

**19. Türk dilinin sadeleşmesi meselesi: Yakup Kadri Örneği<sup>1</sup>****Sabanur YILMAZ<sup>2</sup>****APA:** Yılmaz, S. (2022). Türk dilinin sadeleşmesi meselesi: Yakup Kadri Örneği. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (30), 324-338. DOI: 10.29000/rumelide.1192524.**Öz**

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Türk modernleşme sürecini yaşamış, bu süreçte yalnızca şair, gazeteci romancı olarak değil bir politikacı ve diplomat olarak da öne çıkmış bir isimdir. Yazmaya başladığı ilk metinlerde bireysel konulardan söz eden Yakup Kadri, zaman içinde gazetecilik mesleğinin ve yaşanan büyük olayların neticesinde sosyal meselelere yönelir. Tiyatrolarında ve mensur şiirlerinde karamsar bir bakış açısı vardır, kendi içine dönüktür ve bireysel konuları ele alır. Olgunluk döneminde kaleme aldığı romanlarında ise Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılışı, Millî Mücadele ve ardından Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu gibi toplumumuzda büyük değişimlere sebep olan süreçleri konu edinir. Bireyden topluma yönelişe paralel olarak yazarın kullandığı dil ve üslupta da değişimler dikkat çeker. İlk eserlerini Fecr-i Ati'nin dil anlayışıyla kaleme alan ve Yeni Lisan Hareketi'ne karşı çıkan Karaosmanoğlu, sonraki dönemde Millî edebiyata yönelir ve Yeni Lisan anlayışını benimser. Özellikle 1921 sonrası Karaosmanoğlu'nun eserlerinde dilin imgesel değerinin azaldığı, değiştiği, sadeleştiği görülmektedir. Yapılan bu çalışmada Türk Dilinin sadeleşme sürecine değinerek Karaosmanoğlu'nun bu süreçteki yeri tespit edilmeye çalışılacaktır. Yazarın ilk dönem eserlerinden olan *Nirvana* (1909), *Veda* (1929), *Sağanak* (1929) ve *Mağara* (1934) isimli dört tiyatro eseri dilin biçimleri ve imgesel değeri bağlamında incelenecek ve örneklerle somutlaştırılacaktır. İlk birkaç hikâye hariç *Bir Serencam*'daki hikâyeler, millî savaş hikâyeleri, hikâyelerinin ve romanlarının, konu ve dil bakımından tiyatrolarından ve mensur şiirlerinden farklı olduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Aynı tarihte yazılmış olmalarına karşın *Mağara* (1934) isimli oyun ile *Ankara* (1934) romanı arasındaki dil, üslup ve konu farklı oldukça dikkat çekicidir.

**Anahtar kelimeler:** *Ankara*, *Mağara*, Millî edebiyat, Türk modernleşmesi, Yakup Kadri Karaosmanoğlu

**The problem of simplification of the Turkish language: The case of Yakup Kadri****Abstract**

Yakup Kadri Karaosmanoğlu is a person who has experienced the Turkish modernization process and has come to the fore not only as a poet, journalist, novelist but also as a politician and diplomat. Talking about individual issues in the first texts he started to write, Yakup Kadri turned to social issues as a result of the profession of journalism and major events over time. He has a pessimistic perspective in his plays and prose poems, he is introverted and deals with individual issues. In his novels, which he wrote during his maturity period, he deals with the processes that caused great changes in our society, such as the collapse of the Ottoman Empire, the National Independence War, and then the establishment of the Republic of Turkey. In parallel with the orientation from the

<sup>1</sup> Bu çalışma Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Doç. Dr. Eylem Saltık danışmanlığında tamamlanarak 27.05.2019 tarihinde savunulan Doktora tezinden türetilmiştir.

<sup>2</sup> Öğr. Gör. Dr., Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Türk Dili Bölüm Başkanlığı (Bilecik, Türkiye), [sabanur.yilmaz@bilecik.edu.tr](mailto:sabanur.yilmaz@bilecik.edu.tr), ORCID ID: 0000-0003-2843-8584 [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 10.09.2022-kabul tarihi: 20.10.2022; DOI: 10.29000/rumelide.1192524]

individual to the society, the changes in the language and style used by the author draw attention. Karaosmanoğlu, who wrote his first works with the language understanding of Fecr-i Ati and opposed the Yeni Lisan, turned to National Literature in the next period and adopted the Yeni Lisan understanding. Especially after 1921, in Karaosmanoğlu's works, it is seen that the imaginary value of language has decreased, changed and simplified. In this study, it will be tried to determine the place of Karaosmanoğlu in this process by referring to the simplification process of the Turkish Language. Four theatrical works, Nirvana (1909), Veda (1929), Sağanak (1929) and Mağara (1934), which are among the first period works of the author, will be examined in the context of language forms and imaginative value and will be embodied with examples. Except for the first few stories, it will be tried to show that the stories, national war stories, stories and novels in Bir Serencam are different from theaters and prose poems in terms of subject and language. Although they were written on the same date, the difference in language, style and subject between the play named The Mağara (1934) and the novel Ankara (1934) is quite remarkable.

**Keywords:** Ankara, *Mağara*, National literature, Turkish modernization, Yakup Kadri Karaosmanoğlu

## Giriş

Dil, bireyler arasında iletişimi sağlayan sistemli bir araç ve kendine özgü kuralları olan sosyal bir kurumdur. Kültürel kimliğin oluşumunda ve sosyal bağların biçimlenmesinde etkin rol oynar ve bu özelliğiyle toplumun bireylerini bir arada tutar. Toplumun bir bireyi olarak toplumsal bağlamdan ayrı değerlendiremeyeceğimiz yazarın düşünce dünyasını, ideolojisini ve içine doğduğu toplumu anlayabilmek için eserlerinde kullandığı dile bakmak büyük önem taşır. Diğer bir ifadeyle, yazarın zihniyetinin, düşünce yapısının, ideolojisinin anahtarı kullandığı dilde saklıdır. “Zihniyeti dil belirler” (Şahin, 2020: 355). Yakup Kadri'nin eserlerinde kullandığı dile bakıldığında zaman içinde değişmesi ve bu değişimin de yazarın bakış açısında ve fikirlerinde görülen değişimle gösterdiği paralellik dikkat çekicidir. Karaosmanoğlu, yalnızca bir yazar olarak değil bir politikacı olarak siyasi anlamda da Türk dilinin sadeleşme evresinde etkili olmuş önemli bir isimdir. Dönemin dil politikalarının yazarın eserlerinde de etkisini gösterdiği açık bir şekilde görülür.

Karaosmanoğlu'nun üretken bir yazar olduğu ve özellikle romanlarında dili ustaca kullanıldığı rahatlıkla söylenebilir. Fikir bakımından yüklü hikâye ve romanlarında onun titiz üslubu öne çıkar. “Onun üslubu Halid Ziya'dan sonra son devir Türk edebiyatında görebileceğimiz en sağlam üsluptur” (Akyüz, 1995: 184). Tiyatrolarında ve mensur şiirlerinde bireyin iç dünyası ve aşk teması öne çıkar. Romanlarında da aşk teması yer alır, ancak romanlarında bireye duyulan aşktan öte vatana duyulan aşktan söz edilir.

Karaosmanoğlu, ilk dönem eserlerinden olan *Nirvana* (1909), *Veda* (1909), *Sağanak* (1929) ve *Mağara* (1934) isimli dört tiyatro eserinde Arapça-Farsça kelime ve tamlamalara yer verir, imgesel bir dil kullanır. *Erenlerin Bağından* ve *Okun Ucundan* da aynı şekilde ağır bir dille yazılmıştır. Balkan Savaşı ve I. Dünya Savaşı'nın yaşattığı acıların bir sonucu olarak kendi iç dünyasına dönmeyi sevmesine rağmen toplumsal meselelere yönelmeye başlamıştır. 1916 yılından itibaren millî konularda yazmaya başlar. Bu dönemde savaşlardaki yenilginin acısını unutabilmek için eserlerinde romantizmle karışık bir mistisizme yönelir. *Erenlerin Bağından* (1919) böyle bir psikolojinin ürünüdür. *Kiralık Konak* ve *Nur Baba*'da da aynı etki vardır. 1920 yılında Millî Mücadele'yi yakından görmeleri için çağrılıp giden yazarlar arasında yer alır. Bu geziden dönüşünde ilk romanı olan *Kiralık Konak* İdam gazetesinde tefrika edilir. 1922'de ise *Nur Baba* basılır. 1922'de yaptığı Ankara ve Batı Anadolu gezisinde Türk

köylüsünün hayatını yakından tanır. Bütün romanları ve *Bir Serencam*'daki ilk hikâyeleri hariç bütün hikâyelerini sosyal konularda yazar (Akyüz, 1995: 182-183).

