorumlayan din adamlarının Kurtuluş Savaşı ve Millî Mücadele'nin karşısında yer alan hain tipler olarak kurgulanmaları ve belli kalıplar ve şablonlar etrafında

konumlandırılmalarıdır. Bu bağlamda 1923-1938 arası Türk edebiyatı metinlerinde yazarların ideolojik perspektiflerine uygun davranan ya da resmi kanonun idealize ettiği görüşleri, davranışları benimseyen din adamlarının sayısının sınırlı olduğu söylenebilir.

Cumhuriyet Dönemi romancıları, romanlarını oluştururken karşı değer olarak kurguladıkları din adamları ve dindarların karşısına genellikle olumlu alternatiflerini koymazlar. Yazarların bu tutumlarında, Tanzimat'la hız kazanan modernleşme teşebbüslerinin devamı olan Cumhuriyet ideolojisinin daha çok modernizmle şekillenen seküler bir eğilimle kurgulanmasının etkisi sezilir.

Romanlar her ne kadar kurmaca metinler olsa ve “*itibarî bir âlemi*” (Aktaş, 1991: 15) yansıtsalar da roman yazarının belli saiklerin etkisiyle kendi görüş ve düşüncelerini zaman zaman roman kişilerine emanet ettiği, bu görüşleri roman kişileri aracılığıyla kurguya taşıdığı görülmektedir. Bu bağlamda metin çözümlemelerinde roman kişilerinin ve söylediklerinin, romanın yazarı tarafından oluşturulduğu ve kurgulandığından hareketle, özellikle idealize edilen karakterlerin sözlerini, aynı zamanda roman yazarının sözleri, fikirlerini, roman yazarının fikirleri olarak ele almak mümkündür. Cumhuriyet Dönemi metinlerinde yazar, genellikle sözünü başkişiyeye emanet eder. Başkişinin tutumu, davranışları, sözleri ve fikirleri yazarın onayladığı ve idealize ettiği niteliktedir. Bu yönüyle, biyografik bir çözümlemenin ve yazarların diğer türde verdikleri eserlerin de yardımıyla roman kahramanlarının din ve dindarla ilgili olumlu intibalarını ve tasvirleri; yazarın din ve dindarla ilgili olumlu intibaları ve tasvirleri olarak değerlendirilebilir.

Cumhuriyet Dönemi roman yazarları, romanlarını oluştururken çoğunlukla din ve dindarlarla ilgili konularda, gayri şahsilik tutumundan uzak bir görünüm sergilemektedirler. Söz konusu dönem romanlarında genellikle olumsuz yönleri ağır basan din adamı tipleri kurgulanmış ve bu tiplere ağır olumsuz imajlar yüklenilmiştir. Bu bağlamda Cumhuriyet Dönemi romanlarında din adamlarının olumsuz özelliklerine mercek tutulmuş ve bu durumlar sosyal, siyasi ve iktisadi bağlamlarda metne taşınmıştır. Her ne kadar örnekler çoğunlukla olumsuzluklar üzerinden verilse de yazarların din adamlarıyla ilgili olumlu anlatımları, tasvirleri de yok değildir. Ne var ki bütüne bakıldığında bu olumlu anlatımlar küçük bir azınlığı oluşturmaktadır.

Ramazan Gülendam, Türk romanında dine ve din adamına bakışın genel anlamda üç gruba tasnif edilebileceğini iddia eder. Birinci yaklaşım; din ve din adamına tamamen olumsuz bakan ve eserlerinde de olumsuz biçimde resmeden yaklaşımdır. Buna örnek olarak Reşat Nuri'nin *Yeşil Gece*'si ve toplumcu gerçekçi köy romanlarının neredeyse tamamı örnek gösterilebilir. İkinci yaklaşım ise; eserlerini oluştururken olumlu din adamı tipinin yanında

olumsuz din adamı tipine ya da dini bir kişiliği haiz olan birine birlikte yer verenlerdir. Buna örnek olarak da Halide Edib'in *Vurun Kahpeye*'si örnek gösterilebilir. Üçüncü ve son tasnif olan; din ve din adamına olumlu yaklaşan yazar ve eserlerine örnek olarak Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* (1963) romanı gösterilebilir (Gülendam, 2002: 303).

Halide Edib Adivar'ın romanlarında olumsuz davranış sergileyen ve dinî kötü bir şekilde temsil eden din adamlarının karşısına, alternatifleri olan, olumlu yönleri ağır basan din adamı tipleri de yer alır. Bu yönüyle Halide Edib'in romanlarında sosyal gerçekliği olan ve toplumsal yapıda karşılığı olan, olumlu özellikler taşıyan din adamı tiplerine de yer verdiği söylenebilir.

Adivar, bütün romanlarında örneği görülme de bazı romanlarında olumsuz özelliklerle resmedilen din adamı tipinin karşısına, alternatif olabilecek olumlu vasıfları haiz din adamı ya da dindar kişi örneklerini kurgular. Söz gelimi *Vurun Kahpeye*'de bütün olumsuz vasıfları bünyesinde toplayan olumsuz din adamı tipi Hacı Fettah Efendi'nin karşısında cılız da olsa kasaba camisinde mevlit okuyan İstanbullu Mevlvî Dede yer alır. *Sinekli Bakkal* romanında ise din adamı tipinin ağırlığı bu sefer yer değiştirir. Olumlu din adamı tipi Mevlvî şeyhi Vehbi Dede romanda güçlü bir anlatımla, baskın bir karakter şeklinde var olurken, olumsuz din adamı tipi Hacı İlhami Efendi, zayıf bir anlatımla kurgulanarak tip olmanın ötesine geçemez. Alemdar Yalçın'ın tespitine göre; Halide Edib, “romana önce kendi siyasî ve sosyal tercihini koyup, çizdiği tipleri bu çizgilere oturtmaya çalışmaktadır” (2012: 38). Bu da romanda kurgulanan tiplerin hareket alanının sınırlanmasına ve sahiciliklerinin kaybolmasına neden olur.

Halide Edib'in din ve din adamı meselesine bakışının ilk nüvesi olarak erken Cumhuriyet yıllarında kaleme aldığı *Vurun Kahpeye* (1926) romanı gösterilebilir. Halide Edib eserini, Kurtuluş Savaşı esnasında cepheden cepheye koştuğu ve Anadolu'yu karış karış gezdiği ruh hâlinin yazıya aksi olarak ortaya koyar. *Vurun Kahpeye*'deki anlatım, yaklaşık on yıl sonra kaleme alacağı olgunluk eseri sayılan *Sinekli Bakkal*'a göre daha sert ve hamasi sayılabilir. Olumsuz din adamı tipi Hacı Fettah Efendi'yi tekdüze, yalın, derinlikten uzak bir tip olarak kurguya dahil etmesi, dinî mevzuları roman boyunca neredeyse hiç değinilmeden dekoratif tema olarak kullanılması bunu destekler niteliklerdir.

*Vurun Kahpeye* romanda bütün olumsuz imajların taşıyıcısı olarak Hacı Fettah Efendi tipi ve karşısına da yeni ve olumlu değerlerin savunucusu olarak Aliye Öğretmen çıkarılır. Yazarın bu tasarrufta bulunmasında dönemsel koşullar etkilidir. Zira Halide Edib, o yıllarda diğer Cumhuriyet aydınlarından bazıları ile beraber Millî Mücadele cephesinde saf tutmakta ve Mustafa Kemal'in çevresinde yer almaktadır.

*Vurun Kahpeye*'de Aliye Öğretmen'in dini duyguları, kötücül biçimde kurgulanmış Hacı Fettah Efendi tipiyle karşılaşmalarında kurguya dahil olur. Aliye Öğretmen'in din ve din adamına olan olumlu intibası en somut şekilde kasaba camisinde katıldığı mevlit töreninde müşahede edilir. Oğullarını Çanakkale Harbi'nde şehit vermiş bir aile, çocukları anısına kasaba camisinde mevlit okutmaktadır. Aliye Öğretmen de bu mevlide katılanlar arasındadır. Anlatıcının mevlide icabet edenleri Aliye'nin gözünden seyrettiği sahneler uhrevi ve mistik bir atmosferi yansıtmaktadır. *“Siyah meydanda beyaz cami, narin minaresiyle, güzel ve ezeli gök altında hülyalı ve yumuşak hatlarla beliriyor, her taraftan ellerinde fener, camiye giden ahali, nur taşıyan birer karanlık hayalet gibi kıvılcıktaydılar.”* (Vurun Kahpeye, s. 58)

Aliye Öğretmen, erken Cumhuriyet yıllarında kurgulanan bir roman karakteri olmasına rağmen, içinden geldiği toplumsal yapının da etkisiyle din ve dinî değerlere mesafeli değildir. Aliye Öğretmen, Osmanlı-Türk toplumunun bir ferdi olarak örtülü, çarşaflıdır ve roman boyunca bu kıyafetinden rahatsız olduğuna veya bu hali yadırgadığına dair bir emare yoktur. Aliye'nin bu tutumunda dönemin koşullarının da etkisi söz konusudur. Yine aynı şekilde gerek evde gerekse de camide katıldığı mevlitte namazını kılmayı ihmal etmemesi, romanda din eleştirisinin değil, dinî kendi çıkarları için kullanan bireylerin ve yanlış din temsillerinin eleştirildiğini gösterir. Bu bağlamda Halide Edib, Aliye Öğretmen'in Hacı Fettah'a olan tepkisinin dine ve dindara değil de dinin yanlış temsil edilmesine olduğunu; mevlit gecesini tasvir ederken başvurduğu olumlu ve hassas bir anlatımla gösterme imkânı bulur. Anlatımdaki yumuşak üslup, özenli dil, dinî bir mekân olan caminin başkişide meydana getirdiği mistik hazzı ve uhrevi lezzeti tasvir için kullanılır.

Camiin kapısındaki bu ışıklı karaltılar eski perdesini kaldırıp içeriye dalarken kusursuz bir çocuk göğsünün billûrî bir vecd ve güzellikle tekrar ettiği “Allahü ekber” ler gökteki nurlar gibi ilahi bir hararetle bu ılık hava ve yarım ışıklar içinde geçen hayaletlerin kalbine dökülüyordu (...) Minarenin ezeli teranesi, camiin hülyalı ve hafif nurları, buhurdanlardan çıkan mukaddes ve bayılıcı kokular, bütün bu güzel ibadet dünyası, Aliye'nin bakir ruhunun heyecanında ölüme götüren bir istiğrak lerzesi yapmıştı. Benliği tamamıyla ilk güneş gören bir gonca, mucize ile gözleri açılan bir kör gibi dünyayı ilk defa şimdiye kadar sezemediği yeni heyecanlar, meçhul lezzetler ve aziz işkencelerle hissediyordu. (Vurun Kahpeye, s. 58-59)

*Vurun Kahpeye*'de kurgulanan ve kanonik Cumhuriyet romanı anlatılarında nadiren karşımıza çıkan olumlu özellikleri haiz din adamı tiplerinden biri İstanbullu Mevlî Dede'dir. Halide Edib'in, olumsuz ve kötücül özelliklerin mecmuası olarak tasvir ettiği imam Hacı Fettah'ın alternatifi olarak kurguladığı Dede tipi, romanda adeta fragman olarak, sadece mevlit gecesinin anlatıldığı sahnelerde yer alır. Bu tipin ete kemiğe bürünmüş, olgun hali yıllar sonra kaleme alınan *Sinekli Bakkal*'daki Mevlî şeyhi Vehbi Dede karakterinde daha geniş bir anlatımla vücut bulur. *“Okuru her vesileyle Vehbi Dede'den yana etkilemek yollarını arayan yazar fırsat buldukça onun zarafetinden, olgunluğundan, sükûnunu bozmayan bilge*



*kişiliğinden söz eder.*” (Moran, 2001: 159). Vehbi Dede, Doğu medeniyetinin en olgun, ince ve zarif temsilcisi konumunda olan din adamı olarak tasvir edilir.

Nitekim *Vurun Kahpeye*'de yüzeysel olarak, birkaç tasviri anlatımla adeta geçiştirilen din adamı tipi, daha sonra tipin devamı niteliğinde olan Mevlevî Vehbi Dede karakterinde ayrıntılı bir biçimde incelenme ve tartışılma imkânına kavuşur. Yazar, bu sefer Vehbi Dede'nin şahsında din hakkında etraflıca yorumlar ve ayrıntılı tahlillerde bulunur:

Dede, ışığın tesiriyle kafeslerin arkasında uzak ve rüyaya benzeyen bir ziya içinde kürsüde oturuyordu. Sarı yüzü çenesine doğru incelen, seyrek ve beyaz sakallı bir ihtiyardı. Sikkesinin tevazu ile eğilen başı, bol harmanisinin kıvrımları altında dindar ve zarif bir huşu ile düşen zayıf ve ihtiyar omuzları mevlidin ahengiyle yavaş yavaş sallanıyordu. (Vurun Kahpeye, s. 59-60)

Halide Edib'in romanlarında dinî mevzular söz konusu olduğunda mihver tema olarak Mevlevîliğe bilinçli bir tercih olarak başvurduğu söylenebilir. Yazarın bu tasarrufunda, çocuk yaşlarında dinlediği Mevlit'in yazar üzerinde yarattığı unutulmaz etki mühim rol oynar. Halide Edib, anılarını kaleme aldığı *Mor Salkımlı Ev* (1955) eserinde çocukluğunda okuduğu ve camilerde birçok kez dinlediği Mevlit hakkında “*Süleyman Dede'nin o emsalsiz Mevlit'inin Veladet kısmı beni teshir etti ve daima edecektir*” (Adıvar, 2000: 107) sözlerini kaleme alır. Halide Edib'e göre Mevlit'in peygamberin doğumunu anlatan veladet kısmı “*Türklerin dini edebiyatında başta gelen bir pasajdır*” (Adıvar, 2000: 107). Yazarın gençliğindeki Mevlevilik ilgisi ve Mevlit sempatisi, Kolej öğreniminde Hristiyanlığa meyletmesini de engeller (Enginün: 2007: 231). Yazarın okuyucuda hissettirmek istediği olumlu dini anlatımlar ve intibalar Mevlevîlik ekseninde kurgulanır. Anlatıcının, kasaba camisinde cemaate dinlettiği lafızlar, Kur'an tilaveti değil Türkçe kaleme alınan Mevlid-i Şerif'tir. Aliye Öğretmen, tesadüfen kasabadan geçen İstanbullu Dede'nin Kur'an kıraatinden veya ayetlerin yorumundan değil, mevlit terennümünden etkilenir. Bu dikkatten hareketle, anlatıcının, İslam dininin esasları, kaideleri, gündelik pratiklerinden ziyade, dinin bir yorum biçimi sayılabilecek olan Mevlevîliğin, başta kendisinde, sonra Aliye Öğretmen'de ve en son olarak okuyucuda meydana gelmesini istediği etkiyi ifade etme arzusunda olduğu söylenebilir. “*İhtiyar Dede'nin sesinde asırların getirdiği bu Mevlevî harsının ince hassasiyeti, her perdede derece derece yükselen, büyük bir sanatın sükûn ve sadeği çerçevesinden çıkan bir heyecanı vardı. Aliye bu kadar derinden hissettiği bir şey hatırlamıyordu.*” (Vurun Kahpeye, s. 60)

Halide Edib'in söz konusu romanlarında Mevlevîlik ideal din yorumu ve Mevlevî din adamları da ideal din adamları olarak kurgulanmış gibidir. Anlatıcı bu yönüyle, rol model olacak bir din adamı ve dindarlık tipolojisi de inşa eder. Zira Halide Edib'in romanlarında geleneksel din adamı tipi eleştirilmesine karşın; gönül ve sevgi vurgusunun esas alındığı

Mevlevîlik düşüncesinin, romanlarda Türk-İslam kültürünü yansıtan ve sosyolojik yönü ağır basan bir değer olarak ele alındığı görülmektedir. Bu bağlamda yazarın, ameli kısmı ağırlıklı olan bir din anlayışı ve yorumundan ziyade, kültürel ve mistik yönü ön plana çıkan bir din anlayışından yana tercihte bulunduğu söylenebilir. Mevlevî Dede tipi de böylelikle onun romanlarında müspet değerlerin tecessüm ettiği muteber din adamı olarak yer edinir.

*Vurun Kahpeye*'de romanın başkışısı Aliye, Hacı Fettah Efendi nezdinde yanlış temsil edilen ve örselenen bütün dinî duygularının tatminini, İstanbullu Mevlevî bir Dede'nin şahsında ve onun okuduğu mevlitte telafi etme imkânı bulur. Bu çerçevede “*Bu beşerî merhamet ve iyiliklerle dolu dinin Hacı Fettah gibilerini ortaya çıkarmasına Aliye hayret eder*” (Enginün, 2007: 193). Nitekim Aliye'nin bu düşünceleri, dinî söylemi kendilerine kalkan ederek toplumsal yapıda nüfuz edinmeye çalışan bireylere dair bir eleştiriyi içerir. Bu bağlamda dinin merhamet ve iyiliklerle dolu tarafı Mevlevî Dede'nin şahsında tecessüm ettirilir. Söz gelimi *Vurun Kahpeye* romanında, gönüllere seslenen Mevlevî Dede, *rüya, ziya, tevazu, zarif, huşu* gibi olumlu intibaları son derece yüksek ve okuyucuda manevi bir tatmin uyandıran sözcükler aracılığıyla betimlenir. Olumsuz din adamı tipi Hacı Fettah Efendi ve alternatif olarak önerilen muteber din adamı tipi Mevlevî Dede ile ilgili tasvir bölümleri kıyaslamalı olarak okunduğunda, yazarın olumlu ve olumsuz tipleri okuyucuya kabul ettirmedeki etkisi ve başarısı da ortaya çıkar.

Hacı Fettah Efendi'nin nobran kişiliğine, bağırın, hakaret eden, tehdit dolu mütehakkim sesine karşın, Mevlevî Dede'nin sükûneti Aliye'de daha derin ve daha mistik bir etki bırakır. Zira bu Mevlevî Dedesi'nde yılların tebellür ettiği, gizliden akan ama insanı kendinden geçiren sanatlı bir duyuş, deyiş kendisini hissettirir. Nitekim romanın son sahnesinde Aliye Öğretmen, cami avlusunda recmedilerek ölüme terk edilmiş bir hâlde ruhunu teslim etmek üzere iken zihninde canlanan son anısı Mevlevî Dede imajıdır:

Son esrar ve geçit yerinde, ruhî hayatının en güzel dakikasını, o meydandan mevlide gittiği geceden hatırında kalan parçaları tekrar etti; yine top kandilin altında, yükselen dumanlar, kandillerden inen uzun, titrek ışık huzmeleriyle arasında ruhanî yüzlü Dede'nin ezeli bir rahmet ve şefaata addeden güzel sesini duyuyordu. (*Vurun Kahpeye*, s. 167-168)

Aliye Öğretmen, dini yanlış temsil eden ve kendi çıkarları üzerine temellendirmeye çalışan ve koyu bir taassup çerçevesinde yorumlayan, yaşayan din adamı Hacı Fettah Efendi tarafından recmedilerek ölmek üzere son nefesini verirken, kasabanın camisinde İstanbullu Hoca'dan dinlediği Mevlit esnasında hissettiği mistik ve manevi tatmini yaşamaktadır. Anlatıcının bu anlatım tercihi ve anılarında bahsettiği hususlar, Halide Edib'in din anlayışı hakkında ipuçları sunar. Denilebilir ki Halide Edib, dinin kucaklayıcı, hoşgörülü taraflarını

dayanak olarak ele alır ve dinin estetik formlarla doğru kişilerce temsil edilmesinden yana tutum sergiler. Bu yönüyle okuyucuya mesajını da güçlü şekilde vermiş olur.

*Sinekli Bakkal* (1936) kaleme alındığı zaman itibariyle *Vurun Kahpeye*'den neredeyse on yıl sonraya tekabül eder. Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte kurucu ideolojiyle arası açılan ve uzun yıllar kocasıyla yurtdışında yaşayan yazar, yaklaşık on beş yılını yurtdışında geçirdikten sonra 1939 yılında Türkiye'ye döner. Batı medeniyetini yerinde tanıma fırsatı bulan Halide Edib, Londra, Paris, Viyana ve Amerika'ya seyahatlerde bulunarak, zihninde taşıdığı “medeniyet krizi” sorunlarına da cevap arar.

İlk olarak İngilizce *The Clown and His Daughter* adıyla, sonrasında ise Türkçe *Sinekli Bakkal* ismiyle yayımlanan romanı, Halide Edib'in olgunluk dönemi romanı sayılır. *Vurun Kahpeye*'de âdeta fragmanlar hâlinde sunulan din ve dindarlık çözümlenmeleri, burada neredeyse eserinin merkezini ve yazılış amacını oluşturur. İlk nüvesi mevlit okuyan isimsiz İstanbullu Hoca olan dindar tipi *Sinekli Bakkal*'da Mevlevî Vehbi Dede karakteri halinde vücut bulmuştur. Vehbi Dede, romanın büyük bir kısmında etraflıca ele alınması ve karakter özelliklerinin ayrıntılı bir şekilde verilmiş olması hasebiyle fon, figür, dekor tip olmaktan uzak, fiziksel özelliklerini etraflıca bildiğimiz, duygularını, değişimlerini gözlediğimiz, meselelere bakışı hakkında fikir yürütebildiğimiz, tartışabildiğimiz canlı bir din adamı karakteri hâlinde kurgulanmıştır.

*Sinekli Bakkal*'da roman başkişisi Rabia, ilk dini eğitimini dedesi İmam Hacı İlhami Efendi'den almıştır. Bu yönüyle sonralarında Vehbi Dede ile karşılaşması, Rabia'nın duygularında, düşüncelerinde, din algısında hayret duygusuyla birlikte ortaya çıkan büyük değişimlere yol açmıştır. Hacı İlhami Efendi tipi; sanat, şiir, musiki bilmeyen, okumayan, estetik yönü oldukça zayıf, dini dar bir pencereden gören, giyinmesini bilmeyen, konuşmasını bilmeyen, nezaket ve incelikten uzak, çevresindekilerle sıkıntılar yaşayan sığ biridir. Bu yönüyle bırakın topluma, küçük yaştaki torunu Rabia'ya bile, isminin tam tersi özellikleri yansıtacak şekilde, ilham olmaktan uzaktır. İnci Enginün'e göre Hacı İlhami Efendi tipi, *Vurun Kahpeye*'deki Hacı Fettah Efendi tiplemesinin devamından başka bir şey değildir (2007: 228). Bunun karşısında konumlandırılan Vehbi Dede ise Mevlevî tekkesi şeyhidir. Şiir, sanat, estetik ve musikiyle iç içe olmakla birlikte konuşması ve tavırlarıyla da etkili bir hatiptir. Mevlevî olması ve musiki ile haşır neşir olması hasebiyle sadece sesini terbiye etmekle kalmamış, davranışlarını ve düşüncelerine de eğitime imkânı bulmuştur. Giyinmesini, meclislerde oturup kalkmasını bilir. Vehbi Dede, okumaya devam eden bir din adamı olmakla birlikte, dini geniş bir pencereden ele almanın ve değerlendirmenin kaygısını içselleştirmiştir. Taassup sahibi olmadığı gibi fikri tartışmalara girmeyi sever, etkiler etkilenir. Nitekim İtalyan

Piyanist Peregrini ile kâinat, yaratılış, iyilik, kötülük, cennet ve cehennem gibi dini, felsefi konularında zevkli sohbetler ederler. Rabia'yı, Peregrini'yi ve çevresindekileri etkilemeyi başaran ve kendisiyle sohbetten memnuniyet duyulan ideal bir din adamı tipolojisi oluşturan Vehbi Dede, bu yönleriyle müsamahakâr din ve müsamahakâr din adamı anlayışının romandaki temsilcisi konumundadır.

Zeynep Uysal'a (2006: 99) göre Vehbi Dede, Carl Gustav Jung'un yaşlı bilge arketipinin bir uzantısı, geçmişteki velilerin bir devamı niteliğindedir. Yaşlı bilgenin, yol gösterici özelliği, özellikle Peregrini ile olan dini, kültürel, felsefi tartışmalarda öne çıkar. O hem yaşayan, canlı bir kişilik, duyguları ve düşünceleri olan bir insan hem de kutsallaştırılmış, idealize edilmiş bir yol göstericidir. Vehbi Dede, kahramanlar umutsuz durumdayken engin bilgisi ve akıllıca yönlendirmeleri ile onlara yol gösterir, çıkış yolu bulmalarına yardımcı olur. Rabia'nın, Peregrini'nin ve sohbet ortamındaki diğer dinleyicilerin zihinlerinde oluşan sorulara tatmin edici, doyurucu izahlar getirerek onları buldukları çıkmazdan kurtarır. Vehbi Dede yaşlı bilge arketipi örneği sayılabilir; ancak o masallardaki gibi kusurdan münezzehe değil, hataları ve ıstıraplarıyla hakiki bir insandır. Söz gelimi, Rabia'nın babası ve ortaoyunu icra eden kız Tefkik, saray tarafından sürgüne gönderildiğinde, Vehbi Dede, derin üzüntü yaşamış, içine kapanmış ve bu üzüntüsünü etrafındakilere de yansıtmıştır.

*Sinekli Bakkal* romanının kurucu unsurlarından birisi olan Mevlevî Vehbi Dede, roman başkişisi Rabia'yla kendisine alaturka müzik dersi vermek vesilesiyle tanışır. Rabia, ilk görüşten itibaren Vehbi Dede'nin ihdas ettiği mistik alana girmekten kendini alamaz. Rabia alışlageldiği üzere din adamı vasfındaki Dede'nin ellerini öpmek ister, lakin ortada uzatılan bir elin olmaması, geleneksel yapıdaki hiyerarşik bir düzlemin Vehbi Dede tarafından benimsenmediğine işaret eder. "*Çocuğun gözleri nihayet Dede'nin gözlerini bulunca, iki zayıf el harmaniden çıktı, göğsünün üstünde çaprazvari kavuştu ve Rabia'yı büyük bir insanmış gibi Mevlevî selamı ile eğilerek selamladı*" (Sinekli Bakkal, s. 68). Vehbi Dede, Rabia'nın başta dedesi Hacı İlhami Efendi olmak üzere, gördüğü diğer geleneksel din adamı tiplerinden farklıdır. Bu Mevlevî şeyhinde, dedesinden Kur'an ve hafızlık dersleri alırken maruz kaldığı şiddet ve sertlikten eser yoktur. "*Dede bir yer minderi gösterdi ve 'otur kızım' dedi. Sonra eğildi, çocuğun ellerini dizlerinin üstüne koydu, parmaklarını açtı. Bu hareketle Rabia'nın sımsıkı duran vücudu gevşedi. İçine de biraz sükûn geldi, çarpıntısı, korkusu geçti*" (Sinekli Bakkal, s. 69). Rabia, daha ilk karşılaşmadan itibaren Mevlevî Dede'ye sonsuz bir güven hissetmiş ve bu güven beden dilinde de yansımasını bulmuş, dedesinin karşısındaki itaatkâr

bedeni daha rahat bir hareket alanı bulmuştur. Bunda Vehbi Dede'nin insancıl, hoşgörülü ve çocuk ruhundan anlayan tavrı etkili olmuştur.

Vehbi Dede sevgiyi, hoşgörüyü ve insani duyarlıkları temsil etmesi hasebiyle Cumhuriyet Dönemi romanlarında kurgulanan yapay, yalın kat, tek düze, dini katı kurallar içerisinde temsil eden ve hayatı zorlaştıran, herkesi cehennemi imgelerle korkutan ve kendisini “referans bir beden” olarak benimsetme çabasında olan din adamı tipolojilerinden ayrılır. Gündelik hayatı dine dair hükümlerle kasvetli bir hâle büründüren Rabia'nın dedesi İlhami Efendi'nin insanlar tarafından sevilmemesine ve kaba tavırlarına karşın, Vehbi Dede'nin “gönül” ü merkeze alan tutumu; “*Meyhaneler sakini ol; iç, mihrapları yak, Kâbe'yi ateşe ver; fakat ey insan beni, nev'ini incitme*” (Sinekli Bakkal, s. 80) sözlerinde anlamını bulur. Denebilir ki Vehbi Dede'nin İslami duyarlılığı ile insanî duyarlılığı eşit derecede, hatta aynıdır. Ona göre insanî olmayan bir uygulamanın dinî olması mümkün değildir. Aynı şekilde tersinden okunacak olursa; dinî bir uygulamanın insani olmaması da düşünülemez.

Halide Edib'in Mevleviliğe olan ilgisi biyografik hayatının bir yansıması olarak kurmaca metinlerinde yer bulmuştur. Zira yazar, annesini küçük yaşta kaybettiğinden anneannesiyle yaşamaya başlar. Çocukluğu anneannesinin tedrisatında ve temaşa edilen Mevlevî ayinlerinin, dinlenen mevlit törenlerinin gölgesinde geçer. Babası tarafından Halide Edib'e, Doğu edebiyat ve felsefesinin mistik yanına eğilim gösteren, kendisi de tekke ağzıyla şiirler yazan Rıza Tevfik'ten özel ders aldırılır (Kudret, 1978: 91). Bunlardan hareketle Halide Edib'in düşüncesinin ve dine bakışının nasıl şekillendiği hakkında fikir sahibi olunabilir.

*Sinekli Bakkal*'da roman boyunca İtalyan piyanist Peregrini ile Vehbi Dede arasında dinî, itikadî, felsefi ve ontolojik meseleler üzerinde müzakereler, tartışmalar, fikir teatileri yapılmaktadır. Yazar, bu tartışmalarla okuyucuya kendi din algısını, hayat tecrübesini, kâinat yorumunu ve Doğu-Batı hakkındaki felsefesini izah etmek niyetindedir. Peregrini ile yapılan tartışmalardan birinde Vehbi Dede, fikriyatını şu argümanlarla ifade yoluna gider:

Bence Şeytan ve Allah diye kâinatta iki kuvvet yoktur. Hepsi bir şey, bir tek hakikatin, bir tek kudretin görünüşü. Cüzüfertlerden en muazzam güneşlere kadar, insandan, göze görünmeyen böceklerle kadar hep bir tek yaratıcı kudretin eseri. İyi, kötü, güzel, çirkin. Allah, şeytan bunlar, icat edilen isimler. Hepsinin arkasında, kendi kendini halk etmiş olan ve mütemadiyen halk etmekte olan bir kudret var. O, o... kâinat denilen perdeye, gölgelerini aksettirmek için yaratmak fiilinde devam eden Hâlık. Adı Allah, Rab, ne olursa olsun. Nurunun en parlak, en ezeli olduğu bir yer, sırrının ma'kesi bir tek şey vardır: Aşk! (Sinekli Bakkal, s. 78-79).

Mevlevî Vehbi Dede'nin bu düşünceleri ve alternatif din yorumu, romanın yayımlandığı tarihte ve sonrasında tepkilerle karşılaşılır. Cevdet Kudret'e (1978: 91-92) göre romanda Mevlevî şeyhi Vehbi Dede aracılığıyla anlatılan ve bir dünya görüşü olarak ileriye sürülen “sırrılık” (mistiklik) ilkesi, birçok Doğu öğretisinde kendisine yer bulan ve işlenen “tasavvuf”

görüştünden başka bir şey değildir. Halide Edib'in medrese ve tekkelerin kapatılıp yeni bir oluşuma gidildiği Cumhuriyet Türkiye'sinde bu tasavvufi anlayışı yeniden gündeme getirip alternatif olarak sunması, yazarın Cumhuriyet'i tesis eden kurucular ve ideolojileriyle fikren ayrıştığı konulardan biri olarak değerlendirilebilir.

Vehbi Dede'nin din telakkisinde kinler, nefretlerin, boğuşmaların, didişmelerin, vahşetlerin *"hepsi aynı nurun gölgesi, hepsi aynı ilahi ressamın kullandığı başka başka boyalar"*dır (Sinekli Bakkal, s. 79). Sinekli Bakkal'da Vehbi Dede şahsında sunulan kâinat algısına, din yorumuna, dindar algısına yöneltilen eleştirilerden bir diğeri de Halide Edib'in *"bu romanda yarattığı tiplerle, İslâm dininin ve Şark kültürünün müdafaaasını yüklenen yeni bir Pierre Loti"* (Enginün, 2007: 226) olduğuyken, Vehbi Dede şahsında sunulan pasif, kadercı anlayışın Müslüman dünyasını acımasız Batı emperyalizmi karşısında çaresiz bırakacağı ve mağlup edeceğine yönelik itirazlardır. Zira Batı'nın Şark toplumlarına dair en önemli eleştirilerinden biri kadercı anlayış olduğu gibi Osmanlı aydınları da kadercilik ya da tevekkül adı altında Müslümanların içlerine kapanmalarını eleştirmişlerdir.

Adivar, sanki roman yayımlandığında kendisine yöneltilecek eleştirilerin farkındadır. Dolayısıyla yöneltilen eleştirilerin neredeyse aynısını roman kişisi Şevki Bey aracılığıyla romanda dile getirir. Şevki Bey, Abdülhamid muhalifidir ve sultanın zorla devrilmesi gerektiğini düşünenler arasındadır. Dolayısıyla Mevlvî Dede'nin takındığı bu pasif iyi olma fikri Şevki Bey'in tasvip ettiği tutum değildir.

Bence imam, bizim memleketimiz için Dede'den daha az zararlıdır. Dervişin felsefesindeki uyuşturucu, uyutucu zehir İmam'ın cennet, cehennem masallarından daha çok tehlikeli. İmam sadece bâtil itikatların doğurduğu bir sürü masalı tekrar ediyor, Dede iyilik, kötülük arasındaki farkı kaldırıyor. İyiyi, fenayı tablolarında boya diye kullanan sanatkâr bir Allah mefhumu çıkarıyor. Bunun mantıkî neticesi ne oluyor bilir misiniz? Bu itikat, insanları zulme ve zalimlere karşı müsamahakâr, lakayt yapar." (Vurun Kahpeye, 82-83)

Mevlevî Vehbi Dede'nin felsefesi etki-tepki kuralına karşı durur. Dede, şiddete şiddetle değil, gönüllere girerek, gönüller kazanılarak en iyi cevabın verileceği görüşündedir. Berna Moran (2001: 163) Dede'nin bu tavrını, Halide Edib'in devrime değil evrime inanması olarak yorumlar. Adivar'a göre niyet iyi olsa bile kötülüğü sonlandırmak için zor kullanmak yanlıştır. İyilerin kötülerle savaşı mücadeleyle değil; ancak Mevlvî dedenin felsefesini de oluşturan, iyilikle, hoşgörüyle, tatlılıkla kazanılabilir. *"Evet, Türk ülkesinde, bilhassa padişahlar hüküm sürdüğü günlerde ruhların zincirini ancak Mevlâna Celâlettin Rumî gibi kudretler kırabilir."* (Sinekli Bakkal, s. 387) Mevlâna felsefesinin hoşgörüsü, kucaklayıcılığı ve ayırım gözetmeksizin her kesimden, her düşünceden kişilere seslenmesi, toplumsal birliğin sağlanmasında etkili olacak amil olarak görülür.

Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında olumlu din adamı tipine seyrek olarak rastlanır. *Yeşil Gece* (1928) romanı, olumsuz din adamı tiplerinin yoğun olarak işlendiği buna mukabil bunlara alternatif olabilecek, olumlu özellikleri ağır basan, rol model bir din adamı tipinin temsil edilmediği bir eserdir. Sadece Afif Hoca adındaki bir molla, roman başkişisi Şahin Öğretmen'i maruz kalmak üzere olduğu bir kumpastan son anda kurtaran bir din adamı olarak romanda yer alır. Romanda yüzeysel olarak resmedilen bir din adamı olan Afif Hoca, romandaki tek misyonu olan, kumpası önceden Şahin Öğretmen'e haber vermesi sonrasında bir daha romanda görünmez.

Reşat Nuri Güntekin'in Millî Mücadele ve Cumhuriyet'in ilk yıllarından kesitler sunduğu *Yeşil Gece* romanında Emir Dede muallimlerinden Afif Efendi, 1923-1938 arası Türk romanındaki kısmi de olsa ahlaklı ve erdemli din adamlarından birisi olarak karşımıza çıkar. Din adamlarının yobaz, softa ve çıkarıcı karşı değerler olarak konumlandığı *Yeşil Gece*'de yüzeysel olarak değinilen ve “*mutaassıp, aksi bir softa*” ifadeleriyle tanımlanan Afif Efendi aracılığıyla devriyle uzlaşamayan ancak dürüst tavırlar sergileyen ve çevresinin dayatmalarına rağmen erdemli davranışı tercih eden bir din adamına yer verilir. “*Mektebin iki sarıklı mualliminden biri olan*” (*Yeşil Gece*, s. 154), elli beş yaşlarındaki Afif Efendi'nin romandaki tek misyonu, başkişisi Şahin Efendi'yi düşürüldüğü tuzaktan son anda kurtarmasıdır. Bu görevi ifa ettikten sonra da sahneden çekilir ve bir daha görünmez:

“Şahin Efendi, dedi, sen de bilirsin meslek ve meşreplerimiz pek birbirine uymadı. Ancak ben namuslu ve vicdanlı bir Müslümanım. Can düşmanım da olsa bir insanın, suçu, günahı yokken namusuna leke sürülmesine razı olamam. Ben, her şeyi sana açık açık söyleyeceğim. Gayri sen vicdanın ne emrederse onu yaparsın...” (*Yeşil Gece*, s. 156)

Yeni usulleri bilmediği, Darulmuallimin'den mezun olmadığı ve hükümette kendisine yardımda bulunacak bir yakını olmadığı için mevki alamayan Afif Efendi, Şahin Efendi'yi kendisinin yerini almış biri olarak görür ve daima aleyhinde bulunur. Ancak “*Ben, akidesi bütün Müslümanım*” (*Yeşil Gece*, s. 156) diyerek Ali Şahin'i içine düştüğü tuzaktan kurtaran Afif Efendi, skolastik zihniyeti yansıtan bir mutaassıp ve softa olarak çizilmesine karşın, kendisini başkişinin gözünde de aklamış olur. Nitekim Şahin'in “*Sen bu hareketinle hem benim şerefimi kurtardın hem de namus ve vicdan sahibi bir insan olduğunuzu ispat ettin*” (*Yeşil Gece*, s. 158) şeklindeki sözleri Afif Efendi'yi bir nebze de olsa romanda ayrıcalıklı bir din adamı konumuna getirir. Öte yandan Şahin'in, “*Afif Hocanın fikirlerinden ziyade şahısların tesiri altında yaşayan insanlardan olduğunu biliyor*” (*Yeşil Gece*, s. 159) olması, devrin din adamlarının dogmatik hareket ettiklerine dair bir anlayışın belirtisidir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun İttihat ve Terakki dönemindeki iktidar, muhalefet çatışmalarını anlattığı *Hüküm Gecesi* (1927) romanında, romanın başkişisi muhalif gazeteci

Ahmet Kerim, Beyoğlu'na sinmiş olan ecnebi, dinden ve maneviyattan uzak havadan şikâyetçidir ve Beyoğlu'nun bu ortamından bir an önce kurtulmaya çalışmaktadır. “*Burası olmasın da neresi olursa olsun diyordu! Hele şu anda sessiz, temiz Türk mahallelerinin ruhu üzerinde acayip ve esrarlı bir çekiciliği vardı. Bu mahallelerde herkes çoktan uyanmıştır. İhtiyar nineler, soğuk su ile abdestlerini alıp namazlarını kılmıştır.*” (Hüküm Gecesi, s. 95) Ahmet Kerim'in sözleri Beyoğlu'nun Türk semti olarak görülmediğine dair zımnen bir vurgu taşıırken, aynı zamanda bu sözlerde Beyoğlu semtinin dinî duygulardan ve maneviyattan uzak olduğuna dair bir bakışın olduğunu da söylemek mümkündür. Zeynep Uysal'a göre, Yakup Kadri romanlarında Beyoğlu, Batılı özelliklerinden kaynaklı yaşama biçimiyle bozulmuş, kirlenmiş olarak resmedilirken, Anadolu ise eski alışkanlıkları, gelenekleri, inançları devam ettirebilmesi ve aslında fakir olması yüzünden öte tarafa benzeyememiş olması nedeniyle yüceltilmiş bir mekândır (2022: 239). Yine roman başkişisinin sözlerinde kültürel kodların, yaşayış biçimlerinin ve toplumsal algının mekâna bakıştaki ve mekânı algılamadaki etkileri de görülür. Hayalini kurduğu Müslüman Türk mahallelerinde, yaşlıların erkenden kalıp namazlarını kılmış olmaları düşüncesi, romanın başkişisi Ahmet Kerim'i manevi olarak rahatlatan bir duygudur. Başkişi her ne kadar romanda dindar kimliğiyle veya dinî pratiklerle yer almasa da ondaki bu rahatlama, huzur ve manevî tatmin duygusunun oluşması, kültürel dindarlık kodları taşımasıyla ve yaşadığı toplumdan etkilenmesiyle ilişkilendirilebilirken, başkişinin Beyoğlu'nun mekanik gelişmişliği, kaotik ortamı karşısında geleneksel hayat tarzının özlemini çektiği de söylenebilir.

Yakup Kadri ve Reşat Nuri, din adamlarını genellikle olumsuz özelliklerle tasvir ettikleri gibi eserlerinde müspet özellikleriyle ön plana çıkan din adamlarına -sınırlı sayıdaki- istisnalar haricinde yer vermemişlerdir.

Peyami Safa'nın “Femme Fatale” bir kadının çevresinde oluşturduğu kötücüllükler ekseninde kurgulanan *Cânân* (1925) romanında Bedia'nın babası Abdullah Bey, “*güler yüzlü, hoş sohbet*”, “*dini bütün, Müslüman bir adam*” (Cânân, s. 47) şeklinde betimlenir. Zaman zaman anlaticının sözünü taşıyan kişi olarak da konumlandırılan altmış yaşlarındaki Abdullah Bey, Allah'a ve onun adaletine güvenen, kendinden emin, çalışkan, hoşgörülü, tecrübeli, görmüş geçirmiş bir Müslüman olarak çizilmiştir. O, bu vasıfları ile sıradan, yaşlı, Müslüman bir baba değil, dünyanın yarısını dolaşmış, pek çok milletle bir arada bulunmuş, devletin üst makamlarında görev almış, *Kur'anı Kerim*'den kendisine yol bulmuş örnek bir Müslüman tipi oluşturmaktadır (Büyükkavas Kuran, 2018: 181- 182). Abdullah Bey'in kurguda olumlu bir tip olarak çizilmesinde Peyami Safa'nın muhafazakâr tutumunun etkisi hissedilir. Nitekim



Peyami Safa'nın romanlarında geleneksel ve dinî pratikleri benimsemiş kişiler ayrıcalıklı bir konuma sahiptirler.

Cumhuriyet Dönemi romancıları din adamı tiplerini çoğunlukla orta yaş üstü, yaşlı tipler olarak kurgular. Romanlarda dindar bir gence rastlamak oldukça zordur. İmam, hoca, hacı, şeyh tipleri genel bir karakteristik olarak yaşlılar arasından seçilmişlerdir. Gündelik dinî ibadetlerine dikkat eden ve bunu sürekli kılmaya çalışan kişiler de yaşlılardır. Müslümanlık, din görevlileri ve yaşlılar haricinde romandaki kişilerin gündelik hayat pratiklerine etki eden bir husus olarak yer edinmez. Bu bağlamda din ve dini ibadetler, artık elden ayaktan düşmüş, elinden bir iş gelmeyen, ölümü bekleyen pasifize olmuş ve hayata karşı dirençlerini yitirmiş yaşlıların sığınakları olarak yansıtılır. Camiler de çocukların, gençlerin değil; emekliye ayrılmış ihtiyarların vakit geçirmek için geldikleri ibadet yerleri ve sosyalleşme mekânlarıdır.

1923-1938 arası yazılmış erken dönem Cumhuriyet romanlarında dinî vecibelere dikkat etme, ibadetlere düzenli olarak devam etme, İslam dininin temel özellikleri arasında yer alan helal haram gibi hususlara uyma gibi davranışlar, toplumsal yapının gençlerden beklediği pratikler ve davranış kalıpları arasında değildir. Bu bakımdan roman kişilerinin genç ya da yaşlı olmalarının, kadın veya erkek olmalarının seküler ile kutsal çatışmasındaki rollerini belirleme açısından önemi büyüktür (Korkmaz, 2018: 292). Dönem romanlarında modernleşme teşebbüslerinin farklı perspektiflerden ele alınması hasebiyle gençler, din ile pek bağı olmayan, hareketlerinde rahat, alafranga hayat tarzına heves eden, hedonist bireyler olarak resmedilirler. Gençlerin bu hareketlerinin toplum tarafından gizli bir onay görmesinde, gençlerin ileride yanlışlarından döneceğine, ihtiyarlık zamanında kaçırdıkları ibadetleri telafi edecek zamanı bolca bulacaklarına dair bir anlayış yatmaktadır.

Olumlu davranışları ile saygınlık uyandıran din adamlarından birisi de Peyami Safa'nın Batılılaşma teşebbüsleriyle ortaya çıkan yozlaşmayı ele aldığı *Sözde Kızlar* (1923) romanında, başkişi Mebrure'nin çocukluk anılarında, kendisinde uhrevi bir algılayış uyandıran müezzindir. Mebrure, çocukluğu ile ilgili olumlu imgeler arasında ezanı ve onu etkili okuyan müezzin tipini de sayar. Anılar belleğinden şimdiye taşınan müezzini hem ezanı güzel okuması hem de iyi bir insan olması yönleriyle yâd eder:

“Bana Manisa'yı ne güzel hatırlattınız. O ezanları ben de severdim bilir misiniz? Kaç kereler, pencereden başımı uzatarak, mahallemizin köşesindeki mescide müezzinin çıkmasını beklerdim. Bilmem o müezzini tanır mısınız?.. İhtiyar bir adam, titrek sesli, hep sabahîden ezan okur, garip nağmeleri vardır (...) Ah... O adamı ölmeden görmek isterdim. Ne iyi kalbi vardı ne iyi kalbi vardı, zannederim müezzinlerin hepsi onun kadar iyi olamaz.” (Sözde Kızlar, s. 120)

Romanın idealize karakterlerinden Mebrure'nin söz konusu müezzinle ilgili düşüncelerinin temelinde, ezanın ihsas ettiği mistik atmosferin yanı sıra müezzinin kendisine

korkusuzluk ve manevi tatmin aşıl原因an ifadeleri etkilidir. Zira 16 yaşındayken mahallelerinde bir yangın çıkar ve müezzin korkmaması için Mebrure'yi kendi evlerine götürür. Genç kızın “*Acaba yangın bizim evi yakar mı?*” (Sözde Kızlar, s. 120) şeklinde korkusunu belli etmesi üzerine; müezzin teselli edici manevi telkinlerle onu avutmanın yolunu arar:

“Adamcağız, en şefkatli bakışıyla bana dedi ki: “A kızım, a yavrum, yangınlar yalnız tahtaları yakar. Biz tahta mıyız ya? Biz insanız, maneviyatımız var, yangından ne pervamız olacak ki? İki rekât namazı nerde olsak kılarız, secde-i rahmana kapanırız.” Bana bu sözler ne büyük ideal verdi. Tasavvur edemezsiniz.” (Sözde Kızlar, s. 120)

*Sözde Kızlar* romanında anlatıcı tarafından idealize bir karakter olarak çizilen Fahri de hakiki dindarlık ile ilgili vurgularını Anadolu insanının irfanı ve hikmetli taraflarının yanı sıra samimi inançları üzerinden yapar. Nitekim Mebrure'nin müezzin ile ilgili söylediği sözlerin de etkisiyle “*Fahri de Anadolu'da rastladığı öz müminlerden, maneviyatı sağlam adamlardan hasretle ve uzun uzun bahseder.*” (Sözde Kızlar, s. 120)

Mithat Cemal Kuntay'ın üç farklı dönemi anlattığı *Üç İstanbul* (1938) romanında, başkişi Adnan'ın kıymet verdiği din adamlarından biri olan Dağıstanlı Hoca, yenilik taraftarı olması hasebiyle meslektaşlarından ayrılır. Dağıstanlı Hoca, mevcut din adamı profilinden farklı ve aykırı bir görünüm sergilemektedir. Dağıstanlı Hoca'nın sıkı bir Sultan Abdülhamid muhalifi olması, Adnan'ın övgüsünü kazanmasına vesile olur:

“Dağıstanlı Hoca, Fatih'teki sarıklılardan ayrı adamdır. Baş açık namaz kılar. Dostları ona “ayran içen Luther” derler. Mahallesinde de adı çıkmış: Bakkalın, kasabın “gâvur hoca”sıdır. Sultan Hamit'i Darüşşafaka'daki ders kürsüsünde üç kere fetva vererek kendi kendine hal'etti. Sırtı, göğsü sırmalı kazaskerlere “Haccac-ı Zalimin kavasları” der. Bir tek oğlu var; kendi tabiriyle “Abdülhamid'in kanı ile abdest alsa, oğlunun cenaze namazını kılmaya razıdır.” (Üç İstanbul, s. 52)

Romanda Dağıstanlı Hoca, doğru bildiğini her ortamda çekinmeden söyleyen, aksiyoner, din adamı kimliğine rağmen, dinî dünyevi çıkarlarına alet eden din adamlarını, sarıklıları, yobazları eleştiren, meslektaşlarına göre yenilikçi, dürüst, namuslu bir din adamı portresi şeklinde tasvir edilir.

Aşk teması etrafında şekillenen *Kalp Ağrısı* (1924) romanında aydın bir doktorun kızı olan başkişi Zeyno, mahalle camiinden yükselen ezan sesiyle huzur bulduğunu ve müezzinin okuduğu ezanın, kendisini içinde bulunduğu sıkıntılı durumdan kurtardığını olumlu bir anlatımla dile getirerek ezanın ihsas ettiği manevi huzur ile ruhsal ıstıraplarının dindiğini hissettirir

“Bir gün sabaha kadar geçirdiğim kötü bir buhrandan sonra mahalleye yeni gelen müezzinin çok sıcak ve ilâhi bir sesle okuduğu sabah ezanı gözlerimden yaşlar akıtarak içimdeki zehri eritti. Sıra ile birkaç zaman sabah ezanıyla uyanıyor, müezzini dinliyordum ve her defasında gözlerimden boşanan yaşlarla sükûn buluyordum.” (Kalp Ağrısı, s. 53)

Cumhuriyet ideolojisi ekseninde kaleme alınan romanlara bakıldığında, olumlu din adamı temsillerinin olumsuz din adamı tiplerine oranla niceliksel olarak azınlıkta kaldığı

rahatlıkla görülebilir. Öyle ki 1923-1938 yılları arasında yazılmış romanlar tarandığında ancak bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar olumlu din adamı tasviri ve anlatımına rastlanır. Bundan hareketle Türk toplumunda büyük etkiye sahip olan dinin, onu temsil konumunda bulunan din adamının ve dini hayatlarında uygulamaya çalışan dindarların erken Cumhuriyet romanlarında gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınmadığı söylenebilir (Gülendam, 2002: 303). Bunda Cumhuriyet'in resmî ideolojisinin, geleneksel Osmanlı hayatında büyük bir hareket alanına ve nüfuza sahip dinin ve din adamının etkisini azaltma çabası etkili olur. Resmî ideolojinin güdümüyle yazılan romanlarda din adamının karşısına "Cumhuriyet"i temsilen öğretmen tipi çıkarılmış, bu mücadelede roman okuyucusunun tarafını öğretmenden yana belirlemesi hedeflenmiştir. Erken Cumhuriyet yıllarında, kurucu iradenin de isteğiyle Reşat Nuri Güntekin, *Yeşil Gece*'yi kaleme almış (Emil, 1984: 313-314) ve bu tezli romanda, dogmatik bilgilere sahip, ilerlemeye kapalı, geleneksel din adamı tipine karşı ciddi taarruzlarda bulunulmuştur. Reşat Nuri, *Yeşil Gece* romanı haricinde bu tarz ideolojik tezli romanlar yazmamış, sonradan kaleme aldığı romanlarda din ve din adamı anlatımları aynı yoğunlukta yer almamıştır. Reşat Nuri'nin *Gökyüzü* (1935) romanında din, bir inanç meselesi olarak işlenirken, teolojik ve daha çok metafizik bağlamında ele alınmıştır. Dolayısıyla burada dine karşı olumsuz bir yaklaşımdan ziyade, dini olanın tartışılmaya açılması ve ateizmin sorgulanması mevzuları ön plandadır.

Halide Edib ise yurtdışında geçirdiği uzun yılların kendisinde yarattığı Türk-İslam özleminin de etkisiyle, *Vurun Kahpeye*'de yüzeysel olarak değindiği olumlu dindar tipinin devamı olarak, *Sinekli Bakkal*'daki Mevlevî şeyhi Vehbi Dede karakterini kurgulamıştır. Vehbi Dede, denebilir ki erken Cumhuriyet Dönemi romanında etraflıca tasvir edilen, duygularına düşüncelerine sahici bir şekilde yer verilen, kurmaca metinde bütün yönleriyle hakkaniyetli bir şekilde anlatılan, kurgulanan tek din adamı karakteridir. Gülendam'a (2002: 307) göre din adamlarının millî mücadeledeki gerçek fonksiyonlarının romana yansımaları görebilmek için, Tarık Buğra'nın kaleme aldığı *Küçük Ağa* (1963) romanındaki olumlu din adamı tipi olan İstanbullu Hoca'yı beklemek gerekecektir.

## 2.2. Karşı Değer Olarak Kurgulanan Din Adamları

Geleneksel toplumlarda uhrevî özellikler atfedilen din adamlarına yüklenen misyon ya da din adamlarından beklenen; kötülük, menfaat, çıkar, ihanet gibi gayriahlaki tutumlardan uzak olmalarıdır. Dolayısıyla bu tür tutumları sergileyen din adamları, toplumsal yapıda karşı değer olarak olumsuzlanır ve toplumsal hayata dair verilerin yer aldığı edebî eserlerde de kötücül özelliklerle yer edinirler. Bu tür kötücül özellikler gösteren din adamı tipolojisi her ne

kadar bir klişe, bir ezber olarak Cumhuriyet Dönemi romanına mal edilse de aslında hem divan şiirinde hem sözlü kültür ürünlerinde hem de Osmanlı modernleşmesinin sistematik bir zemine oturtulmaya çalışıldığı Tanzimat Dönemi metinlerinde karşımıza çıkar. Tanzimat Dönemi, bir kırılma noktasını yansıttığı için kök değerlerle ilgili algılarda da sapmalar olmuş, olumsuz örneklerin varlığı da bu sapmaların rasyonalize edilmesine zemin hazırlamıştır.

Seküler algıyla şekillenen ve salt akli olanın öncelendiği bir hayat vaat eden modernizmin dini ve dine ait olan hemen her şeyi dışarıda bırakan anlayışı Tanzimat aydınlarının “medeniyet krizleri”nin, zihinsel temelini oluşturur. Bu bağlamda en çok tartışılan konulardan biri hiç şüphesiz din ve dinin pratikteki karşılığıdır. Avrupa’ya giden, yabancı dilde yazılmış eserleri okuyan aydınlar bir taraftan “habitus”larını oluşturan dini çeperlerin etkisinde diğer taraftan da Avrupa aklının kültürel tahakkümüyle/iktidarıyla materyalizm-pozitivizm gibi düşüncelerin tereddütlerinde kalmaktadırlar. Bütün bu tenakuzlar sadece düşünce yazılarında, felsefi metinlerde, gazete makalelerinde değil, aynı zamanda edebî türlerde de yansımaları bulmaktadır. Özellikle devrinin sosyolojik yapısını yansıtan kurmaca metinlerde dini düşünceyle felsefi fikirler arasındaki çatışmalar, *dramatik aksiyonu* sağlayan *ülkü değer ve karşı değer* (Korkmaz, 2002: 271) olarak belirlenen tematik birimlerle sağlanır.

Yakup Kadri, *Atatürk* (1946) adlı monografi eserinde gençlik yıllarında Osmanlının içinde bulunduğu içtimai ve siyasi karamsar tablo ve Avrupa’da meydana gelen felsefi ve fikri aydınlanma hareketleri neticesinde, artık hiçbir şeye hiç kimseye inanmaz hâle geldiklerini, millet ve memleket meselelerinde ruh ve iman iflası yaşadıklarını söyler. “*Frenk üstatlarından ödünç aldığımız inkâr ve istihza kanatlarıyla, sanki muhitimizin üstüne çıkmış, sanki mensup olduğumuz cemiyetin perişanlıklarına, adiliklerine, yalanlarına ve şarlatanlıklarına yukardan bir hakaretli yabancı gözüyle bakmış gibi olurduk*” (Karaosmanoğlu, 2000: 17). Tanzimat’tan Cumhuriyet’e değin, Türk münevverinin zihinsel ve sanatsal altyapısına tesir eden bu tavır ve düşünce, zaman zaman toplumsal meseleleri ele almada toptancı ve indirgemeci bir tutumu da beraberinde getirir. İçtimai meselelerde, kendini toplumdan ayrı bir yerde konumlama, onlardan biri gibi hissetmeme, aydın-toplum çatışmasına yol açtığı gibi, problemi küçümseme, görmezden gelme veya abartma gibi tutumlara da neden olur.

Erken dönem Cumhuriyet romanında, kendilerini toplumu aydınlatma, topluma yol gösterme ya da sosyolojik aksaklıkları kurmaca metin içerisinde ele alma göreviyle sorumlu sayan aydın yazarlar, eserlerinde ülkü değerleri çoğunlukla olumlu özellikler taşıyan öğretmen ve bazen de *Yaban*’daki Ahmet Celal de olduğu gibi subay tipiyle temsil ederken;

karşı değerleri de olumsuz özelliklerle mücehhez din adamları üzerinden temsil etmeyi tercih ederler. Cumhuriyet ideolojisinin karşı çıktığı, eleştirdiği ve yerinden etmeyi tasarladığı düşünce, davranış ve inanış sistemleri, olumsuz özellikler barındıran din adamları tipolojisi üzerinden eleştirilir. Söz gelimi, Cumhuriyet romanlarında, eskiyi ve dolaylı olarak Osmanlıyı temsil eden din adamları olarak kurgulanan tipler, parodik olarak ele alınarak mizah nesnesi haline getirilmiş ve bunun neticesi olarak da din adamları değersiz hale getirilip, gözden düşürülmüştür. Bu yaklaşım da belli klişeler etrafında temsil edilen din adamı tipinin oluşmasına etki eder ki Türk romanı özellikle başlangıç döneminde tipler üzerinden kurgulanmıştır. Ziya Bakırcıoğlu'na göre, *Yaban* romanı, aydın sınıfının temsilcisi olarak Ahmet Celal, din adamlarının temsilcisi olarak Şeyh Yusuf ve köy zengini ağanın temsilcisi olarak Salih Ağa kuruluş şeması üzerine bina edildiği için, Türk romancıları Yakup Kadri'nin bu sınıflandırmasına çok şey borçludurlar. Zira ondan sonra yazılan romanlarda “*Aydın/Din Adamı/Ağa üçgeni yarım asırlık köy romanımızın temelini teşkil etmiştir*” (1986: 142).

Murat Belge'ye göre (1998: 17-21) Türk romanında tipin karakterden önce gelmesi ve romancılarımızın henüz derinlikli karakterler yaratamamasının nedeni, roman türüyle geç tanışmamız ve aydınlarımızın insanımızı yeterince tanımamasıdır. Nitekim, tip oluşturmak derinlikli karakterler yaratmaktan daha basittir ve bizdeki öncü romancılar da bu basitliği tercih etmiştir. Yine aynı minvalde Şerif Mardin de (1984: 9-16) Türk edebiyatında dışsal bir güç ve karşıt değer olarak kurgulanan şeytanın, kötücüllüğün; yüzeyselliğe, yapaylığa ve tekdüzeliğe mahkûm olmasına işaret eder. Mardin'e göre salt kötü olarak kurgulanan tiplerin, dışsal özellikleri ayrıntılı olarak vurgulanırken, ruhsal özelliklerin ihmal edilmesi, edebiyatımızın gelişim kusurlarından biri sayılmalıdır. Edebiyatımızda derinlikli kötü adam, kötü karakter çıkmaması da bununla izah edilebilir.

Real Quillet'in, roman teorisini ele aldığı eserinde, roman kişilerini tanımlarken kullandığı; “hasım kahraman”, “protagoniste” ve “karşı güç”ü, roman “baş kahramanı”, “protagoniste” ve “tematik güç” karşısına konumlandırılan ve dramatik kurgudaki çatışma unsurunu sağlayan ögeler olarak betimler. Çatışmanın olabilmesi ve aksiyonun sonuçlanabilmesi için başkişinin hareketini engelleyen, hasım kahramanın ortaya çıkması gereklidir (1989: 153). Erken dönem Cumhuriyet romanlarında hasım kahraman olarak çoğunlukla hacı, hoca, hafız, molla, softa, şeyh ve imam tipolojilerine müracaat edilmiştir. Bu dönem romanlarında hasım kahramanlara; başkişinin yani çoğunlukla öğretmen veya aydın tipinin yapmayı tasarladığı toplumsal değişim ve dönüşümleri engelleme ve başkişiyi ortadan kaldırma görevi yüklenmiştir. *Yeşil Gece*'de hasım kahraman Hafız Eyüp ve başkişi Ali Şahin'in, *Vurun Kahpeye*'de Hacı Fettah Efendi ve Aliye Öğretmen'in ve *Yaban*'daki Ahmet

Celal ve Şeyh Yusuf'un bu saik gözetilerek kurgulandığı ve karşı karşıya getirildiği söylenebilir.

1923-1938 arası erken dönem Cumhuriyet romanlarında olumsuz özellikleri ile öne çıkarılan din adamı/dindar tipolojileri genel karakteristikleri itibariyle benzer vasıflara sahiptir. Ahmet Demir, Türk romanındaki olumsuz din adamı ya da sözde dindarların belli kalıplar çerçevesinde yansıtıldıkları için stereotip oldukları tespitinde bulunur. Demir'e göre;

Her biri, içine yerleştiği romanın dünyası farklı olsa da indirgenliği tipikliğin kalıplaşmış, değişmez şematik yapısını kendisiyle beraber taşır ve var olduğu dünyada hiçbir değişim göstermez. Bu nedenle de romanın ilişkiler ağı içerisinde indirgenliği tipikliğin düz, yalınkat, tek yanlı var oluşunu sergiler; bu nedenle de kişiliğini oluşturan tek yöne, yalınkatlığa istinaden 'olumsuz din adamı/sözde dindar' şeklinde özetleyici bir indirmeye tanımlanır (2014: 132).

Bu bağlamda 1923-1938 arası yayımlanan romanlardaki din adamları ya da başka bir deyişle sözde dindarlar, stereotipik yapılarından dolayı belli şablonlara oturtulabilecekleri gibi yaşadıkları devir ve toplumsal koşullar dolayısıyla farklı kategorilerde de değerlendirilebilirler. Anlatıcının romanını oluştururken belirlediği amaç ve hedefler, onun karakter mi ya da tip mi tercih edeceğini büyük ölçüde belirler. Belge'ye göre; bireyi ön plana alan bir romancının karakteri, toplumsal edebiyatı hedefleyen bir romancının da sıklıkla tipi savunması ve eserlerinde kullanması bununla izah edilebilir (1998: 23). Söz gelimi toplumsal bir mesaj vermek amacıyla olmayan, salt bireyi ve duygularını ön plana alan ve estetik bir düzlemde işleyen Servet-i Fünûn romancısının "karakteri" tercih etmesi beklenirken, çoğunlukla tezli bir roman olarak kurgulanan ve ideolojik bir perspektif gözetilerek, toplumsal değişim ve dönüşüm hedeflenerek meydana getirilen erken Tanzimat ve Cumhuriyet romanında, "stereotip"lerin seçilmesi ön görülebilir. Tanzimat veya Cumhuriyet romancısının örnek gösterdiği veyahut da eleştirdiği bir davranış, düşünüş kalıbını daha önceden kalıplaşmış, benimsenmiş örnekler ve stereotipler üzerinden vermesi, yükünü hafifletecek olmasının yanı sıra anlaşılmasına da yardımcı olacaktır. Stereotip, "*yazarın gerçek anlamda bir insan yaratmadığı, zaten yaratılmış, orta malı olmuş kişileri kopya ettiği zaman ortaya çıkan roman kişisidir*" (Belge, 1998: 24). Tanzimat romanındaki züppe tipolojisi ve Cumhuriyet romanındaki kötü din adamı tipi bunun örnekleri olarak sayılabilir. Sanatçılar eserlerini üretme aşamasında stereotipin bilinir ve tanınır olma özelliğinden faydalanırlar. Bu onları aynı zamanda yeni tip yaratacak olmanın verdiği gerilim ve zihinsel çabadan da kurtarmış olur.

Ramazan Kaplan'a göre (1988: 14) birkaç istisna dışında köy romanlarında ve Millî Mücadele'nin işlendiği romanlarda dine, dinî değerlere, din adamına veya dindar insana yönelik olumsuz eleştiriler, onları aşağılayıp, olumsuz tasvir etme, karşımıza çıkan ortak bir

tutum olarak görülebilir. Söz konusu romanlarda sömürü, zulüm ve haksızlık yapanlar çoğunlukla dini hüviyetlere sahip kimseler olan imam, hacı ve hocalardır. Yine benzer bir tespitle Alemdar Yalçın da Halide Edib'in *Vurun Kahpeye* romanındaki aşağılık, entrikacı, hain, çıkarıcı özellikleri haiz Hacı Fettah Efendi'nin kötü din adamı stereotipinin kendisinden sonra gelen romanlar için olumsuz din adamı tipinin başlangıcı olduğunu ve sonrasında yazılan tüm romancıları etkilediği iddiasında bulunur (2012: 195). Hacı Fettah Efendi, Cumhuriyet Dönemi Türk romanının klişe din adamı tiplerinden olmakla birlikte aslında Türk edebiyatının hem sözlü hem yazılı metinleri içerisinde olumsuz içeriklerle donatılan pek çok din adamı tipine rastlamak mümkündür.

Osmanlı modernleşmesinin başlama süreçlerinden itibaren din adamlarına karşı olumsuzlayıcı tavırlar aşikar bir şekilde hem düşünce yazılarına hem de edebî türlere yansımıştır. Nitekim Türk edebiyatının yazılı ilk tiyatro eseri olan ve 1860 yılında Şinasi tarafından kaleme alınan *Şair Evlenmesi*'ndeki Ebu Laklaka, aslında Batılılaşma Dönemi Türk edebiyatındaki olumsuz niteliklerle donatılan öncül din adamlarındandır. Özdemir Nutku'nun (1985: 362) da dile getirdiği gibi, Şinasi bu oyununda yanlış evlenme ögesini taşlarken, toplum geneline de eleştiriler yöneltir. Bu eleştiriler arasında; toplumun bilgisizliği, kadınların alınıp satılan metalar olarak görülmesi ve din istismarı yapan din adamları da mevcuttur. *Şair Evlenmesi*'nin Şinasi hayatta iken sahnelenmemesi de halkın bu tür bir din adamı tipolojisine vereceği tepki olduğuna dair yorumlar söz konusudur. Her ne kadar bir klişe olarak *Şair Evlenmesi*'nin görücü usulü evliliğe karşı yazılan bir metin olduğu söylene de aslında devrin pozitivist eğilimleri ile birlikte düşünüldüğünde, istismarcı din adamını/imamı eleştirmenin de metnin katmanlarından biri olduğu ifade edilebilir. Benzer şekilde kötücül, çıkarıcı din adamları, Tanzimat'tan itibaren yazılan pek çok tiyatro eserinin de içinde yer alır. Söz gelimi Reşat Nuri Güntekin tarafından 1933 yılında kaleme alınan *Hülleci* oyunu da evlilik ve miras paylaşımını konu edinen bir tiyatro metni olarak bilinse de Metin And'a göre *Hülleci*, aynı zamanda yobazlığın, gericiliğin ve din sömürücülüğünün de taşlaması ve hicvi mahiyetinde bir oyundur. Nitekim oyun kişilerinden biri olan ve hile-i şer'îye ile evlilik ve boşanma mevzularını çıkarıcı uğruna istismar eden kötü din adamı tipi nedeniyle, *Hülleci* oyunu gösterildiği yerlerde tepkilerle karşılaşmış, zaman zaman oyunun oynandığı tiyatro sahnesi taşlanmış ve sanatçılar saldırıya uğramıştır (And, 1970: 333). Yüksel Topaloğlu da (2017: 129) *Hülleci* oyunu hakkında, kendi çıkarları için bütün ilke ve değerleri ayaklar altına alan, yaptıklarını meşrulaştırmak için dinî değerleri araç olarak kullanan sahtekâr bir kesimin öne çıkarıldığı bir oyun tespitinde bulunur.

Tiyatro eserlerinde olumsuz din adamı tipolojisine yer verilmesi Cumhuriyet yıllarında ivme kazanmıştır. Abdullah Şengül'e göre Millî Mücadele ve Cumhuriyet yıllarını işleyen birçok tiyatro eserindeki ortak benzerlik; padişah yanlısı olan, Millî Mücadele'nin karşısında duran din adamı ile Cumhuriyet'in değerlerini özümseyen, bu değerleri savunan öğretmen tipinin arasındaki çatışmadır. Bu bağlamda Burhan Cahit'in *Gâvur İmam* oyununda imamın karşısına Ayten Öğretmen, Aka Gündüz'ün *O Bir Devirdi*'sinde Başöğretmen Yurdun'un karşısına Müftü Tomruk Hoca tipleri çıkarılarak çatışma unsuru sağlanmış olur (Şengül, 2019: 85-88).

Roman türünde ise olumsuz din adamı tipolojisi genellikle ve yoğun olarak erken dönem Cumhuriyet romanlarında görülmekle birlikte aslında Tanzimat metinlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Cumhuriyet Dönemi'nde söz konusu klişenin yoğun olarak görülmesi Cumhuriyet ideolojisinin metinler üzerinden aktarımının âdeta bir tür politikaya dönüşmüş olmasının etkisi sezilir. Selçuk Çıkla, resmi Cumhuriyet ideolojisinin ve inkılapların yerleşmesi, halka benimsetilmesi için edebî eserler ortaya koymak amacıyla meydana gelen edebiyata İnkılap Edebiyatı ve oluşan kanona da İnkılap Kanonu adının verilebileceğini söyler (2007: 53). Bu saik, Cumhuriyet ideolojisinin temsiliyetini yüklenen eserlerde bariz bir şekilde görülür ve karakterlerin ideoloji çepçevreleri etrafında hareket etmelerine yol açar.

Öte yandan Cumhuriyet Dönemi romanlarında, yazarın sözünü emanet ettiği anlatıcı, bazen tarafsız olma vasfını kaybedebilmekte ve dine ya da dindara karşı oldukça olumsuz nitelendirmelerde bulunabilmektedir. “*Müşahit anlatıcı, vaka içinde yer alan şahıs kadrosunu teşkil eden fertleri bir kamera tarafsızlığıyla izler.*” (Aktaş, 1991: 113) ilkesinin sıklıkla ihmal ve ihlal edildiği veya bilinçli olarak görmezden gelindiği bazı erken dönem Cumhuriyet romanlarında, yazarların bu menfi tutumları, roman karakterlerine sirayet etmekte ve karakterler bütün insani vasıflarından arındırılmış bir şekilde pür kötü ve olumsuz tasvir edilebilmektedir. Bu bağlamda *Yeşil Gece* romanı örnek gösterilebilir. Romanda, devrin politik yapısı ideolojik bir çerçevede ülkü değer ve karşı değerler üzerinden yansıtılmaktadır. Zira “*dönemin politikası (ideolojisi) ile ‘politik’ ve ‘ideolojik bir polemik roman’ olan Yeşil Gece'nin mesajları arasında büyük bir uyum vardır. Romanın, Atatürk'ün telkini ve emri ile yazıldığı ve dönemin aktüel siyasî gelişmelerinin etkisinde kaldığı konusunda eleştirmen ve araştırmacılar hemfikirdir*” (Emil, 1984: 313-314). Neticede karşı değer olarak kurgulanan din adamı stereotipi, ilerleyen zamanlarda ve günümüzde de halen edebî türlerin, tiyatronun ve sinemanın başvurduğu ve kullanışa elverişli bir itibari alem kişisi olmaya devam etmektedir.



Yukarıdaki değerlendirmelerden hareketle incelemeyi oluşturan erken dönem Cumhuriyet romanlarında din adamı tipolojilerinin hangi saikle kurgulandıklarına bakılarak tasnifler yapılmış ve din adamı stereotipinin kurgulanış biçimleri değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

### 2.2.1. İnsanî Duyarlıklardan Yoksun; Kaba, Huysuz ve Müfteri Din Adamları

Toplumsal yapıda, dini akidenin ve uhrevi olanın temsilcisi konumundaki din adamlarının, söylev ve vaazlarını ağırlıklı olarak cehennem tasvirleri üzerinden kurgulamaları, dini cezalandırıcı bir müessese olarak görmelerinin bir tezahürüdür. Bu bağlamda 1923-1938 arasında yazılan erken dönem Cumhuriyet romanlarında din adamı tipolojileri, din üzerinden otorite sağlayan müsamahasız ve kaba davranışlı bireyler olarak kurgulanmıştır. Romanlarda kurgulanan din adamları ve dindar kişilerin çoğu, temsil ettikleri dinin olmalarını istediği insancıl değerlerden hayli uzaktadırlar.

*Yeşil Gece* romanında Somuncuoğlu Medresesi'ndeki softalardan biri olan Hafız Remzi, din adamında olması beklenen insani özellikleri taşımayan bir kişidir. Hafız Remzi, gündelik hayatında küfürbaz ve kavgacı birisidir. “*Yanık sesiyle Kur'an okumaya başladığı zaman insana varlığını unutturan, gözünde yaşlar, yüreğinde çarpıntılarla yedi kat göklere yükselen, fakat aynı ağızla küfretmeye, kavga etmeye başladığı zaman insanı insan olarak dünyaya geldiğinden utandıran Hafız Remzi...*” (Yeşil Gece, s. 25)

Dinî kaidelerle şekillenen veya dinî unsurları bir şekilde hayatın içinde tutan geleneksel toplumlarda, dinî vecibeleri sevdirmekle yükümlü din adamlarından beklenen, İslâm'ın korkunç ve ürkütücü cezai taraflarını değil, müjdeleyici ve ümit verici taraflarını ön plana çıkarmalarıdır. Diğer bir deyişle din adamlarından cehennemle korkutmaktan çok, cennetle sevdirmeleri beklenir. *Yeşil Gece*'de Zeynel Hoca, cehennemi imgelerle insanların hayatlarını kuşatmaya çalışan, onları korkutarak hidayete erdirmeye çalışan biridir.

“Zeynel Hoca uzun boylu, sopa gibi dik vücutlu, gayet haşin, dik kafalı, geçimsiz, mutaassıp bir softaydı (...) Bununla beraber Zeynel Hoca'nın çeşit çeşit işkence aletleriyle dolu korkunç bir cehennemi vardı. Ahretin bütün memurları ebediyen bu cehennemde deri yüzmek, dil koparmak, ağızlarına kaynar katran akıtmak, kızdırılmış şişlere göz oymak gibi işlerle meşguldü. Buna mukabil cennet hayali onda pek müphem ve iptidai kalmıştı. Bu günahkâr dünyanın ahalisinden kaç kişi cennete gidebilecekti ki...” (Yeşil Gece, s. 26-27)

*Yeşil Gece*'de hafız adayı bir çocuğu kararından vazgeçiren Şahin Hoca'yı “doğramayı”, sonunda da katil olmayı göze alan müsamahasız bir dindar tipi de Hacı Emin'dir. Şahin Hoca'yı, hafızlık yapmak isteyen bir talebeyi engellemesi nedeniyle öldürmekle tehdit eden Hacı Emin'in bu tavrında, Şahin Efendi'nin kendi etki alanına müdahalesinden duyduğu öfke de etkilidir. “*Hafız-ı Kur'an olmaya azmetmiş bir çocuğu*

*Allah'ın yolundan çevirmek, enva-ı hakaretlerle başından sarığı çıkarmak ne ahlaksızlıktır ne dinsizliktir. Buna cüret eden küstahı lokma lokma doğramak farzdır, diye Şahin Efendi'nin üstüne yürüyordu.”* (Yeşil Gece, s. 121)

Sokakta geçen süslü kadınlara küfrederek kadınları âdeta “şeytani beden” olarak kodlayan, onları bu yaptıklarından caydıracağına inanan ve bu küfürlerinde bir beis görmeyen din adamı tiplmesi de *Yeşil Gece*'deki Zeynel Hoca'dır. Zeynel Hoca'nın genel çerçevede insana, özelde ise kadına bakışı problemlidir. Zeynel Hoca'ya göre “*İnsan denen mahlûkun dünyada ve ahrette nasibi kamçı ve ateşti. Hele kadınlar... Sokakta yanından süslü bir kadın geçtikçe küfrederek sataşmak onun âdetiydi.*” (Yeşil Gece, s. 27) Zeynel Hoca, din adamı kimliğini istismar ederek, kendisi gibi düşünmeyen, davranmayan kişiler üzerinde bunu baskıcı bir tahakküm aracı olarak kullandığı gibi ahireti “kamçı” ve ateş” gibi imgelerle özdeşleştirir. Zeynel Hoca'nın toplumdaki din adamı kimliği ve statüsü, ona bu ve benzeri davranışları sergileyecek meşruiyet ve serbestliği sağlamaktadır.

*Sinekli Bakkal* romanında başkişi Rabia'nın dedesi İmam İlhami Efendi, henüz metnin ilk sayfalarında anlatıcı tarafından oldukça olumsuz bir tasvirle resmedilir.

“İri yarı erkeklerin bile gıpta edeceği gür, kalın bir sesi vardır. Vaaz eder gibi şedit bir talâkatla konuşur, gündelik lâkırdıları bile Kuran okur gibi tecvitte söyler, her elif onun ağzından “dallîn”deki elif miktarı çekilir. Eğer Bakkal İmamı İkinci Abdülhamid'in tedhiş devrinde gelmeyip de on dördüncü asırda gelseydi, gözlerinin ateşi, akîdesinin korkunçluğu, bilhassa üslûbunun kudretiyle sürüleri başına toplayıp herhangi bir fikir peşinde sürükleyecek softa tiplerden biri olabilirdi.” (Sinekli Bakkal, s. 10-11)

İlhami Efendi, mahalle imamı olması hasebiyle mahalle halkı arasında dinî ve manevi bir statü sahibidir. Arapça biliyor olmanın ayrıcalığını, gündelik dilde konuşurken bile etrafındakilere hissettirmeye gayret etmesi Kur'an'ın dili üzerinden bir saygınlık oluşturma çabasını yansıtır. Hemen her konuda kendilerine danışılıyor olması ve sözlerinin kıymetinin biliniyor olması din adamlarına etkileyici görünme ihtiyacı hissettirir. Romanlardaki din adamları çoğunlukla sıradan insanlardan farklılıklarını, etraflarına bağırarak, mütemadiyen somurarak ve sıkıştıkları noktalarda cehennemle, azapla korkutarak gösterme gayretindedirler. “*Halide Edip'in iyileri ve kötülere yapılarıyla da güzel ve çirkin olarak çizmesi, onlarla ilgili davranış bozukluklarını olayların içinde göstermek yerine anlatması, kahramanlarını açıkça yönettiği izlenimini verir*” (Yalçın, 2012:41).

İmam İlhami Efendi, fiziksel özellikleriyle okuyucuya tanıtılırken başvurulan dil ve benzetmeler dikkat çekicidir.

“Kirpi kılları gibi ayakta duran iki kalın kaş, içeriye çökmüş, kömür gibi siyah, kor gibi yakıcı, burğu gibi keskin iki ufak göz. Burun uzun ve tilkivâri. Kara sakal hayli kırılmış. Boyu kısa, vücudu cılızdır. Fakat beyaz sarı kallâviliği, geniş yenli lâta'nın içinde ağır ağır sallana sallana yürüyüşü ona hususî bir heybet verir.” (Sinekli Bakkal, s.10-11)

Benzer bir olumsuz anlatım, Yakup Kadri'nin çocukluk anılarını anlattığı *Anamın Kitabı* (1957) eserinde, gittiği bir camide vaaz veren bir cami imamını tasvir ederken de görülür.

Sivaslı Hoca'nın kendisi de cehennemin içinden fırlamış bir mahluka benziyordu. Diken diken küt renkli sakalı, buram buram öfke tüten kordan gözleri ve bu gözlerden daha kara, daha kuzguni kaşlarıyla ince uzun bir boyun üzerindeki suratının bir çomak ucuna takılmış Hades maskesinden farkı yoktu (Karaosmanoğlu, 2019: 121)

Romanın kart karakteri olarak kurgulanan ve roman boyunca karakteristik özellikleri hiç değişmeyen İmam İlhami Efendi tasvir edilirken yapılan benzetmeler arasında “kirpi” ve “tilki”nin olması; “*İyi kahramanlar fizik olarak da iyidirler. Kötülerin ise ruh dünyaları suratlarına ve fizik yapılarına aksetmiştir. Adeta kriminal tipler olan bu kahramanların daha tanıtımından fena işler yapacakları bellidir.*” (Yalçın, 2012: 192) tespitini doğrular niteliktedir. Anlatıcının, tasvir yaparken başvurduğu tilki, metaforik olarak kurnazlığı, sinsiliği sembolize ederken, Hacı İlhami Efendi'nin uyanıklığına, iş bilmesine zımnen vurgu yapılmaktadır.

Din adamının vaazlarında yer verdiği meseleler konu edilirken, anlatıcının, Hacı İlhami Efendi'nin din anlayışına, yorumuna, görüşlerine itiraz ve eleştirileri vardır.

“Cemaate telkin etmek istediği naslar bıçak gibi keskindir. İnsan için hayatta iki yol vardır: Biri cennete, biri cehenneme çıkar. Vaazlarında İmam ikinci yolu daha parlak, daha canlı olarak anlatır. Cehennemin bilmediği köşesi, ukubetin tarif edemeyeceği şekli yoktur. Ona göre cehennem Yolcuları zevke, cümbüşe düşkün gafillerdir. Bunu öyle anlatır ki cemaatin genç tarafından derhal bu gafillere iltihak etmek hevesi uyanır. Cennet yolcuları bambaşka insanlardır. Gülmezler, oynayamazlar, rahat etmezler ve kimseye rahat vermezler. Onlar için zevk ve neşe veren her şey günahdır. Oyun ve eğlence zihniyeti ile işlenen her fiil kebâirdendir. Bunlar suratları açık, kalpleri elem içinde, her an ahret düşüncesi ile meşguldürler. İyilik, kötülük düşüncesiyle, yoksullara yardım, yalan söylememek, kalp kırmamak gibi ahlâkî kaidelerle İmam, vaazlarında hemen hiç meşgul olmaz. Onun dünyaya öğretmek istediği bir şey vardır. Hazza ve sevince, umum hayat tecellisine karşı dinmeyen bir kin, affetmeyen bir düşmanlık. İşte bunun için yolunun üstünde tebessümler dudaklarda donar, kahkahalar kısılır, çocuklar çil yavrusu gibi dağılır.” (Sinekli Bakkal, s.11-12)

Anlatıcı, İmam İlhami Efendi şahsında toplumda yaygın olarak görülen dar görüşlü, mutaassıp ve katı din adamı tipolojisine ve anlayışına eleştiriler yöneltir. Hayatı olduğu gibi dini nasları da siyah ve beyaz katılığında gören, oyun, eğlence, neşe ve zevki büyük günahlar arasında sayan, bunların faillerini tereddütsüz cehenneme gönderen, cehennemin bütün dehlizlerini en ince ayrıntılarla tasvir ederken, cennet hakkında pek de bir şey söylemeyen, cenneti olduğu gibi cennet insanlarını da gülmeyen, sıkıcı tipler olarak resmeden ve nihayetinde ahlaki değerler olan yalan söylememek, kalp kırmamak ve iyilik yapmak gibi insani değerler hakkında hiçbir şey söylemeyen din anlayışına ve bu anlayışa sahip dindarlara taarruzlarda bulunulur.

Dinle korkutmayı, dini sevdirmeye tercih eden ve kendisine din merkezli bir koruma kalkını ihdas eden diğer bir din adamı tipi de *Vurun Kahpeye*'deki Hacı Fettah Efendi

tiplemesidir. Hacı Fettah Efendi tipi, merhamet dinî olan İslâm'ı zorlaştırması ve kötü tanıtması yönüyle eleştirilmektedir. “*Nasıl olur da bu kadar beşerî, bu kadar merhamet ve iyilikle dolu bir dinden Hacı Fettah Efendi o kadar kabusa benzeyen bir azap ve işkence çıkarıyordu*” (Vurun Kahpeye, s.60) Halide Edib, anılarını anlattığı *Mor Salkımlı Ev* (1955) kitabında, çocukluk yıllarında sütninesiyle gittikleri Süleymaniye Cami'sinde kürsüde vaaz veren vaizlerden birinin anlattıklarından olumsuz etkilendiğini dile getirir. “*Cehennem olduğu için muhtelif yerlerini, azabın her şeklini (...) sesi bir yanardağ alevi gibi etrafa korku saçıyordu*” sözleriyle ifade ederken, çocuk yaşında hissettiği duyguları “*o anda din bana müphem ve korkunç bir şey gibi görünüyordu*” (Adivar, 2000: 59) ifadeleriyle dile getirir. Roman başkışisi Aliye Öğretmen'in duygularının neredeyse aynısının, benzer anlatımlarla yazarın otobiyografik anılarında bulunması, yazarın eserini oluştururken kendi hayatında yaşadıklarını da kurguya aktarması yönüyle önemlidir. Yazarın eserlerindeki olumsuz din adamı tiplerini yaratırken, bizzat çocukluğunda şahit olduğu gerçek kişilerden esinlendiği görülür.

Yakup Kadri de *Anamın Kitabı* (1957) adlı anı eserinde çocukluk yıllarında vaaz dinlemeye gittikleri camide imamın cehennemî tasvirlerden ibaret vaazını anlatır.

Zira, nedendir bilmiyorum, bu zat cemaate hep kıyamet gününden, mahşerden ve cehennemden bahsedirdi. Hem öyle tasvirli, teccimli [cisimleştirici] bir dille ki, insan onun söylediklerini adeta gözüyle görüyor gibi olurdu. Ruz-u Kıyamette [Kıyamet gününde], derdi Sivaslı Hoca, bu dağlar bu taşlar hallaç pamuğu misali savrulacak ve yeryüzü an-ı vahitte [bir anda] öylesine bir dümdüz olacak ki... (Karaosmanoğlu, 2019: 120)

Dinin korkutma unsuru olarak kullanılmasının bir diğer örneği de *Bir Kadın Düşmanı* (1927) adlı eserde yer alır. Romanda çocukların terbiye dilmesinde cehennem tasvirlerin kullanılması ve caydırıcı unsur olarak, dinin cezalandırıcı yönünün sürekli öne çıkarılması eleştirilirken; başkışı Homongolos'un çirkinliğine vurgu yapılır. Çocukların cehennemle korkutulması yerine Homongolos'a benzeyecekleri söylenerek, başkışinin çirkinliği caydırma unsuru olarak kullanılmak istenir. Ayrıca, çocuklara verilen geleneksel eğitimde iyilik, kötülük gibi değerlerin cennet, cehennem tasvirlerine başvuru olarak öğretildiği de örtük olarak çıkarılabilecek anlamlar arasındadır.

“Çocuklarımızı terbiye ederken “şunu yapmayın, bunu söylemeyin... Günahtır. Cehennemde çatır çatır yanarsınız, zebaniler ateşten kerpetenlerle dilinizi koparır” diyeceğimiz yerde “günah işlemeyin sonra ahrette Homongolos'a benzersiniz” diye korkutsak hepsi Ebusuut Efendi gibi başını secdeden kaldırmayan dindâr, kâmil insanlar olurlar.” (Bir Kadın Düşmanı, s. 58)

Anlatıcı, *Bir Kadın Düşmanı*'nda birçok olumsuzluğu kendinde barındıran birinden söz eder, mutaassıp geçinen bu kişinin adını hatırlayamaz ancak bu kişinin isminin “Allah” ile biten bir isim olduğunu ironik bir üslupla ifade eder.

“İsmi aklımda kalmadı. Sade sonunda bir “Allah” vardı. Abdullah, Nurullah filan gibi bir şey... Hani mahallelerde akıl ve ahlâk hocalığı yapar, türlü çirkin dedikodularla ahaliyi kasıp kavurur, evleri teccüs eder, beğenmediği insanları mahalleden kovmak için ahaliye mazbatalar mühürletip kapı kapı gezer titiz, aksi ihtiyarlar vardır, işte onlardan.” (Bir Kadın Düşmanı, s. 24-25)

Toplum tarafından kendisine verilen dinî, manevi statüyü kullanarak; kişisel arzu ve çıkarları için toplum ilişkilerini dizayn etmeye çalışan ve bu arada aksiliğini ve huysuzluğunu da kendisine siper olarak kullanan dindar tipolojisi, anlatıcı tarafından sorgulanmakta ve eleştirilmektedir. Anlatıcının içinde “Allah geçen” bir ismi vardı nitelemesi, söz konusu olan kişinin dinî kimliğine referans olarak okunabilir.

*Kızılılık Dalları* romanında başkişi Gülsüm’ün dert arkadaşı ve sırdaşı olan Nevnihal Kalfa, konağın çocukları üzerindeki hâkimiyetini onlara dinî hikâyeler ve hurafeler anlatarak kurmaktadır. Nevnihal Kalfa’nın bu durumu konağın hanımının dikkatini çeker ve Nevnihal Kalfa’nın bu tutumu eleştirilir.

“Cenaze yıkayıcı Nogay’ın her lakırdısı ölüm üstüne. Yok insan, öldüğü zaman mezarda kafasını tak diye tabut kapağına vurup: “Eyvah, ben ölmüşüm!” diye bağırırmış... Yok imam talkın verirken, mezar zangır zangır titremiş. Yok münkir, Nekir ateşten kerpetenle adamın dilini koparırmış... Kuzum Allah aşkına din, diyanet denilen şey, hep bu mu?” (Kızılılık Dalları, s.97)

Romanda Nevnihal Kalfa üzerinden; İslâm dininin içinde barındırdığı güzellik, kolaylık, hoşgörü, sevgi gibi özellikler yerine, dinin sadece korkutucu, ürkütücü, cezalandırıcı ve hurafelerle donanmış yönlerinin öne çıkarılması eleştirilmektedir. Nevnihal Kalfa, konaktaki çocukların kendisini dinlemesi ve onların üzerinde otorite kurabilmesi adına dinî anlatımları araçsallaştırmaktadır. Ölüm ve ahiret hayatı gibi bilinmezliklerle örülü bir alanda, çocukların ilgisini ve saygısını kazanmak adına abartılı anlatımlara başvurulmakta, korkunç sahneler resmedilmekte ve yer yer mitik anlatımlarla çocuk hayal ve imgelemi taarruz altına alınmaktadır.

Dinin gündelik hayatta içeriğinin değiştirilmesi ile ilgili olumsuzlanan hususlardan biri de söylemlerinin masal ile ilişkilendirilmesidir. *Kızılılık Dalları* romanında konakta ikamet eden Nevnihal Kalfa’nın, dedikodudan sonra ibadete başladığı, sonra da etrafında kümelenen çocuklara ahiret “masalları” anlattığı dile getirilir. “*Kalfanın odasında dedikodudan sonra ibadet faslı başlardı: Yan yana uzun bir namaz ve dua... Sonra bir zaman İsmail’den bahsederler; nihayet, söz ahret ve keramet masallarına dökülürdü.*” (Kızılılık Dalları, s. 100)

Romanda Nevnihal Kalfa’nın dinî anlatımları “masal” mesabesinde görülmektedir. Nevnihal Kalfa’nın konuşma içeriklerindeki abartıya, hurafeye dikkat çekilerek, içi boşaltılmış din algısı eleştirilir. Reşat Nuri’nin ahiret ile ilgili anlatılara “masal” tabirini uygun görmesi tesadüfi değildir. Yazar tarafından kaleme alınan bir diğer roman olan *Yeşil Gece*’de de; “*Onu dinleyenlerden bazıları, peygamberler ve İslâm tarihinden kalma masal*

*döküntülerinin kim bilir daha nelerle karışmasından doğan bu garip rüyayı onunla beraber görmeye başlarlar ve bu uçurumda sürüklenip gidenlerin başında Şahin gelirdi.”* (Yeşil Gece, s. 20) Peygamberler ve İslam tarihi ile ilgili hurafeler ile donatılmış anlatımlar ‘masal döküntüleri’ olarak tanımlanır. Öte yandan Reşat Nuri tarafından kaleme alınan *Gökyüzü* romanında da “*İnsanlar kendilerini ve birbirlerini aldatıp avutmak için gökyüzü masalı uydurmuşlar. Masal o kadar çocukça ve iptidai ki insanda az buçuk tenkit fikri uyandıdığı gibi tutulur yeri kalmıyor. Biz de o vakit her şeyi kökünden yıkarak ate oluyoruz.*” (*Gökyüzü*, s. 48) insanların avunma ihtiyaçları nedeniyle dinleri icat ettiklerine dair vurgu varken, insanların dini inançları ve dini anlatıların tamamı, ‘masal’ olarak nitelenmiştir. Cumhuriyet Dönemi aydınlarının ve özellikle de yukarıdaki benzer örneklerden hareketle Reşat Nuri’nin, kaleme aldığı eserlerde din ve dine ait olan kavram setini ‘eskilerin masalları’ olarak nitelenmesi; yeni kurulan Cumhuriyet’le birlikte hâkim olan inanış paradigmasının sorgulanması ve eleştiriye tabi tutulması olarak değerlendirilebilir. Ancak söz konusu sorgulayış Tanzimat’tan itibaren yazılan metinlerde de sıklıkla karşımıza çıkar. Söz gelimi Tefvik Fikret’in 1905 yılında kaleme aldığı Tarih-i Kadim şiirinde geçen; “*Beşerin köhne sergüzeştinden bize efsaneler terennüm eden*” ve “*cevf i mâzî de bir siyah ve uzun gece teşkil eden hayatından ninniler ihtirağ edip uyutan*” (1985: 16) dizeleri de dini anlatım ve söylemlerin efsane olarak nitelenmesi bağlamında değerlendirilebilir. Reşat Nuri’nin romanlarında dini anlatımlar için sıkça kullandığı “masal” tabirinin kendisinden önce Tefvik Fikret tarafından “efsaneler” ve “ninniler” olarak nitelenmesi, benzer düşüncelerin birbirlerinin devamı olarak, benzer bir şekilde dile getirilmesi olarak okunabilir. Yine aynı şekilde Reşat Nuri’nin kendisinden önce Tefvik Fikret’in dile getirdiği anlatımdan ve yorumdan etkilenmiş olabileceği de söylenebilir.

İslâm, kadına merhametli davranmayı, tatlı söz söylemeyi, ihtiyaçlarını güzellikle karşılamayı öğütleyen bir din iken, incelenen romanların bazılarında, dinî emirleri, yasakları en iyi bilmesi ve hayatında tatbik etmesi gereken din adamlarının bu düstura riayet etmedikleri görülür. Söz gelimi *Dudaktan Kalbe* (1925) romanında İmam Hakkı Efendi, karısını döven bir din adamı tipi olarak resmedilir. “*İmam Hakkı Efendi aksi tabiatlı, titiz, haşin bir Arnavut’tu. Mamefih bütün zulmü karısına idi. Hayatını sessiz sedasız iş görmek ve namaz kılmakla geçiren bu mazlum kadını daima hırpalıyor, bazen kınalı saçlarından tutarak dövdiği bile oluyordu.*” (*Dudaktan Kalbe*, s. 226).

*Ankara* romanında adam öldürmekten on beş sene hapiste yatmış bir imamdan söz edilir. İmam, saçlarının şeklinden dolayı kızını öldürmekle tehdit etmektedir. “*Geçen gün imamın kızı tutturmuş, ille saçlarımı İstanbul modası kestirecem diye... Babası “Hele bir kes,*

*kafanı da kör bıçakla ben keserim demiş,” demiş. Yapar mı yapar. Bizim imam zorludur. Gençliğinde katil maddesinden on beş sene hüküm yedi.”* (Ankara, s. 46) Adam öldürmek suçundan hapis yatmış birinin, örnek olma makamında bulunan din adamlığı ve imamlık görevini halen devam ettirebiliyor olması eleştirilmesi gereken bir durumdur. Yobazlığını günlük davranış pratiklerine uygulayarak, bunları din ile ilişkilendirmesi, din adamına toplumsal yapı tarafından atfedilen sosyal statü sebebiyle hareket serbestisi ve tahakküm gücü kazandırmaktadır. Romanların kurmaca dünyasında, kamusal alanda hoyratlığı ve nobranlığı kendilerine verilmiş hak olarak gören din adamı tipolojilerinin bunu özel alanlarındaki aile bireylerine uygulamaları şaşırtıcı değildir.

Erken Cumhuriyet Dönemi romanlarında söz edilen din adamlarının vasıfları kapsamında sayılabilecek bir diğer özellik de iftiracı ve fitneci olarak resmedilmeleridir. Toplumda bireyler arasında uzlaşmanın sembolü olması gereken, ayrılıkları sona erdirmesi, çatışmaları nihayete erdirmesi beklenen dindar tipi, ne var ki bunun tersi bir işlev görmektedir. 1923-1938 arası Türk romanında, dindar kimliği ile toplumsal yapıda saygınlık ve otorite elde eden bireyler arasında görülen dindar tipler arasında toplumdaki fitne ateşini körükleyen ve çatıştığı kimselere iftira edenlere de rastlanılmaktadır.

Vurun *Kahpeye* romanındaki kart karakter Hacı Fettah Efendi, köye geldiğinden beri çekişme içerisinde olduğu Aliye öğretmeni, kolaylıkla yaftalayabilmekte ve namussuzluk gibi ağır bir ithamla damgalayabilmektedir. “*Namuslu olsa yüzü açık gezer miydi?*” (Vurun *Kahpeye*, s. 25) Hacı Fettah Efendi, Aliye Öğretmen’i şeytanın kızı” olmakla itham etmekte ve onu ahalinin gözünde ötekileştirmektedir. Hacı Fettah Efendi’ye göre, Aliye Öğretmen öldürülürken, haramlar işlemiş vücudu da günahlardan da temizlenecektir. “*Sen İblis’in halis kızısın. Yakında nâ-pâk vücudunu şeriat ateşiyle temizleyeceğiz.*” (Vurun *Kahpeye*, s. 116) romandaki antagonist karakterlerden olan Hacı Fettah Efendi’nin bu tavrında, kendi siyasal nüfuz alanına müdahaleci bir kişi olarak gördüğü Aliye Öğretmeni saf dışına itmek söz konusu olurken, aynı zamanda “*Hacı Fettah için Aliye, erkeklere ait sınırları ihlal eden “günahkâr ve müfsit bir beden”dir ve bu bedenin yaşamasına izin vermek toplumsal/ahlakî düzene zarar verici bir durumdur*” (Kanter, 2016b: 91). Din adamında olması gereken hassasiyet ve merhameti davranış repertuvarında barındırmayan Hacı Fettah Efendi, Aliye Öğretmen’i recmettikleri sahnede, Aliye Öğretmen’in söyledikleriyle halkı etkilemesinden çekinerek, infazın bir an önce gerçekleşebilmesi için ithamlarına, suçlamalarına ve iftiralarına meşruiyet zemini oluşturmaya çalışmaktadır. Bunu yaparken de halkın hassas olduğu noktalar olan; düşmanla iş birliği ve namus kavramlarına ustalıkla başvurur.

“Yunan zabitleriyle cümbüş eden, dinini, milletini aşağılayan bu kariyı söyletmeyiniz. Bunu dinleyenler kafirdir. Vurun, vurun, vurun, kahpeye vurun! Kafasını, hala söz söyleyen dudaklarını parçalayınız; erkekleri baştan çıkarın haram saçlarını parçalayınız, yolunuz, vurunuz, vurunuz!” (Vurun Kahpeye, s. 167)

*Yeşil Gece*’de medrese hocalarından Dolmacı Hoca tipi, kolaylıkla iftira atabilen bir dinî ilimler hocasıdır. Dolmacı Hoca, Şahin Hoca’yı zor durumda bırakmak için ona türlü iftiralar atmakta bir beis görmemektedir. “*Hele “Dolmacı Hoca”, Şahin Efendi için her gün akla gelmez bir iftira icat etmekte idi. Bu adama Dolmacı Hoca denmesinin sebebi, çok aç gözlü olması ve nöbetle her gün zengin talebesinden birine dolma getirtmesiydi.*” (Yeşil Gece, s. 130)

Erken dönem Cumhuriyet romanlarında, gündelik çıkarlarından ziyade stratejik bir akılla uzun vadeli siyasi kazanımlar ve iktidar için planlar yapan ve bunu titizlikle uygulayan tipoloji *Yeşil Gece* romanında kasabanın gizli ruhu olarak tasvir edilen Eyüp Hoca’dır. Eyüp Hoca, gündelik küçük çıkarlar peşinde koştuktan ziyade Sarıova Beldesi’nin perde arkasından yönetilmesine talip olarak bir güç kazanma çabasındadır. Denebilir ki Eyüp Hoca tipi, bu dönem romanların çoğunluğunda resmedilen gündelik, küçük ve basit çıkarlar peşinde koşan din adamı çerçevesinin dışında değerlendirilmesi gereken; benzerleri gibi iptidai düşünmeyen, duygularına hâkim olmayı başarabilen ve siyaseti iyi bilen bir din adamıdır. Eyüp Hoca, Sarıova Beldesi’nde kendisine rakip olarak gördüğü Şahin Hoca’yı; kasaba Yunanlar tarafından işgal edildiğinde, düşmanla iş birliği ettiği iftirasını yayarak, ustalıklı oyun dışına atmayı başarır.

