Metruk Ev

Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi



ZEYNEP UYSAL

İletişim

ZEYNEP UYSAL • **Metruk Ev**

ZEYNEP UYSAL 1969 yılında doğdu. Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde lisans ve yüksek lisans eğitimini tamamladı. 1999 yılında Marmara Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'ndan doktora derecesini aldı. 2001-2003 yılları arasında Oxford Üniversitesi Şarkiyat Enstitüsü'nde misafir öğretim üyesi olarak çalıştı. Makaleleri çeşitli dergilerde yayımlandı. *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelat-ı Aziz Efendi* adlı kitabı 2006 yılında çıktı. *Edebiyatın Omzundaki Melek: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar* adlı derlemesi ise 2011 yılında İletişim Yayınları tarafından yayımlandı. 2001 yılından beri Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesidir.

İletişim Yayınları 1996 • Edebiyat Eleştirisi 42
ISBN-13: 978-975-05-1534-7
© 2014 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2014, İstanbul

EDİTÖR Levent Cantek
KAPAK Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ ve DİZİN Birhan Koçak
BASKI ve CİLT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

ZEYNEP UYSAL

Metruk Ev

Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi

iletişim

"Ve güzelim eli Halit Ziya'nın. Sakın. Titiz. (...)
Bir yalnızlık tarihini kazır (24 bölüm), tozpembe bir kağıda."
– İlhan Berk, "Mai ve Siyah"

Sevgili Babamın anısına,
ve Sevgili Anneme...

İÇİNDEKİLER

Teşekkür 11

Giriş 13

BİRİNCİ BÖLÜM
Osmanlı'da "Asır Sonu" ve "Beşer Hayatı" 23
Bir paradigma değişimi olarak asır sonu edebiyatı ve Dekadanlar tartışması 37
Tanzimat romanı karşısında Halit Ziya ve realizm 51

İKİNCİ BÖLÜM
Metruk Evin Kadınları 61
Bir bağ/kök metin olarak *Sefile* 68
Melek/çocuk kadınlar 90
Metruk kızın "müebbet bayramı": Nihal 112
Metruk kadınların nesneler dünyası 129
Kötü özneye doğru 141
Sonuna kadar fail, her daim kötü özne: Bihter ve *Aşk-ı Memnu* 144

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
Metruk Evin Erkekleri ... 173
Her zaman hayal ve hakikat:
Arzularla gerçekliğin müsademesi ... 174
Metruk bireyliğe giden Faustyen yol ... 181
Faust'un izinde bir romantik şair: Ahmet Cemil ... 195
Romantik şairin çatışması: Hayal ve hakikat ... 200
Romantik şairin çatışması: Yazı ve gerçeklik ... 214
Yazıdan gerçekliğe: Ahmet Cemil'in
"beşer hikâyesi" olarak "Mai ve Siyah" şiiri ... 232
Suskunluk metni olarak Mai ve Siyah ... 235
Suskunluktan epifaniye: Hakikatin ortaya çıkışı ... 241
Hayattan çekiliş ya da uyumlu bireyin imkânsızlığı ... 244

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
Metruk Ev ... 259
Ev: Kendine ait bir hayat ya da
kamusalın tehdidi altındaki mahremiyet ... 262
Yıkılan ev, parçalanan aile, dağılan özne ... 275
Modernizmin kıyısındaki realist roman:
Anlamın kaybı, hayatın kavranamazlığı ... 289
Uyumlu bireyin imkânsızlığı:
Ömer Behiç ya da "siyehendiş" karakter ... 295

Sonuç ... 301

KAYNAKÇA ... 315
DİZİN ... 319

TEŞEKKÜR

Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde 2008 senesinden itibaren Halit Ziya Uşaklıgil külliyatı üzerine bir doktora seminer dersi vermeye başladım. Elinizdeki kitap bu derse dair çalışmalara paralel bir süreçte yazıldı. Türkçe edebiyatın kurucu isimlerinden Halit Ziya'nın eserlerini birey, realizm ve sanat ilişkisi ekseninde okumayı hedefleyen bu derste yazarın romanlarının yanı sıra hikâyeleri, otobiyografileri ve edebiyat yazıları da ele alındı. O yıldan bu yana birçok doktora öğrencisi tartışmaları, yazıları ve fikirleriyle önce derse, sonra benim Halit Ziya'nın edebiyatına dair ileri sürdüğüm, zihnimi kurcalayan sorulara büyük katkılarda bulundular. Bir yandan hep birlikte yazarın eserlerinin ayrıntılarına vakıf olurken bir yandan da Halit Ziya'nın dahil olduğu edebiyat anlayışı ve dönemle ilgili ufuk açıcı tartışmalar yaptık. Bunun için bu kitabın ortaya çıkmasında bu dersi alan öğrencilerimin payı büyüktür. İsimlerini burada sayamasam da hepsine tek tek teşekkür ederim.

Öğrencilerimin yanı sıra, uzunca bir sürecin meyvesi olan bu kitabın ortaya çıkmasını sağlayan başkaları da var. İlk önce henüz yolun başındayken yanımda olan, edebiyat ve yazıyla kurduğum ilişkide bana büyük katkıları olmuş, bu kitaba dair ilk tartışmaları birlikte yaptığımız Engin Kılıç'a teşekkür ederim.

Çalışma süresince yazdıklarımı okuyan, eleştirilerde bulunan, anlaşamadığımız noktalar için saatlerini ayırıp benimle tartışan sevgili dostlarımı/meslektaşlarımı da tek tek yazmalıyım. Kitap az çok ortaya çıktığında ayrıntılı bir okuma yapan Deniz Aktan Küçük'e; ben kitap bitti sandığımda, titiz bir okumayla "Dur, daha bitmedi" diyen ve önemli problemleri işaretleyen Erol Köroğlu'na; kitabın müsveddelerinden son aşamasına, yaptığı birçok okumada ayrıntılı eleştirileriyle kitabı son haline getirmeme büyük katkısı olan, hem akademik, hem moral desteği için Halim Kara'ya; yayım sürecindeki desteği için Erkan Irmak'a; ve nihayet son iki yıldır, evde, okulda, kütüphanede, kahvelerde bir masa başında, herkesin kendi işini yaptığı iki kişilik bir çalışma grubu oluşturarak birbirimize akademik ve moral destek verdiğimiz Olcay Akyıldız'a, hem kitaba dair tartışmalarımız için, hem de desteği ve dostluğu için çok teşekkür ederim.

Ve tabii varlıklarıyla hayatımı zenginleştiren, güzel ve akıllı kızlarım Lalin ve Leyla'ya her zaman yanımda oldukları ve olacakları için büyük bir mutlulukla teşekkür ederim.

Son olarak kitabın yayım sürecindeki destekleri için sevgili Belce Ünüvar'a, Kerem Ünüvar'a, Levent Cantek'e ve İletişim Yayınları'na minnettarım.

ZEYNEP UYSAL
Şubat 2014, Kadıköy

Giriş

Halit Ziya'nın romanları, odakları ve ayrıntıları değişse de, yazarın aslında hep aynı hikâyeyi yeniden ve yeniden yazdığı yekpare, büyük bir romanın parçaları gibidir. Çoğunlukla bir erkek iki kadın ya da bir kadın iki erkekten oluşan üç ana karakterin hikâyesine, üçlü aşkına, ama en çok da karakterlerin şiddetli arzularına odaklanan romancı, hep aynı hikâyeyi, bir bakıma arzuların hikâyesini anlatır. Arzular da bizi Halit Ziya romanında "beşer hayatı"na, diğer bir deyişle arzulayan bireyin, eylemlerinin faili olan insanın hayatına götürür. *Mai ve Siyah* romanının başkarakteri Ahmet Cemil'in en büyük arzusu "beşer hikâyesi"ni, "beşer hayatı"nın şiirini yazmaktır. Büyük arzularla şiddetli duygulanımların, neşeyle kederin, zaferlerle hüsranların arasında salınan bir hayat tasavvurudur bu. *Hikâye* adlı kitabında kendisinin realist romandan ne anladığını anlatırken realist romanın "hissiyat-ı kalbiye-i beşeriye"yi [insan kalbinin duygularını] anlattığını, iyi romanların "beşer hayatı"nı bütün ayrıntılarıyla anlamamızı sağladığını söyleyen[1] Halit Ziya da ilk romanından itibaren Ahmet Cemil'in şiirini yazdığı bu "beşer hikâyesi"nin romanını yazar. Başka bir

1 Halit Ziya [Uşaklıgil], *Hikâye*, yay. haz. Nur Gürani Aslan (İstanbul: YKY, 1998), 20.

ifadeyle, Ahmet Cemil'in romantik şair imgeleminde tasarlanan "beşer hikâyesi", Halit Ziya romanında, arzularını göz ardı edemeyen bireylerin trajik hikâyesine dönüşür.

Tam da bu nedenle bu kitap, realist romanın derdinin insanın kendisinin, iç dünyasının, hayatına neyin nasıl yol açtığının anlaşılması olduğunu söyleyen Halit Ziya'nın, romanın bu genel derdinden hareketle belli bir "beşer hikâyesi"ni ısrarla kurcalayan romanlar yazdığını ve hep aynı hikâyeyi olgunlaştırmaya çalışan yekpare bir "Halit Ziya romanı" oluşturduğunu ileri sürmektedir. Çalışma, yazarın *Sefile*'den *Kırık Hayatlar*'a giden, *Kırık Hayatlar*'da son halini alan[2] bu büyük romanını bireyleşme sancısının, cemaatten kopuşun, bireysel arzularla toplumsal ahlak uzlaşımlarının arasında sürüklenişin romanı olarak okur. Arzularını toplumsal sözleşmenin öngördüğü uzlaşımlara uydurması beklenen bireylerin bir anlamda "kötü özne"lere dönüştüğünü, kırık ve metruk kaldığını; dahası "metrukiyet"in kaçınılmazlığını gösterir. Halit Ziya'nın karakterlerini tasvir ederken sıklıkla kullandığı "metruk"luk ha-

2 Yazarın son romanı *Nesl-i Ahir* bu incelemeye dahil edilmemiştir. Bunun nedeni, birçok bakımdan önceki romanların temalarını, karakterlerini tekrar etse de burada ileri sürdüğüm "yekpare roman" yapısına *Nesl-i Ahir*'in bir katkısı olmadığını düşünmem ve bu yekpare romanın çerçevesinin *Kırık Hayatlar*'la tamamlandığını göstermek istememdir. Ayrıca Halit Ziya'nın tefrikada kalan bu romanı yayımlamamayı özellikle istemiş olması ve çeşitli vesilelerle bu romandan "utanç" duyduğunu söylemesi de *Nesl-i Ahir*'in ileri sürdüğüm çizgiye yenilik getirmediği düşüncesini destekler. Halit Ziya *Kırk Yıl*'da Ahmet Haşim'in hakkında yazdığı eleştiriyi haklı bulduğunu söylediği bu eserinden, "Meşrutiyetten sonra yazdığım şeyler arasında beni pek ziyade utandıran bir roman tefrikası" diye bahsettikten sonra *Nesl-i Ahir*'in başına gelenleri şöyle anlatır: "Bir tefrika tutturdum. Bu büyük bir roman olacaktı; büyük ve mühim... İstibdat idaresine karşı ruhunda isyan taşıyan genç nesil bu romanda timsalini bulmuş olacaktı. Ona 'Nesl-i Ahir' demiştim. Eser başlanbaşa yazıldı ve neşrolundu, fakat günler umulmayan hadisatını getirdikçe eser de mevzuunun esasından uzaklaşmaya başlayarak nihayet gide gide, her adımda yatağını *değiştirerek* yayıldığı sahada kaybolan bir ırmak dağınıklığı ile ne olduğu belli olmayan bir şekil aldı. Bugün ona uzaktan bakınca bu uzun kitaptan ancak yirmi otuz sayfalık birkaç parçayı belki nisyandan kurtarmak zahmetine değer diye düşünüyorum; geri kalanları yakmak, yok etmek isterdim." Bkz. Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, haz. Nur Özmel Akın (İstanbul: Özgür, 2008), 888, 900. *Nesl-i Ahir* 1990 yılında kitap olarak ilk kez basıldıktan sonra ancak yakın zamanda orijinaline sadık bir baskıyla okuyucuyla buluşmuştur. Bkz. Halit Ziya Uşaklıgil, *Nesl-i Ahir* (İstanbul: Özgür, 2009).

lini merkezine alan kitap, bir varoluş biçimi olarak metrukiyeti, yani insanın dünyanın ortasında tek başına, hamisiz, korumasız, arzularıyla dolu ama arzularını da tamamen gerçekleştiremeden yalnız ve çaresiz kalma/hissetme durumunu; bir nevi modern birey olma halini, metruk bireyin tekrarlanan anlatısını ayrıntılı olarak çözümler.

Bu çerçevede "metruk ev" Halit Ziya'nın kurguladığı kırık hayat hikâyelerinden oluşan romanın temel metaforu olur. Başka bir deyişle beşer hikâyesini, bireyin metrukluğunu evde, evin içinde ama dışarıdan, dıştan etkilenen, zedelenen bir ev üzerinden anlatan, kısaca hayatı ev eğretilemesiyle biçimlendiren yazar. bireyin metrukluğunu anlatan romanı, bir metruk ev anlatısı olarak inşa eder. Evin içinin ve dışının çatışma halinde olduğu, bir anlamda modern bireyin özel alanla kamusal alan arasındaki gerilimle biçimlendiği, giderek kamusalın özele nüfuzunun daha görünür hale geldiği bir anlatıdır söz konusu olan.

Tam da bu çatışma hali, Halit Ziya romanında öne çıkarılan özel alan olarak ev içi ve aile ilişkilerinin politik olduğunu imler. Zira arzuları ve ıstıraplarıyla öne çıkan modern birey üzerinden, insanı ve hayatı anlama / anlamlandırma çabası kamusal olandan, evin dışında olup bitenlerden, toplumsal olandan ayrı düşünülemez.[3] Bireyin dışındaki otoritenin, ailenin, devletin mutlaklığının parçalandığı noktada, bireysel arzu ve arzunun biçimlendirdiği iktidar mücadelesi görünür olmaya başlar. Hem de evin içinde, yani özel alanda. Halit Ziya romanında evin içindeki bireylerin arasındaki iktidar ilişkisi mülkiyet üzerinden biçimlenir. Nesnelere ve birbirlerine temellük etmek demek, arzunun gerçekleştirilmesi demektir. Metruk ev anlatısı bu anlamda temellük etme mücadelesi üzerine inşa edilir.

3 Halit Ziya'nın romanında tıpkı çağdaşı Flaubert gibi, başarıdan ziyade arzu ve ıstırap okuyucunun karşısına çıkar. Modern edebiyatın karakteristiklerinden biri sayılan ıstırap dünyanın deneyimlenmesiyle verilir Flaubert'te ve okuyucunun bu acının olası sebeplerini empatik biçimde anlaması beklenir. Tıpkı Flaubert gibi Halit Ziya da "romantik ıstırabı yaratıcı harekete" dönüştürür. Jonathan Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty* (Aurora, Colo.: Davies Group, 2006), X, XI. Bu çerçevede ıstırabın romanını yazan Halit Ziya için Muallim Naci'nin, "şair-i matemalud" demesi boşuna değildir. Bkz. Halit Ziya Uşaklıgil, *Sanata Dair 3: Türk Şair ve Edipleri* (İstanbul: Maarif Basımevi, 1955), 148.

Bu nedenle bu kitap, genel kanının aksine, bireyi ve evin içini öne çıkaran Halit Ziya romanının politik olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak kendinden önceki veya kendinden sonraki romanların belli toplumsal angajmanlarla biçimlenen politik tavrının yerine Halit Ziya romanı bireye ve özel alana içkin bir politik tavır sergiler. Romanın toplumsal bir işlevi, misyonu olduğunu reddeden bu tavır, Jonathan Culler'in Gustave Flaubert'in romanları üzerinden biçimlendirdiği kavramsallaştırmayı anımsatır. Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty* adlı kitabında Flaubert'in, edebiyatta çarpıcı bir dönüşümü temsil ettiğini vurgular. Ona göre Flaubert, romanı, çeşitli toplumsal işlevlerinden özgürleştirerek özerkliğini kurar. Böylece romanın kendisi sorunsallaşır.[4] Culler, Flaubert'in romanı iletişim aracı olmak yerine estetik bir obje haline getirdiğini, konuşma dilinden edebi dile geçtiğini belirtir. Bu anlamda yazar, "iletişimsel kontrat"ı[5] bozacak hareketler yapar: Anlatının bakış açılarını değiştirerek otoriter bir mesaj iletimini önler. İletişimselliğini bozmakla romana yeni bir özerklik ve estetik bir statü verir ama diğer yandan artık neden üretildiği açık değildir eserin. Yani niyeti, mesaj kaygısı olmaz. Yazmak için yazar. Edebi eserin işlevi basitçe var olmaktır.[6] Bu anlamda Culler'in Flaubert'in edebiyatına yüklediği bu ayırt edici özelliklerin çoğunun kendi edebiyat dairesi içinde Halit Ziya için de geçerli olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Tanzimat romanının ya da daha doğru bir deyişle ilk Türkçe romanların iletişimsel olmayı, muhatabı bilinçlendirmeyi hedefleyen, yer yer didaktik ve ahlakçı üslubu Halit Ziya'nın eserlerinde yerini edebi bir dil yaratma, insanı anlama ve anlamlandırma kaygısına bırakır. Özellikle konuşma dilinden uzaklaştığı için eleştirilen Halit Ziya'nın derdi zaten mesaj iletmek değildir; çünkü içinde yaşadığı dünya "Tanzimat romancısı"nın emniyetli, doğruları ve yanlışları

4 Culler, *a.g.e.*, XII.

5 İletişimsel kontrat (*communicational contract*) yazarın, esas olarak okuyucunun yazılanı rahatça anlamasını sağlayacak bir dil ve roman dünyası oluşturma niyetini imler.

6 Culler, *a.g.e.*, XIII, XIV.

açık seçik dünyasından farklıdır. Bu yüzden Halit Ziya karakterlerinin birçoğunun iyi ya da kötü olup olmadıklarına, doğru ya da yanlış davranıp davranmadıklarına karar vermek zordur. Anlatıcıları da mutlak otoriter bir tavır takınmazlar.

İlerleyen bölümlerde romanlar üzerinden ayrıntılı olarak görüleceği gibi Halit Ziya da 1887'deki ilk romanı *Sefile*'den itibaren sadece realist olmak değil, üstüne üstlük belli bir estetizmle hareket ederek romanı özerkleştirmek derdindedir. Halit Ziya'nın edebiyat anlayışını mesajlar ya da angajmanlar belirlemez. Tam tersine *Hikâye*'den itibaren edebiyat üretmekle meşgul olan yazar, mesaj kaygısıyla değil, yarattığı karakterlerle insanı ve (onun) hayatını anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmak kaygısıyla hareket eder. Bu yüzden Halit Ziya herhangi bir hikâyeyi değil, belli bir mekân içinde, ki o mekân hem ülke şartlarının, âdetlerinin izlerini taşıyan hem de onlardan kaçıp sığınılan bir mekândır, kendi macerasını yaşayan ya da aslında yaşamak isteyen bireyin hikâyesini kurar. Ev içinde biçimlenen bu bireyin dilinde, odaklayan olarak karakterin kurulumunda anlatıcının rolü de belirgin biçimde değişir. Halit Ziya birey/beşer hikâyesini anlatısallaştırırken anlatıcının karakterlerle kurduğu ilişkiyi öne çıkarır. İlk romanlarda her şeyi bilen anlatıcının yer yer düşüncelerini saklamadığı, hangi karakterin yanında olduğunu açıkça gösterdiği anlatıcı konumuna karşılık, *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu*'da karakterleri odaklayan olarak kullanan anlatıcı romanları biçimlendirmeye başlar.[7] Birincisinde tümüyle Ahmet Cemil'in odaklayan olduğu bir anlatıcı, diğerinde ise Bihter ve Behlül'ün sırayla odaklayan oldukları bir anlatıcı konumu söz konusudur. Halit Ziya'nın kurduğu bu anlatıcı konumu, realist romancının dünyayı anlamlandırırken algıları, bakış açılarını, bireylerin iç dünyalarını öne çıkaran, yazar otoritesini ise geriye çeken bakışının sonucudur.

Bu anlatıcı konumu Halit Ziya'nın romanlarında kullandığı dili ve üslubu da biçimlendirir. Dekadanlar tartışmasında ortaya konduğu gibi, ısrarla estetik bir edebi dil arayışı onun ve di-

7 Odaklayan kavramını Genette'in *focalizer* kavramının karşılığı olarak kullanıyorum. Bkz. Gérard Genette, *Narrative Discourse* (Oxford: Blackwell, 1980).

ğer Servet-i Fünunculaın ilgi alanına girer. Çünkü bu yazarlar ve şairler için esas olan hissedilen duyguları, düşünceleri aktarabilecek bir dil yaratmaktır. Hayatın karanlık yüzü, ıstıraplar sadece Halit Ziya'nın romanında değil, diğer Servet-i Fünuncuların eserlerinde de görünür. Hakikat görünen değil, kurulan bir şeydir sanatla. Yani sanat doğayı, hakikati şairin hissine, fikrine göre yeniden yaratır.[8]

Halit Ziya da bunu yapmak için romanlarında "metruk ev"in çatısını kaldırır ve öncelikle altından görüneni, mahrem olanı gösterir. Bu doğrultuda yazar, Flaubert'in "Hakikat yoktur, görme biçimleri vardır" sözünü örnekler gibidir.[9] Altındakini görmek ve göstermek için çatıları kaldırır ya da çocuğun oyun oynaması gibi, hayatın aksine kontrolün hikâyeyi kuranda olduğu bir özgürlük alanı, bir dünya yaratır.[10] Ama bu dünyada bile kontrole sahip olamayış vardır. Halit Ziya'nın anlatıcıları, neredeyse karakterleri kadar, hayat karşısında çaresizdirler. Çünkü Halit Ziya çatısını kaldırdığı evlerin içine bakarken, ilk izlerin, intibaların ardına geçer; karakteri yapan, karakterin dünyasını oluşturan şeylerin, nesnelerin nasıl algılandığını, farklı görme, algılama biçimlerini gösterir. Böylece Halit Ziya romanında nesneler, şeyler aynı zamanda parayla, sahip olmakla, mülkiyet kavramıyla, yeni ekonomik süreçlerle metruk bireylerin ilişkisinin anahtarı olurlar. Bireyin objelerle, pa-

8 Cenap Şehabettin de tıpkı Halit Ziya gibi sükût ve suskunlukla örtülü hayattan ("Gölge, hep gölge, her taraf gölge./Gölgelerle bütün zemin mestur;/Asuman yalnızca nim-manzur/Görülen başlıyor görülmemeye;/Bir dumandan kefenle cism-i cihan./Kalıyor kar-ı leyl içinde nihan.../(...)/Her taraf hufte her taraf rakid;/Sanki engüşt ber-dehan, melekut/Bütün eşyaya der: Sükût, sükût!", "Temaşa-i leyal"den. Ayrıca bkz. "Elhan-ı Şita", "Teşne-i Tab"), bir uyurgezer gibi hayatın hakikatini ararken farkında olmamaktan ("Nikab-ı hab ile puşide çeşmi;/Nedir görmez doğan şeb mi, güneş mi;/Durur siyyan gözünde nur u zulmet./Ona sen rehber ol ey bad-ı gül-biz;/Benim fikrimdir ol malul-ı şeb-hiz/Ki daim bulmak ister bir hakikat!","Sairfilmenam"dan.) söz eder. Bkz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, haz. *Cenap Şehabettin'in Bütün Şiirleri* (İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1984), 94, 95, 217, 223.

9 John Rignall, *Realist Fiction and the Strolling Spectator* (Londra & New York: Routledge, 1992), 82.

10 Peter Brooks, *Realist Vision* (New Haven & Londra: Yale University Press, 2005), 3.

rayla kurduğu ilişkiye koşut biçimde arzularıyla, arzu nesneleriyle kurduğu ilişkiyi öne çıkaran bu romansal dünya "kesin hakikatler"in, mutlak doğruların değil, "bireyin algısının" belirleyici olduğu bir realist romanın dünyasıdır.

Bu doğrultuda bu kitap Halit Ziya'nın romansal dünyasındaki metruk karakterlerin etrafına ve kendi içine bakışını, bakışın nesnesi ile yani arzulanan, seyredilen arzu nesnesi ile ilişkisini inceliyor. Arzu edenle arzu edilenin ilişkisinin nasıl kurulduğunu görmeye ve göstermeye çalışıyor. Arzunun niteliğinin, toplumsal olanla ilişkisinin, toplumsal olana uyumu ya da uyumsuzluğunun bireyi nasıl biçimlendirdiğini; diğer bir deyişle, karakterlerin arzuları ve kendilerine cebrettikleri ahlaki değerler arasında yok oluş hikâyelerini ele alıyor. Böylece bireyin kuruluş, biçimleniş ve parçalanış hikâyesinin Tanzimat'ın ya da daha doğrusu angaje edebiyatların tabi kılan ahlakçılığına, diline, roman biçimine karşı konumlandığını gösteriyor.

Bu çerçevede kitabın "Osmanlı'da 'Asır Sonu' ve 'Beşer Hayatı'" başlıklı birinci bölümünde bütün bu çözümlemeyi bağlamsallaştırmak üzere önce, 19. yüzyıl sonunda değişen toplumsal yapı içinde edebiyat anlayışının Servet-i Fünunculara gelene dek nasıl/ne türde bir etkileşim, dönüşüm geçirdiği tartışılıyor. Daha sonra Servet-i Fünun edebiyatının doğrudan biçimlenmesine hizmet eden "Dekadanlar Tartışması" ele alınıyor. Bu tartışmanın Servet-i Fünuncuları birleştiren edebiyat anlayışını ortaya çıkarışına koşut olarak, tartışma bağlamında Halit Ziya'nın asır sonunda yaşanan dönüşüme nasıl eklemlendiği gösteriliyor. Bu doğrultuda Halit Ziya'nın realizmle kurduğu ilişkinin sadece edebi bir seçim değil, "asır sonu" kimliğinin bir tezahürü olduğunu da tartışan bu bölüm böylece, temelde Halit Ziya romanının siyasi, kültürel ve edebi koşullarını sergilemiş oluyor.

"Metruk Evin Kadınları" adını taşıyan[11] ikinci bölüm, yaza-

11 Bu kitapta kadın ve erkek karakterler ayrı bölümlerde tartışılmaktadır. Bunun nedeni aralarındaki temel ortaklığa, yani bireyin metrukiyet anlatısını biçimlendirmelerine karşın, kendi içlerinde, kadın karakterler ve erkek karakterler olarak belli cinsiyet rolleri, kadınlık ve erkeklik modelleri etrafında birleşmeleridir.

rın *Sefile* (1886/87), *Nemide* (1892), *Ferdi ve Şürekâsı* (1895) romanlarından *Aşk-ı Memnu* (1901)'ya uzanan bir çizgi çekerek arzu eden, başka bir yaşamı özleyen kadın karakterlerin metrukiyet hikâyelerini ayrıntılı olarak inceliyor. Halit Ziya romanındaki kadınlar bireyliklerini gerçekleştirme imkânından mahrum kalan melek/çocuk kadınlar ile arzuları pahasına toplumsal sözleşmeyi ihlal eden "kötü özne"ler arasındaki gerilim üzerinden değerlendiriliyor. Arzu eden, sahip olmak isteyen kadınların nesneler dünyasıyla kurdukları ilişkinin kendilerini de nesneleştirdiği ya da uyumsuz bireyler/kötü özneler olarak yok oluşa sürüklediği gösteriliyor. Bu anlamda özellikle kötü öznelik üzerinden biçimlenen metrukiyetin Halit Ziya romanında olumsuzlanan bir hayat biçimi değil, sakınılması pek de mümkün olmayan bir insanlık durumu olduğu ortaya konuyor. Böylece yazarın, arzu eden kadınların metrukiyete sürüklenişlerini modern bir bireylik deneyimi olarak inşa ettiği vurgulanıyor.

Kitabın "Metruk Evin Erkekleri" başlıklı üçüncü bölümünde erkek karakterlerin metrukiyet hikâyeleri ele alınıyor. Ian Watt'ın bireyselliğin mitleri arasında saydığı Faust figüründen yola çıkarak bu defa *Bir Ölünün Defteri* (1892), *Ferdi ve Şürekâsı* (1895) ve *Mai ve Siyah* (1898) romanlarındaki erkek karakterlerin uyumsuz bireylere dönüşümleri, hatta yok oluşa sürüklenişleri tartışılıyor. Özellikle *Mai ve Siyah*'ın başkarakteri şair Ahmet Cemil'in yazdığı "Mai ve Siyah" şiirindeki modern bireye dair hayat tasavvurunun aynı zamanda Halit Ziya romanının asıl hikâyesini oluşturduğu gösteriliyor. Böylece Halit Ziya romanının modern bireylik deneyimini ısrarla benzer biçimde kurmaya devam ettiği sergileniyor.

Kitabın "Metruk Ev" başlıklı dördüncü bölümünde ise hayatın ya da aynı zamanda romanın metaforu olarak "metruk ev"i öne çıkaran *Kırık Hayatlar* (1922) romanına odaklanılıyor. Müsademe, kırıklık, ölüm kavramları üzerinden hayatın bilinmezliğini, kavranamazlığını sorgulayan romanın, uyumlu bireyin ya da daha doğrusu mutlu bir bireylik halinin imkânsızlığına vurgusu tartışılıyor. Bu bölümde romanın, anlamın kaybını,

hayatın kavranamazlığını sorgulamasıyla realist romandan modernist romana yol veren çizginin, roman biçiminin değilse bile ruh durumunun başlangıcını işaret ettiği ileri sürülüyor. Halit Ziya romanında duyularla, bakışla gerçeklik arasındaki mesafenin müphemliği ve dolayısıyla bireyin dış gerçeklik yerine iç dünyasında yarattığı âlemin, kendi gerçekliğinin çöküşü tartışılıyor. Bu bağlamda realist romanın gerçekliği yansıtmaya dayalı tekil bir söylemle değil, diyalojik bir söylemle biçimlendiği vurgulanıyor ve hakikatlerin karakterlerin görme, algılama biçimleriyle kurulduğuna tekrar dikkat çekiliyor.

Nihayet birer metrukiyet anlatısı olarak "beşer hikâyesi"ni kurcalayan Halit Ziya romanının, bütün ikircikleri, zaafları ve hesaplaşmalarıyla sergilenen asır sonu modern Osmanlı bireyinin anlatısına dönüştüğü gösteriliyor. Böylece asır sonu edebiyatına yöneltilen köksüzlük, yabancılık eleştirilerine rağmen, Halit Ziya romaninda biçimlenen bireyin Osmanlı'nın modernlik deneyiminin hem sahici bir mahsulü, hem de bu deneyimin bizatihi öznesi olduğu ortaya konuyor.

BİRİNCİ BÖLÜM

Osmanlı'da "Asır Sonu" ve "Beşer Hayatı"

Halit Ziya romanının metruk bireyin hikâyesinin etrafında kuruluşunu anlamlandırmak için "asır sonu"nda Osmanlı'da sadece edebiyatın değil, dünya algısının da değiştiğini dikkate almak gerekir. 19. yüzyıl sonunu imleyen Fransızca *fin de siecle* hem bir kapanış hem de yeni bir dönemin başlangıcıdır. Bir dejenerasyon dönemi olarak görülmekle beraber aynı zamanda yeni başlangıçlara dair umudu da imler. Aynı yıllarda Osmanlı entelektüelleri arasında "asır sonu" terimiyle karşılanır.[1] Bu anlamda Osmanlı'nın asır sonunda, edebiyatın dünya algısı ile ilişkisi demek sosyal, siyasi, kültürel, toplumsal iklimin neden olduğu bir zihin dünyasının ve kavrayış biçiminin edebiyat metninin biçimlenişindeki olası etkileri, etkileşimi demektir.[2]

1 Bkz. Talia Schaffer, *Literature and Culture at the Fin de Siècle* (New York: Longman, 2007), 3. Özellikle 20. yüzyıl başında milli edebiyat döneminde "asır sonu" tabiriyle karşılanan döneme olumlu özellikler atfedilmez. Örneğin Yakup Kadri, *Kiralık Konak* romanının baş kadın karakteri Seniha'ya "asır sonu kızı" derken onun yozlaşmış, arzularının peşinde kaybolmuş bir karakter olduğunu vurgulamak ister. Oysa bu çalışmada "asır sonu" tabiri yozlaşmadan ziyade yeni başlangıçları, 19. yüzyıl sonunda Osmanlı'da yaşanan dönüşümleri ve bu dönüşümler çerçevesinde değişen, biçimlenen modern bireylik halini vurgulamak üzere kullanılmıştır.

2 Edebiyat metni ve bağlamı ile ilgili bir tartışma için bkz. Antoine Compagnon, *Literature, Theory and Common Sense*, Fransızcadan İngilizceye çev. Carol Cosman (Princeton: Princeton University Press, 2004), 147, 168.

Halit Ziya edebiyatı işte asır sonunda, bu ilişkiselliğin deneyimlendiği karmaşık süreçte üretilir. Bunun için aşağıda önce Halit Ziya edebiyatının oluşumunu hazırlayan toplumsal ve kültürel dinamikler ortaya konduktan sonra Servet-i Fünun edebiyatını biçimlendiren edebi ortam "Dekadanlar Tartışması" ve realizm üzerinden tartışılmaktadır.

19. yüzyılın ikinci yarısında Tanzimat hareketiyle ivme kazanan değişim, yüzyılın son çeyreğinde imparatorluğun baskıcı siyasi atmosferine rağmen, sosyal ve kültürel alanda da büyük ölçüde görünür olur. Servet-i Fünun kuşağını da biçimlendiren bu değişimin, toplumsal yapıda, kültürel iklimde ve edebiyattaki izlerinin kısa bir çözümlemesini yapan bu bölüme Fatma Müge Göçek'in *Burjuvazinin Yükselişi İmparatorluğun Çöküşü: Osmanlı Batılılaşması ve Toplumsal Değişme* adlı kitabında dönemin önde gelen aktörlerinden Cevdet Paşa'dan yaptığı bir alıntıyı hatırlayarak başlamak yerinde olur. Cevdet Paşa Fransız Büyükelçisi ile İstanbul'da yolculuk ederken kendisine orada geçirdiği zaman içinde İmparatorluğu yeterince tanıyamadığını söyleyen Büyükelçi'ye şu cevabı verir: "Siz Beyoğlu'nda oturdunuz. Değil memalik-i Osmaniyenin, nefs-i İstanbul'un bile ahvalini layıkıyle öğrenemediniz. Beyoğlu Avrupa ile memalik-i İslamiye arasında bir berzahtır. Buradan İstanbul'u siz durbin ile görürsünüz. Lakin kullandığınız durbinler hep çarpıktır." Göçek bu değerlendirmenin Avrupa'nın Osmanlı'ya "bakışına getirilen kökleşmiş eleştiriyi" ortaya koyduğunu; "Tıpkı Avrupalı teorisyenlerin Doğu'ya ilişkin yorumlarının yetersiz kanıtlara dayanması gibi, imparatorluk içinde yerleşmiş Batılılar[ın] da Osmanlı'nın gerçek niteliğini nadiren anlayabilmiş" olduklarını ve bu yüzden imparatorluğu, yerli kaynaklardan yararlanarak "çok nedenli değişim çerçevesi içinde" incelediğini belirtir.[3]

Cevdet Paşa'nın yukarıdaki alıntısı, bir yanıyla oryantalist, sömürgeci bakışı eleştiren, Batılılaşmayı da çoklu bakış açılarıyla görmeyi ve değerlendirmeyi öneren bu yaklaşımı desteklerken, diğer yandan Osmanlı Batılılaşması/modernleşmesi süreçlerinin

3 Fatma Müge Göçek, *Burjuvazinin Yükselişi İmparatorluğun Çöküşü: Osmanlı Batılılaşması ve Toplumsal Değişme* (Ankara: Ayraç, 1999), 53.

zaman zaman gözden kaçan bir başka özelliğini hatırlatır. "Avrupa ile memalik-i İslamiye arasında bir berzah" olan Beyoğlu, ya da "burada", "içimizde" bir Avrupa şehri olarak Galata, yapanları, yaşayanları, mimarisi, yaşam tarzı ile hep orada olan, hem bir replika hem bir modeldir. Her ne kadar Cevdet Paşa'nın vurgusunda "memalik-i İslamiye"nin kıyısında, sınırında oluşuna, o yarı çeperden içeri çarpık bakışa yönelik bir eleştiri öne çıksa da diğer yanda, içeriden oraya, çepere, modele bir bakış da söz konusudur. Benim dikkat çekmek istediğim nokta da Cevdet Paşa'nın "berzah" dediği bu içerideki Batı'nın sınırlarının belirsizliği, müphemliği, içerisiyle iç içeliğidir.

Bu bağlamda bölümün odağındaki "asır sonu"nda değişen dünya algısını, Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a bu algının ve edebiyatın değişimini incelerken neredeyse bütün edebiyat tarihleriyle bugüne tevarüs ettiğimiz yaklaşımı biraz sorgulamak yerinde olur. Oryantalist ya da milliyetçi bakışların ortak noktası birinin Doğu'ya, diğerinin Batı'ya genelleyici, dayanaksız, üstünkörü yaklaşmasıdır. "Çarpık dürbin" nerede durursak duralım, billurlaşmış bir tablo göstermez. Bu anlamda Cevdet Paşa'nın "berzah" benzetmesi, Tanzimat'tan itibaren edebiyatı, edebi dönüşümleri Batılılaşma, Doğu-Batı çatışması çerçevesinde değerlendiren oryantalist ya da milliyetçi yaklaşımları desteklemek için değil, tam tersine gerek sosyo-kültürel gerek edebi dönüşümlerin karmaşıklığını hatırlatmak için vurgulanmaktadır. Aradalık halinden ziyade iç içelik, sınırların keskinlikten belirsizliğe evrilişi, mesafe koymaktan massetmeye, içine almaya uzanan başka bir tutum öne çıkarılmalıdır. Oryantalist ya da milliyetçi bakışın "Batı'dan ithal etme" vurgusu yerine Göçek'in işaret ettiği "çok nedenli değişim çerçevesi" de bu yüzden anlamlıdır. Böylece Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a uzanan süreç, diğer bir deyişle "asır sonu"nun edebiyat ve dünya algısındaki değişim, Batı taklitçiliği, Batı'dan ithal, yerel olmayan, milli olmayan gibi kavram ya da nitelemelerle değil, aynı zamanda içeride bulunan çeşitli modeller ve replikalarla biçimlenen, etkileşen bir kimliğin evrilişi olarak görünmektedir. Yani bir yandan imparatorluğun kalbinde, İstanbul'un kozmopo-

lit atmosferinde 18. yüzyıldan itibaren artarak yaşanagelen değişim, diğer yandan, edebiyat söz konusu olduğunda çoktan belirleyici olmuş bir etkileşim söz konusudur.[4] Bu sayede asır sonu edebiyatının yaşadığı dönüşümün hiç de köksüz, yabancı, soğurulmamış bir dönüşüm olmadığı görülür. Böylece Göçek'in işaret ettiği "Osmanlı'nın gerçek niteliğini anlama" çabasıyla amaçlanan, geçmişe dair bir kesinliğe değil, asır sonu romanını anlamlandırabilmeye, asır sonu dünya algısını değerlendirebilmeye yönelik genel bir resme ulaşmak olur.

Bunun için önce daha çok milliyetçi reflekslerle biçimlenmiş olan, özellikle Servet-i Fünun edebiyatı için sarf edilegelen köksüzlük, yerel olamama, yabancılık eleştirilerine Orhan Koçak'ın verdiği cevap yol gösterici olacaktır. "Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme" adlı makalesinde Koçak, "Doğu-Batı ikiliği"nin, "kültürel bir karşıtlığın ruhsal boyutunu" *Mai ve Siyah*'ın başkarakteri Ahmet Cemil üzerinden anlamlandırmaya çalışır. Ancak Koçak sadece karakter üzerinden psikanalitik bir okuma yapmakla kalmaz, Servet-i Fünun üzerine yapılan değerlendirmeleri eleştirerek yeni bir çerçeve kurmaya çalışır.[5] Koçak, birçok edebiyat tarihinde de tekrarlanan, Edebiyat-ı Cedide'nin köksüzlüğü, yabancılığı, toplumdan uzaklığı, aşırı bireyciliği vurgusunun, Tanpınar'ı, hatta Berna Moran'ı bile etkilediğini belirtir. Moran'ın bireyin iç dünyasını öne çıkaran romanları toplumdaki insanın sorunları hakkında bir şey söylememekle eleştirmesine karşılık Koçak, "Hiçbir iç o kadar iç değildir oysa" diyerek Moran'ın "bireyin iç çatışmalarının da Doğu Batı karşıtlığından etkilenebileceğini, iç bölünmelerin tam da bu karşıtlığı yansıtabileceğini düşünmemiş" olduğunu söyler.[6] *Mai ve Siyah* için öne sürülen yüzeysellik, köksüzlük eleştirilerine Koçak, "Bütün bir kuşak için model olmayı başarabilen, duyuş, düşünüş ve davranış

4 19. yüzyıl öncesi yenileşmeye dair ayrıntılı bir inceleme için bkz. Ali Budak, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı: Lale Devrinden Tanzimata Yenileşme* (İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2008).

5 Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme," *Toplum ve Bilim* 70 (Güz 1996): 95.

6 Koçak, a.g.m., 95.

tarzlarını etkileyebilen bir romanın belli bir köke dokunmamış olması, bir toplumsal/kültürel ihtiyaca cevap vermemiş olması mümkün müdür?" diye sorar. İsmail Habib'in Halit Ziya romanlarının "tam manasıyla milli birer roman olama"dıkları eleştirisine ise şöyle cevap verir: "Öyleyse bugün Edebiyat-ı Cedide romanlarında asıl aranması gereken, milli benliği aksettirme ihtiyacı kadar, bunu yapamamasının tarihsel, ruhsal ve stilistik nedenleridir. Yapıtın 'hakikat içeriği' (Adorno) söylediği şeyler kadar, söyleyemediği şeylerle ve bu imkânsızlığın koşullarını sezdirmesiyle de belirlenir."[7] Koçak'ın burada söylene-

7 Koçak, a.g.m., 97. İsmail Habip, Halit Ziya'nın romanın nasıl olması gerektiğini öğretmiş olduğunu, ancak onun romanlarında "Türk milletini görme"nin mümkün olmadığını ısrarla vurgular: "Türk saffeti, kahramanlığı, hıçkırığı; Türk adetleri, meyelanları, hususiyetleri, Türk köyünün melali, Türkteki o deruni, o vakur fakat derin bir girdibat gibi homurtusu işitilmeyen sessiz ıstırap..." onun romanlarından yansımaz. Ayrıca İsmail Habip sadece Halit Ziya için değil genel olarak Servet-i Fünun edebiyatı için ileri sürülen benzer yargıları tekrarlar: "Servet-i Fünun edebiyatının bugün bize en zayıf görünen tarafı onun mahalli ve milli renklerin köklü özünden mahrumiyetidir. Onlar garbı fazla görürken bizi az gördüler. Hikâyelerinde, romanlarında, nazımlarında garbın her türlü şekillerini tatbik ediyorlar. Fakat bu şekillerin ruhuna Türk milletinin ruhundan, kendimizin hususiyetinden öz katmayı beceremiyorlardı." İsmail Habip'in değerlendirmesi bu bölümde belirttiğim gibi, edebiyat tarihlerinin Cumhuriyet'in, milliyetçi angajmanın bakışıyla biçimlenen yaklaşımını örnekler. Bkz. İsmail Habip Sevük, *Tanzimattan Beri I Edebiyat Tarihi* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1944), 270, 282. Öte yandan Mustafa Nihat Özön'ün tavrı bazı bakımlardan farklılaşır. Özön'ün edebiyat tarihi Sevük'ün tarihinin retoriğinden ayrılır. "Biz", "Türk milleti" gibi vurgular yerine Özön inceleme nesnesiyle arasına belli bir mesafe koyar. Ama yine de nihayetinde o da benzer noktalara değinir: "Edebiyatı Cedideyi zamanında yabancılıkla ittiham ettiren şey mevzularını seçtikleri yerler ve bazı sevgi işlerinde o zaman umumileşmemiş olan şekilleri ifadeleridir." Ya da "Edebiyatı Cedideciler birçok eserlerinde *olanı* değilse bile *olması lazımgeleni* anlatmışlardı." Özön bu satırlarda "muasır medeniyet" çerçevesinde bir değerlendirme yapar ve Servet-i Fünuncularla dönemleri arasındaki anlayış farkını vurgular, yani onlar zamanlarının ilerisindedir. Öte yandan Özön'ün edebiyat tarihini yazdığı zamanın gerisinde olduklarını da belirtir: Halit Ziya örneğin romana tam manasıyla "bir garp çehresi" vermiştir. Ancak "teknik bakımından eksiksiz olan bu eserde [*Aşk-ı Memnu*] şahsiyetler hayali ve kendinden evvelki romanda olduğu kadar bile hayatımızı anlatan parçacıkları olsun yoktur. Bu noktadır ki Halit Ziya için tipleri hayattan almış değildir, fakat hayatta tipler yaratmıştır' dedirtmiştir. (...) Eserleri biz buyuz, hayatımız şöyledir diyemedi, yalnız işte bir şey öyle anlatılır, etraf şöyle görülebilir diyebildi. Bu da o zaman için bir şeydi." Son cümlede görüldüğü gibi Sevük'ün hamasi dilini kullanmasa da Özön de Servet-i Fünun dönemini çoktan aşılmış, yeterince "buraya" ait olmayan bir dönem olarak değerlendi-

meyenin, "bu imkânsızlığın koşulları" dediği bir anlamda yine dönemin atmosferine bir gönderme değildir. Ama bunun da ötesinde söylenemeyen fakat sezdirilen, pekâlâ başka bir modern Osmanlının, hiç de yüzeysel ya da köksüz olmayan, tamamen buraya, o döneme ait karakterlerin yeni dünyasıdır.

Asır sonu edebiyatının bu çok öne çıkmayan yüzünün ötelenmesinde ulusal bir bilinç oluşturmaya yönelik angajman rol oynar. Cumhuriyet döneminin milliyetçi bir revizyondan geçirdiği edebiyat tarihlerinde Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a uzanan sürecin çoğunlukla yerellik, millilik ve Batılılık, yabancılık, modernlik eksenlerinde değerlendirildiği düşünülürse İsmail Habip'in ve onu izleyenlerin beklentisi az çok anlaşılacaktır. Öte yandan Koçak, bu öteki tarafın kapısını aralar. Servet-i Fünun dönemini değerlendirirken Tanpınar'dan ödünç aldığı "gedik" kavramından yararlanır. Tanpınar, 28 Mehmet Çelebi'nin, sefaretnamesinde Paris'e mesela Kanuni döneminin "şanlı hatıraları arasından" mağrur gözlerle değil "Karlofça ve Pasarofça'nın milli şuurda açtığı hazin gedikten" bakışını söyler. Koçak bunu şöyle açıklar: "Ulusal bilinç (bununla çok daha genel ve belirlenmemiş bir farklılık bilincini kastediyordu Tanpınar) kendi yarasıyla, kendi gediğiyle aynı anda başlamıştır: Bir yara, bir gedik olarak başlamıştır."[8] Koçak, "Ulusal benliği dile getiremediği ve "bizden" olamadığı için eleştiril"en Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ta tam da bu "ulusal benliğin daha en başından temel bir yarılmayla kurulduğunu" anlattığını söyler. Ona göre Halit Ziya tam da bu gediğin ürünü olduğunu fark ettiği için "bizden"dir.[9]

---

rir. Bkz. Mustafa Nihat [Özön], *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul: Maarif Vekaleti, 1934), 338, 344. İlginç olan Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren Servet-i Fünuncular için kabul edilen "milli olamayış" değerlendirmesinin bir benzerini 1918'de ilk baskısı yapılan Ruşen Eşref'in *Diyorlar ki* adlı, dönemin edebiyatçılarıyla röportajların yer aldığı kitabında Halit Ziya eski edebiyat için yapar: "Eski edebiyat şüphesiz edebiyatı kendi öz kaynaklarından; gerçek milli seciyelerine tamamıyle uygun bulunan kendine mahsus karakterinden pek fazla bir müddet alıkoymuş olmasından dolayı çok büyük bir zarara sebebiyet vermiştir." Bkz. Ruşen Eşref [Ünaydın], *Diyorlar ki*, haz. Şemsettin Kutlu (Ankara: Kültür Bakanlığı, 2000), 48.

8 Koçak, a.g.m., 100.

9 Koçak, a.g.m., 147. Tanpınar, Koçak'a göre bunu fark eder ama ifşa etmez.

Bu noktada Koçak'ın Tanpınar'dan mülhem "gedik", yarılma vurgusunun bölümün başında alıntılanan Cevdet Paşa'ya ait pasajdaki "berzah" nitelemesi ile bağını kurmak yerinde olur. Koçak "gedik" kavramını kullanırken "buradan" Batı'ya, muktedir olana bakışla biçimlenen bir yarılmadan söz etmektedir. "Berzah" eğretilemesi işte tam da bu bakışı ayrıntılandırır. Cevdet Paşa'nın vurguladığı gibi sadece Batılının "buraya" bakışını değil. Berzah, yani onun deyişiyle Beyoğlu, Galata "içimizde"dir, buradadır. Berzahtan bakan bütün dürbünler Cevdet Paşa'ya göre "çarpık", ya da aslında müphem bir manzara gösterir. Kitap boyunca vurgulandığı gibi, Koçak'ın Tanpınar'dan yola çıkarak kavramsallaştırdığı gedik, yarılma çok daha önce açılmış, ama sadece "buradan" muktedir Batı'ya bakmakla değil, içerideki modele, "berzah"a bakmakla, belki berzahta olmakla derinleşmiştir. Nihayet denilebilir ki berzahtan bakmakla görünen müphemiyet, şiddetlenen yarılma giderek Halit Ziya ve çağdaşlarının da kimliğini belirlemiştir.

Aşağıda daha ayrıntılı olarak tartışılan bu kimlik çerçevesinde Servet-i Fünun değerlendirmelerindeki "bizden" olmayış, yabancılık, sunilik ve toplumdan kopukluk iddiaları üzerine düşünürken geriye dönerek Tanzimat dönemindeki pragmatik tutuma karşılık 1890'larda biçimlenmeye başlayan estetik anlayışın çatışmasını hatırlamak gerekir. Aslında gerek bu çatışmayı, gerek yukarıdaki değerlendirmeleri belirleyen temel mesele "angajman" meselesidir. Bir yanda Yeni Osmanlılar'ın hürriyet, vatan gibi siyasi kavramları biçimlendirme misyonunu üstlenmiş edebiyat anlayışları, diğer yanda Ahmet Mithat Efendi'nin insan ilişkilerini, aile hayatını, gündelik hayatı, çalışma hayatını, bireysel inanç ve toplumsal ahlak biçimini düzenlemeyi vaat eden paket programları, edebiyatın, edebiyat metninin kendinden çok söylediklerini, öğretme, biçimlendirme misyonuyla yazılmış içeriğini öne çıkarır.[10] Halit Ziya'nın kendinden önceki dönemin (daha somut bir ifadeyle 1880'lere kadar) tek romancısı kabul ettiği Ahmet Mithat Efendi, çok sayıdaki roman-

10 Ahmet Mithat'ın vurgulanan özellikleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi* (İstanbul: MEB, 1991).

larında çok çeşitli biçimsel denemeler yapmışsa da yazarın bizzat söylemek istediklerinin, siyasi ve toplumsal angajmanlarının eserlerini belirlediği aşikârdır. Ahmet Mithat ve kuşağının edebiyat dilini de bu angajman biçimlendirir; romanın dili ile gazetenin dili neredeyse aynıdır.[11] Amaç sıradan okurun kolaylıkla anlayabileceği bir dil oluşturmaktır. Oysa Servet-i Fünuncuların dil algısı bundan tamamen farklı olacaktır. Aşağıda ayrıntılarına girilen Dekadanlar tartışmasını Ahmet Mithat öncelikle Servet-i Fünuncuların dile getirdiği bu değişim yüzünden başlatır.

Ancak Servet-i Fünuncuların dile ve edebiyata getirdikleri değişime odaklanmadan önce 1880-1890'lar itibariyle Ahmet Mithat ve kuşağından farklı düşünen, yazan, yaşayan kuşağın, bir nevi "asır sonu Osmanlı" kuşağının biçimlenişine dair birkaç noktayı vurgulamak gerekir. Servet-i Fünun edebiyatının oluşumunu hazırlayacak bu kuşak Tanzimat kuşağından büyük ölçüde farklılaşır. Asır sonu Osmanlıları ya da Servet-i Fünuncular kuşağının öncekilerden en önemli farkı değişimi başlatan, değişimi biçimlendiren ama esas değişimi dışarıdan kurgulamaya çalışan Tanzimat kuşağından farklı olarak değişimin içinde, bizzat değişimin kendisi olarak biçimlenen bir kuşak olmalarıdır. Şöyle mi değişsek böyle mi değişsek demekten çok, zaten içinde biçimlenmekte oldukları değişimi aynı zamanda analiz etmeye çalışırlar. Bir nevi kendi kendini biçimlendirme sürecinin ürünüdür bu kuşak. Diğer bir deyişle, Tanzimatçılar, içinde yetiştikleri nispeten geleneksel eğitim ve yetişme koşullarıyla değişmek lazım diyerek değişimi kurgularken, asır sonu Osmanlıları, olmakta olan değişimin ürünü, hatta kendisi olurlar.

Tamamen Batı tarzı eğitim veren okullarda yetişmiş, çoğunlukla devlet memurluğundan uzak duran, pozitivist yaklaşım-

11 Roman dili ve gazete dili yakınlığı hakkındaki bazı tartışmalar için bkz. Yüce Aydoğan, "Edebi Disko: Halit Ziya Uşaklıgil Yazınında Yeğinlik/Literary Disco: Halit Ziya Uşaklıgil's Intensive Writing," (Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2009). Veysel Öztürk, "Türk Şiirinin Romantik Kaynakları: Abdülhak Hamid Tarhan Şiirinde Romantik Öznellik/The Romantic Roots of Turkish Poetry: Romantic Subjectivity in Abdülhak Hamid Tarhan's Poetry," (Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2010).

larıyla öne çıkan bu kuşağın en dikkat çekici özelliği aynı zamanda liberal düşüncenin destekçileri olmalarıdır. Aykut Kansu esasen 1908 Devrimi sonrasında yoğunlukla tartışılan liberal fikirlerin, "sosyal, siyasal ve ekonomik alanda liberal bir düzen yaratmak için yapılan köklü değişikliklerin çoğunun, her ne kadar sansürle engellense de, II. Abdülhamit'in istibdat devrinde –1880'li yıllardan beri– uzun boylu tartışılmış" olduğunu vurgular.[12] Ve özellikle, Tanzimat sonrası edebiyatta liberal düşüncenin güçlü izleri olduğu iddiasını Uşaklıgil'in anılarından aktardığı satırlarla destekler. Halit Ziya, "(...) 1890'lı yıllarda edebiyat birdenbire önemli bir konuma geçti. Başka konularda tartışmanın tamamen yasaklandığı bu baskı döneminde sorun ve dilekleri edebiyat kanalıyla topluma sunmak çok önem kazandı." demektedir.[13] Gerçi Tanzimat için de edebiyatın bu türden bir işlevi söz konusudur. Ama burada romanın gelişmesine paralel, bir başka açılımdan bahsetmek gerekir. Siyasi angajmanlar bir yana, bireyleri ilgilendiren, doğrudan bireyin hayatı, psikolojisi ile ilgili sorunsallar edebiyatın merkezine geçer.[14]

12 Aykut Kansu, "20. Yüzyıl Başı Türk Düşünce Hayatında Liberalizm," *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), 278. Kansu, liberalizmin özellikleri arasında "Siyasal alanda mutlakiyetçi ya da kamu tarafından denetlenemez bir yönetim tarzına, sosyal alanda da dine karşı çıkma"nın yer aldığını, mutlakiyetçi devlet yerine hukuk devletinin öne çıkarıldığını; "devletin topluma göre daha ayrıcalıklı konumuna ve toplumu oluşturan bireylerden daha önemli görülmesine de karşı çıkış"ın söz konusu olduğunu belirtir. Bkz. 279.

13 Kansu, a.g.m., 280.

14 Bu iki kuşağı birbirinden ayırırken, benim vurgum siyasi ve toplumsal angajmanın geriye çekilerek bireyin öne çıkarılmasıdır. Kansu ise, Niyazi Berkes'in önerisini kabul ederek, Ahmet Mithat ve kuşağının temsil ettiği, modernleşmeyi sakıncalı ve sakıncalı olmayan kısımlara ayıran savunmacı modernleşme tavrına karşılık *Servet-i Fünun* dergisi etrafında toplananların tavrını reformcu ya da liberal modernleşmeci tavır olarak görür. Burada Servet-i Fünuncuların ya da asır sonu Osmanlılarının liberal tavrını açmadan önce Kansu'nun Berkes'e dayandırdığı bu savunmacı, geleneğe bağlı modernleşmeciler ve reformcular ayrımını sorgulamakta fayda var. Bu oldukça keskin modernleşmeci yaklaşım modern Türkiye tarihini olduğu kadar edebiyat tarihini de anlamlandırırken kimi noktaları, karmaşık durumları dışlar. Dönemselleştirmeler ve kategorizasyonlar için elbette bir takım genellemelere gitmek kaçınılmaz; ancak bu kitabın esas meselesi olmamakla beraber, Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemleri diye kabul gören edebi dönemler söz konusu olduğunda sık sık tekrarlanagelen klişelerin yekpareleştirici tavrından uzaklaşıp kim ne kadar savunma-

Bu sorunsal değişimi aynı zamanda siyasi angajmanın bir sonucu, izleyeni olarak da düşünülebilir.

Öte yandan 1880'ler itibariyle yukarıda söz ettiğim değişimin doğrudan içinde biçimlenen ya da kendi kendini biçimlendiren kuşak yazmaya başlar.[15] Daha sonra *Servet-i Fünun* dergisi

---

cı ya da neden reformcu ya da neden ikisi birden, bunu anlamlandırmaya, tartışmaya çalışmak gerekir. Bu anlamda Ahmet Mithat ve çevresinin ya da Tanzimatçılar kuşağı denilebilecek kuşağın Batılılaşma üslubunu gerici, savunmacı, ilerlemeci ekseninde okumaktan ziyade içinde biçimlendikleri dünya görüşü içinde değerlendirmek yerinde olur. Bu çerçevede ileride Dekadanlar tartışması içinde de görüleceği gibi bu kuşağın yenileşmeci tavrını belirleyen üstlendikleri öğretme ve aydınlatma misyonudur. Ve bu misyon son derece eklektik bir yenileşme modeli ortaya koyar. Örneğin kültürel ve siyasi açıdan himayeci modelleri desteklerken, Ahmet Mithat, bireylerin ekonomik anlamda hür teşebbüs ruhunu hem kendi hayatında, hem eserlerinde sergileyecektir. Ahmet Mithat'ın tavrı için bkz. Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Eserleri: Romanlar I Felatun Bey ile Rakım Efendi*, haz. Kâzım Yetiş, Necat Birinci, M. Fatih Andı (Ankara: Türk Dil Kurumu, 2000). Ayrıca Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi* (İstanbul: MEB, 1991).

15 Yekpareleştirici tutumları eleştirirken bu çalışmanın da bir başka yekpareleştirici yaklaşım sergilemesini önlemek üzere, Tanzimatçılar dediğim kuşağın sadece Ahmet Mithat'tan ibaret olmadığını, Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat gibi üç farklı çizgiyi birleştirenin bu angajman meselesi olduğunu söylemek gerekir. Ayrıca yine edebiyat tarihlerinde Tanzimat edebiyatı içinde yer alan, Hamit, Ekrem, Sezai üçlüsünün ise, Servet-i Fünuncularla belli bir çatışma içinde olmaktan ziyade, onları hazırlayan, oluşumunu biçimlendiren bir çizgide yer aldıklarını vurgulamalıyım. Hatta verdikleri eserler söz konusu olduğunda asır sonu kuşağının içinde, bu kuşağın çerçevesini çizen isimler Abdülhak Hâmit, Recaizade Ekrem, Sami Paşazade Sezai'dir, denilebilir.

Öte yandan Halit Ziya 1918'de Ruşen Eşref'e verdiği mülakatta, özellikle Namık Kemal, Abdülhak Hâmit ve Recaizade'nin Servet-i Fünun hareketinin kaynakları arasında önemli bir yeri olduğunu belirtir. Dahası "Ben bu hareketi evvelki harekete bağlamak istiyorum" diyerek Servet-i Fünun'un onlarla aralarındaki akrabalığa dikkat çeker. Ancak sadece bu üç şairin tesiri ile açıklamaz Servet-i Fünun'u. "Ben edebiyatta tesirlerin falan veya falan şahsiyete göre mahsur ve sınırlı kalabileceği kanaatinde değilim. Ben edebi hareketlerin kaynaklarından çıktıktan sonra, kendilerine ait uzun bir yol takip eden, kimbilir nasıl büyük bir denize dökülmek için (...) bazen saf ve berrak dalgalarla, zaman zaman da kayalardan sekerek çalkantılı, yahut durgunluğa benzer bir sükûn ile yavaş yavaş akmakta olan bir nehre benzetirim. (...) Edebiyat-i Cedide, bu üç kişinin ayrı ayrı tesirleri altında olmaktan fazla bu "Edebi Teslis"in üçünün birden varlığından ortaya çıkan hareketin tesiri altında idi. Ve ihtimal bu etkinin altında, hatta Muallim Naci etrafında toplanarak ötekilerden ayrılan ve aynen Fransa'da romantik hareketin meydana çıktığı günlerde klasik edebiyatın geleneklerine yapışıp kalmaya uğraşan zümreye benzer bir topluluğun bile belki etkisi vardır. Beni bu şüpheye düşüren şey; Edebiyat-ı Cedide'nin (...) bu

çevresinde toplanarak görünür olan bu kuşağın birçok bakımdan liberal düşüncelerle donandığını görürüz. *Servet-i Fünun*'un imtiyaz sahibi olan Ahmet İhsan Tokgöz, liberal düşüncelerle 1880'lerde Mülkiye'de tanışır. Ona göre "Kaynayan Aydınlanma kazanının kepçesini (...) Recaizade Ekrem Bey" tutmaktadır.[16] Kansu özellikle, *Servet-i Fünun* çevresindeki yazarların, şairlerin "tüm toplum yapısında durağanlığa karşı ilerlemeden, geleneksele karşı yeni ve modern olandan ve dinsele karşı dindışı bir yaşantı biçiminden yana" olduklarını vurgular: "Bireyi özgürleştirecek bir ortamın yaratılması gerektiğine dair güçlü inançları vardı. Hayallerindeki toplum Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi sonrası bir toplumdu. Ekonomik yapıda da özel girişimcinin önünü açan liberal bir politikadan yanaydılar ve devlet müdahale ve engellemelerinin karşısındaydılar."[17] Bu sözler, açıkça Servet-i Fünun kuşağının belli başlı isimlerini bireysel ve siyasi bir liberalizme bağlamaktadır. Halit Ziya, Hüseyin Cahit Yalçın, Tevfik Fikret, Ahmet Şuayp ve Mehmet Cavit gibi isimleri birleştiren ortak dünya görüşü Kansu'ya göre "Aydınlanma felsefesi üzerine kurulmuş bir liberal bakış açısı"dır.[18] Kansu bu bakış açısını, Zeynep Kerman'ın Edebiyat-ı Cedideciler için ileri sürdüğü görüşlerden yararlanarak destekler:

> Yazdıkları, değişim özlemi içindeki bir toplumun tüm beklentilerine yanıt verecek nitelikteydi. Modern ya da liberal toplumsal düzeni ahlakçı açıdan ele alan, bu yaşantı tarzını eleştiren diğer yazarların aksine, Edebiyat-ı Cedide yazarlarının derdi modern yaşantının tüm zorluklarına rağmen eskiye tercih edilmesi gerektiği yönündeydi. Kendilerini hem önceki hem de erken Cumhuriyet dönemi yazarlarından ayıran bir di-

---

hareketi vücuda getiren kimselerin, ayrı ayrı az çok Muallim Naci'nin etrafındaki toplulukla temas etmiş olmalarıdır." Bkz. Ruşen Eşref [Ünaydın], *Diyorlar ki*, 52-53. Halit Ziya'nın Servet-i Fünuncular üzerindeki etkileri çok çeşitli ve iç içe geçmiş kaynaklarla açıklaması, Batı edebiyatı taklitçiliği, yabancılık, köksüzlük eleştirilerine karşı kitabın bu bölümünde tartışılan etkileşim kavramsallaştırmasını desteklemektedir.

16 Kansu, a.g.m., 281.

17 Kansu, a.g.m., 283.

18 Kansu, a.g.m., 287.

ğer önemli özellik de yarattıkları edebi kişilerin bunalımlarının temel nedeninin eski ile yeni ya da geleneksel yaşam tarzı ile modern yaşam arasında bocalamaktan ziyade çağdaş ve özgür bir yaşantı biçimini istedikleri gibi yaşayamamaktan ötürü olduğuydu.[19]

Edebiyat-ı Cedidecilerin hem edebiyat anlayışı hem de dünya görüşü bakımından modern bir paradigma içinde biçimlendikleri düşüncesini destekleyen bu satırlara ek olarak yukarıda kastedilen özgür bir dünya özleminin sadece dönemin baskıcı ortamından kaynaklanmadığını; aynı zamanda Koçak'ın vurgusuyla bir "gedik"in ürünü hatta "gediğin kendisi" olan Halit Ziya ve çevresinin geç bir modernleşme ya da periferideki bir modernliğin içinde biçimlendiği için değil öyle ya da böyle modernlik deneyiminin bizzat kendisi yüzünden yoğun bir özgürlük arayışı içinde olduklarını söyleyebiliriz.[20] Türkiye modernleşmesinin bütün özgül koşullarını kendilerinde taşıyan bu insanlar bir yandan da kendinden önceki kuşaktan farklı olarak değişimi dışarıdan biçimlendirir, orasından burasından ölçüp biçerken kendileri emniyetle durmaya çalışmazlar, daha doğrusu bu mümkün değildir; çünkü onlar değişimin farkında, değişimin içinde olarak kendilerini biçimlendirseler de modern bireyler olmanın, cemaat fikrinden, dinin güçlü himayesinden uzaklaşmanın kaçınılmaz etkisini ve sonuçlarını yaşarlar.[21] Böylece liberal düşünce etrafında da somutlaştırılabilecek bu yaklaşım, özellikle değişen yüzyıl sonu anlayışının, toplum algısının, yukarıda vurgulanan asır sonu kuşağının farklılaşan bakışının altını çizmiş olur.

Öte yandan bu kuşağın, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bireyin ve bireylerin oluşturduğu yeni bir toplumsal yapıya

19 Kansu, a.g.m., 289.

20 Bu noktada Avrupa merkezli modernleşme anlayışının uzantısı olarak "gecikmiş modernlik [*belated modernity*]" kavramının bu süreci açıklamakta elverişli bir kavram olmadığı ortadadır.

21 Sadece Servet-i Fünuncular değil, daha önce asır sonu kuşağı içine katabileceğimizi söylediğim Ekrem ve Hamit için de benzer bir dünya görüşünün belirleyici olduğunu eserlerinden anlamak mümkün olur. Bkz. Veysel Öztürk, a.g.t.

dayandığını, daha doğrusu değişmekte olan bu toplumsal yapının içine doğduğunu belirtmek gerekir. Fatma Müge Göçek değişen bu toplumsal yapıyı, bir nevi yeni bir toplumsal sözleşmeyle bağlanan bireylerden, yurttaşlardan oluşan sistemi Şükrü Hanioğlu ve Şerif Mardin'in tespitlerini vurgulayarak şöyle tanımlar:

> Batılı okullarda okuyan öğrenciler arasında gelişen bu yeni toplum kurgusuna göre kutsal düzenin, sadakatin ve sultanın ön plana çıktığı bu toplumsal sistem yerini doğa yasalarına, bireysel emeğe ve devlete terk etmeliydi. Sadakat kavramına artık, devlete sadakat olarak, daha soyut bir tanımlama getiriliyordu; böylece birey, dürüst ve adil olmakla güvence altında olabilecekti. Pozitivizm ve materyalizme dayanan Aydınlanmacı bilgi kavramı beraberinde yeni bir Osmanlı toplumu anlayışı getirdi; artık kapı halklarından ziyade, ayrı ayrı her birey topluma olan katkısına göre değerlendirilecek, bu değerlendirmede bireyin sarf ettiği emek sadakatin önüne geçecekti. (...) Bu yeni görüş bu idealleri (doğa yasası, bireysel emek ve devlet) ancak meşruti bir devletin birleştirebileceğini öne sürüyordu; çünkü bu devlet, yasa karşısında eşit olan ve bireysel yeteneklerine göre muamele gören bir yurttaş topluluğu yaratacaktı.[22]

Bu yeni toplum anlayışında bireyin, yurttaşlık fikrinin, pozitivist materyalist dünya görüşünün, bireysel emeğin ve bütün bunları içinde barındıracak meşruti bir devletin önem kazandığı anlaşılır. Göçek'in "bürokratik burjuvazi" diye adlandırdığı bu grup için temel belirleyen "Batı tipi eğitim" ve bu sayede edinilen kültürel sermaye olur. Osmanlı burjuvazisinin gelişiminde önemli rolü olan bu yeni eğitim biçimi sayesinde "bu yeni toplumsal grup yeni bir bakış açısı edinmiş ve kendilerini reforma ve devrime götüren bir toplumsal bilinç inşa etmiş"lerdir.[23] Asır sonu Osmanlıları ya da daha özelde Servet-i

22 Hanioğlu ve Mardin'den aktaran Göçek, *a.g.e.*, 166-167.

23 Göçek, *a.g.e.*, 178-179. "Bu yeni sınıf Marksist anlamda özel mülkiyet değil, fakat uzmanlık bilgisi edinerek veya benzer sözlerle ifade etmek istenirse, "kül-

Fünuncular bu yeni anlayışın, dünya görüşünün içinde biçimlenen kimselerdir. Yukarıda değişimin kendisi olmuş, "değişimin içinde biçimlenen" derken kastettiğim tam da bu dönüşen toplumsal yapıdır. Bu toplumsal yapı içinde özellikle bu kuşağın bireyselliğini belirleyen, vurgulamak istediğim diğer etken de kamusal alan bilincidir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren romanların da merkezî sorunsalları arasında bulunan kamusal alanın giderek bir güç haline geldiğini ve bireyleri biçimlendirdiğini söyleyebiliriz:

> Tepebaşı'ndaki park ve kafeler, Beyoğlu'ndaki oteller, restoranlar ve okuma salonları, 1869'da inşa edilen modern bir kütüphane, sayfiye evleri, Tünel, okullar, polis karakolları, tiyatrolar, ayrı ayrı binalarda faaliyet gösteren yeni bakanlıklar, Boğaz'da düzenli vapur seferleri ve hatta öğrenciler için özel olarak bir vapurun sefere konması İstanbul'u yeni bir çehreye kavuşturdu. (...) Bu fiziki alana ek olarak yeni bir moral düzlem de gelişti. Özel olanla profesyonel olan arasındaki sınırlar yeniden tanımlandı ve birbirinden ayrıldı. Böylelikle yirminci yüzyıl başında "Tepebaşı ve Taksim gibi uygunsuz yerlerde piposunu tüttürerek dolaştığı için eleştirilen" bir başvezir "işini bitirdikten sonra serbest olduğunu ve canının istediğini yapabileceğini" bildirecek kadar güçlü bir profesyonellik duygusu geliştirebilmiştir.[24]

Pasajdan da anlaşıldığı gibi bir yandan şehir yeni bir yurttaşlık deneyimine zemin olacak hale gelirken diğer yandan özel alanla kamusal alanın, mahrem olanla profesyonel hayatın sınırlarının iyice çizildiği bir toplumsal düzen yerleşmeye başlar. Kişiler, cemaat içindeki rollerinden ziyade zamanı ve mekânı kategorik biçimde ayırarak tanımlayan modern toplumun yüklediği sorumluluk ve keyfiyetle kıymet kazanırlar. Asır sonu kuşağı, bu anlamda hızlı bir dönüşüm geçirmekte olan toplumsal yapının ve kültürel iklimin içinde kendi kendilerini bi-

---

türel" mülkiyet edinerek gelişme göstermiştir. Bu kültürel mülkiyete değer kazandıran şey pazar değil onun devlet yapısı içindeki yeridir." Bkz. 180.

24 Göçek, *a.g.e.*, 182-183.

çimlendirirler. Ancak burada önceki kuşağın, Tanzimatçıların söylemini belirleyen toplumsal yapının, koşulların değişip dönüşmekte olduğu söylenmekle beraber, bu kuşağın ve söylemlerinin ortadan kalkıp yerine yenilerinin geldiği söylenemez. Aşağıda Dekadanlar tartışmasında edebiyat üzerinden, tam da bu iki kuşağın paralel devam eden hayatlarının, dünya görüşlerinin nasıl çatıştığı gösteriliyor. Ö yüzden bu iki kuşağın, az çok birbirine geçen dünya görüşleri arasındaki bu çatışmanın kendisinin, imparatorluğun son yıllarının belirleyicisi olduğunu vurgulamak yanlış olmaz. Böylece Cevdet Paşa'nın Galata ve Pera ile, gayrimüslimlerle sınırlamış olduğu "berzah" adeta şehrin, toplumsal ve kültürel yapının içinde çok daha geniş ve sınırları muğlak bir alanı kaplayarak kimliğin parçası olmaya devam eder.

Bir paradigma değişimi olarak asır sonu edebiyatı ve Dekadanlar tartışması

Yukarıda söz ettiğim toplumsal yapıda ve kültürel iklimdeki değişimlere paralel olarak özellikle 1890 sonrası edebiyat açıkça bir paradigma değişiminin işareti olur. Tanpınar ve Koçak'ın vurguladığı "gedik"le beraber deneyimlenen modernlik, modern bireylik/vatandaşlık ve buna paralel olarak gelişen entelektüel burjuva yaşantısı, model alınan Fransız edebiyatının etkisine rağmen özgül ve özerk bir edebiyat atmosferinin ve edebiyatın yaratılmasına imkân verir. Ancak bu atmosfere ya da özerklik haline, daha önce söz edilen, iki kuşak, iki dünya görüşü arasındaki çatışma eşlik eder. Angajmanın ve toplumsal sorumluluğun edebiyatı belirlediği Tanzimatçılar kuşağı ile özgül bir modernlik deneyiminin belirleyici olduğu asır sonu kuşağı arasındaki bu çatışmayı anlamlandırabilmek için çatışmanın edebi izdüşümü olarak Dekadanlar tartışmasına bakmak ufuk açıcı olacaktır.

Bu çerçevede Servet-i Fünun edebiyatını bir edebi dönem olarak ele alan edebiyat tarihlerinin hemen hepsi bu edebiyat anlayışını tanımlayabilmek, olumlu ya da olumsuz gördükleri

özelliklerini değerlendirmek için Ahmet Mithat Efendi'nin başlatmış olduğu Dekadanlar tartışmasından yararlanırlar. Eğer Servet-i Fünun edebiyatı, *Servet-i Fünun* dergisinin ağırlıklı olarak edebiyatla uğraştığı beş yılla sınırlandırılacaksa bu beş yılın büyük bir kısmındaki üretime paralel olarak Dekadanlar tartışması denen tartışma döneme damgasını vurur. Ahmet Mithat Efendi'nin 1897 yılında *Sabah* gazetesinde yayımladığı "Dekadanlar" başlıklı makaleyle başlayan ve esas olarak *Servet-i Fünun* dergisinde eserleri yayımlanan yeni kuşak edebiyatçıları hedef alan bu tartışma, bu kitap için iki açıdan önemlidir. Birincisi Servet-i Fünuncular bu tartışma sayesinde kendi edebiyat anlayışları üzerinde düşünmüş; bu tartışma sayesinde nasıl bir edebiyat istediklerinin, ürettiklerinin, edebiyatı nasıl tanımladıklarının bir nevi teorisini yapmışlar; açıkça bir manifesto veya bir poetika ortaya koymasalar da kendi biraradalıklarını temellendirme imkânı bulmuşlardır. İkincisi bu tartışma, edebiyat tarihinin dönemselleştirilmesi söz konusu olduğunda eleştirenler ve eleştirilere cevap verenler arasındaki farkları, edebiyatın nereden nereye doğru evrildiğini ve yukarıda işaret edilen kuşaklar arasındaki çatışmayı da kapsayan paradigma değişimini görmemizi sağlar.

Ahmet Mithat bu tartışmayı tetikleyen, tartışmanın ana eksenini belirleyen "Dekadanlar" makalesinde, Servet-i Fünuncuları, Paris'teki Dekadanlara benzeterek dili anlaşılmaz hale getirmekle suçlar. Ahmet Mithat'ın ne kastettiğinin ayrıntılarına girmeden önce "Dekadan"ın asıl kapsamına bakmakta yarar var. Dekadanlığa dair yapılan tanımlar içinde özellikle Fransız romancı Paul Bourget'nin tanımı öne çıkar. Bourget, "edebi dekadansı daha geniş bir sosyal 'organizma'nın bireysel 'hücreler'inin kontrolünü kaybettiğinin işareti" olarak görür. Bütünün hayrını parçaların bireysel taleplerine tabi kılmakla ortaya çıkar bu kontrol kaybı. Böyle bir tabi kılma durumu "Bourget'nin dekadan yazısının meşhur imgelerine de bir başkaldırı, itaatsizlik karmaşası olarak yansır". Bourget, bu çerçevede dekadan tarzı şöyle açıklar: "Kitabın bütünlüğü sayfanın bağımsızlığına yer açmak için kırılır; sayfanınki cümlenin bağımsız-

lığına yer açmak için ve cümle de kelimenin bağımsızlığına yer açmak için kırılır. Bourget'nin açıklamasında dekadans, normdan sapışa karşılık gelir ki norma göre parça bütüne tabi olmalıdır. Dekadans ise bütünden önce parçaya öncelik verir."[25] Dekadanizme dair bu açıklamalarda "Dekadanlar tartışması" açısından öne çıkarmak gereken nokta "normdan sapış"tır aslında. Diğer bir deyişle Ahmet Mithat'ın "Dekadan"lık vurgusu, Dekadan hareketin diğer birçok özelliğinden ziyade bu temel noktaya dayanır. Nitekim Edebiyat-ı Cedide eleştirilerinin merkezinde dilin anlaşılmaz olması, yazılanların herkes tarafından anlaşılır olmaması vardır. "Lisan-ı edebi" ve "lisan-ı avam" ayrımını kabul etmeyen yazar için herkesin anlayabileceği bir edebiyat makbul bir edebiyattır. Bu da konuşma dilinde yazmakla mümkündür. Ahmet Mithat Efendi dilin yanı sıra Servet-i Fünuncuların edebiyat anlayışlarını belirleyen Taine, Spencer, Zola gibi isimlere eğilimlerini de eleştirir.[26] Bu seçimler Mithat Efendi'ye göre edebiyatın "öğretici" olması gereğine uygun değildir. Bu tarihten on yıl kadar önce Halit Ziya *Hizmet* gazetesinde "Hikâye" başlıklı yazılarını yayımladığında da Ahmet Mithat Efendi *Tercüman-ı Hakikat*'te "Romanlar ve Romancılık" adlı makalesiyle onun ileri sürdüğü fikirleri eleştirmiş, genç yazarların Batı edebiyatında beğendiği yazarları kendisinin beğenmediğini ortaya koymuştur.[27]

Ahmet Mithat ve destekçilerinin Dekadanlar tartışması boyunca aldıkları muhalif pozisyonu belirleyen, dönemin beklentiler ufkunun ötesinde olanı, yeni ve değişik olanı kabul etmenin zorluğudur. Benzer biçimde Beşir Fuat da, *Victor Hugo* monografisinde romantiklerin klasiklerle, realistlerin romantiklerle olan mücadelesini, çatışmalarını bu eksen üzerinde temellendirir. Yazarın *Victor Hugo* monografisinde vurguladığı bu noktayı açıklayan bir yaklaşımı ise Muallim Naci ile mektup-

25 Dekadanizm için bkz. Liz Constable, Dennis Denisoff, haz., *Perennial Decay: On the Aesthetics and the Politics of Decadence* (Philadelphia: University of Penn, 1999), 1-32.

26 Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar* (İstanbul: Dergâh, 2007), 29.

27 Gökçek, *a.g.e.*, 32.

laşmalarının yer aldığı *İntikad*'da Muallim'in Beşir Fuat'ın "Victor Hugo bir müceddid idi, ekseriyet beşer ise daima tecedddüde hasımdır" sözlerine karşılık yazdığı bir mektupta buluruz:

> Tabiidir ki böyle müceddidler öyle olurlar. Halkın hüsn ü kabulüne mazhariyet nokta-i nazarından bakılınca mucidlik müceddidlikten kolay görünüyor; zira icada eski bir fikrin mahviyla onun yerine yeni bir fikrin ikamesi suubeti o kadar olmadığı halde tecdid de bilakis bu suubet tamamiyle mevcud bulunuyor. Bir fikir evvelden hiç yok iken onu müfekkireden çıkarıp meydana koymak icad, bir fikir evvelden mevcut olduğu halde onu tarz-ı ahire dökmek tecdiddir.[28]

Muallim Naci'nin yeniliğe dair ayrımları netleştirdiği bu pasajı alıntılamamın nedeni Dekadanlar tartışmasının, bugünden bakıldığında aslında rahatça anlaşılacağı gibi yeni ve yeni arasında cereyan ettiğini göstermektir. Bu karşıtlık aynı zamanda klasikler ve romantikler arasındakine benzer bir karşıtlıktır. Halihazırda benimsenmiş olan, Ahmet Mithat ve kuşağının edebiyat anlayışının yeni gelen kuşağa gösterdiği tepkidir. Yeni gelenler için önceki kuşağın edebiyatı eski edebiyattır. Ama esasen söz konusu olan Fazıl Gökçek'in de kitabında gösterdiği gibi Edebiyat-ı Cedide ile Yeni Edebiyat-ı Cedide arasındaki tartışmadır. Ancak genel olarak edebiyat tarihlerinde, örneğin Kenan Akyüz'ün edebiyat tarihinde olduğu gibi, Dekadanlar tartışmasının, kavgasının eski edebiyatçılar ile yeni edebiyatçılar ya da Batı edebiyatı, Akyüz'ün deyimiyle Avrupai edebiyat taraftarları ile Divan edebiyatı taraftarları arasında olduğu kanısı yaygındır. Her ne kadar Servet-i Fünuncuların kendilerinden önceki kuşağı eski edebiyat savunucusu olarak görmelerinin bu yaygın kanıda etkisi olsa da burada kastedilen "eski" klasik Divan edebiyatı değil, önceki kuşağın klasik edebiyata göre büyük değişime uğramış yeni edebiyatı, Edebiyat-ı Cedide'dir.[29]

---

28 Beşir Fuat, "İntikad", *Şiir ve Hakikat* içinde, haz. Handan İnci (İstanbul: YKY, 1999), 350.

29 Eski edebiyat-Avrupai edebiyat karşıtlığı için bkz. Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923* (İstanbul: İnkılap, 1994), 88-93.

Bu çerçevede Ahmet Mithat'ın Dekadanlar tartışmasıyla "Yeni Edebiyat-ı Cedide"ye karşı durduğu temel mesele edebiyatın belli bir angajman üzerinden araçsallaştırılması yerine amaç haline gelmesi ve bunun en başta dilin iletişim/konuşma dili olmaktan çıkartılmasıyla yapılmasıdır: "Bizim maksadımız lisan maksadıdır, lisan denilen şey ya anlaşılacak surette olur veyahut anlaşılmayacak şeyden insan keff-i lisan eder, bu ikisinin ortası yoktur" diyerek esas meselenin altını çizer.[30] Onun için edebiyat, iletişimi sağladığı oranda kıymetlidir. Fikirleri, düşünceleri en anlaşılır biçimde iletecek bir araç olarak dili vurgular. Angajmanın, öğreticiliğin esas olduğu edebiyat anlayışı, sanat süzgecinden geçerek yüceltilmiş bir dili değil, gündelik konuşma dilini açıkça talep eder.

Ahmet Mithat ve onu takip edenlerin dilin anlaşılmazlığı eleştirisinin yanında vurguladıkları bir diğer nokta ise taklit meselesidir. Servet-i Fünuncuların gerek dili, gerek imgeleri, gerek anlattıkları dünya taklittir muarızlarına göre. "Biz"e ait olmayan bir dünyayı, anlaşılmayan bir dil ve tuhaf imgelerle anlatan bu şair ve yazarlar "milli" olmamakla itham edilirler.[31]

Bütün bu eleştirilere karşı Servet-i Fünuncular bir anlamda kendi oluşturdukları edebiyatın nasıl bir edebiyat olduğunu açıklamaya koyulurlar. Bu açıklamaların önemi kendilerine yöneltilen eleştirilere cevap vermenin ötesinde, kendi dil, imge, üslup anlayışlarını yazdıkları kuramsal metinlerle ortaya koymalarıdır. Anlaşılırlık onlar için ne ifade eder? Edebiyatın bir misyonu olmalı mıdır? Yeni imge biçimleri yaratmakla taklit aynı şey midir? Buraya ait olmak, milli olmak ne demektir, gibi sorularla tasavvur ettikleri şiir ve romanın dünyasını belirginleştirirler.

Servet-i Fünuncuların açıklık getirmeye çalıştıkları ilk nokta dilin anlaşılır olup olmaması gereğidir. Önce Süleyman Nesip'in daha sonra Cenap Şehabettin'in yazdıkları bu kuşağın tavrını net bir biçimde ortaya koyar. Ahmet Mithat Efendi ve takipçilerinin, halkın, herkesin anlayabileceği bir dil, "konuş-

30 Gökçek, *a.g.e.*, 38.

31 Gökçek, *a.g.e.*, 36-40. Millilik ve taklit tartışmaları için bkz. dipnot 7, s. 27.

ma dili"nden, "avam lisanı"nından uzak olmayan bir dil tasavvuruna karşılık Servet-i Fünuncular açıkça yeni bir "edebi dil" tasavvur ederler. Bu dilde kıstas ise anlaşılırlık değildir. Fazıl Gökçek'in Süleyman Nesip'ten aktarımıyla, "Bir şair veya yazar, bazen gördüklerini veya hissettiklerini anlayamaz, fakat 'tamik ede ede' bunlarla kendi ruhu arasında bir yakınlık peyda olur, bunlardan bazı ilhamlar alır. İşte bu 'mülhematı' ifade etmek için kendisine mahsus bir dile ihtiyacı vardır. Çünkü bunları ... 'o bildiği, gördüğü, duyduğu şeyleri bilmeyen, görmeyen, duymayan adamların kullandığı lisanla' ifade edemez. Bu durumda şair veya yazarın yeni kelimeler veya cümleler icat etmesi" gerekir.[32] Bunun için "birçok hissiyat-ı mübeccele ve mekasid-i aliye ile perverde olan bir ruhun o hissiyat ve mekasidi eda için bütün ruhunu tebliğ etmek üzere büsbütün başka, fakat büsbütün ulvi bir lisan-ı edebi" olmalıdır.[33] Nitekim Süleyman Nesip, Halit Ziya, Cenap Şehabettin, Ali Ekrem, Tevfik Fikret gibi Servet-i Fünunculardan örnekler vererek onların şimdiye dek benzeri görülmemiş bir ifade, yazı, "şiir ve inşa" biçimi oluşturduklarını, bu örneklerde görülen hislerin, anlamların "avam-ı lisan"la ifade edilmesinin imkânsızlığını gösterir.[34] Böylece açıkça Ahmet Mithat, Mehmet Celal gibi muarızlarının aksine Servet-i Fünuncuların konuşma dili ile edebi dil arasına mesafe koydukları, daha önce gazete diliyle özdeşleşen anlaşılırlığın esas olduğu konuşma dili üslubu yerine yeni bir edebi dil tasavvurunu, "ulvi bir lisan-ı edebi"yi gerçekleştirmekte ısrarlı oldukları anlaşılır. Bu ulvi ya da sublime olmuş dil, anlaşılması zor, derin duygulanımları ifade etmektedir. Böylece şairin öznelliğini, ruhunu ortaya koyacağı yeni bir şiir dili, imgeler dünyası inşa edilmektedir. Bu yeni edebi dil, bu iki kuşağın yola çıkış noktaları veya sanatsal üretimi tanımlama biçimleri arasındaki farkı da belirgin biçimde gösterir.

Cenap Şehabettin, 1897'de yazdığı "Yeni Tabirat" adlı yazıda bu dili, bu yeni edebi dil tasavvurunu açıklar. Bu aslında, *Mai*

32 Gökçek, *a.g.e.*, 33.

33 Gökçek, *a.g.e.*, 34.

34 Gökçek, *a.g.e.*, 35.

ve Siyah'ta Ahmet Cemil'in hayalini kurduğu şiir dilidir. Ve burada söz konusu olan, şairin, yazarın hissettiğini, düşündüğünü mükemmelen ifade edecek bir dil arayışıdır. Bireysel tecrübenin, bireysel duygulanımın karşılık bulacağı bu dilde herkesin anlaması esas değildir. Cenap şöyle der:

> Ciddi bir felsefe-i hissiyeye müstenit olan edebiyat-ı hazıra nazarında elfaz ve kelimat bir takım anâsır-ı maddiyeden başka bir şey değildir; onların bundan ziyade kıymet ve ehemmiyeti yokdur. *Şair onları kendi hissiyat-ı fikriye ve teamülat-ı samimiyesine göre toplar, dağıtır; mecbur olursa bir müsemmayı anlatmak için birkaç ismi hurde-haş ederek o aksam-ı tarümardan yeni bir süz-i lisan çıkarır.* Elverir ki bütün harekat-ı kalemiyesi ciddi bir itikad-i lafziyeden korkmasın, lisanın kavaid-i esasiyesine muhalif olmasın.
>
> Bizim yazdıklarımız birer numune-i inşa değildir: *Biz efkâr ve hissiyatımızı yazıyoruz. Eğer ruhumuzda güzel bir his, güzel bir fikir varsa, eğer bir hakikat-i hariciye bize bir şiiriyetle mahsus olmuş ise biz onu söylemeye, onu anlatmaya özeniyoruz.*
>
> *Bizce maksat âsâr-ı kalemiyemizin güzelliğidir*; bizim; bütün âmâl ve mesaimiz oraya, daima o güzelliğe münatıfdır. Ne yapıyorsak eserlerimizi hedef-i sanat olan hüsn-i mücerrede yaklaştırmak için yapıyoruz. Lisanın mişvar-ı nahvisini değiştirmek bizim fikrimizden pek uzak bir maksattır. Fen, felsefe, ahlak gibi *lisan da bizce maksat değildir*, bizin onlara müracatımız yine *mehasin-i sanata hizmet* içindir. *Bir fikr-i felsefî veya ahlakî için bir manzume yazmayız; fakat güzel bir manzume yazmak için güzel bir fikr-i felsefî veya ahlakîyi istihdam ederiz.* Bunun gibi hiçbir zaman yeni bir vasf-ı terkibî göstermek için yeni bir satır yazmadık, ancak yeni bir fikri anlatırken yeni bir vasf-ı terkibî yaptığımız vâkî oldu; eğer bizim satırlarımızda yeni vasf-ı terkibler görülüyorsa bunları bir binanın malzemesi gibi telakki etmeli, erkân-ı mimariyesi gibi telakki etmemeli.[35] (İtalikler bana ait.)