Türk toplumunun bir panoramasını verdiği romanları kronolojik bir sıra izler: *Kıralık Konak* (1922) Tanzimat'tan I. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar yetişmiş üç neslin düşüniş ve yaşayışlarındaki değişiklikleri, *Hüküm Gecesi* (1927) İstanbul'un I. Dünya Savaşı'ndaki, *Sodom ve Gomore* (1928) ise İstanbul'un Mütareke yıllarındaki dönemini, *Yaban* (1932) Milli Mücadele dönemi Anadolu'sunu, *Ankara* (1934) Cumhuriyet döneminin ilk yıllarının Türkiye'sini, *Panorama I* (1935), Cumhuriyetten sonraki inkılaplar dönemini, *Panorama II* (1956) Atatürk'ün ölümünden sonraki yılları konu edinir. Ayrıca *Bir Sürgün*'de (1938) II. Abdülhamit devrinin aydın tipi olan Jön Türkleri ele alırken en son romanı *Hep O Şarkı* (1956) dönem olarak 19. yüzyıl Osmanlısını konu alır. *Hep O Şarkı* bir kadının ağzından yazılması ve sosyal konuları diğer romanlar gibi irdelememiş olması bakımından bütün romanlarından ayrı bir yerde durmaktadır.

Bu çalışmadaki amacımız Türk dilinin sadeleşme süreci üzerinde durarak Yakup Kadri'nin bu süreçteki yerini tespit edebilmek ve Karaosmanoğlu'nun edebî hayatının ilk dönemlerinde kaleme aldığı tiyatro metinleri ve mensur şiirlerinde kullandığı dil ile millî savaş hikâyeleri, hikâyeleri ve ustalık döneminin ürünleri olan, aynı zamanda ideolojik olarak nitelenebilen romanlarında kullandığı dil arasındaki farkların izini sürmektir. Ulus-devlete geçiş sürecinde yazarın savunduğu Cumhuriyet ideolojisinin etkisiyle dilinin de değiştiği eserlerinden örneklerle gösterilmeye çalışılacaktır.

## 1. İdeoloji ve Dil İlişkisi

İdeoloji siyasi bir düşünce bağlamında ele alındığında “milliyetçilik” ideolojisinde “dil”in çok önemli bir kavram olduğu görülür. Çünkü, millî birlik ve beraberliğe ulaşılması ve ortak değerlerin meydana çıkmasında dil oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Bir milletin dili; millî bilincin, kültürün, gelenek ve göreneklerin hem oluşum aşamasında etkilidir hem de bu değerlerin sonraki nesillere aktarılmasını sağlayan çok önemli bir unsurdur. Milliyetçilik alanında çalışmalarıyla tanınan isimlerden Ernest Gellner (1925-1995), Benedict Anderson (1936-2015) ve Eric J. Hobsbawm (1917-2012) gibi araştırmacılar dilin ulus-devlet kuruluşunda oynadığı rolden söz ederler. Genel olarak milliyetçilik üzerine son yıllarda yapılan çalışmalarda ulus-devlet kuruluşunda edebiyatın, gazetelerin ve millî bir dil oluşturmanın rolü üzerinde durulur.

Politik bilimci Anderson, ulus-devlet kavramına yeni bir bakış açısı getirerek ulus-devleti din bağı ya da kan bağı gibi unsurlarla inşa edilmiş bir topluluk yerine hayal edilmiş bir cemaat olarak tanımlar. Çünkü diğerleri hakkında bir fikri olmasa dahi bu cemaatin her üyesinin zihninde toplamlarının bir hayali yaşamaya devam eder (Anderson, 2017: 20). Bu hem nostaljik hem de ütöpik bir tavrıdır. (Öztoprak, 2022: 169)

Gellner'e göre ise milliyetçilik okulda okuyarak elde edilen, akademik dünyanın denetlendiği, mümkün olduğunca açık bir bürokratik ve teknolojik iletişimin gereksinimlerine göre inceden inceye düzenlenmiş bir dilin genel topluma yayılmasıdır (Gellner, 2018: 140).

Anderson, ilk kez 18. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan tahayyül biçimi olarak roman ve gazetenin milliyetçi hareketlerin oluşumunda oynadığı role değinerek toplumların leksikograflarının, gramercilerinin, filologlarının ve yazarlarının bu hareketin öncüsü konumunda olduklarını birçok örnekle vurgular. Türk milliyetçiliğine dair de bir örnek verir (Anderson, 2017: 37-62). Bilindiği gibi

Türk milliyetçiliğinin temeli de siyasi sahadan önce edebî sahada atılmıştır ve 1870’lerde İstanbul’da halk dilinde canlı bir yayıncılığın ortaya çıkışından söz etmek mümkündür.

Modernleşme ile dil, edebiyat, kültür arasındaki ilişkiyi Yunan modernleşmesi üzerinden tartışan Gregory Jusdanis, dilin millî bir bilinç oluşturmakta ne kadar önemli bir rol oynadığından söz eder. Millî bir edebiyatın nasıl ortaya çıktığını Yunan edebiyatı üzerinden incelediği çalışmasında millî bir bilinç yaratmanın en önemli aracının yerel dil olduğunu söyler ve “*Entelijensiyanın kitleleri devrim için savaşımaya onların anlayabilecekleri bir dille çağırması gerekir.*” der (Jusdanis, 1998: 69). Her ne kadar Jusdanis çalışmasında Yunan modernleşmesine odaklanıyorsa da bu çalışma Türkiye’nin ulus-devletleşmesi ve modernleşmesini incelemek açısından önemli ipuçları vermektedir.

Karaosmanoğlu’nun dili, imparatorluktan ulus-devlete geçiş sürecinde değişiklik göstermiştir. Bunda yazarın savunduğu Cumhuriyet ideolojisinin etkisi büyüktür. Eserlerinden örneklerle yazarın ağır diyebileceğimiz, Arapça-Farsça tamlamalar içeren dilinin sadeleştiğini göstermeye geçmeden önce Türk dilinin sadeleşme evrelerine ve Karaosmanoğlu’nun bu süreçteki konumuna göz atalım.

## 2. Türk Dilinin Sadeleşmesi Meselesi

Türk dilinin sadeleşmesi meselesinin temeli Tanzimat Dönemi’nin dil, alfabe, basın ve edebiyat alanındaki gelişmelerine dayandırılmaktadır. Niyazi Berkes’in “dil çağdaşlaşması sorunu” olarak adlandırdığı dil sorunu, Türk toplumunda modernleşme hareketlerinin başladığı Tanzimat Dönemi’nde Doğu ile Batı, devlet ile toplum, aydınlar ile halk arasındaki uçurumun görünürlük kazanmaya ve genişlemeye başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Devlet dili, din dili, edebiyat dili, bilim dili ve halk dili arasındaki sorunlarla 1850’den sonra uğraşılmaya başlanmıştır (Berkes, 2013: 254-255).

Dil ve yazı tartışmalarında Tanzimat Dönemi’nde büyük bir değişim yaşanmamış olsa da eğitim ve daha büyük oranda basın bu değişimin zorunluluğunu ortaya koyar. Türk basın dilinin gelişmesinde de öncü olan kişi ise İbrahim Şinasi (1824-1871) olur (Berkes, 2019: 260-261). Edebiyat tarihçileri tarafından da Türkçenin Tanzimat ile değişmiş ve yeni bir sözlük inşa etmiş olduğu kabul edilir. Şahin ise Türkçedeki değişimin on yedinci yüzyılın ikinci yarısında Nedim’in şiir diliyle başladığı söyler. Dolayısıyla Tanzimat bu değişimde bir başlangıç değil sonuçtur (Şahin, 2020: 360).

Tanzimat Dönemi’nde dilde sadeleşme hareketi devlet politikasının gerekli kıldığı bir dil hareketi değildir. Bazı şair ve yazarların öncülük ettiği Osmanlıca’yı yine Osmanlıca temelinde sadeleştirme amacı güden edebî bir harekettir. Bu hareket “Tasfiyecilik”, “Fesahatçılık” veya “Sade Osmanlıcacılık” şekillerinde Millî Edebiyat Dönemi’ne kadar devam etmiştir. 1911-1923 yılları arasında Ömer Seyfettin ve Ali Canip vb. isimlerin öncülük ettiği Yeni Lisan akımı ise millî bir dil yaratma amacına dayanır. Cumhuriyet Dönemi’nde 1932 yılına kadar süren bu dil anlayışı 1932’de başlatılan Dil Devrimi ile yeni bir safhaya yönelmiş ve millî bir dil politikasına dönüştürülmüştür. Dolayısıyla, Türk dilinde görülen sadeleşme ve Türkçeleşme hareketleri Dil Devrimi’ne gelinceye değin edebî şahsiyetlerin katıldıkları ve öncülük ettikleri hareketler olmuşlardır. Zeynep Korkmaz’ın ifadesiyle “*Türk tarihinde ilk defa dil devrimi ile dile devlet eli uzanmış ve dilde devlet koruyuculuğu kendi varlığını göstermiştir*” (Korkmaz, 2005: 811-812).