“Herhalde şu işgal zamanında sarık sararak Yunan hizmetine giren Şahin Hoca olamayacaksınız. Çünkü bu müfsit hoca, ne kadar yüzsüz ve gabi olsa Sarıova’ya ayak basmaya cesaret edemez sanırım (...) Biraz insaf ve izanın varsa sana memleketin bu mübarek topraklarında serbestçe gezip dolaşmak hakkını veren büyük müsamahasına ve kanununa dua et... Fakat muallimliği aklından çıkar... Bu meslek, bundan sonra ancak temiz vicdanlı ve yeni fikirli insanlar içindir.” (Yeşil Gece, s. 248)

Eyüp Hoca’nın iftirası yüzünden Şahin Hoca çok sevdiği ve uğruna Yunan askerleriyle mücadele etmekten çekinmediği Sarıova kasabasında düşman işbirlikçisi olarak yaftalanır. Asıl düşman işbirlikçisi Eyüp Hoca ise tam bir vatansever konumundadır. Şahin Hoca, bu iftira yüzünden Sarıova’dan ayrılmakla kalmayıp vatan toprakları sathında öğretmenlik mesleğini icra etme imkânını da bir daha bulamaz.

Erken dönem Cumhuriyet romanlarının itibarî aleminde, ülkü değerler olarak kurgulanan başkişilerin karşısına karşı değerler olarak din adamları yerleştirilmiştir. Anlatıcı tarafından oldukça kötü ve olumsuz resmedilen bu din adamı tipolojisinden bazı kişiler ve karakteristik özellikleri sıralanacak olursa; *Yeşil Gece*’de Hafız Remzi, rahatlıkla ağır küfürler eden bir din adamıdır. Yine aynı romanda bir başka din adamı tipi olan Zeynel Hoca, vaazlarında cehennemi imgeleri abartıya kaçan bir anlatımla dile getirerek bunun üzerinden



dinleyici üzerinde dini otorite kurmak peşindedir. *Yeşil Gece*'nin kötücül kurgulanan bir diğer hasım kahramanı da Hafız Eyüp Hoca'dır. Hafız Eyüp, Şahin Hoca'yı beldeden sürmek için akla gelmez iftiralarda bulunmaktan çekinmeyen bir din adamı tipolojisidir. Yine benzer bir işlemlerle kurgulanan; *Sinekli Bakkal*'da roman başkişisi Rabia'nın dedesi İmam İlhami Efendi, *Vurun Kahpeye*'deki Hacı Fettah Efendi ve Ankara'daki adam öldürmekten hapis yatan din adamı, neredeyse aynı özelliklerle mücehhez; kaba, huysuz, aksi, hoyrat, nobran, antipatik, itici, müfteri kısacası bütün kötü ve olumsuz özellikleri haiz, birbirinin kopyası ve sonradan klişe haline gelecek olan din adamı stereotipleridir.

### 2.2.2. Vatana, Kimliğe ve Millî Aidiyete İhanet: Hain Din Adamları

Kurtuluş Savaşı yıllarını anlatan romanlarda müspet özellikler barındıran din adamları oldukça sınırlı olmasına rağmen dinî vasıflarıyla ön plana çıkan din adamları ya da dindar bireylerin daha çok kötücül özellikleri haiz oldukları söylenebilir. Kumazlıkları ile toplumsal yapının kılcal damarlarına nüfuz etme ve toplumsal yapının aktörleri olma amacındaki bu tipler, menfaatleri söz konusu olduğunda hiçbir kutsal değere sahip çıkmadıkları gibi çıkarları uğruna ilkesiz de davranabilmektedirler. Söz gelimi *Yeşil Gece* romanındaki Hafız Eyüp, Sarıova Kasabası Yunan düşmanlarının işgaline uğradığı günün ertesinde, varlığını ve kazanımlarını sürdürmek adına düşman askerleriyle iş birliği etmekten kaçınmaz. Yanına softalardan bir heyeti de alarak, iş birliğine hazır olduklarını ifade etmeleri; kendilerince güçlü gördükleri bir yapının yanında yer alarak nüfuzlarını devam ettirme çabalarının bir yansımasıdır:

“Hoca, sabahleyin erkenden softalardan mürekkep bir heyetin riyasetinde Yunan kumandanına bir demet çiçek göndermiş, eski hükümetin ceviri ve tazyiklerinden esasen gayrimemnun olan ulema namına arz-ı hürmet ve ubudiyet etmiş. Kumandan da bilmukabele Yunan hükümetinin yeni tebaasına ve bilhassa ulemaya adl ü şefkatle muamele edeceğini, din ve ahrete taalluk eden işlerde İslâm ahaliye nihayet bir hürriyet verileceğini söylemiş.” (Yeşil Gece, s. 231)

Hafız Eyüp'ün düşman askerlerinin komutanına; önceki yönetimin uygulamalarından ve baskılarından memnuniyetsizliklerini ve eğer uygun görülürse kendileriyle iş birliğine hazır olduklarını dile getirmesi, millî şurdan ve kök değerlerden uzak bir algılayışı benimsediklerini gösterir. Nitekim Hafız Eyüp, kendi devletini ve millî değerlerini ötekileştirerek düşman askerleri nezdinde muteber olma çabalarını gerçekleştirir: “*Arabada büyük rütbeli, kır bıyıklı, iri yarı bir düşman zabitanın yanında Eyüp Hoca oturuyordu. Hem de vaktiyle Sarıova büyüklerinin, kâtib-i mesulün ve mutasarrıfın yanında nasıl emin ve hâkim bir tavırla oturursa yine öyle.*” (Yeşil Gece, s. 226)

*Yeşil Gece*'de Şahin Efendi'nin arkadaşı Mühendis Necip Bey'in de softalar ve padişahlarla ilgili görüşleri ve tespitleri sosyolojik birtakım eleştirileri içermektedir. Mühendis Necip Bey'e göre; Anadolu'nun Yunanlar tarafından işgaline sebep olanlar, softalar ve padişahlardır.

“Sadece “Bizi bu hale koyanlar, başka tabirle Yunan'ı Anadolu'nun göbeğine getirenler padişahlarla softalardır, “diyeceğim (...) Evet, bu millet, yedi düvelin gayret ve entrikasına rağmen Yunan'ı buradan atmaya kadir olursa, emin ol padişahların, softaların da pabuçlarını ellerine verir...” (Yeşil Gece, s. 237)

İdeolojik bir metin olarak kurgulanan ve tezli bir roman olduğu araştırmacılar tarafından kabul edilen *Yeşil Gece*'de norm karaktere yardımcı bir fon karakter olarak yer alan Mühendis Necip, din adamı olarak softaları ve yönetici olarak da padişahı Anadolu'nun işgal edilmesinin baş müsebbipleri olarak görür. Anadolu'nun işgalden kurtulması halinde de ilk olarak bunlardan bunlarla hesaplaşılması ve bunlara bedel ödetilmesinin gerekliliğini dile getirir.

Falih Rıfki Atay, *Çankaya* (1961) adlı eserinde Osmanlı padişahları hakkında yaptığı değerlendirmede,

Beni karılarımla kızlarım öldürdü diyerek son nefesini veren Sultan Meceid zayıf ve sönük bir padişah, yerine geçen Sultan Aziz bir yarı deli, ondan sonra gelen Sultan Murad bir tam deli, daha sonraki Sultan Hamid Yıldız tepesinden Boğaz'da bir geminin batışı gibi, devletin batışını seyreden bir kızıl müstebit, arkasından tahta çıkan Sultan Reşad arabası içinde gördüğümüz vakit utandığımız bir sarsak, sonucusu da İngiliz zırhlısına binerek kaçan Vahideddin! (1999: 417).

Sözleriyle son dönem Osmanlı padişahlarının liyakatsiz olduklarını dile getirir. Atay, Atatürk'ün hayran olduğu devlet büyüklerini ve padişahları sıralarken, “*tarih dehaları hayranı idi. Peygamber Muhammed ve Padişah Fatih, kumanda vasıflarına hayran oldukları arasında idi*” (1999: 622) ifadelerini kullanır.

Her ne kadar *Yeşil Gece* romanının yayın tarihi, Cumhuriyet ilan edildikten sonra, 1928 yılında olsa da eserin vaka zamanı Kurtuluş Savaşı yıllarıdır. Nitekim Mühendis Necip'in de doğru tahmin ettiği gibi, müteakip yıllarda sırasıyla 1922 yılında Saltanat kaldırılacak, 1924 yılında da Halifelik kaldırılarak, roman kişinin padişah ve softayla olan hesaplaşması son bulmuş olacaktır.

Şahin Efendi'nin Sarıova'daki softalarla olan mücadelesi, onun softalarla ilgili değerlendirmelerde bulunmasının da önünü açar. Şahin Efendi, softaları artık iyi tanımıştır ve onlarla nasıl mücadele edilmesi gerektiğini de iyi bilmektedir. Sarıova Maarif Müdürü'ne softalarla mücadele hakkındaki tavsiyelerde bulunur. “*Müdür beyefendi, ben medreseden yetişmiş softayı bilirim. Softa, gölge gibidir. Korkup kaçarsan peşini bırakmaz. Fakat cesaretle üstüne yürürsen alabildiğince kaçır. Otuz Bir Mart, önümüzde en iyi bir misaldir...*” (Yeşil Gece, s. 126)

Roman başkişisi Şahin Efendi'nin softalar hakkındaki düşüncesi ve öngörüsünü dile getirdiği ifadelerde 31 Mart Olayı'na vurgu yapması önemlidir. Zira 1909 yılında İkinci Meşrutiyet'in ilanından duyulan rahatsızlıklar bahane edilerek softaların öncülüğünde gerçekleşen ayaklanma, II. Abdülhamid tahttan indirilmesi ve Selanik'ten gelen Hareket Ordusunun ayaklanmayı bastırmasıyla neticelenmiştir. Türk siyasi hayatına irtica kavramının bu olayla birlikte dahil olduğu kabul edilir (Aysal, 2006: 15- 53). Şahin Efendi'nin softaları korkaklıkla nitelemesi, askeri ayaklanmanın bastırılması esnasında softaların dağılması ile ilgilidir.

Cumhuriyet Dönemi Türk romanlarında olumsuz din adamı tipolojisi, çoğu kez belli bir tez etrafında kurguya taşınır. Yazar-anlatıcılar da eserlerinde din üzerinden halkı sömüren ve modernleşme teşebbüslerinin karşısında duran adamlarına karşı olumsuz yaklaşımlarını hissettirirler. Halide Edib Adıvar'ın, kadınların sosyal alanda varlık alanı oluşturma mücadelelerini anlattığı *Vurun Kahpeye* romanı da kötücül, zalim dindar tipolojisinin bütün özelliklerini barındıran bir kurguya sahiptir. Romanda Hacı Fettah Efendi bu yönüyle erken dönem Cumhuriyet romanlarındaki olumsuz/kötücül dindar tipinin bütün özelliklerini karakterinde mücessem kılar. Hacı Fettah Efendi'nin romandaki en belirgin özelliklerinden birisi "hain"liğidir. Köy öğretmeni Aliye'ye olan husumetinden dolayı Yunan askerleriyle temas kurmakta, onlarla iş birliği yapmakta ve millî mücadelenin omurgasını oluşturan Kuvayımillie subaylarını ihbar etmektedir. Hacı Fettah Efendi, Yunan askerleri köylerini işgal etmeden önce onlarla iletişime geçen ve işgal sırasında âdeta onlara rehberlik eden vatan haini bir tiptir: "*Yunan kumandanına nasıl kendisini satacağını, düşmanlarını nasıl birer birer kahredeceğini düşünerek nâpâk gayzlarıyla sarhoş olan Hacı Fettah Efendi...*" (Vurun Kahpeye, s. 67) Dini kendi çıkarları için araçsallaştıran ve halkın dini duygularını sömürerek kendisine sosyal saygınlık atfetmeye çalışan Hacı Fettah Efendi'nin dini pratikleri de anlatıcı tarafından samimi bulunmaz veya anlamını yitiren ritüeller olarak parodileştirilir: "*Sonra bu karıları şeraitin emrettiği cezayı millete taşlattırarak yaptırarak ve bu suretle Allah'ın rızasını kendi üzerine celbedecekti. Kimbilir, Yunanlılar yerleştikten sonra bir daha Hacca dahi gidecekti.*" (Vurun Kahpeye, s. 68)

Romanda, kasabaya gelen Kuvayımillie zabitlerinden Tosun Bey, Hacı Fettah Efendi ile ilgili aldığı istihbaratı, kasaba sakinleriyle paylaşır ve Hacı Fettah Efendi'nin cezalandırılacağını kasabadakilere bildirir. Hacı Fettah Efendi'ye göre; Kuvayımillie zabitlerinin kanı, gavurların kanıyla eşdeğerdir ve helaldir:

"Hacı Fettah Efendi cuma günü meydana kuvayı milliyenin kanı gavurlar gibi helaldir; Yunanlıları isteyiniz onları istemeyiniz diye beyanatta bulunmuş, bunu bana söyleyen üç dört kişi burada mevcuttur. Türklerin vatanını Yunan'a vermek, kendilerini birbirlerine kırdırmak isteyen Hacı Fettah

Efendi isterse pis parasını Yunana versin, onun parasına hiçbir mücahit dokunmaz, fakat kendisine cezasını vereceğiz...” (Vurun Kahpeye, s. 35)

Hacı Fettah Efendi'nin, bir Cuma namazı sonrası *“herhangi bir kuvvet ve hükümet, nereden gelir ve kim olursa olsun, camilerimizi, dinimizi sıyanet ederse ona biat edinîz !”* (Vurun Kahpeye, s. 20) sözleriyle Yunanlılara biat etmeyi teklif etmesi, acziyet ve ihanet içerisindeki bir bireyin varlığını güvenli alana çekmek istemesinin ve dolayısıyla da düşman kuvvetlerini ve işgal altında olmayı toplum nezdinde meşrulaştırma çabasının sonucudur. Nitekim Yunan işgal kuvvetleri Komutanı Damyanos, kasabayı işgal etmeye hazırlandığı esnada onu ziyarete giden ilk kişilerden biri de Hacı Fettah Efendi'dir. Hacı Fettah Efendi'nin Damyanos'a kasabada konuşlanan Kuvayımilliyeye zabitlerinin yerini, sayısını ve stratejilerini ihbar etmesi, vatan ve millet bilincinden yoksun oluşunun bir göstergesidir:

“Sonra Tosun Bey'in kuvvetlerinin adedinî, ne suretle Yunan karargâhını basmak, ilerlemesine mâni olmak için hangi köprüyü atmak istediğini anlattı. Eğer Kumandan Damyanos kasabaya gelirse, bütün eşraf, başında kendisi olduğu hâlde, onu istikbal edeceklerdi.” (Vurun Kahpeye, s. 54)

Romanda, kasaba halkı da işgal güçleriyle kurduğu yoğun temas ve üstlendiği aktif rol itibariyle Hacı Fettah Efendi'nin tesiri altındadır. Zira İşgalci Yunan askerlerinin kasabaya varmak üzere olduğunu öğrenen Hacı Fettah Efendi'nin kasabalı, düşmanla gizli iş birliği içinde olduğu bilinen Hacı Fettah Efendi'den düşman askeriyle konuşmasını ve kasabalıya fazla eziyet etmemeleri için ricada bulunmasını isterler. Hacı Fettah Efendi'nin kasabadakilere *“Sizi mutlak kurtaracağım, fakat kasabanın selâmeti için belki Kuvayı Milliyecilerden birkaç kişiyi feda lâzım gelecek, hele Ömer Efendi hınzırı, mutlak kafasını kurtaramayacaktır.”* (Vurun Kahpeye, s. 67) şeklinde bir açıklamada bulunması ise her durumu fırsata çevirebilecek bir kurnazlıkta olduğunu göstergesidir. Anadolu'da Kuvayımilliyeye'nin zafer kazanması ve Yunan askerlerinin kasabayı apar topar terk etmek zorunda kalmaları neticesinde telaşlanan Hacı Fettah Efendi, Aliye Öğretmen'i kasabalıya öldürtmek amacıyla halkın dini duygularını harekete geçirecek bir söylevde bulunur:

“Biz, kendi ordumuz girmeden, burada şeriatın namusunu temizleyeceğiz. İzzet ve şerefini yükselteceğiz. Evvelâ, burada Yunanlılar'a namusunu satmış ne kadar kahpe varsa temizleyeceğiz. Şu büyük cami meydanında, Allah'ın beyti önünde onları öldüreceğiz. İslâm'a, İslâm'ın namusuna hiyanet etmiş bir tek kahpe bırakmayacağız.” (Vurun Kahpeye, s. 164)

Düşmanla iş birliği yapan Hacı Fettah Efendi'nin birdenbire *“kendi ordumuz”* diyerek Kuvayımilliyeye'yi sahiplenmesi sahil bir millî duruşu yansıtmaz. Öte yandan şeriatın izzet ve şerefının yükseltilmesini Aliye Öğretmen'in öldürülmesine bağlaması, Aliye'nin kendi iktidarını zedelemesinden duyduğu hoşnutsuzluğun sonucudur. Bu bağlamda Aliye Öğretmen'in Kuvayımilliyeye zabiti olan Tosun Bey'le ünsiyetini bildiğinden, gerçekler ortaya çıkmadan Aliye Öğretmen'i ortadan kaldırmanın hesabını yapması da namus, izzet ve şeref

gibi toplumsal değerler üzerinden kendine korunaklı bir alan inşa etme çabasını yansıtır. Aliye Öğretmen, kasabalı tarafından taşlanarak öldürülmeden önce gerçekleri anlatarak kasaba ahalisini etkilemeye, onları ikna etmeye ve eylemlerinden vazgeçirmeye çalışır:

“Siz, dün Yunan kumandanlarının adamları, kasabanın zalimleri olan bu hainlerin sözüyle beni nasıl öldürüyorsunuz? Bunlar Yunanlıları kasabaya davet etmedi mi? Bunlar babam Ömer Efendi’yi, ordumuzu istiyor diye sürgün etmedi mi? Bana değil, Hacı Fettah Efendi’ye, Uzun Hüseyin Efendi’ye vurun!” (Vurun Kahpeye, s. 166-167)

Gerçekleri anlatmasına rağmen Aliye Öğretmen’in recmedilmesi, dini duyguların sömürülmesi ile tetiklenen kitle psikolojisinin bir sonucudur. Gustave Le Bon’un (1997: 31) da ifade ettiği, kitlelerin karakteristik özellikleri arasında; kolayca kışkırtılmak, muhakeme yetersizliği, kolayca inanma ve hüküm verme, duygularda mübalağa, taassup, muhafazakarlık ve ahlakçılık gibi özelliklerin olması, Aliye’nin cezalandırılmaktan kurtulamamasının nedenleri arasında görülebilir. Kasabadaki iktidarını elde tutma çabasındaki Hacı Fettah, Kuvayimilliyeye zabitlerini coşkuyla karşılamasına rağmen “*Fakat bu adamlar, Yunan casusu ve Yunan adamıdır. Aliye’nin babası Ömer Efendi’yi, daha ne kadar Kuvayı Milliyeye taraftarı varsa hep bunlar haber verdiler, sürdürdüler.*” (Vurun Kahpeye, s. 172) ifadelerinde de görüldüğü üzere ihanetiyle yüzleşmek zorunda kalır. Bu bağlamda yapılan tahkikat neticesinde düşmanla iş birliği içerisinde oldukları şahitlerce de tasdik edilen Hacı Fettah Efendi ve arkadaşlarının Aliye Öğretmen’i taşa tuttıkları yerde, darağacında, can vermeleri, âdeta yazarın onlara ödettiği bir bedeldir.

Anadolu insanının hem beden hem ruhen hem de davranış kalıpları bakımından olumsuzlayıcı bir bakışla ele alındığı *Yaban* (1932) romanında köyün imamı, düşmanla iş birliği içerisinde olan hain din adamı tipolojisini yansıtmaktadır. Düşman askerleri, Türk ordusunun köye yaklaşmakta olduğu istihbaratını alınca telaşlanarak köyden kaçma çabası içerisine girerler ve bu süreçte bir rehber/yol göstericiye ihtiyaç duyarlar: “*Bunun üzerine Salih Ağa ile İmam, hemen öne atılmışlar. "Biz size yol gösteririz" demişler.*” (Yaban, s. 163). Erken Cumhuriyet romanlarında ve toplumcu gerçekçi romanlarda sıkça görülen, din adamlarının toplumdaki “muteber” olma statülerini kullanıp, eşraftan kimseleri de yanlarına alarak düşman askerlerine kılavuzluk yapmaları *Yaban* romanında da işlenen bir anlatımdır.

Romanda, Eskişehir’de düşmana karşı millî mücadele devam ederken Anadolu köylerinde Mustafa Kemal aleyhinde propagandalar yapılmaktadır. Söz konusu propagandayı yapanlardan birisi de köylülerin muteber ve referans beden olarak yüceltikleri Şeyh Yusuf’tur:

“Bu gelenler, öyle düşman ordular filan değilmiş. Avrupa adlı bir Kraliçe’nin bizi çetelerin elinden kurtarmak için gönderdiği yeşil sarıklı evliyalarmış. Bu kraliçe bizi kurtardıktan sonra İslâm olacaktı. Yüreğine öyle doğmuş. Kemal Paşa’nın ne yazık ki, bundan haberi yokmuş. Çünkü

etrafını, birtakım uygunsuz adamlar sarmış; bunlara "mahpus" derlermiş. Her biri ipten kazıktan kaçmış, kötü kişi imiş. Bütün memleketi haraca kesmişler. Vergiyi, aşarı alır, kendileri yerlermiş. İşte, şimdi bütün bu musibetlerden kurtulacağımız gün gelmiş. Zaten, yeşil sarıklı evliyalar ne tüfek kullanırmış ne top. Bir okuyup üflediler mi, önleri dümdüz olup, yürürlermiş." (Yaban, s. 121)

Köylülerin cehaletinden ve dinî hassasiyetlerinden yararlanarak inandırıcılık kazanmak isteyen ve köylülerin desteğini almayı uman Şeyh Yusuf'un sözlerinde, halkın evliya efsaneleriyle uyuşturulup, kandırılıp dinî beklentilerle güdümlü kitleler haline getirilmesi söz konusudur.

Halide Edib de Kurtuluş Savaşı yıllarındaki anılarını kaleme aldığı *Türk'ün Ateşle İmtihanı III* kitabında, Anadolu köylüsünün devam eden savaş karşısındaki cahilliğini, köylü bir kadının kendisine şikâyet olarak söylediği "*Bana bak kızım, o Avrope denilen adama söyleyin, biz ona fenalık etmedik, biz zavallı köylüleri rahat bıraksın*" (Adivar, 1998c: 38) sözleriyle kaleme alır.

Falih Rıfki Atay, *Çankaya* (1961) eserinde, Millî Mücadele kuvvetlerinin, İstanbul hükümeti ve Şeyhülislam tarafından verilen bir fetvayla, çete olarak adlandırıldıklarını, "*bütün halk, Anadolu'da ve her yerde, din adına Mustafa Kemal'e isyan etmeye ve padişah itaatine girmeye davet olunmakta idi*" (1999: 268) sözleriyle aktarır. Bu fetvanın verilmesinde Türk toplumunun dini hassasiyetlerinde ve kırsal yerlerde Millî Mücadele hakkında yeterince bilgi sahibi olunmamasından faydalanılır. Falih Rıfki Atay ayrıca, Mustafa Kemal'in yanında bulunması ve Millî mücadeleye olan desteği nedeniyle hakkında, Şeyhülislam tarafından "*şarkın huzur ve sükununu ihlâl etmek suçu ile behemehal idam edilmek üzere*" (1999: 273) fetva çıkarıldığını ve yakalanmaya çalışıldığını ifade eder. Atay, 11 Nisan 1920'de Şeyhülislam Dürrizade'nin "*Ankara ile birlikte olanların dinden çıkacaklarını bildiren fetvalarını verdiği[ni]*" (1999: 309) bu fetvaların Anadolu'da yayılmasıyla Millî Mücadele'ye olan müspet ilginin azalmasının hedeflendiğini aktarır.

Bu bağlamda "*romanda Anadolu insanının din karşısındaki tutumunu temsil etmek üzere seçilmiş bir tip*" (Bakırcıoğlu, 1986: 135) olan Şeyh Yusuf da Anadolu'daki mücadeleyi değerlendirirken düşmanı kutsallaştırmakta ve dini duyguları harekete geçirecek menkıbevi ve mistik söylemlerle halkın düşmana karşı mukavemetini zayıflatma çabasıdadır. Bu tür söylemler, Ahmet Celal'in, din üzerinden temsiliyet kazanmayı amaçlayan Şeyh Yusuf ile bir işgalci İngiliz subayı arasında bir fark göremediğini okuyucuya itiraf etmesi, her ikisini de gelecek tasavvurundaki tehditler olarak görmesi ile ilişkilidir:

"Benim için, bu bunak Türk şeyhinin, İstanbul'daki İngiliz subayından farkı nedir? Her ikisinin ruhu ile benim ruhum arasındaki uçurum, aynı derecede derin ve karanlıktır. Bu da onun gibi, beni kamçı ile dövecek ya da etimi bir zindanda çürütmekten zevk duyacak." (Yaban, s. 48)

Roman başkişisi Ahmet Celal için, Şeyh Yusuf'un Müslüman, din adamı veya Türk olması aidiyet ve kimlik bağlamında bir anlam ifade etmemektedir. Ahmet Celal, Şeyh Yusuf'u işgalci İngiliz subayıyla kıyasladıktan ve aralarında fark göremediğini söyledikten sonra; onu bir Protestan rahiple kıyaslamakta ve aralarında yine bir fark göremediğini okuyucuya itiraf etmektedir. Ahmet Celal'in bu sözlerinde, hangi dine mensup olursa olsun, din adamlarının, taassubundan, yobazlığından, bağnazlığından, skolastik ve dogmatik düşüncelerinden duyulan rahatsızlık söz konusu edilmektedir:

"Şu anda, burada bulunacağıma, Londra'da bir mutaassıp Protestan rahibinin evinde olsaydım, aynı istiskali [yüz vermeme, kovma] görmeyecek mi idim? Aynı hüznü, aynı elemi, aynı yabancılık ve kimsesizlik hissini duymayacak mı idim?" (Yaban, s. 48)

Şeyh Yusuf'un köyden ayrılışı esnasında eşeğiyle yolda gitme sahnesinde; Şeyh Yusuf, eşeğine benzetilerek okuyucuya tasvir edilmesinin ve din adamı Şeyh Yusuf'un, eşeğiyle arasında benzerlik ilgisi kurularak aşağılanması yanı sıra, şeyhin köylülerden çıkar amaçlı faydalanması ve onları maddi açıdan sömürmesi söz konusudur.

"Şeyh Yusuf, benim yüzümden, bu yıl köyü çabuk terk etti. Fakat, giderken gördüm. Köylülerden aldığı hediyelerin yükü altında hem kendisinin hem eşeğinin beli bükülmek raddesine gelmişti. Her ikisi de birbirinin ardı sıra sendeleye sendeleye gidiyorlardı." (Yaban, s. 48)

*Yaban* romanında, Anadolu'yu işgal eden düşman güçleri Ankara'ya varmak üzereyken Salih Ağa ve imam, köylü adına, iş birliği yapmak üzere düşmanla konuşmaya gitmişlerdir.

"Salih Ağa ile İmam gittiklerinin onuncu günü köye döndüler. Ben, bütün tiksintime rağmen gidip onlarla görüşmekten kendimi alamadım. Yenemediğim bir tecessüs beni, bu iki sefilin yanına kadar sürükledi. Lakin ne onun, ne de ötekinin çenesini bıçak açmıyor. Salih Ağa verdiği arpa ve samanın bedellerini koparamadığına, öbürü de -kim bilir, belki- beş on kuruş bahşiş alamadığına müteessir. Zira ağızlarından zorla dökülen birkaç söz çıkarlarına ait." (Yaban, s. 164)

Bütün Anadolu topraklarıyla birlikte köyleri de düşman işgaline uğramak üzere olan köyün muhtarı ve köyün imamı, direnmek ve mücadele etmek yerine düşmanla iş birliği yapmanın yollarını aramaktadır. Bu durum Ahmet Celal'in onlardan "tiksinmesine" yol açmaktadır. Ahmet Celal'in, bu ikisini "sefil" olarak nitelemesi, kendi bireysel çıkarlarını merkeze almaları ve millî duygulardan yoksun oluşlarıyla ilgilidir. Adlarını ağzına almak istemez; onlardan "öteki" ve "öbürü" diye söz etmeyi tercih eder. Bu sözcük tercihleri anlatıcının onları nasıl gördüğü veya görmek istediğini göstermesi açısından önemlidir.

*Yaban*, *Vurun Kahpeye* ve *Yeşil Gece* romanlarında dindar tipolojileri millî mücadele sırasında vatani işgal eden düşman güçleriyle iş birliği içerisindeyler. *Zeyno'nun Oğlu* romanındaki Şeyh M... ise yukarıdakilerden farklı olarak halkın dini duyguları aracılığıyla etnisiteye dayalı bir ayaklanma çıkarma amacındadır. Romanındaki kart karakter Şeyh M... dinî duygularını istismar ederek yanında kalmaya ikna ettiği Haso Çocuk'u casusluk yapmaya zorlar:

“Şeyhin herhalde bu noktada Haso’dan bir şey beklediğini, Haso’yu bir emele âlet etmek istediğini çocuk sezmişti (...) Onun açık olarak anladığı şey, şeyhin evinden istediği bir şeydi ki, o da Kumandan’ın evine, ailesine sokulup olanı biteni öğrenerek kendisine haber vermesiydi.” (Zeyno’nun Oğlu, s. 176-177)

Şeyh M... Haso Çocuk’tan alacağı istihbari bilgilerle Türk alay komutanı Hasan Bey’i pusuya düşürmenin, arkadan vurmanın hesaplarını yapmaktadır: “*Hasan Bey’i hem de meydanda öldürmek kabil değildi. Bir gece, pusuya düşürmek, arkasından vurmak mutasavverdi ve bu pusuyu ancak çocuktan alacakları mâlumata göre kuracaklardı.*” (Zeyno’nun Oğlu, s. 282) Şeyh M... etrafındakilerce saygıyla karşılanan, Kürt âlimidir. Şeyh M... Haso Çocuk’u Türk komutan Miralay Muhsin’in karargâhına sızıp, kendisine bilgi vermesi, yani casusluk yapması için yanına almıştır. Şey M...’nin amacı bölge halkının kışkırtarak isyan çıkarmaktır.

*Zeyno’nun Oğlu* romanında Diyarbakır yöresinde edindiği dini kimlik sayesinde saygın bir kişi olarak tanınan Şeyh M... Haso Çocuk’u dinî eğitim vermek üzere yanına alır. Haso Çocuk’a bir yandan dinî eğitim veren Şeyh M...’nin gerçek amacı, dinî kimliğini kullanarak yanına aldığı çocuğa etnik düşüncelerini empoze etmek ve milliyetçi duygular aşılmasıdır.

“Çocuk, “Allah” diye tapılan, onun uğrunda her nevi meşakkate, mücahedeye sevinerek girilen bir kudret sezmişti. Eğer şeyhin dinî telkinleri burada kalsaydı, çocuğun dimağı o kadar karışmayacaktı. Bu din duyguları yanında şeyh, bir de milliyet duygusu sokmaya kalkışmış, ona Kürtlerin Allah’ın kulları ve Türklerin Allah’ın ceza edeceği mahlukât olduğunu anlatmak istemişti.” (Zeyno’nun Oğlu, s. 176)

Şeyh M...’nin emellerine ulaşmak için dinî, bir araç olarak kullandığına dair ifadeler; “*Gözlerinde emellerine herkesi sürüklemek ve âlet etmek için bir din meşalesi yakan bu garip insan...*” (Zeyno’nun Oğlu, s. 281) şeklinde yer alırken, dinî hassasiyetlerin sömürülerek kişisel amaçlar uğruna kullanılmasına vurgu yapılır. “*Şeyh M...İslâmî yaşayışın esaslarının silah gücü ile sağlanmasından yanadır. Ayrıca çok açık belirtilmemiş olsa bile Kürtçülük propagandası da yapar*” (Yalçın, 2012: 216).

*Yeşil Gece*, *Vurun Kahpeye* ve *Yaban* romanlarındaki kurgusallaştırma, yerli halkın, özellikle de din adamlarının, düşmanla iş birliği içerisinde bulunmasına dairdir. Söz konusu benzeşim, romanların yazıldığı erken dönem Cumhuriyet yıllarının siyasi ve ideolojik eğilimlerini de yansıtıcı bir mahiyet taşımaktadır.

*Yeşil Gece* romanında kasabadaki softaların gölge lideri konumundaki Hafız Eyüp, *Vurun Kahpeye* romanındaki Hacı Fettah Efendi ve *Yaban* romanındaki köy imamı ile Şeyh Yusuf ve *Zeyno’nun Oğlu* romanındaki Şeyh M...; düşmanla gizlice temas kuran, işgal başladığında düşmanı ilk tebrik eden ve düşmana iş birliği teklif eden, Kuvayımilliyeye ve Mustafa Kemal aleyhtarlığı yapan, Kuvayımilliyeye birliklerini düşmana ihbar eden, kendi öz ve kök değerlerine yabancılaşmış, sömürücü ve hain tipler şeklinde kurgulanmışlardır. Söz



konusu dindar tipolojileri ne millî ne de dinî değerleri önemsemektedirler. Zira Müslüman Türk askerlerine karşı düşman askerlerinin yanında yer aldıkları gibi nüfuzlarını kullanarak her defasında kendi bireysel çeperlerini daha da genişletmeye çalışmaktadırlar.

### 2.2.3. Gizli Mütihakimler: Oyun Kurucu Din Adamları

Erken dönem Cumhuriyet romanları içerisinde; duygularıyla ya da basite indirgenmiş gündelik çıkarlarla değil de derin bir akılla, hesaplı hareket eden din adamı tiplerine rastlanır. Söz gelimi *Yeşil Gece*'de başkişi Ali Şahin'in karşı değeri olarak görünen Hafız Eyüp, Sarıova kasabasında meydana gelen olayların müsebbibidir. Oyununu hiçbir zaman açıktan oynamayan, olan biten her şeyle ilgisi bulunan ve bazen gölge bir aktör bazen de bir suflör olarak işlerini yürüten Hafız Eyüp, romanda, kasabanın “gizli ruhu” olarak tanımlanan Hafız Eyüp, kasabanın karanlık tarafını oluşturur:

“Hafız Eyüp denen bu unvansız ve kılıksız softanın nüfuzlu bir adam olduğunu maarif müdürünün odasındaki oturuş ve lâkırdı söyleyiş tarzından sezinlemiş, fakat bu derecesini tasavvur edememişti (...) Bu adam, kasabanın gizli ruhudur; eski ve yeni hocalar arasındaki danışıklı dövüşü o idare eder; eskilerdeki gizli hoşnutsuzluğun –hiçbir vakit şiddetli bir harekete meydan verecek bir dereceye çıkmamakla beraber- zaman zaman müphem, korkutucu bir uğultu haline gelmesi, coşkun kâtib-i mesule anlaşılmaz bir kâbus ağırlığı çökmesi, durmadan çalışıp çabaladığı halde bir türlü iş görmemesi hep onun eliyledir. Büyük mezarlığın bir köşesindeki kulübesinde –henüz ölmemiş bir evliya heybeti içinde münzevi ve vahşi yaşayan- ermişlerden Örfi Dede'ye zaman zaman kasabayı dehşet ve heyecan içinde titreten meşhur rüyalarını bile o gösterir.” (Yeşil Gece, s. 72)

Kasabadaki olayları kendi menfaatine göre yönlendirmede oldukça mahir bir tip olan Hafız Eyüp, Sarıova'daki medrese ve mektep hocaları arasındaki gerilimi inşa eden ve böylelikle gizli bir iktidar odağına dönüşen politik bir güçtür. Bu bağlamda “*Hafız Eyüp Sarıova kasabasındaki softalığın, yobazlığın görünüşteki savunucularından değil halkı yönlendiren gizli bir güçtür. Sarıova kasabasındaki çatışma ve gerilimde sahnenin her zaman gerisinde duran bir yönetmen gibidir*” (Kanter, 2019b: 233). Zira ahalinin olaylar karşısındaki tutumunu belirleyecek kadar muktedir ve hesaplı davrandığı gibi kasabadaki ölüleri, evliaları da kendi çıkarları uğruna kullanmaktan çekinmez.

Başkişi Ali Şahin Hoca ve kasabanın gizli ruhu durumundaki Hafız Eyüp arasındaki mücadelenin galibi de olayları kendi arzularına ve çıkarlarına göre yönlendiren Hafız Eyüp'tür. Düşman askerleriyle iş birliği yapmasına rağmen savaştan sonraki süreçte Sarıova kasabasındaki nüfuzunu devam ettirmesi, Hafız Eyüp'ün oyun kurucu vasfını daimî kılar.

“Tam bu esnada kapı tekrar açıldı, içeriye melon şapkalı, mini mini bir adam girdi. Şahin Efendi onun çehresini görünce bir adım geri fırladı: bu adam Eyüp Hoca idi. Eski köse sakalını tıraş etmiş olmasına rağmen onu derhal tanıdı (...). Bu, ne haldi? Yeşil Gece'nin kâbusundan kurtulan Sarıova'da bu yarasanın ne işi vardı? Şapkasını çıkarmaya lüzum görmeden odaya girmesine, maarif müdürünü bu kadar hâkim ve lâubali bir tavırla müfettişler odasına çağırmasına göre onun Sarıova'da yalnız işi değil, nüfuz ve ehemmiyeti de vardı. Bu nasıl mümkün olmuştu Yarabbi?” (Yeşil Gece, s. 247)

Hafız Eyüp'ün Şahin Efendi tarafından “yarasa” olarak adlandırılması, metaforik göndermeleri olan bir söylemi içermektedir. Zira yarasaların avlarını gece karanlığında avlamaları, karanlık bir taraflarının olması ve vampirlerle özdeşleştirilmeleri ile Hafız Eyüp'ün oyun kuruculuğu arasında bir benzerlik ilişkisi kurulmuştur. Yine aynı şekilde Hafız Eyüp'ün “melon şapka”lı olması ve “sakalını tıraş etmesi” de Batılı, modern tarzda bir beden giyimine sahip olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Düşman ile uzlaşmadığı için sürgüne gönderilen Şahin Efendi'nin sürgün dönüşünde “düşman iş birlikçisi” damgasına maruz kalmasında da Hafız Eyüp başrolde. Maarif yöneticilerine, idarecilere Şahin Hoca'nın Yunan işgali sırasında düşmanla iş birliği yaptığı iftirasını atan Hafız Eyüp, Ali Şahin'in kutsallık atfettiği ve ideallerinin temelini oluşturan öğretmenlik mesleğinden uzak kalmasına da sebep olur:

“Herhalde şu işgal zamanında sarık sararak Yunan hizmetine giren Şahin Hoca olamayacaksınız. Çünkü bu müfsit hoca, ne kadar yüz­süz ve gabi olsa Sarıova'ya ayak basmaya cesaret edemez sanırım (...) Biraz insaf ve izanın varsa sana memleketin bu mübarek topraklarında serbestçe gezip dolaşmak hakkını veren büyük müsamahasına ve kanununa dua et... Fakat muallimliği aklından çıkar... Bu meslek, bundan sonra ancak temiz vicdanlı ve yeni fikirli insanlar içindir.” (Yeşil Gece, s. 248)

*Yeşil Gece* romanının son sahnesinde, Şahin Hoca, Sarıova kasabasının derin gücü ve “gizli ruh”u Hafız Eyüp'le olan mücadelesinde mağlup olur ve sırtında düşman işbirlikçisi öğretmen kamburuyla Ankara'nın yolunu tutmak zorunda kalır. *Yeşil Gece* romanının inkılapçı Ali Şahin'in zaferiyle değil de olumsuz bir sonla bitmesi, okuyucuya “*Millî Mücadele'nin mutlak bir son olmadığı, savaşın kazılması ile rehavete kapılmamak gerektiği, Eyüp Hocaların hâlâ etkili olduğu ve onlarla savaşın sürmesinin lüzumluluğu*” (Tunç, 2021: 125) mesajının verilmesiyle ilişkilidir.

Hafız Eyüp, tipolojisi erken dönem Cumhuriyet romanlarında bir istisna oluşturmaktadır. Zira aynı dönem romanlarında din adamları çoğunlukla; iptidai düşünen, duygularıyla hareket eden, kaba, paragöz birbirine oldukça benzeyen klişe stereotipler iken Hafız Eyüp, itibarî âlem olan romanda muktedir, hesaplı ve stratejik akılla hareket eden bir hasım güç olarak ayrıcalıklı bir yer teşkil etmektedir.

#### **2.2.4. Dinsel Kimliğini İktisadî Sermayeye Dönüştüren Din Adamları**

Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* (1860) başlıklı tek perdelik tiyatro eserinden itibaren kurmaca metinlerde din adamları, özellikle iktisadî anlamda pragmatik ve çıkarıcı olarak kurgulanmışlardır. Dolayısıyla Tanzimat'tan itibaren yazılan eserlerde dönemin toplumsal koşulları da göz önünde bulundurularak menfaatçi ve paragöz din adamları kurmacanın dünyasında özellikle tali karakterler şeklinde yer edinmişlerdir. Toplumsal yapıda uhreviliği

sembolize eden ve maddi alana değil manevi olana dair bir imaj oluşturan din adamlarının para ile ilişkileri de halk nezdinde benimsenen ve farklı saiklerle rasyonalize edilen bir hâl almıştır. Özellikle devlet kademesinde çalışan ve sömürücü özellikleriyle ön plana çıkan din adamları, görev tanımlamaları içerisinde bulunan işleri ücret dahilinde yaparak çıkar sağlamalarına rağmen söz konusu çıkarı meşru bir zemine oturtma çabası içerisinde olmuşlardır. Bu bağlamda toplumun manevi dinamikleri olarak “muteber bireyler” ya da “uhrevi bedenler” şeklinde kutsallık atfedilen din adamlarının, cenaze yıkama, cenaze namazı kılma, mevlit okuma, dinî nikâh kıyma ve boşama gibi işlerde toplumdan para beklentisine girmeleri, söz konusu manevi vazifeleri bir fiyata tahvil etmeleri, yeri geldiğinde pazarlık yapmaları, 1923-1938 arası erken dönem Cumhuriyet romanlarında eleştirilen hususlardandır.

Olumsuz din adamı tipolojilerinin âdeta bir mecmuası olarak kurgulanan *Yeşil Gece* romanında devrin genel karakteristiğini yansıtan klişeler ve din adamlarına ilişkin metaforik söylemler ağır basar. Söz gelimi “*Şahin Hoca, üç aylar gelince omuzlarında heybeleriyle Anadolu yollarına dökülen cer hocalarını kimi beyaz, kimi yeşil başlı sürü sürü baykuşlara benzeti[r].*” (*Yeşil Gece*, s. 42) “Cerre çıkmak” tabiri uygulama olarak Osmanlı toplumunda, müderris ve yetişmiş talebelerin medreselerde dokuz ay eğitimle meşgul olduktan sonra, son üç aylarda özellikle Ramazan ayında şehir, kasaba ve köylere giderek din hizmetleriyle halka yardımcı olmaları şeklinde tanımlanabilir. Ramazan aylarında gittikleri yerlerde vakit ve teravîh namazları kıldirmaları, halkın zekât işlerinde onlara rehberlik etmeleri, çocuklara Kur’an okumayı öğretmeleri cer hocalarının vazifeleri arasındadır. Medresede yetişen fakir hoca ve öğrenciler halkın verdiği “cer akçesi” ya da “zekât akçesi” ile geçinmek durumunda kalmışlardır. İlerleyen zamanlarda cer olayı istismar edilmiş, birkaç dua ve ayet ezberleyen, eğitim almamış kişiler de cer hocası sıfatıyla halkın samimi dini duygularını kullanarak iktisadi sermaye devşirmeye çalışmışlardır. Özellikle bu istismarcı kişilerin yaygınlaşmasıyla beraber, medrese mollası ile beraber “cer mollası” denilen çıkarıcı, başkalarından geçinen bir tipin de ortaya çıkması engellenememiştir (İpşirli, 1993: 388- 389). Şahin Hoca, ifadelerinde medrese hocaları ile baykuş arasında, sinsilik ve açgözlülük bağlamında metaforik bir ilgi kurmakta ve köylere cer toplamak için dağılan medrese talebelerini eleştirmektedir.

Din adamlarının maddiyatla kurdukları ilişki, *Yeşil Gece* romanında, İdadi Mektebinin eski Ulum-i Dinîye muallimi olan ve erken emekli edilmiş olmanın sıkıntısını yaşayan yeşil sarıklı bir hoca aracılığıyla sunulur. Bir yemek ziyafeti sırasında Şahin Hoca’nın yanına oturan söz konusu hocanın sol eli, sol ayağı, tamamıyla felç, ağzı bir yana çarpılmış, dili ise felçten dolayı ağırlaşmış olmasına, bedensel sağlığı yerinde olmamasına rağmen emeklilikten şikâyet etmesi, ilim öğretme arzusundan değil maddi kaybından dolayıdır. Zira yemek

boyunca Şahin Hoca'ya ne kadar maaş aldığını sorması, hayatını maddi unsurlar etrafında kurguladığını göstermektedir.

*Sinekli Bakkal* romanında, ülkü değer olarak kurgulanan Rabia'nın karşısına karşı değer olarak çıkarılan İmam İlhami Efendi, paragöz ve çıkarıcı imam tipinin numunesi sayılabilir. İmam İlhami Efendi'nin romanda zikredildiği kısımlar ağırlıklı olarak para ile ilgili meselelerin anlatıldığı yerlerdir. “*Defin ilmühaberi, nikah izinnamesi almak için çekişe çekişe onunla pazarlık edenler ona pinti imam, hasis imam der geçerler. Fakat küçük mescidde vaaza devam edenler, huzurunda biraz korku, biraz da rahatsızlık hissederek.*” (Sinekli Bakkal, s.11)

Osmanlı toplumunda din adamlarının mahalle, köy, şehirlerde yüklendikleri misyonlar, bir nevi devlete dinî ve idari noktalarda yardımcı olma sorumluluğu, içlerinden bazılarının bunları istismar etmesi ve kendi iktisadi çıkarları için kullanmasıyla neticelenmiştir. Toplumsal yapı içerisinde din adamlığı gibi saygın bir statünün, paralı işler etrafında icra edilen sıradan bir memurluğa dönüştürülmesi din adamı tipolojisine ve toplumdaki algısına olduğu gibi dine de büyük zarar verir. Söz gelimi *Sinekli Bakkal* romanındaki İmam İlhami Efendi tasvir edilirken bu özelliğine dikkat çekilir. “*İmam temizdi, muntazamdı, erken kalkardı, evde hemen hiç konuşmazdı. İbadet ve para kazanmak... Bütün zamanı, zekâsı bu iki işe vakfedilmişti.*” (Sinekli Bakkal, s.16-17) Nitekim para kazanma ile ibadet arasında doğrusal bir ilişki kuran İmam İlhami Efendi, torunu Rabia'nın güzel sesini iktisadi sermayeye dönüştürmek ister ve başarılı olur. Rabia, hafızlığı ve güzel sesi nedeniyle dini törenlere, cenazelere ve mevlitlere çağrılır ve bu sayede kendisiyle birlikte dedesinin de geçimini sağlar.

“Tevfik'in kızı on bir yaşında hıfzını dinletti ve İstanbul'un en küçük, fakat lâtif üslûplu ve en yankı sesli hafızı olarak tanındı. Büyük mevlitlere aşır ve ilâhî, selâtin camilere Ramazan'da mukabele için büyük ücretlerle çağrılıyordu. İlk Ramazan'da, İmam'ın iki senede kazanamadığı parayı kazanıverdi. Hacı İlhami Efendi sevincinden ellerini ovuşturuyor, her yerde kızın Tevfik'ten ziyade kendine çekmiş olduğunu iftiharla anlatıyordu.” (Sinekli Bakkal, s. 27)

Geleneksel ilişkilerin hüküm sürdüğü toplumlarda din adamları toplumsal hayat içerisindeki ilişkileri düzenleyen, uzlaşmazlıkları çözen bir konumdadırlar. 1923-1938 arası erken Cumhuriyet romanlarında ise din adamlarının kendi çıkarları uğruna uzlaşmazlıkları körükledikleri ya da haksızlıklara meşruiyet kazandırarak sözde dini argümanlar öne sürerek haksızı haklı duruma getirdikleri görülmektedir. Söz gelimi *Yaban*'da köy imamının, nüfuzundan çekindiği Salih Ağa'nın köylü üzerinde kurduğu tahakküme ve zulme sessiz kalması, iktidar sahibiyile çatışmak istememesinin tezahürüdür.

Dini kaidelere göre Allah'ın rızasını kazanmak ve sevap umarak yapılması gereken bazı ibadetler, bazı kurmaca eserlerde dünyevi çıkarların elde edilmesinde, bir araç olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Bu örneklerden biri *Kızılılık Dalları* romanında Lala Tahir Ağa'nın mektebe yeni başlayacak olan öksüz ve yetim Gülsüm'e söyledikleridir: “Kız, ana yok baba yok. Halin benden besbeter... Aklın varsa biraz okursun, hiç değilse mevlutlara aşır, ilâhî okur, beş on para alırsın.” (Kızılılık Dalları, s. 43) Bu bağlamda dinî duygularla, menfaat beklemeksizin yapılması gereken ibadetler, maddi menfaatler sağlanacak para kapıları olarak görülmektedir. Bu gibi örnekler halktaki çarpık din anlayışlarının tezahürleri sayılabilir.

Dindar görünümüne rağmen, çıkarları peşinde ilkesiz davranan dindar tipleri toplumdaki saygın dindar imajını zedeler. Menfaatine düşkün, çıkarları söz konusu olduğunda kurnaz bir kişiliğe bürünen *Kızılılık Dalları*'ndaki Karamusallı Sütüne bu çıkarıcı dindar kadın tiplemesine örneklik teşkil etmektedir: “Karamusallı sütüne, abdestsiz yere basmayan, yüzünde Müslümanlık nuru akan bir kadındı. Fakat, aynı zamanda da şeytana külahını ters giydirir denecek kadar açık göz ve kurnazdı.” (Kızılılık Dalları, s. 78)

Gülsüm'e'nin mevlit okutturduğu kadınla ilgili tasvirler, gerçekçi olmakla birlikte oldukça ironiktir. Kadın, para kazanmak uğruna, can havliyle mevlidi yalan yanlış okumakta ve hatırlayamadığı yerleri atlamaktadır. Kadın ibadet niyetiyle, sevap kazanmak amacıyla okutulan ve kutsal sayılan bir metinde adeta sahtekârlıklar yapmakta ve dinleyicileri kandırmaktadır.

“Kadının hakikaten güzel bir sesi vardı. Fakat usulden filân haberi olmadığı için, tahammül edilemeyecek kadar haykırıyordu. Sonra ezber okuduğu için, birçok yerleri atlıyor, karıştırıyor, tekrar ediyor, arkasını getiremediği vakit, kendinden bir şeyler uyduruyordu.” (Kızılılık Dalları, s. 108)

*Sözde Kızlar* romanında, “deyyus”, “mel'un”, “nemrut surat” gibi ifadeler ile tanımlanan mahalle imamının geçmişte yerine getirdiği dinî bir vazife karşılığında para beklemesi, bu parayı temin etmek için kendini küçük düşürmesi anlatılır. Söz konusu imamın, az para (bahşiş) verdiği için mahalle sakinlerinden Mustafa Efendi'yi, mahallenin yüz karası olarak yaftalaması, insani ilişkilerini iktisadi beklentilerine göre temellendirmesinin sonucudur:

“İmamın alacağına gelince, deyyus herif bizden az para mı aldı? Yüz kuruş için kapının eşğini aşındırıyor, köşe başında bir elense etsem mel'unun nemrut suratına ineceğim. Senin hakkında geçen sene söylediği laf hâlâ kulağında... “Mustafa Efendi bizim mahallenin yüz karası!” demedi miydi?” (Sözde Kızlar, s. 81)

*Üç İstanbul* romanı, paragöz, çıkarıcı din adamı tipolojisini bolca ihtiva eden bir Cumhuriyet Dönemi romanıdır. Romanda bahisleri geçen din adamları para ve çıkarları söz konusu olduğunda hiçbir insani, ahlaki ve dinî değer taşıma kaygısı gütmemektedirler. Bu tip din adamları, daha fazla kazanmak için halkın dinî duygularını sömürmekte, dinî kimliklerini

dünyevi çıkarlarına bir araç olarak kullanılmaktadır. Romanda, adliyedeki mahkeme heyeti, mahkemede şahitlik yapacak kişilerin güvenilir olup olmadığı bilgisini kapalı zarf göndererek, mahalle imamlarından istemektedir. Mahalle imamlarının, haklarında bilgi sorulan kişilerin mahkemede şahitlik yapabilecek güvenilirlikte oldukları bilgisini yazmak için, bu kişilerden rüşvet almaları din adamlarındaki yozlaşmanın bir göstergesidir:

“Tezkiye ne kadar ucuzdu. Çilli Mahmut’un namuslu olması için imama yedi lira göndermişti. Rıdvan’ın namusu üç buçuk liraydı. Hafız İsmail iki liraya namusluydu. Bu ne büyülü zarftı? İnsan bu zarfa tulumbacı camadanıyla giriyor; hacı sakalıyla, hoca cübbesiyle çıkıyordu” (Üç İstanbul, s. 641)

Üç İstanbul romanında, cenazeleri para kaynağı olarak gören mahalle imamından söz edilir. Mahalle imamı, haline isyan etmektedir; çünkü bu mahalledeki cenazelerde verilen bahşiş kendisinin temel ihtiyaçlarını karşılamaktan çok uzaktır: “O, Meşrutiyet’ten sonraki cenazelerinden bir su böreği parası bile çıkmayan bu mahalledeki bu imamlıktan da bıkmıştı; bu sarıktan da!..” (Üç İstanbul, s. 694)

Devlet görevlisi olmadığı için resmi bir maaşı olmayan, maaşı olmadığı için de düzenli bir geliri olmayan mahallenin fahri imamı, yaşamını idame ettirebilmek için mahalle sakinlerinin yapacakları maddi yardımlara muhtaç konumdadır. Bu durum, bir noktadan sonra mahalle imamını, başkasının eline bakan, cebine göz koyan, menfaatçi bir din adamı konumuna iter. Mahalle imamı artık cenazelere rızık kapısı olarak bakmakta, cenazelerden gelen paralarla temel ihtiyaçlarını ancak karşılamaktadır. Zengin konaklardan çıkacak cenazeler imam için artık ikramiye niteliğindedir:

“Adnan’ın damat girdiği bu konağa imam ne zamandan beri kuduruyordu. İstibdat’ta Maliye Nazırı’nın cenazesine imam evini tamir etmişti. O günden beri imamın iki gözü bu kalabalık konaktaydı: Bu kocaman anbardan daha ne cenazeler çıkacak idi! Halbuki Maliye Nazırı’ndan sonra konaktan tek bir ölü çıktı: Hacı Kahya! (...) Vakıta Hacı Kâhya’nın cenazesine de imam, çocuğunun sünnet düğününe hokkabaz getirmişti. Fakat hepsi o kadar!” (Üç İstanbul, s. 694)

Mahalle imamı çevresindekileri potansiyel müşteri olarak görmekle meşguldür. Bulduğu mevkideki kişilerin, doğumunu, sünnetini, mevlidinî, ölüm döşeğindeki hastasını, cenazesini dört gözle beklemesi, diğer yandan tuttuğu kâr zarar çetelesinin muhasebesini yapması, maddi dünyanın çeperlerini aşacak bir bilinçte olmadığını ifade etmenin yanı sıra özümsememiş bir dinin icraatını yaptığının da göstergesidir.

“Beklediği en pahalı cenazeyi de imam elinden kaçırmıştı: Ölecek yaşta olan Cemalifer’in cenazesini! Sonra Cemalifer bu sakallı Vasfi’yle Avukat Tevfik Hoca’nın evinde nikahlanmıştı; başka mahallede kıyılan nikahtan Bozdoğan Kemer’inin imamı bir şey alamamıştı. Üstelik geçen sene de Süheylâ, Adnan’la Mısırlı’nın köşkünde evlenince imam, bu nikâhtan da para alamamıştı.” (Üç İstanbul, s. 695)

Dini ölçütlere göre gerçekleştirilen bütün ritüellere (sünnet, cenaze, nikâh merasimi vb.) “iktisadi sermaye” gözüyle bakılması sadece dinî değil aynı zamanda insanî vasıflardan da uzaklaşmış olmayı yansıtır. Nitekim Üç İstanbul’da mahalle imamının, henüz para

almadığı cenazeyi –mason olduğu gerekçesiyle- kötölemesi, hatta cenazede bulunmanın domuz eti yemekle denk olduğunu söylemesi, pragmatik tutumunun bir sonucudur. “*İmam şimdi Adnan’ın cenazesinde bulunmanın “lâhm-ı hıncır ekliyle müsavi olduğunu” anlatırken Bozdoğan Kemerî’ndeki konağın her penceresinden “ölüm”ün bir tarafı görünüyordu: Bahçede kaynayan kazan... Birinin sırtında konağa koşan teneşir... Bekçi...*” (Üç İstanbul, s. 695)

Adnan Bey mason olduğu için cenazesini yıkamayacağını ve yıkamak şöyle dursun, cenazesinde bulunmanın bile domuz eti yemekle eşit olduğunu söyleyen mahalle imamı, parayı görünce yelkenleri suya indirir. Daha önceki sözlerinden dönmenin, onları unutturmanın yollarını aramaya başlar. Cenaze sahiplerinin, imamın parayı görünce fikrini değiştireceğine emin olmaları ise din adamlarının toplumsal karşılıklarının para ile özdeşleşmiş olduğunu yansıtıcı bir şekildedir: “*Ellilik banknotu avcunda bulunca başka şey keşfetti. “Merhum, ölürken kelime-i şهادet getirmişti.” İmam, cenazeden dönünce kahvede Adnan’ın imanla öldüğünü söyleyecekti.*” (Üç İstanbul, s. 696- 697)

Dinle, dinî hükümlerle, dinî duygularla âdeta oyun oynayan, onu istediği yöne çekmekte bir mahsur görmeyen, menfaati için yalan uydurmaktan dahi çekinmeyen imam tipinin, kendisini bir an önce götürmek isteyen kalfaya verdiği cevap ironiktir:

“Kalfa: Beraber gidelim İmam Efendi!

İmam: Nasıl olur Kalfa Hanım? Sarığımı takacağım.

Kalfa: Konakta size bir sarık uydururuz.

İmam: Siz sarıkla oyun mu oynuyorsunuz?” (Üç İstanbul, s. 697)

Menfaati söz konusu olduğunda din istismarcısı bir tipe bürünen mahalle imamı, başta dine olmak üzere, kendi saygınlığına, manevi değerlere, çevresindekilerin din/dar algısına büyük zarar vermektedir. İmam değiştirilemez dinî hükümleri anlık menfaatleri uğruna değiştirmekle, hatta yok saymakla kendi inandırıcılığında ve etrafındakilerin din algısında büyük tahribatlara yol açmaktadır. “*İmam’ın dua dolu elleri elli liranın hararetine sürünerek havada inip kalkıyordu. Adnan, imamın bitmeyen duasında “beş vakit namazında niyazında sulehadan bir zat”tı. Dua az daha uzasa Adnan tabutunda hacı olacaktı. Nihayet imamın duası tükendi.*” (Üç İstanbul, s. 698)

Netice olarak imamın, mason olduğu için eleştirdiği Adnan Bey’in cenaze namazını kıldırmasının yanı sıra tabutu başında yaptığı konuşmada, mevtanın beş vakit namazında, salih bir kişi olduğunu söyleyerek dindar bir insan şeklinde tasvir etmesi, dinî argümanların bireysel çıkarlar doğrultusunda kullanılmasını yansıtmaktadır.

*Yeşil Gece, Sinekli Bakkal, Sözde Kızlar ve Üç İstanbul* romanlarında dini kimliğini iktisadi kazanç sağlamak için araçsallaştıran din adamı tipolojileri mevcuttur. Paragöz ve

çıkarcı olarak kurgulanan ve sonradan klişe hâline gelecek olan din adamı tipleri, neredeyse toplumdaki bütün hareketlilikleri, toplumsal olayları, geleneksel ve dinî ritüel ve pratikleri paraya tahvil etmenin, iktisadi sermayeye dönüştürmenin gayretindedirler. Din adamlarının geçim kaynakları arasında; doğum, sünnet, evlilik, nikah, cenaze, ölüm, defin, ikametgâh, mahkemelerde şahitlik, fetva ve mevlit okumaktan sağladıkları maddi kazançlar sayılabilir. Din adamlarının parayla iç içe olmaları toplumdaki itibarlarını zedelemiştir.

### 2.2.5. Dinsel Kimliğini Maske Olarak Kullanan Hedonist Din Adamları

Erken dönem Cumhuriyet romanlarında, toplumsal hayat içerisinde din adamı vasfıyla ya da dindar kimlikleriyle görünür olan bireyler arasında tensel arzularıyla hareket eden ve dinsel unsurları bu hususta sömürü aracı olarak kullanan hedonist tiplere de rastlanılmaktadır. *Yeşil Gece* romanında “*Yanık sesiyle Kur’an okumaya başladığı zaman insana varlığını unutturan, gözünde yaşlar, yüreğinde çarpıntılarla yedi kat göklere yükselen, fakat aynı ağızla küfretmeye, kavga etmeye başladığı zaman insanı insan olarak dünyaya geldiğinden utandıran Hafız Remzi*” (Yeşil Gece s. 25) kösnül arzularının etkisiyle hareket eden sömürücü bir tiptir. Zira Hafız Remzi, sesi gibi yüzünün de güzel olmasından istifade ederek kadınlara tensel arzuları dolayımında yaklaşır. Dini kimliğinin inşa ettiği güvenilir/muteber beden olma algısını şehevî çıkarları için kullanır:

“Hafız Remzi pek yüksek gönüllüydü. Her kadına yüz vermezdi. Çok kere yaşlı dulları, tecrübesiz genç kızlara ve kadınlara tercih ederdi (...) Mevlit okumak yahut şeriat mahkemelerinde işlerine bakmak bahanesiyle birçok evlere girip çıkardı. Softalar, onun yatak odasına girdiği kadınların saymakla tükenmeyeceğini söylerlerdi.” (Yeşil Gece, s. 25)

Mevlit okumak yahut şeriat mahkemelerindeki işlerine bakmak bahanesiyle sosyal alanını genişleten Hafız Remzi’nin, yaşlı ve zengin bir kadınla evlenmesi de dini kimliğinin ihdas ettiği rahatlık sayesinde. Nitekim söz konusu kadın, kocası öldüğü zaman evine aralarında Hafız Remzi’nin de olduğu hafızları çağırır; Hafız Remzi “*O güzel sesiyle yalnız paşanın cennetteki ruhunu şâd etmekle kalmamış, fani dünyadaki hanımefendinin kalbini de çalmaya muvaffak olmuştur*” (Yeşil Gece s. 26).

Dini duyguların sömürülerek, tensel hazlara ilişkin hedonist arzuların gerçekleştirilmesi, *Acımak* (1928) romanındaki hafız tipinde de görülmektedir. Romanın başkışisi Zehra’nın babası Mürşit Bey’in güvenilir kimliğine itimat ederek eve aldığı hafızın, Mürşit Bey’in kaynanasıyla ilişkisi vardır: “*O hafız kimdir, senin evinde ne yapar, biliyor musun? Elinden Kuran, Allah ismi düşmeyen kaynananın âşığıdır. Bunu herkes bilir...*” (Acımak, s. 127) sözleri hafızın güvenilir kişiliğine yapılan vurgunun yanı sıra Mürşit Bey’e yapılan bir ikazı da yansıtır.



Din istismarcısı ve şehevî duygularını din maskesi altında gizleyen şeyh tiplmesi sadece kurmaca metinlerde değil, Türk sinemasında da sıklıkla işlenen bir sahnedir. Buna kaynaklık edecek olan bir roman tipolojisi de *Ankara* romanındaki şeyh tiplmesidir. Romanda; ahlaki yozlaşmanın tecessüm ettiği din adamlarından birisi olarak karakterize edilen şeyh, kendisine tedavi olmak için gelen kadınlarla gayrimeşru birliktelikler yaşar:

“Bir şey, demiştin; bilmem kimin karısını okuyup üfleyim derken (...) he, he..herif, kapının ardında, “daha bitmedi mi?” dermiş. İçerdekiler “Hele azıcık daha dur, hele azıcık daha dur!” diye kıs kıs güllüşürlermiş...” “Ne gezer, ayol... Herif yıllar yılı kendi eliyle karısını şeyhin köyüne taşıdı durdu. Emme, karı cinsmiş he, ona her yıl sonunda tosun gibi bir oğlan verirdi.” (Ankara, s. 45)

Bu söz ve imalarda, tedavi sonrası doğan çocukların şeyhten olduğuna dair örtük bir anlam sezilirken, aynı zamanda dinî kimliği dolayısıyla kendisine güven duyulan şeyhin, toplumdaki bireylerin cehaletini ve dinî duygularını istismar ederek, elde ettiği dinî kimliği tensel arzularını gerçekleştirmek için araç olarak kullanması da söz konusu edilir.

Türk romanında eşcinsel molla tiplmesi, ender görülen bir tiplmedir. *Hüküm Gecesi*'ndeki Necip Molla, toplum tarafından onaylanmayan ve savunduğu dini görüşle uyuşmayan cinsel eğilimlerle ön plana çıkmaktadır:

“Kudretten sürmeli gözleri ve kudretten boyalı dudakları ona şüpheli bir şehvetliliğin belirtilerini veriyordu. Yani, bu şehvetlilik bir dişinin kendini bağışlamak isteği midir, yoksa bir erkeğin sevdiğine sahip olma hırsı mıdır, bir türlü anlaşılamıyordu. Samim'e göre Necip Molla düpedüz bir homoseksüel idi. Ahmet Kerim ise ona “sakallı kadın” adını daha uygun bulmuştu. Gerçi, bu beyaz ve ince tenli Kazaskerin bir sapıklığı olduğu herkesçe malumdu. Fakat ne çeşit bir sapıklık? Tabii onu bilen yoktu.” (Hüküm Gecesi, s. 62)

Necip Molla'nın yüklendiği dinî misyona aykırı tavırlar sergilemesi ve cinsel yönelimini belli edecek davranışlar sergilemekten kaçınmaması, etraftakiler tarafından güvenilmez, sapık olarak algılanmasına neden olmakta ve molla bu tavırlarıyla alay konusu edilmektedir.

*Sözde Kızlar* romanında, din hocası kimliğine rağmen oldukça hedonist bir dünya görüşüne sahip olan, evinde çalgılı eğlenceler düzenleyen ve seküler bir hayat tarzıyla görünür olmaktan çekinmeyen Mustafa Efendi, namı diğer Con Hoca, Cerrahpaşa gibi geleneksel hayatın hüküm sürdüğü bir mahallede kendine hedonist bir evren inşa eder:

“Mustafa Efendi, mahallede “açık fikirleriyle” tanınmış, hovardalığı, müsrifliği, dik kafalılığıyla meşhurdu... Hattâ imam, Mustafa Efendi'den bahsettiği zaman... “Con Hoca” derdi. Con demek, Jön, yani yeni fikirli demektir. Mustafa Efendi'nin koyu İttihatçılığı da bu unvana liyakatini arttırmıştı. Bundan başka, evlâtlarının terbiyesine karşı kayıtsızlığı, onları pek serbest bırakması, evinde çalgı, dernek yapılmasından hoşlanması, her akşam pencere önünde gazel söylemesi de Con Hoca'nın fena şöhretini Cerrahpaşa'ya yaymıştı.” (Sözde Kızlar, s. 81-82)

Mustafa Efendi'nin yozlaşmış Batı tarzı hayatını, medenileşmek olarak rasyonalize eden çocukları da babalarının bu zaafını kendilerinin özgürce davranabilmeleri için istismar ederler. Nitekim oğlu Salih, babası Mustafa Efendi'yi, dindar kimliğine rağmen çapkınlıktan

vazgeçmemesi ve halen mahallenin kızlarında gözü olması hasebiyle över, bu çapkınlık övgüsü sarıklı Mustafa Efendi'nin de hoşuna gider.

“Yahu, baba... sarıklısın amma, ham kafalı değilsin. Cin fikirliliğinle meşhursun. Biz de seni bu meziyetin için iki kat severiz. Gençlik nedir bilirsin. Sakal koyuvermezden evvel yaptığın hovardalıkları annem anlatmakla bitiremiyor. İstanbul'u haraca kesmişsin. Hâlâ mahallenin tazelerinde gözün var. Onlar da senden hoşlanıyorlar.” (Sözde Kızlar, s. 82)

Dini kimliğini kösnül arzularını karşılamada araç olarak kullanan din adamı tipolojisi ilerleyen zamanlarda gerek edebî eserlerde –özellikle toplumcu gerçekçi romanlarda- gerekse de beyaz perde ve tiyatrodaki sıklıkla başvuru klişe bir tipoloji olmuştur. Sahtekâr, dolandırıcı şeyh tiplmesi günümüz metinlerinde de halen kullanımda olan bir durumdur. Erken dönem Cumhuriyet romanlarında dini kimliğini tensel arzularını gerçekleştirmek için kullanan ve halkın dini duygularını istismar ederek, cinsel sömürü yapan din adamı başvuru bir tiptir. Sosyal alandaki hareket serbestisini ve güvenilir kimliğini kişisel zevk ajandası için kullanan birtakım din adamları, bazen dini ritüelleri gerçekleştirmek için girdikleri mekânları bazen de hastalara şifa vermek bahanesini tensel arzularını gerçekleştirmek doğrultusunda kullanmışlardır.

### **2.2.6. Din İstismarcısı ve Dini Dünyevî Çıkarlarına Alet Eden Din Adamları**

Anadolu insanı, kimliğini oluşturan kültürel kodlar itibariyle dinine bağlı olmakla birlikte, geleneksel unsurlarla şekillenen kültürel bir dindarlığa sahiptir. Söz konusu dindarlığın geleneklerle birleşmiş olması, din adamlarının toplumsal karşılıklarının uhrevi özellikler gösteren saygın bireyler olarak kodlanmalarına ve toplumsal yapıda ayrıcalıklı yer edinmelerine etki eder. Bu bağlamda toplumsal yapıda din adamlarına ayrıcalıklı bir konumun atfedilmesi, sömürünün ve istismarın oluşmasına yol açmaktadır. Nitekim dindar/din adamı kimlikleriyle statü kurgulayan ve hiyerarşik bir yapılanma oluşturan bireylerin dünyevî arzuları, üstlendikleri uhrevi rolle uyuşmamaktadır.

*Yeşil Gece*'de Ali Şahin, medrese hocalarını eleştirirken, “*Yeşil ordunun kumandanları*” olarak nitelediği medrese hocalarının da aslında talebelere pek bir farkı olmadığını söyler. Ona göre, medrese hocaları, dinlerini ve ilimlerini çıkarlarına alet eden kişiler olmalarının yanı sıra kendilerinden beklenen olgunluğu sergilemekten uzaktırlar.

“Evet, yeşil ordunun kumandanlarının da gönüllü neferlerinden kalır yerleri yoktu. Onlar da dinî ve ilmi, menfaatlerine alet etmiş kimselerdi. Onlar da softalar gibi amansız bir ekmeğe kavgasına tutuşuyorlar, durmadan birbirlerini yiyorlardı. Aralarında birbirlerinin namusuna, canına kastedercesine rekabetler vardı.” (*Yeşil Gece*, s. 31)

Ali Şahin, medrese hocalarını ve müderrisleri, güce tapan, makam, mevki peşinde ve üç kuruş dünya menfaati için bütün değerlerini feda edebilecek kişiler olarak tasvir eder. Ali

Şahin'in medrese âlimlerini eleştirdiği ve itham ettiği bir diğer konu da söz konusu müderrislerin Sultan Abdülhamid'in casusluğunu yapmalarıdır.

“Bir zamanlar anlaşılmaz dillerini bir ibadet huşu içinde dinlediği nice heybetli dersiâmlar vardı ki genç softa, sonradan saray kölesi, Abdülhamid casusu olduklarını öğrenmişti (...) Bunlar öyle adamlardı ki, bir padişah selâmi, üç beş liralık bir ihsan için Allah'ı da, Peygamber'i de tereddütsüz satarlardı.” (Yeşil Gece, s. 31)

Ali Şahin'e göre, padişahı ve devlet adamlarını uyarmakla, onları doğru yola iletmekle görevli âlimlerin tamamı cahil, korkak ve menfaatperest kişiler iken, İslam dünyasının halifesi konumundaki Sultan Abdülhamid de zalim ve ahlaksızdır. “*Onları Hak yoluna sevk etmek vazifesiyle mükellef olan ulema, baştan başa cahil, korkak, menfaatperest ve müfsitti. Halife-i Resulullah olan adam, zalim ve ahlâksızdı.*” (Yeşil Gece, s. 33)

*Vurun Kahpeye* romanında Hacı Fettah Efendi, yaptığı bütün zulümlerde, haksızlıklarda, köy imamı olmanın imkânlarından faydalanır. Köylüyü organize etmede ve yönlendirmede dindar kimliğinin tartışılmaz, sorgulanmaz olması önemli bir faktördür. Romanda bu durum şu sözlerle ifade edilir: “*Hacı Fettah Efendi, din perdesine bürünmüş, dünya yüzünde şeytanın insanları tazip için gönderdiği bir mümessildi.*” (Vurun Kahpeye, s. 116).

*Bir Kadın Düşmanı* (1927) romanında dinî bir ruhsat istismar edilerek birden fazla kadınla evlenmeye çalışan kişiler tenkit edilir ve alaya alınır. Dine ait cevaz ve fetvaların niyetlere, kişilere ve durumlara göre değişkenlik göstermesi, eğilip bükülmesi, dindar tipolojilerin toplumdaki algılarını zedeler. “*Hasbetenlillâh ahlâk hocalığı eden samimî mutaassıplardan ziyade iki üç senede bir “almak da hak, boşanmak da hak” diye kadın değiştiren, cahil, fakir, görgüsüz, taze kızları zıyan eden ihtiyar kurtlardan...*” (Bir Kadın Düşmanı, s. 24) ifadeleriyle dinî hükümlerin ve ruhsatların istismar aracı olarak kullanılarak, toplumsal çöküş zemin hazırlandığı vurgulanır.

*Ankara* romanında, biri Şeyh biri de Hoca olan meclisteki mebuslar hakkında olumsuz tasvirler ve sert tenkitler yapılır. Bunların en koyu mutaassıplar olduğu, bu kişilerin seçilmek için, halka baskı yaptıkları, bunlarla mücadele edilmesi gerektiği ifade edilir.

“Bunların bir tanesi beyaz, öbürü yeşil sarıklı idi. Murat Bey: “Aman, hanımlar içeriye... bizim Şeyh Emin'le, Nuri Hoca geliyor dedi (...) Hanımefendi, bunlar, bizim Meclisin en koyu mutaassıplarındandır. İntihap dairelerinde (seçim bölgelerinde) de öyle bir nüfuzları vardır ki, kimse ses çıkaramıyor, âdeta herkese terör yapıyorlar (...) “Kara terör, kara terör” diye söylendi. “Bizim düşmanımız yalnız Avrupa değil, bunlar da... Bir gün bunlarla da çarpışmak lâzım gelecek...” (Ankara, s. 42)

Osmanlı toplumunda kullanılan lakap ve unvanların soyadı yerine geçmesi, bu unvanların dinî unvanlar olması neticesinde, kullanan kişilere dini hüviyet izafe etmesi, kişilerin yaptığı yanlışların, ahlaksızlıkların dine mal edilmesine neden olur. Toplumda

yaygın olan hacı, hoca, hafız, imam, molla, softa ve sofı terimleri bazen dini eğitim alındığını ve din konusunda yetkili ve görevli olduğunu gösteren bir unvan olarak kullanılırken bazen de kişinin dindarlığına yapılan bir vurgu ve lakap olarak kullanılmıştır. Yine aynı şekilde kılık kıyafetteki sarık kullanımını da bu çerçevede ele alınabilir. Giyilen kıyafetin ve aksesuarların dini bir vazifeye mi yoksa örfi giyiniş şekline mi referans olduğu karışıklığa neden olur.

*Üç İstanbul* romanında sözüne itibar edilen, okuyan, kültürlü bir din âlimi karakteri olarak yansıtılan Dağıstanlı Hoca, roman başkişisi Adnan ile olan tartışmasında; asıl korkulması gereken kişilerin yobazlar, softalar olduğuna dikkat çeker. Dağıstanlı Hoca'ya göre en tehlikeli düşman, cehaletten kaynaklanan yobazlıktır. İslâm dünyasının geri kalmasının yegâne sebebi de budur.

“Hoca: “Sizin için en korkunç düşman kimdir biliyor musunuz?

Adnan: Tabii ki biliyoruz: Alâtini Köşkü'nde oturan Abdülhamid!

Hoca: Hâşa, tövbeler olsun değil. Sizin en korkunç düşmanınız Fatih'teki yobazlardır. Sarıktan korkun. Müslümanlık geç kalan bir saattir derler. Hayır. ‘Ali-Muaviye’ vakasından beri bu saat hiç işlemiyor, durmuştur.” (Üç İstanbul, s. 378)

Dağıstanlı Hoca, *sarıklı milleti* adı altında din adamlarını, softaları, medrese hocalarını, eleştirmektedir. Ona göre; din adamları menfaatleri uğruna her şeyi yapabilecek kişilerdir. Sultan Hamit'in iktidarda bu kadar uzun süre kalabilmesinin sırrı da sarıklılarla iyi geçinmesi, onları taltif etmesidir.

“Adnan: Fatih hocalarının dinî de yalandır; dinsizliği de!

Hoca: Yalanmış! Tabii ki yalan. Onu ben de biliyorum. Onun için bu yalandan korkun diyorum ya! Sarıklı milletini bana sen mi anlatacaksın? Menfaat göster: Vapur bacası gibi bağırarak sana Allah'ı da inkâr etsinler; Peygamber'i de!... Sultan Hamit otuz üç sene sarığa sırma takarak; taassuba maas vererek tahtında oturdu efendi!” (Üç İstanbul, s. 379)

*Üç İstanbul* romanının yazarı Mithat Cemal Kuntay'ın “sarıklı milleti”ne yönelik eleştirilerinin benzerini yazarın yakın arkadaşı ve hakkında bir biyografi eseri de kaleme aldığı Mehmet Akif Ersoy'da da görmek mümkündür. Mehmet Akif de şiir kitabı *Safahat*'ın dördüncü kitabı olan Fatih Kürsüsünde'ki “İki Arkadaş Fatih Yolunda” şiirinde “*Sarıklı milletidir milletin başına bela... Fakat, umumunu birden batırmak iş değil a*” (2008: 205) sözleriyle sarıklı olarak sembolize ettiği din adamlarına olan eleştirilerini dile getirirken, sarıklılar arasında olumlu istisnalarının da olduğunu, hepsini birden eleştirmenin yanlış olacağını ifade eder. Kuntay ve Ersoy arasındaki yakın ilişki de göz önünde bulundurulduğunda aynı temadaki benzer yaklaşımlar ve ifade biçimleri oldukça dikkat çekicidir.

Din adamına duyulan güven ve toplumda din adamına ayrıcalıklı bir konum atfedilmesi, bazı kötü niyetli din adamı tiplerinin bunları istismar etmesi sonucunu beraberinde getirmiştir. Bu dönem romanlarında; ilimlerini dünyevi çıkarlarına alet ve feda eden din adamları,

gündelik ibadetlerini toplumda güvenilir ve dindar görünmek ve bunun üzerinden rant sağlamak için kullanan dindarlar, toplumun içinde olması hasebiyle toplumdaki hareketliliği ve ilişkileri iktidara jurnalleyerek casusluk yapan din adamları, iktidarla iyi geçinmek ve iktidardan taltif görmek için suya sabuna dokunmayan itaatkâr din adamları sıklıkla eleştirilen din adamı tipleridir.

### 2.2.7. Sathi Dinî Bilgiye Sahip Sözde Dindarlar

Dinî hükümlerin yeterince anlaşılması veya farklı yorumlanması neticesinde toplumda dinî yaşantıda ve dinî pratiklerin uygulanmasında farklılıklar ortaya çıkar. Kurmaca eserler olan romanlarda anlatıcı, bu durumları alaya alarak söz konusu durumun yol açtığı çelişkileri absürtlükler üzerinden ortaya koyarak eleştirilmesini ve tartışılmasını hedefler. Söz gelimi *Zeyno'nun Oğlu* romanında Şeyh M...’nin konağındaki, müritler bazı geceler herkesin yattığından emin olduktan sonra, içki içip kendilerinden geçmektedir. Din merkezinde şekillenen rollere bürünerek, dini tedrisat yapılan bir mekânda, mürit konumundaki kişilerin, İslâm dini tarafından yasaklanan içkiyi gizlice içmeye çalışmaları sathi ya da göstermelik bir dinî anlayışına sahip olduklarının tezahürüdür. Müritlerin bu davranışları, konağa dinî eğitim alamaya gelen Haso Çocuk’u olumsuz etkilemekte ve çocuk dünyasındaki dindar algısına büyük zarar vermesinin yanı sıra ürkütücü bir tabloyla karşı karşıya kalmasına yol açmaktadır.

“Bazan da kapıyı iyice kapadıktan sonra bazılarının gözlerini kan çanağına döndüren, dillerini dolaştıran beyaz bir su içiliyordu. Haso Çocuk en çok bu sudan ona içirmek istedikleri zaman korkuyor; bir vesile bulup kaçıyordu. Bazan da bu tehlikeli ve gizli suyu içtikten sonra, bir ağızdan bir hava tutturuyorlar; yarı neşeli, yarı acıklı, çok muttarit nağmeler arasında ellerini birbirlerinin omzuna koyuyorlar; kendilerinden geçinceye kadar tepiniyorlar; döne döne, ayaklarını usulle yere vura vura, kırmızı çevrelerini sallaya sallaya oynuyorlardı.” (*Zeyno'nun Oğlu*, s. 135)

*Zeyno'nun Oğlu* romanında Şeyh’in konağındakilerin Haso Çocuk’a gıpta ile bakmaları ironik bir nedene bağlanır. Haso Çocuk, artık Şeyh efendinin abdest suyunu dökmek gibi “yüce bir vazife” ile görevlendirilmiştir. Haso Çocuk, bu vazifesi nedeniyle konaktakiler tarafından kışkırtılmaktadır. “Şeyhin abdest suyunu artık Haso Çocuk dökecekti. Konak halkının bu hizmete tayin edildiği için ona takdir ve hasetle baktıkların farkına varmayan çocuk...” (*Zeyno'nun Oğlu*, s. 132) Haso Çocuk’a verilen vazifenin kışkırtılması, Şeyh’e kutsallık atfetmenin yanı sıra Şeyh’e hizmet etmenin ayrıcalıklılığına yapılan ironik göndermelerdir.

Halktaki yüzeysel din anlayışının bir diğer örneği de *Üç İstanbul* romanında geçmektedir. Kahveci, romanın başkişisi Adnan Bey’e işlediği bir günahını anlatmaktadır. “Bu Macide karısı o gece beni de günaha sokmasın mı? Hem de gebemiş kaltak. Bunu

*önceden söylesene a huzire!.. Benim gibi dinî bütün adama bu oyun oynanır mı? Tam üç yıl üç aylar orucu tutturdu bana karı!*” (Üç İstanbul, s. 650) Kendini dinî bütün bir adam olarak niteleyen Kahveci, nikahsız birliktelik yaşadığı için değil kendisine yalan söylendiği için pişmanlık duymaktadır. Niçin üç yıl boyunca üç aylar orucu tuttuğu da ayrı bir yüzeysel din anlayışı örneği olarak değerlendirilebilir.

İslâm dininde ibadetlerin Allah’a hasredilerek yapılması ve gösteriş için yapılmaması temel dinî prensiplerdendir. İbadetlerin gösteriş için yapılması, bunu yapan bireylerdeki yanlış din anlayışının bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. *Üç İstanbul* romanında konağa gidip gelen kadınlardan biri olan Tekirdağlı Cemile, yaptığı ibadetlerin toplum tarafından öğrenilmesi ve bu sayede toplumun takdirini kazanmak arzusundadır. “*Fakat kusurları da vardı; mesela, beş vakit namazını bir “iş adamı” gibi kılıyordu. Ve bu namazları, Tekirdağ’da kahvede anlatan küçük memurlara bayramlarda çil çeyrekler dolu yumruğunu öptürürdü.*” (Üç İstanbul, s. 155) Anlatımdaki “iş adamı gibi” ifadesi, Cemile’nin ibadetlerini kazanç sağlamak için bir nevi ticaret olarak yaptığını vurgulaması açısından mühimdir.

Olağanüstülüklerle ve hurafelerle dolu anlatıların, dinî hikâyeler olarak anlatılması bireylerdeki eksik ve yanlış din inancına örneklik teşkil edebilir. *Dudaktan Kalbe* (1925) romanında ihtiyar bir müftü etrafındakilere sahip olduğu sathi din anlayışından numuneler sergilemektedir. “*Gevezelikleriyle meşhur bir ihtiyar alay müftüsü yemek ağırlığından kıpırdanmaya mecali kalmamış misafirlere bitip tükenmez cin, cadı, keramet hikâyeleri dinletiyordu*” (Dudaktan Kalbe, s. 128) İslâm dininde muğlak bırakılan ya da zaman içerisinde kültürel etkilerle dönüşüme uğrayan hususların, din adamlarınca esrarengizliklerle, olağanüstülüklerle, akıl dışılıklarla, zebanilerle ve cinlerle doldurulması, yüzeysel bir din anlayışının oluşmasına zemin hazırlamaktadır.

*Kızılılık Dalları*’nda fon karakter olarak yer alan kalfa, dinî bütün, namazında niyazında bir kadın olarak tasvir edilmesine karşın, aslında namazı ve diğer ibadetlerinin çoğu şekilde kalan, dinî vecibeleri özümsemişi için değil rutine bağladığı için yapan biridir. Kalfa’nın ibadetleri onu dedikodudan alıkoyacak nitelikte değildir. “*Ekseriya namazda yahut duada olmasına rağmen, kulağı, müvezzi bekleyen gazete meraklıları gibi, dışarıda aşağıdan taze havadisler getirecek olan Gülsüm’ün ayak seslerindeydi.*” (Kızılılık Dalları, s. 98)

“*Yukarıdakiler ve aşağıdakiler, soylular ve hizmetliler arasındaki toplumsal çatışkı[nın]*” (Altuğ, 2005: 12) anlatıldığı *Kızılılık Dalları* romanında anlatıcı, toplumda bir gelenek halini almış olan, ölmüş kişilerin ardından mevlit okutma ritüelini ironik bir dille eleştirir. Konağa evlatlık olarak alınan Gülsüm, kendisine öldüğü haberi verilen kardeşi İsmail için bir mevlit okutmak ister. “*O bu para ile İsmail’e bir mevlütçuk okutmayı aklına*

koymuştu. *Küsmüş ölümlerin gönlini almak için bundan başka çare yoktu!*” (Kızılılık Dalları, s. 106) Romanın devamında anlatıcı, mevlit okutma pratiğinin bir hiyerarşisi olduğunu, herkesin maddi durumuna göre bir mevlit okutturduğunu anlatır. Anlatıcıya göre, Gülsüm gibi maddi durumu elverişsiz olanlar ancak küçük mahalle mescitlerinde mevlit okutabilmektedirler.

“Bu kör kadının güzelce bir sesi olduğu için, arasıra mahallenin küçük mescidinde fukaralara mevlût okurdu. Camilerde büyük hâfızlara mevlût okutmaya kudreti yetmeyenler, onun eline yirmi, otuz kuruş sıkıştırırlar; böylece hem işlerini görürler hem de fazla olarak bir garip duası alırlardı.” (Kızılılık Dalları, s. 106)

Konağın Paşa babası gibi maddi durumu iyi olanlar ise büyük camilerde, meşhur mevlithanlara mevlit okutabilmektedirler. Sevap almak için okutulan bir mevlitte bile toplumsal hiyerarşinin işlenmesi mizahi bir dille tasvir edilir. “Paşa babaları Gülsüm’ün okuttuğu gülünç mevlûdun duasına muhtaç mıydı? Onlar, Şekip Paşaya en büyük camilerde, en güzel sesli saray heyetlerine mevlût okutabilecek iktidarda insanlardı.” (Kızılılık Dalları, s. 109)

Mevlit’in kurmaca eser olan romanda yüklendiği işlev, aynı dönem Cumhuriyet romanları olan *Kızılılık Dalları* ve *Vurun Kahpeye* arasındaki yorum ve işleyiş farkını ortaya koyması açısından önemlidir. Söz konusu metinlerde tematik birim olarak işlenen mevlit, romanlardaki farklılığı tespit ve değerlendirme imkânı verir. Söz gelimi *Vurun Kahpeye*’de mevlit okuyan dede tasvir edilirken başvurulan anlatım son derece olumlu özellikler barındırır.

“Dede, ışığın tesiriyle kafeslerin arkasında uzak ve rüyaya benzeyen bir ziya içinde kürsüde oturuyordu. Sarı yüzü çenesine doğru incelen, seyrek ve beyaz sakallı bir ihtiyardı. Sikkesinin tevazu ile eğilen başı, bol harmanisinin kıvrımları altında dindar ve zarif bir huşu ile düşen zayıf ve ihtiyar omuzları mevlidin ahengiyle yavaş yavaş sallanıyordu.” (Vurun Kahpeye, s. 59-60)

Henüz nüve olarak işlenen İstanbullu Hoca kişisi üzerinden mevlitin manevi ve birleştirici gücüne dair vurgular yapılırken, romanda ülkü değer olarak kurgulanan Aliye Öğretmen’in şahsında, mevlitin rahatlatıcı sesine, dikkatlerde bulunulur. Mevliti okuyan İstanbullu Hoca, okuyucuda olumlu intibalar uyandıracak “ziya”, “tevazu”, zarif” ve “ahenk” gibi ifadelerle tasvir edilir. *Sinekli Bakkal*’da ise neredeyse kurgunun bütün çatısı mevlit ve Mevlevilik üzerine kurulurken, Mevlevi şeyhi Vehbi Dede, İstanbullu Dede’nin geliştirilmiş, güçlendirilmiş karakter hali olarak romanda, din anlayışı, felsefesi ve dinî yorumlarıyla işlenir. *Kızılılık Dalları*’nda ise mevlit, sosyal ve dinî özellikleriyle toplumu birleştirici yönünden ziyade, ironik bir anlatımla toplumdaki sınıflaşmanın kendini hissettirdiği bir kültürel ibadet olarak yüzeysel işlenir. Netice olarak denilebilir ki mevlit, *Vurun Kahpeye* ve *Sinekli Bakkal*’da manevi özellikleri haiz, birleştirici kültürel bir unsur olarak kullanılmasına

karşın, *Kızılıcak Dalları* 'nda ise aynı özellikleri ihtiva etmemesinin yanı sıra özel bir değeri de yoktur.

Dinin birey tarafından kendi müktebatına ve hazır bulunuşluğuna bağılı olarak farklı alımlanması neticesinde, zaman zaman sathi din anlayışları ve dinî yorumlar ortaya çıkar. Toplum nezdinde din adamlarının bir bütün olarak kutsal beden sayılmaları ve insani vasıfları yok sayılarak yüceltilmeleri bu yüzeysel anlayışın örneklerindedir. *Zeyno'nun Oğlu*'ndaki Şeyh M... nin abdest suyunu dökme görevinin ayrıcalıklı bir görev kabul edilmesi bunun bir örneğidir. Yine bu sathi din anlayışının bir örneği olarak; bu dönem ve sonraki dönem romanlarında dinin ve dindarlığının yaşlılara tahsis ve hasredilmesi sayılabilir. Dinî bilgisi zayıf roman kişilerinin bir yandan gündelik hayatlarını idame ettirirken öbür taraftan da dinden kopmama endişesi ve ikisini bir arada götürme kaygısı, metinlerdeki sathi din anlayışlarının ortaya çıkmasının başkaca sebeplerindedir. Yine anlatıcının dikkatleri çekmek ve eleştirmek için toplumda gördüğü çarpık dini anlayışları, yorumları ve uygulamaları kurguya taşınması da önemli bir etkidir.

Erken dönem Cumhuriyet romanlarında olumsuz din adamı tipinin zengin bir çeşitlilik yelpazesinde ele alınması bir tercihtir ve dönemin yazarlarının fikirlerini tespit ve yorumlama noktasında önemli bir veridir. Bu tavır, Cumhuriyet ideolojisinin Osmanlı Devleti'nin ve eskinin devamı olarak gördükleri kurumlarla hesaplaşması olarak da değerlendirilebilir. Ömer Türkeş'e göre (2001: 448) Cumhuriyet Dönemi romancılarının eserlerini oluştururken İnkılap kanonunun fazlaca tesirinde kalmaları, bazı meseleleri yoğunluklu olarak işleyip bazı meseleleri ise görmezden gelmelerine neden olmuş; bu tavır da bütün cesaretlendirmelere rağmen resmî ideolojinin etkisinde oluşturulmaya çalışılan edebiyat kanonunu "güçük" bir edebiyat haline gelmekten kurtarmaya yetmemiştir.

Din adamlarının kötü temsillerle kurmaca eserlerde, hasım kahraman olarak kurgulanması, toplumdaki din adamının etkinliği ve saygınlığını zedeleyen bir işlev görür. Netice olarak; zaman içerisinde din adamı stereo ve klişe bir tip haline getirilmiş ve sonraki dönem sanat eserlerinde de bu tavır sürdürülmüştür.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. KURMACA BİR METİN OLARAK REFERANS BEDENLER

#### 3.1. Kılık Kıyafetin Dinsel ya da Seküler Bir İletiyeye Dönüşmesi

Kılık kıyafet şekli göstergeler olmakla birlikte, kişinin dünya görüşü, hayatı algılama biçimini, dinle ve gelenekle olan ilişkisini, kültürel bağlarını toplumdaki yeniliklere olan bakışını da gösteren bir iletiler toplamıdır. Öte yandan özellikle geleneksel bağların kuvvetli bir biçimde devam ettiği toplumlarda ya da çok uluslu toplumlarda kılık kıyafet etnik, kültürel veya dini aidiyeti yansıtmaya bir işlev yüklenir. “Klasik dönemlerde her toplum katmanı, giydiği elbisenin tarzından kolaylıkla tanınır” (Schimmel, 2004: 68). Bu bağlamda Osmanlı toplumunun da din egemenliği etrafında şekillenen, dinsel göstergelerin gündelik hayatın birçok alanında görünür olduğu bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Dinsel göstergelerin temsil bulduğu alanlardan biri de kadın ve erkeklerin kılık kıyafetleridir. Dinî kurallar ve emirler gözetilerek şekillenen kılık kıyafet tercihleri, kültürle ve gelenekle birleşerek, birbirinden ayrılması güç bir sentez teşkil eder. Zaman içerisinde örfeye ait tercihler, din buyruğu kabul edilebilirken, dine ait olan hükümler de geleneğin bir parçası sayılabilmektedir.

Niyazi Berkes’e göre (2016: 197) Osmanlı padişahlarından II. Mahmud döneminde Avrupa’daki asker kıyafetleri incelenmiş, çoğu uygunsuz, pahalı ve kullanışlı olmayan bu kıyafetlerden bazılarının vazgeçilerek, Hüsrev Paşa’nın Cezayir ve Tunus’ta görmüş olduğu fes başlığını, küçük değişikliklerle Osmanlı askerlerinin yeni başlığı olarak kabul etmiştir. II. Mahmud döneminde askeri ve ekonomik saiklerle kabul edilen fesin, dinî hassasiyetlerle ya da dinî saiklerle bir alakası yoktur. Fes kullanılmaya başlandığı dönemde fes giymeyi dine aykırı sayanlar olduğu gibi, festen sonraki şapka düzenlemesinde de fese dinî bir hüviyet kazandırılmaya çalışılmış, şapka giymenin dine aykırı olduğu yönünde propagandalar yapılmıştır. Şerafettin Turan, II. Mahmud askere fes giydirmek istediğinde Şeyhülislam Tahir Efendi’nin bunun şeriata aykırı olduğunu öne sürdüğünü, bu yüzden padişah tarafından azledilerek, Tunus’tan 50.000 fes başlığı getirildiğinin, zaman içerisinde ilmiye sınıfı dışındaki devlet görevlilerinin de fes giymeleri kararı alındığını, böylece Tanzimat Dönemi’nde fesin yaygınlaştığını belirtir. II. Mahmud, daha sonraları devlet memurlarının pantolon, ceket ve ayağa da potin giymelerini zorunlu kılmıştır. Bu kıyafet düzenlemeleri ile birlikte, halkın ve din görevlilerinin dışında devlet memurlarını ayırt eden bir kıyafet şekli oluşmuştur (Turan, 1995: 183).

II. Mahmud döneminde memurlara, fes giyme mecburiyetinin şart olarak sunulması, özellikle geleneksel kesimler tarafından Müslüman vatandaşların gayrimüslimler ile aynı toplumsal statüde görülmesi olarak değerlendirilmiş ve fesin kabulünde toplum nezdinde birçok zorluklarla karşılaşmıştır (Barbarosoğlu, 1995: 73). II. Mahmud döneminde yapılan kıyafet devrimi neticesinde, geleneksel Osmanlı sisteminde Müslüman olmayan kişilerin başlarına, giydikleri giysilerin şekil ve renk bakımından farklı olması uygulamasına son verilmiş, yapılan düzenleme sonrasında ticaret merkezlerinde esnaf, zanaatkar, tüccar Yahudi, Ermeni ve Rumlarında fes giymeye başladıkları görülmüştür. “*Fesin Müslümanlığa özgü bir başlık olduğu sanısı dinciliğin güçlendiği Abdülhamid döneminde gelişmiştir*” (Berkes, 2016: 198).

Şapka, ilk zamanlar çok uluslu Osmanlı Devleti’nde Hristiyan ve Yahudi tebaanın giydiği bir başlık olduğu için, Türkler arasında başlayan bu eğilim alafrangalaşmak (Frenkler, Avrupalılar gibi olmak) olarak algılanmış ve tepkilere neden olmuştur. Avrupa’da yaşayan Jön Türklerin şapka giymeye başlamaları bu başlığın Türkler arasında kullanılmasının ilk adımı olmuştur (Turan, 1995: 184). II. Abdülhamid döneminde Avrupa’ya ilim tahsil etmek için gönderilen öğrencilerin şapkalı fotoğrafları, bir kafirlik olayı olarak ele alınmış ve çeşitli tepkilere neden olmuştur. Bunda Abdülhamid döneminde fese dinsel bir kimlik yüklenmesinin de etkisi söz konusudur (Berkes, 2016: 547). Yurtdışına gönderilen görevli memurların da şapka giydikleri Abdülhamid’e verilen jurnallerde tespit edilmiş, söz gelimi Maliye Bakanı Nail Bey Avrupa’da şapka giydiği için memlekete döndüğünde “*gavur oldu, domuz herif!*” tepkilerine maruz kalmıştır (Turan, 1995:184).

Suna Kili (2002: 296) Kurtuluş Savaşı yıllarında Türk toplumundaki kılık kıyafet çeşitliliğinden ve karmaşasından söz ederek; okumuşlardan Batı’ya dönük olanlar olan aydınların ayakkabı, pantolon, ceket giymekte olduğunu, papyon kravat taktıklarını, başlarına püsküllü kırmızı fes geçirdiklerini aktarır. Din adamları, mollalar, tarikat şeyhleri, şalvar cübbe, bellerine sarılı kuşaklarla dolaşmakta, başlarında ise her tarikatın tekkenin kendine özgü külahını, başlığını giymektedir. Müslüman olmayan halkın, din adamlarının giysileri ise her dinin geleneklerinin gereği olarak başkadır.

