



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research

|| Sayı/Issue 13 (Aralık/December 2023), s. 489-510.
|| Geliş Tarihi-Received: 14.09.2023
|| Kabul Tarihi-Accepted: 10.10.2023
|| Araştırma Makalesi-Research Article
|| ISSN: 2687-5675
|| DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.1360584

Georg Lukacs Gerçekçiliği Üzerinden Yakup Kadri ve *Ankara* Romanı

Yakup Kadri and Ankara Through The Realizm of Georg Lukacs

Mehmet Ali GÜNDOĞDU*

Öz

Ankara'yı ilginç kılan en önemli özellik belki de yazıldığı dönemdir. Bu dönemde, Türkiye'de Cumhuriyetle beraber yeni bir rejim kurulmuş ve buna bağlı olarak belirsizliklerle dolu yeni şartlar ortaya çıkmıştır. Ayrıca yeni devrin ilkelerini halka yaymak amacıyla Yakup Kadri'nin de aralarında olduğu Kadrocu bir hareket faaliyete başlamıştır. Kadrocu görüşlerin *Ankara*'ya etkilerinin oldukça yoğun olduğu açıktır. Öte yandan önceki eserlerinden bildiğimiz Yakup Kadri'nin gerçekçi, toplumcu, nesnel ve sağlam üslubunun da olgunlaştığı bir dönemde bu romanın yazıldığı düşünülürse farklı okumalara açık olduğu söylenebilir. İşte bu açıdan, Yakup Kadri'nin çağdaşı olan Georg Lukacs'ın toplumcu gerçekçi kuramının, bu romanın incelenmesine kuvvetli bir ışık tuttuğu görülmüştür. Lukacs bir taraftan "eleştirel gerçekçilik" adı altında nesnellik, tipik olma, sosyal görüş, tarihsel perspektif, somut veriler gibi ilkeleri öne çıkartırken; diğer taraftan toplumcu gerçekçiliğin uzak ve soyut hayaller uğruna ideolojik bir tutuma dönüştürülmesini "devrimci romantizm" olarak tanımlayarak eleştirmiştir. Yakup Kadri ise her ne kadar romanın ilk bölümlerinde Lukacsçı kurama göre ideal bir kurmaca yapısı ortaya koymuş olsa da son bölümde Lukacs'ın eleştirdiği tutuma yaklaşır. Makalede Yakup Kadri'nin Lukacsçı kurama göre bu iki uç arasında savrulması mukayeseli bir yöntemle ve örnekler eşliğinde anlatılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Georg Lukacs, Yakup Kadri, *Ankara*, roman, eleştirel gerçekçilik.

Abstract

Perhaps the most important feature that makes *Ankara* interesting is the period in which it was written. During this period, a new regime was established together with the Republics in Turkey and accordingly, new conditions full of uncertainties emerged. In addition, a Kadroist movement, including Yakup Kadri, started to operate in order to spread the principles of the new era to the public. It is clear that the effects of Kadroist views on *Ankara* are quite intense. On the other hand, considering that this novel was written in a period when Yakup Kadri's realistic, socialist, objective and hard style, which we know from his previous works, had matured, it can be said that it is quite suitable for different readings. In this respect, it has been seen that the social realist theory of Georg Lukacs, a contemporary of Yakup Kadri, sheds a strong light on the analysis of this novel. While Lukacs, on the one hand, highlights principles such as objectivity, typicality, social view, historical perspective and concrete data under the name of "critical realism"; on the other hand, he criticized the transformation of social realism into ideological attitude for the sake of distant and abstract dreams, describing it as

* Dr. Öğr. Üyesi, İstinye Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı, e-posta: mgundogdu@istinye.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5856-1447.

“revolutionary romanticism”. Although Yakup Kadri has presented an ideal fictional structure according to the Lukacsian theory in the first chapters of the novel, he approaches the attitude criticized by Lukacs in the last chapter. In the article, Yakup Kadri’s drift between these two extremes according to the Lukacsian theory is explained with a comparative method and with examples.

Keywords: Georg Lukacs, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ankara novel, critical realism.

Giriş

Sanat ve edebiyat ile insan ve toplum arasında oldukça aktif ve girift bir ilişki vardır. Bu ilişki o kadar sürekli ve yoğundur ki; sanat ve edebiyat ekollerinin ortaya çıkmasını büyük ölçüde dönemin şartları, siyaseti, toplumsal yönelişler ve insan unsurundaki değişimler belirler. 19. yüzyılda Fransız İhtilali sonrasında Batı’da ulus devletlerinin doğması, milli duygu, coşku ve sembollerin öne çıkmasını gerektiren toplumsal bir yönelişe sebep olurken sanat ve edebiyat hayatında romantizm yükselir. Diğer taraftan sanayileşme ve kentleşme ile beraber ortaya çıkan toplumsal ve bireysel sorunlar Balzac, Stendhal ve Flaubert gibi öncülerin eşliğinde realizmi tetikler.

Realist roman, ilerleyen süreçte bir taraftan kapitalizme içsel bir tepki olarak, bilinç akışı ve iç monologların yoğun olarak kullanıldığı yenilikçi modern romanı, özellikle Kafka, Joyce ve Woolf ile ortaya koyarken diğer taraftan Marksizmin de etkisiyle 20. yüzyılın başından itibaren toplumcu ve gerçekçi bir edebiyat hareketi ideolojik kaygıları da beraberinde sürükleyerek günümüze kadar gelir. Özellikle Batı’daki sol hareketler ve Doğu Avrupa ve Rusya’da hâkim Sovyetler idaresi ile toplumcu gerçekçi sanat yönelişi ideolojik boyutlara doğru çekilerek zamanla marjinalleşir.

Aynı dönemlerde Türk Edebiyatı da daha çok Batı dünyasında şekillenen bu sanat ve edebiyat hareketlerini bazen eş süremliler bazen de art süremliler olarak takip etmektedir. 19. Yüzyılda Batı etkisiyle yeni türlerin, özellikle roman ve tiyatronun gelişmesi Namık Kemal, Ahmed Midhat ve Abdülhak Hamid’in romantik eserleriyle takip edilmiştir. Bu dönemde Hugo ve Dumas romantizminin saydığımız yazarların üzerinde önemli bir etkisi göze çarpar. Rezaizade Mahmud Ekrem’in başını çektiği, Halit Ziya ve Mehmet Rauf’un olgun eserlerini verdiği Edebiyat-ı Cedide hareketi ile realist olmakla beraber biraz Zola natüralizmine, biraz da yeni gelişmekte olan modern romana doğru evrilen ve bireyin iç dünyasının, hayallerinin, arzularının monologlar ve bilinç akışları yoluyla dile getirildiği yeni bir dönem başlar. Bu akım, Cumhuriyet döneminde Kafka ve Woolf’un bizim yerel şartlarımız ile kısmen değişen takipçileri olan Ahmed Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay gibi yazarların modern ve modernist romanları ile bireysel korku, endişe, sıkıntı, huzursuzluk, karanlık ve kaosu estetik bir biçimde merkeze alarak devam eder.

Diğer taraftan bireyin öznel ve daha çok soyut olan bu iç trajedisini ikinci planda bırakarak yeni devrin sorunlarının kaynağını toplumsal ve siyasi şartlarda arayan ve sosyal, kapsamlı bir tabloyu belli ideolojilerin etkisiyle ortaya koymaya çalışan toplumcu gerçekçi edebiyat 20. yüzyılın erken dönemlerinden itibaren bizde de kendini göstermeye başlar. Marjinal sol ve devrimci Marksist romancıların öncüleri Sabahattin Ali ve Orhan Kemal olurken Cumhuriyet’in erken dönemlerinde sol cereyanların da etkisiyle marjinal olmayan ancak Türkiye şartlarına daha uygun bir toplumsal ve gerçekçi roman akımı kendini gösterir. Türkiye’nin Cumhuriyet ile beraber içine girdiği yeni rejimin şartları içinde Marksist edebiyat ve sanat görüşü ile karşılaştırabileceğimiz bu akımın ana kanonunun temsilcileri Yakup Kadri ve Reşat Nuri’dir. Tek parti dönemine özgü bu edebiyat halkasının Mahmut Makal ve Şevket Süreyya Aydemir gibi daha marjinal, tezli ve estetikten yoksun örnekleri de vardır.

Esasen Yakup Kadri özelinde konuya baktığımızda II. Meşrutiyet döneminde başlayıp Mütareke, Milli Mücadele ve Cumhuriyet dönemlerinde devam eden romanlarında gerçekçi ve sağlam üslupçu tekniğiyle ülkenin değişen siyasi ve sosyal şartlarına hemen her süreçte hem bizzat katılan bir aktör hem de dikkatli bir şekilde gözlemleyen bir aydın olarak bütünlüklü ve somut betimlemeleri, tipik karakterleri ve mekân seçimleri ile bu kritik tarihsel devirlere geniş ve şeffaf bir ayna tutulduğunu görürüz. Dolayısıyla onun eserlerini hem toplumcu hem de gerçekçi romanın -erken Cumhuriyet döneminde bizdeki rejim ve sosyal dönüşüme özgü bazı farklılıklar içermekle beraber- ilk örneklerinden olarak okuyabilmek mümkündür.

Bu tespiti yaparken Türkiye’de sol düşüncenin ilk oluşturulmaya başladığı merkezlerden biri olarak Yakup Kadri’nin başını çektiği *Kadro Dergisi*’ni unutmamak gerekir. 1932 yılının Ocak ayında yayımlanmaya başlayan *Kadro*’nun yazarları o dönemde bizde ideolojik olarak yerleştirilmeye çalışılan “*Kemalist ilkelerle Marksist ilkeler arasında bir sentez oluşturmaya*” çalışmışlardır. (Çakır, 2017, s. 32) “*Derginin amacı, Kemalizm’i savunmak, devletçiliği benimsemek ve benimsetmek, Atatürk inkılâpları çerçevesinde bir ideolojinin kökleşmesini sağlamaktır*” (Çelik, 2014, s. 95). Kadrocuların bu amaçları doğrultusunda Yakup Kadri’nin çıkardığı *Ankara*’nın özel bir önemi vardır: “*Yakup Kadri’nin Ankara romanı, Yakup Kadri’nin Kadro dergisinde yazdığı yazıların paralelinde kurguladığı bir romandır... Kadro dergisi, Tek Parti Dönemi’nde, Atatürk devrimlerini izah etme ve inkılâbın prensiplerini bilimsel bir gözle inceleme düşüncesiyle yayımlanmıştır*” (Uslu, 2012, s. 1112).

Bu bilgiler ışığında Marksist edebiyatın hem içinde olan hem de dışından bakabilen bir kuramcı olarak Lukacs’ın geliştirdiği gerçekçilik ilkeleri ile bize özgü şartlarda tek parti Türkiye için geçerli bir ideolojiyi anlatan, toplumsal-politik tabloyu ortaya koyan ve yeni rejimin hem eleştirisini hem de savunuculuğunu yapan *Ankara*’nın incelenmesi; dünyadaki siyasi, sosyal, kültürel ve edebi gelişmelerin bize yansımaları göstermesi açısından önemlidir. Bu bağlamda pek çok araştırmacı tarafından dikkat çekilen, romanın iki kutuplu bir içeriğe sahip olması da¹ Lukacs gerçekçiliği perspektifinden eserin incelenmesini oldukça ilginç kılmaktadır. Çünkü bu noktada Lukacs’ın eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik adında iki model ortaya koyması ve bu tasnifteki birinci modeli hem Hegel diyalektiği üzerinden hem de Marksist sosyalizm açısından olumlama; ikinci modelin ortaya konulmasının ise neredeyse imkânsızlığını göstermesi ve onun yerine kolaycılığa kaçılarak ve ideolojik saplantıya kapılarak takınılan devrimci romantizm tavrını eleştirmesinin bu roman bağlamında önemli izdüşümleri vardır.

Bu makalede öncelikle Lukacs gerçekçiliğinin ilkeleri, detaylarda boğulmadan ancak bizim çalışmamıza ışık tutacak şekilde ortaya konulacaktır. Daha sonra da *Ankara*, Lukacs gerçekçiliğinin ilk bölümde vurgulayacağımız temel ilkeleri üzerinden ayrı başlıklar altında incelenecek ve roman/romancı hakkında önemli bulgulara ulaşılmaya çalışılacaktır.

1. Georg Lukacs’ın Gerçekçiliği

Lukacs en tanınmış Marksist kuramcılar arasında yer alır. Ancak kendine özgü fikirleri ile diğer klasik Marksist yazarlardan ayrılır. Aslında onun Marksist kurama bağlılığı ilkeseldir. Hegel’in gerçekçilik görüşlerine bağlı olan Lukacs, sosyalizmi bu ilkeler bağlamında kanıksamış, ancak körü körüne bir bağlılığın ötesinde daima

¹ “*Yakup Kadri’nin Ankara romanı, üçüncü bölüme gelene kadar dönemin gerçekliklerine ayna tutan bir kompozisyon içermekte, üçüncü bölümde realist roman çizgisinden uzaklaşarak romantik ve idealist bir anlatım ön plâna geçmektedir.*” (Çelik, 2014, s. 94)

sorgulayıcı ve gerektiğinde muhalif olmuştur. Bu yüzdendir ki; 1945'ten sonra Sovyetler'den dışlanmış ve doğduğu büyüdüğü, doktorasını yaptığı Budapeşte'ye gelmiş ve ancak Stalin'in ölümünden sonra tekrar Moskova'ya dönebilmiştir.