Harf Devrimi oldukça önemli bir gelişmedir. Sosyal alanda yapılacak yeniliklere temel teşkil edeceğini düşündüğü Harf Devrimi konusunda yapılan çalışmaları titizlikle takip eden ve bu çalışmalara destek veren Mustafa Kemal Atatürk’ün yeni harflerin yararına dair notları, 29 Ağustos 1928 tarihinde

Dolmabahçe’de Türk Dil Kurumu’nun üçüncü toplantısında İsmet İnönü tarafından kürsüden okunmuş ve İbrahim Necmi Dilmen tarafından kara tahtaya yazılmıştır:

1. Milleti cehaletten kurtarmak için kendi diline uymayan Arap harflerini terk edip Latin esasından Türk harflerini kabul etmekten başka çare yoktur.
2. Komisyonun teklif ettiği alfabe, hakikaten Türk alfabesidir, kâfidir. Türk milletinin bütün ihtiyaçlarını temin etmeye kâfidir.
3. Sarf ve imla kaideleri lisanın ıslahını, inkişafını, milli zevki takip ederek tekâmül edecektir. Muhakkaktır ki yeni harflerle lisana ve imlaya ilk şeklini vermek için komisyonun projesi en kısa ve en amelidir (Borak, 1997: 387).

Mehmet Fuat Köprülü, Latin harflerinin kabulünün onuncu yılında kaleme aldığı bir yazıda harf inkılabını kültür tarihimizin büyük bir dönüm noktası olarak gördüğünü dile getirir. Bir milletin eski alfabesini bırakıp yeni bir alfabe kabul etmesini eski bir kültür dairesinden çıkıp yeni bir kültür çevresi içerisinde girmek biçiminde tanımlayan Köprülü, bizim de Arap alfabesini bırakmakla, Arap kültürünün etkisinden çıkarak Batı’nın kültür dairesine girme iradesini gösterdiğimizi söyler. Geçen on yıl içerisinde harf inkılabının kültür hayatımızda olumlu neticeler verdiğini belirtir (Köprülüzâde, 1992: 96-98).

Cumhuriyet Türkiye’sinde yeniden inşa edilen kurumlar aracılığıyla yeni bir zihniyet yaratılması amaçlanmıştır, dil ve söyleyişteki değişiklikler ise zihniyet değişikliğinin açık bir ifadesidir (Aktaş, 2007: 189). 12 Temmuz 1932’de Türk Dili Tetkik Cemiyeti adıyla kurulan, daha sonra Türk Dil Kurumu adını alan kurumun başkanı Samih Rifat, genel yazmanı Ruşen Eşref Üneydin, üyeleri ise Celâl Sahir Erozan ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu’dur (Levend, 1972: 409). Kurumun işlevinin ne olacağı da bizzat Atatürk tarafından belirlenmiştir.

Yeni harflerin kabulünün alfabe değişikliğinin çok ötesinde bir anlam ifade ettiğini ise Falih Rıfkı Atay, yeni harflerin hazırlanışı sırasında çıkan tartışmalardan söz ederken açıkça ortaya koyar.

Yeni yazı komisyonunda biz Türkçüler kazandık. Sağcılar Arap ve Farsça sözlerini bütün değerleri ile belirtecek harfler aramışlardır. Arapçada üç noktalı “se” başka, dişli “sin” başkadır: “Süreyya” ve “selim” aynı söylenmez. Biz buna karşı koyduk. Çünkü Türk ağzında bu söyleniş farkı kalmamıştır. Asıl kavga “q” harfinden koptu: “K” harfli Türkçe kelimeleri ince seslilerle “Ke”, kalınlarla “Ka” okuruz. Biz Türkçe alfabe için “K” harfinin yeter olduğunu, “Q” harfine lüzum olmadığını ileri sürdük. Yabancı kelimeler ya ayıklanıp gidecek, yahut Türk ağzına uyacaktır. (...) Yeni yazı Türkçeleşme hareketine büyük hız vermiştir. Bu yazı ile Osmanlıcanın devam etmesine imkân yoktu. Türkiye gibi Türkçenin de bağımsızlığına kavuşması zamanı gelmişti (Atay, 1967: 212-213).

Cumhuriyet Dönemi’nde Türkçe daha önceki dönemlerden farklı bir şekilde ele alınmış, Türkçeye devlet eli uzanmış ve dilimizin yabancı etkilerden uzak, kendi kendine yetebilen bir kültür dili hâline gelebilmesi için çalışacak bir kurum olarak 12 Temmuz 1932’de Türk Dil Kurumu kurulmuştur. Türk dilini ve Türk tarihini kaynaklarına inerek araştırarak özel bir fakülte kurulmuştur. Bu dönemde ulusal dil bilinci oluşturulmaya çalışılmıştır.

Gerçekleştirilmek istenen hedeflere bakıldığında kurumun devlet eliyle Türk dilinin kaynaklarına inerek millî unsurları ön plana çıkartma amacıyla yola çıktığı görülür. Bu süreçte Karaosmanoğlu da Mustafa Kemal Atatürk’ün yakın çevresinde bulunmuş, onun dil ile ilgili çalışmalarını desteklemiş ve yukarıda bahsedildiği üzere Türk Dil Kurumunun kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Bu bağlamda eserlerinde kullandığı dil de değişmiştir.

### 3. Tiyatrolarından Romanlarına Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Dili

Karaosmanoğlu'nun dil anlayışına bakıldığında iki ayrı dönemden söz edilir (Akyüz, 1995: 168). Edebî hayatının ilk eserleri olan tiyatrolarında ve ustalık dönemi eserleri olan romanlarında kullandığı dil arasındaki farklılık dikkat çekicidir. Fecr-i Ati döneminde yazı hayatına giren Karaosmanoğlu'nun dilinin Cumhuriyet Dönemi'ne geldiğinde bu süreçte Türk dilinin geçirdiği değişimlere paralel olarak değiştiği açık bir şekilde görülür. Yazı hayatına ilk girdiği yıllarda kaleme aldığı yazılarına karamsar bir bakış açısı hâkim olmasına ve bu dönem eserlerinde bireysel meseleler üzerine yoğunlaşmasına karşın Karaosmanoğlu, gazetecilik mesleğine girdikten sonra bu mesleğin ona kazandırdığı bakış açısıyla toplumsal hayatın meselelerine yönelmiştir (Akı, 2001: 97). Dolayısıyla edebî hayatının ilk yıllarında Fecr-i Ati'nin ağır dil anlayışını benimseyen Karaosmanoğlu, olgunluk dönemi eserleri diyebileceğimiz romanlarında Millî Edebiyat anlayışını benimsemiş ve sade bir dil kullanmaya yönelmiştir.

Akı, 1906-1916 yılları arasında Karaosmanoğlu'nun Servet-i Fünûncuların diline yakın bir dil kullandığını belirtir. Bu dönemde yazar ağır ve süslü bir dil kullanmaktadır. Ayrıca Akı, yazarın bu dönemdeki yazılarında tespit edilen yüzden fazla Arapça ve Farsça terkip arasında üçüzlü olanlara dahi rastlandığını söyler, bunlara örnekler verir (Akı, 2001: 203). 1920'de ise Osmanlı Türkçesinin ağır terkiplerini atarak dilini tamamen temizlemiş sayılabilecek Karaosmanoğlu, yabancı kelimeleri eserlerinde kullanmaya devam eder. Akı, bu noktada *Panorama* ve *Zoraki Diplomat*'ta yer alan yabancı kelimelere dikkat çeker (Akı, 2001: 205).

Yakup Kadri'nin 1909-1914 yılları arasında tiyatro, mensur şiir gibi türlerde kaleme aldığı eserlerde sembollerin bol bol yer aldığı, süslü ve ağır bir dil kullandığı görülür. *Nirvana* ve *Veda* başlıklı tek perdelik kısa oyunlarda aşk konusunun işlenişi romanlardan oldukça farklıdır. Bu tiyatro eserleri kadın-erkek çatışması üzerine kurulur ve bu eserlerde konunun toplumsal boyuta taşınmadığı görülür. Eserlerde mesele, kadın ve erkeğin duyguları öne çıkarılarak bireysel boyutta tartışılır. Romanlarda öne çıkan ise vatana duyulan aşktır. Tiyatro eserlerinde Arapça ve Farsça kelime ve tamlamalar yer alır.