Mustafa Kemal, 24 Ağustos 1925’te Kastamonu’ya yaptığı bir gezide ilk defa halkın karşısına şapkalı çıkmış ve yaptığı konuşmada kılık kıyafet ve uygarlık arasındaki ilişkiye değinmiştir:

“Uygarım diyen Türkiye’nin gerçekten uygar olan halkı, baştan aşağı dış görünümü ile ve hatta uygar ve gelişmiş insanlar olduklarını eylemleriyle göstermek zorundadırlar. Uygar ve uluslararası giyim ulusumuz için laik bir giyimdir Onu giyeceğiz. Ayakta iskarpin, ya da fotin, üstünde pantolon, yelek, gömlek, kravat, ceket ve doğal olarak bunların tamamlayıcısı siperliği serpuş, bunu açık olarak söylemek isterim, bu serpuşun adına şapka denir” (Kili, 2002: 297)

Türkiye Cumhuriyeti'nde şapka ilk olarak memurlara zorunlu kılınmış daha sonra 25 Aralık 1925'te çıkarılan bir yasa ile şapka yasal olarak giyilmesi zorunlu bir başlık haline getirilmiştir.

Gündelik hayatta çoğunlukla din adamlarını temsil etmesi gereken, dinsel göstergeli kıyafetler olan ve simgesel anlamlar yüklenen sarık ve cübbe, zaman içerisinde halk tarafından da benimsenerek, kullanılmaya başlanır. Herhangi bir denetime tabi olmayan gündelik hayattaki kıyafet tercihleri, halkında benimsemesiyle, kıyafet olarak dinsel göstergeleri ağır basan bir Osmanlı toplumunun oluşmasını beraberinde getirir. Dinsel bir yapıya sahip Osmanlı toplumunda Tanzimat'tan önceye dayanan Batılı değerlerle tanışma, Tanzimat Dönemi'nde gelişim gösterirken, asıl dönüşümler yeni kurulan Cumhuriyet'in devrimleri neticesinde gerçekleşme imkânı bulur. Kılık kıyafet devrimleri neticesinde, dinsel sembol taşıyan kıyafetler gündelik hayattan çıkarılarak, yerini seküler ve çağdaş görünümlere bırakır. Dinin kamusal alandaki etkinliğini azaltmaya dayanan Cumhuriyet modernleşmesi, din adamları haricinde sarık ve cübbe giyimini yasaklarken, din adamlarının da sadece ibadet yerlerinde bu kıyafetleri giymelerini şart koşar. Erkeklerde, özellikle devlet memurlarına şapka giyme zorunluluğu kanunla getirilirken, kadınların dinsel semboller olarak görülen çarşaf ve peçeyi bırakması, yerine çağdaş kıyafetler giymesi teşvik edilir (Kili, 2002: 296-298). Zira sembolün özelliğine bakıldığında işaret edenle işaret edilen arasında güçlü bir bağ söz konusudur ki dine dair en belirgin semboller arasında kılık kıyafet önemli bir yer tutar.

Birinci Dünya Savaşı yıllarında Osmanlı askerlik kıyafetlerinde değişiklik yapılmak istenmiş fes yerine kalpak ya da Enveriye giyilmesi girişimleri mecliste bir din sorunu haline getirilmiştir (Berkes, 2016: 547). Falih Rıfkı Atay, *Çankaya* (1961) adlı eserinde 20 Nisan 1920'de Ankara'da kurulan mecliste, fesin kaldırılıp yerine kalpak takılmasıyla ilgili bir teklif verildiğini yazar. Bu teklife şiddetli tepkiler gelmiştir. Bu tepkilerden bazılarının, "*fes Türk'ün ruhuna işlemiştir, Fas ve Tunus İslamları fes giyer, İslam dünyası için fes alâmet-i farikadır*" (1999: 327) ifadelerindeki gibi olduğunu aktaran Atay, yoğun tepkiler nedeniyle teklifin geri çekildiğini aktarır. Atay, kalpak giydikleri için dönemin Ankara'sında "yaban" olarak görülmelerinin yanı sıra İstanbul'dakiler için de "yaban" olduklarını naklederken "*Kalpaklı idik, İstanbul'un fesi bize yan bakardı*" (1999: 590) ifadelerini kullanır. Alptekin Müderissoğlu'na göre (1993: 86) henüz yeni kurulan bir şehir olan Ankara'da giyilen başlıklar milletvekillerinin kimliklerini belirten bir işlev görür. Eski elçi, vali, kaymakam ve memurlar redingotun üstüne fes takarken, kalpak hem Mustafa Kemal'in kişisel tercihi olması hem de sivil elbiseye üniforma havası vermesi nedeniyle eski askerler arasında yaygındır.

Devrimlerin toplumda yansıma bulması neticesinde, kadın ve erkeklerin gündelik hayat kıyafetlerinde çağdaş, seküler, Avrupai kıyafetler etkisini genişletirken, bir taraftan da devrimlere oluşan direnç nedeniyle geleneksel ve dinsel göstergeleri ağır basan kıyafetler giyilmeye devam edilir. Toplumdaki devrimleri algılama ve yorumlama biçimlerinin farklılığı toplumsal bir gerilime neden olur ve bu gerilimler toplumun aynası olma işlevi gören roman türüne de yansır.

İncelediğimiz erken Cumhuriyet Dönemi romanlarında, devrimlerin halktaki algılanma biçimleri derinlikli olarak işlenirken, çoğunlukla eski ve geleneksel kıyafetli roman kişileri olumsuz bir tasvirle ele alınır. Buna mukabil devrimleri yüzeysel, şekli ve Avrupai görünmeye çalışmak olarak yorumlayan roman kişileri de devrimlerin ruhunu anlamadıkları gerekçesiyle tenkit edilir. Olumsuz temsil biçimleri romanlarda temel izlek olarak yer alırken, olumlu ve idealize edilen değerlerin ne olması gerektiği, nasıl temsil edildiğinin örneklerini romanlarda bulmak güçtür. Cumhuriyet romancılarının, olumsuz ve olmaması gerekeni güçlü bir tasvir ve anlatımla okuyucuya birçok örnekle sundukları görülürken, söz gelimi devrimleri millî bir şuurla anlayan ve bütünlüklü olarak gündelik hayatında uygulayan karakterler veya roman başkışileri oldukça azdır.

İncelememizde devrimlerin öncelikle erkekler üzerindeki etkileri ve yansımaları, *Yeşil Gece*, *Üç İstanbul*, *Bir Sürgün*, *Ankara*, *Yaban* ve *Vurun Kahpeye* romanlarından hareketle tahlil edilmeye ve yorumlanmaya çalışıldıktan sonra, devamında da devrimlerin kadınların gündelik hayatındaki etkileri incelenmeye çalışılacaktır.

Kılık kıyafet meselesinin derinlikli olarak tartışıldığı eserlerden biri Reşat Nuri'nin *Yeşil Gece* romanıdır.

Roman başkışisi Muallim Ali Şahin'in sarık ile olan münasebeti vaka boyunca ideolojik gerginliklerle neticelenir. Çocukken babasının teşvikiyle henüz küçük yaşta sarık sarmaya başlayan Ali Şahin, Somuncuoğlu Medresesi'nde sarık sarmaya devam ederken, geçiş yaptığı Darulmuallimin'de talebelerin büyük çoğunluğu fesli olmasına rağmen onlarla çatışmayı göze alarak sarıkla dolaşmayı tercih eder. Muallim olarak atanmasından itibaren sarık sarmayı bırakan ve fes giymeye başlayan roman başkışisi, öğretmenlik yıllarında çocukların sarık sarması üzerinden kasabalıyla mücadeleye girişir. Ali Şahin, kasabalının tepkisine rağmen birçok öğrencisini sarık sarmaktan caydırmayı başarır. Öğretmenlik yaptığı kasaba düşman işgaline uğradığında tekrar sarık sararak camilerde vaaz vermeye başlayan Ali Şahin, Yunanistan'a sürgüne gönderildiğinde sarığı tekrar bırakır ve fes takmaya başlar. Cumhuriyet ilan edildikten sonra sürgünden dönen Ali Şahin, kasaba ahalisinin şapka takmaya başladığını görünce sevinir. İdadi Müdürlüğü'ne eski okulunda tekrar öğretmenlik yapmak için başvuran

Ali Şahin, işgal döneminde sarık sararak düşmanla iş birliği yaptığı gerekçesiyle adeta hain ilan edilir ve Sarıova Kasabası'ndan kovulur.

Roman başkişisinin hayatında önemli bir simge olan sarık, romanda toplumdaki kutuplaşmanın, saflaşmanın sembol göstergelerinden biri olurken aynı zamanda toplumdaki davranışsal, zihinsel dönüşümlerin yansıma bulduğu beden aksesuarı olarak kullanılır. Sarık takmak bedensel bir gösterge olmasının yanında aynı zamanda takanın yaşam biçimi ve düşüncelerini de yansıtan bir işlev görür. Söz gelimi *Yeşil Gece* romanında sarık saran bir kişinin, dini eğitim aldığı, dindar bir hüviyetinin olduğu, muhafazakâr ve geleneksel bir dünya görüşüne sahip olduğu, toplumdaki yeniliklere kuşkuyla baktığı anlamları çıkarılabilirken; sarığa karşı konumlandırılan fes de zıt anlamları zımnen ihtiva eder. Fes takan kişinin, toplumdaki yenilikleri özümsemişi, seküler/modern bir zihniyet ve hayat tarzı benimsediği anlamları çıkarılabilir. Sarık ve fesin beden aksesuarları olmaktan ziyade anlamlar barındırması, bunların toplum nezdinde algılanış biçimlerinin de hesaba katılmasını gerektirir.

Romanın henüz başında Ali Şahin, tayin yerini öğrenmek için gittiği Maarif Nezareti'nde "*İçeriye eski redingotlu, sarı meşin potinli, mavi atlas gömleklili, yirmi beş, otuz yaşlarında zayıf bir adam girdi. Hafif çiçek bozuğu bir yüzü, ince kara bir sakalı vardı. (...) Redingotunun gevşemiş düğmesini ilikleyip fesini düzelttikten sonra*" (*Yeşil Gece*, s. 8) sözleriyle tasvir edilir.

II. Mahmud döneminde kılık kıyafet alanındaki düzenlemelerle memurlara, redingot, pelerin, pantolon ve potin giydirilmiş, yalnız ulema sınıfının cübbe ve sarık giymesine izin verilmiştir. Osmanlıda erkeklik sembollerinden biri olan sakallar kısaltılmış, bu değişiklikler saraydan başlamak üzere topluma yayılmıştır (Özer, 2014: 16-17). Bu bağlamda Ali Şahin'in redingot giymesi, memur olduğunun sembolü olurken, sakallı olması, Osmanlı toplumunda sakal bırakmanın 'erkeklik' sembolü geleneksel bir norm olmasıyla izah edilebilir. Fesli olması ise geleneksel eğitim sisteminden mezun olmamasını, dinsel bir kimlik taşımadığını, toplumsal yenilikleri benimseyen bir dünya görüşüne sahip olduğunu bildiren bir semboldür. Maarif Nezareti Müdürü Vasfi Bey, Ali Şahin'in Sarıova kasabasına tayininin çıktığını öğrendiğinde ona "*hatta senin yerinde olsam sarık sararım*" (*Yeşil Gece*, s. 12) tavsiyesinde bulunur. Müdürün bu tavsiyesinde Sarıova kasabasının sosyolojik ortamını tanıması, softaların ve medrese hocalarının oradaki hegemonyalarından haberdar olmasının yanı sıra, Ali Şahin'in fesli haliyle oradaki egemen güçlerden ve ahaliden tepki görmesini engellemek istemesi etkili olur.

Muallim Ali Şahin, Darülmuaallimin'den mezun olduğunda, medreseden eski bir talebeye rastlar. Eski talebe, Ali Şahin'i medrese zamanlarındaki sarığı atmış, fesli yeni

haliyle görünce tepki gösterir. Bunun üzerine Ali Şahin, eski arkadaşının hiç ummayacağı bir sertlikte ona cevap verir. *“Anadolu’dan sarıkla geldim, fesle gidiyorum, bir zaman belki şapkayla dönerim, ama sen göremezsin (...) Belki o zamana kadar asılmış olursun da ondan.”* (Yeşil Gece, s. 17-18) Ali Şahin’in medresede yıllarca arkadaşlık ettiği bir softaya karşı bu denli tavizsiz ve sert olması, davası uğruna geçmişini, arkadaşlıklarını feda edebileceğini yansıttasının yanı sıra erkek kılık kıyafetindeki modernleşme safhalarını göstermesi açısından da önemlidir. Nitekim köyünden İstanbul’a sarıkla gelen, öğretmenliğinde fes takan Ali Şahin, sürgünden döndüğünde kılık kıyafet inkılabının uygulandığını ve ahalinin şapka taktığını görüp sevinir.

Ali Şahin, medresede okuduğu yıllarda ilim tahsil eden talebelerin, softaların ve medrese hocalarının üç ayların başlangıcında köylere dağılmalarını tasvir ederken *“üç aylar gelince omuzlarında heybeleriyle Anadolu yollarına dökülen cer hocalarını kimi beyaz, kimi yeşil başlı sürü sürü baykuşlara benzetiyordu.”* (Yeşil Gece, s. 42) sözleriyle medrese hocalarını, başlarındaki beyaz ve yeşil sarıklar, takkeler nedeniyle baykuşlara benzetir. Ali Şahin, benzetme yaparken başlarına taktıkları sarık ve takke nedeniyle medrese hocalarına hakaret eder ve onları küçümser.

Ali Şahin’in altı yıl eğitim gördüğü medreseden mezun olmasına bir yıl kala geçirdiği itikadî ve fikri dönüşüm neticesinde medreseden ayrılarak *“yeni mektep”* tabir edilen ve devletin denetim ve teftişinde bir kurum olan Darulmuallimin’e sarığını çıkarmayarak geçmesi, kendisini orada yaşanan sarıklı-fesli çatışmasının içinde bulmasına neden olur: *“Mektepte medreseden gelen sarıklılarla fesliler arasında bir anlaşmazlık vardı. Softalar, sivil mekteplerden gelen talebeyi çekemiyorlardı. Onlar da sarıklıları taassupla, irtica ile itham eder, olur olmaz bahanelerle softalara çatarlardı. Hatta bazen iki taraf arasında boğaz boğaza kavgalar bile oluyordu.”* (Yeşil Gece, s. 47) “Yeni mektep” olan Darulmuallimin’de talebeler, modernleşmenin ve yeniliğin simgelerinden sayılan fes takmaktadır. Sarık ve fes, talebeler arasında sembol değerler yüklenerek eski-yeni mücadelesinin nesnesi hâline gelir. Sarık, muhafazakârlık, bağnazlık, irticayı sembolize ederken, fes, yeniliği ve Batıcılığı imler.

Beyhan Kanter’e göre, *Yeşil Gece* romanında, sarık, dini istismar aracı olarak kullanıp nüfuz kazanmak isteyen, gericiliği temsil eden softalar için, içtimai bir maske olmanın yanı sıra, roman boyunca ideoloji ve zihniyet farklılıkları sarık ve fese yüklenen örtük anlamlarla dile getirilir. Ali Şahin’in sarığı, yenilik çabalarına aykırı bir başlık olarak değerlendirmesi, yeniliği zihinsel değişimle birlikte fiziksel bir değişim olarak da görmesinin tezahürüdür (2016a: 84-85).

Ali Şahin'in "yeni mektep" sayılan Darulmuallimin'de de fes giymeyi tercih etmeyip sarık sarmaya devam etmesi iki nedenle izah edilebilir. Birincisi sarığı çıkarmakla, kendisine ilk sarığı saran babasının aziz ruhuna saygısızlık edeceği düşüncesidir; ikincisi ise "ahali, hocaları sefil ve gülünç kıyafetlerde görmeye alışmıştı. Fakat baştan sarığı atarsa bu elbiseler bu pabuçlarla talebeden ziyade dilenciye benzemeyecek miydi?" (Yeşil Gece, s. 46) ifadelerinde anlamını bulur. Yeni okulunda da sarığı, toplumun yoksul ve alt tabakasından ayırıcı, statü sağlayan bir simge olarak kullanmaya devam eden Ali Şahin, Darulmuallimin'den mezun olup öğretmenliğe başlayınca, sarık sarmayı bırakır, fes giymeye başlar.

Eserin başlarında, Reşat Nuri'nin sözünü teslim ettiği başkişi Ali Şahin'in sözleri dikkate değerdir. Çocukların küçük yaşlarda sarık sarmalarıyla ilgili bu sözler önemli sosyolojik tespitler, çözümlenmeler ihtiva eder.

"Sokaklarda oynayan yalınayak, başı kabak halk çocukları arasından yakalanarak medreseye gönderilen ve başına sarık sarılan çocuklar, ayrı bir bayrağın altına geçmiş gibi olurlar ve eski arkadaşlarıyla aralarına bir yabancılik girerdi. Sarıklılarla sarıksızlar arasındaki bu yabancılik gitgide artar, onları bir daha anlaşmalarına ve birbirlerini sevmelerine imkân olmayan iki düşman fırkaya ayırırdı. Öyle ki her türlü kardeş kavgalarını, aile kinlerini söndüren yabancı düşman karşısında bile artık birleşemez olurlardı." (Yeşil Gece, s. 19)

Ali Şahin, henüz çocuk yaşlarda doğal oyun ortamlarından alınıp sosyal ve dini sorumluluk yüklenerek, akran grubundan farklılaştırılan bireylerin, topluma yabancılaştıklarını, başlarına sarılan sarık nedeniyle yaşlarından büyük davranışlar göstermeye zorlandıklarını söyler. Sarık sardırılan çocuklarla diğer oyun arkadaşları arasındaki ilişkilerine mesafe girmesi, uzun vadede duygusal ve zihinsel ayrışmayı da beraberinde getirir. Zamanla, toplumda sarıklılarla sarıksızlar arasında bir gerilimin, mücadelenin yaşanmasına temel oluşturur. Küçük yaştaki bazı çocukların akranlarından farklı olarak başlarına sarık sarmaları, mahalle arasında oyun oynayan çocuklar arasında kalıcı ayrılıkların yaşanmasına zemin oluşturur.

Öğretmenlik yeri olan Sarıova'da, çocuk yaştaki talebelerin sarık sarmasını doğru bulmayan ve çocukları başlarındaki sarıktan kurtarmak için çaba sarf eden Ali Şahin, sarığa kutsallık atfetmiş gibi görünerek ahaliyi ikna etmenin, etkilemenin yollarını arar.

"İptidai talebesine sarık sardırma doğru değildir. Bir kere çocuk, deli gibi bir mahluktur. Ne yaptığını bilmez. Başındaki sargıyla yerlerde, çamurlarda yuvarlanır. Yahut arkadaşlarıyla dövüşür, tokat yer. Böylece çocuklar nazarında sarığın kıymeti eksilir... Saniyen sarık bir imtiyazdır. İmtiyaz ise ancak muvaffakiyetli bir tahsilin neticesinde kazanılır. Henüz tahsile başlayan çocuğa sarık sarmak ona mektebe kaydedildiği gün şahadetname vermek gibidir." (Yeşil Gece, s. 101)

Ali Şahin'in sarık sarmanın bir imtiyaz olduğunu ifade etmesi önemlidir. Zira toplum içerisinde sarık, dinsel bir ileti olarak algılanarak, sarık saran kişinin dinî bir kimliği olduğuna

işaret eder. Dinsel kimliği nedeniyle toplumsal statü elde etmesine olanak sağlar. Ali Şahin'e göre medrese eğitiminin bitmesi ve icazet alınması neticesinde ancak bu statüye erişilmelidir.

Muallim olarak atandığı Sarıova Mektebi'nde düşüncelerini tatbik etme imkânı bulan ve çocukların küçük yaştan itibaren sarık sarmaya başlamasına karşı çıkan, bunu toplumsal mutabakat adına zararlı bulan Ali Şahin, çocuk talebelerini sarık ve cübbeden vazgeçirmek için elinden gelen çabayı ortaya koyar.

“Ali Şahin'in bu ve buna benzer kurnazlıkları sayesinde sarıklı çocukların sayısı yarıya indi. Talebeden birinin daha sarığı, cüppeyi attığını gördükçe derin bir sevinç duyar, bir gün evvelki müfsit ve gülünç ihtiyar karikatürün bir gün sonra, sarığı atar atmaz, kozasından çıkmış bir kelebek gibi birdenbire hafifleşmesine, zeki ve sevimli bir çocuk haline gelmesine gizli gizli bayram ederdi.” (Yeşil Gece, s. 103)

Henüz küçük yaşta çocuk bedenine giydirilen ve dinî göstergeler ihtiva eden sarık ve cübbe, çocuğa dinî bir kimlik yüklemenin yanı sıra, çocukluğunda göstermesi gereken aşırılıkları, yaramazlıkları, çocuksulukları, hataları da dizginleyici, örtücü bir işlev görür. Bedeni üzerinde taşıdığı dini göstergelerin baskı ve sorumluluğunu taşımak zorunda bırakılan çocuklar, bu yükün altında ezilir ve zamanla çocuksuluklarını, yaşam sevinçlerini kaybederek, erken bir olgunluk devresine maruz bırakılırlar. Talebelerinin birçoğunu sarık ve cübbeden kurtararak bir nevi sembolik eylem gerçekleştiren Ali Şahin'e göre sarık ve cübbeden kurtulan her talebe, sarığın yüklediği olgunluk beklentisinden kurtularak çocukluğa ve çocukluğun getirdiği özgürlüğe tekrar adım atmış olmaktadır. Dolayısıyla Ali Şahin, sarığa kutsallık atfedecek bir retorikle çocukların sarık sarmasını meşruiyet zemininde engellemiş olur.

Yeni atandığı Sarıova Beldesi'ndeki sarıklı erkek sayısının fazlalığına dikkat eden Ali Şahin, aslında sadece çocuklarda değil, büyüklerde de sarığa ve cübbeye karşı mesafelidir. Onun bu tutumunda medrese eğitimi sırasında gördüğü, sarıklı softa tayfasının eğitimdeki niteliksizliklerinin yanı sıra âdeta klikleşerek toplumdaki sosyal olaylarda etkili aktörler olmaları rol oynar. “*Ahalinin yarısından ziyadesi sarıklıydı. Otuz Bir Mart'tan sonra İstanbul'da birdenbire miskinleşen softalar, burada meydan kahvelerinde, medrese önlerinde, çarşı sokaklarında azgın oğul arıları gibi kaynaşıyorlardı*” (Yeşil Gece, s. 55) İstanbul'daki siyasi ve sosyal atmosferin de etkisiyle çekingen davranan softaların bu beldede hareketli ve görünür olmaları Ali Şahin'i rahatsız eder. İrticai bir ayaklanma olarak tarihe geçen ve softaların bastırılmasıyla netice bulan 31 Mart Olayı başta İstanbul olmak üzere diğer şehirlerde de softalığın ve irticai faaliyetlerin etkisinin azalması sonucunu doğurur. Ali Şahin'in geldiği Sarıova'nın merkezden uzak bir kasaba olması hasebiyle, burada halen softaların etkin oldukları, 31 Mart Olayı'ndan yeterince etkilenmedikleri görülür. Softalar



kılık kıyafetleriyle halen kamusal alanda ve kasabanın siyasi ilişkilerinde bir tür güç konumundadırlar. Bu durum dinle bağlarını koparmış Ali Şahin'in tepkisini çekmekte ve softaların kasabada halen etkin olmalarından rahatsız olmaktadır.

Ali Şahin, yeni atandığı Sarıova Beldesindeki ilk gününde belediye reisinin tertip ettiği bir yemeğe katılır. Yemekte memur, eşraf ve esnaftan kişiler vardır. Sarıklıların ve Ali Şahin'in de aralarında bulunduğu feslilerin yemekte ayrı ayrı değil de bir arada oturmaları, uzlaşma içerisinde bir görüntü oluşturmaları İdadi Müdürü'nü oldukça sevindirir.

“Sarıkla fesin uzlaşamayacağını söyleyenler bu manzara-i uhuvveti gördükten sonra acaba fikirlerini değiştirmezler mi? Ben Galatasaray'da tahsil görmüş terakkiper bir adamım, ama hakikati söylerim. Sarıklılarla feslilerin din ve devletin selâmet ve itilası hususunda teşrik-i mesaisinden daima müfit neticeler beklenebilirdi. Yazık ki bu iki kardeş zümre arasına nifak sokuldu.” (Yeşil Gece, s. 56)

Osmanlı toplumunda Batı'yla etkileşime geçme neticesinde zihinsel dönüşümler yaşandığı gibi bedene ait göstergeler olan kılık kıyafetlerde de değişimler yaşanır. Toplumun bir kesimi eskiyi, geleneği devam ettirme yanlısı bir tutum takınırken sarıkla gündelik hayatına devam etmeyi, diğer bir kesimi ise Batılılaşma ve yeniliklere ayak uydurma adına fes takmayı benimser. Bu farklı tercihler zaman içerisinde kılık kıyafet farklılığının ötesine geçerek, düşünüş ve yaşayış farklılığının temsilleri haline gelir. Sarık ve fes belli bir dünya görüşüne sahip kesimleri imleyen bir kimlik göstergesi olarak algılanır. Bu da beden aksesuarları olan sarık ve fesin kıyafete ait aksesuarlar olmanın ötesinde anlamlar yüklenerek toplumdaki eski-yeni, muhafazakâr-Batılı çekişmesinin/ayrışmasının kestirme ifade aracı haline dönüşmesine neden olur. Kasabanın İdadi Müdürü'nün “*kardeşler arasına nifak sokuldu*” sözleri, sarıklı ve feslilerin güç birliği yapacakları yerde kendi aralarında bölünmelerini ve birbirileriyle mücadeleye girişmelerini vurgular.

Bu bağlamda Yakup Kadri, *Atatürk* (1946) isimli monografisinde Tanzimat Dönemi medrese ve mekteplerindeki kılık kıyafet farklılığını ve toplumsal ayrışmayı betimleyerek;

Tanzimat, medresenin yanbaşımda mektebi açmakla, taassup ve irtica zihniyetine yeni bir şekil vermiş oldu. Klasik softa tipine bir rokoko softa tipi daha ilave etti. Bunlardan birinin yüzü Şark'a, öbürünün ki Garb'e dönüktür. Biri, sarıklı, cübbe ve şalvarlı, öbürü fesli, setre pantolonludur. Biri, hadisten ayetten misaller getirerek konuşur. Öbürü, Frenkçe tabirler kullanmaktan merakını ifade edemez. Birisi Fıkıh, öbürü Hukuk'la amildir. Bunun dediğini, o, onun dediğini bu anlayamaz. Karşı karşıya geldiler mi, aralarında, mutlaka, feci birtakım münakaşa ve münazaalar çıkar ve bunu ne birinin fıkhı ne öbürünün hukuku halledebilir (Karaosmanoğlu, 2000: 158).

Sözleriyle, aralarında oluşan duyuş, anlayış ve düşünüş farkının büyüklüğünü ve uzlaşmazlıklarının nedenlerini ifade eder.

Sarıova Beldesi Yunan askeri tarafından işgal edilmeden bir gece önce beldedeki Müslüman sütçü ve oğlu öldürülmüştür. Toplanan kalabalık bunu aşağı mahalledeki Rumların yaptığını düşünmekte ve onlara saldırma hazırlığı yapmaktadır. Durumun felakete doğru gittiğini gören Ali Şahin, kalabalıktan birinin sarığını alıp başına sararak halkı sarığa yüklenen

saygı üzerinden etkiler. Başındaki sarığıyla, yüksekçe bir yere çıkıp ahaliyi yaptığı ateşli konuşmasıyla, Rum mahallesine saldırmaktan caydırır. “-Zabit Efendi sizi sarıklı hoca biliyordu, dedi. Şimdi fesli görünce hayret etti. Akşam başınızda sarık varmış... dedi. -Evet, sokağa başı açık çıkmıştım. Ahaliye söz söylemek lazım gelince bir arkadaşın sarıklı fesini aldım. -Doğru...Ahali sarıklıyı daha çok dinliyor...” (Yeşil Gece, s. 226-227) Ali Şahin, sarığın halk üzerindeki tesirini bildiği için, sözünü dinletebilmek adına sarık giyer ve amacına ulaşır. Ahalinin sarıklıya itibar etmesi, sarıklıların dindarlıkla özdeşleşen hüviyetlerinin halkta karşılık bulması ile alakalıdır. Ali Şahin’in halkı yatıştırmak için sarık sarması, toplumun menfaatleri söz konusu olduğunda, idealize ettiği değerlerinden taviz verebileceğini gösterir.

Ali Şahin’in önceki gece Müslüman ahaliyi Rum mahallesine saldırmaktan vazgeçirdiğini duyan Yunan Kumandan, Ali Şahin’e camilerde Müslüman ahaliyi teskin edecek vaazlar vermesi ve kasaba halkının işgalci Yunan askerine karşı çıkmasını engelleme görevi verir. Ali Şahin, bu görevi kabul etmek zorunda kalır. “Ben de Eyüp Hoca’dan daha az aşâğılık bir adam değilim. Al, bak.... Yarın sarık sarıyorum, Büyük Cami’de vaaza başlıyorum.” (Yeşil Gece, s. 230) Ali Şahin’in tekrar sarık sararak, cübbe giyerek büyük camide vaazlara başlama görevini kabul etmesi, kasaba halkını Yunan askerinin olası zararlarından korumak amaçlıdır. Kasaba halkının selameti uğruna menfi anlamlar yüklediği ve mücadele ettiği sarık ve cübbeyi giymekte tereddüt etmeyen Ali Şahin’in, duygusal değil realist davrandığı ve davası uğruna pragmatist düşünerek hareket ettiği söylenebilir

Ali Şahin’in Yunan askerleriyle ‘sözde’ iş birliği on dört ay sürer. Bu zaman zarfında Müslüman ahaliden birçok kişiye faydası dokunan, onları düşman zulmünden muhafaza etmeyi başaran Ali Şahin’in, nüfuzunu kullanarak Kuvayımilliye saflarına gizlice adam kaçırttığı anlaşılınca vaizlik görevinden azledilir ve Yunanistan’a sürgüne gönderilir. Gittiği adada karşılaştığı manzara, onun başındaki sarığı bir kez daha çıkarmasına neden olur. “Gittiği yerde bir hayli Müslüman vardı. Başlarına sarık sarmış birçok serserinin efsunculuk, üfürükçülük, remillik gibi zanaatlarla geçindikleri görülüyordu. Ali Şahin de onlar gibi yapabiliirdi. Fakat o, başındaki sarığı tekrar atarak bir lokantacı yanına çırak girmeyi tercih etmişti.” (Yeşil Gece, s. 244) Ali Şahin, sarık aracılığıyla dini duyguların istismar edilmesine bir kez daha dayanamaz ve sarıklı bir şekilde daha konforlu ve refah içerisinde yaşayabilecekken, fes takarak, bir lokantaya çırak olarak girip çalışmayı tercih eder.

Memleketin Yunan işgalinden kurtulması sonrasında Sarıova Beldesi’ne tekrar muallimlik yapmak için geri dönen Ali Şahin, memlekette birçok inkılabın/devrimin yapıldığını ve uygulandığını görür:

“O, bu pürüzleri temizleyip yola çıkıncaya kadar hilafet kaldırılmış, medreseler, tekkeler kapanmış, Sarıova’daki türbe kandilleriyle beraber Yeşil Gece de müebbeden sönmüştü. Biraz evvel arabayla ovidan geçerken tarlalarda geniş hasır şapkalı erkeklerin çalıştığını görmüştü. Halbuki on küsur sene evvel Sarıova’ya ilk gelişinde aynı yerlerde abani, yahut yemeni sarıklı adamlar güneş altında ter döküyordu.” (Yeşil Gece, s. 245)

Vaka zamanı İkinci Meşrutiyet’ten başlayarak Cumhuriyet’in ilan edilmesinden sonraki yılları kapsayan romanda, başkişi Ali Şahin sürgün dönüşünde, Cumhuriyet’in ilan edildiğini ve memleketin yeniliklerle donandığını görür. Hilafet kaldırılmış, medreseler, tekke ve zaviyeler, türbeler kapatılmış ve şapka kanunu yürürlüğe girmiştir. Ali Şahin’in kasabaya öğretmen olarak atandığında şahit olduğu sarıklı insan manzaraları yerini tarlalarda çalışan şapkalı kasabalılara bırakmıştır. Ali Şahin’in romanın henüz başında “*bir zaman belki şapkayla dönerim*” dediği zaman artık gerçekleşmiştir.

Ali Şahin, eski mektebinde tekrar muallim olabilmek için Maarif Müdürü’nün yanına gider. Müdürün odasında “*kasabanın gizli ruhu*” olarak nitelediği Eyüp hocayı inkılaplara uyum sağlayan yeni haliyle ve eski nüfuzunu devam ettirir biçimde görünce gözlerine inanamaz.

“Tam bu esnada kapı tekrar açıldı, içeriye melon şapkalı, mini mini bir adam girdi. Ali Şahin onun çehresini görünce bir adım geri fırladı: bu adam Eyüp Hoca idi. Eski köse sakalını tıraş etmiş olmasına rağmen onu derhal tanıdı (...). Bu, ne haldi? Yeşil Gece’nin kâbusundan kurtulan Sarıova’da bu yarasının ne işi vardı? Şapkasını çıkarmaya lüzum görmeden odaya girmesine, maarif müdürünü bu kadar hâkim ve lâubali bir tavırla müfettişler odasına çağırmasına göre onun Sarıova’da yalnız işi değil, nüfuz ve ehemmiyeti de vardı. Bu nasıl mümkün olmuştu Yarabbi?” (Yeşil Gece, s. 247)

Sarıova’daki yobaz softa takımının hamisi, akıl hocası konumunda olan ve Yunan İşgali sırasında düşmanla iş birliği yapan Eyüp Hoca, şimdilerde yeni tesis edilmeye çalışılan memleket düzeninde de yöneticiler tarafından itibar görmeye devam etmektedir. İnkılap öncesi zamanlarda sarık giyen, sakal bırakan Eyüp Hoca, yeni düzene uyum sağlamak adına sakalını keser, tıraşlı dolaşır ve sarığı atarak yerine melon şapka giymeye başlar. Romanda başkişi Ali Şahin ile “*kasabanın gizli ruhu*” durumundaki Hafız Eyüp arasındaki mücadelenin galibi, olayları kendi arzularına ve çıkarlarına göre yönlendiren Hafız Eyüp’tür. Düşman askerleriyle iş birliği yapmasına rağmen savaştan sonraki süreçte Sarıova kasabasındaki nüfuzunu devam ettirmesi, Hafız Eyüp’ün oyun kurucu vasfını daimî kılar.

Hayatını sarık ve cübbeyle şekillenen/görünür olan yobazlıkla mücadele etmeye adanmış ve bu uğurda çekmediği cefa kalmayan Ali Şahin, hayatın büyük bir ironisiyle karşı karşıyadır. Hafız Eyüp, Ali Şahin’in Yunan işgali sırasında sarık sararak, cübbe giyerek, camilerde Yunanlar lehine vaazlar verdiğini Maarif Müdürü’ne ihbar eder. Ali Şahin artık Maarif Müdürü’nün gözünde, düşmanı olduğu sarık ve cübbenin temsilcisi konumundadır.

“Herhalde şu işgal zamanında sarık sararak Yunan hizmetine giren Şahin Hoca olamayacaksınız. Çünkü bu müfsit hoca, ne kadar yüzsüz ve gabi olsa Sarıova’ya ayak basmaya cesaret edemez sanırım

(...) Biraz insaf ve ızanın varsa sana memleketin bu mübarek topraklarında serbestçe gezip dolaşmak hakkını veren büyük müsamahasına ve kanununa dua et... Fakat muallimliği aklından çıkar... Bu meslek, bundan sonra ancak temiz vicdanlı ve yeni fikirli insanlar içindir.” (Yeşil Gece, s. 248)

İlkeli ve dürüst bir karakter olarak kurguya dahil edilen Ali Şahin, Sarıova'daki mücadelesinde ilke gözetmeyen ve her ortama uymakta zorluk çekmeyen gerici takımına karşı mücadeleyi kaybeder. Sürgün dönüşü büyük umutlarla geldiği Sarıova'yı daha büyük bir hayal kırıklığıyla terk etmek zorunda kalan Ali Şahin, hayatı boyunca mücadele ettiği sarık ve cübbenin kurbanı olur ve “*yeni bir din*” olarak gördüğü öğretmenlikten azledilir.

Fesin kimlik ifade eden bir sembol olarak kullanıldığı bir diğer Cumhuriyet Dönemi romanı da Yakup Kadri'nin *Bir Sürgün*'üdür. *Bir Sürgün* romanının başkişisi Dr. Hikmet, Sultan Abdülhamid'in baskısından Paris'e kaçan bir Jön Türk adayıdır. Vapura bindiğinde ilk iş olarak, kafasındaki festen kurtulmanın çaresine bakması, fesi Osmanlılığa ait bir simge olarak görmesiyle ilgilidir. “*Artık hiçbir şeyden korkusu, endişesi yoktu. Sanki, attığı fesle beraber bütün kara düşüncelerini, bütün pesimizmasını [kötümserliğini] kafasının içinden söküp atmıştı.*” (Bir Sürgün, s. 39) Dr. Hikmet kafasındaki fesi, Sultan Abdülhamid'le ve yaşattığı tüm olumsuzluklarla özdeşleştirir, fesi çıkardığında ise bütün bu olumsuzluklardan kurtulduğuna inanmak ister. Roman başkişisinin İstanbul'da sonra da sürgün olarak gittiği İzmir'de yaşadıkları, uğradığı takipler, özgürlüğünü sınırlayıcı bir boyut kazanır. Kendisini gözetim altında hisseden Paris'e hayatında yeni bir özgürlük sayfası açmak için kaçır. Gemiye ilk bindiğinde ilk hareketinin kafasındaki fesi çıkarıp atmak olması, eskiyle olan bağlantısını koparmak, yeni bir hayat kurmak düşüncesiyledir.

Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* romanı, kılık kıyafetin dinsel ve seküler anlamlar barındıran özellikleriyle yoğun olarak işlendiği bir eserdir. Romanda kılık kıyafet ile ilgili anlatımlar, romanda çoğunlukla tahsilini tamamladıktan sonra mesleğe atılan Tefik Hoca'nın eski hayatıyla yeni hayatı arasında mukayeseler yaptığı esnada ortaya çıkar. Tefik Hoca iş hayatına atılıp para kazanmaya başladıktan sonra, eski yoksul günlerinden ve üzerinde taşıdığı “hoca” kimliğinden hızla uzaklaşmak ister; çünkü yeni hayatında gördükleri ve yapmak istedikleri eski günlerde taşıdığı “hoca” hüviyeti ile yapılacak şeyler değildir.

Romanın başında, başkişi Adnan, Tefik Hoca ve Yahudi Moiz hukuk mektebinden mezuniyetlerini kutlamak isterler. Beraber içtikten sonra Tefik Hoca'yı “kadın cinsi”yle tanıştırmak için yabancı bir kadının işlettiği bir eve giderler. Tanıştığı kadın tarafından adeta büyülenmiş olan Tefik Hoca, kendi içerisinde büyük bir değişim geçirmektedir. Hayatında yeni hazlar deneyimlemeye başlayan Hoca, eski ile olan bütün irtibatını koparmak istemektedir. Eskiye ait, eski Hoca'yı andıran sarık ve cübbesini yakacağını söylemesi,

bunların unutmak istediği geçmişine ait olması ve ayrıca “şark çamuru” koktuğunu düşünmesinden kaynaklanmaktadır:

“Sonra koştu; Adnan’a sevinçle, “Kurtuldum!” dedi.

Kadından anlamaya başlamıştı. Seviniyor, kendi kendini seviyordu. Cübbesinin yakasını Adnan’ın burnuna uzattı; bağırarak, “Kokla!” dedi” şu kara cübbeyi kokla; bütün Şark çamuru kokuyor. Kurtuldum, kurtuldum, kafamdaki beyaz felaketten, sırtımdaki kara felaketten kurtuldum nihayet! (...) “Sarığımı da yakacağım, cübbemi de!” diyordu.” (Üç İstanbul, s. 28)

Yakma fiiline yüklenen anlam ile eski, düşman ve öteki görülen bir hayat tarzını ifade eden kıyafetlerden, arınma arzusuna işaret edilir. Zira “*elbiseler insanın öteki benliğidir; düşmanın elbisesinin bir parçasını yakmak onu öldürmenin yerine geçer*” (Schimmel, 2004: 66). Burada Tefik Hoca’nın kendi üzerindeki elbiseleri yakma eyleminden bahsetmesi, aidiyet hissetmediği hatta düşmanlık beslediği Şark’a dair, Müslüman Doğulu kimliğini yansıtan sembollerden kurtulma ve böylelikle kendisini kültürel aidiyetlerinden farklı bir biçimde konumlandırma, bir tepki geliştirme arzusunu yansıtır.

Tefik Hoca’nın arkadaşı Adnan, dinsiz olmasıyla iftihar eden birisidir. Hoca’nın akşam geçirdiği bu keskin değişime inanmayan bunu gelip geçici bir ruh hali olarak okuyan Adnan’a göre; softalar üzerlerindeki imajdan kurtulmak için ancak numara yapabilirler. Yoksa gerçek anlamda Allah’ı inkâr onların başarabilecekleri bir şey değildir.

“Tefik Hoca’nın ki, o ne haldi? Bir aralık Allah’a da galiba sövmüştü. Vakıa Adnan kendisi de dinsizdi. Fakat Hoca’nın dinsizliği büsbütün başka bir şeydi. Züğürt adamın zengin ve züppe görünmek isteği gibi bu sarıklılar da softa oldukları için dinsiz olurlardı.” (Üç İstanbul, s. 29-30)

Üç İstanbul romanı kişilerinden Tefik Hoca, parasız olduğu talebelik yıllarında, softa olarak bilinen biridir. Ne var ki mezun olup avukatlık yapmaya, para kazanmaya başlayınca üzerine yapışan dindar kimliğinden kurtulmanın çarelerini arar. Bunu da ilk olarak kıyafetinden başlayarak gerçekleştirmeye çalışır. Tefik Hoca, hukuk mektebinden mezun olduktan ve güçle, parayla tanıştıktan sonra “hoca” kimliğinden tamamen sıyrılır. “*Tefik Hoca zengin olunca sarığı attı. Fakat sarık kafalaşır, cübbe derileşir, insandan çıkmaz. Tefik Hoca’nın da fesi; “Ben sarıktım!”, ceket; “Ben cübbeydim!” diye haykırıyordu. Softa yoktur ki kılığını değiştirdikten sonra da hattâ, ensesinden belli olmasın.*” (Üç İstanbul, s. 202) Romanda, softalığın insanın bütün ruhuna, bedenine sinen eden bir hal olduğu, kolay kolay değiştirilemeyeceği alaycı bir üslupla dile getirilir. Tefik Hoca, başındaki sarığı atıp, yerine fes takmaya başlayarak sembolik düzlemde de olsa bir “kopuş” gerçekleştirmeye çalışır. Aynı şekilde sırtındaki cübbeyi de atıp yerine ceket giyen Tefik Hoca, eski kıyafetlerini atıp yerine yeni kıyafetlerini giyerek üzerindeki dindar softa imajından kurtulmak amacındadır. Tefik Hoca’nın bu davranışı sarık ve cübbenin, toplumun bir kesimi tarafından yoksulluklarını örtmek için başvurulan aksesuarlar olarak kullanıldığı gerçeğini ortaya koyar.

Sarık ve cübbe, kıyafet çeşitliliği gerektirmeyen, dolayısıyla gardıroba para harcayamayan kişilerce kolay ve biraz da zorunlu bir tercih olarak işlev görür. Sarık ve cübbenin benzer amaçla kullanılması daha önce *Yeşil Gece*'de Ali Şahin şahsında da görülmüştü. Hatırlanacağı üzere Ali Şahin de sarığını çıkarınca bir fakir bir dilenciye benzeyeceğini düşünerek Darulmuallimin'e sarıkla devam etme kararı almıştı.

Tevfik Hoca'nın yeni hayatında inandırıcılığını yitirmeye başlaması, sarık ve cübbenin oluşturduğu sosyal saygınlığı kaybetmesi ve yeni kıyafetlerinin kurnazlığını gizleyecek sembolik işlevleri olmaması ile ilgilidir. Eski itibarını kazanmak adına, etrafındakilerin dinî duyguları istismar etmeye, riyakarca davranışlar sergilemeye devam eder. "*Halbuki kimse bu kadar zeki avukatın namuslu olacağına inanamıyordu. Sarığı attığına pişmandı. Kurnaz yüzü çırçıplak meydana çıkmıştı. O da artık gözbebeklerine dua ve takva yapıştırıyordu; sakalının üstüne mahcup iki çocuk yanağı koyuyordu.*" (Üç İstanbul, s. 202) Nezahat Özcan, romanda benzetmelere sıklıkla başvurulduğuna vurgu yaparken, eşya sahiplerinin çoğunlukla, o eşyayı elde etmek için liyakat sahibi olmamaları yönüyle ironik bir anlatımla eleştirildiğine dikkat çeker. Bu nedenlerle Kuntay, "*üslup olarak ironiden, somut olarak da eşyadan beslen[miştir]*" (2014: 212). Tevfik Hoca'nın sarıkla özdeşleşmiş bedeni sarıksız halini yadırgamakta ve kişi bunu telafi etmek adına suni davranmak zorunda kalmaktadır.

*Üç İstanbul* romanı başkişisi Adnan, yazdığı *Yıkılan Vatan* adlı romanında, 31 Mart Olayı'nda softaların takındığı tutumu, sert bir dille eleştirir. Adnan'a göre softalar, dinî ve ilmî derinlikten uzak, sığ kimselerdir. Gündelik hayattaki işleyişi etkileyen softalar; akıl ile değil ilkel duygularla hareket etmeye meyyaldirler.

"Softa inkılabı bir hafta sevdi: Bir erkek, Tepebaşı'ndaki konsere bir kadını çarşafsız götürdü: İttihat ve Terakki, o kadını sürmeye kalktı ve softa inkılabı o gün hemen sevdi. Yedi gün sonra İttihat ve Terakki kadını sürmekten vazgeçti. Ve softa inkılaba o gün hemen kızdı. Kur'an'ı tabanca gibi beline takan, din dinamitli, âyet ve hadis cephaneli softa; kafasında ve karnında iki düğümle inkılaba somurtan softa; bir meczubun deli gözleri ve alık yanaklarıyla haykırıyor: Bir milletin hem dini hem mebusları olamaz, diyordu. Bu meczubu Ayasofya'da Meydanı'nda astılar." (Üç İstanbul, s. 385)

Adnan'a göre softaların 31 Mart Olayı gibi etkileri uzun yıllar devam edecek ve dinî hayatı birçok yönden etkileyecek bir olayda, kadın kıyafetine sabitlenip kalması; programsızlıklarının ve vizyonsuzluklarının birer göstergesidir. Softa takımının 31 Mart Olayı'nı anlama ve yorumlama kapasitesi, bunu bir kadın kıyafeti meselesi üzerinden okuma sığınağına indirgemıştır. "*Kur'anı tabancacı gibi beline takan, din dinamitli, âyet ve hadis cephaneli*" (Üç İstanbul, s. 385) softa sözleri, dini kendi tekeline alan ve dinin kutsallarını kendi menfaatleri için silah gibi kullanan ve başkalarını etkisiz hale getirmek için dini araçsallaştıran bir anlayışa yapılan vurgulardır.

Kılık kıyafetin önemi ve belirleyiciliği üzerine bir diğer örnek de yine aynı romanda geçen Sakallı Vasfi adlı kişinin hikâyesidir. Sakallı Vasfi bir dönem hâkimlik yapmış, daha sonra ömür boyu bu göreve dönmek üzere de azledilmiştir. Vasfi'nin hâkim olmaya hak kazanma vasıflarından birisi de sakalıdır. *“Vasfi'nin beş senelik sakalı adının yarısıdır. Çünkü, o devirde “hâkim” demek “sakallı ve namuslu adam!” demektir. Adliye Nazırı'nın aradığı bu iki şarttan, bir aralık, Vasfi'de yalnız sakal kalmıştı; bu yetmezdi, işinden atıldı.”* (Üç İstanbul, s. 239) Sakallı olmanın toplumdaki olumlu imajı adına Sakallı Vasfi örneği iyi bir örnektir. Toplumda sakallı olmak namuslu ve güvenilir kimse olmak anlamlarını da ihtiva etmesinin yanında, Osmanlı toplumunun neredeyse kamusal normları arasındadır. Bu bağlamda benzer olarak, Tanzimat şairi Şinasi'nin Meclisi-i Maarif azalığı görevine sakalı kesmiş olarak gitmesi, memuriyetin genel kurallarına uymaması gerekçesiyle, memuriyetten azledilmesine neden olmuş, daha sonra şairin sakalını saç kıran nedeniyle, hekim tavsiyesiyle kesmiş olduğu anlaşılınca da Şinasi görevine tekrar iade edilmiştir (Akün, 1970: 547). Osmanlı toplum ve idari hayatında mühim bir şekli gösterge olan sakal, Cumhuriyet modernleşmesiyle yerini tıraşlı bireylere bırakır, hatta bıyıksız olmak modernlikle özdeşleşen bir hal alır.

Sakallı olmanın gerekli görüldüğü makamlardan biri de kaymakamlıktır. Vekilharç Salih, bir dönem kaymakamlık da yapmış, işsiz biridir. Adnan Bey'in kâtip aradığını duyunca iş başvurusuna gelir. *“Sakalına Adnan'ın bakıp durduğunu görünce, “Kâtibiniz olursam kısaltırım” dedi; “Kürdistan'da memeyi geçmeyen sakalla insan kaymakamlık edemiyor beyefendi!”* (Üç İstanbul, s. 586) Toplumda bir makam işgal etmenin ve sözü dinlenilir bir kişi olmanın şartlarından biri de sakallı olmaktır. Din adamlarıyla özdeşleşen sakal, devletin bürokratik yönetimince de benimsenir. Bu bağlamda sakalın ciddiyet ve güvenilirlik vasıflarını taşıdığı söylenebilir. Romanda, Adliyedeki mahkeme heyeti, mahkemede şahitlik yapacak kişilerin güvenilir olup olmadığı bilgisini kapalı zarf göndererek, mahalle imamlarından istemektedir. Mahalle imamlarının, haklarında bilgi sorulan kişilerin mahkemede şahitlik yapabilecek güvenilirlikte oldukları bilgisini yazmak için, bu kişilerden rüşvet almaları din adamlarındaki yozlaşmanın bir göstergesidir. *“Tezkiye ne kadar ucuzdu. Çilli Mahmut'un namuslu olması için imama yedi lira göndermişti. Rıdvan'ın namusu üç buçuk liraydı. Hafız İsmail iki liraya namusluydu. Bu ne büyüğü zarftı? İnsan bu zarfa tulumbacı camadanıyla giriyor; hacı sakalıyla, hoca cübbesiyle çıkıyordu”* (Üç İstanbul, s. 641) Mahkemede şahitlik etmek isteyenlerin, güvenilir olma vasfı kazanmak için, sakal bırakması ve din adamı şekline bürünüp dinsel kıyafetler giymeleri yeterli görülmektedir.

Mahkeme heyeti tarafından, şahitlik yapacak kişiler hakkında, imamdan temiz belgesi istenmektedir. Sicillerini temiz göstermek isteyenler imamlara rüşvet ödemekte ve kötü olan sicillerini temize çıkarabilmektedir. Avukat Adnan'ın ayarladığı yalancı şahitler, imama verilen rüşvet marifetiyle “Hacı” ve “Hoca” gibi “tertemiz”, “muteber” statülere kavuşmuşlardır. Burada; imamlık müessesinin dejenerasyonu ve dinî makamların menfaat uğruna istismar edilmesi söz konusudur.

İmam'a verilen rüşvet neticesinde sicili düzeltilen; eski umumhane işletmecisi, yeni sakallı dindar hacı, mahkeme salonunda muteber bir şahit olarak kıymet görmektedir.

“O tarihte Mahmut hacı macı değildi. Beş parasızdı da... Fakat para insanoğlunu ne değiştirmiş meğer! Camadanlı, usturpalı Çilli Mahmut, sürmeli sakallı hacı olsun çıksın sana! Vay canına!.. Parmak ısırđım. Şaka değil: Sofular'daki umumhaneyi işleten adam Kapalıçarşı'daki Buhari türbesine dönmüş Bey! O girince Nizamiye Mahkemesi öd ağacı koktu; hani lâteşbih şeriat mahkemesi!..” (Üç İstanbul, s. 646)

Kılık kıyafet üzerinden kimlik tanımlamalarının yapıldığı bir diğer Cumhuriyet Dönemi romanı da Halide Edib'in *Vurun Kahpeye*'sidir. Romanda karşıt güç olarak konumlanan ve bütün kötülüklerin kaynağı gösterilen Hacı Fettah Efendi, bir cuma namazı sonrası topladığı kasabalıya; Kuvayımillie zabitlerini kastederek menfi telkinlerde bulunarak, bu güçleri istememeleri ve bu güçlere destek vermemeleri gerektiğini söyler. Bu ağır eleştirilerini de Kuvayımilliecinin kılık kıyafet ve beden görünümünü gerekçe göstererek yapar. “*Bıyksızları, gavurlar gibi yakalık takanları, din düşmanı olanları istemeyiniz! Onlar ki ellerine kudret geçer geçmez mukaddesatı çiğner, kadınlarımızın örtülerini kaldırır, sünnet ve farzı inkâr ederler. Onları istemeyiniz! Ey ahali onların kanı kafirlerin kanı gibi helâldir.*” (Vurun Kahpeye, s. 20) Kuvayımillie askerlerinin çoğunlukla tıraşlı olduğu Hacı Fettah'ın sözlerinden çıkarılabilir. Toplumsal algıda dinsel ve geleneksel muhafazakarlık göstergesi olan sakalın kesilmesi, Hacı Fettah'ın Kuvayımilliecinin dinsiz olarak göstermesine yardımcı olurken tıraşlı olmaları hasebiyle de Kuvayımilliecinin “gavurlar” sıfatıyla olumsuzlanır. Romanda bedendeki şekli özelliklerin ve kılık kıyafetteki basit ayrıntıların bile toplum nezdinde büyük bir dikkat ve hassasiyetle değerlendirilmesi, bunların kullanılarak toplumun duygularının istismar edilmesini ve toplumun kolaylıkla kutuplaştırılmasını beraberinde getirir.

Halide Edib, Kurtuluş Savaşı anılarını anlattığı *Türk'ün Ateşle İmtihanı II* kitabında, Millî Mücadele yıllarında, kocası Dr. Adnan Adıvar ile Anadolu'da yerlerinin tespit edilmemesi için sıklıkla yer değiştirmeleri gerektiğini anlatırken, Anadolu halkının “*bütün tıraşlı ve gömleklilere kâfir nazarıyla bak[tığını]*” (Adıvar, 1998b: 39) dile getirerek, kocasının tıraşlı olmasının, halkın tepkisini çektiğini ifade eder. Falih Rıfkı Atay da



Cumhuriyet Dönemi anılarını kaleme aldığı *Çankaya* (1961) eserinde, Ankara yerlilerinin İstanbul'dan gelenleri yaban olarak gördüğünü yazdıktan sonra, dönemin Ankara'sında henüz “milletvekillerinden bile birçoğu Poturlu veya cübbeliydi. Kravat ve düzgün şehir kılığı henüz bid'at gibi bir şeydi. Her gün tıraş olmak, sık sık esvap değiştirmek, ütü ve kalıp, kerpiç evlerin rahatsızlığından şikâyet etmek züppelik görünürdü.” (1999: 589) tespitlerinde bulunur.

Üç İstanbul romanında Sultan Abdülhamid'in kıyafet tercihleri üzerinden dindarlığının tartışıldığı ve zımnen alaya alındığı bir pasaj mevcuttur. Kıyafetin dinsel ya da seküler bir ileti olarak algılandığı ve yansıtıldığı örnek şu şekildedir:

“Abdülhamit'in çamaşırlarını satın alan bu mabeyinci bir gün “Frenk gömleği de alayım mı?” diye sormuş: Abdülhamit kızmış: “Halife frenk gömleği giymez; halifeye kolalı gömlek satın alınır” demiş. Mabeyinci bu vakayı Abdülhamid'in ne kadar dinî bütün olduğunu göstermek için anlatırken biliyordu ki dalkavukluğun en muvaffakiyetlisi insanın gıyabında yapılanıdır.” (Üç İstanbul, s. 51)

Osmanlı Devleti'nin sultanı ve İslâm dünyasındaki Müslümanların halifesi konumunda bulunan Abdülhamid, kendisine önerilen frenk gömleğini, Avrupai bir kıyafet olduğu gerekçesiyle giymeyi reddeder. Bunu da Müslüman olma ve İslam dünyasının lideri olma saikiyle yapar. Ona göre Müslümanların halifesi konumundaki birinin kılık kıyafet olarak Avrupalılarla yani Hristiyanlarla benzer bir kıyafet giymesi uygun olmayacak bir davranıştır. Nitekim Reşat Ekrem Koçu da Osmanlı'da, frenk gömleğinin yaygınlık kazanmasının hayli zaman aldığını, bunun sebeplerinden birinin de dar frenk gömleklerinin rahatlarına düşkün olan Türklerin namaz vakitlerinde abdest almalarına sıkıntı oluşturması olduğunu dile getirir (2015: 134). Öte yandan romanda, mabeyinci kıyafetle ilgili bu anılarından hareketle Sultan Abdülhamid'in dindar kişiliğine vurgu yapmaktadır. Romandaki dünya görüşlerinin farklılığında kullanılan bir sembol olan “frenk gömleği” giymeyi Sultan Abdülhamid reddederken, romanın başkışısı Adnan ise frenk gömleği giymekle övünür.

Sözüne itibar edilen, okuyan, kültürlü bir din âlimi konumundaki Dağıstanlı Hoca, Adnan ile olan tartışmasında; asıl korkulması gereken kişilerin yobazlar, softalar olduğuna dikkat çeker. Dağıstanlı Hoca'ya göre en tehlikeli düşman cehaletten kaynaklanan yobazlıktır. İslâm dünyasının geri kalmasının yegâne sebebi de budur.

“Hoca: “Sizin için en korkunç düşman kimdir biliyor musunuz?

Adnan: Tabii ki biliyoruz: Alâtini Köşkü'nde oturan Abdülhamit!

Hoca: Hâşa, tövbeler olsun değil. Sizin en korkunç düşmanınız Fatih'teki yobazlardır. Sarıktan korkun. Müslümanlık geç kalan bir saattir derler. Hayır. ‘Ali-Muaviye’ vakasından beri bu saat hiç işlemiyor, durmuştur.” (Üç İstanbul, s. 378)

Dağıstanlı Hoca, *sarıklı milleti* adı altında din adamlarını, softaları, medrese hocalarını eleştirir. Ona göre; din adamları menfaatleri uğruna her şeyi yapabilecek kişilerdir. Sultan Abdülhamid'in iktidarda bu kadar uzun süre kalabilmesinin sırrı da sarıklılarla iyi geçinmesi, onları taltif etmesidir. Fatih'teki yobazlar olarak kastedilen softa ve gerici takımının

toplumdaki yeniliklere karşı çıkmaları, eskinin karanlığında devam etmek istekleri “duran saat” metaforuyla anlatılır.

“Adnan: Fatih hocalarının dinî de yalandır; dinsizliği de!

Hoca: Yalanmış! Tabii ki yalan. Onu ben de biliyorum. Onun için bu yalandan korkun diyorum ya! Sarıklı milletini bana sen mi anlatacaksın? Menfaat göster: Vapur bacası gibi bağırarak sana Allah’ı da inkar etsinler; Peygamber’i de!... Sultan Hamit otuz üç sene sarığa sırma takarak; taassuba maaş vererek tahtında oturdu efendi!” (Üç İstanbul, s. 379)

Dağıstanlı hocanın Adnan’a sözlerinde sarıklı hocaların ve gerici güçlerin menfaatleri uğruna kolaylıkla kılık değiştirebileceği, her ortama rahatlıkla uyum gösterebilecekleri, çıkarları uğruna savunuyor gözüktükleri dini inançlardan ve değerlerden kolaylıkla sıyrılabilecekleri vurgulanır. Adnan nezdinde İttihat ve Terakkicilerin sultanın adamlarından çok asıl gerici softa takımının ayak oyunlarına karşı dikkatli ve uyanık olmaları gerektiği ifade edilir.

Modernleşmenin, Batılılaşmanın kılık kıyafet değişikliği üzerinden tartışıldığı bir diğer roman da Yakup Kadri’nin *Ankara*’sıdır. Romanda idealize değerlerin taşıyıcısı olan Neşet Sabit, Cumhuriyet’le birlikte uygulama alanı bulan kılık kıyafet inkılabının sathi ve şekilci olarak algılanmasından yakınıdır. Neşet Sabit’e göre erkekler şapka inkılabını şekli olarak algılamış ve arkasındaki ruhu anlamaya çalışmamışlardır. Neşet Sabit’e göre olması gereken; doğrudan Batılılardan şapkayı alıp taklit etmek değil, belki de sarık ve fes sonrası Türk usulü yeni bir başlıkta karar kılınmasıdır. “*Türk erkekleri, garplılaştırma hareketini, Tanzimat beyinin garpperstliğiyle, alafrangalığıyla bir ayarda tutmayacaktı. Milliyetçi Türk garpçısı için garpçılığın en karakteristik vasfı garplılığa Türk üslubunu, Türk damgasını vurmaktır. Şapka bize hâkim değil, biz şapkaya hâkim olmalıydık.*” (Ankara, s. 136) Roman başkişisinin bu eleştirilerinde, inkılapların Avrupalı gibi olmak, Avrupalı gibi davranmak için araçsallaştırılması ve modernleşmenin sindirilememesi eleştirilir. Halbuki olması gereken taklidi bir davranış değişikliği değil, içinde “Türk’e ait değerlerinin muhafaza edildiği, “Türk” renginin kendini belli ettiği bir çağdaşlaşmadır. Devrimler yapılırken, Batı’dan doğrudan alıp birebir taklit etmek yerine, devrimlere “Türk” damgası vurmak, devrimleri “Türkleştirmek” hedeflenmelidir. Devrimlerin yapılış gerekçeleri ve felsefeleri hazmedilmeden tatbik edilmesi, Tanzimat Dönemi romanlarında görülen alafranga züppe tipinin Cumhuriyet’le birlikte tekrar “hortlamasını” beraberinde getirir. Dolayısıyla bir yanlış anlayış düzeltilmeye çalışırken aynı yanlışta tekrar düşülür.

“*Yakup Kadri’nin kadın tipleri arasında kurtularak saadete ulaşan tek kadın*” (Akı, 2001: 172) olan Selma Hanım, nihayet mutluluk ve huzuru yanında bulunduğu üçüncü kocası Neşet Sabit’le birlikte, hafta sonlarında Anadolu’nun farklı yerlerine seyahatler yaparlar. Bu

geziler, Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte memlekette yaşanmaya başlayan değişimi, Cumhuriyet'in kazanımlarını birebir, yerinde gözlemlene fırsatı sunmaktadır. Gittikleri köylerde, köylülerin devletin sunduğu imkânlar sayesinde artık tezek yakmaktan kurtulduğunu görmeleri, tıpkı fes ve sarığın kaldırılması gibi modernleşme unsurları olarak değerlendirilir. Selma Hanım'a göre devlet; köylünün başından sarığı, fesi nasıl kaldırmayı başarmışsa; köylerde tezek yerine kömür yakılmasını o şekilde başarmıştır. *"Bunlar, artık hiç tezek yakmıyordu. Kömür ve odun işini en modern tekniğe göre eline almış olan Devlet, artık, bu tarihöncesi, bu taş devri yakıt âdetini, köylünün başından âşarı, fesi, sarığı nasıl kaldırıdıysa öyle kaldırmıştı."* (Ankara, s. 225) Bu bağlamda, köylünün tezekten kurtulması ile başındaki sarıktan ve festen kurtulması eşdeğer ve benzer terakkiler olarak görüldüğü gibi tezek yakmanın arkaik ve ilkelliği ise sarık ve fesle eş değer tutulur.

Yakup Kadri, *Atatürk* (1946) isimli monografisinde, Atatürk'ten bizzat duymuş olduğu bir anıyı anlatır. İkinci Meşrutiyet yıllarında Mustafa Kemal ile Binbaşı Selahaddin Bey, Paris'e bir ziyaret gerçekleştirirler. Binbaşı *"Ben fesle gideceğim. Fesin itibarı şimdi yükseldi. Görmüyor musun?"* derken, Mustafa Kemal, şapka ile gitmeyi tercih eder. Paris'te kılık kıyafetleri nedeniyle *"Fikir ve ruh itibariyle kendisini müsavi telakki ettiği insanlar arasında, şeklen exotique bir mahluk gibi dolaşma[nın]"* Mustafa Kemal'i rahatsız ettiğini ve *"inkılap planının içine kıyafet reformu koymayı o günden beri tasarlamış"* (Karaosmanoğlu, 2000: 95) olduğunu söyleyen yazar, Mustafa Kemal'in bu anısını sık sık anlattığını söyler.

Yakup Kadri'nin *Yaban* romanının başkişisi Ahmet Celal, köye gelen ve köydeki herkesin büyük bir hürmet gösterdiği Şeyh Yusuf hakkında abartıya varacak bir anlatımla olumsuz tasvirlerde bulunur. *"Sirtında eskiden yeşil olduğu belli bir cüppe var. Üstü başı, sakalı o kadar kirlî ki, -yanına yaklaştımağa hacet yok- kapıdan itibaren teke gibi kokuyor."* (Yaban, s. 47) Ahmet Celal, herkesin büyük hürmet gösterdiği Şeyh Yusuf'un, kıyafetlerinin eskiliğinden ve pasaklılığından örnek vererek, Şeyh'in teke gibi koktuğunu, bu yüzden yanına yaklaştımağa imkân olmadığını ifade ederken, köylülerin bu durumu kanıksamasına ve Şeyh Yusuf'un kokmasına tepki vermemelerine şaşırır.

Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* romanında, Cerrahpaşa gibi mütevazı ve geleneksel bir hayatın hüküm sürdüğü bir semtte oturan Mustafa Efendi'nin, yozlaşmış Batı tarzı hayatını medenileşmek olarak gören çocukları da babalarının bu zaafını kendilerinin özgürce davranabilmeleri için istismar eder. Nitekim oğlu, babası Mustafa Efendi'yi, dindar kimliğine ve mahallelinin ayıplamasına rağmen çapkınlıktan vazgeçmemesi, halen mahallenin kızlarında gözü olması hasebiyle över, bu çapkınlık övgüsü sarıklı Mustafa Efendi'nin de hoşuna gider. *"Yahu, baba... sarıklısın amma, ham kafalı değilsin. Cin fikirliliğinle"*

*meşhursun. Biz de seni bu meziyetin için iki kat severiz. Gençlik nedir bilirsin. Sakal koyuvermezden evvel yaptığın hovardalıkları annem anlatmakla bitiremiyor”* (Sözde Kızlar, s. 82) Mustafa Efendi'nin gençliğinde yaptığı hovardalıkları, çapkınlıkları orta yaşlarda başına sarık sararak ve sakal bırakarak örtmeye çalışması söz konusudur. Mustafa Efendi, sarık ve sakalı toplumda bir meşruiyet ve saygınlık sembolü olarak kullanır.

Asrileşme, modernleşme çabalarının erkek bedeni üzerinde etki ve yansımaları olduğu gibi kadın bedeni üzerinde de etki ve yansımaları söz konusudur. Bu bağlamda, kılık kıyafetteki değişim, dönüşümlerin dinsel ve seküler iletilere dönüşmesinin izleri *Vurun Kahpeye*, *Sinekli Bakkal*, *Üç İstanbul*, *Bir Kadın Düşmanı*, *Acımak*, *Yaban*, *Ankara* ve *Yeşil Gece* romanlarında görülür.

Falih Rıfki Atay, *Çankaya* eserinde Osmanlı toplumunda kadınların ırzından yalnız kocalarının, anne ve babalarının sorumlu olmadığını, bütün mahalle halkının aile hayatını gözetim altında tutmakla kendini haklı ve sorumlu gördüğünü, bir eve yabancı kadın girdiği haberi duyulduğunda, bekçi, imam ve mahalle eşrafının o evi basmaya gittiğini, evi çatı arasına varana dek aradıklarını, sokaktaki herkesin kadın kıyafetine karışmak hakkını kendisinde gördüğünü anlatır. Kadınların giydiği çarşafların vücut hatlarını belli etmemesi, peçelerin süs olarak değil örtü olarak kullanması gerekirken, kadınların erkeklerle bir arabaya binemediğini, tramvaylarda, vapurlarda, muhallebici dükkanlarında kadınlara ait yerlerin perde veya kafesle erkek yerlerinden ayrıldığını, mesirelerde ve diğer yerlerde harem kısmının olduğunu yazar (Atay, 1999: 515). Atay'ın bahsettiği bu hususlar kurmaca metinlerde de farklı tematik değerler çerçevesinde işlenir. Söz gelimi kılık kıyafet meselesinin derinlemesine konu edildiği romanlardan biri de *Vurun Kahpeye*'dir. Romanın başkişisi Aliye Öğretmen olduğundan, kılık kıyafet meselesi genel olarak kadın kıyafetleri ve kadının kamusal alanda görünürlüğünün ne şekilde olması gerektiğine dair geleneksel normlar üzerinden tartışılır.

Aliye Öğretmenin atandığı kasabada halk ikiye bölünür. Aliye ve Anadolu sevdalısı bir kısım kasabalı, Kuvayımilliyecileri desteklerken; Hacı Fettah Efendi ve yabancı sevdalısı bir kısım kasabalı ise Kuvayımilliyecilerin galip gelmeleri durumunda halkın mallarına el koyacağı şayiasıyla zımnen Yunan askerlerini destekler.

Aliye Öğretmen'in, okul çıkışında çocukların ellerine bayraklar verip onlara marşlar söyleterek kasabanın içinden geçmesi, cami önüne vardığında; toplanan kalabalığı ve bu kalabalığa konuşma yapan Hacı Fettah Efendi'yi fark etmesine rağmen dönmek için geç kalması, kadınların kamusal alanlardaki görünürlüklerinin tepkiyle karşılanmasına neden olur. Nitekim kasabalının kızgın bir vaziyette ona yönelmeleri, geleneksel kodlarla şekillenen eril

iktidarın kadının görev icabı bile olsa varlık alanını daraltma müdahalesini yansıtır. Bu esnada Hacı Fettah Efendi'nin kasabalıya yaptığı konuşma, halkın dini ve ahlaki hassasiyetlerini harekete geçirme amacı taşır:

“Görüyor musunuz? Erkeklerin içinde yüzü gözü açık namahremler Müslümanlar'ın kalbini fesata vermek için şarkı söyleyerek dolaşıyorlar. Bunlar, bunlar mel'undur, bunların eline çocuklarınızı teslim etmeyiniz, eğer bir gün yalnız içimize Yunan girdiğini değil, başımıza taş yağdığını görmek istemiyorsanız, bu karıların üstleri başlarıyla beraber kendilerini de parçalayınız, yoksa Cenab-ı Hakk'ın bütün gazapları üzerimizden eksik olmayacaktır.” (Vurun Kahpeye, s. 23)

Hacı Fettah Efendi'nin kasabalıyı Aliye Öğretmen'in kıyafeti üzerinden galeyana getirme çabası, eril iktidarın gücünü göstermeye yöneliktir. Aliye öğretmenin başörtülü ama yüzü açık bir kıyafette gezmesi, Hacı Fettah Efendi'nin gazabını üzerine çeker. Hacı Fettah Efendi'ye göre; yüzü açık bir kıyafetle gezmek, Müslüman erkeklerin “*kalbini fesata verecek*” bir davranıştır ve Aliye Öğretmen'in mel'un olmasına, taşlanarak öldürülmesine yetecek bir sebeptir. Hacı Fettah'ın bu tepkisinde, Aliye Öğretmen'i kendisine güç paylaşımında tehdit oluşturacak bir rakip olarak görmesi etkilidir.

Deniz Kandiyoti, Millî Mücadele romanlarında kadınların “cinsiyetlerinden” ve “kadınlıklarından” sıyrılmış kişiler olarak tasvir edildiği iddiasında bulunurken, Halide Edib'in eserlerinde kadın roman kişilerinin çoğunlukla, kendini feda eden yol arkadaşı, cinsiyetsiz bir mücadele arkadaşı ve erkekler için bacı olarak tasvir edildiklerine dikkat çeker. Halide Edib'in romanlarında “*kadın kahramanların bireysel, cinsel aşkı aştıkları ve aşkın, zihinlerin milliyetçi bir idealde buluşması anlamına geldiği[ni]*” (2013: 160) belirtir. Kandiyoti'nin bu tespitine Beyhan Uygun Aytemiz, itirazda bulunarak, *Vurun Kahpeye*'de Halide Edib'in başkışı Aliye'yi erkekler tarafından cinsel yönden arzulanan bir kadın olarak kurguladığını, erkek roman kişileri olan Tosun Bey, Yunan komutan Damyanos, Uzun Hüseyin ve son olarak da Hacı Fettah Efendi'nin Aliye ile olan ilişki biçimlerinde Aliye'nin örtük cinsel cazibesinin etkili olduğu iddiasında bulunur. Nitekim Aliye'nin örtüsü altından görünen saçları ve kamusal alandaki peçesiz yüzü, erkekler için fitne kaynağı olmasının yanı sıra, ilahî belaları çekecek bir meydan okuma olarak yansıtılır (Aytemiz, 2015: 168-180). Nitekim Hacı Fettah Efendi, Aliye Öğretmen'le ilgili menfi senaryolar kurgularken, bunu kendince meşrulaştırmanın da gerekçesi “*Namuslu olsa yüzü açık gezer miydi?*” (Vurun Kahpeye, s. 25) ifadesindeki namus vurgusuyla belirginleşir. Hacı Fettah Efendi'ye göre Aliye Öğretmen'in sokakta yüzü açık gezmesi, ahlak yoksunu olduğunun, dini ve geleneksel değerleri önemsemediğinin ispatıdır.

*Mor Salkımlı Ev* (1955) isimli anı kitabında Halide Edib, mektepleri teftiş etmekle görevli olduğu yıllarda, toplumun alt kesimlerine ait bir mahalleden geçerken, mahallenin

çocukları tarafından, çarşafının kısalığı, darlığı ve yüzünün açık olması sebebiyle taşlanmaktan son anda kurtulduğunu yazar: “Çarşafımı parçalamaya, beni taşlamaya hazır oldukları yüzlerindeki hınç ifade eden ışıltıdan belli oluyordu” (Adıvar, 2000: 209). Mahalle esnafının yardımıyla, kıyafeti yüzünden taşlanmaktan son anda kurtulan yazar, sonraki yıllarda bu anısını, kaleme aldığı *Vurun Kahpeye* romanında, Aliye Öğretmen’i giydiği kıyafet yüzünden Hacı Fettah Efendi ve kasabalıya taşlatarak, gerçek hayattan kurgu düzlemine taşır.

Kasaba işgal edildiği sırada Aliye Öğretmen’in Yunan Komutan Damyanos’la Yunanca konuşması, Hacı Fettah Efendi tarafından tepkiyle karşılanır. “Demek bu, çarşaf giymiş bir gâvur kızıydı, her halde gâvurca söylediği için bir gâvur karısı kadar mekruhtu.” (Vurun Kahpeye, s. 86) Hacı Fettah Efendi’ye göre çarşaf giymiş bir Müslüman kadının, yabancı bir erkekle hem de yabancı bir lisanla konuşması onun gâvur olarak nitelenmesine yetecek bir davranıştır.

Kuvayımilliyeye zabiti Tosun Bey, Aliye Öğretmen’i görmek bahanesiyle kasabadaki okulu ziyaret eder. Bu esnada okuldaki ikinci öğretmen konumundaki Hatice Hanım’ın, Tosun Bey’in gözüne girmek için okuldaki meziyetlerini sıralamaya başlaması, “kendisini eril tahakkümün onayladığı bir beden olarak göstermeye yönelik bir tutumu” (Kanter, 2016: 89) barındırır. “Ben dokuz yaşında kızların bile yüzlerini siyah peçelerle kapadım. Hâlbuki İstanbul’dan yeni gelenler kendi yüzleri açık geziyorlar. Şimdi on üç yaşında bâligalar saçlarını açıyorlar. Artık bunların terbiyesi sayenizde inşallah verilir de...” (Vurun Kahpeye, s. 30- 31) Hatice Hanım’ın, küçük yaştaki kız talebelerinin yüzlerini siyah peçeyle kapatmakla övünmesi ve Tosun Bey’den de övgü beklemesi, toplumsal onay arzusunu, “öteki” olarak kodlamaya çalıştığı Aliye’nin yüzü açık olarak gezmesini ima ederek yansıtır. Laf arasında da Aliye Öğretmen’in dışarıda yüzü açık dolaşmasını Tosun Bey’e şikâyet etmektedir. Hatice Hanım, Aliye Öğretmen’in kusurlarını saymaya devam eder. “Dün çarşıdan çocukları yüzü gözü açık geçirmiş, halkın taassubuna dokunmuş, galiba hücum etmişler, bugün hasta imiş, gelmedi.” (Vurun Kahpeye, s. 31) Hatice Hanım ve kasaba halkının anlayışına göre; küçük yaştaki kız çocuklarının dışarıda yüzü açık gezmesi, halkın taassubuna dokunacak bir davranıştır. Okulun ikinci muallimesi olan Hatice Hanım, önceliğini çocukların eğitimine değil, kasabalının beklentisi dahilinde küçük yaştaki kızların yüzlerini peçeyle örtmeye vererek toplumsal kabul almanın peşindedir. Bunları övünerek Zabit Tosun Bey’e anlatması ondan övgü beklemesinin yanı sıra okulda kendi etki alanını daraltan, eğitim konusundaki eksikliğini açığa çıkaran Aliye Öğretmen’i karalamak, değersizleştirmek ve ondan kurtulmak amaçlıdır.

Kuvayımilliye zabiti Tosun Bey, okulun ikinci muallimi Hatice Hanım'ın; Aliye Öğretmen ve küçük kızların kılık kıyafetlerini hedef alan bu sözlerine sert bir üslupla cevap verir: “*Muallime Hanım, namus kadının başını açıp kapamasında değildir. Din de peçe demek değildir. Öyle kapalı kadınlar vardır ki kapı arasından her türlü rezaleti yaparlar. Onun için yeni Hoca Hanım'a yüzü açık diye kasabanın hücumu hiç hakkı yoktur.*” (Vurun Kahpeye, s. 31) Tosun Bey'e göre bir kadının namuslu olup olmadığının ölçütü başını açması veya kapatması değildir. Din de sadece peçeye, başörtüsüne, kılık kıyafete indirgenecek bir mefhum değildir. Hatice Hanım'ın onaylanmak ve kasabalıyı haklı göstermek adına sarf ettiği sözler Tosun Bey'de bir karşılık bulmaz aksine onun tepkisini ve hışmını çeker.

Falih Rıfkı Atay, *Çankaya* (1961) eserinde kıyafet devrimlerin yapılmaya başlandığı esnada İstanbul tramvay ve vapurlarındaki kadınlarla erkeklerin arasına çekilen perdelerin kaldırılması ile alakalı olarak, karşılaştığı Halide Edib'in kendisine “*hem efendim bizim peçelerimize, perdelerimize ne karışıyorsunuz?*” (1999: 519) diye tepki göstermesine oldukça şaşırdığını ve İstanbullu aydın bir kadın olan Halide Edib'in bile kadın kıyafetlerinde yapılan devrimlerin zihnen gerisinde olduğunu aktarır.

Yakup Kadri, diplomatlık yıllarındaki anılarını kaleme aldığı *Zoraki Diplomat* (1955) eserinde, Osmanlı kadınlarının kullandığı peçenin, Avrupalılar için egzotik bir aksesuar olarak görüldüğünden yakınır. “*Frenklere göre bütün Şark, bütün, “Esrarengiz Şark” hep bu peçeli kadının küçücük şahsiyetin de toplanmıyor mu? (...) Acaba Avrupalılar “peçeli kadınsız İstanbul'u” anlayabilecekler miydi? Peçeli kadınsız İstanbul'u sevebilecekler miydi? Hiç sanmam.*” (1967: 174). Yakup Kadri, Batı'nın oryantalist ve indirgemeci bir bakışla Türk kadınına yaklaşımını eleştirirken, Batı'nın gerçeklikten uzak şekilci bakış açısına itirazda bulunur. Ona göre Batı dünyası, Türklerin modernleşmesini değil bu egzotik ve gizemli haliyle kalmasını daha çok arzulamaktadır. Bu bağlamda Berna Moran'a göre de Cumhuriyet'in yeni ideolojisi, Osmanlı-İslam geleneğinde kadına verilmiş olan ev kadını, kapalı, okumamış imajını değiştirmek niyetindedir. Bunu da verilen edebî eserlerde oluşturdukları alternatif kadın imgesiyle gerçekleştirmek istemektedir. Oluşturulmak istenen yeni kadın tipinde kadın dışarıda özgürce vakit geçirebilmekte, bir işte çalışabilmekte, kadınlı erkekli ortamlarda eğlenebilmekte ve hobi sahibi olabilmektedir. Cumhuriyet kadını bütün bunları yaparken kadınlığını ve namusunu da muhafaza edebilmeyi başarmaktadır (Moran, 2001: 156).

Halide Edib'in *Sinekli Bakkal*'ında başkişi Rabia'nın kıyafetleri, “*katı dogmaları olan, kin ve azap dolu tanrı anlayışı[na]*” (Kantarcıoğlu, 2004: 81) sahip imam dedesi Hacı İlhami Efendi'nin de etkisiyle şekillenir. Rabia, Sabiha Hanım'ın konağına ilk gittiğinde giydiği

kıyafetle ev sahibinin tepkisini çeker. *“Bu ne katı ne koyu entari, Rabia Ablâ! Kaplumbağa kabuğu gibi”* (Sinekli Bakkal, s. 34) Sabiha Hanım’ın bu tepkisinde Rabia’nın giydiği kıyafetin yaşına göre olmaması etkili olur. Rabia, kıyafetlerinin çoğunlukla annesinin veya dedesi Hacı İlhami Efendi’nin eskilerinden bozulup yapıldığını utanarak itiraf eder. Sabiha Hanım’ın sözlerinde ayrıca Rabia’nın rüküşlüğüne yapılan ironik bir eleştiri de söz konusudur.

Romanın ilerleyen safhalarında bir genç kız olarak olgunlaşan ve mevlitlerden kazandığı parayla kendisine yeni kıyafetler alan Rabia, *“bir kadın gibi gençlik çağına gelince fukara sınıfının işçi kadınlarının kıyafetini seçti. Uzun, bol bir siyah yeldirme, belden aşağı düşen beyaz patiska başörtüsü ve üstünde her zaman arkaya atılan ve hiçbir zaman inmeyen bir peçe”* (Sinekli Bakkal, s. 133) sözleriyle tasvir edilir. Anlatıcının Rabia’nın yeni kıyafetlerini fukara işçi sınıfının kıyafetleri olarak nitelemesi, Rabia’nın giymeye başladığı “yeldirme”nin *“çoğunlukla avam tabakasına mensup kadınların giydiği üstlük”* (Koçu, 2015: 244) olmasıyla ilişkilidir.

*Üç İstanbul* romanında, romanın başkişisi, İttihat ve Terakki liderlerinden Adnan Bey, saray sefaretî tarafından düzenlenecek olacak bir baloya kadınların çarşafı olarak katılmaları istendiği için, gidemeyecek olmasının sıkıntısını çekmektedir. Adnan Bey, sözlerini kadınların kılık kıyafetleriyle ilgili yaptığı eleştirilerle sürdürür. *“Vükela Efendilerimiz, kadının namusunu hâlâ bohçada saklıyorlar: Hâlâ çarşaf namusu! Hâlâ kumaş ismeti! Hâlâ çuvala emanet edilen aile ırzı! Bir merkez kumandanları var, yakında kadınları kümese tıkayacak! Baloya kadınsız gidilir mi? Kendi karımı götüremem; başka kimin karısıyla gidebilirim?”* (Üç İstanbul, s. 454) Adnan, Sultan Abdülhamid’in İstanbul’unda kadınların halen çarşaftan kurtulamamasını, kadınların dışarıda kıyafet olarak tercih ettikleri çarşafı çuvala benzeterek eleştirir. Halen kadınların namusunun, kıyafetleri üzerinden; çarşafı üzerinden değerlendirilmesi, modernleşme teşebbüslerine rağmen aşılamayan bir husus olarak sorunsallaştırılır. Adnan, kadınların çarşaf yüzünden güzelliklerini gösterememesinden de şikâyetçidir. Ona göre Türk kadınları evlerine hapsolmaktan kurtarılmalı ve sosyal hayatta daha fazla görünür olmalıdırlar. Adnan, nihayetinde sefarette düzenlenen baloya Yahudi arkadaşı Moiz’in karısı Raşel’le gitme imkânı bulur.

Adnan Bey’in sözünü açtığı kadınların kıyafetleri ile ilgili tartışmaya, ortamda bulunan Asker Nazır da sözleriyle katkıda bulunur. Türk kadınının hükümette bulunan mutaassıp siyasetçiler yüzünden haksızlığa uğradığını iddia eder. *“Çarşaftaki bohça gövdeye, peçedeki kutu çehreye acıyor, “Kadın”ı halledemedik” diyordu: “Omzumuzda bu kafa varken ayağımız adım atamaz. Amerika’da Bossouto kabilesi bir kadın almak için on öküz verirmiş.*



*Biz bir merkez kumandanını azletmemek için milyonlarca Türk kadınına feda ediyoruz.”* (Üç İstanbul, s. 454) Asker Nazır, kadınların sosyal konumlarını “halledilmesi” gereken bir mesele olarak görmenin yanında, Osmanlı toplumunda kadına yeteri kadar kıymet verilmediğinden, kadınların mahkûm edildikleri günlük hayata elverişsiz, kullanışsız çarşaf ve peçe yüzünden sıkıntı çektiklerinden söz eder. Nazır’a göre Türk siyasetçiler, Türk kadınına hak ettiği değeri vermekten uzak oldukları için kadınlara yazık olmaktadır. Reşat Ekrem Koçu’nun aktardığına göre, 1908’de II. Meşrutiyet’in ilanı ile birlikte yönetici seçkin tabakanın da etkisiyle, alafranga Türk hanımları arasında kılık kıyafet değişimleri yaşanmıştır. Söz gelimi çarşafın kumaşı, kesimi değişime uğramış, çarşaf zamanla daha şeffaf ve giyen kişinin tanınırlığını engellemeyecek hale gelmiştir. Peçe ilk başlarda inceltilerek kullanılsa da sonralarda kadının yüzünü örten işlevinden dolayı tercihe bağlı bir aksesuar olarak kullanılmaya başlanmış, kadınlar yüzlerini açmış ve bu dönemde “*çarşaf adeta süslü bir sokak kostümü olmuştur*” (Koçu, 2015: 72).

Kılık kıyafetin dinsel bir ileti olarak görülmesi Reşat Nuri’nin *Bir Kadın Düşmanı* romanında çarpıcı bir biçimde yer alır. *Bir Kadın Düşmanı*’nda roman kişilerinden Sâra, kuzeni Vesime’nin gündüz yapılan düğününde hâkim olan geleneksel atmosfere karşı, eleştirel bir tavır sergiler. “*Gündüz alaturka bir nikâh oldu. Dualar okundu, şerbetler içildi... Biz kapalı elbiseler giydik, başörtüleri örttük. Gülsuyu ve amber kokularıyla dolan köşkte öyle ruhanî bir hava vardı ki kendimi âdeta cenaze evinde, Hicaz’da yahut cennette sandım.*” (Bir Kadın Düşmanı, s. 126-127) Sarâ, dualardan, başörtüsünden, kapalı kıyafetlerden, gülsuyundan, amberden müteşekkil atmosferi cenaze evine benzetir. Cenaze evi benzetmesiyle kastedilen, bu düğün atmosferinin ruhsuz, renksiz, tatsız olmasıdır. Arapça dua, başörtüsü, gülsuyu, kapalı kıyafetler gibi semboller aynı zamanda Sarâ’ya Arabistan’ı ve Arapları çağrıştırır. Düğündeki atmosferin, giyilen kıyafetlerin, yapılan duaların dinsel iletiler olarak algılaması, Sarâ’nın bu tür değerlere mesafeli olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Reşat Nuri’nin *Acımak* romanında, başkişi Zehra, büyük annesinden bahsederken, olumlu dini imajlar ihtiva eden sözcüklere başvurur. “*Denize bakan bir pencerenin yanında, yayvan bir kerevetin üstünde, başında yeşil başörtüsüyle daima dikiş diken, En’am okuyan büyük annesi... O ne iyi ne temiz bir kadındı...*” (Acımak, s. 38) Roman yazarı Reşat Nuri, romanlarında “yeşil” rengini din ve dini olan her şey ile özdeşleştirdiği bir sembol renk olarak kullanır. *Yeşil Gece* romanına da adını veren “yeşil” imajı, Güntekin tarafından çoğunlukla; karanlık, irticai, yobaz, hurafe dolu, bağnaz alt anlamlarını barındıran dinsel ileti olarak

kullanılır. Bunun nadir görülen bir istisnası, yukarıda örnekte olduğu gibi “yeşil başörtüsü”yle tasvir edilen büyük annenin olumlu resmedilme çabasıdır.

Yakup Kadri’nin *Yaban* romanında, köyü işgal eden Yunan askeri, köylü kadınlardan Emine’nin başörtüsüne el uzatır ve çıkarmaya çalışır. “*bir başka gavur, bu sözlerde Emine’ye yaklaşıyor. Emine bir mahşer içinde büzüle büzüle, kapana kapana şekilsiz bir şey, bir bohça halini almıştı[r]*” (Yaban, s. 182) Düşman askerinin Müslüman köylü kadınlarının dini sembolleri olan başörtülerine saldırması, roman başkişisi Ahmet Celâl’in millî ve manevi hislerine dokunur, askeri köylüye zulmediyor gerekçesiyle gidip üstlerine şikâyet eder.

Yakup Kadri’nin *Ankara* romanında Selma Hanım, yeni yerleştiği Ankara’da sosyal faaliyet eksikliğini ata binmeye çalışarak telafi etmeye çalışır. Selma Hanım’ın bozkır Anadolu şehri Ankara’da bir kadın olarak ata binmeye çalışması, muhafazakâr tepkileri de beraberinde getirir. Mebus Murat Bey’in kız kardeşi, Selma Hanım’ın bu davranışını ağabeyine kadın bedeninin görünürlüğüne vurgu yaparak şikâyet eder. “*Aman, ağabey, hiç de yakışmıyor doğrusu... Görmedin mi, binerken etekleri, tâ dizkapaklarına kadar sıyrıldı?*” “*Kocası da maşallah, hiç aldırış etmiyor.*” (Ankara, s. 53) Selma Hanım’ın kadın kimliğiyle, erkeklerle özdeşleşen bir davranış olan ata binmesi, binerken de kıyafetinin açılması, bunlara alışkın olmayan etraftaki Anadolu kadınlarınca yadırganır.

Bir kadın olarak ata binmek ve Binbaşı Hakkı Bey’le at sırtında dolaşabilmek, Selma Hanım’ı medenileşme yolunda önemli bir adım olarak görmesi yönüyle oldukça sevindirir. “*Gözlerime inanamıyorum; dedi. “Ben, bir külotla bir at üstünde Ankara kırlarında dolaşayım! Böyle bir şey bizim için İstanbul’da bile kabil değildi. Halbuki orada, hep Anadolu’nun taassubundan bahsederler.*” (Ankara, s. 62) Selma Hanım, başkent Ankara’da, kadın kimliğiyle ata binmeyi ve mahremi olan bir erkekle serbestçe dolaşabilmeyi medenilik olarak telakki etmekte, bunun yadırganmasını ise taassup olarak görmektedir.

Sonuç olarak, incelediğimiz Cumhuriyet Dönemi romanlarında, vaka zamanı İkinci Meşrutiyet, Millî Mücadele Dönemi, Cumhuriyet’in ilan edildiği yıllar ve sonrası olan romanlarda, roman kişileri üzerinden kılık kıyafetler ve sembolize ettiği anlamlar derinlikli olarak kurguda yer alır.

Cumhuriyet’in ilanından önce toplumda erkek bedeninin aksesuarları olan sarık ve fesin kullanımından kaynaklı bir gerilim ve mücadelenin yaşandığı söylenebilir. Sarık ve fes birbirinden farklı fikirlerin ve dünya görüşlerinin sembolleri olarak işlev görürken, bu aksesuarların giyilmesine gösterilen reaksiyonlar da aynı önyargı ve ön kabullerin sonucunda gerçekleşir. Söz gelimi, incelediğimiz romanlarda sarık ve cübbe, kabaca eskiyi, irticayı, karanlığı, hurafeyi, yobazlığı, bağnazlığı, dar görüşlülüğü, müsamahasızlığı, softalığı,

cahillığı ve din istismarı gibi anlamları ihtiva ederken, bunlarla mücadele edilmesi ve bunlardan bir an önce kurtulmak gerektiği vurgulanır. Buna mukabil II. Mahmud dönemi yenileşmeleri ile kullanıma giren fes, daha kadim bir başlık olan sarıkla kıyaslandığı zamanlarda alternatif bir giyim tercihi olurken, Cumhuriyet devrimlerinden sonra işlevini tamamlayıp yerini şapkaya bırakması gereken bir aksesuar olarak kullanılır. *Yeşil Gece*'de roman başkışisi Ali Şahin, roman boyunca sarıkla ve cübbeyle mücadele ederken, fes giydiği için eleştirilir. Buna mukabil *Bir Sürgün* romanında başkışi Doktor Hikmet'in Paris'e kaçmak için bindiği gemide ilk işi başındaki fesi çıkarıp atmak olur. Cumhuriyet'in ilanı ve kılık kıyafet devrimlerinin uygulanması neticesinde sahneye çıkan şapka ise *Ankara* romanında, modernleşmenin sadece şekli boyutta tatbik edilmesi yönüyle “şapka bize değil biz şapkaya hâkim olmalıydık” sözleriyle eleştiri konusu edilir. Osmanlı modernleşmesinde ortaya çıkan tartışmalar ve sıkıntılar Cumhuriyet Türkiye'sinde de boyut değiştirerek devam eder. Kıyafet devriminin şekli olarak ele alınıp, ruhunun kavranmaması, Cumhuriyet modernleşmesinin kıyafet değişikliğinden ibaret görülmesi, kıyafet devriminin elitler arasında uygulanırken halka yeterince sirayet etmemesi başlıca sorunlar olarak sayılabilir.

Erkeklerin sakallı olması Osmanlı toplumunda “erkeklik” sembolü olarak görülmesinin yanı sıra, devlet makamlarında görev alabilmek için “gerek şartlardan” biri olarak da görülür. Söz gelimi *Üç İstanbul* romanında hâkimlik ve kaymakamlık yapabilmek için “uzun sakal” a sahip olmanın gerekli olduğu vurgulanır. *Vurun Kahpeye* romanında Kuvayımillîye zabiti Tosun Bey, “bıyıksız” olduğu gerekçesiyle din düşmanı olarak hedef gösterilirken, Cumhuriyet'le birlikte önerilen, tıraşlı ve bakımlı çağdaş erkek modelidir. Sarık ve sakal gibi şekli dinsel göstergeler Osmanlı toplumunda kabul görürken, tıraşlı olmak ve şapka giymek özellikle Cumhuriyet'le birlikte seküler göstergeler hâline gelir.

*Vurun Kahpeye*'de başkışi Aliye Öğretmen, peçe takmayıp yüzü açık gezdiği için “ahlaksızlık ve namussuzluk” la suçlanırken, *Üç İstanbul* romanında Türk kadınıni çarşıftan kurtarmanın acilen “halledilmesi” gereken bir mesele olduğu işlenir. *Ankara* romanının ilk bölümlerinde, başkışi Selma Hanım, Ankara bozkırında kadın olarak geleneksel kıyafetlerle ata binmeyi bir kazanım olarak görürken, romanın ilerleyen safhalarında Cumhuriyet'in ilanından sonra düzenlenen balolarda Türk kadının edilgen durumuna dikkat çeken “Bizi, yalnız süsleyip dans ettirmek için mi açtınız?” (Ankara, s. 152) sorusuyla mevcut düzende kadının yeterince aktif olmamasına eleştirilerde bulunur.

Kılık kıyafet alanındaki değişimler Osmanlı'da olduğu gibi, yeni kurulan Cumhuriyet'te de toplum tarafından kabul edilmesi ve intibakı güç olan toplumsal bir meseledir. Her yenilikte olduğu gibi kılık kıyafet devriminde de toplumun bir kesimi eski kıyafetlerin

devamından yana tavır takınırken, bir kesimi de yeni kıyafetlerin savunuculuğunu ve temsilciliğini yapar. Farklı düşünüş ve algılayış biçimlerinin tezahürü olan bu tutumlar neticesinde toplum kesimleri arasında gerilimler ve mücadele alanları oluşur.

### 3.2. Modernleşme Söyleminin Beden Üzerinden Temsilleri

Osmanlı'da geçmişi Tanzimat öncelerine dayanan medenileşme, Batılılaşma ve modernleşme çabalarının uygulanma alanlarından biri de toplumu oluşturan erkek ve kadın kıyafetlerindeki değişim ve yenilik çabalarıdır. Beyhan Kanter'e göre (2019a: 12-13) Osmanlı ve Cumhuriyet reformlarında beden, kültürel değişimlerin ve reformların uygulama alanı olarak işlev görmesinin yanı sıra toplumun farklı kesimlerindeki asrileşme ve çağdaşlaşma girişimlerini yansıtan sosyal bir gösteren görevi üstlenir. Batı ile kurulan ilişkiler dolayısıyla, Avrupa'nın giyim şekillerinin ve beden biçimlerinin benimsenmesi, "asri beden" olarak tanımlanan bir olgunun ortaya çıkmasına yol açar. Türk toplumunda da bu süreç saray merkezinde başlar ve öncelikle saray çevresindeki seçkinlerin tasarruflarıyla gelişir.

Bu bağlamda, kökeni itibariyle Avrupai bir eğlence türü olan balo, Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarında yüksek zümreye ait bir eğlence türü toplumsal hayata dahil olurken, "Osmanlı Devlet erkânının davetlisi olduğu ilk balo 1829 yılında İngiltere'nin İstanbul sefiri tarafından Haliç'te bir gemide düzenlenir. II. Mahmud'un katıldığı bu eğlencenin ardından Sultan Abdülmecit 1856'da Fransa büyükelçiliğinde düzenlenen bir balonun davetlisi olur" (Gündoğan, 2021: 275) Böylelikle "Kadın-erkekli bir eğlenceye ilk kez katılan Osmanlı devlet adamları, Batılılaşma hareketinin sosyal hayattaki öncülüğünü üstlenerek farklı bir eğlence türünün kapısını aralamış ve eğlence kültürünün değişiminde de ilk adımı atmış" (Bulut, 2015: 40) olur.

Cumhuriyet'in ilanı ile devlet politikası hâline gelen modernleşme çabalarının da uygulanma alanlarından birini oluşturan balolar, kadınların toplumsal hayatta aktif olarak rol almaları amacıyla Cumhuriyet kadrolarının teşvik ve destekleriyle düzenlene Batı tarzı eğlencelerden biridir.

Balolara bu derece önem verilmesi, bu eğlence biçiminin, medeniyetin vücut bulduğu ortamlar olarak, Batılı olma yoluna girildiğini göstermenin en kestirme biçimi olmasıdır. Batılılaşmanın öncelikle kılık kıyafet, görgü kuralları, modalar, kadın-erkek ilişkileri dolayısıyla yerleştirilmeye çalışıldığı düşünülürse, tüm bu unsurların pratiğin yapılabileceği ideal mekânlar balo salonları olacaktır (Cantek, 2020: 264)

Düzenlenen balolar ile kadın-erkek ilişkilerinin gelişmesi, kadınların toplumsal hayata katılması, Batı tarzı adabımuaşeret kurallarının, müzikli danslı eğlencelerinin toplum tarafından benimsenmesi amaçlanır. Balolar, ilk başlarda siyasetçiler, yüksek bürokratlar,

yabancı devletlerin elçilik görevlileri, askerler ve zengin eşrafın katılımı ile sınırlandırılırken, zamanla bunun toplumun bütün kesimlerine yayılması planlanır. Cumhuriyet elitlerinin rol model oldukları yeni davranış biçimleri ve Batılı eğlence/yaşam tarzının yukarıdan aşağıya bir biçimde bütün topluma yayılması hedeflenir.

Nilüfer Göle'ye göre, Kemalist reformların ana omurgasını, kadın haklarının sağlanması oluşturur. Kadınların toplumsal görünürlüğüne ve toplumda aktif rol almasına yönelik olan düzenlemeler, geleneksel din anlayışının kadının “iffetliliği” ve “görünmezliği” üzerine kurulan paradigmasının yıkılışı yönünde radikal bir değişikliğe sebebiyet verir. Kadınların beden olarak kamusal alanlarda görünür olmaları ve teşvik edilmeleri, toplumun laikleşmesinde büyük rol oynar (2011: 30-31). Cumhuriyet'in kuruluşunun ardından Mustafa Kemal'in isteği ile ilk balo 1925 yılında İzmir'de düzenlenir.