Hegeli bir Marksist olarak tanımlayabileceğimiz (Zima, 2004, s. 135) Lukacs'ın gerçekçilik fikri Aristoteles'in insanın "*zoon politikon*", yani toplumsal bir hayvan olduğu sözüne dayanır. Lukacs'a göre bu yargı bütün büyük edebiyat için geçerlidir (Lukacs, 1975, s. 22). Dolayısıyla insanı doğuştan yalnız, toplum dışı, başka insanlarla ilişki kurmayı başaramayan bir varlık gören modern yenilikçi edebiyata Lukacs itiraz eder. Ona göre modern edebiyatı bu noktada şekillendiren Heidegger'in, insan varoluşunu "*varlığın içine atılmışlık*" (*Geworfenheit ins Dasein*) olarak betimlediği varlıkbilimsel yalnızlık, gerçekçi edebiyatın konusu olsa da bu, evrensel bir insanlık yazgısı değil, özgül bir toplumsal yazgıdır. Ayrıca Heidegger'in buradan yola çıkarak tarihselliği kaba sayıp küçümsemesini, bu nedenle yenilikçi akımda insanın tarih dışı olarak görülmesini ve bunun neticesinde; ne dünyanın ona, ne de onun dünyaya şekil verebildiği dural gerçekliğe sahip ve kendi yaşantısının sınırları içine hapsedilen kurmaca kahramanların edebiyatta ortaya çıkmasını eleştirir (s. 23-24). Sıkıntının meydana getirdiği bir boğuntu ile dünyayı bir kaos olarak görme eğiliminin yenilikçi edebiyatın özünü meydana getirdiğini söyler (s. 82). Kafka başta olmak üzere Joyce ve Musil gibi modernlerin ürettiği soyut ve öznel gizliliğe sahip düşler ve hayallerle dolu kahramanların gerçekliğe uygun olmadıklarını vurgular (s. 25-27).

Lukacs modern edebiyatı, daha önce Zola natüralizmi üzerinden eleştirdiği "doğalcılık"ın bir uzantısı olarak görür (s. 32). Freudçu psikanaliz üzerinden modern edebiyata taşınan bu yönelimin; gerçekliğe karşı çıkışa, bulantıya, tedirginliğe ve marazilik saplantısına yol açarak özden ve yönden yoksunluğa sebep olduğunu savunur (s. 33). Heidegger tarafından, -aslında toplumsal bir varlık olan- insanın, belirsiz bir varlığa (*das Man*) indirgenmesi; anormalin yüceltilmesine ve kendini gizlemeyen bir antihumanizme, sıradan insan ve alık kişilerle sınırlı bir tipolojiye ve deneysel üslup çarpıtmalarına sebep olur (s. 36). Modern edebiyatın kapitalizmin çarpıklığından bir kaçış yolu olarak psikopatolojiyi öne sürdüğünü ancak çarpıklığı bir başka çarpıklıkla ölçmek zorunda kaldığı için evrensel bir çarpıklığa vardığını söyler. Bu çarpıklık sebebiyle yenilikçi akım, edebiyatı bir "perspektif" duygusundan yoksun bırakmıştır.

Lukacs modern edebiyat karşıtlığı üzerinden kendi gerçekçiliğinin ilk koşulunu belirlemiş olur. Ona göre herhangi bir sanat eserinde belli bir amaca yönelmiş bir "perspektif" bulunmalıdır. Perspektif sanat eserinin yönünü ve özünü belirler; anlatının değişik düşünce dizilerini sıraya koyar; sanatçının önemliyle önemsiz, can alıcı ile geçici öğeler arasında bir seçim yapmasını sağlar. Kişilerin gelişme doğrultusunu, gelişmede önemli olan özelliklerin nasıl betimleneceğini perspektif duygusu belirler (s. 37).

Lukacs'a göre perspektif, ne denli açık seçik olursa, yapılan "seçme" de o ölçüde tutumlu ve çarpıcı olur. Berlinli empresyonist Max Liebermann, "*Çizmek çıkarmaktır*", der. Lukacs bu sözü genişleterek; "*Sanat önemli olanı tutmak, önemsizi çıkarmaktır.*" der (s. 61). Dolayısıyla perspektiften sonra Lukacs'ın gerçekçiliğinde "seçme işlevi" gelir. Bir yazar, önemliyi, önemsizden ayırmalıdır. Yoksa yenilikçi edebiyatın yaptığı gibi tekniği ve biçim oyunlarını özün önüne geçirir. Bu da doğalcılığa, doğalcılık da nesnel gerçekliğin parçalanmasına yol açar (s. 38). Hâlbuki seçme işlevi belli bir perspektif duygusu ile yapılmış olsa, üslup biçimsel bir nitelik olmaktan çıkar. Daha çok özün bir parçası, belirli bir özün belirli biçimi olur. Çünkü önemli olan yazarın eserinin temelinde yatan "dünya görüşü" ya da "ideoloji"dir (*weltanschauung*). Yazarın amacını belirleyen ve belli bir yazının üslubunun temelindeki oluşturucu ilke de yazarın bu dünya görüşünü gerçekleştirme çabasından başka bir şey değildir. Dolayısıyla Lukacs'a göre gerçekçi eser,

çağın ruhunu nesnel olarak kavrayan “sosyal/toplumsal bir dünya görüşü” ile yazılmalı ve doğalcılıktan uzak bir perspektife sahip olmalıdır (s. 21).

Gerçekçi yazar, gözlemediği her ayrıntıya tipik bir anlam yükler. Her ayrıntı hem kişisel hem de tipik bir nitelik taşır. Dolayısıyla “tipik olma”, Lukacs’ın somut ve nesnel gerçekçiliğinde perspektif ve seçme işlevinin zorunlu bir sonucu olarak ortaya çıkar. Gerçekçi eserde ortaya çıkan kopya eksik olmasına eksiktir, bütün ayrıntıları içine almaz ama bu öyle bir kopyadır ki; eksikliğine rağmen yine de bütünü yansıtır. Çünkü bu eksik olan kopyada, aslının özünü seçip almış olmanın verdiği bir doğruluk vardır (Moran, 1991, s. 52). Oysa yenilikçi çağdaş edebiyatta, örneğin Kafka’nın alegorileri, tipik kavramını yadsır. Dünyanın anlaşılabilirliği yok edilerek ayrıntı basit bir özelliğe indirgenir. Somut tipikliğin yerine soyut özellik gelir (Lukacs, 1975, s. 48).

Lukacs’a göre, sosyal bir perspektif ile seçilmiş tipik karakterlerin romanda bir bütün oluşturabilmesi için tarihsel sürecin iyi okunması gerekir. Tarihselliğin somut örneklerle ortaya konabilmesi için de sosyalizmin çağın gerçekliği olduğunu fark etmek şarttır. Ancak sosyalist olmayan Flaubert, Balzac ve Thomas Man gibi yazarlar da, sosyalizmi reddetmedikçe, gerçekçi eserler kaleme alabilir (s. 68). Lukacs, bu çağdaş gerçekçi yazarların tavrını da olumlayan tutumunu “eleştirel gerçekçilik” olarak isimlendirir. Bu tutumuyla Lukacs, Sovyetlerin Jdanov önderliğinde belirlemiş olduğu ve Stalin zamanında tek tipleştirilen resmi sanat-edebiyat söyleminin dışına çıkmış olur. Lukacs’a göre toplumsal gerçekçi edebiyat ancak sosyalizmin sağlam olarak yerleştiği toplumlarda uygulanmaya konabilir. Ancak Sovyetler gibi sosyalizmin henüz tekâmül etmekte olduğu ülkelerde bile bunun vakti gelmemiştir. Dolayısıyla o, sosyalizmin yayılmasına hizmet eden en iyi tavrın “eleştirel gerçekçilik” olduğu kanısındadır (s. 57-58).

Lukacs, toplumcu gerçekçiliğin Sovyetler’in resmi edebiyat anlayışındaki olumlu kahramanlar öğretisine, yani okura saygı duyacağı ve taklit etmek isteyeceği kahramanlar sunma eğilimine katılmaz. Jdanov’a göre ise Sovyet edebiyatı olumlu kahramanlarla beslenmelidir. Çünkü bu kahramanlar planlanmış bir geleceğin adamlarıdır ve bunlar ütopya sanılmamalıdır. Bu kahraman tipi; rejimin halktan beklediği özellikleri kendinde gösterecek, tarihin kendilerine vermiş olduğu görevleri yerine getirecek, saygı uyandıracak ve mevcut sistemin başarı ile sonuçlandığını gösterecektir. Bu misyon için kendini vazifesine adanmış, nefesine hâkim ve güçlü kahramanlar çizilmesi gerekir. Lukacs “devrimci romantizm” olarak isimlendirilen bu tutuma karşı çıkar. Ona göre bu tutum, gerçekçiliğin doğru olarak yansıtılmasını engelleyen yanlış bir perspektiften doğmakta ve tipik olandan yoksun, şematik bir edebiyata yol açmaktadır. Aslında bu olumlu tabloların bir romanda olağanüstü durumlar olarak verilmesi sorun olmayacaktır. Ancak tipik sahneler olarak verilmesi yanlıştır. Sonuçta devrimci romantizm, toplumcu gerçekçiliğin fena uygulamasından doğan, gerçekliğin zenginliğini, güzelliğini verebilmekten yoksun, doğalcı edebiyatın yavanlığından kurtulmak için başvurulan bir çaredir (Moran, 1991, s. 56-57). Lukacs’a göre; bu, aslında, kişiyi putlaştırma anlayışına uygun, tepeden inme (*deus-ex-machine*) bir çözümdür. Sanat açısından bakıldığında, bu sahneler tipik sayılmazlar, çünkü böyle olmaları için tipik olağanüstü örnekler olarak sunulmaları gerekir. Oysa sıradan, normal örnekler olarak sunulmaktadırlar. Fakat bunlar siyasal açıdan da tipik sahneler değildir. Daha çok bir soyutlamayı, komünizmin nerdeyse gerçekleşmek üzere olduğu gibi sakat bir dogmayı açıklamak için kullanılmaktadırlar. Bu da bir “*hüsnükuruntu*”dan başka bir şey değildir. Bu örneklerdeki kişiler ve durumlar gerçek hayattan alınmamış, soyut, kansız, cansız ve bulanık kişiler ve durumlardır. Fakat devrimci romantizm dogması gerçekliğin bu uydurma ve tipik olmayan görüntülerinin daha büyük bir gerçekliği olduğunu öne sürer. Tipik durum insanların sosyalizme

hazırlanmalarındır. Oysa Lukacs'ın eleştirdiği bu edebiyat, nerdeyse gerçekleşmek üzere olan bir komünist düzenin habercileri olan tiplerle doludur. Sosyalist bilinç nasılsa var sayılmaktadır. Komünist bilince de kısa zamanda varılacağına inanılır (Lukacs, 1975, s. 149-150).

Lukacs'ın 20. Yüzyıl'da ortaya koyduğu eleştirel gerçekçiliğin, Marksist edebiyatın zaman içinde özellikle Stalin dönemindeki katı ve sınırlı bakış açısını yumuşatması ve burjuva yazarlarının arasında en azından belli bir kesime gerçekçilik anlayışı noktasında yer vermesi önemli sonuçları doğurmuştur. Koyduğu ilkelerle toplumcu gerçekçiliğin hiçbir zaman uygulanmasına olanak vermediği ve modernizm ve avangard anlayış hakkında dogmatik düşündüğü gibi bazı konularda sonraki kuramcılar tarafından eleştirilse de Sovyetler'in katı ideolojik tutumuna içerden bir ses olarak çağdaşı olan pek çok kuramcı ve yazara yeni bir yol açmıştır. Örneğin Peter Zima, kendini Lukacs disiplincisi olarak tanımlayan Lucien Goldmann'ın genetik yapısalcılık adını verdiği kuramı geliştirerek modern avangart anlayışa ve modernist geleneğe daha ılımlı yaklaştığını belirtmiştir (Zima, 2004, s. 139).

Dünya edebiyatının, Marksizmin toplumcu gerçekçiliği ile modernist avangard sanat anlayışı arasında gidip geldiği bir dönemde Türk romanı da art süremli olarak bu akımların etkisindedir. Tanzimat döneminde Hugo romantizmi diyebileceğimiz milli duygulara yer veren coşkun bir edebiyattan sonra; asrın sonunda Edebiyat-ı Cedide ile realizmin etkisi altına girilir. Realist olmakla beraber, bu, Lukacs'ın eleştirdiği, toplumculuktan uzak, bireysel, öznel ve soyut tutumların Halit Ziya ve Mehmet Rauf gibi ustaların elinde şekillendiği avangard/yenilikçi bir dönemdir. II. Meşrutiyet'in politik gürültüleri altında toplumsal gerçekçi roman canlanır. Yakup Kadri, Halide Edip (Servet-i Fünûn etkisinden uzaklaştıktan sonra) ve Reşat Nuri gibi devrin tanınmış yazarları Osmanlı son döneminde ve erken Cumhuriyet döneminde Lukacs'ın gerçekçilik ilkelerine yakın, tarihsel perspektife önem veren, toplumcu bir dünya görüşünü somut örneklerle öne çıkartan bir tutumu romanlarında sergilerler. Erken Cumhuriyet döneminde Yakup Kadri'nin kaleme aldığı toplumcu eserler, gerçekçilik noktasında ayrı bir yere sahiptir. Bunların arasında *Ankara*'ya Lukacs gerçekçiliği üzerinden bakıldığında ilginç bir tablo göze çarpmaktadır. Çünkü *Ankara*, Lukacs'ın hem onayladığı eleştirel gerçekçilik hem de reddettiği devrimci romantizm arasında bilinçli veya bilinçsiz bir biçimde iki kutuplu bir içeriğe sahiptir.