Karaosmanoğlu'nun yazı hayatına girişi tiyatro alanında gerçekleştirdiği denemelerle olmuştur. Necdet ve Mihriban adında iki kişi arasında geçen *Nirvana*, Karaosmanoğlu'nun kaleme aldığı hem ilk eseri hem de ilk tiyatro oyunudur. Yazar, Necdet ve Mihriban'ın arasındaki ilişkiye odaklanır. Bu eserde aşk ve sanat gibi unsurlar Necdet'in "iç çatışmaları yaşamasına neden olan, iradesini, aklını ve bilincini elinden alan ve ona acı dolu bir esrilik yaşatan" (Başbuğ, 2012: 41) unsurlar olarak gösterilir. Necdet, aşktan nefret ettiğini şu cümlelerle ifade eder:

Necdet eve sabaha karşı gelmiştir, Mihriban da uyuyamamış Necdet geldiğinde uyanıktır. İkisi arasında sabaha karşı geçen konuşma oyununun metnini oluşturur. Necdet içki içmiştir, Mihriban bunu hemen anlar. Konuşmaya ertesi gün devam etmek ister. Ancak Necdet konuşmayı sürdürür:

"MİHRİBAN: (Kocasının müphemiyet-i etvarından şüphelenerek) Necdet! Necdet!.. Baksana!.. (Bakışlılar) Yine içtin!.. Yine içtin değil mi?.." (Karaosmanoğlu, 1983: 24)

"NECDET: ... Mihriban ben senin nazarında nasıl bir mahlûkum?.." diye sorar.

"MİHRİBAN (Gülerek) İyi!.. der." Ama Necdet öyle düşünmemektedir.

NECDET: Hayır Mihriban-, hayır, hiç değil!.. Ben sana fenalık ettim. Düşün, senin genç kızlık hülyalarını... semayı bıkır ü ismetinde yaldız kanatlı zarif bir sürü kelebek gibi uçsan o hülyalar... Onları kim hırpaladı?.. Onları kim çiğnedi?.. Kim öldürdü düşün, o kelekler ne oldu? Sevmek ve sevilme bu senin için yegâne gaye-i hayat idi, değil mi? Bu senin için öyle cennet-iktiran bir sina-yı saadet idi ki... oraya yetişebilme için sana ne lazımdı? Dinç ve tûvana, zarif, pür-sevda iki kol... iki

erkek kolu... seni kucaklayıp bir hamlede oraya îsal edecekti, sevecektin ve sevilecektin!" (Karaosmanoğlu, 1983: 25)

Mihriban Necdet'e birkaç defa yatmasını söyler, Necdet onu dinlemez. Oyunun sonunda Necdet sabah doğan güneşi görünce "Güneş mi? Oh, hayır! Güneş zulmetin düşmanı!.. Güneş, levslerin, adiliklerin, çamurun, hayatın dostu... Oh!.. Hayır! Oh! Hayır! Lâkin işte orada, orada hain!.." dedikten sonra arkasını pencereye dönerek yüzünü kapar ve "Şimdi her şeyin perdesi kalkacak... hayat bütün taaffünüyle... diye devam eder. Sonra "Mihriban, söyle güneş çıkmasın, söyle güneş çıkmasın! Mihriban, söyle... güneş..." Bunun üzerine Mihriban dışarı çıkmak isterken bayılıp kalır. (Karaosmanoğlu, 1983: 30)

"Ben, ben sevdiğim zaman bir hayvan gibi manasız olurum, topal, sakat, yaralı bir hayvan gibi... Kamçı ve gem şehvetin elindedir; o vurmaktan ve ben vurulmaktan haz alırız... Yok bu çok adi şey!.. (...) Aşk, aşk hissiyatın, ıstırahatın en adisi, Mihriban!.. (...) Çünkü o hilekâr bir hodgâmlıktır... İşte bu çamurdan buse doğar, aşkın piçi buse!" (Karaosmanoğlu, 1983: 28-29)

*Veda*'da ise erkeğin mahvolmasına neden olan kötü, iki yüzlü kadın tipi işlenerek metres hayatının eleştirisi yapılır. Ziya, Kristin'e kendisini bırakmaması için yalvarır ancak Kristin kararını vermiştir. Kristin, Ziya'yı terk eder ve Ziya oyunun sonunda bir revolver ile intihar eder. İntihar sahnesini ise seyirci görmez ve oyun yazarın sahneyi tasviriyile sonlanır: "Bir silah sesi. Perde tekrar açılır ve artık kâmilan kararın sahnede, kanepenin üzerinde kollar ve baş sarkık Ziya'nın cesedi..." (Karaosmanoğlu, 1983: 46)

Arkadaşı Tefvik, Ziya'nın hayatını bir kasırgaya benzetir:

"... öyle bir kasırga ki sende, insanlığa, gençliğe, servete, saadete dair ne varsa hepsini aldı, götürdü, sürükledi, süpürdü. Sen artık, o eski sen değilsin! Sen, on bin liralık bir servetin bahşettiği mesit bir kuvve-i hayatiye ile mütebessim, gayur, evc-i ikbal-i beşere doğru koşmaya hazırlanan o büyük emeller vâlidî Ziya değilsin!.. ..." (Karaosmanoğlu, 1983: 37)

Tiyatrolarda görülen kadın karakterlerin toplumsal bir işlevinin olmadığı söylenebilir. Ancak romanlarda görülen kadın figürler; toplumun yozlaşmış, gerici kesimini temsil üzere kurgulanmış ve yazarın ideolojisini savunan figürün karşısında konumlanmıştır. Kiralık Konak'ın Hakkı Celis'i ya da Sodom ve Gomore'nin Necdet'i âşık oldukları kadınların karşısında yok olup gitmemiş, hatta aksine bu kadınların etki alanından çıkararak kendilerini gerçekleştirmiş ve birer kahramana dönüşmüşlerdir. Bireysel aşkı terk ederek millî bir duyuya ulaşmışlardır. *Veda*'da ise erkeğin mahvolmasına neden olan kötücül, riyakâr kadın tipi işlenerek metres hayatının eleştirisi yapılmıştır.

Karaosmanoğlu, *Saçanak* başlığını verdiği dört perdelik oyunda Cumhuriyet devrimlerini savunan ve devrimlere karşı olan kesim arasındaki çatışmayı siyasi düzeyde değil yine bireysel düzlemde kalarak aile üyeleri arasında geçen bir çatışma şeklinde ele alır. Yazar bu çatışmayı anlatırken romanlarındaki gibi kendi savunduğu kesimi belli etmemiş ya da piyese kendi düşüncelerini temsil eden bir figür yerleştirmemiştir. Olaylar, Afif Molla, karısı Namiye Hanım, büyük oğul Lütfi Bey, Lütfi'nin karısı Belkis Hanım ve küçük oğul Eşref Bey arasında geçmektedir. İlk sahnede Afif Molla'nın evin dağınkılığından yakındığını görürüz. Hizmetçiye dağınkılığı toplamasını söylerken sahneye Lütfi Bey'in girip evin mevcut durumunu memleketin hâline benzetmesi dikkat çekicidir (Karaosmanoğlu, 1983: 52). Afif Molla gelini Belkis'in çay daveti vereceğini söylemesi üzerine "Eşrefle el ele vermişsiniz bu evi alt üst edip duruyorsunuz. Bu evi yıkmaya çalışıyorsunuz." der (Karaosmanoğlu, 1983: 54). Afif Molla'ya göre kadınlı erkekli çay davetleri, kıyafetler, tavırlar, hatta odanın döşeniş şekli evi altüst eden şeylerdir. Afif Molla "Burada her şey aksıyor, her şey çözülüyor, dökülüyor, bir gün gelecek kardeş kardeşe, oğul

babaya, baba oğula düşman olacak” (Karaosmanoğlu, 1983: 56) der ve bunun sebebi olarak Belkis’i gösterir.