Bir ay sonra yapılan 29 Ekim Cumhuriyet balosunun davetlileri arasında Cumhurbaşkanı, başbakan, bakanlar, büyükelçiler, ordu komutanları ve basın mensupları vardır. Sonraki yıllarda diğer illerde ve ilçelerde de belediye başkanları ve askerî makamlar aracılığıyla orduevlerinde veya garnizon komutanlıklarında balolar düzenlenmekle birlikte, Ankara'da düzenlenen Cumhuriyet balolarına, İstanbul, İzmir, Adana, Konya gibi büyük şehirlerden gelen yerli ve yabancı davetlilerin katılım gösterir (Duman, 1997: 46).

Falih Rıfkı Atay, *Çankaya* (1999: 520) eserinde Atatürk'ün kıyafet devriminden sonra ilk defa kadınların da eşleriyle katılacağı bir eğlence düzenlediğinden bahseder. Bu yemekli eğlencede, erkeklerin göz hapsinde olan kadınlar toplu olarak bir köşede oturmuş, büfeye gidip bir şeyler almak için bile çekingenlik göstermişlerdir. Atatürk'ün teşvikleriyle o akşam bazı kadınların kalktığını aktaran yazar, “*fakat o akşam değil, bir iki yıl içinde yerlerinden kalktılar ve topluluğa karıştılar*” (1999: 520) sözleriyle kadınların yapılan devrimleri ve kadınların cemiyet hayatında görünür olmayı benimsediklerini belirtir.

Düzenlenen balolara, danslı-müzikli çay partilerine katılım ilk zamanlar sınırlıyken, buralarda boy göstermek zamanla imtiyaz haline gelir. Cumhuriyet'in yönetici elitleriyle bir arada olmak, onlarla iletişime geçmek, onların onayını almak, devlette görev almak veya yükselmek isteyenlerin balolara katılma motivasyonunu artırır. Başkent Ankara'da başlatılan Cumhuriyet baloları zaman içerisinde diğer illerde de düzenlenmeye çalışılır. Vali ve kaymakam gibi devlet bürokratlarının sorumluluğuna verilen balolarda, örnek olmaları açısından devlet memurlarının eşleriyle birlikte katılmaları özellikle istenir. Bununla modernleşme çabalarının hayata geçirilmesinde kadın bedeninin arzulan modernliği, üzerinde taşıyarak temsil etmesi amaçlanır (Durakbaşı: 2000: 128).

Balolara eşli katılımın şart koşulmasıyla, Türk kadınının sosyal hayata katılımının sağlanması, kadınların modern kıyafetlerle ve Batı'da örnekleri olan adabımuâşeret kurallarıyla tanışması, erkeklerin bulunduğu ortamlarda erkeklerle eşit davranışlar geliştirmesi

amaçlanır. Denilebilir ki kılık kıyafet alanındaki Türk modernleşmesi, salonlarda seçkin devlet bürokratlarınca başlatılır ve toplumun diğer kesimlerine tedrici olarak yayılmaya çalışılır.

İncelediğimiz erken Cumhuriyet Dönemi romanlarında Türk modernleşmesinin kılık kıyafet üzerinden yürütülmesi, ana meselelerden birini oluşturur. Halide Edib, Yakup Kadri, Reşat Nuri ve Peyami Safa gibi aydın romancılar, toplumu etkisi altına alan Batılılaşma çabalarını eserlerinde farklı yönleriyle ele alırlar. Kılık kıyafetteki aşırı ve sathi Batılılaşma örnekleri Tanzimat romanında olduğu gibi karikatürize alafranga züppe tipleri (Mesture Hanım, Binbaşı Hakkı Bey, Behiç) üzerinden verilirken, idealize değerler ve olması gerekenler, tematik güçler (Selma Hanım, Mevrure, Neşet Sabit) aracılığıyla kurguya dahil edilir.

Balolar, asriliğin görünür olduğu sosyal faaliyetler olması hasebiyle izlek olarak Cumhuriyet Dönemi romanlarında sıklıkla yer alır. Yakup Kadri'nin *Ankara*, *Sodom ve Gomore* romanlarında, Ankara ve İstanbul'daki çürümenin somutlaştığı sosyal faaliyet mekânları olarak kurguladığı balolar, Halide Edib'in *Zeyno'nun Oğlu* romanında, Diyarbakır'ı asrileştirmek için başvurulan bir medenileşme aracı olarak yer alır. Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*'sinde ise balolar, roman başkışisi Neriman'ın idealize ettiği bir araya gelme ortamlarıdır.

Cumhuriyet Dönemi romanlarında asrileşme temasının incelendiği romanlardan biri Halide Edib'in *Zeyno'nun Oğlu* romanıdır. *Zeyno'nun Oğlu* romanındaki Mesture Hanım, yüzeysel asriliği temsil eden bir tiptir. Kelime manası olarak örtülü, kapalı anlamına gelen "Mesture" isminin, yenilikçi, Batıcı, gösteriş ve eğlenceye düşkün roman kişisine verilmesi, yazarın, sathi Batıcılığa olan ironik tavrının göstergesi sayılabilir. Romanda, Mesture Hanım, içki içmeyi, dans etmeyi, makyaj yapmayı; asrilik ve medenîlik sayarken, bunların yapılmamasını ise yobazlık ve gericilik olarak kabul eder. Halide Edib, yanlış modernleşme ile ilgili çarpıklıkları, tespitleri ve eleştirileri Mesture Hanım üzerinden verir. Mesture Hanım, geri kalmış, "yarı vahşi" olarak olumsuzladığı Diyarbakır halkına asrilik, medenîyet götürmek üzere kendini Tanrı tarafından görevlendirilmiş bir elçi gibi hissetmektedir. Diyarbakır'daki zabıtlar ve memurlar arasında balolar, çaylar, dans partileri düzenleyerek Diyarbakır'da "medenîyet" in kurucu aktörlerinden biri olmak ister. Mesture Hanım, asrilik göstergesi saydığı bu faaliyetleri icra etmekten büyük bir keyif alır.

Mesture Hanım, asri bir kadın olduğunu etrafındakilere göstermekten zevk alan biridir. Bu asriliğini saklamak bir yana, kişiliğini bunun üzerine kurmaya çalışır. Tanzimat öncesine dayanan ve Osmanlıyı etkilemeye başlayan Batılılaşma hareketleri, Kurtuluş Savaşı'yla

birlikte sekteye uğrasa da Cumhuriyet kurulduktan sonra kendisine geniş bir hareket alanı bulur. Cumhuriyet'i kuran kadronun, Batılılaşmayı topluma bir hedef olarak belirlemesiyle, medenileşmeye çalışma kendisine geniş meşruyet zemini bulur. Muhafazakâr ve dindar Osmanlı toplumunda içki içmek, kadınlı erkekli dans ortamlarında bulunmak hoş görülmemeyen davranış biçimleri; Batılılaşmanın sathi ve şekli algılanmasıyla birlikte bunlar, kişiye prestij sağlayan ve kişiyi toplumda saygın hale getirdiği düşünülen elit davranışlar haline gelir. *“Ah Doktor, bilseniz şişman olmamak için ne kadar gayret ettim. Evde hemen benim için ayrı yemek pişiyor; o kadar sevdiğim halde Bomonti birası bile içemiyorum. Hafta üç gün masaj ve hemen her akşam dans ediyorum.”* (Zeyno'nun Oğlu, s. 32) Mesture Hanım, kızını muayene gelen doktorun kendisinin kilo aldığını söylemesi üzerine; kilo alamamak için her akşam dans ettiğini gururla söylemektedir. Mesture Hanım'ın bir kadın olarak bira içtiğini – dönemin sosyo-kültürel şartları göz önünde bulundurulduğunda– çekinmeden söylemesi, kızını muayeneye gelen doktora, Batılı bir asri kadın olduğunu ispatlamak gayesiyledir.

İngilizlerin İstanbul'u işgal ettikleri yıllarda, toplum sathına yayılan kadınlı erkekli danslı partiler, balolar, içkili toplantılar; Cumhuriyet yıllarında da düzenlenmeye devam eder. Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün Türk kadınlarının Batılılaşmalarına katkıda bulunmak adına, onları bu toplantılara teşvik ettiği ve desteklediği bilinmektedir. Atatürk, katıldığı balolarda Türk kadınlarını dansa kaldırarak bunun meşruyetine katkıda bulunmaya çalışır (Atay, 1999: 520). Bu bağlamda Mesture Hanım'ın kızı Mazlume, baloların uygulanış amacının dışında bir surette geliştiğini, kendisini muayene eden doktora anlatırken ironik bir dil kullanır. *“Filhakika, medeniyet nimetlerinin gençlere faydası oldu, ama daha çok bundan büyükler istifade ediyor. Bu balolar, tedansanlarda en çok bizim anneler eğleniyor, flört yapıyor ve dans ediyorlar. Hele Şişli gençleri hep onların inhisarında.”* (Zeyno'nun Oğlu, s. 34) Mazlume'ye göre, medenileşme adına tertip edilen danslı partilerde, balolarda gençlerden ziyade, evli erkekler ve kadınlar birbirleriyle flört etmenin derdindedirler. Mazlume, annesi Mesture Hanım'a nazaran daha bilinçli ve olan bitenin farkında olan bir gençtir. Mesture Hanım, asri olmayı sathi bir düzeyde anlarken; kızı Mazlume, medenileşme çabalarını kritik edecek olgunlukta tasvir edilir.

Medenileşme çabaları hızla devam ederken, Türk toplumunun bu gelişmelere uyum sağlaması kolay olmaz. Türk muhafazakarlığında kadın erkek ilişkileri haremlik-selamlık esas alınarak tesis edildiğinden, kadınların ne kapalı ortamlarda ne de kamusal alanlarda erkeklerle bir araya gelememesi kadının özgürlüğünü ve hareket alanını kısıtlayıcı faktörlerdir. Batılılaşma faaliyetleriyle birlikte, kadına özgürlük ve hareket alanı sağlanırken, kadınlar artık kamusal alanda az da olsa görünebilmektedir. Kadınların sahip oldukları bu sınırlı hareket

alanı, İstanbul'un bazı semtlerinde benzer kadın tipolojileri görülmesine neden olur. *“Buna mukabil, yine şehirlerde asrîlik cereyanında geri kalmak kaygısıyla hareketlerini, kıyafetini yeni zamana mübalağalı bir surette uydurmaya çalışan hoppa, orta yaşlı sun’i bir kadın örneği, bilhassa İstanbul’un kibar denilen içtimaî hayatında göze batacak derecede bârizdi.”* (Zeyno’nun Oğlu, s. 35)

Doktor Asım Bey’in bu tespiti, Mesture Hanım şahsında; Batılılaşmayı şekilden ibaret olarak gören ve böyle anlayan, kendisinden beklenmeyecek hafiflikte giyinen ve davranışlar sergileyen, tüm sathi asrileşmiş kadınları imler.

Mazlume’nin Diyarbakır’da görev yapan bir kaymakam olan babası, eşi Mesture Hanım ve kızı Mazlume’nin de Diyarbakır’a gelmesini arzular. Ne var ki Mesture Hanım, İstanbul’da kendisine göre oluşturduğu asri ortamını terk etmek ve medenî bir kız olarak yetiştirmek istediği Mazlume’yi geri kalmış Diyarbakır’a götürmek istemez. Mazlume, annesiyle aynı görüşte değildir: *“Babama ben yazdım, bizi istemesini rica ettim. Sen istemezsen gelme, anne, ben bu yapmacık hayattan bıktım usandım. Vallahi Doktor, hiç yeni bir şey olmuyor; dans, briç, poker, dedikodu, yine dans, poker filân, bir de eli manikürlü, yüzü pudralı cici beyler.”* (Zeyno’nun Oğlu, s. 36) Mazlume’nin şikâyet ettiği yüzü pudralı cici beyler, Batılılaşma ve monden görünmek uğruna erkeklerin kişisel bakımlarında ve makyajlarında aşırıya kaçmalarını vurgular. Benzer davranış pratiği, *Ankara* romanında, savaş sırasında idealize bir asker olan, ancak savaştan sonra sathi Batılılaşmış bir hayat tarzını benimseyen Binbaşı Hakkı Bey’in katılacağı balolar öncesine yüzüne ve ellerine bakım, makyaj yapmasında da görülür. Aslında Binbaşı Hakkı Bey’in bu davranış pratikleri Tanzimat’tan itibaren yazılan romanların pek çoğunda görülmektedir. Nitekim Nurdan Gürbilek, kudretini yitirmiş imparatorluk topraklarında, gecikerek modernleşme neticesinde, arzularının izinde şekilsiz bir forma bürünen, erkeksiliğini kaybetmiş, feminen bir züppe tipinin varlığından söz eder. Ona göre, romanlardaki züppe bolluğu, yalnızca ulusal kimliğini yitirmenin endişesi değil aynı zamanda erkeklerde modernleşmeyle baş gösteren “kadınsılaşıma” endişesinin de yansımasıdır (2007: 51).

Mazlume, annesi Mesture Hanım ve etrafında oluşturduğu şekilden ibaretten kalan medenileşme çabalarını eleştirel bir okumaya tabi tutar ve eşleştirir. Mazlume, asrileşmek adına annesiyle katılmak zorunda olduğu, danslı, oyunlu, kumarlı partilerden bunalmış vaziyettedir. Mazlume’nin dikkat çektiği ve alaya aldığı bir diğer mevzu da balolara, partilere katılan erkeklerin yüzlerine makyaj yapmaları ve tırnaklarına bakım yapmalarıdır. Hızlı bir şekilde İstanbul hayatına sirayet eden asrileşme dalgası kadınların makyaj yapmalarının yanı sıra erkeklerin de makyaj ve bakım yapmalarını sağlar bir hal almıştır. Geleneksel davranış



kodlarına sahip Türk toplumunun Batılılaşma adına yapılan bu değişikliklere uyum sağlaması kolay olmaz.

Diyarbakır'a gideceği kesinleştiğinde; etrafındakilere kendisini bir medeniyet elçisi gibi gösteren Mesture Hanım, kendisini kutsal bir vazifeyi üzerine almış gibi sorumlu hisseder. Bu kutsal vazife "yarı vahşi" insanların yaşadığı Doğu'daki Diyarbakır şehrine medeniyet götürmedir. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, Türk aydınının ve yazarının İstanbul'u ve sonrasında Cumhuriyet Ankara'sını medeniyetin merkez üssü olarak görmesi, geri kalan Türk coğrafyasını taşra olarak nitelemesi sıkça şahit olunan bir bakış açısidir. *Zeyno'nun Oğlu* romanında, bu sorunlu bakış açısının izlerini bulmak mümkündür. Anlatıcı, romanın satır aralarında Doğu'yu ve Doğulu insanı "yarı vahşi" parantezinden okuduğunu okuyucuya belli etmekten kaçamaz ve -istemedi de olsa- Diyarbakır'ı küçümseyen Mesture Hanım'ın yanlısına kendisi de ortak olmaktan ne yazık ki kurtulamaz.

Mesture Hanım'ın medeniyet götürmek üzere yola çıktığı Diyarbakır'da, takip edeceği yol haritası özellikle danslı eğlenceler üzerine kuruludur.

"Fazla olarak kendisini Diyarbakır'a medeniyet götüren müteceddit ruhlu bir kadın gibi gösteriyordu. Gider gitmez bir defa "köhne ve örümcekli" düşünceleri kaldıracak, kendi etrafında kadınlı erkekli asrî bir cemiyet toplayacak, çaylar verecek, briç ve poker oynatacak, dansı moda haline sokacak, Diyarbakır'da yeni hayatın bir çeşit kraliçesi olacaktı. Giderken gramofon götürüyordu. Fakat tesis edeceği sosyete kabiliyet gösterirse, İstanbul'dan bir cazband getireceklerdi. Belki ekâbirden biri Diyarbakır'a gelirse, onun şerefine bir balo ile başlayarak, balo gibi medeniyetin en yüksek nimetini de Diyarbakır'a tattıracaktı." (*Zeyno'nun Oğlu*, s. 49)

*Zeyno'nun Oğlu*'nda Mesture Hanım'ın en büyük rakiplerinden biri kocası Mazlum Bey'in yaşlı annesidir. Mesture Hanım, kocası Mazlum Bey ve kızı Mazlume'de gördüğü 'yeterince asrileşememe' probleminin sorumlusu olarak yaşlı kadını görür ve kocası ve kızı üzerinde tatbik etmek istediği Batılılaşma temrinlerinde herhangi bir sıkıntı yaşadığında, ilk sorumlu olarak büyükanneye yönelir. Buradaki isim sembolizasyonu dikkat çekicidir. Baskın ve tahakküm edici bir karakter olan Mesture Hanım'ın kocasının adının Mazlum, kızının adının Mazlume olması, yazarın başvurduğu bilinçli bir seçim olarak değerlendirilebilir. Mesture Hanım, büyükanneyi örümcek fikirli ve yobaz olmakla itham eder. "*Asrileşme hareketini idare edenlerin meşhur "örümcekli fikirler" silahıyla zavallı büyükanneme sataştı. Hep geri kalmamızı vaktiyle dans öğrenmememizde buldu ve buna mâni olan büyükannem gibi örümcekli kafalar fasilesine mensup mürteci sınıfı çok mühim şeylerle itham etti.*" (*Zeyno'nun Oğlu*, s. 154-155)

Birçok romanda -söz gelimi *Kiralık Konak*'taki Naim Efendi vs. gibi- yaşlılar, geleneğin son temsilcileri olarak resmedilirken, *Zeyno'nun Oğlu* romanında Mazlum Bey'in annesi de toplumdaki geleneksel değerlere bağlı, muhafazakâr ve dindar kesimin temsilcisi

konumundadır. Mesture Hanım'ın büyükanne aleyhine söylediği bütün sözlerin, eleştirilerin muhatabı toplumun geleneksel, muhafazakâr, dindar kesimidir. En ufak bir eleştiriye dahi tahammülü olmayan 'sathi asri' Mesture Hanım'ın günah keçisi, geleneği muhafaza eden ve yeniliklere direnç gösteren dindarlardır. Ona göre toplumun geri kalmasının, ilerleyememesinin biricik nedeni, henüz dans etmeyi bile bilmeyen örümcek kafalı mürteciler sınıfıdır.

Diyarbakır'daki evlerinde dans partileri ve balolar düzenlemek isteyen Mesture Hanım, kocası Mazlum Bey'in evin küçük olduğunu, dolayısıyla parti vermeye elverişli olmadığı yönündeki itirazına, yine bildik, ezber ithamlarla karşılık verir. *“Ne kadar olsa o küflü dimağın mahsulü, o köşede kalmış yobaz ananın oğlu değil misin, elbet istemezsin!”* (Zeyno'nun Oğlu, s. 155). Mesture Hanım, kocası Mazlum Bey'i kafasında; mürteci, yobaz, köhne zihniyetli, küflü dimağlı büyükannenin oğlu olarak kodlamıştır. Asrılık çabalarına en ufak bir itiraz geldiğinde bu kavram setini kullanıma sokmaktan geri durmayan Mesture Hanım, akşam düzenlenen baloda, kocası Mazlum Bey'in dans etmeyi bilmemesi nedeniyle gelen dans tekliflerini reddetmesinden rahatsız olur.

“Beni rezil ettin. Sen mevkide adamın dans etmesini bilmemesi ne demek efendim? Koskoca bir kaymakamın maiyetine, zabıtana maskara olduğu görülmüş şey midir? Sen, onlara bir medenî salonda rehber olacağına, sırf inadın ve eski kafalılığın rüsva oluyorsun. Ah, bu senin annen yok mu? O aksırmış, sen burnundan düşmüşsün!” (Zeyno'nun Oğlu, s. 169)

Cumhuriyet Dönemi'nde Batılılaşmanın lokomotifini devlet memurları, yüksek bürokratlar, askerlerin oluşturduğu elitler üstlenir. Yapılan devrimlerin, inkılapların, yeniliklerin gönüllü temsilcileri ve rol modelleri bu kişilerden oluşur. Vazifeli oldukları yerlerde topluma önderlik etme, toplumu bu yeniliklerle tanıştırmaya, yeniliğin mimarları olarak kendilerine ayrıcalıklı bir konum elde etme zikredilen kesimin adeta görev tanımlarından biridir. Mesture Hanım'ın kocasında görmek istediği, bir Cumhuriyet bürokratu olarak düzenlenen dans ve balolarda çevresindekilere örneklik teşkil etmesi ve rol model olmasıdır. Mesture Hanım'ın kocasının etraftakilere maskara olduğunu düşünmesi, *Ankara* romanında Neşet Sabit'in bahsettiği “kabukta kalma” unsurunu yansıtan örneklerden biridir ki aslında Cumhuriyet sonrası romanlarda bu acemilik eleştirilir. Söz gelimi *Ankara* romanında da Selma Hanım, asker bedeniyle yücelttiği kocasının, salon adamı tavırlarındaki acemilikleri içten içe eleştirir. *Zeyno'nun Oğlu*'nda ise Mesture Hanım'ın Mazlum Bey'i modern olmamakla suçlaması ve acemiliklerinden dolayı eleştirmesinde Mazlum Bey'in annesinin geleneksel ve muhafazakâr refleksleri etkilidir.

Mesture Hanım, kızı Mazlume için de aynı yöntemi kullanmaktan çekinmez. Asrılık davranışlarında aksama gördüğü zamanlarda kızı Mazlume'yi, büyükannenin torunu olarak

tanımlamakta ve ona büyükannesi üzerinden yüklenmektedir. *“Haa! Bir de bu küçükhanım, babaannesinin dizinden ayrılmaz, bilmem bu köhne, örümcekle düşüncelerden bir türlü onu ayırıp tamamen asrî yapamıyorum.”* (Zeyno’nun Oğlu, s. 33) Mazlume Hanım’ın beklenen asrileşme aşamalarını geçememesinin sebebi yobaz büyükannesinin köhne düşünceleriyle kendisini etkilemesine bağlansa da aslında Mazlume romanda bilinçli bir genç kız olarak kurgulanır.

Diyarbakır’da idari görevle bulunan bir bürokrat olan Mazlum Bey’in, karısı Mesture Hanım’ın tertip ettiği danslı partilerde, balolarda bir türlü kendini oraya ait hissetmeyi başaramaması, “habitus”unun uygun olmamasıyla ilişkilendirilebilir. Mazlum Bey, yaşayış olarak göster(e)mese de fikir olarak muhafazakârdır ve eski değerlerin korunmasından yanadır. Dolayısıyla, Cumhuriyet’in kurucu kadrolarının teşvik ettiği ve bürokratlarından da gönüllü olmalarını beklediği bu düzende, Mazlum Bey’in yeniliklere muhalif bir tutum sergilemesi kendi ikbali için oldukça tehlikeli olacak, Mazlum Bey’in yükselememesine, harcanmasına, hatta işinden olmasına bile neden olabilecektir. Mazlum Bey’in bu düzende yükselmesinin yolu, yenilikleri özümsemesi ve tatbik etmesidir. Mazlum Bey her ne kadar düzenlenen eğlencelerde kendini gurbette hissetse de bunu hiçbir surette etrafındakilere belli etmemelidir.

“Bu gürültücü, azgın ve çirkin bir surette maddî olan kalabalıkta Mazlum Bey başını çevirip arkasına, eski dünyanın hatta güzel olan tarafına bakmaya cesaret etse, diğer çiğnenen eski şeyler gibi bir köşeye atılacağını, unutulacağını, hatta ekmezsiz kalacağını, muhakkir olmasa bile gülünç olacağını hissediyordu. Anadolu’nun ortasında çoban çocukları, “Valansiya” havasını söyledikleri günlerde bir kaymakam, eğer bir gün paşa olmak istiyorsa, hayat karnavalını gülünç bulduğunu hissettirmemesi lâzımdı. Buna rağmen, Anadolu balolarında, muhtelit cemiyetlerinde, fokstrot havalarını eski Mevlid ağzıyla söyleyen kalabalık arasında kendini acemi ve biraz da gurbette hissetmekten alamıyordu.” (Zeyno’nun Oğlu, s. 162)

Bir Cumhuriyet bürokrati olan Mazlum Bey’in düzenlenen danslı-eğlenceli, kadınlı-erkekli çay partilerinde, balolarda kendisini “acemi” ve “gurbette” hissetmesi, tesis edilmeye çalışılan modernleşme, Batılılaşma çabalarını içselleştirememesiyle alakalıdır. Mazlum Bey, baloların, eğlencelerin, danslı partilerin soğuk, samimiyetsiz, yapay olmasından yakınır. *“Eski dünyanın hatta güzel olan tarafına bakmaya cesaret etse, diğer çiğnenen eski şeyler gibi bir köşeye atılacağını”* (Zeyno’nun Oğlu, s. 162) düşünen roman kişisi eskiye özlem duyar ama eskiye ait değerlerin “ötekileştirildiği” ve dışlandığı Cumhuriyet yıllarında bunun kendisine maliyetinin ağır olacağını düşünür. Cumhuriyet yıllarında ana istikameti Batılılaşma oluşturduğundan, bu istikamet dışında bir tutum almak, oyunun dışında kalmak ve istikbalin nimetlerinden mahrum kalmak anlamına gelecektir. Roman yazarı Halide Edib’in çağdaşları olan Cumhuriyetçi aydın kadrolardan, eskiye ait değerler ve mazi konusunda farklı düşündüğü görülür. Halide Edib, 1928 yılında yurtdışında kaleme aldığı *Zeyno’nun Oğlu*

romanında, eskiyi temsil eden geleneksel ve manevi değerlerin tümüyle dışlanmasına karşı olduğunu gösterir. Yazardaki eskiyle birlikte yeniyi mezcetme fikrinin billurlaştığı sentezci düşünce ise 1935 yılında yayımladığı *Sinekli Bakkal* romanında somut ve olgun bir hale gelir.

Diyarbakır'da tertip edilecek balonun hazırlıkları için Diyarbakır'da görevli olan devlet bürokratları ve eşleri yoğun bir mesai harcarken, organizasyon komitelerinin birinde, Mesture Hanım'la romanın başkişisi Zeyno arasında, baloda içki servisinin olup olmayacağı üzerine bir tartışma yaşanır. Mesture Hanım, tertip edilecek baloda mutlaka içki servisinin olması gerektiğini iddia ederken, bunun asriliğin gereği olduğunu söyler. "*Affedersiniz ama, bu kadar mühim bir dans gecesinde likör, şarap, hatta şampanya bulundurmamak medenî bir vazifedir, zannederim.*" (Zeyno'nun Oğlu, s. 279). Ne var ki Zeyno, evinde düzenlenecek olan baloda, ev sahibesi olarak içki servis edilmesine rıza göstermez. Zeyno'nun bu itirazına Mesture Hanım'ın cevabı oldukça serttir: "*Bu ne kadar taassup ve muhafazakârlık! Eğer günahattan korkuyorsanız içkiye tuz katarsınız, Hanımefendi!*" (Zeyno'nun Oğlu, s. 279) Mesture Hanım, diğer bürokrat eşlerinin de bulunduğu ortamda, kocası da kumandan olan Zeyno'yu taassup sahibi ve muhafazakâr olmakla suçlar. Zeyno, Mesture Hanım'ın bu çarpık medenileşme anlayışını etrafındakilere göstermek adına; içkinin asrileşmenin icaplarından olup olmadığını, görüşünü bildiği Doktor Saffet'e sorar. Doktor Saffet'in cevabı Mesture Hanım'ı etraftakiler nezdinde güç bir duruma düşürmeye yeter: "*İstikbalin ve medenîyetin gençliği, en evvel içki ile mücadele etmek mecburiyetindedir.*" (Zeyno'nun Oğlu, s. 280) Doktor Saffet, romanda başkişiye yardımcı bir fon kişi olarak resmedilir. Doktor Saffet, içki içmenin medenilik alameti sayılamayacağını, aksine içkinin insan sağlığına olan zararları yönüyle mücadele edilmesi gereken bir alışkanlık olduğunu, Mesture Hanım'ın tepkisinden çekinmeden dile getirir.

Tertip edilecek baloda hangi kıyafetlerin giyilip hangilerinin giyilemeyeceği konusu da Mesture Hanım'ın titizlendiği bir mesele olurken, ona göre, herkesin giyeceği kostümü tertip heyeti belirlemelidir. Zira eğer öyle olmazsa baloya köhne ve geri kafalılığı temsil eden kıyafetler de gelebilecek, bu da baloyu organize eden heyet için utanılacak bir sahneye sebebiyet verebilecektir.

"-Köhne ve örümcekliden maksadınız nedir, Hanımefendi? – Ne bileyim, mesela Yeniçeri yahut köylü kıyafetleri! -Avrupalılar kostümlü balolarında kendi eski kıyafetlerini, köylü kostümlerini giyiyorlar, hiç köhne olmuyorlar. Hele Şark'a ait olanları en şıkları ve en bedîî fikirlileri iltizam ediyor. Bizim eski kıyafetler ne zamandan beri köhne oldu?" (Zeyno'nun Oğlu, s. 278-279)

Mesture Hanım'ın temsilcisi konumunda bulunduğu dünya görüşü ve asrilik anlayışı, eskiye ait olan değerleri tümüyle "mazi" olarak niteleyip reddetmeye dayanır. Mesture Hanım'ın, Yeniçeriye ve köylü kıyafetlerine tepkili olması, bunları geçmişle, eskilikle ve

gelişmemişlikle eş değer görmesinin yansımasıdır. Mesture Hanım'ın bu dışlayıcı tavrında kendi geçmişine, kültürüne ve toplumsal hayatına ait değerleri küçük görmenin ve onlarla karşılaşmak istememesinin etkisi sezilir.

Düzenlenen danslı partilerde, balolarda asrılık temsilcisi konumundaki orta yaş üstü evli kadınlar abartılı davranışlar sergilemekte, medenileşmek adına düzenlenen partilerde; abartılı kıyafetler giymekte, ağır makyajlar yapmakta, içki içmekte ve erkeklerle flört etmekten çekinmemektedir. Kadınlar bunları yaparken ne kadar cesur davranırlarsa o kadar medeni kişiler olduklarını etrafındakilere ispat ettikleri düşüncesindedirler. Evli ve çocuklu olan kadınlar bu davranışları sergilerken; etraftakiler tarafından çoğu zaman hoppa ve hafif kadınlar olarak görülmekte ve alay konusu edilmektedir.

Mesture Hanım, Diyarbakır'da düzenleyeceği büyük baloya kızı Mazlume'nin niçin halen kıyafet seçmediğini sorar. Kızı Mazlume'den aldığı cevap, Mesture Hanım şahsında tüm "asrileşme budalası" kadınları rahatsız edecek biçimdedir. *"Nazarı dikkati celbetmeyen bir erkek kıyafeti bulmak istiyorum. Sizin bu haliniz, bana mağara kadınlarını, yavru devirlerinde dişi hayvanları hatırlatıyor. Dişi olmadan kadın olmak kabil olmayacağını düşünüyor ve cinsiyetinden utanıyorum"* (Zeyno'nun Oğlu, s. 295) Mazlume, annesi Mesture Hanım ve arkadaşlarının partilerde dişiliklerini ön plana çıkaran kıyafetler tercih etmelerine tepkilidir. Bu tepkisini gösterme adına, düzenlenecek büyük baloya dişiliğini ön plana çıkarmayan Çerkez bir erkek kılığında gitmeye karar vermiş ve bu kararını tüm tepkilere rağmen uygulamıştır. Mazlume'nin bu davranışı asrileşmeye kendini kaptırmış orta yaş kadınların partilerde, balolarda sergiledikleri düşkün, hafif tavırlara bir başkaldırı niteliğindedir.

Mesture Hanım tarafından düzenlenen dans partilerinden birinde davetliler arasında bulunan Sıhhiye Reisi Süleyman Bey, karısına sessizce ikazlarda bulunur. Süleyman Bey, karısına genç yaştaki kızlarına dikkat etmesini, onun Mesture Hanım'ın kızı Mazlume gibi hoppa ve rahat davranmasını istemediğini söyleyerek, Mazlume'yi olumsuz rol model olarak gösterir. Bunun üzerine karısı; yeni nesil genç zabitlerin bu tip asri kızlardan hoşlandığını, baloda tüm genç erkeklerin Mazlume'nin etrafında pervane olduklarını ifade eder. Süleyman Bey'in karısına verdiği cevap, muhafazakâr refleksler içermektedir. *"Öyle ama, sen anlamazsın. Onlar, Mazlum Bey'in kızıyla dans eder, eğlenirler. Fakat, bizim kız gibi mahcup ve sakın kızlarla evlenirler."* (Zeyno'nun Oğlu, s. 171) Asriliğe ve sathiliğe karşı tavrı geliştiren, karısından da yaşına uygun ve açık seçik olmayan kıyafetler giymesini isteyen Süleyman Bey, karısının balolarda, partilerde erkekle dans etmesine de rıza göstermez.

Mesture Hanım, cemiyet toplantılarında giydiği kıyafetlerle, asrileşmek adına gösterdiği zoraki tavırlarla çoğu zaman komik durumlara düşmekten kendini kurtaramaz “*Evvel, Mesture Hanım, boya içinde, Femina'nın en son ve garip modelinden fişkırmuş gibi! Kadınları ince göstermek maksadıyla vücut bulan esvabının içinde tıkaştırdığı mebzul etleri her yerinden pırtlıyor.*” (Zeyno'nun Oğlu, s. 230) Mesture Hanım'ın kızı Mazlume, sözünü sakınmadan yaptığı eleştirilerle, annesinin düştüğü komik durumları kendisine fark ettirmek uğraşındadır. Ne var ki asrileşme hedefine adeta hipnoz olmuş bir vaziyette olan Mesture Hanım, kendisine yöneltilen bu eleştirileri duyacak ve dikkate alacak bir durumda değildir.

“Mesture Hanım'ın bütün bu hummalı, mübalağalı Diyarbakır'da sosyete kurmak mücadeleleri karargâh zabitlerine, memur hanımlarına kadar çok mizaha vesile oluyordu. Kocası, esasında sevimli bir İstanbul kadını olan karısının mizacının tabii renkleri üstünde sırtan zoraki Avrupaîlikten, tahlil etmeden, niçin olduğunu bilmeden sıkılıyor, azap duyuyordu.” (Zeyno'nun Oğlu, s. 160)

Zeyno'nun Oğlu eserinin yazarı Halide Edib, yanlış modernleşme ile ilgili çarpık örnekleri Mesture Hanım tipi üzerinden, kurguda etraflıca anlattıktan sonra, Batılılaşmanın kendince nasıl olması gerektiğinin formülünü, kurguladığı; doğruları söyleyen, açık görüşlü, aydın Doktor Saffet üzerinden verir. “*İyi Türk milliyetperveri bence, başka milletlerin yüzünü ucuz bir maske halinde suratına takmayan adamdır. Bence o, kendi simasını muhafaza eden, fakat dünyanın yeni revşinde, insanlığa aklı ile, kalbi ile, sükûn ve kudretiyle numune olan Türk'tür.*” (Zeyno'nun Oğlu, s. 251). Maske metaforuyla anlatılmak istenen, özümsemmeden bilinçsiz bir şekilde taklidi olarak gerçekleştirilmeye çalışılan modernlik, asrilik çabalarıdır. Maske, takanın içindekini, yüzünü, dışarıya yansıtmazken, kişiyi olduğundan farklı şekilde gösteren bir şekli bir değişikliği imler.

Anlatıcıya göre doğru modernleşme, Türk kimliğini muhafaza ederek, dünyada olup biten gelişmeleri takip etmek, çağın gereklerini yapmaya çalışmaktır. Türk modernleşmesinde asıl ölçüt, bunun akıl ve kalp ile yapılmasıken, terazinin bir kefesinde değişen zamana, yeniliklere uyum sağlamamız için gerekli olan rasyonel akıl, diğer kefedeki ise Türk kimliğimizi muhafaza etmemiz ve kaybolmamamız için gerekli ruhu hisseden kalp olmalıdır.

Halide Edib, romanlarında yarattığı kadın karakterler aracılığıyla bir yandan yanlış ve sathi Batılılaşmayı karikatürize edip eleştirirken, öte yandan “*hem Batılılaşmış hem de ulusal değerlerine bağlı kalmış hem okumuş ve serbest hem de namus konusunda çok titiz, ahlaki sağlam kadınlar*” (Moran, 2001: 156) aracılığıyla Batılılaşmadan kendisinin ne anladığını ve okuyucuya ne önerdiğini ifade eder. Kurguladığı roman başkışileri olan Rabia, Aliye Öğretmen ve Zeyno bu bağlamda değerlendirilebilir.

Yakup Kadri'nin *Ankara* romanında, Cumhuriyet modernleşmesinin kılık kıyafet alanındaki eksiklikleri, yanlış yorumları ve sathilikleri özellikle mekân-insan ilişkileri

üzerinden etraflıca işlenir. Bu yönüyle Yakup Kadri'nin romanlarında çoğunlukla *“ideal Batılılaşma modelinden çok olumsuz Batılılaşma örnekleri üzerinde dur[duğu]”* (Uç, 2005: 74) söylenebilir.

Millî Mücadele sonrasında Gazi unvanı alan ve askerlikten emekliye ayrılan Miralay Hakkı Bey'in Ankara'nın imarında yabancı şirketlere danışmanlık yapması ve yüklü miktarlarda komisyon alması, Cumhuriyet sonrasında iktisadi bir aktör olma iddiasını gösterir. Bir zamanların vatansever, heybetli askerinin artık tüccar ve vurguncu olma yolunda olması, vatan bilincinin iktisadi sermaye ile yer değiştirmesine işaret eder. Hakkı Bey'in şahsında somutlaşan vurguncu, komisyoncu tipi, dönemin Ankara'sında sıklıkla görülen bir istismarcı zengin zümresinin varlığına işaret eder. Ankara, yeni imar edilen bir başkent olması hasebiyle, fırsatçı, uyanık müteşebbislerin imar ve inşaa faaliyetlerinde yolsuzluk yapabilecekleri bir şehir haline gelir. Falih Rıfkı Atay, *Çankaya* (1961) eserinde bu yolsuzlukların ulaştığı boyutu anlatmak için, *Ankara'da milyonlar çalınmıştır* dedikten sonra *“sabit olmuştur ki, Mustafa Kemal, Şapka ve Latin harfleri devrimlerini başarabilecek kadar kuvvetli bir idare kurmuş, fakat bir şehir planını tatbik edebilecek kuvvette bir idare kuramamıştı”* (1999: 540) sözleriyle devrimlerden sonra ekonomik alanda zuhur eden iş takipçiliği, komisyonculuk ve yolsuzluk konularındaki başarısızlığı dile getirir.

Hakkı Bey, Millî Mücadele dönemindeki halis, millî duygularından sıyrılır, ticaretle tanıştıktan sonra lüks ve gösterişli bir yaşamın cazibesine kapılır. Hakkı Bey'in tek gayesi düzenlenen danslı partilerde, balolarda giydiği asrî kıyafetlerle boy göstermektir. Hakkı Bey ve eşi Selma Hanım, savaş sona erdikten sonra eski mahalleleri olan Tacettin Mahallesi'nden taşınarak, Çankaya'ya yakın yeni kurulan lüks semtlerden birine yerleşir. Karı koca, yerleştikleri yeni muhitin ruhuna uygun bir yaşam tarzı benimserler. Bu yaşam tarzında; evleri Avrupa tarzı barok mimarisi ile inşa edilir, içindeki mobilya ve aksesuarlar tamamen Avrupa'dan ithal edilir. Selma Hanım ve Hakkı Bey, öğleye doğru ancak uyanmakta, her akşam düzenlenen partilere, balolara katılmakta, sabaha doğru biten bu içkili toplantılardan evlerine sarhoş olarak dönmektedir. Sisifosvari geçen bu günlerden, sıkılmaya ve içinde buldukları durumu sorgulamaya başlayan Selma Hanım, sürdürdükleri lüks ve modern yaşam tarzından memnun değildir. Yeni hayatlarında insanlar, ilişkiler soğuk ve yapaydır. Hakkı Bey'in davranışlarındaki değişimler, yapmacık monden tavırlar, Selma Hanım'ı rahatsız eder ve zaman zaman kocasına, *“Nerede o tunç rengin? Nerede o çelik gövden? Nerede o sert ağzın? O koyu kumral bıyıkların?”* (Ankara, s. 98) diye soracağı gelir. Askerlik yıllarındaki dirayetli, sert, kudretli Hakkı Bey'i sivil kıyafetli yeni hali *“ne kadar acayipleştirmiş, salaklaştırmış, kendiliğinden ayırıp sunileştirmişti[r]”* (Ankara, s. 118)

Yakup Kadri, Ankara şehrinde oluşan yeni hayat tarzlarında, savaş yıllarındaki samimiyetten, ideallerden eser kalmadığını roman kişisi Hakkı Bey üzerinden eleştirir. Tek gayesi Batılılar gibi yaşamak olan Hakkı Bey'in kılık kıyafetleri, davranış biçimleri, yeme içme alışkanlıkları, kadınlarla ilişkileri tam bir Tanzimat romanı alafranga züppe tipini andırmaktadır.

“Eski Millî Mücadelecilerden bazıları gibi Hakkı Bey için de kıyafet değişiminden sonra millî dava âdeta böyle bir mondenlik iddiası şekline girmişti. Bir Avrupalı gibi giyinip süslenmek, bir Avrupalı gibi dans etmek, bir Avrupalı gibi yaşayıp eğlenmek ve hele bu iddiada Avrupalılar nezdinde, Avrupalılar arasında muvaffak olmak bunlara büyük bir zafer kazanmak kadar ehemmiyetli görünüyordu.” (Ankara, s. 106)

Berna Moran'a göre, Tanzimat'taki alafranga züppe tipiyle Cumhuriyet yıllarındaki alafranga züppe arasında bariz farklılıklar meydana gelir. Bunlar derlenecek olursa; Tanzimat romanında toplumda örneğine az rastlanan züppe tipi, Cumhuriyet yıllarıyla birlikte yerini Batılılaşmış zümreye bırakır. Tanzimat'ta alafranga züppe tipleri olan, Felatun ve Bihruz aptal, cahil ve gülünç züppeler iken, Cumhuriyet yıllarındaki züppeler, Behiç ve Hakkı Bey ise iyi tahsil görmüş, zeki ve tehlikelidirler. Tanzimat romanlarındaki züppeler, alafrangalık uğruna servetlerini batıran mirasyediler iken, diğerleri alafrangalıklarını kullanarak servet yapma peşindedirler. Birinci tipler romanlarda alay konusu edilirken, ikinciler sert bir eleştiriye muhatap olur ve okuyucuda tehlike ve nefret hisleri uyandırır. Başka bir deyişle Batı hayranı, budala, zavallı Felatun ve Bihruz tipleri, ilerleyen yıllarda ahlaksızlık, dolandırıcılık, vurgunculuk aşamalarından geçerek işbirlikçi ve vatan haini züppe kimliği edinirler (Moran, 2001: 267). Bu bağlamda *Ankara* romanındaki Hakkı Bey, vatansever ve idealist kimliğinden sıyrılarak yeni dönem “züppe” tipinin özelliklerini sergiler.

Hakkı Bey örneğinde gösterilmek istendiği üzere, Yakup Kadri'ye göre, millî dava artık vatanın kurtarılmasından ziyade, Batılılar gibi yaşamaya çalışmaktır. Bu yeni dönem inançla, samimiyetle, idealleri uğruna savaşanların, akıbetleri hakkında oldukça olumsuz bir tablodur. Cumhuriyet'in ilanından sonra Ankara'da düzenlenen balolarda Hakkı Bey'in Batılılar gibi davranmayı bir görev telakki etmesi, kadınlarla olan temasında yapmacık hareketlerde bulunması karşısında Selma Hanım, *“kocasının bu pek bayat alafranga tavırlarına hala ısınmamıştı[r]. Bu yerlere kadar eğilip kadın eli öpmelerin, o konuşulan müddetçe şapkayı elde tutmaların ve her vesile ile reverans yapmalarının ne kadar aykırı bir nezaket olduğunu”* (Ankara, s. 117) fark eder ve düştüğü bu gülünç durumlar neticesinde kocasından gittikçe uzaklaşmaya başlar. Selma Hanım'ın yaşadığı bu duygusal kopuşların arka planında başka nedenler de vardır:

“Hakkı Bey, hayatının refah seviyesi yükseldikçe bir takım aristokratik zevkler ve itiyatlar ediniyordu. Karısıyla kendi arasına bazı resmi kayıtlar koymak, ona hitap ederken siz demek, ona ancak giyimli



olarak görünmek ve bazı davetlere bir arada gitmemek, gidilen yerde daima ayrılığı muhafaza etmek gibi hareketlerle başlayan bu kibar evlilik üslubu, yatak odalarının ayrılması ile tamamlanmış bulunuyordu” (Ankara, s. 148)

Hakkı Bey’in bir Batılı gibi yaşamak ve monden görünmek uğruna garip alışkanlıklar edinmesinin yanı sıra karısı Selma Hanım ile yatak odalarını da ayırması, Selma Hanım’ın Hakkı Bey’e olan güven ve sevgisinde kırılmalara yol açar. Bir zamanlar Selma Hanım’da asker kimliğiyle saygı uyandıran kocası, mondenlik sevdası neticesinde eski karizmasını yitirir, son zamanlarda balolarda danslı eğlencelerde bolca görülen klişe ve efemine bir erkek tipine dönüşür. Hakkı Bey’in Ankara’da balolarda boy gösteren şuh bir ecnebi madamla flört ettiğinin duyulması, Hakkı Bey’in bunu gizlemekten ziyade adeta bununla gizli bir iftihar duyması, Selma Hanım’a “*hep snopluk hep snopluk, bu adamı snopluk mahvetti. Bari Hakkı Bey’in bu münasebeti bir Türk hanımıyla olsaydı.*” (Ankara, s. 154) sözlerini söyler. Kocasının bir ecnebi kadınla olan münasebeti Selma Hanım’ı iki nedenle yaralar. Birincisi bir kadın olarak aldatılması gururuna dokunur, ikincisi de kocasının kendisini farklı milletten ecnebi bir madamla aldatması, bir Türk kadını olan Selma Hanım’ın milliyetçi duygularının incinmesine neden olur. Benzeri bir örnek *Üç İstanbul*’da da vardır. Roman başkışisi Adnan, karısı Belkıs’ın kendisini bırakıp bir Rus prensiyle yurtdışına kaçarak, bir kilisede nikah kıymasına çok üzülür. Adnan da aynı Selma Hanım gibi, Belkıs’ın evlendiği kişinin Türk olmamasından büyük bir rahatsızlık duyar. Modernleşme çabalarında Batının üstünlüğü kadın erkek ilişkilerine de yansır ve ecnebi kadınlar, modern, alımlı ve doğuştan Avrupalı olmaları hasebiyle Türk kadınlarına üstünlük kurar. Yabancı kadınlarla münasebet kurmak Türk erkeklerinin gözünde Avrupalılaştırmanın ileri duraklarından biri haline gelir.

Romanda idealize değerlerin savunuculuğunu yapan Neşet Sabit, düzenlenen balolarda danslı-müzikli çay partilerinde Türk kadını ve erkeğinin Batılılaşmayı şekli olarak algılamasını ve modernleşmeyi kılık kıyafete indirgemesini eleştiren tavrıyla Türk modernleşme teşebbüsünde “olan”la “olması gereken” arasındaki zıtlıkları gözler önüne serer. Ona göre yapılan devrimler neticesinde Türk kadınının çarşafı ve peçeyi bırakması, günlük hayatta ve sosyal hayatta daha rahat daha aktif rol üstlenebilmesi amaçlıdır. Gelinen noktada ise bu amaçtan uzaklaşmış; Türk kadını dekolte kıyafetlerle balolarda, partilerde, sergilenen dekoratif bir süs eşyası konumuna indirgenmiştir. Bu bağlamda “*yoz ve köksüz Batılılaşmanın Anadolu’nun bağrına nasıl taşındığı Ankara romanında ibretle görülür*” (Yalçın, 2012: 228). Neşet Sabit’e göre yeni Türkiye’nin kuruluşunda rol alan inkılapçı kadronun Türk kadınından beklediği bu değildir. Kılık kıyafet alanındaki inkılaplarla kadınların daha rahat, aktif, özgür olmaları amaçlanırken; gelinen vasatta kadınlar, dış görünüşlerinin, kılık kıyafetlerinin, salon

toplantılarının ve baloların esiri konumuna gelmişlerdir. Halbuki devrimlerle amaçlanan Türk kadınının erkeklerle iş birliği yaparak, toplum hizmetlerine katkı sunmalarıdır.

“Türk kadınları, çarşaf ve peçelerini işe gitmek, çalışmak için daha kolaylık olur diye çıkarıp atacaklardı. Onlar için cemiyet hayatına atılmanın mânâsı yalnız bu çeşit salon cemiyetlerine karışmak olmayacaktı. Evet, Türk kadını, hürriyetini dans etmek, tırnaklarını boyamak ve Rue de la Paix'nin kanunlarına esir bir süslü kukla olmak için değil, yeni Türkiye'nin kuruluşunda ve kalkınışında kendisine düşen ciddi ve ağır vazifeyi görmek için isteyecekti, kullanacaktı.” (Ankara, s. 135)

Neşet Sabit, devrimci kadronun yaptığı inkılapların anlaşılmadığından şikâyet eder. Ona göre yapılan devrimler şekli ve sathi olarak algılanarak işin kolayına kaçılır. İşin zor kısmı bu devrimleri özümsemek, devrimlerin yapılış amaçlarını ve ruhunu kavramaya çalışmaktır. Yine roman kişisine göre, Cumhuriyet'in kurucu kadrosunun yaptığı devrimler, inkılaplar millet nezdinde beklenen duyarlılık ve olgunlukla karşılanmamış ve ne yazık ki halk bu devrimleri Tanzimat'taki alafrangalık düzeyinde uygulamaya mahkûm olmuştur.

Neşet Sabit'in kılık kıyafet ile ilgili bir diğer eleştirisi de şapka devriminin içselleştirilmemiş olması ve bunun sathi olarak algılanması ile ilgilidir. Kadınların medenileşmeyi asrılık ritüellerinden ibaret pratikler olarak uygulaması gibi erkekler de şapkayı şekli olarak almış ve arkasındaki ruhu anlamaya çalışmamışlardır. Ona göre yapılan kılık kıyafet devrimi oldukça sathi anlaşılmış, devrimlerin felsefesini ve ruhunu anlamaya çalışması gereken elit bürokrat, yine şekli unsurları bire bir tatbik etmenin kolaycılığını seçmiştir. Neşet Sabit, kılık kıyafet devriminin, millî ve manevi kodlarımız gözetilerek yapılması gerektiği iddiasındadır. Garp kıyafetlerini olduğu gibi kopyalamak ve taklit etmek gerçekçi bir çözüm olmamakla birlikte, Türk milletinin geleneğinden, tarihinden, kültüründen bir şeyler katılmayarak gerçekleşen devrimler, Türk milletini batının ancak kötü bir taklitçisi durumuna düşürmektedir. “*Milliyetçi Türk garpçısı için garpçılığın en karakteristik vasfı garplılığa Türk üslubunu, Türk damgasını vurmaktır. Şapka bize hâkim değil, biz şapkaya hâkim olmalıydık.*” (Ankara, s. 136). Romanda idealize bir karakter olarak çizilen Neşet Sabit'e göre Batılılaşma, modernleşme şimdilerin muayyen hayat prensibidir. Bundan kaçınmak veya bunu görmezden gelmeye çalışmak neredeyse imkânsızdır. Öyle ise yapılması gereken, kaçınılmaz olan bu değişikliği Türk milletinin millî ve kültürel kodlarını da mezceder biçimde uygulamak ve devrimlerle desteklemek olmalıdır. Ancak ne yazık ki bu tarihi fırsat kaçmış gözükmektedir. Zira tertip edilen balolarda Türk kadını ve erkeğini, katılan diğer yabancı millet temsilcilerinden ayırabilmek artık çok zordur. Çünkü her iki taraf da neredeyse aynı kıyafetler giymekte ve birbirine çok benzer davranış kalıpları ve konuşma biçimleri sergilemektedir. Bu da kıyafet devriminin salt salonlara hapsedilmesi ve sadece salon toplantılarında uygulanması sonucunu doğurmuştur. Neşet Sabit'in tespitiyle; Türk

toplumu şapkaya hâkim olacağı yerde, şapka Türk toplumuna hâkim duruma gelmiş; şekilcilik özün yerini almış, devrimin ruhundan, felsefesinden ziyade, şekli, kabuğu benimsenmiş ve mazruftan ziyade zarf önem kazanmıştır. Neşet Sabit'in sözlerinde yer alan idealizmden hareketle, Yavuz Çobanoğlu (2022: 160) Yakup Kadri'nin eserlerinin “*ideal bir dünya*” görüşünün dışavurumu olarak nitelenebileceğini, eserlerinde yapılan edebiyatın, hedefleri bakımından “*idealist*”, beklentileri açısından ise “*romantik*” olduğu tespitinde bulunur.

Romanda, millî şuurun temsilcisi olan Selma, artık iş hayatında da çalışmak istediğini kocası Hakkı Bey'e söyler. “*Bizi, yalnız süsleyip dans ettirmek için mi açtınız? Yalnız buna yarayan bir kadın hürriyetinin ne kıymeti var?*” (Ankara, s. 152) Hakkı Bey, refah içerisinde yaşadıkları bu yeni hayatta, karısı Selma Hanım'ın çalışmak istemesine bir anlam veremez. Selma Hanım, sürdürdükleri yeni yaşam tarzında bir kadın olarak işe yaramadığını hissetmektedir. Ona göre kadınlar bu yeni düzende sadece kendileriyle dans edilecek, flört edilecek ve eğlenilecek metalar haline gelmiştir. Selma Hanım bunların aksine bir işte çalışmak, üretmek, işe yaradığını hissetmek istemektedir.

Düzenlenen bir baloda sohbet eden Neşet Sabit ve Selma Hanım, şahit oldukları sathi asrılık ve monden temsillerinden rahatsızlıklarını dile getirirler. Bunun üzerine Neşet Sabit,

“Bunlar, hep inkılâbının yanlış anlaşılmasından çıkan neticeler... İnkılabı kocanız kendine göre, Murat Bey kendine göre, Şeyh Emin, kendine göre anlıyor, hani, bazı dinler vardır ki müfessir ve müçtehitlerinin çokluğu yüzünden mana ve mahiyetini değiştirir; işte, bizim inkılabımızın başına da böyle bir şey gelmektedir ve bizim ıstırabımızın sebebini burada aramak lazımdır.” (Ankara, s. 143)

Sözleriyle inkılabın yanlış anlaşılıp, yanlış yorumlanması neticesinde ortaya çıkan manzaranın kendilerinde ıstıraba yol açtığını ifade eder. Devrimler sathi olarak algılandığı için mana ve mahiyetini kaybetmiştir.

Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* romanında balo bir kronometre gibi kurgulanır. Roman başkışisi Neriman, roman boyunca geçen zamanı baloya kaç gün kaldığı üzerinden belirler. Bu da balonun romanda dekoratif bir zaman belirteci olarak kullanılmasını beraberinde getirir. Neriman'ın baloya kaç gün kaldığını sayması, baloya katılacak olmanın kendisinde yarattığı heyecan ve coşku ile ilgilidir. Etrafindaki asri kızlar gibi giyinmek, eğlenmek isteyen roman başkışisi Neriman, Batılılar gibi giyinen, davranan ve tipik bir züppe olan Macit'in Pera Palas'taki baloya beraber gitme fikri karşısında tereddütte kalır. Bu teklifi erkek arkadaşı Şinasi'ye çekinerek açan Neriman, Macit'in tepkisiyle karşılaşır. “*-Baloya gitmekle hemen medenî olacak mısınız? -Evet, tabî... Hayır, yalnız balo değil tabî... (...) Fakat ne babama ne sana bunu açamadım. Bana kızıyorsunuz, sanki biriniz imamsınız, ötekiniz de müezzin...Bana hiçbiriniz hak vermiyorsunuz.*” (Fatih-Harbiye, s. 86) Neriman, baloya gitmenin medenilik

alametlerinden biri olduğunu düşünür. Neriman'ın Fatih gibi tutucu, muhafazakâr bir semtte doğup büyümesi onda bu duyguların daha şiddetli bir biçimde yaşanmasına neden olur. Erkek arkadaşı ve babasının mondenlik, asrılık tekliflerine olumsuz cevap vermeleri, Neriman'ın onları din adamı taassubuna sahip olmakla ve hiçbir yeniliğe açık olmamakla itham etmesine neden olur. Neriman, kendisine hak verilmemesinden dolayı yalnızlık çeker. “*Ben, dedi, ben... Nasıl söyleyeyim? Daha medenî yaşamak istiyorum... siz bana hak vermezsiniz, ben (...)* Meselâ... bakınız... dört beş gün sonra Perapalas'ta bir balo var. Bütün arkadaşlarım gidecekler... Ben kalacağım... Halbuki bu, senede bir kere olan bir şey...” (Fatih-Harbiye, s. 81) Neriman'ın arkadaşlarının baloya gidecek olmalarını bahane olarak öne sürmesi gerçeği yansıtmaz. Zira bir Fatih semti kızı olan Neriman'ın da arkadaşları kendisi gibi balo ortamından uzak kişilerdir. Neriman, Macit'in teklif ettiğini söylememek için böyle bir bahaneye başvurur. Romanın sonunda Neriman, geçirdiği bilinçlenme safhalarından sonra baloya gitme fikrinden gönüllü olarak vazgeçer. Böylelikle roman başkışisi, özenti asrileşme tehdidinden de kurtulmuş olur.

İncelediğimiz Cumhuriyet Dönemi romanlarında sıkça rastladığımız anlatımlardan biri de yüksek sosyete ve elitlerde başlayan asrileşme teşebbüslerinin toplumun orta ve alt katmanlarına yayılmasıyla baş gösteren muhafazakâr-modern çatışmaları ve aile içinde meydana getirdiği anlaşmazlıklardır.

Peyami Safa'nın yanlış Batılılaşma neticesinde ortaya çıkan ahlaki çöküntüleri anlattığı *Sözde Kızlar* romanında, aşırı Batılılaşmanın olumsuz örnekleri “*dejenere ve sefahat düşkün, burjuvalar*” (Tekin, 2014: 88) olan Nazmiye Hanım, oğlu Behiç, kızı Nevin'in, Siyret ve Güzide aracılığıyla anlatılırken, bu gruba ayak uydurma çabasında olan ve “*Şişli'nin meş'um tesiri altında bulunan kenar mahalle gençliğini temsil e[den]*” (Tekin, 2014: 88) ve asrılık ritüellerini uygulamanın bedelini bedeniyle –önce frengi olarak sonra da intihar ederek- ödeyen Belma ve yine bu hayatın bedelini delirerek ödeyen Salih aracılığıyla tasvir edilir.

Nazmiye Hanım, konağında çocuklarıyla beraber danslı eğlenceler, partiler ve balolar düzenleyen, monden ve asri olmakla övünen, bu yönleriyle toplumun tepkisini çeken bir dul kadındır. Kendisi, oğlu Behiç ve kızı Nevin, kadın erkek ilişkilerinde rahat, eğlenceye düşkün, ahlaki değerleri önemsemeyen bir yaşam tarzına sahiptirler. Yunanların İzmir'i işgali ile mağazasına el koyan işgal kuvvetlerinden kaçan babasını aramak için İstanbul'a gelen ve uzaktan akrabası olan Nazmiye Hanım'ın yanında kalan Mebrure'nin gözünde bu köşk “*büyükten küçüğe, kadından erkeğe, teklifsizden yabancıya kadar hep sefih, zevk düşkün, hafif meşrep insanlarla dolu[dur]*” (Sözde Kızlar, s. 66) Mebrure çok geçmeden bu köşkün alelade bir köşk olmadığını, etraftakilerce “*sözde kızlar*” diye tabir edilen toplumun ahlaki

normlarını önemsemeyen kadın ve erkeklerin sıklıkla bu köşkte danslı-müzikli eğlenceler, partiler düzenlediğini öğrenir. “*Tüm bu insanlar bu evde, yalnız birbirlerine zevk, eğlence ve heyecan vermek için yan yana gelmişlerdi. Bu maksada yürümek için başkaları tarafından kudsî tanınan her şeyi hurafe sanıyorlar, korkmadan çiğniyorlardı*” (Sözde Kızlar, s. 67)

Romanın Don Juan özelliklerini haiz, Avrupai giyinen, kadınların zaaflarından yararlanmasını bilen ve züppelik özellikleriyle çevrelenen kart karakteri Behiç, zeki oluşu ve karizmasıyla kadınların gözdesi bir Batılı erkek konumundadır. “*Behiç “kötüler” tarafında yer alır. İçinde bulunduğu toplumsal tabaka ve çevre ise millî ananelerinden kopmuş, Batıcı, memleket meselelerinden uzak, zevk, eğlence ve tüketimle çevrili bir gündelik hayatı sürdüren bir yapıya sahiptir*” (Alver, 2006a: 175). Birçok kadınla gönül ilişkisi yaşayan Behiç, Cerrahpaşa gibi temiz ve kendi halinde yaşayan insanların yer aldığı bir semtte yaşayan, asıl adı Hatice olan Belma ile altı yıllık bir ilişkisi olmasına rağmen genç kızı sürekli vaatlerle aldatmaktadır.

Behiç’in çapkınlıklarını bilen ve “*beni Cerrahpaşa gibi sakın, temiz yerlerden buraya getiren, bu rezalet ocağına düşüren sensin*” (Sözde Kızlar, s. 63) sözleriyle itham eden Belma’ya Behiç’in cevabı sert olur. “*Sen Türk hayatından acı acı şikâyet ediyor, bana Viyana hakkında bir sürü sualler soruyor, cevap aldıkça çıldırır gibi seviniyor, Avrupa’yı hayalen olsun tanımaktan hoşlanıyordun: Ben aktris olacağım. Evimi barkımı terk edeceğim, ailemden, anamdan, babamdan nefret ediyorum diyordun*” (Sözde Kızlar, s. 64) Belma şahsında Türk kızlarının asrileşme, Batılılaşma taarruzları karşısında maruz kaldıkları duygusal ve zihinsel çatışmaların yol açtığı Batı özentisi bir hayat yaşama isteği, onları buldukları sosyal ortamları beğenmemeye, küçümseye ve değiştirmek istemeye zorlar. Batılı hayat tarzının, Avrupai kıyafetlerin, danslı eğlenceli partilerin tahakkümü altında bulunan Türk gençleri, bu cereyana kapılmaktan kendilerini alamaz. Nitekim Belma da bu yeni hayata uyabilmek için “*lisan, dans, hatta müzik öğrenmeye kalk[ar]*” (Sözde Kızlar, s. 64) Belma’nın, Behiç’in ve temsil ettiği hayatın gerçeklerinden haberdar olarak bu tercihte bulunduğu söylenebilir. Dolayısıyla Behiç’e göre Belma’nın şikâyet etmeye hakkı yoktur.

Romanın sonlarına doğru Belma, Behiç’ten bulaşan frengi hastalığı nedeniyle ölürken, cenazesinde bulunan komşu bir kadın, Belma’nın tangolar yüzünden öldüğünü söyler. Asrileşme cereyanıyla topluma Avrupa’dan ithal edilen bir dans çeşidi olan “*tango*”nun toplum nezdinde ihtiva ettiği anlam, bir dans türü olmasının ötesindedir.

“Tangolar, halis Türk, dini bütün Müslüman mahallerinde yeni kadınlara verilen isimdi. Birkaç sene evvel, dekolte bir moda yüzünden işitilen bu isim, memleketin en kibar mahallerine kadar her yere yayılmış, onlarca pek iğrenç bir zihniyete lakap yerinde kullanılmış, bugüne kadar unutulmamıştı. Onlarca tango demek, dinini, milliyetini sevmeyen; mahallesine, ailesine, isyan eden; ırzını, namusunu satan, her günâhı işleyen ve böyle, Allah tarafından, bin türlü hastalıklarla, hırıldaya

hırıldaya gebertilen melun karı demektir. Onlarca bu memlekette muharebe ve açlık ölümüne kadar her felâketin: Yangınların, koleraların, İspanyol hastalıklarının, kuduzun bir tane sebebi tangolardı. Onlarca Allah, gâvura acıyor, bu tangolar yüzünden Müslümanlara gazap ediyor, aman vermiyordu. Onlarca bugüne kadar çekilen eziyetler bir şey değildi, bunun dahası vardı, kim bilir, gökyüzü yekpare kızgın bir bakır gibi tangolu milletin başına çökecek, çoluk, çocuğa kadar ne masumların başlarını bile yakacak, dağılayacak, haşır haşır haşlayacaktı.” (Sözde Kızlar, s. 187-188)

*Sözde Kızlar* romanına adını veren ve toplumun kendileri gibi olmayan, muhafazakâr bir yaşam tarzı benimsemeyen, toplumun geleneksel ve ahlaki değerlerini çiğneyen kadınlara verdiği “sözde” sıfatı ile “tango” sıfatları aynı anlamlarda kullanılır. Romanda alafranga hayat tarzının trajik bir biçimde sonuçlandırılması, ““sözde kız” ifadesine yüklenen olumsuz içerikle birlikte sunulur” (Kanter, 2021: 96). Toplum, asrileşmede ölçüyü kaçıran, toplumsal ahlaki normlara uymayı reddeden fertleri “sözde kızlar”, “tangolar” sıfatlarını kullanarak etiketler ve onları cezalandırır. Peyami Safa’nın birçok romanında, söz gelimi *Sözde Kızlar*’da Mebrure, *Mahşer*’de Muazzez, *Fatih-Harbiye*’de Neriman vb. genç kızlar “başlangıçta Batılı yaşama biçimine özenir ve iki dünya arasında bocalarsa da sonunda gerçeği gören ve yozlaşmış Batılı çevrelerden koparak öz değerlerine dönen, kültürlü, lisan bilir, mazbut karakterlerdir” (Ayvazoğlu, 1998: 288).

İncelediğimiz romanlarda genç kızların bedenlerinden bir parça olan saçlarını kestirmek veya kısaltmak istemeleri, asrilik göstergesi bir davranış olarak değerlendirilir ve tepkiyle karşılanır.

*Ankara* romanında şehre yeni taşınan Selma Hanım ile kocası Nazif’in altı üstlü oturdukları Ömer Efendi’nin evinde, Ömer Efendi’nin yaşlı annesi Selma’ya durmadan anılarını anlatır. Anlattığı anılardan biri mahalle imamının kızının saçlarını kestirmek istemesiyle ilgilidir. İmam, kızının bu isteğine çok sert bir üslupla cevap vermiştir. “Geçen gün imamın kızı tutturmuş, ille saçlarımı İstanbul modası kestirecem diye... Babası “Hele bir kes, kafanı da kör bıçakla ben keserim demiş,” demiş. Yapar mı yapar. Bizim imam zorludur. Gençliğinde katil maddesinden on beş sene hüküm yedi.” (Ankara, s. 46) Anadolu’da, kadınların saçlarını kısa kestirmeleri hoş karşılanan bir davranış şekli değildir. Yine aynı konuşmada genç kız, ninesine kadınlarının saçını kestirmesinin neden kötü bir şey olduğunu sorduğunda, ninesi: “Sus kızım, Allah göstermesin... Biz öyle şey bilmeyiz. Yabanlar istediğini yapsın. Onlar, bugün burada ise yarın orada... Her memleketin kendine göre bir tutumu var. Bak kaç yıldır ne bet ne bereket kaldı.” (Ankara, s. 46) yanıtını verir. Nineye göre, kadınların saçını kesmesi “yaban”lık alametidir. Burada yabanlıkla ifade edilmek istenen, Ankara’ya dışarıdan gelen ve asri davranışlar sergileyen kimselerdir. Muhafazakâr nineye göre, bu tür asri davranışlar, beldedeki bereketi alıp götürün sebeplerdir.

Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore* romanında, düşman işgali altında bulunan İstanbullular, Kurtuluş Savaşı'nın zafer haberlerini almaya başlamışlardır. Türk ordusu, kaybettiği toprakları bir bir geri almakta ve İstanbul'a doğru hızla ilerlemektedir. Bu zafer haberlerinin, sokaklardaki bazı kadınların kıyafetleri üzerinde de etkileri olur. "*Nişantaşı'nın ve Şişli'nin çoğu şuh ve genç kadınları, hanım ninelerinin bol ve siyah çarşafları içinde, yüzleri kalın peçelerle örtülü, sarılmış, bohçalanmış birer gümrükten kaçırılan eşya haline giriverdiler.*" (Sodom ve Gomore, s. 271) İşgal İstanbul'unda millî bilinçten yoksun, eğlence peşinde koşan kadınlar, şehir işgalden kurtulduktan sonra tepki çekmemek ve tanınmamak adına çarşafa girmiş ve yüzlerine peçe takmışlardır. Anlatıcı, çarşafa giren kadınların bu hallerini tasvir etmek için "*bohçalanmış birer gümrükten kaçırılan eşya*" tabirini kullanır.

Yakup Kadri'nin *Hüküm Gecesi* (1927) romanında İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin lider kadrosundan olan Cemal Bey'e hamledilen bazı toplumsal değişikliklerden söz edilmektedir. Bu değişiklikler kadınların cemiyet hayatındaki önünü açmıştır. "*Onun sayesinde Türk hanımları sokakta peçelerini kaldırıp dolaşmak hürriyetine kavuştular; onun sayesinde şehrin bazı lokantalarına girip yemek yeme hakkını elde ettiler. Onun sayesinde kendi evlerine haremle selâmlığı birleştirmek cüretini gösterdiler.*" (Hüküm Gecesi, s. 303) Çoğunlukla Askeri ve Tıbbiye okullarında modern bir eğitim alan İttihat ve Terakki Cemiyeti lider kadrosu ve mensuplarının, asrileşme konusunda Sultan Abdülhamid'den farklı düşüncede oldukları, iktidarlarındaki uygulamalarından anlaşılabilir. Ömer Çaha'ya göre, II. Meşrutiyet'in ilanı (1908) kadınlar tarafından adeta özgürlüğün ilanı şeklinde algılanmış, İttihat ve Terakki yönetimi, kadın hakları konusuna özel önem vermiş, kadınların sosyal ve toplumsal hayata dahil edilmesini teşvik için çalışmalar yapmış, bu dönemde kadın derneklerinin kurulmasına izin ve destek vermiş, kadınlar memur, işçi olarak çalışma ve iş hayatında istihdam edilmişlerdir (1996: 92-100). Romanda sözü edilen toplumsal değişiklikleri ve kadınların sosyal hayata katılmalarını bu bağlamda okumak mümkündür.

Halide Edib'in *Zeyno'nun Oğlu* romanında asrileşme çabaları olarak, balolar, danslar, müzikli düğünler Diyarbakır merkezli işlenirken, Reşat Nuri'nin *Eski Hastalık* romanında İstanbul ve Mersin merkezli işlenerek kurguya dahil edilir. Asrilik çabaları, ilk zamanlar İstanbul ve Ankara'da yoğunlaşırken, zaman içerisinde Anadolu'nun diğer illerine de burada görevli bürokratlar ve eşraftan aileler vasıtasıyla yayılma imkânı bulur.

İstanbullu Züleyha ile Mersinli Belediye reisi Yusuf'un mutsuz evliliklerin anlatıldığı *Eski Hastalık* (1938) romanında, roman başkışisi Züleyha'nın emekli diplomat dayısı Şevket Bey, bir Cumhuriyet aydınıdır. Şevket Bey, emekliye ayrıldıktan sonra kendini, bulunduğu

muhitteki halkı medenileştirmeye ve ömrünün geri kalanını da cemiyet insanlarına Avrupai adabımuaşeret kurallarını öğretmeye adar.

“Ne yapalım, mademki memleketime başka surette faydalı olmama imkân vermiyorlar, diyordu, ben de şimdilik vatandaşlarıma modern sosyetenin kaide ve inceliklerini öğretmekle meşgul olacağım. Kurunuvustai bir cemiyete insan gibi yaşamasını öğretmek de az bir hizmet değildir. Kadını açmakla pek büyük bir şey yapmış olmayız, eğer onu medenî terbiye ve muaşeret âdâbı noktasından tam bir Avrupa kadını vaziyetine sokmazsak...” (Eski Hastalık, s. 34)

Şevket Bey’in bu tavrının aynısına Yakup Kadri’nin *Ankara*’sındaki roman kişilerinden Hakkı Bey’de de rastlanır. Hakkı Bey de “*Avrupa adab ve muaşeretine dair ne kadar kitap görürsem alıp okuyorum. Artık, benim yaptığının doğruluğundan şüphe edilir mi?*” (Ankara, s. 117) sözleriyle Avrupai adabımuaşeret kuralların bilinmesine ve uygulanmasına dikkat çeker. Roman kişilerinin bu hassasiyetlerinde beden ve beden pratiklerine yüklenen sembolik anlamların önemi görülür. Kişiler modern olmayı, asri görünmeyi, Avrupai davranış kalıplarını birebir taklit etmekle kâfi görmektedir. Nitekim kadınların kıyafetini açmayı bir kazanım olarak gören ama bunun yetmeyeceğini düşünen emekli diplomat, Türk kadınlarının tam bir Avrupa kadınına dönüştürülmesini mutlaka başarılması gereken bir uzak hedef olarak görür. Bunun için evinde sık sık danslı çay patileri ve balolar tertip ederek modernleşme yolunda kurucu bir aktör olma amacı taşır. Şevket Bey ayrıca; “*Mahallede açılmış bir kulübe kısmen kendi kesesinden bir dans muallimi temin etmiş, fakir fukaraya fisebillillâh fokstrot ve tango dersleri verdirmişti[r].*” (Eski Hastalık, s. 35) Emekli diplomat, kendisini bir medeniyet havarisisi olarak görür ve Avrupa görmüş bir vatandaş bilinciyle, gördüklerini asrileşme çabasında olan topluma aktarmak, yardımcı olmak ister. Şevket Bey, kılık kıyafet devrimlerinin önemli bir başlangıç olduğunu ama bunun Avrupai adabımuaşeret kurallarıyla beslenmesi ve desteklenmesi gerektiğini düşünür. “*Genç bir erkek, eskiden ancak anahtar deliğinden yahut tahta perde aralığından gözetlediği bir kadını şimdi, çok şükür kollarına alıp dans edebiliyor. Bu büyük bir adımdır.*” (Eski Hastalık, s. 35)

Emekli diplomat Şevket Bey, romanda anlatıcı ve aynı zamanda başkişi olan yeğeni Züleyha’yı Mersin’e gönderirken, orada kendisinden öğrendiklerini halka tatbik etmesini bir nevi “*medeniyet misyonerliği*” yapmasını ister. Bir bakıma *Zeyno’nun Oğlu*’ndaki Mesture Hanım’ın Diyarbakır’a medeniyet götüren bir aktör olma hevesi gibi görünse de Züleyha’nın medeniyet algısı Mesture Hanım’a göre bilinçli ve içi doldurulmuş bir algıdır. Görev bilinciyle Mersin’e giden Züleyha, düzenlenecek bir düğünde gönüllü tertip komisyonu üyeliği yapma teklifi alır. Belediye Reis’i Yusuf Bey, “*Güvey tarafı eski usul, alaturka düğün, gelin tarafı balo istiyor... Neyse, biz araya girdik, bir bahçe eğlencesiyle meseleyi hallettik... Yani hem alaturka saz falan çalınacak hem dans edilecek...*” (Eski Hastalık, s. 50)



diyerek yapılacak düğün hakkında Züleyha'yı bilgilendiren Belediye Reisi, düzenlenecek olan bu düğüne yönetici olma ve halka asrileşme yolunda rol model olma vasfıyla büyük önem gösterir. Düğün tertip komitesi kurarak işe başlayan Belediye Reisi Mersin'den cazbant getirip fokstrot müziği eşliğinde danslı-eğlenceli asri bir açık hava düğünü tertip etmek ister.

Düğün akşamı özel davetliler olan idari yöneticiler, komutanlar ve devlet memurları en ön sıradaki masalara oturur. *“İkinci sırada memurların küçükleriyle eşrafın malî, yahut siyasî vaziyeti biraz sallantıda olanlar ve yüzlerini yeni açan muhadderatlarını birdenbire ön safha, lüks ışıkları altında göstermek istemeyen muhafazakârlar oturuyordu.”* (Eski Hastalık, s. 56) Cumhuriyet kadrolarının, düzenlenen eğlencelere, danslı balolara devlet memurlarının eşleriyle katılımını şart koşması, bu toplantılara modern, asri kıyafetlerle katılımın zorunlu olması, taşra gibi geleneksel ve muhafazakâr dokunun önemli ölçüde korunduğu yerlerde sıkıntılara yol açar. Bazı memurlar, asri eğlencelerde görünmenin sosyal saygınlıklarına hanel getireceğini düşünseler de devrimlerin karşısında görünmek istemeyen, devletteki konumlarını tehlikeye atmaktan sakınan memurlar, gönülsüz olsalar da eşlerini bu danslı eğlencelere götürmek zorunda kalır. Eşli katılımın özellikle vurgulandığı düğünde, kadınların katılımı az olunca kasabanın yerlilerinden *“- Ne iştir bu beyim... bizi teşvik edenler hani neredeler? Bizimkiler, helâl da kendilerinininki mi haram,”* (Eski Hastalık, s. 56-57) ifadeleriyle tepki gösterir. Kasabalının bu tepkisinde kadınların düzenlenen müzikli, danslı düğüne yeterince katılım sağlamaması etkili olur.

Cazbant ekibi fokstrot müziği çalarak katılımcı kadın ve erkekleri piste dans etmeye çağırır ama toplum baskısı ve tepkisinden çekinen yöre insanları eşleriyle dansa katılmak istemez. Bunun üzerine doğan boşluğu tamamlamak için *“Komite azalarının bir köşede bir ayak toplantısı yaparak hararetle konuştukları ve bir mecburi dans seferberliği hazırladıkları görülür[r]”* (Eski Hastalık, s. 58) Düğünün geç saatlere kadar devam etmesi ve dans etkinliğine katılımın sağlanamaması neticesinde *“erkeklerden bir kısmı, ortada birbirlerine sarılm[aya], zıplaya zıplaya dans e[tmeye]”* başlar. Bu durum düğüne katılan davetliler arasında gülüşmelere yol açar. İstanbul'dan Züleyha'ya mahcup olan Belediye Reisi belki de bütün Türk modernleşme serüvenini özetleyen bir cümle kurar, *“Hoş göreceğiz, ne yapalım... Birdenbire bundan fazlası olmuyor”* (Eski Hastalık, s. 62)

Sonuç olarak, Mütareke Dönemi İstanbul'unda yabancı zabitlerin, elçilik görevlilerinin, asrilik hevesli Türk kadın ve erkeklerin katılım sağladığı balolar, roman kurgusunda çoğunlukla yozlaşmanın ve çürümenin temsil bulduğu sosyalleşme ortamları olarak yer bulurken, Cumhuriyet'le birlikte balolar, asriliğin ve çağdaşlaşmanın sembol ortamları olarak romanlarda işlenir.

Söz gelimi *Zeyno'nun Oğlu* romanında İstanbullu Mesture Hanım, kocasının görevi nedeniyle Diyarbakır'a "*medeniyet götüren müteceddit*" kadın kimliğiyle gider. "*Yarı vahşi*" doğu insanını medeniyetle tanıştırmayı kendine görev olarak belirleyen Mesture Hanım, bunu düzenleyeceği balolar, danslı eğlenceler, içkili, briçli partiler aracılığıyla uygulamak ister. Benzer olarak *Eski Hastalık* romanında romanın başkişisi Züleyha, İstanbul'dan Mersin'e gideceği zaman ona gideceği yerde "*medeniyet misyonerliği*" yapması telkin edilir. Yine *Eski Hastalık*'ta emekli diplomat Şevket Bey, kendisini "*Kurunuvustai bir cemiyete insan gibi yaşamasını*" öğretmekle görevli görür ve mahallede açtığı dans kulübünde "*fisebilillâh fokstrot ve tango dersleri*" verdirerek topluma gönüllü hizmetini yerine getirir. Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere, kılık kıyafet devrimleri ile birlikte düzenlenen balolar ve danslı partilerde *Ankara* romanında Hakkı Bey ve diğer Cumhuriyet elitleri için, "*millî dava bir mondenlik iddiası şekline*" bürünür. Dönem romanlarında salt bedensel kurgularla şekillenen asrilik, bunu hayat felsefesi haline getiren karakterler aracılığıyla eleştirilerek modernleşmenin ve devrimlerinin ruhunun anlaşamadığı dolayımında vurgulanır.

Asrileşmenin toplumun geleneksel kesimindeki algı ve yansımalarının çoğunlukla olumsuz olduğu söylenebilir. *Sözde Kızlar* romanında bir Avrupalı dans çeşidi olan "*tango*", geleneksel hayat süren toplum tarafından asrileşme heveslisi ve manevi değerleri gözetmeyen, hafif kızları simgeleyen bir tanımlama olarak kullanılır. Benzer şekilde Peyami Safa'nın Server Bedi imzasıyla yayımladığı *Zıpçıklar* (1925) romanında da Şişli ve çevresinde yaşayanlar "*tango*" olarak tanımlanır. *Fatih-Harbiye*'de roman başkişisi Neriman, idealize ettiği baloya gitmemesi için roman boyunca ikna edilmeye çalışılır ve geçirdiği bilinçlenme neticesinde kendi isteğiyle baloya gitmekten vazgeçer. *Zeyno'nun Oğlu*'nda, Diyarbakır'da kaymakam olan Mazlum Bey, balolarda, danslı partilerde kendisini "*gurbette*" hissetmesine rağmen görevinde yükselbilmesi için, bu toplantılarda, eğlencelerde gönüllü ve istekli görünmesi gerektiğini düşünmesi, muhafazakâr reflekslerin hoş karşılanmayacağına dair algısının sonucudur. *Eski Hastalık*'ta, eşli katılımın zorunlu olduğu bir düğünde, kadınların katılımı az olunca, kasabanın yerlilerinden biri organizasyondan sorumlu Belediye Reisi'ne "*bizi teşvik edenler hani neredeler?*" (*Eski Hastalık*, s. 56-57) diye sitemde bulunarak, düğüne katılan kadın sayısının istenen seviyede olmadığına vurgu yapar.

Cumhuriyet kadroları tarafından salonlarda düzenlenen modern kıyafetli, danslı, eğlenceli balolarla topluma medenileşme yolunda örnek olmak hedeflenirken, bu yeniliklerin ve dönüşümün zamanla toplumda yaygınlık kazanacağı düşünülür fakat seküler bir hayat tarzı öneren çağdaşlaşma projesi, geleneksel ve muhafazakâr toplumda beklenen ölçüde gerçekleşmez.

### 3.3. Gündelik Hayatın Dinsel ve Seküler Beden Pratikleri

Gündelik hayat pratikleri, toplumların tasavvurunu, hayatı, dinî algılayış biçimlerini yansıttığı kadar, doğal olarak toplumu oluşturan bireylerin düşünce ve tutumları hakkında da fikir yürütmeye olanak sağladıkları için önemlidir. Bu bağlamda Türkiye'nin modernleşme serüvenindeki toplumsal hayatı dikkate alındığında en büyük dönüşümün kendini daha çok gündelik hayat pratiklerinde gösterdiği söylenebilir (Subaşı, 2004: 23). Dinler, inanç boyutlarının yanı sıra “*ete kemiğe bürünmüş teslimiyet*” (Chittick ve Murata, 2003: 59) olarak nitelenen ve ibadet olarak adlandırılan bedensel pratiklerle de var olurlar. Zira dinlere ait uygulamaların bir kısmı bedensel alana aittir. Nitekim dinî bir ibadet şekli olan namaz, kılan kişinin dinselliğine ve dinî hassasiyetlerine dair vurgular taşıdığından, dinî bir beden pratiği olarak görülebilir. Buna mukabil içki içmek ise seküler anlamlar ihtiva eden bir beden pratiği sayılabilir.

İncelediğimiz Cumhuriyet Dönemi romanlarından hareketle, ilk olarak gündelik hayatın dinsel beden pratiklerinde biri olan namaz kılma, sonrasında da seküler beden pratiklerinden biri olan içki içme davranışı ele alınıp, dinsellik ve sekülerlik pratikleri bağlamında incelenmeye ve yorumlanmaya çalışılacaktır.

İslam dininin de bedensel alanda uygulanan temel pratiklerinden biri namazdır. Namaz kılmak, incelediğimiz Cumhuriyet Dönemi romanlarında nadiren de olsa yer verilen dinsel beden pratiklerinden biridir. Özellikle başkışiler düzleminde namaz kılma pratiğine birkaç istisna dışında yer verilmediği söylenebilir.

*Vurun Kahpeye*'de namaz kılan bir roman başkışı olarak tasvir edilen Aliye Öğretmen'in dinî bir yaşantıya sahip olduğu söylenebilir. Romanın kötücül özellikleri haiz kart karakteri Hacı Fettah Efendi tarafından, her ne kadar yüzüne peçe takmaması nedeniyle “*dinsizlikle*” suçlansa da Aliye'nin giyimine dikkat ettiği, dua ettiği ve camideki namazlara, mevlitlere gittiği görülür. Aliye, çoğunlukla kasabada evlerinde kaldığı Gülsüm Hala ile birlikte “*Yatsı namazını beraber kılmışlar, ikisi de yan yana seccade üzerinde[dir]...*” (*Vurun Kahpeye*, s. 76) Aliye bazen de minareden gelen, huşu veren sesine kayıtsız kalamaz ve camideki kadınlarla birlikte, cemaatle namaz kılar. “*Aliye kafesin arkasında ekserisi, yüreği aziz bir ölünün hasretiyle kanayan kasaba kadınlarıyla yatsı namazını kıldı.*” (*Vurun Kahpeye*, s. 59) Aliye'nin roman boyunca camide hissettiği manevi atmosferi anımsaması, dinî duygularının kuvvetli olduğunun göstergesidir.

Halide Edib, anı kitabı olarak kurguladığı *Mor Salkımlı Ev* (1955)'de çocukluk yıllarının bir döneminde “*sofuluk*” derecesinde dini bir hassasiyete sahip olduğunu yazar.

“Beş vakit namazımı kılıyordum; perşembe ve pazarteleri yüksek sesle ölülerin ruhuna Yasin” okuduğunu ifade eden yazar, bu devirde başladığı namaz ve oruca uzun yıllar devam ettiğini anlatır. “Dinin mistik tarafı biraz da belki bu sofulaşmanın aksülameli olarak başka başka tesirlerle hayli erken içimde uyanmaya başladı” (Adivar, 2000: 106) sözleriyle çocukluğunda din ile olan ilişkisini anılarında yazar. Bu biyografik bilgiden hareketle, yazarın eserlerindeki din adamı, namaz, cemaat ve cami anlatımlarının çocukluğunda yaşadığı dini atmosferden izler taşıdığı söylenebilir.

Yine bu bağlamda, Yakup Kadri çocukluk anılarını kaleme aldığı *Anamın Kitabı* (1957) eserinde çocukken tuttuğu oruçları ve teravih namazlarını unutamadığını anlatır.

Ben Ramazan’ı yalnız yarı bir tatil ayı olduğu için değil, ben Ramazan’ı yalnız buram buram simit ve pide kokan akşamları için değil; ben Ramazan’ı yalnız iftar sofraları, sahur hoşafı, davulu, topu, Karagöz oyunları ve sabaha kadar ıslıl ıslıdayan minareleri için değil, bana, büyükler arasına karışmak fırsatını veren vaazları ve teravih namazları için de severdim. Bunu hak etmek gayretiyle çok defa büyüklerle beraber oruç tuttuğum, bazan da bir takım “şer’i hilele”re başvurup oruçlu görüldüğüm olurdu. (Karaosmanoğlu, 2019: 118)

*Zeyno’nun Oğlu* romanında, Diyarbakır’da muhafazakâr bir çevrede yetişen Haso Çocuk, anne kadar yakınlık duyduğu Zeyno’ya nasıl namaz kıldığını sorar ama cevap alamaz. Zeyno’nun namaz kılmadığı anlatıcının sözlerinden çıkarılabilir. “Zeyno’nun nasıl namaz kıldığını soruyordu. Zeyno ta yüreğinin içine girmek istidadını gösteren bu çocuğa, namaz kılmadığını söylemeye cesaret edememiş; mamafih çocuğun kendi ruhunun selametiyle derinden derine alakasıyla müteessir olmuş...” (Zeyno’nun Oğlu, s. 189) Zeyno’nun, çocuk saflığıyla sorulan soruya olumlu cevap verememenin ıstırabını ve iç sıkıntısını derinden hissettiği söylenebilir.

Haso Çocuk’la arkadaşlık eden kişilerden biri olan ve romanda iyicil özellikleriyle ön plana çıkan Şaban Amca, namazlarını kılmaya ehemmiyet veren biri olarak tasvir edilir. (Zeyno’nun Oğlu, s. 108) Romanda Kemahlı Türk erkeklerinden biri olarak resmedilen ve Haso Çocuk’un güven duyduğu, kendisini yanında huzurlu hissettiği Şaban Amca, İnci Enginün’ün aktardığına göre, Halide Edib’in Kemahlı büyükbabasının romandaki yansımasıdır. “Halide Edib’in eserlerindeki olgun, saygıya değer yaşlı Türk-Müslüman kadın nasıl anneannesinden gelirse, yaşlı, müsbet, dürüst ve saygı değer Türk erkeğinin de aslını Kemahlı büyükbaba teşkil eder” (2007: 30).

Haso Çocuk, dinî eğitim almak için gittiği konakta Şeyh M...’nin dinsel kimliğiyle ve dinî pratiklerle ilgili sorular sorması karşısında sıkıntılı anlar yaşar. “Yegâne utanç ve sıkıntıyı Şeyh M... ona namaz surelerini bilip bilmediğini sorduğu zaman duydu (...) Şimdi şeyhin suallerine cevap vermeyişi ona ilk defa hayatta en mühim şeyi ihmal etmiş olma hissini verdi”

(Zeyno'nun Oğlu, s. 131) Şeyhin sorularını cevapsız bırakmak zorunda kalan Haso Çocuk, Şimdiye kadar herhangi bir dinî eğitim almamasından dolayı duyduğu utancı gizleyemez.

Haso Çocuk, Şeyh M... 'nin konağına dini eğitim almak için alındığında, Şeyh M... 'nin cemaatle namaz kıldırmasına şahit olur. Bu şahitlik Haso Çocuk'un namaz algısını değiştirir. *“Namaz, ona Şimdiye kadar boş birtakım harekât gibi gelmişti. Bu ince canlı vücut Şimdi yatıp kalkarken, bilhassa başı secdede iken, Haso'nun anlayamadığı, korktuğu esrarengiz bir varlıkla temas ediyor, anlaşıyor gibi geliyordu. Kalın sesin bir kuş kanadı yavaşlığıyla odanın, sakin havasını titreten, bir “Allahü ekber!” deyişi vardı ki Haso'nun zihnini acayip bir surette karıştırıyordu.”* (Zeyno'nun Oğlu, s. 132-133)

*Sinekli Bakkal*'da mahalle imamının torunu olan ve oldukça katı dinî kaidelerle yetiştirilen Rabia'nın, namaz kıldığı vurgulanır. Söz gelimi Selim Paşa, Rabia'nın konağa gelip ses eğitimi alması için dedesi Hacı İlahim Efendi'den izin istediğinde *“Çocuk, beş vakit namazını kılar. Malum ya, Şimdiki gençler hep dinsiz”* (*Sinekli Bakkal*, s. 61) cevabını alır. İlk dinî eğitimini dedesinden alan ve çocuk yaşta hafızlığa başlayan Rabia, camilerde, mevlitlerde hafızlık yapan, dini vecibelerini yerine getiren, giyimine dikkat eden dindar bir roman kişisi olarak tasvir edilir. Ortaoyuncusu olan babası Tevfik'i çok seven Rabia *“o “memnu ve günah” içkiyi Tevfik'in önüne getirdikten sonra “aman geçmesin” diye koşup akşam namazını kılmayı da tabii bul[ması]”* (*Sinekli Bakkal*, s. 114) yönüyle hem dindar hem de babasının seküler ve de kültürel yaşam tarzına saygı gösteren biri olarak anlatılır.

*Ateşten Gömlek* romanında kocası ve çocuğu işgalci askerler tarafından öldürölen Ayşe, cephede savaşan Peyami'ye mektup yazmıştır. Bu mektupta, geceyi tanımadığı yaşlı bir Müslöman Türk kadının evinde geçirdiğini yazar. *“Öyle derin derin ağladı ki karşıdaki evliyelerin, ölülerin hepsinin gazabını İngilizlerin üzerine tahrir için sabaha kadar namaz kıldı. Elinde tespih, “Allah'ım sen küffarı hâk-sâr eyle,” diye dua ediyordu.”* (*Ateşten Gömlek*, s. 70) Ayşe'ye evini açan yaşlı kadın, namazı ve duayı zor zamanlarda sığmılan ve huzur bulunan bir dinî pratik olarak uygulamaktadır.

*Yeşil Gece* romanında, sırf kasabadaki softaları memnun etmek amacıyla namaz kılan, Doktor Kâni Bey'den bahsedilir. Doktor Kâni Bey, kasabada doktorluk mesleğini icra ettiğinden, hasta sayısı azalmasın diye, kasabanın dindarlarına iyi görünmek arzusundadır. *“İki eli kanda olsa bir vakit namazını kaçırmazdı. Sesi gayet güzeldi. Doktorluğu kadar tekkelerde okuduğu kasidelerle de şöhret almıştı. Bununla beraber rakı eğlencelerinde şarkı da okurdu.”* (*Yeşil Gece*, s. 134) Doktor Kâni Bey, namazı, dünyevi çıkarlarına kalkan olarak kullanan, din istismarcısı biridir. Bu gerçeği roman başkişisi şahin Öğretmen'e, mühendis arkadaşı açıklar. *“Azizim, bu herifin namaz kılması sahtekârlığındandır. Çünkü hocaları*

*memnun etmezse başına geleceği bilir (...) Kalender tavırları da yalandır... Öyle paragöz derviş gördün mü sen azizim?... Tekkelerde ilâhi okuyan sesinin rakı meclislerinde piyasa hanendeleri gibi gazel okuduğunu da bu kulaklar kaç defa işitti?” (Yeşil Gece, s. 137)*

*Sözde Kızlar*'da fon karakter olarak yer edinen Mustafa Efendi, gençliğinde hovardalıklar yapan, şimdilerde ise mahallede hoca kimliğiyle maruf biridir. Asrileşme heveslisi çocukları Salih ve Belma'nın mahallelilerce olumsuz yönleriyle konuşulmaları, babalarının tepkisini çeker. Gençler babalarının gönlünü almak için göstermelik de olsa uslanmış görünmeye çalışır. *“Moruk namazını bitirdi galiba... Sofada ayak sesleri işitiyorum. Galiba buraya geliyor, “Babacığım...” falan de, elini öp, yüzüne gül, bir kulp yap da öfkesini geçir. Bugün sen de ben de ona muhtacız. Bende metelik kalmadı. İş kötü...”* (Sözde Kızlar, s. 79) Peyami Safa'nın diğer bazı romanlarında olduğu gibi, *Sözde Kızlar* romanında da gençlerin babalarını “moruk” olarak adlandırmaları, babanın yaşlılığına yapılan bir gönderme olmakla birlikte, gençlerin onu dinî hassasiyetlere sahip bir muhafazakâr olarak görmeleri, örtük anlamını da barındırır. Mustafa Efendi, oğlu Salih'ten artık hareketlerine bir çeki düzen vermesini ister. Buna gerekçe olarak da namaz kılmamasını, dini vecibelerini yerine getirmemesini örnek vermektedir. *“Sen neci oluyorsun? Zındığın birisin. Namaz niyaz yok. Kelime-i şehadet getir desem şaşırırsın...”* (Sözde Kızlar, s. 80-81) sözleriyle oğlunun, dini vecibelerden, maneviyattan uzak yaşantısını eleştirir. Geleneksel hayat süren mahallelerde, dinin bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, kültürel alışkanlıklarla bir şekilde hayatın içinde olduğu Mustafa Efendi aracılığıyla kurguya taşınır.

Romanda başkışı Mebrure'nin Manisa'da tanıştığı bir müezzinden etkilendiği görülür. Müezzin mahallede çıkan yangından korkan Mebrure'yi evine götürür ve teskin eder. *“A kızım, a yavrum, yangınlar yalnız tahtaları yakar. Biz tahta mıyız ya? Biz insanız, maneviyatımız var, yangından ne pervamız olacak ki? İki rekât namazı nerde olsak kılarız, secde-i rahmana kapanırız.”* (Sözde Kızlar, s. 120) Müezzin'in babacan tavrı ve ilgisi Mebrure'nin sonraki yıllarda olumlu duygularla anacağı ve hayırla yad edeceği bir anı olur.

*“Kanunların mahkûm ettiği her insanın, kendi içinde her zaman kötü ve suçlu olmadığı”* (Emil, 1989: 20) düşüncesinin ana fikir olarak işlendiği *Damga* romanında, sevdiği kadının namusuna zarar gelmemesi için işlemediği bir suçun faili olmayı göze alan başkışı İffet, küçükken kıldığı namazları, yaptığı ibadetleri özlemle hatırlamaktadır. *“Ramazan geceleri sofada cemaatle namaz kılınır; Kur'anlar, ilahiler okunurdu. Dadım Kâmiyab Kalfa ile beraber bu kapının dibindeki merdiven aralığından ben de namaza durur, ellerimi açıp dua ederdim.”* (Damga, s. 9) İffet'in çocukluğunda dinle kurduğu temas, büyüdüğünde de hatırandan çıkmayan olumlu, manevi duyguları yansıtır.

*Bir Sürgün* romanında Doktor Hikmet, Sultan Abdülhamid'in baskısından Paris'e kaçmış, muhalif bir Jön Türk'tür. Doktor Hikmet, Paris'teki Jön Türk'ler arasında hep aynı şeylerin konuşulduğundan şikâyetçidir. Bu dedikoduların en meşhuru da Sultan Abdülhamid'in artık ayakta namaz kılamayacak kadar hasta oluşudur. “*Abdülhamid ağır hasta imiş. Geçen hafta, cuma namazını, ayakta duramayacak kadar bitkin olduğundan, oturduğu yerde kalmış. Arabaya girer ve çıkarken şeyhülislamla serasker kollarından tutuyormuş.*” (Bir Sürgün, s. 164) Sultan Abdülhamid'in artık ayakta namaz kılamayacak kadar hasta oluşu, iktidarını sürdüremeyeceği ihtimali taşıdığından, Avrupa'daki Jön Türk'leri umutlandıran, sevindiren bir haberdur. Yurtdışındaki Jön Türkler, sultanın yaşlılık haberlerini kendileri için umut ve teselli kaynağı olarak görmektedir.

*Kızılıcak Dalları* romanında, konakta bulunan Nevnihal Kalfa'nın namazından söz edilir. Konaktaki gücünü dindar kimliğinden alan Nevnihal Kalfa, namazı gerçek manada özümsemediğinden, huşu içerisinde kılamaz. “*Ekseriya namazda yahut duada olmasına rağmen, kulağı, müvezzi bekleyen gazete meraklıları gibi, dışarıda aşağıdan taze havadisler getirecek olan Gülsüm'ün ayak seslerindeydi.*” (Kızılıcak Dalları, s. 98) Nevnihal Kalfa'nın kıldığı namazın şekli özellikleri ön plana çıkarılan, geleneksel bir dindarlık ritüeli olduğu söylenebilir.

*Gökyüzü* romanında anlatıcı, ate olmasıyla övünen biridir. Yazarın arkadaşı Mükerrerem, anlatıcıdaki ate olma inancının, anlatıcının yaşı ilerleyip ölüm korkusu duymaya başladığında son bulacağını ve ate olan anlatıcının namaz kılmaya başlayacağını iddia eder. “*Gökyüzü hastalığının bu kaşarlanmış atede de nasıl nüksettiğini göreceğiz... Yaşarsak belki bir gün şu Yeşil Cami'nin penceresinden size onun çarpık bir kasketle namaz kıldığını da gösteririm. Hatta kim bilir, belki birkaç bin yıl evvelki daha gülünç putperest pratiklerine de düşer.*” (Gökyüzü, s. 70-71) Mükerrerem'e göre namaz, insanın ihtiyarlamaya ve ölümün yaklaşmaya başladığını hissettiğinde sığınacağı bir ibadet olmakla birlikte, ihtiyarlık neticesinde oluşan “vehim”den başka bir şey değildir. Anlatıcıya göre ise, kendisinin bir gün namaza başlayabilmesi için bunamış olması gerekmektedir. Anlatıcı için; ancak bunarsa namaz kılma ihtimalinden söz edilebilir. Mükerrerem, anlatıcının evlatlık kızı Sevim'in de ileride namaza başlama ihtimalinin olduğunu söyler. “*Geçkince kızların ibadete yahut kedi, köpeğe düştükleri malûm!*” (Gökyüzü, s. 140) Zeynep Tek'in ifadesiyle “geçkin kız”, evde kalmış kız gibi adlandırmalar, evlilik zamanı geçen kadınlar için kullanılan ve “evlenme üzerinden kadını dilsel düzeyde kategorize eden kavramlardır” (2021: 130). Mükerrerem'in Sevim için kullandığı bu sözlerinde, evlilik yaşı geçmiş kızların teselli, oyalanma veya anlam bulma arayışında ancak namaz kılmaya başlayabilecekleri vurgusu vardır.