2. Yakup Kadri ve *Ankara*'da Lukacs Gerçekçiliği

Lukacs, büyük gerçekçi yazarların değişik olay ve temayülleri, toplumsal ve siyasal alanda değil de; daha çok insan davranışlarının olduğu ve değerlendirildiği, tiplerin daha da gelişerek yeni tiplerin ortaya çıktığı alandaki temayülleri, eksiksiz bir biçimde ve tarihsel gelişimleri içinde kavrayıp yansıtabileceklerini söyler. (Lukacs, 1975, s. 64). Yakup Kadri'nin, romanın ilk iki bölümündeki tavrının, Lukacs'ın bu büyük gerçekçi yazar prototipine yakın olduğu söylenebilir. Keza bu prototipin devamı, kısmen *Panorama*'dadır. *Ankara*'nın ütopik olarak tanımlanan üçüncü bölümü ise Lukacs'ın deyimiyile devrimci romantizm tutumuna bir örnek teşkil edebilir.

Ankara'nın ilk bölümlerinde Yakup Kadri'nin gözlem merkezi şimdiki zamandır, ama tarih perspektifi içinde görülen bir şimdiki zamandır bu. Lukacs, gerçekçi romandaki değişmelerin karmaşık ve çelişik olma gerekliliğinden bahseder. Bir yazarın içinde yaşadığı çağın toplumsal ve tarihsel gerçekliğini kavrayışını yavaş yavaş değiştirmesinin lüzumunu anlatır (s. 90). Yakup Kadri'nin, Millî Mücadele esnasındaki, erken Cumhuriyet dönemindeki ve 1950 sonrasındaki romanlarını, toplumsal ve tarihsel gerçekliği kavrayış noktasında karşılaştığımızda, Lukacs'ın bahsettiği böyle bir değişimi ortaya

koyduğunu söyleyebiliriz. Hatta o, bu süreci daha da daraltır ve tek bir roman içerisinde tavrı değişikliğine gider. Lukacs, bu tavrı değişikliğinin bütünselliğini değil, doğrultusunu önemser. Çünkü ona göre asıl mesele, yazarın görüşünün toplumsal ilişkileri devingen, karmaşık ve çözümsel bir açıdan yansıtmayı içerip içermemesi ya da perspektifin ve tarihselliğin yitirilmesine yol açıp açmamasıdır. Bir eleştirmenin de göz önünde bulundurması gereken öncelikli nokta, yazarın anlatımındaki özellikleri bulmak değil, yazarın yöneldiği bu doğrultuyu belirlemek olmalıdır (s. 93-94).

Kendisi farkında olsa da olmasa da Yakup Kadri'nin hayatı, üç devir arasındaki çağının bir parçasıdır. Kendinden daha büyük bir toplumsal ve tarihsel bütünün içinde yaşar. Dolayısıyla hayatı değişmez ve dural değildir; bir süreçtir; geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman arasında sürüp giden bir mücadeledir. Bu tarihselliğin değişik evreleri, belli amaçlar arasında bir devinim olarak görülmedikçe değerlendirilip anlaşılabilir. Bu evreler ve aralarındaki devingen ilişkiler, salt onun benimseyip reddetmesine kalmış öznel öğeler de değildir.

Ayrıca Lukacs'a göre; tarihsel bir olay yalnız genel anlamda tarihsel değildir; böyle bir olay aynı zamanda belli bir tarihsel süreç içinde somut bir öge, somut bir geçmişle somut bir geleceği birbirine bağlayan somut bir şimdiki zamandır (s. 62). Bu durumda Yakup Kadri'nin hayatındaki her şey, ayrı ayrı her yaşantı ve bu yaşantıların parçası olan her duygu ve düşünce, ne kadar öznel olursa olsun, romanda tarihsel bir nitelik kazanır. Bir insan ve yazar olarak hayatındaki her öge de onunla beraber belli amaçlar arasındaki bu devinimin bir parçası olur ve bu öğeleri bu devinim belirler. Romanındaki gerçekliğin her sahici yansıması da aynı şekilde bu devinimi göstermek zorundadır. Zaman ve kişiye göre, elbette, kullanılan yöntem de değişecektir. Fakat hayatının ereksel yapısına göre yaptığı seçme ve çıkarma onun özneliği ile dış dünya arasındaki en yakın bağdır. Burada her toplumcu yazar gibi, Yakup Kadri'nin de *Ankara'nın* ilk iki bölümünde, özneliğin iç derinliklerinden toplumsal ve tarihsel gerçekliğin nesneliğine diyalektik bir tavır ile çıkabildiğini, ancak son bölümde bu nesneliği kaybettiğini görürüz.

Buraya kadar gerçekçilik noktasında incelenmeye oldukça müsait bir roman olduğunu genel anlamda gösterdiğimiz Yakup Kadri'nin *Ankara'sını* Lukacs'ın ilkeleri bağlamında beş başlık altında detaylı bir şekilde ele alabiliriz: Tipik seçme işlevi, nesnel gerçeklik, sosyal/toplumsal bir dünya görüşü, eleştirel gerçekçilik ve devrimci romantizm.

2.1. Tipik Seçme İşlevi

Ankara'nın kahramanları Selma, Hakkı, Neşet Sabit misyon sahibidir. Hepsinin tarihsel perspektif içerisinde belli tipik rolleri vardır. Aynı zamanda yaşadıkları hayat ve icra ettikleri görevleri ile önemli bir kavşak noktasında yeni bir tarih yazdıklarının farkındadırlar. Dolayısıyla Yakup Kadri'nin gerçekçiliği bu romanda, Lukacs'ın üzerinde durduğu tarihsel niteliğe sahip tipolojiye uygundur. Yakup Kadri'nin Türkiye'de toplumsal olarak büyük bir evrimin yaşandığı bir devirdeki eğilimleri Selma ve Neşet Sabit tipleri üzerinden detaylı tasvirlerle göstermesi de Lukacs'ın gerçekçi roman tarifine büyük ölçüde uymaktadır.

"Selma Hanım, roman boyunca sürekli olarak bir değişim ve dönüşüme uğramıştır. Romanın başında Anadolu'ya uzak bir aydın konumunda iken, romanın sonunda bir Anadolu kadınına dönüşmesi ve bu dönüşümde de Cumhuriyet ideolojisinin etkisi düşündürücüdür. Bu dönüşüm, okurun; kendi görüş ve ideolojisini kurmaca boyuta taşıırken Yakup Kadri'nin metnin içeriğini felsefi bir derinlikle doldurduğu, dolayısıyla da kitaptaki estetik ve sanatkarane algının zayıf kaldığı görüşüne kapılmasına neden olmaktadır. Örnekleme gerekirse, yazar bu değişimi, Selma Hanım'ı, romanda, üç kez evlendirerek ve üç farklı erkek tipi çizerek gerçekleştirir. Selma

Hanım'ın yaşamındaki üç erkek, üç farklı zaman dilimi ile anlatılmaktadır. Bu zaman dilimleri Selma'nın yaşamında olduğu kadar, Türkiye Cumhuriyeti tarihindeki önemli dönüm noktalarına da işaret etmektedir. Ankara merkez olmak üzere Selma bu mekândaki değişimin somut bir göstergesi konumundadır." (Çelik, 2014, s. 94).

Yakup Kadri romanda Lukacs'ın erekselliği bağlamında bütün kişi ve olayları değerlendirir. Onun, Lukacs'ın deyiimiyle perspektifi dün bugün ve yarın arasından olaylara bakarak tarihî misyonu yakalamaktır. Dolayısıyla Lukacs'ın önemli olanı bu erek doğrultusunda seçip önemsiz olanı yine aynı doğrultuda elemek işlevini kusursuz bir şekilde yapar. Lukacs'a göre, gerçekçi edebiyatta her ayrıntı hem kişisel hem de tipik bir nitelik taşır. Oysa çağdaş alegori ve yenilikçi dünya görüşü tipik kavramını yadsır. Bu yazarlar dünyanın anlaşılabilirliğini yok ederek ayrıntıyı basit bir özelliğe indirgerler (Lukacs, 1975, s. 48). Yakup Kadri'nin seçtiği karakterler o dönemin tarihselliği içinde tipiktir. Hatta mekânları bile tipik diyebiliriz. Selma Hanım, bankacı Nazif Bey, Binbaşı Hakkı Bey, Milletvekili Murat Bey, Gazeteci Neşet Sabit hepsi tarihsel misyonları ile romanın içinde tipik olarak yer alırlar. İkinci bölümde Murat Bey'in yaşantısına bakarken kesinlikle Lukacs'ın sürekli eleştirdiği yenilikçi edebiyatın öznel değerlendirmelerine girmez. Selma Hanım ve Neşet Sabit çevrelerindeki her şeyi idealist değerler noktasında yorumlarlar. İlk bölümde Taceddin Mahallesi, ikinci bölümde Yenışehir, üçüncü bölümde Cebeci adeta o dönemin tarihselliğini gösteren tipik mekânlardır.

2.2. Nesnel Gerçeklik

Nesnellik, gerçekçiliğin temel ilkelerinden biridir. 20. yüzyıl gerçekçiliğinin kuramcıları genelde nesnellığı klasisizmin evrensel değerler üzerinden geliştirdiği idealizmine ve romantizmin öznel duygularına ve hayal dünyasına bir tepki olarak ortaya koyarlar. Rene Wellek nesnellığı; öznelliğe, romantizmin egoyu yüceltmesine duyulan bir güvensizlik, uygulamada sıklıkla lirizmin ve kişisel duyguların reddi olarak tanımlar (Wellek, 1964, s. 247). "Nesnellik, aslında romantizmin öznelliğine karşı gelişmiş ve edebî metni yazar ve şairin öznel alanından çıkarıp bilimsel/nesnel bir alana taşıma çabasının sonucudur. Şair, hayal gücünden çok nesnel verileri esas almalı ve mümkün merteye gerçekliği olduğu gibi yansıtmalıdır. Zira gerçeklikle bağı iyice zayıflamış hayali tasvirler bilimsel gelişmelerle akılcılaştırılmış modern okuru tatmin etmeyecek, ona çoktan geride bırakılmış bir devrin gerçekdışı fantezileri olarak görünecektir" (Sümer, 2023, s. 326).

Lukacs da aynı çağdaşı gerçekçiler gibi romantizmin öznel hayallerine esastan karşıdır. Hatta Sovyet toplumcu gerçekçiliğinin Stalin döneminde farklı bir yoldan romantizme evrilmesini eleştirir. Ancak Lukacs, nesnellığı öne çıkartırken daha çok kendisinin reddettiği doğalcılığın ve modernizmin içselleştirdiği öznel bir tutumun karşıtı olarak gündeme getirir. Eleştirel gerçekçiliğini büyük ölçüde ya Zola natüralizminin ya da Kafka, Joyce ve Woolf modern yenilikçiliğinin karşıtlığı üzerine bina eder. Çünkü her ne kadar 20. yüzyılda modern edebiyat 19. yüzyıl realizminin hümanist bir versiyonu olarak görünse de Lukacs gerçekçiliğin olmazsa olmaz şartı olan nesnellığın bu edebiyat halkasında öznelleştirildiğini ve tarihsellikten yoksun bırakıldığını öne sürer (Lukacs, 1975, s. 79).

Lukacs iç ve dış dünyanın nesnel, diyalektik bir bütün meydana getirdiğini ve görünüşteki karşıtlıklara rağmen birbirleriyle kopmamacasına kaynaşmış olduklarını ileri süren Hegelci görüşe bağlıdır (s. 30). Bu düşüncesini, gerçekçilik kuramını anlattığı kitabından çok önce çıkardığı ve buradaki bazı önerileri ile çatışan *Roman Kuramı*'nda da belirtir. Buna göre roman; somut, yaşanmış bir deneyim olarak bütünlük ihtiyacının sürdüğü bir dünyanın epiğidir (Lukacs, 2003, s. 11). Gerçekçi yazar eleştirel tarafsızlığıyla, modern bir yaşantıyı geniş bir çerçeve içine yerleştirir, böylece ona daha büyük ve nesnel

bir bütün içinde sadece gereken değeri vermiş olur. Ancak Virginia Woolf gibi modern yenilikçi bir yazar, öznel bir yaşantıyı gerçekliğin kendisiyle özdeş görerek gerçekliğin çarpık bir görünüşünü çizer (Lukacs, 1975, s. 58). Ayrıca verilen ayrıntıların sırasının ve düzeninin nesnel gerçekliği yansıtmaya yetip yetmeyeceği de yazarın tüm gerçeklik karşısındaki tutumuna bağlıdır. Çünkü ayrı ayrı her ayrıntının bütün içindeki işlevinin ne olacağını bu tutum belirler. Joyce'da görüldüğü gibi ayrıntı eleştiriden yoksun bir tutumla ele alınırsa, yazar önemli ayrıntıyla önemsiz ayrıntıyı birbirinden ayırt edemeyeceği için sonuç gelişigüzel bir doğalcılık olur. Dolayısıyla modern yenilikçi romanlardaki gerçekçilik iddiası, bu akımın özündeki doğalcılık ile kesilmiş olur (s. 58).