Afif Molla ve büyük oğlu Lütfi, Atatürk devrimlerine karşı olan karakterlerdir. Lütfi, “Tarikat-ı Felâhiye” adlı gizli bir örgütün üyesidir, tutuklanır ve İstiklal Mahkemeleri’nin kararıyla idam edilir. Afif Molla’nın küçük oğlu Eşref ise Atatürk devrimlerine inanan biridir, ağabeyi Lütfi’yi ileride başına gelecekler için uyarılmış ama casus damgası yemiştir. Afif Molla, Lütfi’nin tutuklanmasından Eşref’i ve gelini Belkis’i sorumlu tutar. Eşref ile Belkis, Atatürk devrimlerini savunurlar, aynı ideali paylaşımları sonucunda aralarında bir yakınlaşma oluşur. Ancak Lütfi’nin tutuklanması üzerine Eşref, Belkis’i geride bırakarak evi terk etmeye karar verir. Bu sahnenin Karaosmanoğlu’nun ileride yazacağı *Yaban* romanında Ahmet Celâl’in anı defterini Emine’ye bırakarak yürüyüp gittiği sahneyle benzerliği dikkat çekicidir.

*Sağanak*’ın söylemi iyi-kötü mücadelesi üzerine kurulmamaktadır (Başbuğ, 2012: 52) ve bu metinde kendisini farklı düşünceleri temsil eden iki tarafın üzerinde konumlandırmış, yazarın ideolojisinin sözcülüğünü üstlenmiş bir figür yer almamaktadır. Başka bir ifadeyle, bu eserde henüz *Kıralık Konak*’ın Hakkı Celis’i, *Sodom ve Gomore*’nin Necdet’i ya da *Yaban*’ın Ahmet Celâl’i gibi ideolog niteliği taşıyan bir figür yoktur. Örneğin Cumhuriyet karşıtı bir figür olan Lütfi; yobaz, gerici ya da hain olarak gösterilmektedir. O, inançları ve idealleri için mücadele eden ve bu uğurda ölüme giden biridir. Cumhuriyet ideolojisini savunan Eşref de inandığı değerlere ters düşme pahasına kardeşini idamdan kurtarmanın yollarını arar.

Belkis ile Eşref’in Cumhuriyet ve Cumhuriyet neslinden bahsettiği cümlelerde kullandıkları dil, *Ankara* romanının Neşet Sabit’inin dilinden oldukça farklıdır. Belkis ve Eşref’in dilinin imgeselliği dikkat çeker. Örneğin Belkis, toplumda Cumhuriyet ile oluşturulmak istenen yeni hayatı “bina” kelimesi ile ifade eder:

“BELKIS- (...) Bugün ne yapıyorsa yarın içindir. Yarınki insanların şerefi, rahatı ve saadeti içindir. Bir büyük ve muhkem bina kuruluyor. Bunun taşlarını biz taşıyoruz, temellerini biz kazıyoruz, bunu alıcısı alınımızın teridir. Fakat içinde oturacak olanlar biz değiliz, öyle değil mi anne?!” (Karaosmanoğlu, 2018: 77)

Eşref ise Cumhuriyet devrimlerini uygulamaya koyacak olan nesli “fedai alayı”na benzetir:

“EŞREF- Bizim neslimiz her nesilden ziyade faziletli olmak ve her şeyden feragatin müessesim timsali kesilmek mecburiyetindedir. Bir inkılâp nesli bir fedai alayı demektir. Fedaiye gülmek, mesut olmak, bu hayatın maddi zevklerinden, maddi rahatlarından istifadeye kalkışmak kadar büyük tehlike olur mu? O vakit ruhumuzun bütün hızını kaybederiz. Bin bir türlü zincirle bu toprağın vâhî vaatlerine bağlanır kalırız. O vakit ideal denilen mukaddes rüyamıza veda etmemiz lâzım gelir” (Karaosmanoğlu, 1983: 90).

Metin And’ın *Sağanak* üzerine yazdığı yazıda belirttiği gibi dili tiyatro metnine göre ağır, kurgusu sahne tekniği bakımından zayıf olsa da bu piyes, Cumhuriyet’in ilk yıllarının canlı bir belgesi olarak değerlidir (And, 1991: 170).

*Mağara* dönem olarak Osmanlı İmparatorluğundan önceki bir dönemde geçer. Yazarın ifadesiyle Anadolu’da beylikler vardır ve fikirler, hisler, âdetler hep bulanıktır ve karmakarışıktır. (Karaosmanoğlu, 2018: 99) Birinci perdede gelecekte haber veren zenci bir kadın görülür. Karaosmanoğlu, söz konusu zenci büyücüden yardım isteyen farklı insanları farklı sahneler kurgulayarak anlatır. Örneğin doksan yaşında bir ihtiyar ölüm korkusu duyar ve ne zaman öleceğini öğrenmek için gelecekte haber veren zenci bir kadına gider. Büyücünün ölüme karşı yapabileceği bir

şey yoktur. Oyun, insanın yazgısıyla mücadelesi üzerine kurgulanmıştır ve bu oyunda da imgesel bir dil görüldüğünden söz edilebilir.

Örneğin doksan yaşındaki İHTİYAR, BACI'ya gidip ne zaman öleceğini soruyor. Yaşlılar için ölümün daha zor olduğunu “yüz yıllık ağaçla beş yıllık, on yıllık ağacın devrilmesi bir mi?” diye sorarak anlatmak istiyor (Karaosmanoğlu, 1983: 99).

Derdine çare arayan bir genç ise BACI'ya şöyle seslenir:

“BİR GENÇ: Mecnun'dan daha bahtsız bir âşık! Sevda diyarının bir garip serserisi... Yıllardan beri tek başına gözyaşları döken bağrını tek başına dağılayan ve her gece sabaha dek yıldızları sayan divane. Söyle, Mecnun'un benim yanımda ne hükmü olur? Kaç defa Leylâ'sına kavuşmadı mı? Kaç defa el ele aşk ikliminin çölünü beraber geçmedi mi? Benim Leylâ'm ise bir kere dönüp bana bakmadı. Bir saniye halime rahmetmedi. Gecelerce kapısının eşliğini başıma yastık yapıp yattığım halde bir kere de 'Bu kimdir?' ve 'Ne istiyor?' diye sormadı (Karaosmanoğlu, 1983: 102).

Karaosmanoğlu'nun okura “Aziz dost” diye hitap ettiği *Erenlerin Bağından* başlıklı mensur şiirinde uzlet, ölüm, aşk, mutluluk gibi konulardan söz ettiği görülür. Örneğin bu eserde onun aşk meselesine yaklaşımı, bunu ifade ederken kullandığı imgesel dil romanlarındakinden farklıdır:

“Sevda okundan kim masun kaldı? Kimin kalbinde onun yarası yok? İlahlar bile vuruldu. Zira, onu tutan gözü bağlı bir küçük çocuktur! Dünyanın ortasında duruyor ve hedefini bilmeyerek sağa, sola, öne, arkaya durmadan atıyor. Onu kimse cezalandıramaz, çünkü masumdur. Kimse gözünden bağı çekemez; çünkü büyüldür. Zaten fânilere onu görmek nasip olmaz ki... O, kaza ve kader gibi ilâhî bir baba ile şeytânî bir anadan doğdu. Şerrinden kurtulmak ve civarından uzaklaşmak için adaklar, tövbeler, oruçlar, dualar, tütsüler ve kurbanlar lâzım. Hepsini yap; aziz dost, hepsini!.. en kıymetli malını ada; günlerce dizüstü kal; aylarca oruç tut; geceleri sabahlara kadar dua et; dışından, tırnağından tütsü yak; etinden kurban ver; tek onun zahminden halâs olmasın!..” (Karaosmanoğlu, 1970: 37).

Karaosmanoğlu'nun romanlarında pek rastlanmayan “Musa'nın asası”, “Süleyman'ın mührü”, “Semiramis'in bahçeleri”, “Cem'in camı” gibi ifadeler kullandığı Okun Ucundan başlıklı mensur şiirinde aşktan yine kaçınılmaz bir kader olarak bahsettiği görülür:

“-Sana ne desem nâfiledir. Benim nasibim bu oku yemek ve bu yarayı taşımaktı. Ezelden beri fezalar içinde o beni aramakta idi, ezelden beri fezalar içinde ben onu beklemekte idim. Geldi ve değdi... Ve dedikleri gibi ucu zehirli idi... Bu yanmalar, bu tutuşmalar hep o zehirden geliyor (...)” (Karaosmanoğlu, 1970: 59-60).