Bu bağlamda, Yakup Kadri çocukluk anılarını anlattığı *Anamın Kitabı* (1957) eserinde, babasının sağlık sıkıntıları baş göstermeye başlayınca namaza başladığını, önceleri dinî ibadetlere pek önem göstermeyen babasının hastalığın da etkisiyle vaktinin büyük çoğunluğunu zaman kılarak geçirmeye başladığını anlatır.

Babam büsbütün yalnız kalıp işi namaza ve niyaza dökmüştü. Tanrının günü, başında fes, sırtında, mevsimine göre, ya ince bir Şam harikası, ya bir kürk, mindere bağdaş kurup gözleri yarı kapalı muttasıl tespih çekiyor; daima kirişte olan kulaklarına Sultan Camii'nin minaresinden ilk ezan sesleri aks etmeye başlar başlamaz yerinden kalkarak bir mescitte gibi her vakit serili duran seccadesinin başına geçiyor ve en uzun namaz sureleri ile en ihtimamlı rükûlar, sücut'lar, kuut'larla, elalemin üç beş dakikada kılıp bitiriverdiği namazları o en az yarım saat sürdürmenin yolunu buluyordu. (Karaosmanoğlu, 2019: 57)

*Üç İstanbul* romanında mevcut din adamlarından görüş ve anlayış farklılığıyla sıyrılan Dağıstanlı Hoca, yenilik taraftarı ve Sultan Abdülhamid'e muhalif bir din adamıdır. *"Dağıstanlı Hoca, Fatih'teki sarıklılardan ayrı adamdır. Baş açık namaz kılar. Dostları ona "ayran içen Luther" derler. Mahallesinde de adı çıkmış: Bakkalın, kasabın "gâvur hoca"sıdır..."* (Üç İstanbul, s. 52) Dağıstanlı Hoca'nın bir din adamı olarak başı açık namaz kılması, söz konusu dönemde, halkın alışkın olmadığı ve tepki gösterdiği bir yeniliktir. Toplumdaki yeniliklere açık olan ve hayatında uygulayan Dağıstanlı Hoca "gavur" hoca olarak tanımlanarak, halkın tepkisi geleneksel kalıp yargılar üzerinden dile getirilir.

Romanda dindar kimliği nedeniyle sözü edilen kişilerden biri de Tekirdağlı Cemile Hanım'dır. Tekirdağlı Cemile Hanım, zaman zaman gelip konakta kalan ve konaktakiler tarafından da sevilen birisidir. Konağın dindar özellikler göstermeyen sahibi, Cemile Hanım'a sevgisinden dolayı, kıldığı namaza tahammül etmek zorunda kalmaktadır. *"Namuslu sesi, dindar gözleri vardı; entarisine bile kıldığı namazlar sinmişti. Mermer Yalı'da onu o kadar severlerdi ki namaz kılmasına tahammül ediyorlardı"* (Üç İstanbul, s. 155) Tekirdağlı Cemile Hanım'ın kusurları ve zaafı da vardır. Yaptığı ibadetlerin, kıldığı namazların başkaları tarafından bilinip, takdir edilmesini istemektedir. *"Fakat kusurları da vardı; mesela, beş vakit namazını bir "iş adamı" gibi kılıyordu. Ve bu namazları, Tekirdağ'da kahvede anlatan küçük memurlara bayramlarda çil çeyrekler dolu yumruğunu öptürürdü."* (Üç İstanbul, s. 155) Cemile Hanım'ın tıpkı *Yeşil Gece*'deki Doktor Kâni gibi namazlarını toplumda itibar görmek ve övülmek için kıldığı, dindarlığını toplumda bir statü elde etmek için kullandığı söylenebilir.

Roman başkişisi Adnan öldüğünde, mahallenin imamı, İttihat ve Terakki liderlerinden olan Adnan Bey'in cenaze namazını kıldırılmaya yanaşmaz. İmamın bu tavrında mason teşkilatının Adnan Bey'in ölümü hakkında gazeteye verdiği taziye ilanını görmesi etkili olur. *"Bu hınzırın gusli de caiz değildir; tekfini de."* (Üç İstanbul, s. 693) Mahalle imamı, mason



olarak ölen Adnan Bey'in namazını kılmaya başlarda pek yanaşmasa da onu ikna etmek zor olmaz. *"Ellilik banknotu avcunda bulunca başka şey keşfetti. "Merhum, ölürken kelime-i şehadet getirmişti." İmam, cenazeden dönünce kahvede Adnan'ın imanla öldüğünü söyleyecekti: "Dinimizde itibar hatimeye idi."* (Üç İstanbul, s. 696-697) Mahalle imamı parayı görünce, Adnan'ın cenaze namazını kıldırmanın meşru bir yolunu bulur ve Adnan Bey'in son nefesinde kelime-i şehadet getirdiğini, bunun Müslüman olarak son nefesini verdiği anlamına geldiğini söyler.

Adnan Bey'in cenaze namazını kıldırarak için, yakınlarından yüklü bir ücret alan mahalle imamı, tabutun başında Adnan'a methiyeler dizmekte ve onu adeta dini bütün bir Müslüman olarak yâd etmektedir. *"İmam'ın dua dolu elleri elli liranın hararetine sürünerek havada inip kalkıyordu. Adnan, imamın bitmeyen duasında "beş vakit namazında niyazında sulehadan bir zat"tı. Dua az daha uzasa Adnan tabutunda hacı olacaktı. Nihayet imamın duası tükendi."* (Üç İstanbul, s. 698) Adnan Bey'in cenazesine gelenler arasında fikir arkadaşlarından Sacit de vardır. Sacit, namazın bitiminde cenaze namazı ile ilgili alaycı tespitlerde bulunur. *"Şu cenaze namazı yok mu, namazların en rahatıdır; secdesi yok, rükûu yok... Kaymak gibi ibadet, bayılırım" diyordu.*" (Üç İstanbul, s. 702) Namazın anlamını içselleştirmeyen ve toplum baskısından dolayı cenaze namazına katılan Sacit'in namazı değersizleştirici söylemlerde bulunduğu görülür.

*Dudaktan Kalbe* romanında aksi tabiatlı, haşin bir Arnavut olan İmam Hakkı Efendi'nin yumuşak tabiatlı ve gündelik hayatını ibadetle geçiren karısına kötü davrandığı *"bütün zulmü karısına idi. Hayatını sessiz sedasız iş görmek ve namaz kılmakla geçiren bu mazlum kadını daima hırpalıyor, bazen kınalı saçlarından tutarak dövdüğü bile oluyordu."* (Dudaktan Kalbe, s. 226) sözleriyle dile getirilir. Cumhuriyet romanlarının bir karakteristiği olarak da görülebilecek olan, huysuz imamların karılarını dövmesi bu romanda da söz konusudur.

*Hüküm Gecesi*'nde roman başkişisi Ahmet Kerim, uzun yıllardır Türkler arasında yaşamasına rağmen millî duygularını yitirmeyen Rum kızı Despina'yla geçirdiği gece sonrasında Beyoğlu'nun sokaklarında yürürken; Beyoğlu'nun maneviyatsızlığından, ahlaki yozlaşmasından rahatsızlık duyar. *"Burası olmasın da neresi olursa olsun diyordu! Hele şu anda sessiz, temiz Türk mahallelerinin ruhu üzerinde acayip ve esrarlı bir çekiciliği vardı. Bu mahallelerde herkes çoktan uyanmıştır. İhtiyar nineler, soğuk su ile abdestlerini alıp namazlarını kılmıştır."* (Hüküm Gecesi, s. 95) Ahmet Kerim'in içinde bulunduğu huzursuzluk hissini mekâna, özellikle de Tanzimat'tan beri yazılan romanlarda hep alafranga bir hayat tarzı ile özdeşleştirilen bir mekâna/Beyoğlu'na, yansıtması, mekâna sinen yozlaşmayı göstermektedir. Despina'yla geçirdiği gecenin roman kişisi üzerinde olumsuz hisler

bırakması, onun Türk mahallelerinde yaşanan dinî hayatı, maneviyat ve huzur dolu yaşantıyı özlediğini göstermesi açısından önemlidir. Benzer bir anlatım, Yakup Kadri'nin bir diğer romanı olan *Sodom ve Gomore*'de de geçer. Roman başkışisi Necdet, nişanlısı Leyla'yla katıldıkları danslı eğlenceli bir balodan, huzursuzluk ve nefret duygularıyla çıkar. Karşısında bulunan İstanbul silüetiyle konuşmaya, dertleşmeye başlar:

“Orada, babaları savaşa gitmiş yavrularının beşiğini sallayan temiz ve sabırlı kadınlar, vücutlarını Allah tarafından kendilerine teslim edilmiş bir kutsal emanet gibi saklayan genç kızlar, bunların üstüne şefkatle titreyen nur yüzlü nineler ve Anadolu'ya dair son iyi haberleri bildiren gazeteyi bir muska gibi devşirip cebine yerleştirdikten sonra sanki kendisini dünyanın bütün hazinelerine sahip bir adam kadar mesut hisseden fakir vatandaşlar vardı.” (Sodom ve Gomore, s. 192-193)

Roman karakterlerinin bu özelemleri, salt dini kaygılardan ya da günah sevap ilişkisinden ziyade kültürel alışkanlıkları ve çocukluklarını geçirdikleri sosyal ortamın manevi atmosferini özelemleri ile ilgilidir. Tanıl Bora'nın ifadesiyle “*kimlik karmaşası, Doğu ile Batı arasında bînamaz kalmak*” (2022: 27) Yakup Kadri'deki roman kişilerinin çoğunlukla maruz kaldıkları ikilemlerin başında gelmektedir. Nitekim hem Ahmet Kerim hem de Necdet, Batılı bir eğitim almalarına, Batılı bir dünya görüşüne sahip olmalarına rağmen, hayatlarında, ilişkilerinde, dünya tasavvurlarında sürekli bir gerilim, çekişme ve ikilem içerisindedirler.

İçki içmek, incelediğimiz Cumhuriyet Dönemi romanlarında kurguda yer alan seküler beden pratiklerinden birisidir.

*Ateşten Gömlek*'te başkışı ve anlatıcı konumundaki Peyami, romanın bir sahnesinde; Kurtuluş Savaşı sırasında cephede yaralanıp, İstanbul'a tedavi olmaya gelen komutanlar olan İhsan ve Cemal ile günün sonunda içki içmeye giderler. “*O akşam Beyoğlu'nda yemek y[iyen], Tepebaşı'nda barda eğlen[en] ve gece sarhoşa yakın bir hale dön[en]*” (Ateşten Gömlek, s. 25) roman kişileri savaşın tehlikeli, gergin atmosferinden kurtulmak ve rahatlamak için içkiyi bir eğlence aracı olarak görürler.

Romanın başkışisi Peyami ve Türk komutan İhsan, İzmir yakınlarındaki cephede düşman askerlerine karşı mücadele verirken, bazı akşamlarda çadırlarında içki içmektedirler. “*Akşamdan onunla beraber biraz rakı içmiş ve İstanbul'u garip bir acıyla anmıştık.*” (Ateşten Gömlek, s. 115) Savaş ortamında İstanbul'a duydukları özlemi yatıştırmak için içkinin sarhoşluğuna sığınan roman kişilerinden Komutan İhsan, romanda millî duyarlılığıyla ön plana çıkan Ayşe'ye âşıktır. Cephe saflarında aşk acısından kurtulamayan İhsan, çareyi başka şeylerde avunmada arar. Bu çarelerden biri de içkidir. “*Kısa bir müddet için bir sefahat adamı oldum; zannettim ki işle, tehlikeyle ölmeyen bu ateş zulmünden kuvvetli içkiler ve suni aşklarla kurtulurum. Çadırımda ne kadar içtim.*” (Ateşten Gömlek, s. 163) Komutan İhsan, tutulduğu aşk iptilasından kurtulmanın yolunu, bir sığınak olarak gördüğü içkide ve sarhoş

olmakta bulunmaktadır. Romanda Peyami ve İhsan aynı kadına, Ayşe'ye âşık olmalarına rağmen “kendilerini frenlemeyi, aşklarını “Ateşten Gömlek” gibi üzerlerinde taşımayı bilirler” (Yalçın, 2012: 208).

Halide Edip'in *Kalp Ağrısı* romanında Zabit Hasan'ın rakı, şarap ve şampanya içtiği görülür. “Çalınan kemanları bir loş köşede bir şişe şarabın karşısında sessiz sessiz dinliyorlar...” (Kalp Ağrısı, s. 237) “Neler olup bittiği hakkında bazan rakı içerlerken faraziyeler kuruyorlardı.” (Kalp Ağrısı, s. 244), “Şampanya içtiler, erkekler frak, kadınlar dekolte giydi...” (Kalp Ağrısı, s. 17) Halide Edib, Kurtuluş Savaşı anılarını anlattığı *Türk'ün Ateşle İmtihanı III* kitabında, İzmir'in Yunan işgalinden kurtulmasını Mustafa Kemal'in de bulunduğu bir sofrada kutlarken, Mustafa Kemal'in beraber içme teklifini “Ben ömrümde ağzıma rakı koymadım. Şampanya ile ben de tesit edebilirim” (Adıvar, 1998c: 102) sözleriyle kabul ettiğini kaleme alır. Falih Rıfkı Atay, *Çankaya* (1961) adlı eserinde Atatürk'ün sofraya muhabbetlerinin sabahlara kadar sürdüğünü, bu sofraların pek azının zevk ve eğlence meclisi olduğunu, bu sofralarda saatlerce okuyup yazdıklarını, fikri meseleleri tartıştıklarını, devlet ile devrimin bütün meselelerinin bu sofrada görüşüldüğünü anlatır (1999: 572).

*Zeyno'nun Oğlu* romanında Haso Çocuk'u dini eğitim vermek için yanına alan Şeyh M... 'nin konağında, müritlerinin bazı geceler içki içtiklerine dair bir anlatım vardır.

“Bazan da kapıyı iyice kapadıktan sonra bazılarının gözlerini kan çanağına döndüren, dillerini dolaştıran beyaz bir su içiliyordu. Haso Çocuk en çok bu sudan ona içirmek istedikleri zaman korkuyor; bir vesile bulup kaçıyordu. Bazan da bu tehlikeli ve gizli suyu içtikten sonra, bir ağızdan bir hava tutturuyorlar; yarı neşeli, yarı acıklı, çok muttarit nağmeler arasında ellerini birbirlerinin omzuna koyuyorlar; kendilerinden geçinceye kadar tepiniyorlar, döne döne, ayaklarını usulle yere vura vura, kırmızı çevrelerini sallaya sallaya oynuyorlardı.” (Zeyno'nun Oğlu, s. 135)

*Zeyno'nun Oğlu* romanında, Zeyno'nun Diyarbakır'daki evinde bir balo verilecektir. Bu balonun asri bir balo olması, herkesin ortak temennisidir. Romanda yüzeysel asriliğiyle ön plana çıkan Mesture Hanım, verilecek baloda davetliler için mutlaka içki servisinin de olması gerektiği konusunda ısrarcıdır. “Affedersiniz ama, bu kadar mühim bir dans gecesinde likör, şarap, hatta şampanya bulundurmamak medenî bir vazifedir, zannederim.” (Zeyno'nun Oğlu, s. 279) Mesture Hanım'a göre baloda içkilerin olması, balonun asriliğinin olmazsa olmaz göstergelerinden biridir. Mesture Hanım'ın bu önerisine şiddetle karşı çıkan, balonun ev sahibi Zeyno, şayet içki servisinde bulunulacaksa balo yerinin de değiştirilmesi gerektiğini, sert bir dille ifade eder. Zeyno, evinde tertip edilecek baloda içki servisi yapılmasına razı değildir. Bunun üzerine Mesture Hanım, Zeyno'ya bu görüşünden dolayı taarruzda bulunur ve onu aşağılar. “Bu ne kadar taassup ve muhafazakârlık! Eğer günahattan korkuyorsanız içkiye tuz katarsınız, Hanımefendi!” (Zeyno'nun Oğlu, s. 279) Zeyno, Mesture Hanım'ın bu

alaylarına ve aşağılamalarına rağmen geri atmamakta kararlıdır. “İçkiler ancak, çay, limonata, ayran, sütlü kahve ve şerbetlerden ibaret olabilir” (Zeyno’nun Oğlu, s. 280)

Zeyno’nun Diyarbakır’daki evinde tertip edilecek olan asri baloda, içki servisi yapılıp yapılmayacağı tartışmasına Doktor Saffet, son noktayı koyar. “İstikbalin ve medeniyetin gençliği en evvel içki ile mücadele etmek mecburiyetindedir.” (Zeyno’nun Oğlu, s. 280) Zeyno, tartışmadan galip ayrılır ve evinde düzenlenecek baloda içki servisi yapılmasına izin vermez.

*Dudaktan Kalbe* romanının başkişisi Hüseyin Kenan, yeteneğini ispatlamaya çalışan trajik bir keman sanatçısıdır. Sorunlarla boğuştuğu zamanlarda, içki dış dünyanın dertlerinden ve iç dünyasındaki çalkantılardan kaçmasını sağlayan geçici bir sığınaktır. “Kenan hafifçe sarhoştı. İki üç arkadaşıyla beraber Karamer’de birkaç bira içmişti.” (Dudaktan Kalbe, s. 62)

*Damga* romanının başkişisi İffet, işlemediği bir hırsızlık suçundan dolayı toplum tarafından damgalanmış biridir. Çektiği sıkıntıların üstesinden gelmeye çalıştığı bir gece, meyhaneye uğramaya karar verir. “bir kadeh konyak iste[yen]” (Damga, s. 128) İffet, içinde bulunduğu sıkıntılı durumdan içkiyle teselli bulmak, sorunlarını bir nebze olsun unutmak amacındadır. Gittiği meyhanede eski günlerden tanıdığı arkadaşları, onu masalarına davet etmiştir. “İffet Bey’im alçak gönüllülük et... İki rakımızı iç, diye ısrara başladı.” (Damga, s. 129) İffet, beş parasız kaldığı için dışarda soğukta gezmek zorunda kalmıştır. Bunu gören arkadaşı, ona ısınması için şarap ısmarlamak istemiştir. “Üşümüştünüz. Size sıcak şarap getirteyim, iyidir” (Damga, s. 129)

*Bir Kadın Düşmanı* romanının, bedensel görüntüsünden dolayı toplumla uzlaşmazlık yaşayan trajik başkişisi Homongolos, deniz kenarında arkadaşlarıyla içki içer vaziyette betimlenir. “Karşımda oturan Homongolos bira içiyordu.” (Bir Kadın Düşmanı, s. 68) Vesime ile Remzi Bey’in düğün gecesinde içlerinde Homongolos’un da bulunduğu gelinle damadın arkadaşları sohbet edip, içki içmektedirler. “Fakat gece güzeldi, davetliler içki, çalgı ve dans ile sarhoştı.” (Bir Kadın Düşmanı, s. 128).

*Gökyüzü* romanında, romanın anlatıcı kişisi, çocukluk arkadaşı Raşit’in beraber içki içme teklifine ilk başlarda olumlu yaklaşmayıp “Ben, pek az içki içerim” (Gökyüzü, s. 136) ifadeleriyle karşılık verse de çocukluk arkadaşı Raşit, ısrar etmekte kararlıdır: “Allah aşkınıza oyunbozanlık etmeyin de hep birlikte rakı içelim, diyordu. Böyle zamanlarda hiçbir içki insanı rakı kadar dinlendiremez.” (Gökyüzü, s. 135) Anlatıcının, rakı içmeyi kabul etmesi, çocukluk arkadaşı tarafından büyük bir memnuniyetle karşılanır. “Elimden iç küçük bey; şöyle böyle altmış yıllık arkadaşız. Bir gün şöyle karşılıklı rakı içmemiştik. Çok şükür, Allah bu günleri de

*gösterdi, diye sevincinden adeta ağlıyordu.*” (Gökyüzü, s. 136) Raşit, yıllardır görmediği çocukluk arkadaşıyla rakı içmeyi şükür vesilesi sayar.

*Acımak* romanında, başkişi Zehra'nın babası Mürşit Bey, yeni atandığı memuriyet yerinde akşam tertip edilen bir içki sofrasına davetlidir. Sofradakilerin beraber içme teklifine ilkin karşı çıkan ve “*Ben rakı içmem, içmemek için nefsim için karşı ahdim de var.*” (Acımak, s. 64) ifadeleriyle içmeme gerekçesini açıklayan Mürşit Bey, memuriyetini geçireceği yeni yerinde, ısrarcı olan arkadaşlarını kırmak istemez. “*Naçar, bir iki kadeh içtim. Zehir değil ya bu.*” (Acımak, s. 64) Sofradaki ihtiyar Maarif Kâtibi, Mürşit Bey'e içkinin gerekliliği ile ilgili malumat verir.

“Böyle yerde rakısız nasıl yaşanır evlât? Gönüllerin pasını silmek için bundan başka vasıta yok. Akşam oldu mu şehir bir kocaman kabristana dönüyor. Yüreklerle bir kasvettir çöküyor. İnsan mütemadiyen iş hayvanları gibi çalışamaz ya. Biraz da başını dinlemek, gönlünü eğlendirmek ister. Bu kabristanda nereye gidersen, bu da olmazsa ölüden farkımız kalmayacak” (Acımak, s. 65)

Yeni memuriyet yerinde başlarda idealist kimliğini sürdürmeye çalışan Mürşit Bey, ilerleyen zamanlarda memur arkadaşlarının ısrarlarına ve kendilerine benzetme çabalarına karşı koyamaz. “*İyi niyeti kötüye kullanmak da hüner sahibi olmuş bürokratik geleneğiyle insanı kemiren kısır didişmeleriyle bu hantal mekanizma, Mürşit Efendi'yi kısa zamanda kendine benzeterek eğitir*” (Altuğ, 2005: 167). Mürşit Bey, ilk geldiği günlerdeki içki içmeme hassasiyetini günden güne yitirir. Neticede memuriyetini geçireceği bu yerde, içki sofralarının müdavimi olur.

*Ankara* romanında, başkişi Selma Hanım, kocasıyla birlikte arkadaşları olan Mebus Murat Bey'in Ankara'daki konağına misafir olarak gider. Murat Bey Millî Mücadeleden sonra kurulan yeni başkent olan Ankara'da bira bulamadığından yakınmaktadır. “*Canına yandıgım, arattım, arattım, bayat mayat bir şişe bira bulduramadım. Ah, bir bardak bira, gözümde tutuyor*” (Ankara, s. 52) Yeni başkent Ankara'da bira yoktur; ama rakı her tarafta satılmaktadır. “*Rakı, istediğiniz kadar. Her taraftan getiriyorlar. Yasak masak kâr etmiyor. Bizde iki teneke dolusu duruyor. Birer kadeh içer misiniz?*” (Ankara, s. 52)

Yakup Kadri, *Atatürk* (1946) adlı monografik çalışmasında Atatürk ile ilgili anılarını anlatırken “*Kendisini çok içki içmekle mi itham ettiler? İçki sofrasını çıkarıp alemin gözü önüne serdi. Gece eğlencelerine düşkün mü dediler? Bunları halkla beraber ve halkın içinde yapmaya başladı.*” (Karaosmanoğlu, 2000: 121) sözleriyle, Atatürk'ün olduğu gibi görünmesine, dedikodulara ehemmiyet vermemesine ve yaşama sevinciyle dolu olmasına vurgu yapar.

*Bir Sürgün* romanının başkişisi Doktor Hikmet, Sultan Abdülhamid baskısından Fransa'ya kaçmaya hazırlanmaktadır. Kordonda kendisini kaçırarak vapurun gelişini

beklerken hüzünlenir ve bu hüznünü bastırmak için çareyi içmekte bulur. “*garsona üçüncü şopunu ismarla[r] ve yanan avuçlarını masanın mermerine daya[r].*” (Bir Sürgün, s. 13)

*Hüküm Gecesi* romanının başkişisi Ahmet Kerim, içinde bulunduğu sıkıntılı durumun üstesinden gelemez ve soluğu Beyoğlu’nda alır. “*Koştun; birahane birahane eski safahat arkadaşlarını aradı. İçmek, içmek istiyordu (...) Ahmet Kerim, üst üste birkaç kadeh yuvarladı. Beyaz alev vücuduna bir ikinci hayat gibi yayılıyordu.*” (Hüküm Gecesi, s. 110) Romanın ilerleyen safhalarında Ahmet Kerim’in komşusunun kızı olan Samiye’nin intihar ettiği haberi, Ahmet Kerim’i derinden sarsar. Zira Samiye, yakın zamanda Ahmet Kerim’e açılmış ne yazık ki beklediği sıcaklığı bulamamıştır. Bunun düşüncenin ıstırabı ve pişmanlığıyla Ahmet Kerim, kendini içkiye verir. “*Boş yere içkide teselli aradı; boş yere fuhuştan şifa bekledi. Boş yere kadınların canlı etleri, canlı sesleri arasında kaybolup gitmek istedi.*” (Hüküm Gecesi, s. 159)

*Cânân* romanında Lâmi, karısı Bedia’yı Cânân’la aldatmaktadır. Bedia bu durumu öğrenir ve Lâmi’den kesin bir tercihte bulunmasını ister. Lâmi bu durumun verdiği sıkıntıyla, çareyi içmekte bulur. “*Biralar gelir gelmez, Lâmi bardağın kulpunu avuçladı, kurumuş damağını ve dilini ıslatıp döndürerek boğazına kayan buzlu içkiyi bir hamlede bitirdi.*” (Cânân, s. 38-39)

*Bir Akşamı* romanında çok eskiden tanışık olan Sermet ve romanın başkişisi Meliha, uzun bir aradan sonra tekrar birbirlerine rastlarlar. Sermet, bir yerde oturup eski günlerden konuşmayı teklif eder. Kocasını kaybetmiş bir dul olan Meliha, ilkin itiraz etse de Sermet’in ısrarlarına dayanamaz. Bu sevinçle bir gazinoya gidip sarhoş olana kadar içki içerler: “*Ve içiyorlardı. Sermet, rakı; rakı çatlayıncaya kadar... Meliha, bira; o da kadehleri saymıyordu.*” (Bir Akşamı, s. 265)

*Bir Tereddüdün Romanı*’nda, romanın anlatıcısı konumundaki Muharrir hem içki içen hem de esrar kullanan biridir. Esrar kullanımı, Cumhuriyet Dönemi romanlarında pek rastlanan bir vaka değildir. *Bir Tereddüdün Romanı* bu yönüyle farklılık arz eden bir romandır. Muharrir, İtalya’dan gelen ve kendisinin hayran bir okuru olan Vildan ile akşam bir gazinoda oturmaktadır. Vildan, Muharrir’in her zaman içtiği içkiden ister: “*Rakı. Susuz ve mezesiz*” (Bir Tereddüdün Romanı, s. 121) Ne var ki bu gece ile ilgili farklı bir düşüncesi olan Muharrir, esrar içme niyetinde olduğunu söyleyince Vildan da ona eşlik etmeye karar verir: “*-Ha... Evet...bana da ver biraz. -Hiç aldın mı sen? -Birkaç defa. Fakat hiçbir şey anlamadım. Yalnız genzimde hafif bir serinlik duyuyorum. -İtalya’da var mı? -Pek çok. Adeta her artistin cebinde. Mussolini’den başka herkes kullanıyor, diyebilirim*” (Bir Tereddüdün Romanı, s. 121-122)

*Üç İstanbul* romanında, ileride İttihat ve Terakki'nin kurucu lider kadrosunda yer alacak üç roman karakteri; Adnan Bey, Yahudi Moiz ve Tevfik Hoca, hukuk mektebinden mezun oluşlarını içerek kutlamak istemektedirler. “*Galata'daki mezesi bol birahaneye gir[erler]. Adnan mezeye kendini ver[ir]; Moiz ve Tevfik Hoca'da içkiye.*” (Üç İstanbul, s. 19) İttihat ve Terakki'nin iktidar yıllarında söz sahibi olan bu kişiler, roman boyunca içki meclislerinde ve eğlencelerde tasvir edilir.

Sonuç olarak, incelediğimiz Cumhuriyet Dönemi romanlarında dinsel bir beden pratiği olarak namaz kılma eylemi, birkaç istisnai roman başkışisi dışında, çoğunlukla dekoratif kişilerin uyguladığı bir dinî ibadettir. Halide Edib'in *Vurun Kahpeye* ve *Sinekli Bakkal* romanlarındaki Aliye ve Rabia hem evde hem de camide cemaatle namaz kılan roman başkışileridir. *Zeyno'nun Oğlu* romanında roman başkışisi Zeyno, namaz kılmadığı için vicdan azabı çeken, bunun eksikliğini içinde yaşayan biri olarak tasvir edilir. Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin romanlarında ise dinî pratikleri ile ön plana çıkan, bu pratikleri içselleştiren, namaz kılan roman başkışisine rastlanmaz.

Romanlarda, dinsel bir pratik olarak namaz, ibadet amaçlı tatbik edildiği gibi, zaman zaman başka amaçlar için araç olarak da kullanılır. Söz gelimi *Yeşil Gece*'de Doktor Kâni Bey, kasabadaki hastaları azalmasın diye kişisel çıkar gözeterek namaz kılarken, *Kızılılık Dalları*'nda Nevnihal Kalfa, konakta dinsel bir statü elde etmek için namaza başvurur. *Üç İstanbul*'da Tekirdağlı Cemile, mahalle kahvesinde dindarlığı anlatılsın diye para dağıtırken, yine *Üç İstanbul* romanında mahalle imamı, Adnan'ın cenaze namazını ancak kendisine para verildiğinde kılar.

İncelediğimiz romanlarda namaz kılan kişiler birkaç istisna dışında, çoğunlukla yaşlılar, çocuklar, hizmetliler ve kalfalardır. Cumhuriyet Dönemi romanlarında din adamları olumlu ve olumsuz yönleriyle ana izleklerden birini oluştururken, din adamlarının namaz kıldığı veya kıldırıldığı anlatımların yok denecek kadar az olması dikkat çekicidir. Bunda din adamlarının gündelik ibadet pratiklerinden ziyade, çoğunlukla toplumdaki algılanış biçimleriyle anlatıya dahil edilmeleri etkili olur. Romanlarda din adamı tipi sıklıkla işlenmesine rağmen, namaz ibadetine aynı ölçekte değinilmemesi, namaz ibadetinin, ferdi ve içtimai dönüştürme etkisinden ziyade, gündelik dinsel bir beden pratiği olarak kurguya dahil edildiğinin de bir göstergesi sayılabilir.

Romanlarda, namazla ilgili olumlu anlatımlara çoğunlukla karakterlerin geçmişe ait nostaljik ve romantik anılarında başvurulur. Roman kişilerinin, çocukluklarında dinledikleri ezanlardan, tanıştıkları dindarlardan, beraber kılınan namazlardan etkilendiklerini ve unutamadıklarını ifade etmeleri, dinî bir ibadet olan namazın çocuklukla ve geçmişle

özdeşleştirildiğini gösteren ifadeler olmakla birlikte, geçmişteki birlikteliğe, manevi hazza, dinselliğe duyulan özlemi de yansıtır.

Seküler bir beden pratiği olarak içki içmek, incelediğimiz roman başkışilerinin ve dekoratif figürlerin uyguladığı bir eylemdir. Söz gelimi Halide Edib'in *Zeyno'nun Oğlu*, Reşat Nuri'nin *Dudaktan Kalbe*, *Damga*, *Bir Kadın Düşmanı*, *Gökyüzü* ve *Acımak*, Yakup Kadri'nin *Ankara*, *Bir Sürgün*, *Hüküm Gecesi*, *Sodom ve Gomora*, Peyami Safa'nın *Cânân*, *Bir Tereddüdün Romanı* ve *Bir Akşamdı*, Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* romanlarında başkışiler içki içer. Bunlardan farklı olarak *Bir Tereddüdün Romanı*'nda, başkışı aynı zamanda da anlatıcı olan Muharrir, esrar kullanan biridir.

Roman kişilerinin çoğunlukla, sıkıntılı anlarıyla baş edebilmek, teselli bulmak, geçmişte yaşadıkları psikolojik ve ruhsal travmaları untabilmek, monden ve asri olduğunu çevresindekilere ispatlamak ya da arkadaş ortamlarında keyifli sohbetler ve anlar geçirmek için içki içtikleri görülür.

Romanlarda içki içilen mekânlar olarak çoğunlukla, birahane, gazino, meyhane, düğün ve balo salonları tasvir edilirken, *Ateşten Gömlek* romanında başkışı Peyami ve komutan arkadaşlarının cephede savaşırken, akşamları çadırda içki içtikleri görülür. Rakı, şarap, şampanya, bira, likör ve konyak romanlarda bahsi geçen içkilerdir.

İncelediğimiz romanlarda, dinsel kimliklerine rağmen, seküler bir pratik olarak içki içen iki örneğe rastlanır. Bunlardan bir tanesi, dindar görünmeye çalışmasına rağmen, sesi güzel olduğu için rakı meclislerinde kaside okuyan ve içki içen *Yeşil Gece*'deki Doktor Kâni Bey iken, diğeri de *Zeyno'nun Oğlu* romanında Şeyh M...'nin konağında bazı geceler gizlice içki içen müritlerdir. Bunlar haricinde, içki içmek asrılık ritüeli olarak, özellikle erkek karakterlerin gündelik hayatlarında uyguladıkları rutin bir pratik şeklinde yer alır.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. BİR İDEOLOJİ PRATIĞI OLARAK MEKÂN

Mekânın “*kim tarafından, ne zaman görüldüğünü[n]* ve *kime anlatılmakta olduğunu[n]*” (Aktaş, 1991: 141) belirleyici olduğu roman sanatında, mekân kurgusunun tasarımı yazarın kişiliği, niyeti ve mesajı hakkında ip uçları barındırır. Nitekim, incelediğimiz erken dönem Cumhuriyet romanlarında mekân olarak Ankara ve İstanbul şehirlerinin, medreselerin, türbe ve camilerin öne çıkmasında, dönemin romancılarının seçici tercihleri etkili olmuş, romancılar kurguladıkları mekânlara zaman zaman ideolojik saiklerle yaklaşmışlardır. Nitekim hem İstanbul’a hem de Ankara’ya “*temsil mekânları*” (Lefebvre, 2014: 68) olarak kurguda yer verildiğinden söz edilebilir. İstanbul, Osmanlı mirasını temsil ederken; Ankara Cumhuriyet’i temsil etmesi yönüyle ele alınır. Lefebvre’nin mekân tasniflerinde kullandığı “*algılanan, tasarlanan ve yaşanan*” (2014: 68) biçimlendirmesine erken dönem Cumhuriyet romanlarında, daha çok “*algılanan*” ve “*tasarlanan*” mekân tasvirlerine başvurulması, söz konusu metinlerin ideolojik bir tutumla yazılmış olmaları nedeniyledir. Bu bağlamda Cumhuriyet romancılarının ideolojilerini mekân kurgularına, tasvirlerine, anlatımlarına yansıttıkları ve mekânları ideolojilerinin uygulama alanı olarak kullandıkları söylenebilir. Söz gelimi İstanbul, Yakup Kadri’nin romanlarında neredeyse pür olumsuz bir anlatımla yer alırken; Halide Edib’in romanlarında içerisindeki camilere vurgu yapılarak maziye ait korunması gereken değerler bağlamında ele alınır. Bu tutum, aynı mekânın iki farklı ideolojik bakışla nasıl ele alınabileceğinin de örnekliliğini göstermesi açısından önemlidir.

İncelediğimiz erken dönem Cumhuriyet romanlarında iç mekân olarak ev anlatımlarına ve tasvirlerine pek yer verilmediği görülür. Bu tavırda, dönem romancılarının çoğunlukla ideolojik tutumlar takınarak, daha büyük anlatı mekânları olarak semtleri (Fatih, Harbiye, Beyoğlu vb.), şehirleri (İstanbul, Ankara) veya dinsel göstergeler ihtiva eden (medrese, türbe, cami vb.) kurumsal yapıları tercih etmeleri ve iletilerini bu mekânlar vasıtasıyla okuyucuya iletme çabalarının etkili olduğu söylenebilir. Ayrıca iç mekân olarak evin “içsellik” ve “psikolojik” öğeler ihtiva etmesi (Bachelard, 2014: 69) toplumsal yönü ağır basan Cumhuriyet romanlarında bireyin iç dünyasını yansıtan ev tasvirlerinin romana sınırlı olarak dahil edilmesini de beraberinde getirir. Bununla birlikte incelediğimiz romanlarda dinsel tipoloji barındıran iç mekân olarak ev anlatım ve tasvirlerine roman kişilerinin namaz kıldıkları bazı sahnelerde rastlanabilir. Söz gelimi *Vurun Kahpeye*’de İmam Hacı Fettah Efendi’nin, *Sinekli Bakkal*’da Rabia’nın dedesi İmam İlhami Efendi’nin *Vurun Kahpeye*’de Aliye’nin evde namaz kılma sahnelerine, ayrıntılı tasvirden yoksun, kısa ve hızlı bir biçimde

değınılır. Bu yönüyle, incelediğımız erken dönem Cumhuriyet romanlarında dinsel pratiklerin mekân olarak evin içindeki tasvirlerine pek yer verilmemesinden veya gündelik hayattaki dinselliğın ve roman kişilerindeki dindarlığın evin içine girememesinden söz edilebilir.

#### 4.1. Sembol Değeri Yüklenen Şehirler

Tanzimat'la birlikte hız kazanan Batı dünyasıyla, Batılı değerlerle tanışma ve etkileşime geçme çabaları, toplumsal yapıya ayna tutan edebî eserlerde de yansımalarını bulur. İlk dönem romanlarda, söz gelimi Ahmet Midhat Efendi'nin *Felâhın Bey ile Rakım Efendi* romanında, Doğu-Batı, eski-yeni, muhafazakâr-modern tartışması, karikatürize kişiler üzerinden tartışılırken; Cumhuriyet romanına gelindiğinde bu tartışma mekânlar bağlamında kurguya dahil edilir. Yakup Kadri, *Sodom ve Gomora* (1928) Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* (1931) romanları yaşanan etkileşimi, çatışmayı ve gerilimi İstanbul'daki semtler üzerinden sürdürürken, Yakup Kadri tarafından kaleme alınan *Ankara* (1934) romanında kurguya mekân olarak Cumhuriyet'in başkenti Ankara dahil olur. *Sodom ve Gomora*'de İstanbul, *Fatih-Harbiye*'de İstanbul'un iki semti, *Ankara* romanında odak mekân olarak bu defa Ankara tercih edilir.

Kalemimi geçim kaynağı olarak kullanan ve devlette memuriyeti olmayan Peyami Safa, *Fatih-Harbiye* romanında Doğulu sembollerle özdeşleştirdiği Fatih semti ile Batılı simgelerle eşleştirdiği Harbiye semtini, sentezci bir anlayışla, her iki tarafın da ağır basan olumlu ve olumsuz özelliklerini ortaya koyup tartıştıktan sonra, roman kahramanı aracılığıyla terciğini Doğu'dan yani Fatih'ten yana kullanır. Buna mukabil söz gelimi Yakup Kadri, milletvekili olması ve Mustafa Kemal'in yakınında bulunması hasebiyle, sentezci bir İstanbul-Ankara tartışmasından ziyade, Cumhuriyet ideolojisinin talep ve beklentileri doğrultusunda katı ideolojik bir çerçevede eserler kaleme alır. Yakup Kadri'nin *Ankara* romanında İstanbul-Ankara tartışmasından ziyade, tercihin ilk baştan Ankara lehinde kullanılması ve romanların ideolojik aygıtlar olarak kullanılarak, bu tercihin okuyucu üzerinde etki bırakmasının hedeflenmesi söz konusudur. İstanbul, dar ve indirgemeci bir bakışla değersizleştirilmeye ve itibarsızlaştırılmaya çalışılırken, Ankara, Cumhuriyet ideolojisinin ideal başkenti olarak yüceltilmeye çalışılır. Haluk Öner (2022: 350) Yakup Kadri'nin romanlarında İstanbul'u, estetik katmandan ziyade ideolojik katmanın bir parçası olarak kullandığı, yazarın mekânları ideolojik eğilimi doğrultusunda Cumhuriyet ideolojisinin tarih oluşturma çabasına aracı olarak kurguladığı iddiasında bulunur.

Erken Cumhuriyet Dönemi romanlarında, Osmanlı-Cumhuriyet gerilimi şekil değiştirerek İstanbul-Ankara çatışması formunda yansıtılır. Romanlarda İstanbul; eskiyi,

Osmanlıyı, payitahtı, vazgeçilmesi, geride bırakılması gerekeni ve kısaca yeni rejimin “ötekisi”ni imlerken; Ankara, yeniyi, Cumhuriyet’i, Başkent’i ve istikbali sembolize eder. İstanbul’un ihtişamı ve yüzyıllardır biriken kültürel mirası Saltanatın ve Sultan’ın eleştirilmesi yoluyla aşağı çekilirken; Anadolu’da henüz inşa edilmeye çalışılan Ankara şehrinin eksiklikleri Mustafa Kemal’in karizmasıyla telafi edilmeye çalışılır. Türk münevveri kaleme aldığı romanlarda çoğunlukla, işgal güçlerine ev sahipliği yapması dolayısıyla İstanbul’u cezalandırmayı tercih ederken; Millî Mücadeleye kucak açması ve Mustafa Kemal’i konuk etmesi nedeniyle de Ankara’yı ödüllendirir.

Sonuç olarak denebilir ki; İstanbul ve Ankara, Cumhuriyet aydınları tarafından, objektif şehir tarihçiliğiyle değil, ideolojik değerler yüklenerek ve belli bir tez etrafında, güdümlü olarak kurguya dahil edilirler.

#### **4.1.1. Eskinin ve Osmanlı’nın Şehri: İstanbul**

İstanbul şehri, Osmanlı Devleti’nin siyasal, sosyal ve kültürel iktidarının payitahtı olması hasebiyle Klasik Türk Edebiyatı’ndan başlayarak, Tanzimat ve Servet-i Fünûn romanlarındaki kurgularda ana mekân olarak ele alınmış, İstanbul’da yaşayan edebiyatçılar, şairler, romancılar eserlerinde çoğunlukla İstanbul’a olan hayranlıklarını ve sevgilerini dile getirmişlerdir.

İncelediğimiz erken Cumhuriyet Dönemi romanlarında ise İstanbul, çoğunlukla Ankara’nın karşısında konumlandırılarak Ankara’nın “ötekisi” olarak kurgulanır. İstanbul’un işgal edilmesi, Sultan’ın ve İstanbul Hükümeti’nin işgal güçleriyle beraber hareket etmesi, buna mukabil Millî Mücadele’nin Ankara merkezli gelişmesi romanlarda İstanbul’un eleştirilmesine ve olumsuz tasvir edilmesine yol açar. Dönemin edebiyatçılarından Halide Edib Adıvar ve Yakup Kadri’nin, İstanbul’u terk edip Millî Mücadele’nin devam ettiği Anadolu’ya geçmeleri ve sonrasında Cumhuriyet’in kurulmasıyla Ankara’ya yerleşmeleri; yazdıkları eserlerde İstanbul’un Saltanat’ın ve Hilafet’in merkezi olarak görülmesine ve bu yönüyle işbirlikçi şehir dolayımında ele alınmasına yol açar. İşgal güçlerinin İstanbul’da düzenlediği partiler, balolar ve eğlenceler romanlarda sıklıkla, İstanbul’un yozlaşmasına, ahlaki çöküşüne, millî ve manevi değerlerinden kopuşuna işaret olarak tasvir edilir.

Funda Şenol Cantek’e göre (2020: 26) Cumhuriyet rejiminin “öteki”si Osmanlı kimliğidir. Dolayısıyla bu kimliğin izlerini taşıyan, mekân, dinî ritüeller, tarih ve folklordan olabildiğince uzaklaşılacak, kazanç ve kayıp hesapları yapılmadan reddedilen Osmanlı mirası, süreç içerisinde Cumhuriyet rejimine muhalefet edenlerin sahip çıkacağı bir anlam ve değerler bütünü olacaktır. Tanıl Bora da (1996: 184) kurulmak istenen ulus-devlet eksenli millî

kimliğin ötekisi olarak kendi geçmişini, yani eski kimliği olan Osmanlılığı koyan Cumhuriyet elitlerinin, Osmanlılığa dair yeni bir düşünce oluşturmak gayretinde olduklarını, bunu da çoğunlukla Osmanlı'yı hatırlatan sembolleri dışarıda bırakarak yapmaya çalıştıklarını ifade eder. Benzer bir düşünceyi Murat Belge de Yakup Kadri hakkında yaptığı "*Kurtuluş Savaşı, arkasından da Cumhuriyet ve batılılaşma hareketi Yakup Kadri'nin net ve tutarlı bir "anti-Osmanlı" çizgisine bağitlanmasına yol açar*" (2022: 13) tespitiyle destekler.

Cumhuriyet Dönemi romanlarındaki İstanbul anlatımlarında, hâkim anlayışlardan biri de İstanbul'un Sultan ve Halife'yle özdeşleştirilerek bu yönüyle eleştirilmesidir. Osmanlı Devleti'nin payitahtı olması ve saltanat ve halifeliliğin merkezi olması hasebiyle İstanbul, Cumhuriyet Dönemi yazarlarınca hedef alınmış ve zaman zaman değersizleştirilmiştir.

Reşat Nuri, *Yeşil Gece* romanında çoğunlukla sultan ve halife olan Abdülhamid'i hedef alarak, onu başta İstanbul olmak üzere, memleketin her tarafında hüküm süren cehaletin ve yobazlığın baş müsebbibi olarak kurgular. Nitekim, romanın başkişisi genç medrese talebesi Ali Şahin, İstanbul'daki Somuncuoğlu Medresesi'ndeki tahsili sırasında, medrese sisteminin ve medrese hocalarının içinde bulunduğu içler acısı tabloyu sorgularken, medrese hocalarının Sultan Abdülhamid'e jurnalcilik yaptıklarına şahit olur:

"Bir zamanlar anlaşılmaz dillerini bir ibadet huşuu içinde dinlediği nice heybetli dersiâmlar vardı ki genç softa, sonradan saray kölesi, Abdülhamit casusu olduklarını öğrenmişti (...) Bunlar öyle adamlardı ki, bir padişah selâmi, üç beş liralık bir ihsan için Allah'ı da Peygamber'i de tereddütsüz satarlardı." (Yeşil Gece, s. 31)

Ali Şahin'e göre medrese hocaları, ilmiyle amel eden ve saygı duyulması gereken kişiler olmaktan hayli uzak "saray kölesi" bir görüntü sergilemektedir. Siyasi otorite konumundaki Sultan Abdülhamid'e casusluk yapan ve hiçbir ahlaki değer gözetmeyen medrese âlimlerinin âdeta efendi-köle diyalektiğini yansıtan bilinçsiz itaatkarlıkları Ali Şahin'in onlara olan saygısını yitirmesine neden olur.

Medreseye, müderrislere ve din adamlarına duyduğu saygıyı gittikçe kaybeden Ali Şahin'e göre ilim ortamlarındaki bu bağınazlığın, yobazlığın ve "*bütün bu facianın mesuliyeti, günahı Peygamber vekiline, yeşil ordunun zalim, korkak başkumandanına*" (Yeşil Gece, s. 32) yani Halife Sultan Abdülhamid'e aittir. Ali Şahin, geçirmekte olduğu fikri ve imanî buhranlar, nedeniyle içinde bulunduğu medrese ortamından başlayarak, bütün memleketin bir bozulma ve çürüme içerisinde olduğuna kanaat getirir. Bütün bunların bir sorumlusu olması gerektiğini düşünür. Neticede olan biten bütün kötülüklerin kaynağı olarak; Halife'de karar kılması, Sultan Abdülhamid'in İslamcı tutumuyla da bağdaştırılabilir.

"*Yeşil Ordu*" tabirinin doğması Kurtuluş Savaşı yıllarına rastlar. Falih Rıfkı Atay, İttihatçıların da içinde bulunduğu bir grubun savaşı tek başına kazanamayacaklarına

inandıklarını ve Türkistan’da, İran’da, Azerbaycan’da bulunan milletlerle İslâm çatısı altında emperyalizme karşı bir Türk-İslam birliği oluşumuyla mücadele etmek isteğinde olduklarını ve “*tarihe Yeşil Ordu diye geçen kuruluşun bu düşüncenin eseri*” (1999: 320) olduğunu aktarır. Osmanlı’nın halifelik makamının temsilciliği makamında bulunması, padişahın halife olması, onun Yeşil Ordu’nun komutanı, başkumandanı olarak görülmesini beraberinde getirir.

“*Koca memlekette can ve yürekten bir “Allah” diyen kalmamıştı. Onları Hak yoluna sevk etmek vazifesiyle mükellef olan ulema, baştan başa cahil, korkak, menfaatperest ve müfsitti. Halife-i Resulullah olan adam, zalim ve ahlâksızdı.*” (Yeşil Gece, s. 33) Halife Sultan Abdülhamid, romanın sadece bu kısmında ele alınır ve etraflıca işlenmeden hakkında itham ve çıkarımlarda bulunur. Roman okuyucusu, nedensellik bağı sarıh bir şekilde kurulmadığı için Halife’nin *korkaklığının, zalimliğinin ve bütün kötülüklerin müsebbibi olmasının* nedenlerini kavrayamaz. Romanın bütününde bununla ilgili bir delil, dayanak ve temellendirme görülmez. Bu yönüyle Reşat Nuri’nin okuyucuda kısa yoldan menfi bir halife imajı oluşturmaya çalıştığı söylenebilir. *Yeşil Gece*’nin yayımlanma tarihinin 1928 yılı olduğu düşünüldüğünde, Cumhuriyet kurulduktan sonra dönemin aydınlarının yazılarında, romanlarında ve tiyatro piyeslerinde Sultan’ı ve Halife’yi ve dolayısıyla Osmanlı’yı çağrıştıran bütün kurum ve aktörleri değersizleştirmek, geçmişe ve eskiye ait olumsuz bir algı oluşturmak çabasında oldukları görülür. Reşat Nuri’nin Sultan’a ve Halife’ye karşı eleştirel tavrını da bu şekilde değerlendirmek mümkündür.

Cumhuriyet ideolojisinin uygulayıcılarından olan Falih Rıfkı Atay da *Çankaya* (1961) eserinde, Batılı olabilmenin şartlarından biri olarak, eski müesseselerden kurtulmak gerekliliğine dikkat çeker.

“Biz Batılı bir millet ve bir Batı devleti olmadıkça kurtulamayız. Bizi Batılı bir millet olmaktan ve bir Batı devleti hâline gelmekten alıkoyan gelenekler ve müesseseler kalkmalıdır. Taassuba karşı açıkça cephe alınmalıdır. Halk, kara kuvvetin pençesinden kurtarılmalıdır. Halkı biz yetiştirmeliyiz. Onu kara kuvvet yobazlarının eğitimine bırakmamalıyız” (Atay, 1999: 467)

Yakup Kadri’nin *Yaban* romanında da padişah ile ilgili anlatı ve tasvirlerde *Yeşil Gece*’deki tutumla paralel bir anlatım sergilenir. Bu bakımdan okuyucuda neredeyse aynı kaleminden çıkan metinler intibai uyandırır. Roman başkişisi Ahmet Celal, köy kahvesinde köyün ileri gelenlerine Anadolu’nun ve İstanbul’un içerisinde bulunduğu işgal durumunu anlatırken; “*İstanbul’da ne padişahın ne devletin ne hükümetin beş paralık itibarı kaldı. Yüzbaşı rütbesinde yabancı subaylar sadrazamlara emir veriyor*” (Yaban, s. 26) sözleriyle İstanbul’daki padişahın ve hükümetinin hiçbir yönetme vasfı kalmadığını, işgal güçleriyle iş birliği etmeleri neticesinde itibarsızlaştıklarını ve işgal güçleri tarafından aşağılandıklarını haber verir. Konuşmanın devamında “*Hükümet, devlet görevini yapmıyor. Biz kendi kendimizi*

*koruyacağız. Düşmana karşı koyacağız”* (Yaban, s.27) sözleriyle de İstanbul Hükümeti’nden ve padişaktan yardım beklenmemesi gerektiğini, Millî Mücadele ruhuyla düşmana karşı kendilerinin savaşması gerektiğini haber verir.

Kurtuluş Savaşı’nın devam ettiği ve işgal güçlerinin Anadolu’da ilerlediği esnada, Ahmet Celal’in bulunduğu köye Yunan askeri havadan propaganda broşürleri atmaktadır. Bu kağıtlarda; *“Eskişehir, Kütahya’yı aldık. Yarın öbür gün buralara kadar geleceğiz. Sakın, yerinizden, yurdunuzdan olmayınız. Biz size kötülük etmeğe gelmiyoruz. Halife ve padişah bizimle beraberdir. Biz sizi Kemal'in çetelerinden kurtarmak için harb ediyoruz!”* (Yaban, s. 125-126) yazmaktadır. Alemdar Yalçın’a göre Millî Mücadele’de Anadolu insanı üzerinde etkili düşman propagandalarından biri de *“Kuvayı Milliye’nin bir Bolşevik hareketi olduğu, Müslüman halkın dinine saldıracağı şeklinde[dir]”* (2012: 210). Nitekim Yunan askerlerinin havadan attığı broşürlerde de halife ve padişahın kendi saflarında olduğuna dair vurgu vardır. İngiliz işgali altında bulunan İstanbul’da sultan ve hükümet, Anadolu’da zorlu şartlarda devam eden Millî Mücadele’ye destek vermemektedir. Bu durumu kendi lehlerine kullanan işgal askerleri, attıkları broşürlerde Halife ve Sultan’ın köylüler üzerindeki siyasi otorite ve kutsalın temsilcisi olma vasıflarını suistimal ederek, köylülerin kolayca teslim olmasını ve kendilerine mukavemet göstermemelerini hedefler.

Yakup Kadri, Sakarya Muharebesi sonrasında yakılan, yıkılan köylerdeki durumu tespit etmek için gittiği yerlerde karşılaştığı insan manzaralarını *Vatan Yolunda* (1958) adlı anı kitabında, köylülerin ağzından aktarır.

İlk gelişlerinde korkmayın bizden demişlerdi size bir kötülüğümüz dokunmaz, biz Halife Padişah tarafından, sizi Kemal çetelerinden kurtarmaya geliyoruz, demişlerdi. Yirmi gün sonra büsbütün başka adamlar oldular. Davarımızı alıp kestiler. Hayvanlarımızı süngülediler. Tarlalarımızdaki sararmış ekinlerden tut da kuyudaki kışlık tohumluklarımıza kadar bütün ürünlerimizi söktüler. Yüklenemediklerini ateşe verdiler. Derken sıra karıya kızana geldi. Ne ziynet altınlarını ne ırzlarını, namuslarını bıraktılar. Karşı koyanları, teslim olmayanları dövdüler, yaraladılar, kuzu çevirir gibi ateşte kavurdular. (Karaosmanoğlu, 1986: 155)

Bu broşürlerde Anadolu’nun düşman işgalinden kurtulması için çetin bir mücadele veren Mustafa Kemal ve askerleri çeteci olarak nitelenir. Mustafa Kemal’in ve mücadele arkadaşlarının padişaha muhalif kişiler olarak bildirilmesi, köylüler tarafından kendilerine verilecek olası bir desteği engellemek amaçlıdır. İlerleyen günlerde Anadolu’da iyice ilerleyen ve mevzi kazanan işgal askerleri köylülere propaganda broşürleri atmaya devam etmektedir. Bu broşürlerde; *“Muhterem Anadolu ahalisi, Kemal çeteleri mahvolmuştur. Adım adım bütün şehirlere, kasabaları zapt ettik. Şimdi Ankara üzerine yürüyoruz. Sakın bize karşı düşmanca harekete kalkışmayınız. Biz sizi, Halife tarafından kurtarmağa geliyoruz.”* (Yaban, s. 150) İfadeleriyle işgal güçleri Anadolu’yu işgal etmek için ilerlediklerini söylemek yerine,

kendilerini halife tarafından görevlendirilen ve gönderilen kurtarıcılar olarak göstermek amacındadır. Burada, halifelik makamının ve kişi olarak halifenin Müslüman Anadolu insanı üzerindeki dinî ve siyasi temsil etkisi kullanılarak, köylülerin savaşmamaya ve direnmemeye ikna edilmesi amaçlanır.

Yakup Kadri, Millî Mücadele yıllarında Tetkik-i Mezalim komisyonunda görev alırken, Sakarya Muharebesi sonrasında yakılan köyleri ziyaret imkânı bulur. Bu dönem anılarını anlattığı *Ergenekon* (1929) adlı eserinde köylülerin, düşman hakkında hiçbir bilgiye sahip olmadıklarını, “*Muharebeden üç dört gün evvel havadan kâğıt attılardı, bu kâğıtları muhtar efendi okudu. Diyorlarmış ki, herkes yerli yerinde otursun, işi ile, gücü ile meşgul olsun. Bizim garezimiz askerleredir; Mustafa Kemal’edir. Ahaliye hiçbir ziyanımız dokunmaz.*” (Karaosmanoğlu, 1973: 213) sözleriyle köylülerin ağzından birebir aktaran yazar, Kurtuluş Savaşı yıllarındaki bilgi kirliliğinden ve Anadolu insanının saflığından, cahilliğinden yakınır. Aynı köyde bir cami imamının elindeki eski bir kitaptan hareketle, köylüleri kaçırmaktan alıkoyduğunu ve düşmana karşı savaşmaktan vazgeçirdiğini, kitapta yazılı olan “*kıyamete yakın Avrupa diye bir kraliçe çıkacak, bütün dünyada o hüküm sürecek. Bunun askerleri on bin yıldır yerin altında demir döven Ecinnilerdir. Bu ecinniler ne kızdır ne erkek... bedenlerine kurşun işlemez, ne yapsanız boştur*” (Karaosmanoğlu, 1973: 217) sözleri nedeniyle, köylünün düşman askerine hiç karşı koymadığını, kaçmadığını, kaderci ve tevekkülcü bir anlayışla düşmana nasıl teslim olduklarını anlatır.

Erken dönem Cumhuriyet romanlarında, sultanın ve halifenin zımnem düşman işbirlikçisi şeklinde betimlenmesinde; düşman işgali altındaki İstanbul’da bulunan Sultan ve halifenin, Millî Mücadeleye beklenen desteği vermediğinin düşünülmesi etkili olur. Yakup Kadri’nin sözünü emanet ettiği roman kişisi Ahmet Celal, etraflarında olup bitenden habersiz olan köylülere, bir yandan padişahın ve İstanbul Hükümeti’nin Millî Mücadele’deki pasif tutumunu haber verirken bir yandan da Mustafa Kemal’i anlatma ve tanıtmaya misyonunu üstlenir. Köylülerin ise ne İstanbul’un ne İzmir’in ne de Anadolu’nun işgal edildiğinden haberleri vardır.

Sultan Abdülhamid’in eleştirel bir yaklaşımla ele alındığı romanlardan biri de Mithat Cemal Kuntay’ın *Üç İstanbul* romanıdır. *Üç İstanbul*’da, yenilikçi düşünceleri ağır basan bir din adamı olarak tasvir edilen Dağıstanlı Hoca, aynı zamanda sıkı bir Sultan Abdülhamid muhalifidir. Ziyaretine gittiği Nazır’a, Abdülhamid’in yaptıklarını haber vermekte ve halifeyle dalga geçmektedir. “*Senin Fatih’in torunu Buhari’yi geçende Çemberlitaş hamamının külhanına attırdı; hadisleri odunlar gibi yaktırdı, duymuşsundur tabi*” (Üç İstanbul, s. 50) Dağıstanlı Hoca, dindar bir kişi olarak bilinen Halife Abdülhamid’in,

Buhari'nin derlediği hadis kitabını yaktırdığını iddia eder. Hoca'nın bu sözlerinden maksadı, halifenin dindar görünümünün aksine davrandığı ve halkı kandırdığını Nazır'a ispat etmektir.

Dağıstanlı Hoca, konuşmasını Sultan Abdülhamid'in Batı karşıtlığının şekli ve hamasi olduğunu kanıtlamaya çalışarak sürdürür; *"Abdülhamit'in çamaşırlarını satın alan bu mabeyinci bir gün "Frenk gömleği de alayım mı?" diye sormuş: Abdülhamit kızmış: "Halife frenk gömleği giymez; halifeye kolalı gömlek satın alınır" demiş."* (Üç İstanbul, s. 51) Dağıstanlı Hoca'ya göre; halife Abdülhamid, bir yandan dini kitapları yakmakta bir beis görmemekte, öbür yandan ise şekli bir dini hamasetle insanları kandırmaktadır.

Dağıstanlı Hoca roman boyunca, zulme tahammül göstermeyen, doğru bildiğini korkusuzca dile getiren, yenilik taraftarı ve Abdülhamid muhalifi bir din adamı olarak kurgulanır. *"Sultan Hamit'i Darüşşafaka'daki ders kürsüsünde üç kere fetva vererek kendi kendine hal'etti. Sırtı, göğsü sırmalı kazaskerlere "Haccac-ı Zalimin kavasları" der. Bir tek oğlu var; kendi tabiriyle "Abdülhamit'in kanı ile abdest alsa, oğlunun cenaze namazını kılmaya razıdır."* (Üç İstanbul, s. 52) Sultan Abdülhamid'in otuz üç yıl süren iktidarı, onun dönemin aydınları tarafından sıklıkla "jurnalci", "istibdatçı" ve "zalim" olarak nitelenmesine ve eleştirilmesine neden olur. Sultanı eleştirenler arasında dindar kimliğiyle maruf kişilerin de olması, sultana dönük eleştirilerin toplum sathında yaygınlığının göstergesidir.

İkinci Meşrutiyet ilan edildikten sonra, Sultan Abdülhamid devrilir ve roman başkışisi Adnan, İttihat ve Terakki'nin lider kadrosunu teşkil eden önemli aktörlerden biri haline gelir. Abdülhamid muhalifi Dağıstanlı Hoca ile devrilen Abdülhamid ile ilgili konuşurlarken, Adnan;

"Senin Deli İbrahim'in torunu meğer ne saçma adammış. Hükümdar tarafı hiç yok. Evde oturmak için doğan adamı tesadüf sarayda oturtmuş. Hükümdar gelmeseydi tapuda mukayyit olurdu. Sonra o ne hükümetmiş, bütçesi yok, Maliye Nazırı var; donanması yok, amiralleri var. Fakat Allah'a şükredelim ki, onun büyük olmaya merakı yoktu; sahne adamı değildi. Almanya İmparatoru gibi aktörlüğe kalkışsaydı halimiz haraptı." (Üç İstanbul, s. 377)

Sözleriyle, devirdikleri Sultan Abdülhamid'i kifayetsiz, dirayetsiz, programsız ve işinin ehli olmamakla itham eder ve onu değersizleştirir. İttihat ve Terakki'nin yönetici kadrosundaki Adnan'ın Abdülhamid'i devirerek iktidara gelmenin zafer sarhoşluğuyla sarf ettiği bu itham ve alay ifadelerine Dağıstanlı Hoca da sözleriyle destek verir. *"Onun mevhum bir büyüklüğe bile tahammülü olamazdı. Suikast kurşununun hedef dairesi büyür diye korkardı!"* (Üç İstanbul, s. 377) Dağıstanlı Hoca'nın bu sözlerinde Abdülhamid'in şüpheli ve korkak olduğuna dair algıya vurgu vardır. Ona göre Abdülhamid, gölgesinden bile korkacak bir kişiliktir. İttihat ve Terakki Adnan ile Dağıstanlı Hoca, devrilen Abdülhamid ile ilgili konuşmaya devam ederken Dağıstanlı Hoca, ülke yönetimini devralan kadroda yer alan



Adnan'a tavsiyelerde bulunur: “*Sizin en korkunç düşmanınız Fatih'teki yobazlardır. Sarıktan korkun.*” (Üç İstanbul, s. 378) Dağıstanlı Hoca'ya göre, Abdülhamid artık İttihat ve Terakkiciler için tehlike olmaktan çıkmıştır. Adnan nezdinde tüm İttihatçıların dikkat kesilmesi gereken en büyük tehlike sarıklı softalar ve yobazlardır. Dağıstanlı Hoca, sarıklı softa ve yobazların nasıl ciddi bir tehlike oluşturduklarını Adnan'a izah etmeye devam eder. “*Sarıklı milletini bana sen mi anlatacaksın? Menfaat göster: Vapur bacası gibi bağırarak sana Allah'ı da inkâr etsinler; Peygamber'i de!... Sultan Hamit otuz üç sene sarığa sırma takarak; taassuba maaş vererek tahtında oturdu efendi!*” (Üç İstanbul, s. 379) Dağıstanlı Hoca'ya göre sarıklı milletin tek kıymet verdiği değer paradır. Parayı elinde tutan; sarıklı millete de hükmeder. Nitekim Dağıstanlı Hoca'ya göre; Abdülhamid'in otuz üç yıl tahtta oturmasını sağlayan saik; sarıklı softalara ve yobazları maaşa bağlaması ve onlara para dağıtmasıdır. Dolayısıyla İttihat ve Terakki'nin bir numaralı düşmanı bu sarıklı millettir. İttihat ve Terakki'yi yönetimden devirebilecek tek güç de bunlardır.

Cumhuriyet Dönemi romanlarında İstanbul'un işleniş biçimlerinden biri de şehrin düşman işgali sonrası yaşadığı ahlaki çöküş, yozlaşma ve çürümeye ev sahipliği yapması yönüyledir. Cumhuriyet romancıları Millî Mücadele'ye yeterince destek vermeyen ve işgal güçlerine tepki göstermeyen İstanbul'u, eserlerinde bir cezalandırma yöntemi olarak değersizleştirme ve gözden düşürmenin nesnesi haline getirir. Bu bağlamda, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın sanatlarında görülen İstanbul nostaljisinin, Yakup Kadri'de olmadığı, Yakup Kadri'nin romanlarında daha çok Tevfik Fikret'in “*Sis*” şiirindeki olumsuz İstanbul tasvirini ilham kaynağı olarak kullandığı söylenebilir (Öner, 2022: 347). Başta Yakup Kadri olmak üzere, Cumhuriyet romancılarının İstanbul'a karşı takındıkları bu ideolojik tutum, romanlarda işgal güçlerinin eğlence sahneleriyle ve Türk kadınlarının bu eğlence ortamlarında millî bilinçten yoksun bir şekilde rol almalarıyla okuyucuya yansıtılır.

Falih Rıfki Atay, *Çankaya* (1961) isimli eserinde, mütareke yıllarında İstanbul'a gelen İngiliz subayı ve “Bozkurd” kitabının yazarı H.C. Armstrong'un, İstanbul hakkında “*İstanbul şehri bir yara. Burada büyük idealler ve ilhamlar yok. Burası kirli sokaklarda yaşayan bayağı insanların şehri. Burası entrika, rezalet, hile, korkaklık karargâhi. Hain erkekler ve namussuz kadınlar şehri*” (1999: 161) değerlendirmelerinde bulunduğunu aktarır. Armstrong'un bu tasvirlerinde, İstanbul'un mütareke yıllarında yaşamış olduğu fikri ve ahlaki yozlaşmanın tesiri vardır.

“*İşgal yıllarında istilacılarla el birliği eden saltanatı, memleketin idari ve siyasi vardığında hiçbir rolü kalmamış felçli bir hükümet merkezini*” (Akı, 2001: 104) ve Mütareke

yıllarındaki ahlaki çöküntüyü işleyen Yakup Kadri'nin *Sodome ve Gomore* romanında İstanbul, Anadolu'dan tamamen kopuk, lanetlenmiş ve tanrının gazabına uğramış bir şehir olarak tasvir edilir. Romandaki İngiliz asker Captain Jackson Read'in annesine göre; İstanbul ve “*Türkiye'nin bir Sodom ve Gomore'den, bir Babil'den, bir Ninova'dan farkı olmasa gerekti. Zira, Mukaddes Kitapta isyanları ve günahları dolayısıyla Allah'ın gazabına uğramış lanetli ülkelerin her bahsi geçtikçe ihtiyar kadın başını ukalaca sallar: “Mutlaka şimdiki Türkiye de böyle bir şey olacak!”* (Sodom ve Gomore, s. 124)

Avrupa'da tahsil gördükten sonra İstanbul'a dönen roman başkişisi Necdet, hoşnut olmasa da nişanlısı Leyla ile İngiliz askerlerinin düzenlediği gece eğlencelerine, partilere ve balolara katılmak zorunda kalır. Necdet, Madam Jimson'un düzenlediği bir gece partisinde içinde bulunduğu ortamı sorgular ve “*o vakit kendisine bir leşin karşısında ve bir bataklığın kenarında oturuyorum hissi gel[ir]*” (Sodom ve Gomore, s. 191) Necdet, romanın başlarında millî bilinçten yoksun bir kişiye, eğlencelerde şahit olduğu sahneler ve Anadolu'dan gelen mücadele haberleri neticesinde duyarlılık kazanmaya ve bilinçlenmeye başlar. Katıldığı eğlence ortamlarında kendisini oraya ait hissetmeyen ve mekâna yabancılaşan Necdet'i oraya getiren tek unsur, genç nişanlısı Leyla'nın bu eğlencelere katılmak ve boy göstermek istemesidir. Necdet'in, katıldığı partiden bunalarak dışarı hava almaya çıkarken gördüğü İstanbul silueti dikkat çekicidir. “*sinsi sinsi yatan kocaman bir hayvana benziyordu. Öyle öyle bir hayvan ki, başına bir darbe indirilmiş de bir daha indirilmesinin diye cansız rolünü oynamaktadır*” (Sodom ve Gomore, s. 192) Necdet'in İstanbul'u ölü taklidi yapan bir hayvana benzetmesi, İstanbul'un işgal edildiğinde gerekli tepkinin gösterilmemesini imler. İşgal ile ağır bir darbe alan İstanbul, daha büyük felaketler yaşamamak için cansız bir beden izlenimi oluşturmaktadır. Necdet'in işgal sırasında diğer pek çok İstanbullu gibi gerekli mücadele ve tepkiyi vermemiş olması onu da bu manzaranın figürlerinden biri haline getirir.

Yakup Kadri, *Ergenekon* (1929) eserinde, işgal altındaki İstanbul'u düştüğü trajikomik halleri nedeniyle bir sirke, insanların ise bilinçsiz ve yapay davranışları nedeniyle palyaçolara benzetir.

Zavallı İstanbul, zavallı büyük ve muhteşem şehir, günün birinde senin bu hale gireceğine kim ihtimal verebilirdi? Siyah serviler ve beyaz minareler diyarı; ey, yedi tepesi yedi tane şaheserle taçlanmış cihan başkenti! Üç dört yıldan beri senin artık bir sirk meydanından farkın yoktur. Tozların ve çamurların içinde birçok soytarı sabahtan akşama kadar tepiniyor, haykırıyor, zıplıyor, taklak atıyor! Dünyada, bir sirk meydanında bu yüzü boyalı, başı külahlı, madeni sesli ve mihaniki hareketli palyaçoların tuhaflıklarından daha korkunç ne olabilir? (Karaosmanoğlu, 1973: 24)

Gecenin ilerleyen saatleriyle birlikte Necdet, işgal İstanbul'unun içinde bulunduğu ahlaki yozlaşma, çürüme nedeniyle karamsar, duygusal bir ruh haline bürünür ve İstanbul'un,

Anadolu'nun henüz kalbi ve fikri işgale uğramamış, millî bilince sahip insanlarıyla hayali bir hasbi hale koyulur.

“Orada, buranın Madam Jimson’larına, leylâ’larına, Major Will’lerine, de Rochepierre’lerine, Azize Hanım’larına, Nermin’lerine, Fanny Moore’larına, Orhan Bey’lerine, Captain Marlow’larına karşılık babaları savaşa gitmiş yavrularının beşiğini sallayan temiz ve sabırlı kadınlar, vücutlarını Allah tarafından kendilerine teslim edilmiş bir kutsal emanet gibi saklayan genç kızlar, bunların üstüne şefkatle titreyen nur yüzlü nineler ve Anadolu’ya dair son iyi haberleri bildiren gazeteyi bir muska gibi devşirip cebine yerleştirdikten sonra sanki kendisini dünyanın bütün hazinelerine sahip bir adam kadar mesut hisseden fakir vatandaşlar vardı.” (Sodom ve Gomore, s. 192-193)

Onlara kendisinin de bizzat orta yerinde bulunduğu işgal İstanbul’unun vaziyetini tasvire çalışır. “*Öbür tarafta neler oluyor bilmiyorsunuz! Garp medeniyetinin bütün lağımı öbür tarafa boşandı. Bir parça temizliğe düşkün, titiz bir adam için orada bir dakika soluk almaya imkân kalmadı*” (Sodom ve Gomore, s. 193) Necdet’teki millî şuurun oluşmaya başladığı bu anlatımlarda, Necdet artık soluk alamaz hale geldiğini dile getirir. “*Siz bilmiyorsunuz, asıl işgal, asıl istila öbür tarafta oldu. Düşman çamurlu çizmeleriyle bizim evlerimize kadar girdi; ne diyorum –bizim yataklarımıza kadar!*” (Sodom ve Gomore, s. 193) Necdet’in bu sözlerle İstanbul işgalinin sadece askeri bir kuşatma olarak kalmadığını, bunun hızla sosyal, kültürel ve manevi bir istilaya dönüştüğünü haber vermesi, siyasi iktidarın kültürel iktidara dönüştüğünü yansıtır. Necdet’in nişanlısı Leyla’nın İngiliz komutan Jackson Read ile flört etmesi, romandaki Türk kadınlarının balolarda işgal askerleriyle dans etmek ve onlarla birlikte olmak için adeta yarış içerisinde olmaları, işgalin yol açtığı ahlaki çöküntüye ve kültürel fethin gerçekleşmeye başladığına işaret eder. “*Kızlarımızı, karılarımızı ve dudak yüzü görmemiş nazlı sevgililerimizi ellerimizden aldılar ve onlara gözümüzün önünde istediklerini yaptırıldılar ve kızı kızla, erkeği erkekle kızıştırdılar...*” (Sodom ve Gomore, s. 194) Funda Şenol Cantek’e (2020: 76) göre, Necdet, nişanlısı Leyla’nın namusuyla, işgal altındaki ülkesinin ulusal namusunun aynı güçlerin tehdidi altında olduğunu düşünmeye başladığı andan itibaren “Anadolu ruhuna” yakınlık duymaya ve Anadolu’da devam eden Millî Mücadele konusunda daha duyarlı davranmaya başlar. İşgal askerlerine duyulan hayranlık göz önüne alındığında, Yakup Kadri, emperyalizmle özdeşleştiği Batı’ya karşı duyulan abartılı hayranlığı “*şuursuz garpperestlik*” olarak tanımlar ve bu davranışı vatana ihanetle eş değer olarak görür (Bora, 2022: 24).

Falih Rıfkı Atay, *Çankaya* (1961) eserinde, Atatürk’ün Medenî Kanunla Türk kadınına Garp kadınının bütün medeni haklarını verdiğini söyledikten sonra, Atatürk’ün kadın konusunda Garplılar gibi düşünmediğini, “*birakınız ecnebi erkekle evlenen Türk kadını, ecnebi kadınla evlenen Türk erkeğine bile tahammül edeme[diğini]*” (1999: 518) aktarır. Burada Atatürk’ün milliyetçiliğinden ve Türklüğe olan hassasiyetinden söz eden yazar, kadın

konusunda Atatürk'ün kıskanç olduğunu belirtir. Atay, Çankaya'daki bir sofrada Atatürk'ün konuklarından birinin yabancı bir kadınla evli olan şair Abdülhak Hâmid olduğunu söyler. Abdülhak Hamid'e öncesinde büyük bir hayranlık duyan Atatürk'ün, sofrada başka Türk kadınları da bulunmasına rağmen, Hâmid'in yabancı eşini övmesine ve “*Var mıdır Türkler arasında böyle hanım?*” demesine oldukça bozulduğunu ve gece boyunca bir daha kendisine ilgi göstermediğini anlatır (1999: 605).

Yakup Kadri'nin romanlarında başkışiler (Ahmet Celal, Necdet, Ahmet Kerim, Doktor Hikmet) çoğunlukla santimental ve pesimist kişiler olarak tasvir edilir. Melankolik bir ruh haline sahip roman kişileri, hareketsiz kalmaya meyilli gibilerdir. Nitekim Yakup Kadri de “*hayata bedbin bir gözle baktığını ve bunun bir devir ve nesil hususiyeti olduğunu bizzat yazar da itiraf eder*” (Akı, 2001: 46) Roman kişilerinin bu kötümser tavırları, Ankara ve İstanbul'daki mekânlara tasvirlerine yansdığı gibi, gelecekte umudu kesmeleriyle de yakından ilgilidir. “*Bu neslin bütün bedbinliği, bütün melali, içinde bulunduğu cemiyetin yaşayışını, düşüncesini ve duygusunu yadırgamasından ileri gelir*” (Akı, 2001: 115).

Ahlakî ve manevî çöküş manzaralarının adeta bir galerisi olarak kurgulan *Sodom ve Gomore* romanında roman başkışisi Necdet'in nişanlısı Leyla, İngiliz Captain Jackson Read ile flört halindedir. Başka bir İngiliz kumandan Major Will'in İstanbul'a geliş amaçlarından biri de, “*esmer delikanlı[lar]ın adalelerinden ve yahut körpe bir çocuğun teninden*” (Sodom ve Gomore, s. 45) istifa etmektir. Major Will, cinsel fantezilerine mekân olarak, kiraladığı konağın eski mescidini “*şehvetli resimler ve heykellerle dolu bir çeşit yatak odası haline*” (Sodom ve Gomore, s. 45) getirerek düzenler. Majör Will'in Müslümanlarca ibadet yeri olarak kullanılan ve kutsal bir kimliği olan mescidi, cinsel fantezilerine mekân olarak seçmesi, işgal ettikleri topraklardaki Türklere ve Müslümanlara meydan okuyan ve dini değerleriyle alay eden saldırgan bir tutumdur. Major Will'in aynı zamanda Azize Hanım'ın kocası Atıf Bey'le de ilişkisi vardır. “*Genç İngiliz zabiti Türkiye'ye gelirken hayalinde tasarladığı Türk'ü nihayet bulmuştur*” (Sodom ve Gomore, s. 150) Azize Hanım'ın da İngiliz Captain Marlow ile ilişkisi vardır. Roman kişilerinden “*On sekizine bastım; hala bir tanecik ciddi maceram yok... Beni keşfedecek adama kayıtsız, şartsız teslim olacağım*” (Sodom ve Gomore, s. 89) diyen Nermin'in de Miss Fanny Moore ile ilişkisi vardır. Romanda, roman başkışisi Leyla dahil olmak üzere, bütün Türk kadınları, İngiliz askerlerinin ilgisini çekmek ve cinsel arzularını tatmin etmek için adeta yarışan; ahlaktan, maneviyattan ve millî bilinçten yoksun, yoz kişiler olarak tasvir edilir. Yakup Kadri'nin işgal altındaki İstanbul tasvirlerinde başvurduğu cinsel ilişkilerin yaygınlığı, sınırsızlığı ve çeşitliliği, aynı zamanda romana adını da veren ve Tevrat'ta geçen Lut kavmi ve Sodom ve Gomore şehirlerinin ahlaki

yozlaşmasına ve çürümüşlüğüne yapılan bir telmih olarak değerlendirilebilir. Lut kavmi de kutsal metinlerde, eşcinsel ilişkiler yaygın olmak üzere, ahlaki çöküntüler neticesinde tanrının gazabına uğramış bir kavim olarak anlatılır. Tanıl Bora (2016: 72), Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore* romanında, İstanbul'da yaşanan işgalin öcünü Batılı işgalcileri ve onların işbirlikçilerini şehvet düşkünü, hayvani zevklerin esiri biçiminde tasvir ederek almak istediğini, romanda Batılı İngiliz askerinin eşcinsel olarak tasvirinin de yazarın intikam duygusunun kurguya yansması olarak değerlendirilebileceğini iddia eder.

İşgal askerlerinin düzenlediği eğlencelere katılmak için can atan Türk erkek ve kadınları, İstanbul'un işgal altında olduğundan, Anadolu'da Kurtuluş Savaşı verildiğinden habersiz gibidirler. “*Bunlar için garp, şapkadan, pürodan, Beyoğlu eğlencelerinden ve salon oyunlarından ibarettir*” (Akı, 2001: 116) İngiliz Subayı Armstrong da “Bozkurd” kitabında “*İstanbul'da hayat şen, günahkâr ve zevkliydi. Gazinolar içki ve dans ile dolu idi. Vatanını düşünen yoktu.*” (Atay, 1999: 164) cümleleriyle millî bilinçten yoksun, ahlaken yozlaşmış, zevk ve sefahate düşkün bir toplum kesiminin varlığından söz eder.

Funda Şenol Cantek'e göre (2020: 211) Mustafa Kemal'in 1919'da ayrıldığı İstanbul'u 1927'ye kadar hiç ziyaret etmemesi, İstanbul'u tecavüze uğramış ve bu tecavüze kucak açmış bir şehir olarak görmesi ve ona küsmesiyle açıklanabilir. Anadolu'ya da bu amaçla sığınan Mustafa Kemal, İstanbul'a ancak namusunu kurtardıktan yani mütecavizlerin varlığını ortadan kaldırdıktan sonra dönecek ve bu dönüş ihtişamlı bir şekilde olacaktır.

*Sodom ve Gomore* romanında bu karikatürize edilmiş roman kişilerinin tek istisnası roman başkişisi Necdet ve romanda birkaç yerde görünen, Anadolu'daki Millî Mücadele'ye katılan ve başkişiyi millî değerler noktasında tamamlayan norm karakter Cemil Kâmi'dir.

Anadolu'dan zafer ve İstanbul'a doğru ilerleyiş haberlerinin gelmeye başlaması Necdet'te farklı duygulara yol açar. “*O vakit İstanbul, bu koca şehir, bu çağdaş Sodom, bu asi Gomore çatırdayarak her tarafından tutuşup yanmaya başlayacaktı[r]*” (*Sodom ve Gomore*, s. 260) Necdet'e göre İstanbul, ancak yakılarak pisliklerinden ve yaşanmışlıklarından kurtulabilir. Zira ateş, kirlere arındıran ve her türlü pisliği küle çeviren bir özelliği haizdir. Necdet'in bu umutsuzluğuna Cemil Kâmi, “*bunların hepsi geçer, unutulur*” diye karşı çıkarak Necdet'e umutlu olmasını gerektiğini söylese de Necdet “*Bir kere bakirliğini kaybeden kıza ilk saflığı ne verebilir! diyordu. Dünyanın bütün kuvvetleri bir araya gelse, bir çamur yığınınını bir altın kümesine çeviremez.*” (*Sodom ve Gomore*, s. 268) sözleriyle fikrinde ısrarcı olduğunu ifade eder. Necdet'in İstanbul'un yanmasını arzulaması, ahlaksız ilişkiler nedeniyle gazaba uğrayan, ateş ve küller altında kalan Sodom ve Gomore şehirlerine yapılan

bir telmihtir. Necdet, Sodom ve Gomore şehirleriyle özdeşleştirdiği İstanbul'un da akıbetinin aynı olmasını istemektedir.

Yakup Kadri, Millî Mücadele yazılarından meydana getirdiği *Ergenekon* (1929) eserinde, Mütareke yıllarında işgal altında bulunan İstanbul ile ilgili, duyduğu yabancılık ve aidiyet hissedememe duygusunu ifade eder.

“Türk, İstanbul'da kendini yavaş yavaş yabancı hissetmektedir. Gerçi, payitahtın Galata, Beyoğlu, Pangaltı, Büyükkada vs gibi bazı semtleri var ki oralarda kendimizi beş yüz yıldan beri hüküm sürdüğümüz, beş yüz yıldan beri her tarafına kök saldığımız, her köşesine bir kahramanın cesedini yatırdığımız ve yedi tepesinin her birine dünyanın en ilâhî, en muhteşem mabetlerinden birer taş giydirdiğimiz bu büyük şehirden yüzlerce fersah uzakta, bir Yunan beldesinde, bir İtalyan limanında veyahut yedi milletin biriktiği sıkıntılı bir kervansarayda zannederiz. (Karaosmanoğlu, 1973: 13)

Necdet'in ısrarla İstanbul'u yakmaya çalışması, İstanbul'un bir daha eski günlerine dönemeyeceğini kesin bir inançla savunması, roman yazarı Yakup Kadri'nin ideolojisi ile ilişkilendirilebilir. Zira Kemalist ideolojinin teorisyenlerinden biri olan Yakup Kadri, Cumhuriyet'in yeni başkenti olan Ankara'nın gücünün ve otoritesinin perçinlenmesi için, İstanbul'un siyasi ve kültürel olarak devre dışı bırakılması gerektiğini düşünür. Bu düşüncesini de kurguladığı Necdet'e kesin ifadelerle söyler. Necdet'in şahsında temsil bulan bu fikir denebilir ki dönemin Cumhuriyet aydınlarının bazıları için de geçerlidir. Yakup Kadri'nin de içinde bulunduğu Türk münevverlerinden bazıları için; düşman işgalinden kurtulup eski gücüne ve itibarına kavuşan İstanbul yerine mecazen “yakılan”, “yıkılan”, “temizlenemeyen” İstanbul tahayyülü daha elverişlidir. Erol Köroğlu'na göre de Yakup Kadri “*Sodome ve Gomore'de oluşturduğu tarihsel kurmaca aracılığıyla İstanbul, dolayısıyla da Osmanlı defterini kapamaktadır*” (2022: 218). Ancak bu sayede Osmanlı'nın payitahtı ve kültürel başkenti İstanbul, alternatif olmaktan çıkıp, bütün odak ve ilgi Cumhuriyet'in yeni başkenti Ankara'ya yoğunlaşabilecektir.

Tanzimat'la birlikte Osmanlı'da hız kazanan Batılılaşma cereyanı, Türk-İslam sentezi hüviyetinde olan Türk toplumunda çeşitli yeniliklere ve çatışmalara zemin hazırlar. Büyük çoğunluğu muhafazakâr ve dindar olan Osmanlı toplumunda Batılılaşma ve modernleşme çabaları, birçok sosyolojik problemi de beraberinde getirir. Toplumun bazı kesimlerince kolay benimsenen medenîleşme hareketleri, toplumun geri kalan kesiminde ise olumlu karşılanmaz ve tepki çeker. Bu ikili yapı toplumda iki farklı insan tipinin oluşmasına da zemin hazırlar. Bir tarafta yeni olanı benimsemekte bir sakınca görmeyen ve bunu hayatında hemen tatbik etmeye çalışan bir kesim meydana gelirken; öbür tarafta ise medenîleşme adında sergilenen bu yeniliklere mesafe koyan, buna karşı aksülamel geliştiren ve gelenekselden, muhafazakârdan yana tavır alan bir kesim oluşur. Batılılaşma cereyanının kendine rahatlıkla ifade imkânı bulduğu semtlerin, “*bir yanda, asri özentiler içinde batılı yaşama tarzını taklit*

*eden kozmopolit/dejenere kesimin ikamet ettiği Şişli*” (Tekin, 2014: 84) ve Harbiye olduğu görülür. Bu semtlerde çoğunlukla gayri Müslimler yaşamakta ve ticaret yapmaktadır. Batı ve yenilik taraftarı olanlar da soluğu bu semtlerde almakta ve bu muhitleri Batılı yaşam tarzlarının merkez mekânları olarak görürler. Buna karşılık geleneği ve muhafazakârlığı temsil eden semtler de vardır. Bu semtlerin en belirgin olanı Fatih olmakla birlikte “*bazı mensuplarının bilinçsiz davranışlarına rağmen geleneksel Türk hayatını sürdüren Cerrahpaşa, Vefa, Şehzadebaşı*” (Tekin, 2014: 84) semtleri sayılabilir. Fatih semti, dindarların ve geleneği devam ettirmekten yana olanların bir arada yaşadıkları muhafazakâr bir semttir. İstanbul’un kozmopolit yapısı; iki farklı yaşam tarzının temsilcilerinin, aynı şehirde kendilerine ait farklı gettolarda yaşamlarını devam ettirmelerine imkân sağlar. Mütareke yıllarında İngiliz subayı olan H.C. Armstrong kaleme aldığı “Bozkurd” kitabında “*Üsküdar iptidâî, mutaassıp, garip ve henüz on yedinci asırda yaşayan bir yer. Mesafece Avrupa’nın biraz ötesinde iken asrımızdan üç asır geriydi*” (akt. Atay, 1999: 336) değerlendirmelerinde bulunurken, Üsküdar semtinin muhafazakarlığına ve geri kalmışlığına vurgu yapar.

*Fatih-Harbiye* (1931) romanı, Peyami Safa’nın Şark-Garp çatışmasını derinlikli olarak ele aldığı bir eserdir. Safa, İstanbul’da bir tarafta ahlaken çürümüş, kök değerlerinden uzaklaşmış, zevk ve sefahat içerisinde yaşayan bir kesim ile öbür tarafta İslamî geleneklere sıkıca bağlı, millî ve manevî değerleri önemseyen, yurtsever bir kesimin varlığını, bu kesimler arasındaki etkileşimi, Doğu-Batı ayrılığı çerçevesinde, pek değişmeyen bir roman şeması olan aşk öyküsü şeklinde ele alır (Moran, 2001: 219). Roman boyunca Doğu-Batı meselesi çeşitli metaforlar, imgeler ve semboller üzerinden kıyaslanır ve çatıştırılır. Bu imgelerden biri, romana adını da veren semtler olan Fatih ve Harbiye semtleridir. Fatih semti Doğu medeniyetini, Şark’ı, eski olanı, muhafazakârlığı ve geleneği temsil eder. Buna mukabil olarak konumlanan Harbiye semti ise Batı medeniyetini, yeni ve modern olanı resmeder. Romanın kadın başkişisi Neriman, doğup büyüdüğü Fatih semtinde yaşamaktan artık eskisi kadar zevk alamamakta, adeta daralmaktadır. Neriman’ın Fatih semtinde gördüğü; eski ahşap konaklar, ezbere bildiği bir yaşam tarzı ve durağan olan, akmayan statik bir zaman dilimidir. Buna karşın Harbiye semtine gittiğinde şahit olduğu; yeni ve modern taş yapılar, muhkem binalar, hareketli, renkli, gürül gürül akan bir sokak hayatı ve yabancı olduğu, tanımadığı yenilikler barındıran, cazibe merkezi bir semttir. “*Şark da işte böyle miskin, uykucu, lâpacı... Bakın şimdi her taraf uyuyor. Bir de şimdi Beyoğlu’na çıkın... Ortalık mahşer gibi... Herkes ayakta, uyanık...*” (Fatih-Harbiye, s. 46) Fatih semtinde akşam olduğunda; herkesin sokaktaki işini bitirip evine dönmesi ve geceyi evinde geçirmesi semtin durağanlığına ve dingin

hayatına delalet eder. Harbiye ve Beyoğlu semtlerinde ise geceleri bile sokaklar ışıl ışıl, canlı ve hareketlidir. Akşam erken vakitte eve girmeye zorlanmanın genç yaştaki Neriman'a ağır gelmesi Beyoğlu'nun hedonist tutkuları harekete geçiren ve bireyi cezbeden şaşalı hayat kurgusu ile ilgilidir. Neriman, çağdaşları gibi akşamları da sokaklarda gezmekten, gece yarısına kadar eğlenmekten yanadır. Dolayısıyla “*Neriman Fatih'in kızı değil, Beyoğlu'nun kızı olmak istemektedir*” (Narlı, 2012: 104).

Herkül Millas'a göre, ulusçu anlayışla yazılan Türk romanlarında Beyoğlu, bizden farklı olan “ötekilerin”, Gayrimüslimlerin ve Rumların yaşadığı semti imler. Beyoğlu, her zaman aşağı, bayağı, günahkâr olarak resmedilirken, fahişelerin ve sapık erkeklerin uğrak semti olarak romanlarda yer alır (2005: 153).

Peyami Safa'nın Şark-Garp kıyaslaması yaparken, başvurduğu bir diğer sembolizm unsuru da hayvanlardır. Romanda kedi, çeşitli hususiyetleri sebebiyle Doğu'yu ve muhafazakârlığı temsil ederken, bunun karşısında konumlanan köpek ise Batı'yı ve modernliğin temsilciliğini üstlenmektedir. Neriman romanda bunu şöyle kıyaslar:

“Hristiyan evlerinde köpek ve Müslüman evlerinde kedi bolluğu şundandı: Şarklılar kediye, garplılar köpeğe benziyorlar! Kedi yer, içer, yatar, uyur, doğurur; hayatı hep minder üstünde ve rüya içinde geçer; gözleri bazı uyanıkken bile rüya görüyormuş gibidir; lâpacı, tenbel ve hayalperest mahlûk, çalışmayı hiç sevmez. Köpek diri, çevik, atılgandır. İşe yarar; birçok işlere yarar. Uyurken bile uyanıktır. En küçük sesleri bile duyar, sıçrar, bağırır.” (Fatih-Harbiye, s. 45)

Neriman, kedi sembolizmiyle bütün İslam dünyasını ve Müslümanları uyumak ve uyuşuk olmakla itham eder. Tanzimat'la birlikte Osmanlı toplumunda meydana gelen yenilik-asrılık cereyanının bir tezahürü olan eskiyi, Osmanlı'ya ait olanı, muhafazakâr olanı küçümseme, aşağılama, ötekileştirme; bunun karşısında yeni olanı, modern olanı, batıya ait olanı yüceltme, idealize etme ve buna imrenme Neriman'ın şahsında ve fikriyatında kendini güçlü bir şekilde hissettirmektedir. Dolayısıyla “*modern olmanın geçmişi unutmak, geçmişten kalan ne varsa neredeyse elinin tersiyle silkip atmakla işe başlamak anlamına*” (Yavuz, 2009: 79) geldiği Neriman'ın tutumunda açıkça görülmektedir.

Neriman, eskiyi çağrıştıran ve mağlup konumda görülen bütün kavram setlerinden kendini beri görmekte ve kendini yeni olan ve galip konumda görülen Batılı ve modern hayatla özdeşleştirmek istemektedir. Neriman'ın ait olduğunu derinden hissettiği eski dünya ile değiştirmek ve mensubu olmak istediği yeni dünya arasındaki çatışmalar ve açmazlar Neriman'ın ruhsal olarak olumsuz etkilenmesine ve yaralanmasına neden olmaktadır. Neriman'ın zihninde ve ruhunda taşıdığı ontolojik sancılar Neriman'ın inanç krizleri yaşamasına sebep olmaktadır. Bu bağlamda “*Genç kız, iki ayrı medeniyetin zıt telkinleri altında, gizli bir derunî mücadele geçiriyordu[r]*” (Fatih-Harbiye, s. 56)



Neriman'ın genç yaşta olması, onun kurulu düzene karşı çıkmasına ve bu düzeni sorgulamasına, eleştirmesine neden olmaktadır. Gençliğin vermiş olduğu isyankâr ve muhalif ruhla Neriman; kendini ait hissettiği semt olan Fatih'ten ve temsil ettiği her şeyden nefret etmektedir. Fatih'in Neriman'da çağrıştırdığı anlam haritası; bu semtin eski ve mağlup bir medeniyetin temsilcisi konumunda olduğudur. Fatih semti; Osmanlıyı, muhafazakârlığı ve dindarlığı temsil eder. Temsil ettiği anlamların tamamı eskimeye, mağlup olmaya yüz tutmuş, geride bırakılması ve kurtulması gereken değerlerdir:

“Niçin mi? Çünkü, artık ben bir Fatih kızı olmak istemiyorum, anlıyor musun? Böyle yaşamaktan nefret ediyorum, eskilikten nefret ediyorum, yeniye ve güzeli istiyorum, anlıyor musun? Eski ve yırtık ve pis iğrenç bir elbiseyi üstümden atar gibi bu hayattan ayrılmak, çıkmak istiyorum. İhtiyar adam, bozuk sokak, salaşpur ev, gıy gıy, hey hey, ezan, helvacı... Bıktım artık, ben başka şeyler istiyorum, başka, bambaşka, anlamıyor musun?” (Fatih-Harbiye, s. 67)

Neriman'ın başka şeyler istemekten kastı; duygusal bir yakınlık hissettiği, ideal bir genç olarak gördüğü Macit'in sahip olduğunu tahmin ettiği yeni dünyanın, baştan çıkarıcı ve bireyi kendi gerçekliğinden, “habitus”undan uzaklaştırmaya yönlendiren cazibeleridir. Batılı bir tip olarak tasvir edilen Macit, giyinişi, konuşması, beşerî ilişkilerdeki rahatlığı, keman çalması ve hatta bencilliğiyle bile Neriman'ın gözünde modern, ideal bir erkek konumundadır.

“*Batı-Doğu sorununa karşıt kişilikler yoluyla, ahlaksal açıdan yaklaşılan*” (Moran, 2001: 222) romanda, Şinasi, Neriman'ın çocukluk ve okul arkadaşıdır. Neriman ve Şinasi birbirlerini iyi tanımaktadırlar. Neriman'ın Şinasi'yi bu kadar iyi tanınması, Şinasi için dezavantajlı bir durumdur. Neriman, Şinasi'de yeni ve heyecan verici bir şey görememektedir. Şinasi'nin Neriman'ı şaşırtacak veya ona farklı olanı vaat edecek bir yapısı yoktur. Şinasi tipinin kişiliğinde temsil ettiği değerler ve Neriman'da uyandırdığı akisler, Şark'ın temsil ettiği niteliklerdir. Şark izlerini derinden taşıyan bir sosyal hayat ve Şark'ın vadettikleri de artık Neriman'ı heyecanlandırmamakta ve ona mutlu bir gelecek sunmamaktadır. Çünkü Neriman Şinasi'yi iyi tanıdığını düşündüğü gibi; Şark hayatını da iyi tanıdığını düşünmektedir. Bu hayatı iyi tanınması Neriman'ı ileride kendisini bekleyen hayat hakkında derin bir karamsarlığa itmektir. Hâlbuki Macit, Neriman için öyle değildir. Macit, Neriman'ın henüz tam olarak tanımadığı ve tanımaktan heyecan duyacağı cazip bir tiptir. Macit'in bilinmeyen özelliklerinin çok oluşu; Neriman'da korku yerine tanıma isteği uyandırmaktadır. Macit'in keman çalması, güzel ve şık giyinmesi, Batılı hayat tarzının hüküm sürdüğü Beyoğlu ve Harbiye'yi mesken tutması; Neriman için cazibe unsurlarıdır. Zira “*Şinasi Neriman'ın gözünde, aileyi, mahalleyi, eskiyi, şarklıyı temsil ediyordu; Macit yeninin, garbın ve bunlarla beraber meçhul ve cazip sergüzeştlerin mümessili ve namzediydi.*” (Fatih-

Harbiye, s. 57) Genç yaştaki Neriman, Şinasi ile ağır sorumluluk taşıyan aile müessesini kurma yerine, Macit'le daha kolay ve cazip olan bir sergüzeşt yaşamaktan yanadır.

Neriman karakteri gençliğinin ve tecrübesiz oluşunun verdiği cesaretle; Şark'a ait olduğunu düşündüğü her şeyi adeta kötüleme ve reddetme eğilimindedir. Ona göre Şark'ı temsil eden herhangi bir kavramın, yenilikleri ve modern olanı temsil eden Garp'a karşı üstün olması mümkün görünmemektedir. Şark ve Şark'a ait olan her şey Garp'a karşı çoktan kaybetmeye mahkûm olmuştur. *"Taş ev tahta evden, elektrik petrolden, otomobil arabadan, makine hayvandan ve lâvanta hacıyağından daha iyidir."* (Fatih-Harbiye, s. 93) Neriman karakterinde Şark-Garp mücadelesinin galibi, başkışının gençliği ve tecrübesizliği nedeniyle Garp'tır.