35 Cenap Şehabettin, "Yeni Tabirat," *Servet-i Fünun* 330 (Temmuz 1313/1897): 331-333.

Bu satırlarda Cenap kendilerine yöneltilen eleştirilere karşılık nasıl bir edebiyat dilinin, nasıl bir edebiyatın peşinde olduklarını açıklamış olur. Fransız edebiyatının, Fransızca gramerin taklidi olmakla, anlaşılmamakla suçlandıkları bu yeni dil ve edebiyat anlayışının esası bireysel deneyimlere, duygulanımlara dayanmakta, bu anlamda kamusal olana, toplumsal yarara hizmet etmek gibi bir maksadı olmayan bir edebiyat anlayışı biçimlenmektedir. İtalik satırlarda da görüldüğü gibi duyguların ifade edilebilmesi için dil araç kılınır. Kelimeler, terkipler temel gramer kurallarına aykırı olmadıkça hep sanatın oluşturulmasına, sanatın güzelliğine hizmet ederler Kısacası bu kez dil, sanat yolunda araçsallaşır.

Cenap Şehabettin, "Yeni Elfaz" adlı başka bir yazısında benzer açıklamalarını sürdürür. Kullandıkları yeni kelimelere "elfaz-ı garibe" yakıştırmasını yapanlara ayrıntılı açıklamalar ve örneklerle cevap verdiği bu yazıda halihazırda kullanılan dilin, kelimelerin "elfaz-ı garibe" değil "elfaz-ı cedide" olduğunu ileri sürer ve kendi düsturlarını Hüseyin Nazım'ın bir yazısından yaptığı alıntıyla vurgular:

> Fikr-i nevin bir lisanın kelimat-ı mevcudiyesiyle bî-hak tebliğ edilmezse evham-ı meram içün, ya lisanın kelimat-ı kadimesinden birine bir revac-ı nev vermek yahut o lisanın mucizi olan elsinede mevcut bir kelimesini istimal etmek veyahut yeni bir terkip yapmak lazım gelir (...) İbda'-ı elfaz demek olan ilk iki surette aranılacak şartlar yeniden istimal veya tervic olunan lafzın aheng-i telaffuzca, lisanın şive-i umumisine mutabakatla beraber olsa da tamamen müradifi bulunmayarak lüzum-i sahihi olmuştur.' (...) Bu bir düstur-ı hakikidir. Elfaz-ı cedideye müteallik bütün münakaşaya rehber fikir ve kelam o düstur olmalıdır.[36]

Cenap'ın bu satırlarda ısrarla vurguladığı "düstur", yeni bir fikir var olan kelime hazinesi ile karşılanamıyorsa, eski, unutulmuş, duyulmamış kelimeleri kullanmanın, yeniden değer-

36 Cenap Şehabettin, "Yeni Elfaz," *Servet-i Fünun* 333 (17 Temmuz 1313): 322-323.

lendirmenin gerçek bir ihtiyaç haline gelmiş olduğudur. Aslında Cenap'ın bu açıklamasında Tanzimatçıların yeni türleri, roman ve tiyatroyu denemeye başlarken kendilerini meşrulaştırmak için başvurdukları açıklamalara benzer bir yan vardır. Yeni olanı, daha önce konuşulmamış, söylem düzeyine çekilmemiş olanı ifade edecek araçları, yöntemleri bulmak. Servet-i Fünuncular için, daha genişçe asır sonu kuşağı için bu hem duyguları hem dünya görüşlerini yansıtabilecek bir şiir dili, imge dünyası ve özellikle roman söz konusu olduğunda ise, ilerleyen sayfalarda tartışılacağı gibi, bireyin yaşantısını, deneyimlerini anlamlandırabilecek realist sanat anlayışıdır.

Diğer yandan Cenap Şehabettin, "Dekadizm Nedir" makalesinde de bu yeni dil ve edebiyatı eleştirirken Ahmet Mithat Efendi'nin başvurduğu Dekadizm nitelemesini tartışır. Dekadanların dayanağı Baudelaire'dir ona göre. *Fleurs du mal*'den "müstesna hislerin teşrihat-ı amikasıyla memlu" diye söz eder. Bu anlamda Verlaine ve Rimbaud'nun "bir meslek-i mahsus-ı edebi" haline getirdikleri, ancak Dekadan adını muhaliflerinin verdiği akımın derdi ile Servet-i Fünuncuların derdi çok benzer.[37] O yüzden Cenap, Dekadizmi anlatır ve açıklarken bir yandan da kendilerini açıklamış, savunmuştur.

Hüseyin Cahit ise, Dekadizm ve sembolizmi açıkladığı yazılarında Cenap'tan farklı olarak kendileri ile bu akımlar arasında bir yakınlık kurmaz. Ancak Hüseyin Cahit de tıpkı diğer Servet-i Fünuncular gibi kullandıkları yeni imgeleri, terkipleri, benzetmeleri benzer bir açıklamayla temellendirir:

> Sanatkârlar eşya-yı hakikiyeden muhtelif suretlerle teessüryab olunca bu teessürlerini muhtelif suretlerle anlatmaları zaruridir. Asar-i edebiyede ve alelumum asar-ı sanatta bizim aradığımız nokta, *sanatkârın zatına mahsus olan teessürdür*. O halde bu teessürünü hakkıyla, aynıyla ifham ve tebliğ edebilmesi için kendisini serbest bırakınız. Bunu ifham için şu ve şu va-

37 Gökçek, *a.g.e.*, 58. Ahmet Hikmet eğer bir isim vermek gerekirse Servet-i Fünunculara Dekadanlar değil klasik edebiyatı yenileyen Şeyh Galip'ten esinlenerek "Galibiyyun" demek yerinde olur, der. 103. Ayrıca bkz. Ahmet Hikmet, *Servet-i Fünun* 393 (1313): 40-43.

sıtalara müracaat edeceksin, mutlaka gazel yahut mutlaka sone yazacaksın, mutlaka tumturaklı, ahenkli Arabi, Farisi kelimelerle lüzumlu lüzumsuz üslubunu şişireceksin yahut sırf Türkçe kelimeler kullanacaksın demeyiz, demeye hakkımız olmaz.[38] (İtalikler bana ait.)

Hüseyin Cahit'in yukarıdaki satırlarda vurguladığı nokta bir kez daha bireysel tercihler, birey olarak şairin, yazarın duygu dünyası, seçimleridir. Sanatçı bu duyguları nasıl, hangi araçlarla yansıtacağına kendisi karar verir.

Servet-i Fünuncuların dil ve kelime seçiminin yanı sıra taklit ve dolayısıyla köksüz olmakla eleştirildiklerini söylemiştim. Bu eleştiri neredeyse bütün Cumhuriyet dönemi edebiyat tarihlerinde kabul görmeye devam etmiştir.[39] Dönemin şair ve yazarlarının dil meselesinden sonra en çok üzerinde durduğu ikinci nokta bu taklit meselesi olur. Cenap, "Tefrit ve İfrat" adlı yazısında "edebiyat-ı hazıra"yı ilerleme değil bir geriye dönüş olarak görenlere, taklit ve gayrimilli olmakla eleştirenlere uzun bir cevap verir:

> "Edebiyat-ı hazıra bir tarik-i terakki değildir" cümlesinin sıdkını ispat etmek için ya edebiyat-ı hazıranın yeni bir faaliyet-i hayaliyeye delalet etmeyip bir rehavet-i hayaliye eseri olduğunu, yahud biz Osmanlıların tarz-ı terakkisi milel-i salifenin tarz-ı terakkisinden ayrı bir şey olacağını ispat etmeli ki bunların ikisi de pek kazanılır davalar olamaz. İtikadımca edebiyat-ı hazıra yeni bir faaliyet-i hayaliyeye alamettir ve bundan otuz sene evvelki yakaza-i hayal bugünkü terakkiyat-ı fikriyeyi ihbar ettiği gibi bugünkü edebiyat da yarınki terakkiyat-ı fenniyeyi tebşir ediyor.[40]

Bu satırlarda Cenap, esasen dönemin edebiyatçılarının kullandığı hayallerin eleştirildiği gibi taklit ya da rehavet ürünü

38 Gökçek, *a.g.e.*, 100.

39 Ayrıntılar için bkz. İsmail Habip Sevük, *a.g.e.*, Kenan Akyüz, *a.g.e.*, Mustafa Nihat Özön, *a.g.e.*

40 Cenap Şehabettin, "Musahabe-i Edebiye: Tefrit ve İfrat," *Servet-i Fünun* (30 Temmuz 1314): 356-359.

değil, tam tersi yeni, taze hayaller olduğunu söyler ve hayallerle fikri ve fenni ilerleme arasında bir bağ kurar. Bir başka deyişle ilerlemeyi haber veren geçmişte de şimdi de dile dökülen yeni hayallerdir. Öte yandan bu hayallerin oluşturduğu edebiyatın taklit olduğu eleştirisine ise taklidin kaçınılmazlığı noktasından cevap veren Cenap Şehabettin, taklidi olumsuzlamak yerine taklidin etkileşim boyutunu vurgulayan bir tavır takınır:

> Hiçbir tecdid-i edebi gösterilmez ki taklidi olmasın. Hatta bir kavim göremiyorum ki edebiyatı bi'l-külliye revabıt-ı ecnebiyeden azade, suret-i hakikide milli olsun. Fransız dehatî Yunanîleri, İngiliz dehatî İtalyanları taklid etmediler mi? İtalya edebiyatı Latin edebiyatından, Latin edebiyatı Yunan edebiyatından, Yunanınki Hind edebiyatından doğmadı mı? Bugün milel-i mütemeddinenin mahsulat-ı edebiyesi arasında hudud-ı coğrafya gibi hudud-ı fasıla var mıdır? Fransız asar-ı ahire-i edebiyesine karşı meyl-i taklid yalnız bizim memleketimizde mi görüldü? İtalyanlar, İngilizler, ve hatta Almanlar bu meylden kurtulabildiler mi? (...) Bütün Avrupa üzerinde bir seyahat-i daime halinde bulunan müesserat-ı edebiyeden yalnız biz nasıl kurtulabilirdik? Li-farzin kurtulmuş bile olsak bu bir nişane-i terakki mi olurdu?
>
> Yok, doğrusu şu ki, yakaza-i hayaliye bir müjde-i terakki olduğu gibi ilk alaim-i terakki de daima taklidi olagelmiştir; binaenaleyh edebiyat-ı hazıranın mâil-i taklidi oluşu mu'âyıb-ı azimeden sayılamaz, hele (...) edeben en müterakki olan Fransızları intihab edişi bilhassa hüsn-i meyline delalet eder.[41]

Cenap'ın daha kültürlerarası etki/etkileşim vurgusuyla biçimlenen bu satırlarında kültürel üretimde orijinalitenin çok da imkânlı bir şey olmadığına dair imalar vardır. Yani taklit biraz da değişimin doğası gereği gibi sunulur. Buna karşılık Süleyman Nesip de Servet-i Fünun edebiyatı ile Batı edebiyatının etkileşimini doğrudan Edebiyat-ı Cedidecilerin aldığı eğitimi, yetişme biçimlerini örnek vererek açıklar:

---

41 Cenap Şehabettin, "Musahabe-i Edebiye: Tefrit ve İfrat", 356-359.

> Avrupa'daki sanayii Avrupa medeniyeti, Avrupa medeniyetini de ilim ve marifet vücûda getirmişti. Bizde de ne vakit ilim ve marifet terakki ve takarrür ederse ancak o vakit yeni bir sanat vücut bulabilirdi. Nihayet bu zaman üç sene evvel hulul etti: Ayın. Nadir, Ha. Nazım, Halit Ziya, Cenap Şehabettin, Tevfik Fikret gibi birkaç edip yetişti. Bunlar asar-ı Garbiyeyi mütalaa ettiler. Medeniyet-i Garbiyeyi ihdas eden efkâr ve hissiyata vakıf oldular. *Tahsil ettikleri ulum ve fünun onlara da bir takım efkâr ve hissiyat-ı cedide ilka etti. İşte bu efkâr ve hissiyat ile 'Yeni Edebiyat-ı Cedide' denilen edebiyat vücuda geldi.*[42] (İtalikler bana ait.)

Süleyman Nesip'in Yeni Edebiyat-i Cedide'ye dair bu sözleri, taklit, köksüzlük gibi eleştirilere cevaptır. Buradaki fikirler, hisler sadece ödünç alınmış fikirler, hisler değildir, ya da herhangi bir deneyim, duygu, düşünce ne kadar ödünç alınmışlık barındırırsa bunlar da o kadar barındırır. Sözü edilen edebiyatçılar bölümün başında da belirttiğim gibi yetiştikleri, eğitim gördükleri okullarda, Aydınlanma düşüncesi, pozitif bilimler ve modern Avrupa kültürünün biçimlendirdiği bir dünyayı deneyimler; daha doğrusu bu çerçevede biçimlenen ortak bir dünya görüşünü paylaşırlar. Bu dünya görüşü, onların hislerini, fikirlerini biçimlendirir. Diğer bir deyişle söz konusu olan zahiri bir taklitten ziyade söz ettiğim paradigma değişimini destekleyecek içsel bir dönüşümdür.[43]

Öte yandan etki, etkileşim, taklit konusundaki görüşlerini on dokuzuncu asrın en önemli ilmi keşiflerinden kabul ettiği nedensellik ilkesinden yola çıkarak temellendiren Hüseyin Ca-

42 Gökçek, *a.g.e.*, 79.

43 Gül Mete Yuva özellikle Tevfik Fikret ve Halit Ziya üzerinden Fransız edebiyatının Türk edebiyatındaki etkisini incelediği çalışmasında örneğin Halit Ziya'nın özellikle *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu* romanlarıyla birlikte Fransız gerçekçiliğini "tek model olarak" benimsediğini ve böylece romanda "Fransız varlığının bir Ahmet Mithat'taki gibi görünür" olmadığını söyler: Yuva'ya göre artık "esere derinden yayılmış olan bu etki romanın dokusunda, başka bir deyişle yeni roman kavramının bizzat kendisindedir". Bkz. Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları* (İstanbul: YKY, 2011), 255. Bu tür bir etki kavramı, yukarıda açıklamaya çalıştığım "etkileşim", "içsel dönüşüm" vurgusuyla örtüşmektedir.

hit, âlemde hiçbir şeyin tesadüfen ortaya çıkamayacağını, her şeyin muhakkak belli sebepler sonucu meydana geldiğini belirterek başladığı "Edebiyat-ı Cedide Menşei Esasları" makalesinde bu grubun oluşum sürecini önceki dönemle bağlantılı biçimde ele alır:

> Fil-hakika bugünkü edebiyat edebiyat-ı cedidemizin hayrü'l-halefi olmaktan başka bir şeyi değildir. Vakıa onun tamamen aynı addedilmez. Çünkü zaman yürürken bu kabil olamaz. Mamafih o zamandan beri bir hayli tahavvülat vukua gelmekle beraber esas değişmemiştir: Avrupa'dan istifade: işte üdebayı cedidemizin en esaslı, en şümullü rabıta-i itilafı bu noktadır. *Avrupa'yı doğrudan doğruya taklit değil, Avrupa'dan yalnız bütün âlem-i insaniyete kabil tatbik-i kavaid-i umumiye alınacak; sonra bunlar zamanımıza, mekânımıza, istidadımıza göre bizde milli semereler husule getirecek.* Mesela sanat nedir, bundan maksat ne olabilir, bunun kaideleri nedir, Avrupa meşahir-i üdebası ne suretle çalışmışlar, ne yapmak istemişlerdir, ne suretle hareket ettikleri zaman muvafık olmuşlardır? İşte buraları görülerek, gösterilerek *ulûm ve fünunun terakkiyat-ı hazırası takip olunarak istidad-ı millî dairesinde bu terakkiyat bizde de husule gelecektir.* Yoksa ecnebi bir edebiyatı doğrudan doğruya taklit ile hiçbir netice hasıl olmayacağını ele geçen en sade bir hikmet-i bedayi kitabı bile anlatır.[44] (İtalikler bana ait.)

Hüseyin Cahit'in terakkinin koşulu olacak, taklit demek olmayan bir etki/etkileşimin dinamiklerini açıkladığı bu satırlar, ki Taine ve Ahmet Şuayp'ın izleri görünür aynı zamanda, ilk bakışta Namık Kemal ya da Ahmet Mithat'ın Batı ile nasıl bir ilişki kurulacak sorusuna verdiği cevaplara benzer görünse de biraz daha ayrıntılı incelendiğinde, Hüseyin Cahit'in önerisinde doğal olarak yaşanacak bir dönüşümün, etkileşimin izleri vardır. O da evrensel genel kaidelerin ithal edilmesi fikrinden yola çıkar ama bu evrensel genel kaideler gelenekle ya da dinle uyumlu olmak zorunda değildir, en azından bu satırlarda bu

44 Hüseyin Cahit Yalçın, "Hikmet-i Bedaiye Dair: Edebiyat-ı Cedide Menşei ve Esasları," *Servet-i Fünun* 376 (12 Nisan 1314).

tür bir vurguya rastlanmaz. Hüseyin Cahit'in vurgusu seçmeci bir tavırdan çok, daha doğal biçimde işleyen bir etkileşim sürecini işaret eder. Alınan, öğrenilen, "istihdam" edilen fikirler, bilgi ve düşünceler milletin "istidatı"nca kabul görüp yerleşecek; yani bir nevi kendi meşreplerince bir ilerlemeye yol verecektir. Bu bir tür reçete sayılabilecek yaklaşım söz edilen paradigma değişiminin, asır sonu yazar ve şairlerinin bireyselleşmelerinin, kendi kendilerini biçimlendirmelerinin nasıl olduğuna dair de önemli ipuçları vermiş olur.

Yıllar sonra Ruşen Eşref'le mülakatında Halit Ziya da "Edebiyat-ı Cedide garbın sanatını, sanat anlayışlarını alarak ve görüş zaviyesini daha geniş ufukları kavrayabilecek şekilde genişleterek sanat sahasındaki yerini almış; tabiatı, insan hayatını daha tabii daha insani, daha modern bir his ve anlayışla tasvir etmiştir" diyerek bir bakıma Hüseyin Cahit'in sözlerini destekler.[45] Halit Ziya'nın bu satırlarda altını çizdiği nokta Garp sanatı ile kurulan ilişki sayesinde edinilmiş, içselleştirilmiş bir modern tavırdır. Ama daha önemlisi aynı mülakatta Halit Ziya, Dekadanlar tartışmasının üzerinden geçen yirmi küsur yıldan sonra köksüzlük, yabancılık ve milli olamayış noktalarına ilişkin söyledikleriyle bu modern duruşun bir başka yönüne dikkat çeker:

> Edebiyat-ı Cedide; batının sanat, yol ve imkânlarını, metodunu, hadiselere bakış, onları kavrayış ve değerlendirişini almış olmakla beraber; kendi milliyetinden tamamiyle başını çevirmiş değildi. Nazmında dile getirdiği bütün şeyler, nesrinde tasvir ettiği bütün şeyler, yine de milliyetinin derinliklerinden kaynayıp taşan şeyler ve hislerdi. (...) Bütün bu şekillerin ve dış görünüşlerin altında yine bir Türk duygusu yok muydu? Eğer olmasaydı Fikret'le Cenab'ın şiirleri bütün o zaman neslinin, ne diyorum, hatta zamanımızın gençlerinin ağızlarında devamlı okunup durur muydu? Hikâyelere gelince: (...) Fakat bunlar, biraz batı edasına malik olmakla beraber, o güne kadar bizim çevremizde benzerlerine tesadüf edilmeyen şeyler miydi? Yahut –batı ya da doğuya benzerlikleri bir yana– bunlar bi-

45 Ruşen Eşref [Ünaydın], *a.g.e.*, 63.

rer insanlık örneği değil midir? Bir edebiyatın mutlaka falan ya da filan bayrağa sarılmış olması mı lazımdır? Bunların dışında bir insanlık edebiyatı yok mudur ki, herhangi bir milletin diline çevrilirse çevrilsin, ayrıntıya özgü bir takım özellikleri bir yana bırakırsak, sanki o milletin dilinde yazılmış gibi insanlık edebiyatının bütününün malı olmasın?..[46]

Bu pasajda Halit Ziya bir yandan "buraya" ait olmayan bir şiirin, hikâyenin hâlâ okunuyor olmasının mümkün olmadığını vurgulayarak Servet-i Fünun'un milli, yerli olduğunu göstermeye çalışır; diğer yandan aslında millilikten ziyade edebiyatın insanlığı kavrayan evrensel yanını öne çıkarır. Bu evrensellik vurgusu mülakatın yapıldığı dönemin milliyetçi refleksleri düşünüldüğünde, Halit Ziya'nın edebiyat kavrayışını göstermesi bakımından çok anlamlıdır.

Tanzimat romanı karşısında Halit Ziya ve realizm

Asır sonunda edebiyatın işlev ve estetik bağlamında değişiminin izlerini sürerken Dekadanlar tartışmasıyla en azından sanat ve edebiyat çevresi üzerinden kamuya açılan bu süreci bu kitabın meselesi bağlamında bir de doğrudan romanla ama özellikle Halit Ziya romanı ile ilgisi çerçevesinde tartışmak gerekir. Bu bağlantı hem kitabın amacını netleştirmeyi hem de bu bölümde vurgulanan paradigma değişimini roman üzerinden somutlamayı sağlayacaktır. Bunun için bu kısımda değişen edebiyat anlayışını göstermek üzere Halit Ziya'nın realist romanla ilişkisi ortaya konmaktadır.

Halit Ziya doğrudan Dekadanlar tartışması içinde pek yazmasa da sonraki yıllarda yazdığı yazılarla bütün bu süreçle ve Edebiyat-ı Cedideci'lerin edebiyat anlayışı ile ilgili görüşlerini ortaya koyar. Özellikle Cumhuriyet'ten sonra dil, edebiyat ve sanat hakkında yazmış olduğu yazılarda aradan yıllar geçtikten sonra Servet-i Fünuncuların ve tabii kendi romanlarının dilini fazla süse, sanata düşkünlükle eleştirmesine rağmen este-

46 Ruşen Eşref [Ünaydın], *a.g.e.*, 55-56.

tik kaygılarının ve edebiyat anlayışlarının arkasında durmaya devam eder.[47] *Sanata Dair* adıyla toplanan bu yazıların bir kısmında sadece Halit Ziya'nın değil Servet-i Fünuncuların henüz Dekadanlar tartışmalarında oluşturmaya başladıkları yaklaşımın izlerini, roman anlayışındaki izdüşümünü görürüz.

> [Ü]slup ne ziynetlerde, ne teferruattadır; asıl üslup herhangi bir mevzuun tasvir ve tesbiti için ihtiyar edilen yollardadır. Bunu biz pek sarahatle hikâyelerde görürüz. Müellif bir mevzuun karşısında bulununca onu neresinden tutuyor ne tarafından girip nerelerden geçiyor ve geçerken yolunun üzerinde tesadüf olunan küçük şeylerden hangilerini ve nasıl topluyor, bunları nerelere ve nasıl serpiştiriyor, onların delaletinden ne çeşit istifadeler temin ediyor; bunları tahlil edince *muharririn teessür kabiliyetini ve onu ifade edebilmek kudretini* görerek maneviyetini, daha doğrusu insanlığın nevini istidlal ederiz.[48] (İtalikler bana ait.)

Halit Ziya'nın üslup meselesini tartıştığı bu satırlarda bir anlamda üslubu anlatım, tahkiye etme biçimi (*narration*) olarak tanımladığını görürüz; "muharririn teessür kabiliyeti" ve onu ifade ediş biçimi Dekadanlar tartışmasının temel tartışma eksenlerinden biri olan, hislerin, duygulanımların nasıl ifade edilmesi gerektiği meselesine bağlanır. Bunun için Halit Ziya'nın vurgusunda "güzide üslup"un yanı sıra yazar için temsil kudreti, yani bir sahneyi, olayı, davranışı, tavrı nasıl canlandırdığı esastır.[49] Bu yaklaşım, aynı zamanda realist romancının esere yaklaşımını örnekler niteliktedir. Dekadanlar meselesinde şiir üzerinden sürdürülen tartışmaların bir benzerini gördüğümüz "Kelimelerde Hayal" adlı yazısında da seçilen kelimelerin taşıdığı gizli anlamlarla, hayallerle nasıl anlatımı belirlediğini işaret ederek bir bakıma *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in şiir yazarken kelime seçimlerini vurguladığı satırları hatırlatır:

---

47 Bkz. Halit Ziya Uşaklıgil, *Sanata Dair 1-2* (İstanbul: Hilmi, 1938), *Sanata Dair 3* (İstanbul: Maarif Basımevi, 1955) ve *Sanata Dair 4* (İstanbul: MEB, 1963).

48 Halit Ziya Uşaklıgil, *Sanata Dair 3* (İstanbul: Maarif Basımevi, 1955), 93.

49 Uşaklıgil, *a.g.e.*, 97.

"Nitekim yukarıda işaret ettiğim kelimeler de ifade ettikleri fikirde bir hayal gizlemekte ve bu suretle zihinde bir küçük levha tersim etmektedir."[50] Halit Ziya Edebiyat-ı Cedide'yi veya o günün genç yazarlarını, şairlerini farklı kılanın edebiyata getirdikleri bu yeni hayaller, "kelimelerin hayal kuvvetinden istifade" etmek olduğunu söyler.[51]

Halit Ziya'nın içinde hayallerin gizlendiği kelimelerle "levha"lar resmetmek olarak da tanımlayabileceğimiz temsil anlayışı aynı zamanda romanlarında açıkça görülecek olan realist yaklaşımını da belirler. Öte yandan edebiyat hayatının henüz ilk yıllarında kendinden önceki edebiyat anlayışını eleştirmek ve yerine realizmi koymak üzere kaleme aldığı *Hikâye* adlı kitabında realist roman söz konusu olduğunda vurgusu biraz daha farklıdır.[52]

Osmanlı edebiyatında romanın layık olduğu yere gelememiş edebi türlerden biri olduğunu söyleyerek başladığı incelemesinde önce medeni milletler nezdinde romanın nasıl bir yeri olduğunu açıklar: "Kalb-i beşerin en mutena hissiyatı, cemiyet-i insaniyenin en mühim ahvali hikâyelerde mizan-ı tedkikten çekiliyor. Hikâyeler öyle bir *mirat-i hayat-ı beşer* addolunuyor ki fenn-i menafiü'r-ruh mesailinin en mühimlerine cay-ı tedkik oluyor. Meydana gerçekten insanlar, birer kalbe malik âdemler çıkarıyor, yaşatıyor, *ahval-i beşeriyeyi* her halinde, her suretinde irae ediyor."[53] Henüz yazarlık hayatının başında kaleme aldığı bu satırlarda Halit Ziya roman türünün beşer hayatını, gerçek yaşayan insanı ve onun etrafında gelişen olayları anlattığını söyler. Bunların nasıl anlatılması gerektiği ile ilgili görüşleri yıllar içinde olgunlaşır ama temel mesele, romanın temel derdi olarak gördüğü "beşer hayatı" vurgusu bütün romancılığını belirleyecektir.

---

50 Uşaklıgil, *a.g.e.*, 100.

51 Uşaklıgil, *a.g.e.*, 102.

52 *Hizmet* gazetesinde yazdığı yazıları toplayarak 1888'de yayımladığı bu kitapta Halit Ziya, "ecnebi bir kelime altında zikr etmekten ise Osmanlı lisanına hürmeten 'hikâye' namını vereceğimiz kısm-i edebi" dediği roman türünü ayrıntılı biçimde ele alıyor. Bkz. Halit Ziya [Uşaklıgil], *Hikâye*, 20.

53 *A.g.e.*, 20.

Öte yandan türün Osmanlı'daki alımlanışı için pek iyi şeyler düşünmez Halit Ziya. Bu kadar kıymetli bulunan bu türün Osmanlı'da sadece kıymetsiz masallarla bir tutulduğunu, günün büyük yazarlarının eserlerinin çevrilmediğini, çevrilen eserlerin Batı'da değersiz bulunan, sadece vakit geçirmeye yarayan eğlendirici "masallar" olduğunu söyler. Gerçekçi edebiyat bir tarafa romantiklerden bile sadece birkaç eserin Ahmet Mithat Efendi tarafından çevrildiğini, en azından "hayaliyunun on-dokuzuncu asır efkâr-ı müterakkisiyle mütenasip olanları"nın çevrilebileceğini belirtir.[54]

Kitabın girişindeki bu satırlar yazarın incelemesinin temel derdini de ortaya koyar aslında. Halit Ziya öncelikle halihazırda Osmanlı'da çevrilen ve yazılan edebiyatı "*Muhayyelat-ı Aziz Efendi* tarzında" hikâyeler düzeyinde görür.[55] Ve bu değersiz eserler arasında "saadetlü Ahmet Mithat Efendi Hazretleri"nin ilk defa ve belki de tek, telif roman yazarı olduğunu vurgular. *Hikâye*'nin mukaddimesinde böylece on-on beş sene öncesinde Osmanlı'da romanın durumunu değerlendiren Halit Ziya geçen sürede de büyük bir ilerleme olamadığını, romanın ulaştığı mükemmel örneklerin, yani çağdaşları büyük yazarların Osmanlı'da tanınmadığını söyleyerek incelemesinde romantik ve realist romanı karşılaştırmalı biçimde ele alacağını belirtir.[56]

---

54 *A.g.e.*, 22.

55 *Muhayyelat*'ın yeniliği üzerine bir çalışma için bkz. Zeynep Uysal, *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelat-ı Aziz Efendi* (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2004). Halit Ziya yıllar sonra yazdığı yazıların toplandığı *Sanata Dair*'de ise *Muhayyelat*'ı başlangıç olarak değerlendirir: "Bizde hikâyenin başlangıcına numune olarak *Muhayyelat-ı Aziz Efendi* ve emsali kabul edilirse ondan sonra Ahmet Mithat Efendi'yi düşünürüz." Bkz. *Sanata Dair* 3, 112.

56 *Hikâye*'nin 1887/1888'de *Hizmet* gazetesindeki yayımından 2 yıl sonra Ahmet Mithat Efendi 1890'da *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar* adlı kitabını tefrika eder. Bu kitap sürmekte olan romantizm-realizm tartışmalarına Ahmet Mithat'ın yaklaşımını ortaya koyar. Mithat Efendi esas olarak bu kitapta romantizm-realizm, hayaliyyun-hakikiyyun ayrımına karşı çıkar ve roman denen türün zaten hayal olduğunu, herhangi bir hakikatten söz ediliyorsa bunun roman değil tarih olacağını belirtir. "Zamanımız Romancılığı ve Romanları" adlı bölümde Zola'yı anarak roman için hayali-hakiki diye bir ayrımın yapılamayacağını açıklar: "Hatta Emil Zola romanlarındaki hakikiliği bir kat daha arttırmak için bir aralık bunların bazılarına "tarih-i tabii ve içtimai" namını vermiş idi. Lakin roman mıdır? Hakiki olamaz. Hakiki değil midir? Ne tabii, ne içtimai, ne siya-

Halit Ziya her ne kadar, hikâye dediği romanın Avrupa'daki tarihinden, masalcılar dediği romantik macera romancı ve romanlarından ve hayaliyyun dediği romantik romanların özelliklerinden söz etse de kitabın temel meselesinin, realist roman anlayışını ve çağdaşı Fransız realist romancılarını tanıtmak olduğunu anlarız. Böylece önceki yıllarda yayımlanan romanların, kendinden önceki kuşağın edebiyat anlayışının bir nevi eleştirisini de yapmış olur.

Bu noktada Halit Ziya'nın edebi eserler üzerinden çözümlemelerle örnekleyerek tartıştığı romantizm, realizm meselesinin bu kitaptan önce Beşir Fuat'ın 1885'te kaleme aldığı *Victor Hugo* adlı monografisinde ayrıntılı olarak gündeme geldiğini, hatta bu monografinin bu tartışmanın fitilini ateşlediğini hatırlayalım. Ancak Beşir Fuat'ın çalışması edebi eserlerden ziyade Victor Hugo'nun hayat hikâyesi üzerinden romantizm ve realizmin geçirdiği süreçleri, bu akımların ve destekçilerinin içine girdikleri tartışmaları ele alıyor. Önce Hugo'nun kendinden önceki klasik dönemle nasıl hesaplaştığını, mücadeleci ve takdire şayan kişiliğini ve edebiyatçılığını ortaya koyduktan sonra Beşir Fuat, bu sefer de realistlerin ileri sürdükleri yeni dünya görüşü ve anlayış çerçevesinde romantiklerle çatışmasını ortaya koyuyor. Bu kitapta yazarın realizm hakkında vurguladığı birkaç önemli noktanın, Halit Ziya'nın yaklaşımından bazı açılardan farklılaşan noktaların altını çizmekte yarar var: Beşir Fuat, materyalist pozitivist dünya görüşünün izlerini eserine de açıkça yansıtıyor. Yazarın bu çerçe-

---

si tarih addolunamaz. Romanların ilk peydalarından bu asra kadar hangi suver ve meratibi geçerek gelmiş olduklarını tafsil eyledikten sonra artık karilerimiz nezdinde roman denilen şeyin hayalisi ile hakikisi aranmamalıdır. Tasnifin romanlar tabiatına daha ziyade muvafık olanı aranmalıdır." Ahmet Mithat, *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar: Edebi Eserlere Genel Bir Bakış*, haz. Nüket Esen (Istanbul: Iletişim Yayınları, 2003), 73. Ahmet Mithat'ın bu satırlarda romantizm veya realizmi birer akım, ekol, yazma biçimi olarak görmekten ziyade roman türünün doğasına ait bir noktayı vurguladığı anlaşılır. Yani Ahmet Mithat, kurmaca/gerçek ayrımına dayanarak romanın kurmacalığının altını çizer. Diğer bir deyişle roman veya tarih olmak gibi göndergesellik üzerinden ilerleyecek bir başka tartışmayı öne çıkarır. Öte yandan gerek Halit Ziya'nın, gerek Beşir Fuat'ın gerekse dönemin diğer realizm savunucularının tartıştığı nokta romanın kurmaca olup olmadığı değil, realist olup olmadıkları, belli bir nedensellik içinde ne oranda gerçekmiş gibi yapabildikleri sorunudur.

vede örneğin Emile Zola'ya atfettiği en belirgin özellik edebiyata tecrübeyi sokmasıdır.[57] Realistlerin tavrını bilim ve fennin aygıt ve araçları ile açıklayan Beşir Fuat, realizmi topyekûn değerlendirirken de toplumsal faydayı, elde edilecek istifadeyi vurgular. Onun için zevk, letafet hayalden çok hakikattedir: "Fennin meydana koyduğu ufacık bir hakikatten âlem-i insaniyetçe binlerce muhassenat hasıl oluyor. Sırf hayal sayesinde cemiyet-i beşeriyece bir faide hasıl olduğunu bilemiyorum. Hugo'nun asarı sırf hayalden ibaret olmadığı, pek çok hakayıkı cami bulunduğu cihetle cidden bu eserlerden istifade olunur; realistlerin mesleğini tasvip edişimiz romantiklerden ziyade hakikate itina ettikleri içindir."[58] Beşir Fuat'ın bu bilimsel ve faydacı realist tavrının *Hikâye*'ye gelindiğinde değiştiği görülür. Halit Ziya da Beşir Fuat'ın hakikat vurgusunu sürdürür, müşahede, tecrübe, tetkik, tahlil, nedensellik, bunların hepsi Halit Ziya için de realizmin temel ilkelerini oluşturur. Ama onun vurgusu toplumsal faydadan çok beşerin dünyasını anlamak ve anlatabilmek, edebiyat eserinin her bir bireyi anlaşılır kılmasıdır.

Bu doğrultuda *Hikâye*'de Balzac, Flaubert, Zola, Goncourt Kardeşler gibi belli romancıların hem hayat hikâyeleri, hem roman anlayışlarını, romanlarından örnek pasajlar çevirerek ele alan Halit Ziya, realizmin neden, hangi açılardan kendi yazarlığını belirlediğinin de ipuçlarını verir:

---

57 "Zola yalnız müşahede ile iktifa etmeyip müşahedatı tecrübe ile mezc ederek muharririn karihasına vasi bir meydan bırakıyor. (...) Şu halde müşahede "gösterir" tecrübe ise "agâh eder" demek lazım geliyor. (...) Bir tecrübe, velev en basit olsun, mutlak bir müşahedenin tevlit eylediği bir fikre müsteniddir. Claude Bernard'ın dediği gibi, 'Tecrübe fikri ne keyfidir, ne de sırf hayali; müşahede olunan âlem-i hakikatte bu fikrin nokta-i istinadı bulunmalıdır.' Bkz. Beşir Fuad, "Victor Hugo", *Şiir ve Hakikat* içinde, haz. Handan Inci (Istanbul: YKY, 1999), 122-124. Beşir Fuat, Zola'nın fakirliği, sefaleti, çirkinlikleri yoğun biçimde tasvir etmesi üzerine gelen eleştirileri de cevaplar: "Realistler her şeyden akdem içinde yaşanılan âlemin tesiratını nazar-ı itinaya aldıklarından avam takımını içinde bulundukları zillet ve sefalete müstehak görmüyorlar; bunların su-i hallerini, düçar oldukları fakr-u zaruretin bir netice-i zaruriyesi olarak gösteriyorlar. Bir fenalığın önünü almak için en evvel yapılacak şey onun esbab-ı hakikiyesini meydana çıkarmaktır. Realistler de tasvir ettikleri âleme tabib sıfatıyla giriyorlar; çünkü tababette en mühim mesele teşhis-i emrazdır. Bir hastalığın mahiyeti bilinmedikçe tedavisi mümkün olmaz." 131.

58 Beşir Fuad, *a.g.e.*, 145.

> Balzac'ın hikâyelerini teşkil eden eşhas hayaliyunun eşhas-ı muhayyilesi gibi bir hayalden, bir suretin gölgesinden ibaret değildir. Onlarla hemdem olan erbab-ı mütalaa piş-i nigah-ı tedkikinde sahihden oynanır sahih bir vaka-i hayatın güzeranını hisseder. Hayaliyunun eşhas-ı hikayatı mermerden masnu heykeller gibi bir şekil gösterir, Balzac'ın hikâyelerinde eşhas-ı vakanın yaşadığı, sinelerinin altında bir kalbin çarptığı hissolunur.[59]

Balzac'ın benimsediği realizm mesleğinin "insanın bütün harekat ve ahvalinin esbab-ı mucibe ve saikasını izah ve tefsir etmek" olduğunu belirten romancının bütün bu satırlardaki ağırlıklı vurgusu, karakterlerin hareketlerinin ve olayların nedenlerinin ayrıntılı olarak gösterilmesidir.[60] Bütün romanlarında sıkı sıkıya bağlı kaldığı bu determinist ilkeleri destekleyen diğer nokta da karakterlerin psikolojisidir. Bu çerçevede Halit Ziya, bundan sonra Flaubert'in öne çıkan özelliklerini ve *Madam Bovary*'nin gücünü vurgular:

> Madam Bovari hikâyelerde tesadüf olunan fahişeler gibi fuhuşlarından başka bir şeyleri görünmeyen kadınlardan değildir. Onu tedkik etmekle insan namuslu bir kadının kalbinde fuhşun nasıl tevessü ettiğini, nasıl bir takım ahval ile bir ejder kesilerek hissiyat-ı ismeti yuttuğunu görür, bedbaht bir zevcenin kalbinden çıkan feryatları, safbir kadını çirkab-ı fuhşa atan yeisleri müşahede eder, piş-i nigahında bir hayat döner, bütün o elvah hissiyat-ı nazarında tecessüm eder; bir kadının en hususi ahval-i hissiyatına, en amik garaib-i ruhuna vakıf olur.[61]

Yazarın henüz edebi serüveninin başında Emma Bovary örneği üzerinden nasıl bir karakter çözümlemesi hayal ettiğini

---

59 *Hikâye*, 58.

60 *A.g.e.*, 60.

61 *A.g.e.*, 68. Halit Ziya ayrıca *Madam Bovary* ve *Duygusal Eğitim* için "Bu iki eser bütün insanların mahsusat-ı kalbiyesinden madud olan mübhem, muallak ahval-i ruhiyeyi tecsim ve tahlil eder" der. Bkz. 72. Bu örneklerden sonra Halit Ziya "meslek-i hakikiyyun" bölümünde realizmin temel özelliklerini ayrıntılı olarak açıklar ve tedkik ve tecrübeye dayanan tasvir ve tahlil kavramlarının altını çizer. Bkz. 94.

gösteren bu satırlarda öne çıkan temel nokta görünenlerin ardına, karakterlerin ta içine gitmek, karakterin derinliklerinde ne olup bittiğini, onun gözünü, onun bakışını, onun hayatı ve olayları nasıl algıladığını ortaya koyabilmektir.[62] Halit Ziya bunun için realist romancıların yaptığı gibi, Peter Brooks'un deyişiyle altındakini görmek ve göstermek için evlerin çatısını kaldırır ve altından görüneni, mahrem olanı gösterir. Alain-René Le Sage'ın *Le Diable Boiteux* adlı romanında şeytan, romanın başkarakterini şehrin en yüksek kulesine götürerek evlerin çatılarını kaldırıp içini gösterir. Bu metafordan yola çıkan[63] Brooks'a göre, evlerin çatılarını kaldırıp özel hayatlara bakma jesti, realist edebiyatın görsel olanla, görmeyle bağının ne kadar merkezî olduğunu gösterir. Görsel olanla, şeylere bakmakla, onların dünyadaki varlığını bakışla kaydetmekle ilgilenen realizm, görme duygusunu en fazla merkeze alan, dünyayla ilişkimizi, kavrayışımızı belirlemekte en ağırlıklı duygu haline getiren edebiyat biçimidir.[64] Resim ve edebiyatta realizm, görme duyumuzun dünyayı algılamakta en güvenilir rehber olduğu iddiasını Locke'a ve amprisizme borçludur. Duyuların hepsine önem verilmekle beraber hikâyenin başlangıcı için gereken görme duyusudur. Realizm her türden ilk izlenimle, retinadaki ilk izlenimlerle uğraşır. Ama öte yandan Peter Brooks, büyük realistlerin şeylerin nasıl göründüğünün ötesine geçtiğini, sadece dünyanın nasıl göründüğünü değil, nasıl algılandığını; algılanan dünyayı göstermeye çalıştık-

62 "Hakikiyunda bir cani görürüz, bu bir canidir veya teessüsat-ı bünyeviyesinin bir kurbanıdır; fakat o cani olmaktan başka bir şey değildir. Hayaliyun bize bir cani gösterir. Eğer o mültezim ise, haklı bir müntakim, galip bir mağdurdur. (...) Hakikıyun birçok adamları, ıyı kötu, meydan-ı vakaya atar, onlar hareket eder, muharrir sükut. Hiçbiri mültezimi değildir. Eşhas-ı mihver-i tabiyesinde müteharrik birer seyyare gibi esas vakanın etrafında döner, bittab takip ettikleri hattan bir parça inhiraf ettirmez. Muharrir bu adamı beğeniniz, bunu reddediniz demez. O hakikati nakl eder, siz hüküm verirsiniz. Hayaliler öyle değildirler. Bir şahsı müdafaa veya itham için birer dava vekili kesilirler." *Hikâye*, 142. Burada yazar bir yandan realist yazarın müdahil olmadan karakterin hal ve tavrını gösterdiğini, yazarlık otoritesini geriye çektiğini vurgularken bir yandan da okuyucunun algısına, hükümlerine dikkat çeker.

63 Brooks, *a.g.e.*, 3.

64 Brooks, *a.g.e.*, 4.

larını söyler.[65] Realizm, gerçek şeylerin görünüşünü ve duygusunu yeniden üretme çabası olarak tanımlanır. Proust, ilk realist yazarlar için, "okuyucunun hayatı, kurgusal bir varlığın aklı ve gözüyle tecrübe etmesini sağlayan deha" der. Bovary, Goriot gibi karakterler yazıldıkları kültürde muhayyel bir gerçeklik oluştururlar. Gerçekmişler gibi, gerçekten varmışlar gibi gönderme yaparlar.[66] Burada önemli olan aslında Halit Ziya'nın *Hikâye*'de acemice dile getirdiği noktadır. Karakter öyle canlanır, hissettikleri, neyi nasıl yaptığı öylesine derinlemesine çözümlenir ki onun muhayyel gerçekliği gerçekten daha gerçek olur. Belki de *Ahbar-ı Asar*'da realist edebiyatı, "kurmaca olan bir şey nasıl gerçek olsun", diye eleştiren Ahmet Mithat'ın kaçırdığı nokta tam da budur.

Realizmin bir diğer vurgusu ise sıradan olanın, sıradan insanın, sıradan deneyimin, sıradan etraf ve şeylerin değerlenmesi-

65 Brooks, *a.g.e.*, 4. Bu noktada realizmin algıladığı dünyanın nasıl bir dünya olduğunu, diğer bir deyişle 19. yüzyılda realist romanın yükselişinde toplumsal, ekonomik ve bilimsel süreçlerin etkisini hatırlamak gerekir. Şüphesiz Avrupa'daki süreçle Osmanlı'nın değişimi birebir örtüşmese de özellikle Halit Ziya ve çağdaşlarının yaşadığı dönemde etkileşimin hızlandığını önceki sayfalarda açıklamaya çalıştım. Realist romanın Avrupa'daki serüvenine gelince, orta sınıf boş zamanı, özel hayata ilgi, matbaanın büyümesi, yayın faaliyetinin çok sayıda kopyayla artış göstermesi evde tek başına okumayı da beraberinde getirir. Mahremiyet bu anlamda romanın hem konusunu hem durumunu belirler. Öte yandan Avrupa'da okuma-yazma oranlarının artışı romanı her sınıftan, sosyal tabakadan insanın okuduğu bir tür haline getirir. Bu da demokratikleşmiş bir beğeninin, zevkin yaygınlaşması anlamına gelir. Diğer yandan tarihin belirleyiciliği artar, Marx, Darwin, Michelet, Taine gibi düşünürler, bilim insanlarının etkili fikirleri, bilimsellik, endüstrileşme, sosyal ve politik devrimler ve bütün bunlarla yüzleşmek isteyen realist yazar... Aynı zamanda devasa değişimler çağı, üretim, makineleşme, demiryolları uzam ve zaman algısını, deneyimini değiştirir. Modern şehirlerin oluşumu, şehirleşme, nakit paranın sosyal ilişkilerde belirleyici olması, feodal aristokratik kimlik/refah modeli olarak toprak sahipliğinin yerine hem özgürleştirici hem ürkütücü biçimde para geçer. Böylece kimliğin tevarüs edilen bir şey olmaktan çıkıp kazanılan bir şey haline gelmesi mümkün olur. Kapitalist kendi kendini yapan adam (*self-made man*) modeli ortaya çıkar. Bu doğrultuda modern üretim biçimleri edebiyatı da dönüştürür 19. yüzyılda. Tefrika romanlar 1830-1840'larda Fransa'da yayımlanmaya başlanır. Hem gazete kazanır hem yazar, hatta yazarlar ilk kez bu sayede işlerinden geçim temin ederler. Tefrikalarda parçalara ayrılmış melodramatik kurgularla askıda bırakılan sonlar devamlılığı sağlar. Yazarlar hamilik sistemi yerine yazdıklarıyla kazanır hale gelirler. Bkz. Brooks, *Realist Vision*, 12-15.

66 *A.g.e.*, 15.

dir. Bu yeni kıymetler orta sınıfın kültürel etkisinin artması ve modernite formu olarak romanın yükselmesi ile alakalı olarak görünür olur. Bunun yanı sıra standart güzellik tanımına uymayan, çirkine ilgi artar. Zola gibi realistler/naturalistler güzel olmayan bir dünyayı da gösterme peşindedirler. Güzel olmayanın güzelliğini, ilginçliğini, idealize edilmiş bir güzelliğin karşısında çirkinin ya da çıplağın biricikliğini öne çıkarırlar. Banal ve çirkin olanın büyüleyiciliği, kabul edilebilir, temsil edilebilir olanın sınırlarını ihlal eden ya da genişleten bir şeye dönüşür. Realizm bu anlamda sıradanın içindeki sıradışını bulup anlatır.[67] Bu yüzden Emma Bovary'nin "fuhş"a sürüklenişini anlatmak/okumak, bu sürecin nasıl adım adım yaşandığını göstermek/görmek büyüleyicidir Halit Ziya için. Bu nedenle kendi romanlarındaki başkarakterlerin tümünün hayattan nasıl kaldığını, hayatlarındaki kırıklıkların kaynağını, ya da onları başarısızlığa götüren ıstırapları bütün ayrıntıları ile okuruz. Giriş'te de vurgulandığı gibi, modern edebiyatın karakteristiği olarak ıstırap, acı böylece Halit Ziya romanında beşer hayatının ayrılmaz bir parçası olur. Arzu ve acının yan yana durduğu, iç içe geçtiği bu hayatta Halit Ziya artık görmekle bilmenin bir ve aynı olmadığı; "realizmin imtiyazlı duyusu olarak" görmenin, görünenin gerçekliğinin sorunsal hale geldiği;[68] bireylerin bakışlarına değen dünyayı nasıl algıladıklarıyla biçimlenen bir realist romanın yazarı olur.

Halit Ziya sonraki bölümlerde de daha ayrıntılı olarak görüleceği gibi "Asır Sonu"nda modern Osmanlı bireyinin dünyasını, algılayış biçimini sorunsallaştıran realist romancılığıyla Türkçe edebiyattaki ilk kırılma noktalarından biridir. Bu anlamda önceki sayfalarda tartışıldığı gibi, aynı zamanda döneminin ve içinde biçimlendiği dünyanın bütün sancılarının ve krizlerinin izlerini içselleştirmiş bir romancılık anlayışının da başlangıcını oluşturur.

---

67 *A.g.e.*, 7-8.

68 Rignall, *Realist Fiction and the Strolling Spectator*, 7.

İKİNCİ BÖLÜM

Metruk Evin Kadınları

"'Bütün yeis kitabı...' Dipnotsuz ve ayraçsız. Çünkü bir gravür. Yalnız yeraltlarına vurur."

– İlhan Berk, "Mai ve Siyah"

Metrukiyet hikâyeleri evin içinde biçimlenen kadın karakterlerin ele alındığı bu bölümde Halit Ziya romanındaki kadınların çocukluktan, meleklikten kötü özneliğe uzanan bireyleşme süreçleri ele alınmaktadır. Bölüm bu amaçla sırasıyla *Sefile* (1886), *Nemide* (1892), *Ferdi ve Şürekâsı* (1895)'ndaki ana kadın karakterlerinden, *Aşk-ı Memnu* (1901)'nun Nihal ve Bihter'ine, çocuk kadınların eksik kalan bireylik hikâyelerinin izini sürer. Nancy Armstrong'un cinsel sözleşme ve kötü özne kavramsallaştırmalarından hareketle, bu kadınların bireysel arzularıyla dayatılan kadınlık hali arasında sıkışmakla metruk kalmaya mahkûm oldukları gösterilmektedir. Bu dört romanda aynı erkeği seven iki kadın rakibenin hikâyesinin tekrarlanması belirleyici bir rol oynar. Bunun için önce bu tekrarlanan hikâyenin kurulduğu ilk roman olarak *Sefile* bir kök-metin olarak incelenmekte; bundan sonra sözü edilen diğer üç romanın kadın karakterlerinin nasıl biçimlendiği gösterilmektedir. Yazarın ilk romanı *Sefile* onun romancılığına, daha sonra her romanda biraz daha derinleştireceği karakterlerine, tekrar tekrar yazacağı esas hikâyesine dair birçok ipucu barındırmaktadır. Bu ilk romanda daha ziyade Tanzimat romanının, ya da ilk Türkçe romanların romantik, ahlakçı, yargılayıcı bakışını so-

runsallaştırırken aslında bütün romanları boyunca kurcalayacağı "beşer hayatı"nı anlatısallaştırmanın ilk örneğini verir. Daha sonra *Nemide*, *Ferdi ve Şürekâsı* ve *Aşk-ı Memnu*'nun kadın karakterleri ilk romandaki Mazlume ve İkbal'in yeniden yazılmasıyla ortaya çıkar. Dolayısıyla metrukiyet anlatısının da birbirinin içinden çıkan bu karakterlerle ısrarla yeniden üretilmiş olduğu gösterilir. Bu doğrultuda önce Armstrong'dan ödünç alınan kavramsallaştırmalar kısaca ortaya konduktan sonra melek/çocuk kadınlar ve kötü özneler olarak kategorize edilen kadın karakterlerin metrukluk süreci ayrı ayrı tartışılmaktadır.

Bunun için Halit Ziya romanını ayrıntılı olarak tartışmaya geçmeden önce toplumsal/cinsel sözleşme kavramlarıyla ne kastedildiğini ve bunların nasıl kullanıldığını kısaca açıklamakta yarar var. *How Novels Think: The Limits of British Individualism From 1719-1900* adlı bireyin biçimlenişi ile romanın ilişkisini ele aldığı kitabında romanın ve öznenin tarihini bir ve aynı gören Armstrong'a göre roman halihazırda var olan bir bireyin hikâyesini anlatmaz; daha ziyade roman bireyin hikâyesini kurdukça okuyucusuna bireyliğini bahşediyordur.[1] Bunun için romanın başkarakteri/protagonisti olacak bir birey tahayyül eder romancı. Bir karakter halinden memnun olmayıp daha iyisini istemekle protagonist olur.[2] Yani memnuniyetsizli-

---

1 Nancy Armstrong, *How Novels Think:The Limits of British Individualism From 1719-1900* (New York: Colombia University Press, 2005), 3. Armstrong'a göre romancı, karakter ve okuyucu arasındaki ilişki karşılıklı birbirini oluşturan bir ilişkidir. Yazarlar olmayan bir özneyi formüle ederler. Bir kere kurmacada kurulunca bu özne kendisini sadece yazarda değil, okuyucuda, diğer romanlarda, bütün bir kültürel sahada, bireyin temel birim olduğu yapı formlarında yeniden üretir. Burada Armstrong'un bireyle kastettiği sınıf ve kültüre özgü öznedir (*class and culture specific subject*) ve ona göre roman bireyi anlatmak için halihazırda varmış gibi düşünmek zorundadır. Böylece anlatan özne, yazar, sadece yazının kaynağı değil, anlatmanın nesnesi ve yazının göndergesi olarak bir birey tahayyül eder. Armstrong, her nerede roman yazılıyor ve okunuyorsa orada modern bireyin kurmacada ve fiilen yeniden üretilmesi olasılık dahilindedir, der. Bkz. 9-10. Halit Ziya'nın da roman ve hayat ilişkisine dair kurduğu bir cümle yukarıdaki yaklaşıma bağlanmaktadır. Tevfik Fikret'in *Servet-i Fünun*'daki "Musahabe-i Edebiye" sütunlarında aktardığına göre bir gün "bazı romanların sosyal hayattaki tesirleri üzerine" konuşurlarken Halit Ziya "Ooo... Şüphesiz, hayatı romanlar yapıyor!" demiştir. Aktaran Kenan Akyüz, *a.g.e.*, 112.

2 Armstrong, *a.g.e.*, 4.

ğin getirdiği huzursuzluk halidir belirleyici olan. Şiddetli huzursuzluk beraberinde arzuyu getirir ya da zaten şiddetli huzursuzluk ve arzu aynı şey olur. Özne içine doğduğu sosyal dünyaya uymaz, uymak istemez. Bu bağlamda elinizdeki kitabın incelediği karakterlerin tamamı her şeyden evvel bu memnuniyetsizlik, huzursuzluk duygusuna eşlik eden yoğun arzuyla maluldürler.

18. ve 19. yüzyıl İngiliz romanını ele alan Armstrong, bu romanlardaki bireylik haline dair belli noktaları özellikle vurgular. *Robinson Crusoe*'nun Robinson'u gibi içine doğdukları hiyerarşik düzenin sınırlarını aşarak kendi ihtiyaç ve yeteneklerini gerçekleştirebilecekleri yere, alana açılan bireylerin –tabii erkeklerdir burada söz konusu olan– mobilite kazandıklarına dikkat çeker. Bu anlamda kuraldışılıkları bu kahramanları bireyleştirir.[3] Öte yandan kadınlar söz konusu olduğunda ise başlangıçta mobilite/hareket yerine kendini yazarak ifade eden, okuryazarlığı sayesinde sahip olunan bir nesne olmaktan çıkıp kendine sahip bir özneye dönüşme imkânı kazanan kadın kahramanlardan söz edilir. Armstrong, İngiliz yazar Richardson'un *Pamela*'sının kadının memnuniyetsizliğini mektuplar yoluyla ortaya koymasına ve içinde bulunduğu durumu değiştirmesine olanak verdiğini vurgular.[4] Jane Austen romanlarını ise arzulayan birey ve kendini yöneten vatandaş bileşiminin mükemmel bir örneği olarak görür.[5] Bireysel arzular, kahramanların kendini gerçekleştirmesi için tetikleyicidir. Ancak eninde sonunda birey arzularını toplumsal olana uydurmalı ve topluma uyumlu bir vatandaşa dönüşebilmelidir. Toplumun dinamiklerini kişinin kendi algısına uydurması toplumu dağıtır romanlarda. Aşırılıklar disipline edilmeli, gizlenip yüceltilmeli ve sosyal olarak kabul edilebilir amaçlara yönlendirilmelidir. Diğer bir deyişle bireyci enerjiyi sosyal olarak üretici bir amaca yöneltmek gerekir. Bi-

3 *A.g.e.*, 5.

4 *A.g.e.*, 5. Kadının kendini yazarak ifade etmesinin en güçlü örneğini Halit Ziya'dan ziyade aslında onunla yakın tarihlerde yazmış olan Fatma Aliye Hanım'ın eserlerinde görürüz.

5 *A.g.e.*, 7.

reylik, karakterin, temelde asosyal arzuyu sosyal olarak uygun nesneye değiştirmeyi nasıl seçtiğine bağlıdır.[6] Armstrong'un bireysel arzunun toplumsal olana uydurulması vurgusu bu kitapta da Halit Ziya romanında bir bireylik hali olarak metrukiyet kavramını öne çıkarırken altı çizilen noktaların başında geliyor.

Bunun için bireysel arzuların topluma uyumlu hale gelmesi ya da uyumlu birey, uyumlu vatandaş kavramını Rousseau'nun toplumsal sözleşmesine gönderme yaparak tartışan Armstrong'un diğer kitabı *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*'daki toplumsal/cinsel sözleşme kavramsallaştırmasından yararlanılmaktadır. İki taraf arasında karşılıklı haklar değiş tokuşunu gerektiren toplumsal sözleşmede güç kullanımına dayalı bir otoriteden kurtulmak için Rousseau bir kurgu oluşturur ve bu kurguya göre belli bir politik grubun biçimlenmesini önceleyen bir birey yaratır. Ancak tamamen bireyselleşmiş bir birey olduğunda ideal toplum gelişir. Kontrat birbiriyle alışverişe girmesi beklenen iki taraf kurgular. Sosyal ilişkilerden bağımsız, yani sosyalleşmemiş bireyi, diğer tarafa, yani topluma gönüllü bir teslimiyetle (itaatle) bağlar. Birey, toplumun ve devletin parçası olabilmek için itaat eder. Malını, mülkünü, yaşamını başkalarıyla barış içinde güvence altına almak için gönüllü bir dönüşüm yaşar. Bu dönüşüm Rousseau'ya göre, doğasından gelen birçok avantajdan mahrum kalmasına rağmen bireyselliğini bastırmaz, daha ziyade genişletir. Böylece birey yeteneklerini geliştirecek, fikirlerini genişletecek, duygularını ve ruhunu yüceltecektir. Sosyalleşme baskıyla değil, kendini gerçekleştirmeyle sağlanır.[7]

Bu doğrultuda Rousseau'nun tasarladığı bireyin gönüllü olarak toplumsal sözleşmenin parçası olabilmesi için eğitimli olması, aydınlanmış olması gerekir. Kontratın zor kullanan devlete alternatif olabilmesi için Rousseau gücü/iktidarı her bireyin uzantısı olarak tasarlar ki bu güç kendilerini kontrol eden toplumu önceleyen bireylere ihtiyaç duyar. Diğer yandan kon-

6 *A.g.e.*, 8.

7 Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (New York: Oxford University Press, 1989), 31-32.

tratın diğer tarafında, aydınlanmış bireylerden, ki bu bireyler ortak faydaya uygun olmayanı arzu etmezler, oluşan devleti tahayyül etmek için Rousseau, bireyi önceleyen bir toplumsal baskı (*common force*) biçimi tahayyül eder. Her bireyin arzusunu ortak faydaya yönelterek bireyleştirecek bir baskı mekânizması baştan orada olmalıdır. Bu anlamda Rousseau karşılıklı çıkar alışverişiyle ortaya çıkan bir otorite formu tasarlamış olur. Bu otorite bireyden ya da devletten gelmez, görünmez bir güç, dilin ya da eğitimin gücü, basitçe doğal bir arzu olarak görünür.[8]

Nancy Armstrong, Rousseau'nun yazılı olmayan bu toplumsal sözleşmesinin, bir anlamda bireyin arzularının kontrol altına alınmasına, baskılanmasına yol açan baskı mekanizmasının İngiliz romanındaki ama özellikle "domestic fiction" dediği Viktoryen romandaki izlerini sürdüğü çalışmasında, incelediği romanlar çerçevesinde toplumsal sözleşmenin cinsel alışverişe tercüme edildiğini ortaya koyar. Diğer bir deyişle toplumsal sözleşmenin cinsel ilişkilerin, cinselliğin içine gizlendiğini gösterir. Armstrong bunu Rousseau'nun toplumsal sözleşmesinden (*social contract*) hareketle cinsel sözleşme (*sexual contract*) olarak adlandırır. Buna göre cinsel sözleşme sosyal ilişkileri hatta politik değişimleri düzenler, biçimlendirir.[9] Cinsel davranışlar sosyal alanda bireyleri değerlendirmede, kimliklendirmede bir ortak standart olarak ortaya çıkarken aynı zamanda aynı dönemde biçimlenen romanları da etkiler.[10] Armstrong'a göre cinsel sözleşme sosyal ilişkileri düzenlemekte bir araçtır ve tıpkı Rousseau'nun toplumsal sözleşmenin işleyişini tahayyül ettiği gibi işler.[11] Yani karşılıklı ilişkileri, toplumsal rolle-

8 Armstrong, *Desire and Domestic Fiction*, 33.

9 *A.g.e.*, 38.

10 *A.g.e.*, 37. İngiliz romanındaki domestik kurmaca (ev içinde geçen, kadının başkarakter olduğu bir dizi 19. yüzyıl romanı) örneğin cinsel ilişkileri temsil eden, toplumsal sözleşmenin cinsel sözleşme olarak yaşandığı bir tür olur. Bu romanlarda domestik yaşam ve ahlaki duyarlılık dişil alanı oluşturur. Kadınlar için cinsellik, (evlilikle meşrulaşarak) erdemli bir yaşamın kapısını aralar. *A.g.e.*, 38.

11 *A.g.e.*, 43.

ri belirleyen, görünmeyen bir baskı mekanizması sayesinde biçimlendirilen, tarafların kendi rızaları ile kabul ettikleri ya da etmeleri beklenen bir sözleşme biçimi söz konusudur.

Bu anlamda Armstrong'un cinsel sözleşme kavramsallaştırması, kadın karakterlerin cinselliği meşru bir düzlemde yaşamakla edindikleri uyumlu bireyliğin öteki yüzündeki uygunsuzluğun, cinsel sözleşmeyi ihlal etmekle içine düşülen metrukluğun çözümleneceği bu bölümün dayanağını oluşturuyor. Öte yandan burada gelenek, örf, ahlak, cemaat gibi kavramlar yerine toplumsal sözleşme/cinsel sözleşme kavramının öne çıkarılmasının iki nedeni var: Birincisi Halit Ziya'nın Rousseau'yu ve eserlerini tıpkı diğer çağdaşları gibi, iyi tanıdığını bilmemiz; ikincisi ve daha önemlisi bu bilginin, özellikle seküler bir ahlak anlayışının hâkim olduğunu, bireylerin birer fail olarak hayatlarından sorumlu olduğunu okuduğumuz tüm romanlarında alttan alta hissediliyor olmasıdır.

Romanlarda görülen bu güçlü toplumsal/cinsel sözleşme etkisi karakterlerin metrukiyet anlatılarının oluşmasında bir başka kavramı daha tartışmayı zorunlu kılar. Sözleşme ihlaliyle ortaya çıkan kötü öznelik.

Kötü özneliği toplumsal sözleşme kavramıyla bağımızı koparmadan yine Armstrong'un bu kez Althusser'den ödünç alarak açımladığı kavramsallaştırmadan yola çıkarak açıklamak ve bu kitap özelinde nasıl kullanıldığını ortaya koymak gerekir. Yukarıda bireylikten söz edebilmek için bireylerin içinde bulundukları durumdan memnuniyetsizliklerine vurgu yapılmış, bireyleşme sürecinin bu memnuniyetsiz durumdan çıkmak üzere öznenin arzularının peşinden gitmek istemesiyle, kendini gerçekleştirme arzusuyla ilintili olduğu tartışılmıştı. Rousseau'nun kavramsallaştırdığı toplumsal sözleşme de öncelikle kendini gerçekleştirmeyi arzulayan bireyin toplumun temel bileşeni olduğunu ancak bireyin kendi arzularını, bireyselliğini koruyabilmesi için devletle görünmez bir kontrat imzaladığını var sayıyordu. Yani Rousseau'ya göre bireyler, toplumsal uyumu sağlamak üzere kendi bireysel arzularından gönüllü olarak vazgeçiyorlardı.

Toplumsal sözleşme, bir yandan özgürce seçim yapan bireye ihtiyaç duyarken, diğer yandan bireyin sosyal bir özneleşmeye tabi olmasını bekler. Diğer bir deyişle toplumsal sözleşme temel bir çelişkiyle maluldur. Bireyler kendi istekleri, iradeleri ile kendi bireyselliklerini kısıtlama, arzularından feragat etme sözü verirler. İşte Althusser'in kötü özneleri bu anlamda özgür bir özneliği fazlasıyla benimseyip özneleşmeyi, uyumlu bireyler olmayı kabul etmeyen öznelerdir.[12] Modern devletin talep ettiği vatandaşlık, kötü özneliğin kontrol altına alınmasını öngörür. Kötü öznenin iyi vatandaşa dönüşmesi burjuva ahlakının kodlarıyla sağlanır. Bu noktada dışavurumcu bir birey, bir kötü özne için iyi özne olmak demek, arzularının kesinlikle ve sadece kendi arzuları olmaması, aynı zamanda ve asıl olarak toplum yararına hizmet etmesi demektir.[13]

Örneğin Robinson Crusoe yaşamın, bedenin ve mülkiyetin korunması için kötü öznelikten, bireycilikten fedakârlık etmek zorundadır. Bireyin yerinde kalma, pozisyonunu koruma isteği ona moral değer verir. Böylece mülkiyet ve bedeni koruma arzusu, kendi kendini ifade etmekten kendi kendini sınırlamaya geçmeyi gerektirir. Daha önce belirtildiği gibi Robinson'un kadın muadilleri için var kalmanın, kendini yönetmenin yolu evlilikten geçer. Ancak cinselliğin aracı kılındığı bu pozisyon kalıcı olmayabilir, bu kazanılmış saygınlık her an tehlikeye girebilir. Ahlaki değerleri ortadan kaldırma gücüne sahip bireyci bir dışavurum sonucu ortaya çıkan davranışlar bu pozisyonu tehdit eder.[14]

12 Armstrong, *How Novels Think*, 30.

13 *A.g.e.*, 33. "Burjuva ahlakı, ne bireysel arzunun bir işlevi ne de bir sosyal otorite formu olur, ikisinden farklı bir kategori oluşturur ve ikisi arasında aracı olur. Althusser, sosyal sözleşme üzerine incelemesinde, sözleşme retoriğinin kalbindeki çelişkiye dikkat çeker ki bu çelişki sözleşmeye ikna edici gücünü kazandırır. Sözleşme kendini gönüllü bir kanun olarak sunar. Yani birey devletin kanunlarına uymakla bireysel failliğini kaybetmez çünkü kendi isteğiyle kabul etmiştir, boyun eğmiştir. Kendisi gibi rıza göstermiş bireylerden oluşan bir kolektiviteye rıza göstermekle sosyalleşmemiş birey, daha önce kendinden başkasına boyun eğmediği bir doğa devletinde tatmadığı bir özgürlük kazanır. Bütün bireyler sadece rıza göstermezler, bunu yaparak aynı zamanda kendileri ve kendi kişisel çıkarlarının bir ve aynı olduğunu idrak ederler." *A.g.e.*, 50.

14 A.g.e, 35-37.

İşte Halit Ziya romanında da bu pozisyonun, yani uyumlu bireyliğin devamlı tehdit altında oluşu romanın temel gerilimini oluşturur. Toplumsal/cinsel sözleşmeyi ihlal etme pahasına yaşanan arzuların, davranışların faili olarak kötü öznelik, bir nevi uyumsuz bireylik roman karakterlerini metrukluğa, hatta ölüme sürükler. Kötü özne kavramsallaştırması Amstrong'un İngiliz romanında uygunsuzlar dediği Frankenstein benzeri karakterlerle aynı zamanda bir metafora dönüşürken bu kitapta bir metrukiyet anlatısı olarak Halit Ziya romanının özellikle cinsel sözleşmeyi ihlal eden kadınları ve erkeklerini imlemektedir. Şiddetli arzuyla biçimlenen kötü öznelik, aşağıda tartışılan melek/çocuk kadınlıktan farklı olarak, yoğun bir faillik içerir. Ama benzer biçimde ikisinin de sonu ya metrukluk ya ölümdür. Şimdi bütün bu süreci görmek üzere bir bağ/kök metin olarak *Sefile*'yi tartışabiliriz.

Bir bağ/kök metin olarak *Sefile*

Yukarıda belirtildiği gibi bu bölümdeki çocuk kadınlar, kötü özneler kavramsallaştırmasının tohumları, özellikle *Aşk-ı Memnu*'yu hazırlayan karakter ve ilişkilerle *Sefile*'de atılır. Örneğin Nihal-Bihter ilişkisi, daha sonra görüleceği gibi, bir bakıma farklı sınıfsal ve toplumsal koşullarda Mazlume-İkbal ilişkisini yansılar. Bu anlamda *Sefile* Halit Ziya'nın ilk romanı olarak yazarın sonraki romanlarıyla Tanzimat romanları –özellikle Ahmet Mithat ve Namık Kemal'in romanları– arasında kurduğu bağlantı nedeniyle bir bağ-metin ya da sonraki romanlarının bir nevi çekirdeği olmakla bir kök-metindir.[15]

---

15 1886-1887 yılları arasında *Hizmet* gazetesinde tefrika edilen ancak kitap olarak yayımlanma imkânı bulamayan Halit Ziya'nın ilk romanı *Sefile*, dönemin gerçekçi eserleri arasında sayılan Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* (1888), Nabizade Nazım'ın *Karabibik* (1891) ve *Zehra* (1894) ve Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* (1896) romanlarını önceler. Bu tarihsel öncelik gerçekçilik üzerinden sürdürülecek karşılaştırmalı bir tartışmada ilklikten ziyade döneme bakışımızı değiştirebileceği için önemlidir. Bir başka deyişle Tanzimat, Servet-i Fünun dönemlendirmesinin kabul edilegelenden daha karmaşık veriler içerdiğine işaret eder. Aynı şekilde Halit Ziya'nın İzmir yıllarında yazdığı diğer romanları *Nemide* (1892), *Bir Ölünün Defteri* (1892) ve *Ferdi ve Şürekâsı*

Sefile'de annesini kaybettikten sonra sokaklara düşen Mazlume'nin hayatta kalmak için sığındığı evde Mihriban ve İkbal Hanımların "iffetsiz" hayatına tanık olması; giderek o hayattan başka bir hayata sahip olma imkânının ellerinden kayıp gitmesi ve bir fahişe olarak ölümü, tutkulu bir aşk hikâyesinin içinde anlatılır. Romanın başkarakteri kimsesiz Mazlume, sığındığı anne kızın evinde, hafifmeşrep bir annenin düşmüş kızı İkbal Hanım'la ve onun âşığı İhsan Bey'le karşılaşır. İkbal Hanım, İhsan Bey'e olan şiddetli arzuları yüzünden hastalanır. İkbal ve İhsan arasındaki ilişkiye tanık olan Mazlume'nin de arzuları uyanır. İhsan Mazlume'ye de ilgi göstermektedir. Bir gece Mazlume'nin itirazlarına rağmen ona tecavüz eder. Bir süre sonra İkbal yakalandığı menenjitten ölür. İhsan ve Mazlume bundan sonra birlikte yaşamaya başlarlar. Mazlume İhsan'ı sevmektedir. Annesini de kaybeden İhsan Mazlume'ye eskisi gibi ilgi göstermez. İhsan'ın artık kendisini istemediğini düşünen Mazlume intikam almak için bir fuhuş evine giderek tanımadığı bir adamla birlikte olur. Bir süre sonra bir çocuğu olacağını anlar. İhsan çocuğun kendisinden olduğuna inanmaz. Mazlume bunun üzerine İhsan'ı terk ederek fuhuşla geçinmeye çalışır. Önce bebeğini düşürür, sonra sokaklara, viranelere düşerek insanlıktan çıkar. Bir gün bir viranede rastladığı İhsan'ı intikam hisleriyle boğazını parçalayarak öldürür ve ardından kendi de ölür.

Özetten anlaşıldığı gibi roman basitçe iyi ahlak/kötü ahlak çatışmasına yaslanmış görünse de yazar bu ilk denemesinde bile daha sonra alttan alta tartışmaya devam edeceği bu çatışmanın karmaşıklığını sergilemek derdindedir. Romanın ilk cümlesi "Düşündü, tereddüt etti" (*S*, 15) başkarakter Mazlume'nin roman boyunca sürecek mütereddidliğinin ve aynı zamanda faillığinin ilk işareti olur. Mazlume sokakta aç sefil yaşamakla ya da ölmekle bilmediği, tehlikelerle dolu olabileceğini hissettiği

(1895) da roman türünün gelişimine dair var olan kabulleri yeniden düşünmemize neden olacaktır. Bu kitaptaki tartışma tamamen bu meselenin etrafında dönmemekle beraber yapılan çözümlemelerle kimi işaret ve ipuçlarının elde edilmesi umulur. Halit Ziya Uşaklıgil, *Sefile* (İstanbul: Özgür, 2005). Bu baskıdan yapılan alıntılar, metinde parantez içinde roman adı kısaltması (*S*) ve sayfa numarası verilerek gösterilmiştir.

bir eve gitmek arasında tereddüt eder. Halit Ziya gerçekçiliğin nedensellik ilkesine büyük bir sadakatle açlığın, soğukta yarı çıplak sokakta kalmanın Mazlume'yi, tereddütlerini bir yana bırakarak çağrıldığı eve gitmeye zorladığını gösterir. Ama yine de Mazlume bir seçim yapmıştır, "Evet kabul ettim, geliyorum" demiştir. (*S*, 16) Onu bu seçime zorlayan arzularından çok hayatta kalma güdüsü olsa da Mazlume'nin hikâyesinde öne çıkan onun "kader kurbanı" oluşundan ziyade "fail"liğidir. Yani daha doğrusu Tanzimat romanlarındaki gibi, bir nevi kader kurbanıdır; ama romanın sonunda kader değil, toplum kurbanı olduğunun özellikle altı çizilir.[16] Ama aynı zamanda kendi iradesini kullanan, eyleminin faili olandır da. Böylece Halit Ziya dikiş yerlerini açık açık gösterdiği bu romanda sanki romanın birey anlatısı demek olduğunu göstermek istercesine kurar olay örgüsünü. Her ne kadar Tanzimat romanlarındakine benzer biçimde düşmüş bir kadının felaketle sonlanan acıklı hikâyesini anlatsa da karakter kurulumu ve anlatıcının rolü okuyucuya başka bir hikâye sunar gibidir.[17] Romanın esas kadın karakteri Mazlume'nin, hamisizliğine rağmen, düşünen, tereddüt eden ve seçim yapan olduğunun, yani failliğinin ısrarla altı çizilir.

İlk romanların birçoğunun ana motifi olan "hamisizlik" *Sefile*'de de felaketlerin ilk nedeni olmayı sürdürür.[18] Mazlume, hiç tanımadığı babasından sonra "mini mini bir odacık"ta beraber hayatta kalmaya çalıştıkları annesini de histeri hastalığına kurban vermiş ve beş yaşında "hamisiz, muinsiz" kalmıştır. Anlatıcı henüz küçücük bir çocukken hamisiz, muinsiz kalma-

16 Romandaki toplum kurbanı vurgusu, yukarıda söz ettiğim dinî değil seküler bir toplum algısına geçişin de ilk örneklerinden biri olur.

17 Örneğin Namık Kemal'in *İntibah* (1876)'ında, Nabizade Nazım'ın nisbeten daha geç tarihli ve gerçekçi olma iddiasındaki *Zehra* (1896)'sında "düşmüş" kadın karakterler özellikle müdahil anlatıcıların ahlakçı yorumlarıyla biçimlendirilirler.

18 Hamisizlik, *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* (1875), *İntibah* (1876), *Felatun Bey'le Rakım Efendi* (1875) gibi ilk romanların yanı sıra *Sergüzeşt* (1888), *Zehra* (1896) gibi *Sefile*'nin çağdaşı romanlarda da ebeveynsizlik ama daha çok babasızlık üzerinden karşımıza çıkan bir izlektir. Halit Ziya romanında ise en çok annenin kaybıyla hissedilir.

nın dehşetini, bu halde hayatla mücadelenin imkânsızlığını ısrarla vurgular. Bir anlamda Mazlume'nin seçeneksizliği en baştan ortaya konulur. Üstelik o da annesi gibi zayıf bünyeli, sinirli, çabuk öfkelenen, çağın hastalığı histerinin emarelerini göstermeye müsait yapıda bir kızdır.[19] Bu bakımdan Mazlume, Nemide (*Nemide*) ve Nihal (*Aşk-ı Memnu*) karakterlerini önceler. Ancak bütün bu seçeneksizlik, hamisizlik Mazlume'nin seçimlerinin nedenleri olarak ortaya konsa da seçimlerinin sonuçları da aynı nedensellik ilkesi doğrultusunda olay örgüsünün parçası olacaktır. Başka bir deyişle *Sefile* Tanzimat romanının uzlaşımlarından hem gerçekçiliğin nedensellik ilkesine sadakatiyle ayrılırken hem de aşağıda görüleceği gibi, karakterlerinin bütün şartlara, nedenlere rağmen öne çıkarılan güçlü "faillik"leri ile ayrılır. Bu anlamda karakterler hem kendilerine hayatın sunduğu felaketlerin kurbanı hem de seçimlerinin faili, sorumlusudurlar.

Sefile'nin ikinci kadın karakteri İkbal de hem kurban hem fail olarak, Mazlume'nin zorunlu rol modeli biçiminde kurgulanır. Şiddetli arzu yüzünden cinsel sözleşmenin ihlaliyle mahvoluşa sürüklenen bu karakterler adeta birbirinin ikamesidir. İkbal de aslında "hamisiz, muinsiz" kalmıştır. Çok sevdiği babası ölünce şehvet düşkünü bir anneyle kalır. Mihriban Hanım'ın yaşadığı hayat, bölümün başında toplumsal sözleşmeye benzer bir kategori olarak açıklanan ve özellikle kadınların cinsellikle kurdukları ilişki bağlamında temellenen cinsel sözleşmenin kadına biçtiği role uygun değildir.[20] Böylece hem servetleri tü-

19 Nancy Armstrong, asır sonu bozuklukları arasında obje fetişizmi, tüketim düşkünlüğü, dejenerasyon ve dekadansın yanı sıra histeriyi de sayar. Bkz. *How Novels Think*, 120. Freud, bu terimi semptom oluşumu ve rüyaların retorik yapısında kendini gösteren bir ruhsal mekanizmayı tanımlamak için kullanır. Armstrong, buradan hareketle Viktoryen romanın, özellikle 1832-1867 arasında yazılan kurmacanın retoriğini de bu terimin belirlediğini vurgular. Bkz. *A.g.e.*, 82. Halit Ziya'dan önce Ahmet Mithat da histeriyi kullanmış, hatta Fatma Aliye ile birlikte yazdığı *Hayal ve Hakikat* adlı kitabında terimi uzun uzun tanımlamıştır. Bkz. Ahmet Midhat, Fatma Aliye (Bir Kadın), *Hayal ve Hakikat*, haz. Bahriye Çeri (İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Vakfı Yayınları, 2005), 29.

20 Halit Ziya romanında cinsel sözleşmenin kadından beklediği rol ve görevler çeşitli biçimlerde ifşa edilir. Bunların başında kadının cinselliğinin evlilik ya da en azından karşılık bulan bir aşkla meşru kılınması gelir.

kenir, hem İkbal anne sevgisinden yoksun iffetsiz bir hayatın içinde büyür. Onun ikilemi ise "bir genç kızın muhtacı olduğu şiir ve hayale mukabil fuhuş ve denaet içinde bulunmak"tır. (*S*, 45) İkbal bu yüzden bundan daha iyi bir hayat tarzı seçme arzusunu kaybetmiş, ihtiyar bir koca ile evlendirildiğinde ise romantik genç kızlık hayalleri son bulmuş, "mecnunane bir aşka" ve "lezaiz-i ruhaniyeye" olan ihtiyacı karşılıksız kalmıştır. Ancak Mazlume'nin hayretle fark ettiği gibi İkbal'de "hissiyatı şehvaniyeye ve lezaiz-i hayata şiddetli bir arzu", aşırı bir düşkünlük vardır. (*S*, 51) İkbal'in lezaiz-i ruhaniyeye olan ihtiyacını doyurmak, "mecnunane bir aşk"la yasanacak bir evlilikle mümkündür. Böyle bir aşk "lezaiz-i hayata şiddetli arzu"nun da karşılanarak cinselliğin sözleşme sınırları içinde yaşanmasını sağlayacaktır. İkbal izdivaç kapısı kapanınca cinsel arzularını tek seçenek olarak gördüğü fuhuş yoluyla karşılamaya, "zelilane yaşama"ya, "sefilane ömür sürme"ye karar verir ve böylece cinsel sözleşmeyi ihlal ederek bir nevi uygunsuza, toplumdışı olana, kötü özneye dönüşür. Yani her ne kadar cinsel arzunun doyurulması bir nevi kadın karakterin failliğinin göstergesi olsa da roman ne İkbal'in ne de daha sonra Mazlume'nin bu anlamda failliklerini sürdürmelerine izin verir. Bir süre sonra fuhuş hayatında cinsel arzularını tüketen İkbal bu işi sadece para için yapmaya başlar. Ancak Halit Ziya uyumsuz bireyi, kötü özneyi kötü bir karaktere dönüştürmez ve İkbal'in âşık olmasına, fedakârca sevmesine izin verir.[21]

Henüz bu ilk romanda İkbal'in ve sonra onun ikamesi olarak Mazlume'nin varlığıyla Halit Ziya romanının devamlı tekrar eden örüntülerinden, motiflerinden olan aşırı cinsel arzu, bastırılamayan arzu, cinsel sözleşmenin sınırlarına sığmayan ve böylelikle bireyleri felakete sürükleyen arzu temsil edilir. Elbette İkbal, Mazlume'ye ve sonraki roman karakterlerine göre çok daha doğrudan bir temsiliyetle, aşırı cinsel arzularla fuhşa

21 Kötü özne kötü karakter ayrımını yaparken kötü öznenin uygunsuz, toplumsal sözleşmeyi ihlal eden karakteri imlediğini ama öte yandan kötü karakterle "villain", "antagonist" gibi keskin bir kötülükle biçimlenen karakteri kastettiğimi belirtmeliyim.

sürüklenen kadın olarak biçimlenir: "Gerçi o zamanlar amal-i şehvaniyemi husûle getirmekten mesut idim; lakin şimdi muaşakat-ı şehvaniyeden nefret ediyorum. O zamanlar fuhuş benim için bir medar-ı teselli idi. Lakin şimdi bir ihtiyac-ı nakdiden ibaret kaldı. (...) Sen ne zannediyorsun Mazlume? Ben bu hayattan memnun muyum? Ben zıllet-i fuhşu lezzet-yab olmak için mi irtikab ediyorum? (...) Bende hissiyat-ı ruhaniye nasıl fena bulmuşsa asar-ı şehvet de öyle mahvolmuş." (*S*, 55) Bu pasajda da görüldüğü gibi yoğun, şiddetli arzuyu karşılamak için fuhşu seçen ama sonra bu arzudan ve seçtiği hayattan pişmanlık duyan bir kadın olarak çizilir İkbal. Aşırı şehvet, şiddetli cinsel arzu mutsuzluğun ve bedensel çöküşün de habercisi olur. Ancak yine de İkbal, sonuna kadar kendi seçimlerini yapmak ve seçimlerinin bedelini ödemekle, cinsel sözleşmeye rağmen failliğini sürdürmüş olur.

Diğer yandan Halit Ziya bu romanda, Tanzimat romanı örüntülerini, olay örgülerini yoğun bir determinizmle yeniden şekillendirir aslında. Diğer bir deyişle Mehpeyker'in (*Intibah*), Polini'nin (*Felatun Bey ile Rakım Efendi*) ya da daha sonra Ürani'nin (*Zehra*) erkek karakterleri felakete sürükleyen, ayartıcı, kandırıcı, kötü fahişeler karakterizasyonuna karşılık İkbal'in hem nasıl fuhşa sürüklendiğini ve bundan nasıl bir azap duyduğunu okuruz *Sefile*'de; hem de bütün bu süreçte yine de kendi seçimlerini yapmaktan geri durmadığını görürüz. Daha önce vurgulandığı gibi, bu anlamda İkbal bir kötü özne olmakla beraber, Mehpeyker, Polini ya da Ürani gibi birer kötü karaktere/antagoniste dönüşmez. Bu da yazarın gerçekçi yaklaşımının en belirgin göstergesidir.

Romanda Mazlume'nin fuhuşa uzanan acıklı serüveninde İkbal'in kaçınılmaz modelliği, bir yandan kendi hikâyesiyle beslediği ve Mazlume'nin gözleriyle gördüğü hayatından ileri gelir. Diğer yandan bir başka İkbal, bütün vaktini okumakla meşgul olarak geçiren bir kadın olarak İkbal, Mazlume'ye yine de ilerisi karanlık bir yol açar. İkbal'in "Mazlume dünyada nasıl yaşamak istersin?" sorusuna henüz vereceği bir cevap yoktur. Ancak bu cevap üzerinde düşünmeye başlar. İkbal'in okuduğu

Henüz On Yedi Yaşında romanı ile okumaya başlayan Mazlume, daha çok okuma arzusuna, yeni fikirler edinme, okuduklarını düşünme, anlama çabasına girişir. Yalnız başına odasına kapanıp okumak, içinde olmaktan azap duyduğu bu evde hayatın acı hakikatlerinden kaçıp saklanabildiği bir sığınak olur Mazlume için. İkbal'in hikâyesini dinledikten sonra yine tereddütler içinde uzun saatler odasına kapanıp okur, düşünür. Ama okuduğu roman bir yandan da bilmediği, hissetmediği arzuların kapısını aralayan, "harikulade rüyalar" görmesine neden olan bir şeydir de. Henüz yaşamadığı, yaşama ihtimali pek olmayan bir dünyanın kapıları romanlarla açılır.

Nurdan Gürbilek, kitaplardan kapma tutkularla yaşayan Emma Bovary'yi hatırlatarak roman okuyan kadının etkiye açık olduğunu söyler. Roman okuru etkiler, arzuları uyandırır, "bir başkası olma arzusu"nu.[22] *Sefile*'de de romanlar, Mazlume'nin arzulayabileceği bir dünyanın varlığını haber verir. *Henüz On Yedi Yaşında* (1881)'yı okuması elbette tesadüfi değildir. Ahmet Mithat'ın Rum fahişe Kalyopi'nin fuhuştan kurtuluş hikâyesini anlatan bu romantik metni iki türlü kullanılmış olur. Bir yandan Mazlume'nin başka bir dünya hayaline, bu hayalin gerçekleşme ihtimaline kapı açar. Yani karakterin roman okuması Gürbilek'in de vurguladığı işlevi yerine getirir. Diğer yandan Ömer Faruk Huyugüzel'in de belirttiği gibi, *Sefile*'nin *Henüz On Yedi Yaşında*'nın karşısında, bir anlamda eleştirel bir pozisyonda konumlanmasını sağlar.[23] Ahmet Mithat'ın ahlakçı, romantik ve hayatı karmaşıklığından arındırarak sunan bakışına karşılık Halit Ziya hayatın karmaşıklığını değilse bile ampirik bakışıyla yoğun determinizmini ortaya koyar *Se-*

22 Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark* (İstanbul, Metis, 2004), 24-25. Bu çerçevede Halit Ziya karakterlerinin aynı hissi bir başkasında görmekle hislerinin, arzularının uyanması romanlardan gündelik hayata taşınmış, karakterler özellikle sonraki romanlarında, okudukları romanın değil, gördükleri, tanık oldukları sahnelerin etkisiyle bir uyanış yaşamışlardır. Arzu ve roman bağlantısını şöyle açar Gürbilek: "Roman türü, tek tek bireyin anlatılmaya değer yaşam öyküsü, tekil ve yepyeni bir deneyim fikri. Diğer yandan sirayet eden arzular, bulaşıcı tutkuların tehdidi altındadır deneyim." Bkz. 31.

23 Huyugüzel, *Sefile*'yi *Henüz On Yedi Yaşında*'nın antitezi olarak değerlendirir. Bkz. Ömer Faruk Huyugüzel, *Halit Ziya Uşaklıgil* (Ankara: Akçağ, 2004), 48.

file'de. Başka bir deyişle, *Henüz On Yedi Yaşında*'da olduğu gibi bir fahişenin içinde bulunduğu durumdan o kadar kolayca çıkması mümkün değildir. Mazlume'yi fuhşa sürükleyen nedenlerin çokluğu ve zorluğu aynı zamanda onun neden başka bir hayata, daha iyi bir hayata sahip olamadığını da gösterir. Halit Ziya *Sefile*'de özellikle Mazlume'nin hikâyesini tamamen nedensellik ilkesini dikkate alarak, hatta belki de fazlasıyla altını çizerek kurmuş olur.

Bu doğrultuda bu determinist tavırla da bağlantılı olarak, Mazlume'nin okuduğu romanların belki belli belirsiz kışkırttığı arzuları, hayatın acı hakikatleri olan soğuğun, açlığın, sefaletin bitişine de karşılık gelen baharla birlikte tamamen uyanır. Mazlume pencereden bahçeye bakar:

> Mazlume'nin nazarı bahçenin sık ağaçları arasında kaybolmuş olduğu halde; mütefekkirane, mütehayyilane durdu. Nazarında âşıkane buseler pervaz ederek baharı taltif ediyordu. Genç kız, bahar-ı nev-zuhura karşı şiir ve letafetten mürekkep bir levha teşkil etmekteydi. Mazlume şu esnada şebabının en güşayişli, en revnaklı bir zamanında bulunuyordu. Müşaşa mavi gözlerinde hissiyat-ı masumane ile efkâr-ı şaireneden müteşekkil bir letafet-i ruh-perverane görülüyordu. (*S*, 57)

Bu bakış, serpilip güzelleşen genç kızın güzelliğinin tasvir edildiği bu levha, onun evin zulmetinden bahçenin renkli ışıltılı ama vahşi güzelliğine bakışı, büyüyen karakterin, belli bir mesafeden, henüz fark etmediği arzularına bakışıdır. Halit Ziya ilk romanında, daha sonrakilerde ince ince işleyeceği, bakışlarla, görmekle uyanan arzuyu adım adım kurmaya ve göstermeye başlar. Realist romanda bireyin görmek ve bakmakla biçimlenen dünyası, arzu nesnesini belirleyen bakışı, burada olduğu gibi ısrarla vurgulanır.