Karaosmanoğlu, Balkan Savaşı ve I. Dünya Savaşı'nın yaşattığı acıların bir sonucu olarak kenedi iç dünyasına dönmeyi sevmesine rağmen toplumsal meselelere yönelmeye başlamıştır. 1916 yılından itibaren millî konularda yazmaya başlar. Bu dönemde savaşlardaki yenilginin acısını unutabilmek için romantizmle karışık bir mistisizme gömülür. *Erenlerin Bağından* (1919) böyle bir psikolojinin ürünüdür. *Kıralık Konak* ve *Nur Baba*'da da aynı etki vardır. 1920 yılında Millî Mücadele'yi yakından görmeleri için çağrılıp giden yazarlar arasında yer alıyordu. Bu geziden dönüşünde ilk romanı olan *Kıralık Konak* İkdâm gazetesinde tefrika edildi. 1922'de ise *Nur Baba* basıldı. 1922 yaptığı Ankara ve Batı Anadolu gezisinde Türk köylüsünün hayatını yakından tanıır. Bütün romanları ve *Bir Serencam*'daki ilk hikâyeleri hariç bütün hikâyelerini sosyal konularda yazar (Akyüz, 1995: 182-183).

Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*'ta II. Abdülhamit döneminin devlette yüksek kademelerde bulunan devlet adamlarından Naim Efendi aracılığıyla Tanzimat bürokrasisinin, artık değişen topluma yabancılaşmasının boyutunu ifade etmek için onun insanların konuştuğu dile dahi yabancı kaldığından söz eder (Karaosmanoğlu, 2003: 12). Romanın sonlarına doğru *Servet-i Fünûn Edebiyatı*'nın da

eleştirisi yapılır ancak yazarın buradaki eleştirisi bu edebiyatın dili değil edebî eserlerin içeriği üzerine yoğunlaşır. Romanda Karaosmanoğlu'nun düşüncelerini ifade etme işlevi gören Hakkı Celis, Servet-i Fünûn Edebiyatı'nı dili ağır olduğu için değil toplumsal meseleleri göz ardı ettiği için eleştirir.

“Bu yavan, bu tuzsuz ve mayasız edebiyata -affedersiniz- bir tek isim bulabiliyorum: Zampara edebiyatı. Otuz yıldan beri kâh “Edebiyatı Cedide”, kâh “Fecriâti”, şimdi de “hece vezni cereyanı” adları altında hep bu çığır devam ediyor duruyor. Mecmualar hâlâ birtakım mahalle çocuklarıyla doludur. Bu mecmualar bu gibi muaşakalara açık muhabere varakası [sayfası] vazifesini görmekten başka bir şeye yaramıyor. Doğrusu bütün bunlar, beni asıl şüirden, asıl edebiyattan bile nefret ettirdiler.

(...)

Mensup oldukları milletin itikatlarını, gazalarını, hezimetlerini, elem ve neşatını terennüm eden o büyük halk ve millet şairleri benim için daima mübarektirler. Şair denilen mahluk biraz evliya ve kahraman arasında bir şey olmalıdır; Garb'ın ve Şark'ın eski şairleri böyleydi. Onun içindir ki, hâlâ hepimize tükenmez birer membadırlar” (Karaosmanoğlu, 2003: 179- 180).

Karaosmanoğlu, Dil Devriminde etkin isimler arasında yer alır. 26 Haziran 1928'de çalışmalarına başlayan Dil Encümeni Türkçenin ses düzenine uygun ve ulusal bir alfabe hazırlama görevini üstlenmiştir. Bu grupta Karaosmanoğlu'nun da yer alıyor olması oldukça önemli bir ayrıntıdır. Çünkü bu durum Karaosmanoğlu'nun, yeni harfleri hazırlayan aydınlar arasında yer alarak Türkiye Cumhuriyeti'nin üzerine inşa edileceği kültürel zeminin oluşumuna önemli bir katkıda bulunduğunu gösterir. Yazar, aynı zamanda dili ustaca kullanarak ideolojik olmasına karşın edebî açıdan güçlü bir şekilde yazdığı romanlarla modernleşme sürecini kayda geçirmiştir. Romanları okurken ideolojik olduklarını mutlaka göz önünde bulundurmak gerekir. Şunu da unutmamak gerekir ki yazarın Millî Mücadele döneminde Anadolu'nun durumu hakkında fikir veren hikâyeleri ve toplumsal mekanizmaların dönüşümünü izleyebildiğimiz romanları sosyolojik anlamda önemli veri sunmaktadır.

Cumhuriyet'in ilanından bir yıl önce yazdığı *Kıralık Konak*'ta değişen yaşam biçimlerini ve kuşak çatışmalarını ele alır. *Nur Baba*'da ise yozlaşmış bir dinî kurumun eleştirisini yapar. *Ankara*'da Millî Mücadele, Cumhuriyet Türkiye'sinin kuruluşu ve Cumhuriyet'in yirminci yılını konu edinir. Yazarın hayal kırıklığının ifadesi olarak okunabilecek *Panorama* yine Cumhuriyet'in ilanından sonraki Türkiye'den söz eder ve Millî Mücadele'de omuz omuza savaşmış askerlerin Cumhuriyet kurulduktan sonra ulus-devletin inşa sürecinde aynı birlikteliği gösteremediğini anlatır. Dolayısıyla denilebilir ki artık eserlerinde toplumsal konuları işlemek yazar için önemli bir mesele hâline gelmiştir. Hatta 1932'de Kadro dergisinin yedinci sayısında yazdığı “Ferdîyet ve Şahsiyet” başlıklı yazısında sanatçının kendi devrini ve toplumunu temsil ettiği takdirde şahsiyet kazanacağını dile getirir (Karaosmanoğlu, 1932: 24).

Milliyetçilikle ilgili yazılarıyla Millî Edebiyat hareketinin oluşması ve gelişmesine katkı sağlamış yazarlarımızdan Ziya Gökalp aydınların “halka doğru” gidebilmelerini sağlayacak olan unsurların başında halkın konuştuğu dili ve bu dil aracılığıyla üretilen edebî ürünleri tanımak geldiğini dile getirir (Gökalp, 2017: 41). Karaosmanoğlu da *Panorama* adlı geniş çaplı romanında “halka doğru” ifadesini dil bağlamında kullanır ve aydınının sahip olduğu bilgiyi halka aktarması meselesi üzerinde durur. Ancak *Ankara*'da ifadesini bulan gerçeklikle temasın yeniden kurulması meselesi bu romanda gerçekleşmeyecek bir şey olarak görülmektedir. *Panorama*'da Karaosmanoğlu'nun hayal kırıklığına uğramış olduğu açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Diyarbakır Lisesi'nde edebiyat hocası Ahmet Nazmi'nin, İzmir'de Dış Ticaret Ofisi Müdürü Cahit Halit'e “(...) bir entellektüel her şeyden önce, halka doğru gitmek, ya da halkı kendine doğru çekmek; sanatını, bilgisini, itikadını halka yaymak, sözün kısası, kafasını ve ruhunu halkın menfaatlerine vakfetmek vazifesini yüklenmiştir.” (Karaosmanoğlu,

2013: 221) diye yazmış olmasına karşın halka doğru düşüncesine inancını yitirmiş olduğu dikkat çekmektedir (Karaosmanoğlu, 2013: 220).

Karaosmanoğlu, bilhassa Cumhuriyet Türkiye'sinde dil, kültür, sanat ve edebiyatın nasıl şekillenmesi gerektiği sorusunun cevabını verdiği *Ankara* romanı ile sadece millî bir dilin kullanılması değil toplumsal yaşamın bir özelliği olarak millî bir duyuşun oluşturulması gerektiğini dile getirir. Cumhuriyet devrimleriyle Türkiye'de oluşturulmak istenen kültürel yaşamın edebî sahadaki en iyi ifadelerinden biri olan *Ankara* romanı, Cumhuriyet döneminde yazılan romanlar arasında çok önemli bir yere sahiptir.

Karaosmanoğlu, Millî Edebiyat Dönemi'nde sade Türkçe ile sosyolojik bağlamda çok önemli romanlar kaleme almıştır. Eserlerinde kullandığı dil konusunda hassastır. Hem üretken bir yazardır hem de literatüre edebî anlamda güçlü bir yapıya sahip romanlar kazandırmıştır. Karaosmanoğlu, dillerin birbirinden kelime almasına karşı değildir ancak ona göre gramer kuralları kesinlikle başka bir dilden alınmamalıdır. Dolayısıyla asıl olan Arapça ve Farsça terkipleri atmak, aruz yerine hece ölçüsünü kullanmak değil, Türkçenin asıl kimliğini bulmaktır. Tanzimat döneminden itibaren dil meselesi üzerine ortaya atılan fikirlerin bazılarını reddedip bazılarını kendine mal eden yazar, asıl Türkçeyi halk arasında söylenen masalların yanı sıra Kutadgu Bilig, Dede Korkut gibi Türk dilinin temel eserlerinde ve Yunus Emre gibi Türk dilinin en güzel örneklerini sunan halk şairlerinin dilinde bulabileceğimiz düşüncesindedir (Akı, 2001: 183).