Neriman, Macit'le tanıştıktan sonra yaşadığı semt olan Fatih'ten ve dolaylı olarak Fatih semtinin temsil ettiği her şeyden soğur. Fatih semti ve bu semtin sakinlerinin sürdürdükleri hayat tarzının statikliği ve donukluğu Neriman'ı sıkırmakta, onu adeta boğmaktadır. Macit, Neriman'la dolaştıkları bir gün ona yakın zamanda Beyoğlu'nda bir balo tertip edileceğini ve eğer Neriman da arzu ederse bu baloya beraber gidebileceklerini söyler. Dindar ve muhafazakâr bir aile yapısına sahip olan Neriman için bu teklif çok caziptir. Balo, Neriman için hiç bilmediği bir sosyal ortamın ve dünya görüşünün temsil ettiği sosyalleşme etkinliği olduğundan, Neriman için baloya Macit'le gitme fikri mutlaka gerçekleşmesi gereken bir ideale dönüşür. Neriman bu fikrini -biraz da çekinerek- Şinasi'ye açar:

"Babam da sen de beni anlamıyorsunuz... Ben fokstrot oynamak istemiyorum, ben daha medenî yaşamak istiyorum, bu da değil... Ben de anlatamıyorum, hem babamı mazur görürüm, ihtiyardır, fakat seni mazur görmek benim için kabil değil... Sen ihtiyar mısın? Sen böyle yaşamaya nasıl razı oluyorsun?" (Fatih-Harbiye, s. 86)

Neriman için baloya gitmek bir medenîleşme alametidir. Bu fikrine karşı çıkacağını düşündüğü Şinasi'yi de ihtiyarların sahip olduğu düşüncelere sahip olmakla, eski kafalı olmakla suçlaması bir tür savunma mekanizması geliştirmedir. Eskinin, geleneğin, muhafazakârlığın temsilcileri olan ihtiyarların ancak baloya gitme fikrine sıcak bakmadığını düşünen Neriman'a göre genç yaştaki Şinasi'nin yenilik, asrîlik ve medenilik belirtisi sayılan; baloya gitme fikrine karşı çıkması, kabul edilebilir bir şey değildir.

Şinasi, Doğu kültürüyle büyüyen, kendini Doğu klasikleriyle yetiştiren bilinçli bir gençtir. Şinasi'nin Doğu'yu savunması ve Batı'yı eleştirmesi fevri değil, bilinçlidir. Şinasi, Doğu'nun değerlerini benimsemiş ve içselleştirmiş birisidir. Batılılaşmanın Müslüman Türk gençleri tarafından çoğunlukla sathi ve şekilsel olarak algılandığının farkında ve bilincindedir. *"Ne olursa olsun, dedi, bu... şekilcilik... şekil düşkünlüğü bazı kızlarımızı züppeleştiriyor."* (Fatih-Harbiye, s. 117) Şinasi, Neriman'ın etkisine kapıldığı asrileşme cereyanının da

farkındadır. Roman boyunca yaptığı konuşmalar ve uyarılarla Neriman'ı bu yanlıştan döndürmenin çabasıdır.

“-Baloya gitmekle hemen medenî olacak mısın? -Evet, tabii... Hayır, yalnız balo değil tabii... (...) Fakat ne babama ne sana bunu açamadım. Bana kızılıyorsunuz, sanki biriniz imamsınız, ötekiniz de müezzin...Bana hiçbiriniz hak vermiyorsunuz.” (Fatih-Harbiye, s. 86)

Baloya gitmeyi medenîleşme ölçüsü sayan Neriman, bunu sorgulayan Şinasi ve babasını imamlık ve müezzinlik taslamakla itham etmektedir. Neriman'ın bu benzetmesinde, geleneksel din anlayışının imam ve müezzine has bir tavır olarak görülmesi söz konusudur. Kendisini yenilik yanlısı olarak gören Neriman, kendisine karşı çıkan babası ve Şinasi'yi de gerici olmakla suçlar. Neriman'ın gösterdiği tepkinin benzeri, *Zeyno'nun Oğlu* romanında Mesture Hanım tarafından da sergilenir. Mesture Hanım da sergilediği çağdaşlaşma, medenîleşme çabalarına yapılan her itiraz ve eleştiriyi gerici ve yobazlıkla itham ederek, savuşturmaya çalışır.

Peyami Safa, *Fatih-Harbiye* romanında Doğu-Batı sorununu geniş bir perspektiften ve estetik bir anlatımla tartışır. “İlk evrede birey planında kendini gösteren bu çatışma, giderek Anadolu-İstanbul, âhlak-âhlaksızlık, millî-gayri millî çatışmasına dönüşür” (Tekin, 2014: 86). Safa, Batılılaşma, asrîleşme, medenîleşme meselesini etraflıca ele alırken, konuyu mümkün olduğunca bütün boyutlarıyla tartışmanın gayretinde olur. Yazar, roman boyunca Batılılaşmanın salt eleştirisi veya doğunun pür yüceltilmesi yerine, rasyonel bir akıl yürütmeye, mukayeseli olarak iki anlayışın da tartışılması çabasıdır. Safa'nın romanın sonlarına doğru sözünü emanet ettiği kişi Ferit'tir. Safa, Türk toplumunda cereyan eden Batılılaşma serüveninin analizini Ferit'in sözleriyle ifade etme imkânı bulur.

“Garp medeniyetinin içinde Şark unsurları ve Şark medeniyetinin içinde Garp unsurları yok mudur? Fakat her şey bir derece meselesidir. Bugünkü Garp medeniyeti, gittikçe, terkibine daha fazla miktarda karışan çeliği hazmedemiyor ve kusmak istiyor. Onu makineleşmekten ve büyük sanayiın barbarlaştırıcı, hayvanlaştırıcı tesirlerinden kurtarmak için, terkibinde Şark unsurlarının çoğaltılması lazımdır. Zannedirim ki Garp mistiklerinin de istedikleri budur ve bu, zaruridir.” (Fatih-Harbiye, s. 118)

Safa'ya göre Doğu ve Batı medeniyeti birbirinden ilelebet ayrı durma imkân ve lüksüne sahip değildir. Er ya da geç bu iki kadim medeniyet birbiriyle etkileşime geçecek ve birbirini etkileyecektir. Doğu medeniyeti istemese de Batı medeniyetinin etkisini derinden hissedecektir. Mekânikleşen, makineleşen Batı medeniyeti için de gerekli olan Doğu medeniyetinin sahip olduğu ruh ve maneviyattır. Safa'daki bu düşüncenin temellerini Tanzimat aydınlarından olan Şinasi'de bulmak mümkündür. Ebru Burcu Yılmaz'a göre, Şinasi'nin “*Asya'nın akl-ı piranesiyle Avrupa'nın bkr-i fikrini izdivaç ettirme*” olarak kavramsallaştırdığı, ayrı köklerden gelen iki medeniyetin sentezinin oluşturulabileceği

düşüncesi, “Doğu’da temsil bulan hikmet kavramının Avrupa’daki dinamik düşünce hareketleri ve pozitivist akılla” desteklenmesinin teklifidir (2015: 687).

Peyami Safa, Doğu ve Batı medeniyetleri arasında etkileşimin ölçüsünü ve sınırlarını belirlemeyi de ihmal etmez. “Şarkla Garbın mültekasında olan Türkiye, Garptan tesir almakta tereddüt etmemelidir. Ancak, bu tesir, bizim tarafımızdan yapılacak mukabil bir tesiri ihlâl etmeyecek derecede kalmalı, yani kültürümüzün güzel ve halis köklerine kadar nüfuz etmemelidir.” (Fatih-Harbiye, s. 119) Safa’ya göre, Batıyla etkileşimin ölçüsü, Batı’dan alınan değerlerin, kimliğimizin kültürel kodlarını değiştirecek düzeyde olmamasıdır. Safa’ya göre iki medeniyet arasındaki kaçınılmaz olan etkileşimin ölçüsü; Batı medeniyetinin tesir alanının, bizi biz yapan, köklerimizde olan; millî ve manevî kodlara zarar vermeyecek düzeyde kalmasıdır. Aksi takdirde bu, iki medeniyet arası kültür alışveriş ve etkileşimi olmaktan çıkacak; Batının bizi kendisine benzetmesine neden olacaktır.

Türk toplumunun içerisinde bulunduğu eski-yeni, Doğu-Batı, muhafazakâr-modern ikilemlerini, bir Türk münevveri olarak Peyami Safa, *Fatih-Harbiye* romanında rasyonel ve bütünlüklü olarak ele alır. Dar bir bakış açısından ziyade, sentezci ve bütüncül açılardan muhafazakarlık-modernlik temalarını işleyen Safa, her iki yaklaşımın ve dünya görüşünün olumlu ve olumsuz yanlarını, hassasiyetle ele alıp irdeledikten sonra, tercihini roman başkışisi Neriman’ın Doğu değerlerini sembolize eden Şinasi’ye dönüşüyle belli ederken, semt sembolizasyonu bağlamında, tercihini Fatih’ten yana kullanır “*Tramvaylarda ömür tüketen, zaten bir aynada kendini seyretmeyi (yüzüne bakmayı, kimliğini bulmayı) ancak bir tramvayda akıl eden, bir hayli seyyal Neriman, sonunda açıkça Fatih’i seçer. Burada elbette mahalle artık bir ulusal alegori; harsın, milletin, özünün asıl sembolüdür*” (Ural, 2021: 69) Zira Fatih, bir aidiyet mekânı olmanın yanı sıra kök değerleri barındıran bir temsil mekânıdır. Bu bağlamda Fatih, Peyami Safa’nın muhafazakarlıkla şekillenen ideolojik düşüncesinin muhafaza alanıdır. Diğer yazarlar, Şişli, Beyoğlu, Nişantaşı semtlerini yozlaşma ve ahlaki çürümenin neşet bulduğu ve yayıldığı semtler olarak kurguda işler ve bunlara alternatif oluşturacak semtler teklif etmekten kaçınırken; Peyami Safa’nın okuyucuya teklif ettiği düşüncelerin somutlaştığı semt Fatih’tir.

Netice olarak, İstanbul şehri, incelediğimiz erken Cumhuriyet Dönemi romanlarında iki temel özelliğiyle ele alınır. Bunlardan ilki İstanbul’un Saltanat ve Halifelik’e ev sahipliği yapması yönüyle eleştirilerin hedefi haline getirilmesidir. İstanbul şehrinin Osmanlı Sultan’ının ikamet merkezi olması ve imparatorluğun payitahtı olması bu şehri eleştirilerin merkezine alır. İkinci olarak ise; işgal askerlerinin İstanbul’da sebep oldukları ahlaki, manevi çöküntü ve bu yozlaşmaya karşı koymayan millî bilinçten yoksun, Anadolu’daki kurtuluş

mücadelesinden habersiz, İstanbul halkının duyarsızlığı sebebiyle İstanbul, hastalıklı, yozlaşmış ve tanrının lanetini üzerine çeken bir şehir formunda, roman kurgularında yerini alır.

#### 4.1.2. Yeninin ve Cumhuriyet'in Şehri: Ankara

Kurtuluş Savaşı'nın devam ettiği yıllarda bir Anadolu şehri olarak Ankara, Osmanlı mirası olarak görülen ve İngiliz askerlerinin işgali altında olan İstanbul'a alternatif bir başkent olarak kurgulanır. Savaş ve Mütareke yıllarında İstanbul'da baş gösteren ahlaki yozlaşma ve çürümeler, millî şüura sahip aydınların İstanbul'u terk etmelerine ve “*Anadolu'yu İstanbul'un çirkinliklerinden kaçılarak sığınılacak ana kucağı gibi gör[melerine]*” (Yalçın, 2012: 172) sebebiyet verir. Cumhuriyet Dönemi romancıları, belki de ilk defa Payitaht İstanbul'dan ayrılır, kendileri için taşra hüviyetinde olan Anadolu'ya, İzmir'e ve Kurtuluş Savaşı'nın devam ettiği cephelere gözlem yapmak amacıyla ziyaretlerde bulunurlar. Bu durum İstanbul'a bağımlı olan Türk münevveri için yeni bir durumdur. İstanbul'un Osmanlı padişahının yönettiği bir şehir olması, Ankara'nın ise Mustafa Kemal'in yeni ikamet yeri ve savaşı yönettiği yer olması itibariyle; Türk aydını için Ankara şehri yeni ve kutsanan bir şehir haline gelir.

Millî Mücadele yıllarında Ankara'nın, işgal altında ve saltanatın idaresinde olan İstanbul'a alternatif bir şehir olarak kurgulanması, Cumhuriyet Dönemi romanlarında sıkça görülen bir tutumdur. Kurtuluş Savaşı'nı zaman zaman cephelerde gözlemleme imkânı bulan Türk aydınları; Halide Edib Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Falih Rıfkı Atay yazdıkları eserlerde yeni bir Anadolu şehri olarak kurgulanan Ankara'yı kuruculuk vasfıyla ön plana çıkarır.

Halide Edib, Kurtuluş Mücadelesi anılarını anlattığı *Türk'ün Ateşle İmtihanı I* kitabında Millî Mücadele'nin komuta ve idare merkezinin neresi olması gerektiği tartışmalarını anlatırken “*Mustafa Kemal Paşa ve kendisi ile iş birliği yapan bazılarımız, ben de dahil, merkezin Anadolu'da olmasını istedik*” (Adıvar, 1998a: 55) sözleriyle ifade eder. İlerleyen zamanlarda yeni başkent Ankara olacağı kesinleşmesi durumunu da anılarında “*Burası Millî hareketin Kabe'siydi*” (Adıvar, 1998a: 136) ifadeleriyle kaleme alır.

Falih Rıfkı, Cumhuriyet yılları anılarını kaleme aldığı *Çankaya* (1961) eserinde “*Ankara susuzdu. Ağaçsızdı. Kuru ve yabanî idi. Fakat Büyük meclisi orda kurulmuş, orda toplanmış, bütün savaş oradan idare edilmişti.* (1999: 447) sözleriyle Ankara'nın fiziksel ve coğrafi elverişsizliğine rağmen, Millî Mücadele'ye ev sahipliği ve karargâhlık yapmasının başkent olarak seçilmesinde etkili olduğunu yazar.

Yakup Kadri, Kurtuluş Savaşı anılarını anlattığı *Vatan Yolunda* (1958) eserinde, Millî Mücadele yıllarında Ankara'nın temsil ettiği manayı “*Bugünkü siyasi cihan'ın üç büyük ve mühim merkezinden birisi de bence Ankara'dır. Hatta son zamanlarda burası Moskova'dan ve Londra'dan daha ziyade ehemmiyet kesbetti. Avrupa ve Amerika gazetelerinden herhangi birini açınız görürsünüz ki en çok ismi geçen diyar Anadolu ve onun merkezi olan Ankara'dır.*” (Karaosmanoğlu, 1986: 101).

Yakup Kadri, şehir olarak Ankara'yı romanlarında tema olarak kullanma açısından diğer Cumhuriyet Dönemi yazarlarından ayrılır. Romanlarından birinin isminin Ankara olması ve bu eserde üç farklı dönemdeki Ankara temsilini ayrıntılı olarak incelemesi onun bu şehre atfettiği sembol değerini göstergelerinden biridir. Yakup Kadri, *Ankara* romanından farklı olarak *Yaban* ve *Sodom ve Gomora*'da de Ankara'yı farklı açılardan kurgusuna malzeme olarak kullanır. Yakup Kadri, Ankara'yı salt olumlu tasvirler ve idealize değerler üzerinden incelemeyi. Bir Anadolu şehri olarak Ankara'nın gerek Cumhuriyet kurulmadan önceki ve gerekse de Cumhuriyet kurulduktan sonraki hallerini de mercek altına tutup, çeşitli yönlerden eleştirir.

Yakup Kadri'nin roman başkışisi Ahmet Celal şahsında, Türk aydınının Anadolu insanıyla arasındaki duygusal ve zihinsel mesafeyi konu aldığı *Yaban* romanında, yazarın diğer romanlarında da olduğu gibi olumlu Ankara anlatısının yanında olumsuz Anadolu ve Ankara anlatımları da söz konusudur. Bu olumsuz anlatım ve tasvirler çoğunlukla Anadolu'nun az gelişmişliğine ve insanının eğitimsizliğine dairdir. *Yaban* romanının “önemli bir özelliği de kendinden önceki metinlerde işlenen Anadolu romantizmini sona erdirmesidir. Artık Anadolu, saf, bakir tabiatıyla, temiz aşkları ve masum insanlarıyla var olan bir sığınma mekânı, bir tahayyül alemi değildir” (Narlı, 2012: 77).

*Yaban* romanı mekân olarak Haymana yakınlarında Porsuk Çayı civarında bir köyde geçer. Roman başkışisi yedek subay Ahmet Celal, Cihan Harbi'nde kolunu kaybeden bir savaş gazisidir. Savaş sonrasında İstanbul'a dönmek yerine emir eri olan Mehmet Ali'nin kendi köylerine gitme teklifini kabul eder. *Yaban* romanında anlatıcı konumunda olan Ahmet Celal, romanın henüz girişinde Mehmet Ali'nin köyüne gitme tercihini; “*Dünyadan elini eteğini çekmiş bir kimse için Anadolu'nun bu ücra köşesinden daha uygun neresi bulunabilir? Ben burada diri diri, bir mezara gömülmüş gibiyim. Hiçbir intihar bu kadar şuurlu, bu kadar iradeli, bu kadar sürekli ve çetin olmamıştır.*” (*Yaban*, s. 17) sözleriyle dile getirir. Ahmet Celal'in İstanbul'a dönmek yerine Anadolu'nun köylerinden birine gidip yaşamını sürdürmeyi bilinçli bir intihar olarak değerlendirmesi onun İstanbul dışında kalan Anadolu'ya bakışının

da tezahürüdür. Ahmet Celal, her ne kadar yeni hayallerle Mehmet Ali'nin yaşadığı köye gitse de bilinçaltında bunun sürdürülmesini hayli güç bir teşebbüs olduğunun da farkındadır.

Ahmet Celal, köylülerle ilk karşılaşmasından itibaren hayal kırıklıkları yaşamaya başlar. Sağ kolunu kaybettiği için İstanbul'a gitmek istemeyen Ahmet Celal, savaşta kaybettiği kolu dolayısıyla köylüden övgü, merhamet, farkındalık bekler; *"lâkin, bu köyde de hiç kimse kolsuz olduğumun farkında değil... Oysa, burada, isterdim ki, farkında olsunlar. Zira sağ kolumu, ben, onlar için kaybettim."* (Yaban, s. 19) fakat âdeta bir *"illetliler yuvası"* olan bu köyde umduğunu bulmaz. Savaşta yaşadığı kötü anıları unutmak, Anadolu köylüsüyle bir arada olmak, onlarla bütünleşmek isteyen Ahmet Celal, bu isteğinde de muvaffak olamaz. *"Köye geldiğim ilk günden beri, daima, herkesten ayrı bir durumdaydım. Gözle görünmez bir çember, bir nevi karantina kordonu beni aralarına karışmak istediğim bu küçük insan kümesinden ayırıp duruyor"* (Yaban, s. 19) Köylüler kendilerinden biri olarak görmedikleri ve çekindikleri için Ahmet Celal'i aralarına almak istemezler. Ahmet Celal, köyde yaşadığı yalnızlığı ve yabancılaşmayı *"en basit, en sade, en tabii hareketlerim onlara, bir sirk ortasında, bir soytarının takla atışları, sıçrayışları, yuvarlanışları kadar tuhaf geliyor"* (Yaban, s. 19) sözleriyle dile getirir.

Köyde Mehmet Ali ve annesi dışında Ahmet Celal'le konuşan kimse neredeyse yok gibidir. Ahmet Celal, Mehmet Ali'ye bunun nedeni sorduğunda *"beyim her gün tıraş olmayıver", "bu dağın başında sabah akşam dişlerini fırçalamak neyine gerek", bizde saçlarını kadınlar tarar", geceleri sabahlara kadar mırıl mırıl ne okuyup duruyorsun? Seni büyü yapar sanırlar"* (Yaban, s. 21) ihtar ve tavsiyelerini duyar. Ahmet Celal, için sıradan olan günlük bakım ve ihtiyaçlar köylü için tekinsizlik uyandırmaktadır. Ahmet Celal'in kitap okumasının köylü tarafından yadırganması, Anadolu insanının eğitimsizliğine, cehaletine ve geri kalmışlığına yapılan vurgulardır. Ahmet Celal, köylü kadınlarının kendisini gördüklerinde arkalarını çevirmelerine veya çömelip oturmalarının nedenini sorduğunda ise *"yabansınız da ondan, beyim"* (Yaban, s. 35) cevabını alır. Aldığı cevap karşısında şaşkınlığını gizleyemeyen Ahmet Celal, daha sonra bu cevabı *"Anadolu köylüleri tıpkı eski Yunanlıların kendilerinden başkasına "barbar" lakabını vermesi gibi her yabancıya yaban diyorlar"* şeklinde tevil eder. Bir Türk aydını olarak Ahmet Celal'in roman boyunca köylülerin davranışlarını kendi kültürel birikimiyle yorumlamaya ve anlamaya çalışması, köylüler ile arasındaki mesafenin giderek genişlemesine yol açar. *"Romanda bize verilen eğitimin, bizi halkın değer yargularından uzaklaştırdığı mesajı ile birlikte İstanbul'da başlatılan ve Anadolu halkını, Anadolu'yu aşırı idealize eden anlayışın yanıldığı fikri de verilmek istenmiştir"* (Yalçın, 2012: 218).

Yakup Kadri, *Atatürk* (1946) adlı eserinde, düşman ordularının Haymana yakınlarına kadar ilerlediklerini duyan Ankara'nın yerlilerinin, bu durumdan Ankara'da kurulan meclisi ve hükümeti sorumlu gördüklerini anlatır. *“İşte İzmir’de uslu uslu oturan düşmanı kışkırtma kışkırtma ta burnumuzun dibine kadar soktular. Zaten bu “yaban”lar geleli beri başımız beladan kurtulmaz oldu.”* (Karaosmanoğlu, 2000: 50). Yazarın anılarından hareketle, Ankara yerlilerinin, Millî Mücadeleye olan ilgisizlikleri ve millî duygularının henüz yeterince olgunlaşmadığı çıkarılabilir.

Köylülerle kaynaşmaması ve onlarla ortak bir dil geliştirememesi Ahmet Celal’i bu durumu sorgulamaya ve çıkarımlarda bulunmaya iter. Ona göre damarlarında aynı kan dolaşan, aynı dili konuşan, aynı coğrafyada soluk alıp veren Türk aydını ile Türk köylüsü arasında bu kadar derin ayrılıkların ve görüş farklılıklarının olması izahı ve telafisi kolay olmayan bir durumdur. Bunun neticesi olarak da *“Türk “entelektüel”i Türk aydını, Türk ülkesi denilen bu engin ve ıssız dünya içinde bir garip yalnız kişidir”* (Yaban, s. 36) ve yalnız kalmaya mahkumdur. Ahmet Celal, Türkler ile diğer milletleri aydın ve köylü arasındaki çatışma ve anlaşmazlık üzerinden değerlendirir ve *“okumuş bir İstanbul çocuğu ile bir Anadolu köylüsü arasındaki fark bir Londralı İngilizle bir Pencaplı Hintli arasındaki farkdan daha büyüktür”* (Yaban, s. 36) sözleriyle Türk aydını ve köylüsü arasındaki derin görüş ayrılıklarının vahametini ve büyüklüğünü vurgular.

Roman boyunca Ahmet Celal, köylülerle sağlıklı bir iletişim kurmak ve kendini onlara kabul ettirmek için çaba gösterir. Fakat gün geçtikçe bunun imkansızlığının da farkına varır. *“Onlar gibi olmak, onlar gibi giyinmek, onlar gibi yiyip içmek, onlar gibi oturup kalkmak, onların diliyle konuşmak... Haydi bunların hepsini yapayım. Fakat, onlar gibi nasıl düşünebilirim? Nasıl onlar gibi hissedebilirim.”* (Yaban, s. 68) Ahmet Celal, köylüler gibi olmak için onlara benzemeye çalışmanın yetmeyeceğini, kişiliğini de değiştirmesi gerektiği gerçeğiyle yüzleşir. Bu da aydın kimliğiyle Ahmet Celal’in bütün okuduklarından, duygularından ve düşüncelerinden vazgeçmesi anlamına gelir. Bu çıkmaz köye büyük ideallerle ve umutlarla gelen Ahmet Celal için bir manevi yıkıma sebebiyet verir. Ahmet Celal, Anadolu ve Türk köylüsü hakkında artık daha keskin ve tahkir edici değerlendirmelerde bulunur. *“Oysa, ben burada hayvanlara insanlardan daha yakınım”* (Yaban, s. 68) Ahmet Celal, köydeki hayvanları tiksinden, şefkatle ve merhametle sevmeyi becerirken, hayvanlar da Ahmet Celal’e artık alışmış ve zaman zaman yanına gelmekte veya arkasına takılmaktadır. Ahmet Celal’in köydeki hayvanlarla kurduğu asgari ilişki düzeyini bile köylülerle kuramaması onun bir “habitus çatışması” içinde olduğunu ve bu bağlamda yalnızlığının ve yabancılığının göstergesidir. Roman başkışı Ahmet Celal, artık idealizmini ve



inancını tümüyle yitirdiği Anadolu ve Türk köylüsü için sarf ettiği "*Şimdi ne görüyorum? Anadolu... Düşmana akıl öğreten müftülerin, düşmana yol gösteren köy ağalarının, her gelen gasıpla bir olup komşusunun malını talan eden kasaba eşrafının, asker kaçağını koynunda saklayan zinacı kadınların, frengiden burnu çökmüş sahte sofuların, cami avlusunda oğlan kovalayan softaların türediği yer burasıdır.*" (Yaban, s. 110) sözleriyle köye ilk geldiğinde hissettiği Anadolu ve köylü nostaljisinin/romantizminin sona erdiğini haber verir. Anadolu artık Ahmet Celal için savaş sonrasında kendisine kucak açacak, yaralarını iyileştirecek bir sığınak olmaktan çıkmış, envai çeşit kötülüğü bünyesinde barındıran kötücül bir coğrafya haline gelmiştir.

Anadolu'nun ve Türk köylüsünün son derece olumsuz imgelerden ve tasvirlerden oluşturulan bir anlatımla kurguya dahil edilmesini "*Karaosmanoğlu'nun ideolojisinin gereği olarak açıklayabilir ve diyebiliriz ki romandaki köy gerçek Anadolu'yu temsil etmez; 1930'lardaki yönetici sınıftan bir aydın bürokratin kafasındaki Anadolu'nun simgesidir.*" (Moran, 2001: 218). Yine Moran'a göre, *Yaban*'da tasvir edilen köylü 1932 yılında Kadrocu Yakup Kadri'nin "*tutuculuğun ve gericiliğin kaynağı olarak gördüğü*" (2001: 216) Anadolu köylüsüdür.

Ankara'nın kısmen olumsuz bir anlatımla ele alındığı romanlardan biri de aynı Yakup Kadri'nin aynı adı taşıyan *Ankara* romanıdır. Romanda vaka zamanı Kurtuluş Mücadelesinin devam ettiği yıllardan başlar, Cumhuriyet'in kurulması ve Cumhuriyet sonrası yıllarla devam eder. Üç bölümden müteşekkil romanın ilk bölümünde roman başkışisi Selma Hanım'ın İstanbul'dan, henüz yeni imar ve inşa edilmeye çalışılan Anadolu şehri Ankara'ya taşınması anlatılır. Selma Hanım'ın ilk Ankara izlenimleri çoğunlukla olumsuz olmasına rağmen, romanın ilerleyen safhalarında bu algı tersi istikamette değişir.

Selma Hanım, yıllardır dışına çıkmadığı İstanbul'dan kocası Nazif Bey'in Ankara'daki banka memuriyeti dolayısıyla taşınmak zorunda kalır. Selma Hanım'ın tereddütlerle geldiği Ankara'da yattığı odadaki "*bütün tavanlar ve duvar kenarları[nın] milyonlarca tahtakurusu yuvaları ile*" (Ankara, s. 15) dolu olması, iptidai bir mekân izlenimi oluşturur. Öte yandan kaldığı evin bahçesinde "*bulaşık sularıyla yağlanmış bir oluk*" akmakta, "*nöbetçi kulübesini andıran apteshanenin kötü kokusu*" her yeri sarmakta ve bahçede "*ipte sıra sıra çocuk bezleri*" (Ankara, s. 16) sarkmaktadır. Yerleştikleri evin ve muhitin içinde bulunduğu steril ve hijyenik olmayan şartları, İstanbul'dan gelen Selma Hanım'ın Ankara ile ilgili olumsuz duygular hissetmesine neden olur.

Falih Rıfkı Atay, Cumhuriyet yılları anılarını anlattığı *Çankaya* eserinde (1999: 607) Yakup Kadri ile birlikte Hamamönü'nde kerpiçten, iptidai bir taşra evi kiraladıklarını,

tahtakurusu dolu evlerinde zamanın bütün ilaçlarını kullanmalarına rağmen bu sorunu çözemediklerini anlatır. Bu bağlamda Yakup Kadri'nin *Ankara* romanındaki tasvirlerinin gözlemlerine dayalı biyografik izler taşıdığı söylenebilir.

Selma Hanım ve kocası Nazif Bey'in, ev sahipleriyle beraber iki katlı bir evde kalmakta olması ve zaman zaman komşularıyla sorunlar yaşaması üzerine Selma Hanım, kocasından onlarla geçinmeye mecbur oldukları sözlerini duyar. Bunun üzerine *"A, hiç de değil, ben onlara benzeyeceğime onlar bana benzemeye çalışsın. Biz, buraya medeniyet getiriyoruz."* (Ankara, s. 31) sözleriyle tepkisini dile getiren Selma Hanım'ın bu sözlerinde İstanbul'dan bu Anadolu şehrine gelmiş olması hasebiyle onlardan üstün olduğu ve taklit eden değil tersine örnek alınacak bir konumda oldukları vurgusu vardır. Selma Hanım, İstanbulluluğun üstünlük vesilesi sayılması gerektiğini düşünür. Selma Hanım'ın bu hissiyatında İstanbul gibi tarihi ve kültürel mirası zengin bir şehirden, kadim bir başkentten henüz yeni kurulmaya başlanan bozkır şehri Ankara'ya gelmiş olmanın verdiği ayrıcalıklı olma düşüncesi etkilidir. Nazif Bey'in konuşmanın devamında *"öyle ama, onlar bizi kendilerinden saymıyorlar, bize yabanlar diyorlar"* (Ankara, s. 31) sözleri, *Yaban* romanında Ahmet Celal'in köylüler karşısında tanımlanma biçimini andırır. Ahmet Celal de İstanbullu bir Türk aydını olarak, köylülerin arasına bir türlü karışamaz köylülerin gözünde etiketli bir "yaban" olmaktan kendini kurtaramaz. Yakup Kadri'nin hem *Ankara* hem *Yaban* romanlarında roman başkişilerini "yaban" olarak tanımlaması, yazarın içinde bulunduğu Türk toplumunda kendini de "yaban" olarak gördüğünün tezahürü sayılabilir.

Selma Hanım, İstanbul'dan geldiği için can sıkıntısı çekmekte ve kendileri gibi İstanbul'dan gelen birileriyle görüşmek, konuşmak arzusundadır. Bunun üzerine kocası Nazif Bey'in uzun yıllardan beri arkadaşı olan ve şimdilerde mebus olan Murat Bey'in evlerine giderler. Orada Murat Bey'in annesi, karısı, kız kardeşi ve Selma Hanım da dahil olmak üzere *"hepsinin yüzünde, bir gurbet diyarında, bir vatandaşa kavuşmuş insanların neşesi ve heyecanı parlıyordu[r]"* (Ankara, s. 35) Anlatıcının Ankara'yı *"gurbet diyarı"* olarak nitelenmesi, sadece memleketten ayrılma olarak değil, İstanbulluların gözünde yeni kurulan Ankara'nın konumunu göstermesi açısından da önemlidir. İstanbul dışına çıkanlar kendilerini gurbette yani taşrada hissetmektedir. Selma Hanım ve Murat Bey'in ev halkı, hasret giderirken Murat Bey'in karısı *"burası iyi hoş ama yalnızlıktan çatlıyoruz"* (Ankara, s. 31) sözleriyle Selma Hanım'a yalnız olmadığını, kendilerinin de aynı dertten mustarip olduklarını ve kaç yıldır Ankara'da olmalarına rağmen kendilerinin de henüz buraya alışamadıklarını söyler.

Selma Hanım'ın sıkıcı Ankara günlerinde tanıştığı ve sonrasında kocası Nazif'ten boşanarak evlendiği Binbaşı Hakkı Bey, bir kurtarıcı olarak Selma Hanım'ın hayatına girer. Selma Hanım'la konuşmaları esnasında Binbaşı Hakkı Bey'in “*Ankara'da bence yapılacak bir şey vardır: atla dolaşmak*” (Ankara, s. 42) teklifi Selma Hanım için vakit geçirebileceği bir uğraşısı olacak olması açısından mühimdir. Bundan sonraki günlerde Selma Hanım, Binbaşı Hakkı Bey'le birlikte at sırtında geziler yaparak Ankara'yı tanıma ve zamanla sevmeye imkânı bulur. Binbaşı Hakkı Bey'in Ankara'da yapılacak tek faaliyet olarak ata binmeyi önermesi, dönemin Ankara'sının sosyal hayatının kısır olmasına ve kültürel faaliyet çeşitliliğinin sınırlılığına işaret eder.

Bir akşamüstü Hakkı Bey'le Selma Hanım ata binerlerken Eskişehir'deki cepheye top mermisi taşıyan bir kağrı kafilisine rastlarlar. Türk askeri ve köylüsünün hali içler acısıdır. Selma Hanım'ın şahit olduğu manzarada, askerlerin elbiseleri yırtık, kağrıyı taşıyan hayvanların da ağızdan kemikleri çıkmış vaziyettedir. Tam bu esnada askerlerden biri türkü tutturur:

“Ankara'nın taşına bak –Gözlerimin yaşına bak  
Biz Yunana esir olduk –Şu Allah'ın işine bak” (Ankara, s. 58)

Selma Hanım, karşılaştığı bu tablodan oldukça etkilenir. Türk köylüsü ve askerinin perişan hallerini görünce, kendini at binme keyfi peşinde koşan bir zevk düşkününü olarak düşünen Selma Hanım, karşılaştığı bu manzara dolayısıyla, suçluluk hisseder. Selma Hanım'ın bu tavrında henüz Millî duygularının oluşmaya başlamamış olmasının etkisi sezilir. Kocası Nazif'in memuriyeti nedeniyle Ankara'ya henüz gelen Selma, Anadolu'da süren mücadeleden habersizdir.

Selma Hanım, başka bir sefer de Binbaşı Hakkı Bey'le Çankaya semtine at sırtında yaptığı bir geziden sonra eve döndüğünde, hizmetçisi Halime ona nereye gittiklerini sorar ve Selma Hanım'dan Çankaya'ya cevabını alınca “*O çilbah karıları gördün mü?*” sorusuna karşılık “*Gördük görmez olur muyuz, hiç Halime Hanım? Her ağacın altında bir çıplak kadın saçlarını tarıyordu.*” (Ankara, s. 66) cevabını verir. Halime'nin şahsında ve muhafazakâr Ankara yerlisinin gözünde Çankaya semti, çıplak kadınların dolaştığı bir yer algısı yüzünden olumsuz bir imaja sahiptir.

Cumhuriyet Dönemi yazarlarından Halide Edib de Kurtuluş Mücadelesi anılarını kaleme aldığı *Türk'ün Ateşle İmtihanı II* kitabında Ankara'da Mustafa Kemal'in yanında misafir olarak kaldığı günlerde at binme dersleri aldığını, karargâhta beraber buldukları Binbaşı Salih Bey'le at sırtında Ankara tepelerini, civar köyleri dolaştığını hatıratında yazar (Adıvar, 1998b: 53). Bir kadın yazar olarak Halide Edib ile roman başkışisi Selma Hanım

arasındaki ata binme ve Ankara'yı tanıma tecrübeleri paralellik gösterir. Bunda Yakup Kadri ile Halide Edib arasındaki dostluğun da etkisinden söz edilebilir.

*Ankara* romanının ikinci bölümünde Selma Hanım, artık Hakkı Bey'le evli olmasına rağmen, mutlu değildir. Bunda Hakkı Bey'in Kurtuluş Savaşı sonrasında askerliği bırakıp komisyoncu olarak ticaret yapması ve ticari mecrada nüfuzlu bir aktör olma çabası önemli bir faktördür. İstanbul'un işgal yıllarında tecrübe ettiği mondenlik ve yüzeysel asrilik artık Cumhuriyet'in Ankara'sında da hız kazanmaya ve “*yeni Ankara baş döndürücü bir süratle inkişaf et[meye]*” (Ankara, s. 127) başlar. Bir Avrupalı gibi giyinmek, süslenmek, bir Avrupalı gibi davranmak, bir Avrupalı gibi dans etmek ve eğlenmek çabasında olan “*Eski Millî mücadelelerden bazıları gibi Hakkı Bey için de kıyafet değişiminden sonra Millî dava adeta böyle bir modernlik iddiası şeklinde girmişti [r]*” (Ankara, s. 106) Hakkı Bey'in yeni imajı, tatbik ve taklit ettiği garip davranışlar, salonlarda düzenlenen dans partileri ve balolardaki yapmacık hareketleri, onu tam bir Tanzimat romanı tipolojisi olan “züppe” haline getirir. Bunlar Selma Hanım'ın ondan soğuma sebepleridir. Buna mukabil eş zamanlı olarak Neşet Sabit'in “*Efendiler, Garpcılık bu demek değildir. Garpcılığı eğlence tarzı telakki etmeyiniz. Garpcılık her şeyden evvel bir yapma, yaratma, kurma, iletme ve işletme gücüdür*” (Ankara, s. 144) sözlerinde kendini gösteren millî bilinç ve fikri benzerlikler, Selma Hanım'ı Neşet Sabit'e yaklaştıran önemli etkenlerden arasındadır.

Selma Hanım, ilk başlarda kıyasıya eleştirdiği Millî Mücadele Ankara'sını, Cumhuriyet kurulduktan sonra şahit olduğu mondenlik çabaları, sathi asrileşmenin yol açtığı çürüme ve yozlaşma neticesinde artık özlemle anmaktadır. “*Yeni Ankara, o eski Ankara'nın bir mütekâmil şekli olmak lâzım gelmez miydi? O millî ateşin hararetinden bu buzdan şehir maketi nasıl çıkmıştı?*” (Ankara, s. 150) sözleriyle ilk zamanlar gelişmemiş olması yönünden eleştirdiği Ankara'yı, sıcak insani ilişkileri, saf Anadolu insanlarını muhtevi olması yönüyle hasretle anmakta ve devamında ortaya çıkan yeni Ankara'yı soğuk, samimiyetsiz ilişkileriyle, ruhu olmayan bir maket şehre benzetmektedir. Niyazi Akı, Yakup Kadri'nin roman kişilerine yaşattığı bu olumsuz hisler için “*İmparatorluğun yıkılış devrini anlatan romanlarında kayıplarımızın peşinde bedbin olan yazar, kurtuluş devrini anlatanlarda gerçekleşmeyen emeller, projeler önünde yes'e düşer. Hatıralar önünde olduğu kadar ümitler önünde de bedbindir*” (2001: 125) değerlendirmesinde bulunur.

Cumhuriyet romanlarında dikkat çeken anlatımlardan biri de roman kahramanlarının Ankara'ya geldiklerinde bir türlü kurtulamadıkları İstanbul kıyaslamaları ve İstanbul özlemleridir. Yaşamlarının büyük bir kısmını geçirdikleri İstanbul'dan ayrılan roman kişileri, Ankara'da İstanbul'a hasret duymakta ve bu da onları İstanbul nostaljisi yapmaya itmektedir.

Beden olarak Ankara'ya taşınan roman kişilerinin ruhları İstanbul ile Ankara arasında gidip gelmekte ve bu kararsızlık hali onlarda yurtsuzluk hissi yaratmaktadır. Daha açık bir ifadeyle roman kahramanları ne İstanbul'dan tam olarak ayrılabilenekte ne de Ankara'ya tam anlamıyla yerleşebilmektedir.

Falih Rıfkı Atay, *Çankaya* (1961) adlı eserinde “*Saltanatı kaldırmak, Osmanlı devletine son vermektir. Eski devlet artık, bir geçmiş zaman hatırası idi*” (1999: 439) sözleriyle, saltanat ve halifelik makamlarının merkezi konumunda olan Osmanlı'nın artık nostaljik bir hatıra hüviyetinde olduğuna vurgu yapar.

*Ankara* romanının Millî Mücadele yıllarını anlatan ilk kısmında İstanbul'dan gelen genç bir muharrir olan Neşet Sabit, bulunduğu ortamlarda yapılan İstanbul-Ankara kıyaslamalarına “*hep İstanbul, hep İstanbul hasreti... Her nedense bundan sıyrılmak bir türlü mümkün olmuyor*” (Ankara, s. 78) sözleriyle tepki gösterir. Bunun üzerine Selma Hanım da Neşet Sabit'i “*gerçek, dedi işte ben de kaç aydır buradayım bir türlü bu nostaljiden sıyrılamıyorum. Her an İstanbul, her an İstanbul... Ve Ankara'nın her noktasında bu mukayese merakı...*” (Ankara, s. 78) sözleriyle destekler. Neşet Sabit, Selma Hanım'ın desteğinden güç alarak Ankara'yı savunmaya devam eder: “*Sanki, vatan yalnız İstanbul'dan ibaretmiş; sanki biz burada gurbetteymişiz gibi. Halbuki, ben ruhumun Millî muvazenesini burada bulmaya gelmişim.*” (Ankara, s. 78) Neşet Sabit, Türk aydınında adeta bir sabit fikir olan İstanbul'un merkez, ana vatan; İstanbul dışındaki her yerin başta da Anadolu olmak üzere gurbet diyarı ve taşra olarak görülmesine karşı çıkar. Neşet Sabit'in, işgal İstanbul'undan ayrılıp, Ankara'ya gelme nedeni ruhunda kaybettiği muvazenedir. Neşet Sabit, düşman işgali altında olan İstanbul'da artık kendini ana vatanında, ana kucağında görmemekte ve buraya kendini yabancılaşmış hissetmektedir.

Neşet Sabit'in yaşadığı duygusal çatışmanın ve yerini yadırgamanın bir benzerini Selma Hanım da yaşamaktadır. “*Evet, tıpkı benim gibi... Lakin, gün geçtikçe alışacağım yerde, görüyorum ki gün geçtikçe daha ziyade muvazene mi kaybediyorum. Burada, adeta muallakta duruyorum*” (Ankara, s. 79) Selma Hanım'ın duygularını ifade ederken başvurduğu “muallakta durma” deyimini Türk aydınının Anadolu'da kendini nasıl gördüğünü de göstermesi açısından anahtar bir tabir sayılabilir. Türk aydını hiçbir zaman ayrılacağını düşünmediği İstanbul'la derin ünsiyetler kurmuş, geçmişini ve geleceğini İstanbul merkezli bir hayat üzerine kurmuştur. Ne var ki savaş yıllarında işlerin iyi gitmemesi ve zoraki de olsa İstanbul'dan ayrılmak durumunda kalınması onları zor bir karar vermenin eşiğine getirir. Bir yanda İstanbul'un Mütareke Dönemi'nde geçirdiği dönüşüm ve yozlaşma, bir yandan da Millî Mücadelenin kalbinin, Mustafa Kemal'in burayı merkez olarak belirlemesi nedeniyle, artık

Ankara’da atması, Türk aydınına kolay olmayan bir tercih yapmaya zorlar. Türk aydını her defasında geçmişi ile geleceği arasında, aklı ile kalbi arasında, ruhu ile bedeni arasında ve bütün bu çatışmaların kaynağı olarak da İstanbul ile Ankara arasında durmadan bölünüp durur. Bu durum aydınlar arasında sürekli bir “muallakta” olma hali meydana getirir.

Selma Hanım, Ankara’da içinde bulunduğu sıkıntılı durumu “Sanki, bu alem bana küs ve ben ona dargın gibiyim. Hem, bu Anadolu peyzajlarının dili yok. İstanbul’da her taraf konuşur. Her taraf size bir şey söyler. Sanki, taşı toprağı canlı gibidir” (Ankara, s. 79) sözleriyle dışarı vururken, Ankara’nın yeni kurulmakta olan bir Anadolu şehri olarak, ıssızlığına, az gelişmişliğine ve İstanbul’la kıyaslandığında çıplaklığına, monotonluğuna, ruhsuzluğuna vurgu yapar. Buna karşılık İstanbul; renklidir, zengindir, mamurdur ve yaşanmışlıkları dolayısıyla canlıdır. Selma Hanım’ın bu duygularına, Neşet Sabit, “buraların da bir dili vardır ama, biz anlayamıyoruz.” (Ankara, s. 79) savunma refleksiyle karşılık verir. Neşet Sabit’in sözlerinde Selma Hanım’a hak verdiği anlaşılır. Türk aydını Anadolu topraklarıyla yeni tanıştığından, bu coğrafyanın kendisine ait bir dili, bir ruhu olduğunu bilir; ama henüz anlayabilecek seviyede olmadığını da teslim eder.

Falih Rıfkı Atay, Millî Mücadele ve Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında, Ankara’da sosyal faaliyet olarak imkânların kısıtlı oluşunu anlattıktan sonra “tek avuntu[larının] ara sıra İstanbul’a kaçmak” (1999: 446) olduğunu yazarken, İstanbul’a trenle yapılan yolculukların vagonlardaki tahtakuruları yüzünden oldukça meşakkatli geçmesine rağmen, İstanbul’un yeşil tabiatını, mavi denizini gördüklerinde bütün sıkıntılarını unuttuklarını ve bütün bu zahmetlere İstanbul’u görmek için katlandıklarını anlatır.

Ankara romanında, muharrir Neşet Sabit, İstanbul’dan yeni gelen kişilerin durmadan İstanbul’u anmalarına ve İstanbul nostaljisi yapmalarına içerler. Ankara’ya yeni taşınanlar, durmadan Ankara ile İstanbul’u kıyaslamakta ve İstanbul’u övmektedirler. Neşet Sabit’e göre bunlar Ankara’nın Türk istikbali için ne derece önemli bir şehir olduğunu ve Ankara’nın derin manasını henüz kavrayamamış kişilerdir. Neşet Sabit’in kendi gözünden Ankara’yı nasıl gördüğüne dair yaptığı konuşma, bu konuşma sırasında aynı ortamda bulunan romanın başkişisi Selma Hanım üzerinde derin bir etki yapar ve Selma Hanım’ın Neşet Sabit’e bu millî duygular dolayısıyla hayranlık beslemesine vesile olur:

“Her sabah, uyanınca –inanır mısınız- Ankara’da bulunmanın şerefini duyarım. Burada, her sabah, benimle beraber bir millet uyanıyor ve kendisini selamete götürecektir olan kahramanın, başı ucunda, gülümseyerek durduğunu görüyor. İlk defa olarak, ömrümde ilk defa olarak, burada, kendi etimden, kendi kanımdan, kendi cevherimden bir cemaat içinde yaşadığımı hissediyorum.” (Ankara, s. 80)

Diğerlerinin aksine Neşet Sabit, uyandırdığı her Ankara sabahından büyük bir mutluluk ve şeref hissi duymaktadır. Bu hislerde Millî Mücadele lideri Mustafa Kemal’le aynı şehirde

yaşıyor olmanın güven ve kıvancı da vardır. Neşet Sabit'e göre Ankara, yeni bir milletin uyandığı ve millî duyguların ortak paydası olan bir şehir konumundadır.

Yakup Kadri, *Vatan Yolunda* (1958) adlı anı kitabında, İstanbul'dan Ankara'ya ilk gelişinde yaşadıkları sıkıntıları aktarırken, Halide Edib'in sık sık Ankara'nın fiziksel ortamından şikâyet etmesine rağmen, kendisinin ise “*Ankara'da kendimi her suretle, eskisinden daha kuvvetli hissediyorum. Neden? Burada kaç zamandır hayal ettiğim destanî bir havaya kavuştuğumdan mı?*” (Karaosmanoğlu, 1986: 109) sözleriyle, Ankara'ya yüklediği millî ve manevi mananın önemini vurgular. Halide Edib'in serzenişleri kurmaca kişisi olan Selma'yı anımsatırken, Yakup Kadri'nin gösterdiği tepkiler roman başkışisi Neşet Sabit'in tepkileridir. Yakup Kadri'nin, Halide Edib'le olan biyografik anılarını, yaşadıklarını, kurmaca bir eser olan *Ankara* romanına aktardığı söylenebilir.

Bu bağlamda Mebus Murat Bey'in evlerinin yakınında akan cılız dereyi alaycı bir dille “*Söyleyin, ne farkı var, buranın Göksu'dan?*” (Ankara, s. 78) diyerek İstanbul'daki Göksu Deresi'ne benzetmesi, yine benzer bir biçimde Selma Hanım'ın Kocası Nazif Bey'le gittikleri mebus Murat Bey'in evlerinin bulunduğu muhiti “*Burası, bir parça İçeren köyünü hatırlatıyor*” (Ankara, s. 35) sözleri roman kişilerinin yeni geldikleri ve henüz tanımadıkları Ankara'yı çok iyi bildikleri ve tanıdıkları İstanbul'a kıyaslayarak tanımaya ve anlatmaya çalıştıklarının göstergesidir. Bu aynı zamanda roman kişilerinin İstanbul'a duydukları özlem olarak da nitelenebilir. Neşet Sabit'in bu benzetmelere cevabı sert olur: “*Haydi canım, burayı Göksu'ya benzetmek bir küfürdür. Burası: 1921'de Ankara'nın yanı başında akan bir dere kenarıdır. 1921 Ankara'sı. Hanımefendi, dört beş yıl sonra, bu basit cümle, size Kitabı-Mukaddes'ten bir satır gibi gelecek ve buna karışmış olmak size, hayatınızın yegâne manası gibi görünecek.*” (Ankara, s. 80) Neşet Sabit'e göre bu saatten sonra Ankara'yı İstanbul'la kıyaslamak veya benzetmek küfürle eşdeğerdir. Neşet Sabit'in bu tavrında, İstanbul'un saltanatın ve halifeliğin başkenti olması hasebiyle artık eski itibarından uzak olmasının önemli payı vardır. İstanbul, İngilizler tarafından işgal edilmiş ve Sultan da bunlarla iş birliği içerisindeydi. Dolayısıyla İstanbul, eski saygın ve itibarlı günlerinden uzaklaşmıştır. Neşet Sabit e göre; artık Türk milletinin yazacağı destanın komuta merkezi ve yeni başkenti Ankara'dır.

Yakup Kadri, Kurtuluş Savaşı anılarını anlattığı *Vatan Yolunda* (1958) adlı eserinde, İstanbul'dan Ankara'ya ilk gelişinde gördüğü manzarayı kaleme alır. “*Ankara'ya girer girmez içimde büyük bir ferah duydum. (...) Uzaklarda yeşil yamaçlar var; bu yamaçlar İstanbul'un Çamlıca'sını ve İçeren köyü semtini hatırlatıyor*” (Karaosmanoğlu, 1986: 103). Yazarın kurmaca eserinde Selma'ya söylediği “*Burası bir parça İçeren köyü hatırlatıyor*”

cümlesinin aynısını kendi anılarında, izlenimlerini aktarırken kullanması, yazarın biyografik hayatı ile edebî eserleri arasındaki etkileşimi ve geçişkenliği göstermesi açısından önemlidir.

Ankara kurulmakta olan bir Anadolu şehri olarak, Batılı hayat tarzına hitap edecek ihtiyaçları giderme noktasında henüz oldukça eksiktir. Mebus Murat Bey, “*Canına yandığım, arattım, arattım bayat mayat bir şişe bira bulduramadım ah bir bardak bira gözümde tutuyor. İstanbul’da iken yaz geldi mi, haftada hiç olmazsa, iki defa soluğu bomonti’de alırdım.*” (Ankara, s. 52) sözleriyle Ankara’da içecek bira bulamamaktan şikâyet etmekte ve İstanbul’daki alışkanlıklarını, eğlence hayatını anımsamaktadır. Mebus Murat Bey’in “*Rakı, istediğimiz kadar. Her taraftan getiriyorlar. Yasak masak kâr etmiyor. Bizde iki teneke dolusu duruyor. Birer kadeh içer misiniz?*” (Ankara, s. 52) sözlerine Selma Hanım, “*rakı bulunacağına biraz da iğne iplik bulunsaydı Ankara’da*” (Ankara, s. 52) sözleriyle karşılık vererek Ankara’nın malzeme temini noktasındaki eksikliğini ironik ve sitemkâr bir dille eleştirir.

Falih Rıfki Atay, Cumhuriyet yılları anılarını anlattığı *Çankaya* (1961) eserinde, Ankara’da gündüzleri meclisten başka gidecek yerleri olmadığını, Atatürk’ün sofrasına davetli olmadıkları akşamlarda ise meclise yakın bir lokantada satışı yasak olduğu için “*Dilaver suyu*” dedikleri rakıyı gizli bir bölmede içtiklerini anlatır (1999: 443).

*Ankara* romanının, Atatürk’ün Cumhuriyet’in onuncu yıl kutlamaları için hazırladığı hitabesiyle başlayan üçüncü ve son bölümünde artık Cumhuriyet kurulalı on yıl olmuş ve Ankara’nın her tarafında hummalı bir kültür ve bayındırlık faaliyeti sürmektedir. Roman başkişisi Selma Hanım, artık Ankara’yı bütün yönleriyle sahiplenmekte ve “*Her açılan caddenin her yapılan meydanın, her dikilen anıtın her kurulan müessesenin zevkini, gururunu, sanki bunların her biri kendi eseriymiş gibi yürekte duy[maktadır]*” (Ankara, s. 177) Neşet Sabit’le evlenmiş olan Selma Hanım için artık “*Ankara onun kendi evi, Ankara’nın yapılması ve gelişmesi onun kendi davası[dır]*” (Ankara, s. 177) Ankara’da meydana gelen olumlu gelişmeler Selma Hanım’ı sevindirdiği gibi, eksik yapılan işler, şekilsiz binalar ve bir parça tekdüzelik de onu üzmektedir. Zira, gelinen noktada,

“İstanbul, bütün manasıyla bir zevk ve safa merkezi, bir turizm şehri, bir kozmopolit liman halini almıştı. En iyi cazlar şimdi orada, en tantanalı Gazinolar orada, palaslar, barlar, danslı çay salonları orada idi. Hayatı yalnız bu taraflarından alan kimseler için Ankara artık pek sıkıntılı bir yer olmuştu. Burada müzik namına yalnız senfonik konserler, büyük bir Türk sanatkarı tarafından harmonize edilmiş yerli danslar ve folklor havaları çalınıyordu” (Ankara, s. 177-178)

Bütün renkli eğlence ve canlı müzik hayatının İstanbul’da kalmış olması, bunun yerine Ankara’da yalnızca senfonik konserler verilmesi ve belli bir proje dahilinde üretilen müzik parçalarının çalınması, Ankara’yı müzik ve eğlence noktalarında İstanbul’a nazaran çeşitliliği



ve zenginliği olmayan bir Şehir haline getirmiştir. Selma Hanım'ın bu sözlerinde üstü kapalı olarak Cumhuriyet idarecilerince benimsenen ve sürdürülen tek tipçi ve indirgemeci müzik mühendisliğine yöneltilen eleştiriler söz konusudur.

Erken Cumhuriyet Dönemi romanlarında yer alan anlatımlardan birisi de yeni kurulan bir Şehir olan Ankara'nın idealize edilmesi ve Ankara'ya millî mana yüklenmesidir. Millî Mücadele yıllarında, işgal İstanbul'una karşı bir sığınma yeri olarak kurgulanan yeni Ankara'ya sembol değerler yüklenir ve Ankara, umudun ve yepyeni bir baŐlangıcın Şehri olarak romanlarda konu edilir.

Ankara'da roman başkişisi Selma Hanım, İstanbul'dan yeni kurulmakta olan bir bozkır Şehri olan Ankara'ya gelişi öncesinde, zihinlerdeki Ankara tasavvurunu, *“Hele son zamanlarda, ecnebi işgali altında bir zindan haline giren İstanbul'da, bir kaçıŐ ve kurtuluş parolası gibi kulaktan kulağa fısıldanan, her fısıldanıŐta gözlerde bir mit ve intizar ışığı parlatan ve o gizliliği kendisine esrarlı bir cazibe veren Ankara kelimesi, ideal Ankara'nın adı, zihinde bir hayal ülkesi olarak yaşayan bu yeri adeta bir masal iklimi haline sokmuŐtu”* (Ankara, s. 17) sözleriyle dile getirir. Selma Hanım Şahsında, işgal altındaki İstanbullular için Ankara ismi, kaçıŐı ve kurtuluşu imlemekle birlikte Ankara'ya topya Şehri ve hayal ülkesi vasıfları yüklenir. Cumhuriyet ideolojisi doğrultusunda eserler kaleme alan yazarlar, yüzyıllardır Payitaht olarak işlev gören İstanbul'un “tekisi” olarak kurulan Ankara Şehrini, idealize değerlerin hayat bulduğu bir hayal ülkesi olarak yüceltirken ve bu vasıflarla Ankara'yı İstanbul'a yeni bir alternatif olarak okuyucuya sunarlar.

İŞgal İstanbul'unda matbuat hayatının ve gazetelerin yabancılardan denetiminde olması, İstanbul Hkmeti'nin Millî Mücadeleye destek vermemesi; buna mukabil Mustafa Kemal'in Ankara'da ikamet etmesi ve Kurtuluş Savaşı'nın odağı ve merkezi olarak Ankara'yı tercih etmesi, burayı dinamik bir Şehir haline getirir ve dikkatlerin bu yeni Şehre yönelmesine neden olur. *“Türk milletinin kalbi Ankara'da çarpıyor demekle çok doğru bir vakayı ifade etmiş oluyorlardı. Bu bir edebiyat değer, bu bir mecaz değer, bu aka ak, karaya kara demek gibi ki reel bir Şey ifade ediyordu”* (Ankara, s. 18) İstanbul'da yaşayan aydınlardan bazılarının İŞgalin sebep olduğu yozlaşmaya ve çürümeye tahammül edememesi ve Kurtuluş Savaşı'nda aktif rol alarak millete karşı sorumluluklarını yerine getirmek istemesi, onları İstanbul'u terk edip Ankara'ya yerleŐmeye mecbur eder. *“İstanbul'da, Ankara'ya gidenin ehemmiyeti o kadar artıyor, o kadar artıyordu ki, adeta kutsallaŐıyordu”* (Ankara, s. 18) Halide Edib, Yakup Kadri ve Falih Rıfkı Atay gibi aydınlardan İstanbul'u terk edip Millî Mücadele'nin devam ettiği cepheleri ziyaret etmeleri ve heyetlerde bulunarak kurtuluş savaŐında aktif rol

üstlenmeleri, bu isimlerin zafer sonrasında Cumhuriyet'in çekirdek kadrosunda yer almalarını ve Atatürk'ün en yakınında bulunmalarını da beraberinde getirir.

*Ankara* romanında Neşet Sabit, her sabah Ankara'da uyandığı ve milletin kurtuluşu için mücadele eden bir topluluğun ferdi olduğu için duyduğu kıvancı ifade ettiği sözlerinin devamında, “*Ankara, bizim için emsalsiz bir “enerji” mektebi olmuştur. Sarp, yalçın ve çetin Ankara, içinde her rahattan mahrum olduğumuz, içinde zahmet, meşakkat çektiğimiz Ankara, bize sabrı, tahammülü ve inkişafımıza engel bütün zıt kuvvetlerle geceli gündüzlü çarpışmayı öğretiyor, sert bir örs gibi irademizi durmaksızın döğüyor*” (Ankara, s. 81) sözleriyle Ankara'nın Millî mücadelenin komuta merkezi olmasının yanında bir mektep olması ve üzerinde yaşayan fertlere enerji yükleyen bir şehir olmasına vurgu yapar. Neşet Sabit'e göre, İstanbul'la kıyaslandığında mahrumiyet ve meşakkat şehri gibi görünen Ankara, içerisinde sabır, tahammül ve inkişaf gibi hasletleri muhtevidir.

İşgal güçlerinin Anadolu'da ilerleyerek Ankara'ya yaklaşması, Selma Hanım'ın kocası Nazif Bey'in İstanbul'a kaçmasına neden olur. Selma Hanım ise Ankara'da kalmaya ve Millî Mücadele cephelerinde yaralanan askerlere bir hastanede bakıcılık yapmaya devam eder. Nazif Bey'in İstanbul'a kaçması, Selma'nın ona karşı olan duygusal bağlarını zayıflatırken, “*Ankara'nın ifade ettiği Millî manaya bağlılığını art[tırır]*” (Ankara, s. 90) Kocasından ayrılması Selma Hanım'da büyük bir dönüşüme yol açar ve kocasından doğan boşluğu, millî değerler uğruna Ankara'da kalıp mücadeleye devam ederek kapatmaya karar verir. Selma Hanım'ın Nazif'e olan sevgisi yerini Ankara sevgisine bırakır.

*Yaban* romanında Ahmet Celal'in yaşadığı köyü işgal eden Yunan askerleri, bir sonraki hedeflerinin Ankara olacağını söyler. Bunun üzerine Ahmet Celal, “*Ankara işgal altında? Yok canım, bunu tasavvur etmek bile mümkün değildir. Böyle bir olay tarihi olayın mantığına zıt bir şey olur. Çünkü, Ankara bir son değil bir başlangıçtır*” (Yaban, s. 164) sözleriyle böyle bir olayın mümkün olamayacağını iddia eder. Ahmet Celal'in bu düşüncesinde Mustafa Kemal'in Ankara'yı savunacak olmasına duyduğu kesin güven etkilidir. İşgal güçlerinin Ankara'yı işgal etmesi Ahmet Celal şahsında kurtuluşa ümit bağlayan Türk milleti için bir son olduğundan, roman başkişisi buna ihtimal dahi vermek istemez. Mustafa Kemal'in Millî Mücadele'yi Ankara'dan sevk ve idare etmesi, telgraflarda artık İstanbul adı yerine Ankara isminin yer almasına neden olur. Ahmet Celal'e göre, “*bu yeni kelime ötekiler gibi bir şehir değildir. Bu bir yeni nefese, bu bir yeni ruha sembol olmuştur*” (Yaban, s. 164) Ankara ismi artık bir şehir adı olmaktan ziyade, çok daha ötesine işaret eden bir anlam dünyasına sahiptir. Ankara ismi artık bir millî mana ve millî mücadele ruhudur. Ahmet Celal'e göre, düşman

Ankara şehrini yıksa bile bu mana ve ruh Türk milleti tarafından sahiplenilip, yaşatılmaya devam edilecektir.

Cumhuriyet Dönemi romanlarında sıklıkla işlenen mevzulardan biri de Kurtuluş Savaşı lideri Mustafa Kemal'in yüceltilmesi ve yaşadığı yerin Kabe'ye benzetilmesidir. Bu benzerlik ilişkisi; *Yaban*, *Ateşten Gömlek* ve *Bir Sürgün* romanlarında aynı bakış çerçevesinde işlenir.

Ankara, birçok Türk aydını tarafından yazılan eserlerde Müslümanların kutsal mekânı olan Kâbe'ye benzetilmiştir. Bu benzetmenin altında yatan neden irdelendiğinde, zımnen Mustafa Kemal'in Türk milletinin kurtarıcısı olarak görülmesi, bu yönüyle peygambere benzetilmesi ve Mustafa Kemal'in ikamet yeri olan Ankara'ya da bu manada kutsal bir şehir olan Kâbe niteliği atfedilmesidir.

*Yaban* romanında Kurtuluş Savaşı'nın komutanı Mustafa Kemal, kutsallaştırılarak, ikamet ettiği mekân Kabe'ye benzetilir. *Yaban* romanının başkişisi savaş gazisi Ahmet Celal, Anadolu'da Millî Mücadele savaşı sürerken, tekrar cepheye dönüp Türk ordusunun komutanı Mustafa Kemal'i görme arzusuyla yanmaktadır. "*Askerî hayatında hiçbir bozgun görmemiş olan büyük Türk serdarının cephede işi ne? Gidip yakından görmek için delice bir arzuyla tutuşuyorum. Bir Kâbe gibi cepheye gitmek ve onun çadırı etrafını tavaf etmek istiyorum. Bütün Türk âleminin bundan başka yöneleceği bir nokta var mı?*" (Yaban, s. 141) Yakup Kadri, Mustafa Kemal'in çadırını Kâbe'ye benzetip, Ahmet Celal'i de onun etrafında tavaf etmek isteyen birisi olarak kurgulamıştır. Ahmet Celal'e göre Türk âleminin Mustafa Kemal'den başka yönelebileceği başka bir merkez yoktur.

*Ateşten Gömlek* romanında, Millî Mücadele Savaşı yıllarında İzmir'in Yunan işgalinden kurtulması için cephede gönüllü hemşirelik yapan roman başkişisi Ayşe, bir defasında Ankara'ya yolunu düşürmüştür. Ankara'ya geliş nedenini soran anlatıcı konumundaki Peyami'ye Ayşe Hemşirenin cevabı "Bir de Anadolu'nun Kâbe'si olan Ankara'yı bir defa görmek lazım değil mi?" (Ateşten Gömlek, s. 170) olur. İzmir işgalinde kocası ve oğlunu yitiren ve vatan bilincini temsil eden Ayşe Hemşire, Anadolu şehirlerinde ihtiyaç olan cephelere gönüllü olarak gidip, yaralı askerlerin yaralarını sarmaktadır. Ankara şehri, Kurtuluş Savaşı komutanı Mustafa Kemal'in, orduyu idare ettiği ve yönlendirdiği bir şehir olması hasebiyle Ayşe Hemşire açısından, Müslümanlarca kutsal bir mekân sayılan Kâbe hükmündedir.

Kâbe'nin benzetme ögesi olarak kullanıldığı bir diğer eser ise Yakup Kadri'nin *Bir Sürgün* romanıdır. *Bir Sürgün* romanının başkişisi ve Abdülhamid'in istibdat yönetiminden kurtulmak için Paris'e kaçmış muhalif genci Doktor Hikmet'tir. Doktor Hikmet, için Fransa ve başkent Paris kutsal birer mekân hüviyetindedir. Doktor Ahmet, Paris'in sokaklarını

hayranlıkla gezerken “birdenbire kendisini, *Panthéon* kubbesiyle karşı karşıya bul[ur]. İmanlı bir Müslümanın üzerinde, “Kâbe” duvarlarını ve *Haceri Esved*’i ilk görüş nasıl bir tesir ika eder [yapar], bilmiyoruz. Fakat bu olsa olsa, şu dakikada Doktor Hikmet’in duyduğu tesire benzer bir şeydir.” (Bir Sürgün, s. 77) Yakup Kadri, roman başkışisi aracılığıyla *Panthéon*’u tasvir ederken dinî bir terminolojiye başvurur ve burayı Kâbe’ye benzetir. Türk aydınının Batı hayranlığı, Doktor Hikmet’in bu benzetmesinde kendisini gösterir. Doktor Hikmet, pozitivist değerlere iman etmiş bir gençtir. Romanda da kendisini ateist olarak ifade etmektedir. *Panthéon*, Paris’te eskiden kilise olarak kullanılan, daha sonra Fransız ünlülerinin gömüldüğü bir abidedir. Bir Türk aydını olarak Doktor Hikmet, bu yapıya duyduğu hayranlığı burasını Kâbe’ye benzeterek gösterir.

Tanzimat’la başlayan ve Cumhuriyet ile birlikte hızlanan Batılılaşma çabaları, Türk aydınında önemli fikri ve ruhi tesirlere yol açar. Türk aydını özelde Paris’e, genelde ise Avrupa’ya büyük bir hayranlık ve sempati besler. Buna mukabil olarak da zaman zaman kendi kök değerlerine sırtını döner ve yabancılaşır. Bu bağlamda “*Tanzimat’tan sonra Türk aydınlarının yaşadıkları ikilem ve çelişkilerin neredeyse tamamının roman boyunca Doktor Hikmet vasıtasıyla hayat bul[duğu]*” (Çobanoğlu, 2022: 145) söylenebilir. Batı hayranı bir roman kişisi olan ve Fransızlara sempati besleyen Doktor Hikmet, Fransız mimari yapıları hakkında da bilgi sahibidir. Zira *Panthéon*’u gördüğünde adeta büyülenmesi de bu nedendir. Ancak, romandaki Anlatıcı konumundaki yazarın ve dolayısıyla da Yakup Kadri’nin “*Kâbe’yi tavaf eden bir Müslüman o anda ne hisseder bilmiyoruz*” demesi, geleneksel Türk Müslümanlığına koyduğu mesafe nedeniyledir. Yazar, *Panthéon*’u bilir; ama Müslümanların kiblegâhı olan Kâbe’yi bilmezden gelir veyahut bilmek istemez. Bu örnek, Yakup Kadri özelinde bazı Türk münevverlerinin İslam’a ve Müslümanlara olan bakışlarını ve anlayışlarını göstermesi açısından önemlidir.

Netice olarak Cumhuriyet Dönemi romanlarında Ankara şehri birkaç anlatım etrafında kurgulanır. Söz gelimi Millî Mücadele’nin devam ettiği ilk zamanlarda kapalı ve dar bir mekân olan Ankara, roman kahramanları için gurbet diyarıdır, sıkıcıdır ve sosyal faaliyet olarak sınırlıdır. Türk aydını kendini bozkır coğrafyası olan Ankara’da “*yaban*” olarak görmektedir. Cumhuriyet kurulduktan sonra Ankara merkezli gelişen ve inkılâbının ruhunu anlamayan kişilerin komisyonculuk, arısalık ve sathi Batılılaşma tutumları neticesinde Ankara’nın işgal döneminde eleştirilen İstanbul gibi ahlaki ve manevi çöküşün mekânı haline gelmesi işlenir. Ama asıl ve ağırlıklı olarak Ankara, yeni kurulan Cumhuriyet’in başkenti, millî mücadele lideri Mustafa Kemal’in yerleştiği ve devrimlerini gerçekleştirdiği şehir olarak romanlarda yer alır. Cumhuriyet’in ve devrimlerin kazanımlarıyla çağdaş ve seküler bir hale

bürünen Ankara'da, yurttaşlar içerisinde yaşadıkları şehirden memnun ve mesut halde yaşamlarını sürdürürler. Bu vasıflara haiz olması hasebiyle Ankara idealize edilen, kutsallaştırılan sembol bir şehir olarak romanlarda kurgulanır.

#### **4.2. Muhafazakâr ile Modernin Karşılaşma Alanları: Medreseler ve Yeni Mektepler**

Medreseler, Osmanlı Devleti'nde eğitim-öğretimin temel kurumlarını oluştururken, medreselerde ders veren ve sosyal hayatta yetkin bir statüye sahip saygın konumda olan medrese hocaları ve müderrisler, devlette, siyasette ve idarede aktif roller almış ve nüfuz sahibi olmuşlardır.

Osman Nuri Ergin (1977: 5) Osmanlı'da kültür kurumlarının medrese ve mektep diye ikiye ayrılabilirliğini söyler. Mektepler; saray, hükümet ve askerlik alanında çalışacak memurların yetiştirilmesinde rol oynarken, medreseler ise din ve hukuk bilgilerinin öğretildiği halk tabakasına mensup kişilerin devam ettiği eğitim kurumlarıdır. Eğitimin ilk basamağını oluşturan sübyan mektepleri de yalnızca kuran okutulan, namaz sureleri öğretilen ve iptidai de olsa yazı çalışmalarının yapıldığı eğitim müesseseleri olmuştur.

Osmanlı Devleti'nde 19. yüzyıla kadar ilim ve düşünce hayatında etkili, devlet yöneticilerini ve toplumu yönlendiren kurumlar olan medreseler, toplumsal, siyasi ve eğitim alanlarında birçok değişimin yaşandığı 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Mühendislik, Tıbbiye, Mülkiye ve Hukuk Mekteplerinin açılması ve bu okulların devletin teşvik ve imkanlarıyla desteklenmeleriyle; zamanla fikrî ve idarî alanlarda belirleyici olma rolünü yitirmiştir. Medrese ve ulemanın malî imkanlarının azalmasının yanında, medreselerin okutulan ilimlerde kendini yenileyememesi, çağın gereksinimi olan değişikliklere uyum sağlayacak zihniyet gelişim ve dönüşümünü sağlayamaması, medreselerin zaman içerisinde, sadece din ilimleri ve hizmetleri tahsil edilen kurumlar haline dönüşmesine yol açmıştır (İpşirli, 2003: 327-333).

Medreselerin, Osmanlı eğitim-öğretim hayatında etkisini ve önemini yitirmesinin somut bazı sebepleri olarak; medreselerde matematik ve fen bilimlerin yeterince öğretilmemesi, felsefe ve kelam derslerinin müfredattan çıkarılması, medrese eğitiminin zamanla müspet ilimlerden ziyade nakle ve ezbere dayanan bilgi aktarım kurumlarına dönüşmesi, medreselerin toplumda yapılan Batılılaşma ve yenileşme çabalarına karşı durmayı tercih etmesi, medreselerdeki eğitimin kalitesinin düşmesiyle birlikte medreselerdeki ulema sınıfının da itibar kaybına uğraması gösterilebilir (Yıldız, 2010: 125-133). Aydınlanma devrimi geçirmeyen Osmanlı toplumu içerisindeki bu eğitim kurumları, dogmatik dinsel bilgilerle

yaşadıkları çağın gerisinde kalmıştır (Yücekök, 1984: 151). Medreseler, 3 Mart 1924 tarihli Tevhîd-i Tedrîsat Kanunu ile Maarif Vekâleti'ne devredildikten sonra kapatılmışlardır.

Yakup Kadri, *Atatürk* (1946) adlı monografik eserinde Osmanlı'daki eğitim sistemiyle ilgili tespitlerde bulunur.

Bizde maarif, Avrupai: seviyesini en çok asker, mühendis ve hekim mekteplerinde bulabilmiştir. Çünkü, medresenin tesirlerinden tamamıyla kurtulabilmiş olan irfan müesseseleri yalnız bunlardan ibaretti. Diğer sivil mekteplerimizde Fıkıh, Feraiz, Mecelle vesaire nev'inden birtakım skolastik dersler beyinlerimizi kötürümleştirmekte devam edip dururken, müspet ilimler çoktan Tıbbiye ve Harbiye mekteplerimizin esas tedrisatını teşkil ediyordu. (Karaosmanoğlu, 2000: 115)

Mustafa Kemal de okula başlayacağı zaman anne babası arasında anlaşmazlık çıkmış, annesi Zübeyde Hanım onu medreseye göndermek isterken babası Ali Rıza Bey, yeni usulle eğitim yapan Şemsi Efendi okuluna gitmesi gerektiğini düşünmüştür. Nitekim Mustafa Kemal, ilkin âmin alayıyla mahalle mektebine başlamış kısa bir süre zarfında da Şemsi Efendi okuluna geçmiştir (Atay, 1999: 18).

Erken dönem Cumhuriyet romanları arasında Halide Edib Adıvar tarafından kaleme alınan *Vurun Kahpeye* (1923) ile Reşat Nuri Güntekin tarafından yazılan *Yeşil Gece* (1928) romanları, başkişilerinin öğretmen olması (Aliye Öğretmen, Ali Şahin), dramatik kurgunun eğitim merkezi olan mektepler etrafında tertip edilmesi ve bu itibarî metinlerde işlenecek ana izlek olarak eğitimin seçilmesi, bu iki eseri “eğitim romanı” olma vasfıyla diğerlerinden farklı olarak öne çıkarır. ÖnerToy'a göre, “*Bir sürgün yeri sayılan Anadolu'ya ilk gönüllüler olarak öğretmenleri göndererek, Anadolu'nun çeşitli sorunlarını onların ağzından okuyucuya aktar[an]*” (1984: 18-19) Reşat Nuri, eğitimci kimliğinin de etkisiyle Anadolu'nun kalkınmasında en büyük görevin öğretmenlere düştüğü inancındadır. *Vurun Kahpeye*'de vaka zamanı, işgal dönemi ve Kurtuluş Savaşı'nın son yılları iken; *Yeşil Gece*, İkinci Meşrutiyet'in ilanından bir yıl sonrasında başlar ve Cumhuriyet'in ilanı ile da son bulur. Söz konusu romanların İstanbul'da eğitim gören başkişileri Aliye Öğretmen ve Ali Şahin, İstanbul'daki okullarda öğretmenlik yapabilecekken, idealist ve romantik duygularla Anadolu'ya gitmek ve orada öğrenci yetiştirmek ister. Her iki romanın da vaka yerleri İzmir'dir. *Vurun Kahpeye*'de Aliye Öğretmen'in atandığı ilçenin ismi verilmezken, *Yeşil Gece*'de Ali Şahin, Sarıova Kasabası'nda görev yapmaktadır.

*Yeşil Gece* ve *Vurun Kahpeye* romanlarında işlenen ortak dramatik kurgu, görece olarak “yeni eğitim” görmüş idealist öğretmenlerin, gittikleri Anadolu okullarında kasaba halkıyla ve oradaki yerleşik karanlık, gerici güçlerle olan mücadeleleridir. Kurguda karşı güç olarak konumlanan ve roman başkişilerinin mücadele etmek zorunda kaldığı kişiler; eski eğitim sistemi olan medrese ve cami merkezli gelişen eğitimi savunan medrese hocaları, softalar ve

imamlardır. *Vurun Kahpeye*'de Aliye Öğretmen, öğretmen kimliğinin yanı sıra kadın kimliğiyle de kasabadaki gericilerle, softalarla mücadele etmek zorunda kalır. Durakbaşa'ya (1998: 37) göre öğretmen olarak kadın, siyasi simgeleri bedeninde taşıyarak, Cumhuriyet'in kurucu kadrosunun kurguladığı kimlik ve özellikleri gelecek nesillere aktarma görevi üstlenerek, Kemalist modernleşme projesine hizmet etmiştir.

*Vurun Kahpeye* de Aliye Öğretmen'in kasabaya gelişi, ders verdiği okul ortamı ve verdiği eğitime kısaca değinilirken, romanın devamında ağırlıklı olarak cami imamı olan Hacı Fettah Efendi ile olan mücadeleleri ve Anadolu'nun işgali sırasında Kuvayımilliyeye güçleri ile Yunan işgal güçleri arasındaki savaş işlenir. *Yeşil Gece*'de ise Ali Şahin'in çocukluğundan başlanarak, İstanbul'daki Somuncuoğlu Medresesi'nde yaşadıkları sonrasında Darulmuallimin okulundaki hayatı, Sarıova'ya öğretmen olarak atandığında kendisini ortasında bulduğu medrese “*yeni mektep*” çatışması ve roman boyunca başkişi Ali Şahin'in zihninde olgunlaştırmaya çalıştığı eğitim yaklaşımı ayrıntılı bir şekilde işlenir. Denebilir ki *Vurun Kahpeye*'de Aliye'nin öğretmen olması ve romanın hemen başlarında eğitimle ilgili birkaç küçük pasaj anlatısı dışında, dönemin ve yaşadığı kasabanın eğitim hayatı ile ilgili ayrıntılı bilgi bulmak zordur. Buna mukabil *Yeşil Gece*'de, bütünlüklü ve tutarlı olarak romanın ilk giriş cümlesinden son bitiş cümlesine kadar, Ali Şahin'in eğitim biyografisi eşliğinde işlenen eğitim tartışmaları, yorumları ve analizleri ayrıntılı olarak mevcuttur. Romanda; medrese, “*yeni mektep*”, maariife bağlı ve bağlı olmayan mektep tasvirleri, bu eğitim kurumlarında okutulan dersler, işlenen müfredat, bu eğitim kurumlarındaki öğrenci ve öğretmen profili, Sarıova kasabasındaki memurların, idarecilerin, bürokratların eğitim hakkındaki görüşleri ve dönemin koşullarında güncel bir tartışma olan medreselerin ıslahı, “*yeni mektep*”lerin kurulması gibi eğitim merkezli meseleler etraflıca işlenir. Bunlar da *Yeşil Gece*'yi tam anlamıyla bir “eğitim romanı” yapan unsurlardır.

Bu başlık altında ağırlıklı olarak *Yeşil Gece* ve *Vurun Kahpeye* romanlarında geçen eğitim hayatı ve sosyolojisi ile ilgili olan mekteplerin, medreselerin fiziki yapıları, bu eğitim kurumlarında okuyan ve ders veren öğrenci ve öğretmen tasvirleri, bu okullarda uygulanan müfredatlar, okutulan dersler incelenerek, analiz edilmeye çalışılacaktır.

*Vurun Kahpeye* romanında öğretmen kimliğiyle ön plana çıkan roman başkişisi Aliye'nin görevlendirildiği kasabada sadece bir mektep vardır. Aliye Öğretmen'in mektebe dair ilk gözlemi “*Mektebin pis ve karanlık avlusunda kokusuna mâni olamadığı kırık kapılı hela[nın]*” (*Vurun Kahpeye*, s. 8) olmasıdır. Bu tasvir hem görüntü hem de koku duyuları bağlamında Aliye Öğretmen ve aynı zaman da okuyucuda oldukça olumsuz bir mektep tablosu oluşturmaktadır. “*Ali'ye, ilk sınıfa girdiği zaman, pencerelerini kâğıt yapışmış pis*

*dershanede epeyce birikmiş sigara dumanı,*” (Vurun Kahpeye, s. 11) görmesi Aliye’ye pis, karanlık ve kötü kokuların yayıldığı bir okul ortamını haber vermekte, aynı zamanda bu mektepteki eğitimin kalitesinin nasıl olduğuna dair okuyucuda bir intiba uyandırmaktadır. Nitekim romanın ilerleyen kısımlarında Aliye Öğretmen’in mektebi sahiplenmesi ve mektepte yaptığı fiziksel değişiklikler, Kuvayımillîye zabiti Tosun Bey’in mektep ziyaretinde, “*mektebi tertemiz*” (Vurun Kahpeye, s. 30) görmesiyle açığa çıkar.

*Vurun Kahpeye*’de tasvir edilen yıkık ve harabe eski mektep tasvirinin benzerini *Yeşil Gece*’de de bulmak mümkündür. Ali Şahin, İstanbul’dan ayrılıp öğretmenlik yapacağı Sarıova’ya gideceği vakit, son bir kez altı yılını geçirdiği Somuncuoğlu Medresesi’ne uğrar. Ali Şahin, Somuncuoğlu Medresesi’ni ilk geldiğine benzer şekilde hatta daha da kötüleşmiş bulur. “*Anadolu’dan ilk geldiği gün nasılsa yine öyle idi. Ortadaki yosunlu şadırvandan sızan sularla ıslak taşlarının üstünde otlar bitmiş, aynı avlu; softaların her sabah yemek pişirmek için yaktıkları çalı çırpı ateşinden kararmış kemerler de aynı güvercin yuvaları; avlunun dört tarafında aynı karanlık, rutubetli taş hücreler.*” (Yeşil Gece, s. 18) Son zamanlarda medreselere olan alaka azaldığı için medresenin avlusunda otlar bitmiştir. *Vurun Kahpeye*’deki mektep tasvirlerine benzer olarak *Yeşil Gece*’deki Somuncuoğlu Medresesi’nde de karanlık ve rutubetli oda tasvirleri öne çıkar. Ali Şahin’in Sarıova’da yoğun çabalar sonucunda inşa etmek istediği “*yeni mektep*” binası için tahsis edilen arsanın üzerinde bir medrese vardır. “*Bu medrese, çok haraptı[r]. Barınılacak halde değildi[r]. Rutubet, güneşsizlik ve pislik sebebiyle içindeki softalar hastalıktan kırılıyordu[r].*” (Yeşil Gece, s. 18) Bu medrese de tasvir edilirken güneş almaması, rutubetli olması ve temizlik şartlarının uygun olmamasından dolayı içindeki talebelerin hastalıktan kırıldığı ifade edilir. Hem Halide Edib’teki hem de Reşat Nuri’deki bu eski mektep tasvirlerini iki türlü yorumlamak mümkündür. Birincisi dönemin sosyo-ekonomik şartları gereği memleketin her tarafında fakirlik ve yoksulluk hüküm sürmekte ve eğitim binaları da bundan nasibini almaktadır. Medreselerin bakımsız ve ilgisiz bırakılmasında bürokratik ilgisizlikler söz konusu olabileceği gibi bilinçli bir tavırla medreselerin ıslahının ihmal edilmesi etkili olmuştur denebilir. İkincisi de roman yazarları belli bir tez etrafında kaleme aldıkları romanlarında okuyucuyu etkilemek ve iddialarını güçlendirmek için eski kurumlar olan medreseleri sadece olumsuz taraflarıyla ele almakta ve bu olumsuz özellikleri de bazen abartabilmektedir.

Aliye’nin öğretmen olarak atandığı kasabada, sınıfların başarı sıralamasına göre değil, toplumsal hiyerarşi ve gelir durumu gözetilerek oluşturulması, daha sonra yazılacak köy romanlarında etraflıca işleneceği üzere eşrafın nüfuzunu yansıtan bir tutumdur. Dolayısıyla eğitimde fırsat eşitsizliğinin olması kasabadaki eşrafın nüfuzu üzerinden yansıtılmaktadır. Söz



konusu eşitsizlik, sınıflardaki öğrenci dağılımına etki ettiği gibi öğretmenlerin öğrencilerle, ilgilenme düzeyine de yön verir. Nitekim mektebin ikinci muallimesi Hatice Hanım, esnaf çocukları ve az gelirli ailelerin çocuklarından oluşan sınıfla ilgilenmez, “*ders saatinde ekseri sigarasını yakar, sakızını çiğner, önlerine yazı meşki diye attığı ezeli bir besmele, herhangi başını kaldıracak olursa: “seni kör olasıca piç” diye üstüne saldırırdı.*” (Vurun Kahpeye, s. 9) Osman Nuri Ergin (1977: 86) Sübyan Mekteplerinde çocuklara Arap harfleriyle, Arapça metinler üzerinde nakkaşlık ve kopyacılık yaptırıldığını, talebelere dertlerini yazıyla ifade etme imkânı sağlanmadığını, dolayısıyla mekteplerde verilen yazı eğitiminin şekilci yönünü vurgular. Romanda Hatice Öğretmenin, mektebindeki talebelere yazı meşkinden ibaret bir eğitim vermesi de bu iddiayı destekler niteliktedir.

*Vurun Kahpeye* romanında Aliye Öğretmen’in mektebinde, talebelerin “*Hepsinin cebinde bir tabaka tütününü var[dır]. Hemen hepsi Hatice Hanım’la karşılıklı sigaralarını yakarlar, avluda çömelirler, hem sigara dumanlarını savurur[lar]*” (Vurun Kahpeye, s. 9) Bugünkü ilkokul mesabesinde olan mektep öğrencilerinin çocuk yaşta ceplerinde tütün tabakaları taşımaları, sigara içmeleri, hatta bu sigaraları okul bahçesinde ve öğretmenleriyle karşılıklı olarak içmeleri bütün eğitim paradigmaları tarafından reddedilecek bir davranış pratiğidir. Zira eğitim, sadece bilgi verme amacı taşıyan tek yönlü bir sistem olmayıp, sağlıklı yaşamı da kapsayacak donanımlar kazandırmayı hedefler. Bu bağlamda öğrencilere rol model olması düşünülen öğretmenin öğrencilerle karşılıklı sigara içen bir konumda bulunması romanda eleştirilen hususlardan biridir.

Aliye Öğretmen’in, yeni atandığı bu mektepteki en kötü olanaklara sahip sınıf olan esnaf çocuklarının olduğu sınıfı çok sevip kendini onlara adanması, bu çocukların maddi imkansızlıklarından dolayı ötelenmelerinden duyduğu rahatsızlığın ve bütüncül bir eğitim anlayışını benimsemesinin sonucudur. Eşraf ve büyük memur çocuklarının olduğu sınıfa nerdeyse hiç taviz vermez ve o çocukların da imtiyazsız bir eğitim almaları için elinden geleni yapar. Aliye Öğretmen’in bu eşitlikçi tavrı imtiyazlı çocuklar başta olmak üzere aileleri üzerinde de muharrik bir etkiye neden olur ve eşraftan bazıları Aliye’ye karşı saldırı konumuna geçer.

*Yeşil Gece*’de Ali Şahin, memleketinden İstanbul’a Somuncuoğlu Medresesi’ne ilim tahsili için ilk geldiğinde şahit olduğu öğrencilerin manzarasını bütün eğitim hayatı boyunca hatırlar ve unutmaz. Ali Şahin’in medresede tahsil gören talebeleri tasviri şu şekildedir:

“Bir traşlı baş kümesi... Kimi açlıktan, beden sefaletinden yıpranmış, yeşilimsi bir renk bağlamış, kimi damızlık boğalar gibi kaygısızlıktan, gamsız, kasavetsiz yiyip içip uyumaktan cılananmış gibi parlak kırmızı... Dar, geriye kaçmış, ileri fırlanmış biçimsiz adamlar, enfiyeden delikleri büyümüş biçim biçim burunlar... Fakat hepsinde kenarları traşlı çember sakallar...” (Yeşil Gece, s. 24)

Küçük yaşta İstanbul'a medresede ilim görmeye gelen Ali Şahin'in şahit olduğu manzara onu ürkütür. Nitekim kafasında idealize ettiği medrese talebeliği ile gördükleri birbirinden oldukça farklıdır. Medresede Anadolu'nun farklı coğrafyalarından gelen ve çeşitliliği bol öğrenci yapısının olması, çoğu öğrencinin yeterince iyi beslenememeden dolayı zayıf ve hastalıklı görünmesi, giyimleri ve tıraş olma biçimleri bakımından tek tip bir öğrenci profili sergilemeleri ve enfiye çekmekten yüz yapılarının değişmiş olması, küçük yaşta Ali Şahin'in medrese talebeleriyle ilk tanışmasında hayal kırıklığına uğramasına ve medrese yaşantısından korkmasına neden olur.

Medreselere talebe alımında kesin ve net kriterlerin olmaması, medreseye başvuran talebelerin herhangi bir elemenden geçirilmeden kabul edilmesi, mevcut öğrenci profilinin niteliğinin düşmesine ve verilen eğitimin de yüzeysel kalmasına neden olur. Buna ek olarak medreseye gelen öğrencilerin çoğunlukla Anadolu'nun refah düzeyi düşük yoksul kesiminden ve çoğu zaman herhangi bir eğitimden geçmeden gelmesi, medresedeki eğitim şartlarını oldukça güçleştirmekte ve medreseleri eğitim nitelikleri bir yana hayatta kalması güç eğitim kurumları haline getirmektedir.

"Açlığın, sefaletin Anadolu köylerinden başlarında bir yırtık sarık, sırtlarında birer meşin heybe ile sürüp getirildiği alil, ebleh, müterreddi, yarı meczup çocuklar, karda havalarda yiyecek aramak için şehirlere inen aç kurtlara benzeyen yalnız sıhatten, iştihadan ve hayvani sevk-i tabiiilerinden ibaret bir çok iptidai mahluklar -isimleri, çehreleri karışmış korkunç bir heyula sürüsü halinde- boş hücrelerde, rutubetten taşları yosun bağlamış avluda her günkü hayatlarını yaşıyorlardı" (Yeşil Gece, s. 28)

Medreselerin yapıları gereği, içinde hem eğitim görülen, yemek yenen hem de yatılı olarak kalınan mekânlar olması; aynı zamanda devlete bağlı kurumlar olmaması hasebiyle tüm bu ihtiyaçları kendi imkanlarıyla karşılamak zorunda kalmaları, medrese talebeleri için durumu güçleştirmektedir. Medrese talebelerinin anne babalarından ayrılarak küçük yaşta bu kurumlara yatılı olarak yerleşmeleri, onları yeme, içme, temizlik gibi temel ihtiyaçları karşılamada tek başlarına oldukları gerçeğiyle yüz yüze bırakır. Temel gayeleri olması gereken eğitim, bu zor koşullar altında alt soralara gerilemek durumunda kalır. Denebilir ki medreseye eğitim için gelen talebelerin belki de en az vakit ayırabildikleri mesele eğitimidir.

Kimi kaynayan kuru fasulye tenceresinin altındaki çalı çırpı ateşini gözleri durmadan yanarak üflüyor; kimi taş basamakların üstünde oturmuş sökük diyor; kimi burada şadırvanın yanında çamaşır yıkıyor... Sonra sütunların dibine çömelmiş, ellerinde sarı yırtık yapraklı kitapları ezberleyenler... O yanda bir dini münakaşa... Bu yanda yine bir boğaz kavgası. Yahut doğadaki sıgırtmaçların birbirini öldürürcesine itişip boğuşmalarına benzer şakalar..." (Yeşil Gece, s. 28)

Medresede eğitim gören softa talebeler, Ramazan ayı gelince köylere dağılır. Her talebe kendisine bir köy bulur ve Ramazan ayını bu köyde geçirir. Genç softalar, bu ayda köylülere namaz kıldırma, dinî sohbet yapma ve köylülerin dinî vecibelerini yerine getirmede yardımcı olma imkânı bulurlar. Bunun neticesinde de köylüler softalara birtakım maddi yardımlarda

bulunur “Üç aylar geçince softalar heybelerini omuzlarlar, köylerde cerre çıkarlardı (...) Bayram gelince köylüler de onu boş döndürmezler, kesesine üç beş mecrediye, heybesine buğday, tarhana, mısır koyarlardı.” (Yeşil Gece, s. 30) Bu yardımlar, softaların yıl içerisindeki ihtiyaçlarını gidermede neredeyse tek kaynaklarıdır. Softaların geçinmek için köylünün eline bakması, el açan muhtaçlar konumunda olması, medresede öğretilen dinî ilimlerin ve tedris gören talebenin toplum nezdindeki algı değerlerini düşüren vasıflardır.

Ali Şahin’in Somuncuoğlu Medresesi’nde şahit oldukları, onu dinî ilimler okutulan bu yerden hızla soğutmaya başlar. Medresenin, hocaların ve talebelerin içinde buldukları içler acısı haller, onu sonu olmayan sorgulamalara ve yeni kararlar almaya iter. Ali Şahin, buradan yetişen talebelerin nihayetlerini düşünmeye ve sonları hakkında akıl yürütmeye çalışır. Ali Şahin Somuncuoğlu Medresesi’nde inanma buhranları ve krizleri yaşarken memleketine doğduğu kasabayı ziyarete gider ve orayı da medresenin kasvetli bir atmosferle çepeçevre kuşatılan koyu karanlığında bulur “*Bunların en canlıları tehditlere, dayaklara rağmen bu sevimsiz izbelerden kaçacaklar, toprağa döneceklerdi. Bir kısmı da “Ebcet” gibi ne ölüye ne diriye yaramayacak öyle şeyler belleyeceklerdi ki, kendilerine ve etrafındakilere zarardan başka bir şey temin etmeyecekti.*” (Yeşil Gece, s. 43) Ali Şahin’e göre medresede dayak ve tehditle yaptırılan ezberler yüzünden köyüne kaçan talebeye de medresede kalıp yararsız bilgiler yığınına dönüşen talebeye de yazık olmaktadır. Dolayısıyla, her hâlükârda medreselerde kalmak da gitmek de çoğu zaman olumlu çıkarımları olmayan, ârâfta kalma neticesinde ortaya çıkan tercihlerdir. Medreselerdeki fiziksel koşulların yetersizliği, dayakçı bir eğitim yaklaşımı benimsenmesi ve verilen eğitimin yüzeysel olmasının yanında talebelerin dışarıdaki hayata hazırlanamaması, medreselerin zamanlarının gerisinde kalmasına ve talebeler için cazip bir seçenek olamama sonucunu doğurur. Osman Nuri Ergin de Ali Şahin’in medresede gördüklerini özetleyecek nitelikte, medreselerde verilen eğitimi şu şekilde tarif eder: “*Ezbercilik, eski kitaplara, eski müelliflere bağlılık, onların sözünden dışarı çıkmamak, onlarınkine bir şey eklememek ve yalnız Arapça okumak*” (1977: 113).

*Vurun Kahpeye*’de Aliye Öğretmen’in mektebinde, ikinci muallime Hatice Hanım’ın dersine girdiği sınıflarda müfredatı önemsemediği “*Önlerine yazı meşki diye attığı ezeli bir besmele...*” (*Vurun Kahpeye*, s. 9) sözleriyle vurgulanır. Hatice Hanım, öğrencilere ders başında deftere besmele yazma ödevi verirken, kendisi sakızını çiğnemekte, sigarasını içmekte ve gürültü yapan olursa da “*elinde bir değnekle koşmuş, sağa sola değneği sallamaya başlamış ve hasıl olan kargaşalıkta hemen Sabri’nin dövdüğü küçüğü kulaklarından yakalamış, o da dövmeye başlamıştı[r]*” (*Vurun Kahpeye*, s. 11) Alemdar Yalçın, romanda fon karakterlerden biri olan Hatice Hanım’ın bu kadar olumsuz tasvir edilmesini, kurguda

zıtlık oluşturma ve Aliye'nin iyiliğini, ideal bir öğretmen olduğunu öne çıkarma çabası olarak yorumlar. Nitekim Hatice Öğretmen, birkaç sınıf sahnesinde görüldükten sonra kaybolur; çünkü o romanın bütünlüğünde yeri olmayan bir fon karakterdir (2012: 193). Kuvayımillie zabitlerinden Tosun Bey'in Aliye Öğretmen'i görmek için mektebi ziyaret ettiği bir günde *“Hatice Hanım'ın sınıfı sallana sallana “Elif- lâm-mim” suresini bir ağızdan bağıarak okuyorlar [dır]”* (Vurun Kahpeye, s. 30) Medreselerde öteden beri devam eden bir gelenek olan öğrencilerin sallanarak ders okumalarının *Vurun Kahpeye* romanındaki devlet mektebinde de sürdürülmesi, mekteplerin henüz yeterince medreseden ayrışamadıklarının ve medresedekine benzer yöntem ve süreçlerin devlete bağlı mekteplerde de devam ettiğini gösterir. Ders esnasında sınıftaki bütün öğrencilerin hep bir ağızdan Kur'an'dan bir sureyi okumaları da medreselerdeki ezber eğitiminin devlet mekteplerinde de sürdürüldüğünün yanı sıra dini eğitimin mektepte uygulanan müfredatta başat rol oynadığını imler.

Mektebin ikinci muallimesi Hatice Hanım, Kuvayımillie zabiti Tosun Bey'e mektebi ve uyguladığı eğitim hakkında izahatlarda bulunurken *“Efendim, benim sınıfımda her çocuk namaz surelerini bilir. Hiç olmazsa Amme cüzünün sonuna kadar ezberler.”* (Vurun Kahpeye, s. 30) sözlerini sarf eder. Bu sözlerden hareketle Hatice Hanım'ın mektepte uyguladığı eğitim hakkında bazı değerlendirmeler yapılabilir. Söz gelimi Hatice Hanım'ın öğrencilerden beklediği temel kazanımın amme cüzü ve namaz surelerini ezberlemekle sınırlı olduğu söylenebilir. Medreselerde verilen dini eğitimin devlet mektebinde de neredeyse aynı şekilde verilmeye çalışıldığının yanı sıra ezberci eğitimin ağırlıkta olduğu bir yöntem tercih edildiği sonuçları da çıkarılabilir. Hatice Hanım'ın esasında takip ettiği bir müfredatın olmadığı ve verdiği derslerin sıkı bir denetime tabi tutulmadığı da anlaşılır.

Eski medrese, yeni mektep çatışmasının tema olarak yüzeysel de olsa işlendiği romanlardan biri de roman başkişisi Gülsüm'ün evlatlık olarak alındığı konakta başından geçenlerin anlatıldığı *Kızılılık Dalları* romanıdır. Şimdiye değin bütün konak çocuklarının tedris gördüğü mahalle mektepleri, artık eski günlerinde değildir. *“Son nesil okuma çağına eriştiği zaman mahalle mektepleri can çekişiyordu. Damatlar, bir aralık çocukları yeni açılan Maarif Nümunelerine vermeye kalkmışlardı.”* (Kızılılık Dalları, s. 42) Etrafta yeni usul ile okutan yeni mektepler açılmaya başlar. Konaktaki çocukların ebeveynleri, yeni mekteplerden taraf olarak çocuklarıyla birlikte evlat edindikleri ve hizmet işlerini gördürdükleri roman başkişisi Gülsüm'ü de bu mektebe vermek ister.

Mahalle mektebinin müderrisi, konağa giderek, talebelerini kaybetmemek için, konağın hanımını ikna çabasına girişir. *“Hem şimdi ben de usul-i cedit üzerine okutuyorum. Hoca diye maarif mekteplerine tayin edilen o düdük züppeleri on kere cebimden çıkarırım.”* (Kızılılık

Dalları, s. 42) Mahalle Mektebinin müderrisi, konağın hanımını ikna etmeye çalışırken; bir yandan da kendisinin de artık yeni usullerle okutmaya başladığını haber vermesi, yeni eğitim sisteminin aileler tarafından benimsenmeye başladığını gösterir. Mahalle Mektebi müderrisinin konağın hanımını ikna etmesinde başka sebepler vardır. Hanım, yeni mektepte sözünün geçmeyeceğinin farkındadır. Hâlbuki Mahalle Mektebinde müderrislere söz geçirebilmekte ve onlara istediğini yaptırabilmektedir. Müderrisler de, konaktakilerin kıymetinin farkında olup; çocuklarına diğer talebelerden farklı olarak pozitif ayrımcılık yapmaktadırlar. *“Büyük Hanım zeki bir kadındı. Gayet iyi bilirdi ki, Hoca Salih’in külüstür mektebi, Nümunelerin tırnağına benzemez (...) Halbuki Nümuneler resmî hükümet mektepleriydi. Oralardaki hocalar hatır saymayacaklar, konağın nazlı çocuklarını öteki haşarat yığınının arasına karıştıracaklardı”* (s. 42) Konağın Hanımı, yeni mekteplerde çocuklarının bütün talebelerle eşit olacağını, kendisinin de diğer velilerden bir ayrıcalığı olmayacağını bilincindedir.