Lukacs, Kafka'nın nesnellikten uzaklaşmasını ise ayrıntı konusundaki doğalcılığına değil; ayrıntıların seçimini ve sıralanmasını belirleyen ilkelerine verir. Çünkü Kafka'da bu ilkeler, onun aşkın bir güce, yani hiçliğe olan inancından kaynaklanır. Dolayısıyla onun nihilist alegorilerinde sanatsal birlik bozulur ve nesnellik kaybolur. Hâlbuki Kafka'nın angst'ı ya da sıkıntıdan kaynaklanan boğuntuları, korkuları; insanların birer nesneye indirgendiği sömürgeci kapitalizm dünyasının ya da daha sonra ortaya çıkacak olan faşizmin haberciliği olarak görülmüş olsa gerçekçiliğin olmazsa olmaz şartı olan nesnellik ilkesi sağlanmış olacaktır (s. 59-60).

Lukacs bu bağlamda Proust'u eleştirir. Çünkü Proust bir insanın hayatını gerçekten yaşadığı gibi değil de o insanın yaşadığı hayatı hatırladığı gibi betimler. Burada artık önemli olan yaşantının kendisi değil, bir insanın anılarıyla ördüğü doku olmuştur. Böylece zamanın akışındaki parçalanmanın bir sonucu olarak nesnellik yok olur. Yaşanmış bir olay belirlidir; hiç değilse yaşantı düzeyinde sonuçlanmıştır. Oysa hatırlanan olay sınırsızdır. Öznelliğin, yaşantısında derin köklere sahip olduğu burjuva aydını, anıların dokusu üzerinden baktığı ve çağın acımazlığı karşısında umutsuzca kendi içine kapanan bireyin bu kimsesiz durumunun büyüüne kapılabilir. Ancak bu öznel perspektif daha acınası bir durumu ortaya çıkartır. Çünkü Lukacs'a göre eğer gerçeklik anlaşılamiyorsa ya da anlaşılması için herhangi bir çaba gösterilmiyorsa; kişinin evrende yalnız başına kalması aynı ölçüde anlaşılmaz ve daha da ürkütücü bir nitelik kazanır (s. 43).

Yakup Kadri'nin romanı, özellikle ilk iki bölümü, nesnellik noktasında değerlendirildiğinde öncelikle romantiklerin hayal ve arzularından uzaktır. O, tarihsellik içerisinde dikkatlice ve seçici bir biçimde yaptığı tasvirlerinde mevcut durumu belli bir ereksellik bağlamında göstermeye çalışır. Romanın ilk bölümlerinde İstanbul bir hayali temsil eder. Selma Hanım, daima bu hayal dünyasından gerçeklikteki Ankara'ya döndürülür.

"Gerçek' dedi. "İşte ben de kaç aydır buradayım, bir türlü bu nostaljiden sıyrılamıyorum. Her an İstanbul, her an İstanbul... ve Ankara'nın her noktasında bu mukayese merakı... tuhaf bir his..." (Karaosmanoğlu, 2009, s. 78)

Adeta İstanbul, bizde yenilikçi edebiyatın öncüsü olan Servet-i Fünûn'un öznel hayaller ve arzularını temsil etmektedir. Yakup Kadri, gerçekliğe gözünü kapayarak hayal dünyasında gezen ve Millî Mücadele'ye destek olmayan bu burjuva aydınlarına karşı olan tepkisini, sanki İstanbul'a karşı göstermektedir. Erekselliğin merkezindeki Ankara, Millî Mücadele, Cumhuriyet, yeni rejim; sosyal gerçekliktir. Ancak bu gerçekliğe tamamıyla geçiş bir türlü mümkün olamamaktadır:

"- Burada adeta muallâkta duruyorum. Hiçbir tarafımdan toprağa dokunmuyorum. Bu ağaçlar, bu taşlarla benim aramda öyle bir uzaklık var ki, bir türlü geçip onlara yetişemiyorum.

- Anlıyorum, harici eşya ile sizin ruhunuz arasında bir münasebet teessüs edemiyor.

- Bu Anadolu peyzajlarının dili yok. İstanbul'da her taraf konuşur. Her taraf, size bir şey söyler. Sanki, taşı toprağı canlı gibidir." (s. 79)

İstanbul'da her tarafın konuştuğunu *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'inde görürüz. Onun parlak tasvirleri ile İstanbul'un boğazı, denizi, toprağı, yıldızları konuşur. Daha ilerleyen dönemde bize özgü modernizmin öncülerinden Tanpınar'ın *Huzur*'unda da İstanbul'un boğazı, balığı, camileri, türbeleri vs. dile gelir. Lukacs'a göre bunlar modernizmin öznel hayalleridir. Roman bunun yerine nesnel hakikatleri ifade etmesi gerekir. Bu hakikatler ise, sosyal bütünsel bir gerçekliğin alt kümeleri olmalıdır. Bu sosyal gerçeklik ise, tarihsel tekâmül sürecinin iyi okunmasından kaynaklanmalı ve kahramanlar bu bağlamda tipik olmalıdır. Yakup Kadri de Kemalist kimliği ile sosyal maksatlar için kahramanlarını yönlendirmeye çalışır.

Türk ulusunun tarihî olarak içinde bulunduğu süreç, geçmiş ve gelecek arasında Ankara'yı önemli kılmaktadır. Dolayısıyla yazar, romanındaki kahramanların kendi kişisel egolarını tatmin edecek hayallerden nazarlarını çekip bu tarihi misyona odaklanmalarını ister. Birinci bölümde Selma Hanım adeta romanın içindeki bu ülkünün terbiyesinden geçer. Yazar, adeta onu bu sosyal ülkü noktasında şekillendirir. Bu kalıba uymayan Nazif Bey, hem sosyal gerçekliğin kapsam alanından çıkar hem de romandan silinir gider. Dolayısıyla Selma Hanım ve genç muharrir Neşet Sabit tarihsel süreci doğru okuyarak nesnel gerçekliğe ulaşır. Yakup Kadri'ye göre nesnel gerçeklik Ankara'ya yansıyan Anadolu köylüsünün köklü ulus bilincindedir:

"- Bir Anadolu köylüsünün yüzüne hiç dikkatle baktığınız oldu mu? Bir Anadolu köylüsü diyor; kadın olsun, erkek olsun, çocuk olsun, hepsinde öyle bir ifade görürsünüz ki bütün saffetine, sadeliğine, hatta basitliğine, iptidailiğine rağmen, vakarı, olgunluğu, derin ve ıstıraplı çizgileriyle sizi korkutur.

- Buraya gelirken yolda, dağ başında bir oduncu çocuğa rast geldim. On yaşında var mıydı, yok muydu, bilmem. Fakat, gözlerinin içine baktığım zaman öyle ufaldım ki başımı önüme eğmeye mecbur oldum. Çocuk o kadar büyük bir hayat tecrübesi ile yüklü ve o kadar içten gelen bir irfan ile kaoruk tu ki, bunun karşısında bütün bildiğim ve öğrendiğim şeylerin hiçliğini anladım." (s. 79)

"- 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 dövüyor, Nietzsche'nin dediği gibi, burada muttasıl kahramanca ve tehlikeyle yaşıyoruz." (s. 81)

Nesnel gerçeklik; öznel duygu ve hayatlarda, yaldızlı İstanbul hayallerinde değil; Anadolu köylüsünün hayat tecrübesinde, yeni ulus bilincine ulaşmak için çekilen ıstıraplarda, sarp, yalçın ve çetin Ankara kentinde ve bu sosyal ülkü uğrunda geceli gündüzlü çarpışmaktadır.

Ayrıca Yakup Kadri, Hegelci görüşte belirtilen nesnel diyalektiği bu romanın ilk bölümlerinde bir bütün olarak ortaya koyar. Romandaki olay örgüsü Kemalizm'in sosyal erekselliğine uygun olarak Cumhuriyetin hangi değerler üzerinde kurulduğunu ve yine hangi sebeplerle yozlaştığını, çıkar şebekelerinin ellerinde nasıl dağıldığını oldukça açık somut örnekler üzerinden gösterir. Ayrıca seçilen karakterler de gelişen olaylarla uyumlu olarak nesnel bütünlüğün önemli bir kesitini oluşturur. Kuvâ-yı Millîye kahramanı Binbaşı Hakkı Bey'in zaferden sonra yeni rejimin nimetlerinden yararlanarak bir şirketin yönetim kurulu başkanı olmasına, devletin komisyon işlerinde görev alıp tuhaf bir Avrupa özentisi içerisine girmesine; ilk Millet Meclisi'nde milletvekili olan Murat Bey'in, sonradan milletvekilliğinden ayrılıp, müteahhitlik işlerine girip arsa spekülasyonları ile

kısa zamanda yükselmesine ve toprak rantı ile türedi zenginlerin, sosyetenin arasına karışmasına kadar nasıl bir dönüşüm yaşadıkları gerçekçi ve eleştirel bir gözle nesnel bir perspektifle anlatılır. Nesnel gerçekliğin mekân boyutunu da Yakup Kadri boş bırakmaz. Millî Mücadele'nin Tacettin Mahallesi'nden yeni rejimin çıkarıcı gruplarının yerleştiği Yenişehir'e Ankara'nın kentsel, iktisadî ve medenî noktada nasıl değiştiği de yine nesnel ve gerçekçi bir gözle anlatılır. Yakup Kadri'nin bu dönüşümleri anlatırken bütün ayrıntıları seçici ve eleştirel bir tutumla ele aldığı ve Lukacs'ın deyimiyile doğalcılıktan uzak durduğu görülür. Romanın ilk bölümlerinde erekselliğin dışında bir öznel hayata, olaya ve mekâna yer yoktur. Ayrıca Kafka'nın nihilist alegorileri ve bireysel-işsel-öznel endişe ve korkularından da iz yoktur. Endişe ve kaygılar sosyal yapının bütünselliği içerisinde göç, savaş, kuruluş, kentleşme, yeni rejim, iktisadî farklılıklar, yozlaşma, rant gibi olgularla açıklanabilecek anlamlı somutluğa sahiptir.

Romanda dış dünyaya anıların dokusu arkasından bakılmaz. Zamanın akışında herhangi bir parçalanma olmadan; müphemliğe, şüpheyeye, kuşkuya, anlaşılmaçlığa düşmeden her olay yaşantı düzeyinde sonuçlanır. Selma Hanım'ın Nazif Bey'den, Hakkı Bey'e ve Neşet Sabit'e; Tacettin Mahallesi'nden Yenişehir'e geçişi, kendi dışındaki nesnel-sosyal şartlar tarafından belirlenmiş bir gerçek olarak yaşama sokulur. Örneğin ikinci bölüm şöyle başlar: "*Selma Hanım, bu acayip rüyadan, üç yıl sonra, Yenişehir'de, yeni bir evde, yeni bir kocanın yanı başında uyanıyordu*" (s. 95). Olgu, sosyal sürekliliğin sonucu olarak kesin ve net bir dille Selma Hanım'ın dışındaki güçler tarafından belirlenmiş ve ona rolünün gerektirdiği sonucu kabullenmek kalmıştır. Bu ifadelerden sonra uzun uzun bu olgunun karakter-toplum arasındaki ilişkiden kaynaklanan somut sebepleri üzerinde durulur. Bu sebeplerin hiçbirisi Selma Hanım'ın işsel doğal bilinç akışlarına bağlı değildir.

2.3. Sosyal/Toplumsal Bir Dünya Görüşü

Lukacs, gerçekçilik için, sosyal niteliğe bağlı bazı şartlar öne sürer. Öncelikle ona göre gerçekçilik için illa sosyalist olmaya gerek yoktur. Ancak sosyalizmi reddetmek insanın geleceğe karşı kör olmasına sebep olur. İkincisi bu sosyal gerçekçiliğin tarihsel niteliğe sahip olması gerektiğini vurgular. Üçüncüsü de toplumsal evrimin ortaya çıkardığı eğilimleri sosyalizm bağlamında görebilmeyi zorunlu kılar (Lukacs, 1975, s. 80).

Yakup Kadri'nin romanına bu perspektiften baktığımızda sosyal gerçekliğin önemli bir yere sahip olduğunu görürüz. Hatta onun Hüküm Gecesi, Sodom ve Gomore, Kiralık Konak ve Panorama gibi diğer romanlarında da genelde sosyal gerçeklik baskındır. Ancak bu romanın bu bağlamda diğerlerinden ayıt edici bir özelliği vardır. O da, yazarın romanı yazdığı dönemde Ankara'da Kadro hareketinin içinde olmasıdır. Kadro hareketi Kemalizm'i benimsemiş ve onun sosyal ilkelerini halka yayma üzerine faaliyet göstermektedir. Dolayısıyla, "*romandaki içerik daha çok resmî ideolojinin, yani Kemalist ideolojinin bakış açısından anlatılmaktadır*" (Çelik, 2014, s. 94). Bu hareket ile çağdaş olan Sosyalizm arasında tutum noktasında bazı paralellikler vardır. Hatta Kadrocuların Marksizm ile Kemalizm'i sentezlemeye çalıştıklarına dair yorumlar vardır (Çakır, 2017, s. 32). Dolayısıyla, ulus ve coğrafyadan kaynaklanan bazı farklarla beraber, Yakup Kadri'nin romandaki sosyal gerçekliği ile Lukacs'ın -bir kaynağını Sosyalizmden alan- gerçekçilik anlayışı² belli noktalarda birbirine paraleldir.