Sefile'de anlatıcının Mazlume'nin arzularına uzaktan bakışını bedenindeki ve ruhundaki güzellik ve şairanelik üzerinden tasvir ettiği bu sahneden sonra, Mazlume'nin bakışı ile arzularının buluştuğu ikinci sahne, İkbal'in odasında kapı deliğinden gözleyerek tanık olduğu öpüşme sahnesi olur. Önceki sahnede

anlatıcı, okuyucunun bakışını, bakan Mazlume'ye yöneltmişken bu sefer, okuyucunun bakışı da Mazlume'nin baktığı yere odaklanır. İkbal ve âşığı İhsan tutkuyla öpüşürler. Mazlume bu öpüşmeyi gördüğünde bütün bedeni titrer:

> Genç adam bu tebessüme muntazırmış gibi İkbal'e şitap etti, dudakları dudaklarına yapıştı. O kadar şedit, o derece memdut bir buse teati olundu ki Mazlume bu iki vücudun ruhu şu iki busede pervaz edecek zannetti. Genç kızın vücudunu bir raşe-i dehşet kapladı. Firar etti, ağır bir cinayet ika etmiş gibi bu mahalden kaçtı, odasına çıktı. (...) Gördüğü manzara kalbinde fena bir tesir hâsıl etmiş; efkârına, hissiyatına bir perişanlık vermişti. Düşünmek istedi, düşünemedi. Aşkın bu nevini hiç aklına getirmemişti. Bir aralık hatırına İkbal'in bazı sözleri geldi; genç kadın terceme-i halini naklederken feci aşklardan, acı muhabbetlerden bahsetmişti. Mazlume hatıratını tamik ettikçe şu gördüğü hal-i feci anlar gibi oldu. Lakin bu ıttıla, genç kız ağır ağır kâbuslar altında uykuya dalmakta iken vukua geldi. *İhtimal yine bu ıttıla sebeptir ki Mazlume sabahleyin dudakları üzerine ateşin bir busenin tazyıkını hissederek uyandı.* (S, 63) (İtalikler bana ait.)

Yukarıdaki satırlarda okuyucunun ilk intibası, Mazlume'nin kalbindeki "fena tesir"in gördüğü sahnenin çirkinliği ya da ahlaksızlığı ile olduğudur. Oysa o anda daha önce bir kere gördüğü İhsan Bey'in İkbal'i öpmekte oluşu Mazlume'nin örtülü arzularını tamamen uyandırmıştır. Mazlume bir yandan İkbal'in hayatını, diğer yandan bu şedit arzuyu anlamış, idrak etmiştir. Romanda cinsel sözleşmenin sınırlarını ihlal eden kaçınılmaz arzuyu, uyanışı bu kez Mazlume hisseder. Anlatıcının vurgulanan satırda Mazlume'nin zihnine karışan sesiyle bu hissin altını çizmek istediğini anlarız.

Her iki sahnede de Mazlume'nin bakışı, seyir eylemi, bir romandaki karakterin uyanışını okumasına benzer. Diğer bir deyişle bir romanda okuduğu sahneden etkilenir gibi etkilenir Mazlume; okuduğu, gördüğü ile oradaki duygu ile özdeşleşir. Bir anlamda duyguları tetikleyen bir tür ödünç arzu söz konu-

sudur. René Girard'ın üçgen arzu ya da taklit arzu kavramı buradaki arzunun niteliğini anlamamıza yardımcı olur. Girard, özerk öznenin kendiliğinden arzusu yerine arzunun "öykünmeci doğası"ndan söz eder. Üçgen arzu eğretilemesinde, "arzulanan nesne", "arzulayan özne" ve "arzunun dolayımlayıcısı" vardır. Girard'a göre "özne, bir başkası tarafından arzulandığı için arzuluyordur nesnesini; ona arzusunu veren, o arzuyu 'dölleyen' ve kışkırtan (başka bir deyişle dolayımlayan) başka biri vardır hep. Bu başkası, arzunun modelini verir özneye."[24] Girard'a göre dolayımlayıcının kendisi de arzulanan nesneyi arzuluyordur, dahası "nesneyi kişinin gözünde son derece arzu edilir kılan bu gerçek ya da varsayılan arzudur. Dolayım, dolayımlayıcının arzusuyla tıpatıp aynı olan ikinci bir arzu uyandırır. Denilebilir ki her zaman yarışan iki arzu söz konusudur."[25] Girard, kendiliğinden arzu ve dolayımlanan arzu, üçgen arzu kavramlarını incelerken bir sınıflandırma yapar. Bir yanda "öznenin özerkliğini ve arzunun kendiliğindenliğini yücelten" romantik yapıt, diğer yanda "arzunun dolayımlanmış niteliğini açığa çıkaran" romansal yapıttan söz eder.[26] İşte Halit Ziya romanında önce karakterin bakışlarında, sonra zihninde beliren arzu Girard'ın dolayımlanmış arzusudur. Orhan Koçak'ın *Mai ve Siyah* incelemesinde daha sonra üzerinde durulacağı gibi okuyucuya hatırlattığı üçgen arzu eğretilemesi aslında bütün Halit Ziya romanını açımlamakta işe yarayacaktır. Halit Ziya bireylerinin her daim tutkulu olan arzuları, her zaman dolayımlanmış, ödünç alınmıştır. Arzunun aşk üzerinden biçimlendiği romanların çoğunda üçlü aşkın öne çıkması tesadüfi değildir. Birbirlerinin arzularını dolayımlayan iki kadın ya da iki erkeğin karşısında arzu nesnesine dönüşen bir kadın ya da erkek vardır. Bu anlamda *Sefile* karmaşık olmamakla beraber dolayımlanmış arzunun ilk işaretlerini veren roman olur. Yukarıdaki sahnede İkbal ve İhsan'ın öpüşmelerinin Mazlume'de uyan-

24 Girard'dan aktaran Orhan Koçak, "Sunuş," René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki* (İstanbul: Metis, 2001) içinde. 10.

25 Girard, *a.g.e.*, 28.

26 Girard'dan aktaran Koçak, *a.g.e.*, 10.

dırdığı his, sadece öpüşme eylemini görmekle değil, belki daha çok İkbal'in İhsan'a olan tutkulu arzusunu görmekle uyanır.

Yukarıdaki sahneden sonraki sahne, daha önce Mazlume'nin bakışının nesnesi olan bahçeye indiği sahnedir. Mazlume arzularının bahçesine çıkmıştır. Bahçe hiç bakılıp süslenmemiş, her tarafı yabani otlarla kaplı, ama vahşi bir güzellik içindedir. "[B]u gayrımuntazam bahçenin hal-i vahşetinde müşahede olunan letafet ve taravet genç kızın kalbine" ferahlık verir. (*S*, 64) Mazlume kendi arzularının bahçesindedir. Bu bahçe gibi bakılıp süslenmemiş, bir anlamda evcilleştirilmemiş, yeni uyanan arzuları bu sahnede nesnesiyle buluşur. Mazlume, garip bir çekimle İkbal'in penceresine bakar ve kendisine bakan bir çift gözle karşılaşır. Hemen ardından perde kapanır. Daha sonra İhsan'ın gözünden de anlatılacak olan bu sahneden sonra birbirine uzaktan bakan Mazlume ve İhsan merdivende karşılaşırlar. Bu karşılaşma her ikisinin arzularının nesnesi olarak birbirlerine duygularını bakışlarında gösterdikleri, Halit Ziya romanının suskunluk sahnelerinden biri olur. Böylece ilk romanda bir kez daha Halit Ziya romanının tekrar edecek olan motiflerinden hatta tekniklerinden biri olan karakterlerin konuşmak yerine bakışları ve jestleriyle kendilerini ifade ettikleri suskunluk anını görürüz:[27] "Nazarları yekdiğeriyle tesadüf ettiği zaman Mazlume'nin gözleri şedit ihtilaçlarla indi, fakat bir sürat-i berkiyye ile geçen şu nazar, Mazlume'yi lüzumundan ziyade mütehassis etmişti. O tahassüsün ziyadeliğindendir ki genç adam cüzi bir tereddütten sonra yolunda devam ederek önünden geçtiği zaman kızcağızın kalbi mutadından ziyade vuruyordu." (*S*, 68) Gözlerdeki "şedit ihtilaçlar", "bir sürat-i berkiyye ile geçen" nazarlardan her ne kadar anlatıcı bize bahsetse de bakışların, jestlerin anlatıcı tarafından anlamlandırıldığı bu ve benzeri sahneler, yoğun duygulanımları ve şiddetli arzuyu tarif etmekte kullanılırlar.

Mazlume odasına çıktığında heyecandan kafası karışmış dü-

27 Özellikle melodram yapısını barındıran realist romanlarda suskunluk, dilsizlik, sessizlik hem bir izlek hem bir teknik olarak kullanılır. Bu konu bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak tartışılacaktır.

şünemez haldeyken açık pencereden gelen bahar kokulu rüzgâr, güneşin odayı aydınlatan ışığı arzularının peşini bırakmayışına işaret eder bir anlamda. Daha önce belirtildiği gibi, baharın canlandırdığı vahşi, dağınık bahçenin uyanan arzuların metaforu olduğunu düşünürsek Mazlume'nin evin içine kaçışıyla dışarının ruhu, havası, uyanan arzuları onu takip eder. Ne zaman ki İkbal'in kalın perdeleri kapalı, zulmetler içindeki odasına girer ve ondan İhsan'a olan aşkını, onu ne kadar tutkuyla sevdiğini işitir, kendi arzularını karanlıkta bırakan bu kadına büyük bir öfke duyar.

Bütün bu sahneler Halit Ziya'nın daha ilk romanında arzuların, cinselliğin uyanışının kaçınılmazlığını aşama aşama nasıl gösterdiğini ortaya koymaktadır. Mazlume'nin, hatta İkbal'in hikâyesinde kötü olan arzular değil, arzunun Armstrong'un sözünü ettiği cinsel sözleşmenin sınırları içinde gerçekleşme, yaşanma imkânını ortadan kaldıran şartlardır. Ancak makul bir evliliğin sınırları içerisinde meşrulaşacak olan cinsellik, bu meşruiyete erişme imkânından yoksun kalan karakterlerin hayatını cehenneme çevirir. Şüphesiz buradaki yoksunluk İkbal'in ve dolayısıyla onun evinde yaşamakla Mazlume'nin düşmüş, namusunu yitirmiş kadın damgasını üstlerinde taşımalarından, bu anlamda cinselliği artık meşru bir zeminde yaşama imkânını kaybetmelerinden ileri gelir.

Ama *Sefile*'nin sadece kadın karakterlerinin felakete sürüklenişlerini, "düşmüş" kadınlıklarını okumayız. Romanın anlatıcısı Mazlume ve İkbal'in hikâyesine erkek karakterin, İhsan'ın hikâyesini ve hatta bakışını, iç dünyasını da dahil eder. Romanın on üçüncü bölümünde bir geriye dönüşle o ana kadar yaşananları İhsan Bey'in gözünden okuruz bu kez. Her şeyi bilen anlatıcının o ana dek olup bitenleri bir de erkek karakterin gözünden anlatması İkbal ve Mazlume'nin hikâyesini okuyucunun farklı açılardan görmesini isteyen bir yazarlık tavrını açık eder. Halit Ziya'nın özellikle sonraki romanlarında değişen anlatıcı pozisyonları ve odaklayan karakterleri tekrar ettiği "beşer anlatısı"na dair birçok ipucu verirler. *Sefile*'de çok daha basitçe olay örgüsüne dahil edilen erkek karakterin bakışı özellik-

le *Aşk-ı Memnu*'da erkek karakteri odaklayan bir anlatıcı pozisyonuna evrilir.

Söz ettiğim bölümle birlikte İkbal'le ilişkisinin başladığı günden Mazlume'yle karşılaştığı ana kadarki ayrıntılar bu defa İhsan Bey'in perspektifinden anlatılır. Otoriter bir annenin hamiliğinde yetişmiş, annesinden izinsiz dışarı çıkmayan iyi ahlaklı ve iyi terbiyeli bir genç olan İhsan Bey de cinsel sözleşmeyi ihlal eder. İkbal gibi bir fahişenin büyüsüne kapılır, cinselliğin ötesine geçerek onu tutkulu bir aşkla sever ve anlatıcının deyişiyle "ayağı uçuruma kayar". (S, 82) İhsan'ın hikâyesi, romanın başında hamisizlik üzerinden Tanzimat romanı ile kurulan bağlantıyı ve özellikle Namık Kemal'e dayandırılabilecek iyi ahlaklılığın koşullarını yerle bir eder ve bir anti-*İntibah* anlatısına dönüşür.[28] Bu anlamda *Sefile*'nin en can alıcı noktası Mazlume, İkbal ve en çok da İhsan Bey üzerinden iyi ahlak sahibi olmayı, bir nevi toplumsal sözleşmeye uygun bir yaşamı, koşullar ne olursa olsun, bireysel seçimlere bağlamasıdır. Halit Ziya, Namık Kemal'in *İntibah* romanındaki Ali Bey, Mehpeyker, Dilaşup ve Ali Bey'in annesinin ilişkisinin bütünüyle altını oyar. İhsan Bey, Ali Bey kadar saf değildir, İkbal'in kim olduğunu, nasıl bir hayatı olduğunu bilir, ama yine de onu sever. İkbal bir anlamda Mehpeyker'in bireyleşmesine, iyiyi ve kötüyü kendinde barındırmasına izin verilen halidir. Öte yandan Mazlume, Namık Kemal'in bir yok-karaktere dönüştürdüğü zavallı Dilaşup'un tamamen karşısında durur. Onun gibi masum ve ürkek başladığı hayatta koşulların belirleyiciliğine rağmen hiç failliğini kaybetmez. *Sefile*'yi bir bağ-metne dönüştüren, *İntibah*'ı yansılamakla beraber bir yandan da onun tam karşısında konumlanmasına neden olan dördüncü karakter ise İhsan Bey'in annesidir. İhsan Bey İkbal'e âşık olup evden uzaklaştığında annesi yanıp yakılmaz, oğluna acımaz, ona gerekli terbiyeyi vermiş, oysa o, sefil bir hayatı seçmiştir:

---

28 *İntibah* ve *Sefile* arasındaki ilişkiye dikkat çeken bir yazı için bkz. Erol Köroğlu, "Hançerli Hanım mı, Mirat-i Aşk mı?: Bir Hikâyenin Dönüşüm Sürecinde Etkilenen ve Etkileyen Olarak İntibah," *Edebiyatımızın Üç Zirvesi: Namık Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir* içinde, haz. Kâzım Yetiş (İstanbul: Yy., 2012), 26-40.

> Bak İhsan! Senin terbiyene, ismetine son dereceye kadar hizmet ettim. Mezardaki babanın bana bundan dolayı hiçbir serzenişe hakkı yoktur. Lakin sen nankörcesine validenin muhabbetini, himmetini ayaklar altına aldın. Senden bir mükâfat beklerken beni en ağır bir cezaya duçar ettin. Namuslu bir oğula malikiyetle iftihar edecek bir kadına sefil bir oğul oldun. İhtimal ki pederinin mauskarane kazandığı serveti de sefalete feda edeceksin. Bir aile teşkiline hadim olacak vesaiti bir fahişenin israfatında istimal edeceksin. Lakin ben artık seni men edemem, zira biliyorum ki bu yolda edeceğim gayretler beni daha ziyade müteessif etmekten başka bir şeye yaramayacaktır. Yalnız şunu isterim ki beni mümkün olduğu kadar az gör. (*S*, 83)

İhsan'ın annesinin bu sözleri Tanzimat romanında çizilen felakete sürüklenen mirasyedi oğul tipini, anne karakterinin ağzından tekrar eder. Ancak artık bu romanda İhsan'ın şedit bir aşka nasıl sürüklendiğini, buradaki dünyevi, ruhsal süreçleri az çok gördüğümüz gibi İhsan'ın annesini de güçlü ve kararlı bir portre olarak okuruz. İhsan Bey'in üzüntüsünün "namuslu bir kalp için gayri kâfi" olduğunu anlatıcı doğrudan söylerken Mazlume'ye ve hatta İkbal'e gösterdiği merhameti, anlayışı hamisine, annesine ihanet eden İhsan Bey'e romanın devamında da pek göstermez. İhsan Bey'in eğitimi, yetişmesi, imkânları, bir başka deyişle determinist ilkeler çerçevesinde şartları ona çok çeşitli seçenekler sunabilir. Bu yüzden o, failliğiyle, eylemlerinin sorumluluğunu alabilecek bir karakter olarak eylediklerinden, anlatıcının ve hatta okuyucunun merhametine mazhar olmaz.

Anlatıcı *Sefile* romanı boyunca fuhşun, ya da cinselliğin aşırı dozda yaşanmasının ya da "delicesine muaşaka"nın, tutkulu bir aşkın felakete götüreceğini, ruhları ve bedenleri nasıl tahrip edip insanı "dereke-i hayvaniyet"e düşüreceğini söyler: "Delicesine bir muaşaka başladı. Bu aşk gittikçe mütezayid idi. Fakat heyhat! Zavallı delikanlının üzerinde manen ve maddeten husule getirdiği hasar-ı tahribiyye de o rütbe tezayüd edi-

yordu. İkbal ise artık dereke-i hayvaniyete süratle sükûta başlamıştı." (*S*, 84) Bu açıklamayı takiben romanda beklenen feci sonlar bu üç karakter üzerinden ayrıntılı olarak gösterilir. Nitekim önce İkbal "su-i istimalin veya şedit bir muaşakanın netice-i vahimesi" olarak menenjite yakalanır ve acılı bir sürecin sonunda ölür. Ardından İhsan ve Mazlume'nin ölüme sürüklenişlerini okuruz.

Burada Halit Ziya'nın belki sonraki romanlarında da tekrar edeceği cinsel sözleşmenin en temel esasları kabaca çizilir. Aşırı cinsellik ve tutku izdivaç ya da monogam bir ilişki içinde meşrulaşarak sakinleşmedikçe sadece toplumsal değil bireysel bir felaket getirecektir. Halit Ziya'nın sonraki romanlarında daha çok bir burjuva ahlakı çerçevesinde değerlendirilebilecek cinsel sözleşmesi bu romanda en iptidai haliyle karşımızdadır. Düşünen, tereddüt eden, kendiyle hesaplaşan, karar veren bu karakterler, uyumsuz, uygunsuz, kötü öznelikten uyumlu bir özneye dönüşemezler.

Öte yandan bu tutkulu arzunun yukarıda söz ettiğim gibi, Girard'ın dolayımlanmış arzusunun izlerini taşımakla beraber, şiddeti ve doğallığıyla kendiliğindenliğine dikkatin çekildiğini belirtmek gerekir.[29] İkbal'in ve sonra Mazlume'nin arzuları şiddetli, vahşi ve yıkıcıdır. Daha doğrusu roman boyunca anlatıcı İkbal ve Mazlume'nin kendi kendilerini yıkıma sürükleyişlerini hep bu şedit, ehlileştirilmemiş arzu ile açıklar. İkbal'in hastalığını, ölüme gidiş sürecini, Mazlume'nin İhsan'a olan düşkünlüğünü, kıskançlığını ve giderek ölüme sürüklenişini şiddetli arzunun sonucu olarak okuruz.

Böyle bir cinselliğin, bir anlamda vahşi arzuların şehirde,

---

29 Burada yine Girard'ın Stendhal'dan aktardığı vurguyu hatırlamalı. "Kendiliğinden arzunun gerçek ölçütü bu arzunun şiddetidir. En güçlü arzular tutkulu arzulardır. Kibirle ilgili arzular gerçek arzuların solgun yansımalarıdır. Kibirden doğan arzular her zaman ötekilerin arzularıdır..." Girard bu yaklaşımı romantik eserlerin özelliği olarak görür. Romansal eserlerde ise "kibir aynı anda hem başkalaştırıcı arzu hem de şiddetli arzu" olur. Yani dolayımlanmış, dolayımı açık edilen arzunun da şiddetle ve tutkuyla yaşanması söz konusudur. Girard, *a.g.e.*, 36-37. Bu nedenle Girard'ın ayrımına göre *Sefile* romantik yapıtla romansal yapıt arasında dururken Halit Ziya'nın diğer romanları giderek romansal yapıta dönüşürler.

evcilleştirilmiş, meşrulaştırılmış bir zeminde yaşanma imkânı yoktur. Bu yüzden İhsan, İkbal'e birlikte "sahra"da bir köşke taşınmalarını, orada şehrin kasvetinden uzakta bir "levha-i şairane" içinde yaşamalarını, doğanın güzellikleri içinde sevişmelerini önerir. Böylelikle toplumsal sözleşmeden kaçarak arzuların serbest bırakılması mümkün olacaktır. Ama İkbal, İhsan'ın annesine hürmeten bu teklifi reddeder. Bir kez daha Halit Ziya, sanki *İntibah*'ta Mehpeyker'in uğradığı haksızlığı gidermek istercesine, İkbal'i İhsan'dan daha vicdanlı, daha kendine hâkim bir konuma yerleştirir.

Ama bu tutkulu aşk yine de İkbal'i felakete sürükleyecektir. İkbal, ağır bir hastalığın pençesinde, hem bedenen hem zihnen çökmektedir. İhsan'ın sahraya gitme ısrarlarının cevapsız kaldığı, yine de tutkuyla zehirlenen bir gecenin sabahında, İkbal zulmetler içinde uyurken İhsan pencereden nurlar içindeki Mazlume'ye bakar. İkbal'in içinde bulunduğu "hazin levha"ya karşılık Mazlume'nin masumiyetinin yarattığı etki İhsan'ı İkbal'den koparır. İkbal'in hastalığının ağırlaşmasıyla, bir anlamda ölümün bedeninde cisimleşmesi karşısında İhsan "ziya-yı şemse karşı tebahhur eden bir katre jale" (*S*, 99) olan Mazlume'ye yönelir.

Sahraya artık aşk için değil İkbal'in hastalığı için giderler. "Şedit muaşaka" sonucu menenjit İkbal'in vücudunu esir almış, Çamlıca sahrası arzuların ketlenmesi gereken bir hapishaneye dönüşmüştür. Ama arzular ketlenemez ve İhsan bir kez daha pencereden bakar. Sahra'nın "manzara-i şahanesi" içinde Mazlume'yi "şiir-i mücessem" olarak görür: "Genç adam bu şiir-i mücessemi temaşa etmeyi manzara-i tabiatın her bediasına tercih ederdi. Çiçeklerin içinde, ağaçların arasında masumane dolaşan bu kızcağızı seyretmekle kalbinde latif hisler uyanıyordu. Bu hissiyat-ı latife pek az zaman içinde bir tarz-ı âşıkane kesbetti. Artık İhsan Bey Mazlume'yi her görüşünde kalbinin şiddetle daraban olduğunu hissediyordu." (*S*, 106) Bu satırlarda görüldüğü gibi İhsan Bey'in Mazlume'ye olan aşkının daha çok onu seyrettiği, ona baktığı sahnelerle biçimlendiğini görürüz. Bu sahneleri çoğunlukla anlatıcı bize aktarır. Ancak İhsan'ın arzu-

larının tamamen Mazlume'ye yöneldiği bu temaşaların sonunda artık onunla temasın kaçınılmaz olduğu anı gösterir:

> Genç kız o kadar korkmuştu ki titrek sesle "Ne istiyorsunuz?" kelimesinden başka bir şey telaffuz edemedi. Güya İhsan Bey'in cüretini tezyide bu söz kafi imiş gibi genç adam, mecnunane bir suretle ellerini tuttu; "Mazlume!.. Seni seviyorum!.." sözünü telaffuz etti. Mazlume şedit bir hareketle silkinerek ellerini kurtardı, sert bir sesle "Hain!" dedi. Lakin İhsan Bey tevakkuf edemeyecek kadar hissiyatına mağlup olmuştu. Genç kızı kollarıyla tuttu "Seviyorum!" sözü de lisanında tekerrür ediyordu. Mazlume kendisini kurtarmaya muvaffak olamadı. Vücuduna temas eden ateşin nefesten, çehresinin her cihetine yağan baran-ı buseden başı döndü; ikisi beraber yere düştüler. Mazlume artık mukavemet edemiyordu. Son bir feryat olarak ağzından çıkan "Merhamet!" nidasını ateş-nak bir buse kapadı. Genç kız bir daha kalkmamak üzere sükût etti. (*S*, 109)

Gece İkbal'den kaçan İhsan bahçede ay ışığında karşılaştığı Mazlume'ye aşkını itiraf ettikten sonra bu satırlardan anlaşıldığı gibi aslında ona tecavüz eder. O anın adım adım nasıl yaşandığının gösterildiği sahne, İhsan'ın hareketinden çok Mazlume'nin tepkisine yönelir. Mazlume'nin ismetinin elinden alınışı, tecavüze uğrayışıyla, sükût edişi, düşüşü birarada verilir. Mazlume'nin sonunda teslim oluşunu yargılamaz anlatıcı, sadece iki manada da "sükût ettiğini" söyler. Dolayısıyla buradaki sükût, ahlaki sükûttan ziyade hayattaki sükût olur. Daha önce uyanan arzularını bildiğimiz Mazlume'nin arzuları değil uğradığı tecavüz ve sükût öne çıkarılır evvela: "O gecenin hatırası fikrinden geçtikçe kalbi parçalanıyordu. Boğazına kadar bir ateş çıkıyordu, lakin gözyaşları çıkmıyordu, ebediyen ağlamak istediği ismetine ağlayamıyordu. Demek en korktuğu, en ziyade ihtiraz ettiği şey başına gelmişti. İşte bu hakikati müthişenin karşısında yeisi son dereceyi buluyordu. Mazlume düştüğü uçurumun amak-ı mahufesinden korkuyordu, titriyordu. Lakin düşmüştü... Artık ne yapabilirdi?.." (*S*, 111) Bu düşüşün nihai sonuç haline gelmesi ise anlatıcının vurgusuy-

la Mazlume, İhsan Bey'in aşkını ve onunla yaşamayı kabul ettiğinde gerçekleşir. Oysa Mazlume için bu aşkın kabulü, tıpkı daha sonra *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in Behlül'le yaşadığı ilişkiyi meşrulaştırmak için onu sevmeye karar vermesi gibi, hem ısınetinin kaybını telafi edecek hem parçalanan kalbini tamir edecek bir deva, ama aynı zamanda karşı konulması imkânsız bir arzunun yerine getirilmesi olur. Bu sahnede metin yine sessizleşir. Bakışlar duygu yoğunluğunu aktarmakta konuşmanın yerini alır:

> Bir aralık gözleri yekdiğerine tesadüf etti. İhsan Beyin nazarı o kadar şedit hissiyat-ı âşıkane ile mali idi ki genç kızın gözleri mağlubane indi. Lakin bu telahuk-ı nazar kalbini bir deryayı aşk ile imla etmişti. Az kaldı ki ağzından "Ben de seni seviyorum... Al... Beni ne yaparsan yap!.. Senin tamamiyle memlukunum..." itirafı çıkacaktı. (...) Aşkın kuvve-i kahharanesi genç kızın bütün yeislerini, ıstıraplarını iskat ediyordu. İstimdatkarane; zaafını mukavemete âdem-i iktidarını itiraf ediyormuş gibi müstmendane İhsan Beye baktı. İhsan Bey sevildiğini, aşkının reddolunmadığını anladı. Genç kız bu nigah-ı meyusane ile kendisini teslim etmiş oluyordu. Bu ikinci sükût, Mazlume'yi İhsan Beyin aguşuna tamamen atıyordu. (*S*, 113)

Roman, İhsan ve Mazlume'nin cinsel sözleşmenin sınırları içinde yaşanamayan ilişkilerinin onları felakete sürükleyişini ise bu sınırları ihlal etmenin bedeli, cezası olarak sunmak yerine bu ihlalin hayatlarına getirdiği çeşitli acıların, koşulların neden olduğu bir felaket olarak sunar. Mazlume ile ilişkisinin başlamasından hemen sonra, o meşum sahneyi gören İkbal'in, daha sonra validesinin ölümü, üstelik her ikisinin de İhsan'a düşmanlıkla, intikam hisleriyle dolu gidişi İhsan'ı azap içinde bırakır. Validesini ölüm döşeğinde ziyaret eden İhsan, kadının isyanı ve nefreti karşısında büyük bir pişmanlık duyar. Bu kadar tahkire hedef olmak için ne yapmış olduğunu sorar kendine. İhsan'ın kendinin ve etrafının farkına varamayışı, yaptıklarının sorumluluğunu alamayışıdır felaketi getiren. Tanzimat romanındaki algıdan farklı olarak, ilahi adalet değil. Annesinin

ölümüyle vicdanıyla hesaplaşmaya başlayan İhsan on gün kendini bilmeden yatar. Aşkın gözlerini kapattığı Mazlume ise İhsan Bey'in azaplarını anlayamaz. Anlatıcı, "Mazlume'de aşk o kadar şiddetlenmişti ki genç kız İhsan Beyin ne kadar muhtelif hissiyat altında zebun, kalbinin ne derece şedit azab-ı vicdanilere mudarebegah olduğunu düşünemiyordu." (*S*, 122) sözleriyle açıklar ondaki arzunun şiddetini. Böylece Mazlume için de bir iç hesaplaşma süreci başlar:

> Ah o gece!.. Evet, o gece Mazlume mukavemet edebilirdi. Lakin bu mümkün olmamıştı. İhsan Bey, genç kızın kendisini düşündüğü bir zamanda itiraf-ı aşk etmişti. Mazlume için sükût tabii idi. O zaman bu muaşakanın ebediyetine kanaat etmişti. İkbal kendisi için feci bir numuneydi. *Lakin Mazlume bunu düşünmüyordu, sevmek, sevilmek istiyordu. Lakin şimdi!..* Tasavvurundan korktuğu tehlikenin takarrübünü hissediyor, vahametini anlıyordu. (*S*, 127)

Tıpkı *Aşk-ı Memnu*'daki Bihter gibi, hatta diğer Halit Ziya kadınları gibi Mazlume de yalnızca sevmek ve sevilmek ister. Namusunu, ismetini kaybetmiş olmak, aşk sürdüğü sürece mazurdur. Ama aşkının reddedildiğini düşünmesi, kıskançlık ve öfke bir süre sonra Mazlume'yi intikam alma kararına götürür. Aralarında "riayet olunacak hukuk-ı zevciyet" olmadığına göre "siz harekâtınızda ne kadar hür iseniz ben de o kadar serbestim" diyen Mazlume meşum bir eve giderek tanımadığı bir adamın kollarına atılır. (*S*, 140)

Mazlume'nin intikam almak için yaptığı bu dramatik hareket, onun da pişmanlık ve azap içinde kalmasına neden olur. Gebe kaldığında İhsan'ın çocuğu kabul etmeyişi ise Mazlume için son darbe olur. "Madem ki kendisine fahişe deniliyordu[r], o da fahişe olacaktı[r]." (*S*, 154) İsmetini ayaklar altına alıp sonra da kendisini reddeden bu adamla yaşamak yerine fahişe olmaya karar verir. Böylece Mazlume'nin fuhuş hayatı başlar. Bu bölümde Mazlume'nin bir kez daha seçim yaptığını, onu bu seçime iten süreci, kadın karakterin toplumsal/cinsel sözleşmeyi ihlal etmekle sürüklendiği kötü özneliğin, toplum dışılığın bi-

çimlenişini okuruz. Koşulların hep uçurum kenarlarına sürüklediği bu kadın kendini uçuruma atmayı seçecektir.

Romanın bu bölümü melodramatik olay örgüsüne rağmen ayrıntılı diyaloglar ve iç konuşmalarla ilerler. Kimin suçlu, kimin daha kötü olduğunu değil, kimin neden suçlu, neden haklı ya da neden haksız olabileceğini İhsan ve Mazlume'nin birbirlerini suçlayan ama aynı zamanda iç dünyalarını sergileyen diyaloglarından okuruz. Halit Ziya ne İhsan'ı tümüyle bir canavar, ne de Mazlume'yi her şeye rağmen ruhu temiz bir melek olarak çizer. Fuhşun karanlığında çocuğunu da kaybeden Mazlume, romanın başında hayatta kalmak için kaçtığı sokaklara yine soğuk bir kış gününde bu kez kendi isteğiyle döner. Romanın bu son bölümünde Mazlume'nin bakışı sokaktaki hayata, insanlara döner. "Hayata karşı şiddetli bir adavet duydu. Hukukunun gasp olunduğuna hükmetti. Kendini sair insanlardan zelil, hakir buldu. Bütün hissiyatı felaketlerine karşı ihtilal etti. (...) O zaman genç kız vahşi bir adavetle niçin dedi. Evet, niçin herkesten ziyade bedbaht, herkesten ziyade felaket dide idi?" (*S*, 171-172) Mazlume bunun için İhsan'ı suçlasa da anlatıcı Mazlume'nin düştüğü sefillikte, zelillikte "cemiyet-i beşeriye"nin payına dikkat çekmekten kendini alamaz. Mazlume'nin kötü özneliği, diğer bir deyişle toplumsal sözleşmeye uyumlu bir birey olmak yerine bir uygunsuza dönüşümü hayatta kalmak için başlamış, arzularına uymakla bir seçime dönüşmüş ama yine de Mazlume, kendisine sunulan seçeneksizlikle toplumun yüzüne çarpılan bir kurban olmuştur:

> Mazlume artık bir insan değil, cemiyet-i beşeriyenin karşısına geçmiş bir timsal-i muaheze idi. Mazlume sükût ediyor, kendisine tahsis ettikleri tarz-ı hayatta mütehammilane devam eyliyordu. Fakat gözlerinde vahşi bir eser-i muaheze insanların hodgam çehrelerine karşı 'beni ne yaptınız?' sualini fırlatıyordu. (*S*, 175)

Bu satırlarda da okunacağı gibi, eğer Mazlume fuhşa, kötü yollara, "ahlaksız" bir hayata düştüyse bunun esas sorumlusu "cemiyet-i beşeriye"dir. O da herkes kadar arzulamış, sevilmek

istemiş ama hayat, ya da daha doğrusu kıyısına itildiği, içinde görmezden gelindiği toplum Mazlume'nin bir sefileye dönüşmesine razı olmuştur. Burada romanı kendinden öncekilerden ayıran esas vurgu, karakterin bir yandan yaptıklarının faili olarak eylemlerinin sonuçlarını görmesi ama bir yandan da ne yaparsa yapsın toplumsal belirlenimlerin keskinliğini sonuna kadar hissetmesidir. Diğer bir deyişle bireysel seçimler öne çıkmakla beraber koşulların belirleyiciliği seçimleri sınırlar. Arzular ve koşullar arasında kalan bireyin seçeneksizliğidir Mazlume'nin durumu. Anlatıcı bu seçeneksizlikten açıkça toplumu sorumlu tutar. Tümüyle seküler bir bakışla biçimlendirilen roman bu anlamda Tanzimat romanının daha geleneksel diyebileceğimiz ahlakçılığından uzaklaşmış olur.

Roman, bütün felaketlerin sonunda Mazlume'nin insanlıktan çıkıp vahşi bir hayvana dönüşmesiyle fırtınalı bir gecede, "levs"in hüküm sürdüğü viranlarda karşılaştığı İhsan'ı "vahşi bir canavar gibi" dişleriyle boğazını parçalayarak öldürmesi ile adeta gotik bir atmosferde kapanır.[30] Kendisine sunulan uyumsuz özneliği uyumlu bireyliğe çeviremeden bir canavara dönüşerek ölür Mazlume.

Romanın sonundaki bu hayvanilik, insan dışılık vurgusu aslında romanın başından beri doğaya ait kılınan, ehlileştirilmemiş bir cinselliğin, arzunun karşısına konulan medeniyetin, hatta belki modernlik durumunun başarısız oluşuna işaret eder. Uygarlığın cinselliğin kontrol altına alınmasının tarihi olarak okunduğu düşünülürse[31] romanda denetlenemeyen, normalleştirilemeyen cinselliğin, medeniyetten uzaklaşarak yaşanması, insanı vahşi, tekinsiz bir canavara dönüştürmesi bireysel bir ahlaki düşkünlükten ziyade, uygar toplumun zaaflarına, adaletsizliğine bağlanır. Bu anlamda cinsel sözleşme-

30 İnci Enginün, *Siyah Gözler* romanındaki kadın karakterin sevdiği erkeği öldürdüğü sahnenin de muhtemelen bu sahneden ilham aldığını ve bunun Halit Ziya'nın Cemil Süleyman üzerindeki etkisini örneklediğini belirtir. Bkz. İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006), 329.

31 Cinsellik kavramının tarihsel ve söylemsel olarak kuruluşu için bkz. Michel Foucault, *History of Sexuality* (Londra: Penguin, 1992).

nin ihlali de sadece bireysel bir seçim ya da karşı konulamaz bir kader değil, modern, sekûler toplumun massedemediği bir kötü öznelik halinin işareti olur. Sonraki romanlarda yoğun biçimde karşımıza çıkacak bu kötü öznelik halinin *Sefile*'deki bu ilk versiyonunda Mazlume'nin acıklı hikâyesi Tanzimat romanının hamisizlik, sokaklara, kötü yollara düşme gibi bazı örüntüleriyle akrabalık içinde olsa bile Halit Ziya, karakterlerini belirleyen şartları, onları çevreleyen atmosferi, neler yaşayıp hissettiklerini realist olmaya çalışarak vermiş, ne İhsan'ı, ne Mazlume'yi ne de İkbal'i kötü karakterlere, antagoniste dönüştürmüştür.

Bölümün başında belirttiğim gibi, *Sefile*, özellikle *Henüz On Yedi Yaşında* ve *İntibah*'la bir anlamda hesaplaşmasıyla, o romanlardaki karakterlerin bu romanda yaşayan, düşünüp seçim yapan, eyleminin faili olan bireylere dönüştürülmesiyle hem bir bağ metin; hem de sonraki Halit Ziya romanlarını, daha doğrusu sonraki romanların karakterlerini içinden çıkarmasıyla bir kök metin olmuştur. Mazlume Kalyopi'ye, Mehpeyker'e ve Dilaşup'a; İkbal Mehpeyker'e; İhsan Bey ise Ali Bey'e bağlanır. *Sefile* ardındaki bu karakterlerle, bir yandan da Bihter'i, Saniha, Hacer ve Nihal'i içinden çıkarır. Daha sonra tartışılacağı gibi, Mazlume'nin ve hatta İkbal'in kötü öznelikten yok oluşa sürüklenişi hikâyesini *Aşk-ı Memnu*'da olgunlaştırarak yeniden yazar Halit Ziya. Bihter mükemmel bir kötü öznelik sergilerken köklerini yine Mazlume'ye borçlu olan Nihal, çocuk kadınların en canlısı, en olgunu olur. Mazlume'nin hikâyesinden metruk evin kadınlarını biçimlendiren iki karakter, daha doğrusu Janus gibi iki çehreli bir kadınlık hali çıkar. Melek/çocuk kadınlar ve bireyleşme mücadelesindeki kötü özneler. Halit Ziya'nın kadınları bu iki çehrenin arasında gidip gelirler. Böylece Tanzimat romanının, kadını ya melek ya şeytan olarak biçimlendiren iki kutuplu yaklaşımına karşılık Halit Ziya'nın kadınları çoğunlukla bu kutuplardan uzaklaşıp daha karmaşık varlıklara dönüşmüşlerdir. Şimdi Mazlume'den yola çıkarak önce melek/çocuk kadınların serüvenine bakalım.

Metruk evin kadınlarının hikâyesini çözümlerken bölümün başında karakterlerin hamisizliğinden ama özellikle annesizliğin yarattığı hamisizlikten söz edilmişti. Hamisizlik Halit Ziya romanında bir otorite eksiliğinden ziyade, duygusal gelişimin sekteye uğraması, büyümenin tamamlanamaması biçiminde görünür. Halit Ziya kadınları hayatla annelerinin duygusal rehberliğinden yoksun olarak karşılaşırlar. Bu yüzden ya kimsesiz Mazlume gibi büyüyemeden masumiyetini yitirir ya İkbal ve Bihter (*Aşk-ı Memnu*) gibi şefkatsiz yok-annelerin felaketine sebep olduğu kötü öznelere dönüşürler ya da Nemide (*Nemide*), Hacer (*Ferdi ve Şürekâsı*), Nihal (*Aşk-ı Memnu*) gibi, babalarının sevip okşadığı, üzerine titrediği ama tam da bu yüzden hayattan koparılmış, büyümesi mümkün olmayan ya da büyümesine izin verilmeyen çocuk kadınlar olurlar.[32]

Mazlume'nin cemiyetin kurbanı olan masumiyetini, cinsel sözleşmenin ihlaliyle sürüklendiği felaketini takip eden *Nemide*'de[33] de kadın karakterlerin yine cinsel sözleşme içinde belirlenen bireyleşme mücadeleleri okunur. Babasıyla büyüyen, romanla aynı adı taşıyan başkarakter Nemide, kuzeni Nail'e âşıktır. Ancak Nail'e anne tarafından kuzeni Nahit de âşık olur. Nail Avrupa'dan üp tahsilinden dönmüş, amcasının evine gelmiştir. Diğer kuzeni Nahit de Nemide'lerin yalısına davet edilir. İki kız

32 Öte yandan annesizliğin, hamisizliğin bu kadınlar üzerinden bir başka tezahürünün ikame üvey anne figürleri olduğunu düşünmek de mümkündür. Mazlume, ikame üvey anne olarak İkbal'in yanlış rehberliğinden yıkılırken daha sonra Nihal'in yıkımında ikameci üvey annelerin çokluğunun (Bihter, Matmazel, Firdevs) izleri görülebilir.

33 1887-1888 yıllarında *Hizmet* gazetesinde tefrika edildikten sonra 1892'de kitap olarak basılmıştır. Halit Ziya'nın İzmir yıllarına ait ilk roman denemelerinin ikincisi olan *Nemide*'de *Sefile*'de olduğu gibi yine doğuştan mutsuzluğa mahkûm bir kadın karakterin hikâyesini okuruz. Halit Ziya, olay örgüleri tamamen farklı gelişse de ikinci romanında da iki kadın bir erkekten oluşan aşk hikâyesini başka bir mekânda, başka bir sınıfsal katmanda tekrar eder. *Sefile*'nin kendinden önceki romanlarla hesaplaşan bir gerçekçi roman denemesi olarak dikiş yerlerini gösteren yapısı *Nemide*'de de az çok devam eder. Halit Ziya Uşaklıgil, *Nemide* (İstanbul: Özgür, 2005). Bu baskıdan yapılan alıntılar, metinde parantez içinde roman adı kısaltması (*N*) ve sayfa numarası verilerek gösterilmiştir.

arasında gerilim ve rekabet vardır. Nemide'nin babası kızının Nail'i sevdiğini anlayınca Nail ve Nemide'nin nişanlanmasını sağlar. Ancak Nail'i kaybettiğini düşünen Nahit, onu kazanmak için Nail'e âşık olduğunu söyler. Nail ve Nahit arasında gizli bir ilişki başlar. Bir süre sonra Nail ve Nahit'in ilişkisini öğrenen Nemide nişanı atarak sevgilileri birleştirmeye karar verir. Hassas bünyeli Nemide veremden ölürken Nahit ve Nail evlenirler.

Nemide ve Nahit romanda açıkça zayıf ve güçlü kadınlar olarak çizilirler, Nemide annesinden miras aldığı hastalıklı bünyesiyle, asabi ve mahzun bir kız olarak çizilir.[34] Nemide'nin iç dünyasından çok, bir meleği, kelebeği, narin bir çiçeği andıran kırılganlığı, uçuculuğu, hüznü, ağırlıklı olarak dış görünüşü ve aurası tasvir edilirken, Nahit, zaman zaman iç dünyasıyla, düşünceleriyle çok daha somut çizilir. Nemide, vücudunun zayıflığıyla, cildinin şeffaflığıyla sarı bir çiçeğe ya da bir bahar bulutuna benzer; "ruh tecessüm etmiş nurdan bir kisveye bürünmüş"tür, somut, bedensel bir güzellikten çok "ulvi şiirli bir güzellik"tir onunkisi. "Hüzün şiiriyle örtülü bir yüz", "yaşlardan mürekkep bir bulutla mestur gözler", bütün bu yüzeye, görüntüye ait tasvirler, gerçek bir karakterden çok içi, arkası olmayan uçucu bir ruhun, daha baştan çabucak ölmek üzere doğmuş kısa ömürlü bir varlığın işaretidir. Halit Ziya, Recaizade Ekrem Bey'e *Nemide* için yazdığı kısa notta, "Yed-i hilkat bazı vücutları yaşatmamak için yaratır" der. "Nemide, inkişafı hazin bir tulua müsadif olmuş, jalelerin tebahhurundan sonra solmuş bir güle teşbih olunabilir. Lakin onun müddet-i hayatı pek kısa olmakla beraber, ulvi bir levha-i şiir arz eyler ki, o ancak sizin gibi vicdanen şair olanları mütehassis eder." (*N*, 15) Yazarın niyetini ortaya koyduğu bu kısa not, romantik şair Halit Ziya'nın bu dünyaya değil, "başka bir âleme", "başka bir hayat"a ait yüce, şiirli bir varlık olarak Nemide'nin, hakikatin dünyasındaki yok oluşunu anlatmak istediğini gösterir.

34 Özellikle anneden kıza geçen asabiyet, zayıflık gibi kimi hastalık ya da karakteristiklerle neredeyse Halit Ziya'nın bütün romanlarında ırsiyet/kalıtım vurgusunun yapıldığını görürüz. Dönemin naturalist etkileri arasında en fazla göze çarpan bu vurgunun yanı sıra H. Taine kaynaklı çevre ve anın rolü yine realist naturalist yaklaşımı güçlendirir.

Romanda Nemide aslında hakiki bir dünyada yaşamaz, babasının çok sevdiği karısından yadigâr kalan bu kırılgan varlığı yaşatmak için büyük bir ihtimamla kurduğu dış dünyaya paralel bir başka dünyada yaşar. Bütün hikâye büyük oranda Kanlıca'daki köşkün Nemide için özenle kurulmuş dekorunda ve köşkün bahçesinde geçer. Romanın açılışında Nemide ve babası, babasının çok sevdiği ve ihtimamla baktığı gül bahçesinde gül toplarlar. Nemide de kendisi için kurulmuş bu dekorda babasının gül bahçesindeki güllerden biri gibi ihtimamla bakılır. Nemide'nin yemesi, içmesi, oynaması, gezmesi, dışarı çıkması, her şey kontrol altındadır, herhangi bir çocuk değil, babasının gözü her daim üzerinde, bahçedeki güller gibi ihtimam edilmesi gereken bir nesnedir. Nemide için nesnelikten özneliğe geçme imkânı neredeyse hiç olmaz. O ancak oyuncağını arzulayan bir nevi çocuk özne olacaktır. Bir çocuk ne kadar özne olabilirse Nemide de o kadar özne olur, bir çocuğun arzuları nasıl biçimlenirse onunkiler de öyle biçimlenir.

Nemide'nin evde babasıyla ve babası üzerinden dünyayla kurduğu ilişkiyi yansıtan bir sahneden özellikle söz etmek gerekir. Nemide'nin beş yaşındayken bahçede babasının dizinin dibinde büyük bir kitabın resimlerine baktığı bu sahne, bir yandan bu baba kızın kapalı ve sade yaşamını gösterir; diğer yandan Nemide'nin dünyaya, hayata bakışını örnekler: "Sol dirseğine altın gibi saçlarla müzeyyen başını dayamış ve bir tarafına yaslanmış olduğu halde sağ eli ile bati bir hareketle çevirmekte olduğu yaprakları dalgın bir nazar ile seyrediyordu. Şevket Bey, elinde tutmakta olduğu kitabı kaymış, gözleri çiçeklerden intişar eden ağır rayihaların verdiği betaetle nim kapanmış olduğu halde Nemide'yi seyrediyordu." (*N*, 45) Nemide bu hayatta kendisini, bakışlarını oyalayan bir nesneyi, babası da Nemide'yi seyretmektedir. Bu seyir hali karakterlerin arzu nesnelerine, seyredilenden, bakılandan yola çıkarak biçimlenen arzuya götürür bizi.[35] Nemide kitabın sayfalarını seyrettiği gibi hayatı seyreder ve seyrettikçe arzular.

35 Karakterlerin arzu nesneleriyle ilişkisi bir sonraki kısımda ayrıntılı olarak tartışılmaktadır.

Nemide'nin hayatla kurduğu seyir ilişkisinin, seyrettiğini, gördüğünü arzulama halinin bir yüzü de aslında yine seyretmekle fark ettiği "başkasının arzusu"nu kendi arzusu kılma güdüsüdür. Bu anlamda romanın güçlü ve zayıf kadınları Nahit ve Nemide'nin karşılaşması, rekabetin yanı sıra hislerin/arzuların açığa çıkmasının da tetikleyicisidir. Nemide'ye misafirliğe gelen Nahit'in hislerini hisseden Nemide kendi hislerinin de mahiyetini sorgulayacaktır. Anlatıcı bu durumu araya girerek açıklar: "İnsanın kendisince tayin edemediği bazı hisler vardır ki onlara benzeyen bir hisse müsadif olmayınca meydana çıkmaz." (*N*, 91) Hislerin, arzuların bu karşılaşması, etkileşmesi, Halit Ziya romanının olay örgüsünde sıklıkla karşımıza çıkacak bir tetikleyici unsur olacaktır. Daha önce *Sefile*'de Mazlume'nin İkbal ve İhsan'ın öpüştüğünü gördüğü sahne de böyle bir sahnedir. Bu anlamda Nemide ve Nahit arasındaki rekabet, birbirlerinin dolayımıyla biçimlenen arzuya paralel olarak gelişir. Arzusunu gerçekleştiremeyen özne için dolayımlayıcı aynı zamanda bir rakip, kıskançlık ve hasetle yaklaşılan bir rakiptir. Girard'ın belirttiği gibi "[e]ğer bir birey, bir başkasını herhangi bir şeyi ele geçirirken taklit ederse; sonucun rekabet ya da çatışma olması kaçınılmazdır."[36] Nemide, arkadaşının elindeki oyuncağı isteyen veya kendi elindeki oyuncağı başka bir çocuk istediği için birden ona tutkuyla bağlanan çocuktur.

Bu iki kadının arzu nesnesi üçlü aşkın üçüncü kahramanı olan Nail'dir. Romanda iki kadın arasında kalan Nail kararlı, seçim yapan bir karakter olarak görünmez. "Kadınlara mahsus ince bir letafet"e sahip olan Nail, üzerinde tasarrufta bulunulan, seçilen bir nesne adam gibidir. Nemide'yi mi sever, Nahit'i mi? Nemide'yi "öyle, tuhaf, güzel bir kızın sevildiği gibi sev[er] (...) bu sarı saçlı mavi gözlü çocuktan, yapma bir bebeğin temaşası gibi mütelezziz olu[r]". (*N*, 118) Nemide Nail için de seyredilen bir yapma bebektir. Halit Ziya'nın Recaizade'ye mektubunda bu dünyaya değil başka dünyaya ait, cisme bürünmüş, ulvi bir ruh olduğunu söylediği Nemide, bu haki-

36 Girard, *a.g.e.*, 13. Dolayımlanmış arzu, kıskançlık ve haset bağlantısı için ayrıca bkz. Girard, *a.g.e.*, 30-32.

katin dünyasında bir nesne, bir yapma bebek olur ancak. Üstelik Nemide hastalıklı bünyesiyle bu "tabip için tetkike şayan bir numune"dir. Ve Nail, bu kızın kendisini ciddi bir aşkla sevdiğini anladığında çok hoşuna gider. Nail bu anlamda kim kendisini daha çok severse ya da aşkını kim gösterirse ona gidecektir. Diğer bir deyişle Nail, temellük edilmeyi bekler. Harekete geçen taraf diğer taraftır. Daha sonra *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in temellük eden tavrına ondan uzaklaşarak karşılık veren Behlûl'e karşılık Nail kendisine biçilen bir nevi "kadınsı" rolden şikâyetçi değildir. Ancak burada unutmamak gerekir ki Nail'in temellük edilmeyi kabul edişi sadece kadınların kendisi için rekabet ettiği süreç için geçerlidir. Nemide ve Nahit arasında başından beri süren rekabet de bu anlamda Nail'in ruh durumuna uygundur. Nitekim ilerleyen sayfalarda tartışılacağı gibi temellük eden, eylemlerinin faili olan Nahit, Nail'i elde edecektir.

Öte yandan Nahit'in kararlı ve arzuları için eyleme geçen özne pozisyonuna karşılık, Nemide'ye arzuladığı nesne olarak Nail verilir. Diğer bir deyişle, Nahit onu elinden almadan evvel babası Nemide'nin arzu ettiğini bildiği Nail'le evlenmesine karar verir. Nemide arzularının yerine getirilmesinden mutlu ama içine girdiği yeni durumla nasıl baş edeceğini bilemeyen çocuk özne olmaya devam eder. Evet, Nail'i ciddi bir muhabbetle sever ama zevc ne demek bilmez, "Nail zevci olduğu zaman, o vakte kadar olduğu şeyden başka bir şey mi olacak? Bunu bilmiyordu. Yalnız şu kadar biliyordu ki, o zaman Nail yalnız kendisinin olacak..." (*N*, 119) Nemide, Nahit gibi evliliğin ne olduğunu, bir kadın için ne anlama geldiğini düşünmemiş, sadece "yalnız kendisinin olma"nın ne demek olduğunu öğrenmiştir. Daha sonra Hacer, Nihal ve Bihter'de giderek artan ve belirginleşen sevilenle kurulan mülkiyet ilişkisinin olgunlaşmamış halini görürüz Nemide'nin çocuk özneliğinde. Aile fertleriyle, babayla, sevgiliyle kurulan ilişki sahip olma, kendinin kılma üzerinden biçimlenir. Bu anlamda Nemide'nin çocuksu sahipliği daha sonra en yoğun haliyle Bihter'de görülen sevdiğine "temellük" etme arzusunun nüvesidir denebilir. Öte yandan Nemide'yi diğerlerinden ayıran, ondaki sahibiyet arzusunun cin-

sellikten yoksun oluşudur. Nemide cinsellik fikrinden, bu hisden habersizdir. "Fakat bu cehalet, Nail'i son derece bir meftuniyetle sevmekten kendisini men etmiyordu[r]. Mahiyetini anlayamadığı bu aşk, genç kızı hasta ediyor, kalbini kemiriyor, öldürecek kadar hırpalıyordu[r]..." (*N*, 119) Bu cinselliğin varlığından habersiz ama derin arzuyla Nemide bahçede Nail'le aşklarını konuştuklarında elini tutmaktan çekinir, gül koparırken kolları birbirine değdiğinde kıpkırmızı olur. Nemide'nin masumiyeti Halit Ziya'nın onun için arzuladığı başka bir âleme ait melek pozisyonuna uygundur belki ama bu dünyada, ne kadar ve nasıl sevildiğine göre karar veren bir erkeğin karısı olmak için yeterli olmaz. Diğer bir deyişle Nail'in temellük edilmeyi bekleyen özneliğine karşılık Nemide'nin cinsel sözleşmenin sınırları içerisinde, tıpkı daha sonra Nahit'in yapacağı gibi, Nail'i baştan çıkarması, cinselliğini kullanması beklenir.

Oysa Nemide bu dünyada nasıl davranacağını bilememekte, dümdüz hayatından, her gün bahçede dolaşmaktan, saatlerce yalnız gezmekten, ara sıra babasıyla görüşmekten, satranç oynamaktan, kanun çalmaktan, okumaktan, sandalla denize çıkmaktan yorulmuş, büyük bir sıkıntı, boşluk hissetmektedir. Yalnız ve kimsesiz oluşunu annesizliğine bağlar. Bu içi görünmeyen çocuk kadının kendini ifade ettiği nadir anlardan biridir. Hamisizlik çocuk kadınlığın, dünya dışılığın, hatta belki cinselliğin gelişmemesinin nedeni/şartıdır. Nasıl hissetmesi gerektiğini daha doğrusu duygularıyla nasıl baş etmesi gerektiğini söyleyen, toplumsal/cinsel sözleşmenin kodlarını, sınırlarını öğreten annenin yokluğu Nemide'nin sadece dıştan, yüzeyden ibaret kalmasına neden olmuştur. Hamisizlik, annesizlik yüzünden dış dünyayı, hayatı tanıma imkânına sahip olamayan Nemide için bir de üstüne babası tarafından kurgulanmış bir başka gerçeklik, bu yalının, bahçenin kapalı dekorunda kurulmuş bir başka hayat vardır. Bu anlamda bu kurgusal dünya, onun dıştan, yüzeyden ibaret uçucu, meleksi imgesini pekiştirir.

Ama yine de gerçek çok yakınındadır. Romanda gerçekle temas, seyretme ve bakış üzerinden adım adım gösterilir. Bir ak-

şam Nail ve Nahit'in birbirine bakışından şüphelenen Nemide bahçede ay ışığında birbirine çok yakın yürüyen gölgeleri görür, Nahit ve Nail'in gölgesini takip eder, korulukta ele ele oturan sevgilileri izler. Nemide'nin seyrettiği bu sahne hakikati gösterir. Ertesi gün babası, Nemide'nin nazarlarından kızının ıstırabını, mutsuzluğunu anlar. Çünkü "Birbirini seven, birbirine husumet eden iki kimse arasında bir nazar mücessem bir lisan kesilir" (*N*, 146) Nemide'nin iç dünyasını, düşüncelerini pek az görebildiğimiz romanda nazarlar ve diğer jestler bu melodramatik hikâyenin duygu yoğunluğunu arttırmak ve özellikle Nemide'nin kırılgan karakterini göstermekte kullanılır. Nemide ve babası birbirilerine sadece "baba" ve "kızım" dedikten sonra sarılıp sessizce ağlarlar. (*N*, 157) Hemen ardından geceleyin Nemide'nin donuk nazarlarla güneşin batışını seyredişine tanık oluruz:

> Kirpiklerinin arasından donuk bir nazar, ufkun üzerinde mermer kademeler teşkil eden bulut kümeleri arasından güneşin gurubunu görüyordu. Bulutlar güneşi örtmeye çalışıyordu, yalnız etrafından kırmızı bir ziya fışkırarak azim muhib bir taş teşkil ediyordu. Nemide korkunç bir rüyada derin bir uçuruma düşüyormuş gibi dalıyordu, nazarında bu gurup manzarası her zamankinden başka, cehennemi bir şekil alıyordu. (*N*, 158)

Nemide'nin bakışı, baktığını nasıl gördüğü bütünüyle ruh halini yansıtır. Gurup manzarasının aldığı "cehennemi" şekil de Nemide'nin ruhundaki ıstırabın ürünüdür. Karakterin bakışı ve bakışının nesnesini kavrayış biçimi, Halit Ziya romanı için bir tür iç dünya çözümlemesi gibidir. Özellikle kırılgan çocuk öznenin iç dünyası, duyguları bakışlarında okunacaktır. Nemide bakışları ve hasta bedeni ile tasvir edilen acılı düşünme anlarından[37] sonra bu kez aynada kendisine bakarken gösterilir:

---

37 "Nemide hatıralarını toplamak istiyormuş gibi perişan bir hal içinde, yatağında düşünüyordu. Istıraplı geceleri takip eden zamanlara mahsus bir betaet; omzuna doğru temayül eden başını, iki tarafına sarkmış kollarını, fersiz gözler üstünde endişeli bir resim alan kaşlarını tahrike mani oluyordu." (*N*, 159)

> Saçları örüldükten sonra iskemlesinden kalkmadan aynanın içinde inikas eden hazin resmini temaşaya daldı. Çehresi sapsarı kesilmiş, dudaklarının rengi uçmuş, gözlerinin etrafını siyah bir daire çevirmişti, birkaç defalar aynasına yaklaşıp uzaklaşarak çehresini muayene etti. (...) Gözlerini aynadan ayırmayarak parmağını yanağına bastı, kaldırdığı zaman yerinde donuk bir eserden başka bir şey görülmedi, 'hiç kan yok!' dedi. (*N*, 166)

Nemide'nin bu bakışı, kendi bedeninden başka bir nesneye, hayatiyetini kaybetmiş ruhuna bakışıdır. Ayna bu kez hakikati gösterir. Hakikat onun bu dünyaya ait olamayışının, bu yüzden kaçınılmaz yok oluşunun resmidir. Nemide bu dünya için donanmamıştır, annesizlikle zaten baştan eksik başladığı hayatta, hiç tanımadığı annesinden kendisine miras kalan hastalıklı bedeni ve ruhuyla müsademelere dayanıksızdır. Nemide'nin aynada kendini seyredişi, hakikatle yüzleşmesi bir bakıma *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in ayna karşısındaki yüzleşmesini önceleyen, Halit Ziya romanında bireyin hakikatle müsademesinin, kendi içine bakışının küçük bir örneği olur.

Nemide'nin dünya dışılığının, hakikatin dünyasının Nemide'nin dünyasına girişiyle gelen yıkımın bir başka çeşitlemesi *Ferdi ve Şürekâsı*'nın üçlü aşk hikâyesinde de karşımıza çıkar.[38] Zengin tüccar Ferdi Efendi'nin kızı Hacer, küçük bir çocukken girip çıktığı babasının yazıhanesinde çalışan İsmail Tayfur'a âşık olur. İsmail Tayfur ise çocuk yaşta evlerine sığınmış kimsesiz Saniha'yı sevmektedir. Ferdi Efendi kızının İsmail Tayfur'u sevdiğini öğrenince hemen genç adamı kendisine damat etmek ister. Tayfur, Saniha'yı sevdiği için bu zengin kısmeti önce kabul etmek istemez. Ancak bir yandan gerek annesinin, gerek iş arkadaşı Hasan Tahsin Efendi'nin telkinleri, diğer yandan

38 Halit Ziya Uşaklıgil, *Ferdi ve Şürekâsı* (İstanbul: Özgür, 2011). Bu baskıdan yapılan alıntılar, metinde parantez içinde roman adı kısaltması (*FŞ*) ve sayfa numarası verilerek gösterilmiştir. 1892'de *Hizmet* gazetesinde tefrika edilen eser 1895'te İstanbul'da yayımlanır. Yazarın İzmir dönemi romanlarının sonuncusu olan *Ferdi ve Şürekâsı* hem önceki romanlardaki kimi izlekleri devam ettirmesi hem de Halit Ziya'nın İstanbul romanlarında, özellikle *Mai ve Siyah*'ta görülecek kimi izlek ve motifleri öncelemesi bakımından önemlidir.

Saniha'nın kendini feda ederek Tayfur'a Hacer'le evlenmesi için ısrarları yüzünden Tayfur istemeyerek bu evliliğe razı olur. Evlendikleri andan itibaren Hacer Tayfur'un kendisini sevmediğini anlar. Bir gece Tayfur'u evin içinde takip eder. Tayfur, daha fazla dayanamayarak Saniha'ya onu sevdiğini, bu evden birlikte kaçmaları gerektiğini söylemekte, yalvarmaktadır. Hacer bu sahneyi görüp işitince odasına koşar. Tayfur yanına geldiğinde odayı ateşe verir. Kocasından intikam almak için çıkardığı yangında Hacer ölür. Tayfur çıldırır.

Ferdi Efendi'nin kızı Hacer, Nemide'ye çok benzeyen, ama anlatıcının Nemide'ye bahşettiği iyilik ve merhamet dolu bakışının aksine, bu kez yer yer neredeyse parodisi yapılan bir çocuk kadındır. Hacer'in yatak odası, bir genç kızın "hülya mabedi", "aşiyanı"dır. Yatak odasının bir parçası, adeta nesnesi olarak, "odasındaki genç kız" levhası, Nemide'nin cinsellikten arındırılmış meleksi tasvirlerinden başka türlü, yer yer romantik bir erotizmin izlerini taşıyan bir levhadır.

> Genç kız ilerledi, bir kibrit çaktı, odanın yarı ziyası içinde şeffaf bir safha gibi parlayan aynanın iki tarafındaki mumları yaktı. (...) Hacer vücudunu saran kürkü çıkardı, attı, (...) oda vücudu tatlı bir keselan içinde tutan bir hararetle meshun idi; (...) Hacer üzerindeki ince yün elbiseyi de zail gördü, elleri asabi bir sürat ile düğmeleri iliklerinden fırlattı; (...) şimdi ayakları halının kaba tüyleri içine gömülmüş, saçları dizlerine kadar inen beyaz gömleğinin üzerine saçılmıştı; bir müddet böyle, yatağın kenarında, aynanın karşısında kendisine baktı; sonra biraz üşüyerek, biraz titreyerek ilerledi; yalnız genç kızların saklamasını bildiği yerlerden küçük, ince bir defter çıkardı. Bu Hacer'in hatıra defteriydi. Yatağına atladı, vücudu yastıkların arasına gömüldü; yalnız yatağının beyazlıkları arasında başı, yatağın bir ucundan da ayağının bir parçası görünüyordu. (*FŞ*, 33)

Yoğun bir erotizmle tasvir edilen bu levha, Hacer'i Nemide'den birkaç bakımdan ayırır: Romanın sonunda odasındaki aynanın karşısında yaşadığı müsademeyle yıkılmış olarak gör-

düğümüz Nemide'yi bu sahne dışında pek az yalnız başına görürüz. Oysa Hacer, ki birçok yerde Nemide gibi uçucu, meleksi güzelliğiyle tasvir edilse de, daha en baştan odasında, mahremiyetinde, sadece kendi başına düşünüp kalabilen ve en önemlisi hatıra defterine duygularını, arzularını yazan genç kızdır. Öte yandan Hacer de Nemide gibi kendisi için kurulan odasında, evinde, Nemide'nin dünyadışılığına karşılık erotik bir resim figürüne, bir nesneye dönüştürülür.

Bu çerçevede *Ferdi ve Şürekâsı* yazarın tavrını bakış açısıyla, karakterleri biçimlendirişiyle iyilere ve kötülere dayalı melodramatik kurgusuyla en fazla açık ettiği romanıdır belki de. Ferdi Efendi kızının arzularını, isteklerini yerine getirmek için çırpınırken Nemide'nin babasından farklı değildir ama anlatıcı bize her fırsatta onun kızına düşkünlüğünden çok para düşkünlüğünü hatırlatır. Aynı şekilde Hacer, odasını ve evi kuşatan nesneler dünyasının içinde kendisi de nesneleşirken yine de okuyucuyu Nemide'den çok daha fazla iç dünyasına sokar. Hatta bu nesneler yığınının içinde mavi kaplı defteri onun arzularını dillendirmesine ve bu sayede gerçekleştirmesine araç olur. Diğer bir deyişle Hacer çok daha canlı, arzularına sahip çıkan bir karakter olarak çizilir Nemide'ye göre.

Romanda Hacer'in Nemide'den daha talepkâr ve arzularına sahip bir karakter olarak çizildiği üçlü aşk hikâyesinin diğer kahramanları, evin ön tarafındaki muhasebe odasında çalışan İsmail Tayfur ve Tayfur'un evine küçük yaşta gelerek kardeşi gibi büyümüş Saniha'dır. İsmail Tayfur'un Saniha ile kardeş gibi başlayan ilişkisi bir süre sonra ev içinde her daim birlikte olan çocukların büyüdükçe birbirlerine âşık olmalarıyla gelişir. Öte yandan Hacer de çocukluğundan beri eğlence niyetine etraflarında dolaştığı muhasebe odasında İsmail Tayfur'a âşık olur. Hacer, babası artık muhasebe odasına gidemeyecek kadar büyüdüğünü ve evde oturması gerektiğini söylediğinde ilk önce bundan sonra nasıl vakit geçireceğini, nasıl yaşayacağını düşünür. Kadının dış dünyayla ilişkisinin kesilmesi arzularını gerçekleştirme alanının da sınırlanması, diğer bir deyişle cinsel sözleşmenin izin verdiği alana hapsolması demektir.

Bu alan, Halit Ziya'nın romanlarının çoğunda kadının ancak aile içi ilişkiler kurabilmesine izin verir. İster aile içinden ister aile dışından olsun, kadın ergenliğe kadar yakın olduğu erkekle, ergenlikten itibaren ilişkisinin formunu değiştirecek, yüz yüze görüşülse bile kadın ve erkek arasına belli bir mesafe, "siz"li hitaplar üzerinden bir resmiyet girecektir. Ancak bu mesafe aynı zamanda kadın ile erkeğin ya birbirlerine epeydir âşık olduklarının ya da bundan sonra âşık olabileceklerinin de işareti olur.

Hacer'in ise zaten henüz çocukluktan çıkmadan, muhasebe odasına girip çıkarken sevmeye başladığı İsmail Tayfur'la ilişkisi Tayfur'un ev içine meşru bir zeminde erişimi olamayacağından tümden kesilecektir. O zaman Halit Ziya, daha çok plastik bir hayatın içine hapsettiği bu kıza bir çıkış imkânı verir. Hacer için duygularını, arzularını yazarak dillendirebileceği tek yer, bir anlamda ifade alanı mavi kaplı defteri olur. O zaman bütün iç dünyasını, naif ergen duygularını, Tayfur'a hislerini; en küçük olayları bu deftere yazar. Anlatıcının deyişiyle Hacer, "O" başlıklı "muhayyel bir aşk hikâyesi" yazmıştır. Yazmak Hacer'e arzularını gerçekleştirmenin kapısını açar. Rüyasında Tayfur'un kolları arasında olduğunu ama sonra bir uçuruma doğru gittiklerini görür. Onu sevdiğini kendine itiraf eder. Ancak "zavallı annesiz kız" için derdini anlatacak, yardım isteyecek kimse yoktur. O zaman defterine yazar, rüyasını, Tayfur'u sevdiğini, hepsini yazar:

> Evet seviyorum! Bu söz dudaklarımı yakıyor, ciğerlerimi söküyor. Kalbimde garip bir ihtiyaç, nefes aldıkça büyüyerek, şişerek dudaklarımdan "Seviyorum!" feryadıyla taşmak istiyor. (...) Ah! bu sözü ona da tekrar edebilsem!.. Bir gün muntazır olmadığı bir zamanda, deli olmuş gibi çıksam, gidip dizlerinin önüne düşsem; iki ellerini tutarak, onları göğsüme basarak, kalbinden vurulmuş bir kuş gibi ayaklarının altında çırpınarak "Seviyorum! Seviyorum!" diye feryat etsem!.. Beni dinlese de mahzun mahzun ağlasa!.. (...) Zavallı annesiz kız!.. Kimbilir? Eğer bir annem olaydı belki ona giderdim de derdim ki: "Anneciğim: beni mesut etmek ister misin?.. Hacer'i bahtiyar

görmek arzu eder misin?" Annelere her şey söylenebilir, fakat babalara!.. Bedbaht kız!.. Seni kim dinleyecek? Hiç! (*FŞ*, 39)

Tıpkı buradaki gibi kadının mektupla ya da günlükle iç dünyasını dillendirmesi 18 ve 19. yüzyıl romanlarında sık başvurulan yöntemlerden biridir. Hacer'in, kadın karakterin yazması bireyleşmenin, arzularını gerçekleştirmenin neredeyse tek yoludur. Bölümün başında belirtildiği gibi karakterler bulundukları durumdan memnuniyetsizlikleri dolayısıyla çıkarak kendilerini gerçekleştirmek üzere belli bir hareketlilik kazanmaya çalışırlar. Robinson örneğiyle temsil edilen bu hareketliliğin erken İngiliz romanında eve kapalı kadın karakterler için karşılığı okuryazarlıkla kazanılan, mektup, günlük yazmakla kendini, memnuniyetsizliğini ifade etme biçimidir. Bu sayede içinde bulundukları durumdan, "zorla sahip olunan bir nesne", "uysal bir beden" olmaktan çıkıp "kendine sahip bir özneye" dönüşürler.[39] Bu yöntemin bazı Halit Ziya romanlarının yanı sıra, çoklukla Halit Ziya hikâyelerinde, Reşat Nuri, Yakup Kadri gibi birçok erkek yazarın ama özellikle Fatma Aliye, Halide Edip gibi kadın yazarların romanlarında kadın karakterlerin kendini ifade edebilmesi, iç dünyalarını dillendirebilmeleri için sıklıkla kullanıldığı görülür. Çünkü yazıyor olmak bu mahrem bir günlük bile olsa, bir muhatabın varlığını da meşru hale getirir. Hatta eninde sonunda yazmak kadın için kamusal alana açılmanın bir aracı olacaktır. Bu anlamda *Sefile, Nemide* ve *Ferdi ve Şürekâsı*'ndaki kadınların okuma ve yazma ile ilişkilerinin onları aşama aşama iç dünyalarını açmaya, iletmeye yöneltiği görülür. Mazlume, bir erkek tarafından yazılmış bir romanı okur ve etkilenir. Nemide, babasının önüne koyduğu resimli kitabı seyrederken Hacer bizzat kendi iç dünyasını yazmakla yeni bir failliğin eşiğine gelir. Bu üç kadının okuyan, seyreden ve yazan pozisyonları hayatla kurdukları ilişkiyi de bir bakıma belirlemiş olur.

Ferdi ve Şürekâsı'nda da anlarız ki, Hacer'in annesinin yokluğuyla içine düştüğü hamisizlik onu yazmaya, bu deftere sığın-

39 Armstrong, *How Novels Think*, 5.

maya mecbur eder. Yani anneye söylenip de babaya söylenemeyen arzu bu defterde dillenir; diğer bir deyişle babanın muhataplığı defter yoluyla, yazı yoluyla sağlanacaktır. Nitekim Hacer'in aşiyanı olan yatak odasında bir gün babası bu defteri bulur ve okur. Ferdi Efendi, kızının duygularını öğrenince, kendisine bir iş ortağı, varis olarak da uygun bulduğu İsmail Tayfur'u "damat etmeye" söz verir. Anlatıcı bu noktada "heyhat" diyerek tarafını ortaya koyacak biçimde paranın satın alamayacağı tek şeyin "kalp" olduğunu söyler.

Nemide'ye benzer biçimde Hacer'in de babası tarafından biçimlendirilen nesneleşme sürecinde vurgu Nemide'den farklı olarak parayla satın alma üzerindedir. Babasının bütün varlığını seferber ederek "yüz bin liralık bir kız" haline getirmek için uğraştığı Hacer'in her anı planlanmış, düzenli bir hayatı vardır. Muhasebe odasına gidememekle içine düştüğü 'maişet tenhalığı" içinde bile yine de neşeli, mutlu bir kızdır. Meftun olduğu mürebbiyesi Nedime Hanım ve refikası Melekzad ile vakit geçirir. Melekzad, Hacer için canlı bir oyuncak gibidir. Sevmek isterse sever, dövmek isterse döver, sarılmak isterse sarılır. Melekzad bir heykel ya da süs eşyası gibi alınıp Hacer'e verilmiştir. Melekzad'ın varlığı, Hacer'in odasındaki nesnelerden biri gibi kendisine verilmiş olması, Hacer'in bu nesneleşme sürecine de işaret eder. Nasıl Hacer Melekzad'la bir oyuncak bebekle oynar gibi oynarsa, babası için de Hacer servetine uygun hale getirilecek bir nesnedir. Babası Hacer'in kıyafetlerine, odasındaki eşyalara kadar karışır, "kızını mesut görmek" için her şeyi yapar. İşte bu yüzden "İsmail Tayfur Hacer'e verilecek"tir. (*FŞ*, 65)

Hacer, arzularını gerçekleştirme ümidiyle defterine yazarken özne olmak yolunda bir adım atar, ama babasının kızına istediği her şeyi vermekle inşa ettiği dünya gerçek bir dünya değil, plastik bir dünyadır, bu yüzden bu dünyada Hacer de plastik bir bebek olmaktan öteye gidemeyecektir. Yatağını çevreleyen "ortası yarılmış kırmızı bir şeftali gibi lal-renk dudakları arasından beyaz dişleriyle sırıtan bir zenci heykeli", "yatağın üzerinde şimdi kanatlanıp uçacakmış gibi duran güvercinler", "bir iskemlenin ayağı dibinde uzun tüyleri uzun kulaklarına karış-

mış alçıdan bir köpek"in arasında Hacer "nahafet vücudu, küçük başı altında, uzun ipek saçları arasında küçük beyaz çehresi, ona büyümemek daima çocuk kalmak üzere yaratılmış gibi bir hal-i tıflane verir"ken zenci heykeli, köpek, güvercin gibi nesneleşmiş bir çocuk kadın olarak kalacaktır. (*FŞ*, 53) Hacer'in romanın başındaki romantik bir erotizmle tasvir edilen portresine, iç dünyasını yazdığı defterine rağmen ya da belki aslında bu romantik genç kız imgesiyle çelişmeyecek biçimde "küçük çocuk", "zavallı kız", "mini mini Hacer", "mini mini gelin" diye nitelenmesi roman boyunca devam eder. Hacer ısrarla çocuklukla kadınlık arasındaki ince çizgide tutulur. Bu doğrultuda Hacer de Halit Ziya romanındaki arzularını gerçekleştirmek için mücadele eden, temellük etmek isteyen kadınlardan farklı olarak arzuları gerçekleştirilen, nesneleştirilen çocuk öznelerden biri olarak metrukiyete mahkûm olacaktır. Daha doğrusu arzularını gerçekleştirmek isteyen, temellük etmeye çalışan Hacer'in beklentisi, arzuları için mücadele eden kötü öznelikten farklı olarak, arzu edilenin kendisine sunulmasıdır. Bu edilgin pozisyon, bir nevi nesneleşme hali Hacer'i birey olmaktan, uyumlu bireyliğe uzanan süreçten alıkoyar ve metrukiyet gerçekleşir. Böylece Halit Ziya romanının kurduğu beşer hikâyesinde, belli bir özneliği, bireyliği kazanamayan çocuk kadınlar da, uyumlu bireyliği elde edemeyen kötü özneler gibi metruk kalmaya mahkûm olurlar.

Öte yandan *Ferdi ve Şürekâsı* romanının üçlü aşk örgüsünün diğer ayağı olarak Saniha, Hacer'in nesneler dünyasındaki çocuk kadınlığının karşısına bu dünyaya ait olmayan bir melek/çocuk kadın olarak konur. *Nemide*'deki Nemide-Nahit karşıtlığından başka bir karşıtlıktır buradaki. Hacer'in bireyleşmesi nasıl nesneleşmesine kurban edilirse, Saniha'nın bireyliği de insanüstülüğe, ulviliğe kurban edilir, nesne ve ulvi arasındaki bu karşıtlıkta özneliğe yer yoktur: "Bu evin bir melekü'l saadesi olan genç kız, öyle bir melekti ki kanatlarının gürültüsü bile mahsüs olmazdı." (*FŞ*, 67) Halit Ziya romanında bir melek olarak çizilen belki de tek karakterdir Saniha. İsmail Tayfur küçük bir çocukken babasının sokakta bulup eve getirdiği bu

kimsesiz kız, Tayfur'un kardeşi gibi büyümüş, ama aralarındaki ilişki zamanla aşka dönüşmüştür. Açıkça kardeşlik, kan bağı olmadıkça beraber kardeş gibi büyümüş çocukların, kuzenlerin âşıklık, karı kocalık bağı cinsel sözleşme içinde son derece meşrudur. Dolayısıyla Saniha'nın hayattaki tek ümidi İsmail Tayfur'dur ve bu evde tamamen ona, onun hizmetine amade bir kardeş, bir zevce gibi yaşar. Tayfur'un anne babası onları doğal bir zevc ve zevce gibi görür, serbest bırakırlar ve aşk "ne kadar vasi bir cevelangah verilse o kadar tevsi" etmiştir. (*FŞ*, 94) Ama aralarındaki aşk dile getirilmekle birlikte vücutlarından çok nazarlarının temasına dayanır. "Gençlerin vücudunda garip, ateşin bir seyyale cereyan etti; ikisi de titrediler; ürkerek çekildiler, hatta bu aşk-ı masum, bir busede tercüme-i hissiyat etmeksizin, ayrıldılar" (*FŞ*, 82) Cinselliğin sınırları ya da cinselliğin evlilikle meşrulaşmadıkça yaşanamayacak olması, aynı çatı altındaki kadınla erkeğin kardeşlikten âşıklığa, âşıklıktan tekrar kardeşliğe geçişine de imkân verir. Bir süre sonra Hacer'le evlenmesi için kendini feda etmeye karar veren Saniha, Tayfur'a bundan böyle hemşiresi olduğunu söyleyecektir. Aslında tıpkı Hacer gibi Saniha da kendisine sunulanı arzular; Tayfur ona doğal bir zevc olarak sunulduğunda onu arzulayan Saniha, onun Hacer'le evlenme ihtimali belirdiğinde boyun eğer, aşkını feda eder; ama arzuları için mücadele etmez. Onun meleksi doğasından da beklenen budur.

Romanda Saniha'nın melek/çocuk kadın figürasyonu, Saniha'dan farklı olarak, yaşadığı korkunç sona, hayvani bir mahvoluşa sürüklenmesine rağmen büyük oranda *Sefile*'deki Mazlume'den türemiş gibidir. Hacer'le Nemide'nin akrabalığına paralel olarak Mazlume ile Saniha'nın akrabalığını okuruz. Saniha, tıpkı Mazlume gibi çocukluğunda metruk bir büyük evin odasında, penceresinden orman gibi karanlık ürkütücü bir büyük bahçenin göründüğü, etleri dökülmüş iskelete benzeyen bir harabede, dikiş dikerek karınlarını doyurmaya çalışan annesinin ölümüne tanık olmuştur. Tekinsiz, vahşi bir doğadan gelen korkunç uğultularla, ölüm döşeğindeki annenin iniltilerinin birleştiği o gecede ölüm bir ejder gibi kurbanını alma-

ya çalışır. Bir sığınak olmaktan çok uzak olan odanın penceresini örten kâğıtların yırtılmasıyla Saniha da hamisiz kalmak üzere olduğu gerçeğiyle yüz yüze gelir. Sabah olduğunda annesinin ölü bedenine bakamayarak, "o sönmüş dudaklara son bir buse-i iftirak koymaya cesaret edemeyerek" (*FŞ*, 89) kaçar. Saniha'nın buradaki annesizlik deneyimi, "biçare metruk çocuk"luğu Mazlume'yle tamamen benzer bir seyre sahiptir. Saniha sokağa, "cemiyet-i beşeriye kurbanları"nın atıldığı "girive-i mezellet"e düşer. (*FŞ*, 91) Ama onun elini tutan Tayfur'un babası Abdülgafur Efendi olur. Bu anlamda Mazlume'nin cinsel sözleşmenin kurallarını çoktan ihlal etmiş hamileri –Mihriban ve İkbal'e– karşılık Saniha sözleşmeye sonuna kadar uyan bir "aile"de büyümüş olur. Bu sayede Saniha'nın hamisizliği onu Mazlume gibi bir mahvoluşa değil, ulvi ve insanüstü bir var kalışa ulaştırır. Ama Mazlume'nin arzularını gerçekleştirmek için kötü özneliği göze alan, tereddütler içindeki iç dünyasını sergilemekten çekinmeyen öznelliği yukarıda vurguladığım gibi Saniha'da görülmez. Saniha kendisine sunulana boyun eğmeyi seçer. Yine de Saniha için de belli bir faillikten söz etmek mümkündür; "Saniha bir şeye karar-ı kati vermişti: Feda-yı zata, feragat-i nefsiyeye! Bu karar-ı fedakarane, genç kızın kalbini mualla-yı hissiyat ile dolduruyordu." (*FŞ*, 162) Saniha kendini İsmail Tayfur için feda etmeyi seçer. Bu feda ediş onun ulviliğini, melekliğini perçinleyecektir. Diğer bir deyişle Tayfur için mücadele ederek, hatta belki belli bir oranda cinselliğini kullanarak yine de cinsel sözleşme sınırları içinde uyumlu bir bireylik yakalamak yerine cinselliğini tamamen yok sayarak ulviliği, melekliği tercih eder. İçinde bulunduğu memnuniyetsizliği değiştirme arzusu, birey olma çabası insanüstülükle, ulvilikle ikame edilmiş olur.

Saniha'nın bu kararında İsmail Tayfur'a layık bulduğu Hacer'in güzelliğinin, zarafetinin de etkisi vardır. Saniha'nın melek tabiatı ve fakir görüntüsüne karşılık Hacer'in yapılmış, uçucu, dünyadışı güzelliğine, ancak maddi, cinsel çağrışımlarla yüklü bedenine dikkat çekilir; üstelik buradaki bakış Saniha'ya aittir. Bu sahnelerin Saniha'nın gözünden, bakışından verilme-

si onun kendini feda ediş sürecini, Hacer'in güzelliği, zenginliği, Tayfur'a sunacağı imkânlar karşısında kendini ancak ulvi ve insanüstü bir fedakârlıkla değerli hissedeceğini dayanaklandırır gibidir. Bir anlamda yukarıda söz edilen memnuniyetsizliğin üstesinden gelmenin tek yolu bu ulvi feda ediş gibi görünmektedir. Saniha ve Besime Hanım gelini görmek için Ferdi Efendi'nin köşküne giderler; evin zenginlik ve ihtişamı, gördükleri karşısında hayrete düşen Saniha'nın gözünden verilir. Bütün eşyalar, objeler, karşılıklı aynaların "içinden yekdiğerine gönderdikleri elvah-ı müteselsile" yansıyan zenginliğin sonsuza genişleyen manzarası ve "gözlerinin önünden maviden, beyazdan mürekkep bir ebr-i bahar gibi" geçen Hacer... "Semavi, ulvi bir güzellikle güzel; mahiyeti gayr-i muayyen olmakla beraber, ihtimal gayr-i muayyen olduğu için nazarı teshir eden bir zarafetle zarif"tir. (*FŞ*, 159-161) Saniha onun güzelliği karşısında kendini çirkin bulur. Ondan nefret etmek yerine "onu kendisinin mahrumu kaldığı saadete layık" bulur. (*FŞ*, 116) Bu anlamda Hacer'in ulvi, semavi güzelliğinin Saniha'nın bakışından anlatılmasıyla Saniha'nın kararı meşrulaştırılmış olur.

Ancak Hacer'in yer yer cinsel çağrışımlarla yüklü insanüstü, uçucu güzelliği, dünyadışılığı da onun aslında gerçek olmayan, elle tutulamayan, belki de bu yüzden âşık olunamayacak, nesneleşmiş bir karakter oluşunu destekler gibidir:

> Hacer beyaz tüllerle karıştırılmış mavi ipekten ince bir elbise giymişti. Gerdanı, göğsünün latif bir tedarrüç ile tedevvür etmeğe başlayan kısmına kadar açık bırakılmış, burada kumaş, iğnelerin bir ihmal-i mültezemini gösterecek ve setr ettiği esrar-ı latifeyi ifşaya hazır olduğunu ima edecek bir gevşeklikle büzülmüş, sırtından dolaşarak bu vücud-ı narini der-aguş eder iki kol gibi inen tüller içinde nimten yavaş yavaş darlaşarak Hacer'in vücudundaki nehafet-i latifeyi izhar etmiş, sonra burada tazyik edilen kumaşlar artık serbest kalmış gibi beyaz tüller mavi ipeklerle cabeca toplanarak salıverilmişti; (...) Hacer bir ebr-i hevai gibi üzerinden uçacakmış zannedilen bu elbise ile önünden geçerken Saniha bir cism-i esiri pervaz ediyor

gibi gördü. Hacer Saniha üzerinde bir vücud-ı fevka'l beşer tesirini göstermişti. (*FŞ*, 162-163)

Alıntıda da görüleceği gibi Hacer, hem uçucu, "esiri" bir tür "siren", bir orman perisi gibidir hem de ısrarla vurgulanan çıplak vücudu saran, örten tüller, kumaşlar imgesiyle erotik bir tablonun parçasıdır. Saniha'nın iyiliği, melek tabiatına karşılık Hacer bedeniyle, görüntüsüyle, zahiriyle uçan bir melektir. İki karakterin tezadının bir başka yansıması da Saniha'nın fedakârlığına karşılık Hacer'in Tayfur'u oyuncağını arzulayan bir çocuk gibi arzulaması ama arzuları gerçekleşmeyince olağandışı bir ölümü göze alışıdır.

Hacer'in bir yandan doğaüstü, insanüstü, uçucu, gerçek olmayan güzelliği betimlenirken bir yandan da çocuksuluğu, büyümemişliği, kimsesizliği Saniha'dan çok daha fazla, hatta yine yer yer Saniha'nın gözünden sezdirilir: "Saniha bu kadar serbest-i hareket, bu kadar haft-ı lisan görmemişti; Hacer karşısında hevesat-ı tıflanesinden başka rehberi olmayan bir çocuk gibiydi. Mahaza bu çocukluklarda öyle bir hoşluk, öyle bir tatlılık vardı ki (...)" (*FŞ*, 165) Hacer çocuk gibidir. Bu çocukluk, bir nevi tamamlanmamışlık davranışların yanı sıra karakter tasvirlerine de yansır. Denilebilir ki kimsesizliğin, hamisizliğin çocuklukla, büyüyememekle bir tutulduğu Halit Ziya romanındaki bu uçuşan, seken çocuk kadınlar bütünlüklü, tamamlanmış, her bir uzvu, ayrıntısı belirgin resimler olarak çizilmezler; aksine yukarıdaki alıntılarda da görüldüğü gibi, kumaşlarla, bulutsu renklerle örtülü, müphem hatlı yaratıklardır. Daha sonra özellikle *Mai ve Siyah*'ta giderek empresyonist birer tabloya dönüşecek bu çizimler, karakterlerin tamamlanmamışlığını, bireylerin bütünlüklü, muktedir özneler olamadığını işaret eder adeta.

Ferdi ve Şürekâsı'nda bu özne olamayış süreci uçuşan, çocuksu çizgileri ile Hacer ve melek tabiatı ile Saniha arasındaki gidiş gelişlerle; bu iki melek/çocuk kadının sürüklenişi ile anlatılır. Bu süreçte anlatıcının tavrı da ilgi çekicidir. Daha doğrusu anlatıcı bir yandan mesela Saniha'nın gözünden, bakışından

düğün sahnesini anlatır, onun iç dünyasını sergilerken bir yandan gelin odasında Hacer'in bakışından onun Tayfur'u bekleyişini yer yer kendisi de araya girerek anlatır. Bu müdahalelerde Saniha ve Hacer arasında taraf olur gibidir: "Evet sen hala elbiseyi düşünüyorsun, mesut kız! Yanında bedbaht, matemzede, meyus, hazin bir kız var, o da düşünüyor, fakat gelin elbisesini değil!.." (*FŞ*, 206) Bu satırlarda Hacer'e adeta sitem eden anlatıcı, gelin odasında Hacer'in damadı, sevildiğini duymak için bekleyişini de, yer yer Hacer'in zihninden geçenlerle beraber, acı bir üslupla verir: "Hacer mavi gözlü, sarı saçlı mini mini gelin..." (*FŞ*, 218) nitelemesi bir leitmotif gibi bu ve bundan sonraki sayfalarda tekrar eder. "bir saadetle bir nekbetin" birarada bulunduğu bu gecede Tayfur'dan "hülya ettiği zemzeme-i aşk"ı duyamaz. (*FŞ*, 225) Tayfur birçok şey söyler ama sevmekten söz etmez:

> Hacer şimdi ayaklarının altında bir cihanın inkıraz ettiğini hissediyor, piş-i nigah-ı hayalatını taltif eden afak-ı ümidin yırtılarak deycuristan-ı mahuf açtığını görüyordu. (...) Gözlerindeki nigah-ı müncemid, dudaklarındaki tebessüm-i celi, kendisine maziden bahseden bu ses; bunlar hepsi, Hacer'e, bu sarı saçlı, mavi gözlü mini mini geline sevilmediğini ihtar eder bir burhan değil mi? Şimdi o ellerini titreyerek uzatsın, kendisini hararet-i aşkıyla ısıtacak bir ele arz-ı iftikar eden elini alsın, evet! Yalnız o kadar, ah! O zaman genç kız ne kadar mesut olacaktı! Hayır! O eller titremedi, uzanmadı; halbuki saatler genç kızın ümitlerini birer birer işkenceler içinde ezerek geçiyordu. (*FŞ*, 228)

Ancak anlatıcının sesinde, tonlamasındaki acılığın ardında, yer yer doğrudan Hacer'in duygularını verdiği bu satırların arasında Hacer'e acımaktan çok bu "mini mini gelin"in hakikatle müsademesini önceden bilen bir eda, Hacer'in hayattan kopukluğuna, parayla kurulmuş dünyasına bir serzeniş hissedilir. Anlatıcının bu belirsiz tutumu, yani bir yandan Hacer'e acıyan ama bir yandan da onu bu korkunç hakikatle iyice yüzleştirmeye çalışan bir tutuma dönüşür:

> Hacer'in beyninde bir fikr-i müthiş, mahuf, dehhaş, garip bir şey hazırlamak istiyordu! Lakin ne yapacaksın zavallı kız? (...) Sevmiş olmak sevilmiş olmayı icap eder zannettin, o ümit senin için bir gıda-yı ruh olmuştu, nihayet saat-i beşaret çaldı. Heyhat! Zavallı Hacer! Sen sevilmiyordun, o saat bir saat-i nekbetten başka bir şey değildi. (...) Sevilmiyorsun Hacer, hatta hiç sevilmemişsin. Ne yapacaksın zavallı kız, evet ne yapacaksın. (*FŞ*, 171)

Anlatıcının sesine karakterin iç konuşmasının karıştığı bu satırlarla Halit Ziya romanında anlatıcının neredeyse en acımasız davrandığı karakter olur Hacer. Bu tavır bir yandan romanın sonundaki faciayı, Hacer'in kendini ve evi yakışını hazırlayıp haber verirken, bir yandan da sanki anlatıcının bu acımasız "sevilmiyorsun" vurgularıyla Hacer'in bu sonu hazırlamasına, böyle bir hareketin faili olmasına yardım etmekte, neredeyse karakteri böyle bir sona mecbur bırakmaktadır.