Konağın ana ve babadan yoksun büyüyen besleme kızı Gülsüm, eğitim almak için eski mektebe gönderilir. Müderris söz verdiği üzere yeni usulle eğitim vermeye çalışır. Ne var ki Gülsüm, yeni usulle öğrenmekte hayli güçlük çeker. *“Hoca, Gülsüm’de “usul-i cedid” in iflâs ettiğini görünce, çaresiz, yine eski usule döndü; kızın kafası belki Arapçayı daha kolay alır diye (Amme) cüzü okutmaya başladı. Fakat o, Kur’an’ı kıraatinden daha kolay ezberliyor, yazıların üstünden daha süratle kayıp geçiyordu.”* (Kızılıcık Dalları, s. 45) Romanda, yeni usulün ne olduğuna dair herhangi bir açıklama olmamakla beraber Gülsüm’ün bu yeni usule uyum sağlayamadığı, eski usulle öğrenime devam ettiği söylenir. Gülsüm’ün devam ettiği mahalle mektebinde eski usulle eğitimin yanında; *“Mektepte her gün beş altı nöbet de dayak olurdu. Bu, lazımdı. Tokmak vurmaktan kazık çakmak nasıl imkânsızsa, sopa vurmaktan çocukların kafasına ilim ve edep sokmak da öyle imkânsızdı. Son zamanlarda Maarif, dayağı yasak ettiği için hoca, çocuklardan birini falakaya yatıracağı zaman pencereleri, kapıları kapatıyor, halvet yapıyordu”* (Kızılıcık Dalları, s. 41) dayağın uygulandığı bir eğitim modeli anlayışı da söz konusudur.

Mekteplerde dayağa başvurulması bağlamında, Yakup Kadri de çocukluk anılarını anlattığı *Anamın Kitabı* (1957) eserinde, Manisa’da gönderildiği mektepte *daima kızgın, asık suratlı* hocası Mustafa Efendi’nin sık sık dayağa ve falakaya başvurduğunu anlatır.

Hocaefendi sürekli şekerlemeleri arası esnasında -nasıl oluyor bilmiyorduk- yaptığımız en hafif bir tecvit yanlışının yahut da birbirimizi güldürmek için bazı Arapça ibareleri en mükemmel tecvit makamı ile cinaslı Türkçe sözlere çevirişimizin derhal farkına varıyor ve yanı başından hiç eksik etmediği uzun değneğini kafamıza indirmekte gecikmiyordu. (Karaosmanoğlu, 2019: 131)

*Yeşil Gece* romanındaki hâkim izleklerden birisini, ülkü değer olarak kurgulanan Ali Şahin'in biyografik serüveninde önemli bir yer teşkil eden medrese ve “*yeni mektep*” çatışması oluşturur. Tanzimat ile birlikte açılmaya başlanan ve Batılı bir müfredat benimseyen yeni mektepler ile eski ve geleneksel müfredatla devam eden medreselerde yetişenler arasında zaman içerisinde birbirlerine zıt dünya tasavvurları ortaya çıkmıştır. Medrese-mektep çekişmesi haline gelen bu durum, talebeler, müderrisler ve toplumdaki destekçiler tarafından düşmanlığa varacak kadar ilerlemiştir (Ergün, 1982: 46).

Ali Şahin'deki medrese ve “*yeni mektep*” izlenimlerini ikiye ayırmak mümkündür. Bunlardan birincisi kendisinin talebe olduğu yıllarda, önce İstanbul'daki Somuncuoğlu Medresesi ve sonrasında devam ettiği Darulmuallimin'deki müşahedeleridir. İkincisi ise atandığı İzmir'in Sarıova Kasabası'nda muallim olarak karşılaştığı durumlardır.

Babası tarafından ilmiye sınıfına mensup bir birey olarak yetiştirilmek istenen bu amaçla da küçük yaşlardan itibaren başına sarık sardırılan ve mahalledeki medrese hocasına verilen Ali Şahin'in medreselerde karşılaştığı hoca tipleri ve okutulan derslerle ilgili muhakeme, mukayese ve tartışmaları roman boyunca, Ali Şahin'in kişiliğindeki değişim ve dönüşümünde önemli bir rol oynar.

Somuncuoğlu Medresesi'ne babası tarafından kaydı yapıldığında, Şahin'in büyük beklentileri vardır. Ne var ki daha ilk günlerde gördükleri onu hayal kırıklığına uğratmaya yetmiştir. Küçük yaşlarda medreseyi ve medrese hocalarını idealize eden ve bu amaçla kasabasından İstanbul'daki Somuncuoğlu Medresesi'ne bu idealini gerçekleştirmek üzere giden Ali Şahin'in beklentileri yüksektir. Ona göre, burada okuyan herkes ilim meraklısı ve öğrenmeye can atan kişiler olmalıdır. “*Fakat bunların çoğu sırf kendilerini yaşatacak bir zanaat elde etmek için, esnaf çıraklığına girer gibi medreseye girmiş köylü çocukları*” (Yeşil Gece, s. 23) oldukları gerçeğiyle yüzleşmesi uzun sürmez. Talebeler buraya ilim öğrenmeye değil, zahmetsiz yoldan meslek sahibi olmaya gelmektedir. Somuncuoğlu Medresesi'ndeki talebe ve müderrisleri “*yeşil sancak*” altında toplanan ve İttihâd-ı İslâm'ı gerçekleştirmek için gayret sarf eden “*yeşil ordu*”nun neferleri olarak gören Ali Şahin, bu düşüncesinde de yanıldığını kısa bir zamanda müşahede eder. Zira Ali Şahin'in ders okuduğu müderrislerin yani “*yeşil ordunun kumandanlarının da gönüllü neferlerinden kalır yerleri yoktu. Onlar da dini ve ilmi, menfaatlerine alet etmiş kimselerdi*” (Yeşil Gece, s. 31) Ali Şahin, idealize ettiği ve ülkü değerleri gerçekleştirme hedefiyle hareket ettiklerini düşündüğü Somuncuoğlu Medresesi müderrislerinden bazılarının da “*sonradan saray kölesi, Abdülhamit casusu olduklarını öğrenmişti[r]*” (Yeşil Gece, s. 31) Binası eski, köhne, rutubetli ve pis vaziyette olan Somuncuoğlu Medresesi'nde, ders mollaları, ilim öğretme derdi olmayan, çıkarları

peşinde koşan, paragöz tiplerdir. Medreseye gelen talebeler de ilim öğrenme gayretinde olmayan, medreseden molla olarak çıkararak maişetlerini mollalıkla sürdürme amacıyla olan kişilerdir. Bütün bu olumsuzluklar Ali Şahin’de derin felsefi düşüncelere, dinî sorgulamalara, varoluş sancularına ve en sonunda da derin bir fikri bunalıma neden olur. Bu gözlem ve tespitler Ali Şahin’de inançlarının sarsılmasına, onda derin bir manevi boşluğun doğmasına neden olur ve “*genç softanın bu soğuk taş odada Müslümanlığın akıbeti için hıçkıra hıçkıra ağladığı geceler olurdu*” (Yeşil Gece, s. 31).

Ali Şahin, medresede geçirdiği talebelik yılları ilerledikçe, başlarda büyük bir inançla bağlı olduğu medrese hocalarının olumsuz yönlerine şahit olmakta ve günden güne artan bir hızla medresenin eğitim sisteminden ve hocalarından uzaklaşmaktadır. Medrese hocalarının hakiki dindar kimliğinden uzak olmaları, okuduklarıyla amel etmemeleri, din adamı itibarına yakışmayacak davranışları ve düşünceleri Ali Şahin’i hakiki din ve dindarlar hakkında sorgulamalara itmektedir. Gelinek noktada, medreseye girdiğinde koyu, mutaassıp bir softa talebe olan Ali Şahin, artık dinin bizatihi kendisini sorgular hale gelir.

Somuncuoğlu Medresesi’ndeki fiziksel ortamdan, derslerden ve müderrislerden umduğunu bulmayan, son zamanlarında sıklıkla “*Bu karanlıkta yaşanmaz. Asırlardan beri burada yeşil bir gece hüküm sürüyor, demeyi âdet edin[en]*” (Yeşil Gece, s. 42) Ali Şahin’in medrese ortamını “karanlık” olarak görmesi, medresenin içinde bulunduğu köhneliği, bağımsızlığı, bakımsızlığı ve çürümüşlüğü imleyen metaforik bir algıdır.

Ali Şahin, uzun süreli ve derin muhakemeler sonucunda medreseden icazet almasına bir yıl kalmışken, Somuncuoğlu Medresesi’nden ayrılmaya, Darulmuallimin okuluna kayıt yapmaya ve öğretmen olmaya karar verir. Medreseden benzerlerini fazlasıyla gördüğü bir molla olarak çıkmak istemeyen Ali Şahin, öğretmen olmayı içerisinden geldiği ve çok yakından tanıdığı medreselerle, mollalarla, softalarla mücadele etmek için ister. Dinî dogmalardan, hurafelerden arındırılmış, müspet bilgilerle donatılmış talebeleriyle bu mücadeleyi vermenin hayalini kuran Ali Şahin için bu karar bir dönüm noktasıdır. Bunun neticesinde medrese hocası olmaktan vazgeçer, devlete bağlı, maarif teşkilatı çatısı altında eğitim veren ve uyguladığı müfredatla “yeni mektep” olarak tanımlanabilecek Darulmuallimin’e devam etmeye karar verir. Roman boyunca geçirdiği dönüşüm sonucunda artık “*Muallimliğe yeni bir din gibi inanan*” (Yeşil Gece, s. 48) ve “*her yeni din saliki gibi Ali Şahin’de de evvela eskisine karşı uzlaşmaz bir düşmanlık hissi vardı[r]*” (Yeşil Gece, s. 48). Ali Şahin’de zamanla oluşan koyu medrese karşıtlığında ve buna mukabil olarak “yeni mektep” savunuculuğunda bizzat kendi hayat tecrübesinde karşılaştığı durumların etkisi vardır. Ali Şahin’in öğretmenliğe yeni bir din gibi inanması, yetiştireceği öğrencilerin

medresenin karanlığından kurtulmasına, aklı, vicdanı, fikri hür bireyler olmasına yüklediği dinsel bir motivasyon olarak görülebilir.

Ali Şahin, medreseden ayrılıp, Darulmuallimin'e girmek ve iptidai (ilkokul) hocası olmak için okul yönetimine başvurduğunda buranın sınavla öğrenci aldığını öğrenir ve umutsuzluğa kapılır, zira *“maarif İdadilerinden yeni ilimlerin her nev'ini okumuş çakı gibi çocuklarla imtihan olmaya”* (Yeşil Gece, s. 45) cesaret edemez. Sınav sonucu açıklandığında Ali Şahin, bu kaygısının yersiz olduğunu; sınava giren iki yüz kişi arasında ikinci olduğunu öğrendiğinde kavrar ve Ali Şahin'de Darulmuallimin okulu hakkında da ilk menfi izlenimler oluşur: Nitekim, *“Şu hâlde idadilerin de pek bizim medreselerden kalır yeri yok”* (Yeşil Gece, s. 46) ifadelerinde de görüleceği üzere Ali Şahin, Darulmuallimin'de tedrise başladığında kafasında idealize ettiği “yeni mektep”i bulamaz. Zira Somuncuoğlu Medresesi'ne okumak için gelenler nasıl, ilim tahsil etmekten ziyade maişet derterine çözüm bulmaya gelmişse; Darulmuallimin'deki talebelerin de durumu bundan pek farklı değildir. *“Bir kısmı sırf tesadüf ve vakaların sevkiyle Darulmuallimin'e girmişti. Mektep hocalığını adi bir geçim vasıtası sayıyor, daha kârlı bir iş bularak meslek değiştirmeye can atıyorlardı”* (Yeşil Gece, s. 47). Osman Nuri Ergin (1977: 574) de roman başkışisi Ali Şahin'le benzer biçimde, Darulmuallimin okullarının, eğitimde Türkçeye daha fazla yer ayırmak, Arapça ve Farsça öğretimden ziyade eğitim sonrasındaki hayatta lazım olacak uygulamalı bilgileri öğretecek muallimleri yetiştirmek maksadıyla kurulduklarını ancak, netice olarak Darulmualliminlerin medreselerden çok da farklı bir hüviyete sahip olamadığını ifade eder.

Somuncuoğlu Medresesi'nde gördüğü altı yıllık eğitim neticesinde medrese eğitimindeki çarpıklıkları, düzensizlikleri, adaletsizlikleri ve liyakatsizlikleri yerinde tespit etme imkânına sahip olan Ali Şahin, medrese eğitiminden sonra Darulmuallimin'den mezun olarak, iki eğitim sistemini de bizzat tecrübe eder ve bu iki eğitim sisteminin de güçlü ve zayıf yanlarını mukayese edebilecek seviyeye erişir. Aynı zamanda romanda tartışmaya açılan medrese-mektep, talebe-softa, ilerici gerici çatışması, halkın dinî duygularının sömürülmesi, dinin kişisel menfaatler uğruna kullanılması gibi meseleler, seküler bir toplumun inşa edilmesi gerekliliğinin okuyucu nezdinde meşru bir zemine taşınmaya çalışılma çabası (Köker, 2021: 223) olarak da okunabilir.

Ali Şahin, Sarıova'ya vardığı günün akşamında tertip edilen bir yemekte kasabanın İdadi Müdürü'yle sohbeti esnasında, İdadi Müdürü'nün *“Mahalle ve vakıf mekteplerinden gelen çocukları maalesef çok fena buluyorum. Onlar, biraz Kur'an'ı Kerim, Tecvit ve ilm-i halden başka bir şey bilmiyorlar.”* (Yeşil Gece, s. 59) eleştirilerine muhatap olur. İdadi Mektebi, Maarif Teşkilatı'na bağlı İptidai Mektebi (İlkokul) ve Maarif Teşkilatı'na bağlı



olmayan mahalle ve vakıf mekteplerinden gelen öğrencilerin eğitim gördüğü bir kurumdur. Kurumun müdürü, özellikle Maarif Teşkilatı'na bağlı olmayan okullardan gelen talebelerin yetersiz, yüzeysel bir eğitim aldıklarından ve kendilerine donanımsız olarak geldiklerinden dert yanmaktadır. İdadi Müdürü'nün serzenişlerinden hareketle; kasabadaki mahalle ve vakıf mekteplerinde uygulanan eğitimin, ezber ağırlıklı, sistematiği olmayan, yüzeysel verilen ve dinî yönü ağır basan bir eğitim olduğu söylenebilir. Nitekim dönemin şartlarında, İptidai Mekteplerinden beklenen de “*Kur'anı Kerim'i layığıyla okumuş ve ilmihal ve tecvidi güzel öğrenmiş ve Türkçe yazı okumağa iktidar kazanmış*” (Ergin, 1977: 465) olmaktan öteye geçememektedir.

Bunun üzerine Ali Şahin, Sarıova'ya atandığı ilk günden kafasında tasarladığı eğitim modelini, İdadi Müdürü nezdinde okuyucuyla da paylaşma imkânı bulur: “*Merak buyurmayınız. Çocuklara yalnız müspet ve faydalı şeyler öğreteceğim, dedi. Din ilimlerini mümkün olduğu kadar sathi ve zararsız bir şekilde geçireceğim. Hurafelerle, İsrailiyat ile mümkün mertebe mücadele edeceğim*” (Yeşil Gece, s. 59-60) Ali Şahin, yeni başladığı öğretmenlik hayatında uygulamayı hedeflediği eğitim sisteminin manifestosu niteliğindeki düşüncelerini “*Bendeniz bir derece daha ileri gitmek, milletine sadık Cumhuriyetperver Türkler yetiştirmek emelindeyim*” (Yeşil Gece, s. 60) sözleriyle nihayete erdirir. Vaka zamani İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile başlayıp Cumhuriyet'in ilan edildiği yıllar olan *Yeşil Gece*'de, Ali Şahin bu sözleri söylediğinde Cumhuriyet henüz kurulmamıştır. Reşat Nuri'nin romanı 1928 yılında yazdığı düşünüldüğünde, ortada anakronik bir durum olmakla birlikte, bu sözler yazarın kurgu kişisine söylediği zorlama ifadeler olarak değerlendirilebilir.

Ali Şahin'in medrese geçmişinin olması, onu medreselerdeki eğitimin zayıf noktalarını bilme noktasında avantajlı kılar. Medreselerde din kisvesi altında hurafelerin ve israiliyat anlatılarının dolaşımında olmasından duyduğu rahatsızlığı dile getiren Ali Şahin, kendi uygulayacağı eğitim sisteminde dini ilimleri sınırlandırıp, müspet ilimler diye tanımladığı fenni ilimler ağırlıklı bir eğitim uygulama arzusunu idealist bir çerçevede ifade eder. Ali Şahin, kafasındaki bu yeni eğitim modelini tek başına uygulamaya geçiremeyeceğinin farkındadır, bunun için kasabada bazı destekçilere ihtiyaç duyar. Bu destekçilerin nitelikleri ve nasıl kişiler olacağı genç muallimin düşüncesinde berraktır. Sarıova'daki büyük inkılâbı hayata geçirmek için, müttelik olarak “*yeni fikirli fen adamlarına, mühendislere, doktorlara, iyi tahsil görmüş memurlara, milliyetçi genç muallimler*” (Yeşil Gece, s. 60) gibi münevverlere ihtiyaç vardır. Taylan Altuğ'a göre (2005: 49) romanda, “*kendi bireysel aydınlanmasını toplumsal kılmak isteyen idealist kahramanın mücadelesi çerçevesinde, laik dünya görüşü ile medrese zihniyeti karşı karşıya getir[il]mektedir.*” Nitekim roman başkışisi

Ali Şahin, romanda aynen tasarladığı özellikte müttefikler bulmakta gecikmez. Mühendis Necip, genç Muallim Rasim, Komiser Kazım Efendi ve Avukat İhsan Bey, roman başkişisine Sarıova’da gerçekleştirmek istediği büyük inkılâp için yardımcı olarak norm karakterler kadrosunu oluşturur.

Ali Şahin, Somuncuoğlu Medresesi’ndeki dinî eğitim ağırlıklı sistemi iyi bilmektedir. Medreselerden mezun olan talebelerin kimliğinden de haberdardır. Medreseden mezun olan softalar, yobazlıklarıyla, dar dünya görüşleriyle, sathi ve yanlış dinî bilgilerle mücehhezdir. Bunların yerine ikame etmeye ve kendi eliyle yetiştirmeye çalışacağı nesil ise; “*yeni mektep*”lerde ağırlıklı olarak fenni ilimler tahsili görmüş; vatanını, milletini seven ve Cumhuriyetperver bireylerden oluşan örnek bir nesildir. Bu mekteplerden mezun olacakların tercih edeceği meslekler ise; doktorluk, mühendislik ve öğretmenliktir. Sarıova’daki Emir Dede İptidai’sinin başmuallimi Ali Şahin, özelde Sarıova’yı genelde ise tüm memleketi “*yeşil ordu*”nun karanlığından kurtaracak olan formülün; dinî ilimlerin ağırlığının az olduğu buna mukabil fenni ve müspet ilimler ağırlıklı bir müfredatın uygulanacağı “*yeni mektep*”lerde öğrenciler yetiştirerek toplumu eğitim yoluyla dönüştürmek olduğuna inanır. “*Yeni bir nesil yetiştirmek için beş on sene beklemişiz, çok mu?*” (Yeşil Gece, s. 65) sözleriyle de eğitim yoluyla toplumu dönüştürmenin uzun vadeli bir çaba olduğunun farkındalığını dile getir.

Sarıova’da iptidai başmuallimi Ali Şahin’i iki tarafa ayrılmış bir kasaba halkı beklemektedir. Bunları “*31 Mart yılgınlığından hâlâ kurtulamadıkları için pek açıktan muhalefet etmeye cesaret edemeyerek gizli gizli homurdanan eskiler*” (Yeşil Gece, s. 66) ile “*mutasarrıfından, belediye reisinden başlamak üzere bütün hükümet memurları, jandarma, polis*” ve “*dinsizlikle itham edil[il]en*” (s. 66) muallimler, yani “*teceddüt ve inkılâp taraftarları*” (Yeşil Gece, s. 66) oluşturmaktadır. *Yeşil Gece* vaka zamanı olarak İkinci Meşrutiyet yıllarında 31 Mart Olayı’nın hemen akabinde geçen bir zaman diliminden başlayarak Cumhuriyet’in kuruluş yıllarından sonraya kadar olan bir süreyi kapsamaktadır. Tarihi kaynaklarda irticai bir ayaklanma olarak yer alan 31 Mart Olayı’nın hemen ertesinde, softa ve gerici takım olarak nitelenen medrese müderrisleri ve talebeleri eski güçlerini kaybetmiş olmakla birlikte yine de Ali Şahin başta olmak üzere kasabadaki yenilikçiler için potansiyel tehdit oluşturmaya devam eder. Kasaba halkındaki memur ve idari kesim, devlet memurları olmaları hasebiyle çoğunlukla sözde ve göstermelik olsa bile yenilik taraftarı görünmekle birlikte yine de softa takımının gücünden ve hışmından çekindikleri için orta bir yol bulmaya ve onlarla iyi geçinmeye çalışmaktadır. Ali Şahin, Sarıova kasabasına gittiğinde kısa bir süre zarfında “*Medrese zihniyeti denen şeyin, basitçe hurafe ve boş inançtan ibaret*

*olmadığını; halkın inançlarını elinde tutan ve gerektiğinde bu potansiyeli kendi çıkarı doğrultusunda eyleme sevk eden bir siyasal tehdit olduğunu anlamıştır”* (Altuğ, 2005: 54).

Sarıova’da güncel meselelerden biri de medreselerin ıslahı mevzusudur. Bununla ilgili yerel bir gazete olan “Sarıova” gazetesinde makaleler çıkmakta ve çıkan yazılar kasabalı tarafından tartışma konusu olmaktadır. Yenilik taraftarı görünmeye çalışan Müderris Zühtü Efendi, kaleme aldığı bir yazısında “*medreseleri eski haline bırakmak isteyenleri din, devlet ve millet hainliğiyle itham ediyor, buralara yalnız ulûm-ı cedide sokulmasını kâfi görmüyor, maarif mektepleri teşkilâtının hemen hemen aynen medreselerde tatbikini müdafaa ediyordu”* (Yeşil Gece, s. 66) Müderris Zühtü Efendi, medreselerin ıslahını ve maarif teşkilatı bünyesinde eğitime devam etmesi gerektiğini teklif etmekte; aykırı düşüncede olanları din, devlet ve millete ihanet etmekle suçlamaktadır.

Medreselerin ıslahı ve yeni mektepler mevzusuna Mehmet Akif Ersoy’ da *Safahat* eserinde yer verir.

Sade "ıslah-ı medâris" mi ne, bir şey dediniz...  
Onu anlar gibi olduksa da izah ediniz!  
Acaba hangi zaruret sizi sevk etti buna?  
Ya fesat olmalı meydandaki ıslah oluna.  
Bunu bir kere kabul eylemeyiz, reddederiz.  
Sonra, biçare medaris o kadar sahipsiz,  
O kadar baştan atılmış da o haliyle yine,  
Düşüyor, kalkıyor amma gidiyor hizmetine (Ersoy, 2008: 350)

Dizeleriyle medrese ıslahına karşı olduğunu, medreselerin devletin ilgisizliğinden ve bakımsızlıktan dolayı bu hallere düştüğünü söyler. Ersoy, şiirin devamında medreselere alternatif olarak kurulan, Batılı müfredatla eğitim veren mekteplerin yetersizliğinden ve ihtiyaçlara cevap vermekten uzak olmalarından yakınır.

İyi amma, a beyim, şöyle bakınsak, birçok,  
Bir alay mekteb-i âli denilen yerler var;  
Sorunuz bunlara millet ne verir? Milyonlar  
Şu ne? Mülkiye. Bu? Tıbbiyye. Bu? Bahriye. O ne?  
O mu? Baytar. Bu? Ziraat. Şu? Mühendishane.  
Çok güzel, hiçbiri hakkında sözüm yok, yalnız,  
Ne yetiştirdi ki şunlar acaba? Anlatınız!  
İşimiz düştü mü tersaneye yahut denize,  
Mutlaka âdetimizdir, koşarız, İngiliz'e (Ersoy, 2008: 350)

Ali Şahin ise medreselerin reformize edilmesi gerektiğini yazan Müderris Zühtü Efendi’den oldukça farklı düşünmektedir. Ali Şahin’e göre medreselerin ıslah edilmesi neredeyse imkânsızdır. Bunun yerine; “*Medreseleri kendi hallerine bırakırsak bu gidişle yakında çöküp giderler. Tamir edersek daha uzun zaman bu garip milletin başına dert olup kalırlar”* (Yeşil Gece, s. 67) düşüncesini daha kesin bir çözüm olarak düşünür. Ali Şahin’e göre eskinin ıslah edilmesi, beyhude bir uğraş olacaktır. Bunun yerine eski medreselerin

ölmeye terk edilmesi ve yerine taptaze “*yeni mektep*”lerin ihdas edilmesi gerekmektedir. Burada Osmanlıda eğitim modernleşmesi kapsamında tartışılan iki görüş olan; günümüz meselelerine çözüm bulamayan, çağın gerisinde kalan, geleneksel ve dini eğitim kurumları olan medreselerin ıslahı mı hedeflenmeli yoksa medreselerin toptan kapatılıp, yerine çağın gereksinimlerine uygun, müfredatında pozitif bilimler okutulan, modern eğitim kurumlarının tesis edilmesi mi gereklidir tartışması söz konusudur. Roman yazarının sözcülüğünü üstlenen ve yazarın sözünü teslim ettiği roman başkişisi konumunda olan Ali Şahin tercihini, medreselerin ıslah edilip eğitime devam etmeleri noktasında değil, medreselerin tümüyle kapatılıp; yerlerine “*yeni mektep*”lerle eğitime devam edilmesinden yana kullanır.

Ali Şahin, yeniye uyum sağlayamadıklarından, eski güçlerini mumla arayan softaların ve yobazların barınağı konumundaki medreseleri ıslaha çalışmanın, softa takımını eski günlerine döndürmek ve ölmeye yüz tutmuş medreselere can suyu vermek anlamına geleceği iddiasındadır. “*Bu yenilik eskilik kavgası bir nevi danışıklı dövüş. Medreseyi ıslah demek eski şekliyle yaşamasına imkân kalmayan softayı kuvvetlendirmek, daha yeni aletlerle silahlandırmak demek değil midir?*” (Yeşil Gece, s. 67) Ayrıca; eskinin temsilcileri konumunda olan bu grubun iyileşmesi ve güçlenmesi Ali Şahin’in kafasındaki “*yeni mektep*” kurma fikrine de tezatlık teşkil etmektedir. Ona göre; medreseleri ıslah etmeye çalışmanın başka birçok istenmeyen sonuçları olabilir. Zaten köhnemiş olan medreseler, ıslah edilmeye çalışıldıktan sonra da hedeflenen gibi olamayacaklardır. Bu ıslah çalışmaları, yok olmaya yüz tutmuş gerici, yobaz softaların ömrünü uzatmaktan başka bir işe yaramayacaktır. “*Eskilikten çökmek üzere olan medreseyi destekler, payandalarla tamir edersek, onun daha senelerce başımıza belâ ederiz.*” (Yeşil Gece, s. 68)

Somuncuoğlu Medresesi’nde altı yıl boyunca eğitim gören Ali Şahin, medreseleri yeterince tanıdığını ve iyi tahlil ettiğini düşünür. Emir Dede İptidaisi’ndeki muallim arkadaşına; “*Bak şu yeşil türbe kandiline Rasim. Medresenin ilim ve nur dediği şey bu sisli ışığa benzer... Hep böyle mezarları, insana kasvet ve ümitsizlik veren şeyleri aydınlatır*” (Yeşil Gece, s. 69) diyerek Sarıova’daki yeni müttefikine, medreselerin karanlığı, kasveti, ümitsizliği temsil ettiği tespitinde bulunurken; “*Bu yeşil geceye nihayet verecek gün bizden, yeni mektep dediğimiz bu kötü, karanlık viraneden doğacak*” (Yeşil Gece, s. 70) sözleriyle de bu problemin çözümünün, karanlığa son verecek olan ve ışığı temsil eden, kuracakları “*yeni mektep*”te olduğunu dile getirir.

Sarıova Beldesi’nde “*yeni mektep*” kurulması kararı başta Ali Şahin olmak üzere diğer yenilik taraftarlarının da çabalarıyla belediye meclisinden geçirilir. Bu karar, Ali Şahin ve yenilik taraftarları olan arkadaşlarını sevindirir. Ne var ki “*yeni mektep*”e tahsis edilen arsanın

üzerinde, yıkılmaya yüz tutmuş, köhne, eski bir medrese vardır ve evvela bunun yıkılması gerekmektedir. Eski medresenin yıkılması metaforik olarak değerlendirilebilir. Nitekim romanda, medreselerin ıslahı söz konusu edildiğinde, Ali Şahin medreselerin ıslahının bu eskide kalmış kurumlara can suyu olacağını, bunun yerine medreselerin kökten yıkılması gerektiğini savunur.

Yıkım haberini duyan medrese hocaları, talebeler, softa takımı ve eski taraftarları ayaklanır ve bu medreseyi yıkmaya izin vermeyeceklerini her tarafta yüksek sesle söylemeye başlar. “*Güya medresede himmeti hazır, nazır olsun, evliyadan büyük bir zat yatıyormuş. Softalar bir zamandan beri sabahlara kadar derinden derine tekbir ve ilahi sesleri işitiyorlar, karanlık taşlıklarda yeşil nurların parlayıp söndüğünü görüyorlarmış*” (Yeşil Gece, s. 80) Sarıova’da muhafazakârlar ile yenilikçiler arasındaki toplumsal gerilim yükselir. Nihayet belediye çalışanları gelip medreseyi yıkmaya başlayacakları gün bütün eski taraftarları toplanır; bağırışlar, çağırışlar, beddualar ve türlü oyunlarla harabe medreseyi yıktırmamayı başarırlar. Ali Şahin, “*Artık bu medreseyi yıkmaya imkân kalmadı. Yeni mektep ümidine şimdilik veda etmeli. Değil mi ki bu medresenin artık henüz ismi bilinmeyen meçhul bir veli gibi bir muhafızı var... Kimse artık ona ilişmeyecek.*” (Yeşil Gece, s. 87-88) sözleriyle softa takımına karşı yenilgiyi şimdilik kabullenir. Ona göre Sarıova’da sahnelenen bu medreseyi yıktırmama müsamesesinin perde arkasında “*kasabanın gizli ruhu*” (Yeşil Gece, s. 72) olarak nitelediği Hafız Eyüp vardır. Hafız Eyüp, adeta bir orkestra şefi rolüyle Sarıova’daki gericiler ile ileriler arasındaki mücadeleyi ve gerilimi yönetmektedir. Alemdar Yalçın (2012: 190) Hafız Eyüp ve Ali Şahin’in “makyavelist” roman kişileri olarak kurgulandığı iddiasındadır. Nitekim Hafız Eyüp, hiçbir kutsal değer tanımayan, bencil, çıkarıcı bir kimse iken, Ali Şahin de idealleri uğruna zaman zaman olduğundan farklı görünmeye çalışmakta, inanmadıklarını söylemekte ve hedefe varmak için bunları mubah gösterme çabasındadır.

Medrese savunucuları eskiler ile mektep taraftarı yeniciler arasındaki mücadele hız kesmeden devam eder. Yenicilerin belediye meclis kararı çıkarması hamlesine, eskiciler o arazide eski bir medrese olduğu ve bu medresenin veli bir kişi tarafından korunduğu hamlesiyle cevap vererek; medresenin yıkımına dolayısıyla da yeni mektebin yapılmasına izin vermezler.

Softa takımının bir sonraki hedefi, İptidai başmuallimi Ali Şahin olur. Ali Şahin, mahalle imamının okul yaşlarındaki oğlunun hafızlık eğitimi sırasında hafızlık hocasından yediği dayaklar ve çocuğun sıksa vücudunun bu ağır yükü kaldıramayarak can vermesine şahitlik eder. Çocuğun annesinin “*Evlâdım... Evlâdımı öldürdüler. Katiller!*” (Yeşil Gece, s. 112) feryatları Ali Şahin’i duygusal olarak derinden etkiler. Çocuğun annesi gibi Ali Şahin de

çocuğunun ölümünden medresecileri ve softa takımını sorumlu tutar. Buna mukabil medrese hocaları ve softa takımı olayı örtbas etmek ister, can veren küçük hafızı “*bir cennet kuşu*” olarak niteleyerek, “*küçük hafız, bir şehit, ihtiyar imam şehit babası... Evet, saadetin, şerefın bu mertebesini Allah kaçta kaç kuluna nasip eder?*” (Yeşil Gece, s. 111) teselli cümleleriyle sorumluluktan kaçmaya çalışırlar. Medrese hocalarının ve softaların bu tavrında, sebebiyet verdikleri ölüm karşısında, savunma mekanizması olarak dinî argümanların arkasına saklanmak, dini varlıklarına ve kültürel iktidarlarına kalkan olarak kullanmak etkili olur.

Mahalle imamı, ölen hafız oğlunun yerine bu sefer de Ali Şahin’in İptidai’deki (ilkokul) talebesi olan daha küçük yaştaki Bedri’ye sarık sardırarak, okuldan almaya ve hafızlığa vermeye niyetlenir. Mahalle imamı, “*Ben, vazife-i imameti nihayet bir, iki sene daha ifa edebilirim... Onun için, Bedri’nin bir iki sene içinde behemahal hıfzını dinletmesi lazım... Eğer onu Allah’ın izniyle pek yakın bir zamanda yetiştiremezsem imamet başkalarına geçer...*” (Yeşil Gece, s. 117) sözleriyle Ali Şahin’i ikna etmeye çalışır. İmam, maişet kapıları olan imamlıktan mahrum kalmamak için küçük yaşlardaki Bedri’nin bir an önce hafızlığı tamamlayarak yerine geçmesini ister. Ali Şahin’in, mahalle imamını ikna etmesi ve talebesi olan Bedri’nin başındaki sarığı çıkarması, kasabadaki gerginliği tırmandırır. Medrese hocaları bunu kendilerine yapılan bir itibar suikastı olarak değerlendirir ve “*Müslüman memleketinde salyangoz satılmaz... Biz çocuklarımızın mektebe dillerini, diyanetlerini öğrensinler diye gönderiyoruz... Ne idüğü belirsiz heriflerin evlatlarımızı dinsiz etmesine razı olamayız*” (Yeşil Gece, s. 120) sözleriyle kasaba halkını ayaklandırmaya, halkın dini duygularını istismar ederek onları galeyana getirmeye çalışır. Sarıova Kasabası’nda medreseciler ile “*yeni mektep*”çiler arasında adeta bir psikolojik üstünlük mücadelesi başlar. Medrese hoca ve talebeleri ile Ali Şahin’in başmuallim olduğu Emir Dede İptidaisi hocaları ve talebeleri arasında sataşmalar, sürtüşmeler hatta fiziki kavgalar çıkmaktadır. Dolmacı Hoca lakaplı bir medrese hocası, Ali Şahin’in için “*Bu adam, çocuklara salıp resmi yaptırıyor*” (Yeşil Gece, s. 130) diyerek onu halkın gözünden düşürmeye çalışmakta ve çıkış saatinde medresedeki öğrencilerini “*tabur halinde dizip ilahiler okutarak sokaklarda gezdirmektedir*” (s. 130). Dolmacı Hoca, toplumun dini hassasiyetlerini istismar ederek güç kazanmak isterken, Ali Şahin’i ve yeni mektepleri de sekülerliğin vücut bulduğu merkezler olarak topluma yansıtmaktadır.

Kasabadaki Maarif teşkilatı bünyesinde olmayan vakıf mektepleri ve medreseler, Emir Dede İptidaisi ve Ali Şahin üzerindeki baskıyı gün geçtikçe arttırır. Artık velilerden bazıları gelip çocuklarını Emir Dede’den almaya başlar. Ali Şahin, çocuğunu İptidaiden alıp rakip medreselerden birine vermek üzere okula gelen bir esnafa bunun nedenini sorduğunda;

“Müşterilerden bazıları, “Ne diye çocuğunu mektepte tutuyorsun?” diyorlar, alışverişini kesiyorlar... Ne yapalım geçim dünyası...” (Yeşil Gece s. 117) cevabını verir. Ali Şahin, Sarıova’ya ilk geldiği zamanlarda, 31 Mart Olayı’ndan hemen sonra sinmiş olan softa takımı ve medreseciler şimdilerde tekrar psikolojik üstünlüğü ele geçirip halk üzerinde baskı kurmaya başlar.

Kasabada gerginlik devam edince Ali Şahin bir resmi tezkereyle Maarif Müdürlüğü’ne çağrılır. Maarif Müdürü, Ali Şahin’i “*Biz, cahil ahalinin itimat ve muhabbetini kazanalım, resmi Mektepleri halka sevindirelim diye ne yapacağımızı bilmeyiz. Siz, olmayacak bir münasebetsizlik çıkarıp eserimizi mahvedersiniz*” (Yeşil Gece, s. 123) sözleriyle azarlar ve olup bitenin hesabını sorar. Daha sonra yüze yakın kişinin imzaladığı bir şikâyet dilekçesini Ali Şahin’e gösterir. Dilekçede “*durmadan halkın din hislerini tahrik ve rencide etmekle eğlenen bu adamın icabına bakılma[sı]*” (Yeşil Gece, s. 123) gerektiği yazmaktadır. Ali Şahin’in hafızlığa başlamak için yaşının küçük olduğunu ve bu yükü kaldıramayacağını düşünerek öğrencisi Bedri’yi bundan vazgeçirmesi ve küçük çocuğun başındaki sarığı çıkarttırması kasabada infiale yol açmış ve softa takımı bu durumu fırsat bilerek medreselere azalan ilginin tekrar canlanması için kasaba halkını Ali Şahin ve devlet okulları olan “*yeni mektep*”ler aleyhinde şikâyette bulunmaya teşvik etmiştir. Maarif Müdürü’yle Ali Şahin’in konuşmasının devamında Maarif Müdürü, “*halk zaten maarif Mekteplerine şüpheli bir gözle bakıyor. Mahalle Mektepleri, vakıf Mektepleri günden güne eksileceğine artıyor*” (Yeşil Gece, s. 124) sözleriyle ilk başlardaki durumun tersine döndüğünü, devlete bağlı maarif mekteplerinin kan kaybettiğini, halk nezdinde itibarı neredeyse bitme noktasına gelen mahalle ve vakıf mekteplerinin tekrar canlanmasında Ali Şahin’i sorumlu tuttuğunu ima eder.

Emir Dede İptidaisi başmuallimi Ali Şahin, Maarif Müdürü’nün ithamlarına karşı kendisini “*Alil bir ihtiyarın iki çocuğundan birini öldürdüler... İkincisini de aynı şekilde öldürmeye kalktılar. Bu masumun göz göre göre softaların cahil ve hamakatine kurban gitmesine vicdanım razı olmadı... Bu bir günahsa cezasını çekmeye razıyım.*” (Yeşil Gece, s. 125) sözleriyle savunur. Kasabadaki yüksek memurların, idarecilerin ve bürokratların, lafta yenilikçi görünmelerine karşın, alttan alta gericilerden korktuklarını ve softa takımının nefretini üzerlerine çekmemek için gerekirse İptidai başmuallimini harcayabileceklerini ön gören Ali Şahin, Maarif Müdürü’ne devletin softalarla daha önceki tecrübesini hatırlatarak, onun kendisinden yana tavır koymasını sağlamaya çalışır. “*Ben medreseden yetişmiş softayı bilirim. Softa, gölge gibidir. Korkup kaçarsan peşini bırakmaz. Fakat cesaretle üstüne yürürsen alabildiğince kaçır. Otuz Bir Mart, önümüzde en iyi bir misaldir... Fırka, softa irticama karşı şiddet göstermekte haksız mıydı?*” (Yeşil Gece, s. 126) Ali Şahin, henüz

hafızalarda taze bir hadise olan ve irticai bir ayaklanma olarak ortaya 31 Mart Olayı'na vurgu yaparak, Maarif Müdürü'ne devlet memuru olması hasebiyle softalardan değil kendisinden yana durması ve himayesinde çalışan bir başmuallimi savunması gerektiğini üstü kapalı ve tehditkâr bir üslupla ifade eder. Netice olarak Ali Şahin'in cesur ve tavizsiz duruşu sayesinde hakkında açılan soruşturmadan kayda değer bir sonuç çıkmaz ve bu hadise ileride tekrar hesaplaşılacak üzere medrese ve “*yeni mektep*”çilerin ajandalarına kaydedilir.

Ali Şahin'in sarık davası üzerinden henüz çok bir zaman geçmemişken, eskiciler Sarıova'da yeni bir hamle daha yapma hazırlığına girişir. Bir gün kasabada saygın ve kutsal bir mekân olarak kabul gören Kelâmi Baba türbesinin yanmakta olduğu haberi belde sakinlerini sokağa döker. Herkes bu “menfur saldırı”nın failini aramaktadır. Nihayetinde eskicilerin marifetiyle, yangının failinin İdadi'de muallim olan Nihat Efendi olduğu söylenir. Yenilik taraftarı Mühendis Necip'e göre gerçekte türbenin kundaklanması ile alakası bulunmayan Nihat Hoca'nın fail olarak suçlanması, tesadüfi değildir:

“Nihat Efendi Sarıova İdadisi riyaziye ve Fransızca muallimidir. Anlıyor musun Doğan Bey?... Riyaziye ve Fransızca... Medreselere hiçbir zaman giremeyecek iki ders... İdadi mektebi Fransızca ve riyaziye mualliminin kundakçı diye mahkûm edilmesi, tasavvur et, medreseler için ne parlak bir zaferdir... Medresemize, ilmimize köhne diyorsunuz... Yeni mektep, yeni ilim haltı yiyorsunuz öyle mi?... Alın size yeni ilmi okutan hocayı... Muallim, Kelâmi Baba türbesine kundak soktu... Yetiştireceği talebe memleketi, şeriatı ateşe verecek.” (Yeşil Gece, s. 184)

Nihat Bey'in Maarif Teşkilatı bünyesinde eğitim faaliyeti gösteren, okutulan müfredatı ve binasının fiziki yapısı gereği “*yeni mektep*” sayılan İdadi'de görev yapması; aynı zamanda medreselerde okutulmayan Matematik ve Fransızca derslerinin hocası olması, medresecilerin bunu kullanmalarına olanak sağlar. Eskici softa takımı, bu hamleyle yenilik taraftarlarını Kelâmi Baba nezdinde türbelere, evliyalara ve dolayısıyla kasaba ahalisinin tüm kutsallarına saygısız, hatta bunlara düşman gibi göstermeyi hedefler. Eskiciler, medrese “*yeni mektep*” kavgasında yenicilere üstünlük kurmaya çalışır.

Riyaziye muallimi Nihat Bey mahkemede yargılanırken yerel bir gazete olan “*Sarıova*”da medrese taraftarlarını övücü yazılar yayımlanır. Nihat Bey'in İdadi'de öğretmen olması hasebiyle, eski taraftarlarının yönlendirmeleriyle devlet denetiminde olan idadi okullarını yeren, buna mukabil kıyaslandığı medreseleri övücü ve teşvik edici yazılar yazdırılarak halihazırda var olan medrese-mektep kavgası körüklenmeye ve buradan fitne malzemesi çıkarılmaya uğraşılır. Bu gazete yazılarından birinde “*yeni fikirli türedilerin mütemadiyen aleyhinde buldukları medreselerin bütün nekaisine rağmen “Bu idadi yanında yedi kat zemzemle yıkanmış gibi pak ve mutahhar olduğu”* (Yeşil Gece, s. 175) olduğu iddia edilerek, medreselere kaybettikleri itibarın yeniden kazandırılması hedeflenir.



Uzun süren tahkikatlar ve olayın aydınlanmasını engellemek isteyen medrese ve softa takımının çabalarına rağmen; Muallim Nihat Bey'in suçsuzluğu anlaşılır. Kelâmi Baba türbesindeki yangının, türbedarın genç oğlunun eski eser hırsızlarıyla anlaşarak türbeyi kundaklaması sonucu çıktığı anlaşılır. Muallim Nihat, başka bir yere tayin isteyerek kasabadan ayrılır. Ancak bütün bu olumsuzlukların Ali Şahin'i yıldırması aksine; *“Memleketi yalnız “Yeni mektebin” kurtaracağına olan emniyeti[nin] on kat daha kuvvetlenm[esine]* (Yeşil Gece, s. 175) sebep olması, idealizminin perçinlenmesiyle ilgilidir.

Umumi harbin çıktığı yıllarda eli silah tutanlar cepheye çağrılır. *“Yeşil ordu gönüllüleri[nin] askere gitmemek için ağın içindeki balıklar gibi haftalarca çırpınıp dur[maları]”* (Yeşil Gece, s. 206) medrese talebelerinde millî bilincin olmadığına dair bir eleştiriyi barındırmaktadır. Nitekim bir yolunu bulan softa takımı ve medrese talebeleri askerlikten kaçmak için başka yerlere gitmek zorunda kalır. *“Nihayet, softaların azgın arılar gibi mütemadiyen vızıldayıp uğuldayarak etrafında döndüğü, içine girip çıktığı medreselerin bir kısmı kapanmış, metruk kovanlara benzemişti[r]”* (Yeşil Gece, s. 207) Ali Şahin ise umumi harp yıllarında medreselerin yarı kapalı durumda olmasını fırsat bilir ve nihayet inşa etmeyi başardığı *“yeni mektep” “binasının kapısını harice kapa[r]. Beş seneden fazla bir zaman mektebiyle ve yalnız çocuklarıyla meşgul olu[r]”* (Yeşil Gece, s. 208) Savaş yıllarında medreselerdeki talebe ve softa takımının savaşmaya gitmeyip bundan kaçmanın yollarını araması, buna mukabil başmuallim olan Ali Şahin'in kasabada eğitimine devam etmesi *“yeni mektep”*in medreseye karşı zafer kazanması olarak da değerlendirilebilir. Sarıova'daki medrese *“yeni mektep”* mücadelesinde kaybedenler medrese hocaları olan müderrisler; kazanan ise Maarif'e bağlı okullarda görev yapan muallimler olmuştur.

Umumi harp sonrası Yunan askerleri tarafından işgal edilen Sarıova'da, Ali Şahin'in arkadaşı Mühendis Necip, elinden başka bir iş gelmediği için işgal sonrasındaki kasaba için yeni bir imar planı hazırlamaktadır. Mühendis Necip'e göre; *“Yunanlılar buradan çıkarken sanırım ki taş üstünde taş bırakmayacaklar, akıllarınca bizi zarara sokuyoruz diye bilmeden bize müthiş bir hizmette bulunacaklar[dır]”* (Yeşil Gece, s. 236) Yunan işgalinden sonra kasabadaki tekke, medrese ve türbelerin yıkılarak, kasabanın baştan başa yenileceği hayalini kuran Mühendis Necip'in muhayyel imar planında; *“Kadirî tekkesinin yerinde bir sinema... Sonra Kelâmi Baba Türbesi yerinde bir mektep... “Sipahizade” medresesinin üstünde bir tiyatro”* (s. 236) vardır. Mühendis Necip'in hayalini kurduğu mekân sembolizminde Cumhuriyet ideolojisinin ve kurucu kadrolarının izlerini görmek mümkündür. Muhayyel imar planında; Osmanlıyı ve eskiyi imleyen tekke, türbe ve medrese yıkılmış yerine Cumhuriyet'i ve yeniyi imleyen kurumlar olan sinema, mektep ve tiyatro bina edilmiştir. Bu hayali şehir

planında Batılı hayat tarzının ve müesseselerinin konumlandırılmaya çalışıldığı görülürken, halk nezdinde dinî hüviyeti olan mekânların da şehirden kaldırılmasının hedeflendiği söylenebilir. Bu bağlamda *Yeşil Gece* romanını “*Cumhuriyet’in ilanından sonra kurulan Yeni Türk devletinin dayanacağı ilke ve inkılapların yansıtıldığı bir eser*” (Köker, 2021: 226) olarak da değerlendirmek mümkündür.

Mühendis Necip’in hayalini kâğıda döktüğü projede, Sarıova Beldesi’nin bütün türbeleri, tekkeleri, medreseleri yıkılacaktır. Bunların yerine ikame edilecek olanlar; mektep, sinema ve tiyatrodur. *Yeşil Gece* romanının ilk yayınlanma tarihinin 1928 olduğu düşünüldüğünde Reşat Nuri, romanı kaleme alırken, zaten memlekette bu inkılaplar çoktan yapılmıştır. Medreseler, tekke ve zaviyeler kapatılmış ve yeni mektepler kurulmaya başlanmıştır. Bu yönüyle Şahin Öğretmen’in ve Mühendis Necip’in inkılap aşığı ve destekçisi oldukları söylenebilir. Mühendis Necip’in Cumhuriyet’in ilk yıllarında henüz büyük şehirler olan Ankara ve İstanbul’da bile sayılı olan sinema ve tiyatroyu bir taşra beldesi olan Sarıova için düşünmesi gerçeklikten uzak ütopyik bir düşüncedir.

Şahin Öğretmen sürgündeyken ülkede saltanat ve halifelik kaldırılır, medreseler, tekke ve zaviyeler kapatılır, Cumhuriyet ilan edilir dolayısıyla Ali Şahin’in atandığı Sarıova Beldesi’nde gerçekleştirmek istediği değişimlerin tamamı ülke genelinde inkılaplarla gerçekleşmiş olur.

Yunanlılar kasabayı terk ettikten sonra Yunanistan’daki sürgün hayatından dönen Ali Şahin, Sarıova’yı değişmiş görür. “*Hilafet kaldırılmış, medreseler, tekkeler kapanmış, Sarıova’daki türbe kandilleriyle beraber Yeşil Gece de müebbeden sönmüştü[r]*” (*Yeşil Gece*, s. 245) “*Hasılı, beklediği büyük inkılâp*” (*Yeşil Gece*, s. 245) gerçekleşen eski iptidai başmuallimi Ali Şahin, tekrar görevine dönmek ve ideallerini gerçekleştirecek nesiller yetiştirmek için Maarif Müdürlüğü’ne gider. Yeni Maarif Müdürü’nün odasında “*melon şapkalı*” ve “*sakalını tıraş etmiş*” (*Yeşil Gece*, s. 247) Hafız Eyüp’ü görür. Sarıova işgal edilmeden önce kasabadaki medrese “*yeni mektep*” çatışmasını sürekli diri tutan Hafız Eyüp, son hamlesini yapıp Ali Şahin’i işgalde Yunan askerlerine yardım etmekle suçlar ve onu Maarif Müdürü’nün de yardımıyla kasabadan kovar. Böylelikle “*İdealist Cumhuriyet öğretmenin bir ön-örneği olan Şahin Hoca’nın pozitif bilim ve laik zihniyet uğruna, tutuculuğa karşı verdiği savaşım, ironik son*” (Altuğ, 2005: 48) ile neticelenmiş olur. Ali Şahin, tam zafer kazandığını düşündüğü anda ağır bir mağlubiyet alarak, kasabayı terk ederken, yolda kendi kendine “*İnkılâp denilen şey bir günde olmuyor*” (*Yeşil Gece*, s. 249) itirafında bulunur.

Netice olarak; erken dönem Cumhuriyet romanları olarak kaleme alınan *Vurun Kahpeye* ve *Yeşil Gece*'de roman başkışilerinin eğitimci olması hasebiyle, Osmanlının son yılları ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında İstanbul ve Anadolu'da özellikle de her iki romanın da vaka yerleri olan İzmir ve çevresindeki eğitim ortamı, eğitim kurumları, yöneticileri, öğretmen ve öğrencilerinin nitelikleri hakkında bolca malzeme bulmak mümkündür. Özellikle *Yeşil Gece* romanının yazarı Reşat Nuri Güntekin'in eğitimci olması ve Maarif Müfettişliği göreviyle Anadolu'nun birçok eğitim kurumunu görmüş olması, kaleme aldığı esere yansır ve *Yeşil Gece*'de eğitim sosyolojisine dair son derece ayrıntılı tasvir ve değerlendirmelerin yapılmasına imkân sağlar.

Söz konusu romanların vaka zamanının İkinci Meşrutiyet'ten başlayarak Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar olan yılları kapsamı, Osmanlının son dönemlerinde hız kazanan medreselerin ıslahı ve yeni kurulan Cumhuriyet Türkiye'sindeki eğitim reformu çabalarını, bu uzun zaman dilimleri boyunca eğitim kurumlarının ve eğitim kadrolarındaki değişim ve dönüşümü okuyucuya yansıtması bakımından önemlidir.

*Vurun Kahpeye* ve *Yeşil Gece* romanlarından hareketle; Osmanlının son dönemlerinde eğitim kurumlarında, medreseler ve mahalle mektepleri eski müfredat ve eski öğretim usulleri uygulamaları bakımından aynı tarafta yer alırken; “*yeni mektep*” tabir edilen ve medreselerden farklı olarak maarif teşkilatına bağlı devlet okulları olarak eğitime devam eden okullar, onların karşısında yer alır. Aynı zaman dilimlerinde beraber eğitim faaliyetlerini sürdürmeleri bu kurumlar ve destekçileri arasında gerilim ve çatışmaya neden olur. Bu ikili eğitim yapısının devam etmesi, toplum nezdinde tercih edilme veya edilmemeleri noktasında bu eğitim sistemlerin mercek altına alınmasına ve tartışılmasına vesile olur.

Söz konusu romanlarda medreseler, medrese hocaları ve öğrencileri eleştirel olarak ele alınır. Medrese binaları; eski, köhne, rutubetli, karanlık ve sağlığa elverişsiz ortamlar olarak tasvir edilirken; medreselerde öğrenim gören talebeler, Anadolu'nun çeşitli coğrafyalarından gelen, yoksul, niteliksiz, öncelikleri eğitim almaktan ziyade medreselerin zorlu yaşam şartlarında hayatta kalmak olan, medreseyi de mezuniyetleri sonrasında kendilerine ayrıcalık sağlayacak bir geçim kapısı olarak gören öğrenci tipleri olarak resmedilir. Medrese hocaları; eğitim alanında ehliyetsiz, liyakatsiz, maişet derdiyle bu görevi yapan, dayakçı müderris tipler olarak tasvir edilir. Medrese hocaları bunlara ek olarak herhangi bir eğitim metodolojisi olmayan, bir müfredata bağlı kalarak ders işlemeyen, öğrenci psikolojisinden habersiz ve bir eğitimci de olması gereken vasıflara sahip olmayan kişiler olarak resmedilir. Medreselerde verilen eğitim çoğunlukla dini içeriklerden oluşurken; derslerde Kur'an okuma, besmele yazma ve kısa sureler ezberleme nev'inden yüzeysel talimler yapılır.

Buna mukabil, medreselerin karşısında konumlandırılan ve devlet denetiminde faaliyet gösteren “*yeni mektep*”ler sayılan İptidai, İdadi ve Darulmuallimin okullarında da durumun medreselerden farklı olmaması, Batılı tarz eğitim veren kurumlarda da hedeflenen eğitim anlayışına ulaşamadığına dair bir eleştiriyi barındırır. Bu okullarda da verilen eğitimin niteliği, öğrencilerin ve öğretmenlerin donanımları yetersizdir. Bu okulların ayrıcalıklı tarafı, devlet tarafından teşvik edilmeleri ve devlet denetimine tabi oldukları için görece olarak biraz daha sistematik olmalarıdır.

Sonuç olarak denebilir ki; *Yeşil Gece* ve *Vurun Kahpeye* romanlarında roman başkışileri olan Ali Şahin ve Aliye Öğretmen “*yeni mektep*”lerde öğretmenlik yapan kişiler olduklarından, karşılarında konumlanan medreseler, sert eleştirilere maruz kalır. Buna rağmen “*yeni mektep*”ler de bu eleştirilerden pay almaktan kurtulamaz.

### 4.3. Umudun Mistik Mekânları: Türbeler

Türbe, Arapça toprak anlamındaki kelimedenden türetilmiş olup, veli zannedilen kişiler için üstü kapalı olarak yapılmış mezara denir (Cebecioğlu, 2009: 665). Orhan Hançerlioğlu, halk dilinde türbe kelimesinin, içinde meşhur din büyüklerinin yattığı varsayılan üstü örtülü mezarlar için kullanıldığını (2000: 663) aktarır. Halk nezdinde kutsal mekânlar olarak kabul edilen ve büyük bir hürmet gösterilen türbeler, çoğunlukla dini ve manevi bir kimliğe sahip ulu bir zatın ya da ermiş kişinin yattığı mezarlardır. Geleneksel Türk dindarlığında önemli bir yer teşkil eden türbelerin halk dindarlığında tuttuğu yer ve gördüğü işlevler çeşitlidir. Halkın dua etmek ve hayırla yad etmek için ziyaret ettikleri mekânlar olan türbeler, zaman içerisinde form değiştirerek, insanların ihtiyaçlarını gidermek, şefaahat istemek, sıkıntılı durumlarda yardım ve korunma dilemek için başvurdukları merkezler haline gelir. Pertev Naili Boratav’a göre, türbeler etrafında oluşan anlatılar, halkın çaresizliklerini, umutlarını, özlemlerini yansıttıkları ürünler olduklarından, inanış meselesi olarak algılanmalı ve saçma, akıl dışı gibi küçümsemelerden kaçınılmalıdır. Anlatıların akıl dışı ve saçma olduğu eleştirisi yerine, anlatıları oluşturan şartlar ortadan kaldırıldığında, bu anlatılar da sona ermiş olacaktır (1995: 107).

Toplumdaki inanç algısı, insanların dini simgeler ve kutsalla olan ilişkisini de etkiler. Her şeyi bilen, gören, her şeye gücü yeten ulaşılmaz Tanrı ve kutsallık algısı, zaman içerisinde çeşitlenip değişime uğrayarak, insanların daha kolay etkileşime geçebildikleri, gördükleri, dokunabildikleri somut mekânlar olan türbelere yönelmesine neden olur. Bu durum türbelerde yatan ve yüce kimseler olduğu düşünülen kişilerin Tanrı’ya ulaşmada birer aracı gibi algılanmasına yol açar.

Türbelerin kişilerdeki din duygusunu yerinden ettiğine ve hurafelere inanmasına yol açtığına dair algı Cumhuriyet Dönemi öncesinde de eleştirilen hususlardan birisidir. Söz konusu eleştiri, sadece pozitivist ya da akılcılığa dayanan fikri eğilimleri benimseyen aydınlar tarafından değil İslamcı olarak tanımlanan aydınlar tarafından da sıklıkla yinelenmiştir. Söz gelimi Mehmet Akif Ersoy, *Vaiz Kürsüde* şiirinde; “*Hurafeler, üfürükler, düğüm düğüm bağlar; Mezar mezar dolaşıp hasta baktıran sağlar*” (2008: 226) dizelerinde halkın türbeleri tedavi ve şifa kapısı olarak görmesi anlayışını eleştirir. Türbeler, Cumhuriyet’in ilanından sonra, halkın dinî inançlarının istismar edildiği mekânlar olmaları nedeniyle, 30 Kasım 1925’te çıkarılan Tekke, Zaviye ve Türbelerin kapatılması kanunu ile kapatılmıştır.

İncelediğimiz Cumhuriyet Dönemi eserleri arasında Reşat Nuri’nin kaleme aldığı *Yeşil Gece* romanı ana izleklerinden birinin türbeler olması yönüyle, diğer romanlardan farklı olarak öne çıkar. *Yeşil Gece* romanında Sarıova ahalisinin ehemmiyet verdiği evliya türbelerinden Örfi Dede ve Kelâmi Baba türbeleriyle ilgili ayrıntılı tasvirler olmakla birlikte yer yer abartıya kaçabilecek alaylı ve ironik anlatımlar da söz konusudur. *Yeşil Gece* romanına adını da veren “yeşil” sıfatı roman boyunca çeşitli anlamları temsilen kullanılır. Yeşil rengi, romanda sembol bir renktir. *Yeşil Gece*’deki “yeşil” kullanımı, Sarıova kasabasında akşamları evliya türbelerde yanan yeşil kandillerden mühlhemdir. Reşat Nuri genel olarak, “yeşil” kavramını dine ait ve dini temsil eden bütün çağrışımlara bir şemsiye sıfat olarak tasarlar. Romanda “yeşil” kavramı genel olarak dine özel olarak da İslâm’a ait ne kadar kullanım varsa bunların sembolü olacak şekilde kullanılır.

*Yeşil Gece* romanında Sarıova ahalisinin Kelâmi Baba ve Örfi Dede türbelerine yükledikleri anlam ve bu türbelerden beklentileri oldukça çeşitlidir. Ahali, Kelâmi Baba ve Örfi Dede’yi birçok şeyi bilen, olan bitenlerden haberdar olan, birçok şeye gücü yeten, olabilecekleri etkileme ve değiştirme gücü olan yüce kişiler olarak tasavvur eder. Kasabayı başlarına gelebilecek afetlerden ve olağanüstü doğa olaylarından, adeta bir koruma kalkanı olarak görülen bu ulu zatlar korumaktadır. Ahmet Yaşar Ocak’a göre, evliya menkıbeleri olağanüstü olayları konu etmesinin yanında, başlangıçta bir kişi tarafından meydana getirilen anlatım tarzı iken çok geçmeden bu kişi unutulmuş halkın ortak anlatımı özelliği alır. Evliya menkıbelerinin konusu gerçek kişiler olmakla birlikte, çoğunlukla anlatılan kişilerin yaşadıkları zaman ve mekân bellidir. Evliya menkıbeleri halk nezdinde yarı mukaddes anlatılar olarak işlev görür (1992: 33).

*Yeşil Gece* romanının henüz ilk sayfalarında roman kahramanı Ali Şahin, Darulmuallimin mektebinden mezun olduktan sonra atandığı Sarıova’yı tarif ederken “*Belediye, geceleri sokak feneri yaktırmazmış. Sokaklar evliya kandilinden şenlik gecesi*

*gibiymiş*” (Yeşil Gece, s. 13) sözleriyle mücadele edeceği meselelerden birinin türbeler olacağını daha en baştan okuyucuya ironik bir söylemle bildirir. Ali Şahin’in zihnindeki Sarıova’ya dair olumsuz tasvirlerden bir diğeri de “*sokakları kırmızı evliya kandilleri ile, çocuklarının başı yeşil sarıklarla donanmış bir softa yatağı[dır]*” (Yeşil Gece, s. 14) Ali Şahin, tayini Sarıova’ya çıkınca oraya gitmek istemeyen birisi ile becayiş yapar. Zira roman başkişisinin Sarıova kasabası ile ilgili ön kabulleri olmasının yanı sıra, atandığında yapacakları ile ilgili yol haritası da bellidir. Nitekim “*Sokaklarda türbe kandillerini söndürteceğim. Belediye, onların yerine fener yaktırmak mecburiyetinde kalacak. Maamafih, buna mukabil ahali de mühim bir masraftan kurtulacak[tır]*” (Yeşil Gece, s. 14) ifadeleri geleneksel bir form barındıran ve uhrevi bir özellik atfedilen kandillerin yerine daha işlevsel olan fenerlerin yakıtılmasına dair basit gibi görünen ancak halkı tedirgin edecek bir ideali içerir. Ali Şahin’in henüz romanın başında Sarıova’yla ilgili etraflıca bilgisinin olması, yapacaklarının zihnindeki tartışmasız netliği, Ali Şahin’in türbeler başta olmak üzere, halk inanışlarına ve kutsal kabul edilen mekânlara ideolojik ve rasyonalist bir perspektifle yaklaşacağını da göstergesidir. Ali Şahin’in bu yaklaşımı *Yeşil Gece*’yi tezli bir roman haline getiren etkenlerden biridir. İdeolojik vazifelerle donanmış roman başkişisi Ali Şahin, yazarın temsilcisi olarak, softaların yatağı olan ve sokaklarında türbe kandilleri yakılan Sarıova kasabasını kurtarmak adına yola çıkar.

Ali Şahin, kasabanın İdadi Müdürü’yle tanıştıkları konuşmasında “*Hurafelerle, İsrailiyat ile mümkün mertebe mücadele edeceğim*” (Yeşil Gece, s. 60) sözleriyle İdadi Müdürü’nün ürkmesine neden olur. Nitekim müdür, Sarıova’daki güç dengelerinin bilincindedir ve yeni atanan idealist öğretmenin başına iş açacağını çok geçmeden fark etmiştir. Ali Şahin, kasabaya gittiği günün akşamında bir yemeğe davet edilir. Davette bir konuşma yapan belediye reisi, kasabadaki belediye hizmetlerinden bahseder. Ali Şahin’e göre belediye başkanı konuştuklarını hayata geçirmeyi başarır evkaf müdürüne yapacak iş kalmayacaktır. Zira belediye reisi bütün konuşmasında “*mütemadiyen, mezarlıkların, türbelerin tamirinden, camilerin tezyininden, tekkelerden, imaretlerden bahset[miştir]*” (Yeşil Gece, s. 62) Ali Şahin, belediye reisinin konuşmasındaki bütün hizmetlerin, dini yapılara hasredilmesinden, reisin kasabadaki softa takımının isteklerini karşılama çabasından ve onlara yaranma hissinden rahatsızlık duyar. Önce İdadi Müdürü’nün sonrasında ise Belediye Reis’inin tutumları, Sarıova’daki demografik yapıyı ve kasabadaki güç dengelerini gözleterek sergilenen tutumlar olmasına rağmen, henüz tecrübesiz Ali Şahin’in kasabadaki bu dengeleri gözletmeye niyeti yoktur.

Ali Şahin'in "*kasabanın gizli ruhu*" (Yeşil Gece, s. 72) olarak tanımladığı ve kasabadaki eski-yeni çatışmasını organize eden adam olarak gördüğü Hafız Eyüp için "*büyük mezarlığın bir köşesindeki kulübesinde -henüz ölmemiş bir evliya heybeti içinde münzevi ve vahşi yaşayan- ermişlerden Örfi Dede'ye zaman zaman kasabayı dehşet ve heyecan içinde titreten meşhur rüyalarını bile o gösterir*" (Yeşil Gece, s. 72) sözlerini sarf etmesi, Hafız Eyüp'ün kasabadaki nüfuzunu korumak için, kasaba halkının sempati beslediği ve evliyadan saydığı Örfi Dede'yi, kendi çıkarı uğruna istismar ettiğini yansıtır. Nitekim bu öngörüsünde de yanılmadığı kısa sürede ortaya çıkar. Zira Ali Şahin'in belediye meclisinden güçlkle geçirdiği yeni mektep binası için tahsis edilen arsanın üzerinde köhne bir medrese vardır ve bunun yıkılması gerekir. Medresenin yıkılacağı gün softaların, ezanlar ve tekbirlerle binanın yıkılmasını engellemeye çalışmaları, medresenin yıkılmasını dine yönelik bir saldırı olarak tasavvur etmeleriyle ilgilidir. Öte yandan medresenin yıkılmasına ilişkin engelleme teşebbüslerini "*güya medresede himmeti hazır, nazır olsun, evliyadan büyük bir zat[ın]*" burada yatıyor olmasına bağlamaları medreseye kutsallık atfetme çabalarını gösterir. (Yeşil Gece, s. 81) Softaların nicedir, medrese duvarlarından tekbir sesleri işittiklerini, medresenin içinden yeşil nurların yanıp söndüğünü söylemeleri de mistik ve metafizik bir çerçeve oluşturmaya ilişkindir. Bunlara ilaveten güya medresede yatan evliya her gece Örfi Dede'nin rüyasına girerek "*kemiklerimi nâpâk ayaklara çiğnetmeyin. Kasabayı başınıza yıkar, yuvalarını tarumar ederim diye*" (Yeşil Gece, s. 81) tehditler savurmaktadır. Kurgulanan bu senaryoda, kasabalının saygı duyduğu, metafizik kaygılarla bağlandığı, dinî bir otorite olarak gördüğü ulu bir zat olarak Örfi Dede'nin halktaki sempatisine yaslanıp, "yeni mektep" in açılmasını engellemek çabasının olduğu görülür. Yaşanan bu gelişmeler Ali Şahin'in Hafız Eyüp hakkındaki öngörüsünü de doğrular.

Bütün engelleme girişimlerine rağmen Ali Şahin'in de destek ve yönlendirmesiyle polis nezaretinde medresenin yıkımı başlamak üzeredir. Yıkım ekibinden ön sıralarda yer almak için fazlaca istekli olan bir kişi ilk kazmayı medrese duvarına vurur vurmaz çığlık atarak bayılır. Buna şahit olan yıkım ekibindekiler ve olayı seyretmek için toplanan halk korku içinde kaçar. Sonrasında halk arasında dolaşan söylentiye göre; beş on kuruş para için veliyullah türbesini yıkmayı göze alan yıkım ekibi görevlisi tam kazmayı indireceği vakit karşısında "*nurani yüzlü, yeşil sarıklı pîr-i faniyi görmüş, bir elinde yeşil bayrak, bir elinde kocaman asa tutan bu ihtiyar; ameleye beddua etmiş ve sopasını başına indirerek bayılmış[tır]*" (Yeşil Gece, s. 81) Ali Şahin, ilk kazmayı vurup bayılan adamın Hafız Eyüp tarafından önceden ayarlandığını, yaşanan bu sahnenin, kurgulanan bir plan olduğunu anlar ve artık yeni mektep inşa etme ihtimalinin ortadan kalktığını söyler. Ali Şahin'e göre bu yıkık

medreseye artık kimse ilişemeyecektir. Zira buranın artık ismi bilinmeyen meçhul bir veli muhafızı vardır ve “*yarın, öbür gün ona bir isim takılır, belki küçük bir türbe yapılır. Bir yeşil kandil asılır*” (Yeşil Gece, s. 88)

Kasabadaki dönüşümü sağlamak için desteğe ve yol arkadaşlarına ihtiyaç duyan Ali Şahin’e yol/dava arkadaşlığı edenlerden biri de Komiser Kazım Efendi’dir. Ali Şahin, Kazım Efendi’nin de kendisiyle benzer düşünceleri olduğunu öğrendiğinde ona türbelerle ilgili düşüncesini açıklar: “*Güya türbe kandilleri sönerse gönüller asırlarca karanlık kalırmış... Teslim ederim, türbe kandilleri sönerse karanlık basar. Fakat zannettikleri gibi asırlarca değil. O gecenin sabahına kadar... Sabah güneşi ile beraber gözler gönüller yeniden aydınlanır*” (Yeşil Gece, s. 94) Zira türbede yakılan kandiller, etrafı aydınlatmalarına rağmen insanların bilincini, gönüllerini karanlıkta bırakan bir taassubun da simgesi durumundadır. Ali Şahin’in bu sözlerinde türbelerin halkın dini duygularını istismar eden bir mekân haline gelmesine vurgu varken, türbe kandillerinin söndürülmesi neticesinde gönüllerin “aydınlanması” da metaforik olarak, halkın hurafelerden, batıl inançlardan, din istismarından kurtulup aydınlığa kavuşmasını imler.

Bir gün Kelâmi Baba türbesinin yanmakta olduğu haberi belde sakinlerini sokağa döker. Herkes bu saldırının failini aramaktadır. Zira, bu türbenin Sarıova halkı nezdinde ehemmiyeti büyüktür.

“Halk bütün hacetlerini ondan isterler, her başı sıkılan ilk önce onun mukaddes örtüsüne yüzünü sürerdi. Hükümete ve mahkemelere verilecek arzuhaller evvela ona götürülür, himmet ve yardımı rica edilirdi. Davalarını kazananlar, hapisneden çıkanlar, bir kazadan sağlam kurtulanlar ellerinde mum desteleriyle ona koşarlardı... Hâsılı, “Kelâmi Baba” türbesi hükümet üstünde bir hükümetti. Himmeti hazır ve nazır olsun, koca bulamayan kızlardan, şifasız dertlere uğrayan hastalardan, kiracısız kalan evlere, müşterisi az dükkânlara kadar her işle uğraşır. Sonra, kasabayı düşman şerrinden, zelzele, yangın, su basması gibi bütün âfetlerden koruyan da o[dur].” (Yeşil Gece, s. 159)

Türbenin yakılması, eskicilerin büyük bir marifetiyle yeni mektep taraftarı Muallim Nihat Efendi’nin üstüne kalır. Gerçekte ise Nihat Hoca’nın olayla hiçbir bağlantısı yoktur. Eskiciler bu hamleyle yenilik taraftarlarını Kelâmi Baba nezdinde türbelere, evliyalara ve dolayısıyla tüm kutsallara saygısız, hatta bunlara düşman gibi göstermeyi hedefler. Bu da yenilik taraftarlarını başta Ali Şahin olmak üzere zor durumda bırakır.

Kelâmi Baba türbesinin yanması sonrasında kasaba halkı, Kelâmi Baba’nın kasabalarını terk etmesi nedeniyle başlarına büyük felaketlerin geleceğini düşünür. Onlara göre bu ulu zatın kendilerini terk etmesinin nedeni, genç kızların açık saçık kıyafetlerle sokaklarda dolaşmaya başlaması, genç erkeklerin de eğlenceye ve kumar oynamaya dalmalarıdır. Yangın, deprem ve sel gibi olağanüstü doğa olaylarının toplum genelinde yaygınlaşan ahlaksızlıklar ve azgınlıklar neticesinde ortaya çıktığı düşüncesi günümüzde de varlığını sürdüren bir inanıştır.



Bu inanışın ortaya çıkması, insanların üstesinden gelemedikleri doğa olaylarını anlamlandırmaya çalışırken, bu olayları doğaüstü güçlerle irtibatlandırmaya çalışmaları ve cezalandırılma korkusu taşımalarıyla da ilişkilendirilebilir.

*Yeşil Gece*'de, peygamberler tarihinde bahsi geçen peygamberlerden birçoğunun şahsi eşyalarının Sarıova kasabasındaki Kelâmi Baba türbesinde toplanması ironik bir dille anlatılır. Anlatıcıya göre asıl ironik olan ise kasaba halkının hiç sorgulamadan bunlara inanmasıdır.

“Kelâmi Baba” türbesi bir nevi enbiya tarihi müzesiydi. Orada kocaman bir kemik vardı ki, Yunus Peygamber’i yutan balığa, bir sopa vardı ki hazret-i Musa’ya ait olduğu söylenirdi. Yine orada Hazret-i Nuh’un gemisinden kopmuş bir tahta parçasıyla Eyüp Peygamber’in fukaralığı zamanında üstünde yarattığı kerevet görülüyordu.” (*Yeşil Gece*, s. 161)

Kelâmi Baba türbesinde sadece Peygamberlerin şahsi eşyaları değil, aynı zamanda Osmanlı padişahlarının Kelâmi Baba’ya özel olarak gönderdiği düşünülen hediyeler ve değerli mücevheratlar da sergilenmektedir. Halk inanışında Kelâmi Baba’nın İslâm peygamberlerine ek olarak Osmanlı padişahlarıyla da ilişkide olması ve onların övgülerine mazhar olması Kelâmi Baba’nın halk nezdinde ululuğunu arttıran unsurlardır.

“Kanuni Sultan Süleyman tarafından sanduka için gönderilmiş bir sırmalı ipek örtü, İkinci Selim’in Mısır’dan getirdiği çok sanatlı bir fener, yine başka padişahlar tarafından Kelâmi Baba’ya hediye edilmiş sedefli rahleler, halılar, gayet güzel yazılmış ve yaldızlanmış kitaplar, hatta beş on parça mücevher...” (*Yeşil Gece*, s. 161)

Halkın kutsal saydığı mekânlara ve kişilere olağanüstü güçler atfetmesi, abartılı yüceltmelerde bulunması, insanlarda bulunan kutsala inanma ihtiyacı ve bu duygularını çeşitli nesnelere üzerinden rasyonalize etme çabası olarak görülebilir. Kelâmi Baba türbesine kutsala ait ne kadar sembol ve metafor varsa yüklenmesi, ortaya abartılı, gülünç ve anakronik bir manzara çıkarmaktadır.

Kelâmi Baba türbesinin ateşe verilmesi, halk tarafından çeşitli söylentilerle yorumlanmaya çalışılır. Kasaba halkına göre türbenin yakılması; başta Kelâmi Baba olmak üzere, evliyalar ve peygamberlerin ortaklaşa aldıkları bir karardır. “*Sarıova ahalisinin ahlâksızlıkları yalnız Kelâmi Baba’yi değil, türbede metrûkâtı bulunan bütün peygamberleri ve evliyaları kızdırmıştı. Onun için bu yangın yalnız türbe sahibinin arzusuyla değil, bütün evliyaların ittifakıyla kararlaştırılmıştı.*” (*Yeşil Gece*, s. 161)

Türbenin yakılmasından mesul tutulan ve hapiste yatan Riyaziye muallimi Nihat Hoca’nın ziyaretine kasabadan yalnızca Ali Şahin gider. Nihat Hoca alaycı ve aslında Sarıova kasabasında olup biteni sarihçe açıklayan bir üslupla Ali Şahin’e ziyareti için teşekkür eder. “*Cenab-ı Hak, Kelâmi Baba ve Eyüp Hoca, senden razı olsunlar... Zira bu kasabada yalnız birinin rızası para etmiyor.*” (*Yeşil Gece*, s. 177) Bu teşekkür, “*özünden kopmuş dinin, politik güç adına istismar edilişinin*” (Altuğ, 2005: 12) göstergesi sayılabileceği gibi aynı zamanda

türbelerin ve Hafız Eyüp'ün kasabadaki etkililiğine, gücüne ve iktidarına yapılan ironik bir vurgudur. Nihat Hoca'nın ziyaretine aile bireyleri dahil kimsenin gitmemesi, kasabanın kutsal simgelerinden birini yakmakla suçlanan birisinin yanında görünmemek ve tepki çekmek istememe kaygısı olarak yorumlanabilir.

*Yeşil Gece*'de başkişinin yol arkadaşı Mühendis Necip, Nihat Hoca'nın duruşması hakkında Ali Şahin'le yaptıkları değerlendirmede “buradaki maarif memurlarını nezaret değil, Sarıova türbecileri azil ve nasbeder.” (Yeşil Gece, s. 198) sözleriyle, Sarıova'daki bürokratik atamalarda, hukuki meselelerde ve idari tasarruflarda; medrese hocalarının, softa takımının ve mutaassıp derin güçlerin etkin ve yetkin olduklarını vurgular. Bu vurgulama taşrada eşrafın ve dinî özellik atfedilen kişilerin gücünü yansıttasının yanı sıra bürokrasinin yetersizliğine dair de bir eleştiri barındırır.

Yeni mektepteki Riyaziye muallimi Nihat Hoca'nın fail olarak suçlandığı Kelâmi Baba türbesinin yakılması davası, Ali Şahin'in de takibiyle neticelenir. Türbeyi mezarlığın bekçisinin genç oğlunun, içindeki antikalara, tarihi ve kıymetli eşyaları aldıktan sonra ateşe verdiği anlaşılır. Bekçinin oğlu türbedeki eşyaları antikacılar satmıştır. Niyazi Hoca, aklandıktan sonra Sarıova'da durmaz, tayinini başka yere ister.

Şahin Öğretmen, Sarıova macerasındaki en büyük destekçisi ve yol arkadaşı Mühendis Necip'le aynı yerde kalmakta ve geceler boyunca yaptıkları sohbetlerde Sarıova'da yapacakları inkılabın hayalini kurmaktadır. “Sarıova'yı bütün türbeleriyle, medreseleriyle yok farzediyor, yerine yeni bir memleket kuruyorsun. Kadirî tekkesinin yerinde bir sinema... Sonra Kelâmi Baba Türbesi yerinde bir mektep... “Sipahizade” medresesinin üstünde bir tiyatro” (Yeşil Gece, s. 236) Roman başkişisi ve norm karakterin kurguladıkları yeni ve “ideal” Sarıova Kasabası'nda, medreseler ve türbeler kapatılarak yerini sinema, tiyatro ve yeni mektep alır. Roman kişilerinin bu tahayyüllerinde pozitif bilimlerle donanmış fen ve ilim adamları olmalarının etkisi büyüktür.

Romanın sonlarında, memleketin Yunan işgalinden kurtarılması sonrası Yunanistan'a sürgün edilen Ali Şahin, büyük bir coşku ve özlemlerle Sarıova Beldesi'ne tekrar muallimlik yapmak için geri döner. Artık, “Hilafet kaldırılmış, medreseler, tekkeler kapanmış, Sarıova'daki türbe kandilleriyle beraber Yeşil Gece de müebbeden sönmüştü[r]” (Yeşil Gece, s. 245) Ali Şahin, Mühendis Necip'le hayalini kurdukları, türbe kandilleriyle değil sokak aydınlatmalarıyla ışıklandırılan, ütöpik değil gerçek, bütün devrimlerin gerçekleştiği ve uygulandığı bir Sarıova görür.

İncelediğimiz romanların bazılarında *Yeşil Gece*'deki kadar yoğun olarak işlenmesine de yer yer halk dindarlığı, halk inanışları, arayış ve sorgulama mekânları olarak türbeler ve

mezarlar geçmektedir. Bu romanlar *Sinekli Bakkal*, *Üç İstanbul*, *Cânân*, *Kızılıcık Dalları*, *Gökyüzü* ve *Yaban*'dır.

*Sinekli Bakkal*'da Rabia ile evlenmek için İslâmiyet'i seçen ve Osman adını alan piyanist Peregrini, cuma namazını kılmak için gittiği caminin avlusundaki mezar taşlarına dikkat kesilir. “*Koca sarıklı, fesli, yazıları silik taşların bir kısmı yerde yatıyor bir kısmının başları kırık hepsinin üstünü yosun bürünmüş[tür]*” (*Sinekli Bakkal*, s. 344) Peregrini, bunların hakiki ölümler olduğunu ve bu dünyadaki vazifelerini tamamladıktan sonra gömüldükleri yerde istirahat çekildiklerini düşünür. Peregrini, “*Gerçi ruhlarına o kadar mevlit okunuyor, o kadar Yasin okunuyor. Fakat o okuyuşların mezarda çürüyen cesetlerle hiç alakası yok*” (*Sinekli Bakkal*, s. 344) sözleriyle okunan Yasin ve mevlitlerin ölümlerin ruhuna tesir etmesine olan inançsızlığını dile getirir. Peregrini'ye göre halen ölmeyen, hayatla bağlarını koparmayan, dirileri meşgul etmeye devam eden mezarlar da vardır “*Bunlar evliya mezarlarıydı. Onların, dirilerin hayatında rolleri henüz bitmemişti. Burada da bir tek toplu, bakımlı mezar vardı. Etrafı yeşil boyalı, tahta parmaklığa kırmızı güller sarılmış.*” (*Sinekli Bakkal*, s.344-345) Sıradan/gariban ölümlerin mezarlarının bakımsız ve mezar taşlarının yerde devrilmiş olmalarına mukabil evliya türbesinin canlı, süslü ve bakımlı olması, yeni Müslüman olan Peregrini'nin dikkatini çeker. Halk tarafından evliya kabul edilen yüce zatların mezarlarının ziyaretçi akınına uğraması bu mekânları yaşayan, canlı, bakımlı mekânlar haline getirir. Evliya türbesinin demir parmaklıklarına renk renk bezler bağlanmış ve türbeyi ziyarete gelen kadınlar ellerinde mumlar ile “*bu ışık hediyelerine mukabil evliyadan istedikleri şeyleri çabuk vermesi için ellerini açmışlar, dua e[tmektedirler]*” (*Sinekli Bakkal*, s. 345) İnsanların türbe ziyaretlerine giderken yanlarında mum götürüp türbe etrafında yakmaları, onlarda türbedeki ulu zatın huzuruna eli boş gitmemiş olma hissini karşılarken, aynı zamanda türbedeki şahsın nuraniyetine yapılan sembolik bir vurgudur. Enver Günay (2003: 6) Eliade'nin, “*kutsalın*” tezahür ettiği” türbelerin, yatırların, mezarların, dilek, adak ziyaret yerlerinin; “*adak ve ziyaret dindarlığı*”, “*egemen dini kültüre*” kıyasla bir “*alt kültür*”, bazen “*karşıt kültür*” oluşturduğunu ifade ettiğini, türbelerin bu yönüyle “*kurumlaşmış din*” veya “*normatif din*”e karşı “*paralel din*” olarak, geleneksel dindarlığın ortaya çıkardığı mekânlar olarak görülmesi gerektiğini ifade eder.

*Sinekli Bakkal*'daki mezarlık tasvirlerini ve öte dünyaya ilişkin tespitleri, romanın yazarı olan Halide Edip'in biyografik hayatındaki bilgilerle ilişkilendirmek mümkündür. Nitekim Halide Edib, anılarını anlattığı *Mor Salkımlı Ev* (1955) eserinde, on beş yaşına kadar kendisinde yaşlılarına göre kuvvetli bir “*dini insiyak*” bulunduğunu ifade ederken, diğer dinleri de öğrenmek amacıyla Hristiyanlık ve Budizm okumaları yaptığını söyler. “*Buna*

*mukabil, İslamî kültürün camiler, ezanlar, mezarlıklar ve küçük yaşta her akşam ve sabah tekrar ettiğimiz Kur'an'dan parçalar her zaman bana hâkim olmuştur*" (Adıvar, 2000: 126). Yazar gençlik yıllarında, İslamiyet'ten farklı olarak diğer kutsal dinleri ve öğretileri de incelediğini ama asıl manevi tatmini ve iç huzuru İslam kültüründe bulunduğunu ifade eder.

Üç İstanbul romanında kocası ölen ve belediye hekimiyle ilişkisi olan Macide, hekimin artık kendisiyle ilgilenmemesi neticesinde, çareyi halk inanışlarında anlamını bulan çözümlerde arar. "*Artık belediye hekiminin tekrar kendisine bakması için Macide'nin içi, dışı, abdestler, muskalar, dualar, adaklar doluydu ve kadın, Sivas'ın Hilfet Gazi türbesinde değilse Şems-i Sivasî tekkesindeydi*" (Üç İstanbul, s. 254) Macide'nin, belediye hekiminin kendisine dönmesi için halk arasında kutsal yerler olarak görülen tekke, türbe gibi mekânlara müracaat etmesi, muska ve adak gibi araçlara başvurması, Macide'nin yardımını maddi sebeplerden değil ölen "yüce zat"lardan beklediğinin göstergesidir.

Yine Üç İstanbul romanında inanç buhranlarında olan ve "habitus çatışması" yaşayan başkişi Adnan, "*dinsizdi[r], fakat mezarlıklarda Allah ve karanlık arar.*" (Üç İstanbul, s. 223) İttihat ve Terakki'nin lider kadrosunda olan ve kendini dinsiz olarak tanımlayan Adnan'ın mezarlık ziyaretleri, içindeki inanma ihtiyacının tezahürü olmakla birlikte Adnan'daki kültürel dindarlık reflekslerinin de tezahürüdür. Adnan, her ne kadar kendini dinsiz olarak tanımlasa da kutsalla, metafizik olanla bağ kurma arayışındadır.

Cânân romanında kocasının kendisini başka kadınlarla aldattığından şüphelenen Bedia, kocasını iyi tanıyan Şakir Bey'e bu durumu açar. Şakir Bey "*Eğer bu bir felâketse emin olun ki evli kadınların yüzde sekseni sizinle dert ortağıdır. Zevcesini aldatamayan erkekler ya tekkelerde ya medreselerde ya da türbelerde bulunur.*" (Cânân, s. 18) sözleriyle dönemin İstanbul'undaki ahlaki yozlaşmanın ve çürümenin boyutlarını göstermesinin yanı sıra erkeklerin eşlerini aldatmasını da bir nevi meşrulaştırır. Şakir Bey, bir erkeğin eşini aldatmamayı becerebilmesini ancak onun din adamı olmasına veyahut çoktan ölmüş olmasına bağlar.

Kızılıcak Dalları'nda konaktaki Nevnihal Kalfa kardeşi ölen roman başkişisi Gülsüm'e, İsmail'in başına gelecekleri anlatırken, "*Yok insan, öldüğü zaman mezarda kafasını tak diye tabut kapağına vurup: "Eyvah, ben ölmüşüm!" diye bağırmış...Yok imam talkın verirken, mezar zangır zangır titrermiş. Yok münkir, nekir ateşten kerpetenle adamın dilini koparırmış...*" (Kızılıcak Dalları, s. 97) sözleriyle, anlatımlarına abartılı korku tasvirleri ve hurafeler katarak çocuk dinleyiciler üzerinde tahakküm kurmayı hedefler. Nevnihal Kalfa, çocuk dünyası için korkunç olan bu tasvirlerle, konaktaki çocuklara ölüm ötesinden haberdar olduğunu sezdirerek, çocukların ona korkuyla karışık saygı duymalarını amaçlar.

*Gökyüzü* romanında anlatıcı, gençlik yıllarında muhalif kimliğiyle Paris’te yaşadıklarını anlatır. Sultan Abdülhamid’in “istibdadından” Paris’e kaçan ve orada ölen bir siyasi muhalif olan Damat Mahmut Paşa’nın cenazesinde yaşanan tablo anlatıcının tepkisini çeker. “*Mezarında nutuk verdirmemişler arkadaşlardan biri de bunun yerine bir Yasin okuyuvermişti. Robespiyer’lerin Danton’ların memleketinde bir inkılâp liderinin başında “Yasin”...*” (Gökyüzü, s. 23-24) Romanda sözü edilen ve aynı zamanda Sultan Abdülhamid’in eniştesi olan Damat Mahmut Paşa, sultana karşı düzenlenen suikastın iştirakçilerinden biri olmakla suçlanarak, yurt dışına çıkmak zorunda kalır. Yapılan tahkikatlar neticesinde suçsuz olduğu anlaşılrsa da Damat Mahmut artık Avrupa’daki Jön Türklere katıldığı için, İstanbul’a dönmez. Sultan Abdülhamid’in tüm çabalarına rağmen yurda dönmeyen Damat Mahmut, Brüksel’de yaşamının yitirir. Cenazesi Paris’e Jön Türklerin yoğun katılımıyla Türk mezarlığına defnedilir. İkinci Meşrutiyet ilan edildikten sonra Jön Türk Prens Sabahattin, babasının cenazesini de beraberinde getirerek İstanbul’a defneder (Demir, 2012: 177-188). Anlatıcı, Jön Türk Damat Mahmut Paşa’nın ölümünden sonra mezarı başında, Paris gibi katı laik kuralların hüküm sürdüğü bir yabancı memlekette, dini ritüeller uygulanarak defnedilmesine karşı çıkar ve kendisine göre çelişkili olan bu tavrı ikiyezlülük olarak tanımlar.

*Yaban* romanında yaşadığı köy düşman işgaline uğradığı için iyice umutsuzluğa kapılan Ahmet Celal, günlük notlar aldığı defterine “*Zavallı Ahmet Celâl öldü ve onu, mezarında zebaniler bekliyor (..) Onun için kabir azabı başladı mı, başlamadı mı, bilmiyorum. Zira, o yeryüzünde iken de ârâfta gibi yaşadı. Hangi cinsten tanrıya kulluk ettiğini bilemedi.*” (Yaban, s. 161) cümlelerini yazar. Ahmet Celal, bu anlatımıyla yaşamı süresince dinî bir hayat ve inanış içerisinde olmadığını, inanmak ile inanmamak arasında sürekli ârâfta olduğunu, temsili ölüm ve mezarlık sahneleri üzerinden okuyucularla paylaşır.

Özetlenecek olursa; incelediğimiz Cumhuriyet Dönemi Türk romanlarında türbe ve mezarlıklar diğer dönem yazarlarının eserlerinde yer yer fon mekânlar olarak işlense de Reşat Nuri’nin *Yeşil Gece*’sinde ana izleklerden biri olarak kurguda yer alır. *Yeşil Gece*’de romana adını veren “yeşil” rengi, türbelerde yanan kandillerin renginden mülhem olsa da roman içerisinde dine ait olan bütün çağrışımları muhtevi ve bütünüyle olumsuz anlamları içeren bir sembol kavram olarak kullanılır. *Yeşil Gece*’de ismi geçen Örfi Dede ve Kelâmi Baba, ulu zatlar olduğuna inanılan kişilerin türbeleri olmaları ve kutsal mekânlar olarak görülmeleri hasebiyle, kasabalının yoğun ilgi ve sempatisine mazhar olurlar. Bu türbelerin halk inancında gördükleri işlevler sayılacak olursa; her türlü kişisel ihtiyaçları giderme, devletteki bürokratik işlemlerin takibini yapma ve sonuçlandırma, esnafların ticaretlerindeki güvence ve sigorta

görevi görme, hastalıklara tedavi ve şifa kaynağı olma, evlenme ve kısmet işlerini düzenleme kapısı olarak görülmeleri ve son olarak da bütün kasabayı düşman saldırılardan ve doğal afetlerden koruyan bir koruma kalkanı olarak konumlandırılmaları sayılabilir. Mekân olarak türbelere kutsallık atfedilmesi, özne olarak da türbedarların olağanüstü kabiliyetlerle mücehhez neredeyse yarı-tanrı yüce şahsiyetler olarak görülmeleri, türbeleri birçok hurafeye ve batıl inanca ev sahipliği yapan mekânlar haline getirir.

Olağanüstü güç ve işlevlerle donanmış türbeler ve “ulu şahsiyetler”, *Yeşil Gece*'de Hafız Eyüp öncülüğündeki eski-yeni kavgasında, başta roman başkişisi Ali Şahin olmak üzere, yenilikçilere üstünlük kurma enstrümanı olarak kullanılır. “yüce zatlar” a rüyalar gördürülerek, bu rüyalarda bu “ulu şahsiyetler” konuşturularak kasaba halkındaki dini hassasiyetler istismar edilir ve yenilikçiler savunmasız bırakılır.

Türbeler ayrıca, *Üç İstanbul*'da roman kişisi Adnan'ın inanma ihtiyacını karşılamak için sık sık gittiği arayış mekânı olarak kurgulanırken, *Gökyüzü*'nde anlatıcının, dini ritüellerle gömülen Damat Mahmut Paşa'nın gömülme seremonisini eleştirdiği mekân olarak işlenir.

Sonuç olarak, incelediğimiz romanlarda türbeler, hurafe ve batıl inançlara kaynaklık etmelerinin yanı sıra, halk nezdindeki itibar ve sempatileri nedeniyle halkın dini duygularının manipüle edildiği mekânlar olarak da işlev görür.

#### **4.4. Huzur ve Sükûn Bulma Mekânları: Camiler**

Cami, Arapça toplanılan yer anlamına gelmekte olup, Müslümanların toplandığı ve içerisinde toplu bir şekilde ibadet ettikleri mabet, cuma namazlarını kıldıkları mekânın adıdır. (Gündüz, 1998: 76). Camiler geçmişten günümüze temel işlevleri olan ibadet merkezleri olmalarının yanında birçok başka amaç içinde kullanılmıştır. Camilerin eğitim ve öğretim mekânları olarak kullanılması geleneği Osmanlılar'da benimsenen bir uygulama olurken, medrese öğrencileri bazı dersleri medreselerde almış, bazı dersleri de camilerde halka açık olarak ders veren hocalardan takip etmiştir. Camiler toplumsal olayların konuşulduğu, çözüm bulunduğu mekânlar olmalarının yanı sıra, kamu idarecilerinin halkın sorunlarını dinlediği yerler olarak da işlev görmüştür. Osmanlılarda kadılar ilk zamanlarda camilerde görev yapmış, mahkemeler için hususi binalar yapıldığında camiler bu işlevlerini yitirmiştir. Camilerde görevli olan imam ve müezzinlerin ücretleri camiye yaptıran kişi veya camiye ait kurulan vakıflar tarafından ödenmiş, Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte cami görevlilerin ataması, denetimi ve ücretlendirilmesi 3 Mart 1924 yılında Diyanet İşleri Başkanlığı'na bağlanmıştır (Önkal ve Bozkurt: 1993: 46-56). Cumhuriyet yıllarında, kadrolu atanan imam sayısının sınırlılığı, medreseden icazet alan öğrencilerin kırsal yerleşimlerde ve köylerde,

fahri din görevlisi olarak vazife yapmalarını beraberinde getirmiş, görevlilerin ihtiyaçları halk tarafından karşılanmıştır.

İncelediğimiz Cumhuriyet Dönemi Türk romanlarında, Müslümanların ibadet yerleri olan camiler birkaç anlatım ekseninde ele alınır. Camiler, Halide Edib'in *Vurun Kahpeye*, *Sinekli Bakkal* ve *Zeyno'nun Oğlu* romanlarında insanda manevî duygular uyandıran, insan ruhunu arındıran dini ibadet yerleri olarak olumlu tasvir ve anlatımlarla işlenirken, Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece*, *Kızılıcak Dalları* ve *Gökyüzü* romanlarında yer yer ironiye varan tasvirlerle, olumsuz bir bakışla yer alır. Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* romanında başkişi Adnan'ın inanç krizi ve sorgulamalarında kurguya dahil olan camiler, Yakup Kadri'nin *Ankara*'sında roman başkişisi Neşet Sabit'in balo ve eğlencelerde şahit olduğu ahlaki çöküntünün karşısında, olan bitenden habersiz kimselerin gittikleri bir dinî ritüel mekânı olarak yer alır.

Ebru Burcu Yılmaz'a göre (2019: 217-218) Türk romanında uhrevi mekânların anlatımı, çoğunlukla toplumsal konulara yöneltilecek eleştiriler bağlamında ele alınmakla birlikte, mekânların başlı başına dini ve estetik değerleriyle romandaki kurgulara yansıdığı söylemek güçtür. Cami, tekke, türbe ve külliye gibi yapıların metinde yer alış biçimleri, metinde işlenen duygu ve değer dünyasına bağlı olarak şekillenirken, 1940 ile 1960 yılları arasında kaleme alınan romanlarda hâkim olan genel tavır, çoğunlukla kutsal mekân ve ibadethanelerin dini yozlaşmanın anlatıldığı mekânlar olması ve bazı eserlerde de estetik bir nesne olarak ele alınmasıdır.

İncelememizde Müslümanların ibadet mekânları olan camilerin olumlu bir anlatım ve tasvirle işlendiği romanlardan biri Halide Edib'in *Vurun Kahpeye*'sidir. Romanın İstanbullu idealist başkişisi Aliye, romanda namaz kılan bir muallime olarak tasvir edilir. Romanın birkaç yerinde Aliye'nin namaz kıldığı vurgulanır. Romanın henüz başlarında Aliye, minareden gelen huşu veren ezan sesine kayıtsız kalamamış ve "*kafesin arkasında ekserisi, yüreği aziz bir ölü'nün hasretiyle kanayan kasaba kadınlarıyla yatsı namazını kıl[mıştır].*" (Vurun Kahpeye, s. 59) Yine başka bir sahnede Aliye, kasabada evlerinde kaldığı Gülsüm Hala ile birlikte "*ikisi de yan yana seccade üzerinde...*" (Vurun Kahpeye, s. 76) yatsı namazını eda eder.

*Vurun Kahpeye* romanında, düşmanın kasabayı işgal edeceği gece, romanın başkişisi Aliye ve annesi gibi sevdiği Gülsüm Hala, olan bitenden habersiz, kasabanın meydan camiinde okunan mevlidi dinlemeye giderler. Bu sahnenin tasviri romanın yazarı Halide Edib tarafından, olumlu imajlarla ve yumuşak bir dil kullanılarak, özenle yapılır. "*Siyah meydanda beyaz cami, narin minaresiyle, güzel ve ezeli gök altında hülyalı ve yumuşak hatlarla*

*beliriyor, her taraftan ellerinde fener, camiye giden ahali, nur taşıyan birer karanlık hayalet gibi kımıldanıyorlardı.*” (Vurun Kahpeye, s. 58) Aliye'nin camiye alımlarken kendisinde oluşan cami imajlarını “beyaz” cami, “narin minare”, “güzel ve ezeli gök”, “yumuşak hatlar” ve “nur taşıyan ahali” olarak betimlemesi, Müslümanların dini ibadet mekânı olan camiye ve camiye giden kasabalı dindar halka duyduğu sempatinin göstergesidir.

Halide Edib, anılarını kaleme aldığı *Mor Salkımlı Ev* (1955) kitabında çocukluğunda Süleymaniye Camisinde götürüldüğü ilk teravih namazını, olumlu cami ve cemaat anlatımlarıyla dile getirir. “*Minarelerden “Allahu ekber, Allahu ekber” nidaları havaya yayılıyordu. Bu akşam ilk defa mahya denilen şeyi gördüm. Minareden minareye havada uzanan ışıktan yazılar, mavi kubbede ne garip ve tabiat üstü bir nur tecellisi...*” (Adıvar, 2000: 60) Yazar, uzun yıllar boyunca Süleymaniye Camisine gitmediğini ve camiye her gördüğünde “*O ilk teravihde ruhuma çarpan ilahi hatıranın kaybolmasından korktu[ğunu]*” (Adıvar, 2000: 61) anılarında kaleme alır. Halide Edib'in *Vurun Kahpeye* ve *Sinekli Bakkal* romanlarında olumlu özellikler barındıran din adamlarıyla birlikte, olumsuz özelliklere sahip din adamlarına da yer vermesi, çocukluğundaki cami ziyaretlerinde edindiği olumlu intibaları eserlerine anı kitabındaki haliyle birebir yansıtması, yazarın eserlerini oluştururken, biyografik yaşamından beslendiğini de ortaya koyar. Yakup Kadri de Manisa'daki çocukluk anılarını kaleme aldığı *Anamın Kitabı* (1957) eserinde Ramazan aylarında duyduğu heyecanı ve bu ayda yaptıklarını anlatır.