Osmanlı toplumunda da Cumhuriyet Türkiye'sinde de Batı toplumlarında olduğu gibi keskin çizgilerle bir sınıf ayrımı söz konusu olmamıştır. Fakat bu durum, sosyal yaşantılarda birbirinden hem iktisadî anlamda hem de statü noktasında bir kopukluğun

² Lukacs, Sovyetler'deki Lenin dönemi sosyalizmini destekler. Stalin dönemi komünizminin sıkı şartları içerisindeki devrimci romantizmini ise reddeder.

hiç olmadığını göstermez. Nitekim *Ankara*'da böyle bir statü ve iktisadî bölünmüşlüğü tasvirleri sık sık yapılır. Dolayısıyla roman Lukacs'ın önemle vurguladığı sosyal ve toplumsal bir dünya görüşü noktasında incelenmeye uygun bir yapıya sahiptir.

Romanın baş kahramanı Selma Hanım, hem yetişme şartlarından hem de bir bankacının eşi olduğundan dolayı Batılı bir kavram olarak "burjuva" ya da kentli, beyaz yakalı bir tipi canlandırır. Cumhuriyet'in ilanından sonra Hakkı Bey ile evlenerek özellikle Yenişehir'de toplanan sosyete bir kesimin arasında itibar görür. Sosyetenin katılabildiği, ancak köylü ve yoksul kesimin girmesinin yasak olduğu balo gibi mekânlarda ev sahipleri ve misafirler tarafından el üstünde tutulur. Ancak yazar tarafından belli bir perspektifin içinde tarihsel bir misyonu oynayan Selma, ilk bölümlerde çevresine karşı dikkatli ve eleştirel bir tutum içerisinde yaklaşır.

Yazar romanda Lukacs'ın önem verdiği sosyalizmin ilkeleri noktasında prototip bir olayı sahneler. Ankara Palas'ta sosyete kesimin katılabildiği bir balo düzenlenmiştir. Davetliler arasında eşi Hakkı Bey ile beraber Selma Hanım ve tanıdıkları pek çok kalburüstü kişiler vardır. İçeride tango danslar bütün hızıyla sürerken dışarıda meraklı bakışlar ıslık ıslık parlayan bu koca mekânı süzmektedir. Bunlar sınıf sosyolojisi noktasında bakıldığında Batılı anlamda birer emekçi proleter olmasalar da lümpen proleter ya da düşük seviye köylü ve perişan kılıklı halk tabakasını temsil etmektedir. Balonun yapıldığı konağın kapısından kadınlı erkekli gruplar halinde girenleri seyredip içeride ne yapıldığını anlamlandırmaya çalışmaktadırlar. İçeri birer mağaza camekânı gibi aydınlatılmış hususi arabalarla ya da şık kira otomobilleriyle gelip içeri girenler ile otelin kapısında birikmiş olan halk kümelerinin arasındaki sınıf farkını yazar şu cümlelerle anlatır: "*Bunları, ağırlaştırılmış birer sinema şeridi gibi seyre dalan yerliden ve köylüden mürekkep sokak kalabalığı için, hiç şüphesiz balo denilen şey burada başlıyor ve burada bitiyordu*" (Karaosmanoğlu, 2009, s. 110). Bu kalabalığın arasında yorganına sarılmış bir köylünün sözleri; yeni rejim döneminde Selma Hanım'ın eleştirdiği yozlaşmış, zenginleşmiş, semirmiş bir kesimin Ankara'yı halka nasıl dar ettiğini, yoksul köylüyü ötekileştirdiğini ortaya koyar: "*Sekiz saatlik yoldan gelirim. Handa bana yer vermediler. Bir kahveye gireyim, dedim, sokmadılar. Dolaşırken, karşıdan buranın ışıklarını gördüm. Bir de baktım ahali toplanmış. Belki, bizim köylülerden birine rasgelirim dedim.*" (s. 112) Yoksul köylü yeni ümitlerle kurulan rejimde kimseden medet bulamadığı için son bir umutla hemşerilerini aramaktadır. Hiç bilmediği böyle bir mekâna rast gelmiştir. Fakat burada da onu içeriye almamışlardır. O da diğerleri gibi merakla içeride ne olduğunu merak etmektedir. Bu lümpen kalabalığın içinden birisi safça; "*Bu koca konak kimin?*" diye sorar. Diğer burasının "*alafranga bir han*" olduğunu söyler. Yeni rejimin nimetlerinden bir şekilde yararlanan ve içeri girebilenlerden bazıları, rejimin mağdurları sayılabilecek dışarıdaki lümpen köylü ve yoksul halk tabakası ile aralarındaki uçurumun farkındadırlar. Selma Hanım arkasında konuşulanlara kulak kabartır: "*Demin, otelin merdivenlerinden çıkarken tuhaf bir baş dönmesi hissettim. Bana öyle geldi ki, ayağımı bastığım her basamak, halkla benim aramdaki uçurumu bir parça daha derinleştiriyor*" (s. 113).

Kapitalist sistemin bir ürünü olan aldatici demokrasi vaatleri ise, romanda şöyle ironik bir dille yerilir: "*Demokrasilerin kanuniyetine göre hep aşağıdan yukarıya doğru çıkış vardır. Bunun tersi ancak bir katastrofu [facia, yıkım] ifade eder. Halka doğru lafının hakiki manası halkı kendine doğru çekmek demektir.*" Halkı kendine çekmek deyiminin aslında bir "*demagoji*" olduğu da hemen ardından belirtilir. Yakup Kadri'nin Kadrocu kimliğindeki sosyalizmin etkileri bu sözlerde açıkça ortaya çıkmaktadır: "*Sınıf tezatlarının en çok tebarüz ettiği, en çok keskinleştiği yerler şu çağdaş demokrasilerdir.*" Batılı anlamda çağdaş demokrasi kavramının aslında sokaktaki gerçeklikten uzaklaşmak demek olduğu hem toplumcu hem de gerçekçi bir gözle vurgulanır: "*Demin merdivenlerden çıkarken, kendimi, birdenbire,*

muallakta gibi hissettim. Ayağım yerden kesilmişti. İşte o vakit, sokaktaki o insan kümesi, bana kendimden daha reel bir varlığın ifadesi gibi göründü. Onlara dönmek isteyişimin sebebi işte bundan hasıl olmuştu. Realite ile kaybettiğim teması bulmak ihtiyacı..." (s. 114).

Bu örneklerde görüldüğü gibi, romanda Kemalizm'e bağlı sosyal/toplumsal bir dünya görüşü erekselliğin ana hareket noktasını belirler. Yazar bu erekselliği, rejimin hem içinde hem de dışında olabilen ve özellikle ilk iki bölümde daima sorgulayabilen Selma Hanım karakterinin gözlem ve düşünceleri etrafında şekillendirir.

2.4. Eleştirel Gerçekçilik

Lukacs, kapitalist ülkelerde yaşadığı halde romanlarında burjuva hayatındaki olumlu ve olumsuz öğeleri tipik durumlara dönüştürüp onları oldukları gibi gösteren yazarların eleştirel gerçekçiliğini onaylar (Lukacs, 1975, s. 77). Ona göre insan yaradılışı, toplumsal gerçeklikten ayrılamayacağına göre, anlatımdaki her ayrıntı, birey olarak insanla toplumsal varlık olarak insan arasındaki diyalektiği dile getirdiği ölçüde önemlidir. Çağdaş gerçekçiliğin konusu, insanın hem kendi içindeki hem öbür insanlarla kendi arasındaki ilişkilerin temelinde yatan gerilim ve çelişkiler olmalıdır. Gerçekçi yazar, bu çelişkilerin düğüm noktalarını aramalı, en yoğun ve tipik oldukları yerleri belirleyerek onları uygun bir anlatımla dile getirmelidir. İyi seçilmiş gerçekçi ayrıntı ise; hem bu çelişkilerle ilgili bir değer yargısı taşır hem de normalle çarpık olanı ayırt etmeyi sağlar (s. 85).

Toplumcu gerçekçilik, sosyalist bir dünya görüşü içinde toplumdaki adaletsizliklerin temeli olarak sınıf çatışmasını öne çıkarır, ezilen kesimlerin sözcülüğünü üstlenerek ideal sosyalist tipler üretir ve devrimin gerçekleşeceğine dair ümitleri diri tutan eserleri destekler. Marksist bir yazar olarak Lukacs, sosyalist olmayan bir yazarın söz konusu toplumsal gerçekleri yansıtmada durumunu da sorgular (Tural, 2020, s. 274). Marx ve Engels'in, Fransız aristokrat kültürünün, kapitalizmin gelişmesiyle, burjuva sınıfının lehine ortadan kaldırıldığını gerçekçi bir gözle yansıttığı için monarşi yanlısı Balzac'ı övdüklerini aktarır. Çünkü onlara göre, Balzac'ı büyük yapan şey; gerçeklik, kendi kişisel görüşlerine, umutlarına ve isteklerine karşı da olsa, onu betimlemedeki sarsılmaz dürüstlüğüdür (Lukacs, 1987, s. 31).

Berna Moran da Lukacs'ın bu tavrına dikkat çeker: "*Balzac Dickens, Stendhal, ve Tolstoy gibi büyük gerçekçi yazarlar, doğalcılığın aksine, yansıtmada yöntemini doğru olarak uygulamış ve çağlarındaki sosyal gerçekliği eserlerinde çizebilmişlerdir. Bunu yaparken de tarafsızlıklarına rağmen, ister istemez içinde yaşadıkları toplumun düzenindeki bozukluğu da belirtmişlerdir. Tipik olanı kavrayabilen yazar, kendi yeteneği ne olursa olsun gerçekçi demektir, çünkü değişimin dinamiğini sağlayan tarihsel güçleri sezmiş ve anlamıştır. Yaptığı şey, hayatın yüzeyine takılıp kalmak yerine, belli bir dönemde o yüzeyin altında yatan tarihsel anlamın özünü görmek ve bunu somut kişiler ve olaylarla sergilemektir. Gerçekliğin özünü yansıtmak budur. Lukacs'a göre ve çağımız kapitalist toplumunda bunu başaranlar eleştirel gerçekçilerdir"* (Moran, 1991, s. 50-51).

Yakup Kadri'nin romanlarına bütünsel olarak baktığımızda şunu söyleyebiliriz ki; onun, Lukacs'ın eleştirel gerçekçilikte örnek gösterdiği Balzac gibi sınıfsal bir ayrım üzerinden yola çıkmadığı açıktır. Çünkü yukarıda da ifade edildiği gibi bizde tarihin hiçbir döneminde böyle keskin çizgilerle ayrılmış bir sınıf zihniyeti ortaya çıkmamıştır. Belki burada; eğitilmiş, aydın ve kentli anlamında bir burjuva ifadesi kullanılabilir. Ayrıca onda Nazım Hikmet, Sabahattin Ali ve Orhan Kemal gibi sosyalist bir kimlik de olmadığına göre onu keskin hatlarıyla ideolojik bir toplumcu gerçekçi olarak göremeyiz. Ancak toplumdaki adaletsizlikleri, haksızlıkları, çarpıklıkları, halkın içinde bulunduğu yoksulluğu ve yoksunluğu çarpıcı tasvir ve somut-tipik karakterler üzerinden tarihsel bir

misyonu aydın sıfatıyla ele alan bir eleştirel gerçekçi olarak Lukacs'ın onayladığı grubun içerisine dâhil edebiliriz.

Ankara'nın ilk iki bölümünde işte böyle aydın sorumluluğunda eleştirel gerçekçi bir gözlem ve tasvir maharetini Yakup Kadri bütün ustalığı ile ortaya koyar. Roman boyunca takip ettiğimiz tipik dönem kahramanı olan Selma Hanım'ın gözünde kutsallaşan "Ankara" ideali, eşiyse bu kente göç etmesinden sonra değişir. Selma Hanım ütöpik hayallerin kucagından gerçeğin sert zeminine çakılır. Ankara'nın gerçek yüzü İstanbul'dan görüldüğü gibi değildir. Gözünde çok büyüttüğü Ankara, ona ilk planda, pis sokakları ve cahil halkıyla son derece ilkel bir hayatın yaşandığı bir kent gibi gözükür. Romanın bu bölümlerindeki gerçekçi, somut, nesnel ve seçici tasvir ve olaylar bize Lukacs'ın teorisini hatırlatır. Tacettin Mahallesi'nde yerleştikleri evin avlusunda bulaşık sularıyla yağlanmış bir oluk, sokak kapısının altından dışarıya uzanır. Onun biraz ötesinde tahtadan bir nöbetçi kulübesini andıran abdesthanenin kötü kokusu dağılır ve bir ipte sıra sıra çocuk bezleri sarkar. Kapısı açık duran bir ahırdan bir kara eşek, başını çıkarıp anırmaya başlar. Çevredeki her şey fukaralığı, sefaleti ve aczi yansıtır. Derin bir hayal kırıklığına uğrayan Selma Hanım'ın gözünde Ankara yeknesaklaşır. Bütün gün suyu çekilmiş bir sel yatağı gibi kuru ve ıssız duran sokak, akşama doğru hareketlenir. Önce köşe başlarından manda sürüleri sökün etmeye başlar. Sonra kimi takunyalı, kimi yarım pabuçlu, kimi de büsbütün yalınayak mektepli çocuklar gürültü ile itişe kakışa, söğüşe söğüşe, kısık çığlıklarla birbirlerine küfürlü iğrenç sözler savurarak geçerler. En sonra da, sakalları uzamış, yüzleri kara sarı bir renk bağlamış, üstleri başları pejmürde birtakım çıkınlı, çuvalı, sepetli, bohçalı adamlar soğuk ve sert bir yüzle geçerler. Çarşısında bir mendil bile zor bulunur. Dükkanlar bir yangın ertesi gibi karmakarışık bir hırdavat yığınınından ibarettir (Karaosmanoğlu, 2009, s. 16-33).