Nitekim Hacer, gece uyanıp da yanında Tayfur'u göremediğinde korkunç sonu okuyucuya hissettiren bir tasvirle sunulur: "Gözlerinde bir merkuziyet, simasında bir vahşet vardı; bir fikr-i musallat-ı hunrizane ile elinde hançer yatağından fırlayan, gecelerin dehşet-i zalamı içinde dolaşan bir sairfilmenam şeklinde"dir Hacer. (*FŞ*, 238) Bu satırlarda karşımıza çıkan "vahşet", "musallat fikir" ve "sairfilmenam" kelimeleri bir kez daha Halit Ziya romanındaki neredeyse bütün karakterlerde tekrar eden bir örüntüyü işaret eder. Metrukiyete sürüklenen karakterler romanların sonunda kafalarındaki o korkunç "musallat fikir"le, [Mazlume'nin İhsan'ı öldürme kararı, Nemide'nin fırtınada kayıkla denize açılmak istemesi, Hacer'in intikam arzusu, Bihter'in kendini öldürme kararı, Ahmet Cemil'in eserini yakma kararı gibi] bir uyurgezer gibi, tam da ne yaptıklarını bilmeden eyleme geçerler. Eylemlerinin failidirler ama bir yandan da o vakte dek gerçekle tam yüzleşememenin ardından gelen müsademenin verdiği uyurgezerlikle hareket ederler.[40]

40 Uyurgezerliğin Servet-i Fünuncuların kullandığı imgeler arasında olduğunu girişte belirtmiştim. Bkz. Cenap Şehabettin'in "Sairfilmenam" adlı şiiri. Dipnot 8, s. 18.

Hacer de bir uyurgezer gibi gölgeleri takip ederek hakikatle karşı karşıya kalır. Hakikatle çarpışma onda sonu hazırlayacak musallat fikri, intikam fikrini uyandıracaktır. Tayfur'un Saniha'yı sevdiğini kendisinden ise nefret ettiğini duymak "bu zarif, narin genç kızın beynine şimdi bir leke" düşürür: "Kan! Oh! Evet, öldürecek, onu öldürecekti. Hacer artık yaşamamak istiyordu; hayatta yalnız bir vazifesi kalmıştı: Onu öldürmek!" (*FŞ*, 246) Tayfur odaya döndüğünde kapıyı kilitler ve yatağın cibinliğini ateşe verir, alevler, ateşler her yere "uçmak"tadır. Hacer yanmakta, Tayfur delirerek kahkahalar atmaktadır:

> İsmail Tayfur anlamıyor, biruh gözleriyle bakıyordu. Tüller bir dakika sürmeyen bir alev içinde parladıktan sonra sönmüş gibi durdu. Biraz sonra tüllerin üzerinden dökülen ipek perdelerin üstünde bir *seyyale-i ateşin uçtuğu* görüldü, (...) cibinlik, yarı yanmış perdelerle beraber yatağın üzerine düşmüştü. Şimdi yatağın üstünden şiddetli bir alev çıkıyor, odayı bir duman dolduruyor, *ateş, duvarın üzerini kaplayan kumaşların üzerinden uçuyordu*. Hacer'in vücudunu bir raşe-i şedide sarstı, *ateş gözünün önünde bir ejder-i müthiş gibi şişiyor*, cehennemi nefesiyle vücuduna dokunuyordu. (...) Ateş şimdi odanın bütün etrafını sarıyordu, gayr-i kabil-i tahammül bir alev vücutlarını yakıyordu. Pencerenin perdesi ateş içinde kıvranarak düştü, ayna çatladı, hücreler birer birer düşüyordu; (...) Şimdi tavandan, duvardan *dökülen ateşler halının üzerine serpiliyordu*, bir tanesi genç kızın çıplak omzundan kaymış, gömleğini yakmıştı. Hacer tamamiyet-i akliyesini kaybetti; şimdi biruh bir ceset halindeydi. (...) O vakit arkasına baktı, ateş odayı tamamen istila etmişti; kapının kenarında serilmiş duran *Hacer'in üzerine kıvılcımlar serpiliyor, ateşler dökülüyordu*. Bir dakika daha!.. Hacer yanıyordu. (*FŞ*, 248-251) (İtalikler bana ait.)

Romanın son sahnesi, yangının çıkışını, Hacer'in ve odasının yanışını ayrıntılı olarak tasvir eden bu sahnedir. Burada dikkati çeken, romanın başından beri Hacer'in resmedilmesinde, Hacer'in figürü olduğu levhalarda onun bedenini örtüleyen, müphemleştiren, uçuculaştıran kumaşların, tüllerin yanışının

vurgulanması, tüller yerine şimdi ateşin uçarak "dökülmesi", "serpilmesi"dir. Sanki su serpilir gibi ateş serpilir, sanki su serpilmekle kazanılan rahatlığa benzer biçimde Hacer de üzerine serpilen ateşlerle ölüme kavuşur. Onun metrukiyete sürüklenişi, sevilmeyerek metruk kalışının izleri ateşle örtülür. Bir yandan onu hakikatten koparan, ayrı bir âlemde yaşamasına neden olan dekor, eşyaları, bir yandan bu dünyaya ait olmayan güzeller güzeli bedeni yanarak yok olur:

> Bu vücut artık bir genç kız, bir hafta evvel aynasının karşısında bir tebessüm-i itminan ile hilkatin nefsinde ibzal ettiği bedayii seyreden mavi gözlü, sarı saçlı, mini mini gelin değil, üzerinden bir nefes-i mevt uçmuş, reng-i safi solmuş, pejmurde bir çiçekti. Gömleğine isabet eden bir ateş genç kızın sinesinden başlayarak gerdanına kadar çıkmış, gömleğini yaktıkça vücudunu yakarak sinesinde cenahında yer yer yaralar bırakmış, bir arzu-yı vahşiyane-i tahrip ile saçlarını tutuşturmuş, başını, ensesini, çehresini... Oh! Hacer!.. Kendini şu halde göreydin!.. (...) Hacer bihod bir hal içinde, kısmen mematın pençe-i hükmüne geçmiş bir vücut hükmünde, iri bir taflanın yangının şuaiyle hareket eden zıll-i kesifinde serilmiş yatıyordu. Yangından dökülen reng-i al-i cehennemi içinde birer dev-i ateşnak gibi kollarını uzatan ağaçlar, delinin [Tayfur'un] piş-i nigahını setrediyor; yalnız öteden beriden sertapa bir kisve-i ateş içinde harekete gelmiş gibi yanan binadan menazır-i nakısa görünüyordu. (*FŞ*, 256)

Hacer'in bedeninin yok oluşu, çocuk kadınlığın gerçekle yüzleşmenin ardından gelen dramatik bir sonla nihayete erişi, genç kızın olağanüstü, dünyadışı bir güzellikten pejmürde bir çiçeğe dönüşü ve anlatıcının Hacer'e "kendini şu halde göreydin" diye seslenişi, romanın sonunda tamamen delirmiş olan Tayfur'un roman boyunca Hacer'e, onun dünyasına bakışını yansılar gibidir. Diğer bir deyişle anlatıcının, Tayfur'u odaklayan olarak kullanmasa da çoğunlukla onun bakışını benimsediğini gösterir. Tayfur'un sonraki bölümde ele alınan, parayla, sonradan zengin olmuş Ferdi Efendi'nin dünyasıyla kurduğu

ilişkinin, Hacer'in yapılmış dünyasına bakışının; bu dünyaya mecburen girmek zorunda kalışının ona verdiği öfke ve acımasızlığın izleri, en azından hissi anlatıcıya da sirayet eder.

Bu anlamda Halit Ziya'nın belki de en acımasızca davrandığı karakteri olan Hacer'in yanan bedeni, yangından geriye kalanların adeta gotik manzarası önünde tasvir edilir. Hacer'in adım adım gerçeğe uzanışı, gölgeler arasında hakikatle yüzleşmesinden odasında yangının adım adım yayılışına, eşyaların ve bedenlerin yanmasına uzanan süreç ve bu süreci ayrıntılandıran yukarıdaki alıntılardaki gibi sahneler, levhalar tamamen gotik izler taşımaktadır. Bu çerçevede Mazlume'nin viranelerde İhsan'ın boğazını parçalayışı, Nemide'nin ölmeden önce fırtınalı bir denizde, karanlıkta akıntıyla mücadelesi, *Bir Ölünün Defteri*'nde Osman Vecdi'nin fırtınalı bir gecede Çamlıca'daki viran köşke yürüyüşü, Hacer'in bedenini harap eden bir yangınla yok oluşu, bütün bu sahneler ve belki bütün Halit Ziya romanlarındaki ölüm tasvirleri, levhaları gerçekçi romanın karanlık, gotik yanına işaret ederler.[41]

Metruk kızın "müebbet bayramı": Nihal

Nemide'nin Nemide'si ve *Ferdi ve Şürekâsı*'nın Hacer'inin melek/çocuk kadınlıkları, dünyadışılıkları Halit Ziya'nın olgunlaşan, incelen romancılığında nihai halini *Aşk-ı Memnu*'nun Nihal'inde bulur.[42] Bihter'in kendinden yaşlı kocası Adnan Bey'in kızı Nihal de çocuk kadındır ama roman boyunca capcanlı, bu dünyada yaşayan, narinliği, kırılganlığı, histerikliğine eşlik eden zekâsı, ihtirasları ile iç dünyası sergilenen, bakışına okuyucunun ortak edildiği bir karakter olur. Böylece Nemide ve Hacer'in aksine Nihal, narin ve kırılgan çocuk kadınlığına rağ-

41 Realist romanla gotik roman aydınlık ve karanlık gibi yan yanadır. Realizmin bildik bölgesinin hemen ardında gotiğin karanlığının olduğunu, ikisinin birbirini belirlediğini söyler Armstrong. Bkz. Nancy Armstrong, *How Novels Think*, 3.

42 Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu* (İstanbul: Özgür, 2009). Bundan sonra bu baskıdan yapılacak alıntılar metinde parantez içinde roman adı kısaltması (*AM*) ve sayfa numarası verilerek gösterilecektir.

men, dünyadışı ya da meleksi bir karakter olarak kurgulanmaz. O zaman aşağıda tartışıldığı gibi başka türlü bir çocuk kadınlık söz konusudur.

Halit Ziya romanındaki üçlü aşk hikâyesinin zirvesi kabul edebileceğimiz *Aşk-ı Memnu*'da yetim kalmış Nihal'in babası Adnan Bey'in, genç Bihter'le evlenmek istemesiyle başlayan ve roman boyunca yasak aşk temasıyla biçimlenen bir üçlü aşk hikâyesi/hikâyeleri okuruz. Bu üçgende Adnan Bey ve Bihter'in evlenmesiyle Nihal önce üvey ana kız ilişkisi üzerinden; ilerleyen bölümlerde ise Bihter'in Behlül'le yaşadığı yasak aşkı takiben Behlül'ün nişanlısı olmakla Bihter'in iki kere rakibesi olacaktır. Romanda Nihal'i önce babası Adnan Bey'in bakışından tanırız, romanın temel gerilimlerinden biri olan üvey ana üvey kız çatışması bu ilk bölümlerde Nihal üzerinden kurulur. "[B]u nazik, rakik, suda yetişmiş bir çiçeğe benzeyen kız" yetimdir; bir kez daha annesizliğin kapanmayacak yarası bütün romanın üstüne bir gölge gibi çöker. Zaten annesizliğin matemini içinde sakladığını düşündüğü kızının bu evlilikle ikinci bir darbe alacağından emindir Adnan Bey. "O biçare yüreği bu ikinci iftiraktan nasıl elim bir ceriha ile yırtılacaktı!" (*AM*, 67) Yine de bu evlilik "vukuuna müsaade edilmek lazım gelen bir zarar" hükmündedir. Daha baştan trajik bir aldatma olarak kabul edilen bu izdivaçın zorunluluğu sanki baba ile "asabi bir maluliyet"le malul kızı arasındaki marazi yakınlığı azaltma gereğine işaret eder. "Yalnızlık bu baba ile kızı o kadar sıkı rabıtalarla bağlamış idi ki ancak birbirinin havası muhitinde yaşamaktan haz alabiliyorlardı; (...) Nihal babasıyla yalnız kalmaktan garip bir lezzet bulur." (*AM*, 69) Hemen romanın başında Nihal'in babasıyla marazi ilişkisine, babasına olan aşırı düşkünlüğüne, onu neredeyse karısı, sevgilisiymiş gibi sahiplenişine dikkat çekilmiş olur. Adnan Bey evlilik kararını kendine meşrulaştırırken biraz da bu marazın ortadan zorunlu olarak kalkacak oluşunu vurgular. Oysa Nihal için roman boyunca değişmeyecek olan şey, yer yer sekteye uğrasa da, babasına olan marazi bağlılığı olacaktır. Nihal ve Adnan Bey'in ilişkisi bu anlamda önceki baba kız ilişkilerini, Nemide/Şevket Bey, Hacer/Ferdi Bey ilişkilerini tek-

rar ederken daha da ileri giderek romanın merkezine, üçlü aşk hikâyelerinin tam ortasına yerleşir. Nihal de öncekiler gibi annesizliğiyle, çocuk kadınlığıyla babasının düşkünlüğüne mazhar olurken, onlardan büyük bir farkla, babasının evliliği yüzünden aynı zamanda romandaki merkezî rekabetin, aşk üçgeninin ikinci kadını olur.

Nihal ve Bihter'in önce Adnan Bey'in etrafında biçimlenen rekabeti, daha henüz başlamadan Adnan Bey'in gözünden, onun zihninden verilir. Adnan Bey, Nihal'in yarım kalmış oyma portresinde "yüzüne baktıkça kendisine ağlamak arzusunu veren hasta simayı, şu müphem çizgilerin arasından tam bir vuzuh ile görüyordu. Ah! Nihal'in o yaşamaktan şikâyet ediyor zannolunan sarı, sarılığında uçucu bir pembeliğin aldatıcı neşveleri hemen solacak bir gül rikkatiyle titreyen hazin çehresi! (...) derinliklerinde mariz ruhu ağlarken gülen gözleri!" (*AM*, 70) Hemen ardından Adnan Bey bu "ağlayan mariz çehrenin arkasında diğer bir çehre, siyah saçlarıyla, uzun kaşlarıyla, iri mahmur gözleriyle şiir ve şebap dolu bir çehre"nin kendisine "çıldırtıcı tebessümlerle" gülümsediğini görür. Nihal ve Bihter daha en baştan, üstelik önce Adnan Bey'in bakışından, neşe ve hüzün, canlılık, sağlık, tazelik ve marazilik, solgunluk, kadınlık ve çocuk kadınlık gibi karşıtlıklar üzerinden rakip ve düşman olarak kurgulanırlar. Yani bu iki karakter daha yüz yüze gelmeden romanın temel gerilimini oluşturacak rekabet, rekabetin kaynağı olarak Adnan Bey tarafından kurulup hazırlanır. Oysa romanın ilerleyen bölümlerinde Adnan Bey'in bakışına, iç dünyasına belki sadece bir kez daha rastlarız. Bu yüzden rakibeler arasındaki karşıtlıkların rekabetin ilk kaynağı tarafından biçimlendirilmesi önem kazanır. Diğer bir deyişle Adnan Bey işlevselleşir; onun iç dünyasına fazla tesadüf etmeyişimiz de bu işlevselliği açıklar. Adnan Bey esas olarak Bihter ve Nihal'i yaşatmak, onların ilişkisini sergilemek için oradadır. Kötü özneliğe uzanan bireysel arzularının peşinden giden güçlü kadın Bihter'le babasına aşkla bağlı marazi çocuk kadın Nihal'in çatışması, rekabeti Halit Ziya romanındaki metruk evin kadınlarının temel çatışmasının zirvesini oluşturur. Bu iki kadın ka-

rakterin çiziminde ve karşı karşıya getirilişinde Halit Ziya romanının benzer kadınlarının karakterizasyonundan farklılaşan bir tavır öne çıkar. Nihal, yukarıda babasının bakışından çizilen Nihal, Nemide ve benzeri çocuk kadınların, marazi, müphem çizgilerine sahip Nihal, iç dünyasına tanık oldukça marazlarıyla, iyice canlanan, yaşayan bir karaktere dönüşür. Diğerlerinin aksine bir yok oluşa sürüklenmek yerine "bu ince, içinden bir kadın vücudu çıkabileceğine ihtimal verilemeyen nazik bir dala benzer nahif çocuk"un (*AM*, 73) babasına olan marazi bağlılığı onu hayata bağlayacaktır. Çocuk kadının esas yeri, "müebbet bayramı" babasının yanı olacaktır. Öte yandan Bihter'in güçlü kadınlığı bu kez hayatta kalmasına müsaade etmez. Bu yüzden Halit Ziya'nın romanlarındaki üçlü aşk örgüsünün rakip/düşman kadınları arasındaki ilişkilerin en karmaşığı, zirvesi olacaktır Nihal ve Bihter'inki.

Nihal bu ilişkide, ya da romanın ilişkiler ağında en az Bihter kadar ayrıntılı, derinlikli, karmaşık bir iç dünya ile, ta içinden etrafına bakan bakışıyla yer alacaktır. Babası için "nazik bir dal"a benzeyen bu "çocuk" evde olup bitenleri, okuyucunun bazen önceden haberdar olduğu "felaketler"i, çoğunlukla doğrudan kendisine söylenmeyenleri kimi ayrıntılardan, bakışlardan, jestlerden sezebilecek, söylenmeyenin orada bir yerde ağırlığınca durduğu bu suskunluk metninde marazi hassasiyetiyle acı hakikatlerle "müsademe"den kaçamayacaktır. Nihal "birden hissetmişti ki şu dakikada dünyada her şeyden ziyade sevdiği bu adam, bu baba, birinci defa olarak, her vakitkine benzer bir hiç için ufak bir yalanla değil, hayatını hemen orada kırıverecek müthiş bir yalanla kendisini aldatmak istiyor." (*AM*, 74) Bu aldatmanın ne olduğunu bilemez, babası açıkça söyleyemez, birbirlerini "bir gölge arasından" gören, konuşamayan baba kız, "sakit facia" halindedir, sonunda Nihal, "karanlıkta beyaz bir gölge gibi hafifçe silinerek" odadan çıkar. (*AM*, 75) Baba kız, Adnan Bey'in Bihter'le evlilik kararını bir türlü konuşamazlar. Ancak Nihal için babasının, mürebbiyesi Matmazel de Courton'un hissettirdikleri ortada bir facianın, olacak bir "musibet"in ilk işaretleridir. Onların nazarlarında

"mahiyetini keşfedemediği musibet"in izlerini okur. (*AM*, 82) Aslında sadece Nihal için değil, Nihal dolayımıyla adeta evdeki herkes için bu bir "acı hakikat", bir "musibet"tir. Annesiz kalmakla gelen merhametin, "acınarak sevilme"nin mariz ruhunu daha da hassaslaştırdığı "mazlumiyet havası" içinde büyüyen bu hırçın, şımarık çocuğa kimse bir şey söylemeye cesaret edemez. Matmazel de tıpkı Adnan Bey gibi "Nihal'in zayıf, rakik vücudu[nun] muhtelif rüzgarların tesadüm noktasına tesadüf etmiş ince, narin bir dal mukavemetsizliğiyle" kırılmasından korkar. (*AM*, 93) Bu yüzden onun adına babasının evlilik haberini "müthiş hakikat" olarak karşılar ve bu "müthiş hakikat ile o narin vücudun arasında müsademeyi" hafifletmek için kendini siper eder. (*AM*, 105) Etrafındakilerin böylesine sakındığı Nihal, ismine yakışır biçimde, ısrarla roman boyunca narinliği, nazikliği, kırılganlığı, mukavemetsizliğiyle çizilecektir.

Oysa bütün bu mukavemetsiz görünüşüne karşılık Nihal'in etrafıyla kurduğu iktidar ilişkisinde bu mukavemetsizliğin, rakikliğin, kırılganlığın ona sağladığı müthiş bir güç vardır. Evlilik kararının okuyucunun önünde Nihal'e söylenemeyişiyle açık edilen bu gücü en çok Nihal'in ev sakinleriyle kurduğu çocuksu sahibiyet ilişkisinin açıkça belirtilmesiyle anlarız. Örneğin kardeşi "Bülent Nihal'in, yalnız Nihal'indir, başka hiç kimsenin değildir." (*AM*, 94) Nihal, Bülent'i herkesten esirger, ona neredeyse sadece Nihal elini sürebilir, babası bile küçük kardeşini biraz fazla sevse fena olur. Bülent bütün bu yalıda ona ait olanların başında gelir. Ama Nihal için esas tutkuyla bağlı olduğu babasıdır. Anlatıcı bu bağı bir "iptila", bir "meftuniyet" olarak niteler. "Onun babasına bir iptilası, bir meftuniyeti vardı ki hiçbir zaman tatmin edilmiş olmazdı. Daima sevilmek, her vakitten ziyade, saniyeden saniyeye teşeddüt edecek bir muhabbetle sevilmek için ruhunda asla teskin edilemeyen bir ihtiyaç vardı." (*AM*, 101) Marazi, mazlum Nihal'in adeta fiziksel bir ihtiyaç olarak sunulan bu aşırı sevilme arzusu ya da annesizliğin ikame edilemeyen eksiklik hissidir ki ona evin içindeki bu büyük iktidarı kazandırır.

Bu doğrultuda evlilik haberini ilk duyduğunda sorduğunu öğrendiğimiz çocuksu sorular –"Bülent'e karışacak mıydı? Beşir yine Nihal'in olacak değil miydi? (...) babası Nihal'i gene evvelki kadar sevecek miydi?.." (*AM*, 106)– tümüyle sahip olduğu iktidar alanını ne kadar paylaşacağı ile ilgilidir. Nihal o gece ilk kez babasının odasıyla odaları arasındaki kapıyı "o geceden başlayarak aralarına bir duvarın çekilmesi lüzumunu anlamışçasına" kapar. (*AM*, 106) Bu kapı Nihal'in yalıdaki eski hayatı ile yeni hayatını da ayıracak olan kapıdır. Nihal'in bulunduğu durumu değiştirmek değil korumak, hep böyle sürdürmek arzusu sekteye uğrar. Bundan sonra değişen durum, eve gelen yeni kadınla birlikte, Nihal için elindekileri kaybetmeme arzusunu/mücadelesini getirecektir.

Öte yandan evdeki bu değişim, Bihter'in gelişi, aslında Nihal için çocuklukla kadınlık arasındaki geçişin de simgesi olacaktır. Nihal, çocuk olarak mı kalacak yoksa bir kadına mı dönüşecektir? Bu değişimi önce dile getiren, içeriğini belirleyen evin ve romanın ikinci erkeği Behlül olur. "Bundan sonra senin için artık bir kadın olmak zamanı gelecek. O zamanın da bir hususi terbiyesi vardır ki onu ne Mlle de Courton'dan, ne de Şakire Hanım'dan öğrenebilirsin. Daha sonra evin intizamı (...) öyle bir kadın girecek olursa bütün ev birden değişecek" (*AM*, 110) Behlül'ün akılcı bir öngörüyle sarf ettiği bu sözler aslında romanın seyrini de ortaya koyar. Gerçekten de Nihal, Bihter'in gelişiyle değişecektir, kadınlığa geçişin ilk işaretleri Bihter'in varlığıyla vurgulanır. Ama sadece Nihal değil, bütün ev ve içindekilere yansıyan bir değişimdir bu. Evin düzeni, hizmetçilerin idaresi bütünüyle Bihter'in eline geçer. Behlül'ün olumlu bir değişim olarak önerdiği bu süreç, Nihal için iyi bir değişimin işareti olmaktan çok uzaktır. Nihal'in, kırık çocukluğunun, mukavemetsizliğinin sağladığı iktidarını kaybetmesi, bu iktidarın, mülkiyetini elinde bulundurduklarıyla birlikte Bihter'in eline geçmesi, Bihter'in kadınlığının üstün gelmesi demek olacaktır.

Nihal'in kendine ait alanları, mülkiyet haklarını kaybetmeye başlaması henüz Bihter eve gelmeden sezdirilir. Daha ön-

ce örneğin *Nemide*'de hareketsiz birer levha olarak çizilen sahnelerin aksine mekânda daha fazla hareket ve ilişkinin görüldüğü sıcak bir ağustos gününde bahçedeki meclis sahnesi Nihal'in başına gelecekleri haber veren, fırtınadan önceki sessizliğin levhası olur. Bütün ev halkı toplanır.

> Bu sabah kameriyede büyük meşguliyet vardı. Behlül nihayet Beşir'in kırmızı fesiyle mavi püskülünü getirmişti; fakat Beşir'e, biraz büyükçe kafasının mutattan ziyade uzayan kıvırcık saçlarıyla, fes küçük geliyordu. Saçları makinenin sıfır derecesiyle kırkmaya karar vermişlerdi (...) şimdi orada, yere diz çökmüş, başını Bülent'e teslim etmiş idi. Bülent kahkahadan işleyemiyordu ki... Beşir gıcıklanarak kıvrandıkça "Aman küçük bey!..." ricalarıyla ensesini kıstıkça Bülent'in gülmekten parmakları gevşiyor, diğer eliyle karnına basarak kırılıyordu. (...) Kameriyenin kenarında sedirin üstünde Nihal, Cemile'ye yeni öğrenilmiş bir elişi göstermeye çalışıyordu. (...) Bahçenin üstünde ağustosun sıcak gecesinden sonra henüz dağılmaya vakit bulamayan bir sis uçuyor; kameriyenin hanımellerinden, sarı güllerinden, yaseminlerinden bahçede karanfillerden, şebboylardan ağır bir koku üstüne çöken bu sis arasında nefes alamayarak güya bunalmış, yüzüyordu. Bu sabah Nihal'le beraber bahçe seyranına çıkan Fındık –sarı kedi– ötede muhteriz pençesini uzatarak bu kıvırcık siyah şeylerin mahiyetini anlamak isteyen temaslarla Beşir'in yere dökülmüş saçlarına dokunuyor, kameriyenin çardağında, çiçek kokularından mest olmuş bir arı mütemadi bir vızıltıyla dönüyor, ta bahçenin bir köşesinde kelebeklerden korkan bir çift serçe oradan oraya sıçrıyordu. Bahçenin üzerinde derin bir saadet sükûnu kanatlarını germiş bir hayat köşesini bir aramiş havası içinde uyutuyor gibiydi. (*AM*, 120)

Bu uzun alıntı boyunca ev halkının Bihter gelmeden önce nasıl yoğun bir saadet duygusu içinde oldukları, sıradan bir günde bile ev sahiplerinden hizmetçilere kadar hem birbirleriyle hem etraflarını kuşatan doğayla, çiçeklerden kuşlara, böceklere kadar, uyum ve sükûn içinde oldukları hissettirilir. Bu ayrıntılı tasvirlerle dolu sahne, Halit Ziya'nın daha önceki romanla-

rında da kullandığı mutluluk sahnesi aynı zamanda beklenen musibetin habercisidir. Uyum ve sükûnun içinde sıcak, bunaltıcı ağustos havası, sabahın sisi vurgulanır. Fırtına öncesi sessizliktir bu. Nitekim bir süre sonra yalının iskelesine yanaşan bir mavnadan Bihter için bir yatak odası takımı indirilir. Evde odalar değişecek, yeni gelen için oda yapılacaktır. Nihal'in henüz Bihter gelmeden başlayan kıskançlığı haksız değildir; Bihter gelmeden ev değişmeye başlar. Nihal'in sahip olduklarının elinden alınacağının işaretleridir bunlar: "O gelecek kadından her şeyi, hele babasını, Bülent'i, daha sonra Beşir'i, bütün ev halkını, evi, eşyayı, hatta kendisini kıskanıyordu; bu sevilmiş şeylerin içine girmekle o kadın bunları çalacak, elinden alacak; evet nasıl pek iyi tahlil edemiyor, vuzuh ile düşünemiyor, fakat ruhu hissediyordu ki o geldikten sonra kendisi şimdiye kadar sevdiklerini *artık sevemeyecekti*." (*AM*, 126) Nihal için esas olan "sevememek"tir, mülkiyetini kaybettiği nesnelerine sevgisini de yitirmekten korkar bir bakıma. Hatırlarsak babasının bu evlilikten beklediği bir fayda da Nihal'in babasına olan aşırı düşkünlüğünün, yoğun sevgisinin bir nebze azalmasıdır.

Bu ruh hali içinde romanda Nihal'in Bihter'le ilk karşılaşma anı daha sonra roman boyunca devam edecek olan ikircikli ilişkinin, kıskançlığın eşlik ettiği endişe ve ferahlık arasındaki gerilimin izlerini taşır. Bihter ve Bülent'in öpüşüp kucaklaşmayla başlayan sıcak ilişkilerine bakarken, onları seyrederken hissettiği parçalanmışlık, kıskançlık, "kalbinde bir şey yırtılarak gözlerini oradan" ayırmasına neden olur. (*AM*, 129) Ve Bihter'in Nihal'e sarılmasıyla hissedilen ferahlık. "Demek o kadar korkulan şey, onun biçare ruhunu müthiş bir afetin kabusları içinde ezen şey bu genç, güzel, mütebessim kadın, bu bir demet menekşe kadar havasında taze bir bahar nefesi uçan vücuttan ibaretti öyle mi? Bu rayiha Nihal'in ruhunu güya tebahhur ettirerek massediyor gibiydi." (*AM*, 129) Bu rahatlama hissinin ardından Bihter'in Nihal'e ilk cümlesi "Beni seveceksiniz, değil mi? Zaten beni sevmemek mümkün olmayacak... Ben sizi o kadar seveceğim, seveceğim ki nihayet siz de beni seveceksiniz." (*AM*, 130) olur. Artık öpüşüp dost olurlar. Nihal'in bu

ilk karşılaşmadaki duygu karmaşası Bihter'le ilişkisinde hep sürecektir. Biraz sonra Bihter'in, çocukların eski ders odası olan, maviler ve beyazlarla döşeli yeni odasını gezip kendi odalarına açılan ara kapının kilitli olduğunu ve odanın diğer kapısının babasının odasına açıldığını fark ettiğinde Nihal yeniden sapsarı kesilecek, hemen sonra baştan aşağı yenilenen kendi odalarıyla karşılaştığında endişelerinden bir süreliğine kurtulacaktır. (*AM*, 132-133) Bihter'le karşılaşma ya da Nihal'in narin vücudunun "müthiş hakikat"le müsademesi, aslında ilk önce, mekânlar üzerinden, değişen odalar, açılıp kapanan kapılar üzerinden verilir.[43] Nihal için Bihter'in varlığı bir "menekşe rayihası" ferahlığı vermekle beraber, odaları gibi iç içe açılan ilişkiler ağı, giderek daha da karmaşıklaşarak bu iki kadın arasındaki çarpışmanın şiddetini arttıracaktır.

Nihal ve Bihter'in ilişkisini belirleyen hâkim duygu olan kıskançlık Nihal için Bihter üzerinden dolayımladığı arzunun sonucudur. Bihter'in önce babasını, sonra evdekileri ve en sonunda Behlül'ü temellük edişine tanık olan, daha doğrusu sezgileriyle, Bihter'in her şeye sahip olma arzusunu hisseden Nihal, Bihter'e hem hayranlık hem kıskançlık hem de hasetle yaklaşacaktır roman boyunca. Bir nevi Bihter'in sahip olma arzusunu, temellük etme gücünü arzular, kıskanır, hayranlık duyar. Ve tam da bu arzu onu Bihter'e yaklaştırır. Babasıyla kendi aralarında kapanıp Bihter'e açılan zarif kapı, bu izdivacı affetmesini engelleyen bu duvar, babası ve Bihter'i birarada görmeye tahammül edemeyişi, giderek babasından uzaklaşıp yalnızken Bihter'le yakınlaşmasına, onunla vakit geçirmesine neden olur. Nihal ve Bihter'in yakınlaşmalarının doruk noktası, Bihter'in Nihal'e ince ince hazırladığı kadınlığa geçiş törenidir. Bu tören aynı zamanda daha önce Behlül'ün, neden Nihal'in böyle genç bir anneye ihtiyacı olduğu hakkındaki öngörüsünü haklı çıkarmaktadır.

---

43 Gaston Bachelard, temel bir imge olarak kapının "istekleri, iç dürtüleri, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma dürtüsünü, içine kapalı tüm varlıkları açma isteğini bir araya toplayan bir düşün kökeni" olduğunu belirtir. Bkz. Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası* (İstanbul: Kesit, 1996), 235. Bu anlamda *Aşk-ı Memnu*'da da kapanan kapılar, bireyin kendisiyle yüzleşmesini bir süreliğine erteleyen simgelere dönüşürler.

Cinsel sözleşmenin Halit Ziya romanında en sık kullanılan sembollerinden biri 12-13 yaşlarındaki kızların çarşafa girerek örtünmeleri ve yakınlarındaki birinci dereceden akrabaları olmayan erkeklerle aralarına mesafe koymalarıdır. Kadınlık örtünmeyle birlikte gelir ve gelir gelmez de ilişkilerin değişmesine neden olur. *Aşk-ı Memnu*'da ise öncekilerden farklı olarak Nihal'in çarşafa sokulması, uzun etekler giymesi, Bihter tarafından törensel bir havaya sokulmuş, tıpkı bir sünnet töreni gibi kadınlığa geçiş vurgulanmıştır:

> Bihter hemen hayalinde doğuveren bu yaşmağı Nihal'e anlatıyor; o, bütün kadınlık için uyanmaya başlayan hislerinin ilk küşayişiyle dinliyor; ruhunu mest eden bu süslü şeyler, şu küçük muntazam dişleriyle, ince kırmızı dudaklarıyla insanı garip bir hararetle ısıtan tebessümü ile, müterennim sesiyle tasvir eden güzel ağızda bir başkalık alıyordu. Sonra genç kadının muhitinde öyle esiri bir bahar nefhası, şuh bir menekşe havası vardı ki Nihal'in rakik hüviyeti tebahhura müheyya bir jale katresi gibi erir, onda imtisas ederdi. (*AM*, 142)

Nihal'in kadınlığa geçişinde hem Bihter'in kadınlığının hem onun çarşafı, yaşmağı, elbiseleri ile çizdiği kadın resminin etkisi vardır. Bir anlamda performativite Nihal'in kadınlığının nasıl kurulduğunu, onun bir çocuk kadın olarak adım adım biçimlenişini gösterecektir. Judith Butler'ın cinsiyetin performatif olduğu, söylemsel olarak inşa edildiği vurgusunun belirgin bir örneğidir bu sahne. Büyük oranda Foucault'nun öznelliğin, kimliğin söylemsel olarak inşa edilmişliği önermesinden esinlenen Butler'ın performans kavramı, kadınlık ve erkeklik hallerinin çeşitli söylemsel ve davranışsal araçlarla üretilen birtakım performansların tekrar edilmesiyle kurulduğuna dikkat çeker. Diğer bir deyişle kadınlık da erkeklik de performe edildiği anda gerçekleşmektedir.[44] Bu yüzden Nihal'in kadınlığa geçişi de apaçık bir performans halinde sunulur.

Aslında kadınlığın performatif biçimde inşa edildiği düşün-

44 A. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity* (Londra, GBR: Routledge, 1999), 170-173.

cesi, Nihal'in kadınlıkla çocukluk arasındaki gerilimini, gidiş gelişini de anlamlandırır. Nihal'in bir yandan Bihter'in atmosferine girdiğinde kadınlık hisleri uyanırken, diğer yandan babasıyla ilişkisinde yaralı çocukluğu vurgulanmaktadır. "Nihal yine kendi tarafından iltizam olunan bu babasından uzaklık içinde, uzun bir kışın siyah günlerini kafesinde güneşler düşünerek geçiren bir kanarya gibi"dir. (*AM*, 144) Bu anlamda Nihal için Bihter'le uzanılan kadınlık aslında "uzun bir kışın siyah günleri"nde biçimlenir.[45] Bu günler aynı zamanda Nihal'in herkesten kaçtığı, tenhalara saklandığı, çocuk bedeninden, çocuk kimliğinden çıkmaya çalışan, yeni bir kimlik olarak kadınlığın biçimlenme sancılarının çekildiği ergenlik günleridir. Çarşafa girmekle biçimlendirilen bu yeni kimliğin yaratacağı değişikliği Behlül'ün alaycı bakışından okuruz: "Artık işimiz var, evin içinde yeni bir hanım peyda olacak; Nihal hanım!.. Muameleleri bütün tebdil etmeli: Hele ben... Artık kavga edemeyeceğiz, o eski yaramaz çocuğa ikide birde çıkışılamayacak. Şimdi teveccühü celp olunacak bir hanıma karşı yapılan yaltaklıklar lazım değil mi Nihal? Ah! Affedersiniz, değil mi küçük hanımefendi?.." (*AM*, 148) Behlül'ün alaylı bir oyuna dönüştürdüğü bu değişim, Halit Ziya romanındaki genç kızların yakınlarındaki oğlanlarla/adamlarla olan ilişkilerini de çarpıcı bir dönüşüme uğratan, cinsel sözleşmenin sınırları içinde belirlenmiş bir değişimdir. Daha önce abi-kardeş gibi büyümüş olan Nihal ve Behlül bu tören sonrasında Behlül'ün alaylı biçimde ifade ettiği gibi birbirlerine belli bir mesafe içinde davranmak zorundadırlar. İşte bu mesafe aynı zamanda muhtemel bir aşkın da imkânı ve habercisi olur Halit Ziya romanında.

Bu değişim sürecinde, kadınlığın ve hatta cinselliğin adım adım kuruluşunun en keskin örneği ise Nihal ve Bihter'in çarşaf töreni alışverişi için Beyoğlu'na çıktıklarında Nihal'in kısa elbisesi ve mantosuyla kendisini çıplak hissetmesi, "sokakta açık bulunmaktan" ilk defa sıkılmasıdır. "Nihal'in genç kız kıyafetine duhul resmi bu yeni hayatın bir küşat rasimesi kabilin-

45 Selim İleri "Uzun Bir Kışın Siyah Günleri" adlı denemesinde Nihal ve Bihter'i çözümler. Bkz. Selim İleri, *Kamelyasız Kadınlar* (İstanbul: Doğan, 2004).

den icra olu"nur. (*AM*, 153) Nihal'in yeni elbisesi ne genç kız ne çocuk olduğunu gösteren bir elbisedir. Elbisenin dökümü, "bu henüz çocuk göğsünün farkını" saklarken "ipeklerin sanat oyunları müphem dolgunluklar"ı fark ettirir. (*AM*, 155) Elbiseler ve adab-ı muaşeretle, bir bakıma zahiren gösterilen bu değişimle Nihal'in çocuk-kadınlığı, çocuklukla kadınlık arasındaki kimliği biçimlenmeye başlar.

Ama bir kez daha vurgu çocuk kadınlığa mahkûm oluşta, zalim hayatın kadınlığa geçişe müsaade etmeyişinde olacaktır. Tıpkı önceki çocuk kadınlar gibi Nihal de eşikte kalır. Bülent'in yatılı okula gidişiyle kadınlık istenen bir hal olmaktan çıkar. Ergenliğin getirdiği duygusal değişimler, yalnızlık duygusu romanda hissettirilirken Nihal'in bakışına, hayatı algılayışına, doğrudan onun zihnine eşlik ederek tanık oluruz. "Hayat... Hayat... Bu ne demekti? Bu o kadar fena bir şey miydi? Mini mini muhakemesinde hayat bir şekil ve suret alıyor; uzun yırtıcı tırnaklarıyla, korkunç yakıcı gözlerle mühip bir canavar oluyor, sonra insanlar, şaşırmış, çıldırmış, bunun tırnaklarının kancalarından kurtulamıyorlar, gözlerinin ateşlerinden kaçamıyorlar." (*AM*, 223) Nihal'in annesinin kaybı, Bihter'in, yabancının eve gelişi ve sevdiklerinin kendisinden uzaklaştırılışıyla (Bülent, Şakire Hanımlar) hayatın tırnaklarına takılışı hep Bihter'e bağlanır. "Eğer o gelmeseydi hayat bizi rahat bırakacaktı..." diye düşünür. Oysa anlarız ki bir kez daha bu canavar hayat bütün Halit Ziya romanının temel derdidir. Hayat hep canavardır ve her zaman eve biri gelir. Halit Ziya bir yerlerde "hayatın rahat bıraktığı" insanların var olduğunu uzaktan uzağa gösterse de onun romanının odağında hayatın rahat bırakmadıkları vardır. Bu anlamda bu canavar hayat metaforu sadece "mini mini Nihal"in tasavvuru değil, takip eden bölümlerde de görüleceği gibi bütün Halit Ziya karakterlerinin bizzat yaşadığı bir gerçeklik olur. Ya da daha doğrusu bütün Halit Ziya karakterleri bir yanıyla bir "mini mini Nihal"dir, öyle değilmiş gibi görünseler de sonunda hepsi ona dönüşür. Diğer bir deyişle hayatın sadmeleriyle baş edemeyen kadınlar ve erkekler "mini mini", yaralı birer çocuk olarak kalırlar.

Aşk-ı Memnu'da Nihal'in hayatla çarpışması sadece evin içinde değil, evin dışında da hayal kırıklığıdır. Nihal'in bakışından gittikleri düğünün ondaki etkisini okuruz. Nihal düğünde eğlenmemiş, aksine "o zamana kadar uzaktan görülerek tamamıyla temyiz edilemeyen birçok hakikatlerin anif bir sadmesiyle ona çarpmasından yaralanmış gibi"dir. (*AM*, 294) Romanda Nihal'in başka insanların dünyalarının içine karıştığı bu sahne, eğlenceli, heves uyandırıcı, arzu uyandırıcı olmaktan ziyade yine bir çarpışma, hakikatin sadmesi olarak çizilir. Nihal'in bakışı, etrafındaki kadınları belli bir mesafeden seyreden, ürkek, şaşkın, belki biraz kibirli bir bakıştır. Kadınların şarkılar söyleyip sazlar çaldığı bu alaturka eğlenceye, bu fazlasıyla açıkça duygularını ifade eden, dedikodu yapan kadınlara yabancıdır. "Nihal bu gece mini mini yüreğinin üstünde bir ıstırap ukdesiyle uyumuş idi. Bütün işittikleri, gördükleri onu incitmiş idi." (*AM*, 300) Kadınların tombulluğu, zevzekliği, kıyafetlerin zevksizliği, garipliği, fıstık kabuklarını halıların üzerine atan kızların görgüsüzlüğü, gelini, odasını görmek için itişen kakışan kalabalık Nihal'in gelin olmak fikrinden tamamen uzaklaşmasına neden olur. (*AM*, 301) Ya da aslında onu inciten çirkinliklerden uzak durmak ister. "Onu ne görücüler göreceklerdi, ne de ihtiyar bir kadınla Kalpakçılarbaşı'na göndereceklerdi. O böyle evde, kendi evinde, kendi odasında, yalnız kendi kendisine, dünyada tek başına oturacaktı. (...) Babası da beraber olsaydı, yine eskisi gibi, aralarında başka hiçbir kimse olmaksızın..." (*AM*, 303) Nihal'in bu "gulguleli" düğüne bakışı, pek çok Halit Ziya karakterinin dış dünyaya, kendi alanlarının dışındaki hakikate bakışına benzer. Nihal de örneğin *Mai ve Siyah*'taki Ahmet Cemil gibi, ya da hatta *Ferdi ve Şürekâsı*'ndaki Saniha gibi kendi steril dünyasını, hayal ettiği kirlenmemiş dünyayı özler, bu bakımdan Halit Ziya karakterlerinin zengin ya da fakir olmaları değil ama ruhlarının, iç dünyalarının asaleti, estetik anlayışlarıdır belirleyici olan. Belki biraz da bu yüzden Nihal her zaman babasının yanında kalmak ister. Bu düğünden sonra babasıyla barışır ve Bihter'le düşman olmaya karar verir.

Nihal'in çocuk kadınlığının, orada gönüllü kalışının nede-

ni bir bakıma yetişkinliğin, bireyliğin getireceği ürkütücü yalnızlıktır. Nihal etrafındakiler olmadan metruktur, düğündeki gibi, seçmediği cemaatlere uyumsuzluğu, yabancılığı kötü öznenin uyumsuzluğu değildir. Nihal tanımadığı dünyaya, hayatlara, bakışını bile yöneltemeyecek kadar ürkek ve metruktur. Bihter'in önerisi üzerine Bülent'in odasının ayrılmasıyla tamamlanacak olan kadınlığa geçiş Nihal için kaçınılması gereken, adım atılmakla geri dönüşü olmayan bir metrukiyet demektir. Bu yüzden Bihter'le tamamen düşman olmak, hırçınlıklarıyla ona düşmanlık etmek de metrukiyete direnmenin bir yolu olacaktır. Öte yandan Nihal'in hırçınlıklarla gelen buhranları onun daha da metruk hissetmesinden başka işe yaramaz:

> Bu hırçınlıklar, biçare mariz ruhunu yakıp kavuran müthiş bir hummanın önüne geçilemez nöbetleri hükmünde idi. Devamı esnasında, onu, düşünemeyen bir çılgın yapar, vahşi bir sekr lezzeti ile mest bırakır, sonra zedelenmiş asabıyla, titreyen renksiz dudaklarıyla, boğazına tıkanan bir azap ukdesiyle ve hep ensesinden başlayarak şakaklarını geren ağrılarla bu mücadelenin içinden *kafesinin tellerine çarpa çarpa hırpalanmış mecnun bir kuş haraplığıyla* çıkınca kendisini bütün çılgınlıkları, bütün buhranları daha ziyade kuvvetle, daha ziyade vuzuh ile tahattur olunan bir hezeyan nöbetinden uyanıvermiş bulur; bu hatıraların hicabından herkesin o haksızlıkları muaheze edecek zannettiği nazarından kaçmak için odasına koşar, kapısını kilitler ve orada yalnızlığın içinde irileşmiş gözleriyle, *takallüs etmiş parmaklarıyla kendi kendisini parçalamak, yemek isterdi.* (...) İstiyordu ki kendi kendisini haksız bulmakla beraber herkes ona hak versin, ona acısın. Evet, kendisine acınılmasını istiyordu, onun merhamete ihtiyacı vardı. Ta kalbinde bir şey ona kendisini çekerek saçlarını gözyaşlarıyla ıslatacak şefik bir kalp aratıyordu. O şefkat kalbi, kerem sinesi kimin olabilirdi?(...) Bütün etrafındakilerin kalpleri ondan uzaklaşmış idi; *hiç, hiçbir müşfik kalp görmüyordu ki o şifa verecek gözyaşlarını serpmeye muktedir olabilsin, şimdi artık hepsiyle yabancılaşmış idi,* hepsiyle... Zihninde acı bir hüsran nidası

şeklinde bu kelimeyi tekrar ederken, öksüzlüğünün bütün yeisiyle bu feryadı yalnızlığının matemine bir ıstırap enini hükmünde atarken *kendisini o kadar metruk, o kadar yalnız görürdü ki hemen ölmüş bulunmak isterdi.* (...) Ölmek! Kim bilir, bu ne güzel bir şeydi! Fakat ne korkunç bir şey... Asıl korkunçluğunda bir güzellik bulunuyordu. Siyah bir çukur, o, büsbütün beyazlaşmış çehresiyle sarı saçlarının arasında, beyaz, kar kadar beyaz kefenler içinde yatıyor ve ta yukarda, o siyah toprakların üstüne siyah bir semadan yavaş yavaş, bu genç kız mezarını okşar gibi yağmurlar dökülüyor; işte o şifa veren gözyaşları!.. (*AM*, 319-321) (İtalikler bana ait.)

Bu uzun alıntı romanın Nihal'in iç dünyasına ayrıntılı olarak yaklaştığı, anlatıcının büyük oranda Nihal'i odaklayarak ruh halini sergilediği; Nihal'in hiç geçmeyecek, şifa bulmayacak metrukiyetini anlamlandırmamızı sağlayan bölümüdür. Kendini kafesinin duvarlarına çarpa çarpa hırpalayan kuş ya da yalnızlığı içinde kendini parçalama, yeme imgeleri, ancak kendine zarar vererek, kendini yok ederek şefkat görme arzusunun, hissettiği yoğun yalnızlık ve yabancılaşmışlığın şiddetini gösterir. Nihal'in kendini parmaklarıyla parçalayıp yeme imgesi şefkat görmemiş bu çocuk kadının büyümemek için, bu evin, babanın himayesinden çıkmamak ya da kaybedilen hamiliği geri almak için direnişinin şiddetini gösterir. Son nokta ölümdür. Böylesine bir metrukiyet hissine ancak ölüm arzusu galebe çalabilir. Halit Ziya metinlerinin birçoğunda metrukluğun yanı başında ölüm arzusu yer alır. Nihal'in ölüm imgesi de korkunç ama güzeldir. Dünyada metruk kalan çocuk ölümün "siyah çukuru"nda belki annesine, özlediği şefkatli kalbe kavuşacaktır. (*AM*, 321) Nihal aslında ikiye ayrılmak ister. Bir Nihal, ölmüş, mezarında annesine, o şefkatli kalbe kavuşacaktır, diğer Nihal ise mezarının başında kendi matemini tutacak, kendisi için ağlayacaktır. Bihter'in ayna karşısındaki iki Bihter imgesine karşılık Nihal ölüm imgesi etrafında ikiye ayrılmış olmak ister. Kendisine bakma, kendisine acıma, annesine kavuşmakla metrukluktan kurtulma ama hem de kurtulamayıp ölmekle

kendine ağlamak, musiki ile kendine, "ölmüş cihan"a, "ölmüş gece"ye, "kefenlere sarılı kainat"a ağlamak, bu ölmüş kainatta kendi yapayalnızlığına ağlamak ister. (*AM*, 323-324) Metrukiyet, kendini yok etme, parçalama, yeme gibi imajlarla çağrılan ölüm ve sonunda kendi kendisinin matemini tutmak, Nihal'in büyüyemeyen, bireyliğe geçemeyen çocuk kadınlığının tepkisidir. Ahmet Cemil gibi, Nemide gibi kendi hayatının yasını tutar Nihal.

Metrukiyet en sonunda Matmazel'in de evden ayrılacağı haberiyle artık bütün bir ev üzerinden, koruyan, himaye eden evin, çatının, ailenin yokluğu üzerinden somutlaşır.

> Bundan sonra bu evde hep üşüyeceğim. Gidenlerle beraber sanki evimiz de, o eski evimiz de parça parça koparak gidiyor. Siz bunu duymuyorsunuz, fakat ben hissediyorum, işte bütün bu ev değişmiş odalarıyla, sofalarıyla bir başka şey oluyor, katre katre ölerek yerine bir başka evin çehresi çıkıyor.(...) Bunu düşünürken Firdevs Hanımın çehresini, bütün boyalarıyla, sahte gençlikleriyle, gizlenen fersudelikleriyle o çehreyi görüyordu; bu çehre o eski evin ölmüş ruhu üstünde yükselen yeni ev, yabancı evdi. (*AM*, 338)

Nihal'in zihnindeki bu değişen ev imgesi Halit Ziya karakterlerinin hayatla, hakikatle çarpışmalarının imgesidir bir bakıma. Hayatla "müsademe"ler ev imgesiyle resmedilen algıyı, bireyin algısını yaralarlar. Müsademeyle gelen metrukiyet kaçınılmazdır. Nihal gibi müsademelere maruz kalmadan korunaklı bir dünyaya hapsolmuş, ya da böyle bir yanılsamayla biçimlenmiş karakterlerin o yeni, yabancı evde, Firdevs Hanım'ın sahteliği, eskimişliği, köhne parıltısıyla özdeşleşen evde metruk kalması mecburidir. Yukarıdaki satırlarda görüldüğü gibi, metrukiyet Nihal'in algısında, yaralı iç dünyasında biçimlenir. Nihal'in içinden, onun gözünden bakınca başka bir seçenek görünmez.

> Nihal kendisinde, metruk, böyle uyuyan bir denizin sükûn kenarına bırakılıvermiş, ebedi bir nisyana mahkûm, bir ço-

cuk hüznünü duyuyordu. Hayatta bütün sevdikleri insafsız birer hıyanetle onu itmişler, reddeylemişlerdi; dünyada yapayalnız, tek başına bırakılmıştı. Bu sakin gece ile diğer bir gece arasında, o Chopin'den sevdiği parçayı çaldıkça hayalinde uyanan beyaz gece arasında bir mukarenet hasıl oluyor ve onu *ölmüş bir dünyanın içinde yalnız kalmış olmak* melaliyle eziyordu: yalnız, yapyalnız; bütün sevdikleri tarafından unutulmuş, terk edilmiş!.. (*AM*, 443) (İtalikler bana ait.)

Nihal'in algısıdır belirleyici olan. "[Ö]lmüş bir dünyanın içinde yalnız", terk edilmiş olmak, ebedi bir nisyana mahkûmiyet, sevdiklerinin hıyaneti, bütün bu hisler, düşünceler onun algısının, hayata bakışının, onun görme biçiminin sonucudur. Terk edilmişliği, yalnızlığı, tek başınalığı, onu evde bir oyun olarak başlayan Behlûl-Nihal çiftine, nişanlılar yakıştırmasına doğru yavaş yavaş sürükler. Onu metrukiyetinden kurtaracak sığınağın Behlûl olduğuna bu kez sadece kendi algıları yüzünden değil, etrafın, ev halkının teşvikiyle neredeyse inanır.

Nihal'in çocuk kadınlığının, saffetinin, Behlûl'ün "lekesiz beyaz zambak" hayalinin beklenen sonucudur bu ilişki. Behlûl için de Nihal saklanacak, üzerine titrenecek bir oyuncaktır. "Evet, mini mini Nihal, evet Japonya resimlerine benzeyen kız, mademki öyle söylüyorsun, öyle olsun. Sen bir oyuncaksın, hayatımda artık yapılan, eğlenilen şeylerden bezildikten sonra tesadüf olunmuş bir oyuncak; fakat kırılıp atılacak bir şey değil, pek kıymetli, hayata tek irtibat bağı olarak alıkonacak (...) bir oyuncak" (*AM*, 452) Tıpkı diğer çocuk kadınlar gibi yine de nesneleşmekten kurtulamaz Nihal. Yukarıda arka arkaya alıntılarla vermeye çalıştığım, çaresizce çırpınan yaralı ruhun, kendini yiyip yok etmek isteyen metruk bireyin değil, çocukluğa hapsolmuş saf kızın ödülüdür Behlûl. Öte yandan Behlûl de Bihter'in kadınlığı, Behlûl'e sahip olan kadınlığı yerine Nihal'in çocukluğuna, saflığına sarılarak "kurtulmuş bir adam" olacağını düşünür. Ama Halit Ziya romanında bu mümkün olmaz. Nihal "o mülevves, o çirkin hakikat"i anladığında Behlûl onun için "biçare masum kalbini yırtmak, son katresine kadar

onun kanını içmek" isteyen yırtıcı bir mahlûk, bir canavara dönüşür. (*AM*, 470, 475) Nihal kısacık bir bahtiyarlığın ardından yeniden vahşi, şiddetli, keskin imajlarla biçimlendirdiği dramatik ruh haline döner.

Romanın sonunda Nihal ve babası adada baş başadır. Nihal'in şiddetli, vahşi imajlarla çizdiği metrukluk hali, ölüm arzusu geride kalmış görünür. Matmazel ve diğer çalışanlar yalıya dönecekler, "hayat yine onlar için müebbet bir bayram" olacaktır. "Değil mi baba? Ne kadar güleceğiz, haniya evvelleri nasıl gülerdik... Ve mesut zamanının mesut kahkahalarından birini bulmaya çalışarak kesik, kuru, içinde bir ıstırap şuhkası ağlayan bir kahkaha ile kollarını babasının boynuna dolar, dudaklarını uzatır, ta çenesinin altından o kılsız noktadan öperdi." (*AM*, 512) Anlarız ki hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Metrukiyet sadece geçici bir süre giderilir ya da aslında hiç giderilmez.

Bu anlamda Nihal'in kendisini hazırlayan diğer çocuk kadınlardan önemli bir farkı da sonudur. Bu aynı zamanda Halit Ziya'nın roman anlayışının olgunlaşmasıyla da ilgili görünür. Nihal, Gürbilek'in vurgusuyla "müebbet çocukluk"ta hapsolur.[46] Ama gerçekten hayat onlar için, onun için "müebbet bir bayram" mıdır? Diğer çocuk kadınlar büyüyemeden ölürler, Nihal ise tam da arzu ettiğini düşündüğü hayata, hiçbir zaman içinden çıkmaya gönüllü olmadığı düzene geri döner. Ama *Aşk-ı Memnu*'dan sonra eski hayata dönüş mümkün olamayacak, Nihal kadınlığa geçişin eksik kaldığı, tamamlanamadığı bir çocuk kadınlıkta her zaman metruk kalacaktır.

Metruk kadınların nesneler dünyası

Bu bölümde kadınların metrukiyet hikâyelerini çözümlerken arada geniş bir parantez açıp onları metrukiyete götüren süreçte nesnelerle, eşyalarla kurulan ilişkinin ne kadar belirleyici olduğunu tartışmak gerekir. Halit Ziya romanında bireyin hikâyesi ince ince örülürken en çok da onun dünyasını, evini, ar-

46 Nurdan Gürbilek, "Müebbet Çocukluk", *a.g.e.*, 153.

zularını belirleyen nesnelerini okur, hatta seyrederiz. Görmenin, bakışın rolünü bakışın nesnesi olandan ayrı düşünemeyiz. Her zaman bir şeylere, bir yere, manzaraya, nesnelere bakar Halit Ziya karakterleri. Okuyucu, kadınların ve erkeklerin varlığını, kişiliğini, arzularını bu nesnelerden tanıyıp öğrenir. Karakterler bir yandan bu nesnelerle kendi varlıklarını, özneliklerini kurarken bir yandan da nesneler dünyasına esir olurlar. Nesnelerle kurulan ilişki hep ikirciklidir, hem sahip olunmak isteneni, arzunun nesnesini/nesnelerini ayrıntılı olarak çizer Halit Ziya romanı, hem de nesnelerle ikamesi mümkün olmayan arzuların yıkıcılığını. Dolayısıyla kötü özneliğe uzanan süreçte arzulayan kadınlarla nesnelerin yakın bir ilişkisi olduğunu görürüz.

Halit Ziya romanında nesnelerle kurulan bu ilişki evvela realist kurmacanın konvansiyonlarıyla ilgilidir. Realistlere göre, insan, kullandığı ya da kazandığı şeyler dikkate alınmadan temsil edilemez. Kendilerini tanımlamak için kullandıkları şeyler, aletler, eşyalar, mobilyalar, aksesuarlar karakterin kim olduğunun ya da kim olduğunu iddia ettiğinin göstergesi olur.[47] Romanda şeylerin varlığı aynı zamanda neoklasik, stilistik gelenekte bir kırılmayı işaret eder. Şeyleri romana dahil etme, onları temsil etme ihtiyacı görüngüler dünyasının görsel bir incelemesini ve ayrıntılı bir dökümünü imler ki, bu döküm genellikle tasvir formundadır. Realist roman bu anlamda şeylerin, ayrıntıların etraflıca incelenmesidir.[48] E. M. Forster 19. yüzyılı "mülkiyet çağı" olarak adlandırır. Şeyler, taşınabilir mülkiyet, yatırım, biriktirme, refah, iflas gibi kavramlar hayata girer. Refah ve yoksulluk dönemin yazarları için de bir para meselesidir ve bu da romanlarda nesnelerle, şeylerle, başarı ya da başarısızlığın göstergesi olarak alınıp satılan şeylerle temsil edilir.[49] Böylece şeyler, nesneler somut maddeselliği (*materiality*) temsil ederler. Dünyanın nasıl göründüğünü, hemen algılanabilir bir dünyayı göstermek, insanın bu dünya içinde nasıl hareket etti-

47 Brooks, *a.g.e.*, 16.

48 Brooks, *a.g.e.*, 17-18.

49 Brooks, *a.g.e.*, 15.

ğini, sınırlarını görmek için bireyin etrafını çevreleyen nesneler, şeyler ve daha da önemlisi para önem kazanır. Para temsiliyetin kendisinin temsili olur. Kendini tanımlamada şeyleri elde etme ihtiyacının temsili olarak para öne çıkar.[50] Nesnelerin, mülkiyetin kapitalist düzen içinde öne çıkışı bireyin nesneyle ve aynı zamanda parayla ilişkisini de belirleyecektir.

Öte yandan bireyin objelerle ilişkisinin ampirik boyutunu da hatırlamak gerekir. Armstrong, Locke'dan hareketle aklın işleyişi ve birey olma arasındaki benzerliğe dikkat çeker. Aklın işleyişi, mantığı kullanışı kendini ve başkalarını yönetebilen bir birey haline nasıl gelindiğini gösterir. Akıl, dış dünyadaki objelerden duyularıyla edindiklerini fikirlere çevirir. Birtakım duygularla doldukça akıl kendi işleyişini kavramaya başlar. Bu duyguları birbirinden ayırmayı, yargılamayı öğrenir.[51] Bu doğrultuda sıradan objeler, metinlerde bireyin duygularını diğerine aktarma gücü kazanırlar. Yani bir obje sadece obje değildir, bir bireyden diğerine duygusal mesajlar aktarmaya yarar. Armstrong, Jane Austen'ın kadın kahramanlarını örnek vererek "objeler yoluyla konuşur ve objelerin ne söylediği temelinde özne statüsü kazanırlar. Böylece objeler sadece saf obje olmaz, bireysel içselliğin parçası olurlar." der.[52]

Bu çerçevede gerçekçi kurmacanın konvansiyonları içinde romanlar yazan Halit Ziya'nın kahramanları için de objeler ve objelerin betimlenmesi hayatidir. Hem karakterlerin kişilikleri, arzuları, sahip oldukları gösterilir bu betimlemelerle hem de yoğun duygulanımlar çoğu zaman objeler dolayımıyla aktarılır. Kadın karakterlerin nesneler dünyasıyla ilişkisine baktığımızda, sahip olunmak istenen ya da istemeden sahip olunan nesnelerle birlikte kendi de nesneleşen karakterlerle karşılaşırız. *Nemide*'de Nemide'nin hem içinde yaşadığı, onun için kurulmuş olan dünya nesneler dünyasıdır, hem de ilişki kurduğu insanlara yaklaşımı, hatta onlardan beklentileri nesneler dünyasının uzlaşımlarına göre belirlenir. "Nemide'nin pek bü-

50 *A.g.e.*, 17.

51 Armstrong, *How Novels Think*, 11.

52 *A.g.e.*, 18.

yük bir hassasiyete malik olan kalbini dolduran muhabbet ihtiyacı o kadar az masruf oluyordu ki, her geldikçe elinde kendisine mahsus bir hediye gördüğü Nail, kızcağızın mini mini kalbinde azim bir yer işgal ediyordu." (*N*, 47) Alıntıdan anlaşılacağı gibi Nemide'nin bütün hassasiyetinin, sevgi ihtiyacının yöneldiği yerde elinde hediyesi ile vurgulanan Nail durmaktadır. Nesneler dünyasının uzlaşımları ile kastedilen bu anlamda karakterin arzularının odağına nesnelerle, burada hediyesiyle, anlam kazanan diğer karakterin konmasıdır. Zaten hassas ve asabi Nemide'nin Nail'e olan düşkünlüğü ve sonrasında ölümüne sebep olacak sevgisi çocuk öznenin nesne takıntısından çok az farklı olacaktır. Nail'i de bir oyuncağı ister gibi arzular Nemide, onun olsun ister.

Bu doğrultuda arzulanan kişi ile nesneler de birbirinin yerine geçecek biçimde sunulurlar romanda. Nail'in teyzesinin kızı, Nahit'in ortaya çıkışıyla henüz on yaşındaki Nemide'nin çocukça bir oyuncak kavgasından kadınca bir rekabet duygusuna geçişini okuruz. Hiç heyecanlanmaması, şiddetli arzular yaşamaması gereken bu küçük kadın, rekabet ve aşktan uzaklaştırılmak üzere, uzağa, Kanlıca'daki yalıya götürülür. Böylece Nemide'nin Nail arzusunun yerine ince ince döşenmiş, birçok objelerle süslü bir oda, koruluk, boğaz manzarası ve gül bahçesinden oluşan bir doğa ikame edilmeye çalışılır:

> Düzen takımına çocukça bir sevinçle yaklaşarak diş fırçalarını, seyrek ve sık tarakları, muhtelif saç ve mendil kokularını; ten taravetine mahsus sirkeleri, tozları, birer birer muayene etti: Kendisinin istırahat esbabını bu kadar dikkatle tehyie eden babasına şükran dolu gözlerle baktı, kızına bu derecelerde meftun bir babaya malik olduğu için kendisini pek mesut buluyordu. İki pencere arasına konulmuş elbise dolabını açtı, bütün esvaplarının intizamla asılmış olduğunu gördü. Elbise dolabının karşısındaki duvar cihetinde unnabi kadife kaplı bir sedir ile iki koltuk vardı. Odanın her tarafına göz gezdirdikçe tabına muvafık bir şey buluyordu. Kapı cihetinde duvara asılı iki büyük levha; birbirinin aguşuna atılarak dudak duda-

ğa öpüşmekte olan iki bebeğin bacakları arasına sıkışmış küçük bir saat, bir mizanü'l harare ile bir mizanü'l hava ve daha nice nice ufak tefek şeyler, hepsi Nemide'de bir sürur, bir saadet husüle getiriyordu. (*N*, 79)

Bu alıntının romandaki işlevini tartışmadan önce bir parantez açarak Halit Ziya'nın neredeyse bütün romanlarında ve bazı hikâyelerinde gördüğümüz bu obje düşkünlüğünün, realist yazarlığın obje betimlemesinden umduğunun ötesine geçen renkli, ayrıntılı betimlemelerinin, kozmetik, moda ve dekorasyonla kurduğu ilişkinin altını çizmek gerekir.[53] Yukarıda özellikle vurgulanan şeyler arasında bireyin bedenini inşa etmesine yarayan düzen takımı ve elbiselerin yanı sıra saat, termometre ve barometre öne çıkarılır. Bir yanda içinde yaşanılan çağın, modern zamanların fenni objeleri, diğer yanda bunun içinde biçimlenecek olan bireyin kişisel alanını, bedenini ilgilendiren objelerdir bunlar. Bireyin kendisini böyle bir çerçevenin içinde biçimlendirmesi beklenir.

Ama romanda kendisine sunulan bütün bu modern zaman objelerinin arasında Nemide'nin kendisi arzu eden, kendini biçimlendiren özneden çok bir nesne, bütün bu dekorun parçası olan ya da ancak bu dekorla anlam kazanan bir oyuncak bebek olarak biçimlendirilir. Bütün bu nesneler içinde bir nesneye

53 Halit Ziya'nın asır sonu yazarı kimliğinin bir parçası olarak kişisel bakım, kozmetik, dekorasyon ve modayı eserine soktuğunu, *Nemide*, *Ferdi ve Şürekâsı*, *Aşk-ı Memnu*, *Kırık Hayatlar* romanlarının yanı sıra hikâyelerinde ve özellikle bu konuda yazılmış bazı yazılarında da görürüz. *Bir Yazın Tarihi* adlı hikâye kitabı içinde yer alan "Sevda-yı Sengîn" adlı hikâyede bu ilgi yoğun bir obje fetişizmini yansıtır. Bkz. Halit Ziya Uşaklıgil, *Bir Yazın Tarihi*. Haz. Kübra Andı. (İstanbul: Özgür Yayınları, 2005). Yazarın *Nevrûz* gazetesinde yayımladığı beş sayılık "Tuvalet Masası" adlı "fenni" yazı dizisindeki "Sünger", "Tarak", "Fırça", "Pomata", "Sabun" ve "Lavanta" başlıklı küçük yazılar bir yandan kendi kişisel ilgi alanının, asır sonu kişiliğinin izlerini taşırken bir yandan da enformatif bir nitelik taşır. Halit Ziya bu seriyi yayımladığında aslında "tuvalet masası üzerinde bulunabilecek şeylerin mahiyeti, suret-i imali hakkında fenni malumattan ibaret" olan yazıların İzmir'de büyük alay konusu olduğunu ve kahkahalarla karşılandığını *Kırk Yıl*'da anlatır. Evde değil tuvalet masası, tarakla fırçanın bile pek görülmediği bir zamandaki bu alaycı tepkileri, içten içe alınsa bile, doğal bulduğunu söyler. Bkz. *Kırk Yıl*, 222. Ayrıca bkz. Zeynep Kerman, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış* (İstanbul: Dergâh, 2008), 25.

dönüşmesi, Nemide'nin bu seçimleri kendisinin yapmamış olmasından, bu yalı hayatının kuruluş sürecinin faili olmamasından kaynaklanır. Babası onun için hazırlar her şeyi ve bu nesneler dünyasının arasına da Nemide'yi yerleştirir.

Ancak Nemide'nin birey olarak biçimlenişini göstermek için değil tam tersine başka bir arzuyu, Nail arzusunu ikame etmek üzere sunulmuş bu objeler, yalı hayatı, bahçe ve at gezintileri, gemici kıyafetleri giyip sandala binmeler Nemide'yi Nail'i arzulamaktan alıkoyamaz. "Çocukların hayat ihtiyaçlarını babalar mütekeffildir, fakat hissiyata ait tehlikeden muhafaza edecek olan anaların himayesidir. Nemide bundan mahrumdu." (*N*, 99) Anlatıcıya göre Nemide bir bakıma annesizlik yüzünden, arzularıyla, hisleriyle baş etme becerisini verecek bir annenin yokluğu yüzünden, babasının sunduğu objeler dünyasına hapsolur. Ama bu dünya Nemide'nin eksikliğini, yani temelde annesizliğin neden olduğu sevgi ve şefkat eksikliğini, duygusal hamisizliğin yarattığı kırıklığı telafi edemez.

Nemide'nin arzularına cevap veremeyen bu zarif nesneler dünyasına karşılık *Ferdi ve Şürekâsı*'nda Hacer'in, yeni zenginliğin, sonradan görmeliğin izlerini taşıyan nesneleri pek makbul çizilmez. Romanda Hacer'in içinde olduğu levhadaki "bir yığın beyaz köpük gibi" tüller içindeki yatağına yarı çıplak uzanıp defterini yazan, "büyümemek hep çocuk kalmak üzere yaratılmış" romantik genç kız imgesini, ya da önceki sayfalarda ayrıntılandırılan bu imgenin gizlediği cinsellikle yüklü çocuk kadınlığı, odasındaki eşyaların ve nesnelerin ayrıntılı tasviriyle boğar Halit Ziya. Ferdi Efendi'nin ihtişamlı servetinin işareti olan bu ev ve özellikle Hacer'in odası bir tür *kitsch* nesneler dünyası olarak kurulmuştur.

> (...) duvarın üstünden sanatkârın ucube-i icad-ı dehası gibi garip, cesim bir kuş, kanatlarını açmış, uzun boynunu bir inhina-i latif ile uzatmış duruyor; bu mahluk-ı acibin pençelerinden güya duvarın o cihetinde atlaslar çözülmüş de dökülmüş gibi beyaz, pembe, mavi bir tufan-ı harir (...) Sedirin iki tarafından düşen perdenin etekleri arasında kaybolmuş iki büyük

> Çin saksısı; odanın her tarafını bir perişani-i zevk-amiz ile işgal eden mütenevvi, muhtelif masalar, çekmeceler, iskemleler, koltuklar üzerine serpilmiş gayr-i kabil-i tadad, gayr-i mümkün-i tasavvur ufak tefek, o Japon yelpazeleri, Sevr saksılar, eski işlemeler, fağfur fincanlar, tunç heykeller, çini kâseler, o bin yerden gelen bin türlü hiçler (...) parlak gözlü, korkunç ağızlı kaplanlar (...) şişelerin, kâselerin, kutuların elvan ü envarıyla parlayan düzen takımı (...) bir hücrenin üstünde ortası yarılmış kırmızı bir şeftali gibi lal-renk dudakları arasından beyaz dişleriyle sırıtan bir zenci heykeli (...) uzun tüyleri uzun kulaklarına karışmış alçıdan bir köpek (...) (*FŞ*, 51-53)

Nemide'nin odasının sade ve zarif şıklığına karşılık Hacer'in odası bütün bu "hiçler"le boğucudur. Halit Ziya *Ferdi ve Şürekâsı*'nda açıkça sınıfsal bir tavır almıştır. *Nemide*'de mirasla taşınan, kuşaklar içinde incelerek gelen bir zenginlik içinde para söz konusu bile edilmezken neden burada çirkin bir şey olur? Yokluğu İsmail Tayfur, Ahmet Cemil gibi zarif ruhları mahveden bu şeytani nesne, yeni yükselen burjuvazinin elinde pek de soylu olmayan, plastik bir nesneler dünyası yaratmıştır. Halit Ziya'nın sınıfsal kaygılarının da aslında estetik bir bakışla biçimlendiğini, estetik ya da "zarif" olmayan hiçbir hakikate, insana, nesneye tahammül edemeyen karakterlerinden anlamak mümkündür. Bu yüzden bütün çirkinlikler zarif bir sis perdesinin ardına gizlenir.

Çocuk kadınlar arasında iç dünyasına en fazla tanık olduğumuz *Aşk-ı Memnu*'daki Nihal ise Nemide ve Hacer'den nesnelerle ilişkisi bakımından da tamamen ayrılır. Nemide ve Hacer gibi zengin ve kendisini çok seven babasının ona kurduğu dünyada Nihal'in gündelik hayat nesnelerini neredeyse hiç görmeyiz. Güzel bir odası, piyanosu ve sonraları güzel kıyafetlerinin betimlendiği sayfalardan çok Nihal'in nesneleştirdiği, üzerlerinde mülkiyetini ilan ettiği insanlar öne çıkar Nihal'in hayatında. *Ferdi ve Şürekâsı*'nda Hacer'in kölesi/refikası Melekzad'la ilişkisini hatırlatır biçimde, başta kardeşi Bülent ve kölesi Beşir olmak üzere aslında bütün ev halkı Nihal'in nesneler dün-

yasını oluşturur adeta. Nihal'in hayatla müsademesinde, onu en çok korkutan sevdiklerini, bağlı olduğu nesneleri kaybetmektir. Bülent, Beşir ve hatta babası Nihal'in koruyup kollamaktan hoşlandığı, yalnız kendisine ait olduklarını bilmekten haz aldığı oyuncakları olur. Nihal'in gözünde en çok da kendisine sadakatle ve hatta aşkla bağlı "mini mini Beşir" nesneleşir. Beşir'in nesneleşmesinde şüphesiz sınıfsallığın yanında sık sık "kara ve kıvırcık" başının vurgulanmasıyla beliren siyahlığının da etkisi vardır. Beşir bu anlamda bir taraftan sınıfsal ve ırksal olarak ötekileştirilirken, diğer taraftan özellikle Nihal'in tavırlarıyla, "mini mini Beşir" vurgusundan anlaşılacağı gibi –üstelik Beşir'in Nihal'e duyguları tam tersiyken– cinsiyetsizleştirilir, çocuksulaştırılır. Romanda onun ölümü Nihal için ancak Bihter'in hayatından çıkışı ve babaya kavuşmayla telafi edilecektir. Nihal'in hayatında karakterlerin nesnelerin yerini alması, ya da nesnelerin yerini doldurması, onun için zaten verili olan nesneler dünyasında, mülkiyet duygusu ve iktidar mücadelesinin tamamen etrafındaki kişiler üzerinden, onların dolayımıyla biçimlenmiş olmasıyla açıklanabilir.[54]

Nihal'in nesneler dünyasıyla diğerlerinden büyük ölçüde farklılaşan ilişkisine karşılık, kötü özne olarak Bihter'e geçmeden önce, Bihter'in tutkuyla bağlandığı nesneler dünyasının rolüne, onun nesnelerle olan ilişkisinin romanı nasıl biçimlendirdiğine bakmak yerinde olur. Yukarıda özellikle Nemide ve Hacer gibi melek/çocuk kadınların nesneler dünyasını tartışırken onları tanımlayan, az çok biçimlendiren, onlar için uygun görülmüş, babaları tarafından seçilmiş bir nesneler dünyasından söz edildi. Oysa Bihter'in nesneler dünyası, onun gözünün, bakışının seçtiği nesnelerin, "çılgıncasına sevilen" nesnelerin, bütünüyle arzuyu biçimlendiren nesnelerin dünyasıdır.

54 Gül Mete Yuva da *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları* adlı çalışmasında Nihal ve Bihter'in mülkiyet üzerinden biçimlenen mücadelesine vurgu yapar ve "burjuvazide sahip olmak kelimesi[nin] insan ilişkilerinin ana sorunsalı olarak karşımıza" çıktığını belirtir. Bkz. Yuva, *a.g.e.*, 307. Dolayısıyla yukarıda tartıştığım gibi, insanların nesnelerin yerini alması, mülkiyet duygusunun nesneler yerine insanlar üzerinden biçimlenmesi Yuva'nın vurgusuyla burjuva kodlarına da bağlanır.

Bihter'in gözünden görülen ve anlatılanların hepsi onun arzu nesnesidir. Daha sonra biçim değiştirecek ve cinselliği merkeze alacak olan arzu, o halde bile Bihter'in nesneler dünyasına tutkusuna benzeyen, mülkiyet hissinin biçimlendirdiği bir arzu olacaktır.

Bihter'in nesnelerle ilişkisinin ilk ayağı giyinmektir. Firdevs Hanım'ın deyişiyle "nefsi için yaşama"yı şiar edinmiş Melih Bey takımı, aynı zamanda "mesirelerin zarafet ruhu", "İstanbul'un en iyi giyinen kadınları"dır. (*AM*, 31) "Giyinmek sanatının ruhundaki sırları keşfetmiş" bu kadınlar herkesinkine benzeyen şeyleri bile başka türlü taşırlar. "Onlarda taklit edilemeyen şey givdikleri değil, giyinişleri"dir. "Mesela onlardan biri bir gün eldivenlerinden birini iliklemeyi unutmuş olurdu: Eldivenin tersine devrilen kapağının arasından türlü türlü ince gümüş tellerle, yahut altın zincirler arasında sıra ile inci ve mini mini yakut parçaları sıralanmış zarif bileziklerle dolu beyaz bir bilek öyle latif bir ihmal ile açık kalırdı ki bir saniye görülebilen bu bilek artık unutulamazdı." (*AM*, 32)

Alıntının açıkça ortaya koyduğu gibi burada giyinme bambaşka bir anlam kazanır, görülme, fark edilme ihtiyacıyla biçimlenen, her bir ayrıntının ihtimamla düşünüldüğü bir sergileme, bir beden inşası, stratejik bir örtünme söz konusudur. Kendi bedenlerini giyim kuşamlarıyla adeta yeniden kuran bu kadınlar birer kadın dandiyi çağrıştırırlar.[55] Sadece kendilerini kıyafetlerle yaratmaları değil "görmek ihtiyacı" da onları aynı bilinçle olmasa da benzer modern kaygılarla, bu yüzyıl sonu romanlarında sıkça çizilen dandi karakterlere yaklaştırır. "Beyoğlu'na inerek yeni gelmiş kumaşları, Tünel'den Taksim'e kadar giyilen yeni elbiseleri görmeye" çıkarlar. (*AM*, 33) Nasıl yüzyıl sonu dandileri kendilerini objeleştirerek bir tür karşı çıkış, toplumsal kalıplara bir isyan gerçekleştirirlerse Melih Bey

55 Modernitenin ortaya çıkardığı kavramlardan biri olarak dandilik çoğunlukla erkeklikle, maskuliniteyle birlikte düşünülür. Giyim kuşamlarıyla kendi kendini biçimlendiren dandiler cinsiyet kodlarını, kabullerini sorgularlar ve "maskulen"liği de "feminen"lik gibi bir görüntü, seyredilen olarak kurgularlar. Bkz. James Eli Adams, *Dandies and Desert Saints: Styles of Victorian Manhood* (Ithaca London: Cornell University Press, 1995), 11.

takımı da modayı izleyerek, dahası bir moda yaratarak farklılaşan, taklit edilen bir duruş sergilerler.[56]

Öte yandan Melih Bey takımının bir ferdi olarak Bihter'in tutkusu kıyafetlerden ibaret değildir. Adnan Bey'in Bihter'e evlenme teklifini haber veren Nihat Bey, sözlerini "o halde o koca mutantan yalı yalnız Bihter'e kalacak" cümlesiyle bitirir. (*AM*, 42) O "mutantan yalı" Bihter'in hayat tasavvurunun simgesi olacaktır. Giyim kuşamdan çok daha fazlasını, zengin bir nesneler dünyasını imleyen bir hayat tasavvurudur bu. "Mutantan yalı"nın vaat ettiklerini düşünmek, "tam bir serbesti ile düşünebilmek" için "mini mini odasına" çıkar Bihter. Bu küçük odada kocaman yalının hayaline arzuları uyandıran doğa da eşlik etmektedir: "Henüz sulanmış bahçeden toprak kokusuyla karışık çiçek rayihaları odanın beyaz leylak sularıyla meşbu havasını serinlendirdi. Bahçenin yeşilliklerine bürünerek koyulaşan esmer bir ziya girmiş, sanki buraya sönmeye amade bir zaaf ile yanan yeşil bir fanusun renklerini serpmişti." (*AM*, 43) Bihter'in nesnelerle şekillenen renkli evlilik hayali bu yeşil fanus metaforuyla, bahçenin, doğanın, arzuların dünyasının içeri girişiyle temsil edilir. Dışarıdan gelen gönül okşayıcı kokular ve renkler Adnan Bey'in evlenme teklifiyle tetiklenen arzuları tamamen uyandırmıştır. Adnan Bey'le evlilik demek, "O büyük yalının yegâne hakimesi olmak" demektir. Bihter'i sihirli bir etkiyle kuşatan bu cümle, 50 yaşındaki kocayı ve çocuklarını güzel göstermekte, "tantana ve servet emellerine" engel görünmemektedir. Hatta çocuklar hoşuna gitmiş, kendisini "mini mini bir anne" olarak hayal etmek-

56 Özellikle *Aşk-ı Memnu*'da giyim kuşam üzerinden öne çıkarılan moda kavramının kendisi de doğrudan bireyleşme ile ilintilidir. Georg Simmel, insanın biricikliği ve benzerliği, bu iki zıt hali birarada deneyimleme arzusundan söz eder. Taklit kavramı bu anlamda ikisine de imkân verir. Yani hem bir tür yaratıcı hareket özlemi hem de çoğunluğa benzeme arzusu. Moda da sosyal uyum arzusunu gerçekleştiren bir nevi taklittir. Aynı anda hem farklı, benzersiz olma, biricikliğini hissetme –mesela üst sınıfların modası alt sınıflarla aynı değildir– ve değişim arzusunu doyurur; hem bir nevi sosyal eşitlik sağlar. Diğer bir deyişle iki karşıt eğilimi, –farklılık ve benzerlik– toplumsal kültürün ve bireyin şartlarına mükemmel bir uyum içinde yaşama imkânı verir. Bkz. Georg Simmel, "Fashion," *On Individuality and Social Forms* (Chicago Londra: The University of Chicago Press, 1971), 296-300.

ten, onlara "giydirilecek elbiseleri bile" düşünmekten kendini alamamıştır.

> Adnan Bey'le izdivaç demek Boğaziçi'nin en büyük yalılarından biri; o önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Louis XV ceviz sandalyeleri, iri kalpaklı lambaları, yaldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle maun sandalı fark olunan yalı demekti. Sonra Bihter'in gözlerinin önünde bu yalı bütün hayalinin tantanasıyla yükselirken üzerine kumaşlar, dantelalar, renkler, mücevherler, inciler serpiliyor; bütün o çılgıncasına sevilip de alınamayarak mütehassir kalınmış şeylerden mürekkep bir yağmur yağıyor, gözlerini dolduruyordu. (*AM*, 45)

Bu satırlarda özellikle vurgulanan nokta Bihter'in nesne arzusunun, tutkusunun yüksekliğini gösteren tantana ve şaşaadır. Tantanalı, şaşaalı nesnelerle dolu, mutantan bir hayat, mutantan bir ev hayali kurar. Güzel çocuklar, şık ve zarif kocanın da parçası olduğu bu evi "çılgıncasına sevilip alınamayan" şeylerle doldurma arzusuna yapılan bu vurgu, romanın ikinci yarısında Bihter'in nesneler yerine Behlül'de cisimleşen sevme sevilme arzusundaki gücü, birbirinin ikamesi olan bu arzuların paralelliğini, hatta aynılığını görmemizi sağlar.

Ama henüz bu paralelliği görmeden önce, roman bir başka karşıtlığın üzerinden ilerleyecektir: Bihter'in fakir hayatına karşılık zengin nesnelerin dünyası. Bu "çılgıncasına sevilip alınamayan" şeylerin hayaliyle Bihter'in nesneler dünyasına tutkusu ateşlenince artık sahip olunanlar küçük görülmeye, "nazarında adi ve hakir hiçler derecesine" inmeye başlar. O zaman kendisini düşünür. Bu yeni nesneler dünyasının, emellerinin karşılığında kendi nesneliğini sunacaktır: "O zarif güzide heyeti"nin yanı sıra "Bihter de hemen her şeyden bir parça bilir (...) Mecmuaları karıştıracak, hikâyeler okuyacak derecede Türkçe, Beyoğlu dükkânlarında sarf olunacak kadar Fransızca, hatta her vakit Tarabya'dan tedarik olunan hizmetçi kızlardan öğrenilmiş Rumca bilir; piyanoda valsler, kadriller, romanslar

çalar; icap ederse gayet vakar ile, his ile okuduğu şarkılara hemen kendi kendine öğrenilmiş uduyla pek güzel refakat eder". (*AM*, 47) Bütün bu meziyetler, emellerine ulaşmak için fazladır. Oysa annesinin hayat tarzı, şöhreti emellerini gerçekleştirmesine engeldir. O zaman ailesinden de intikam almak için karar verir. Evlenecektir. Bihter, zenginliğin hayaline yaklaştıkça kendi yoksunluğunu, fakirliğini daha çok hisseder. "Ah! O zarafeti sadelikte araştırmaya mecbur edip de bu alınamayan şeylerin acısını, gizli hüsranını saklamak için sahte bir teneffür talim eden fakir hayat"ı (*AM*, 48), "[b]ugünün hakikatini hülyasının tantanasına alışan gözleriyle" seyreder. (*AM*, 49) Her şey eski, fakir, köhnedir. Bunların yanında "müzehhep, muşaşa bir konağın dehlizleri, odaları" görünür.

> Bunların içine kendisince beğenilip de alınamamış şeyleri atacaktı. Hep birer birer tahattur ettiği heykellerden, küplerden, resimlerden, saksılardan, o bin türlü şeylerden yığacak; duvarları, hücreleri, doymak bilmeyen bir heves mebzuliyetiyle örtecekti. Demek Adnan Bey'le izdivaç bütün bu şeyleri yapabilmekti. İşte yemin ediyordu ki onu, ne annesi, ne kardeşi, dünyada hiç kimse bu hülyalarına kavuşmaktan menedemeyecek... (*AM*, 50)

Bihter'i odaklayan anlatıcının onun ta içinden çıkardığı bu ihtiras ve kararlılık maddi bir refahın ötesinde güzel nesnelere duyduğu çılgınca arzuya yönelir. Cinselliğin, aşkın hiç görünmediği bu satırlarda kendi bedenini çevreleyecek olan nesnelerin parıltısını, onlara sahibiyetin getireceği yoğun hazzı hissederiz. Ama bu satırlarda asıl vurgulanan nesnelerin kendisinden çok Bihter'in "doymak bilmeyen heves mebzuliyeti", ondaki bu arzu yoğunluğu, tutkuyla arzulama halidir. Bu anlamda Bihter'in nesnelerle kurduğu bu yoğun ilişkinin önceki kadın karakterlerden en büyük farkı, tıpkı hayatındaki diğer ilişkilerde, kararlarda olduğu gibi burada da failliğinin öne çıkmasıdır. Bihter çılgınca arzularının failidir; nesne düşkünlüğünün, evlilik kararının, yasak aşkın ve intiharının faili, onu kötü özneliğe götüren her seçimin ve eylemin eyleyenidir.

Bu bölümün başında tarif edilen *Aşk-ı Memnu* çizgisini biçimlendiren kadın karakterleri ele alırken büyümeyen ya da zaten bu dünyaya ait olmayan melek/çocuk kadınlardan birer kötü özneye evrilen, arzularını gerçekleştirmek üzere kötü özneliği göze alan kadınlara uzanmak gerekir. Halit Ziya romanının kadınları ve erkekleri her zaman baştan büyüyememeye mahkûmdurlar ama yine de teşebbüs eder, kötü özneliği göze alırlar. Hissettikleri yoğun arzuyu, tutkuyu yönlendirme, kontrol etme becerisini kazanamayarak uyumlu bir özneye dönüşemeden kötü öznelikte kaybolurlar. Bütün uyum çabalarına rağmen kötü özneliğin simge ismi Bihter olacaktır. Tohumlarını Mazlume'den ve İkbal'den devşiren ama yine de çocuk kadınlığın izlerini de taşıyan karmaşık, derinlikli bir karakterdir Bihter. Bihter'in yolu üzerinde dikkatlerden kaçabilecek az çok tali bir karakteri de hatırlamak gerekir. *Nemide*'nin Nahit'i Halit Ziya romanında kötü öznelikten uyumlu bireyliğe uzanabilmiş neredeyse tek karakter olur.

Bölümün başında tartışıldığı gibi, arzularını toplumsal sözleşmenin uzlaşımlarına uyduramayan uyumsuz bireyliği, bir nevi uygunsuz karakteri imler kötü öznelik. Bu çerçevede Halit Ziya romanında bireyler kötü özneliğin eşiğinde dolaşırlar. Ve genellikle kötü öznelikten uyumlu bir özne pozisyonunu yakalayanlar pek azdır. Nahit, romanın başkarakteri olmasa da böyle bir örnektir. Nemide'nin bir özne olma imkânından mahrum oluşuna karşılık Nahit arzularının peşinden giden kötü öznedir.