Eve döner dönmez apdestimi tazeleyip komşumuz Süleyman Efendi'nin kapıda bekleyen oğullarından biriyle veya her ikisiyle beraber cami cami dolaşmaya çıkardım. (...) Sultan Camii'nde öğle namazımızı kılar, sonra da aheste aheste Muradiye'ye kadar uzanırdık. Burada Sivaslı Hoca namiyle meşhur bir vaizin vaazlarını dinlemek gerçekten heyecan verici bir şeydi. (Karaosmanoğlu, 2019: 120)

*Vurun Kahpeye* romanının başkişisi Aliye, kasabadaki Meydan Camisi'ne yatsı namazını cemaatle birlikte kılmak ve ardından okunacak mevlidi dinlemek için yola çıkmış, “*Minarenin ezeli teranesi, camiin hülyalı ve hafif nurları, buhurdanlardan çıkan mukaddes ve bayıltıcı kokular, bütün bu güzel ibadet dünyası, Aliye'nin bakir ruhunun heyecanında ölüme götüren bir istigrâk lerzesi yapmıştı[r]*” (Vurun Kahpeye, s. 58) Cami cemaatinin çocuksu saflığı ve nahifliği, camide yankılanan tekbirlerin, cemaatte meydana getirdiği manevi hazlar, Halide Edib tarafından özenle seçilmiş dinî kavram ve terimler kullanılarak tasvir edilir. “*Camiin kapısındaki bu ışıklı karaltılar eski perdesini kaldırıp içeriye dalarlarken kusursuz bir çocuk göğsünün billûrî bir vecd ve güzellikle tekrar ettiği “Allahü ekber”ler gökteki nurlar gibi ilahi bir hararetle bu ılık hava ve yarım ışıklar içinde geçen hayaletlerin kalbine dökülüyordu.*” (Vurun Kahpeye, s. 58) Gittiği kasabadaki insanlardan biri olmak, içlerine



karişmak ve onlardan biri gibi hissetmek için elinden geleni yapan Aliye, kasaba halkının dini duygularını da içselleştirir. Camide katıldığı mevlitte kasaba halkıyla aynı manevi atmosferi tüm kalbiyle teneffüs eder ve camide okunan mevlidi “öteki Anadolu kadınları gibi kalbinden gelen sıcak yaşlar yanaklarından döküle döküle dinle[r]” (Vurun Kahpeye, s. 61) İnci Enginün’e göre, yukarıdaki alıntıların tasvir edildiği, camideki mevlit sahneleri “romanın en güzel ve en tesirli parça[larıdır]” (2007: 193).

Mevlidi kasabadan tesadüfen geçen İstanbullu Mevlevi bir Dede okumaktadır. Mevlevi Dede’nin sesiyle adeta “kandiller, ibadet edenler, havanın ışıkları ve buhur dumanları, hatta cami, tutulamayan ilâhî bir vecd içinde hem ahenk dalgalanıyordu[r].” (Vurun Kahpeye, s. 60) Dede’nin etkileyici sesiyle kendinden geçen, caminin mistik atmosferinde derin dini ve manevi duygulara kendini teslim eden “Aliye, bu kadar derinden hissettiği bir şey hatırlamıyordu[r]” (Vurun Kahpeye, s. 60) Aliye, mevlidin deruni sesiyle vecd halinde manevi hülyalara dalmışken birden aklına önceki günlerde, mektep çocuklarını aynı caminin önünden geçirirken, cami imamı Hacı Fettah Efendi tarafından maruz kaldığı saldırıyı hatırlar. “Halbuki bu güzel caminin durduğu meydanda daha kaç gün evvel başka bir adam, vazifesi kutsî olan bir din adamı, ona cehennem ve azap dakikaları yaşatmıştı[r]” (Vurun Kahpeye, s. 60) Aliye, bu kadar merhamet ve iyilikle dolu bir dinin, nasıl olur da Hacı Fettah Efendi gibi merhametsiz, müsamahasız kişilerce temsil edildiğine içerler ve bu durumu sorgular. Nihayetinde “Aliye, kalbinde cemaatle müşterek dinî heyecanının uyandırdığı sonsuz bir merhamet ve müsamaha” (Vurun Kahpeye, s. 62) ile kendini İstanbullu Dede’nin sesindeki ezeli teranelere bırakır.

Aliye, İstanbullu Dede’den dinlediği mevlitte, sıra peygamberin doğum sahnesine geldiğinde, “her satırının ve kelimesinin ilahi güzelliğini içer gibi dinlediği bu büyük menkıbenin” (Vurun Kahpeye, s. 63) sıcak ve samimi anlatımına dayanamaz; camideki diğer bütün kasaba kadınları gibi gözyaşlarına engel olamaz.

Romanın ilerleyen safhalarında Aliye’nin öğretmenlik yaptığı kasaba düşman işgaline uğrar, babası gibi sevdiği Ömer Efendi tutuklanır. Kuvayımilliyeye güçlerinden de haber almayan Aliye Öğretmen, kendini sıkışmış ve Hacı Fettah Efendi’nin ölüm tehditleri karşısında savunmasız hissettiği bir anda, mevlit gecesinde camide hissettiği ve unutamadığı mesut anları aklından geçirir. “Acaba ölürken camide duyduğu harikulâde şeyleri duyacak mı[dır]?” (Vurun Kahpeye, s. 77) Aliye’nin ölüm korkusunu derinden hissettiği anlarda, hafızasında ve benliğinde derin bir manevi etki bırakan camideki mevlit sahnelerini hatırlaması, camideki metafizik atmosferin kendisinde oluşturduğu iyileştirici hatıralar ile alakalıdır.

Halide Edib'in *Ateşten Gömlek* ve *Zeyno'nun Oğlu* romanları da cami ve ezan tasvirlerinin olumlu bir şekilde işlendiği eserlerdir. *Ateşten Gömlek*'te romanın başkışisi ve aynı zamanda anlatıcısı İhsan, Millî Mücadele'de yaralananların tedavi edildiği ve içerisi sedye dolu bir hastane olarak kullanılan Haymana Camii'ne geldiği sırada, dinlediği ezandan olumlu intibalar edinmiştir. "*Köyün minaresinden, İstanbullu olduğuna kani olduğum bir ses hasretle, ıstırapla dolu bir yatsı ezanı okuyordu.*" (*Ateşten Gömlek*, s. 186) İhsan'ın müezzinin sesine yüklediği "hasret" ve "ıstırap" anlamları, savaş gibi sıkıntılı zamanlarda insanda baş gösteren manevi, mistik duyguların dışı vurum ifadesi olması bakımından mühimdir. Haymana Camii'nin yaralı tedavi etmek amacıyla geçici olarak bir hastaneye dönüştürülmesi, caminin gerektiğinde toplumun faydası için başka işlevler yüklenebileceğinin de göstergesidir.

*Zeyno'nun Oğlu* romanında cephede ağır yara alan ve roman başkışisi Zeyno tarafından pansumanı yapılan Hasan, yarasının da etkisiyle acılar içinde kıvrılırken, çocukluğuyla ilgili halüsinasyonlar görür. Bunlardan birinde çocukluğunda dinlediği ezanı anımsar. "*İstanbul'un minarelerini görüyor musun? Kızıl ışıkların arasında müezzinler ezan okuyor... Ne rahim ne derin bir ses. İstanbul'un mavi gecelerine uzanan hayattaki ezeli rahmeti, iyiliği ilân eden ses: -Allahüekber... Allahüekber!*" (*Zeyno'nun Oğlu*, s. 327) Hasan'ın ölümle mücadele ettiği bir esnada çocukluğuna gidip oradaki huzur verici ezan sesini hatırlaması ile yine Halide Edib tarafından kaleme alınan *Vurun Kahpeye*'de Aliye Öğretmen'in ölüm korkusu duyduğu bir anda camide dinlediği Mevlit gecesini anımsaması arasındaki benzerlik; romanların aynı yazar tarafından kaleme alındığının tezahürleridir. Halide Edib'in, kurguladığı her iki roman karakteri de zor ve tehlikeli anlarında, dini inancın rahatlatıcı ve iyileştirici yönüne sığınmakta, ezan roman kişilerinde mistik hazlar meydana getirmekte ve kişiler dinledikleri ezanla sükûn, huzur bulmaktadır.

Cami, ezan ve müezzin tasvirlerinin olumlu bir şekilde işlendiği romanlardan biri de Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* eseridir. *Sözde Kızlar* romanının idealist karakteri Fahri ile başkışisi Mebrure, dönemin İstanbul'undaki "sözde kızlar"ın ahlaksızlıklarından, ihtiyar ve zengin koca bulma heveslerinden söz ederlerken, Mebrure Manisa'da tanıdığı ve gençlik hatıralarında olumlu intibalar edindiği bir müezzinden bahseder: "*O ezanları ben de severdim bilir misiniz? Kaç kereler, pencereden başımı uzatarak, mahallemizin köşesindeki mescide müezzinin çıkmasını beklerdim. Bilmem o müezzini tanır mısınız?.. İhtiyar bir adam, titrek sesli, hep sabahîden ezan okur, garip nağmeleri vardır*" (*Sözde Kızlar*, s. 120) Mebrure, konuşmanın devamında "*Ah... O adamı ölmeden görmek isterdim. Ne iyi kalbi vardı ne iyi kalbi vardı, zannedirim müezzinlerin hepsi onun kadar iyi olamaz.*" (*Sözde Kızlar*, s. 120)

sözleriyle müezzine duyduğu sempatiden söz eder. Mahallede çıkan yangında, caminin müezzini korktuğunu görerek, Mebrure’yi kendi evine götürür. Mebrure, yangının kendilerine de zarar vermesinden korkar. Müezzin onu, “*A kızım, a yavrum, yangınlar yalnız tahtaları yakar. Biz tahta mıyız ya? Biz insanız, maneviyatımız var, yangından ne pervamız olacak ki?*” (Sözde Kızlar, s. 121) telkinleriyle rahatlatmaya çalışır. Mebrure ve Fahri’nin Anadolu’da rastladıkları iyi kalpli müminlerden, maneviyatı güçlü adamlardan özlemle bahsetmeleri, yozlaşmış ilişkilerle kuşatılan Şişli çevresinden duydukları rahatsızlığın bir neticesidir.

Cumhuriyet Dönemi romanlarında camiler, zaman zaman roman kişilerinin inanç krizleri ve manevi bunalımlar yaşadıkları anlarda ziyaret ettikleri ve huzur bulmayı umdukları dinginlik mekânları olarak da işlenir. Söz gelimi *Üç İstanbul* romanının kendini dinsiz olarak tanımlayan başkişisi Adnan da ruhen daraldığı zamanlarda camileri ziyaret etmekten kendini alamaz. Yıkılan Vatan isimli bir roman yazan Adnan, hayatı boyunca bu roman üzerinde çalışır ve bitiremeden ölür. Adnan, yazdığı romanda hayatıyla, siyasi görüşleriyle ve dinî düşünceleriyle ilgili itiraf ve tespitlerde bulunmaktadır. “*Adnan, romanına, kendi İstanbul’unu bu duygularla yazıyordu. Dinsizdi; fakat bu camilerle konuşur, bu mermerlerde sayfalar çevirirdi.*” (Üç İstanbul, s. 60-61) Adnan, kendisini dinsiz olarak tanımlamasına rağmen, doğup büyüdüğü, içinde yaşadığı toplumun dinî değerlerine, yabancılık hissetmez ve bunlara aykırı bir din anlayışı geliştirmek, bunu dayatmak amacıyla olmaz. Adnan’ın dinsizliğinin; dinî vecibeleri yerine getirmemesi ve din ile alakasının yoğun olmamasından müteşekkil olduğu söylenebilir. Nitekim Adnan’ın, yazdığı romanında dinî semboller, dinî kavramlar kullanmaktan çekinmemesi, dinle bir ontolojik bir probleminin olmadığını göstermesinin yanı sıra, dini çağrıştıran kavram ve sembollerle barışık olduğunun da göstergesidir. Adnan’ın cami ziyaretlerini, kültürel ve manevi habitusundan kurtulamaması olarak da okumak mümkündür.

Adnan, kendini “dinsiz” olarak tanımlamasına rağmen; günlük hayatta karşısına çıkan, görünür olan, dinî sembollerden, mekânlardan, sosyal hayatı şekillendiren İslâmi havadan şikâyetçi değildir. “*Hilaliyle bir kubbe gördüğü vakit, damarlarındaki ecdat kanyıyla sarhoş olan...*” (Üç İstanbul, s. 62) Adnan, geleneksel İslâm’la kavga eden, onu karşısına alan ve onu itibarsızlaştırmaya çalışan bir roman kişisi değildir. Aksine roman boyunca Adnan’ın, toplumdaki olumlu muhafazakâr yapıya, mütedeyyin insanlara ve dinî çağrışımlara içten içe kulak kabarttığı ve bunlara karşı bir zaafının da olduğu söylenebilir. “*Adnan dinsizdi, fakat mezarlıklarda Allah ve karanlık arardı.*” (Üç İstanbul, s. 223) Adnan’ın dinî arayışı henüz sonlanmış ve kesin cevabı bulunmuş değildir. Adnan, “dinsiz” olma ön kabulü üzerinden, dinî

arayışlara zımnen devam etmektedir. Bu yönüyle Adnan için “mütereddit bir dinsiz” tanımlaması yapılabilir.

Roman başkişisi Adnan ne tam anlamıyla dinsizliği içselleştirebilmekte ne de dinle sağlıklı ilişki kurabilmeyi becerebilmektedir. Bu anlamda roman başkişisinin kültürel ve manevi bir ârâfta olduğundan söz edilebilir. Adnan, İslâm dininin gündelik yaşamı şekillendirdiği bir toplumda büyüüp yetiştiği için, İslâm’la, dinle, maneviyatla ve bunun göstergeleriyle olan bağını bir türlü koparamamaktadır. Eser boyunca Adnan, bu ikilemlerin, bölünmüş inanç dünyasının sancılarını çeker. Kahramanın dinsizliği, arayışlarına tatmin edici bir üstünlük sağlayamaz. Adnan’ın inanma ihtiyacı bir türlü neticelenmez ve bu arayış roman boyunca mütemadiyen devam eder.

Roman kişilerinin inanç krizi yaşadığı ve dini sorgulamalar yaptığı eserlerden biri de Yakup Kadri’nin *Ankara* romanıdır. İdealist genç bir muharrir olan Neşet Sabit, Selma Hanım’ın evinde düzenlenen balodaki yapmacık tavırlardan, canı sıkılmış bir vaziyette çıkar. Eski Ankara’nın elektriği ve suyu halen olmayan mahallelerinden birinde oturan Neşet Sabit, eve dönüş yolunda “*tavandan sarkıtılmış kandillerle aydınlatılmış*” (Ankara, s. 138) bir mescide rast gelir. Fakir giyimli kadınlı erkekli grupların öbekler halinde bu mescide girdiğini gören Neşet Sabit, içeride mevlit okunduğunu öğrenir. “*Selma Hanım’ın evindeki wiskili, danslı çay ziyafetini bu şerbetli mevlüttan, ancak, iki üç kilometrelik bir mesafe ayırıyordu[r]*” (Ankara, s. 138) Neşet Sabit, aynı mekânlar içerisinde birbirinden oldukça farklı kültürel pratiklerin hüküm sürdüğü Selma Hanım’ın muhiti ile kendi muhiti arasında kıyaslama yapar. “*Yarım saat evvel “aksa-yı garp”ta (uzakbatı) idi. Şimdi, tam Asya’nın, bir orta çağ Asya’sının göbeğindedir.*” (Ankara, s. 139) Neşet Sabit’in Selma Hanım’ın yaşadığı muhiti “uzak” batı olarak nitelemesi, kendisini oraya ait hissetmemesiyle ilintilidir. Yine aynı şekilde kendi mahallesinde şahit olduğu mevlite giden insanlar manzarasını da “ortaçağ”ın göbeği olarak nitelemesi, kendini buraya da ait hissetmemesinin yanında, burayı ve burada yaşam süren insanları da Orta Çağ karanlığında gördüğünün göstergesi sayılabilir. Nitekim Tanıl Bora’ya göre de Yakup Kadri’nin yazılarının tamamında “Şark’ın geriliği” sabit bir izlek olarak karşımıza çıkmaktadır (2022: 20).

Yakup Kadri, İstanbul’daki *Akşam* ve *İkdam* gazetelerindeki Millî Mücadele yazılarını topladığı *Ergenekon* (1929) kitabında, Galata’da dolaşırken hissettiği yabancılaşmaya duygusunu, rastladığı bir camiyle giderme imkânı bulduğunu anlatır.

“Bir de ne göreyim; bulunduğum evin ta önünde küçük bir cami duruyor; beyaz minaresi, suyu çekilmiş sebili ve yanı başında kafesli harap bir Türk evi ile eski bir cami... Başımı çevirince ötede bir cami daha gördüm, Galata’nın pis ve mekruh sokaklarının bir köşesine sinmiş bu küçücük üslupsuz, zerafetsiz, kasabada mabetler bana karşılarından, yedi tepelerin üzerindeki kilerden daha

muhteşem, daha güzel göründü. Bu camilere kim bilir, ne kadar zamandan beri hiçbir Müslüman ayağı basmıyor” (Karaosmanoğlu, 1973: 15)

Yakup Kadri, Türk’e manevi kimliğini veren unsurlardan biri olarak değerlendirdiği camiye tasvir ederken “*bu sessiz minareler, bu kapalı camiler, bu kurumuş çeşmeler ve bu satıcı sesleri bana müdafasız ve âvâre Türk’ün son koruyucuları gibi göründü*” (Karaosmanoğlu, 1973: 16) sözleriyle işgal altında bulunan İstanbul’da, işgale direnen son kaleler olarak camileri gördüğünü aktarır.

Yakup Kadri’nin *Ankara* romanında sözünü teslim ettiği Neşet Sabit, yeni Türkiye’nin Ankara’sında birbirinden farklı yaşam biçimlerinin hüküm sürdüğü muhitlere rahatlıkla girip çıkan biridir. Yazar, bu roman kişisini iki dünyayı da okuyuculara resmetmek ve bunlar arasında mukayeseli eleştirilerde bulunmak amacıyla kurgular. Neşet Sabit, Cumhuriyet devrimlerinin uygulama alanı bulduğu balolara, danslı partilere katılarak, okuyucuya bu ortamları bütün çıplaklığıyla resmederken; günün sonunda, evinin bulunduğu Ankara’nın geri kalmış muhiti olan Tacettin Mahallesi’ndeki evine giderken burada gözledikleriyle iki farklı muhiti kıyaslama olanağı bulmaktadır. Her iki manzaraya da şahit olan Neşet Sabit’e göre “*yeni Türk cemiyetinin üslûbu ne bu kerpiç duvarlar arasında bir örümcek gibi yaşayanlardan, ne de iğreti bir içinde kurulmuş kuklalar gibi zıplayanlardan örnek alabilirdi.*” (Ankara, s. 139) Roman kahramanı mescitte mevlit dinleyenleri “örümcek” gibi yaşamakla itham eder. Devrimleri gerçekleştiren kurucu kadroların da yeniliklere karşı duran ve mutaassıp bir yaklaşım sergileyen dindara ve muhafazakâra bakışı “örümcek” metaforuyla ifade imkânı bulur. Nitekim söz konusu metafor, başka Cumhuriyet Dönemi romanlarında da yer yer kullanılmaktadır. Örümcek tabirinden kasıt, yeniliklere karşı direnç geliştiren dindar, muhafazakâr çevrelerin, kendilerini inkılaplara adapte edememesi ve muhafazakârların kendilerine sunulan yeni devrimleri değil, eskiye ait olan yaşam tarzını hiçbir sorgulama yapmadan sürdürme eğiliminde olmalarıdır. Yakup Kadri’nin Neşet Sabit için uygun gördüğü seküler “yeni hayat” tarzında, İslâmiyet ve çağrışımları, nüfuz alanları sınırlanması gereken “eski hayat”a ait kavramlar olarak tasnif edilir (Yavaş, 2014: 527). Yine Neşet Sabit’in balolarda boy gösterenleri bilinçsiz, kurulmuş kuklalar olarak resmetmesi de baloya katılanların modernleşme adına yapılan devrimleri sathi olarak anladıklarının tasviridir.

Yakup Kadri, *Atatürk* (1946) adlı monografisinde, Atatürk’ün İzmir zaferi dönüşünde beraberindeki heyetle, Hacı Bayram Veli’ye götürülmek istendiğini çünkü halk arasında savaşın veli hazretleri sayesinde kazanıldığı inancının hâkim olduğunu yazar. Atatürk bu teklife olumsuz cevap verir ve “*Türk kumandanları kumanda etmesini, Türk askeri savaşmasını bildi. Harbi kazanışımızın sırrı bundan ibarettir.*” (Karaosmanoğlu, 2000: 98)

sözlerini sarf ederek, zaferin payesinin bir veliye verilmesine ve savaşın kazanılmasının bu kişiye bağlanmasına karşı çıkar. Mustafa Kemal'in yanında bulunan Falih Rıfkı Atay da aynı anıyı, kaleme aldığı *Çankaya* (1961) kitabında Atatürk'ün "*Baktım ki Mehmetçiğin zaferini türbeye kaptıracağız*" (1999: 461) diyerek, kalabalığı atlattığını ve Hacı Bayram Veli'ye gitmediğini anlatır.

*Sinekli Bakkal* romanında, sarayda memuriyeti ve nüfuzu olan Selim Paşa'nın "*saza, söze düşkün*", "*kahkahası daimî*" (Sinekli Bakkal, s. 29) karısı Sabiha Hanım, hayatının buhranlı bir devrinde ve yaşlanıyor olmanın da etkisiyle ortaya çıkan manevi bir krizdeyken roman başkışisi Rabia ile tanışarak, bir nebze olsun rahata erer. Sabiha Hanım, "*Yaşını almıştı[r]. Kocası başta, herkes ona, artık vaktini ibadete hasretmek zamanı geldiğini, daha doğrusu ahreti düşünmek saati çaldığını ima ediyordu[r]*" (Sinekli Bakkal, s. 30) Toplum baskısı altında kalmasının da etkisiyle Valide Camii'ne mevlit dinlemeye giden Sabiha Hanım, orada Rabia'dan mevlit dinleme imkânı bulur ve Rabia'nın sesinden etkilenir. Kocası Selim Paşa'dan Rabia'yı konağa getirmesini isteyen Sabiha Hanım, halk türkülerini ve oyun havalarını sevdiği kadar "*en ağır dinî musikiyi de seven bu ihtiyar kadın Rabia'nın sesi ve üslûbuyla gaşyol[arak]*" (Sinekli Bakkal, s. 31) içinde bulunduğu "mahalle baskısı"ndan ve manevi bunalımdan kurtulmaya çalışır.

Müslümanların ibadet mekânları olan camilerin, kişilerin duygu ve ruh dünyalarında yaşadıkları sıkıntıları gidermek ve huzur bulmak için ziyaret edilmesinin bir temsili de Halide Edib'in *Kalp Ağrısı* romanında işlenir. Hisleri ve aklı arasında bocalayan başkışı Zeyno, roman kişilerinden biri olan ve Azize'nin aşkı olan Zabit Hasan'a ilgi duymaktadır. Zeyno, davranışının uygunsuzluğunun bilincindedir, bunun için "*Bazan sokaklardan geçerken herhangi küçük bir mahalle camiinin yıpranmış çuha perdeli kapısından dalmak, karanlık, rutubetli bir köşede, kalbimdeki bu zaafi silmesi için Allah'a yalvarmak ister.*" (Kalp Ağrısı, s. 53) Zeyno, Hasan'a duyduğu duygusal ilginin yönünü değiştirerek, manevi hislerden yardım bekler ve onlardan bir tatmin bekler. Zeyno, bir gün sabaha kadar geçirdiği bir aşk buhranından sonra "*mahalleye yeni gelen müezzinin çok sıcak ve ilâhi bir sesle okuduğu sabah ezanı gözlerimden yaşlar akıtarak*" (Kalp Ağrısı, s. 53) dinler. Zeyno, birkaç sabah daha sabah ezanıyla uyanır ve müezzinin okuduğu ezanı gözyaşlarıyla dinleyerek sükûn bulmaya çalışır. Zeyno'nun bu davranışında ezanın maneviyat, huzur ve sükûn verici işlevinden söz edilebilir.

Reşat Nuri Güntekin'in *Acımak* romanında, roman kişilerinden biri olan Mürşit Efendi'de meydana gelen dönüşüm, cami örneği verilerek, metaforik bir anlatımla tasvire çalışılır. *Acımak* romanında başkışı Zehra'nın babası idealist Mürşit Efendi, memuriyetinin ilk

atama yerinde tuttuğu günlüklerde yaşamının muhasebesini yapar. “*Küçükken çok dindar bir çocuktur[r]. İstanbul’un büyük camilerine gider, muhteşem mihraplar karşısında gönlü huşu çarpıntıları, gözleri vecd yaşlarıyla dolu, dua eder*” (Acımak, s. 62) Yeni vazifesinde ise artık memuriyet masası Mürşit Efendi’de huşu ve vecd hisleri uyandırmaktadır. Zira Mürşit Efendi devlet memurluğu vazifesini, ibadet bilinciyle yapacak olmanın şuur ve heyecanıdır. “*Camide kendini Allah’ın muhteşem gözü karşısında hissediyor.*” (Acımak, s. 62) Mürşit Efendi, şimdi milletin kendisini gözetlediğini hisseder ve onlara karşı sorumlu olduğunu düşünür. Mürşit Efendi’deki bu değişim, çocukluğunda sahip olduğu dini ve manevi duyguların, gençliğinde yerini devlet ve millete olan sorumluluk duygularına dönüşmesi olarak değerlendirilebilir.

İbadet yerleri olan camilerin iktisadi sermaye devşirmeye çalışılan mekânlar olarak kullanılması, kurgularda başvurulan bir özelliktir. Halide Edib’in *Sinekli Bakkal* ve Midhat Cemal Kuntay’ın *Üç İstanbul* romanlarında camilerin, maddi kazanç sağlamak için kullanılan mekânlar olduğu görülür.

*Sinekli Bakkal* romanının güzel sesli başkişisi Rabia, “*İbadet ve para kazanmak... Bütün zamanı, zekâsı bu iki işe vakfedin[en]*” (Sinekli Bakkal, s.17) cami imamı dedesi Hacı İlhami Efendi’nin yönlendirme ve tedrisi ile on bir yaşında hafız olur. Rabia’nın sesinin güzelliği, latifliği onun İstanbul’un en küçük ve en yanık sesli hafızı olarak tanınmasına vesile olur. “*Büyük mevlitlere aşır ve ilâhî, selâtin camilere Ramazan’da mukabele için büyük ücretlerle çağrıl[an]*” (Sinekli Bakkal, s. 27) Rabia, ilk Ramazan’ında imam dedesinin, imamlıktan iki senede kazanamadığı parayı kazanır. Camilerde “*Ramazan’da mukabele oku[yan], bayağı günlerde mevlitlere çağrıl[an]*” (Sinekli Bakkal, s. 61) Rabia, dedesi Hacı İlhami Efendi için tam bir iktisadi sermaye kaynağıdır. Rabia, “*Bugün Ayasofya’da, cumartesi günleri Fatih’te, perşembe günleri Valide Camii’nde, başka günler Sinekli Bakkal mescidinde avuç avuç para kazan[maktadır]*” (Sinekli Bakkal, s. 106)

Geleneksel Türk İslâm anlayışında ve halk dindarlığında camilerde özel dini günlerde, kandil gecelerinde, Ramazan ayında, dini bayramlarda, doğum ve ölümlerde, “aşır”, “ilahi”, “mukabele” ve “mevlit” okuma geleneği vardır ve cami cemaatinin bu dini ritüellere olan ilgisi, rağbeti yoğundur. Bu geleneksel dini pratikler, hafızlık yapan ve bu vazifeleri icra konumunda olan kimseler için aynı zamanda gelir kapısı olma niteliği de taşır. Söz gelimi *Üç İstanbul* romanında İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin lider kadrosunda bulunan başkişi Adnan’ın cenaze namazını mason olduğu gerekçesiyle kılmak istemeyen cami imamı ilk başlarda, Adnan’ın cenazesinde bulunmanın bile “*lahm-ı hızır ekliyle müsavi olduğunu*” (Üç İstanbul, s.695) söylerken, avucuna sıkıştırılan paradan sonra, “*merhum, ölürken kelimeyi*

*şehadet getirmişti*” (Üç İstanbul, s.697) sözleriyle durumu tevil eder. Cami imamının Adnan’ın masonluğunu öne sürerek cenaze namazını kılmaya yanaşmaması, toplumdaki dini hassasiyet ile ilişkilidir. Toplum, mason olmayı dine muhalif bir tutum olarak benimser ve masonluğa mesafe koyar.

Müslümanların toplanma ve ibadet mekânları olan camiler, incelediğimiz romanlarda zaman zaman hafife alınan, alay edilen bir söylemle de kurguya dahil edilir. Yakup Kadri’nin *Yaban*’ı, Reşat Nuri’nin *Yeşil Gece*, *Kızılılık Dalları* ve *Gökyüzü* romanları bu kapsamda değerlendirilebilir.

*Yaban* romanında harp sonrası sığındığı Türk köyünde, köylülerle iletişim problemi çeken roman başkışısı Ahmet Celal, iyice umutsuzluğa kapıldığı bir vakitte, Anadolu insanı ile ilgili izlenimlerini aktarırken “*Düşmana akıl öğreten müftülerin, (...) frengiden burnu çökmüş sahte sofuların, cami avlusunda oğlan kovalayan softaların türediği yer burasıdır*” (Yaban, s. 110) değerlendirmesinde bulunur. Ahmet Celal’in din adamlarına ve dini mekânlar olan camilere ilişkin bu yaklaşımı dinin ve dine ait mekânların nasıl istismar edildiğini göstermektedir.

*Yeşil Gece*’de Sariova Kasabası’na yeni atanan muallim Ali Şahin, kendisine atandığı yer ile ilgili soru soranlara “*Takriben on iki haneye bir cami, mescit veya medrese isabet edermiş. Belediye, geceleri sokak feneri yaktırmazmış. Sokaklar evliya kandillerinden şenlik gecesi gibiymiş.*” (Yeşil Gece, s. 13) cevabını vererek, kasabadaki dini ibadet ve eğitim yerleri olan camilerin, mescitlerin ve medreselerin “lüzumsuz çokluğu”nu ironik bir dille vurgular.

“*Yukarıdakiler ve aşağıdakiler ayrımının şekillendirdiği özgül bir insanlık durumunu, çözülmekte olan Osmanlı konak düzeninin içe kapanık dünyası içerisinde irdeleyen*” (Altuğ, 2005: 170) *Kızılılık Dalları* romanında İstanbul’daki bir konağa besleme olarak alınan küçük Gülsüm, çocuk yaşta ölen kardeşi İsmail için biriktirdiği parayla bir mevlit okumak ister. Gülsüm, mevlidi mahallenin küçük mescidinde güzel sesli kör bir kadına okutur. Çünkü “*Camilerde büyük hafızlara mevlüt okutmaya kudreti etmeyenler*” (*Kızılılık Dalları*, s. 106) ancak mahalle mescidinde mevlit okutabilmektedir. Anlatıcının ironik bir söylemle ele aldığı dini ve geleneksel bir pratik olan mevlit okumanın, toplumsal sınıflarda nasıl uygulandığını göstermesi açısından manidardır. Toplumda bazı camiler zenginlere tahsis edilirken, fakirlere ise mahalle mescitleri düşmektedir.

*Gökyüzü* romanında çocukluğunda sağlam bir dini eğitim almasına rağmen kendisini ate olarak değerlendiren Mükerrerem, tanrı inancının, ibadetlerin yaşanınca nükseden vehimler olduğunu, anlatıcı konumunda olan ve ismi verilmeyen roman kişisine; “*Fakat yaşı biraz*



daha ilerlesin... İhtiyarlık vehimleri bastırmaya başlasın... Gökyüzü hastalığının bu kaşarlanmış atede de nasıl nüksettiğini göreceğiz” (Gökyüzü, s. 70) sözleriyle ifade eder. Mükerrerem, konuşmasının devamında “Yaşarsak belki bir gün şu Yeşil Cami’nin penceresinden size onun çarpık bir kasketle namaz kıldığını da gösteririm. Hatta kim bilir belki birkaç bin yıl evvelki daha gülünç putperest pratiklerine de düşer” (Gökyüzü, s. 71) sözleriyle ate olmakla övünen anlatıcının yaşlandığında ölüm korkusuyla, namaz kılmaya başlayabileceğini ve hâlihazırda karşı olduğu birçok hurafeyi o zaman savunabileceği iddiasında bulunur. Mükerrerem’e göre Tanrı inancı ve ibadetler, insanın kendi kendine uydurduğu vehimlerden, sanrılardan başka bir şey değildir. Mükerrerem’in bu iddialarının muhatabı olan anlatıcı, “Olabilir, ölüm gibi bunamak da hak” (Gökyüzü, s. 71) cevabıyla Mükerrerem’i onaylarken; tanrıya inanmanın, ibadet etmenin sağlıklı bir zihnin değil, ancak yaşlılıkla birlikte meydana gelen bunamanın neticesi olabileceği mesajını okuyucuya verir. Bu bağlamda, Necdet Subaşı, Batı Aydınlanma düşüncesinin temelinde, özel olarak Hristiyanlık’ın genel olarak ise bütün dinlerin; vahiy kaynaklı olmaları seçeneği devre dışı bırakılarak, insan vehimlerinin bir ürünü olarak ele alındığını, dinlerin bir iktidar aracı olarak kullanılarak, insanlardaki öte dünya korkusunun istismarı üzerine inşa edildiklerini ifade eder (1995: 172). *Yeşil Gece*’de Ali Şahin’in, *Gökyüzü*’nde başkışı ve Mükerrerem’in roman boyunca geçirdikleri aydınlanmacı dönüşümler neticesinde, dinleri ve dinî duyguları “vehim” olarak nitelendirmeleri bu çerçevede dikkat çekicidir. Söz konusu ortak tavır, Türk aydınının Batılı bir formasyon ve epistemolojik düşünce geleneği üzerinden beslendiğinin de göstergelerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Falih Rıfki Atay, *Çankaya* isimli eserinde, “Kemalizm, ibadetler dışındaki bütün ayet hükümlerini kaldırmıştır” (1999: 497) tespitinde bulunduktan sonra, zekatın kazanış ve vergilerin bulunmadığı bir devrin neticesi olarak ortaya çıktığını, hac ibadetinin Kabe’den faydalanan Mekkelilerin kazancının devamını sağlamayı amaçladığını, namazın ancak iskemle olmayan, entarili Arap halkının yaşayışına uygun olduğunu, pantolon ve etekle, hele başkalarının ayağının değdiği yere yüzün sürülmesinin hijyenik olmadığını ileri sürer.

*Vurun Kahpeye* romanında Müslümanlarca kutsal bir ibadet mekânı olarak görülen cami, romanda değişmeyen özellikleriyle öne çıkan ve olumsuz özelliklerle donanmış cami imamı Hacı Fettah Efendi tarafından halkın dinî duyguları istismar edilerek, Aliye Öğretmen için trajik bir infaz mekânı olur.

Cami imamı Hacı Fettah Efendi’nin “herhangi bir kuvvet ve hükümet, nereden gelir ve kim olursa olsun, camilerimizi, dinîmizi sıyanet ederse ona biat edinîz !” (*Vurun Kahpeye*, s. 20) sözleri, işgal askerlerinin camileri koruyacağı vaadinden hareketle, kasaba halkını olası

bir başkaldırıya ve karşı güç kullanmaya kalkışmaması için etkileme çabası olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle Hacı Fettah Efendi, kasaba halkının dini duygularını, kendisini ve işgal güçlerini meşrulaştırmak için kullanır.

Hacı Fettah Efendi, işgal zamanında kasabalı nezdinde kazandığı itibarını, nüfuzuna ve varlığına tehdit olarak algıladığı Aliye Öğretmeni ortadan kaldırmak için kullanır. “*Evvelâ, burada Yunanlılar’a namusunu satmış ne kadar kahpe varsa temizleyeceğiz. Şu büyük cami meydanında, Allah’ın beyti önünde onları öldüreceğiz. İslâm’a, İslâm’ın namusuna hiyanet etmiş bir tek kahpe bırakmayacağız*” (Vurun Kahpeye, s. 164) Hacı Fettah Efendi’nin kendisini kasabanın namus bekçisi olarak görmesi ve cami cemaatini de kendisine iş birliği yapmaları için ikna etmeye çabalaması, ondaki katı ahlakçı tavrın dışa vurumu olarak görülebilir. Zira Aliye’nin işgal sırasında kasabalıya verilecek zararı azaltmak için işgalcilerle bir kadın olarak iletişime geçmesi, Hacı Fettah Efendi tarafından “kahpe” olarak etiketlenmesine ve kasabalıların öfkesini üzerine çekmesine yetecek bir sebep olarak görülür. Hacı Fettah Efendi, “Allah’ın beyti”, “İslam’ın namusu” sözcükleriyle dinî bir terminoloji kullanarak, kasaba halkını galeyana getirir ve Aliye, cami meydanında taşlanarak infaz edilir.

Netice olarak, İncelediğimiz erken Cumhuriyet Dönemi Türk romanlarında camilerin birkaç farklı anlatım ekseninde kurguya dahil edildikleri söylenebilir. Romanlarda camilerle ilgili tespit edilen olumlu anlatımlar sıralanacak olursa; camiler çoğunlukla vakit namazlarının cemaatle birlikte kılındığı mekânlar olarak romanda işlenir. Camilerin dıştan tasvirleri yapılır; müştemilatlarının, minarelerinin, kubbelerinin, avlusunun, şadırvanının şekli özellikleri İslam estetik mimarisi kapsamında betimlenir. Caminin iç mimarisi ışıklandırması, buhurdanlıkları tasvir edilir. Camiye giden insanların nahifliği, saflığı, temizliği, dini duygularındaki samimiyet vurgulanır. Halide Edib’in *Ateşten Gömlek*, *Zeyno’nun Oğlu* ve *Vurun Kahpeye*’sinde roman kişileri sıkıntı, inanç krizi ve bunalım gibi durumlarda camileri ziyaret ederken; camiler, iç ve dış mimarisiyle, roman kişilerinde metafizik ve mistik duygular meydana getirerek, onları içinde buldukları sıkıntılı durumlardan rahatlatan, kurtaran bir kutsal mekân işlevi görür. Bu yönüyle camiler roman kişileri için bir arınma mekânı haline gelir. Roman kişileri caminin manevi, metafizik ve mistik atmosferinden etkilenerken vecd, istiğrak ve coşku hali yaşarlar. Roman kişilerinin cami minaresinden duydukları ezan sesi, camilerde dinledikleri aşır, mukabele, ilahi ve mevlitlerdeki ilahi nağmeler, onlarda manevi bir tatmin hissi ve estetik bir haz almaya vesile olur. Caminin söz konusu romanlarda ağırlıklı olarak; sadece şehrin görünüşünü süsleyen, yaşlıların ve güvercinlerin rahatça soluk alabildiği mekânlar olarak işlev görmesi, şadırvanın ulvî sesleri anımsatan bir unsura dönüşmesi, kandil gecelerinin asılan mahyalara indirgenmesi (Şakar,

2002: 575) caminin bireyde ve toplumdaki belirleyici rolünün sınırlandırılması, etki ve dönüşüm kabiliyetlerinin törpülenmesi, caminin sadece kültürel ve estetik boyutuyla işlev görmesi anlamına gelir. Bunun yanında çoğunlukla okumuş, öğretmen, aydın konumunda olan roman kişileri camilerde halkla beraber olmanın, onlarla aynı manevi atmosferi solumanın, aynı dini değerleri paylaşmanın, ibadetleri beraber tatbik etmenin hazzını yaşarlar. Camiler aydın-halk iletişimini, etkileşimini, bütünlüğünü sağlamada da etkin mekânlardır. Camiler zaman zaman Millî Mücadele'nin devam ettiği yıllarda yaralı hastaların tedavi edildiği geçici hastaneler olarak da işlev görür.

Camiler, kurguda olumsuz özellikler yüklenerek de yer bulur. Bu olumsuzluklar sıralanacak olursa; camiler, çoğunlukla aktif yaşamı sona ermek üzere olan, sosyal hayatta etkisini yitiren, işlevsiz kalmış yaşlı kimselerin ömrünün son demlerini geçirdikleri dinî mekânlardır. İstisnası az olmakla birlikte mescitler ve camiler, karanlık, rutubetli, köhne ve bakımsız olarak tasvir edilir. Cami imamı dini ve manevi hassasiyetleri ön planda olmayan, geçimsiz, dini kimliklerini ve camileri iktisadi sermaye elde etmek için kullanan yobaz kişiler olarak kurgularda yer edinirler. Yakup Kadri'nin *Ankara* romanında camiye giden insanlar kerpiç duvarlar arasında yaşayan örümceklere benzetilir ve bunların halen Orta Çağ karanlığının ortasında oldukları vurgulanır. *Vurun Kahpeye*'de cami meydanı roman kişinin taşa tutularak öldürüldüğü infaz mekânı olarak kullanılır.

Cumhuriyet Dönemi romancılarından Halide Edib, *Ateşten Gömlek*, *Kalp Ağrısı*, *Zeyno'nun Oğlu* ve *Sinekli Bakkal* romanlarında çoğunlukla caminin manevi ve mistik atmosferini ezan, müezzin ve mevlit anlatımları etrafında oldukça olumlu tasvirlerle resmederken, bazen de olumsuz din adamı tipi üzerinden eleştirir. Yakup Kadri'nin *Yaban* ve *Ankara*'sında, Reşat Nuri'nin ise *Acımak*, *Yeşil Gece*, *Kızılıcak Dalları* ve *Gökyüzü* romanlarında ideolojik bir tutum sergilenerek camilerin ve cemaatin sert ifadelerle eleştirildiği, yer yer alaya alındığı ve sözde din adamları ve softalarla özdeşleştirilen camilerin salt olumsuz özellikler yüklenerek kurguya dahil edildiği söylenebilir. Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul*'u da çoğunlukla olumlu cami tasvirlerinin olduğu, yer yer din adamı tipinin eleştirildiği bir eser iken Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* romanında ise ezana, müezzine ve camiye yaklaşım olumludur.

## SONUÇ

Birçok siyasi, toplumsal ve kültürel değişimin yaşandığı Cumhuriyet'in ilk on beş yılında yayımlanmış, erken dönem Cumhuriyet romanlarındaki dinsel tipolojilerin incelenmesinden oluşan çalışmamızda; bu dönemde yazılan romanların belli bir ideoloji ve dünya görüşü çerçevesinde ele alındığı, romanlarda oluşturulan imajların, seçilen temaların ve kullanılan dilin bilinçli tercihler sonucunda oluşturulduğu söylenebilir. Birtakım duygu ve düşüncelere sahip roman yazarının, eserini oluştururken, toplumdan, siyasi iktidardan, kişisel biyografik yaşantısından etkilenebilecek olması, metnindeki imajları tahlil etmeyi ve bu tahliller üzerinden edebî ve fikri çıkarımlarda bulunmayı olanaklı kılar. Roman metinlerinde kullanılan dinsel söylemin ve başvuru tipolojilerin yazarın ideolojisi ve düşüncesi hakkında ip uçları barındırabileceğinden hareketle oluşturduğumuz çalışmada, roman yazarlarının eserlerini Cumhuriyet ideolojisi ekseninde kurguladıkları, çoğunlukla kurucu siyasi iradenin beklentileri doğrultusunda romandaki sanatsal unsurları meydana getirdikleri görülür.

Edebiyatımızdaki roman türünün ilk örneklerinde, “birey” kavramı henüz yeterince gelişmediğinden, bireyin psikolojik, fiziksel ve ruhsal açılardan incelenmesi yani “karakter” oluşturulması güçleşmiş, bunun yerine toplumu temsil eden ve genel birtakım özellikler atfedilen “tip”ler üzerinden roman başkışileri oluşturulmuştur. Jameson, bütün üçüncü-dünya metnlerinin zorunlu olarak “ulusal alegori”ler olduğunu, bu eserlerde bireyin değil toplumun siyasi meselelerinin, dönüp dolaşıp aynı sorunların anlatıldığını iddia eder. Ulusal alegori bağlamında, Türk romanının da ana sorunsalını Batılılaşmanın oluşturduğu, bu saikle roman temalarının, kurgunun ve roman kişilerinin oluşturulduğu görülür.

Tanzimat romancıları Batılılaşma doğrultusunda romanlar kaleme alırken, Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte romancılar, devletin toplumsal, kültürel ve siyasi beklentileri doğrultusunda ve medenileşme olarak kavramsallaştırılan bir çerçevede romanlar yazmışlardır. Althusser'in ifade ettiği, devletin amaçlarını ve ideolojisini benimsetmek için başvurduğu ideolojik aygıtlardan olan sanat ve edebiyat, Cumhuriyet romancıları tarafından da araçsallaştırılarak, inkılap ve devrimlerin topluma benimsetilmesine hizmet etmiş, bunun neticesinde de Türk edebiyatında “inkılap kanonu” oluşmuştur. Bu bağlamda, iktidar ile edebiyatçılar arasındaki dayanışma neticesinde Cumhuriyet ideolojisinin “öteki”leştirdiği geleneksel, hurafelerle örülü din anlayışı ve yanlış Batılılaşma, Cumhuriyet ideolojisinin ön gördüğü ulus-devlet eksenli bir insan ve toplum modeli inşa etme hedefi doğrultusunda romanlarda kurguya dahil edilmiştir.

Tanzimat romanları gibi erken dönem Cumhuriyet romanlarının da çoğu toplumsal ve siyasi olayları, değişimleri, Batılılaşmayı konu edinen tezli romanlar olmuştur. Erken Cumhuriyet Dönemi tiyatro ve romanlarında, olumsuz din adamı tiyolojileri öne çıkarılarak, dinin yozlaştırıcı tarafına vurgu yapılmış, geleneksel din anlayışının toplum üzerindeki etkisi azaltılmaya çalışılmıştır.

Osmanlının Batılılaşma çabaları sonucunda açılan Tıbbiye ve Askeriye Okulları'nda okutulan müfredatın materyalist ve pozitivist düşünceler içeren çeviri eserlerden oluşması, bu okullardan mezun olan öğrencilerin fikir ve zihin dünyalarını etkilemiş, sonrasında devlet kademelerinde ve edebiyat dünyasında yer alan Osmanlı aydınlarının devlet ve dine ilişkin tasarruflarında etkili olmuştur. İslâm'la, maneviyatla ve dinle araları açılan aydınlar, eserlerinde dinî meseleleri tartışmaya açmış, roman kişilerindeki inanç krizleri ana izleklerden biri olmuştur. Söz gelimi Reşat Nuri'nin *Yeşil Gece* ve *Gökyüzü* romanlarında başkişiler, Osmanlı kalıntısı, hurafelerle bezenmiş, geleneksel din anlayışına karşı çıkarılarken, yerine müspet ilimlere ve akılcılığa dayanan bir inanç sisteminin arayışında olmuşlardır. Eski din anlayışının reddedilerek yerine alternatif düşünce ve inanç sistemlerinin ikame edilmeye çalışılması, roman kişilerindeki inanç krizlerini tam anlamıyla çözememiş, roman kişilerindeki huzursuzluk ve tatminsizlik devam etmiştir. *Yeşil Gece*'deki başkişisi Ali Şahin, kendisine yeni din olarak öğretmenliği seçmiş ama öldükten sonra yok olma düşüncesine bir tatmin bulamamıştır. Yine *Gökyüzü* romanındaki anlatıcı, bütün metafizik, mistik, manevi düşüncelere savaş açmasına rağmen, manevi kızının tedavisi için olağanüstü güçlerden yardım istemek durumunda kalmıştır.

Ateizm, roman başkişileri düzleminde Cumhuriyet Dönemi romanlarında izlek olarak kullanılmıştır. *Gökyüzü* romanının neredeyse bütün kişileri ate olduklarını söylemekte, *Üç İstanbul* romanının başkişisi Adnan, ate olmakla övünmekte, *Yeşil Gece* romanının başkişisi Ali Şahin, dinleri masal, hurafe ve boş inanç anlatımları olarak görmekte, romanda dile getirmese de zımnen ateliği savunmaktadır.

1940'lı yıllarda Türk sosyal hayatında, geleneksel din anlayışının yoğun eleştiriye tabi tutulmasının da etkisiyle, ispiirtizma etrafında şekillenen, metafizik öğelerle irtibat kurmaya dayalı, ruh çağırma seansları yoğunluk göstermiştir. Reşat Nuri'nin *Gökyüzü* eserinin, ruh çağırma seansları ve ispiirtizmayı konu edinmesi bakımından kendisinden sonraki romanlara öncülük ettiği görülür. İspirtizma ve ruh çağırma seanslarına, romancı Peyami Safa da romanlarında yer vermiş, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanında ispiirtizmayı ana izlek olarak işlemiş, şahsi olarak da ispiirtizma ile ilgilenmiş, ruh çağırma seanslarına katılmıştır. İspirtizmanın toplumda ilgi görmesinde, materyalist ve pozitivist fikirlerin tahakkümünde

şekillenen düşünce hayatının, Cumhuriyet’le birlikte dinî bağları zayıflayan bireyin, alternatif inanç adresleri arayışı ve bağlanma ihtiyacı olarak değerlendirilebilir.

Atatürk’ün direktifiyle kaleme alındığı söylenen *Yeşil Gece* romanında dinler, peygamberler tarihi ve dini kıssalar; vehim, hurafe ve boş inançlar olarak ele alınmıştır. *Yaban* romanında Anadolu insanının kendini dini referans olarak Müslüman olarak tanımlaması eleştiri konusu edilmiş, ulus-devletin amaçladığı millet bilincinin oluşması ve millet kimliği üzerinden Türklük bilincinin oluşturulması teşvik edilmiştir.

Romanlarda İslâm’ın dinî hükümleri, sadece spesifik ve seçilmiş bazı netameli konularda kurguya dahil edilmiştir. Bunlar, nikah, hülle, talak, boşanma gibi ilmihal mevzularıdır. Bu mevzulardaki ihtilafli mezhep yorumlarına ve çelişiklere mercek tutularak, geleneksel din anlayışının birey ve toplum üzerindeki etkisi azaltılmaya çalışılmış, Cumhuriyet ideolojisinin ön gördüğü laik devlet, seküler birey hedefine katkıda bulunulmuştur.

Batılı düşünce ve felsefelerin müfredat olarak yoğun şekilde işlendiği Tıbbiye ve Askeriye okullarında, masonluk faaliyetleri de gelişmiş, masonluk izleği romanlarda da yer almıştır. Masonluk, roman kurgularında, çoğunlukla kişinin dinsizliğine vurgu olarak kullanılırken, mason olmak, ayrıcalıklı ve üstün görünmek amacıyla da kullanılmıştır. Masonluk, *Üç İstanbul* romanında, başkişi Adnan düzleminde temsil edilmiştir. Elit yöneticiler nezdinde yaygın olan masonluk, halk tarafından tepkiyle karşılanmış, dinsizlikle eş manada görülerek, dine ve manevi değerlere tehdit oluşturan bir yapılanma olarak algılanmıştır.

Hristiyanlık, Cumhuriyet Dönemi romanlarında, azınlık ve gayrimüslimlerin dini olarak kurguya dahil edilmiştir. Anadolu ve İstanbul’daki işgal güçlerinin Hristiyan kimliğe sahip olmaları, romanlarda bu dine mensup kişilerin “öteki”lik bağlamında ele alınmasını beraberinde getirmiştir. Romanlarda Müslüman-Hristiyan çekişmeleri, misyonerlik faaliyetleri, dinî ve yabancı eğitim veren azınlık okulları, Batı’nın gelişmişliğinin Hristiyanlıkla özdeşleştirilmesi, buna mukabil Müslüman coğrafyanın geri kalmışlığının da İslâm’a ilişkilendirilmesi meseleleri tartışılmıştır.

Halide Edib ve özellikle de Yakup Kadri, romanlarını kurgularken yoğun olarak Hristiyanlık ve Yahudilik dinlerine ait kutsal kaynaklar olan Tevrat’a, İncil’e, Kitab-ı Mukaddes’e, Ahdi Atik’e, Ahdi Cedid’e, Mezamir pasajlarına yer vermiş, bu eserlerde geçen olaylar, mekânlar ve kişiler üzerinden benzerlik ilgileri kurarak, Türk romanına üslup ve anlatım çeşitliliği kazandırmışlardır.

Cumhuriyet Dönemi romanlarında din adamları çoğunlukla orta yaş üstü, yaşlı tipler olarak kurgulanmış, imam, hoca, hacı, şeyh, molla, hafız, softa tipleri yaşlı kişiler olarak temsil edilmiştir. Romanlarda dindar bir yaşam sürdürme çabasında olan gençler neredeyse hiç yer almamıştır. Dini ibadetler ve dindarlık, elden ayaktan düşen, artık elinden bir iş gelmeyen, hayat karşısında etkinliğini yitirmiş, ölümü bekleyen yaşlıların son olarak sığınmak durumunda kaldığı bir manevi dayanak olarak işlenmiştir. Romanlarda ibadet, dindarlık gibi kavramlar çoğunlukla yaşlılara ve din görevlilerine hasredilmiştir.

Romanlarda olumlu din adamı tipleri sınırlı sayıda yer almış, Reşat Nuri ve Yakup Kadri romanlarında olumlu din adamı tiplerine neredeyse hiç yer vermemiştir. Halide Edib, bu yönüyle diğer romancılardan ayrılmış, Cumhuriyet Dönemi romancıları arasında dine ve din adamına yaklaşımı bağlamında farklılaşmıştır. Dönem romanlarında çoğunlukla olumsuz özellikleri haiz din adamları ön plana çıkarılarak eleştirel bir biçimde ele alınmış, Halide Edib'in *Vurun Kahpeye* ve *Sinekli Bakkal* romanlarında, olumsuz din adamları tiplerinin karşısına, olumlu insani özelliklere sahip din adamları olan İstanbullu Mevlevi Dede ve Vehbi Dede yerleştirilmiştir. Cumhuriyet Dönemi romancıları için cesurca olan bu yaklaşım, geçmiş değerlerin indirgemeci bir tavırla tümünden reddine mukabil olarak, maziye ait olumlu değerlerin hatırlatılması amacıyla yapılmıştır. Bu değerler, çoğunlukla Mevlevilik, mevlit, musiki ve insanın ruh dünyasında iyileştirici tesiri olan, estetik özellikleri ön planda olan dinî mekânlar olarak, camiler ve minareler olmuştur. Halide Edib, dönemin hâkim bakışının aksine, romanlarında İslâm'a, insana kendisini iyi hissettiren, manevi güç yükleyen, estetik, kültürel ve maziye ait muhafaza edilmesi gereken bir değerler manzumesi dolayımında yaklaşmış, alternatif olarak sunduğu din felsefesinde ise öne çıkardığı ve vurguladığı; İslâm dininin, sevgi gönül, müsamaha ve aşk kavramları etrafında şekillenen güzel ve olumlu tarafları olmuştur.

İncelediğimiz romanlarda entrik kurgu, çoğunlukla ülküdeğer olarak kurgulanan öğretmen tiplerinin karşısına, karşıdeğer olarak kurgulanan olumsuz din adamı tipleri çıkartılarak sağlanmıştır. Söz gelimi *Yeşil Gece* ve *Vurun Kahpeye* romanlarında tematik gücü temsil eden Ali Şahin ve Aliye Öğretmenin karşısına, karşı gücün temsilcileri olarak Hafız Eyüp ile Hacı Fettah Efendi konumlandırılarak dramatik aksiyon kurgulanmıştır. Kart karakter olarak romanda işlev gören din adamlarına, öğretmenin yapmayı tasarladığı toplumsal değişimleri engelleme, başkişinin saygınlığını, etkinliğini zayıflatma ve ülkü değerlerin temsilcilerini ortadan kaldırma görevi yüklenmiştir.

Hasım güç olarak kurgulanan din adamı tipolojisi romanlarda hacı, hoca, imam, şeyh, hafız, softa ve molla temsilleriyle yer alırken din adamları, belirlenmiş kalıpların dışına

çıkamayan, klişe stereotipler olarak tasvir edilmişlerdir. Karşı değer olarak kurgulanan din adamları romanlarda, insani duyarlıklardan yoksun, kaba, huysuz, nobran, aksi, antipatik, çıkarıcı, paragöz, kurnaz, müfteri, vatana ve kimliğine ihanet eden, dinî kimliğini iktisadi sermaye elde etmek için kullanan, din istismarcısı ve dinî değerleri dünyevi çıkarlarına alet eden tipler olarak yer almıştır. Olumsuz özelliklerle donanmış din adamları, bazen oyun kurucu ve düşmanla iş birliği içerisinde olan tehlikeli tipler olarak kurguda yer alırken bazen de fiziksel özellikleri ve kalıp davranış biçimleri nedeniyle parodik olarak ele alınarak mizah nesnesi haline getirilmiştir. Din adamı tipleri tasvir edilirken; kirpi, tilki, baykuş, yarasa, azgın arı, örümcek gibi olumsuz anlam ve çağrışımları bulunan benzetmelere başvurulmuştur.

Beden aksesuarları olan sarık, fes, şapka sembol değer/anlamlar yüklenerek ideoloji ve zihniyet farklılıklarının temsil araçları olarak kullanılmışlardır. Romanlarda sarık softalıkla, gericilikle özdeşleştirilmiş buna mukabil fes ise Batılılaşmanın, yeniliğe açık olmanın sembolü olarak görülmüştür. Sarık ve fes sembolik anlamlar yüklenerek toplumdaki eski-yeni, muhafazakâr-Batılı çekişmesinin/ayrışmasının kestirme ifade aracı haline dönüşmüştür. Cumhuriyet'in ilan edilmesi ve şapka kanunun çıkartılmasıyla fes takmaya devam etmek muhafazakarlıkla ve yeniliklere uyum sağlayamamakla eş değer görülmüş, şapka ise medenileşmenin ve devrimlere uyum sağlamanın sembol aracı olarak kullanılmıştır. Cumhuriyet modernleşmesinin felsefesinin ve ruhunun idrak edilmemesi, modernleşmenin kılık kıyafet değişikliğinden ibaret olarak algılanması roman kişileri düzleminde eleştirilmiştir.

Osmanlıda sakal, erkekliğin sembolü ve devlet görevi almak için gerekli olarak görülürken, sakallı olmak güvenilir olmak, ehil olmak ve dindar olmak anlamlarını ihtiva etmiştir. Millî Mücadele yıllarında Kuvayimillîye zabıtları tıraşlı oldukları için tepki görmüş, tıraş olmak dinsizlik ve “gavur” olmakla eş değer tutulmuştur. Cumhuriyet'le birlikte tıraşlı ve bakımlı olmak teşvik edilirken, tıraşlı olmak medenî görünmenin göstergesi sayılmıştır. Süreç içerisinde sarık, sakal ve fes dinî göstergeler olarak toplumsal hafızada kodlanırken, tıraşlı olmak, bakımlı olmak, şapka giymek sekülerlik ve çağdaşlık remizleri olarak görülmüştür.

Geleneksel ve mutaassıp özellikleriyle ön plana çıkan roman kişileri tarafından kadınlarda peçe takmak ve çarşaf giymek ahlaklı ve namuslu olmakla ilişkilendirilirken, yüzü açık gezmek veya çarşaf giymemek zıt anlamlar ihtiva etmiştir. Söz gelimi *Vurun Kahpeye*'de Aliye Öğretmen, kasabada peçe takmayıp yüzü açık gezdiği için imam Hacı Fettah Efendi tarafından namussuzlukla suçlanmıştır. Öte yandan *Üç İstanbul* romanında Türk kadınına çarşaftan kurtarmak “halledilmesi gereken bir mesele” olarak görülmüştür.



Vaka zamanı Mütareke Dönemi olan romanlarda, işgal askerlerinin, yabancı misyon görevlilerinin düzenlediği balolar, asrilik heveslisi, millî bilinçten yoksun Türk erkek ve kadınlarının katılım sağladığı, ahlaki yozlaşma ve çürümenin vücut bulduğu sosyal faaliyetler olarak tasvir edilmiştir. Cumhuriyet'in ilanından sonra ise balolar, Türk kadınının sosyal hayata katılması, modern kıyafetlerle erkeklerle eşit temsil edilmesi, Batılı adabımuâşeret kurallarının pratiğinin yapılması, çağdaşlığın ve Batılı olmanın en kestirme yolu olma işlevi görmüştür. Cumhuriyet'le birlikte devlet yöneticileri, bürokratları çağdaşlaşmanın toplum sathına yayılmasında öncülük etme görev ve sorumluluğu yüklenmiş, devrimlerin temsilcileri, rol modelleri olarak topluma hizmet etme motivasyonu ile hareket etmişlerdir. Bu amaçla, ilk başlarda İstanbul ve Ankara merkezli düzenlenen balolar, ilerleyen zamanlarda Anadolu'ya da taşınmış, balolara devlet görevlilerinin eşleriyle katılması istenerek, onlardan toplumu teşvik etmeleri beklenmiştir.

Batılılaşmanın kılık kıyafet değişikliğinden, medenileşmenin asrilik pratiklerinden ibaret görülmesi, çağdaşlaşma çabalarının dar bir yönetici/elit kadroyla sınırlı kalarak toplum sathında yeterince yaygınlaşmaması, devrimlerin ruhunun ve felsefesinin anlaşılmasında bağlamında romanlarda ele alınarak, eleştirilmiştir. Asrileşme çabaları toplum nezdinde çoğunlukla olumsuz algılanmış, söz gelimi balolarda yer verilen bir dans türü olan tango, geleneksel ve manevi değerleri önemsemeyen kadınların icra ettiği asri/seküler bir pratik olarak görülmüş, toplumun değer yargılarını temsil etmeyen, asrilik heveslisi gençler için olumsuz bir etiketleme/tanımlama biçimi olarak roman kurgularında yer almıştır.

*Vurun Kahpeye*'nin Aliye Öğretmen'i ile *Sinekli Bakkal*'ın Rabia'sı namaz kılan başkişiler olarak kurguda yer alırken, dinsel bir pratik olarak namaz kılma, çoğunlukla romanlarda ihtiyarlardan, hizmetlilerden, kalfalardan ve çocuklardan oluşan figüratif tiplerin gerçekleştirdiği bir ibadet olmuştur. Romanlarda olumlu ve özellikle olumsuz özellikleri haiz din adamları sıklıkla işlenmesine rağmen, din adamlarının namaz kılma/kıldırma ilgili tasvirlerine aynı ölçüde değinilmemiş, namaz ibadeti dinî manada ferdi ve içtimai dönüştürme etkisinden ziyade, gündelik dinsel bir beden pratiği olarak ele alınmıştır. Namaz ile ilgili olumlu anlatımlara, roman kişilerinin geçmiş ve çocukluk özlemi duydukları anılarında rastlanırken, namaz kılma eylemi çocukluk yıllarıyla özdeşleştirilen, romantik ve nostaljik bir dinsel pratik olarak ele alınmıştır.

Seküler bir gösterge olan içki, roman kişilerinin sevinçli zamanlarında veya sıkıntılı anlarında teselli bulmak, yaşadıkları zor durumlarla baş edebilmek veya asri olduğunu çevresindekilere göstermek, ispatlamak için başvurduğu bir araç olarak kurguda yer almıştır. Romanlarda çoğunlukla dekoratif figürlerin içme pratiklerine yer verilse de başkişilerden

bazıları da içki içen kişiler olarak betimlenmiş, diğer romanlardan farklı olarak *Bir Tereddüdün Romanı*'ndaki başkişi esrar da kullanan biri olarak tasvir edilmiştir.

Romanlarda, Osmanlı-Cumhuriyet gerilimi şekil değiştirerek, İstanbul-Ankara şehirleri üzerinden tartışılmış, söz konusu şehirler mimari özellikleri göz ardı edilerek, objektif değerlendirmelerden ziyade, ideolojik ve sembol değerler yüklenerek, belli bir tez dolayımında kurguya dahil edilmişlerdir. İstanbul, Osmanlıyı, payitahtı, eskiyi, maziyi, vazgeçilmesi ve geride bırakılması gerekeni sembolize ederken, Saltanat'a ve Halifeliğe ev sahipliği yapması nedeniyle Cumhuriyet'in "öteki"si olarak kurgulanmıştır. İstanbul'un değersizleştirilmesinde ve cezalandırılmasında, işgal güçlerine gerekli tepkinin verilmediğinin düşünülmesi, işgalin yol açtığı fikri ve ahlaki yozlaşmaya yeterli direncin gösterilmemesi etkili olmuştur. İstanbul, düşmanla iş birliği içerisinde olan, hastalıklı, çürümüş, tanrının lanetini hak eden, yakılması gereken bir şehir olarak tasvir edilmiş, indirgemeci bir bakışla değersiz ve itibarsız bir biçimde konumlandırılmıştır.

İstanbul'un Galata, Beyoğlu, Harbiye, Şişli ve Nişantaşı semtleri özellikle işgal İstanbul'unda yozlaşmanın, hedonist arzuların ve ahlaki çürümenin hüküm sürdüğü aşağı, bayağı, günahkâr yerler olarak tasvir edilmiş, çoğunlukla roman kişileri bu semtlerde kendilerini yabancı hissetmiş ve söz konusu semtlerle aidiyet bağı kuramamışlardır.

II. Abdülhamid, romanlarda çoğunlukla olumsuz bir anlatımla işlenmiş, zalim, korkak, jurnalci, istibdatçı, memlekette hüküm süren cehaletin ve yobazlığın baş müsebbibi, yönetici vasıflarını yitirmiş bir padişah olarak tasvir edilmiştir. Söz konusu anlatımlarda, Osmanlıyı çağrıştıran bütün kurum ve aktörlerin değersizleştirilmesi ve eskiye ait bütün değerlerin redd-i mirası düşüncesi etkili olmuştur.

Ankara, Cumhuriyet'i, yeni başkenti, istikbali, taze bir başlangıcı sembolize ederken, Millî Mücadele'ye ev sahipliği etmesi ve Mustafa Kemal'i konuk etmesi nedeniyle idealize edilmiş, ödüllendirilmiş ve yüceltilmiştir. Ankara'nın coğrafi ve fiziksel sınırlılıkları Mustafa Kemal'in karizmasıyla telafi edilmeye çalışılmış, Ankara'ya millî mana yüklenerek, ideal şehir olarak konumlandırılmıştır. Kurtuluş Savaşı'nda gösterdiği kahramanlık ve sergilediği liderlik neticesinde Mustafa Kemal'in kişiliği yüceltilmiş, kutsanmış, yaşadığı yer Kabe'ye benzetilmiştir.

Türk aydını için, zengin tarihsel ve kültürel mirasa sahip İstanbul'dan ayrılıp, Anadolu bozkırındaki Ankara'ya yerleşmek sancılı olmuş, roman kişileri aracılığıyla bu sıkıntılara kurguda yer verilmiştir. İstanbul'dan Millî mücadelenin kalbi Ankara'ya taşınmak zorunda kalan roman kişileri, İstanbul'u özlemekten, Ankara'yı İstanbul'la kıyaslamaktan kendini alamamış, durmadan geleceği ile geçmişi, mantığıyla duyguları, dolayısıyla da Ankara ile

İstanbul arasında tercih yapma durumunda kalmış, bu kararsızlık onlarda “muallakta kalma” hali meydana getirmiştir. Sürekli İstanbul hasreti çeken roman kişileri ne tam anlamıyla İstanbul’dan ayrılabilmiş ne de kalıcı olarak Ankara’ya yerleşebilmişlerdir.

Ankara, ilk zamanlar fiziki ve sosyal imkanlarının kısıtlılığı nedeniyle romanlarda kapalı-dar mekân biçiminde kurgulanmış, roman kişileri kendilerini bu şehirde “yaban” olarak görmüş, Ankara ancak Cumhuriyet’in ilanı ve devrimlerin uygulanması neticesinde modern, mamur, bayındır bir şehir hüviyeti kazanmıştır.

Geleneksel Osmanlı eğitim sistemini devam ettiren medrese ve mahalle mektepleri ile görece olarak yeni bir müfredat uygulayan ve Maarif teşkilatına bağlı olan yeni mektepler arasında gerilimler ve çekişmeler yaşanmıştır. Eski usul ve müfredatla tedrisatta bulunan, kendilerini yenileyemeyen medreseler, yeni mekteplerin açılması karşısında itibar kaybı yaşamış, talebelerini kaptırmak istemeyen medrese hocalarıyla yeni mektep hocaları arasında çatışmalar meydana gelmiştir. Medrese-mektep çatışması, bu eğitim kurumlarında yetişen talebeler, hocalar ve toplumdaki destekçiler arasında fikri ayrılıklara, kutuplaşmalara ve yer yer düşmanlıklara sebep olmuştur.

Medreseler, medrese hocaları ve talebeleri, romanlarda olumsuz tasvirlerle, eleştirel biçimde ele alınmıştır. Medreseler, köhne, eski, rutubetli, karanlık ve sağlığa elverişsiz eğitim kurumları olarak resmedilirken, medrese hocaları, eğitim kaygıları olmayan, herhangi bir müfredat takip etmeyen, pedagojik formasyondan yoksun, maişet kaygısıyla bu görevi yapan ehliyetsiz ve şiddete başvuran tipler olarak tasvir edilmiştir. Medrese talebeleri ise, Anadolu’nun farklı coğrafyalarından gelen, eğitim almaktan çok hayatını idame ettirmeye çalışan, yoksul, karınlarını doyurmakta zorlanan, ilim öğrenme iştiağı olmayan, ezberci, sorgulama yeteneğinden yoksun, medrese eğitimini icazet alıp geçinme kapısı olarak gören kişiler olmuştur. Medreselerde ezbere dayalı, dinî eğitim ağırlıklı bir müfredat uygulanmış, verilen eğitim yüzeysel olduğu ve zamanın ihtiyaçlarını karşılayacak nitelikte olmadığı için eleştirilmiştir.

Yeni mektepler de birkaç istisna dışında çoğunlukla bina, öğretmen ve öğrenciler bakımından medreselerle benzer olumsuzlukta tasvir edilmiş, müfredatlarının niteliği ve medreseden farklılıkları hakkında ayrıntılı bilgi verilmemiştir. Roman başkışilerinin yeni mekteplerden mezun olması ve yeni mektep hocası olarak görev yapmaları, yeni mekteplerin medreselere olan üstünlüğü belirtmek için yeterli görülmüş, başkışı olan öğretmenlerin uygulamak istedikleri ideal müfredat, uygulamaya geçirilememiştir.

Öğretmen olan roman başkışileri, yeni mektep olarak görülen Darulmuallimin’den mezun olmuş, gittikleri okullarda da medreselere karşı mücadele etmeyi görev bilmişlerdir.

Eğitim romanları olarak da değerlendirilebilecek olan *Vurun Kahpeye* ve özellikle de *Yeşil Gece*'de yeni mezun olan idealist öğretmenler, gittikleri kasabada dinî eğitim veren cami hocaları ve medrese hocalarının tepkisini çekmiş, eğitim anlayışları ve uygulamaya çalıştıkları müfredat nedeniyle hedef olmuşlardır.

Türbeler, içinde ulu zatların yattığı düşünölen mekânlar olmaları sebebiyle toplum tarafından büyük bir hürmet ve sempatiye mazhar olmuş, çoğunlukla cahil olarak tasvir edilen halk, gerçekleşmesini istediği arzularını, beklentilerini, dilek ve şikayetlerini türbelere yüklediği kutsallıktan beklemiştir. Türbeler, etrafında birçok akıl dışı anlatıların, hurafelerin, batıl inançların, skolastik ve dogmatik düşöncelerin oluştuğu mekânlar olarak tasvir edilmiş, akıl ve müspet ilimlerle donanmış roman başkişileri, gittikleri yerlerde türbeler ve etrafında oluşun dinsel iktidar ve dinî istismarla mücadele etmişlerdir. Roman başkişilerinin türbelere karşı olan menfi tavırları, halkın tepkisini çekmiş, başkişilerle mücadele halinde olan antagonist roman kişileri için türbeler, iktidar mücadelelerinde üstönlük elde etmek için başvurdukları bir dinî istismar aracı işlevi görmüşür.

İbadet yerleri olarak camiler, çoğunlukla olumlu özellikleriyle kurguya dahil edilmiş, roman kişilerinin manevi arınma yaşadığı, huzur bulduğu kutsal mekânlar olarak kurgulanmıştır. Çocuklukla ilgili olumlu namaz, ezan ve cami hatıraları, özlemle anılmış, camilerin çocuk ruhunda meydana getirdiği manevi tatmin, birliktelik ve aidiyet hissi vurgulanmıştır. Camiler, kurguda özellikle kültörel ve estetik özellikleriyle yer almış, minare, kubbe ve şadırvan gibi müştemilatlar İslâm mimarisi zenginlikleri olarak değerlendirilmiştir.

Halide Edib, camiyle kurduğu ontolojik ilişki bakımından diğer yazarlardan ayrılmış, yazarın romanlarında olumlu cami tasvirleri önemli yer tutmuştur. Rabia ve Aliye Öğretmen camide cemaatle namaz kılan, kandil gecelerinde mevlit dinlemeye giden, caminin manevi atmosferinden haz alan, burada sıkıntılarını unutan, ruhlarına metafizik ve mistik tatmin bulan roman başkişileri olmuşlardır.

Camiler, kurguda olumsuz tasvirlerle de yer almıştır. Romanlarda camilerin sayıca çokluğu, köhne ve bakımsızlıkları, hijyenik olmamaları, kandil gecelerinde, mevlitlerde iktisadi sermaye devşirilen ibadet yerleri olmaları, yobazların ve ihtiyarların mesken tuttıkları mekânlar olmaları olumsuz ve eleştirel bir biçimde ele alınmıştır. Cami, *Vurun Kahpeye* romanında Aliye Öğretmenin taşlanarak, trajik bir şekilde can verdiği infaz mekânı olmuştur.

Sonuç olarak, 1923-1938 yılları arasında yayımlanmış Erken Dönem Cumhuriyet romanlarında yer alan dinsel tipolojileri; metin, imaj ve ideoloji bağlamında incelediğimiz çalışmada, roman metinlerinin belli bir ideoloji ve dünya görüşü çerçevesinde oluşturulduğu görölmüşür. Hâkim ideoloji olarak, Kemalist modernleşme projesinin yansıma bulduğu

metinlerde, çoğunlukla geleneksel din adamı ve dindarlık imajları, olumsuz örnekler üzerinden tartışmaya açılıp eleştiri konusu edilirken; alternatif olarak aklın ve bilimsel bilginin eleştiri süzgecinden geçirilmiş, toplumsal özelliklerinden ziyade bireysel özelliklerinin ağırlıkta olduğu bir din/dindarlık tipolojisi okuyucuya sunulmaya çalışılmıştır. Dönemin romancılarının eserlerini ideolojik saiklerle ve belli bir tez etrafında ele almaları, ortaya konan romanların sanatsal ve estetik özelliklerini çoğunlukla menfi yönden etkilerken, romanların “ideolojik aygıtlar” olarak kullanılması sonucunu da beraberinde getirmiştir. Ağırlıklı olarak “inkılap kanonu” içerisinde değerlendirilebilecek romanlarda, Cumhuriyet öncesinde sosyal, siyasal, kültürel alanlarda hakimiyet kuran; hurafelerle, batıl inançlarla örülü geleneksel din anlayışının ve geniş bir siyasî, içtimai nüfuza sahip, dini tahakküm aracı olarak kullanan din adamlarının etkisinin azaltılması hedeflenmiş, romanlarda kültürel dindarlık ön plana çıkarılarak, Cumhuriyet’in laik devlet, seküler birey oluşturma hedefine katkı sunulmaya çalışılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Adıvar, Halide Edib (1998a) *Türk'ün Ateşle İmtihanı I*, Yenigün Haber Ajansı Yayınları, İstanbul.
- Adıvar, Halide Edib (1998b) *Türk'ün Ateşle İmtihanı II*, Yenigün Haber Ajansı Baskı ve Yayıncılık, İstanbul.
- Adıvar, Halide Edib (1998c) *Türk'ün Ateşle İmtihanı III*, Yenigün Haber Ajansı Baskı ve Yayıncılık, İstanbul.
- Adıvar, Halide Edib (1999) *Vurun Kahpeye*, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Adıvar, Halide Edib (2000) *Mor Salkımlı Ev*, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Adıvar, Halide Edib (2003) *Sinekli Bakkal*, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Adıvar, Halide Edib (2010) *Zeyno'nun Oğlu*, Can Yayınları, İstanbul.
- Adıvar, Halide Edib (2014) *Ateşten Gömlek*, Can Yayınları, İstanbul.
- Adıvar, Halide Edib (2014) *Kalp Ağrısı*, Can Yayınları, İstanbul.
- Ahmad, Feroz (2012) *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Akı, Niyazi (2001) *Yakup Kadri Karosmanoğlu*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Akpınar, Soner (2021) *Reşat Nuri'nin Gökyüzü Romanı: Rasyonalizm ve Pozitivizm Sarmalında Modernist Cumhuriyet Aydını*, Reşat Nuri Güntekin Kitabı (haz. M. Fatih Kanter, Oğuzhan Karaburgu) Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 119-117, İstanbul.
- Aktaş, Şerif (1991) *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Akün, Ömer Faruk (1970) "Şinasi" *İslam Ansiklopedisi*, C. 11, s. 545-560, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Akyüz, Kenan (1995) *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Yayınevi, İstanbul.
- Althusser, Louis (2003) *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Altuğ, Taylan (2005) *Bir Ruh Kimliği Reşat Nuri Güntekin*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

- Alver, Köksal (2002) *Üç İstanbul Romanı Üzerine Sosyolojik Okuma Denemesi*, İlmî Araştırmalar S. 15, s. 18-26.
- Alver, Köksal (2006a) *Züppelik Anlatısı ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi*, Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi, S.9, s.163-182.
- Alver, Köksal (2006b) *Edebiyat ve Kimlik*, Bilgi S. 13, s. 32-42.
- And, Metin (1970) *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Antel, Sadrettin Celal (1940) *Tanzimat Maarifi*, Maarif Matbaası, İstanbul.
- Atakay, Kemal (2004) *Kanon Huzursuzluğu, Kitap-lık*, S. 68, s. 70-77.
- Atay, Falih Rıfkı (1999) *Çankaya*, Yeni Gün Haber Ajansı, İstanbul.
- Aysal , Necdet (2006) *Örgütlenmeden Eyleme Geçiş: 31 Mart Olayı*, Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, S. 37- 38, s. 15- 53.
- Aytemiz, Beyhan Uygun (2015) *Fitne ve Feda: Vurun Kahpeye'de Din ve Milliyetçilik*, Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi S. 4, s. 168-190.
- Ayvazoğlu, Beşir (1998) *Peyami*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Ayvazoğlu, Beşir (2000) *Doğu Batı Arasında Peyami Safa*, Ufuk Kitapları, İstanbul.
- Babayeva, Eşqane (2018) *Mithat Cemal Kuntay'ın "Üç İstanbul" ve "Mehmet Akif" Eseri Üzerine Bir İnceleme*, Oğuz-Türkmen Araştırmaları Dergisi, s. 87-110.
- Bachelard, Gaston (2014) *Mekânın Poetikası*, (çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Bakırcıoğlu, M. Ziya (1986) *Başlangıcından Günümüze Türk Romanı*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Balcı, Yunus (2002) *Türk Romanında Aydın Problemi (1908-1950)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Barbarosoğlu, Fatma Karabıyık (1995) *Modernleşme Sürecinde Moda ve Zihniyet*, İz Yayıncılık, İstanbul.

- Baydar, Mustafa (1960) *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık, İstanbul.
- Belge, Murat (1998) *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Belge, Murat (2004) *Türkiye'de Kanon*, Kitap-lık, S. 68, s. 54-59.
- Belge, Murat (2009) *Türkiye'de Siyasî Düşüncenin Ana Çizgileri*, (ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil), Modern Türkiyede Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler, C. 9. s. 39-62, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Belge, Murat (2022) *Yakup Kadri Üzerine*, Huzursuz Bir Ruhun Panoraması Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası, (der. Yalçın Çakmak, Özge Dikmen), İletişim Yayınları, s. 11-16, İstanbul.
- Berkes, Niyazi (2016) *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bezirci, Asım (2008) *Seçme Romanlar*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Bolay , Süleyman Hayri (1990) *Felsefi Doktrinler Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Bora, Tanıl (1996) *İnşa Döneminde Türk Milli Kimliği*, Toplum ve Bilim, S. 71, s. 168-194.
- Bora, Tanıl (2016) *Cereyanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bora, Tanıl (2022) *Yakup Kadri'nin Batı Görüşü: Garp Medeniyeti ve "Şuursuz Garpperestlik"*, Huzursuz Bir Ruhun Panoraması Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası, (der. Yalçın Çakmak, Özge Dikmen), İletişim Yayınları, s. 17-42, İstanbul.
- Boratav, Pertev Naili (1995) *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Bourneur, Roland ve Quellet, Real (1989) *Roman Dünyası ve İncelemesi*, (çev. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Boynukara, Hasan (2002) *Karakter ve Tip*, Hece Dergisi, S. 65/66/67, s. 174-187.
- Bulut , Funda (2015) *Tanzimat ve Edebiyat-ı Cedide Romanında Batılı Bir Eğlence Kültürü: Balo*, International Journal Of Eurasia Social Sciences, C. 6, S. 20, s. 39-65.



- Burcu Yılmaz, Ebru (2015) *Pozitivist Akıl Algısının Osmanlı Modernleşmesine Tesiri Bağlamında Tanzimat Devri Şairinin Akılla İmtihanı*, Turkish Studies, C. 10, S. 8, s. 681-702.
- Burcu Yılmaz, Ebru (2019) *Edebiyat Şehir Hafıza Türk Romanında Hafıza Mekânı Olarak Şehir*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Büyükkavas Kuran, Şeyma (2018) *Peyami Safa'nın İnsanları*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Cantek, L. Funda Şenol (2020) *"Yaban"lar ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Cebecioğlu, Ethem (2009) *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Ağaç Kitapevi Yayınları, İstanbul.
- Chittick, William C. ve Sachiko, Murata (2003) *İslâm'ın Vizyonu*, (çev. Turan Koç), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Çaha, Ömer (1996) *Sivil Kadın: Türkiye'de Sivil Toplum ve Kadın*, Vadi Yayınları, Ankara.
- Çayır, Kenan (2008) *Türkiye'de İslamcılık ve İslami Edebiyat*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Çelik , Hüseyin (2000) *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Sosyal Tenkit*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Çelik, Nur Betül (2002) *Kemalizm: Hegemonik Bir Söylem*, (ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil), Modern Türkiyede Siyasi Düşünce, Kemalizm. C. 3. s. 75-80. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Çıkla, Selçuk (2007) *Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu*, Muhafazakar Düşünce, S. 13-14, s. 47-68.
- Çobanoğlu, Yavuz (2022) *Yakup Kadri Karaosmanoğlu: Redingotlu Distopyadan Ütopik İnkılapçılığa Uzanan Bir Toplum Tasavvuru*, Huzursuz Bir Ruhun Panoraması Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası, (der. Yalçın Çakmak, Özge Dikmen), İletişim Yayınları, s. 139-162, İstanbul.
- Dellaloğlu, Besim F. (2020) *Poetik ve Politik Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi*, Timaş Yayınları, İstanbul.

- Demir, Ahmet (2014) *Roman ve Stereotip*, Nobel Yayınları, Ankara.
- Demir, Şerif (2012) *Damat Mahmut Celalettin Paşa ve Cenazesi*, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi. S. 47, s. 177-188.
- Dino, Güzin (1978) *Türk Romanının Doğuşu*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Duman, Doğan (1997) *Cumhuriyet Baloları*, Toplumsal Tarih, S. 37, s. 44-48.
- Durakbaşa, Ayşe (1998) *Cumhuriyet Dönemi'nde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve "Münevver Erkekler"*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Durakbaşa, Ayşe (2000) *Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Durgun, H. Harika (2019) *Kitab-ı Mukaddes'in Gölgesinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Emil, Birol (1984) *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Emil, Birol (1989) *Reşat Nuri Güntekin*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Enginün, İnci. (1986) *Halide Edip Adıvar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Enginün, İnci (2005) *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Enginün, İnci ( 2007) *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Dergâh Yayınları. İstanbul.
- Ergin, Osman Nuri (1977) *Türkiye Maarif Tarihi I-II*, Eser Matbaası, İstanbul.
- Ergün , Mustafa (1982) *Atatürk Devri Türk Eğitimi*, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.
- Eronat, Canan Yücel (1996) *Yakup Kadri'den Hasan Ali Yücel'e Mektuplar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ersoy, Mehmet Âkif (2008) *Safahat*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.
- Fikret, Tevfik (1985) *Rübâb-ı Şikeste ve Diğer Eserleri*, İnkılap Yayınevi, İstanbul.

- Findley, Carter V. (2017) *Modern Türkiye Tarihi*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Finn, Robert P. (1984) *Türk Romanı İlk Dönem (1872-1900)*, (çev. Tomris Uyar), Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Forster, E.M. (1985) *Roman Sanatı*, (çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul.
- Girard, Rene (2013) *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, (çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yayınları, İstanbul.
- Göle, Nilüfer (2011) *Modern Mahrem*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Gülendam, Ramazan (2002) *Türk Romanında Dine ve Din Adamına Bakış*, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, S. 65/66/67, s. 303-310.
- Günay, Enver (2003) *Türk Halk Dindarlığının Önemli Çekim Merkezleri Olarak Dini Ziyaret Yerleri*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S. 15, s. 5-36.
- Gündoğan, Hatice (2021) *Bir Meşruiyet Mekânı Olarak Balolar ve Baloların Cumhuriyet Dönemi Türk Romanına Yansımaları*, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S. 71, s. 271-285.
- Gündüz, Şinasi (1998) *Din ve İnanç Sözlüğü*, Vadi Yayınları, Ankara.
- Gündüz, Şinasi ve Aydın, Mahmut (2002) *Misyonerlik*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Güngör, Erol (1998) *İslâm'ın Bugünkü Meseleleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (2014) *Acımak*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (2014) *Damga*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (2014) *Kızılılık Dalları*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (2014) *Yeşil Gece*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (tarih yok) *Bir Kadın Düşmanı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (tarih yok) *Dudaktan Kalbe*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (tarih yok) *Eski Hastalık*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (tarih yok) *Gökyüzü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

- Güntekin, Reşat Nuri (tarih yok) *Yaprak Dökümü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Gürbilek, Nurdan (1997) *Kör Ayna, Kayıp Şark*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Hançerlioğlu, Orhan (2000) *İslam İnançları Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, Ankara.
- Hanioğlu, Şükrü (1981) *Bir Siyasal Düşünür Olarak Doktor Abdullah Cevdet ve Dönemi*, Üçdal Neşriyat, İstanbul.
- Hanioğlu, Şükrü (1985) *Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti ve Jön Türkçülük (1889-1902)*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Issı, Ahmet Cüneyt (2004) *Toplum Mühendisliği Bağlamında Kanon-Edebiyat İlişkisi*, Hece Dergisi Hayat/Edebiyat/Siyaset Özel Sayısı S. 90/91/92, s. 360-370.
- İpşirli, Mehmet (1993) “*Cer*” Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.7, s. 388-389.
- İpşirli, Mehmet (2003) “*Medrese*” Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 28, s. 327-333.
- Jameson, Fredric (2008) *Modernizm İdeolojisi*, (çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Jusdanis, Gregory (1998) *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, (çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Kahraman, Hasan Bülent (2000) *Cumhuriyet Edebiyatı Epistemolojisi: Kısıtlamalar ve Bir Yaklaşım Önerisi*, Varlık, S. 1109, s. 45-54.
- Kandiyoti, Deniz (2013) *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kantarcıoğlu; Sevim (2004) *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kanter, Beyhan (2016a) *Yeşil Gece Romanında Kimlik ve İnşa Araçları*, Bizim Külliye, S. 67, s. 82-86.
- Kanter, Beyhan (2016b) *Halide Edib Adıvar'ın Romanlarında Eril Tahakkümün Sınırında Gezinen Kadınlar*, Asos Journal Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Prof. Dr. İbrahim Kavaz Özel Sayısı, S. 24, s. 84-94.

- Kanter, Beyhan (2019a) *Kurmaca Bedenler Türk Romanında Bir Söylem Biçimi Olarak Beden*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Kanter, Beyhan (2020) *Halide Edib'in Romanlarında İstanbul'un Geleneksel ve Modern Yüzü*, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, C. 9, S. 3, s. 1033-1049.
- Kanter, Beyhan (2021) *Bir Neslin Ahlaki Çöküntüsü: Peyami Safa'nın Sözde Kızlar Romanı*, Cumhuriyet Dönemi Roman Okumaları I, (ed. Ülkü Eliuz, Gülşah Şişman, Burak Armağan, Emrah Seferoğlu), Kesit Yayınları, s. 95-115, İstanbul.
- Kanter, M. Fatih (2019b) *Bir Kültür Romancısı Reşat Nuri Güntekin*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, Mehmet (1985) *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, Ramazan (1988) *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Kara, İsmail (2014) *Din ile Modernleşme Arasında Çağdaş Türk Düşüncesinin Meseleleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1967) *Zoraki Diplomat*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1968) *Politikada 45 Yıl*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1973) *Ergenekon*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1986) *Vatan Yolunda*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2000) *Atatürk*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2003) *Ankara*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2003) *Yaban*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2012) *Bir Sürgün*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2013) *Hüküm Gecesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2014) *Sodom ve Gomora*, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2019) *Anamın Kitabı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karpat, Kemal (2005) *Din ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kili, Suna (2002) *Türk Devrim Tarihi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Koçak, Orhan (2004) *Kanon mu, Siz İnaniyor musunuz?*, Kitap-lık, S. 68, s. 60-65.
- Koçakoğlu, Bedia ve Sürücü, Özlem (2018) *Dinin Sekülerleşen Kodları: Kitab-ı Mukaddes ve Yakup Kadri*, Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, C. 5, S. 9, s. 69-85.
- Koçu, Reşat Ekrem (2015) *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Korkmaz, Nurseli Gamze (2018) *Erken Cumhuriyet Dönemi Roman Figürlerinde Seküler-Kutsal İkilemi (1920-1950)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara.
- Korkmaz, Ramazan (2002) *Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyesi Üzerine Bazı Öneriler*, (düz. Nurettin Demir, Fikret Turan), Grafiker Yayınları, s. 271-281, Ankara.
- Korlaelçi, Murtaza (1986) *Pozitivizm'in Türkiye'ye Giriş*, İnsan Yayınları, İstanbul.
- Köker, Saniye (2021) *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Sekülerleşme*, Reşat Nuri Güntekin Kitabı, (haz. M. Fatih Kanter, Oğuzhan Karaburgu), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 215-233, İstanbul.
- Koroğlu, Erol (2022) *Mahzendeki Geçmiş: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Birinci Dünya Savaşı, Huzursuz Bir Ruhun Panoraması* Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası, (der. Yalçın Çakmak, Özge Dikmen), İletişim Yayınları, s. 201-224, İstanbul.
- Kudret, Cevdet (1978) *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman II*, Varlık Yayınevi, Ankara.
- Kudret, Cevdet (1990) *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman III*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Kuntay, Mithat Cemal (2013) *Üç İstanbul*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Kurdakul, Şükran (1992) *Çağdaş Türk Edebiyatı II Meşrutiyet Dönemi*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

- Lefebvre, Henri (2014) *Mekânın Üretimi*, (çev. Işık Ergüden), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Le Bon, Gustave (1997) *Kitleler Psikolojisi*, (çev. Yunus Ender), Hayat Yayıncılık, İstanbul.
- Lukacs, Georg (2003) *Roman Kuramı*, (çev. Cem Soydemir), Metis Yayınları, İstanbul.
- Mardin, Şerif (1984) *Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi*, Toplum ve Bilim, S. 24, s. 9-16.
- Mardin, Şerif (1991) *Türk Modernleşmesi Makaleler 4*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mardin, Şerif (1994) *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri (1895-1908)*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mardin, Şerif (1998) *Türkiye 'de Din ve Siyaset*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mardin, Şerif (2012) *Din ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Meder, Mehmet ve Çeğin, Güney (2011) *Bourdieu'yu Okumak: Post Pozitivist Bir Sosyolojinin İmkânı Üzerine*, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi C. 10, S. 1, s. 233-256.
- Millas, Herkül (2005) *Türk ve Yunan Romanlarında "Öteki" ve Kimlik*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Moran, Berna (2001) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mutluay, Rauf (1973) *100 Soruda Çağdaş Türk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Müderrişoğlu, Alptekin (1993) *Kurtuluş Savaşı'nda Ankara*, Ankara Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Ankara.
- Naci, Fethi (1990) *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Gelişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Naci, Fethi (2007) *Yüzyılın 100 Türk Romanı*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Narlı, Mehmet (2012) *Roman Ne Anlatır? Cumhuriyet Dönemi 1920-2000*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Narlı, Mehmet ve Uslu Kaya, Berna (2012) *Peyami Safa'nın Romanlarında Mutsuzluğun Kaynakları*. Erdem, S. 62, s. 133-156.

- Nasr, Seyyid Hüseyin (2001) *Bilgi ve Kutsal*, (çev. Yusuf Yazar), İz Yayıncılık, İstanbul.
- Nutku, Özdemir (1985) *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Ocak, Ahmet Yaşar (1992) *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menâkıbnâmeler*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2003) *Türkler, Türkiye ve İslam*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Okay, Orhan (2007) *Nizâ-ı İlm ü Din*, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 33, s. 172-173.
- Okay, Orhan (2010) *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Okay, Orhan (2017) *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Oktay, Ahmet (1993) *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Öner, Haluk (2022) *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Mekânın Politikası, Huzursuz Bir Ruhun Panoraması* Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası, (der. Yalçın Çakmak, Özge Dikmen), İletişim Yayınları, s. 339-351, İstanbul.
- Önertoy, Olcay (1984) *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Önkal, Ahmet ve Bozkurt, Nebi (1993) “*Cami*”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 7, s. 46-56.
- Özbolat, Abdullah (2012) *Bir Ulus Yartmak: Erken Dönem Cumhuriyet Romanında Din Adamının Temsili*, Turkish Studies; C.7, S. 4, s. 2473-2483.
- Özcan, Azmi (2003) “*Masonluk*”, Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, C. 28, s. 95-99.
- Özcan, Nezahat (2014) *Mithat Cemal Kuntay'ın Üç İstanbul Romanında Tiplerin ve Dönemlerin Aynası: Eşya*, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S. 52, s. 181-214.
- Özer, İlbeyi (2014) *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Yaşam ve Moda*, Truva Yayınları, İstanbul.



- Özgül, M. Kayahan (2002) *Romanın Hikâyesi*, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, S. 65/66/67, s. 7-15.
- Parla, Jale (2004) *Edebiyat Kanonları*, Kitap-lık, S. 68, s. 51-53.
- Parla, Jale (2008) *Gelenek ve Bireysel Yetenek: Kanon Üzerine Düşünceler*, Pasaj, S. 6. s. 11-18.
- Parla, Jale (2009) *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Safa, Peyami (1995) *Fatih-Harbiye*, Ötüken Yayınevi, İstanbul.
- Safa, Peyami (2010) *Türk İnkılabına Bakışlar*, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara.
- Safa, Peyami (tarih yok) *Bir Akşamdı*, Ötüken Yayınevi, İstanbul.
- Safa, Peyami (tarih yok) *Bir Tereddüdün Romanı*, Ötüken Yayınevi, İstanbul.
- Safa, Peyami (tarih yok) *Canan*, Ötüken Yayınevi, İstanbul.
- Safa, Peyami (tarih yok) *Sözde Kızlar*, Ötüken Yayınevi, İstanbul.
- Schimmel, Annemarie (2004) *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri*, (çev. Ekrem Demirli), Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Shayegan, Daryush (1991) *Yaralı Bilinç Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*, (çev. Haldun Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Subaşı, Necdet (1995) *Türk Aydınının Din Anlayışı*, I. İslâm Düşüncesi Sempozyumu, Beyan Yayınları, s. 171-175, İstanbul.
- Subaşı, Necdet (2004) *Gündelik Hayat ve Dinsellik*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Şakar, Cemal (2002) *Yaşamın Kıyısında Bir Sokak: Sinekli Bakkal*, Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, S. 65/66/67, s. 572-575.
- Şengül, Abdullah (2019) *Ulusun Sahnedeki Öyküsü*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977) *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Düz. Zeynep Kerman. Dergâh Yayınları, İstanbul.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2007) *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2013) *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, (düz. Zeynep Kerman, İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tanrıkorur, Ş. Barihuda (2004) “*Mevleviyye*”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 29, s. 468-475.
- Taşdelen, Vefa (2011) *Renan Konferansı ve Namık Kemal'in Savunması*, Namık Kemal Kitabı, (haz. Turan Karataş, O. Kemal Tavukçu), Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 384-405, Ankara.
- Taşdelen, Vefa (2018) *Ahmet Mithat'ın Nizâ-ı İlm ü Din Adlı Eserinde Din ve Bilim Çatışması Sorunu*, MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi, C. 7, S. 2, s. 75-89.
- Tek, Zeynep (2021) *Nahit Sırrı Örik'in Kiskanmak Romanında Ferik Cemal Paşa'nın “Geçkin” ve “Talihsiz” Kızı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi. S. 25, s. 128-158.
- Tekin, Mehmet (2014) *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Terzi, Elif Gazioğlu (2014) *Toplumsal Yapı İle Bireysel Eylem Arasındaki İlişki Bağlamında Pierre Bourdieu'nun Habitus Kavramı*, Eğitim Bilim Toplum Dergisi, C.12, S. 46, s. 73-83.
- Timur, Taner (1991) *Osmanlı-Türk Toplumunda Tarih Toplum ve Kimlik*, Afa Yayınları, İstanbul.
- Timur, Taner (2013) *Türk Devrimi ve Sonrası*, İmge Kitabevi, Ankara.
- Topaloğlu, Yüksel (2017) *Reşat Nuri Güntekin ve Tiyatro*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Tunç, Gökhan (2021) *Reşat Nuri Güntekin'in Yeşil Gece Adlı Romanında İdeoloji ve Kurgu İlişkisi*, Reşat Nuri Güntekin Kitabı, (haz. M. Fatih Kanter, Oğuzhan Karaburgu), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 117-129, İstanbul.
- Tunçay, Mete (1992) *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması*, Cem Yayınevi, İstanbul.

- Turan, Şerafettin (1995) *Türk Devrim Tarihi III*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Türkeş, Ömer (2001) *Güdükl Bir Edebiyat Kanonu*, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, C. 2, s. 425-448.
- Uç, Himmet (2005) *Hikâye ve Romancı Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Dicle Üniversitesi Yayınları, Diyarbakır.
- Ural, Tülin (2021) *Parçadan Bütüne Peyami Safa Kitabı*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Uysal, Zeynep (2006) *Bir Toplum Projesinin Peşinde Halide Edip Adivar*, Doğu-Batı Dergisi, S. 35, s. 87-109.
- Uysal, Zeynep (2022) *Sükûnetsiz Meskenler, Huzursuz Mekânlar: Kiralık Konak ve Sodom ve Gomora'da Mekânsızlaşma*, Huzursuz Bir Ruhun Panoraması Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası, (der. Yalçın Çakmak, Özge Dikmen), İletişim Yayınları, s. 225-242, İstanbul.
- Ünaydın, Rüşen Eşref (1972) *Diyorlar Ki*, (haz. Şemsettin Kutlu), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Yalçın, Alemdar (2012) *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1946)*, Akçağ Yayınevi, İstanbul.
- Yaşar, Enes ve Mehtap Özden (2021) *Türk Romanında (1923-1938) Yabancı Okullardaki Misyoner Eğitim Faaliyetlerinin Değerler Eğitimi Bağlamında İncelenmesi*, RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, S. 22, s. 395-408.
- Yavaş, Gürkan (2014) *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Din ve Din Adamı (1923-1950)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kocaeli.
- Yavuz , Hilmi (2009) *Alafrangalığın Tarihi*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Yavuz, Hilmi (2013) *Edebiyat ve Sanat Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Yetiş, Kazım (2013) *Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyatı II*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Yıldız, İlhan (2010) *Osmanlı'da Medrese: İşleyiş Tarzı ve Ortaya Çıkan Sorunlar*, Vakıflar Dergisi, S. 33, s. 125-140.

Yumuşak, Ömer (2016) *Üç İstanbul Romanında Kimlik Bunalımı*, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C. 9, S. 1, s. 477-496.

Yücekök, Ahmet (1984) *100 Soruda Türk Devrim Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Zürcher, Eric Jan (2000) *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