Bu ifadeler ile toplumcu gerçekçi Nazım Hikmet ya da Sabahattin Ali'nin benzer dönemlerdeki şiir ve hikâyelerindeki tasvirler ile paralellik kurulabilir. Sanki Yakup Kadri "memleketimden insan manzaraları"nı betimlemektedir. İlk planda Selma Hanım'ın öznel dünyasını yansıttığı zannedilen bu tasvirler, romanın genelindeki sosyal-tarihsel ülkü dikkate alındığında Lukacsçı eleştirel gerçekçiliğin perspektifine bürünür. Çünkü Yakup Kadri'nin belirttiği her ayrıntı bu sosyal gerçeklik üzerinden kıymet kazanır. Anadolu'nun yoksul halkı, virane mahalleleri Millî Mücadele'nin ulusal bir bilinçle kazanılmasını ve ardından da yine bu ulus bilinciyle sosyal kalkınma hamlesinin başlatılmasını beklemektedir. Bütün bu tasvirler ileride gelecek parlak bir devrimin çıkış noktasıdır. Anadolu halkı kendini yoksul ve mağdur bırakan bütün sebeplerin üstünde yeni ulus bilinciyle yakın zamanda ayağa kalkacaktır.

İkinci bölümde ise savaş kazanılmış, Selma Hanım eşinden ayrılmış ve Millî Mücadele'yi temsil ettiğini düşündüğü Hakkı Bey'le evlenmiştir. Çankaya'daki balayından sonra yeni Ankara'yı temsil eden Yenişehir'de modern konforlu bir eve yerleşmişlerdir. Bu sefer de, bir Noel kutlamasında, değişen ve yozlaşan Ankara insanını görürüz. Millî Mücadele'nin fedakârlığı yansıtan heyecanlı havası dağılmış, yerini zevk, eğlence ve lüks düşkünlüğü almıştır. Yakup Kadri bu bölümde aslında yeni ulus bilinciyle meydana gelecek bir kalkınma hamlesini anlatacaktır. Ancak gerçeklikle olan sağlam bağı onu gözlemlediği sosyal yozlaşmanın tasvir ve yansıtılmasından ayıramamaktadır. Bu bölümde sağlam üslupçu kimliği ile yeni Ankara'nın bütün çarpıklığını yine sosyal ülkü bağlamında ortaya koyar. O da aynı, Marksçı olduğu halde Sovyetler'in kurulmasıyla sosyalizmin hakiki anlamda gelmediğini gören ve eleştirel kimliğini bir kenara bırakmadan yazan Lukacs gibi; yeni ulus bilincine, Kemalizm'in ilkelerine sıkı sıkıya bağlı olduğu halde, beklenen ve gözlenen parlak sosyal ideallerin gerçekleşmemesine, hatta büyük bir hızla bu ilkelerden uzaklaşılmasına, eski Milli

Mücadele kahramanlarının yozlaşmış sermaye çevreleriyle iç içe olup mağdur-yoksul halkın tepesinde sorumsuzca tepinmeye başlamasına, lüks ve eğlence düşkünlüğünün her yerde hakim olmasına eleştirel bir tepki geliştirir.

Yeni Ankara'da her yerden fıskıran apartman ve konaklar çarpık kentleşmeyi, şuursuz bir Batı taklitçiliğini yansıtmaktadır. Yakup Kadri, Murat Bey'in evindeki lüks banyonun tasviriyle bu çarpıklığa dikkat çeker ve karikatürize edilmiş Ankara'yı nazara verir. Murat Bey'in baştan sona mavi çinilerle ve bizote aynalarla döşediği, Berlin'den getirttiği teknoloji aletleriyle donattığı, her gün öğleye kadar içinden çıkmadığı lüks banyosu; Anadolu insanının saflığını yansıtan annesine garip gelmektedir. Bir türlü hikmet-i vücudunu anlayamadığı bu garip aletler kadını fevkalade korkutmaktadır (s. 109-129).

Şehrin bir bölgesinde lüks evlerde Batı'yı taklit ederek gelişen ve zenginleşen çarpık bir hayat yaşanırken diğer bölgesinde hâlâ eski sefil ve yoksul hayat devam etmektedir. Yazar, kentin içindeki bu iki farklı Ankara'yı şöyle anlatır: *"Neşet Sabit, böyle düşünerek, Türk Ocağı'nın köşesinden, eski Ankara mahallelerine varmıştı. Bu noktadan itibaren her şey bundan elli yıl evveline dönüyordu."* (s. 136) *"Oturduğu mahallede, henüz hiçbir evin ne elektriği ne suyu vardı. Elektrik çok pahalıya mal oluyor, yanaşılmaz bir lüks telakki ediliyordu. Suya gelince, onun tesisatı henüz bitmemişti. Hele yaz geldi mi aylarca bir damla su bulmak kabil olmuyordu."* (s. 137) *"Bir şehrin içindeki, hatta bir şehrin iki yakın mahallesi arasındaki bu kesin hayat tarzı... Selma Hanım'ın evindeki wiskili, danslı çay ziyafetini bu şerbetli mevlütten, ancak, iki üç kilometrelik bir mesafe ayırıyordu."* (s. 138) Yakup Kadri bu ikinci bölüm boyunca gerçekçi ve toplumcu bir gözle kent hayatındaki bu çarpıklığı gözlemler ve seçici ifadelerle nakleder.

Selma Hanım bu lüks hayatın, çarpık kentin soğukluğundan sıkılır. Ona göre Yenişehir'deki bütün evler, sanki bir "benlik ve benlikçilik kalesi" gibidir. Etrafı bahçe duvarlarıyla çevrilmiş ve birbirinden en az kırk elli metre uzakta duran bu evler, dışarıdan bakan herhangi bir müşahit gözüne her şeyden evvel birer "egoizm yuvası" şeklinde görünür. Burada ne bir cemaat ne de bir mahalle hayatı teessüs edebilmiştir. Her aile kendi fildişi kulesine çekilmiştir. Bu yüzden, Yenişehir, daimî bir sessizlik ve ıssızlık içindedir. Bahçelerde tek çocuğun oynadığı görülmez; pencerelerden bir tek şarkı veya çalgı sesinin aksettiği işitilmez. Sokaklarda, gençliğe mahsus bir neşe ve şetaret tezahürüne rast gelinmez. Burada herkes, o kadar kendi içine, kendi kabuğuna çekilmiştir, herkes birbirinden öyle uzak ve çekingendir ki, ne bu evin ıstrabından öbür evin, ne bu ailenin şevk ve saadetinden öbür ailenin haberi vardır (s. 149). Bu tasvirler Kemalist bir kimliğe sahip olan Yakup Kadri'nin Cumhuriyet sonrası ümitlerinin solduğunu ve ideal bir gelişme beklerken kapitalist vahşi bir elin kent hayatındaki düzeni bozduğunu, gelir dağılımında ve Kemalist rejimden yararlanma noktasında halkın arasında büyük bir uçurum meydana geldiğini eleştirel bir gözle vurgular.

Bütün bu tasvir ve açıklamalarda Yakup Kadri'nin tarihsel perspektif içinde kendine yüklenen aydın misyonunu titizlikle icra ettiği görülmektedir. Toplumsal vizyonunu yerine getirmek gayesiyle hiç hayale kapılmadan çevresinde gördüğü bütün çarpıklıkları vurucu ifadeler ve somut örneklerle ortaya koyar. Bu tutum Lukacs'ın eleştirel gerçekçiliği ile büyük ölçüde örtüşmektedir.

2.5. Devrimci Romantizm

Bir Marksist olarak Lukacs, aslında toplumcu gerçekçiliği en önemli amaç olarak belirler. Ona göre geleceğin doğru okunabilmesi ancak bu toplumcu perspektifle mümkündür. Toplumculuğun temelindeki dünya görüşü geleceği anlamak maksadını taşıdığı için, geleceğin emanet edileceği ideal insanlar sosyalizmin içinden çıkacaktır. Yani

toplumcu gerçekçilik, bütün güçlerini yepyeni bir geleceği kurmaya adanmış, ruh ve ahlak yapıları bu maksada göre oluşturulmuş insanları içerden yansıtmaya yeteneğidir. Ancak toplumcu gerçekçilik gerçek bir durumdan çok bir “olabilirlik”tir. Bu olabilirliğin gerçekleşmesi ise karmaşık bir iştir. Sadece Marksizm’i öğrenmek, hatta sadece toplumcu akıma katılmak ya da parti üyesi olmak yeterli değildir (Lukacs, 1975, s. 110-111).

Bu karmaşık işi kestirmeden tamamlama isteği insanları, Marksist-Leninist nesnelcilikten vazgeçmeye ya da bu öğretiye sadece sözde bir bağlılık göstermeye zorlar. Eğer vazgeçilirse; kuram ve uygulama, özgürlük ve gereklilik arasındaki diyalektik birlik ya yok olur ya da tehlikeli bir şekilde zayıflar. Temel kuramla gündelik hayat, yani siyasal eylemin gündelik gerekleri arasındaki karmaşık ilişki basit ve kestirme bir niteliğe bürünür. Kuram, uygulamaya yardımcı bir kılavuz olmaktan çıkıp bir dogmaya dönüşür. Diğer taraftan ikisi arasındaki çelişki ögesi ortadan kalkar. Bu kutuplardan birine “dogmacılık”, öbürüne ise “pragmatizm” denilir. Bu kutuplaşma, gerçekliğin doğru ve basitleştirilmemiş bir şekilde kavranışını engeller ve edebî eserlerde toplumcu doğalcılığa yol açar. Marksizmin böyle çok dolaysız bir şekilde gündelik sorunlara uygulanması, ilkelerinin soyutlanmasına sebep olur. Stalin dönemi edebiyatında, işte böyle bir tutuma girilme nedeniyle, asıl sorunlar ele alınmamış ve belli çözüm yollarının doğruluğu dogmacı bir nitelik kazanmıştır. Edebiyat artık toplumsal hayatın devingen çelişkilerini yansıtamaz olmuş, soyut bir doğrunun açıklanmasına dönüşmüştür (s. 136-137).

Sosyalizm, aslında toplumsal çelişkileri ortadan kaldırma amacını güder. Edebiyat da bu süreci betimlemek, bu sürecin ortaya çıkardığı sorunları araştırmak, sorunların nasıl yok olduğunu ya da değiştiğini göstermek gibi bir işlevi yüklenir. Eğer bu sorunların kaynağı olan uyumsuzluğun ortadan kalkması, bir süreç olarak değil de hemen gerçekleşebilecek bir şeymiş gibi görünürse, o zaman hem bu uyumsuzluk hem de her türlü gelişmenin kaynağı olan çelişki, ele alınacak gerçeklikten uzaklaşmış olur. Stalin dönemi roman ve hikâyelerinin çatışmadan yoksun olması bundan kaynaklanır (s. 138-139).

Bu Sovyet yazarları, çelişkilerin uzlaşabilir bir nitelik kazanmalarının ancak zamanla gerçekleşebileceğini, sosyalist toplumlarda bile çözümsüz çatışmalar olabileceğini ve bunları göz ardı etmenin uzlaşmazlığı artırabileceğini göremezler. Edebiyatı yoksunlaştırmaktan başka; uzlaşmaz nitelikte olmayan yeni çelişkilerin diyalektik yapısını kavrayamadıklarından dolayı, yeni gerçekliğin yansıtmasını da çarpıklaştıracaklardır. Böylece diyalektik bir yapı yerine yeni bir doğalcılık olan “dural bir şematizm” ortaya çıkacaktır (s. 139-140).

Bu yazarlar her ne kadar sosyalist amaçlara hizmet ettiklerini zannetseler de Balzac’ın ve Tolstoy’un yaptığı gibi somut insan çatışmalarını yansıtip çağlarının başlıca önemli sorunlarına ışık tutamazlar. Çünkü onlar sorunu kuramsal olarak çözümleyip sonra bunu açıklayacak uygun kişiler çizerler. Estetik bakımdan da hiç parlak olmayan bu eserler, önceden var olan kuramsal bir temel üzerine yamanmış “sözde sanatsal üstyapıları”dır. Böyle tasarlanmış eserlerdeki kahramanların çoğu; olayların akışında önemli rolü olmayan, sadece kuramsal görüşün bir parçasını meydana getiren varlıklardır. Söz konusu olan başarısızlığın nedeni, yeteneksizlik ya da özensizlik değil; yanlış tasarlanmış sanat ilkeleridir. Kurmaca bir karakterin öz benliği, ancak toplumdaki nesnel güçler tarafından belirlendiği zaman teknik anlamda tipik bir kahraman olur. Bu şematik edebiyatın kahramanları ise bu özelliklerden yoksundur. Bunlar tipik değil, siyasal amaçlar için kullanışlı kahramanlardır. Lukacs’a göre bu aşırı bağnazlığın asıl suçu siyasal bir tip anlayışını edebiyata uygulamaktır. Sanatta siyasal kavramların böyle dogmacı ve mekanik bir şekilde uygulanması bu sebeple çok sınırlayıcıdır. Dogmacılık, öznel yaklaşım ile gerçekliği bozar ve sanatçıyı kendi keyfi tipolojisini benimsemek

zorunda bırakır. Böylece toplumcu doğalcılık, sanatı katılaştırarak, cansız eserler ortaya çıkartır (s. 141-143).