Nahit, annesini kaybettikten sonra babasının başka bir kadınla evlenmesi üzerine çok sevdiği babasından uzaklaşır. Şevket Bey'in aksine Nahit'in babası kızına olan sevgisini başka bir kadınla evlenerek feda eder. Nahit kimsesiz ve kederlidir. Kimsesizliği ve yuvasızlığı, "hiçten mürekkep bir mazi" ile "hiçten ibaret bir istikbal" arasında tek bir ümit ışığı vardır: Nail. Teyzesinin evine sığındıktan sonra ihmal edilen kalbi Nail'e yönelir. Anne kaybının ardından gelen babasızlık, kimsesizlik ve

yuvasızlık Nahit'i Nemide'den çok farklı bir yola sürükler. Babasının üzerine titrediği Nemide romanda kaybolup giderken Nahit, babasının ilgisizliğini, kimsesizliğini bir avantaja çevirebilmiş tek karakter olur.

Nemide ve Nail'in evlenecekleri haberi ile sarsılan Nahit'in evlilik hakkındaki düşünceleri, aslında kendi hayatı üzerinde düşünmüş, cinsel sözleşmenin sınırlarını son derece kavramış olduğunu gösterir. Bir kadın, ona göre, zevce olmak için yaratılmıştır ama kiminle evleneceği önemlidir. Çünkü ana babasından sonra kendisini himaye edecek, yeni hayatında kadına rehber olacak kişi kocasıdır. Nahit'in kendi zevci olarak seçtiği kişi Nail'dir. Nemide ile evlilik kararlaştırılınca Nahit'in umutları tükenir. Artık onun hayatını idare edenler bir yabancıyla evlenmesini isteyeceklerdir. Nahit kimsesizliğinin zevcini seçme şansını elinden aldığını düşünür. Yine de Nail'i sevdiğini Nemide'ye söyler. Odasına çekildiğinde büyük tereddütler içindedir; bu duruma rıza gösterip göstermeyeceğine, nasıl davranması gerektiğine karar vermek için uğraşır. Nahit'in iç hesaplaşması bütün gece sürer, harekete geçmeli, bir delilik yapmalıdır. Ne yaptığını bilmeden odasından balkona çıkar ve kendisini Nemide'nin odasında bulur. Karanlıkta bir gölge gibi odayı dolaşır, "düzen takımı"nın önünde durur. Bu düzen takımı iki kızın farklı hayatlarını işaret eder gibidir. Nemide'ye sunulanlar ve onun hiç fark etmeden sahip oldukları, Nahit'e sunulmayanlar ve onun bilinçli olarak arzu ettikleri... Nahit aynanın içinde kendisini görmek ister ama karanlıkta göremez, perdeyi aralayıp tekrar düzen takımının başına döndüğünde ise aynaya bakmayı unutur. Bu an Nahit'in delilik yapmaya çoktan karar verdiği, kötü özneye dönüştüğü andır bir bakıma. Kendisine bakmayı unutur, çünkü orada başka bir yüz, başka bir özne ile arzularına esir olabilecek olan Nahit'le karşılaşacaktır; onun yerine düzen takımlarını karıştırır, diş temizleme aletini avucuna alır ve Nemide'nin yatağına gider, cibinliği kaldırıp onu seyreder, cibinliği bırakırken elindeki sivri aleti fark eder: "Zihninde müthiş bir şimşek çakmıştı. Kendi kendisinden korkarak bu aleti fırlatarak şiddetle dı-

şarıya atıldı, deli gibi bahçeye kadar çıktı." (*N*, 115) Nahit, belki Nemide'ye zarar vererek kendisini de yok edecek bir delilik yapmaktan son anda kurtulur. Nahit kötü özne olarak arzularına esir olmak, belki Nemide'yi yok ederek Nail'i kazanmak yerine onları kabul edilebilir bir biçimde gerçekleştirme yoluna gidecektir.

Nahit'in kötü öznelikten uyumlu bireyliğe geçişi bu anlamda basitçe iki adımda olur. Nemide'nin nişanlısına mahrem hislerini açmakla kötü özneliğe, onunla evlenerek uyumlu bireyliğe ulaşır. Masum ve çocuksu Nemide'ye karşılık cinsel sözleşmenin önerdiği gibi cinselliğini evlilik yolunda kullanarak rakibini oyun dışı bırakmaya karar veren Nahit Nail'e bir pusula yollayarak buluşmak istediğini yazar. Bu pusula, Nail'in epeydir unutttuğu bu kızı hatırlamasına ve onun tarafından da sevildiğini anlamasına neden olur. Nahit ve Nail bahçedeki korulukta, vahşi doğanın eşiğinde buluşurlar. Nail sevildiğini duymak ister ve Nahit aşkını itiraf eder. Bu buluşma ateşli bir öpüşmeyle biter. "Nail'in başı hafif bir temas ile göğsüne dokunuyordu. Mukavemet edilmez bir cazibe iki gencin dudaklarını birleştirdi; uzun bir buse bu ateşlerle tutuşmuş dudakları bir müddet kilitledi. Nahit ruhu kopuyormuş gibi bir şiddetle dudaklarını ayırdığı zaman başı dönüyordu." (*N*, 132) Anlatıcının okuyucuya hissettirdiği odur ki Nahit aşkı yüzünden mazurdur, anlatıcı romanın sonuna kadar Nahit'i yargılayacak bir cümle kurmaz. Nemide'nin evliliğin, karı koca olmanın anlamını pek de bilmeyen, Nail'in verdiği gül dalını eline aldığında kıpkırmızı olan masum ve çocuksu karakterine karşılık Nahit, duygularını ifşa etmekten çekinmeyen, arzuları için mücadele eden güçlü bir kadın olarak çizilir. Bu anlamda masumiyet değil, cinsel sözleşmenin sınırları içinde belli ölçüde serbest bırakılmış bir cinsellik kazanacaktır. Arzuların cinsel sözleşme ihlal edilmeden serbest bırakılması, cinselliğin "doğru" biçimde kullanılması bu ilişkiyi meşru bir zemine taşır. Romanın sonunda Nemide'nin acıklı ölümüne karşılık Nahit ve Nail evlenirler.

Sonuna kadar fail, her dalın kötü özne: Bihter ve *Aşk-ı Memnu*[57]

Halit Ziya romanlarının belki de hepsinin ortak izleği aslında bu çalışmanın başından beri ileri sürüldüğü gibi, bireysel tutku, arzudur. Para arzusu, mülkiyet arzusu, nesne arzusu, şöhret arzusu ve her zaman bütün bunlara eşlik eden aşk arzusu.

---

57 1899-1900 yılları arasında Servet-i Fünun'da tefrika edildikten sonra 1901'de kitap olarak yayımlanan *Aşk-ı Memnu*, 19. yüzyıl gerçekçi romanının başarılı bir örneği olarak kabul edilmekle beraber sıklıkla yerel olmamakla, içinden çıkuğı topluma yabancı kalan ilişkileri ele almış olmakla eleştirilmiştir. Evli bir kadının kendinden yaşlı kocasının yeğeni ile yaşadığı yasak aşkın etrafında İstanbul'un varlıklı ailelerinden birinin ilişkilerinin anlatıldığı roman *Madam Bovary, Anna Karenina* gibi romanların neredeyse taklidi olmakla suçlanmıştır. Halit Ziya'nın *Hikâye* adlı çalışmasında ayrıntılı olarak incelediği *Madam Bovary*'nin yazar için önemli bir esin kaynağı olduğu söylenebilir. Ancak Flaubert, Bourget, Prudhamme gibi romancılar, tematik benzerliklerden çok Halit Ziya'nın edebiyat anlayışına etkileri bakımından –ki kendisi de birçok yazısında bu isimlerin edebiyat anlayışının biçimlenmesindeki rollerini gizlememiştir– incelenmelidirler. *Aşk-ı Memnu* söz konusu olduğunda romanın yabancı, toplumsal olandan uzak olduğunu söylemenin belli kriterleri olduğu ortadadır. Kendinden önceki romanlarla –belli değerleri muhataplarına sunmayı hedefleyen, eğitme, yol gösterme gibi toplumsal angajmanları olan edebi üretimi kastediyorum– ya da kendinden sonra yazılagelen, milliyetçi bir dünya görüşünün belirlediği edebiyatla karşılaştırıldığında bu "yabancılık" anlamlı olacaktır. Ancak tıpkı *Mai ve Siyah*'ta olduğu gibi bu romanda da Osmanlı toplumunda bireysel arzularla bir anlamda sosyal sözleşmenin çatışması, mücadelesi, bir yandan bireyleri felakete sürüklerken, diğer yandan bireyselleşmesini gerçekleştiremeyen bireylerden oluşan toplumun, kutsal ailenin kırıklığına, kırılganlığına işaret edilmektedir. Halit Ziya öncelikle insanı, insanın çatışmalarını, iç dünyasını anlatır, ama anlattığı karakterlerin dünyasını belirleyen çevreden, toplumdan soyutlanmış bir insanı anlatmak, deterministe yaklaşımına uygun değildir. Diğer bir deyişle karakterlerinin neden böyle davrandıklarını, niçin öyle olduklarını hem iç dünyalarıyla, hem içinde biçimlendikleri toplumla, çevreyle açıklamayı ihmal etmez. Bu anlamda özellikle Taine'ci yaklaşımının açıkça göründuğü romanı *Aşk-ı Memnu*'dur. Berna Moran, romanın toplumsal olandan kopukluğu konusunda diğer eleştirmenlere az çok katılarak toplum ve birey arasında keskin bir ayrıma gitse de Halit Ziya'nın ortaya koymak istediği romanın temel derdine ve türüne dair önemli bir tespitte bulunur: "Diyebiliriz ki Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*'da, birtakım insanların, neden-sonuç yasasına göre gelişen aşk öyküsünü anlatan, psikolojik gerçekliğe dayanan, sağlam yapılı, kusursuz bir sanat yapıtı yaratmak peşindeydi. Böyle, bireyler arası duygusal yoğun ilişkiyi işleyen romanlara, Edwin Muir, 'dramatik' roman adını verir. *Aşk-ı Memnu* işte bu romana çok iyi bir örnektir." Bu tespitle yola çıkan Moran, makalesinde romanı "dramatik roman" türünün sınırları içinde inceler. Bkz. Moran, "*Aşk-ı Memnu*", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* (İstanbul: İletişim, 1990), 69.

Karakterlerin kimliğini biçimlendiren bu arzular ve sevgiliye duyulan tutku hep uzaktaki bir levha olarak kalan kutsal aile evinin kaçınılmaz biçimde yıkımını getirecektir.[58] Toplumsal sözleşmenin en temel uygulama alanı aileyse, onu koruyacak olan da ahlaktır. Oysa Halit Ziya romanında zaten baştan kırık olan aile, bütün bu tutkularla geri dönüşü olmayan biçimde zedelenir.[59] Ayrıca ahlak arzunun karşısında yeterince güçlü değildir. Özellikle *Aşk-ı Memnu*'da bireyin, arzularından kaçamayan kadın karakterin, uyumu başaramayan kötü öznenin trajedisi baskındır. Romanda olay örgüsünün bel kemiğini bir yasak aşk hikâyesi oluştursa da tutkuların yok ettiği birey ve aile esas hikâyeyi kuşatır. Romanın ilk paragrafında olay örgüsünü oluşturacak hikâyenin ilk ipuçlarını elde ederiz:

> Beyaz sandalın şık, zarif süvarilerinde küçük bir telaş eseri, bir ufak haşyet sayhası bile uyandıramayarak geçen maun sandala –her iki tarafı görebilmek üzere biraz yan oturan– Peyker *başını bile çevirmedi*, arkasını sahile vererek Anadolu kıyısına dumanlarını serpen bir vapura dalmış gözleriyle Bihter'in beyaz örtüsünün içinde *vakar ve endişe dolu çehresi* tamamıyla kayıtsız kaldı; yalnız valideleri, sarıya boyanmış saçlarının altında gözlerinin manasına derin bir müphemlik veren geniş bir sürme çemberiyle çevrilmiş gözlerini çevirdi, *ucunda gizli teşekkür manası titreyen bir serzeniş bakışıyla* maun sandala büsbütün yabancı kalmadı. (*AM*, 17) (İtalikler bana ait.)

---

58 Burada Locke'un sözleşmeye dayalı yeni devletin temel birimi olarak evi, aileyi gösterdiğini hatırlayalım. Bkz. Armstrong, *How Novels Think*, 39.

59 Roddey Reid, modern domestik ailenin her zaman çoktan işlevsiz, krizde, tuz buz olmuş ve dışarıya açık olduğunu ve sadece, söylem düzeyinde kayıplığı, yokluğu üzerinden maternî tutulduğu derecede var olup arzu edildiğini ileri sürer. Reid'in bu yaklaşımını aktaran, 19. yüzyıl Fransız romanında krizdeki aileyi incelediği çalışmasında Nicholas White, krizin belirgin neden/sonuçlarından biri olan evlilik dışı ilişkiyi inceler. Aktaran Nicholas White, *Family in Crisis in Late Nineteenth-Century French Fiction* (Port Chester, NY, USA: Cambridge University Press, 1999) 17. http://site.ebrary.com/lib/bogazici/Doc?id=10014858&ppg=17. Halit Ziya, özellikle *Aşk-ı Memnu* ve *Kırık Hayatlar*'da bu anlamda modernitenin kurumlarından biri olarak yeni ailenin açmazlarını, kırılganlığını, bireyin arzuları karşısındaki güçsüzlüğünü evlilik dışı ilişki etrafında ele alır.

Bu uzun cümle, Firdevs Hanım ve kızlarının karakterlerine dair küçük işaretler verirken bir yandan da romanın olay örgüsünde bu karakterlerin nasıl rol alacağının ipuçlarını da taşımaktadır. Bu üç kadının biraz sonra Bihter'e evlilik teklifi yapacak olan Adnan Bey'in sandalına, ya da Adnan Bey'e bakışları, Firdevs Hanım'ın davetkârlığı, Peyker'ın ilgisizliği ve Bihter'in endişeli kayıtsızlığı bir şeyler söylemektedir. Peyker'in "başını çevirme"si roman boyunca arzuyla kurulan ilişkilere dahil olmayacağını haber verir. Firdevs Hanım'ın "serzeniş" dolu bakışları, sadece sandalların müsademesinde Adnan Bey'e yönelmez; daha ziyade gençlik vehmi içindeki bu kadının gençliğini kaybettiğini ona hatırlatan her şeye, etrafına, kızlarına karşı, sitemden intikama uzanacak duygularını haber verir. Bihter'in endişeli kayıtsızlığı ise roman boyunca takınacağı çifte tutumun habercisidir. Bihter endişelidir. Annesinin yaşadığı hayatı sürdürmekten, annesi gibi olmaktan ya da belki başlangıçta annesi gibi olmaktan değilse bile annesinin sunduğu hayattan başka bir hayata sahip olamamaktan endişelidir. Bihter'in arzuları bu endişenin üstünde biçimlenecek, bu kendi halinden memnuniyetsizliği arzularının peşinden gitme dürtüsünü tetikleyecektir. Ancak aynı endişe onu kötü özneliğe mahkûm eden arzu biçimlerinden koruyamayacaktır. Çünkü bir yandan da roman boyunca göreceğimiz gibi arzularını endişeye eşlik eden bir kayıtsızlıkla yaşamayı göze alacaktır.

Tıpkı diğer Halit Ziya karakterleri gibi Bihter'in de, endişeli karakterine rağmen, kötü özneliğe sürüklenişinde, arzularının yıkıcı hale gelmesinde hamisizliğin rolü vardır. Ancak Bihter'in hamisizliği diğer Halit Ziya kadınlarından farklıdır. Firdevs Hanım, Halit Ziya romanındaki nev-i şahsına münhasır annelerden biridir.[60] Halit Ziya'nın hamisizlik anlatılarında evlatların duygusal gelişiminde annesizliğin açtığı yaralar, babasızlığın yol açtığı ekonomik yoksunluktan neredeyse daha et-

60 *Ferdi ve Şürekâsı*'nda ve *Mai ve Siyah*'ta sonraki bölümde söz edeceğim erkek anneleri dışında kadın karakterler ya tamamen annesiz ya da Mihriban Hanım, Firdevs Hanım, Sahire Hanım gibi evlatlarınca yoklukları varlıklarına yeğ tutulan annelerdir.

kilidir. Oysa Firdevs Hanım varlığıyla kızları için bir hami olmaktan çok uzaktır.[61] Hemen yukarıdaki cümleyi takip eden satırlarda bu anne ve kızları arasındaki tehlikeli rekabetin altı çizilir. Kendisini iki yetişkin genç kızın annesi olamayacak kadar genç gören Firdevs Hanım'ın, anlatıcının deyişiyle "şebab vehmi" kızları için alay konusudur. Adnan Bey'in Bihter'in üzerindeki ısrarlı bakışlarının kendisi için olduğunu sanıp kızlarının böyle bakışlara maruz kalamayacak kadar çocuk olduklarına inanmıştır. Kızlarının gençliği, tazeliği, büyük valide olmak üzere olan Firdevs Hanım için yüzüne çarpan merhametsiz hakikattir. Bu yüzden neredeyse husumet duyduğu kızlarıyla kurduğu ilişki, anne kız ilişkisinden çok, gittikçe tehlikeli bir hal alacak olan rekabet ilişkisidir. O bir yok-annedir ve onun eşlik ettiği hayattan kurtulmanın yolu, Bihter için Adnan Bey sayesinde, yukarıda söz edilen, nesneler dünyasına yapacağı yolculuk olacaktır. Bu anlamda Firdevs Hanım, hamilik etmek şöyle dursun, Bihter'in hem başka bir dünyayı arzulamasını tetikleyen hem de bu arzulanan dünyayı, nesnelerin dünyasını, az çok biçimlendiren figürdür. Çünkü Bihter, annesinin kızlarına çizdiği hayat modelinin, Melih Bey takımından tevarüs edilen gösterişli bir hayatın özlemini duyar. Annesinden kaçarken annesinin onlar için uygun gördüğü hayat modelini arzulamaktan geri durmaz.

Bihter'in önceki sayfalarda örneklenen nesne arzusu romanın olay örgüsü içinde giderek aşka, şiddetli aşka, "garam"a, cinsel bir arzuya evrilecektir. Bu süreci biçimlendirecek olan üçlü aşk örgüsüdür. *Aşk-ı Memnu*, birçok bakımdan önceki romanların –*Sefile, Nemide, Ferdi ve Şürekâsı*– üçlü aşk hikâyelerine bağlanır. Ama buradaki üçlü aşk Nihal, Adnan Bey, Bihter üçlüsünden Bihter, Adnan Bey, Behlül üçlüsüne, ve sonunda Nihal, Bihter, Behlül üçlüsüne evrilecek, belki başından beri görünen Nihal ve Bihter rekabeti esas çatışmayı oluşturacaktır. Nihal ve Bihter, Adnan Bey'i, Bülent'i ya da bütün yalıyı payla-

61 Firdevs Hanım ve kızları arasındaki mesafe, Firdevs Hanım'ın hami olmaktan uzak oluşu, ilk roman *Sefile*'de İkbal ve annesi Mihriban Hanım arasındaki ilişkinin rafine edilmiş halidir denebilir.

şamaz, daha doğrusu çocuk kadın Nihal için Bihter hayatı paylaşacağı bir "küçük anne" olmak yerine marazilikle bağlı olduğu babasını paylaşamayacağı bir rakiptir. Romanın ikinci yarısında, Nihal'in bütün düşmanlıklarına rağmen dostça davranmak için uğraşan Bihter bu kez, Behlûl'ün Nihal'e yaklaşmasıyla, Nihal'i bir rakip olarak görmeye başlar.

Bu anlamda, roman boyunca Bihter'in değişen arzularını, Bihter ve Nihal arasındaki gittikçe artan düşmanlığı, rekabeti, birinin çocuk kadınlığa, diğerinin kötü özneliğe hapsoluşunu büyük oranda iki kadının iç dünyasından okusak da romanda bu sürece hem yol açan hem bakışıyla tanık olan, bu iki kadını seyreden üçüncü kişiden, Bihter'in arzu nesnesi olarak Behlûl'den söz etmek gerekir. Behlûl'ün varlığı kendi erkek öznelliğinden ziyade bu iki kadını karşı karşıya getiren bir "sadme"yi, kadın öznelliğini yok eden sadmeyi temsil eder. O yüzden metruk evin erkeklerinin hikâyesinin ele alındığı bölüm yerine kadınlarının hikâyesini anlatırken Behlûl'den, onun bakışından söz etmek gerekir. *Aşk-ı Memnu*'da anlatıcının pozisyonu okurun Behlûl'e daima şüpheyle yaklaşmasını sağlar.

> Behlûl o gençlerden biri idi ki onlar yirmi yaşında hayatı tamamıyla öğrenmiş olurlar (...) hayat onlar için mektepte bütün sırlarıyla öğrenilen bir mudhike hükmündedir, Behlûl hiçbir şey için hayret, heyecan duymaz, şaşırmaz, hayalci değildir, hayatı bütün maddiyat ve hassetiyle görür (...) Mektepte hendese kitabının üstüne başını koyup da pencereden bir köşesi görünen semaya dalarak fikrinin bir hülya nuhbesi arkasından tayaranı vaki olmuş bir şey değildi. Öğrendiklerini öğrenmek için, bilmemiş olmamak için öğrenirdi, ne istikbaline ait bir emel kâşanesi kurmuş, ne şebabına ait bir şiir demeti bağlamış idi. Hayat onun için uzun bir eğlence idi. (*AM*, 111)

Bu satırlarda tarif edilen Behlûl, kendinden önce yazılmış erkek karakterlerden, özellikle hülyasının peşinden giden Ahmet Cemil'den çok başka, daha doğrusu onun karşıtı bir karakter olarak kurgulanmış gibidir. Hayal kurmaz Behlûl. Sadece eğ-

lenir, daha doğrusu "eğleniyor görünür". Bütün yaptığı yalnız kalmamak, "kendisini dinleyecek bir muhatap bulmak", devamlı hikâyeler nakletmektir. Bütün bunlarla eğlenir görünen, hikâye anlatarak kendini ve etrafını inşa eden ve en çok da giyimi kuşamıyla kendini biçimlendiren bir nevi dandidir Behlûl.[62] Adeta taklit edilmek için yaşar. "Bir sınıf gençlerin giyiniş ibresi hükmünde idi, ufak tefekler hakkında onun reyine bir nefis zevk düsturu hükmünde müracaat olunurdu. Kokular, kravatlar, bastonlar, eldivenler, bütün o lüzumsuz fakat o nisbette mühim şeyler için Behlûl'de taklit olunacak mutlak bir yenilik vardı." (*AM*, 113) Bedeni, yüzeye yansıyan bu özellikleriyle anlatılan Behlûl ne ahlaklıdır ne ahlaksız, daha doğrusu ahlakın yerine giyinmek, eğlenmek, olabildiğince hayatın zevklerinden istifade etmek gibi özellikler söz konusu edilir; bütün bunları bize anlatıcı aktarır, bu satırlarda odaklayan Behlûl değildir, anlatıcının ona mesafesini hissederiz.

Bu anlamda romanın başlangıcında çizilen, daha ziyade odaklayan olarak Bihter'in arzuları ile anlatıcının tasvir ettiği Behlûl kendilerini birer obje gibi ince ince hesaplayarak inşa eden, iç dünyalarının da bu kendi'kendini biçimlendirme sürecinden ayrı görülmediği modern dandinin iki yüzü gibidirler! Behlûl'ün "şık bir yenge, şık bir izdivaç, şık bir valide ile şık bir hemşire! Bütün şık!.. Biz de Melih Bey takımından oluyoruz" (*AM*, 116) cümlesi ironik bir ton taşımakla beraber aslında kendisini de açık etmektedir. Bu anlamda madalyonun bir tarafındaki Bihter'le diğer tarafındaki Behlûl başlangıçta aynı asır sonu ruhunun kadını ve erkeği gibidir. Ama bu yüzler birbirlerine yaklaşıp diğerini temellük ettikçe Bihter'in dönüşümü

62 Burada dandi karakterlerle bir nevi kendi kendini biçimlendirme, kendini kurma, kendi erkekliğini inşa etme sürecine vurgu yapılır. Maskulen olma hali, erkeklik kurgusu, Judith Butler'ın cinsiyetin, toplumsal cinsiyetin inşa edilmişliği, performatifliği ile ifade edilebilirken Bourdieu'nün sözleriyle, bitmeyen bir performansla "erkek kendini görülmek için sunmalı, sürekli ötekilerin bakışından kendini ortaya koymalıdır [a man must offer himself to be seen, constantly put himself in the gaze of others.]. Bkz. James Eli Adams, *Dandies and Desert Saints: Styles of Victorian Manhood* (Ithaca&Londra: Cornell University, 1995), 2, 11. Ayrıca bkz. Judith Butler, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (İstanbul: Metis, 2008), 28.

öne çıkacak, Behlül'ün varlığı Bihter'i her taraftan, her yönden görmemize araç olacaktır.

Denilebilir ki romanda kadınlarla ilgili erkek bakışını, hatta romanın "erkeksi" bakış açısını temsil eden karakter Behlül'dür. Her ne kadar anlatıcı Behlül'e mesafeli durmuşsa da onun kadınlarla ve daha sonra Bihter'le ilgili düşünceleri Bihter'i intihara götüren sürecin işaretlerini verir. Ona göre kadınlar "şiirli aşklar"ın hülyasını kurmakla beraber aşkta "hakikat"i ararlar; "bütün maddiliğiyle, o şiirlerden, hülyalardan, çiçeklerden mücerret hakikat!.." (*AM*, 159) Bir anlamda Bihter'in nesneler dünyasıyla ilişkisini, Adnan Bey'le evliliğini hatırlatır bu satırlar. Behlül için ise "mai semalı hülyalar"ın geri dönüşü yoktur. Bu yüzden olabildiğince çok kadınla ilişki kurar, daha fazla haz ilkesiyle hareket eder ama sonunda, en sonda "lekesiz bir zambak" koyacaktır odasına: "Bu demetler o kadar çoğalacak, o kadar çoğalacak ki nihayet odamın hücrelerinde boş yer kalmayacak. (...) O zaman, işte yalnız o zaman ta odamın ortasına, bütün o hatıraları safvet şaşaasıyla, bikrinin beyaz nezahatiyle örtecek bir zambak, tertemiz, lekesiz bir zambak koyacağım." (*AM*, 161) Bu satırlar Behlül'ün Bihter'i nasıl algıladığını daha baştan gösterir. Bihter de o hülyalı hakikati arzulayan kadınlardandır; onun için Adnan Bey'le evlenir ve yine Behlül'ün haz ilkesi gereğince Behlül'le, elindeki hakikati, evliliğini kaybetmeden, bir ilişki yaşaması beklenir. Ardından da Behlül hayal ettiği "lekesiz bir zambak"la, Nihal'le evlenecek, haz defterini nihayete erdirecektir. Bihter'in de "o kadınlar"dan biri olarak adeta erkeklerin biçimlendirdiği cinsel sözleşmenin parçası olmuş bu kurala uyması beklenir. Oysa işler Bihter için böyle yürümez.

Romanın ve Bihter'in iç dünyasının kırılma noktası Bihter ve Adnan Bey'in evliliklerinin birinci yıl dönümüne gelen Göksu gezisi, "sahra âlemi"dir. Sahra âlemi, Nihal ve Bihter, Peyker ve Behlül, Matmazel ve Bihter arasındaki gerilimleri, ya da sadece Nihal'in ve Bihter'in iç dünyalarındaki değişimi, uyanan arzularının gerilimini tetikleyen bir atmosfer olarak çizilir. Bir kez daha Halit Ziya romanında evin dışına çıkıldığında, sahraya gi-

dildiğinde arzular uyanır. Nihal'in kaybettiği eski dünyasını ve hatta çocuk kimliğini özleyişinin ilk işaretleri bu sahra âleminde verilir. Nihal'in bu izdivaçla "kırılmış kalbi", "kırılmış hisleri" bir daha iyileşmemek üzere geri gelir. Dolayısıyla Nihal ile Bihter arasındaki çekişmenin, gizli rekabetin gün yüzüne çıkacağının işaretleri de yine bu sahra âleminde görülür. Matmazel'in düşüncelerinden anlaşılan, bu olması kaçınılmaz olandır: "Kabahat kimde? Hiç!.. Vakanın kendisinde... Üvey ana ile kız!" (*AM*, 191) Bihter'in bütün çabasına, özenine rağmen aralarındaki kaçınılmaz rekabet vurgulanır.[63]

Bihter ve Nihal arasındaki bu gerilim ve rekabete paralel olarak sahra daha önce vurgulandığı gibi arzuların uyanışının mekânıdır. Burada adeta birbirine sirayet eden, birbirinden dolayımlanan arzuların ateşini Behlûl yakar. Ve cinselliğinin uyanışını açıkça söyler. "Böyle sahraya çıkınca bende zapt olunamaz bir arzu uyanır!" (*AM*, 167) Behlûl'ün arzularının nesnesi Peyker'dir. Gün boyunca Peyker'i baştan çıkarmaya uğraşır, "Peyker'i böyle gözleriyle, sözleriyle takip" eder. (*AM*, 168) Peyker, bu girişimlere "latife sıfatından çıkmadıkça" hiddet etmeyi gereksiz bulur. Hatta "mensûp oldukları sınıfın ahlak felsefesine göre" bu kabalık olacaktır. O zaman anlarız ki, burjuva ahlakının küçük flörtlere izin veren kodlarıyla sınırlanmış bir cinsel sözleşme söz konusudur. Peyker, Behlûl'ün cüretkâr tavırlarından etkilenmekle beraber bu sınırı aşmaz, ço-

63 Bihter ve Nihal arasındaki ilişki, rekabet üvey ana-kız ilişkisi olarak ortaya konsa da Halit Ziya bundan daha karmaşık bir ilişki biçimi ortaya koyar: "Bihter bütün şebabının şaşaa ve ziynetiyle, gerdanının, kollarını açık bırakarak iki taraftan sinesini sardıktan sonra dökülen ve uzun eteğiyle billurdan bir bahar heykelinin dalgalanan devamını teşkil eden ipeklerin beyazlıkları içinde ince ve uzun kametiyle güzelliğin bir zafer timsali gibiydi." (*AM*, 279) "Yalnız o kadar; ne saçlarında bir çiçek, ne üzerinde bir mücevher parçası; sade zarif bir elbise; fakat Nihal bu elbisenin içinde öyle ince, öyle havai bir güzellikle güzeldi ki Bihter bir hayret nidasını zapt edemedi: Oh! Benim mini mini Nihalim!.." Bu iki alıntı Bihter'in arzularını yaşayan bir kadın olarak çıktığı zirveyi ve kendini konumlandırışını, kendi güzel kadınlığını ortaya koyarken, bir yandan da Nihal'in onun kızı olarak güzel genç kızlığını, aralarındaki gerilimin, inişli çıkışlı ilişkinin farklı uçlarını gösterir. Bu satırlar ayrıca Nihal ve Bihter'in ilişkilerinin ötesinde Halit Ziya romanındaki tekrar eden kadınlık hallerine dair de ipuçları verir.

cuğu ve kocasının dairesinde olmakla mutlu olduğunu söyler. Ancak Behlûl'ün Peyker'e olan arzusu bir başka arzuyu uyandıracaktır:

> Peyker şimdi bir iskemleye oturmuş Feridun'a lakırdılar söylüyordu. Behlûl biraz arkada oturdu (...) Önünde dudaklarının kenarında duran bu yarı açık enseden sıcak bir şehvet rayihası onun yüzünü yakıyor, gözlerine bir perde çekiyor, bu yaz gününün ağır havası içinde onu bunaltıyordu. (...) Şimdi her türlü tehlikeyi gözüne kestirerek Peyker'i oradan, ensesinin şu gölgeli noktasından öpmek için Behlûl öyle bir ihtiyaç hissediyordu ki (...) Peyker arkasındaki onun yalnız nefesini hissediyordu, fakat birden sanki bu nefeste sanki o busenin yakıcı bir havasını duyarcasına kadınlık hassasiyetinde bir şey, ta ensesinin ta o gölgeli noktasında, bir saniye sonra gelecek olan bu busenin bir titremesini uyandırdı; bir neşterin yaklaşan temasından kaçınan asabi bir tevahhuşla başını çekti, artık zaptolunamayan bir ismet tuğyanıyla elini Behlûl'ün omzuna koyarak: Yok, dedi. Yetişir! Aldanıyorsunuz... (...) Behlûl sapsarıydı, birden ayağa kalktı ve dört adım ötede, ta karşısında, sanki birden orada peyda oluvermişçesine yengesini gördü. Bihter'le Behlûl ancak bir saniye süren bir müddet zarfında bakıştılar. (*AM*, 175)

Bu sahne neden önemlidir? Bihter'in gördüğünü, izlediğini sonradan öğrendiğimiz bu sahne, Halit Ziya romanında sıkça tekrarlanan bir örüntüyü örnekler. Bihter'in arzuları, hisleri, bir başkasında, Peyker'de benzer hisleri görmekle uyanır. Halit Ziya'nın anlatıcıları önceki romanlarda, karakterlerin kendi hislerine benzer bir hissi gördüklerinde kendi arzularının, hislerinin uyandığını söylerken bu kez bu sahneyle okuyucuya bu durum gösterilir. Bihter, Peyker ve Behlûl arasında herhangi bir temas olmadan yaşanan arzuyu hissetmiş, o arzuya sahip olmak istemiştir. Bihter'in cinsel arzularının uyanışına, Behlûl'ün giderek bir arzu nesnesine dönüşmesine yol açan, Girard'ın dolayımlanmış arzu dediği bu histir. Bölümün başında açıklandığı gibi, Girard'ın üçgen arzu eğretilemesine göre Bihter başka-

sının arzusunu dolayımlayarak kendi arzusu kılmış, arzulananı arzular olmuştur.

Böylece romanın temel çatışması su yüzüne çıkar; Bihter'in toplumsal sözleşmeye, cinsel sözleşmeye uyumlu, kadınların hülyalı hakikatlerinden mürekkep bir evliliğe sadakatle biçimlenen bireyliğine karşılık karşı konulamaz arzuların onu sürüklediği kötü öznelik, metruk bireylik. Bu müsademenin ilk izleri, Bihter'in uyanan arzularının ağırlığı, Bihter'in ruhuna yaptığı ezici baskı önce yine sahranın havasıyla verilir. "Hava şimdi büsbütün ağırlık kesp etmiş idi. Sahra, nefes alamayan bir sine ıstırabıyla, güya çatlayacak bir gerginlikle, şişkin duruyordu." (*AM*, 193) Sahra havasının basıklığı bütün değişen ruh hallerinin gerilimini beslemekte, evin dışında uyanan arzunun evin içinde dışa vurulacağının işaretini vermektedir. Sahra âleminden büyük bir yorgunlukla, göğsünde artan bir baskıyla dönen Bihter, hemen odasına kaçar. Bir kadının kendi odasında, kendiyle, kendi bedeniyle baş başa kaldığı, baş başa, yapayalnız kalmak istediği bu anda Bihter'in sahrada, evin dışında uyanan arzularının yavaş yavaş yüzeye çıkışına, kendiyle yüzleşmesine tanıklık ederiz. Odasının karanlığında kalmak, pencereden içeri giren "gecenin serin nefesinden", bir nevi arzularından kaçmak ister:

> Karanlıkta aynalı dolabın önünden geçerken beyaz bir bulut müphemiyetiyle kendi gölgesini gördü. (...) İstiyordu ki buraya şu gecenin nefesinden bir parça şey bile girmesin. (...) Halbuki o öyle bir yalnızlık istiyordu ki rüyasız bir uykuya benzesin. (...) yatak, kanape, perdeler, şimdi bütün bu uyuyan, karanlığın içinde ölmüş, gömülmüş şeyler bir hayat havasıyla silkinivererek uyanacaklar, dirilecekler ve onların arasında, kendisine gülümseyen bu aynanın, hususuyla, o aynanın içinde kendisinin, kendi resminin yanında artık yalnız kalmayacaktı. Yalnız!.. Yalnız!.. Hatta işte şimdi kendisinden de korkuyor, kendisini görürse, evet, bu karanlıkta kalmak isteyen kadın, Bihter'le karşı karşıya gelirse bir tehlike vücuda gelecek, birbirlerine söylenmemek icap eden şeyleri söyleyecekler; o za-

man yalnızlıktan, karanlıktan, sanki bütün mevcudiyetin yokluğundan aranan şey; o uyku, o derin, tehi, ziyasız, rüyasız uyku bir daha avdet etmemek üzere silinecek zannediyor ve bundan korkuyordu. (*AM*, 198)

Bihter'in yalnız kalma, rüyasız bir uykuya dalma ya da uykuda kalma isteği, arzuların uyanmasından önceki bir hayatın uykusudur bir bakıma. Eğer aynaya bakar ve oradaki Bihter'i, arzu duyan Bihter'i, kendi bilinçdışından kopup gelen arzuyu görürse artık yeniden uyumanın mümkün olmayacağını bilir. Oysa Bihter'in cinselliği bir yıllık bir uykudan sonra Behlül ve Peyker'i gördüğü anda, sahrada çoktan uyanmıştır. Pencereden gelen rüzgâr, sıcak bedenini hazla ferahlatır, üşümek, daha çok üşümek ister. Kalbindeki gizli yangını üşüyerek söndürmek ister. Bedenin arzuları, rüzgârın nefesiyle tamamen uyandıktan sonra Bihter soyunmaya başlar. İçindeki "garam açlığını azim, boş bir siyah uçuruma gömecekti"r. (*AM*, 206) Bu sahnede Bihter bir yandan uyanan arzularıyla baş etmeye çabalarken bir yandan da evliliğin mutantan hayatının bitişini idrak eder. Bir yılın sonunda çok arzu ettiği bu evliliğin "karanlık"tan ibaret olduğunu anlar. (*AM*, 206) Bihter'in çılgınca arzuladığı, sahip olmak için çıldırdığı bütün bir nesneler dünyası elinin altındadır, konağın tek hâkimesi olmuş, anahtarları eline almıştır. Ama "evin ruhu ondan kaçıyor" gibidir, "asıl evin ruhunun anahtarı eksik"tir. (*AM*, 207) Üvey analık sıfatı, Nihal'in dostluklarına son verip bir savaş çıkarmak için bir sebep bulma arzusu, hizmetçilerin düşmanlığı, yabancılığı, bütün bunlar bu izdivacın hayal ettiğinden çok uzak olduğunu göstermektedir. Sonra Behlül'ün Peyker'in ensesine bir buse kondurmak için can verdiğini hatırlar. Onu düşünmek istemez. Peyker nasıl kocasına hıyanet etmeyeceğini söylediyse Bihter de kocasına hıyanet etmeyecek, Firdevs Hanım'a benzemeyecektir. Yemin eder. Peyker'in babasına benzeyişini, "asude aile hayatını" kıskanır. Sahrada uyanan arzular, bütün bir evlilik hayatının hesaplaşmasına iter Bihter'i. Bir yandan Firdevs Hanım'a benzememek, ondan ve onun hayat tarzından kaçmak için yaptığı bir evlilik-

tir bu; öte yandan aynı evlilik, vaat ettiği mutantan hayatla Firdevs Hanım'ın da onun için arzuladığı şeydir. Bihter annesinden bir türlü kaçamaz. Yine bu evliliğin yarattığı eksiklikle ona, annesine benzediğini düşündüren arzular uyanmıştır. Arzular hem annesinden kaçışını hem de ne yaparsa yapsın ona, anneye tutuluşunu, benzeyişini simgeleyecektir:

> Sevmek, sevmek istiyordu. Hayatında yalnız bu eksikti; fakat hayatta her şey bundan ibaretti: Sevmek, evet, bütün saadet yalnız bununla istihsal edebilirdi. Küçük, sefil, üryan bir oda, demir bir yatak, beyaz perdeler, iki hasır iskemle, işte yalnız bu kadarcıkla fakir bir muaşaka hücresi; fakat sevmek yarabbi! Sevmek istiyordu, hummalar içinde, mecnunca bir aşk ile sevecek bir mesut olacaktı. İşte şimdi bu mutantan odanın servetleri içinde siyah mermerlerle örülmüş bir mezarda diri diri medfun gibiydi. Nefes alamıyor, boğuluyordu; bu mezardan çıkmak, yaşamak, sevmek istiyordu. (*AM*, 211-212)

Romanın bireyin en derindeki arzusunu, mahremiyetini sergilediği bu satırlar, Bihter'in sevme ve sevilme ihtiyacının, bu en temel açlığın yoğunluğunu, dahası bir açlık, susuzluk gibi doyurulması gerektiğini, giderilmesinin, doyurulmasının kaçınılmazlığını ortaya koyarak sonunda eksikliğin ancak ölümle giderileceği bir kötü öznelik pozisyonunu hazırlar. Bihter'in nesneler dünyasının ışıltısı yerine tamamen kendi bedenine, ruhuna, içindeki arzulara dönüşü aynada parçalanan, ikiye bölünen Bihterlerle verilir:

> [K]endisine titrek bir hayal şekliyle tekarrüp ediyor görünen Bihter'i, o aynanın Bihter'ini gördü; donuk bir gümüş levhaya yalnız beyazla tersim olunmuş bir kadın ki ince ipek gömleğinin içinden sıyrılarak uçacak, bir bulut olacak zannedilirdi. Bilinemez nasıl bir hisle, karşısında bu ince gömleğin içinde titriyor görünen vücudu üryan, tamamıyla üryan görmek istedi. (...) Böyle büsbütün çıplak kendisine baktı. Uzun bir temaşa ile bu levhaya bakıyordu. Hemen kendisini bu haliyle hiç görmemiş idi, bu yeni bir şey, başka bir vücut gibiydi. De-

mek Bihter işte bu idi. (...) Evet, bu vücudu seviyordu. Şimdi kalbinde bu vücut için bir muhabbet, bir meftuniyet vardı. Bu vücut kendisinindi, ona hafifbir tebessümle bakıyordu. Aynanın içinde bu beyaz resim, (...) levhasından ayrılarak Bihter'e, diğer Bihter'e yaklaşıyor; orada iki Bihter, bütün zapt olunmuş aşkları inkişaf ettirecek ciğerleri yakan bir busenin lerzişleri içinde, mahv ve harap eden bir kucaklaşma ile birbirinin kollarına atılmaya müheyya iki vücut peyda oluyordu. Şimdi bu aynanın donuklukları içinde derin bir mağaranın yeşil ufuklarından şeffaf tirşe gölgelere boyanarak gelen bu sevda hayaline bir reculi tasarruf emeliyle bakıyordu. (*AM*, 214)

Bihter'in aynadaki ikizine bakışı hem arzularını, cinselliğini yaşama isteğini, kendi bedeniyle, o ana dek farkına varmadığı bedeniyle, bedenin arzularıyla kucaklaşıp onları benimsemesini hem de aynı anda bu bedenin her noktasına "reculi tasarruf emeliyle", erkeksi bir gözle bakarak inceleyişini, kendi içindeki kadını ve erkeği, o iki Bihter'de canlandırışını temsil etmektedir. Nurdan Gürbilek'e göre, "[a]şka eşlik eden narsisistik içerik, Tanpınar okurlarının yakından tanıdığı narsisistik imgelem, Türk romanında belki de ilk kez bu sahnede ifadesini bulur. (...) Bir eksiksizlik arzusuyla kendini seyrediyor, aynadaki kusursuz ikizine kavuşup bir kendine yeterlilik, bir ihtiyaçsızlık haline kavuşmak istiyordur Bihter. Aşkın nesnesi, birkaç sayfa sonra kollarına atılacağı Behlül değil, aynada hayranlıkla seyrettiği kendi kusursuz hayalidir."[64] Gürbilek'in belirttiği gibi bu sahnede kendi bedenine yönelen arzu, kısa bir süre sonra bir başkasının gözünden, bedeninden görülme, beğenilme, sevilme isteğiyle, kendi hayran olduğu bedenini diğerinin arzusu olarak görme isteğiyle birleşecek ve Bihter Behlül'ün kollarına atılacaktır.

Çünkü izdivaçla kendisinden zorla alınan "gasp olunan bikri", izdivaçın "sefil muaşaka hatıratı"na karşılık "o asıl ruhu-

64 Nurdan Gürbilek, "aynayı çoktan gülünç olan kahramanın görüntü düşkünlüğünün, kadınsılığının ve çocuksuluğunun işareti olarak değil, bu dünyada tutunamamış kahramanın onaramadığı ruhsal yaranın sahnesi olarak romana sokan Halit Ziya"dır der. Bkz. *Kör Ayna Kayıp Şark*, 144-145. Gürbilek'in onarılamayan "ruhsal yara" diye nitelediği hal, bir anlamda gerçekleşmesi mümkün olamayan arzularla hırpalanan metruk bireylik halini imlemektedir.

nun, sevda ruhunun bikrini" verememekten mustariptir. Kendisini hırpalayıp ezecek bir aşkı özler. Bütün bunları düşünürken Bihter bedenini, yüzünü, gözlerini izlemektedir. "Bu kadın gözlerinin derinliklerinde bir çift şuh çocuk gözü kimsenin haberi olmaksızın size şetaretinin manasıyla bakıyor zannolunur." (*AM*, 216) O zaman anlaşılır ki Bihter de henüz çocukken bu saltanatlı evlilikle aslında olgun bir kadının arzularından koparılmış, bir yerde çocukluğa mahkûm edilmiştir. Oysa Bihter çocuk kalamaz, olgun kadının arzuları uyanmıştır. Birden çıplaklığından ya da çıplaklığın hatırlattığı arzularından utanır. Sevmek artık Bihter için yasaktır. Kocasına hıyanet etmeyeceğini düşünürken aynı anda o salıra âleminin sahneleri parça parça gözünün önüne gelir. Bu sefer aynı sahneyi, Bihter'in bakışından, daha doğrusu Bihter'in bilinçdışından kopup gelen izlerinden okuruz.

> [O]tede müphem bir çehre dudaklarında haris bir buse ile eğiliyor, bunu eliyle itmek istiyor, eli kalkmıyor, başını çekiyor zannediyor, fakat çekemiyor, o haris buse orada, işte geliyor ve bütün hayal izdihamı içinde nihayet karşıdan aynanın içinden, Bihter, o diğer Bihter dudaklarını, kollarını uzatıyor, bu Bihter'i, mukavemet edilemeyen bir cazibe çekiyor, çekiyor, dudakları, kolları kilitleniyor, takatını kıran, ciğerlerini söken bir deraguş içinde ikisi beraber tavanda fenerden akan yeşil, sarı, mavi, kırmızı dalgalarla, bütün eşyasıyla oda, bütün ağaçlarıyla Göksu, hep beraber, azim bir kıyamet tufanı içinde bitmez tükenmez bir boşluğa yuvarlanıyorlardı... (*AM*, 220)

Bihter odasındaki bu hesaplaşmanın, bu iç çatışmanın sonunda Behlûl'ün Peyker'i öpmeye yeltendiği sahnede Peyker'in yerine kendisini koyarak tam da bakışına değen bu sahneyle uyanan arzularına karşı koymasının imkânsızlığını, arzu eden o diğer Bihter'le, aynadaki Bihter'le kucaklaşmakla, bu kucaklaşmanın, bu çatışan Bihter'lerin birleşmesinin kaçınılmazlığını gösterir. Dolayımlanan arzunun öznesi olur Bihter.

Romanda bundan sonra adım adım Bihter'in bu arzunun öznesi oluşunu, kötü özneliğe uzanan süreci, arzusunun nesne-

sine temellük etmekle sürüklendiği felaketi okuruz. Bihter'in Behlül'le ilk "müsademe"si sahra âleminden sonraki Aralık ayında, karlı bir havada Behlül'ün odasında olur. Bihter şekerlerini sormak için odaya gelmiştir. "[K]ırmızı dilleriyle yalayan alevlerin parıltısı arasında birbirini gölge şeklinde" görürler önce. Behlül'ün kadın resimlerine bakmak için yan yana kanepeye otururlar:

> Behlül'ün eli sanki tesadüfle, Bihter'in dizine düşmüştü. *Karşılarında donuk camların arkasında çılgın bir raks ile karlar oynaşırken yanlarında sobadan latif bir hararet onları mest eden bir rehavet veriyordu.* Artık karanlıktı. Bihter bir söz söylemeyerek, şimdi fark edilemeyen resimler hala elinde, bilinemez nasıl bir korku ile bir hareket etmeye cesaret edemiyerek, duruyordu. Yalnız *sobanın kapağında iki kırmızı göz sönük, hemen büsbütün örtülecek bir nazarla onlara bakarak gülümsüyor* gibiydi. Birden ikisi de titrediler; *şurada, bu karanlık odanın mahrem havasında*, ikisi de aynı saniyede öyle bir şey hissettiler ki onları bir kelime söylemekten, bir hareket etmekten ürkütüyordu. Tehlike ile dolu bir rüya içinde gibiydiler; bir küçük şey bilinemez nasıl bir tehlikeye sebep olacak zannediyorlardı. (*AM*, 240) (İtalikler bana ait.)

Bu sahneyi ayrıntılı olarak alıntılamamın nedeni Behlül ve Bihter'in yakınlaşmasını yavaş yavaş, tedricen veren anlatıcının önce nasıl atmosferi kurduğunu, dışarıda yağan karların yarattığı müphemliği, içeride kırmızı alevlerin tutuşturduğu arzuyu; bütünüyle duyulara hitap eden, duyularla biçimlenen o yakınlaşma anını göstermektir. Halit Ziya'nın anlatıcısı bu sahneyle bir yandan realist romanın determinizmine uygun biçimde atmosferi kurarken diğer yandan kırmızı alevler, karların raksı, kararan hava, hararet, rehavet, korku, rüya gibi imge ve duyguları öne çıkararak kurduğu atmosferi müphem, sisli, karanlık bir perdenin arkasına gizler. Arzular, duygular bu belli belirsiz ortamda kaçınılmaz biçimde yüzeye çıkacaktır.

Bu sayfalarda Bihter'le Behlül'ün yakınlaşmasını önce anlatıcı okuyucuya anlatırken giderek yer yer Behlül'ün odaklayan

olduğu sahnede, Bihter'in duygularını, hareketlerini Behlûl'ün bakışından okumaya başlarız. Behlûl, daha önce ayrıntılı olarak bedeniyle ve arzularıyla yüzleşmesini okuduğumuz Bihter'in halini, tavırlarını, korkusunu, kaçınmasını anlatırken bu kez bir erkeğin gözünden Bihter'i görürüz. Behlûl için bir anda hissedilen kadının korkusu, kendinden korkusu, Bihter'in sevmek arzusunu ortaya koymuş; Behlûl, Bihter'in mutlaka birini seveceğini anladıktan sonra bu kişinin kendisi olmasına karar vermiştir. Ona yaklaşır. İkisi de pencereden sisli levhaya bakarlar:

> Bütün sis... Yalnız küçük küçük beyaz karlar mütemadi bir sükût ile karşı sahilin artık hep gölgelerden ibaret manzaralarını titretiyordu. Karşıda azim bir dumanla mürtesem bir levha parça parça koparak denize dökülüyor gibiydi. Bihter dalgın bakıyordu; fakat düşünemiyordu. Onun da zihninde şimdi böyle dumanlarla tersim olunmuş bir şey vardı, onun da zihninde bütün muhakemeleri böyle sislerle bunalarak parça parça bir denize dökülüyor gibiydi. Şimdi, şu dakikada o Göksu âlemini takip eden gecenin kabusuna benzeyen bir şey onu derin bir uçurumun içine yuvarlıyor zannediyordu. Birden son bir metanet hamlesiyle döndü: – Bırakınız beni, diyordu. Fakat Behlûl bir şey söylemeyerek onu omuzlarından tutmuş, şimdi dudaklarının çılgın buseleriyle yüzünü, boynunu, dudaklarını, saçlarını örtüyordu. Ötede sobanın kırmızı gözleri büsbütün kirpiklerini indiriyor, dışarıda küçük küçük beyaz karlar mütemadi bir sükût ile bütün ufku beyaz dumanlara boğuyordu. (*AM*, 245)

Tıpkı yukarıda ayrıntılandırılan atmosfer gibi bu satırlarda da müphemiyeti vurgulayan imgeler öne çıkar. Ama bu imgeler artık atmosferi değil, doğrudan, açıkça karakterin iç dünyasını imleyen imgelerdir. Bihter'in de zihni bu levha gibi sisli ve müphemdir. Bu an daha önce ayna karşısında yaşadığı ana benzer bir andır. Uçuruma yuvarlanma, düşme, sükût etme imgesine, örtme, gizleme, belirsizleştirme imgeleri eşlik eder. Bihter uçuruma yuvarlanır, Behlûl'ün kollarına düşerken Behlûl'ün dudakları onun bedenini örter, sobanın alevden gözleri kapa-

nırken karlar düşmeye ve düşmekle etrafı dumanla sisle örtmeye devam ederler. Düşme ve örtme, müphemleştirme aynı anda gerçekleşir. Bu iki imgenin tekrarı bir yandan kötü özneliğe, uyumsuz bireyliğe uzanan sürecin karmaşıklığını, aradalığını, kaçınılmazlığını gösterdiği için, diğer yandan da Halit Ziya'nın realist romanının üzerinde yükseldiği hakikat anlayışını açık ettiği için önemlidir. Hakikatin bir yüzünde uçuruma yuvarlanma, sükût etme ile ifade edilen keskin bir gerçeklik hali; diğer yüzünde ise bu keskinliği yerle bir eden, üstünü örten bir müphemiyet, belirsizlik, kararsızlık vardır.

Romanda Bihter'le Behlûl'ün ilişkilerinin başladığı bu sahneden sonra, önce Behlûl'ün, sonra Bihter'in iç dünyasına odaklanılır. Behlûl'ün Bihter'e olan "aşkı"nı simgeleyen nesne Bihter'in odada unuttuğu şekerlemeler olur. "Şeker dilinin üstünde erir erimez pek taze bir hatıra ile ruhunun aşinası olan bir rayiha duydu. Bu parça menekşeliydi: Bihter'in rayihası, Bihter'in nefesi, Bihter'in ruhu..." (*AM*, 246) Şekerlemelerin tadı ile Bihter'le paylaşılan arzunun tadı birbirine karışır Behlûl'ün zihninde. Aslında bu his örtüşmesi bedenin hazlarının ortak duygusu, Behlûl'ün hazcılığını olduğu kadar paylaşılan arzunun bedene, maddeye yönelik oluşuna işaret eder. Behlûl'ün önceki ilişkilerinden başka bir yere koyduğu "müstesna", "uzun bir sevda hikâyesi" olarak gördüğü bu ilişkinin bir yandan da şekerin ağzında bıraktığı tat gibi keskin ama kısa ömürlü, geçici olacağının da habercisidir.[65] Behlûl için aşk albümündeki bu son zaferinin nakledilemeyecek olması büyük bir üzüntüdür. Aşklarının hikâyesini anlatmaktan zevk almak, onun için belki aşkı yaşamaktan daha zevklidir. Hikâye etmekle, süslü hikâyeler kurmakla yaşayan, var olan bu adam için anlatamamak bu ilişkinin neden süremeyeceğine dair ilk ipucunu verir.

Diğer ipucu ise çok daha keskin, cinsiyet kodlarını fazlasıyla ihlal eden, erkekliğin kuruluşuna halel getiren bir yönüdür ilişkinin. "Her zaman aşklarından galip çıkarken bu aşkından mağlup olabileceğini hissetti. Bu defa her zamankinden baş-

65 "Şimdi aşk hayatının bir bedii eserini yazacaktı ve artık bu eserinden sonra sevda hayatını kapayabilirdi." (*AM*, 248)

ka bir fark vardı: O gidip Bihter'i almamış, Bihter gelip kendisini almış idi. Bu fark muaşakanın bütün cereyan tarzına tesir icra edebilirdi. Temellük hükmü bu defa onun elinde değildi." (*AM*, 251) Karar verip harekete geçen Bihter'dir. Bu yüzden temellük edememek, bir yandan Behlül'ün narsisist erkekliğini bozguna uğratacak bir tehlike olarak bu ilişkiyi yıkıma sürüklerken diğer yandan yine Halit Ziya'nın erkek karakterlerinin yıkılan hayatlarının temel zaaflarından biri olarak belirmektedir. Temellük hükmünü elinde bulunduramayan, hele bu hükmü kadına kaptıran erkeğin yaşama şansı yoktur.[66] Ama burada Halit Ziya'nın yaptığı erkekliğin inşasında bir büyük dayanak olarak sunulan temellük vasfının bir zandan, belki bir yanılsamadan ibaret olduğunu, nasıl kolayca alaşağı edildiğini göstermektir daha çok. Cinsel sözleşmenin erkeğe uygun gördüğü bu hükmün el değiştirmesi bu ilişkinin daha baştan yıkılmaya ve yıkmaya mahkûm olduğunu göstermektedir. Bu ilişki Behlül'ün amcasına hıyanetinden duyduğu vicdan azabından değil –çünkü kabahat hıyanetin değil izdivacındır– temellük hakkının daha baştan elinden alınmış olmasından biter.[67]

Öte yandan Bihter'in yaşananlardan sonra kendine bakışı, arzulayan, arzularını gerçekleştirmek isteyen o öteki Bihter'le birleşmesini değerlendirişi bu kez tamamen cinsel sözleşmenin kodları içinden gerçekleşir. Daha önce bedeniyle yüzleşirken, arzularını su yüzüne çıkarırken daha geride duran toplumsal kodlar bu kez Bihter'in dilini, kullandığı kelimeleri belirler. "İlk aşk günahı", "o çirkin hakikat"le Bihter artık her zamankinden başka bir Bihter'dir. "Artık bedbaht, bedbahtlığına acınacak bir kadın değil, bir daha silinmeyecek bir leke ile

66 Bu noktada *Nemide*'nin erkek karakteri Nail'in Nahit tarafından temellük edildiği düşünülebilir. Ancak Nahit-Nail ilişkisi cinsel sözleşmenin izin verdiği sınırlar içinde kalmış, Nahit'in temellük eden tavrı sadece evliliğe giden bir baştan çıkarmayla sınırlı kalmıştır.

67 Erol Köroğlu, "Aşk-ı Memnu'nun Ayrı Dünyaları: Bir Feminist Eleştiri Denemesi" adlı makalesinde "erkeğin en temel özelliği" olan fethetmenin Bihter'e yüklenmesiyle ilişkinin sonunun hazırlandığını, tam da bu yüzden Bihter'in "dişil-nesne konumundan" çıkarak bireyleştiğini vurgular. Bkz. Erol Köroğlu, "Aşk-ı Memnu'nun Ayrı Dünyaları: Bir Feminist Eleştiri Denemesi", *Sözden Yazıya* (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 1994), 45-46.

televvüs etmiş, sefil, murdar bir mahluk"dur. (*AM*, 255) Artık "Firdevs Hanım'ın kızı" olmuştur.[68] Burada odaklayanın Bihter olması, anlatıcının değil, Bihter'in zihninin sesini duymamız, Bihter'in ahlakçı, yargılayıcı bakışını görmemiz kıymetlidir. Bihter kendi kendini yargılayıp kınayan, içselleştirmiş olduğu ahlaki kodlarla kendini kontrol eden öznedir. İşte bu yüzden, faili olduğu bu eylemi meşrulaştırmak zorundadır. Behlül'ün tasarrufu altında olmak, onun heveslerine oyuncak olarak daha da "sükût etmek" yerine, "temellük edilmiş bir sefile hükmünde" kalmaktansa "onun hayatına tasarruf" etmeye, onu sevmeye karar verir. (*AM*, 257) Cinsel sözleşmenin hükümleri gereğince, Bihter'e göre, bu düşüşü "yalnız aşk temizleyebilir". (*AM*, 257)

Bihter ve Behlül yeniden bir araya geldiklerinde Behlül, Bihter'le yeniden sevişmek için kurduğu oyuna, söylediği sözlere kendi de inanarak, hissederek, Bihter'e temellük etmek, onu kendisinin kılmak için; Bihter ise zaten sevmekle temizleneceğine, bu aşkı meşrulaştıracağına inanmış olmakla Behlül'ün sevgi sözcüklerine inanarak birbirlerini severler. Bir anlamda aşk söylemsel düzeyde kuruldukça/kurulmakla hayata geçirilmiş olacaktır. Bihter Behlül'ü sevdiğini itiraf ettikten sonra endişelerinden kurtulur. Bundan sonra Bihter Behlül'ün odasında

---

68 Odaklayan olarak Bihter'in zihninden geçenleri birebir alıntıda daha açık görmek mümkün: "Bu ilk aşk günahından sonra Bihter hastalanmış gibiydi, Behlül'ün odasından çıkınca hiçbir şey duymamış idi. Bütün hissini uyuşturan bir uyku içinde idi. Bir şey düşünmeyerek hep sükût etmek istiyordu. Yatağına girince hemen uyumuş idi; fakat sabahleyin gözlerini açar açmaz, henüz yatağından kalkmadan, bütün o çirkin hakikati kendisiyle beraber uyanmış buldu. Demek bu sabah Bihter, her sabahkinden başka bir Bihter'di. Artık bedbaht, bedbahtlığına acınacak bir kadın değil, bir daha silinmeyecek bir leke ile televvüs etmiş, sefil, murdar bir mahluk idi. Nihayet işte şimdi büsbütün Firdevs Hanım'ın kızı olmuş idi. Bunu kendi kendisine söylüyor ve kendisinden iğrenilecek bir vücuttan kaçarcasına kaçmak istiyordu. Lakin ne için böyle olmuştu? Bu günahı affettirecek bir sebep de bulamıyordu... Behlül'ü sevmiyordu, hayır, bundan emindi; çapkın bir çocuktan başka bir şey olmayan bu adam hakkında aşka benzer hiçbir şey duymamış idi. Şu halde oradan kaçmak, onun kim bilir kimlere karşı binlerce defa tekrar olunmuş sözlerini dinlememek, hatta odasına girmemek o kadar mümkün iken ne için, evet ne için gidip adi bir sefile zaafıyla bu adamın kollarına atılmış idi? Bu sükûtu affettirecek hiç, hiçbir şey bulamıyordu." (*AM*, 255)

bir gece geçirmeyi vaat eder. Bu ikisi için de anlamlıdır. "Behlül'ün yazı odasından bir kapı ile geçilir küçük bir yatak odası vardı ki Bihter burasını yalnız eşiğinden bakmış olmakla tanırdı, bu oda onun için Behlül'ün bir esrar mahfazası idi. Evet, burada bir gece geçirecek ve bu suretle Behlül'ün bütün ruhuna tasarruf etmiş olacaktı." (*AM*, 274) Behlül'ün mahremiyetine girme arzusu, ona tasarruf etmenin, temellük etmenin zirvesini oluşturur. Bu yolla Bihter bilinçli olarak bu ilişkide muktedir olmayı ister. Buna karşılık henüz bu aşamada Bihter'i bir gece odasına getirmek Behlül için de ona temellük etmenin temsilidir.

Behlül'ün odasında geçirilen o gece beraber uzaklara gitmenin hayalini kurarlar. Daha çok da Bihter'in zihni, hayali öne çıkar: "Ummanları geçeceklerdi; aşklarına bir naz ile, neşe ile örülmüş yuva, öyle müstesna bir köşe bulacaklardı ki ebedi bir baharın taravetlerine aşiyan olsun. (...) Küçük zarif yuvalarında, yeşillikler içinde boğulmuş yeşil bir kafese benzeyen o kutunun içinde sevişecekler, hep sevişeceklerdi." (*AM*, 291) Bu hayalle Bihter bütün korkularından, endişelerinden kurtulur, odasına dönerken kapıldığı korku bile kısa sürer. Odasına girdikten sonra anlar ki bütün ev derin bir uykudadır. "Demek gecelerin kara gözlerinden başka hiçbir göz onu görmemişti, demek bu kadın geceyi başka bir odada geçirmiş idi ve buna kimse vakıf olamamıştı. (...) Şu halde isterse yarın gece, isterse her gece oraya gidebilecekti." (*AM*, 293) Bihter, kimseye görünmeden bu ilişkiyi yaşayabilmekle Behlül'e tasarruf etme gücünü tamamen kendisinde bulur ve artık görülse bile onunla uzaklara gitme hayali tamamen ve kararlı biçimde eyleminin faili olmasını, bu ilişkiyi kararlılıkla yaşamasını sağlar.

Oysa Bihter'in failliği, edilgen olmak yerine arzularını yaşamaya karar vermesi bu ilişkinin yıkımını da beraberinde getirir. Romanın 15. bölümünde bitmekte olan kışın ardından baharın gelişiyle Behlül'ün uyanışını, onun odaklayan olduğu satırlardan okuruz. Behlül, Nihal'in piyanosu eşliğinde bütün bir kış uzak kaldığı hayatı düşünür. Şüphesiz Bihter'i sevmektedir; Bihter ilk ve son aşkıdır. Ama bu rutin hayattan sıkıldığını ve

heyecanın kaybolmakta olduğunu anlarız. "Sakin muttarit saatler" ihtirasların, galeyanların, gözyaşlarının, "bir aşkın hayatını daima tazeleyen buhranlar"ın yerini almıştır. (*AM*, 344) Ancak yine anlarız ki heyecan eksikliğinden çok Behlûl'ü etkileyen Bihter'in teslimiyeti, zannettiğinin aksine "yumuşak, gevşek bir kadın" oluşu, düzenli olarak odasına gelişi ve "pek sarih olmamakla beraber bu kadının elinde kendisinin, evet asıl kendisinin bir kadın hükmünde kalmaya başladığını" fark edişidir. (*AM*, 344) "Odasında gelinip aranılan, her arzu olundukça alınıp tasarruf edilen kendisi"dir. (*AM*, 344) Behlûl'ün tavrı çelişkili gibi görünür. Yani onun gözünde Bihter hem teslim olan, fazla yumuşak bir kadın, hem de kendisine tasarruf edendir. Ama anlarız ki cinsel sözleşmenin öngöreceği ve Behlûl'ün de kadından beklediği erkeğin kadına tasarrufu, kadının ise erkeğe tabi olmakla beraber bedenine, arzularına kolayca teslim olmamasıdır. Bu nedenle tasarruf etme, temellük vasfının kadının elinde olması Behlûl için bu ilişkinin esas zaafıdır:

> Kendi tabirince bu nefis kadında sevdanın bir zevk nefaseti eksikti; muaşakalarında Bihter o kadar maddileşiyor, Behlûl'ün bütün haris arzularına öyle mağlubiyetle muvafakat ediyordu ki, belki bir fedakarlık olan bu şeyler, aleyhine çevrilerek onu bayağılaştıracak, muhteremiyetten düşürecek zilletler hükmüne geçmiş oluyordu. Behlûl'e hiçbir şey reddedilmiyordu, onun hiçbir arzusu fazla bulunmuyordu; halbuki o reddedilmeye, yalvarmaya, istenen şeyin zor istihsal edilmiş olmasından lezzet almaya muhtaç idi. (*AM*, 345)

Bihter'in "maddileşmesi" cinsel sözleşmenin kadın ve erkek rollerine yüklediği vasıfları tersine çevirmekle kalmaz, kadının bu erkeksi vasfı içermekle erkeğin muktedir konumunu elinden aldığını, ya da erkeğin kendi iktidarını hissedebilmek için kadının eşit bir arzu eden olmak yerine arzu edilen olması gerektiğini gösterir. Maddileşmek arzu etmektir bu denklemde ve kadına ait değildir. Bir önceki alıntıda yine Behlûl'ün ağzından Bihter için "yumuşak, gevşek bir kadın" tanımı bu maddileşmekle çelişki içinde görünse de aslında Bihter'in çifte konu-

munu yani maddileşerek arzu eden ve maddileşerek arzuya boyun eğen oluşunu ifade etmektedir. Bihter aynanın karşısında arzularıyla yüzleşmekle ve ardından Behlül'e temellük etmekle arzu eden ve arzularını elde eden özneliğini cinsel sözleşmeyi iki türlü ihlal etmekle kötü özneliğe çevirir: Hem yasak bir aşk yaşamakla, hem yasak aşkın yanlış tarafında olmakla –yani kendisinden beklenen cinsiyet rollerine bu yasak aşk içinde bile uymamakla– olgun kadınlığa, bireyliğe geçişi önce Behlül tarafından sekteye uğratılacak, terk edilecek, aldatılacak; ve cemaatle yüzleşememekten ziyade, bu yüzden romanın sonunda intihar edecektir. Firdevs Hanım'ın hafifmeşrepliğinin cinsel sözleşme içinde massedilebilir bir karşılığı varken Bihter'in arzularının peşinden giden failliğinin, kötü özneliğinin karşılığı yoktur. Böylece Bihter cinsel sözleşmeyi iki kere ihlal etmekle, uyumlu bireylikten uzaklaşır; ama failliğini hiç kaybetmez ve intiharıyla son bir kez daha failliğini göstermiş olur.

Bu süreçte cinsel sözleşmenin yasak aşkın içine nüfuz eden normlarını Behlül'ün zihninden okumaya devam ederiz. Bu "gürültüsüz muaşakanın sükûnu" içinde Bihter'in artık vicdan azabı duymadığını düşünen Behlül, onun yerine bu aşkın "mülevves bir şey" olduğunu düşünür. "Onu gelip alan kadın hâlâ gelip almakta devam ediyordu, onun ellerinde kendisini günahsız bir cinayet aleti masumiyetiyle görüyordu." (*AM*, 348) Bihter'in temellük hükmünü ele geçirmiş olması Behlül'ün ondan uzaklaşmasını hazırlarken aynı zamanda bu ilişkinin bütün vicdan azabını, "ayıbını" Bihter'e yükleyerek Behlül'ün kendi konumunu meşrulaştırmasına da yardım edecektir. Nihal'in piyanosu eşliğinde düşünülerek hesaplaşılan "bu bir mevsimlik muaşakanın son günleri" Behlül'ün baharla gelen uyanışını hem hazırlayan hem meşrulaştıran, her halükârda bu uyanışı okuyucunun gözü önünde kurup biçimlendiren bir inşa faaliyetinin nesnesidir. Denilebilir ki cinsel sözleşmenin normlarına uygun olarak, Behlül'ün bu ilişkinin neden bitmesi gerektiğini adım adım kendisi ve okuyucu için biçimlendirdiği dilsel, söylemsel bir inşa söz konusudur. Yani aşkın kuruluşu gibi sona erişi de önce söylem düzeyinde gerçekleştirilir.

Özellikle Behlül'ün zihninden, düşüncelerinden tanık olduğumuz bu aşkın yıkılışı/ortaya çıkışı sürecini, romanın başında daha çok izdivacın hazırlanışı üzerinden gördüğümüz Adnan Bey'in bakışı, iç dünyası, kendisiyle hesaplaşması da destekler. Bu anlamda, Adnan Bey'in romanda çok az karşımıza çıkan iç hesaplaşması aynı zamanda Bihter, Behlül ve Nihal'in değişen, giderek acılaşan iç dünyalarının düğümlediği olay örgüsünü zirveye taşıyacak sürecin de işareti olacaktır. Adnan Bey, izdivacının bir hata olduğunu, Bihter'in ona ruhunu vermediğini düşünür. Ona "tamamiyle tasarruf edememekten" mustarip, kıskançlık içindedir, hatta ilk kez Behlül'den şüphelenir ama bu şüphesi yüzünden kendinden utanır. (*AM*, 366) Oysa okuyucu bilir ki Adnan Bey'in şüpheleri yersiz olmadığı gibi izdivacı ile ilgili düşünceleri de kaçınılmaz sonun habercisidir. Böylece roman dramatik bir ironiyle okuyucuyu etken hale getirmiş olur.

Adnan Bey'in bu izdivacın bir hata olduğu düşüncesine paralel olarak Bihter'in de izdivacına dair hayal kırıklığını okuruz. Bihter'in genç kızlık emellerinin karşısında "kadınlık emelleri", daha önce tanımadığı cinselliği, şiddetle sevme ve sevilme arzusu, kocasını sevebileceği "küçük, fakir, adi bir izdivaç"ın daha iyi olduğunu düşündürür ona. Bu izdivaç bir hata, "bütün bir hayat bir hatanın kurbanı"dır. (*AM*, 374) Bihter'in kadınlık emellerinin nesnesi en yakınındaki Behlül olur. Behlül, Adnan Bey'in sunduğu zengin, ihtişamlı bir anlamda Bihter'in maddi, ekonomik arzularına karşılık veren hayata karşılık tamamen kadınlık emellerinin, cinselliğin ve aşkın imkânıdır. Oysa Bihter'in kadınlık emellerinin süregidecek bir karşılığı yoktur. Behlül, Bihter'e olan tutkusunun yerine kolayca masum ve el değmemiş bir melek sevgili arayışına girecek, evden ve Bihter'den uzaklaşacaktır. Böylece Halit Ziya romanının bütün ana karakterleri gibi Bihter'in en başından yazgılı olduğu "metrukiyet" yüzeye çıkar. Babanın kaybı ve annesinin şefkatsizliği, bir anlamda annesizliği, hamisizliği zengin ve yaşlı bir adamla yapılan evlilikle ötelenememiş, Bihter Behlül'ün odasında karanlıkta yalnız saatlerce otururken kadınlık emellerinin nesnesi-

ni de yitirdiğini anlamakla metrukiyetin kaçınılmazlığını göstermiştir. Bihter'in metrukiyet hikâyesi birçok bakımdan ilk roman *Sefile*'deki İkbal'in metrukiyet hikâyesinin yeniden yazımıdır. Her ne kadar atmosfer, ortam ve mekân büyük ölçüde değişse de olay örgüsel olarak bakıldığında İkbal'in gemlenemez arzuları, yaşlı kocanın yarattığı tatminsizlik, temellük arzusu ve şiddetli aşkın sonunda terk ediliş her iki karakterin hikâyesini belirleyen ortak noktalar olur. Üstelik anneden tevarüs edilen "şehvet", aşk ihtiyacı her iki romanın determinist ilkelerle kurduğu ilişkinin de benzerliğini gösterir. Bu anlamda *Aşk-ı Memnu* hiç şüphesiz *Sefile*'nin, en azından İkbal'in hikâyesinin mükemmelleşmiş bir yeniden yazımıdır. İkbal ve Bihter'in birer kötü özne olarak kurulan hikâyeleri, hem beşer hikâyesinin peşindeki yekpare bir Halit Ziya romanının varlığını hem de bu yekpare romanın mükemmelleştirilen olay örgüsünü açığa çıkarır.

Romanın sonunda Bihter'in metrukiyete ve ardından intihara sürüklenişi bütün roman boyunca aralarındaki tansiyonun aşama aşama arttığı Nihal'in bu kez Behlül'le arasına girmesiyle, daha doğrusu sokulmasıyla sağlanır. Hastalık ve ihtiyarlıkla eski şaşaasını kaybeden Firdevs Hanım da yalnızlığını, metrukluğunu gidermek hevesindedir. Firdevs Hanım'ın görünür olma çabası, bir yandan da kızından intikam almasına zemin hazırlayacak bir performansla okuyucuya sunulur. Firdevs Hanım, Behlül'e izdivaç için en uygun adayın Nihal olduğunu latife yollu söylerken, Nihal'i de Behlül'e karşı kışkırtmaya başlar. Önceleri evde bir "latife konusu" olan izdivaç meselesi gerek Nihal'in gerek Behlül'ün gözünde giderek gerçeklik kazanmaya, ihtimal dairesinde görülmeye başlanır. Behlül ve Bihter'in ilişkilerinin sona gidişini diğer yandan Behlül ve Nihal'in izdivacı ihtimalinin giderek güçlenişini en çok Behlül'ün gözünden ve ağzından, Behlül'ün Bihter ve Nihal'e değişen duygularından okuruz. Uzun bir dargınlıktan sonra Behlül, Bihter tarafından terk edilme hevesi içindeyken Bihter'in sonunda onu kolaylıkla affetmesi, ona boyun eğmesi, onu başkalarıyla paylaşmaya razı olması, onu Behlül'ün gözünde küçültür, "muaşakalarına se-

falet rengi"ni verir. (*AM*, 410) Bu anlamda Behlûl'ün odaklayan bakışı, Bihter'e olan duygularını, aşkını değil, cinsel sözleşmenin bu aşka biçtiği değerleri, yargıları yansıtır gibidir. Buna karşılık Nihal "açılmamış gonca"dır. (*AM*, 411) Nihal'in güzelliği, "müebbet çocukluğu" saflığı onu Behlûl için, diğer Halit Ziya romanlarının çocuk kadınları gibi, izdivacın olası aktörü kılar. Ama tıpkı diğerleri gibi Nihal de muradına eremeyecektir. Tıpkı Nemide ve Hacer gibi kendisine sunulan aşk, evlilik imkânı yine kendi elinde olmadan başkaları tarafından Nihal'den alınır. Behlûl için Nihal'le izdivaç ciddi bir mesele haline geldiğinde Bihter çılgına döner, bu "izdivaç olmayacak"tır. (*AM*, 415) Nihal'in masumiyetine karşılık Bihter'in "yırtıcı tırnakları"nı göstermesiyle Behlûl aşklarını "mülevves" bir şey görür. Bihter'i "mülevves" bir şeyin parçası haline getiren Behlûl'ün bakışı ve temsil ettikleridir. *Aşk-ı Memnu*'daki kötü özneliği incelemeye başlarken Behlûl'ün bu bölümdeki işlevinin, kadınların hayatındaki yıkıcı rolü olduğunu, kadın öznelliğini darmadağın eden bir sadme olarak erkeği, erkekliği temsil ettiğini söylemiştim. Bu doğrultuda Behlûl'ün Peyker'den Bihter'e, Bihter'den Nihal'e yönelen arzularını nihayetinde massedebilen bir cinsel sözleşmenin erkeksiliğini vurgulamalı; ve asıl müsademenin bu erkeksi hayat ve kadın karakterler arasında olduğunu eklemeliyim.[69]

Bu müsademenin yol açtığı yıkıma karşılık Bihter'in tepkisi intikam olacaktır. Mazlume ve Hacer gibi Bihter de kendisiyle birlikte etrafını mahvederek intikam almaya karar verir. "[A]rtık usanılan aşkı, bir hakaret sillesi içinde iade olunacak mülevves bir şey gibi yüzüne fırlatıldıktan sonra *bu kadında* yalnız bir his yaşamaya başlamıştı: İntikam... Ondan, onlardan intikam almak!" (*AM*, 479) Bu satırlarda anlatıcı Bih-

69 Burada erkeksi hayatla normları, sözleşmeleri belirleyen bakışı vurguluyorum. Öte yandan her ne kadar yukarıda bu "erkeksi hayat"la müsademenin kadın karakterler için yıkıcı olduğunu söylesem de belki daha doğru bir ifadeyle bir sonraki bölümde görüleceği gibi kadınsı erkek karakterler için de yıkıcı olduğunu söylemeliyim. Kadınsı erkeklik ile ilgili bir tartışma için bkz. Nurdan Gürbilek, "Kadınsılaşma Endişesi: Efemine Erkekler, Hadım Oğullar, Kadın Adamlar," *A.g.e.*, 51-75.

ter'in iç dünyasını, intikam hissini verirken ondan "bu kadın" diye bahseder, karakterle anlatıcının arasındaki mesafeyi arttıran bu sıfatla, okuyucu bir yandan Bihter'in gizlice yargılandığını, ya da Bihter'in kendisini yargıladığını hissederken bir yandan da onun intikam hislerine ve Bihter'in sürüklendiği cinnete odaklanır:

> Melih Bey takımının bütün ırsi menkulatına malik olarak doğan *bu kadına* güzide bir izdivaç lazımdı, bu izdivaç ki altından küçük bir anahtarla gelsin. (...) Başka hiçbir şey düşünmemiş, Adnan Bey'e elini uzatmıştı.(...) O zaman bu izdivaç ile boş kalan gönül boşluğunu, o aşksızlıktan mütevellit boşluğu doldurmak için izdivacının yanında bir garam hayatı icat etmek lazım gelmiş idi.(...) bir adım atmış idi ve kendisini Behlül'ün kollarına vermiş idi. Yalnız bir adım, fakat bu adımın altında bir uçurumun ağzı muhtefiydi. Onu görmemek istemişti. Ona izdivacının boşluklarını unutturacak bir rüya lazımdı, işte o kadar!.. (...) O güne kadar aşkının endişesiyle hareket eden *bu kadın* bir dakika içinde anlamıştı ki artık bu aşk yaşayamayacak ve birden karar vermişti: Evet, bu aşk ölecekti, lakin etrafına musibetler serperek... (*AM*, 481)

Yer yer Bihter'i odaklayan ama "bu kadın" vurgusuyla anlatıcının zihninin de devrede olduğu anlaşılan bu satırlar hem bir iç hesaplaşma hem bir yargılama gibidir. Bihter'in "musibetler" saçarak çekilme kararı romanın başında Adnan Bey izdivaç haberini Nihal'e vermeye çalışırken evin içinde dolaştığı söylenen "musibet"i, konuşulmayan, bir türlü söylenemeyen musibeti hatırlatır. O bölümde Nihal için bir musibet olduğu söylenen izdivaç, romanın sonunda bütün musibetlerin nedeni, Bihter'in yıkımı olacaktır. Bihter kocasına ve herkese her şeyi itiraf ederek intikam almayı düşünür. Ama o itiraf edemeden hakikatin ortaya çıkışı hakikati itiraf etmek isteyen Bihter'i titretir. Behlül gideceğini söylerken her şeyin sorumlusu olarak Bihter'i görür, "her şey pek güzel bitmek mümkün iken..." (*AM*, 506) cümlesi Bihter'in tokadıyla yarım kalır. Bihter, Behlül'ün umduğu gibi, cinsel sözleşmenin ikiyüzlü normlarına uyarak Behlül'ün

evlenmesine razı gelmemiş, kendi arzularını her şeyin önünde tutmuştur. Bihter'in her daim seçim yapan, eylemlerinin sorumluluğunu üstlenen failliği sonuna kadar devam eder. Sonunda ölmeye de kendi karar verir: "[Y]aşamak, böyle bu nazarların altında yaşamak? Lakin ne için yaşayacaktı? O zaman ölümü düşündü. Evet, ölecekti." (*AM*, 507) Bihter kendisini odasına kapayıp ölmeden evvel kendine bakmak ister. "En evvel mumunu yakmak istedi. Herhalde karanlıkta ölmeyecekti. Kendisini bir defa daha görmeksizin ölmek... Demek öldükten sonra artık her şey bitecekti, o da, kendisi de bitecekti, artık bir daha yaşamamak üzere? Karanlık, bitmez tükenmez bir karanlık içinde ebedi bir gölge olacaktı?" (*AM*, 509) Son ana kadar düşünür, ölmekle ölmemek arasında bocalar Bihter. Ama kocasının çaldığı kapıyı açamaz:

> Oh açamayacaktı, o adamın karşısına çıkamayacaktı ve elinde hep o küçük zarif oyuncağın siyah ağzı kıvrılıyor, kıvrılıyor, ona çevrilmek, karanlıkta onu bulmak istiyor ve ikna eden bir sesle: – Evet, güzel, genç, nefis kadın, senin için yapılacak yalnız bu var, diyordu. Kendisini aldatmak isteyen bu hain şeyi silkip atacaktı, ölmeyecekti; bu güzel, genç, nefis kadın yaşayacaktı; sonra birden artık kırılmaya müheyya, çatırdayan kapının karşısında, bileğinin mukavemetine bir keselan geldi, sanki onu bir kuvvet büktü, mağlup etti, nihayet o siyah ağız kıvrıldı, kıvrıldı, bir yılan hıyanetiyle, karanlıkta, o elim aşk cerihasıyla sızlanan noktayı buldu. (*AM*, 510-511)

Bihter aynanın karşısında arzularının uyandığı ve diğer Bihter'le kucaklaştığı sahneden sonra bir kez daha odasında bir iç hesaplaşma yaşar ama bu kez aynada kendisine bakamadan, karanlığa karışır. Diğer bir deyişle güzel, genç ve nefis kadın kendi bedenini, güzelliğini göremeden ya da görmekle eksikliğini gideremeyeceğini bilerek ölümü seçer. Cinsel sözleşme, arzulara galebe çalmıştır.

Roman Bihter'in intiharının ardından Nihal'in babasına, ilk sevgilisine dönmesiyle kapanır. Bihter ise, cinselliğini ve kadınlığını son ana dek kendi kararlarıyla yönetmekle ve bede-

nini ortadan kaldırmakla hem Firdevs Hanım'dan yapmadığı anneliğinin intikamını hem Behlül'den ihanetinin intikamını almış, Adnan Bey'i yalnızlığına, Nihal'i çocuk kadınlığa mahkûm etmiştir. Bihter'in kötü özneliği karşısında Nihal'in çocuk kadınlığı da metruk kalmaya mahkûmdur, babasının dizi dibinde donmuş bir zamanda hep çocuk kadın olarak yaşayacaktır. Böylece *Aşk-ı Memnu* kaçınılmaz bir metrukiyetin anlatısı olur. Nihal babasının varlığına rağmen metruk kalır; Adnan Bey Bihter tarafından aldatılmış ve terk edilmiştir; Firdevs Hanım kızını alt edemeyerek yalnızlığa ve ihtiyarlığa bırakılmıştır. Behlül Nihal'den, Bihter ise hayattan mahrum kalmıştır.

Bu bir ahlaksızlık hikâyesi midir peki? Behlül'ün bakışı, Bihter'i temellük eden pozisyonda olduğu için, arzusunun gücünü bir boyun eğiş olarak yaşadığı için küçümser. Belki de cinsel sözleşme gereği aldatmanın da kabul edilebilir bir adabı, sınırları vardır. Yani Bihter burjuva ahlakına göre aldattığı için değil, aşkını itiraf ettiği için suçlanır, daha fazlasını istediği için ölmek zorunda kalır. O yüzden basit bir muhafazakâr ahlak değildir Bihter'i ölüme sürükleyen. Bu noktada Bihter'in intiharı bir yanıyla ahlakçı bir roman sonu mudur, sorusunu başka bir açıdan cevaplayabiliriz. Bihter ölmeyi seçmekle her bir karakteri ayrı ayrı cezalandırmış, sonuna kadar seçimlerinin faili olmuştur. Bu yüzden Halit Ziya'nın tavrı basit bir ahlakçılıkla açıklanamaz. Önceki romanlarda arzuları yüzünden metrukiyete sürüklenen, hatta ölüme giden kadın karakterleri düşündüğümüzde basitçe çocuk kadınların metruk da olsa yaşamaya devam ettiğini, kötü özneleşen kadınların ise ölüme sürüklendiğini söylemek mümkün değildir. Metruk kadınların hepsi yoğun arzuyla maluldürler. İkbal, Mazlume, Nemide, Nahit, Hacer, Saniha, Nihal ve nihayet Bihter arzularının şiddeti oranında bireyliğe, kötü özneliğe uzanırlar.

Bir başka deyişle çocuk/melek kadınlıktan kötü özneliğe doğru giden çizgiyi belirleyen arzunun şiddeti ve karakterin failliği olur. Halit Ziya *Nemide*'nin toplumsal cinsel sözleşmeye uygun bir bireylik yakalamayı başaran ikinci kadını Nahit dı-

şında, diğer kadınlara metrukiyet ya da ölümden başka seçenek bırakmaz. Ya Saniha ve Nihal gibi kadınlığa geçemeden, cinselliğin olmadığı bir çocuk/melek kadınlıkta metruk kalırlar; ya Nemide ve Hacer gibi tamamen eylemlerinin faili olamasalar da ölümlerinin faili olurlar; ya da İkbal ve Mazlume gibi kötü özneliğin karanlığında insanlıktan uzaklaşarak ölürler. Bütün bu kadınlar zaten baştan metruk kalmaya mahkûmdurlar. Yani metrukiyet kaçınılmazdır. Metrukiyetin kaçınılmazlığı basitçe toplumsal/cinsel sözleşmeye uyum sağlayamamaktan kaynaklanmaz. Bireyin arzu etmesi, daha fazlasını istemesi kaçınılmaz olduğu için, arzuların bastırılması, normalleştirilmesi çok da mümkün olmadığı için bu hamisiz, annesiz kadınların metrukiyeti kaçınılmazdır. İçlerinden bazıları ise bu dünyada metruk kalmak yerine ölümü seçer. Bihter bu anlamda güçlü failliği ile hayatın sunduklarına boyun eğmemiş, metruk kalmak yerine ölümü seçmiştir. Karakterlerin metrukluk ya da ölüm dışında pek de seçenekleri olmadığı bir roman dünyasıdır söz konusu olan. Cemaatin makbul bir kavram olarak karşımıza çıkmadığı, toplumsal sözleşmeye uyumlu bireyliğin neredeyse imkânsız olduğu böyle bir dünyada ahlak da açıkça bir dayanak olarak sunulmaz. Ahlaklı ya da ahlaksız olmak basitçe tarif edilebilir, yaşanabilir durumlar değildir Halit Ziya romanında. İkbal ya da Mazlume'nin fuhşa sürüklenişi de, Bihter'in Behlül'e olan arzusu, yasak aşkı da yoğun bir determinizmle temellendirilirken ne İkbal, ne Mazlume ve ne de Bihter için ahlaksız demek artık okuyucu için mümkün olabilir. Bu yüzden ölümleri de bir ceza değil, seçeneksizliğin işaretidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Metruk Evin Erkekleri

"Ve gök. (Halit Ziya'nın indirdiği). Algısal. Dalgın."
– İlhan Berk, "Mai ve Siyah"

Önceki bölümde kadın karakterler üzerinden çözümlenen Halit Ziya romanındaki tekrarlanan beşer hikâyesi, bireyin metrukiyet öyküsü bu bölümde üç romandaki erkek karakterlerin birbirini izleyen, birbirinden doğan, birbirlerini tekrar eden anlatıları üzerinden okunmaktadır. Bölüm bu çerçevede *Bir Ölünün Defteri*, *Ferdi ve Şürekâsı* ve *Mai ve Siyah*'ın baş erkek karakterlerinin hikâyesine odaklanır. *Ferdi ve Şürekâsı*'nın İsmail Tayfur'u aşk ve iyi bir hayat imkânı arasında parçalanan arzularının peşinde ödenen ağır bedelle Ahmet Cemil'in hikâyesine bağlanırken, *Bir Ölünün Defteri*'nin Osman Vecdi'si, daha sonra Ahmet Cemil'in şahsında çetrefilleşecek olan hayal ve hakikat çatışmasının ilk işaretlerini verir. Bu anlamda Ahmet Cemil'in tohumları biraz Osman Vecdi'de, ama en çok da İsmail Tayfur'dadır. Bu nedenle Osman Vecdi ve İsmail Tayfur'un onları metrukiyete sürükleyen, kendi arzuları karşısındaki ikircikli pozisyonunu inceledikten sonra Ahmet Cemil'in birey olma, kendini yapma hikâyesi ayrıntılı olarak çözümlenmekte ve özellikle Ahmet Cemil'in kendini gerçekleştirme arzusunun trajik bedelinin altı çizilmektedir. Bu yanıyla hem kendinden önceki İsmail Tayfur'un hem Ahmet Cemil'in metrukiyet hikâyesi aşağıda tartışılan Faustyen örüntü üzerinden okunur. Halit Ziya'nın bu iki ro-

manda Faustyen özellikler sergileyen karakterler yaratarak metrukiyet anlatısını kurmuş olduğu görülür. Bu nedenle bölümün devamında bu bağlantı dikkate alınarak neredeyse bütün *Mai ve Siyah* değerlendirmelerinde Ahmet Cemil'in hayalciliğiyle hakikatlerin uzlaşmazlığının onun trajik yıkımının nedeni oluşu fikri sorgulanmaktadır. Romanda Ahmet Cemil'in hayat tasavvuru ya da "mai ve siyah" projesi, aynı zamanda Halit Ziya romanındaki bireylerin kaçınılmaz hikâyesidir. Böylece modern bireylik halinin Halit Ziya romanındaki izdüşümü olarak metrukiyetin *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in şiiri ve hayatıyla biçimlendirildiği ortaya konur. Bunun için önce bu sürecin başında Ahmet Cemil karakterinin özellikle hayal ve hakikat çatışması ekseninde ilk ipuçlarını yakaladığımız *Bir Ölünün Defteri*'ne değinerek Osman Vecdi'ye kısaca bakmak gerekir.