Akı, 1921 yılının Karaosmanoğlu için Türk estetiği ve Türk edebiyatı alanında bir arayış ve düşünüş yılı olduğunu söyler. Bu arayış ise dilde başlar. Türkçenin yabancı kaidelerden kurtarılıp kendi arılığı, özlüğü ve kendi güzelliği içinde gelişmesini istemektedir. Akı, bu sadeliğe gidişin yazar için ifade ettiği anlamı ise Karaosmanoğlu'nun 1921'de *İkdam* gazetesine yazdığı bir yazıdan alıntılıdığı şu cümleleri ile gösterir:

“Türk için sadeliğe doğru gitmenin mânası aslına doğru gitmektir. Çünkü Orta ve Küçük Asya'nın en sade milleti Türklerdir. Sadelik onların ırkı ve timsali seciyelerinden biridir. Öyle ki dünyanın İran gibi, Bizans gibi en ağır, en kesif ve en ağdalı medeniyetlerinden geçtiği halde bile bu sadelik yine onun vâsıf-ı mümeyyizlerinden biri halinde kalmıştır” (Aktaran Akı, 2001: 184).

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 1925 yılında Türk Yurdu'nda yayımlanan “Türk Halk Edebiyatı” başlıklı bir yazısında dilimizdeki yabancı kelimeleri ve kaideleri atmamız gerektiğinden söz eder. Ona göre Arap ve Fars etkisinin dışında kalabilen ve kendi ifadesiyle “içli, özlü tecelliyâta âmil olmuş bir nevi zevk ve ihtisas tarzı” (Karaosmanoğlu, 1992: 118) varsa o da Halk edebiyatımız olmuştur. Şairlerimiz de ilhamın kaynağını Halk edebiyatında aramalıdır. Mitlerin, masalların ve destanların toplu bir Türk edebiyatı teşkil edeceğini iddia etmemekle birlikte yazar, bu malzemenin Türk dilinin ıslahı konusunda yararlanılabilecek büyük bir kaynak olduğunu belirtir. Millî kaynaklara inilerek millî bir edebiyatın ve kültürel çevrenin oluşması aynı zamanda siyasi, sosyal ve hukuki alanda gerçekleşecek inkılapların da halk tarafından daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır, bu inkılapların “köklerini kalblere ve dimağlara” salacaktır (Karaosmanoğlu, 1992: 118-119).

Karaosmanoğlu, millî niteliğe sahip bir edebî eserin nasıl olması gerektiği sorusunun yanıtını *Ankara* romanında vermiştir. Romanda yazarın sözcüsü olan Neşet Sabit'in Büyük Devlet Tiyatrosu'nun açılış gününde “Kaltabanlar” isimli piyesi sergilenir. Bu satirik eserde “kendi keselerini doldurup, kendi rahat ve refahlarını temin ettikleri için artık memleketi tozpembe bir renk arkasından gören, milleti azamî tokluk ve bolluğa ermiş farz eden ve artık inkılâbın durduğunu veya durması lazım geldiğini söyleyen

oportünist ve hotkâm tiplerin hicvi yapılmakta idi (Karaosmanoğlu, 1934: 167). Toplumsal bir mesele üzerine yazılan bu piyes Neşet Sabit'in sahneye koyacağı ilk tiyatro eseridir ve Neşet Sabit, eserin başarısını burada anlatacaklarını bizzat yaşamış olmasının sağlayacağını düşünmektedir. Oyun izleyenler üzerinde beklenen etkiyi yaratır, Mustafa Kemal Atatürk de oyunu izleyenler arasındadır ve oyunu beğenmiştir (Karaosmanoğlu, 1934: 170-175).

Karaosmanoğlu'nun dönemin edebî isimlerine yönelik bu değerlendirmesi bir kez daha gösteriyor ki yazar için bir eserin millî olup olmadığını belirleyen temel husus millî bir duyuşa sahip olmasıdır. Bir eserin yabancı kelimelerden arındırılmış bir dil ile yazılmış olması o eserin millî niteliğe sahip olması için yeterli olmayacaktır.

Dolayısıyla denilebilir ki Karaosmanoğlu'nun ilk dönem eserleri ile romanları arasındaki dil ve üslup farkı, yazarın edebî hayatının ilk dönemlerinde bireysel bir bakış açısına sahipken zaman içerisinde toplumsal meselelere yönelmesinin bir sonucudur. İlk dönem eserlerinde meseleleri bireysel düzlemde ve çok derinleştirmeden ele alan yazar, romanlarında toplumun panoramasını verebilecek genişlikte bir bakış açısına ulaşmış ve aynı meseleleri toplumsal düzleme taşımıştır.

Toplumları bir arada tutan ve kültürün taşıyıcılığını yapan dil, aynı zamanda bir toplumu diğerlerinden ayıran unsurların da başında gelir. Temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış gizli anlaşmalar olarak görebileceğimiz dilin en temel birimi seslerdir. Her toplum bu sesleri kendi ihtiyaçlarına göre düzenleyerek alfabetini oluşturur ve bu şekilde kendine has bir dil oluşturmuş olur. *Bir Sürgün* (1938) romanının ana karakteri Doktor Hikmet çok iyi derecede Fransızca bilmektedir. Doktor Hikmet örneğinde görüldüğü üzere Fransızca öğrenmek onun Fransızca konuşan bireylerle iletişim kurabilmesini sağlar. Ancak bunun ötesinde dilin taşıyıcılığını yaptığı kültüre nüfuz edebilmek için sadece kelimeleri ezberlemek yeterli olmayacaktır. Doktor Hikmet, Fransız kültürüne ait ayrıntıları bilmemekte ve bu nedenle sorun yaşamaktadır. Doktor Hikmet hem gerçek anlamda ailesinden hem de metaforik anlamıyla kendisiyle aynı ana dili konuşan bireylerden oluşan büyük ailesinden, yani milletinden ayrı düştüğü Paris'te yalnızlığa ve sefaletle sürüklenir, sonunda acı içinde hayata gözlerini yumar. Bana göre Karaosmanoğlu, bu örnek aracılığı ile dönemin aydınlarına sahip olduğu millî kimliği ve dili benimsemeyen ve bunlara sahip çıkmayan bireylerin hayatın içinde var olamayacağı mesajını vermektedir. Yalnız ve sefalet içinde ölen Doktor Hikmet'in cesedi "toprak parası bulunup verilemediğinden Paris'in umumî kuburlarından birine" (Karaosmanoğlu, 1938: 357) gömülür.

*Bir Sürgün* dışında milliyetçilik düşüncesi, *Panorama* romanında Yol gazetesinde Sırpça çevirmeni olarak çalışan Balkanlı bir genç ve gazeteye gelen, tarihe dair bir tek satır okumadığı halde tarihî roman tefrikacısı kimliğiyle birçok hikâye anlatan İdris Hulusi arasında geçen olayda dikkat çeker. Sırpça çevirmeni gazetedeekilerin adını dahi bilmediği, sessiz ve silik biridir, üç aydır gazeteye devam ettiği hâlde onunla kimse konuşmaz, kimse ona selam verme gereğini dahi duymaz. O, yalnızca romanda yazarın sözcülüğünü yapan karakterlerden biri olan Fuat ile konuşur ancak bu konuşma da mesafelidir. Sırpça çevirmeni Yugoslavya'dan, Fuat ise Fransa'dan gelen gazete ve mecmuaları tararlar ve bunlardan yazılar çıkarırlar. Dolayısıyla bu iki kişi, romanda başka dilde yazılmış metinleri Türkçede yeniden üreten kişiler olarak yerlerini alırlar.

İdris Hulusi bir gün Sırpça çevirmenine şöyle seslenir: "Hey, Yugoslavyalı; biz, burada eski Türk fütühatından bahsediyoruz! Dinle de öğren!" Bunun üzerine kıpkırmızı olup başını önüne eğen Sırpça çevirmeni "Bunları yeniden öğrenmeye ihtiyacım yok! Analarımız, beşiklerimizi hâlâ, bu masallarla sallayıp dururlar." diye cevap verir. Bu lafı "demagojik" milliyetçilik gösterisi için vesile sayan İdris

Hulusi, Karaosmanoğlu'nun ifadesiyle birçok "basmakalıp nutuk" sayar, Türk'ün fütuhat tarihi masal değil diye çıkarır. Ancak Fuat, milliyetçilik duygusu bakımından Sırpça çevirmeninin söylediği sözün manasını kavrayan ve bu sözün İdris Hulusi'nin söylediklerinden çok daha etkili olduğunu "caneviden" duyan tek kişidir (Karaosmanoğlu, 2013: 311-312).