Devrimci romantizmin kuramcıları kendilerine referans olarak Lenin'in gençlere düş kurmalarını tavsiye etmesini gösterirler. Hâlbuki Lukacs'a göre, Lenin'in sözünü ettiği "düş", gerçekçi ve devrimci tedbirlerle kurulabilecek bir gelecekle ilgili köklü ve tutkulu bir görüşten başka bir şey değildir. Lenin'e göre sağlıklı bir bakışa sahip olmanın gerçek ölçüsü, düş kuran kimsenin hayatı dikkatle gözlemlemesi, gözlemlerini kurduğu düşlerle karşılaştırması ve bütün çabasını yılmadan düşlerini gerçekleştirmeye adanmasıdır. Hâlbuki devrimci romantizmin düşleri, Lenin'in sözünü ettiği düşlerin tam tersidir (s. 145-146).

Lukacs, devrimci romantizmin, bazı önemli gerçekleri kendi görüş çizgisinin altında sayıp göz ardı ederek doğmakta olan sosyalizmin gerçek yüceliğini çarpıtan aşırı derecede basit şematizmine katkıda bulunduğunu söyler (Sf.153). Eleştirel gerçekçiliğin büyüklüğü ise, asıl bu çelişkileri araştırmasında, böylece tarihin dolambaçlı akışını aydınlığa çıkarmasındadır. Ona göre, işte bu yüzden, eleştirel gerçekçilik, toplumcu gerçekçiliğin kendi kendine açtığı yaralara bir çare bulmada yardımcı olabilir (s. 153-155).

Lukacs'ın olumladığı eleştirel gerçekçiliği ile reddettiği devrimci romantizm karşıtlığı üzerinden Yakup Kadri'nin romanına bakarsak, bu şablonun iki kutup açısından da örneğini rahatlıkla görebilmemiz mümkündür. Hatta daha ileri noktada, bilinçli ya da bilinçsiz, romanın bu karşıtlık üzerine yazılmış gibi görüldüğünü söylemek de abartı olmayacaktır. Çünkü Yakup Kadri ikinci bölümde yeni rejimin kurulmasıyla beraber ortaya çıkan yozlaşmayı tipik karakter, olay ve mekânlar üzerinden doludizgin anlatırken eleştirel gerçekçilik vizyonuna kendini çok fazla kaptırmıştır. Bu eleştirel bakış her ne kadar içerden de gelmiş olsa, yeni rejimin, sosyal ülkülerini gerçekleştirebilmesi için morale ve zamana ihtiyacı vardır. Bu vizyonun büyüğü Yakup Kadri'yi Kadrocu Kemalist bir perspektiften alıp muhalif bir kimliğe dönüştürmesi işten bile değildir. Kemalist vizyonun, eleştirel gerçekçilik adına böyle bir evrime uğraması ise, Yakup Kadri'yi, aynı Lukacs'ın eleştirel gerçekçiliği ile Sovyetler'den dışlanması gibi, erken Cumhuriyet dönemindeki Hüseyin Cahit, Halide Edip ve Mehmet Akif'e benzer bir şekilde, toplumsal gerçekçiliğini her şeye rağmen bırakmayan muhalif yazarların dışlanmışlığına itecektir. Ancak Yakup Kadri, romanın üçüncü bölümünde, Ankara'da kurulan yeni rejimin sosyal idealleri uğruna, Lukacsçı kuramda nesnelliği iktiza eden gerçekçi tavrını bırakır ve sonradan her kesimden ağır eleştiriler alacağı dogmatik bir tutuma girer. Sabırsızlıkla beklediği ve gerçekçi bakış açısıyla bir türlü getiremediği karmaşık gözükten sosyal kalkınma hamlelerinin engellerini tipik örnekler üzerinden ortaya koyup bu sürecin ekonomik-toplumsal-siyasal sorun ve çelişkilerine eğilmez. Lukacs'ın kitabının son bölümünde eleştirdiği ve "devrimci romantizm" olarak isimlendirdiği ve Kemalist ilkelerin sonucunda hemen ulaşılacağını zannettiği ütöpik bir ulus hayalini, sanki bütün ülküler gerçekleşmiş ve bütün sorunlar çözülmüş gibi resmetmeye başlar. Çatışma unsurunu ortadan kaldırarak romandaki bütün eleştirel gerçekçilik tutumunu tepe taklak eden bu yönelim, romanın kurgusal bütünlüğünü bozar. Sağlam üslubu, gerçekçi betimlemeleri, tipik kahramanları ve eleştirel-sosyal bakışı ile Lukacsçı kurama göre ideal bir roman örnekliliği teşkil edebilecek iken; Lukacs'ın bahsini ettiği, çelişkilerin diyalektik yapısını göz ardı eden bir çarpıklığa ve dural şematik bir basitliğe düşer. Lukacsçı kuramda, olayların akışında önemli rolü olmayan ve siyasal amaçlar için çizilen kullanışlı kahramanları ile, önceden var olan kuramsal bir temel üzerine yamanmış sözde sanatsal üstyapı grubuna sokabileceğimiz bu son bölümle *Ankara*, Fethi Naci'ye göre Yakup Kadri'nin en kötü romanı olur. "*Ankara, başarısız bir roman. Tek ilginç yanı, kendilerine 'Atatürkçü' diyen insanların Türkiye'nin kalkınması konusunda düşündükleri. Eh, 1934 yılında,*

Türkiye’de kala kala bir hayal kurma özgürlüğü kalmış; bunun için olsa gerek. Yakup Kadri de bol bol hayal kuruyor, deyip geçmek güç. O “hayaller”, belli bir tutumu iyice açığa çıkarıyor. Halka ve demokrasiye inançsızlık. Türkiye’nin kalkınmasını ‘dar bir kadro’nun başarabileceği sadece teknik ve ekonomik bir süreç sanmak... Ve işçi sınıfını ortadan kaldırmak için hepsini toptan devlet memuru yapıvermek; ‘sınıfsal’ içeriği değişmeyen bir ‘devlet’in memuru...’ (Naci, 2002, s. 115-116) Naci’nin sözünü ettiği düşler, Lukacs’ın Leninci felsefeden alıntıladığı gerçekçi düşler değildir. Eğer bu düşler, Yakup Kadri’nin yeni rejim Ankara’sında gelişen hayatı dikkatle gözlemleyip bunları Kadrocu amaçlarla karşılaştırmasından ve sanatsal çabasını Kemalist sosyal yapının gerçekleştirilmesine adanmasından kaynaklansa idi, zaten ikinci bölümdeki eleştirel gerçekçi tavrın devam ettirilmesi lazımdı.

Yakup Kadri, *Ankara*’da çizdiği ütopyik hayallerin, sonraki 10-15 yılda gerçekleşmediğini görünce eleştirel gerçekçiliğe tekrar bürünür. 1950’de çıkan *Panorama*’da, farklı bir boyutta, sanki *Ankara*’nın ikinci bölümünde kaldığı yerden devam eder. İki ciltlik bu romanda Yakup Kadri’yi *Ankara*’nın son bölümünün ütopyik hayallerinden çok uzaklaşmış ve eleştirel kimliğini tekrar takınmış olarak buluruz. Örneğin *Ankara*’da Kemalist ütopyasını üzerine kurguladığı iki kişiden biri olan gazeteci Neşet Sabit adlı ideal kahramanı, bu romanda eleştirel gerçekçi bir gözle çizilen, politikaya atılıp yozlaşan bir zihniyeti temsil edecektir. Otuz yıl sonra kitabın üçüncü baskısına yazdığı önsözde *Ankara* üzerinden kendine yöneltilen eleştirileri haklı çıkarır: “*Milli Mücadele ruhundan hemen hiçbir iz bulamıyorum. Biz, sosyal, kültürel ve ekonomik devrim şartları bakımından, hâlâ romanın ikinci bölümünde verdiğim ve karikatürünü yaptığım Ankara’nın içinde tepinip durmaktayız*” (Karaosmanoğlu, 2009, s. 9).

Burada asıl mesele şurada düğümlenir: Yakup Kadri aynı roman içinde içerik ve biçimle ilgili hemen bütün yapı öğelerinin durum, tavır ve yerlerini nasıl birden değiştirebilmiştir? Esasen bunun için çok özel bir teknik ortaya koyduğu söylenemez. Tam anlamıyla Lukacsçı kuramdaki aşırı derecede basit şematizm ile romanın gerçekçi ve estetik değerinden ödün vererek bunu yapar. Örneğin üçüncü bölümde, Cebeci özelinde *Ankara*’da, inkılapçı romantizmin düşlerinin şematik bir şekilde gerçekleşmesinden doğan sözde yeni bir çehre vardır. Lukacsçı kuramda bu romantizmin ayrılmaz bir ögesi de, kahramanın putlaştırdığı ideoloji uğruna “çile çekmek”tir (Lukacs, 1975, s. 152-153). Doğalcı, şematik ve tarih dışı bir tipolojiye giren bu sözde kahramanın, bu ideoloji uğruna pek çok fedakarlık yapması gerekir: “*Selma Hanım... hemen Ankara’nın herkesine ve her şeyine aynı şefkat ve dikkatle bakıyordu. Yolu üstünde yükselen her yeni bina onun mülkü, her yeni dikilen ağaç onun bahçesinden alınmış bir fidan, her yeni yetişmiş genç onun mektebinden çıkmış bir vatan evladı idi. Her açılan caddenin, her yapılan meydanın, her dikilen anıtın, her kurulan müessesenin zevkini, gururunu, sanki bunların her biri kendi eseri imiş gibi yürekten duyuyordu. Fena, yanlış ve yolsuz yapılan şeylere de aynı samimiyetle kızıyor, müdahale etmek, önüne geçmek istiyordu. Öyle ki, güya, Ankara onun kendi evi, Ankara’nın yapılması ve gelişmesi onun kendi davasıydı*” (Karaosmanoğlu, 2009, s. 177). Ayrıca eleştirdiği sorunları ve sorunlu kişileri ya ötekileştirdiği Yenişehir’de bırakır ya da İstanbul’a gönderir: “*...bu umumi ve ihtiraslı dava içinde şahsi menfaatlerinin çukuruna saplanıp kalmış olanlara acıyarak bakıyordu. Çünkü, böyleleri, ona, 1926 Yenişehir sakinlerini hatırlatıyordu. Selma Hanım, hayatının o devresini hâlâ tiksiniyerek anmaktadır. Beş altı yıldan beri oraya bir defa daha ayak basmamıştır. Orada, hâlâ kimler oturur ve neler yaparlar bilmiyordu. Bir kısım büyük evlerin elçiliklere, kançılarlıklara inkılâp ettiğini işitmmişti. Bunların sahiplerinin de İstanbul’a nakletmiş olmaları muhtemeldi. Zira, 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*” (s. 177-178). Sosyal kalkınmanın merkezi Cebeci olmuştur. Halk, kültürüne, millî örfüne sahip çıkmış; şehrin tanziminde görülen

modernleşme ile beraber kendi öz benliğini de unutmamıştır. Ankara, bütün manasıyla bir “*orfe masalı*” nı yaşamaya başlamıştır. Mahalleler birer “*anfiteatr*” halinde inşa edildiği için öndeki bina arkadakinin manzarasını kesmez, herkes kendi evinin penceresinden ufku seyredebilir. Ankara ufuklarına bakarken eskisi gibi insanın yüreğine gariplik çökmez. Bilakis, göz alabildiğine uzanan yeşil tepelerin, ruha ferahlık veren munis bir enginliği vardır. Çünkü, eskiden, baştan başa boş ve ıssız duran bu saha, birtakım küçük beyaz köycüklerle, birer kurdele gibi birbirine dolanan yollarla örtülüp şenlenmiştir. Bu yılankavi yollar üstünde kırmızı ve sarı renkli otobüslerin günde hiç olmazsa üç dört defa köylerden şehre, şehirden köylere gidip geldiği görülür (s. 175-185).

Lukacsçı kuramda reddedilen olumlu kahramanlar öğretisi bu bölümde oldukça sık görülür. Arı gibi çalışan idealist kahramanlar, siyasal söylemle tayin edilmiş romantik bir hedefe ulaşabilmek için kendi benliklerini eritmiş, inkılâpçılık ruhu ile hayatlanmışlardır. “*Neşet Sabit, buhran saatlerini, ancak, hummalı bir çalışma içinde geçiştirebilirdi. Bazılarının morfinde, bazılarının kumar ve içkide teselli arayışları gibi o da işte, yalnız işte kendini unutabiliyordu. Zaten boş vakitlerin, tembelliğin, avareliğin mahsulü olan bu türlü ruh ihtilaçlarına, bu yeni muhitte, bu şartlar altında hemen hiç de devam imkânı kalmamıştı. Herkes ve hassaten Neşet Sabit o derece umumiyet içinde, umumi kaygılar, umumi arzular, umumi ihtiyaçlar, umumi kederler, umumi neşeler içinde yanmaya alışmıştı ki, kendisiyle, kendi şahsıyla uzun uzadıya meşgul olmakta, kendi kendini dinlemekte, kendi kendini tahlil etmekte akla uygun bir mana bulamaz olmuştu*” (s. 189-190). Sayfalarca devam eden bu tasvirlerdeki eskiyi yerme, eskinin eskide kaldığını söyleyerek daima yeniyi övme ve bu geçiş süreci hakkında da sürekli, “*Ankara’nın çehresi ve bütün yeni Türkiye’deki hayat tarzı, Selma Hanım’ın zannettiği gibi öyle birdenbire değişmemişti*” (s. 179) gibi yuvarlak kestirme açıklamalar yapma, inkılâpçılığın çok dolaysız bir şekilde gündelik sorunlara uygulanması, romanı soyut bir idealizmin doğrulanma telaşına sürükler. Okunması bile zor olan sayfalar dolusu yığın gibi sunulan dogmatik çözümler bir propagandaya dönüşür. Kemalist ideallerle sosyal hayatın arasındaki mesafenin ortadan kalkması bir süreç olarak değil de hemen gerçekleşebilecek bir şeymiş gibi gösterildiği için hem aradaki uyumsuzluklar hem de her türlü gelişmenin güç kaynağı olan çelişkiler, ele alınması gereken gerçeklikten uzaklaşmış olur.