Her zaman hayal ve hakikat: Arzularla gerçekliğin müsademesi

1890-1891 arasında *Hizmet* gazetesinde tefrika edilen *Bir Ölünün Defteri, Nemide* ile aynı yıl, 1892'de kitap olarak yayımlanır. Bu kez bir kadın ve iki erkek arasındaki ilişki merkezdedir. Her ne kadar aşk üçgenine dayalı aynı hikâyeyi yazıyor olsa da Halit Ziya, bu romanda Osman Vecdi karakterinin iç dünyasını, bakışını sergiler ve bunu büyük oranda Osman Vecdi'nin yazdığı günlüğe dayanarak yapar. Ben ve sen anlatıcının birlikte kullanıldığı, diğer bir deyişle Osman Vecdi'nin en yakın arkadaşı Hüsam'a yazdığı bu günlüğü, okuyucu da Hüsam'la birlikte okur. Osman Vecdi'nin halasının kızı Nigar'a âşık olduktan ve Nigar tarafından sevilmediğini anladıktan sonra yazmaya başladığı günlük, günü gününe kayıtlardan ziyade bu aşkın doğuşuyla birlikte Vecdi'nin hayata, kendisine ve etrafına nasıl baktığını göstermektedir. O yüzden Vecdi'nin yaşamında neyi yazmaya değer bulduğu veya yaşarken çok dikkat etmemesine rağmen yazarken çekip çıkardığı anlar, bakışlar, durumlar onun iç dünyasını açık etmesi, kendisine bile söylemediklerini söylemesi bakımından önemlidir.

Bu çerçevede Osman Vecdi'nin karakterizasyonundaki ilk belirgin özellik Halit Ziya romanının tekrar eden izleklerinden olan hamisizliktir. Osman Vecdi annesinin ölümünden bir süre sonra babasının bir mektup bırakarak gidişiyle kimsesiz, muinsiz kalır. Babasının gidişi, kendisiyle zaten pek az ilgilenmiş olduğu için pek az sevdiği bu babanın gidişi çok üzmez Vecdi'yi. Ama bu mektup artık dünyada tamamen yalnız olduğuna işaret eder. "Annesinin himaye kanadı üzerinden kalkmış, babasının getireceği daneye intizar tesliyesini kaybetmiş, henüz kanatlarına kuvvet gelmeden yuvasından düşmüş bir kuşcağız gibi, garip, metruk bir çocuk" olduğunu, "henüz hayat yolunda ilk hatvelerini atmaya hazırlandığı bir hengâmda önünde korkunç bir uçurum açılmış hamisiz, istinatsız bir çocuk" olduğunu hisseder.[1] Bir kez daha hamisizlik ama özellikle annenin himayesinden yoksunluk Halit Ziya karakterinin "hayattan kalması"nın ilk sebebi olacaktır. Ama Halit Ziya romanının hamisizlik teması önceki romanların babasızlık üzerinden, gelenekle, dinle kurulan bağlar üzerinden işlenen hamisizliğinden başka bir hamisizliktir. Çoğunlukla anne kaybı ya da zayıf anne ile biçimlenen bu etki, daha ziyade karakterlerin duygusal gelişimini zedeleyen, daha baştan hayata bir eksiklikle başlamalarına neden olan, bireyselleşmelerini ya da öznelliklerinin kuruluşunu bu eksiklikle malul eden bir çocukluk travmasıdır. Bu maluliyetle biçimlenen karakterler, muinsizliğin zorladığı hayata tutunma, kendini kendi başına gerçekleştirme çabasında her daim yaralanır, zedelenirler.

Bu zedelenme hali *Bir Ölünün Defteri*'nde Osman Vecdi'nin arzularının karşısına çıkan, aynı zamanda arzularını dolayımladığı en yakın arkadaşı, rakibi Hüsam'la ilişkisi üzerinden görünür olur. Osman Vecdi'nin Hüsam'la birlikte çektirdikleri bir okul resmine bakışı bu iki arkadaş arasındaki rekabeti, ya da daha çok Vecdi'nin alttan alta işleyen kıskançlığını gösterir. Vecdi "mekteplilere mahsus" bu pozda ikisinin de gülünç olduğunu

1 Halit Ziya Uşaklıgil, *Bir Ölünün Defteri* (İstanbul: Özgür, 2010), 42. Romanın bu baskısından yapılan alıntılar parantez içinde roman adı kısaltması (*BÖD*) ve sayfa numarası verilerek gösterilmiştir.

söylemekle beraber Hüsam'ın daha zarif durduğunu fark eder. Ve resimden sonra bu kez ilk defa aynaya bakar. "Kendimi çirkin bulmadım; aksine çehremde, gözlerimde garip bir halavet vardı; fakat bütün çehreme intişar etmiş derin bir hüzün bana kasvet veren bir hal getiriyor zannettim. Senin ise gözlerinde tabii bir neşve, dudaklarında hoş bir tebessüm var idi. Bu gece yatağıma yattığım vakit hiçbir şey düşünmemekle beraber muazzep idim." (*BÖD*, 51) Bu satırlarda kendini fark ediş, bir anlamda yine ötekinin, Hüsam'ın dolayımıyla gerçekleşir. Resimde başlayan yüzleşme aynada berraklaşır.[2] Bir yandan kendi kasvetli iç dünyasını fark ederken Vecdi, diğer yandan en yakın arkadaşının neşeli ruhunu kıskanır. Bu kıskançlığın, gizli rekabetin yüzeye çıkmasının nedeni de aslında Nigar'dır. Nigar'ın fotoğraftaki Vecdi'ye gülmesi, ya da Vecdi ile bir kardeş gibi teklifsiz olmayı sürdürürken Hüsamı'la resmî biçimde görüşmesi, aralarına bir mesafe koyması, ya da şiir ve tababet tartışmasında Nigar'ın Hüsam'ın yanında yer aldığını belli etmesi gibi anlar, Vecdi'nin henüz Nigar'a bir kardeş gözüyle baktığı zamanda bile Hüsam ile rekabet içinde olduğunu gösterir.

Romanda erkeklerin rekabet içinde oldukları bu süreç, aşkı elde etme süreci olmaktan çok başlangıçta kendi öznelliğini ortaya koyma, bir birey olarak kendini kabul ettirme sürecidir. Bireyliğini ortaya koyma arzusu, kıskançlık, daha sonra tartışıldığı gibi *Mai ve Siyah*'taki Ahmet Cemil - Hüseyin Nazmi arkadaşlığındakine benzer biçimde yansır romana. Tıpkı Hüseyin Nazmi gibi Hüsam'ın da iç dünyasını görmeyiz, onu sadece dışardan Vecdi'nin gözünden, bakışından anlamaya çalışırız. Okuyucu olarak bizim gördüğümüz Vecdi'deki süreçler, değişimler olacaktır. Anlarız ki onun değişiminin, arzularının biçimlenmesinde Hüsam'ın Vecdi'den daha bağımsız görünen yaşamı etkili olur. Bu nedenle Vecdi, kendisine hem an-

2 Vecdi'nin resme ve aynaya bakışı Halit Ziya romanında sıklıkla karşımıza çıkan içine dönme, kendiyle yüzleşme anlarından biridir. Sadece kendini fark etme anı değildir bu anlar, varlığını, sahip olduklarını, arzularını, nesneler dünyasını fark ediş, aynı zamanda diğerinin, rakibin daha fazlasına sahip olduğunu bilmekle güçlenecek, duygular ve arzular ötekinin sahip olduklarını fark etmekle açıkça ortaya çıkacaktır.

nelik eden hem babasına vekaletle ihtiyaçlarını karşılayan halasına, nazikçe artık hamiliğinden çıkarak hayata atılma arzusunu dile getirir:

> Siz de bilirsiniz ki insan için taallümü en ziyade lazım olan hayattır. Bugüne kadar siz benim için mürşid idiniz. Bugün öyle bir sinde bulunuyorum ki, şahsiyetimin tamamiyeti için müstakil olmalıyım. İnsan yaşamak için ne kadar çok şeylere muhtaçtır! Nelere vukuf peyda etmesi lazımdır! Ben bunların tamamiyle cahiliyim. İçinde yuvarlandığımız vücut ummanında herkes kendi zevrakçesini idare etmekle mükelleftir. (...) bir girdabın derinliklerinde bir karar noktası bulmak için dalgalarla dövüşerek ilerlemek, yahut bir kaya parçasının üzerinde parçalanmamak için kasırgalarla uğraşmak lazım geliyor. (...) İşte ben bu ummana atılmak üzereyim; işte ben bu ummanın mellahı olmak istiyorum. (*BÖD*, 56)

Vecdi bu satırlardan anlaşıldığı gibi hayatta kendi başına kalarak hayatla mücadele edebilmenin yollarını öğrenmek ister. Bunu da bir hamisi olmadan ayakta kalmak, hatta mümkünse kendisi hamiliğe soyunarak, kendisine muhtaç olan kadınları, yani halası ve Nigar'ı himaye etmekle yapmak ister. Osman Vecdi'nin karakterizasyonunda cisimlenen erkek öznelliği, bu anlamda hem hayatla kahramancasına baş etmeyi, kasırgalardan, fırtınalardan yıkılmamayı, hem de hamiliği içerir.

Vecdi'nin bireyleşme öyküsündeki temel çelişki burada karşımıza çıkar. Hamisizliğin iki yüzü bu çelişkiyi oluşturur. Hamisizlik modern bireyliğin gerektirdiği bağımsızlığı sağlayacak bir haldir. Ancak Vecdi de tıpkı diğer Halit Ziya karakterleri gibi, hamisizliği bir bağımsızlık olanağına dönüştüremeden, bireyleşmeyi sekteye uğratan, özneyi metrukluğa sürükleyen duygusal bir eksiklik olarak deneyimler. Anne-baba kaybıyla biçimlenen bu eksiklik, "hayatla kahramanca baş etmeyi" getiren tamamlanmış bir bireylikten çok, her zaman yaralı, metruk bir bireylik halini kaçınılmaz kılar. Bu anlamda Osman Vecdi'nin bu çelişkiyle malul bireyliği hayallerini ve hakikatleri bir çatışma, bir müsademe biçiminde yaşamasına neden olacaktır.

Bir Ölünün Defteri'nde *Mai ve Siyah*'takini önceleyen bu çatışma Vecdi'nin hayalden uzak duran katı gerçekçi tabip kimliğiyle bastırılan bir çatışma olarak karşımıza çıkar. Hayallerden, hayatın hayalci, romantik yanından nefret eden tabip Vecdi ile şair arkadaşı Hüsam'ın hayatta biçimlendirdikleri öznellikler beklenmeyen biçimde birbirinin zıddı olacaktır. Vecdi'nin tasavvur ettiği hayat gerçekleşmezken şair Hüsam arzularını gerçekleştirir. Hüsam hayatla yüzleşebilmiş başarılı bir muharrir/şair olarak Nigar'la evlenirken tabip Vecdi, Nigar'a olan karşılıksız aşkı yüzünden kendini gerçekleştirme emellerinden vazgeçerek bir nevi intihara sürüklenir. Vecdi hayallerden uzak durur ama kendisini bir hayale kaptırmaktan kurtulamaz. Ölüm döşeğinde "yatakta bir hayal gibi kaybolmuş bir vücut" olur. Daha önce bir hayale benzeyen, dünyevi olmayan bir varlık olarak Nemide'nin hakikat karşısında yok oluşunu anlattıktan sonra bu sefer Halit Ziya, hakikatle küçük yaşta yüzleşen ve hayalden hep çekinen Vecdi'nin yine de hayalle zehirlenerek yok oluşunu anlatır:

> Oh! Hayat! Hayat!.. Zavallı insanlar! Müthiş bir kudret elinin içine attığı bir çirkapta, hakimi olamadıkları vakayi zincirinin esiri olarak yuvarlandıkları bir kabusta; sefaletlerini, mezelletlerini tezyin için tesliyet bulmuşlar, sebepler icat etmişler. Lacivert semalardan, pembe güllerden, mütemevvic denizlerden, mai gözlerden bahsederler... Gamlarını bir şarap kadehinin içinde boğmak isteyen biçareler gibi kalplerinin, fikirlerinin zehirlerini hayaller içine dökerler... Heyhat!.. Bu hayal bütün zehirlerini atar!.. Hayat... O daima odur, hükümsüz, neticesiz bir rüyadır! (*BÖD*, 26)

Vecdi'nin ölüm döşeğindeki bu sözleri, Halit Ziya'nın roman karakterlerinin gerçeklikle kurdukları ilişkiyi imlemektedir. Hayaller sadece gerçeklerin, hayatın sıkıntılarının örtülmesine yarar. Hakikatle eninde sonunda yüzleşilecektir. Ama hayallere kapılmakla bu yüzleşme çok daha acılı yaşanır. Bütün Halit Ziya karakterleri gibi Osman Vecdi de hakikatin altında ezilir. Hayatı kontrol edememek, olup bitenlere hükmedemek ve hayatı anlamlandıramamak esas meseledir.

Ancak Osman Vecdi, *Mai ve Siyah*'ta hayallerle bir tutulacak şiirin ve şairliğin karşısında kendini konumlandırsa da hakikatle müsademede şiir yine belirleyici olur. Daha doğrusu hayatın, hakikatlerin bir müsademe olarak yaşanması, şiirin temsil ettiği, hayatı derinden hissetme halinden kaynaklanır.[3] Romanda tabip Vecdi'nin şiiri küçümseyen tavrı, Nigar'ın şiire düşkünlüğü karşısında yumuşar, ya da zaten şiir sevmezlik hamisiz büyümüş Vecdi için baştan beri hakikatlere karşı takınılmış bir maskedir. Nigar'ın duygularını anlamak için ona birçok kitap getiren Vecdi, kızın bir şiir kitabını seçmesi üzerine yine şiirin "fikri zehirlemekten başka bir şeye yaramaz" olduğunu söyler. Nigar ise Vecdi'nin şiir sevmez olduğuna inanmaz: "Şiiri sevmemekte imkân aramak için gurubun hüznünü, fecrin neşvesini, semanın lacivert rengini, bütün tabiatın bedialarını anlamayacak, bütün bu ulvi şeylere karşı kayıtsız kalacak bir tabiat tasavvur edebilmelidir. Sen öyle olmadığın gibi beni de öyle görmek istemezsin zannederim." (*BÖD*, 73) Nigar haklıdır ama Vecdi aynı fikirde olduğunu söyleyemez, hatta "dünyada her şeyden fazla sevilecek bir şey olan şiire meftuniyetinden dolayı" ona hiddetlenir. (*BÖD*, 73) Bu hiddeti, doğrudan Hüsam'ın şairliğine, Nigar'ın şair Hüsam'a olan meylini hissetmesine bağlamak yanlış olmaz. Vecdi, Hüsam'ın şairliğine, şiirle yapabildiklerine hem hayran hem düşmandır: "[D]emin mai gözlüklü, telatin cüzdanlı, hoppa, şık gördüğüm bir adamın bu kadar derin hissetmek, bu kadar müessir bir surette ihsas etmek kabiliyetinde olmadığına hükmetmek istedim. Fakat bu manzume, o isim gözlerimin önünde idi. 'Terane-i Seher!' Bu hayat levhası, bir ud zemzemesi gibi gözlerime, ruhuma hitap ediyordu." (*BÖD*, 81) Vecdi şiire ve hayale olan bütün düşmanlığına rağmen şiirin derinliğinden etkilenir. Nigar'a âşık olduktan son-

3 Ahmet Cemil'in tohumlarının İsmail Tayfur ve Osman Vecdi'de atıldığını söylemiştim bölümün başında. *Bir Ölünün Defteri*'nin şair karakteri Hüsam yerine tabip Osman Vecdi ile Ahmet Cemil arasındaki bağlantıyı vurgulamak gerekir. Hüsam şairdir, bir dergide muharrir olur, ama roman boyunca hayallerinin altında ezilen bir romantik şair değil, şairliğine rağmen gerçek hayatla baş edebilen bir bireysellik ortaya koyar. Bu yönüyle Hüsam, Hüseyin Nazmi'ye bağlanır.

ra yazmaya başladığı günlüğünü okuduğumuzda anlarız ki şiirden kaçmak, hayatı bir şiir gibi okumamak mümkün değildir. Hayalde yaşamak, kendi kurduğu bir başka gerçeklikte yaşamak, hakikatin acılığına dayanmak için tek yol olur. Tam da bu yüzden romanda Osman Vecdi, Osmanlı Rus savaşına katılarak katlanamadığı hakikatten kopmak, arzularının değilse bile ölümünün faili olmak ister. Vecdi'yi savaşa götüren katar, "ateş arabası", "binlerce ağızlı bir mahlûk", "hamleye hazırlanan bir dev", "vücudunun müteşekkil olduğu halkaları sürükleyerek akıp giden bir yılan gibi" tasvir edilir. Vecdi bu gürültülü ve hareketli mahlûkla, kendi hayatından başka, kendi hakikatinden uzak bir hayata, ölüme yol alacaktır. Pencereden dışarıyı seyreder. "Bütün manzara mütemadi bir hareket ile canlanmış gibi akıp gidiyordu. Katarın yanı başından yol, sahralar, tarlalar bir sel gibi geçiyordu. Biraz ötede tek tük tesadüf edilen eski binalar daha bati bir hareketle çekiliyordu; ta uzakta bir tepe gibi sabit görünüyordu; bütün bu mevcut olan şeyler o sabit noktanın etrafında müteharrik bir daire gibi çevriliyordu." (*BÖD*, 134) Bu satırlar daha önce Vecdi'nin arzuları uğruna mücadele etmeyi beklediği anların, inişlerin çıkışların, hepsinin bir pencerenin ardında, Vecdi'nin bakışlarına değerek geçip gidişini, bireyleşme arzusunun tek bir arzuya feda edilişini anlatır gibidir.

Romanın ilerleyen sayfalarında Vecdi savaşta ölmek yerine bir kolunu kaybederek İstanbul'a döner. Bundan sonra defterini açmadığı altı sene boyunca her akşam iki saatini çocuklar ve annelerinden (Nigar ve Hüsam'ın çekirdek ailesi) oluşan "güzel levha"yı seyrederek, bu temaşadaki hüzünden beslenerek geçirir. Saatlerin tek tek geçişini duyan bu adam, altı senenin sonunda son satırlarını yazarak nasıl ölmeye gittiğini anlatır. Yalıdan köşke karlı bir rüzgâr ve yağmur altında üşüyerek, titreyerek, donarak ve bundan hoşlanarak yürür. Odasının bütün pencerelerini açar, üzerinden sular akarak son satırlarını yazar. Islak elbiseleriyle, pencereleri kapamadan yatar. Böylece Vecdi de Halit Ziya'nın kendi arzusuyla ölüme giden –Nemide, Hacer, Bihter– kadın karakterlerinin arasında-

ki tek erkek karakter olarak yaptığı seçimle bireyselliğini ortaya koymuş olur.

Metruk bireylige giden Faustyen yol

Halit Ziya arzularını gerçekleştirmek isteyen karakterlerin trajik bir bedelle metrukiyete sürüklenişi hikâyesini anlatırken daha önce belirtildiği gibi özellikle iki erkek karakter üzerinden Faustyen bir örüntüyü kullanır. Bu bağlamda Faustyen örüntünün ilk izleri *Ferdi ve Şürekâsı*'nda görünmeye başlar. *Mai ve Siyah*'ta ise Ahmet Cemil'in Faustyen bir karakter olarak şiddetli arzularıyla sert gerçeklik arasında ezilişini görürüz. Aşağıda tartışıldığı gibi modern bireyliğin sembolü olarak edebiyatta mitik bir figüre dönüşen Faust, *Mai ve Siyah* karakterini tamamen biçimlendiren bir model değilse bile Ahmet Cemil'in metrukiyet anlatısının Faustyen bir örüntü içinde kurulduğu açıktır. Halit Ziya, Faust mitini aynen kullanmaz ancak temellük edip dönüştürerek Ahmet Cemil karakterinin metruk bireylik hikâyesini Faustyen anlatılara eklemlemiş olur. Böylece Faust miti, Ahmet Cemil karakterinin Faustyen örüntülerle donatılmasıyla metruk bireyin cisimlenmesine katkıda bulunan edebi bir vasıta işlevi görür. Bu süreci görmek için önce Faust mitine kısaca değinelim.

Alman ve İngiliz edebiyatlarında pek çok kez konu edilmiş, oyunlaştırılmış, kaynağını 15. yüzyıl sonunda yaşamış tarihsel bir şahsiyetten alan mitik, dinî bir figür olarak Faust, Goethe'nin *Faust*'u ile dönüşüme uğrayarak modern bireyin sembolü haline gelir.[4] Ian Watt'ın *Myths of Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe* adlı kitabında ayrıntılı olarak incelediği Faust mitine dayanan edebi eserlerin tamamının ortak noktası, bilme arzusunu, daha fazlasını bilme arzusunu gerçekleştirmek için şeytanla anlaşma imzalayan Faust'un sonunda ölümle cezalandırılması ya da bedel ödemesidir. Watt'a göre, bir büyücü, bir şarlatan ya da bir akademisyen, bilim in-

4 Ayrıntılar için bkz. Ian Watt, *Myths of Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe* (New York: Cambridge University Press, 1996), 3-12.

sanı olan Faust ya da Dr. Faustus, özellikle İngiliz oyun yazarı Marlowe ve Goethe versiyonlarında, düzenli bir iş ve sabit bir ikameti gerektiren bir toplumda kendi yoluna giden iflah olmaz bir bireycidir.[5] Marlowe, Goethe gibi geç versiyonların kaynağı ise 1587 tarihli *Faustbuch*'tur. Bir anlamda Faust mitinin biçimlendirildiği bu kitapta bireyin bedel ödemesi fikri de ilk kez karşımıza çıkar.[6] Bu kaynaktan yola çıkan Goethe, 1770'te tasarlamaya başladığı Faust hikâyesini son haline getirerek 1808'de tamamını yayımlar. Bu versiyonda öncekilerden farklı olarak Faust, sihirle ya da sihrin getireceği yarı Tanrılık pozisyonuyla ilgilenmez. Onun hayatından memnuniyetsizliği "bilginin imkânsızlığı"ndan gelir. Gerçekten istediği sadece "tam kapasite ile duygulanmak"tır.[7] Tam da bu yüzden Goethe'nin *Faust*'u modern bireyciliğin eserleri arasında en önemlisi kabul edilir. Popülerliğinin, şiirsel başarısının ötesinde Goethe'nin Faust karakterinin bireyciliğin sembol örneği olmasında, olumlu ve olumsuz tarafların aynı anda içerilmesi etkili olmuştur. Aile bağlarından, milli ve yerel bağlılıktan özgürleşmiş, evi olmayan, zamanda ve mekânda seyahat eden, dini, inancı olmayan, dua etmeyen, hizmet etmeyen, bireyci ve seküler bir karakterdir Faust. Öte yandan devamlı bir mutluluk arayışı içindedir. Nadiren yenilgiyi, hayal kırıklığını kabul eder. Bir pesimist gibi düşünür, ama optimist gibi davranır. Kendini eleştirme kapasitesinden ya da *humor* duygusundan yoksundur. Zorba bir egoist, iflah olmaz bir elitisttir. Onun için tek değer sonsuz harekettir. Faust'un bireyciliği devamlı bir deneyim, eylem arayışından ibarettir. Sonunda bir huzur anı yoktur onun için. Günahı ve kurtuluşu "ruhun huzursuzluğu"dur.[8] Goethe'nin *Faust*'unda Marshall Berman'ın belirttiği gibi, "dönüşümün öznesi ve nesnesi olan sadece öykünün kahramanı değil, bütün dünyadır". Onu önceki Faust'lardan ayıran bu "gelişme arzusu"dur. Öncekiler para, cinsellik, şan, şöhret için

5 *A.g.e.*,10.

6 *A.g.e.*, 25.

7 *A.g.e.*, 196.

8 *A.g.e.*, 204-206.

ruhlarını satar. Goethe'nin Faust'u da bunları ister ama sadece bunları değil, bütün bir duygular dünyasını deneyimlemektir istediği.[9]

Bu bağlamda yukarıdaki temel karakteristik özellikle Ahmet Cemil'in eyleyiş, duyuş, düşünüş biçimini hatırlatırken metindeki Faustyen örüntü, kendini gerçekleştirmeyi arzulayan bireyin o hayal edilen doyuma, mutluluğa, duygu yoğunluğuna ulaşmak için şeytanla anlaşarak ruhunu satması üzerinden biçimlenir. Bölümün başında vurgulandığı gibi Faustyen örüntü derken yukarıda Faust'u bireyciliğin simgesi haline getiren temel özelliklerin hepsinin ya da hikâyesinin bütün ayrıntılarının bu bölümde incelenen İsmail Tayfur ve Ahmet Cemil karakterleriyle örtüştüğünü söylemiyorum. İsmail Tayfur için aşağıda da görüleceği gibi bu temel örüntüye dayanan ama bütün metne sirayet eden simgesel bir göndermeden söz edilebilirken Cemil için bunun ötesinde bireysel arzunun, kendini gerçekleştirme arzusunun öne çıktığı ama yine de daha naif, daha kırılgan bir Faustyen karakterdir demek mümkündür.

Bu çerçevede *Ferdi ve Şürekâsı*'nda İsmail Tayfur'un ve *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in ayakta kalma, kendilerini gerçekleştirme hikâyeleri, baba ölümü ile gelen ekonomik yoksunluk ve geçim endişesiyle başlar. İlk üç romanda (*Sefile, Nemide, Bir Ölünün Defteri*) anne kaybının yol açtığı hamisizlik, daha çok bir duygusal eksiklikle, büyümenin yarım kalmasıyla roman bireylerini malul ederken, *Ferdi ve Şürekâsı* ile birlikte babanın kaybının yol açtığı hamisizliğin, ekonomik yoksunluk üzerinden bireyin hayatını felakete sürükleyişi hikâye edilir.[10] Halit

---

9 "Işitmiyor musun? Aklımdan bile geçmez neşe; döne döne sarsılmak, kendimden geçmek benim istediğim, en kederli aşırılıklar, Aşkın nefreti ve hayat veren düş kırıklığı. (...) zihnim bundan böyle hiçbir kedere kapamayacak kendini; tüm insanlığa düşen neyse, ben de alacağım payımı, tüm yüreğimle, taşıyacağım zirvesinde ruhumun ve en derin kuyularında, onların mutluluk ve kederlerini göğsümde biriktireceğim. Ve kendi benliğimi onlarınkine bırakacağım olduğu gibi ta ki ben de sonunda onlar kadar yıkılıncaya dek." Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (İstanbul: İletişim, 1994), 48-49.

10 Bireylerin hayatındaki felakete sürüklenişi başlatan bir çocukluk travması olarak hamisizlik, Halit Ziya romanında çoğunlukla erkek karakterlerin babasızlığı ve kadın karakterlerin annesizliği ile belirir.

Ziya hem *Ferdi ve Şürekâsı* hem *Mai ve Siyah*'ta bireyin maruz kaldığı, sınıfsal konumu ile bireysel arzularının çatışmasından doğan kırılmayı anlatısallaştırır. Belki en çok *Ferdi ve Şürekâsı*'nda kuramsal bir dayanakla olmasa da insiyaki biçimde zenginlik ve yoksulluk çatışmasını sorunsallaştırarak paranın gücü olmaksızın bireyleşmenin imkânsızlığına dair bir önerme sunar. Temelde bu başkarakterleri birer Faustyen karaktere dönüştüren de bu çatışma, bu yoksunluk olacaktır.

Mai ve Siyah'ta çok daha karmaşık ve incelikli biçimde başka çatışmalarla da beslenerek karşımıza çıkan bu çatışma *Ferdi ve Şürekâsı*'nda ilk satırlardan itibaren paranın temsili olan rakamların düşmanlaştırılmasıyla ortaya konur. Lukács paranın "hayati bir araç olarak" işlevselleştiğini, "insanın bir uzantısı olarak, insanlar ve koşullar üzerindeki gücü olarak (...) insan eyleminin çağının büyülü bir biçimde genişlemesinin aracı" olarak işlediğini söyler.[11] Marshall Berman buradan hareketle "Faust'un gelişmesinde en önemli etkenlerden birinin kapitalizm olduğu"nu vurgular. Ancak bunun da ötesinde beden ve ruhun "parasal gelir" değil, "deneyim, yoğunluk, hayatın hissedilmesi, eylem, yaratıcılık olarak" kullanılması söz konusudur. Faust bunlara ulaşmak için parayı kullanır.[12] Berman'ın Faust'a dair bu vurgusu aslında daha çok Ahmet Cemil'i tartışırken işimize yarar. Cemil de parayı araçsallaştırmanın yollarını arar çünkü. *Ferdi ve Şürekâsı*'nda ise paranın hayatiyetinin farkında olmakla beraber İsmail Tayfur'un romantik bakışı Ferdi Bey'de mücessem hale gelen para ve zenginliği baş düşmanı olarak görür.[13] Bu doğrultuda önce İsmail Tayfur'un romanda öne çıkarılan para ve ekono-

---

11 Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (İstanbul: İletişim, 1994), 60.

12 "Ama para birikimi kendi başına bu amaçlardan biri değildir. Bir tür simgesel kapitalist olacaktır o, ama durmaksızın tedavüle soktuğu ve habire arttırmaya çalıştığı sermayesi bizzat kendisidir. Böylece, amaçları hiçbir şekilde kapitalizmin sınırları içinde akamayan bir karmaşıklık ve muğlaklık kazanmaktadır." Marshall Berman, *a.g.e.*, 60-61.

13 Tanzimat sonrasında para için bkz. Zafer Toprak, "Modernization and Commercialization in the Tanzimat Period: 1838-1875," *New Perspectives on Turkey* 7 (Spring 1992), 57-70.

mik yoksunluk üzerinden sürüklendiği metrukluğu çözümleyelim.

Ferdi ve Şürekâsı'nda başkarakter İsmail Tayfur, babasının ölümüyle okulu yarın bırakarak babasının ölümüne sebep gösterilen muhasebecilik mesleğine başlamak zorunda kalır. Çünkü, babanın metruk bıraktığı aileyi beslemeye mecburdur. Bu anlamda baba ihtiyaçları karşılayan, geçimi temin eden hamidir, özellikle erkek evlat için baba ölümü demek, bireysel arzuların geçim endişesine feda edilmek zorunda kalınmasıdır. İsmail Tayfur da, belki bir yazar olmak, okulu bitirip iyi bir memuriyete girmek hayalini geçim endişesi yüzünden terk eder. Üstelik yapmak zorunda olduğu iş, babasının ölümüne sebep olan iştir. O yüzden bu işin simgesi olarak rakamlar aynı zamanda bireysel arzularının mahvına sebep olan birer canavara benzetilir. "Rakamların cevelan sahası olan" muhasebe odasındaki her şey, lamba, soba, saat, feryat eden kalemler, ömrün azap içinde geçişini işaret eden mahlûklar olur. İsmail Tayfur aylık muvazene cetveli hazırlarken, "sabahın ikisinden beri kafasını ağrıtan, beynini şişiren, gözlerini bulandıran bir iştigal-i layenkatiden sonra otuz altı kuruşluk bir fark-ı sefilin arkasından koş"maktadır. (*FŞ*, 12) Ömür tüketen, insanı kurutan, ciğerlerini parçalayan uğraşmalarla "defterlerinde yüzbinlerce liraların suret-i cevelanını işaret eden bu dört fakir" adamın ay sonunda ellerine geçen "meblağ-ı hakir" (*FŞ*, 18) İsmail Tayfur'un hayatının, arzularının en büyük düşmanıdır.[14] Onun için para kazanma zorunluluğu arzuların önündeki engele dönüşür. Romanda İsmail Tayfur'un iş arkadaşı yaşlı Hasan Tahsin Efendi'nin rakamlarla ilişkisini anlattığı satırlar, roman boyunca Tayfur'un felaketine neden olacak çatışmanın da ipuçlarını verir:

---

14 Romanda parayla kurulan ilişki, kendi adasında kendi hükümranlığını kurarak bir ekonomik güç sağlayan ve bu sayede bireyliğini kazanan *Robinson Crusoe*'nun kahramanından ya da hamisizliğini bir avantaja çevirerek daha çok çalışmakla kazandığı paraları sayan, rakamların efendisi olan Ahmet Mithat'ın *Felatun Bey ve Rakım Efendi*'sindeki Rakım Efendi'nin bireyleşme sürecinden farklıdır. Zira onların aksine İsmail Tayfur, ekonomik bireyciliğin ideal bir temsilcisi, bir *homo economicus* değildir. Bir *homo economicus* olarak Robinson Crusoe için bkz. Watt, *a.g.e.*, 154.

> Bazı zamanlar oluyor ki aklıma gelen bir fikri birer rakamla ifade etmek istiyorum... Rakam fikrimde lisandan ziyade yer tutmuş! (...) Rakam bütün mevcudatı bana o kadar unutturmuş, hissiyatımı o kadar kör etmiş ki çiçeklerin ruhu tehziz eden rayihasını, semanın fikre kanat veren rengini duymuyorum; anlamıyorum. (...) Bu rakamlar, bu şekiller, güya küçük küçük bir takım harikulade mahlûk imişler de öyle kalemin ucundan kanatlanıp uçuyorlarmış, kağıt üzerine dağılıyorlarmış... (...) Bunlar hep bir yığın böcek, yahut fevka'l-tabia bir küme mahlûk gibi... (*FŞ*, 23-24)

Tahsin Efendi lisanın ve duyguların yerine geçen rakam kadar insanı "cinnete" sürükleyecek bir şey olmayacağına ve kendisinin de bu yüzden bir gün delireceğine inanır. Bir ifade aracı olarak lisan ve rakam Tayfur'un hayatının da temel çatışmasını temsil edecektir. Hayal dünyasının, daha doğrusu bireysel arzuların, duyguların ifade alanı olarak lisandan kopmakla acayip mahlûklar olarak rakamların beş duyuyu körelten, hiçe sayan dünyasına hapsolmak Tayfur'u cinnete sürükleyecektir.

Öte yandan Tayfur için rakamların dünyası, bireysel arzularına bir engel olduğu kadar, arzuların gerçekleştirilebileceği aldatıcı bir araç olarak da sunulur. Romanda rakamların dünyasının efendisi, İsmail Tayfur'un patronu Ferdi Efendi karakteri, belki de Halit Ziya romanındaki en "kötü" karakterlerin başında gelir, çünkü gerek görüntüsü gerek romanda oynadığı rol "şeytan"dır. İsmail Tayfur'un Faustyen anlaşmasının muhatabı, Ferdi ve Şürekâsı ticaretgâhının sahibi Ferdi Efendi "sümüklü bir çocuk"tan bugünkü tantanalı hayatın, "yalnız başına otuz bin liralık bir servet"in sahibine dönüşmüş olmakla bir yandan küçümsenir; diğer yandan Tayfur'un babası ve Hasan Tahsin Efendi gibi memurlarının 18 senelik çalışmasıyla serveti "bir ejder-i müthiş gibi şiştikçe şiş"erken, çalışanlarının "kurudukça kuru"masıyla, biçimlenmekte olan modern sömürü düzeninin öznesi olarak hem düşmanlaştırılır hem hor görülür: (*FŞ*, 21)

> Ferdi Efendi, ince uzun boylu, içinde yuvarlandığı altınların rengini almış gibi sarı saçlı ve sarı sakallı (...) donuk benizli

(...) hayata kazanmak, kazanmak, daima kazanmak için geldiğine hükûm vermiş; paradan başka dünyada hiçbir şeyin kıymeti olabileceğini asla düşünmek külfetini ihtiyar etmemiş; insanın para yaptığına değil paranın insan yaptığına kanaat-i kâmile ile kani olmuş; (...) para her şey; her şey, hiç olduğuna inanmış bir adamdır. Ferdi Efendi'de iki şey vardır, dikkat edildiği vakit korku verir: gözleri, dudakları! (...) bu mavi gözlerde; bütün cemiyet-i beşeriyeye karşı bir hande-i istihfaf gibi ince, *küçük dişlerinin üzerinde ebedi bir tebessümle mütekallis o dudaklarda; harikulade, fevka'l'tabia, şeytani, cehennemi bir şey*, tayin edilemez, tefsir olunamaz bir mana vardır ki dikkat edildiği vakit bir *yılanın, bir timsahın* manzarasından tahassül eden tehaşiye şebih bir şey duyulur. Hasan Tahsin Efendi derdi ki: (...) Para, zavallı insanları kurban-ı seyyiatı eden o iblis, boş sofrasının üzerinde ağlayan aç bir aileyi gördüğü vakit bu gözlerle, bu dudaklarla güler. (*FŞ*, 27-28) (İtalikler bana ait.)

Bu alıntıda dikkati çeken ilk nokta Ferdi Efendi'nin para düşkünlüğünün, bedensel özelliklerinin anlatıcının bakışından verilmesidir. Alıntının son kısmında Hasan Tahsin Efendi'nin sözlerini aktaran anlatıcı, adeta onun da kendisini desteklediğini, yukarıdaki tasvire katıldığını göstermek ister. Anlatıcının kötü, duygusuz, şeytani bir karakter olarak tasvir ettiği Ferdi Efendi'nin sadece para düşkünlüğü, hırsı değil, kazanmak için insanları ezip geçmesi, küçümsemesi, emeklerini sömürmesi vurgulanır. Ama alıntının en vurucu kısmı Ferdi Efendi'nin gözleri ve dudaklarıyla iblisi, şeytanı andıran bir mahlûk olarak çizilişidir. Yılanı, timsahı andıran, her an tebessüm eder gibi kıvrılmış dudaklarıyla paranın dışındaki hiçbir şeye kıymet vermeyen bakışı işaret edilir. İblis'le böylesine özdeşleştirilen Ferdi Efendi'nin "parasından sonra kızını" sevdiğini söyleyen anlatıcı daha da ileri giderek bu sevginin de "paranın varisesine", "yüzbin liralık bir sahibe-i müstakbele-i servete" duyulan türden bir sevgi olduğunu söyler. (*FŞ*, 31) Böylece Ferdi Efendi romanda okuyucuya gösterilen davranışlarından, yapıp ettiklerinden ziyade anlatıcının keskin tasvirleri, aktarımlarıy-

la biçimlenmiş olur. Ferdi Efendi'de bedene bürünen iblis, romanın genelinde parayla, daha özelde lisanın karşısına çıkarılan rakamlarla özdeşleşir. Tayfur için arzularının önündeki engel para ve bu engelin mücessem hali zenginliğinden nefret ettiği Ferdi Efendi olacaktır.[15]

İsmail Tayfur için mücadele, bu engelin giderek kendisine sunulan bir fırsata dönüşme ihtimali ile bu engel yüzünden arzularını, kendini gerçekleştiremeden yok olup gitmesi arasındadır. İsmail Tayfur'un karlar altındaki yürüyüşü, karlı geceyi seyri hayatını, sönen hayallerini hatırlatır. "[G]enç adamın pişi nigahında zulmet ve ebyazıyetten mürekkep müphem, müşevveş bir levha" geçer. (*FŞ*, 32) Babasının ölümüyle, ümitleri yıkılır; hayat seyrettiği bu karlı gece gibidir: "Azim bir ufkı muzlim üzerine karların sükut-ı bi-fasılası! Ne olacak? Ne yapacak? Münteha-yı hayatında birer rüşeym-i biruh halinde kalan bütün amaline son nazra-i hüsranını tevcih ettiği zaman kalbinde bir zerre-i itminan hissedecek mi? Hayat!.. Hayat onun için şu ayaklarının altında sütre-i muzlimesi temevvüc eden uçurum gibi değil miydi?" (*FŞ*, 37) Karlı gece ile Tayfur'un hayatı arasındaki ilinti, özellikle karanlık, zulmet ve beyazlık üzerinden kurulur. Etrafı saran karanlığın içinde beyaz bir duman gibidir karlar. Tıpkı karların düşüşü ve etrafı sislerle kaplayışı gibi Tayfur'un hayatı ve emelleri de beyaz bir sisin ardında kaybolmuştur. Çalışmak zorunda kalışı Tayfur'un "ümit nuru"nu, "hülya feri"ni söndürür; İsmail Tayfur, çalıştığı için "güneşin neşe veren ziyasından mahrum olan" ve ancak "gecenin siyah matem rengini seyretmek" isteyebilen, anlatıcının nidasıyla "zavallı genç adam"dır. Siyah rengin içinde parlayan tek şey evlerinde yaşayan, kendisiyle birlikte büyümüş kimsesiz Saniha'dır. Tayfur için sevdiği bu kadın "Zavallı Saniha! Zavallı küçük kız!"dır. Çünkü mesut etmek istediği bu kimsesiz kız için "fakir, sefil İsmail Tayfur" ne yapabilecektir? İsmail

15 Romanda giderek Osmanlı ekonomisine nüfuz etmeye başlayan kapitalizme doğrudan bir vurgu yapılmamakla beraber Ferdi Efendi'nin roman boyunca gerek kültürel gerek ekonomik anlamda değersizleştirilmesi yeni yeni biçimlenmekte olan kapitalist değerlere ve kapitalizmin biçimlendirdiği yeni zenginlik biçimlerine karşı bir tiksinme, bir ürkütünün işaretidir.

Tayfur'un gözünde "Zavallı Saniha! Zavallı İsmail Tayfur!"un saadet yuvası için gereken paradır. "Ah! Bu servetin bir parçası kendisinde olsa neler yapardı!.." (*FŞ*, 38-39) "Yeşillikler arasına bir aşiyane-i saadet gibi sıkışmış bir köşk... Ağaçları ziyayı şemse set çeken bir bahçe... Çimenlerin üstünde yuvarlanır altın başlı iki çocuk... Küçük pembe şemsiyesi altında elindeki kitabı unutmuş, çocuklarını âşıkâne seyre dalmış bir genç valide..." (*FŞ*, 40) Mutluluğu seyretme üzerine kurulu bu levha, bu çekirdek aile levhası tıpkı önceki romanlarda olduğu gibi, baştan parçalanmaya, kırılmaya mahkûm olarak kurulur. Zaten aynı evde yaşadığı, sevdiği ve sevildiği bir kadınla kolayca kurulabilecek olan bu levha, Halit Ziya karakteri için bir huzursuzluğun habercisidir.

Tayfur'un hayalini süsleyen, emellerine ulaşmasını sağlayacak olan servet ancak yukarıdaki levhanın kırılmasıyla mümkün olabilecektir. Tayfur'a gereken para Ferdi Efendi'dedir. Romanın Faustyen bir anlatıya dönüşmesi Tayfur'un şeytanın sunduğu servet için ödediği feci bedelin hikâye edilmesiyle olur. Ferdi Efendi odasında kendisine şirketten hisse verdiğini söylediğinde Tayfur tuhaf bir korku hisseder. Bu korkunun ima ettiği "fenalık" Hacer, Ferdi Efendi'nin İsmail Tayfur'a âşık olan kızıdır. Tayfur'un "kalbinin en hafi bir şüphesi"ni keşfeden Hasan Tahsin Efendi, bu andan itibaren İsmail Tayfur'u satın almak isteyen "iblis"in yardımcısı olacak, Faust'u baştan çıkaran Mephisto gibi Tayfur'u bu evliliğe ikna etmeye çalışacaktır. Tahsin Efendi henüz Hacer, muhasebe odasına girebilecek bir yaştayken kızın nasıl Tayfur'un etrafında dolandığını, nasıl onun yanına sokulduğunu, "kızın sarı saçlarından, yahut beyaz teninden çıkan bir rayiha[nın], bir hararet[in](...) [Tayfur'un] yüzünü sarartmış, dudaklarını titretmiş" olduğunu hatırlatır. (*FŞ*, 45) Hacer, o zamandan beri Tayfur'u sevmekte olan "mavi gözlü, sarı saçlı bir bahar bulutu gibi beyaz, bir su çiçeği gibi narin, on dört yaşında bir kız şeklinde yüz bin lira!"dır. (*FŞ*, 47)

İsmail Tayfur için bütün baştan çıkarıcılığıyla bu servetin temsili olan Hacer'in karşısında yoksunluğun içindeki Sani-

ha'nın aşkı durur. İsmail Tayfur'un emelleri, "mühim bir ceridenin başmuharriri, (...) bir nezaretin mühim bir memuru, (...) zamanın büyük bir edibi olmak" babasının ölümü ile muhasebe odasında son bulmuştur. (*FŞ*, 68) Bütün bu emellerin önündeki engel para, hayatın temini endişesi, ekmek parasıdır. Tayfur için bu yüzden servet nefret edilecek bir şeydir, o servete sahip olan Ferdi Efendi'nin kızı Hacer'den de zengin olduğu için nefret eder, aralarındaki bu servet farkı Hacer'e başını kaldırıp bakmasına bile engel olur. Babası kızına muhasebe odasına gitmesini yasakladıktan sonra "aşkın maruz-ı mehaliki olmaktan" kurtulur. Hacer'in aşkı tehlikelidir Tayfur için, Ferdi Bey'in vaat ettiği bu mükafattan korkar. Bu "yüz bin liradan kaçarak ekmeğini uğraşa uğraşa kazan"mayı bir "feragat" olarak görmesine rağmen "bu feragat-i nefsiyeden çekinmeyecek", "Saniha'yı bedbaht etmeyecek"tir. (*FŞ*, 71) Bu satırlardan anlarız ki Tayfur için servet ve Saniha arasında kalmak büyük bir çatışma, korku veren bir seçimdir. Emelleri için para lazımdır ama kendisini seçime zorlayan bu servetten de nefret eder. Anlatıcı Tayfur'un servetten nefretinin derinliğini göstermek için önceki bölümde üzerinde durulan Hacer'in nesnelere boğulmuş odasına karşılık Tayfur'un sade, fakir ama tamamen kendisine ait ve kendi olabildiği odasını ayrıntılı olarak tasvir eder:

> Ah! Bu oda! İsmail Tayfur bu küçük, tavanı boyasız, beyaz badanalı, duvarları çıplak, birkaç seccadenin yarı örtebildiği tabanının tahtaları cabeca görünen odayı, bu mülteca-yı hayatı, bu aramgah-ı sefili ne kadar sever; orada yatağının karşısındaki yazıhanesine dirseklerini dayayarak saatlerce düşünmekten yahut yerde bir seccadenin üzerine boylu boyuna uzanarak dünyayı unutmuş, hayattan geçmiş, hüviyetinden çıkmış gibi sevdiği bir kitabın mütalaasına istiğrak etmekten ne kadar lezzet alırdı! (...) *Bu oda, tamamen, kemalen, muhtassan kendisinin, yalnız kendisinindir.* (...) bu fakir genç, bu odasında bulunduğu vakit kendisini bir cihana malik zannederdi. Odanın iki penceresi vardır, bunlar odanın bipayani-i fezaya açılmış iki gözüdür ki İsmail Tayfur, düşüncelerine vasi bir cevelangah

vermek istediği zamanlar bunlardan birisinin yanına itka eder, buradan semayı seyrederdi. Odanın her tarafında arzularından emellerinden bir nişane, bir eser vardır. Şu yazıhaneye iki senede malik olabilmiştir; (...) ulüvv-i kadrine, azamet-i fikrine meftun olduğu adamlarla sevdiği arkadaşlarının resimleri (...) şurada bir hokka, beride bir cüzdan, yerde bir seccade, duvarda bir levha, burada orada bir takım ufak tefek vardır ki uzun uzun arzular, hatta bazen büyük fedakârlıklarla istihsal olunabilmiştir. Bunları seyrettikçe kalbinde bir hazin, bir keder hisseder. Eşyasıyla onun nefsi arasında garip bir münasebet-i hususiye vardır. (*FŞ*, 73-77) (İtalikler bana ait.)

Bu oda, Hacer'in içinde az çok nesneleştiği bir yığın eşyayla doldurulmuş odasından farklı olarak, Tayfur'un öznelliğini temsil eden eşyanın bireye bağlandığı, bireyin biçimlendirdiği bir dünyadır. Tayfur, Hacer'in babasının parasıyla alınıp konulan yığınla objeye karşılık, odasındaki her bir parçayı kendi kazanıp arttırdığı parayla almış, tamamen kendisine ait, kendisinin olan bir dünya kurmuştur. Burası da hayallerin kurulduğu bir sığınak, dış dünyadan bireyi saklayan bir mahfazadır belki ama penceresi dünyaya açılır Tayfur için. Tayfur'un odasında dünyayı arzu edişinde, Tayfur'un gözünden bu odayı okurken bir kere daha ekonomik yoksunluğun nasıl romantikleştirildiğini görürüz. Uzun uzun yazıhaneyi almak için beş lirayı toparlayışını ama sekiz liralık kütüphane hayalinden vazgeçtiğini okuruz:

> [B]ir yazıhane alabilecek kadar parası olduğu vakit bir boş gününü kâmilen bir tane aramak için geçirmişti. Yalnız dört lirası vardı, dört lira ile pek güzel bir şey alamayacağını bilirdi (...) Birçok gezdikten sonra bir aralık bir dükkânın belli belirsiz görünen bir tarafında bu yazıhaneyi fark etmiş, kalbinde nagehani bir arzu duymuştu. (...) parmağıyla göstererek o yazıhaneyi sordu, "beş lira" dediler. İsmail Tayfur kıpkırmızı oldu, "aşağıya olmaz mı" diyemedi, güya herif vazgeçecekmiş de daha ziyade bir fiyat isteyecekmiş gibi sesini çıkaramadı, bir lirayı nasıl olsa tedarik edebileceğini düşündü, dükkândan çıktı,

> ay başına on iki gün vardı, on iki gün bekledi. Cebinde beş lirasıyla dükkâna avdet ederken "belki satılmıştır!" endişesi fikrini perişan ediyordu. Yazıhaneyi hala yerinde gördüğü vakit bütün amaline nail olmuş kadar sevindi. (*FŞ*, 75-76)

Bu satırlardan anlaşıldığı üzere, doğrudan ekonomik yoksunluğun kendisinden ziyade karakterin yoksunluk karşısındaki bu tavrı, hülyaları için asil bir şekilde mücadele edişi yüceltilir. Bir başka deyişle tıpkı daha sonra Ahmet Cemil'in yaptığı gibi, İsmail Tayfur'un da yoksunluğa rağmen ayakta kalmayı, kendini gerçekleştirmeyi seçişi romantize edilir bu ayrıntılı alışverişte. Ancak bu alışveriş, sadece bu tür bir romantikleştirmeye hizmet etmez. Aynı zamanda Ferdi Efendi'nin sınırsız servetine rağmen sahip olamadığı incelik ve kıymetler bu alışverişte mücessem hale gelen, Tayfur'un yoksul ama incelikli eşyaları, odası, dünyasıyla gösterilir. Bu anlamda Halit Ziya gerçekçi roman konvansiyonlarına uyarak anlatıcısına bir yandan Hacer'in odasının, Ferdi Efendi'nin evinin şatafatını anlattırırken, diğer yandan Tayfur'un fakir odasını ayrıntılı olarak vermekle, bu iki dünya arasında, karakterler arasında anlatıcının tavrının, hissiyatının ne tarafa meylettiğini de sezdirir. Anlatıcının Tayfur'a yakınlığını, sempatisini hissettiğimiz bu satırlarla onun emellerini, iç dünyasını, kendini gerçekleştirme arzusunu öğrenmiş oluruz.

Ancak bu arzuları öğrendikten sonra Tayfur'u Hacer'le evliliğe sürükleyen süreç anlam kazanır. Hasan Tahsin Efendi emellerini bildiği Tayfur'u evlenmesi için ikna etmeye, onun aklını çelmeye uğraşır. Hasan Tahsin Efendi nesneler dünyasının, tüketme arzusunun sesi gibidir. Tahsin Efendi'ye göre, aşk, gençliğin icat ettiği "hülyadan mürekkep bir hakikat-i suniye", geçici bir "maraz-ı maneviye"dir. (*FŞ*, 108) Bittiğinde geride fakirlik ve sefillik, alınmayı bekleyen elbiseler, oyuncaklar kalacaktır. "Emelsiz, hissiz, fikirsiz, arzusuz bir adam değilsin ki akşam zevcenle, çocuklarınla sofraya oturduğun vakit kanaat edesin, mesut olasın, önündeki hisse-i hayatın fevkinde bir şey düşünmeyesin." (*FŞ*, 113) Bu sözlerle bir yandan Tayfur'un

emellerine seslenirken bir yandan da insanın "sevmek istediğini" sevdiğini, arzular gibi aşkı da insanın kendisinin icat ettiğini söyler Tahsin Efendi. Kâğıthane'de insanları temaşa ederken zenginlik ve fakirlik arasında sıkışan Tayfur'a "şeytanetle" konuşur. Fakirler, zengini görünce fakirliklerini, behbahtlar, mesutları görünce bedbahtlıklarını daha fazla duyarlar. Fakir bir genç kız yeni bir çarşaf giyip heyecanla dışarı çıktığında "öyle carlar, öyle tantanalar görecektir ki kendi carının nazarında ehemmiyeti kalmayacak"tır. (*FŞ*, 117) Bütün bu kafa karıştırıcı sözlerin üzerine bir arabanın içinde Hacer'in yüzünde "ince sisten" yapılmış gibi bir tülün ardından bakan ısrarcı bakışlarını görür İsmail Tayfur. Kızı sevmediğine emin olduğu halde etkisinde kalır, tereddütler içindedir; bir an önce eve gidip Saniha'yı görmek, "onu sevdiğini anlamak" ister. Tayfur'un Hacer ve Saniha arasındaki bocalayışı, romanın naif biçimde de olsa, yükselmekte olan burjuvazinin cezbedici imkânlarının, nesneler dünyasının yok ettiği, yok etmek üzere olduğu sahiciliğe işaret eder. Önceki bölümde Bihter'in nesneler dünyası ile aşk arasında gidip gelen arzu sarkacı, Tayfur için de aynı eksende hareket eder.

Ferdi ve Şürekâsı'nda karakterin bu eksende ilerleyen iç çatışmasını keskin biçimde vurgulayan Faustyen örüntünün izleri Ferdi Efendi'nin iblisliğinin açıkça söylendiği satırlardan sonra bu kez şeytanla yapılan anlaşmanın, Hacer'le izdivacın ortaya konmasıyla belirginlik kazanır. Romanın olay örgüsünü hızlandıran olay Hacer'in mürebbiyesi Nedime Hanım ve Melekzad'ın Tayfur'un annesi Besime Hanım'ı ziyaret ederek Hacer ve Tayfur'un izdivaç meselesini bildirmeleri olacaktır. O vakte kadar oğluna Saniha'dan başka zevce düşünemeyen anne, bu haberi büyük bir saadet olarak görür, artık "zavallı Saniha" bu saadetin önündeki engeldir. Bu haberle Saniha kendini feda eder. Artık Tayfur için biraderini mesut etmek isteyen "bir hemşire" ve Tayfur da, Saniha için hami, birader olacaktır! Saniha, direnen Tayfur'a evlenmezse bu evden gideceğini söyler. Tayfur'un Saniha'ya yalvarmaları sonuçsuz kalır. Saniha cevap verse, Ferdi Efendi'yi reddedecektir ama Saniha cevap vermediği için tes-

lim olur. Tayfur'un bu teslimiyeti çaresizlikten midir, umutsuzluktan mıdır, tam anlayamayız; ancak Ferdi Efendi, İsmail Tayfur'u çağırarak, "münasebet-i sıhriyeye bir de münasebet-i ticariye" ilave etmek istediğini söyleyip Tayfur'a imza yetkisi verdiğinde onu reddetmez. (*FŞ*, 175) Bu imza yetkisi, Tayfur için ruhunu şeytana satmanın simgesi olur. Tayfur, kendine, Tahsin Efendi'ye ve Saniha'ya bu evliliği istemediğini haykırsa da Ferdi Efendi'ye istemediğini söyleyemez, bu suskunluk Tayfur'un felaketini getirecektir: "İşte şimdi hayat benim için bitmiştir... (...) İsmail Tayfur kendisini Ferdi Efendi'ye satıyor, İsmail Tayfur insaniyetten çıkıyor, onu bugün bir meta gibi satın alıyorlar!" (*FŞ*, 179)

Dolayısıyla Tayfur'un emellerini gerçekleştirmek uğrunda karşı koyamadığı bu anlaşmanın bedeli aşkın feda edilmesidir. Tayfur'un bu gönülsüz Faustluğu ne kendisine, ne de etrafına mutluluk getirir. Sevmeden hatta nefret ederek evlendiği Hacer, sevilmediğini anladığında kendisini ve bütün evi yakar. İsmail Tayfur, ruhunu satmanın bedelini emellerine, paraya kavuşmak yerine delirmekle öder.[16] Ama ilginç olan bedel ödeyen sadece İsmail Tayfur değildir. Hacer yanarak ölürken Ferdi Efendi hem kızını, hem evini, hem de servetini kaybeder.

Bu çerçevede İsmail Tayfur'u şeytanla anlaşmaya iten süreçte en dikkat çekici olan karakterin aradalığı, ne yapacağını bilememesi, suskunluğu, en önemlisi de eylemlerinin faili olamamasıdır. Önceki bölümde Bihter'in, Mazlume'nin, hatta Nemide ve Hacer'in fail pozisyonlarına karşılık İsmail Tayfur bütün roman boyunca ondan istenenleri yapan, ama onu da gönülsüzce yapan pasif bir karakter olarak çizilir. Belki de bu yüzden sadece maruz kalan olarak Tayfur delirirken Hacer sevilmediği için kendini ve evi yakacak kadar keskin bir eylemi gerçekleştirir. Halit Ziya'nın *Ferdi ve Şürekâsı*'nda İsmail Tayfur'un hikâyesi doğrudan Goethe'nin Faust karakterinin temellük edilmiş

16 "Şimdi deli bu vahşet-i bedianın meshur manzarası olmuştu. Bu derya-yı mütelatım-ı duzahi içinde kollarını uzatarak tayeran eden hayaller gibi bir müddet uçtuktan sonra zalam-ı feza içinde kaybolan alevleri seyretti. (...) gah ateşler içinde kıvranan o binayı, gah pençe-i dehhaş-i mematın altında çırpınan bu vücudu; bu iki levha-yı vahşeti süzerek kaldı." (*FŞ*, 260)

hikâyesi olmamakla beraber Faust anlatılarındaki temel örüntüyü tekrarlar. Ancak İsmail Tayfur için belirleyici olan, Faustyen bir tutku, kendini gerçekleştirmek için dayanılmaz bir arzu, daha çoğunu bilme, daha çoğuna sahip olma arzusu, ya da yukarıda belirttiğim yoğun duygulanımları tatma isteği değildir. Tayfur'un arzularından çok paranın şeytanlaştırılması, yeni tüketim biçimlerinin aldatıcılığı, estetikten yoksun zenginliğin yok ediciliği, romanın duygu ve düşüncelerini fazlasıyla açık eden anlatıcısı sayesinde ön plana çıkar. Öte yandan İsmail Tayfur'un Faustyen örüntüler içinde biçimlenen metrukiyet anlatısı, annesi ve Saniha'nın varlığına rağmen delirerek her şeyini kaybetmesiyle sonuçlanır. Metrukiyet, yalnızlık ve kimsesizlik olarak değil arzuların ve nihayetinde benliğin kaybıyla yaşanır.

Faust'un izinde bir romantik şair: Ahmet Cemil

Ferdi ve Şürekâsı'nda Faust anlatısının temel örüntüsünün izleri görülürken, *Mai ve Siyah*'ta birçok ortak noktaya rağmen bu durum değişir.[17] Girişte belirtildiği gibi Halit Ziya'nın ilk dört romanında birbirlerinin içinden doğan, birbirlerinden türeyen kadınlar ve erkekler, *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu*'ya yol verirler. Diğer bir deyişle özellikle Ahmet Cemil ve Bihter, önceki kadın ve erkeklerin, baştan sona birer roman bireyi olarak kurgulanmış, içinde biçimlendikleri romana kimliklerini veren öznelere dönüşmüş halleridir. Bu anlamda Ahmet Cemil, hem Osman Vecdi'nin, hem İsmail Tayfur'un birçok özelliğini tevarüs eder. Buna karşılık *Mai ve Siyah*'ta anlatıcı büyük oranda geriye çekilir ve bütün hikâye, diğer bütün karakterler, Ahmet Cemil'in gözünden, kendi içinden bakan bakışından verilir. Odaklayan karakter o olunca, üslup ve dil de büyük oranda bu bakıştan etkilenir; onun gözünün gördüğü, onun işittiği,

17 *Mai ve Siyah* ilk kez 1896'da *Servet-i Fünun* dergisinde tefrika edilmiş ve 1898'de kitap olarak yayımlanmıştır. Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* (İstanbul: Özgür, 2009). Bu baskıdan yapılan alıntılar metinde parantez içinde roman adı kısaltması (*MS*) ve sayfa numarası verilerek gösterilmiştir.

onun iç dünyasından filtrelenen bir dünya, ilişkiler ve insanlar anlatılır. Bu yüzden Ahmet Cemil dışındaki karakterlerin iç dünyası, hisleri, düşünceleri anlatıcı tarafından neredeyse hiç konu edilmez; ancak Ahmet Cemil diğerlerine ne kadar yaklaşır, ne kadar hisseder, ne kadar görür ve işitirse biz de o kadar biliriz. Halit Ziya, önceki bölümde vurgulandığı gibi, *Ferdi ve Şürekâsı*'nın fazlasıyla kendini ortaya koyan, neredeyse önceki romanlarından bile daha fazla hissiyatını işin içine sokan anlatıcısını bu sayede bir nevi karakterin sesi haline getirir. Bu yüzden *Mai ve Siyah* hem bir birey anlatısı olarak romanın, hem de daha özelde bir bireyleşme hikâyesi olarak karakter kurulumunun yetkin bir örneğidir.

Ahmet Cemil'in bireyleşme hikâyesi *Ferdi ve Şürekâsı*'ndaki gönülsüz Faustluğun aksine, karakterin arzuları ve seçimleriyle biçimlenen yoğun duygulanımların peşindeki yeni bir Faustyen karakteri haber verir. Ahmet Cemil, "hayatta yüksek şeylere meftun olmuş" romantik bir Faust olarak çizilir. Gözleri "mai semalar"da, henüz siyah bulutlarla karşılaşmamış 22 yaşındaki bu genç şairin hayali "şöhret olmak, edip olmak, herkesçe tanılmak"tır. (*MS*, 39) Waldteufel'in "Baran-ı Elmas" valsi eşliğinde mai semayı seyreden Ahmet Cemil, "tasavvur ettiği yüksek payeye bir had" bulamaz; (*MS*, 39) tıpkı Faust gibi çok yüksekleri, derin duygulanımları deneyimlemek ister. İsmail Tayfur'un baba ölümüyle çerçevesini çizmeye fırsat bulamayarak yarım kalan hayalleri geçim endişesine, hazırlıksız içine düşülen gönülsüz bir hamilik pozisyonuna kurban olmuşken Ahmet Cemil'in daha okul yıllarında biçimlenen hayallerinin sınırı olmayacaktır. *Ferdi ve Şürekâsı*'nda arzuları ketleyen ekonomik yoksunluk, ahlakçı bir bakışla değerlendirilen zenginlik-fakirlik çatışmasına indirgenirken *Mai ve Siyah*'taki ekonomik yoksunluk, romanın başından sonuna dek hem arzuları ketleyen hem arzuları tetikleyen, arzulardan yeni arzular doğuran, devamlı seçim yapmaya iten bir etken olur. İsmail Tayfur'un kendini olayların akışına bırakan edilgen kişiliğine karşılık Ahmet Cemil tıpkı Faust gibi sürekli hareket halinde ve sonuna dek eylemlerinin failidir.

Ahmet Cemil'in failliği, *Ferdi ve Şürekâsı*'nda İsmail Tayfur'un hamisizlikle içine düştüğü zorluğun bir benzerini aşmak için mücadele etme azmini sağlar. Tek endişesi "ailesini mesut etmek" olan namuslu bir babanın himayesinde 19 yaşına kadar "tamamıyle –hayatta mümkün olabildiği kadar– mesut" yaşamış olan Ahmet Cemil, babasının ölümüyle "maişet endişesi"ne, "hayat mübarezesi"ne düşer. Babanın kaybından doğan hamisizlik, bir kez daha ekonomik yoksunluğun ve dolayısıyla geçim endişesinin kaynağıdır. Erkek evlat, gönüllü olmadığı bir babalık, hamilik pozisyonuna itilir ve bu pozisyon kendini gerçekleştirmenin, arzularını yerine getirmenin önündeki en büyük engeldir. Ama Ahmet Cemil'in hikâyesi hamisizlikle gelen ekonomik yoksunluğun arzuları nasıl yok ettiği vurgusundan uzaklaşır; Ahmet Cemil roman boyunca bu yoksunluktan kurtulmak için çabalar, arzularını mutlaka gerçekleştirmenin yolunu arar. Bu anlamda roman sadece bu yoksunluğun sonuçlarını değil, aşağıda ayrıntılı olarak tartışıldığı gibi, Ahmet Cemil'in kendisinin, kendi seçimlerinin, bireyleşme deneyiminde ısrarla hakikatin dünyasına bakmak istemeyişinin getirdiği hayal kırıklığını anlatır. Daha doğrusu hakikatlerin daha fazla hayal kurmasına imkân vermeyişini, arka arkaya yaşadığı epifanik anlarla hayal etmekten değil, o vakte dek hayal ettiklerinden vazgeçişini anlatır.

Bütün bu vazgeçiş ve kaybediş sürecinde romanın ikinci erkeği, Cemil'in en yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi, Ahmet Cemil'in hem arzularının dolayımı, hem de kaybedilen arzuların simgesidir. Ahmet Cemil'in aynı zamanda bir şairin, edebiyatçının öznellik arayışının, kendini gerçekleştirme arzusunun hikâyesi olan hayata tutunma ve hayattan çekilme serüveninde, onun kayıplarına uğramamış, onun sahip olamadıklarına sahip olan, onun arzularını kolayca gerçekleştiren bir dost ve gizli bir düşman, bir rakip, bir gölge figürdür Hüseyin Nazmi. Onu da tıpkı diğer karakterleri olduğu gibi, tamamen Ahmet Cemil'in bakışından, onun duygusal filtresinden geçtikten sonra tanır, ya da Cemil izin vermediği, belki de ilgilenmediği için, Cemil'in hakkındaki yargıları, duygu ve düşünceleri dı-

şında Hüseyin Nazmi'nin iç dünyasına dair fazla bir şey öğrenemeyiz. Cemil'in bütün dünyası kendiyle ve kendi istekleriyle doludur çünkü. Önceleri, okul yıllarının başında, aynı şeyleri beğenen, aynı şeylere aynı tepkileri veren, birlikte okuyup tartışan, birlikte "mütalaa ve müşaere" eden, böylece edebiyat zevkleri birlikte gelişen çok yakın iki arkadaş olurlar. Hüseyin Nazmi önceleri, almak istedikleri kitapların parasını veren, Ahmet Cemil'in her zaman boş olan cebine karşılık, cebi hep dolu olan "maliye işleri müdürü"dür. Kültürel sermayedeki eşitliğin örttüğü sınıf farkı daha sonra yüzeye çıkacaktır. Cemil'in babasının ölümüyle içine düştüğü geçim endişesi aralarındaki yakınlığa gölge düşürecek, Ahmet Cemil'in ekonomik yoksunluğunu, her karşılaştıklarında daha fazla hissetmesine neden olan, giderek varlığıyla Cemil'in eksiklik, yokluk, başarısızlık hissinin, parçalanan öznelliğinin altını çizen bir gizli düşmana, erişilemeyenin simgesine dönüşecektir Hüseyin Nazmi. Ahmet Cemil'in Hüseyin Nazmi ile kurduğu ilişki bu anlamda önceki bölümde metruk evin kadınlarının rakibeleri ile kurdukları arzu ilişkisine benzer. Hüseyin Nazmi'nin dünyası, ekonomik ve edebi yetkinliği Cemil'in arzularını biçimlendiren dolayımdır. Girard'ın üçgen arzu kavramsallaştırmasındaki gibi Ahmet Cemil'in arzularının dolayımlandığı kaynak Hüseyin Nazmi'dir. Orhan Koçak da Ahmet Cemil'in Hüseyin Nazmi ile kurduğu ilişkinin bu yönüne vurgu yapar: "Ahmet Cemil de ideallerini kendi eşitsiz benzerlerinden alır. Arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin evi, bir arzular ve idealler deposudur onun için; hem zengin olma hem de estetik yücelme istekleri, o evin uzak yakınlığının yarattığı karşılaştırma imkânından türüyordur."[18]

Aslında *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi'nin giderek görünmez bir gerilimle zedelenen ilişkilerinin, erkek dostluğunun/rekabetinin habercisi *Bir Ölünün Defteri*'ndeki Vecdi ve Hüsam'ın dostluğudur. Ancak bu romanda "kendini gerçekleştirmeyi" başaran Hüsam neşeli bir şair, başkarakter Vecdi ise hayallerin aldatıcılığından kaçan bir tabiptir. Hü-

18 Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim* 70 (1996), 110.

sam, tababetin insana bir terzi ya da bir saatçi gibi yaklaşan kayıtsızlığına düşmandır, Vecdi ise hayallerin işe yaramazlığına. *Bir Ölünün Defteri*'nde de başkarakterin arzularının dolayımı yakın dostu Hüsam'dır; ancak Hüsam dolayımıyla biçimlenen arzularının nesnesi bir kadındır. Oysa Ahmet Cemil'in arzularının hedefinde bir hayat tasavvuru vardır ve bu tasavvurun gerçek hayattaki karşılığı Hüseyin Nazmi'nin ekonomik, edebi ve mesleki dünyasıdır. Bu dünyanın Ahmet Cemil tarafından öne çıkarılan temel farkı ise geçim endişesinin yokluğu ve buna karşılık ekonomik varlığın bağımsız bireyin biçimlenmesindeki gücüdür. Üstelik babasının ölümüyle içine düştüğü geçim endişesi yukarıda söz edildiği gibi İsmail Tayfur ve Osman Vecdi'ninkine benzer bir hamilik yükünü Ahmet Cemil'e de yükler. Kendisinden beklenen bu hamilik pozisyonu ile arzularını gerçekleştirmesi için ihtiyacı olan, sadece kendi arzularını düşünen daha bireyci bir duruş arasında sallanır Ahmet Cemil. Yine de arzular çoğunlukla baskın çıkacaktır.

Bu noktada *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'i felakete sürükleyecek, bir anlamda Faustyen bir yok oluşa götürecek olaylar zinciri kız kardeşi İkbal'in evliliği ile başlar. Nasıl *Ferdi ve Şürekâsı*'nda İsmail Tayfur, sevmediği bir kadınla evlenerek felakete sürüklenmişse, burada da Ahmet Cemil, kendi arzuları uğruna, kız kardeşini evlendirerek, daha doğrusu bu evliliğe razı gelerek felaketlerini hazırlar. Ahmet Şevki Efendi kendisine bu izdivaç meselesinden söz ettiğinde Ahmet Cemil'in ilk tepkisi, 17 yaşındaki kardeşi için üzülmek olur: "[B]u memlekette kızların tam izdivaç zamanı. Zavallı İkbal!.." (*MS*, 180) Ardından içinde gizli bir korku hisseder. Kardeşinin yakınlığını kendisinden çalacak, onun mahremiyetine girecek bu adama kızar, bu adamla "müziç bir rekabet hissi" aralarında "lekesiz bir muhabbet"e izin vermeyecektir. Fakat en önemlisi fakir, sade ama mutlu yuvalarına bir yabancı girecektir: "Demek şimdi bu hususiyete, bu samimiyete, bu aile mahremiyetine yabancı bir unsur daha iştirak edecek? Demek bu sıcak mesur havanın üzerinden barit bir nefha uçacak? (...) Zavallı çocuk, bari bahtiyar olsa!.." (*MS*, 186) Bütün bu düşünceler bü-

tünüyle Cemil'in duygularını yansıtır. İkbal'in iç dünyası, istekleri hiç yer almaz, en son kendisine sorulduğunda gözlerini indirerek "sükût" etmekle razı olduğuna kanaat edilen kız kardeş, "zavallı çocuk"tur. Bütün süreci Ahmet Cemil'in duygularının biçimlendirdiği bakışından okuruz. Ahmet Şevki Efendi, bu iyice kısmetten bahsederken bir ayağı çukurda yaşlı babasının Mirat-i Şuun matbaasının sahibi olduğunu söylemeyi ihmal etmez. Ahmet Cemil'in sararıp isyan etmesine neden olan, az daha teklifi reddetmesine yol açacak bu küçük bilgi, felakete uzanan süreçte Ahmet Cemil'in suçluluk duygusunun kaynağı olur. Belki de yüksek emelleri, bu teklifi içindeki korkuya rağmen kabul etmesine neden olmuştur. Bu anlamda ayartıcı sözleriyle Ahmet Şevki Efendi kısacık bir an için *Faust*'taki Mefisto rolünü oynarken, kız kardeş İkbal'in kocası olacak Vehbi Bey ve romanın ilerleyen sayfalarında Ahmet Cemil'in tiksintiyle baktığı Vehbi Bey'in dünyası, temsil ettikleri şeytanla, şeytani olanla özdeşleşecektir.[19] *Mai ve Siyah*'ı yüksek emeller ve hakikatler ekseninde bir Faustyen örüntüye eklemleyen dönüm noktası da, Ahmet Cemil'in Vehbi Bey'in önerisiyle evlerini ipotek ederek matbaayı satın almasıdır. Ayrıntılarına aşağıda değinilen bu Faustyen anlaşmanın bedelini Ahmet Cemil trajik biçimde öder. Ancak bu anlaşmadan evvel yüksek emeller ve hakikatler ekseni denebilecek çatışmaya, basitçe hayal-hakikat çatışmasının ayrıntılarına bakalım.

Romantik şairin çatışması: Hayal ve hakikat

Daha önce belirtildiği gibi Ahmet Cemil'in Faustyen karakterinin biçimlenişinde hayal ve hakikat ile kurduğu ilişki belirleyicidir. Karakterin arzularıyla biçimlenen bir hayal dünyası, ya da bu hayal dünyasının oluşturduğu kendi gerçeklik algısı-

19 Koçak, psikanalitik okumasında enişte figürünün Cemil için ne ifade ettiğini şöyle açıklar: "Enişte, bütün somut kişilik özelliklerinin berisinde bir *başkalıktır*: Narsisistik tamlığın vazgeçilmez boyutu olan o özdeşlik (aynılık) ve mahremiyet yaşantısının dışa açılması ve yabancılaşması demektir bu. İlksel narsisizme babanın müdahalesi, enişte figürüne aktarılıyordur." Koçak, *a.g.m.*, 131. Bu anlamda Koçak'ın başka ve yabancı vurgusu eniştenin şeytaniliğini destekler.

na karşılık çatışma içinde olunan bir dış gerçeklik vardır. Özellikle *Mai ve Siyah* söz konusu olduğunda romantik şair Ahmet Cemil'in yüksek emelleri, hayalleri onun kendi gerçeklik algısını oluştururken bir de etrafında, onun dışında, Cemil'in sevmediği, hoşuna gitmeyen bir gerçeklikle çatışır durur. Faust gibi o da genç yaşına rağmen kitapların, düşüncenin dünyasında derinleşmiş, dış dünyanın gerçekliğinden uzak kalmıştır.[20] Öte yandan Ahmet Cemil yüksek emelleri için mücadele etmek, geçim endişesini bir avantaja çevirerek daha çok çalışmak için her yolu dener. Etrafındaki gerçekliği beğenmese de hayalleri için o gerçeklikte var kalmaya çalışır. Orhan Koçak, Cemil'in "edip olmak, şöhret bulmak", zengin olmak, Lamia'yla evlenmek ve kendi zevki için yazmak hayallerinin "çoktan yitirilmiş ihtiyaçsızlık halinin, (...) tamlık durumunun yeni koşullara uyarlanmış imgesi" olduğunu söyler. Ve bu ideal "başından beri yaralı"dır. Çünkü narsisizm, "çabayı dışla"r, oysa Ahmet Cemil'in arzularına kavuşması ancak çalışmakla mümkündür.[21] Koçak'ın, tıpkı kız kardeşinin evliliği gibi, Cemil'in narsisizmine "indirilen darbe"lerden biri olarak okuduğu çalışma zorunluluğu romanın sonuna kadar Ahmet Cemil'in iç dünyasını zedelese de yine de eylemlerini belirler. Ahmet Cemil her şeye rağmen sonuna dek Faustyen bir çaba ve eylemlilik halindedir. Ancak yine de kaderini belirleyen, eylemleri değil, dünyaya bakışı, hayatın sadmelerine verdiği dramatik tepkiler olacaktır. Bu bakımdan Ahmet Cemil, *Bir Ölünün Defteri*'nin Osman Vecdi'siyle birleşir. Vecdi'yi intihara sürükleyen, gerçekleşmeyen arzuları yüzünden kendisini kurban olarak gören romantik bakışıdır. Onun şiire, hayale düşmanlığına rağmen hayatını algılayışında beliren romantik bakışının, incelikle ve bütün ayrıntılarıyla Ahmet Cemil'de yeniden kurulduğunu görürüz. Üstelik Cemil, şiirden kaçmak şöyle dursun, bütün hayatı şiirin, şairliğin ardından görür:

20 Berman, Faust için "[Z]ihni büyüdükçe, duyarlılığı derinleştikçe o daha da yalıtılmış, dışarıdaki hayatla –öteki insanlar, doğa, hatta kendi ihtiyaç ve aktif güçleriyle– olan ilişkisi zayıflamıştır. Hayatın bütünselliğinden koparak geliştirebilmiştir kültürünü" der. Berman, *a.g.e.*, 51.

21 Koçak, *a.g.m.*,130-131.

> Onda şiir ile uzun iştigal mariz bir hassasiyet husule getirmişti. (...) Öyle bir hassasiyet ki bir gün hayatı bütün çirkinlikleriyle, aç kalmış ailelerden, öksüz genç kızlardan, beynini bir kurşun parçasıyla dağıtan meyuslardan (...) bütün o çirkinliklerden mürekkep gösterir; insana 'Kaç! Bu hayattan kaç!..' der; diğer bir gün gözlerinin önüne bütün güzelliklerini döker; bulutların arasında nazlı nazlı yüzen bir ay, türlü renklerin yangınları içinde ufuklardan çekilip giden bir güneş, etekleri denizlere dökülmüş yeşil dağlar gösterir; 'Sev!.. Bu tabiatı sev!..' der; bir gün bahtiyar, diğer bir gün bedbaht (...) yapar, (...) o müphem ve müşevveş ruh, bir lisanın şerhine giremez, o öyle bir şiirdir ki mahiyeti belki kıymeti zaten vazıh olmamasından ibarettir. Ona bir lisan bulmak, bir suret vermek mümkün olabildiği anda o asıl şiirlikten çıkmış olur. O hasta ruh, bir billur parçasıdır ki üzerine şiirin ziyası isabet etsin, tahlil etmek mümkün olmayan renkler gösterir ve gözleri kamaştırır. (*MS*, 66)

Bu satırlar, Ahmet Cemil'in hayatı, dünyayı algılayışına, ama aynı zamanda kendi öznelliğini nasıl biçimlendirdiğine ve hatta şiirini nasıl biçimlendireceğine dair ipuçları verir. Hayatın ve dolayısıyla dilin vazıh olmayışının, müphemliğin esas olduğu, daha sonra ayrıntılı olarak tartışılan bu noktalar arasında öncelikle vurgulanması gereken Cemil'in çirkinliği ve güzelliği en uçlarda gören, duyan romantik bakışıdır. Bu bakış, bu romantik ruh, *Mai ve Siyah* karakterinin hayatı ve edebiyatı algılayışını, öznellik tasarımını belirler. Orhan Koçak, Ahmet Cemil'in hayata bakışını, bu bir nevi romantik idealizmini psikanalitik düzlemde okuduğu makalesinde Cemil'in dünyasındaki "ego ideali-süper ego" karşıtlığına dikkati çeker. "Ego ideali öznenin olmak istediği şeyi temsil ediyordur; süper-egoysa olmakla yükümlü olduğu şeyi. (...) Ego ideali, yitirilmiş kusursuzluk imgesinin başka bir yoldan geri alınmasına hizmet eder; süper-egoysa yasağın ve görevin içselleştirilmesidir." Koçak, Lacan'dan ödünç aldığı "kapılma" halini "idealin özgül oluşum biçimi" olarak açıklar. "Narsisistik tamlık ve ihtiyaçsızlık" hali-

ni babanın hayatta olduğu günlerin "Süleymaniye'deki beş odalı evcik"i temsil ederken babanın ölümüyle ev zindana dönüşür. Bunun yerine Cemil'in arzuları, bu tamlık halinin yeni imgeleri olurlar.[22] Ve içerik değişse de idealle zorunluluklar karşı karşıya kalmaya devam ederler.

Böylece Ahmet Cemil'in romantik bakışının, arzularının, "yüksek emelleri"nin karşısına babasının ölümüyle içine düştüğü geçim endişesi çıkar. Bu endişe, bir yanıyla İsmail Tayfur'daki, diğer yanıyla Osman Vecdi'deki koruyup kollayan, hamilik pozisyonuna zorlayan bir öznellik tasarımını öne çıkarır:

> Validesiyle kardeşini yaşatmak. (...) O ihtiyar anne... O henüz çocukluktan tamamıyla çıkmamış genç kız... Onlar daha neler isterler? Ah! Onlara neler vermek isterdi (...) Ah! O da zengin olsaydı. Hüseyin Nazmi ne kadar mesuttu! Servet ve haysiyet sahibi bir babanın oğlu, bugün düşünmeye mecbur olmadığı gibi yarın da maişet endişesi henüz saadet revnakıyla parlayan alnını elem çizgileriyle bozmayacak. Fakat ne beis var! Ahmet Cemil çalışmaktan kaçan o cebinlerden mi idi ki henüz hayat mübarezesine ilk hatvesini atmadan mağlup olup kalsın. Hayat ile uğraşmak, bu maişet mücadelesinde o da yumruğunu sıkarak hissesini almaya çalışmak icap ediyor, öyle mi? Niçin çalışmasın? (*MS*, 69)

Bu alıntıdan anlaşıldığı gibi geçim endişesi ve içine düştüğü zorunlu hamilik pozisyonu Ahmet Cemil'in hem Hüseyin Nazmi'de mücessem hale gelen, tevarüs edilmekle sahip olunmuş ideal hayat biçimini düşünmesine; hem de çalışarak, kendi kendini yapan insan olma mücadelesine girmeye niyetlenmesine neden olur. Bir yandan erişilemeyen hayallerinin sahibi olarak, Hüseyin Nazmi'ye özenirken, bir yandan da kendi gerçekliğinden tamamen kopmayarak çalışmak ve geçim temin etmek için çareler arar. Ancak Ahmet Cemil'in bu gerçeklikle – geçim temini– yüzleşmesi, yine de kendi kurduğu ilk hayalin, ilk emelin çerçevesinin tümüyle dışında değildir. Belki sadece

22 Koçak, *a.g.m.*, 128-130.

edip olmak ve şöhret olmak arzusunun rotası değişir. Cemil'in bütün bu süreçte arzularının ve endişelerinin tetikleyici kaynağı, ya da diğer bir deyişle dolayımı Hüseyin Nazmi'dir. Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi'nin Erenköy'deki köşküne gittiğinde, yine hayallerinin karşısına dikilmiş geçim endişesini hisseder:

> Hüseyin Nazmi'nin bir nev-heves israfıyla doldurduğu kütüphaneler (...) Ah! O da böyle bir odaya, şöyle bir kütüphaneye, böyle kitaplara malik olabilseydi!.. Hüseyin Nazmi'nin evinde bu his birinci defa olarak onun temiz dimağına düştü. Bir kar tabakasının saf beyazlığı üzerine düşmüş bir katre leke gibi... Kendi kendisine utandı. Bugün ihtiyaç ile, maişet derdiyle ilk cerihayı almış olan bu taze kalp, şu havai boyalı köşkün şu bahçeye nazır loş odasında mevcut olmak lazım gelen fikir sükununa, gönül rahatına, derin hayat zevkine karşı acı bir hüsran hissi duydu. (*MS*, 72)

Bu satırlarda somutlaşan Ahmet Cemil'in arzu etme biçimidir esas olarak. Arzularının dolayımı Hüseyin Nazmi ve onun sahip olduklarıdır. Fikir sükûnunun, gönül rahatının temel şartı maişet derdinin olmadığı, bireye sunulmuş, belki tevarüs edilmiş bir nesneler dünyasıdır. Alıntıda dikkati çeken "şöyle kütüphane", "böyle kitaplar", "şu bahçeye nazır oda" gibi vurgularla nesneler dünyasının yakından işaret edilmesi, gösterilmesi sadece anlatıcının Ahmet Cemil'i odaklayan bakışıyla gerçekçi anlatımı güçlendirmeye yaramaz; aynı zamanda Cemil'in bütün bu objelerle kurduğu yakın ilişkiyi, rahat bir entelektüel yaşam için bile olsa, onun küçük burjuva arzularını, zevklerini iyice somutlayıp altlarını çizmeye yarar.

Bu çerçevede, Hüseyin Nazmi, bir burjuva mesleği olarak şairliğe, edipliğe ve şöhrete, serencamına okuyucunun tanık olmadığı biçimde belki de kolaylıkla ulaşırken, onun sınıfsal imkânlarına sahip olmayan Cemil için emelleri geçim temininden sonra gelecektir. Cemil, modern bireyin ailesinden ve toplumdan isteyerek uzaklaşmasıyla başlayan ve kendi çalışmasıyla elde ettiği bireyliğini arzu edilebilir bir bireylik hali olarak görmez. Onun için mecburiyetler vardır. Babası öldüğü için hayat

mücadelesine atılmak zorundadır, geçinmek için daha çok çalışmalıdır. "Evin ekmeğini aramak" için çalışmanın, para kazanmak zorunda olmanın ağırlığını hisseder. Hüseyin Nazmi'nin dünyası onu hem hüsrana sürükler, arzunun dolayımlayıcısı olarak o aynı zamanda rakiptir; hem de arzularını, dertlerini paylaştığı dostudur. Bu ziyarette de Hüseyin Nazmi, onu soğukkanlılıkla dinlemiş ve hakikatle yüzleşmesini sağlamıştır. Çalışmaktan değil, ne yapacağını bilmemekten korkmaktadır Cemil. Böylece mütercimlik ve hocalık yapmasına karar verirler. "Fikirleri hep yüksekten uçar"ak Lamartine ve Musset tercümelerini seçerler. "Şimdi tercüme işi artık bir maişet bedeli olmak acılığını kaybederek senelerden beri tek emeli olan muharrirlik mesleğine tatlı bir mukaddime hükmünü" alır. (*MS*, 76) Böylece Ahmet Cemil'in önündeki hakikat, yeniden hayalleriyle birleşecektir. Ama ne tercüme işi kolaydır ne de Ahmet Cemil'in tercüme etmek istediklerini alacak yayıncı bulunur.

Yaptığı kısacık çevirinin renksizliği Cemil'i yeniden ümitsizliğe ve geçim endişesine düştüğünden beri yaşadığı çatışmalara sürükler. Kendi odasının penceresinden görünen "mini mini bahçe" Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesinin penceresinden görünen "güneşle dolu" bahçeyi, "sahra kokusu"nu hatırlatır:

> Şu dakikada bütün geçmiş saadetinin güzel yuvası olan bu evceğiz sanki bir işkence zindanı gibi Ahmet Cemil'i eziyordu. Burada yaşamaya mecbur olmak, burada, şu basma perdeli, tek pencereli dar odacıkta yazın şu bunaltan sıcaklarıyla çalışmak... Ah! Ahmet Cemil zengin olaydı, evet zengin olaydı. Onun da Erenköyü'nde bir köşkü, köşkte müzeyyen bir kütüphanesi, kütüphanenin önünde latif bahçesi olaydı; Lamartine'i, Musset'yi orada okuyaydı, fakat on altı sahifesini kırk kuruşa tercüme etmek için değil, yalnız kendi zevki, kendi saadeti için... (*MS*, 79)

Her ümitsizlik anında Hüseyin Nazmi'nin sahip olduklarını düşünerek hayal kuran Ahmet Cemil, kendi hayatının, evinin, odasının bir zindana dönüştüğünü düşünür. Bir zamanlar "saadet yuvası" olan evin zindana dönüşmesi Cemil'in algı-

larıyla biçimlenen hayat ve gerçeklik anlayışını açıkça gösterir. Söz konusu olan, onun içinden, iç dünyasından dışarıya bakan, içindekine göre hayatı gören bakışıdır. Bu anlamda *Ferdi ve Şürekâsı'nda* İsmail Tayfur'un dünyayla kurduğu ilişkiden farklılaşan bir ilişkidir Cemil'inki. Tayfur da zengin olmak ister, ama onun iç dünyası çok daha sadedir; buna karşılık Cemil'in arzuları çok daha güçlü, iç dünyası çok daha karmaşıktır.

Ahmet Cemil, para kazanmak için bile olsa Lamartine, Musset çevirmeyi düşünürken bunların yerine ancak "Hırsızın Kızı" tercümelerinden az bir para kazanabileceğini anlar. "İşte hülyalarının sonu!" (*MS*, 80) Ahmet Cemil'in devamlı Hüseyin Nazmi'nin sahip oldukları üzerinden biçimlenen hayallerinin niteliği, gerek yukarıdaki satırlarda görünen kendi evine ve bahçesine bakışında, gerek "Hırsızın Kızı" hikâyesine, tercümenin satılına sürecine nefret dolu bakışında biraz daha belirginleşir. "Hırsızın Kızı" "fikir zarafeti"nden yoksun, "murdar", "müstekreh" sıfatlarıyla nitelediği basit bir hikâyedir. Cemil, nefretle çevirdiği bu hikâyeyi yayıncıya götürdüğünde de uzun pazarlıklara tabi para meselelerinden, "para isteme zilleti"nden, güneşli havalardan mahrum kalarak vaktini harcadığı, peşinden koştuğu "mülevves müsveddeler"den de, bütün küçük hesapların yapıldığı "matbuat mesleği"nden de nefret eder. Bütün bu eylemlerin ortak noktası, kirli, "mülevves", kaba olmalarıdır. O zaman Ahmet Cemil'in hayallerinin en belirgin niteliğinin, daha steril, daha estetik bir hayat özlemi olduğunu, onun daha sınıfsal bir dönüşümü özlediğini anlarız.[23] Süleymaniye'nin dar sokaklarındaki evi, orada yaşayan rengarenk kıyafetli kızları, sümüklü çocukları da, kuru fasulye yer-

23 Orhan Koçak, bu bakışı ego ideali ve süper-ego çatışması ile açıklar bir kez daha. Çocukluğun narsisizminin yerine geçen ego ideali utanç duygusuna neden olurken "Oidipus kompleksinin mirasçısı" süper-ego ise "suçluluk duygusunun kaynağı"dır. "Suçluluk, süper-egonun saptadığı bir sınıra dokunulduğunda veya bu sınır ihlal edildiğinde ortaya çıkar; utançsa ego idealinin önerdiği bir hedefe ulaşılamadığı zaman duyulur. Utanç yenilgiyle ilişkilidir, suçluluk ihlalle." Smirgel'den aktaran Koçak, *a.g.m.*, 127. Ahmet Cemil'in hayat karşısındaki tavrını ve arzularıyla ilişkisini bu çatışma ekseninde (ego ideali/süper-ego) anlamlandıran Koçak, Cemil'in suçluluk ve utanç duygusunu da aynı çatışmanın tezahürü olarak görür.

ken pazarlık yapan yayıncıyı da gizli bir küçümsemeyle kendisine uzak bulan Ahmet Cemil, daha soylu, daha estetik bir hayatın, örneğini Hüseyin Nazmi'de bulan daha zarif bir hayat biçiminin peşindedir. Aslında edebiyat arayışı da bu bağlamda yüksek bir edebiyatın, söylenmemiş lisanın arayışıdır. Ahmet Cemil'in hikâyesinin Faustyen yanını hatırlarsak Cemil bir yandan para, şöhret gibi dünyevi arzuların peşindedir, ama bütün bunların altında söylenmemiş lisanı arayışı Faust'un bütün duyguları olanca yoğunluğuyla yaşama arzusuna benzer. Öyle bir lisanı, öyle bir şiiri ve hatta öyle bir hayatı özler Ahmet Cemil de.