Ulus-devlet oluşum sürecinde millî duyguların üretimi konusunda basının oynadığı temel rolün bir yansıması olarak Karaosmanoğlu'nun milliyetçilik meselesini Sırpça çevirmeni ve Fuat gibi gazetede çalışan iki kişi üzerinden tartışması, milliyetçilik tartışmasının gazetede vuku bulması dikkat çekicidir. Teoride milliyetçilik duygusunun üretildiği bir yer olması gereken gazete romanda demagojik tartışmalara sahne olan bir yer olarak gösterilmiş ve eleştirilmiştir. Sırpça çevirmeninin yaşanan olay üzerine yaptığı eleştirilerden anlaşılabilir ki millî histen yoksun nutuklarla burası insanı milliyetçilikten uzaklaştırır:

"Bunlar, daha milliyetçilik ideolojisinin diyalektiğini de bilmezler. Saçmasapan bir gevezelik eder dururlar. Bir gevezelik. Fakat, doktrinleri bakımından tehlikeli bir gevezelik... Neden tehlikeli? Çünkü, bunlar, milliyetçiliği telkin etmek istedikleri kimseleri zorla bu fikre düşman ediyorlar. Ben Türkiye'ye geldiğim sıralarda, mutaassıp bir milliyetçiydim. Lisenin son sınıflarında ne yapıp, ne ettiler, bu inancımı kökünden sarsmanın yolunu buldular. Üniversitede ise..." (Karaosmanoğlu, 2013: 313)

"Ankara'nın çehresi ve bütün yeni Türkiye'deki hayat tarzı Selma Hanım'ın zannettiği gibi öyle birdenbire değişmemişti. Bu, bir taraftan 1928 Harf inkılâbiyle beliren ve Tarih, Dil hareketleriyle kıvamını bulan bir fikir ve ilim uyanışının, öbür taraftan da millî kurtuluş prensiplerine dayanan bir iktisadî kalkınma savaşının alıp yürümesiyle başlamıştı" (Karaosmanoğlu, 1934: 155)

"Meğer roman yazmak ne güç bir işmiş! İşte elimde kalem, önümde defter, saatlerden beri evirip çeviriyorum, iki cümleyi bir araya getiremiyorum" (Karaosmanoğlu, 1956: 3) ifadesiyle başlayan Hep O Şarkı bir kadının ağzından yazılmış. İlk bakışında "Bir eski devir hanımının defterinden" alt başlığı ile sunulur.

## Sonuç

Yakup Kadri, kendisini ve yaşadığı dönemi eserlerine en çok yansıtan yazarlardan biridir. Özellikle ilk yapıtlarında (1909-1914) bireysel izler kendini fazlaca göstermektedir. Fakat yaşadığı deneyimler, özellikle Trablus ve Balkan Savaşları yazarın bireysel konulardan toplumsal konulara geçmeye yönlendirmiştir (Akı, 1983: 15).

Yakup Kadri'nin yazı hayatına girişi Nirvana ve Veda başlıklı tek perdelik oyunların Resimli Kitap adlı dergide yayımlanmasıyla olmuştur. Bu dönemde Yakup Kadri henüz kendi benliğini arayan bir gençtir. Kötümser bir dünya görüşüne sahiptir. Niyazi Akı'nın Yakup Kadri'den aktardığına göre ilk yazılarını İbsen'in özellikle Hortlaklar adlı piyesinin etkisi altında yazmıştır.

Karaosmanoğlu'nun dilini incelemeye değer kılan en önemli husus yazarın imparatorluktan ulus-devlete geçiş sürecini yaşamış olması, başka bir ifadeyle hem Osmanlı İmparatorluğunun son zamanlarında hem de Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk yıllarında yazılar kaleme almış olmasıdır. Bu süreçte yaşanan sosyokültürel dönüşüm Karaosmanoğlu'nun eserlerinde açık bir biçimde ifadesini bulur. İlk eserleri olan tiyatroları ile son eserleri olan romanları kıyaslandığında yazarın olaylara bakış açısının yanı sıra üslubu ve dili de kaçınılmaz bir şekilde değişmiştir.

Edebî hayatının ilk eserleri olan tiyatrolarında bireysel konuları ele alır ve ağır bir dil kullanır. Arapça ve Farsça kelime ve tamlamalara yer verir. Aynı zamanda da semboller kullanarak söz konusu tiyatro

eserlerini şiirsel bir dille kaleme alır. Yazar, zaman içerisinde sosyal konulara yönelir. Bunda gazetecilik mesleğinin ve dönemin büyük toplumsal olaylarının etkisi vardır. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı, Millî Mücadele ve Cumhuriyet Türkiye'sinin kuruluşu gibi önemli toplumsal dönüşümlerin yaşandığı bir dönemde yazar ister istemez sosyal meseleleri eserlerinde ele almaya başlamıştır.

Romanlarıyla öne çıkan Karaosmanoğlu, aynı zamanda İkdam gazetesinde yazılar yazmış bir gazetecidir; gazete yazıları, hikâyeler ve romanlarıyla dönemin önemli olaylarını kayda geçirmiş önemli bir kalemdir. Örneğin *Ankara* romanıyla Cumhuriyet devrimleriyle Türkiye'de oluşturulmak istenen kültürel yaşamı ifade etmiştir. Bu romandan öyle anlaşılıyor ki yazara göre edebî metinler millî konulardan söz etmeli ve sade bir dille yazılmalıdır.

Mustafa Kemal Atatürk'ün sofrasında yer alan önemli isimlerden olan Karaosmanoğlu, Dil Devrimi sürecinde etkili olmuş bir isimdir. Millî edebiyat ve özellikle Cumhuriyet Dönemi'nde çok önemli romanlara imza atmıştır. Yazdığı romanlar yazarın yaşadığı dönemin panoramasını verecek genişlikte bir bakış açısıyla yazılmıştır. Dil ve üslup bakımından da güçlü olan söz konusu romanlar dönemin sosyal yapısını oldukça başarılı bir şekilde anlatır.

Sonuç olarak Karaosmanoğlu'nun eserlerinde kullandığı dil, zaman içerisinde değişiklik gösterir. İlk eserlerinde ağır ve ağıdalı Servet-i Fünun dili kullanırken ustalık dönemi eserleri olarak ele alabileceğimiz romanlarında önceleri eleştirdiği Yeni Lisan hareketini benimsemiş ve sade bir dil kullanmıştır.

### Kaynakça

- Akı, Niyazi (2001). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu/ İnsan- Eser- Fikir- Üslûp*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Akyüz, Kenan (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Anderson, Benedict (2017). *Hayali Cemaatler/ Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, (çev. İskender Savaşır), Metis Yayınları, İstanbul.
- Atay, Falih Rıfki (1967). "Dil", *Dil Devrimi Üzerine*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Başbuğ, Esra Dicle (2012). *Resmî İdeoloji Sahnede*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Berkes, Niyazi (2013). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, (Yayına Hazırlayan. Ahmet Kuyaş), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Borak, Sadi (1997). *Atatürk'ün Resmi Yayınlarına Girmemiş Söylev Demeç Yazışma ve Söyleşileri*, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Gellner, Ernest (2018). *Uluslar ve Ulusçuluk*, (çev. Büşra Ersanlı, Günay Göksü Özdoğan), Hil Yayın, İstanbul.
- Jusdanis, Gregory (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür- Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, (çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Korkmaz, Zeynep (2005). *Türk Dili Üzerine Araştırmalar*, C 1, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Köprülüzâde, Fuad (1992). "Alfabe İnkılâbı", *Atatürk Devri Fikir Hayatı II*, (haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Zeynep Kerman, Necat Birinci, Abdullah Uçman), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Levend, Ağâh Sırrı (1972). *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1934). *Ankara*, Hakimiyeti Milliye Matbaası, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1938). *Bir Sürgün*, Ulus Basımevi, Ankara.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1956). *Hep O Şarkı*, Varlık Yayınevi, İstanbul.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1982). *Tiyatro Eserleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1992). “Türk Halk Edebiyatı”, *Atatürk Devri Fikir Hayatı II*, (haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Zeynep Kerman, Necat Birinci, Abdullah Uçman), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss.112-119.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2013). *Panorama*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Öztoğ, Özlem (2022). Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Doğu Nostaljisinin Görünümleri, *Türkbilig*, 2022 (43), 169-186.

Şahin, İbrahim (2020). *Tehlikeli Estetik*, Doğu Kütüphanesi, İstanbul.