Romanın sonunda doğru “*Kaltabanlar*” adlı piyesin oynanması ile Yakup Kadri, edebiyatı bir parti müsamesesine çevirir. Bir bataklık kurutulması ve Kızılırmak üzerine bir elektrik santrali kurulması projesi anlatılarak şematik bir şekilde iyilerin ve kötülerin inkılâp taraftarlığı üzerinden ayrıldığı bu piyeste kötüler -yani sahte inkılâp taraftarları ama gerçekte arsa simsarları- gülünç ve hazin bir şekilde cezalandırılır. Bu piyesin oynandığı tiyatroyu dolduran coşkulu halk tek bir şeyi düşünen, konuşan, tek bir amaca hizmet eden tamamıyla homojen romantik bir topluluktur. “*Bu düşündürücü, güldürücü ve yüreğe dokunucu piyes bittiği vakit, halkta, güya, onun devamını istiyor gibi bir hal vardı. Herkes ayakta, var kuvvetiyle alkışlıyor; fakat hiç kimse kapıdan dışarıya çıkmak istemiyordu. Seyircilerin bir kısmı bu piyes günlerce sürmediği için, sanki, kızmıştı*” (s. 200). Piyesteki reisin, bu meclise inkılâp zihniyetinin hâkim olduğunu söylemesi üzerine istismarcılar onu komünistlik ile suçlarlar. Azalar ise bu suçlamaya kahkahalarla gülerler. Lukacsçı kurama göre böyle dural şematik yaklaşımlar ve ideolojik saplantılar ile edebiyatın gerçekçi gözlem ve tasvirleri dondurulur ve etkinlik bakımından sınırlandırılır. Sorun ve çelişkilerin basite indirgenmesi ile sözde sanat eserleri ortaya çıkar.

Sonuç

Hegelsci bir Marksist olarak Lukacs, sosyal gerçekliği esas alır. Toplumcu gerçekçiliği onaylar; ancak değil Kapitalist ülkelerde Sovyetler’de bile uygulanma imkânı bırakmayacak bir şekilde yorumlar. Ona göre gerçekçi olmak için illa sosyalist olmaya

gerek yoktur. Balzac ve Tolstoy gibi gerçekçiler de toplumcu bakış açısına sahip romanlar kaleme alabilmişlerdir. Hatta Thomas Mann gibi çağdaş yazarlar da toplumculuğu, nesnelliği dikkate almışlardır. Dolayısıyla Lukacs, “eleştirel gerçekçilik” olarak isimlendirdiği bu yaklaşımı ileri sürer.

Eleştirel gerçekçilik, her şeyden önce nesnel verileri dikkate almalı, hayalcilikten uzak durmalıdır. Somut kişiler, somut mekânlar üzerinden somut konuları işlemelidir. Tarihsel perspektif içinde seçici davranarak tipik olan kahraman, mekân ve olayları kurmaca eserde göstermelidir. Çağın gerçekliğini tarihsel periyotta gözlemleyip doğru bir yere konumlandırılmalı, sınıf çatışmasını, ekonomik farklılıkları gözlemleyerek sosyal portreyi bütünsel olarak tespit edebilmelidir. Tarihin ilkel dönem, feodalizm, kapitalizm, sosyalizm, komünizm şeklinde devam eden sıralı gelişimini fark ederek, eleştirdiği sorunlara bu bütünsellik içerisinde bakabilmelidir. Gerçekçilik, bu bütünselliği sağlama adına somut bir erekselliği dikkate almalı ve nesnel diyalektiğin sonucundaki birliğe ulaşabilmelidir.

Yakup Kadri'nin *Ankara* romanı Lukacs'ın bu gerçekçilik kuramına tatbik edilebilme açısından oldukça uygun bir eserdir. Bu bağlamda Yakup Kadri'nin Kadrocu döneminde yazılmış olmasının ve Kadrocuların ulusal ve coğrafi bazı koşullar dâhilinde sosyalizm ile yakın bazı tutumlara sahip olmasının bu iddiayı kuvvetlendirdiği söylenebilir. Örneğin Lukacs'ın olmazsa olmaz koşullarından nesnellik ölçütlerine ilk iki bölüm paralel gitmektedir. Bu bölümler bağlamında *Ankara*; öznel hayal ve arzuların uzak, anı dokusuna yer vermeyen, Kafka'nın bireysel sıkıntı ve alegorilerine girmeyen ve toplumsal gerçekliğin somut verilerle merkeze alındığı bir romandır. Ankara'ya göç eden Selma Hanım'ın gözünde İstanbul, adeta yenilikçi edebiyatın öncüsü olan Servet-i Fünûn'un öznel hayaller ve arzularını temsil etmektedir. Selma Hanım, daima bu hayal dünyasından gerçeklikteki Ankara'ya döndürülür. Yakup Kadri, gerçekliğe gözünü kapayarak hayal dünyasında gezen ve Millî Mücadele'ye destek olmayan bu burjuva aydınlarına karşı olan tepkisini, sanki İstanbul'a karşı göstermektedir. Erekselliğin merkezindeki Ankara, Millî Mücadele, Cumhuriyet, yeni rejim; sosyal gerçekliktir.

Metinde Lukacsçı söyleme uygun olarak tarihsel perspektif içinde tipik karakter, olay ve mekânlar yer alır. Selma Hanım, Nazif Bey, Hakkı Bey, Murat Bey ve Neşet Sabit o çağın gerektirdiği, yeni rejim ile ortaya çıkan tarihsel perspektifi temsil edebilecek tiplerdir romanda. Selma Hanım, sosyal gerçekliğin, üzerinden okunduğu ana tip olarak her bölümde başka bir kahramanla evlidir. Selma Hanım'ın eş tercihi aynı zamanda romanın bölümlerinde anlatılan sosyal gerçekliğe de uyum sağlar. Birinci bölümde sosyal gerçeklik olarak, Millî Mücadele dolayısıyla İstanbul'dan Ankara'ya yönelen aydın ya da burjuva kesimin göç olayı anlatılmaktadır. Bir bankacı olan Nazif Bey ile Selma Hanım Ankara'daki savaş dönemi gerçekliğinin bütün sefaletini ve yoksulluğunu müşahade ederler. Bu tasvirlerde yazarın Lukacs gerçekçiliğine uygun bir nesnellik ve somut veriler üzerinde durması önemlidir.

İkinci bölümde romanın erekselliğini oluşturan Kemalist hedefler daha çok belirir. Yazar savaş sonrasında Kemalist ilkelerin bir an önce sosyal gerçekliğe yansıtılmasını beklemekte ve bu uygulamaya yardımcı olma gayesiyle bütün edebî ve eleştirel yeteneğini ortaya koymaktadır. Okur bu bölümde yeni dönemin yeni şartlarının doğurduğu bir dizi sorunla karşılaşır. Çarpıklık, yozlaşma, sonradan görmelik, yeni rejimin nimetlerinden faydalananlarla lümpen köylü halk arasında yavaşta oluşmaya başlayan sınıf farklılıkları, eğlence ve lükse düşkünlük, çıkar sevdası, arsa spekülasyonları, tembellik, korkaklık, sorumsuzluk gibi insani ve toplumsal olan problemler, Kemalist ilkeler doğrultusunda sosyal ve bütüncül bir bakış açısıyla eleştirilir. Yakup Kadri, Ankara Palas'ta sosyete kesimin katıldığı bir balo içinde ve çevresinde

yaşananları anlatarak eleştirel kimliğini ortaya koyar. İçerde lüks içerisinde ziyafetler ve danslar icra edilirken dışarıda merakla bekleyen sıradan halk ve köylü büyük bir sefalet içerisinde.

Toplumcu gerçekçiler Stalin döneminde nesneliği ihmal ederek ideolojik bir bağnazlık içerisinde, hemen gerçekleşivermesi mümkün olmayan hayallerle uğraşırken gerçekçilikten ödün vermişlerdir. Lukacs reddettiği bu tutumu “devrimci romantizm” olarak tanımlar. Yakup Kadri de özellikle üçüncü bölümde yeni rejimle beraber sosyal maksatların bir türlü gelmemesinden ve bu karmaşık gözükten nesnel ve rasyonel yolu kat etmek istemediğinden, Kadrocu hayallerini sanki hemen olmuş gibi telakki ederek Kemalist ve romantik bir tabloyu resmetmeye başlar. Yeni rejim kendisinden beklenen meyvelerini vermiş, ideal bir nesil ortaya çıkmıştır. Çıkar peşinde koşanlar ya İstanbul’a gitmişler ya da Yenışehir’de kalmışlardır. İdeal Ankara, geleceğe dönük büyük projeleri gerçekleştirmeye kendisini adanmış nesillerle beraber Cebeci’de yükselmektedir. Halk, kültürüne, millî örfüne sahip çıkmış; öz benliğini unutmamıştır. Muhteşem bir mimari ile şehir yeniden inşa edilmektedir. Köyler kalkınmış, ulaşım kolaylaşmıştır. İdealist kahramanlar, kendilerinden beklenen sosyal-tarihsel ülküler uğrunda benliklerini eritmiş, inkılâpçılık ruhu ile hayatlanmışlardır. Daha önceki bölümde büyük bir çaba ile ancak üstesinden gelinebilecek bütün sorunlar romanın haricinde, diyalektik bağlamdan uzak bir şekilde, birden çözülmüş ve beklenen günler çarçabuk gelivermiştir. Birbirine çok benzer homojen romantik bir toplum oluşturulmuş ve gerçekçi romanda olması gereken çatışmalar ortadan kaldırılmıştır. Bu da romanı Lukacsçı kurama göre dural şematik bir yapıya sokmuş, edebiyatın gerçekçi gözlem ve tasvirlerini dondurmuş ve onu sözde sanat eseri seviyesine indirgemıştır. Somut veriler, eserin kurmaca yapısındaki tarihsel ve nesnel bütünlük; soyut hayaller ve idealler uğruna harcanmış ve eser sanatsal olarak da değersizleşmiştir.

Sonuçta Yakup Kadri’nin nesnel, gerçekçi ve toplumcu tutumunu bırakıp gereksiz bir romantizme yönelmesinin, Türk Edebiyatı’nı, Lukacsçı gerçekçilik açısından ideal bir romandan mahrum bıraktığı söylenebilir. Yakup Kadri, gerçi, yaklaşık on beş yıl sonra *Panorama* ile eleştirel gerçekçi vizyonuna geri döner. Ancak bu geçen süre zarfında sorunlar, çözülemediği için uzlaşılabilir olmaktan çıkmış ve çözülmesi çok daha müşkül bir duruma evrilmiştir. Hem bu nedenle hem de yazarın bakışındaki umut ışığının belki de bütünüyle sönmüşünden dolayı bu roman, eleştirel gerçekçilik noktasında, *Ankara* ile aynı paralelde düşünülemez.

Kaynakça

- Çakır, P. (2017). *Oktay Akbal’ın Romanlarında Eleştirel Gerçekçilik*. Doktora Tezi. Samsun: Ondouz Mayıs Üniversitesi.
- Çelik, S. (2014, Haziran). Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Ankara Romanı Bağlamında Kemalist İdeoloji ve Türkiye Cumhuriyeti’nin Bir Başkent İnşası. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 93-107.
- Karaosmanoğlu, Y. (2009). *Ankara*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lukacs, G. (1975). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukacs, G. (1987). *Avrupa Gerçekçiliği*. (M. Doğan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Lukacs, G. (2003). *Roman Kuramı*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Moran, B. (1991). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.

- Naci, F. (2002). Ankara. *Yüzyılın 100 Türk Romanı* (s. 110-116). içinde İstanbul: Adam Yayınları.
- Sümer, M. (2023, 27 01). Mehmed Âkif Poetikasının Temel İlkesi: Gerçekçilik. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (75), 321-333.
- Tural, S. (2020, Ekim). Eleştirel Gerçekçilik Bağlamında Tevfik Fikret Şiirine Bakış. *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*, (7), 272-279.
- Uslu, A. (2012). Kadro Dergisi Dil ve Edebiyat Anlayışı. *Turkish Studies*, 7(12), s. 1103-114.
- Wellek, R. (1964). The concept of Realism in Literary Scholarship. . . *Concepts of criticism* (s. 222-255). içinde New Haven: Yale University Press.
- Zima, P. (2004). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. (M. Özsarı, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.