Ahmet Cemil'in bu estetik bir hayatın peşindeliği, içinde belli bir elitizmi barındıran hayalperestliği, Mirat'i Şuun Matbaası'na girişiyle yeni bir mecraya dökülecektir. Çeşitli çeviri ve yazı işlerinden ayda üç-dört yüz kuruş kazanan Ahmet Cemil mektebi ihmal etmektedir. Hüseyin Nazmi ile ilişkileri de eskisi gibi değildir. "Biri leyli, biri nehari idi. Hüseyin Nazmi okuyor, Ahmet Cemil yazıyor, birinde fikir melekeleri servet kesp ediyor, diğerinde kabiliyetler yıpranıyordu." (*MS*, 87) Okul bittiğinde Hüseyin Nazmi Hariciye Nezareti'ne girip risaleler yazar, Cemil ise gazeteci olur.

Ahmet Cemil'in şairlik hayalleri, başka bir lisanla biçimlenecek şiirin hayali ortadan kalkınamakla beraber onun önüne başka hayaller, dünyevi, maddi arzular konur. Okulu bitirince "bir matbaa sahibi", "bir ceride müdürü" olmayı düşünür. Hüseyin Nazmi'yi "yanına" alacak, Sirkeci'de "zarif –zihninde resmi bile çizili– bir daire, küçük bir araba, tek atlı..." olacaktır. Süleymaniye'deki evin yerini başka bir ev hayali alır. Ama bunlara eklenen bir de bir sevgili hayali vardır, "pek seyyal (...) belli belirsiz bir şey... Müphem bir çocuk çehresi, kim bilir kimdir? Ahmet Cemil bu çehrenin ismini bilmekle beraber sarahatle tayine bile cesaret edemezdi." (*MS*, 89) Ahmet Cemil'in mevki ve zenginlik hayalinin yanına yavaş yavaş eklemlenen aşkın da çizgileri belirmeye başlar. Daha doğrusu aslında Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lamia olduğunu okuyucunun pekâlâ anladığı, hatta Cemil'in de farkında olduğunu ama bilmemez-

likten geldiğini tahmin ettiği bu sevgiliyi Ahmet Cemil, çizgileri müphem bir hayale dönüştürür. Lamia'yı istediğini kendine söylemek yerine müphem çizgilerle biçimlenen bir hayale dönüştürmeyi tercih eder. Ahmet Cemil'in bütün hayatı algılayışında görülen bu müphemleştirme, gerçekliği değiştirmenin, başka bir gerçeklik kurmanın bir yoludur. Hatta yukarıda söz edilen derin duygulanımları, ancak olmayan başka bir lisanla söylenebilecek şiiri arzulayan Faustyen karakterin, daha dünyevi, sıradan olanı, basit gerçekliği yoğun duygulara, derin, müphem anlama dönüştürmesidir söz konusu olan.

Ahmet Cemil böylece bakışlarını Lamia'ya çevirir. Bundan sonraki satırlar onun sisli bakışından Lamia'yı anlatmaktadır. "İnkişafa müheyya bir gonca" olarak nitelendirdiği bu çocuk kadını odaya yayılan kırmızı ışığın oluşturduğu bir levhada görür:

> [Ş]imdi şu çocuktan, şu incecik vücuttan uçan bir esir gibi sanki tebahhur ederek, sonra yavaş yavaş tekasüf eyleyerek mahsus bir şekil kesp eden o on beş yaşındaki genç kızı görüyordu. Gözleri Lamia'yı değil, fakat işte şu gözlerinin önünde garip ve sersemlik veren bir sevda nefesiyle teneffüs ediyormuşçasına titreyen nazenin hayali, o Lamia'nın vücudunu saran mütekasif esiri, uzun, bütün hedeften mehcur kalan genç hülyalarının hüsranı kadar uzun, ciğerleri koparan bir aşk busesiyle öpüyordu... Ah! Bugün kim bilir nerede sevda hülyaları ile mest olan o genç kız –eğer kendisi için öyle bir genç kız yaratılmış ise– ne zaman yolunun üstüne tesadüf edecek?.. (*MS*, 143)

Hayatı temaşa ederek anlamaya ve yaşamaya çalışan Ahmet Cemil, âşık olmak istediği kadını da önce temaşa eder, onu bir müphemiyet perdesinin arkasına gizleyerek, seyredilen bir manzara gibi ona derin anlamlar yükleyerek önce onu gizleyip sonra yeniden bulmaya, çoktandır sevdiği hayalî sevgiliyi bedenlendirmeye çalışır. Bu satırlarda çizilen imge, "esiri", "hayalî" bir imgedir. Bu imgeye ulaşmadan önce Lamia'nın Cemil'in gözünde, bakışında biçimlenişinin ilk izlerini ondan ilk

bahsettiği satırlardan itibaren görürüz. Başlangıçta hala çocuktur Lamia, ama o çocuktan etkileyici bir başka uçucu, dünyadışı çocuk/kadın çıkacaktır. "Ahmet Cemil'in şu kadarcıktan dostu (...) On beş yaşını aşan çocuklarda mukaddimesi görülen bir takayyüt ve tekellüf endişesini henüz Ahmet Cemil hakkında takınmaz, ona karşı hala Lamia çocuk kalmıştır; perişan haliyle, henüz taranmamış saçları koştukça savrularak, açık pembe kısa esvabının etekleri uçuşarak bahçeyi geç"en (*MS*, 71) bu çocuğun kısa bir süre sonra kısa eteklerinin uzadığını, ama yine uçuşan, öte yandan büyümekle müphemleşen bir sevgili imgesine dönüştüğünü görürüz: "Kimindir o küçük seyyal sima ki hülyasının ayinesi üzerinden zapt edilemeyen bir renkle güya bir bulut parçası altında mütemevviç akıp gidiyor? O genç kız ki tanımıyor, bilmiyor, görmemiş, vücudundan vuzuh ile haberi yok; fakat seviyor" (*MS*, 147) Cemil bir kez daha seyyal, bulutsu, bilinmeyen, tanınmayan, sanki bu dünyaya ait olmayan bir imgeye dönüştürür Lamia'yı. Bu anlamda şiiri için aradığı o olmayan lisanı kendi hayatına da uygular Ahmet Cemil ve somut olanı, gerçekliği müphemleştirmeye, müphem imgelere dönüştürmeye meyleder. Bu imgelerin, müphemiyet perdesinin ardındaki Lamia, aslında Cemil'in, tıpkı diğer Halit Ziya karakterleri gibi, âşık olabileceği en yakınındaki –en yakın arkadaşının çocukluktan tanıdığı kız kardeşi– çocuk kadındır.

Ahmet Cemil bir yandan bu şiirli hayalleri kurarken bir yandan da çalışıp para kazanmayı sürdürür. Ali Şekip'in bulduğu özel ders işinden ayda iki lira daha kazanacaktır. Evin masrafları çıkınca epeyce para artar. Artık zengin olacaklardır. Ama Vezneciler'deki konağa gidince bu ders işinin kolay olmadığını, iki liranın kolay kazanılmayacağını anlar. Hayallerine rağmen çalışmayı, devamlı hareket etmeyi sürdürür. Okul bitince tamamen Mirat'i Şuun'un kadrosuna girer. Artık bütün gün bu kapalı, güneşsiz, dumanlı odada "havadis ve mütenevvia sütünlarını doldurmak", çeviriler yapmak, sayfaları düzeltmekle geçer, arada kitapçılara verdiği çevirilerin tashihleri için çıktığında kendini şanslı sayar. (*MS*, 96) Yine de matbaada çalıştığına üzülmez, çünkü ümitleri bu çalışmayla gerçekleşecek-

tir. Ama Vezneciler'deki ders ağır gelir. Haftada üç gece, soğukta, sıcak evi geride bırakıp, "meşkuk işlerle geçinen sefiller gibi geceleri karanlıklar içinde ekmek parasına koşmak takat kıran bir dert"tir. (*MS*, 101) Bu ders sahnesinin ağırlığı, çamurlu, tekinsiz sokaklardan korkuyla, ıstırapla geçilerek varılan zengin konağında, "yağlı elini silmeden" kapıyı açan uşak, kibar olmakla beraber ödevini yapamamış küçük zengin çocuğunun, Cemil'in fikrine göre, içinden geçen hocasını küçümseyici sözler; ve yine dönüş yolunda uşağın teklifsiz konuşmaları, çamurlanan, ıslanan üstü başı, bütün bu katlanılması zor yükü hissettirir. Belki yine sınıfsal, estetik bir yoksunluk içinde kaldığından, bu sahneye maruz kalmaktan utanır, entelektüel birikiminin çok altında işlerle uğraşmak zorunda olduğundan sıkılır Cemil. Kendine "Uyu zavallı çocuk..." (*MS*, 103) diyerek acırken bir kez daha ekonomik yoksunluk, estetik yoksunlukla birleştiği için acı vermektedir. Yepyeni bir lisanla yazacağı şiirin, derin duygulanımların yerine bu estetik yoksunlukla uğraştığı için acı çeker. Romantik bakışı kendi hayatı, kendisi söz konusu olduğunda acıyla bu estetik yoksunluğun altını çizerken, başkalarının hayatındaki çirkinliği, yoksunluğu bir tür çirkinlik estetiği olarak kurgular.

Bu anlamda Ahmet Cemil'in pencereden temaşa eden bakışının özelliklerini çözümlememize imkân veren Beyoğlu sahnesinde yine hakikatin kirli ve sefil yüzü vardır. Galata, çamurlu sokakları, kahveleri, meyhanelerin camlarından sızan ziyaları ile bir "maişet sefaleti" tablosudur. Beyoğlu'nda en çok hazzettiği yer olan Luxembourg kahvesinde cam kenarına oturup gelip geçen halkı seyreder. Kıyafetlerinden, çehrelerinden, ellerindeki paketlerden, yanlarındaki çocuklardan anlamlar çıkarır ve her biri için birer hikâye yazar. "Böyle gözlerinin önünden yüzlerce, binlerce beşer hayatı geçerdi; burası, şu kahvenin şu kısa kadife iskemlesi onun için zengin bir kütüphane idi ki muhteviyatı, mücelledatı okunmaz, hissedilir; görülmez, anlaşılır." (*MS*, 156) O buraya "tetkikat icrasına müsait" olduğu için gelir. (*MS*, 158) Hayatın kirli yüzü incelenmeye değerdir ama içinde olmakla değil seyretmekle düşünülür ancak. Lo-

kantada yemek yerken, "ev yemeğinden başka yemeklere alışmamış adamlara mahsus bir tiksinti ile" yerler yemeklerini. (*MS*, 159) Raci'yi görmek için gittikleri Palais de Cristal, "dar, pis, kademeleri aşınmış, sıvalı duvarları kirlenmiş", "müskirat kokusuyla dolmuş, kapalı kalmış ağır bir hava"nın gelenleri karşıladığı "İstanbul'un en yüksek eğlence yeri"dir; "nohut unuyla pişmiş bir kahve, elli kere cezveye atılmış, çamurlaşmış bir çay" havasız kalmaktan sararıp solmuş, yorgun Lehli kızların "her gece çalına çalına sanki yıpranmış bir galopla" başladıkları müzik... (*MS*, 161) Bütün bu kirli, sefil manzarada Lehli kızların biçareliklerinin, yoksulluktan aile ocağından kopup çalışmak zorunda kalışlarının hikâyesini, müstekreh şarkıcı kadının acıklı hikâyesini, daha doğrusu bütün bu sefaletin ardındaki olanaklı hikâyeleri anlatır Ahmet Cemil. Öte yandan onun hem seyrettiği hem de hikâye ettiği sefalet manzaralarının en çok kirli, çirkin, iğrenç taraflarına yapılan vurgu, yine steril estetizmini öne çıkarmak içindir: "Onda bir illet vardı, her şeyde hatta sefalette, fuhuşta bile bir ziynet, bir zarafet olmasını isterdi. Esasen çirkin olan bu şeylerin hiç olmazsa aldatıcı gösterileri olması lazım geleceğine kani idi." (*MS*, 167) Ahmet Cemil odaklı anlatıcının vurguladığı bu özellik, karakterin hakiki dünya ile kurduğu mesafeli ilişkiyi, yüksek bir estetizmle biçimlenen bir ahlak anlayışının çerçevesine oturtmakta, aslında Ahmet Cemil'le birlikte Halit Ziya'nın roman karakterleriyle ve edebiyat eseri üzerinden hayatla kurduğu estetik ilişkiye dair ipuçları vermektedir.

Ahmet Cemil benzer hisleri kız kardeşinin evliliği ve düğünü için de hisseder. Bu evliliğe dair her şey Cemil'in bakışından çirkin, utanç verici, acı vericidir. Mahalle düğününü büyük bir iğrenmeyle tasvir eder. "Bir paçavra kenarıyla iyi bağlanmamış uzun çorabı güllü pembe iskarpininin üzerine düşmüş (...) komşu kızlarını (...) bütün o belinden donu düşmüş, çorabının içine paçası tıkılmış (...) çığlık koparan çocuk alayından uzak olmak için" (*MS*, 188) kaçar ve bir hafta eve uğramaz. Oysa o İkbal için "ne süslü evler, ne müdebdep daireler, ne latif tuvaletler, ne müzeyyen cihazlar tasavvur etmiş"tir.

(*MS*, 189) Bir kez daha ekonomik yoksunluktan duyulan acı ile estetik yoksunluğa maruz kalmaktan duyulan küçümseme hissi Ahmet Cemil'de birleşir. Orhan Koçak bu düğün sahnesinin *narkissos* ekseninin öğelerini barındıran merkezi bir pasaj olduğunu söyler. İkbal için düşündüğü süslü evler, tuvaletler, mücevherler Cemil'in idealinin yansımasıdır. Koçak'a göre, "Ahmet Cemil değilse bile Halit Ziya idealin modayla bağının da farkındadır; modayla, demek kapılma ve baştan çıkmayla ilişkilidir ideal. (..) Moda geçiciliktir." Ve bu yüzden Cemil için "[h]ayal, her zaman onu zorunlu kılan 'sefil hakikat' karşısında fazla güçlü ve ulaşılmaz kalacak"tır. Koçak'a göre düğün sahnesi bu ulaşılmazlığın esas nedenini gösterir. Ahmet Cemil'in "sefil hakikati":

> Dökülen, her an düşecek gibi duran, iğneyle tutturulmuş bir hakikat: Alaturkalık. Bu, Ahmet Cemil'in gerçeği, egosunun gündelik içeriğidir. Canlılık ve hareket de, "baştan başa doldurmak," "üşüşmek," "bağrışmak ve ağlaşmak," "birbirini kovalayarak çığlık koparmak" ve "kaynaşmak" gibi deyimlerle bu içeriğe aittir. Pasajın ikinci bölümünde dil daha tumturaklı ama daha cansız, betimleme de "mülevven" moda ilavelerinden söz edilmesine karşın daha renksizdir: Egodan hep kaçsa bile bir canlılık kaynağı değildir ideal; (...) Bir Ahmet Rasim'in veya bir Fahri Celal'in öykülerinde sevimli ve neşeli yönleriyle görünebilecek olan düğün sahnesi, pasajın ikinci yarısında anlatılan ideal durum açısından bakıldığında bir zavallılık ve sakalet örneği olarak belirir: *Alafranga, kendi acıklı ve gülünç alaturkasını yaratmıştır*. Ahmet Cemil'in idealine yaklaşma ve görece yekpare bir mutluluk bulma imkânını en baştan ortadan kaldıran da idealin bu *indirgenmez yabancılığıdır*. İdeal açısından bakıldığında ego her zaman gülünç ve sakil görünecek ve her zaman da zorunlu olarak ideal açısından bakılacaktır.[24]

Aktardığım bu çok önemli uzun alıntıda Koçak, ego ideali ve süper-ego çatışmasını bireysel düzlemden toplumsal bir düzleme taşıyarak alaturka-alafranga, Doğu-Batı çatışma eksen-

24 Koçak, *a.g.m.*, 133-134.

lerinin *Mai ve Siyah*'ın karakterinin dünya algısını nasıl belirlediğini, makalenin tamamında tartışılan bireysel kapılmanın alaturkalık-alafrangalık eksenindeki görünümünü ortaya koyar. Alaturkalık-alafrangalık ekseninde okunabilecek aynı "sefil hakikat"i *Aşk-ı Memnu*'nun çok daha zengin ama benzer bir alaturkalıkla malul düğün sahnesinde de görürüz.

Öte yandan bu çalışmanın vurgusu, Koçak'ın psikanalitik okumasından bir parça uzaklaşarak Halit Ziya'nın diğer romanlarında ama en çok da *Mai ve Siyah*'ta karşımıza çıkan estetik yoksunluktan duyulan eza ve utanç üzerinedir. Önceki sayfalarda da yine Koçak'ın ego ideali okumasına gönderme yaparak değerlendirilen bu estetik yoksunluk halini, bu düğün sahnesinde olduğu gibi daha önce Ahmet Cemil'in Beyoğlu'nda seyrettiği kirli ve sefil hakikat sahnelerinde, Raci'yi görmek için gittikleri Palais Cristal'de de görürüz. Beyoğlu'nda temaşa ettiği "yüzlerce binlerce beşer hayatı"nın ya da Raci'nin gittiği pavyondaki "yorgun Lehli kızlar"ın dansını seyrederken tahayyül ettiği hayat hikâyelerinin ortak noktası yoksunluk ama en çok estetik yoksunluktur. Ahmet Cemil'in renkli düğün sahnesine bakışındaki acılık ve küçümseme ile bu sahnelerdeki merhametle karışık, acılık, tiksinti ve küçümseme sadece alaturkalık denen "sefil hakikat"in yüzünden değildir. Ahmet Cemil'in "sefil hakikat"lerden tiksintisi, bir taraftan edebi çağdaşlarından dolayımladığı bir estetik bakışın; diğer taraftan içinde biçimlendiği sınıftan bağımsız bir "ruh asaletinin", çirkin gerçekleri konuşmaktan utanarak susmayı seçen bir aile terbiyesinin izlerini taşıyan estetik ahlak anlayışının sonucu gibi görünür.

İşte bu yüzden roman Ahmet Cemil'in karakterizasyonu vasıtasıyla estetik ve ekonomik yoksunluğun giderilmesi için gereken şeyin para olduğunun altını çizer. Para, hem bir kimlik kazanmasına, arzuladığı öznellik tasarımına kavuşmasına yol açacak; hem de arzu ettiği estetik dünyayı, estetik gerçekliği kurmasını sağlayacak alettir. Diğer bir deyişle paranın olmadığı, ekonomik yoksunluğun belirlediği bir dünyada estetik, şiirli bir gerçeklik inşası mümkün değildir. Ahmet Cemil yazıyla, şiiriyle bu gerçekliği kursa da ekonomik yoksunluğu aşarak

paranın desteğini kazanamaz ve hayal ve hakikat çatışmasının hiç bitmediği şiirin, yazının dünyasına mahkûm olur. Burada bu dünyaya mahkûm olmakla kastedilen aşağıda ayrıntılandırıldığı gibi, Cemil'in şiirde, yazıda kurduğu dünyayı kendi hayatına, içinde yaşadığı gerçekliğe, fiiliyata projekte etmesidir.

Romantik şairin çatışması: Yazı ve gerçeklik

Mai ve Siyah'ın birçok araştırmada en çok alıntılanan satırlarını tekrar alıntılayarak Cemil'in şiirde kurmak istediği dünyanın kendi hayatını nasıl biçimlendirdiğini görelim:

> Bir şey yazmak, o duyguların içinden bir şey çıkarmak istiyorum ama bir kere ne yazmak istediğimi tayin edebilsem. Şurada –beynini gösteriyordu– bir şey var, bir şey duyuyorum ama rüyalarda tutulamayan şekiller gibi parmaklarımın arasından kaçıyor. Bilir misin nasıl bir şey? Bak şu semaya, ne görüyorsun, mailiklerden mürekkep bir derya... Gözlerinle onun içine girmeye çalış; o mailikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mai... Daima mai... Değil mi? Sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Donmuş, simsiyah bir renk... Of!.. O siyah tabakaları parçalayarak içeriye bak; in, in, in, ne kadar inebilmek mümkünse o kadar in; ne buluyorsun? O siyahlıklar içinde ne buluyorsun? Siyah... Daima siyah değil mi? İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki yukarı bakılsa mai ve daima mai; aşağı bakılsa siyah daima siyah... Bir şey ki mai ve siyah olsun. Hasta mıyım bilemiyorum, fakat ah! O ne yazmak istediğimi bilsem; onu şöyle karşımda resmi çıkarılmış, tasvir edilmiş görmek mümkün olsa; işte o vakit, zannediyorum ki artık ölebilirim; hayatta nisabını tamamıyla almış bir adam hükmünde gözlerimi kapayabilirim... (*MS*, 62)

Bu satırlarda Ahmet Cemil henüz sadece yazmak istediği eserin nasıl bir şey olacağını tarif eder. Ancak bu tarif belli belirsizdir, müphemdir. Mailiklerden ve siyahlardan mürekkep bir dünyayı yazmak ister Cemil. Romanın başındaki bu müphem tarif, daha sonra giderek belirginleşir. Anlarız ki mai ve siyah

sembolünün çok çeşitli çağrışımlarının yanı sıra Cemil'in asıl söylemek, yazmak istediği acı ve sevinç, doğum ve ölüm arasında geçen "beşer hayatı"nın hikâyesidir. İnsan mailiklere çıkabilir, ama sonunda siyaha dönüş kaçınılmazdır. Nitekim Ahmet Cemil'in yazacağı eser gibi kendi hayatı da tam bu tarif ettiği gibi olacaktır. Eserini tamamlamak Cemil'in tamamlanmış olmasını sağlamaz, o ancak, hep eksik hissetmekle hayatını, eseri gibi yaşamış olur. Hayatı eserini yansılar. Hayatı eseri taklit eder. Eseri kendi hayatı olur bir bakıma. Bu özdeşliği ilerleyen sayfalarda eserini daha ayrıntılı tarif ettiğinde açıkça hissederiz:

> Bu eseri öyle bir şey yapmak isterdi ki o vakte kadar görülmüş olan şeylerin hiçbirine benzemesin, bir şey ki... O şeye zihninde mümkün değil bir şekil, bir suret veremiyordu... Zihnen tertip ettiği esas pek sade idi: Bir taze ruh ki hayata bir ümit incilasıyla açılıyor, güya semanın bakir sinesine güneşin busesinden, onun sevda dudaklarının temasından tutuşmuş bir bahar sabahı... Fakat sonra yavaş yavaş afak yanmaya, etrafa bir ateş havasının baygınlıkları yayılmaya başlıyor, o saf ve taze ruha hayatın ilk mihnetleri yavaş yavaş sokuluyor. Hayat mübarezesi... Daha sonra ümit güneşi o kırılmış kalbin emel enkazına hazin bir veda nazarı ile süzülüp gidiyor: O vakit neticenin kara bulutları... İşte eser bu idi, bu eserle Ahmet Cemil beşer hayatını yazmak istiyordu; başından sonuna kadar bir şiir ki bir tebessümle başlasın, bir katre girye ile netice bulsun... (*MS*, 129)

Mai ve siyah imgelerinin biraz daha ayrıntılandırıldığı bu satırlarda beşer hayatının saadetten, sevinçlerden kederlere, mihnetlere uzanan hikâyesi belirginleşmeye başlar. Ancak Cemil'in ısrarla tarif ettiği bu hayatta vurgu, sevinçlerin ve kederlerin yaşanmasında değil, hayatın ümitlerle, saadet emelleriyle başlayıp mücadelelerle, sıkıntılarla geçtikten sonra karanlığa uzanmasındadır. Kalp kırıklığının, emellere ulaşamamanın hikâyesidir. Bu yüzden Cemil'in yazmak istediği bu "beşer hayatı" aslında Cemil'in kendi hayatıdır, dahası eserini yazmakla

kendi hayatının rotasını da çizmiş olur. "Mai ve Siyah"ı, kendi eserini yaşar Ahmet Cemil. Ondan başka türlüsünü yaşaması mümkün değildir, çünkü Cemil'in beşer hayatı tasavvuru böyle bir şeydir; nasıl yitirilen ümitler olmadan eser yazılamazsa, mutlulukla, emellere ulaşmakla nihayete eren bir hayat Cemil'in tasavvurunda yer almaz. Oysa eser yazılır ve başarılı olur ve Cemil de olması gerektiği gibi bir kaybedene dönüşür. Çünkü eserin kendisi başarılı olamama üzerine kuruludur. Orhan Koçak, Ahmet Cemil'in ego idealinin temsilcisi olarak gördüğü arzularının gerçekleşmemeye mahkûm olduğunun altını çizer: "Kahramanın bütün ilerleme ve kavuşma umutlarına karşın, ideal *başından beri* hiçle(n)meye ayarlıdır. (...) Başından beri onu reddedecek ve hiçleştirecek bir ideale vurgundur Ahmet Cemil."[25] Koçak'ın okumasında idealin bir bütün olarak gerçekleşmemesi üzerinde durulur. Bu okuma, Ahmet Cemil'in şairlik serüvenini bir başarısızlık hikâyesi olarak yorumlayan okumalara bir yanıyla eklemlenmekle beraber "idealin hiçlenmeye ayarlı" oluşunu vurgulayarak Cemil'in arzularıyla kurduğu ilişkinin farklılığını da işaret etmiş olur.

Bu noktada Ahmet Cemil'in eserinin başarısızlığı vurgusuna karşı çıkabilmek için en son Jale Parla'nın, Ahmet Cemil'i içine yerleştirdiği başarısız yazarlar kümesine dair yaptığı okumayı da gözden geçirmek gerekir. Parla 19. yüzyıl romanında görülmeye başlanan, birer "anti-kahraman" olarak başarısız yazarları, "marjinal, aciz ve yenik de olsalar egemen değerleri ters yüz eden, bu değerleri oluşturan siyasi ve ideolojik yapıları irdeleyip yadsıyan ve aynı anda da estetik alanın sınırlarını zorlayan"lar olarak tarif eder.[26] Ahmet Cemil'i de Türk ede-

25 Koçak, *a.g.m.*, 114.

26 Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* (İstanbul: İletişim, 2011), 11. Parla Türk romanındaki başarısız yazar örneklerini ele aldığı çalışmasında bu yazarların "denetlemeci ve yönetmeci öneri ve eğilimlerden uzak, aciz ve edilgen" olduklarını ve "değişimin kaçınılmazlığı karşısında denetlenmiş bir değişim değil, topyekûn bir başkalaşım tahayyül" ettiklerini söyler. Burada başkalaşımla kastedilen, yoğun bir kültürel çatışma ve hızlı bir değişimin yaşandığı "sömürgeleştirilmemiş" toplumlarda "değişimin yüksek hızı"na karşılık gelen "kurgu ve izlek"tir. Parla Türk modernleşmesinin böyle bir süreç olduğunu belirtir. Modern edebiyatta da Servet-i Fünun'la başkalaşıma duyulan il-

biyatındaki "aciz ve eksik yazar figürasyonları"nın başına koyar ve "bir sanatçı olarak uğradığı başarısızlığın öyküsünü" değerlendirir.[27] *Mai ve Siyah*'ı bir *Künstlerroman* olarak okurken başkarakteri Ahmet Cemil'in, sanatın yaşamın merkezine taşındığı, arayışın "yalnızca sanatta/sanatla kavuşulabilecek aşkınlık" olduğu bir yolculukta hüsrana uğrayışını *Künstlerroman*'ın bir özelliği olan eksikli yazar figürüyle açıklar Parla.[28] Ahmet Cemil'in başarısız yazar figürasyonunu öne çıkaran roman Parla'ya göre birçok bakımdan Ahmet Mithat Efendi'yi yansılayan yazarlık duruşu yüzünden Mithat Efendi'nin "Dekadanlar" eleştirisine hedef olur: "Çünkü *Mai ve Siyah*'ın başkişisi Ahmet Cemil'in düşüş nedeni edebi ölçütlerden taviz vermesi, ikbal uğruna ikinci sınıf işler yapması, iktidar uğruna matbaa kurmaya kalkışması (bu matbaa kurma *episod*undan Ahmet Mithat'ın alınmamış olmasına olanak var mı?), bunların hepsinin edebi ideallerden vazgeçmek anlamına gelmesi ve bu yüzden de yüksek edebi zevki ve yeteneğine rağmen yazarlığının eksik ve başarısız kalması"dır.[29] Parla'nın Ahmet Cemil ve Ahmet Mithat'ın yazarlık duruşları arasında gördüğü bu benzerlikler iki açıdan sorunsallaştırılabilir. Birincisi Parla'nın, Ahmet Cemil'in düşüşünü edebi ölçütlerden taviz vermiş olmakla bağlantılandırmasıdır. Aşağıda ayrıntılarına değinildiği gibi, başarısız olan Cemil'in yazarlığı ve eseri değil, hayatıdır. İkincisi Parla'nın ileri sürdüğü benzerlikler ilk bakışta Ahmet Mithat'ın alınmasına sebep olmuş görünse bile Mithat Efendi'nin eleştirilerinin hedefi, bütün bu girişimlere rağmen, Cemil'in anlamsız edebi arayışlarını sürdürüşü, ama daha önemlisi "kaybeden" bir karakter olarak kurgulanışı olmalıdır. Diğer bir de-

---

gi yüzeye çıkar. Dekandanlık mirası arasında sayılan başkalaşım, Servet-i Fünunculari çok etkilemiş Baudelaire'in "Albatros" şiirindeki şair imgesinde ve daha sonra "Elevation" şiirinde belirginleşen bir izlektir. Bu şiirde "kanatlarının ağırlığıyla hareketsizleşmiş şair, tekrar, kuvvetli kanatlarıyla mavi semalara yüksel"mektedir. Jale Parla, Ahmet Cemil'in "gerçekleştiremediği" şeyin tam da bu yükseliş olduğunun altını çizer. 42.

27 Parla, *a.g.e.*, 18-19.

28 Parla, *a.g.e.*, 43.

29 Parla, *a.g.e.*, 46.

yişle kendisine benzediği için değil yeterince benzemediği için, kendi yaptığı eylemler, matbaa kurma, ikinci sınıf işler vs., küçümsendiği için; Cemil bu işleri pekâlâ yapmakla beraber sonunda vazgeçtiği için, vazgeçmekle çok kötü bir örnek olduğu için Mithat Efendi'yi kızdırır.

Öte yandan Jale Parla, Halit Ziya'nın Ahmet Cemil'i onayladığını ve romanı bir "estetik manifesto" olarak sunmak istediğini ama yine de Ahmet Cemil'in "aciz ve yenik bir şair" olarak düşünüldüğünü belirtir. Bunun nedeni Cemil'in "şiire ihanet"idir. Para için ucuz çeviriler yapar, girişimciliğe kalkışır. Roman "girişimciliğin sanatla bağdaşmayacağı"nı ya da "sanatla kapitalizmi[n] birleştir[il]ebileceği yanılgısı"nı gösterir.[30] Parla'nın vurguladığı gibi sanatla girişimciliğin uzlaşamazlığı, hatta para kazanma eyleminin çok da tercih edilen bir eylem olmaması Halit Ziya romanında, özellikle *Ferdi ve Şürekâsı* ile *Mai ve Siyah*'ta sıkça karşımıza çıkan bir izlektir. Ahmet Cemil'in hüsranla sonuçlanan serüveninde bu uzlaşmazlığın büyük bir etken olduğunu kabul etmekle birlikte bunun bir ihanet olarak kurgulandığını, Cemil'in eserinin başarısız olmasına neden olduğunu düşünmek bu çalışmanın ısrarla sorguladığı değerlendirmeler arasındadır. Evet Cemil ucuz çeviriler yapmak zorunda kalır, matbaa işine soyunarak Faustyen bir eyleme kalkışır, şiir yazmayı ihmal eder, hatta romanın sonuna doğru artık sadece sevdiği kadına kavuşmak için eserini tamamlar, yani sanatı araçsallaştırır. Ama bütün bunlara rağmen Cemil'in yazdığı şiire dönüp baktığımızda romanın bize sunduğu tablo, şiir okuma gecesini zaferle tamamlamış, herkesçe alkışlanmış, övülmüş yetenekli bir şairin tablosudur. Ahmet Cemil, istediği şiiri, beşer hayatını anlatan "Mai ve Siyah"ın şiirini yazmıştır. Cemil bütün Halit Ziya karakterleri gibi hayata karşı yeniktir. Bu yüzden sanatı, eseri kendi gözünde anlamını yitirir; ama bu Parla'nın ileri sürdüğünün aksine, eserin başarısızlığı yüzünden değil "müsademe"lere, hayatın sadmelerine karşı koyamayan karakterin algısı yüzündendir. Başarısız olan eser değil, Cemil'in hayat tasavvurudur.

30 Parla, *a.g.e.*, 64.

Ahmet Cemil'in hayat karşısındaki yenikliğine rağmen ya da bununla beraber, eserinin başarısız olmadığını, tersine bir edebi başarı olduğunu göstermek için önce Cemil'in edebiyat ve şiire dair algısını açımlamakta yarar var:

> Bence kelimelerin mevzu manasından başka bir de –nasıl tabir edeyim– seda manası vardır. Bilmem herkes hisseder mi? Fakat ben mesela naliş kelimesinin mahzun edasını, pervaz kelimesinin tayeran meylini, feryat kelimesinin yırtıcı ahengini pek iyi duyuyorum. İnsanda bu duyuş zevki olduktan sonra mesela: 'bahr-i sükûn-perver' diyemez, bahr kelimesinin o bir harekede toplanan üç kuvvetli harfinden hususiyle sonundaki ra'nın tesadümünden hasıl olan tasavvut şiddeti ister ki bu kelime bir sert mana tasvirinde kullanılsın: Mesela bahr-i huruşan, yahut bahr-i pür-huruş... Sanki bahir kelimesi de o sıfatla beraber taşıyor, şişiyor değil mi? Buna mukabil 'derya-yı sakin' derim, çünkü derya kelimesi de sakin; onda da bir sükûn var ki sıfatı sıfatın manasından ziyade izah ediyor... (*MS*, 134)

Ahmet Cemil'in ses, ahenk üzerinden anlamın kuruluşunu öne çıkaran bu yeni şiir dili arayışı bir yandan, giriş bölümünde tartışılan, Servet-i Fünun dönemi şairlerinin çok eleştirilen yenilik anlayışlarına gönderme yaparken, hatta daha doğrusu bu yeni şiir dilinin küçük çapta teorisini çatarken bir yandan da bütün bu dil arayışları üzerinden Halit Ziya romanına, roman karakterlerine ve en çok da *Mai ve Siyah*'a dair bazı ipuçları verir. Şiiri musikide olduğu gibi (*MS*, 132) "yeknesaklık"tan çıkaracak olan bu tavır, anlamı kelimenin düz ya da yan anlamlarının ötesinde sesinde, değişen vezinlere göre bir araya gelen bu kelimelerin, benzetmelerin dinamizminde arar. Cemil'in bu "hiçbir şeye benzemeyen" dediği eserle, bu yeni şiir diliyle belki elde edilecek olan, anlama dair bir his olacaktır.

Ahmet Cemil'in edebiyatta ve aslında hayattaki arayışı işte bu anlam arayışıdır. Ahmet Cemil'in uzun uzun anlattığı bu arayışa edebi zevklerini yakından paylaşan arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin –ki romanda çok az yerde anlatıcının Hüseyin Nazmi'nin duygu ve düşüncelerini aktardığına tanık oluruz– tepki-

si merhamettir. "Niçin? Bu merhametin mahiyetini pek iyi takdir edemiyordu, belki Ahmet Cemil bu kadar hülyalara esir olduğu için... Hakikatin daima hülyanın dununda kaldığını bilirdi, onun için o söyledikçe vicdanından hafi bir sesin: 'Zavallı çocuk!' dediğini işitiyordu." (*MS*, 135) Romanın başından beri ortak zevkleri paylaşan bu iki arkadaşın karşıt mizaçları, birinin hayalciliğine karşın diğerinin hakiki dünyaya bağlılığı vurgulanagelir. Ahmet Cemil'in dramatik tavırlarının yanı sıra belki de yukarıda açıklanan edebiyat anlayışına yüklediği yoğun anlam mı onu daha hayalci, "hülyalara esir" yapmaktadır? Halit Ziya açıkça kendi edebiyat dilini, ya da romanın yazıldığı dönemde şiire dair fikirlerini paylaştığı arkadaşlarının edebiyat anlayışını yansıttığı Ahmet Cemil'in, üstelik bu eseri tam da istediği gibi yazmasına rağmen başarısız bir romantik hayalperest olmasına neden izin vermiştir?[31] Bu sorunun cevabını ararken aslında neden Halit Ziya'nın Hüseyin Nazmi gibi karakterlerinin başarılı hikâyesini yazmak yerine Ahmet Cemil'in, Bihter'in ya da Ömer Behiç'in yok oluş hikâyesini yazmayı seçtiğini de sormak gerekir. Sanıyorum iki soru da bizi benzer bir noktaya götürecektir. Ahmet Cemil'in ve daha genelde Servet-i

31 Robert Finn, Ahmet Cemil'in başarısızlığını tartıştığı incelemesinde, "[b]aşarısızlığını kesinleştiren, önceden eyleme geçememesine yol açan, sonradan da gönüllü sürgününü hazırlayan temel etmen, yapıtında olduğu gibi yaşamında da el üstünde tuttuğu değerlerin aslında düzmece olduğunu sezmesidir" der. Bkz. Robert Finn, *Türk Romanı* (Ankara: Bilgi, 1984), 174. Finn, Ahmet Cemil'in eserinin de başarısız olduğunu ısrarla göstermeye çalışan araştırmacıların başında gelir. Oysa Finn'in değerlendirmesinde bazı sorunlu okumalar dikkati çeker. Örneğin Hüseyin Nazmi'nin evindeki şiir okuma gecesinde Cemil şiirini okuduktan sonra orada bulunan eleştirmenlerden birinin "Aman efendim, diyordu, hiç bu kadar can sıkıcı bir adama tesadüf etmemiştim" diye başlayan pasajla Ahmet Cemil'in şiirini eleştirdiğini söyler ve eserin başarısızlığını bu gece üzerine kurar. Oysa romanda bu pasajda kastedilen kişi Raci'dir. Öte yandan yukarıdaki alıntıda ileri sürüldüğü gibi Ahmet Cemil'in eserinde öne çıkarılanların "düzmece" değerler olduğunu gösteren bir ipucu yoktur romanda. Sadece Ahmet Cemil'in algısı, bakışı sürekli değişmekte, hayattaki müsademeler karşısında geri çekilmektedir. Orhan Koçak da bu anlamda Ahmet Cemil'i ideallerinden vazgeçirmeye götüren şeyin suçluluk olduğunu ayrıntılı olarak ortaya koyar: "Çok belirli bir ritmi vardır Ahmet Cemil'in idealden vazgeçiş nöbetlerinin: Hülyalarının nafileliğini anladığı anda başkaları karşısında da kendini suçlu hissediyordur: Ya ideal vardır, ya da suçluluk. (...) Ya ideal, ya suçluluk; bir ideal, bir suçluluk." Koçak, *a.g.m.*, 113.

Fünuncuların edebiyat için, edebiyat dili için tasarıları büyük oranda modernitenin yarattığı anlam arayışına bağlanır. Monotonluğun, "yeknesaklığın" kırılması, anlamın derinleşmesi, dinamikleşmesi edebiyatta yeni arayışlara neden olurken toplumsal ve bireysel hayatta da bireylerin kendini gerçekleştirme potansiyellerini harekete geçirir. Bu çerçevede Halit Ziya, Vehbi Bey gibi kapitalist girişimcileri, Hüseyin Nazmi gibi toplumsal sözleşmeye uyum sağlayabilen, kendini gerçekleştirme imkânına sahip bireyleri tali karakterler olarak kurgular. Bu karakterlerin ortak noktası babalarından tevarüs ettikleri ekonomik imkânlardır. Oysa İsmail Tayfur, Ahmet Cemil ya da Ömer Behiç kendi kendilerini inşa etmeye, kendi imkânlarını kendileri yaratmaya çalışan modern bireyler olarak odağa alınırlar. Ama her şeye birden sahip olmak isteyen, tutkuyla arzulayan karakterler olarak kötü özneliğe mahkûmiyetleri, uyumlu bireylere dönüşememeleri onları tam da yaşadıkları cemiyetin kaybeden, yitik, metruk modern kahramanları haline getirir.

Bu noktada Ahmet Cemil'in hakikati müphemleştiren, anlamı yeni bir dille bulmaya çalışan hayat ve edebiyat anlayışı, ve bu yüzden hayalperestlikle itham edilmesi (tıpkı Servet-i Fünuncular gibi) aslında avangart bir tavrın habercisidir. Lamartine'i, Hugo'yu, Musset'yi artık beğenmez Prudhamme'lar, Coppee'ler, Verlaine'nin dehasıyla yetişenlerle ilgilenir Ahmet Cemil:

> Bir aralık lehçeyi dar buldu. Yeni fikirler için yeni kelimeler lazım olduğuna musır idi. "Eski kelime altında fikirlerin tazeliği görülemez. Dikkat nazarından kaçar" derdi. Lügat kitaplarına sarıldı, sahifeleri çevirdikçe öyle şeyler buldu ki hayret etti. Bunlar ne için kamus köşelerinde unutulmuş? Ne güzel şeyler keşfetti! Kimisinin bir fikriyle tetabukuna, bazısının mevcutlara rüçhanına, bir kısmının da yeniliğine kapılarak bunlara temellük etmek istedi. Kendi kendisine "Beni lügat uydurmakla itham edeceklermiş. Anlamayanlar etsin. Kamusun havsalasına sığamayacak kadar garip lügatleri bir yere toplayan eski zaman münşileriyle benim yapacağım şey arasındaki sanat farkını elbette anlayanlar olur" derdi. (*MS*, 176)

Ahmet Cemil'in bu arayışı dilin bir bakıma arzuları ifade etmekte kırık bir araç olduğuna işaret eder. Peter Brooks, realizmi incelediği çalışmasında Flaubert'in *Madam Bovary*'sinin dilin bu kırıklığını anlattığını söyler. Dilin arzuya, tutkulara koyduğu mutlak sınırlar vardır, daha doğrusu dilin dışında bir tutku yoktur, tutku kavramı dilsel bir oluşumdur. Bu yüzden Emma, Flaubert gibi içine doğduğu dille mücadele eder, der.[32] Ahmet Cemil'in içinde biçimlendiği dille mücadelesi de böyle bir şeydir. Brooks'un belirttiği gibi dünyayı yazma pratiği, dünyanın dilde temsili sanki doğası gereği faydasızdır.[33] Bu yüzden Cemil yeni bir dilin, yeni kelimelerin, imgelerin arayışına kapılır. Yoğun duygulanımları, Faustyen bir tutkuyu ifade etmenin aracı olabilecek bir dildir bu. Oysa dil her zaman yetersiz kalacak, Cemil her zaman daha fazlasını hissedecektir.

Mai ve Siyah'ta Ahmet Cemil'in edebiyattaki bu arayışı, arzuları, hayatındaki arayışlara paralel bir hatta ilerler. Çalışıp çabalamakla, geçim temini ile geçen meşakkatli bir kışın ardından baharla birlikte arzuları uyanır. İkbal'in izdivacından doğan sıkıntılar romanda da Cemil'in zihninde de geriye çekilmiştir. Bahar mevsimi, Cemil'in bedenini, zihnini ve ruhunu uyandırır. Bütün arayışlarının, arzularının ifadesi olan eserine yeniden döner. Bir haftalık bir çalışmadan sonra eserini düzenler ve bir defter oluşturur. "Ah bu defter! İşte bütün hayatının mühim bir ümidi şu küçük defterde idi." (*MS*, 200) Bir mayıs günü Taksim Bahçesi'ne gidip defterini okumak ister. "Beyoğlu'nda biraz serseri dolaşmak; mağazaların camekânları önünde gecikerek şurada yeni çıkmış kitapları; ötede kravatlardan, yakalıklardan, mendillerden teşkil edilmiş zarif numunegâhları; bir moda mağazasının kumaşlarını, bütün o gönülleri taltif eden hiçleri seyretmek istedi." (*MS*, 200) Ahmet Cemil'in değişen mevsimle bedensel uyanışı, arzuların karşı konulamaz bi-

32 Brooks, *a.g.e.*, 63.

33 *A.g.e.*, 65. Bu yüzden Gerard Genette, *Flaubertion* kavramıyla metnin sessizliğe eğilimini vurgular. *Mai ve Siyah*'ın bu bölümde "suskunluk metni" olarak ele alınmasında Genette'in bu kavramı açıklayıcı olacaktır. Dilin tutkuları sınırlayan doğası bir anlamda metni suskunlaştırarak, sessizleştirerek bedenin, jestlerin, ayrıntıların öne çıkarılmasıyla aşılmaya çalışılır.

çimde yüzeye çıkışıdır. Beyoğlu'ndaki "hiçler"i, nesneleri seyretmek isteyişi, belli bir burjuva estetiğini yaşama arzusu, sokaklarda flanörce dolaşma, seyretme isteği biraz sonra aşkın, cinselliğin uyanışını da getirecektir.

Aşkın uyanışı daha önce söz edildiği gibi, müphem ve sisli bir bulutun içinden yavaş yavaş berraklaşan sevgilinin mücessem hale gelmesiyle mümkün olur. Nitekim bu dolaşmaları esnasında bir seneden beri görmediği Lamia'ya rastlar. Daha önce Hüseyin Nazmi'ye gittiğinde onun varlığını hissetmiştir sadece:

> Lamia'nın bazen piyanosunu işiterek, bazen bir kapının aralığından süzülüp geçtiğini duyarak, bazen eteğinin bir hışıltısını hissederek yahut muhteriz bir kahkahasının zapt olunmuş tarrakasını fark ederek onun vücuduna yakın olmaktan, onun muhiti havasında muvakkat bir müddet için yaşamaktan mütevellit bir şey duyardı; meçhul bir şey ki mahiyetini anlıyamamış, künhünü tahlil etmek istememişti. Fakat bu meçhul şeyin bütün şahsiyeti üzerinde derin bir tesiri vardı. (*MS*, 201)

Bu satırlar bütün bir romana yayılan sisli, müphem atmosferin en çok Lamia ile ilgili hislerinde belirginleştiğini gösterir. Lamia önceleri bu satırlardaki gibi, mücessem bir varlıktan çok, hissedilen bir duygu, bir havadır Cemil için. Çocukluktan genç kızlığa geçişin müphemliği etkiler Cemil'i. Yine "seyyal" bir hayal görür. "Müphem bir çocuk çehresi, 'kim bilir kimdir?' diye aratacak bir sima?.." (*MS*, 203) Bu sima bu karşılaşmada belirginleşecektir, "henüz çocukluğunu unutmamış (...) saf çehresiyle" Lamia'yı görünce "zihninde uçuşan o binlerce çehreler – bir ziya isabetiyle bir bulut parçasında peyda oluverip de birden sönüveren iltimalar gibi" uçar; "sonra onların arasında genç kız, o gençliği semasının sevda güneşi, nurlarını serperek, cazibesinin ateşlerini saçarak" çıkar. (*MS*, 203) Böylece dolaşma esnasında Lamia'ya tesadüf etmesiyle artık aşk cisimlenmiş, tamamen uyanmıştır. Cemil, "bütün hayatı, bütün ruhunun emel zübdesi işte şu siyah nazenin heyula, işte şu ipek çarşafın dalgaları içinde vücudunun ihtizazı hissedilen seyyal ve mevvaç hayal şeklinde kaybolup giderken (...) elinde şiirle-

rinin defterini kıvırarak duruyordu[r]." (*MS*, 204) Cemil'in arzularının, hakikatinin kendi bakışında, zihninde biçimlendiğini, hayatı müphem ve sisli bakışıyla yeniden inşa ettiğini gösteren satırlardır bunlar. Lamia, Ahmet Cemil'in zihninde çocukluktan çocuk kadınlığın müphem, uçucu çizgilerine geçerken diğer çocuk kadınlardan farklı olarak bir sanat eseri, empresyonist bir resim gibidir. Burada "empresyonist" kavramını Cemil'in hakikati müphemleştiren bakışını vurgulamak için kullanıyorum. Işık ve renklerle özellikle ilgilenen empresyonistler kullandıkları fırça teknikleriyle resmi bitirmekten özellikle kaçınırlar. Baudelaire'in "Modern Hayatın Ressamı"nda belirttiği gibi geçmekte olan anı, hakikatin bir anını yakalamaya çalışırlar. Bitmiş, tamamlanmış olmak yerine taptaze, anlık bir doğa ya da bir şehir manzarası olarak "varlığın bütün bağlamı"nı vermek isterler. Modern hayatını resmi şehir hayatının akışındaki bu "an", doğası gereği geçici olan üzerinedir.[34] Ressamın bakışı, gündelik hayatın geçici güzelliğini yakalar. Balkondan bakınca görülen manzara bulanıktır örneğin. Görüşün belirsizliği, muğlaklığı öne çıkarılır. Elektrik ışığı ile parlayan iç mekânlar, yüzeylerden yansıyan parıltı vurgulanır. Ressamın fırça darbelerinin kabataslaklığı, burada yakaladığım andan daha fazlasını göremezsin, der gibidir. Daha "ayrıntılı bir anlam" ele geçirilemez, daha ziyade anlık, geçici güzelliğin bir parçasıdır söz konusu olan. "Gerçek orada olduğunu sandığı[mız] yerde değildir." Empresyonist resim, gerçeğin yanılsama oluşu üzerinedir; ya da yanılsamaların gerçekliği üzerine; "bir resmin düz yüzeylerinin nasıl sadece başka yüzeyleri temsil edebileceği üzerine..."[35] Anlaşılan derin anlamın, hayatın derinliğinin ele geçirilmesi mümkün değildir bu tavra göre.

Benzer şekilde Ahmet Cemil'in, yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, Lamia'yı bir hayale, müphem, çizgileri belirsiz, esiri bir varlığa dönüştüren, roman boyunca gerçekliği müphemleştiren bu bakışı da bu anlamda bir yandan gerçekliğin yakalanamayan derinliğini işaret ederken bir yandan da gerçekliğin yanılsama-

34 Brooks, *a.g.e.*, 151.

35 *A.g.e.*, 152-179.

lardan ibaret olduğunu, müphem fırça darbelerinin, yüzeylerin ardında, içinde olanın belirsizliğini gösterir. Bütün bunları söylerken Ahmet Cemil'in hatta Halit Ziya'nın tamamen bir empresyonist ressam gibi davrandığını, düşündüğünü söyleyemeyiz elbette. Baudelaire'i çok da anlamlandıramadığını, hatta ondan hazzetmediğini söyleyen Halit Ziya empresyonistlerin bilinciyle hareket etmese de bu kitabın birçok yerinde görülebileceği gibi yaşadığı çağın ruhunu, gerçekçiliğin bir yöntemi olarak izlenimci tavrı büyük oranda yansıtır.[36]

Bütün bu çerçeve içinde Lamia, Cemil'in bakışında hep bir hayal, kıvrımlarla, dalgalarla, seyyal, uçucu bir hayal gibi çizilir. Bu hayali sevdiğini anladıktan sonra hemen onun tarafından da sevildiğine inanır. "Bir saat evvel o kendisine tebessüm eden gözlerde bir gizli incizap manası his olunmuyor muydu?" (*MS*, 207) Ahmet Cemil'in yazdığı "suskunluk metni"nde bakışlara yüklenen derin anlamlar bu aşktan emin olmasına neden olur. Hakikati sormak yerine bakışlar üzerinden kendi iç dünyasının hakikatini kurar Ahmet Cemil. İşte Cemil'in şiir anlayışı da benzer bir hakikat inşasını işaret eder.

---

36 Baudelaire'e dair görüşleri için bkz. Halit Ziya Uşaklıgil, *Sanata Dair IV* (İstanbul: MEB, 1963), 86-92. İzlenimciliğin gerçekçiliğin bir türü olduğu vurgusuyla Halit Ziya ile Goncourt'lar arasındaki bağa dikkat çeken Ahmet Evin, Halit Ziya'nın Goncourt'ların izlenimci üslubunda tasvirin karakterin psikolojisini çizmekle kalmayıp "bireyin etrafındaki ruhsal durumu bireyin kendi ruh haliyle birleştirerek ortamın karakteri etkileme koşullarını kuvvetlendir"mesini öne çıkardığını vurgular. Bkz. Ahmet Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi* (İstanbul, Agora, 2004), 190. Gül Mete Yuva da Halit Ziya'nın Goncourt'ların izindeki "hayali tablolar"ının "hayattan parçalar"ı çerçevelemeye yaradığını, bakışın "hareketlere karşı hassaslaş"tığını söyler: "Bakılan hedef sabit kalmaz, oynar, titrer, kıpırdar. İzlenimci ressamlarda olduğu gibi söz konusu olan objektif bir değişimi değil, yazarın "izlenimler"ini yansıtmadır. (...) Halit Ziya'da tasvir, renkleri, gölgeleri ve ışığı, hareketle değişimle birlikte vermek ister. Düşünceye dalma, gerçeği birden fark etmek, duygusal anlar tablo oluşturmak için fırsatlardır. Böyle durumlarda söze vurulmayan taraflar renk ağırlıklı tasvirlerden geçer. Kişinin içselliği, bakışlarının –ressamın fırçasını çağrıştıran– hareketleriyle, çoğu kez renkle de desteklenerek okuyucuya ulaşır. Böyle durumlarda tablo kelimesinin kendisi de Tevfik Fikret'in şiirlerini hatırlatır biçimde imge olarak da kullanılır." Yuva, *a.g.e.*, 260-261. Yuva'nın dediği gibi "levha" kelimesi hem Halit Ziya'nın romanlarındaki yoğun kullanımıyla empresyonist tasvirlere bağlanır; hem de diğer Servet-i Fünuncuların resimle kurdukları ilişkiyi hatırlatır.

Bu yüzden Lamia'ya aşkını söylemek gereği duymaz. "Bu vakit aşkta, yalnız nazarların o perestiş busesinde bir şiir ulviyeti vardı ki fazla küçük bir harf onun ruhunu incitebilirdi." Hem öylesine emindir ki "Lamia kendisinin, evet, yalnız kendisinin"dir. (*MS*, 221) Şimdi ise istediği sadece ona "tesadüf etmek"tir. Hüseyin Nazmi ile sahrada gezerlerken, Hüseyin Nazmi birçok şeyler konuşup Ahmet Cemil etrafını seyrederken Lamia'ya rastlarlar. Kalbi uzaktan fark ettiği "açık filizi renkli yeldirmenin arkasından çırpın"ır. (*MS*, 225) Lamia yaklaştıkça yeldirmenin hatları belirir:

> Ta belinde küçük küçük kırmalarla büzülerek sırtında dikişsiz bırakılmış kıvrıklar, omuzlarından yanlarına düşen açık yenler, belinden aşağıya yanlarını latif bir yuvarlaklıkla tersim ettikten sonra düşüp ayaklarının her hatvesiyle sağa sola nazenin bir raks ile sallanan etekler altında vücudunun hayatını, o körpe hayatı hissediyor; ipek kumaşın üzerinden akan raşe seyyaleleri içinde o vücudun ihtizazını görüyordu... Lamia başını beyaz bir tül ile örtmüş, boynundan doladıktan sonra ucunu sol omzundan arkasına atmıştı. Elindeki açık kırmızı, sade şemsiyesini bazen kaldırarak, bazen omzundan başının arkasına tutarak yürüyordu (...)
>
> Ah, o küçük kırmızı şemsiye! Ne olurdu, şurada yalnız bulunsalardı (...) bir taş parçasının –fakat küçük, ikisine ancak kafi bir taş parçasının– üzerine otursaydılar; yan yana, o kadar ki vücutlarının sıcaklığı imtizaç etseydi... Lamia o beyaz tül örtüyü açsaydı; Ahmet Cemil'in uzun kumral saçlı başını o kıvırcık gür siyah saçların yanına çekseydi, o kadar ki saçları birbirine karışarak siyah ve kumral bir memzuce teşkil etseydi, sonra o tül şu bir çift baştan mürekkep sevgi levhasını gizleyip o küçücük kırmızı şemsiye de bu şiiri sahranın yalnızlığından bile esirgeyerek yakuttan bir büyük taç şeklinde örtseydi... (*MS*, 226)

Lamia'nın yeldirmesi, tülü ve şemsiyesiyle çizildiği bu satırlar, Ahmet Cemil'in örtüleyerek yarattığı, nesneler üzerinden algıladığı bir başka gerçeklik haline işaret eder. Ahmet Cemil'in

gerçekliği. Onun algısı dışında bir gerçeklikten söz edilemez; arzularını, hayallerini bir dış gerçekliğe, toplumsal algıya göre değil; kendi iç gerçekliğine, bu sisli, müphem, empresyonist tablolarla beliren, ardında derin anlamlar vehmeden bir gerçekliğe göre kurgular. Ahmet Cemil arzularını toplumla uyumlu hale dönüştüremeyerek bir kötü özneye dönüşecekse bu toplumsal bir dışlama yüzünden değil, içsel bir dışarıda kalmışlık hissiyle olacaktır. Bu bağlamda Flaubert'in kule imgesi Ahmet Cemil'in sözünü ettiğim gerçekliğini anlamamıza yardımcı olur. Flaubert yazarın, dünyaya, insanlara bir kuleden bakışını metafor olarak kullanır. Kuleden aşağısı, insanlar, her şey tıpkı Tanrı'nın gördüğü gibi, küçücük görünürler. Suçlar, erdemler, zaferler, kederler önemini yitirir. Ama bu bakışta esas vurgulanması gereken bir şeyleri kesinlikle bilme imkânının sorgulanıyor olmasıdır. Hakikat kavramı, kesinlik kuleden görünen müphem manzarada kaybolur. Bu yüzden Flaubert "hakikat yoktur, sadece görme biçimleri vardır" der.[37] *Duygusal Eğitim*'in karakteri Friedrich'in Paris'e son bakışı, (tıpkı Ahmet Cemil'in romanın sonunda İstanbul'a son bakışı gibi) Paris'i bir yas objesine, matemin objesine çevirir. Dış güzelliği görüş, bir tür içsel görüşü uyarır, sınırsız ve kontrolsüz bir romantik hayalcilik, gündüz düşleri görme halini uyarır. Bu anlamda kuledeki yazar gibi, karakter de etrafına bakmaz, içi, iç dünyası her zaman baskındır. Karakterin etrafını çevreleyen her şeyden derin, temel bir kopuşu söz konusudur.[38] Tıpkı Flaubert'in karakteri gibi Ahmet Cemil de bütün gerçekliği kendi içinden görür, hatta inşa eder. O kuledeki yazar gibidir. Hayatı belirleyen onun algısı, bakışıdır. Ahmet Cemil'in romantik bakışını odaklayan realist anlatıcı olup biteni, manzarayı tamamen Cemil'in gözlerinden aktarır.

Yine bu içsel algı yüzünden Lamia ve eseri, "bu iki emel hedefi bir çift tevem hemşire gibi hatırasında" öpüşür. "Lamia'yı

37 Bu anlamda 19. yüzyıl romancıları arasında görmeyi sorunsallaştıran en radikal isimlerden olur. Görme ve bilme en baştan ayrıdır Flaubert'te. Bkz. Rignall, *Realist Vision and the Strolling Spectator*, 81-82.

38 *A.g.e.*, 84-87.

düşünürken eserini, eserine fikrini sevk ettikçe o siyah gözlerin: 'Bitirsenize. Ben de dinlemek isterdim' manasıyla gülümsediğini" görür. (*MS*, 229) Hiçbir zaman açıkça söylenmeyen, Cemil'in her zaman gözlerden okuyup biçimlendirdiği bir gerçeklik inşasının ürünü olan aşkının ve eserinin bu ikizliği, romanın sonunda birinin kaybının diğerini de yok oluşa sürüklemesine neden olur. Üstelik eserini gerçekten var edebilmiş olmasına rağmen, aşkı gibi eserinin de hayal edildiği sürece kıymetli olduğunu görürüz. Diğer bir deyişle eser gerçekten yazılıp başarıldığında anlamını yitirir; bu kez başarısızlık hali inşa edilen gerçekliğin ya da kurulan yeni hayallerin parçası olur.

Ahmet Cemil'in aşkıyla birlikte eserini de kaybetmeyi seçmesinin, daha doğrusu bu sonu hazırlayan sürecin tetikleyicisi, bir bakıma Faustyen örüntünün de düğüm noktası olan matbaa sahipliğidir. Cemil'in çatışması arzularıyla, sahip olmakla, estetik ahlak arasındadır. Yukarıda ayrıntılandırılan baharla birlikte gelen uyanışın, aşkın ve eserin biçimlenmesinin hemen ardından, yani Ahmet Cemil coşku ve heyecan dolu duygularının zirvesindeyken bir başka büyük olay yaşanır. Vehbi Bey'in babası ölüm döşeğindedir. Matbaa Vehbi Bey'in kontrolüne geçer. Bundan sonrası Ahmet Cemil için, bir yandan hayallerini gerçekleştirme yolunda büyük bir fırsat, bir yandan da Vehbi Bey'in kaba saba, açgözlü, tüccar iş adamı tavrından duyulan utanç, mahcubiyet çatışmasıdır. Vehbi Bey'in "pedere bir şey olursa (...) kayınbiraderle beraber matbaayı idare ederiz" (*MS*, 210) sözünden utanç duyar, onun babasının hastalığına çare bulmak yerine matbaaya gelip hesap sorması, para hesapları yapması, belki de sıradan, kaba gerçeklik utanç verici, mide bulandırıcıdır Ahmet Cemil için. "Ah! Bu insanlar, şu içeride hesap soran oğul, burada lastikten yapma gülünç bir soytarı gibi yaranmak için dizlerine sıçramaya çalışan mahluk!.. Ahmet Cemil'in nefretten göğsü şişiyordu." (*MS*, 212) Bu yüzden gerçeklik mümkünse sisli bir müphemiyetin ardına gizlenmelidir, bu yüzden suskunlukların, bakışların derin anlamlarına ihtiyaç vardır; Ahmet Cemil'in hakikatlerle kurduğu bu ilişki estetik ahlak anlayışının kaçınılmaz bir sonucu gibidir. Ama "hülya

hayatının başlıca ümitlerinden biri" olan matbaa sahibi olmak için Ahmet Cemil içindeki sesleri susturur. "Kalbinde hafi fakat vazıh bir his matbaada şu tebeddülün –ümidinin tahakkuku değil– bir inkırazı olduğunu" söylemekteyse de bunun bir vehim olduğuna kendini inandırır. (*MS*, 216) Ali Şekip'in başmuharrirlikten alınıp yerine kendisinin getirilmesi önce kabul edilemez gelmişse de onun bir kâğıtçı dükkânı açma hayali olduğunu duyunca rahatlar. "Onun gibi iştihar emelleri olmayan bir adam için dükkâncılık herhalde yazıcılıktan iyi değil midir?" (*MS*, 233) Kendi arzularının büyüklüğü "iştihar emelleri olmayan" çok sevdiği bu adama karşı gizli bir küçümseme hissine de neden olur belki. Yine de enistesi yüzünden mesleğini değiştiren bu adama karşı suçluluk hissetmekten "mahcubiyet" duymaktan da geri kalmaz. Oysa Ali Şekip "Bir dükkâna malik olmak!.. (...) Zarif billur hokkalar, türlü renkli mektupluk kağıtlar, cüzdanlar, kalemler, çeşit çeşit tuhaflıklar... Ben onları çocuklarım gibi seveceğim." (*MS*, 234) diye anlattığı hayalini, Ahmet Cemil'in yüksek emellerine karşılık, gerçekleştirir.

Romanda Cemil'in mahcubiyet ve suçlulukla kıvranan vicdanını susturmasını sağlayacak, daha doğrusu ruhunu satın alacak şeytan Vehbi Bey'dir. Vehbi Bey, Ahmet Cemil'in her adımdan utanç duyan, mahcup tavrına karşılık, yeni kapitalist anlayışın ürünü acımasız bir iş adamıdır. Matbaada boş yere para alanları, işe yaramayanları çıkaracak ve sonra kitap basmak için gereken taş makinesini almayı teklif edecektir. Hüseyin Baha Efendi'nin gidişiyle yazıhanesini Cemil'e teklif eder. "Ahmet Cemil'in gözleri Hüseyin Baha Efendi'nin kapaklı yüksek yazıhanesine gitti. Kendisini bir matbaanın şöyle bir odasında bir müdürlük yazıhanesinin önünde oturmuş görmek isterdi, fakat şimdi bu yazıhaneye temellük etmek fikrine karşı bir soğukluk hissediyordu. O yazıhanenin başına geçmekle bir vakit kendisine muavenet elini uzatmış olan bir adamın hakkına taarruz etmiş olacak zannetti." (*MS*, 241) Bu alıntıda olduğu gibi Cemil'in suçluluk duygusuna adım adım tanık oluruz. Oysa emellerini bu dünyada gerçekleştirmesi, hakikatin kurallarıyla oynanan oyuna katılmasını, vicdanının sesini susturması-

nı, mahcubiyeti bir kenara bırakmasını gerektirir. Bir anlamda modernitenin, yeni kapitalist dünyanın bireyden beklentilerini yerine getirerek kendi bireyliğini kazanması beklenir. Kendini gerçekleştirmek için ruhunu tamamen şeytana teslim eden Faust gibi vicdanını susturmalıdır. Oysa Ahmet Cemil, her ne kadar şeytana teslim olsa da vicdanı hiç susmaz. Sonunda Vehbi Bey can alıcı teklifi yapar. Matbaa makinesi almak için Süleymaniye'deki evi ipotek ettirmek! Böylece Ahmet Cemil matbaaya ortak olacaktır. "Eve malik olmaktan ziyade bir mesleğe malik olmak" (*MS*, 242) demek aslında bütün bir geçmişi, hayattaki sığınakları, bağları, aileyi bir kenara bırakıp tek başına bir birey olarak arzularını gerçekleştirebileceği yeni bir dünya kurmak demektir. Zaten hayattaki bu tür bağları çoktan bir kenara bırakmış olan Faust için bu çok daha kolaydır. Oysa Ahmet Cemil her şeyi birden istemektedir. Bağlarından kopmadan sahip olmak, zengin olmak emeli matbaa gibi somut ve maddi bir arzunun gerçekleşmesiyle kolayca elde edilebilecek gibi durmaktadır. Ahmet Cemil'in matbaa sahibi olma ümidine karşı içi titrer. İlginç olan, hayallere esir olmakla suçlanan Ahmet Cemil'in matbaa makinesi hayali, tabiata ya da Lamia'ya bakışından çok farklıdır. Makine geldiğinde "şu bina bir fabrikanın hayat gulgulesiyle gürleyecek"tir:

> Ah! Ayaklarınızın altında bir irfan bürkanı gibi gürleye gürleye dönen o makinelerin çelikten zemzemesi ile kulaklarınız uyuşarak şu ceviz yazıhanenin başında yazı yazmak (...) İşte muharrik bir canavar gibi homurdanmaya başlıyor, işte kayışlar birer uzun yılan gibi matbaayı baştan aşağı sarsıyor; makinenin o siyah devin karnından, bakınız beyazlıklar peyda oluyor; çelik dişlerin, üstüvanelerin üzerinden, arasından kayarak, akarak, bükülerek bir alay beyaz kuşlar, kanatlarını gererek, çırpınarak uçuşuyor, bir rüzgar bütün bu irfan mahluklarını dünyanın her tarafına atacak, parça parça öteye beriye serpecek, bunlar sizin işte şu iki parmağınızın arasında sıkarak fikir doğurmaya mecbur ettiğiniz şakaklarınızın içinden fırlamış, canlanmış şeyler. (*MS*, 243)

Bu satırlarda iki çok güçlü his öne çıkar. Büyülenme ve korku, ürkütü. Makinenin sağladığı hız, dünyaya hâkim olma, erişme hissi, –Ahmet Cemil için aynı zamanda şöhrete ulaşma, zengin olma– uzak durulması mümkün olmayan sihirli bir etki yaratırken, bir yandan da bütün bu gürültünün ürkütücülüğünü, bir canavarın, bir devin erişilemeyen gücünün yarattığı ürkekliği beraberinde taşır.[39]

Matbaa makinesi canlı bir varlık, masalsı bir yaratık gibi tanımlanırken, bu güçlü yaratığın vaat ettiği büyük dünya, Ahmet Cemil'in yazısının gücünü göstereceği, dört bir yana erişti receği dünya öne çıkarılır. Canavarın büyüsü, vaat ettiği bu dünya Cemil'i kendinden geçmiş bir Faust'a dönüştürür. Bir süre önce dalgalardan, güneşin renklerinden, sevgilinin müphem çizgilerinden hazla bahseden Ahmet Cemil, makinelerin gürültüsünden mest olur. "Hülyasını dolduran makinelerin tarrakası arasında zayıf bir vicdan sedası o tasavvurdan irkilmeye davet ederken diğer bir ses –daha vazıh, daha metin bir ses– başka bir lisan ile kuvvet vermeye" çalışıyordu: 'Niçin tehlike olsun?.. (...) Ne zaman istersen eline geçecek bir sermayeyi kullanmaktan niçin korkuyorsun?..'" (*MS*, 244) Bu son mücadeledir. Ve sonunda makineler matbaaya gelir. Makinelerin gelişi, makinelerin vaat ettiği dünyanın Cemil'e kapılarını açmasının bedeli Süleymaniye'deki evdir. Böylece İkbal'in evlendirilmesiyle az çok başlamış olan Faustyen anlaşma süreci evin ipotek ettirilmesiyle tamamlanmış olur. Ahmet Cemil arzuları-

39 Halit Ziya'nın romanlarında ve hikâyelerinde belki en çok makineler (özellikle trenler) üzerinden modernitenin büyüleyici hızını, değişen hayatın hızına yapılan göndermeyi okuruz. Benzer bir vurguyu tren üzerinden yaptığı hikâyesi için bkz. "Şadan'ın Gevezelikleri", *Bir Şir-i Hayal* (İstanbul: Özgür, 2006) içinde. Öte yandan *Mai ve Siyah*'taki makinenin matbaa oluşu da anlamlıdır. Yazar 1913'te kitap haline getirdiği *Alman Edebiyatı Tarihi* adlı çalışmasında matbaa sayesinde yaşanan değişime dikkat çeker: "Matbu kitap sayesinde insan hür ve müstakil olarak düşünme imkânını buldu. Fert kendi hüviyet-i zatiyesinin kıymetini öğrenmiş oldu. Artık avam havassın esiri değil, herkes bir mütefekkir sıfatıyla kendi kendisinin sahibi idi. Efradın bu istiklaliyeti tıbaattan doğdu ve bu hadise her yerden ziyade Almanya'da zahir oldu." Aktaran Zeynep Kerman, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı İle İlgili Unsurlar* (Ankara: AKM, 1995), 37. Uşaklıgil'in bu satırlardaki vurgusu Ahmet Cemil'in matbaaya yüklediği anlamla örtüşür.

nı, tutkularını gerçekleştirme yolunda geçmişini, ailesini, babasından tevarüs ettiği bağları geride bırakmayı seçer. Modern bireyliğin gerektirdiği eylemlilik, Cemil'in hiç de zayıf olmayan failliği, bütün vicdan muhasebeleri ve çatışmaları ile beraber zirveye yaklaşır. Bundan sonra tek endişesi eserini bitirmektir. Eserini bitirmek demek, nihayetinde beşer hikâyesini yazmak ve sonunda kendi hayatıyla eserini yansılamak demektir. Eserin başarısı, Ahmet Cemil'in metrukluğunu getirecektir.

Yazıdan gerçekliğe: Ahmet Cemil'in "beşer hikâyesi" olarak "Mai ve Siyah" şiiri

Ahmet Cemil beşer hikâyesini anlattığı eserini yazmakla kendi hayatının gidişatını da belirlemiş olur. *Mai ve Siyah*'ın ve Ahmet Cemil'in hayatının zirvesi eserini bitirerek sunmasıdır. Artık bir an önce bitirip Lamia'ya olan aşkını dile getirmek için müşkülpesentliği bırakır. Eser adeta Lamia'ya ulaşma ve şöhret yolunda araçsallaşır. Sonunda eserin okunacağı gece gelir. O zaman Cemil'in odaklayan bakışından anlarız ki Hüseyin Nazmi çoktan bir edebiyat otoritesi olarak kabul görmüş, "şiirde yepyeni bir tarzın heman mucidi" sayılmış, geleneğin takipçileri tarafından bile saygı duyulan bir şair olmuştur. Zengin bir babanın oğlu olarak Hüseyin Nazmi'nin kendi çıkardığını bildiğimiz "Gencine-i Edep" dergisiyle edebi çevrelere ulaşıp Batılı şiiri tanıtmış ve haklı bir şöhret kazanmış olduğunu ancak bu sayfalarda öğreniriz. "Ahmet Cemil bütün dehasının inkişaf kabiliyetini hapsede ede bir an içinde iştihar perisinin ayakları altına atmak maksadına hizmet ederken, o, meydana çıkmak isteyen teessürat-ı neşidelerini daima serbest bırakmış"tır. (*MS*, 250) Bu cümle Cemil'in ikisi arasındaki farkı nasıl algıladığının ipuçlarını verir. Bu satırlarda vurgu Hüseyin Nazmi'nin ekonomik varlığı sayesinde rahatça şiirlerini yazıp yayımlamasında değil iki arkadaşın farklı karakteristiğindedir. Ahmet Cemil'in her şeyi örtüleyen, müphemleştiren kişiliği bir kez daha Hüseyin Nazmi'nin açık ve net kişiliğinin karşısına konur. Ahmet Cemil örtüleyerek yaşadığı hayatta epifanik anlarla, inşa

ettiği gerçeklikten çıkıp hakikatlerle yüzleşirken Hüseyin Nazmi'nin dünyasında müphem olana yer yoktur.[40] Bu noktada bizim için önemli olan Ahmet Cemil'in dehasını bir anda ortaya sereceği bu gecede yaşanacak başarının da adeta kendi hayatı gibi, epifanik bir an olarak yaşanmasıdır.

Cemil'in eseri tam da arzu ettiği gibi o derin anlamı sisler ardında veren, beşer hayatını imgelerle inşa eden bir şiirdir. Hüseyin Nazmi eseri tanıtırken başlıca özelliğinin yeniliği, "mümkün olabildiği kadar görülmemiş, tanılmamış edası" olduğunu söyler. (*MS*, 256) Ahmet Cemil için yukarıda söz edildiği gibi şiirin sesinden doğacak derin anlamı aktarmanın yolu, şiiri söyleme ve okuma, "inşat ve kıraat" tarzıdır. Onun eseri gözle değil "kulakla anlaşılmak" için yazılmıştır. (*MS*, 253) "Kelimelerin sedasına dikkat ederek okumak"la anlam oluşacak, şiir dili şiirin musikisiyle kurulacaktır. Bundan sonra eserin nasıl bir şey olduğunu, nasıl bir etki yarattığını Ahmet Cemil'in eserini okuyuş tarzından ve okuma sırasında dinleyenlerin beden dillerinden, tavırlarından, Cemil'in gözünden görülen hareketlerden çıkarırız.

> Şiir evvela bir bulut parçasından serpilen tebahhura müheyya katrecikler gibi yavaş yavaş, ağır ağır müstağni bir nüzul ile dökülüyor; güya şu heyetin dimağlarına muatter, muanber bir serinlikle, latife eden buselerle temas ediyordu. Ahmet Cemil eserinin başında bir bahar sabahı levhası tasvir etmiş, sonra iki

40 Epifani kelimesini James Joyce'un kahramanı Stephen, görünürde basit nedenlerle yaşanan anlık aydınlanmalar için kullanır. Epifani anları uzun bir süre boyunca süren bir hazırlıktan sonra olabilir, ama bu görünme belirme, aydınlanma deneyimi tedricen değil bir anda olur. Epifani anlık bir ruhsal belirme, aydınlanma, ortaya çıkmadır ve sıradan bir nesne, caddedeki bir konuşma, bir jest ya da bir hatırlama yüzünden oluşabilir. Morris Beja kısaca şöyle tanımlar epifaniyi: "Anlık ruhsal görünme, belirme, ister bazı nesneler, sahneler olaylar ya da aklın hatırlayışı ile (...) ister doğrudan mantıksal bir bağlantıyla üretilmiş olsun." Epifaninin kurmaca için yapısal bir araç olduğunu da unutmamak gerekir. Anlatıda olay örgüsünün zirvesini işaret eder çoğu zaman. Veya geçmişin anlık bir elegeçirilişi yoluyla bir geriye dönüş (*flashback*) olup bitenlerin gerekli altyapısını ortaya çıkarır veya bazen uzun ve bağımsız bir epizot olur. Epifani ayrıca birleştirici, bir araya getirici bir araç, romanın küçük parçalarını anında bir araya getiren bir araç olarak da işler. Bkz. Morris Beja, *Epiphany in the Modern Novel* (Seattle: University of Washington Press, 1971), 13-23.

mısra ile o parlak levhayı hülya arkasından koşan gençliğe tatbik edivermiş idi. Şimdi hayatın cidal silsilesi başlıyordu. Fatin Dilaver Bey tombul vücuduyla daha ziyade sokuldu, hazzından, Ahmet Cemil'e sarılacak zannolunuyordu. Ahmet Cemil ayağa kalktı, şimdi nazmın vezni muhtelif esaslardan, lahnelerden geçtikçe değişiyor; Ahmet Cemil artık sesini arzusuna göre idareye başlıyordu. (...) Ahmet Cemil'in sesi bazen bulutlarda serinlik arayan şahinler gibi yükselerek, bazen yüzercesine hafif hafif dalgalanarak, ara sıra çemenlerin üzerinden akan gece nefesleri gibi feşafişle geçerek, kah bir ıstırap şehiki ile boğazda tıkanarak, kah matem yaşları şeklinde sürüklenerek, nagihan bir ümit handesiyle neşeli, ara sıra bir dereciğin şırıltısıyla rüyalı, vezinlerin tenevvülerinden, kafiyelerin bir musiki parçasında yer yer tekerrür eden birer münferit savt gibi mütekabil terennümünden geçip gittikçe bu eserden sekir veren bir şiir havası tebahhur ederek küçük bir bulut şeklinde dinleyenleri sardıktan sonra yüksek bir mıntıkaya doğru yükseliyordu. (...) Şimdi eserin sonuna geliyordu; hayat cidalleriyle dolu bir gün tasvirinden sonra afaka bulutlar yığıyor, fezanın derinliklerinden rüzgârlar kaldırıyordu. (...) Nihayet bütün bir bahar sabahının şaşaası, o günlerin ve gecelerin didinişleri, çırpınışları bir enin ile zulmetlere büründü. (*MS*, 258-260)

Bu alıntıda özellikle vurgulamak istediğim nokta, tasvir edilenin, Ahmet Cemil'in şiiri okuyuş biçimi olmasıdır. Yani daha önce nasıl bir şiir istediğini anlattığı satırlarda söz ettiği duyguları, kullanmak istediği imgeleri tekrar etmez; onun yerine o imgelerle, o arzulanan dille kurulmuş şiiri nasıl okuduğuna, okuyuşundaki musiki ile o anlamın nasıl oluşturulduğuna tanık edilir okuyucu. Ahmet Cemil böylece başından beri yazmak istediği eserini, tam da yazmak istediği gibi yazmış, kelimelerin sesini, müziğini, vezin değişmelerini incelikli bir okumayla hissettirerek "beşer hayatı"nı yepyeni bir şiir diliyle kurarak muzaffer bir performans sergilemiştir.[41]

41 Burada Ahmet Cemil'in eserinin başarısı açıktır. Birçok eleştirmenin başarısızlık vurgusuna rağmen Ahmet Evin de Cemil'in başarılı bir şair olduğu tespitini destekler. Evin, Cemil'in sanatçı olarak değil "profesyonel bir dünyanın re-

Eserin zaferi tek tek katılanların övgü dolu sözleriyle ortaya konur. Ama Cemil için esas zafer bir kez daha aşkla eserini birleştirdiği an olacaktır. Şiirinin sonuna yaklaşırken açılan kapının aralığında "beyaz bir gölge" fark eder. Lamia'nın eserinin zaferine tanık olmuş olmasından duyduğu hazla zaferi katlanır ve eserinin aldığı övgülerle, Lamia'nın varlığıyla güçlenen bu ikiz zafer romanın doruk noktasını oluşturur. Ancak bu ikizlik, aşkın fark edilmesiyle ya da kurulmasıyla, eserin tamamlanma anının paralelliği ve ardından eserle birlikte aşkın da başarıldığı yani Lamia'nın kalbinin kazanıldığı yanılgısının ortaya çıkmasıyla ikiz bir kayba, kaybedişe dönüşür. Eserin ve aşkın kaybedişle noktalanan bu ikizliğinin arkasındaki derin anlam ise Cemil'in hayatının eserini yineliyor oluşudur.

Suskunluk metni olarak Mai ve Siyah

Hayatın eseri yinelediği *Mai ve Siyah*'ta anlatıcının Ahmet Cemil'in hassas ruhunu tarif etmek için kullandığı "lisana dökülemeyen şiir" imgesi, bir anlamda daha sonra lisana ama daha çok sese dökülen eserini, hem de bu hassas ruhun yaşadığı hayatı anlamlandırır. Ahmet Cemil'in hayatının, hassas ruhunun romanı olarak bu metin, her şeyin açıkça ifade edildiği, söylendiği, dile döküldüğü bir metin olmaktan çok epifanik anlarda bile, nazarların, örtülü cümlelerin, nidaların dile geldiği Peter Brooks'un ifadesiyle bir "suskunluklar metni"dir. Diğer bir deyişle, roman boyunca Ahmet Cemil'in hayatın çirkin gerçekliğini örtüleyen, müphemleştiren bakışı, Halit Ziya'nın romanını da bir suskunluk metnine dönüştürmüştür. Brooks, *Melodramatic Imagination* adlı çalışmasında, "*muteness*" yani suskunluk (sessizlik/dilsizlik) kavramından yola çıkarak "*text of muteness*"i (suskunluk metnini) melodramın bir özelliği olarak ele alır.[42]

Buna göre melodramda jestler belli anlamları örtüleyen me-

---

kabetçi dinamiğiyle baş edemeyecek kadar duyarlı ve hassas" olduğu için "bir iş adamı" olarak yenik düştüğünü vurgular. Evin, *a.g.e.*, 272.

42 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Exess* (New Haven: Yale University Press, 1976).

taforlar gibidir. Her şeyi ifade etme arzusu melodramatik modun temel karakteristiklerinden biridir. Hiçbir şey harcanmaz, hiçbir şey söylenmemiş bırakılmaz; karakterler sahnede durur, söylenmeyeni söyler, en derin duygulara ses verir, en yüksek ve zıt kelimelerle, jestlerle ilişkilerini dramatize ederler.[43] Brooks, melodramatik imgelem söz konusu olduğunda "görünür, ifade edilebilir, baskılanabilir olan her şey[in] anlamın izlerini taşı"dığını vurgular.[44] Bu bakımdan jestler, söylenemeyenin, dille ifade edilemeyenin metaforik taşıyıcısı olurlar. Yüksek dozda duygusallık ve şiddetli ahlaki çatışma bu formun özelliğidir. Bu yüzden gerçeği, sıradanı, özel hayatı abartılmış, yükseltilmiş söyleyiş ve jestlerle ilginç yapma çabası vardır.[45] Melodrama boyunca özellikle hareketlerin ve sahnelerin sonunda anlamın çözümü hedeflenir; bir tabloda karakterlerin davranışları, jestleri belli bir kompozisyonda düzenlenerek bir dakikalığına dondurulur; bu sahne bütün duygusal durumların görsel bir özeti olan bir resim gibidir.[46]

Bütün bunlardan anlaşılacağı üzere dışavurumcu bir form olarak belirir melodrama. Karakterleri devamlı ahlaki ve duygusal durumlarını, niyetlerini, saiklerini, iyiliklerini ve kötülüklerini dile getirirler. Brooks, melodramlarda her şeyin ifade edilmesine karşılık, kimi dönüm noktalarında, olay örgüsünün zirve anlarında anlamın sözlü olmayan biçimde ifade edilmesi yoluna gidildiğini vurgular. Kelimeler anlamın temsilinde tümüyle yetersiz kalır ve melodramatik mesaj başka işaretlerin, gösterilenlerin kayda geçirilmesiyle formüle edilmek zorunda kalınır. Bu anlamda "suskunluk metni" sessiz tabloların/levhaların ve jestlerin ve hatta dilsiz rollerinin, karakterlerinin olduğu bir metindir. Brooks trajedide körlüğün, komedide sağırlığın, dışavurumun esas olduğu melodramda ise dilsizliğin öne çıktığını belirtir.[47] Öte yandan, "Zirve ve kriz anlarındaki

43 Brooks, *a.g.e.*, 4.
44 *A.g.e.*, 10.
45 *A.g.e.*, 14.
46 *A.g.e.*, 48.
47 *A.g.e.*, 57.

levhalarda ki, bu anlarda konuşma sessizleşir ve anlatı ani değişimlere, peripetik anlara karşı tepkilerin sabit ve görsel bir temsilini sunmak üzere tutulur, durdurulur."[48] Bu doğrultuda suskunluk melodramlarda sıklıkla kullanılır ve en önemli anlamların temsilinde merkezîdir. Jestler, kelimelerin tamamlayıcısı olurken, tablo, ortaya konan anlamların özetlenmesinde tekrar tekrar kullanılan bir araç olur.[49] Bunun da ötesinde dil koduyla oluşturulamayan diğer anlamlara ulaşmayı sağlar.[50] Roman bu anlamda sessiz jestlerin birer metafor olarak kullanılmasına imkân verir. Ve anlamın yaratılmasında temel bir işaret oluşturur. Melodramatik özellikler taşıyan 19. yüzyıl gerçekçi romanı da jestlerle, sözlü olmayan işaretlerle doludur. Jestler, jest işaretleri anlamın kaydedilmesinde ya da işaret edilmesinde temeldir. Brooks, "Geleneksel dil kodlarının neden olduğu boşluğun yarattığı sessizlikte, suskun jestler, olmayanı ve betimlenemez olanı görünür kılan yeni bir işaret olarak ortaya çıkarlar" der.[51]

Bu çerçevede Peter Brooks'un kısaca özetlediğim bir melodramatik özellik olarak suskunluk metni kavramsallaştırmasıyla *Mai ve Siyah*'a bakınca melodramlardaki gibi dilsiz karakterlerin varlığı değil ama kelimelerin, konuşmaların yerine geçen bakışlar, jestler romanda melodramatik bir imgelemin varlığına işaret ederler. Daha doğrusu romanı okuyanların hemen fark edebileceği gibi, Ahmet Cemil'in karakterizasyonu yoluyla, romanda sık sık göze çarpan konuşamama, konuşmama halleri, yoğun suskunluklar, nazarlara yüklenen duygular ve diğer yandan daha önce belirtilen "lisana dökülemeyen şiir" imgesine benzer imge kullanımları Brooks'un "suskunluk metni" kavramsallaştırmasını bu roman üzerinden tartışmamızı zorunlu kılar.

Öte yandan *Mai ve Siyah*'ı bir suskunluk metni olarak okumamıza neden olan şey sadece romanın içinde dilin yerine ge-

48 A.g.e., 61.

49 *A.g.e.*, 62.

50 *A.g.e.*, 72.

51 *A.g.e.*, 75-79.

çen bakışlar ve jestler değil, bu bakışları ve jestleri de anlamlandırmamızı sağlayan, Ahmet Cemil'in sanat anlayışında da karşılığını bulan başka bir dil arayışıdır. Ahmet Cemil'in eserinin önemli bir özelliği şiir dili üzerinden geliştirdiği yeni anlayıştır. Bu yeni şiirde şiirin vezni, sesi önemli bir yer tutar. Şiiri baştan sona tek bir vezinle söylemek yerine, ifade edilen ruh durumuna, duygulara, temalara göre vezni değiştirmenin, "veznin şiir ile hemdem olması"nın, bu sayede şiirin musikisinden "hasıl olacak tesirin ruh üzerinde ne kadar kuvveti" olacağını düşünür Ahmet Cemil: "Sonra tekrar bir feveran ile taşsın, veznin kasırgasıyla yükselsin, yükselsin, şiddetin en yüksek tabakasına kadar çıksın, yine yavaş yavaş, ine ine son nefes bir musiki inlemesiyle bitsin." (*MS*, 132) Bu satırlarda Ahmet Cemil bir yandan şiiri, anlamını sadece kelimelerden alan bir ifade biçimi olmaktan çıkarıp şiir dilini, veznin ve kelimenin seslerine, bu seslerden, musikiden ortaya çıkan ahenge, "ahenk manası"na bağlarken bir yandan da kendi eserinin daha sonra hayata da geçireceği bu özellikleri üzerinden "beşer hayatı"na, kendi hayatına dair ipuçlarını tekrar tekrar vermektedir. Şiirin vezinle, musikiyle güçlenen anlamı gibi Cemil'in hayatı da suskunluk anlarının bakışları, jestleri, hareketleri ile güçlenip anlam kazanır. Roman bu türden sahnelerle, pencereden bakış anlarıyla doludur. Henüz Lamia'ya olan duygularını bilmediği bir sırada Erenköy'deki köşkte Ahmet Cemil, Lamia piyano çalarken pencereden dışarı bakar:

> Ahmet Cemil? O da Lamia'yı unutmuş idi, şimdi nerede bulunduğundan bile haberi yoktu. Şimdi, gözlerinin önünde, ötede beride bacaları, çatıları yükselen köşklerin, bahçelerin, duvarların parmaklıkları arasında irili ufaklı, küme küme, şurada burada karanlıklar içinde birbirine sarılan, öpüşen yahut uzaktan uzağa başlarıyla kollarıyla birbirine selamlar gönderen ağaçların, sanki karanlıkları yerinden oynatarak bir beşik içinde sallayan rüzgâr ile canlanarak, harekete gelerek şu siyah gece zemini içinde titreyen siyah levhanın, bütün bu titrek gölgelerin şiirini temaşaya mevkuf olmuş duruyordu. *Bu tema-*

şada derin müphem bir şiir hissediyordu ki sakit... Bir şiir ki lisanı yok, belagati yalnız işte şu siyah titremeden ibaret... (*MS*, 140) (İtalikler bana ait.)

Ahmet Cemil'i yeni şiir diline götüren, ama aynı zamanda hayatı algılayışını da özetleyen bu bakış, bütün romanı da anlamlandırır. Bu pasajda görüldüğü gibi bakışın kendisinden çok bakılanın tasviriyle biçimlendirilen bir levha söz konusudur. Temaşa edilendeki derin ve müphem anlam, bulunamayan ama hissedilen ve ancak şiir olabilecek olandır. Ahmet Cemil, bir yandan hakikatin içinde yaşar, hakikatin dünyasında var olmaya çalışırken bir yandan da hakikati dışardan, pencereden, yukarıda değinildiği gibi Flaubert'in imgesel kulesinden ya da esas olarak kendi içinden seyreder. Seyredilene yüklediği deriniik ve müphemiyet, hakikatin kendisinin çıplak ve acıtıcı yüzünü örtüleyerek Ahmet Cemil'in hayatla arasındaki mesafeyi gösteren bir perde olacaktır. Paragrafın devamında Lamia'nın piyanosundan gelen nağmelerin kulaklarını tırmaladığını söyler. "O olmasa belki şu levhanın ruhunu daha iyi anlayacak..." (*MS*, 141) Bu anlamda perdenin ardındakiler, oradan gelen sesler, ya da diğer bir deyişle hayat, derin anlamın arayışında bir engel olur. Romanın sembolizmi üzerinden okursak Ahmet Cemil için Lamia da bu türden bir engel oluşturacaktır. Nitekim Lamia'nın aşkından mahrum kalmak, eserini de yok etmesine neden olacaktır.

Bakışlar ve suskunluklar Cemil için sadece hayatın, derin anlamların metaforu olmaz, doğrudan olaylara ve ilişkilere dair ipuçları taşırlar. Ahmet Cemil'in evinin içinde, küçük ailesinin arasındaki nazarlar, sessizlik anları her yerden daha keskin, daha can yakıcı bir etki yapar. Eve giren yabancı olarak Vehbi Bey, başlangıçta sıradan, ciddi bir genç gibi görünürken, Ahmet Cemil'in mesafeli, incelikli, zarif kişiliğine karşılık, evdekilerle hemen teklifsiz olmuş, kaba, duyarsız bir adam olarak çizilir. "Ahmet Cemil pek iyi hissetmişti ki kardeşi mesut değildir. İzdivacından beri İkbal'in çehresinde dikkate çarpan bir hüzün rengi her türlü şikâyet lisanından daha beliğ idi." (*MS*,

192) İkbal'in mutsuzluğu sanki başından beri beklenir. Ama sonuna dek hiç konuşulmaz. Vehbi Bey'in birkaç kadeh rakısı "şu saadet yuvasında bir musibet zehri" olacaktır. "Ana oğul uzun uzun birbirine bak[arlar]. İkisinin de bu nazar çarpışması arasında İkbal'in ağlayan hayali" uçmaktadır. (*MS*, 192) Evdeki felaket sadece hissedilir, nazarlardan okunur ama dile gelmez. Nazarlar, yüzün ifadesi, rengi, dilin kendisinden daha güçlü, daha etkilidir Ahmet Cemil için. Sanki şiirdeki musiki gibi, ses gibidir, "kelimenin ahenk anlamı" ile güçlenen şiir dili gibidir suskunluğa yüklenen anlam: "Bu sabah Ahmet Cemil İkbal'e bir şey söylemek istiyormuşçasına baktı. İkbal bir aralık bu nazara mukavemet etmek istedi, sonra belki bir sadmeye tesadüf etmiş gibi nazarı titredi, gözlerini indirdi. Kardeşinin yalnız şu bakışı: 'İkbal! Bahtiyar değilsin, anlıyorum,' demişti." (*MS*, 194)

Bu ve benzeri bakışmalarla esas mesele romanın sonuna kadar hiç konuşulmaz, ortada hissedilen bir "musibet", felaket vardır ama sorulamaz, sadmelerden kaçınılır, konuşmak yerine bakışlar ya da ilgisiz konuşmalarla esas mesele örtülür ve yine bir sis perdesinin ardına gizlenir. Ahmet Cemil tıpkı Lamia'ya olan aşkını sonradan keşfedişi gibi İkbal'e olanları da iş işten geçtikten sonra, epifanik bir aydınlanmayla anlayacaktır. Ama elbette tıpkı Lamia'yı bilmesine, tanımasına rağmen bir bilinmeyen sevgili olarak nasıl sisler ardına gizlemişse İkbal'e olanları görmezden gelişinde, mahcubiyetin ardına gizlenen suskunluklarında bir nevi burjuva ikiyüzlülüğünden ve belki bir yandan da alaturka bir ahlakçılığın izlerinden söz etmek mümkündür. Ahmet Cemil, bir sis perdesinin ardına gizlediği bu mutsuz atmosferden uzaklaşmak, Vehbi Bey'in anlattığı kaba kahvehane hikâyelerinden, hizmetçi kıza yaptığı kaba saba şakalardan duyulan utanç ve ezayı da hiç konuşmayarak uzaklaşmak için ekstra dersler alır ve eve geç vakit dönmeye başlar. Çirkin gerçeklikle yüzleşmemek için susmayı ve görmemeyi seçer. Ancak bütün bu suskunluk süreci hakikatlerin ortaya çıkışını engelleyemeyecektir.

Suskunluktan epifanîye: Hakîkatin ortaya çıkışı

Ahmet Cemil'in suskunluğu, gerçekliği müphemleştiren bakışı epifanik uyanışı da beraberinde getirir. Sadece derin anlamların değil, çirkin hakikatlerin de örtüsü olan bakışlar ve suskunluklar aslında hakikati gizlemekten çok, eninde sonunda hakikatin görünür olacağının, olanca çirkinliğiyle belireceğinin habercisidir. Cemil'in odasına girdiğinde "âdeti" "ceketini, yeleğini, yakalığını çıkararak, fesini atarak küçük bahçeye nazır mini mini penceresinin yanında oturmak, yarısı görünen bir minareyi, komşu evlerin kiremitlerini, biraz ötede iki yüksek duvar arasındaki kesik bir levha şeklinde duran semayı seyretmek"tir. (*MS*, 270) Şiirini okuduğu geceden sonra da böyle seyreder etrafı. Ahmet Cemil'in etrafını, hayatı bu yüksekten bakışla algılayan, daha doğrusu bu uzaktan bulanık, müphem görüntü içinde algılamak isteyen bakışı onun hakiki dünyanın tam içinde yaşamasına müsaade etmeyecektir. Ahmet Cemil o gece odasında defterini açtığında, defterin sonunda Lamia tarafından yazılmış "Tebrik ederim" notunu görür, bütün gece onunla konuşmak, ayaklarına atılıp aşkını söylemek ister; rüyasında onun buselerini gören Ahmet Cemil, bu notu kendi aşkına verilmiş bir onay cevabı addeder.

Ancak romanın bu noktası, tıpkı Ahmet Cemil'in eserinde olduğu gibi doruklardan düşüşün, karanlığa yuvarlanışın başlangıcı olacaktır. Akşam yaklaşırken sofayı sarsan bir şey duyar. Kapıyı açtığında telaşla bir odaya giren enistesini, "çehresinde bir dargınlık" gördüğünü zannettiği Seher'i görür, kız konuşmaz. "Ne oluyor, yine ne oluyor? Ahmet Cemil güya bu küçük evin havasında uçuşan bir musibet kokusunu hissediyordu. İkbal'in her vakit örtülü çehresi, evin içinde silinmeye müheyya bir heyula şeklinde dolaşan hazin heyeti; (...) o muammanın yegâne vakıfı imişçesine (...) dargın çehresiyle, kızgın gözleriyle dolaşan Seher..." (*MS*, 273) Cemil yaklaşmakta olan musibeti hisseder, ama her zamanki gibi ne o bir şey sorar, ne diğerleri konuşur. Fakat bu kez hakikat zorla Cemil'in algı kapılarını aralamıştır. "Sofayı sarsan şey"le sarsılır, gözle-

rinin önündeki belirsizlik perdesi birden aralanır. Romanın geri kalanında sıklıkla yaşayacağı epifanik anlardan birini yaşar:

> Lakin şu küçük vaka, şu demin odasının dışarısında sofayı sarsan şey... Kim bilir eniştesinin geçerken bir yere çarpmış olması, yahut Seher'in inerken düşmesi, velhasıl bir hiç niçin fikrini birden İkbal'e sevk etmiş, niçin kalbinde "Bu hiçin hemşirene büyük bir taalluku var" diyen bir ses uyandırmıştı? *Ahmet Cemil birden, aklında bir şimşek gibi geçen bir fikir için: – Ah!.., dedi, sonra o fikirden o kadar ürktü ki mahiyetini bulmamak, künhünü anlamamak için nefsini cebretti.* Fakat şimdi o fikir silinmiyor, bir nafiz zehir gibi silindikçe daha derinlere giriyor; sokulacak, yakacak mesamat arıyordu. İkbal'in bütün hissiyat sırrını bir sözle icmal etti: "Sevilmediği için bedbaht!" dedi. (*MS*, 274) (İtalikler bana ait.)

Tam da bu pasaj, Cemil'in epifanik uyanışını gösterir. Bir sarsıntıyla, "şimşek gibi geçen bir fikir"le, anlık bir aydınlanma yaşar; bu vakte dek örtülenen gerçeklik, bütün çabalarına, anlamamak, görmemek için çabalamasına rağmen yüzeye çıkar. Henüz hamile olduğunu duyduğu kız kardeşi "sevilmediği için bedbaht!"tır. Cemil bir sene boyunca sadece kendisini, eserini, matbaayı, Lamia'ı düşünmüş, kız kardeşinin neden mutsuz olduğunu anlamak için bir şey yapmamıştır. Şimdi artık bu sonuca götüren "emareleri" tek tek zihninde birleştirir:

> Bazen birden, hiç intizar olunmayan bir zamanda zihne çarpıvermiş hakikatler vardır ki senelerden beri katre katre, muhtelif zamanlarda dökülе dökülе birikmiş emarelerin küçük küçük, başlı başlarına manasız nişanelerin birdenbire doğuveren neticesidir. Bir hiç, fikirden geçen bir rüzgâr, o manasız emareleri, nişaneleri açıverir; bunlar aralarından mani cidarlar kalkıvermiş zerreler gibi yekdiğerine iltihak eder, birbirini bulur, onlardan bir küme teşekkül eder ki görmemek mümkün olmayan bir hakikat hükmünü alır. (*MS*, 275)

Ahmet Cemil bu satırlarda sanki epifaninin tarifini yapar. O andan itibaren onun için de artık hakikati görmemek mümkün

değildir. (Halit Ziya romanında aynı zamanda hakikatin kurulumunun yöntemi olarak okunabilir bu satırlar.) Ama yine de örtüleri kaldırmak zordur. Odasında mindere kapanmış İkbal'in yanına gittiğinde "kardeşinin şüphesiz saklamak istediği şu mahrem manzaranın üzerine varmış olmayı şimdi zerafetten hali buluyor, kendisinden saklanmak istenen bir şeyi gidip zorla meydana çıkarmış olmakta bir kabalık buluyordu"r. (*MS*, 277) Cemil'in bu tavrı, bir kez daha hakikati müphemiyet perdesi ardına gizlemek isteyen bakışına eklemlenir. Örtüleri kaldırmak, mahrem olana girmek kabalığı, hakikatle kurulan ilişkinin diğer yüzü olur. Bütün bu suskunlukların, nazarların derin anlamları gizlediği metinde kaba hakikat yıkıcı ve yok edicidir. Kaba hakikatlerin karşısında suskunluk, bile isteye yaratılan müphemiyet estetik bir dünya yaratır Cemil için. Bir türlü söylenmeyenler yine örtüler arasında söylenir, daha doğrusu Ahmet Cemil'in farkına varma anlarına tanıklık ederiz. Seher'in dargın kızgın çehresinden, Vehbi Bey'e tavrından Vehbi Bey'in aslında hizmetçi kızı taciz ettiğini; onun her gece hasta babasının evine gidişinden, Sabiha Hanım'ın "yine gitti" sözlerinden, Ahmet Cemil'in "ah, mülevves mahluk!.." nidasından Vehbi Bey'in babasının genç karısıyla ilişkisi olduğunu anlarız. Bundan sonra Sabiha Hanım'ın oğluna, nasıl başından beri Vehbi Bey'i sevemediğini, küçüklüklerini, bayağılıklarını, İkbal'e tahkirlerini, Seher'e yaptıklarını anlattığını okuruz:

> Oh, daha ona gelinceye kadar, diyordu. Seher evvela: "Ben oturmayacağım!" diye başlamıştı; bir gün çarşafını giymiş, ağlayarak, eli kapının zembereğinde, ne dışarıya çıkmaya, ne de çarşafını çıkarmaya cesaret edemeyerek, saatlerle orada durmuş; ağzından bir kelime alınamamıştı. Nihayet bir sabah Sabiha Hanım, Seher'in Vehbi Bey'i mutfaktan iterek çıkardığını, arkasından kapıyı sürmelediğini görmüş, o vakit kızı istintak etmişti. Seher yine bir şey söylemiyor, fakat yalnız ağlıyordu. Sabiha Hanım'a zaten öğrenmek istediği şeyi şu gözyaşları anlatmıyor muydu? Bundan sonra Vehbi Bey utanmak, daha ileriye gitmemek lazım gelirken... Artık Sabiha Hanım tafsilatı

bitiremiyor, "Bir gün..." diye başladığı hatıralara nihayet veremiyordu. Bütün bu vukuat arasında Seher'in musır sükûtu, İkbal'in hazin tahammülü... (*MS*, 285)

Daha önce pek az konuşan kadın, bu satırlarda görüldüğü gibi, oğluyla uzun uzun konuşur; okuyucu olarak biz ise, Ahmet Cemil odaklı anlatıcının, dinleyen Cemil üzerinden Sabiha Hanım'ın anlattıklarından bölük pörçük parçalar duyarız. Olayın tam ne olduğu dile getirilmese de etrafındaki olaylardan, söz ediş biçiminden, imalardan olan bitenin iç yüzüne vakıf oluruz.[52] Halit Ziya da, tıpkı Ahmet Cemil'in zihni gibi, okuyucu için hakikati imalardan, emarelerden, parçalardan kurar, hakikatin parçalarını gösterir, ama apaçık anlatmaz. Ahmet Cemil epifanik uyanışı yaşamış ama roman bunu okuyucuya açıkça söylemek yerine uyanışın emarelerini vermekle yetinmiştir. Buna rağmen okur, metin boyunca Ahmet Cemil'in eylemlerinden, düşüncelerinden edindikleriyle çoktan olan biteni anlamış olur.

Hayattan çekiliş ya da uyumlu bireyin imkânsızlığı

Ahmet Cemil'in emellerinin gerçekleşme ihtimali belirdiği anda, kız kardeşinin mutsuzluğuna vakıf olduğu epifanik uyanışı, beraberinde bütün hayatıyla, eylemleriyle yüzleşmeyi, yoğun bir kötümserliği getirir. Ahmet Cemil "[i]frata, her şeye karıştırdığı hakikat fevkinde şiire şu dakikada her vakitten ziyade mağlup"tur:

> Demek o güzel hisler, onlar hepsi yalan, hepsi sahte idi... Yavaş yavaş o ümit handesi sönmeye meyyal küçük bir nur şeklinde ışıldarken gittikçe genişlemiş bulutlardan sıyrılan bir sa-

52 "Onu gördükçe ihtiyar memnun olacak yerde o kadar hiddet ediyormuş ki... O halde niçin gidiyor? Bu kıza yazık değil mi?" (*MS*, 280) Sabiha Hanım'ın bu sözlerinden Vehbi Bey'in babasının genç karısı için o eve gittiğinden emin oluruz. Bütün bu hakikatlerin açığa çıkmasından sonra Cemil, İkbal için ne yapmalı, diye sorduğunda Sabiha Hanım "Hiç!.." der. Sonra ikisinin de tek bir çare düşündüklerini söyler Ahmet Cemil, birbirlerine bile söylemedikleri ama Cemil'in "öldürmekle müsavi" olduğunu söylediği o çarenin herhalde boşanma olduğunu anlarız.

> balı güneşi gibi şaşaası ile bütün o muzlim hissiyat bulutlarını dağıtarak kalbini envarına boğmuş idi. Artık saklayamıyor, kendisine adeta kendi menfaatine birçok güzide hisleri feda etmiş bir kötü mahlûk nefretiyle bakıyordu. (...) Gecenin donuk siyah rengi içinde mütehaşşit birer kütle şeklinde daha siyah, daha kesif görünen komşu evlere, yakın duvarlara baktı. Bu siyahlıkları yutmak, ratip bir makber nefesi gibi simasına barit, müncemit, ölü dudaklarla raşe verici buseler konduran bu zulmeti kase kase, tesliyet veren bir adem kevseri gibi kana kana içmek istedi. (*MS*, 292-293)

Alıntı Ahmet Cemil'in adım adım karanlığa, suçluluk duygusuna sürüklenişini, ümitten ümitsizliğe geçişini gösterir. Tıpkı Cemil'in kendi eserinde olduğu gibi onun bakışını yansıtan bu satırlarda da zulmet ve ziya yan yanadır; bir an güneşin şaşaası içindeyken diğer anda zulmeti içmek, yutmak isteyen bir "şair-i matemalud"[53] kolayca karamsarlığa, kötümserliğe düşen bir "siyehendiş" karakterdir.[54] Kardeşini Vehbi Bey'le evlendirmeden önce işittiği "matbaa ihtiyarındır" cümlesini hatırlar; bu cümle, Cemil'i o meşum Faustyen anlaşmaya götüren cümledir. Bu cümleden sonra şeytani bir figür olan Vehbi Bey'le anlaşmış, "ailesinin biricik servetini o mülevves matbaanın dişlerine atıvermiş"tir. (*MS*, 294) O zaman matbaaya ortak olmanın sebep olacağı felaketler Cemil'in vicdan muhasebeleriyle sezdirilmiş, Cemil yine de matbaanın vaat ettiklerinin büyüsüne kapılmış, daha doğrusu sezdiği tehlikelerin üstünü örtmeyi seçmiştir. Bugün ise aksine, ansızın fark ettiği, bu anlaşmanın şeytaniliğini, sebep olduğu felaketleri ısrarla görmeyi seçer. Yine de bütün "siyehendiş"liğine rağmen Ahmet Cemil esas sadmeler gelene dek ümit etmeyi sürdürür. Henüz ikiz arzuları, eseri ve aşkı vardır.

Önce eseri ve matbaa emelleri yara alır. Raci'nin Ahmet Cemil'le alay eden, "beyan ve nazım tarzını" "zelil tahriflere uğratan" yazısı Ahmet Cemil'i çılgına çevirir. Ama yazının ken-

53 Girişte belirtildiği gibi Muallim Naci, Halit Ziya için kullanır bu tabiri. Bkz. Dipnot 3.

54 *Kırık Hayatlar*'da Ömer Behiç, kendisini tanımlamak için kullanır.

disinden çok yazıyı okuyanların, oradaki arkadaşlarının kendisine gülmüş olması fikri, "bütün kıraathanelerde, kahvelerde, sokaklarda kendisi için gülünüyor" olacağı düşüncesi çıldırtır Ahmet Cemil'i. Bu düşünce ve bununla başlayan süreç bir kez daha Cemil'in hayatı kendi içine bakarak gördüğünü, içinde olanı dışarıya projekte ettiğini gösterir. Kendisine gösterilen övgü dolu makaleleri artık okumak gereği duymaz. "Ah! Hülyalarım!.. diyordu. Şimdi İkbal, matbaa, eseri, enistesi, bütün bu yaralar hepsi birden kanamaya başlamıştı. (...) Zavallı hülyaları!.. Onlar bu sefil hakikatlerden ne kadar uzak kalmışlardı!.." (*MS*, 311-14) Bir kez daha hülyalarının örtüleyemediği çirkin hakikatleri, bir bakıma kendisiyle dışarıdaki dünya arasındaki mesafeyi fark eder. Ahmet Cemil pasif olduğu için, eylemsiz, kararsız olduğu için değil, bu müsademeler yüzünden, hakikatin çirkinliği yüzünden, Raci'nin, Vehbi Bey'in çamurunun, kaba sabalığının kendisine değmiş olmasından ıstırap çeker. Çatışma yine kaba hakikatler ve estetik ahlak anlayışı arasındadır. Yine de Vehbi Bey, Raci'nin yazısı üzerine Ahmet Cemil'i başmuharrirlikten aldığında Cemil hâlâ metanetini korur, makineleri geri alıp eskisi gibi derslerle, yazı ve tercümelerle geçinmeyi düşünür. Ama Vehbi Bey makineleri de vermez. Ancak o zaman "emellerinin birer birer yıkıldığını gördükten sonra her şeyi parçalamak, kendisi de bu parçalanan şeylerin arasında mahvolmak" ister. (*MS*, 329) Burada özellikle vurgulanması gereken Cemil'i mahvoluşa, metrukiyete götürenin onun hayalperestliği, eylemsizliği değil, aksine yüksek emelleri için eylemden çekinmeden çalışıp didinmesine rağmen hayatın sadmeleri karşısında arzularının ezilip gitmesi, değersizleşmesi olduğudur.

Ahmet Cemil aldığı iki büyük sadmeyle metruk kalmayı kendi seçecektir. Bunlardan ilki kız kardeşinin trajik ölümüdür. Halit Ziya'nın diğer romanlarında olduğu gibi öznenin ölümle dağılıp yıkılması Cemil için de kaçınılmazdır. İkbal'in ölüme yaklaşışını adım adım izler Ahmet Cemil ve o son ölüm gecesini, diğer ölümler gibi, dehşet verici bir sahne olarak kurgular Halit Ziya. "Bir feryat; korkunç bir feryat, sık sık nefesler-

le çırpınan göğsünü yırttı, artık mağlup ve mecalden mahrum kalan başı Ahmet Cemil'in omzuna düştü, bu iki kardeşin gözleri şu dakikada son bir muhabbetle bakıştı." (*MS*, 339) Ölüm anında yine sadece bakışlar ve feryatlar vardır. İkbal'in kaybı Cemil için matemi kaçınılmaz kılar. Üstelik İkbal matbaa meselesi yüzünden abisi adına Vehbi Bey'le konuşurken darp edildiği için düşük yapmış ve ölmüştür. Yani bir anlamda Cemil'in yüksek emellerinin bedeli kardeşinin ölümü olmuştur.

Ahmet Cemil'in arzuları ve hayatın sadmeleri arasındaki çatışmanın keskinliğini arabayla Çemberlitaş, Aksaray'dan geçerken uyanan hatıralardan okuruz. "Demek hayat dedikleri şey böyle sonuna kadar müthiş darbeler toplamakla geçecek"tir. (*MS*, 351) Kendi müsademelerle geçen hayatına karşılık Aksaray'dan geçerken "sakit hayat levhaları"na bakar:

> O buralarda duyulan ıstırahat kokusundan ne kadar uzaktı! Süleymaniye'nin mini mini evi, o da burası gibi saadet sükûnu içinde değil miydi? Halbuki o bütün emellerinin şematet ve tarrakasını getirmiş, o sükunun içine atarak bu saadet yuvasını bir fırtınanın velvelesine boğmuştu. Ne olurdu, o da bir dairede mukayyit olsaydı, iştihar emeli arkasında koşmasaydı da kendisine o evin sükûtu ile uygun olacak bir hayat vücuda getirseydi? (*MS*, 353)

Romanın bu temel çatışması gibi görünen çatışma aslında bireysel arzularla, seçimlerle toplumsal olanın, muhitin sunduklarından uzaklaşan, bir birey olmaya çalışan Ahmet Cemil'in belki daha karmaşık iç çatışmasına işaret eder. Ahmet Cemil, eseri başarılı olmasına rağmen, yani iştihar kapısı açılmış olmasına rağmen arzularından vazgeçer. İkbal'in ölümüyle gelen metrukiyet, kendi arzuları için bedeller ödemek zorunda kalmayı kabul etmesine engel olur. Hastane koridorlarında gördüğü sefalet sahnesi emellerini hor görmesine neden olur. Kendi benliğinin arzuları için daha ileri gidemeyecektir. "[Y]anlış bir emelle hayatın fevkine çıkmak isteyerek bir hülya âlemi" aradığını düşünür. Romantik hayal kırıklığı ile bir anlamda kötü özneye, uygunsuza döner, kendini toplumsal uyumun dışın-

da bırakır. Yüksek emeller, sükûnetle geçecek bir hayatın karşısındadır. Yani aslında kötü özneliğini fark eder ancak arzularından vazgeçerek bir nevi toplumsal uyumun peşine düşmez. Aksine radikal bir biçimde kendini tamamen toplumun dışına atar; bu da bir tür intihardır. Ne şairlik, şöhret ve zenginliğin sağlayacağı bir uyumlu özneliği, ne de huzurlu, sakin, mütevazi bir yaşamın getireceği cemaatçi bir kimliği yakalayabilmiştir. Bütün bunların yerine uyumsuz, kötü özneliğini, kendini çöle mahkûm ederek, bütün bağlarından koparak cezalandırmakla sürdürür.

Ahmet Cemil için son darbe ise aşkın ve onun ikizi eserinin yok oluşu olur. Hüseyin Nazmi'nin "Senin küçük Lamia'yı veriyoruz..." (*MS*, 361) sözlerini duyduğunda inanamaz: "Şimdiye kadar söylemeli değil miydim? Ya beni anlamamış, Lamia'nın benim hayatıma lazım bir şey olduğunu hissetmemiş ise?.." Bu sözler yine Ahmet Cemil'in müphem çizgilerle kurulu dünyasıyla hakikat arasındaki mesafeyi gösterir. Lamia'nın defterinin arkasına yazdığı notun "muhabbetine bir senet hükmünde" olduğunu düşünmektedir hâlâ. (*MS*, 363) "Heyhat! Artık elinde kırılıp parçalanmış bir hayat kalmış"tır. (*MS*, 365) Son kez Lamia ile karşılaşır. Lamia'nın gözleri Ahmet Cemil'in bulunduğu pencereye "tesadüf" eder. "Bir nazar ki initafı ile beraber ayrıldı; bir nazar ki orada, şu pencerede kimse yokmuş gibi kayıtsız, manasız idi." (*MS*, 366) Bu nazar Ahmet Cemil'i "bütün hülyasının bir yalan olduğu"na inandırır. "Demek aralarında her şey bitmiş"tir. Bu nazar ona "bu aşkı yalnız kendisi icat ve tezyin ettiğini anlatmış"tır, "Lamia kendisini sevmiyor ve hiçbir vakit sevmemiş"tir. (*MS*, 368) Bir kez daha Cemil nazarlarla kurmuş olduğu hakikati yine nazarlara yüklediği anlamlarla yıkar.

Bu anlamda Lamia'nın kaybı, Ahmet Cemil'in inşa ettiği gerçekliğin yıkılışı demektir. Arzularının nesnesinin yitirilmesiyle hayatını sürdürme ve hayaller kurma isteğini kaybetmiştir. "Bundan sonra kimin için çalışacak? Nasıl bir ümide hayatını vakfedecek"tir? (*MS*, 370) O zaman anlarız ki tek başına şöhret ve zenginlik yeterli olmaz Cemil için. Ancak herkes, Raci,

diğerleri ve en çok da Lamia onu gördüğünde, ona hayranlık duyduğunda Ahmet Cemil var olduğunu, kendini gerçekleştirdiğini hissedebilir.[55] Nitekim yukarıdaki alıntıda Lamia'nın pencereden bakarken onu görmemesi, bakışlarının bakışlarına değmemesi tam da bu yok sayılmayı, görülmemeyi gösterdiği için yıkıcı bir sahnedir. Uzaklara gitme fikri böylece ortaya çıkar. Madem onu görmemektedirler, o zaman o da görülmeyeceği bir yere gitmelidir. Bütün hayat bağlarının temsili olan evden ve şehirden uzağa gitmek, mekânla ilişkisini koparmak ister. Bu mekânsızlaşma, mekânla birlikte inşa edilen kimliğin, adım adım hayal ederek kurduğu öznelliğin de parçalanması ve bir anlamda inşa edilen bu öznelliğin de "hayal-i muhal" olması demektir Ahmet Cemil için. Cemil'in algısındaki bu dönüşüm, yani yoğun bir görülme, meydana çıkma arzusundan, ortadan kaybolma, yok olma, karanlığa karışma arzusuna sürükleniş, bir anlamda yazdığı "Mai ve Siyah" şiirinde çizdiği "beşer hayatı"nı yansılamaya devam eder. Güneşin yoğun ziyası altında parlarken, kaplayan bulutlarla zulmetler içinde kalacaktır Ahmet Cemil.

Bu doğrultuda eserinin ileri sürdüğü beşer hayatını gerçekleştirmenin son adımı olarak uzaklaşma, yok olma arzusunun yoğunluğunu üç önemli sahnede okuruz. İlki Ahmet Cemil'in kardeşinin mezarını ziyaret ettiği sahnedir. Onun hayatı ile "kendi mahrum hayatı" arasında bir benzerlik olduğunu düşünür. İkbal sanki ona seslenmekte, toprağın "yumuşak kucağında", huzur ve saadet içinde yanına yatmasını teklif etmektedir.[56] Eksikliğin, kaybın, ölümün yarattığı matem halinden yi-

---

55 Bu onay ihtiyacı bir kez daha Koçak'ın narsisizm okumasını haklı çıkaracaktır.

56 "Oh! Bilsen burası ne kadar rahat! Şu muhteriz güneşin altında, bu toprakların yumuşak kucağında, şu derin sükun içinde, bilsen ne hoş bir hayat, sükut ve arama nasıl yakın bir saadet var!.. Seninle burada iki kişi yan yana, sana da biraz yer açmak için sıkışarak, seni de yatağımın yanına alarak, beraberce, (...) ebedi ve mesut bir refakatle yatardık! (...) Bu iki kardeş burada, karşı karşıya, son bir öpüşme içinde birbiri için ağladılar..." (*MS*, 374)

Ahmet Cemil'in kardeşi ile "ebedi ve mesut bir refakatle" aynı yatakta/mezarda yatma fikri, Halit Ziya'nın metruk karakterlerinin metrukiyete düştükten sonra kardeşleri ve babaları ile kurmaya itildikleri ensestvari izleri saklanmayan ilişki biçimini de hatırlatmaktadır. Cinselliğin görünmediği ama onun

ne ölümün çağrısına uymakla kurtulmak ister Ahmet Cemil. Ölüm bir tür eksikliğin giderilmesidir. Ama ölmüş kardeşle bu yakınlaşma geride kalan annesi için yaşamak zorunluluğunu da hatırlatır. "Bu halde, ölüme benzeyen bir hayat ile yaşamakta" devam edecektir. (*MS*, 374) Bu düşüncelerle yürürken Vehbi Bey'le karşılaşır. Ahmet Cemil o anda, o güne dek yapıp ettiklerinden, zarafetinden umulmayan bir kararlılıkla Vehbi Bey'in yüzüne tokat atar. Bu tokat, bir yandan mahvolan hayallerinin, arzularının, yıkılan saadetinin, çektiği acıların, kardeşine atılan tekmenin intikamıdır, bir yandan da Vehbi Bey'in temsil ettiği kaba gerçekliğe, para ve mülk düşkünlüğüne verilen bir cevap, bir cezadır. Kaba gerçeklikle bu kısa ama keskin temas Cemil'i, uzaklaşma ve yok olma arzusunun yoğunluğunu gösteren ikinci sahneye, evine, "o matemlerin mültecasına", odasına gitmeye zorlar:

> Bu odacık, bu mini mini köşecik, onun yalnız onun idi. Burada ne utanılacak yabancılar, ne sıkılacak arkadaşlar vardı; burada *yalnız kendisinin hayalinden* başka bir şey yoktu. Bu duvarlar, şu minderle yatak; bütün bu ufak tefek, senelerden beri onun kalbiyle birlikte çarpmış, onun hayatının nefesiyle teneffüs etmiş, onun hüviyetiyle tahammür eylemiş idi. Burada kendisini olduğu gibi gösterebilir; burada hiç utanmayarak nefsini zapta lüzum görmeyerek kalbinin olanca yaralarını şu sakit fakat müşfik mahrem dostların önüne serebilirdi. Evet burada dünden beri tazyik ede ede kendisini hasta eden ıstırap feryadını salıvermek mümkün idi ve salıverdi... (*MS*, 378-380) (İtalikler bana ait.)

Bu satırlar Cemil'in iç dünyasının, herkesten gizlenen mahremiyetin korunabildiği, ifşa edilebildiği tek yer olarak kendi odasının, mezar imgesinden sonra ikinci bir sığınak olduğunu gösterir. Kardeşinin mezarı ve dolayısıyla ölüm nasıl onu

---

yerine hayattaki bu eksikliğin, –eksikliğin henüz ortaya çıkmadığı bir geçmişteki saadet levhasının geri çağrılmasıyla– kardeşin, babanın, kızın sevgisiyle, varlığıyla giderilmeye çalışıldığı, ama hiçbir zaman giderilmeyen bir eksiklik, yokluk halini imler bu ilişkiler.

koruyup kollayan, bütün hassasiyetlerini, estetizmini zedelemeden sarıp sarmalayan, Cemil'in ruhunu, eksikliğini tamamlayıcı bir unsur ise, odası da öylece, Cemil'i eksikliği ve marazlarıyla kabul edip kollayan bir sığınak olarak çizilir. Dahası bu oda "kendisinin hayali"nden başka bir şey değildir. Yani bir nevi Ahmet Cemil'in yansıması, onunla biçimlenmiş olan, onun biçimlendirdiği yerdir. Dışarıda hep bir mahremiyet özlemiyle yaşar Ahmet Cemil, içindekileri söyleyemeden yaşar, ancak burada, sadece odasında, mahrem olan dile gelebilir. Ahmet Cemil için lisan bu anlamda mahrem olana ait bir şeydir. Diğer bir deyişle dile gelen, lisana dökülen, tıpkı odasında olduğu gibi, şiirinde de, mahrem olanın, ta içindekilerin, kendi emellerinin lisanıdır.

Bu odadaki sahnenin en çarpıcı anı ise Cemil'in eserini yaprak yaprak yakışı olur. Bu odanın içinde kurduğu, dile getirdiği, şiirini biçimlendiren lisan, kendi emellerinin lisanı, o yeni lisan da şiiriyle birlikte yok olacaktır. Tam da bu yüzden emellerin lisanı, yüksek emellerin temsili olduğu için eserini yakmaya karar verir Ahmet Cemil. Hülyanın esiri olduğunu düşündüğü için, yok olan hülyalarının temsili, Lamia arzusunun ikizi olan eserini yakacaktır:

> En küçük sebepleri en büyük hülyalara kâfi addetmiş, kendisine sahte esaslar üzerine kurulmuş bir hayat vücûda getirmiş idi. İşte şimdi hakikatin insafsız rüzgârları üzerinden geçtikçe o hülyaları hep birer birer düşürmüş, onu şuracıkta en küçük bir yaşamak arzusundan tam bir mahrumiyet içinde bırakmış idi. O zaman eserini düşündü. Ah! Bu eseri? Fakat şimdi ona ne lüzum var?.. O artık ölmüş bir çocuğun boş ve soğuk gömleğinden başka bir şey miydi? (*MS*, 381)

Ahmet Cemil daha önce nasıl kendi çizdiği müphemiyet perdesinin ardında hakikati değiştirip yeniden kendine göre biçimlendirmişse bu sefer de aslında aynı şeyi yapar. Bu kez de hakikat, Cemil'in algısına göre biçimlenir, ama bu sefer sadmeler, emellerini ezip geçmiştir. "Sahte esaslar üzerine kurulmuş bir hayat", "hakikatin insafsız rüzgârları" hep Cemil'in algısı-

nın, bakışının hatta dilinin nitelemeleridir. Bu yüzden eserini yayımlasa bile kısa süren bir lezzetten sonra kendisini bekleyenin "müebbet bir nisyan" olduğuna kanaat getirir. (*MS*, 382) Bu eserden bir gelecek bekleyen kendisini artık Raci'nin deyişiyle "biçare mağlul dimağ" olarak kabul eder. "Bu eserden nefret ediyor, kırık hayatının intikamını ondan almak istiyordu; kapadı, bu küçük defteri avucunun içinde muzır bir böcek gibi sıkıyordu..." (*MS*, 382) Ve defteri yakmaya karar verir. Yaprak yaprak ateşe atar:

> o ıstırabından kıvranarak kolları büküle büküle yandıkça şiirinin şu intiharı temaşasından cehennemi bir zevk duyuyordu. (...) nihayet son yaprağı attı; bu son yaprağın üzerinde de alevden bir rüzgâr esti, bir an içinde kıpkırmızı oldu; sonra çırtırdayarak, son bir ihtizar feryadı ile şerha şerha yanılarak söndü. Şimdi esmer, buruşuk bir meyyit siması gibi serilmişti. O zaman Ahmet Cemil bunun üzerinde bir beyazlıkla fark edilen yazıları derin derin süzdü, onları okumak istedi, gözleri ta nihayette bir yabancı yazının müphem şekline tesadüf etti: Tebrik ederim... (*MS*, 384)

Cemil'in odaklayan olduğu bu satırlarda antropomorfik sıfatlarla anlatılan, şiir defterinin yanarak intiharı, kendisinin, kırık hayatının, emellerinin yok oluşunun kaçınılmaz sonu, bir tür kendi intiharıdır; ya da zaten bir ölü gibi yaşamaya devam etme fikrini tamamlayacaktır. Ama aynı zamanda eserde anlatılan "beşer hayatı"nın da kaçınılmaz sonu bu olduğu için eser hayatı inşa etmiş, Ahmet Cemil başarısızlıklarıyla, emellerinin yıkılışıyla ve eserini yakmakla "beşer hayatı"nı olması gerektiği gibi yaşamış olur. Başka bir deyişle "Mai ve Siyah" şiirinin içeriği, şiirdeki "beşer hayatı" anlatısı hem Cemil'in hayatını, hem *Mai ve Siyah*'ın, romanın sonunu belirlemiştir. Öte yandan Cemil'in hayatını, bir anlamda yazgısını belirleyen metindeki "beşer hayatı" algısı da tümüyle Ahmet Cemil'in roman boyunca tanık olduğumuz bakışının, ruhunun ürünüdür. Yani metin hayatı etkilerken, algılar hem metni hem de gerçekliği biçimlendirmiş olurlar.

Ahmet Cemil eserini yaktıktan sonra artık uzaklara gitme fikrini besleyip büyütür: "Bir yerlere gitmek, o kadar uzak ki fikrim şu geçen hayatıma yetişemesin; (...) Öyle bir yer ki önünde ardında, solunda sağında çöl; yabis, üryan, medit bir çöl olsun..." (*MS*, 386) Ahmet Cemil'in çöl hayaline, "oranın asude hayat vehmi"ne, "onun çıplak manzarasının hayali"ne odasının penceresinden duyduğu Arap dilencinin neşidesi büyük bir etki yapar. (*MS*, 387) Romanın başında Waldteufel'in "Baran-ı elmas" valsinin, bütün bir hayatını şekillendiren, dahası hayatına dair hayallerini kurmasına yardım eden tesirine karşılık Arap dilencinin neşidesi de bugün "kırık hayatını" sürükleyecek olan Ahmet Cemil'e hayatına dair yeni bir resim tasavvur etme şansı verir; "başka bir cihanın", "bir başka âlem hayatını" görür. "Nazarın imtidatı imkânı kadar uzun, lekesiz, saf ve mücella güneşle kaynayan bir gök altında bir nur deryası içinde oynuyor zannedilen çöl (...) Ah! O sema, o beyaban, o güneş... İşte Ahmet Cemil'in bütün nasipsiz hayatına layık iltica ve huzur köşesi..."dir. (*MS*, 388)

Ahmet Cemil, bütün hayalleriyle inşa ettiği kimliğini, öznelliğini biçimlendiren mekânları geride bırakarak, "tenha ve asude hayat" hayaliyle çöle gitmeye karar verir. Bütün acılarının, elemlerinin lisanı olan bu neşidenin tesiri, başka tesirlerle mukayese edilemez. Ahmet Cemil yaşadığı topraktan, evden "müebbet bir iftirak" ile ayrılması gerektiğine karar vererek sözleşmelerin, sınırların olmadığı bir yere, mai ve siyah gibi bir karşıtlığın yerine, sarı ve sarı, siyah ve siyah olacak çöle gitmeyi tercih eder. Onun çöl tasavvuru sadece romantik bir hayal midir? Hiç bilinmeyeni, aşkın olanı özleyiş midir, bütün kayıplarını, "başarısız" hayatını böyle bir terk edişle mi ancak anlamlandırabilecektir? Bütün bunların hepsi, ama bir yandan da Ahmet Cemil'in dünyaya, etrafına müphem, sisli bakışını tamamlayacak bir hayaldir çöl hayali. Başka hiçbir yer değil çöl, bakışın, Cemil'in kendi içinden çıkarak her yanı örten sisli bakışının, örtülmeye ihtiyaç duyulmayacak, müphem, belirsiz, nihayetsiz nesnesi olacaktır. Çocuk Ahmet Cemil ile genç ve acılı Ahmet Cemil arasında "kırılmış parçalanmış bir hayat" dur-

maktadır. Ve annesinin dizine yatan Cemil, geride bırakmak üzere olduğu şehirde, kendisinin de aralarında olduğu cesetlerden uzakta, annesinin gözyaşlarıyla şifa bulmak ister. "Seninle uzaklara gidelim, o kadar uzaklara ki nefsimizi orada tanımayalım, kendimize başka bir cihanda, başka bir hayatta başka mahluklar nazarıyla bakabilelim..." (*MS*, 392) Bir başka mahlûk gibi kendisine bakmak, kendi müphem bakışını kendisine çevirmek ister Ahmet Cemil. Bütün bir mekânın, şehrin, buraya ait hayallerin biçimlendirdiği "kendisi"nden kurtulmak için başka bir âlem hayali kurmaktadır.

Uzaklara gitmenin ve bir tür kendini yok edişin yoğun bir arzu, son bir hayal olarak biçimlendiği en son sahne ise Cemil'in şehre son kez baktığı gemi sahnesidir. Bu sahnede Sirkeci'de gemiye binmeden önce Avrupa'ya, "emel cihanına" gidecek olan Hüseyin Nazmi ile karşılaşır son defa. Romanın başından beri Ahmet Cemil'in temsil ettiği bireylik halinin tam öte tarafında duran, tevarüs edilmiş kimliği ve varlığıyla özlenen bir hayatın simgesi olmuş Hüseyin Nazmi ile bu son karşılaşma, Cemil'in eksikliğinin ve kaybedilenlerin yüzüne çarpıldığı son andır. Öte yandan okuyucu da bir kez daha roman kahramanının acılı, kırık hayatının dışında bir başka "beşer hayatı" örneğini, uyumlu bir bireyin izlerini hatırlamış olur. Ama yine de tıpkı Cemil gibi Halit Ziya'nın da beşer hayatı deyince her zaman Cemil gibileri, "Mai ve Siyah" şiirindeki beşer hayatını anlatmayı seçtiğini unutmaz.

Bu yüzden Cemil bir saadet ülkesine değil "son yeis türbesine", bir nevi ölüme yol alacaktır. Geminin limandan ayrılışı ve Cemil'in "bütün bir hayatının yegâne tahassüs mahfazası" olan şehre son bakışı, bütün hayatına bakışıdır. Cemil'in son bakışı, geçmiş hayatına bakışı, İsmail Tayfur'un yangına bakışı, Osman Vecdi'nin savaşa giden katardan hayata, geçen manzaraya bakışı gibidir. Akşam vakti, kendisinden gittikçe uzaklaşarak belirsizleşen şehir silueti, "nihayet o levha üzerine bir tül geçirilmiş gibi donuk kaldı, daha sonra büsbütün bulandı; o vakit üzerine güneşin bir donuk rengi dökülmüş bulutlardan başka bir şey görmedi." (*MS*, 396) Bu son bakış anlamlıdır. Yi-

ne müphem, yine örtülü, yine sislidir görünen manzara. Bütün kaybedileni, eksikliği bağrında taşıyan şehir, bütün kaba gerçeklik, sefil hakikatler bir kez daha bu müphemiyet perdesinin ardında kalmıştır. Ama Cemil için artık manzaranın sadece müphemleşmesi, sislerin bulutların arasında kalması yeterli olmaz; yok olmalı, zulmetlere karışmalıdır. Bundan sonra kararan gökyüzü ve denizin karşısında "bir baran-ı dürr-i siyah" içinde romanın başındaki "mai gece"yi düşünür. Siyah gece, "siyah deniz" onu ölüme çağırmaktadır.

Cemil'in "siyah deniz"de karanlıklara karışmak, ölümün şefkatli kollarına atılmak yerine annesiyle sarı çöllere gidişi; hayattan ve cemiyetin sunduğu gerçeklikten uzaklaşarak bir çeşit şairane intihârı seçmesi demektir. Faust gibi arzuları için şeytanla anlaşmanın bedelini ölümle ödemez; daha doğrusu kendisi ölüme mahkûm edilmez ancak önce kardeşinin ölümü, arkasından işini kaybetmesi Faustyen bedellerdir bir bakıma. Yüksek emellerin bedeli çok ağır olmuştur olmasına ama Cemil de tıpkı kendinden önceki bütün Halit Ziya kadınları ve erkekleri gibi eylemlerinin failidir. Attığı her adımı düşünerek, kendiyle hesaplaşarak atmış; dünyaya nasıl bakacağına kendisi karar vermiş; şiirinin nasıl bir şiir olmasını istediğini kendi belirlediği gibi, hayatının nasıl devam etmesi gerektiğine de kendi karar vermiştir. Ahmet Cemil romanın sonunda kendisinin zannettiği gibi hülyalarının esiri olduğu için sefil hakikatlere yenik düşmemiştir aslında. Yani Cemil bize böyle olduğunu söyler, ama bize gösterdiği başka bir şey vardır: Şiiri gibi, hülyaları gibi gerçekliği de kendine göre yeniden kurgulayıp inşa eden bakışı, algı dünyası romanın başından sonuna, okuyucunun tanık olduğu hayatı süresince işbaşında olmuş; Cemil'in her adımı aslında nasıl düşüne düşüne kurduğunu, her bir eylemini bile isteye öyle yaptığını okuyucu sezmiştir. Bu bağlamda çöle gitme kararı da tıpkı öncekiler gibi bir seçimdir. Şiirini öyle değil böyle yazmayı, Lamia'ya âşık olmayı, matbaayı satın almayı, başarılı olmuş şiirinden ve şairlikten sudan sebeplerle vazgeçmeyi ve hatta şiirini yakmayı nasıl kendi seçmişse, intihar etmek yerine çöle, sarı çöllere gitmeyi de yine kendi seç-

miştir. Bu şairane intihar, hayatının kapanış sahnesi olarak çölün seçimi kaba gerçeklikten, sefil hakikatten uzaklaşıp yeniden estetik bir dünya, başka bir estetik gerçeklik kurmanın yolu olur.[57] O zaman tekrar anlarız ki Cemil bütün âlemi, hayatı kendi içinde, kendi algısal, duyusal, duygusal âleminde yaşar. Bu yüzden metinle hayatı bir ve aynıdır; bu yüzden hayat metni yinelemek zorundadır; bu yüzden hayat Cemil için alabildiğine metinseldir. Ve bu metinde, arzularını yaşamak isteyen bireyin içine düştüğü dünyada arzularının bedeli mutlak bir metrukiyettir.[58]

Bu bağlamda Ahmet Cemil'in şairane bir metruklukla kapanan hikâyesi hem romantik hayal kırıklığı romanına, hem sanatçı romanına bağlanabilirken, diğer yandan bütün bu kategorilerin arkasında, –ya da bu kategorileri de ihata ederek– Faustyen bir modern birey anlatısı olur. Mitik bir figür olarak Faust'un temsil ettiği modernlik, bedeli ne olursa olsun kendini gerçekleştirme arzusuyla biçimlenir.[59] İşte *Mai ve Siyah* da bu

57 Gül Mete Yuva, Ahmet Cemil'in intihar edemeyişinde, Goncourt'ların *Manette Salomon*'unda "ressam Cariolis'in bütün tablolarını yaktığı pasaj için" kullanılan "estetik intihar" fikrini bulur ve Halit Ziya'nın bu sahne için "Romantiklerin yazdığı intihar sahnelerinden daha sarsıcı ve kuvvetli olduğunu" söylediğini hatırlatır. Yuva, *a.g.e.*, 319.

58 Ahmet Cemil'i trajik bir karaktere dönüştüren bu kaçınılmaz metrukiyet halini, Cemil'in "sentimentalist" şairliğini nasıl anladığını, değerlendirdiğini "Ahmet Cemil ile Mülakat" adlı metinde son derece alaycı bir dille ortaya koyan Tanpınar, Cemil'in şiir anlayışını sadece ağlamak ve ağlatmakla bir tutarken Cemil ve döneminin edebiyatını "mendil elde" okunan bir edebiyat olarak sunar. Bu bir nevi küçük hikâyede, yıllar sonra Ahmet Cemil'le karşılaşan anlatıcı, onu müstehzi bir tavırla dinlerken Cemil de okuyucuya, Yahya Kemal'i ve Haşim'i anlamaktan aciz, zavallı, hülyalarına esir bir şair eskisi, küçük kızlara meraklı bir kaybeden olarak sunulur. Tanpınar'ın kendisinden önceki romancılarla ve romanlarla arasında bir bağ kurulacak olsa, belki de en fazla Halit Ziya'ya ve *Mai ve Siyah*'a yakınlığı görülecektir. Bu yakınlığa rağmen Tanpınar'ın tutumundaki acılık incelenmeye değer bir edebi rekabetin habercisi olarak düşünülebilir. Bkz. "Ahmet Cemil ile Mülakat," *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman (İstanbul: Dergâh, 1992), 270-274.

59 Tam da bu yüzden Faust, temsil edici modern figürlerden biri kabul edilir. Şeytanla anlaşma pahasına kendisini ve dünyasını kurma kararlılığı onu bir modern kahramana dönüştürür. David Harvey'e göre Faust, "modern gelişmenin dilemmasının, yani yaratma ve yıkma arasındaki karşılıklı etkileşim çıkmazının edebi bir arketipi"dir. Harvey'den aktaran Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice* (Londra: Sage Publications, 2000), 135.

tür bir kendini gerçekleştirme arzusunun romanıdır. Böylesine bir arzunun bedeli ise kaçınılmaz olarak metrukiyettir Halit Ziya romanında. Metruk evin erkeklerini, İsmail Tayfur ve Ahmet Cemil'i birleştirerek metrukiyete sürükleyen de hepsine birden sahip olma arzusu olur. Hem parayı, hem aşkı, hem başarıyı, hem saadeti isterler. İsmail Tayfur, sadece Hacer'le parası için evlendiğinden değil toplumsal sözleşmenin sınırlarını aşarak evlenmesine rağmen Saniha'ya dönmek istediği için metruk kalır. Verdiği kararların yeterince faili olamadığı için felakete sürüklenir. Ahmet Cemil ise sonuna kadar faildir. Her şeyi ister ve yine de kendi arzusuyla hepsini kaybederek metrukiyeti seçer. Bu anlamda yukarıda da belirtildiği gibi Cemil'in metinsel dünyası, "Mai ve Siyah" şiiri hem kurgusal bir karakter olarak Cemil'in hayatının, hem de Halit Ziya romanının "beşer hayatı"nın, birey anlatısının temsilidir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Metruk Ev

"Birden bir imge: Yeryüzü. Halit Ziya'nın ellerine çıkar. Bir aysberg."

– İlhan Berk, "Mai ve Siyah"

Önceki bölümde Ahmet Cemil'in her şeyi, aşkı, şöhreti, sanatı ve parayı, hepsini birden arzulayan Faustyen tavrın bedeli olarak metrukluğu seçişini, daha doğrusu kendisini metrukiyete mahkûm edişini; metruk evin erkeklerinin Ahmet Cemil'de zirveye ulaşan Faustyen serüvenlerini gördükten sonra bu bölümde aslında birçok bakımdan önceki iki bölüme de dahil edilebilecek karakterleriyle *Kırık Hayatlar* merkeze alınarak metruk ev imgesi sorunsallaştırılmaktadır.

Ancak bu kez Halit Ziya romanının kadınlarını ve erkeklerini metrukiyete mahkûm eden, hayatın kenarına atılmış kötü öznelere, uyumsuz bireylere dönüştüren hayat algısını; bireylerin gerçeklikle kurdukları ilişkiyi, hayat denen müsademeyle parçalanıp dağılmalarını anlatan "beşer hikâyesi"ni başka bir açıdan; içle dışın, özelle kamusalın çarpışması, birbirine geçmesi, sınırların geçirgenleşmesi üzerinden tartışmak verimli olacaktır. Bu nedenle evlerin içine sokulan modern kamusal hayatın bireyi, aileyi, evi, yani topyekûn özel alanı darmadağın edişi, özellikle bu belirli çarpışmayı ve ev metaforunu romanın eksenine yerleştirdiği için *Kırık Hayatlar*'a ve onun başkarakteri Ömer Behiç'e odaklanarak çözümlenmektedir. Ama bu çözümlemenin ayrıntılarına girmeden evvel, metruk ev anlatısı

denebilecek bu darmadağın oluş hikâyesinin neredeyse bütün Halit Ziya romanlarında görünen ilk ipucundan söz etmek gerekir: romanları çerçeveleyen mutlu aile levhası.

Halit Ziya hemen her romanında bir mutlu aile, mutlu ev levhası çizer; bu levha ya sonradan bozulacaktır, mutluluğun değil o bozulmanın hikâyesini anlatır; ya da o mutlu levhanın dışında kalanların hikâyesini. *Bir Ölünün Defteri* böyle bir levha ile açılır. Anlatıcı Beylerbeyi'nde bir yalıda, anne, baba, nine ve çocuklardan oluşan mutlu aile tablosunu resmeder. Bu "levha" yukarıda belirtildiği gibi Halit Ziya'nın sık sık kullandığı bir mutsuzluk habercisidir. Ama bir işlevi daha yerine getirir. Tam da mutsuzluğa, metrukiyete neden olan gerçeklik algısına, karakterlerin kendileriyle, birbirleriyle ve gerçeklikle olan mesafelerine dair ipuçları verir:

> Pencerenin kenarında gözleri; *bu hazin gecenin önünde tersim ettiği muzlim levhayı, denizin siyah sathı üzerinde yuvarlanan karartılar telatumunu, diğer sahilde yağmur silsilesiyle titreyen donuk ziyaları* dolaştıktan sonra odanın ortasına doğru ilerledi: (...) Odanın diğer köşesinde, elinde büyük resimli bir kitapla bir genç kadın, iki tarafında şüphesiz anlayamadıkları bir resmin verdiği merakla gözleri açılmış; daha iyi görebilmek için annelerinin dizlerine, omuzlarına tırmanmış altın başlı iki çocuktan müteşekkil *bedii bir levha genç adamın henüz terk ettiği hazin manzara ile tam bir zıt teşkil ediyordu.* (...)
>
> Anneleri kitabı sedirin bir tarafına atarak mesut bir tebessümle babalarının dizlerine tırmanmış olan çocukları seyrediyordu. (...)
>
> Ötede (...) nahif bir ihtiyar kadın (...) muhabbet ve şefkatle memlu bir nazarla hafidlerini seyrediyor, çocuklarını dinliyordu. (*BÖD*, 11-12) (İtalikler bana ait.)

Çocuklar resimli kitabı, anneleri çocukları, babaları anneleriyle birlikte çocukları ve nineleri hepsini seyreder bu levhada. Halit Ziya seyretme imgesini seyredilen nesneyle seyredenin ilişkisini göstermek için belki de ısrarla kullanır. Seyredilen seyredenin arzu nesnesidir ve seyredenle yani arzulayanla,

seyredilen arasında seyretme eyleminden gelen bir mesafe vardır; seyretme hali zorunlu olarak bu mesafeyi barındıracaktır. Ama bu tabloda olduğu gibi seyreden ve seyredilen devamlı yer değiştirdiği için seyredenler hem belli bir öznelliği hem de seyredilmekle nesneleşmeyi birlikte yaşarlar. Halit Ziya romanında gerçeklikle ilişki sanki bu seyir mesafesinde kurulur. Öznenin arzu nesnesini seyretmesi, ister bu levhadaki gibi ister evin penceresinden dış dünyaya bakan öznenin bakışındaki gibi, hem öznenin arzu nesnesine özlemle bakışını hem de öznenin gerçekliğe belli bir mesafeden bakışını, gerçekliği o mesafeden kurgulayışını imler. Başka bir deyişle bu levha öznelerin arzuları ve gerçeklik arasındaki salınımını, arzular ve gerçeklik arasındaki gerilimi işaretlemektedir.

Yukarıdaki alıntıda, önce pencereden hazin manzaraya sonra evin içine bakan Hüsam'ın gözleri romandaki hakikate dair de ipuçları verir. Evin içindeki neşe ve mutluluğa karşılık dışarıdaki manzarada hüzün ve karanlık vardır. Ve evden dış dünyaya çıkan tek kişi olan baba bu hüznü görür. Biraz sonra eve gelen ihtiyar, kötü bir haberle gelecek, neşe yerini hüzne bırakacaktır. İhtiyarın gelişi bu mutlu levhayı gölgeler. Romanda başkarakter Osman Vecdi'nin varlığı ve hikâyesi de bu mutlu levhanın dışında kalanın, mutsuzun hikâyesi olarak bu çerçeve hikâyede bir gölge olacaktır. Ama roman bu levhaya değil, bu levhaya neden olan mutsuz karakterin hikâyesine odaklanır. Bu anlamda saadet levhasından görünen mutsuzluk hikâyesi bütün Halit Ziya romanındaki metruk ev anlatısını, ve buna koşut olarak gerçeklik algısını oluşturur.

Benzer biçimde *Mai ve Siyah*'ta da, önceki bölümde tartışılan Ahmet Cemil'in mutsuzluk hikâyesinden evvel, babasının ölümünden önceki mutlu ailenin levhası çizilir. Babasının namuslu çalışmasıyla "Süleymaniye'deki beş odalı evcik"i alışı, o evin döşenmesi, içinde geçirilen vakitler, Cemil'in ders çalışması, annesi ve kız kardeşi İkbal'in dikiş dikip, örgü örmesi, babasının *Mesnevi*'den hikâyeler okuyup açıklamalar yapması, geçmişte kalan bir hatıra olarak tasvir edilir. Babanın ölümüyle "bu küçük bahtiyar aile nasıl değişmiş, nagihan bir kaza

darbesine uğrayan bu yuvacık nasıl perişan, baş aşağı düşmüş gibi"dir. (*MS*, 46) Önce saadet tablosu ayrıntılı olarak çizildikten sonra babanın ölümüyle ailenin, yuvanın perişan kalışı Cemil'in mutsuzluk hikâyesini dayanaklandırmak için verilir. Burada olduğu gibi aslında bütün Halit Ziya romanında mutlu yuva hep dağılacaktır, eğer bir mutlu aile tablosu çizilmişse, mutlaka kırılıp parçalanacağı için, gölgeleneceği için çizilmiştir. Ve mutlu ailenin dağılmasının ilk sebebi, her zaman en trajik sadme olan ölüm olur; ölüm hep trajiktir Halit Ziya romanında. Başta anne ölümü, baba ölümü, kardeş ve evlat kaybı, ister ilk sebep ister sonuç olsun, karakterlerin daima eksik, daima yaralı olmalarına yol açacaktır. *Mai ve Siyah* da babanın kaybıyla hayata atılan Cemil'in kardeşin kaybıyla hayattan çekilmesinin hikâyesidir bir bakıma.[1]

Bu anlamda yıkılmak için kurulan, çoğunlukla ölümle zedelenen mutlu aile levhası bu bölümde özellikle ele alınan *Kırık Hayatlar*'ın da çerçevesini oluşturur. Hatta bu kez özellikle bu levhanın, ya da bu levhayı temsilen evin yıkılışı ana eksende yer alır. Evin metruk hale geldiği, hayatın sadmelerinin, en çok da ölümün kahramanın öznelliğini paramparça ettiği roman *Kırık Hayatlar*'dır. Bu nedenle bu bölümde *Kırık Hayatlar* ve romanın başkarakteri Ömer Behiç merkeze alınarak Halit Ziya romanındaki metruk ev anlatısı incelenmektedir.

Ev: Kendine ait bir hayat ya da kamusalın tehdidi altındaki mahremiyet

Kırık Hayatlar 1901'de tefrika edilmeye başlanmış ancak Halit Ziya sansür nedeniyle tefrikayı geri çekmiştir. 1922'de tekrar baştan tefrika edilen roman 1924'te kitap olarak basılmış, 1944'te yazar tarafından sadeleştirilerek yeniden yayımlanmıştır.[2] *Kırık Hayatlar* bir bakıma hem *Mai ve Siyah*'tan hem de

1 *Ferdi ve Şürekâsı*'nda babanın ölümü, *Bir Ölünün Defteri*'nde annenin ölümü, *Sefile* ve *Nemide*'de anne ölümleri metrukiyetin tetikleyicisidir.

2 Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar* (İstanbul: Özgür, 2010). Bu baskıdan yapılan alıntılar metinde parantez içinde roman adı kısaltması (*KH*) ve sayfa numarası verilerek gösterilmiştir.

Aşk-ı *Memnu*'dan izler taşır. Kitabın başından beri tartışılan Halit Ziya romanındaki aynı metrukiyet anlatısının yeniden ve yeniden yazılışının zirvesidir bu roman.

Daha önce belirtildiği gibi, Halit Ziya'nın romanları arasındaki en temel ortaklık tutkuların, büyük arzuların hatta ölümcül bir tutkunun hikâyeleri olmalarıdır. *Kırık Hayatlar* da bu yıkıcı arzuyu anlatır bir bakıma. Ama Ömer Behiç'in hikâyesinde tutku sadece aşkla değil, onun mutlu bir aileye, mutlu bir eve, ahlaklı bir dünyaya, topluma olan tutkusuyla da anlatılır. Başka bir deyişle yıkıcı olan sadece yasak olanla yaşanan aşk, arzu değildir; romandaki diğer bütün tutkular, arzular da yıkmaya ve yıkılmaya mahkûm olurlar.

Bu yıkıcı tutkunun bir nevi simgesi olan evlilik dışı ilişkiye gelmeden önce romanın başkarakterinin kendi mahrem alanının sınırlarını keskin bir biçimde çizdiğini görürüz. Ömer Behiç'in yıllarca hayalini kurduktan sonra sahip olduğu ev onu dışarıdan koruyarak bütün benliğini, öznelliğini yaşamasını sağlayacak bir mahrem alan olarak tahayyül edilir. Bu mahrem alan, ailesini, ailesi ile paylaşılan alanları, ama en içeride Ömer Behiç'in tamamen yalnız kalabileceği kendi çalışma odasını kapsar. Ömer Behiç'in kendi öznelliği dediğimizde söz konusu olan kendi arzuları, kendi duyguları, kendi yapıp ettikleridir. Öte yandan karısı Vedide için kendine ait bir oda yerine tamamen çocukları ve kocasından kurulmuş bir dünya olarak ev vardır. Onlardan ayrı bir öznellik düşünülemez. Roman her ikisinin "kendi" hayatlarını yaşayacakları bu evin dışarıdan, kamusal alandan içeri sızacak tehlikelerin, kırıklıkların, sefaletlerin endişesini ta en baştan taşır ve sezdirir. Evlilik dışı ilişki bu endişenin cisimleşmesi, kamusal ve özel arasındaki sınırın ihlali, duvarın yıkılması, "kaya evin" çatırdayarak dış dünyanın bütün fırtınalarına açık hale gelmesi demektir. Bu nedenle evlilik dışı ilişkinin, "aldatma"nın hikâyesi romanda sadece ahlaki bir çöküşün, düşüşün, kırıklığın hikâyesi değildir; hatta aksine bu tür bir ahlaki normun hem yaşanılan ve etkileşim içinde olunan kamusal alanda hem de bireylerin mahremiyetinde, iç dünyalarında neredeyse imkânsız olduğu-

nun hikâyesidir. Bunun da ötesinde *Kırık Hayatlar*, toplumsallıkla insanın bireyselliğinin, arzularının örtüşmesinin zorluğunu, buradaki çelişkiyi anlatır. Bu anlamda romanın öncekilerden farkı, bireysel arzuyu bu kez, bireyin mahrem alanı olan evin ve modern çekirdek ailenin içinde sebep olduğu kriz etrafında ele almasıdır.

Modern söylemin sonuçlarından biri olan kriz nosyonu ile ailenin ilişkisini vurgulayan Roddey Reid, modern domestik ailenin her zaman çoktan işlevsiz, krizde, tuz buz olmuş ve dışarıya açık olduğunu ve sadece, söylem düzeyinde kayıplığı, yokluğu üzerinden matemi tutulduğu derecede var olup arzu edildiğini ileri sürer.[3] Reid'in bu yaklaşımını aktaran, 19. yüzyıl Fransız romanında krizdeki aileyi incelediği çalışmasında Nicholas White, krizin belirgin neden/sonuçlarından biri olan evlilik dışı ilişkiyi çözümlerken keskin bir özel alan ve kamusal alan ayrımına dayanan mekân modellemelerinden söz eder. Kadının özel alana, daha doğrusu özel alanın kadına, kamusal alanın erkeğe, kocaya ait olduğu bu yapıda kadınlar dışarı çıkmaktan, yabancılar tarafından görülmekten korkarken, aynı zamanda fuhuş âlemi olarak kamusal alan kocalarının oyun bahçesi olacaktır.[4] White, örneğin ensestin sanki evin duvarlarından içeri girilemezmiş, nüfuz edilemezmiş gibi, arzuyu domestik alana hapsettiğini söylerken evlilik dışı ilişkinin özel ve kamusalın keskin ayrımıyla daha az ilgili olduğunu belirtir. Diğer bir deyişle evlilik dışı arzu, iç ve dış ikili zıtlığını tersine çevirerek sınırda, geçirgen bir noktada durur. Dışarıdan içeri, içeriden dışarı sızmalar mümkün olur. Pek çok aile tarihinde ya da aile ile ilgili teorilerde görünür olan iç ve dış arasındaki bu ayrımla ilgili olarak David Cheal, 19. yüzyıldaki kamusal ve özel alan ayrımının, bütün "yüzyıl boyunca gelişen 'ev' ve 'dünya' arasındaki karşıtlığın ideolojik olarak abartılması" olduğunu vurgular ve bu ayrımı bir anlamda modernleşme-

3 Aktaran Nicholas White, *Family in Crisis in Late Nineteenth-Century French Fiction* (Port Chester, NY, USA: Cambridge University Press, 1999) 17. http://site.ebrary.com/lib/bogazici/Doc?id=10014858&ppg=17.

4 *A.g.e.*, 21.

nin karakteristiği olarak değerlendirir.[5] Bu anlamda iç ve dışın, evle (dış) dünyanın, özelle kamusalın keskin biçimde ayrılması Halit Ziya romanının ama özellikle *Kırık Hayatlar*'ın da belirgin bir özelliğidir. Evlilik dışı ilişki de özel alanla kamusal alanın birbirine girdiği noktada yaşanan bir "müsademe" anıdır denilebilir. Halit Ziya romanında, özellikle *Aşk-ı Memnu*'da neredeyse bütünüyle evin içinde, kadınla erkeğin alanlarının birbirine geçtiği özel alanda yaşanan yasak aşk, *Kırık Hayatlar*'da tam da White'ın vurguladığı bu özel-kamusal sınırında, sürekli birbirini etkileyerek yaşanır. Romanın olay örgüsünün merkezinde gibi görünen evlilik dışı aşk hikâyesi, aslında bir bakıma özel alanla kamusalın müsademesinin altını çizmeye, bu müsademenin bireylerde yol açtığı dağılmaya, kırılmaya dikkati çekmeye yarar.

Kırık Hayatlar romanı da bölümün başında söz ettiğim mutluluk levhalarına benzeyen bir mutluluk anıyla başlar. Ömer Behiç yıllardır hayal ettiği yeni evine kavuşmuş, "kıymetli zevcesi"yle pencereden görünen "geniş sahralar"ı, "ufuklara karışmış dağlar"ı seyretmektedir. Bu evde karısıyla olmaktan "derin bir bahtiyarlıkla bahtiyar"dır: (*KH*, 28)

> Aman Yarabbi! Ne kadar mesuttu!.. Hayatında hiç kendisini böyle mesut hissetmemişti. İşte nihayet kendisini, karısıyla, çocuklarıyla, evinde, kendi evinde görüyordu. Bu ev onun bütün hayatında emellerini hülasa eden bir hülyaydı ki işte nihayet tahakkuk etmişti. Birinci defa olarak hayatının bir gününü kendi evinde geçiriyordu, o kadar beklenen, o kadar süslenip bezenilen saadet saati işte buydu.
>
> Kendi evi!.. (*KH*, 29)

Ömer Behiç'in kendine ait ev hayali, simgesel bir arzudur bir bakıma. "Sırf kendisine ait bir aile hayatı"nı yaşayacağı, cemiyetten, cemiyetin kirinden pasından, kamusal alanın karmaşasından uzaklaşıp kendisine dönebileceği bu ev kendi bireyselliğini yaşama arzusunun simgesi olur. Ama sadece bu kadar değildir:

5 *A.g.e.*, 22.

> Bir ev onun nazarında hayat denilen şeyi bir müsarefet mahiyetinden çıkararak onunla kendisi arasında münasebeti teyit edecek bir perçin hükmündeydi. Bu benimdir, benim, yalnız benim! diyecek bir avuç toprağa malik olmak onun nazarında öyle bir haz, öyle zevkine payan olmayan bir saadetti ki bu tahakkuk etmeyecek olsa hayatını nakış kalmış bir rüya, mevcudiyetini sakat doğmuş bir cenin zavallılığına indirecekti. (*KH*, 31)

Ömer Behiç'in varlığını sürdürmesi yada bir birey olarak var olabilmesi bu eve sahibiyete bağlıdır adeta. Daha önce *Ferdi ve Şürekâsı'nda* İsmail Tayfur'un kendine ait bir yazıhaneye, kütüphaneye sahip olma hayalinde, daha sonra *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in kütüphane, oda, matbaa ve giderek ev, araba sahibi olma hayalinde belirmeye başlayan bir mülkiyet tutkusu Ömer Behiç'te dört başı mamur bir burjuva hayatına duyulan tutkuya evrilir. Ömer Behiç tamamen bir "kendi kendini yapan adam"dır. Behiç'in yeni evi için hayalleri onun karakterini gözler önüne serer. Evin her ayrıntısıyla ilgilenen bu adam, odaların tahsisatından evin döşenmesine, mutfak eşyalarından mobilyalarına kadar "bütün alınacak şeyleri nefis ve müntehab istiyor (...) Beyoğlu'nda görülmüş mutfak takımlarından, bir yerde keşfedilmiş sofra evanisinden, Baker'in kilim döşemelerinden bahsediyor, karısına en hurda eşyaya kadar bir iştira mahalli gösteriyor"dur. (*KH*, 37) Ömer Behiç'in ince estetik zevki bir yandan da daha önce Ahmet Cemil'de izlerini gördüğümüz, steril, korunaklı, namuslu bir hayat özlemiyle paraleldir.

> [M]adem ki şimdi kendi evlerinin bacasından mini mini bir duman tütecek ve bu şehrin hayatı, havasında mevcudiyetinin bürhanını tersim ederek etrafa haber verecek ki şuracıkta bahtiyar bir ailenin kendi evlerinde, kendi ocaklarında namusu dairesinde kazanılmış tenceresi kaynıyor; asıl bu lazımdı. (...) Onun için en büyük saadet, insanın kendi evinin kapısını kapayıp sürmeledikten sonra, hayatını bütün hariciden, bütün cihanın dağdağasından çelikten bir set ile ayrılmış görebilmekti. Ve bu ancak insanın kendi evinde, benliğinden, mev-

cudiyetinden bir cüzü olan kendi cihan köşesinde kabil olabilirdi. *Evi hayat ile onun kendi hayatı arasında* öyle bir fasıl hat olacaktı ki birinin sefaletleri, ıstırapları, acıları diğerinin neşe ve saadetini, huzur ve sükûnunu, saffet ve nezahetini gelip rencide edemeyecekti.

Bütün beşer hayatının elemleri hücum ederken her zaman ayakta bir kaya metanet ve muhkemiyetiyle duran bu evi anif sadmelerle sarsmak, yıkmak istedikçe onun henüz eşiğinde mecalden düşmüş meftur, aciz, daha ileriye gidemeyerek, fazla bir hamle için kuvvet bulamayarak düşüp sönecekti. Ve Ömer Behiç sıcak, asude bir odanın penceresinden fena bir kış gününün kar fırtınasını seyredercesine, kendi evinin sıcak ve sükun veren aguşunda hariç hayatın kayıtsız bir seyircisi olacaktı. (*KH*, 37-38) (İtalikler bana ait.)

Ömer Behiç bütün bu hayallerde bir yandan namusla kazanılmışlık vurgusuyla bir ideal vatandaş modeli çizer, diğer yandan sahip olunan evin, dış dünyadan, elemden kederden koruyuculuğunu, yıkılmazlığını öne çıkaran sağlam bir "kaya" hatta bir kale olarak ev ihtiyacını gösterir. Yukarıdaki pasajda özellikle vurgulanması gereken nokta evin "hayat ve kendi hayatı arasında" oluşudur. İç ve dış, ev ve dünya keskin biçimde ayrılmıştır burada. Ömer Behiç'in bütün hikâyesi kendi bağımsızlığını, hayatını, bireyselliğini, mahremiyetini inşa eden modern bireyin hikâyesi gibidir. Ama burada çok kırılgan bir bireylik söz konusudur. Öncesinde belki de cemaatin oynadığı koruyan kollayan rolünü bireyselliğin öne çıkmasıyla bireyin kendi kurduğu ev oynayacaktır. Alıntıda görüldüğü gibi, ev bir yandan bireyi dış dünyadan ayırarak bir özel alan, mahremiyet sağlarken, bir yandan da Ömer Behiç'in naif bakışında hayatın sadmelerine, bireyin yaşayacağı müsademelere karşı sarsılmaz bir koruyucu varlık gibi kurgulanır.

Ömer Behiç'in böylesine korkup zaman zaman saklanmak istediği o kendi hayatı dışındaki hayat, "dünya" ise aslında hayatını kazandığı doktorluk mesleğinde karşılaştığı sefaletler, hastalıklar ama en çok da "izdivaç âlemi ve aile hastalıkları"dır. Yı-

kılan dağılan ailelerle, evlerle, "cemiyetin bütün o feci hacle esrarıyla" titreyen Ömer Behiç kurtuluşu karısına sığınmakta bulur. İşte bu ev, onun kalbini zehirleyen "mustarip beşer"den koruyan bir süreliğine teskin edip uyutan bir ilaç olmalıdır.[6]

> Etrafında böyle birçok türlü acılarla, türlü gözyaşlarıyla, eninleriyle kırık hayatlar, biçare hasta, kimi şifa bulunamayacak yaralarla kemirilen, kimi hafi zehirlerle gizli gizli çürüyen hayatlar vardı. Onlar bu kırık hayatlar arasında kendi hayatlarının zinde ve tüvana saadetini daha celi bir hisle duyarak, kendilerini düşünen bir hazla, saadetlerinin leziz saatlerini nefis

6 "Mustarip beşer" fikri önceki romanlardan farklı olarak ilk kez *Kırık Hayatlar*'da açıkça öne sürülür. Servet-i Fünun şairlerinde ve yazarlarında karşımıza çıkmaya başlayan bu kavrayış, özellikle Tevfik Fikret şiirinde, bütünüyle modern bir kavrayıştır. Bu "kırıklık", ıstırap halinin Servet-i Fünun çevresi tarafından nasıl paylaşıldığını görmek için Fikret'in Haziran 1899 tarihli "Musâhabe-i Edebiyye"si yol göstericidir. "İhtimâl ki hissimde yanılıyorum: edebiyât-ı hâzıranın bütün inceliklerine, güzelliklerine, san'atlarına mukabil bir noksanı var ki telâfisi, öyle zannederim, üdebâ-yı hâzıraya nasîb olmayacak... Bu bir noksandan ziyâde bir hastalığa benziyor: Edebiyât-ı hâzıra nâkıs değil, hasta; ince, sârî bir hastalık ki kurbanının bütün urûk-ı hayâtında mündemic; sanki hasta bizzat hastalıktır. Bazı emrâz-ı müzmine var ki musâbını yiyip bitirdikten sonra kendi onun yerine kaim olur; artık yaşayan marîz değil bizzat marazdır, bütün alâ'im-i za'af ve zevâliyle maraz. Fakat bu hastalık öyle şunun bunun tevehhüm ettiği gibi edebiyatın enhâ-yı hâriciyyesinde –yanlış terkîbler, bozuk ta'bîrler, bî-lüzûm yenilikler nev'inden– ârızalarla değil, tâ umk-ı hayâtında müdhiş bir kur'a ile vücudunu hissettiriyor; menşe'i büyük bir fakrü'ddem; bunun da elbet bir menşe'i var, fakat kim bulup da haber verecek? Bunu söylemek o kadar güç ki (...) Dikkat ediniz, bu dâimâ mevzû'ların hüzn-engîz oluşundan ileri gelmiyor; yazışımızda bir şey var ki yazdığımız en şûh ve şâtır mevzû'larda bile mâhiyeti-i hazînesiyle sanki ağlıyor... Sâkin tâkatsiz bir ağlayış. Evet, tâkatsiz, bîtab; aynıyla cigerlerinde öldürücü değil fakat yaşatmayıcı bir illet taşıyan bir çocuk gibi. Eserlerimizde bilir misiniz eksik olan nedir? Hayat. // Ters anlaşılmasın, eserlerimizde hayattan bahsetmiyoruz demek istemiyorum, bilâkis en ziyâde ondan bahsediyoruz; hattâ yalnız ondan behsediliyor, ondan başka bir şeyden o kadar bahsedilmiyor; maksadım eserlerimizin hayatsız, cansız olduğunu anlatmaktır... Rûhsuz değil, fakat cansız. (...) Aralarında sizi tesliye edecek, size kuvvet verecek, sizi canlandıracak, elinizden tutup kaldıracak kimse yok; hepsi birbirinden beter, hepsi alîl, hepsi bî-dermân." Sözü edilen yazı için bkz. Tevfik Fikret, "Musâhabe-i Edebiyye: Bir Mülâhaza", *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, haz. İsmail Parlatır (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1987), 125-128. Ayrıca bkz. Tevfik Fikret şiirinde "kırıklık", melal, ıstırap kavramlarını da tartışan bir doktora tezi yazılmaktadır. Deniz Aktan Küçük, "Tanrısal Sessizlikte Yankılanan İnsan Sesi: Tevfik Fikret Şiirinde Ölüm" (Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi)

bir kevser içerisine, katre katre, süze süze, mest ve mahmur yaşıyorlardı.

Nihayet bahtiyarlıklarının geniş bir hande incilası hükmünde beyaz cephesiyle evleri, oradan geçenlere gülümseyen evleri, bu mamur aile hayatının rifat ve izzetine bir bürhan şeklinde yükselmişti. (*KH*, 40)

Romanın bu ilk sayfalarında Ömer Behiç'in doktor olarak yakından tanık olduğu kırık hayatlarla kendi mutlu aile hayatı keskin bir tezatla verilir. Ömer Behiç'in odaklayan olarak bakışını, dış dünya ile kendi evinin içini nasıl keskin çizgilerle ayırdığını ve evin mutlu yuvanın simgesine dönüştürüldüğünü görürüz. Halit Ziya romanında, bölümün başında da belirtildiği gibi, bu tür keskin duygular, aşırı mutluluklar çok büyük ihtimalle sonrasında tam tersi bir başka keskin duygunun, mutsuzlukların habercisi olur. Ömer Behiç'in kırık, zehirli, çürümüş hayatlardan uzak, steril, lekesiz hayat özlemi aslında bu kırıklıkla hemen yan yana duruşundan, bu kırıklığın küçük bir adımla kolayca kendi hayatına nüfuz edebileceğinin dehşet verici korkusunu hissetmesinden kaynaklanır. Özel alanla, mahrem olanla kamusal alanın nasıl bir çırpıda birbirine geçebileceği, ne kadar yakın, nasıl yan yana oldukları, müsademenin kaçınılmazlığı her an hissedilir.

Özel alanla kamusalın çatışmasının, diğer bir deyişle Ömer Behiç'in bir sığınak hükmündeki evinin dış dünyadan ayrılamayacağının göstergesi kapıya asılan levha, "Ömer Behiç, Dahili hastalıklar mütehassısı" olur. Behiç'in kazanmak için çok uğraştığı bu unvan, onun kimliğinin ayrılmaz bir parçasıdır. Çok çalışmakla, hayatın zevklerinden mahrumiyetle, babasının kendisiyle ilgili memuriyet hayallerine karşı çıkmakla edinilmiştir. Ömer Behiç tıp okumakta büyük bir kararlılık göstererek kimseye haber vermeden gidip kaydını yaptırmış, o vakte kadar itaatkâr bir evlatken, bu büyük arzusunu gerçekleştirmekte kararlı davranmıştır. Bu bakımdan Behiç kendini aşama aşama inşa eden tam bir "kendi kendini yapan adam"dır.[7] An-

7 "*Self-made man*" kavramı için bkz. Brooks, *Realist Vision*, 11-15.

cak bir yandan ailesine karşı çıkmayı göze alabilmişken diğer yandan tıpkı diğer Halit Ziya karakterleri gibi "muinsiz" kalmaktan mustariptir. Okul bittikten sonra Avrupa'ya gönderilen Behiç'in art arda annesini ve babasını kaybetmesi onda kimsesizlik hissinin büyümesine neden olur. Özellikle "annesizlik acısından hiçbir zaman şifa bulmamış"tır. (*KH*, 50) İşte kimsesizliğin ilacı bir aile hayatı kurma hülyası olacaktır. Muinsiz, himayesiz kalmanın aile kurmakla telafi edilebileceği hükmü bir nevi cemaat toplumuna ait bir hükümken, "kendi kendini yapan adam" olarak Ömer Behiç'in yaşadığı yeni dünyada sadece bir hülya olmaya mahkümdur. Yine de Ömer Behiç, "kendi kendini yapan adam" kimliğini simgeleyen doktorluk unvanıyla sığınacağı eve ve aileye de kavuşmuş olur.

Ancak Ömer Behiç, kimliğinin ayrılmaz bir parçası olan bu levhayı evinin kapısına astığında o kimlikle kazanılmış ev ve aile hayatının yine o kimlik yüzünden darmadağın olacağının haberini verir gibidir. Daha doğrusu dışla için, sokağın hayatı ile evin hayatının, mesleği dolayısıyla daha da çok temas ettiği sefil hayatlarla kendi temiz hayatının ne kadar yakın, yan yana durduğunun, nasıl kolayca birbirine geçebileceğinin habercisi olur bu levha. Ömer Behiç, bu levhayla "geliniz" demektedir: "bütün biçareler, sefiller, hasta çocuklarına şifa dilenerek dolaşan analar, ciğerlerini kemiren yara için deva arayan gençler, yatakta, hasta, yarın ihtimal çocuklarını aç bırakacak babalar için bir parça daha hayat bekleyen kadınlar; hayatın bütün dertlerini makhur, sefil, sergerdan sürüklenen zavallılar, siz hepiniz buraya geliniz." (*KH*, 59) Behiç'in bu satırlarla kastettiği sadece hastalıklar değil, sanki bu hastalıklara neden olan sefil hayatlar ve bir nevi sefil hakikatlerdir de. O günün fenni bu sefaleti iyileştirmekte aciz kalır ama bir gün "bir başka mesut beşeriyet"in yetişip yaşayacağına inanır.

Evlerinin kapısı ilk kez çalındığında Ömer Behiç üçüncü çocuklarının "ilk hayat avazesi" diye düşünür. Bu zil sesi dış dünyadan, hep korkulan sefaleti evin içine sokacaktır. Eski hizmetçileri Suzidil, kocasının zulmünden usanıp hasta çocuğuyla Ömer Behiç ve ailesinin yanına sığınır. Tıpkı Ömer Behiç'ten

şifa bulmaya gelen diğerleri gibi Suzidil de hem hasta oğlunu hem de o hastalığa neden olan sefaleti beraberinde getirmiştir. "Bu mariz çocuk bütün bir sınıf insanların, bütün o doyacak kadar yiyemeyen, üşümeyecek kadar giyinemeyen, zelil, hakir, müstekreh, zaruret köşelerinde, çürük, yıkık harabelerde, ratıp, müteaffin, kanı zehirleyen, kemikleri çürüten izbelerde nasipsiz hayatlarını, nihayet götürülüp bir çukura atılacak bir yük sıklet'iyle sürükleyen zavallıların bir timsali gibiydi." (*KH*, 64) İşte bu sefalet kapılarında beklemektedir. "Hayatın meşakkati onları takip etmiş ve bu mütebessim beyaz evin kapısını açarak, bu saadet köşesine kadar sokularak gözlerinin yaşlarıyla: Beni unutmayınız! demişti[r]." (*KH*, 64) Suzidil ve oğlunun evlerine gelişi, onlarla içeri giren sefil hakikat, daha sonra Behiç ve ailesinin yaşayacağı metrukluğun, kırıklığın habercisi gibidir.

Belki de bu yüzden fakirlik, zavallılık, sefalet Ömer Behiç için belli bir konformizmin yarattığı güven duygusu ve iktidarla merhamet duyulacak ama bir yandan da kaçınılmak istenen, biraz tiksinti uyandıran bir şeydir. Eve alınacak hizmetçiyi düşünürken "Fistanlarının etekleri kim bilir nasıl sokak çamurlarıyla kirlenmiş, mesruk bir gömlek yahut berber kalfası bir âşık için kapısından kovularak koltuğunda bir gazete parçasına sarılı üç buçuk murdar çamaşırıyla idarenin kırık sandalyesinde onu bu çamur dünyasından çekip götürecek müşterinin zuhuruna müterakkıb sefiheleri hayalinde görerek" tiksinir. (*KH*, 62) Ömer Behiç için bu fakir ve zavallı hayatla ahlaksızlık, namussuzluk, sokağın çamuru aynı tiksinti verici duyguyu uyandırır. O yüzden belki kendi beyaz evi, bu temiz, lekesiz, ahlaklı hayatın özleminin simgesi olur. Behiç'in bu tiksinen küçümseyen bakışı yine eve girecek çamurun habercisi gibidir.[8]

---

8 Burada bir kez daha Ahmet Cemil'in steril bakışını, çirkinlik, sefalet ve ahlaksızlığı bir tutan estetik ahlak anlayışını hatırlamakta fayda var. Ve bunu hatırlarken bir kez daha Orhan Koçak'ın okumasındaki Cemil'in alaturkalıktan duyduğu utanç vurgusunun benzer bir yorumlamada Ömer Behiç için de geçerli olabileceğini söyleyebiliriz. Öte yandan Ömer Behiç'in bir anlamda tiksindiği kırık, sefil hayatların alaturkalıkla çok açık bir ilgisini kurmak mümkün değildir. Aksine Behiç'in hayatla, sefaletle, kırıklıkla kurduğu ilişkide değişen

Dışarıdan içeri girecek olanın habercisi, evin dış dünyayla, dışarıdaki hayatla temasının bir başka örneği ise "vaatkâr" pencerelerinden görünen Kâğıthane manzarasıdır.[9] Evlerinin önü Kağıthane yoluna baktığından penceresinden Kâğıthane dönüşünü, atları, arabalarıyla Cuma ve Pazarları Kâğıthane'den akın akın gelenleri seyredebilirler. İstanbul'un "en dikkate şayan, en merakı calip bir zümre"sidir bu halk. (*KH*, 66) Karı-koca buradan hayatı seyreder, zarif ve temiz evlerinden hayatın karmaşasına, renklerine bakar, ama sadece dışarıda ya da "içeride" dururlar. Her ikisi için de sefalete ve sefahate dokunmamak değmemek, ama sadece seyretmek imkânı verir bu manzara. Ömer Behiç doktorluk hayatında az çok içine girdiği zelil hayatları bu pencereden bir kere daha hatırlayıp hikâye eder. Kimi "tanınmış çehre"lerin hikâyelerini tekrarlarken daha önce "okunmuş birtakım hikâyelerin şimdi resimleri temaşa ediliyor" gibidir. (*KH*, 69) İstanbul'un "kibar âlemine ait maceralar, tuhaf aşk münasebetleri, (...) garip sergüzeştler canlanarak birer şekil ve suret kesbederek" geçerler. Ömer Behiç bunların yanı başında anlatılacak hikâyesi olmayan "asil, necip ve muhterem mümtaz sınıf"ın "asude ve sakin" geçişini izler. Onun aslında hikâyesi olmayanlara özendiğini, böyle bir seçkinliğin peşinde olduğunu anlarız. Ama tıpkı romanın kendisi gibi Behiç de özendiği hayatları değil, hikâyesi olanların hikâyesini, pencere-

hayat biçimlerine karşı çaresiz düşen bireyin, modern hayatın hızla sürüklediği, dağıttığı hayatlardan kaçışı, daha doğrusu kaçma, kurtulma arzusu ön plandadır. Burada söz konusu olan alaturkalık alafrangalık düzeyinde yaşanan kırılmadan çok, çoktan gündelik hayata nüfuz etmeye başlamış modernite deneyiminin, burjuva alışkanlıklarının etkisidir.

9 Bu pencereden dışarı bakma, manzarayı seyretme sahnesi ile ilgili olarak Gaston Bachelard'ın içerisi-dışarısı modelinin özel alan-kamusal alan ilişkisini sorgulamaya izin verdiğini hatırlamak gerekir. Buna göre içerisi ve dışarısının hikâyesinde kapılar ve pencereler, kamusal ve domestik alan arasındaki geçişleri mümkün kılar. Kapı ev içi alana giriş ve çıkışta pek de meşru olmayan bir geçiş sağlar, özellikle evlilik dışı ilişkinin konu edildiği romanlarda; ya da ensest söz konusu olduğunda evin içinde çeşitli odalar arasında geçişi mümkün kılar. Öte yandan pencereler, arzulu bakışın dışarıya doğru başıboş dolaşmasına, psikolojik, naratolojik ve mimari bir ihlal projeksiyonu olarak dolaşmasına izin verir. Kapı pencerenin vaat ettiklerine geçişi kolaylaştırır. Aktaran White, *a.g.e.*, 23. Ayrıca ev içi ve dışının ilişkisi ve kapının temsil ettikleri için bkz. Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası* (İstanbul: Kesit, 1996), 235-243.

den seyredilen kırık hayatları anlatır.[10] Bu anlatımda Behiç'in odaklayan bakışı Şeküre Hanım, Ferruh, Refet üçlüsünün acıklı hikâyesinde aldatılan Şeküre Hanım'ın çaresizliğine üzülmemizi, Refet'i ise bir canavar gibi görmemizi sağlamaya çalışır. Karı-kocanın aldatan kadınlar ve erkekler üzerine tartışmasında Ömer Behiç yargılayıcıdır. Evlerinin sığınağından, tepeden seyrettikleri bu hikâyeler, boşanma davaları, kaynana hikâyeleri, "bir istifraş meselesi" gözlerinin önünde canlanır. "Kâğıthane halkının bakıyesi birden taşan bir cereyan ile akıyordu, şimdi cadde birden zeveban etmiş, bir müncemid nehir telatumu ile yuvarlanıyordu." (*KH*, 74) Pencereden seyredilen bütün bu sahneler ve hikâyeler, evin içinin eninde sonunda bu manzaraya karışacağının, Ömer Behiç ve Vedide'nin bu hikâyelerin parçası olacağının habercisidir. Onlar da bu nehrin akışına karışarak yuvarlanacaklardır. Donmuş bir nehir gibi akan bu hayatları seyrederken Vedide'nin bu kez Ömer Behiç'in önüne geçen bakışını, odaklayan olarak onun gözüne değenleri okumaya başlarız. Bütün bu "temaşa" onu tiksindirir. Duyup gördükleri "onun nazarında aile hayatını (...) mülevves bir facia hükmüne" getirir. (*KH*, 75) Vedide "Harap fersude evlerden mürekkep (...) bir siyah levha tersim" eder:

> Bu siyah levhada, yıkılmış, enkazının içine gömülmüş, son harabiyeti bakıyelerini topraklarının *dişlerinde kemirilen ölü evler*, sonra bunların yanında henüz ölmemiş, henüz başını kırıp düşürecek darbeyi almamış, fakat *ihtizarından kemiklerini çatırdatan ihtilaçlarla kıvranarak nihayet mafsallarını kırıp parçalayacak dakikaya muntazır can çekişen evler*, daha sonra müzeyyen görünüşler altında gözlerden saklanmak istenen hafi illetlerle malul, *damarlarının müsemmim kanlarıyla gizli gizli, için için çürüyüp yıpranan hasta evler* vardı. Ve bütün bu kor-

10 Bir önceki bölümde vurgulandığı gibi Halit Ziya'nın her zaman metrukiyet hikâyeleri anlatması ya da Ömer Behiç'in kırık hayatların anlatılacak bir hikâyesi olduğunu söylemesi hemen *Anna Karenina*'nın ilk cümlesini akla getirir: "Bütün mutlu aileler birbirine benzerler, her mutsuz aileninse kendine özgü bir mutsuzluğu vardır." Bkz. Lev Tolstoy, *Anna Karenina*, Rusçadan çev. Ergin Altay (İstanbul: İletişim, 2002).

kunç manzaranın arasında, harabelerde dolaştıkları vehm olunan gölgeler müphemiyetiyle, Vedide uzaklarda, bu üftade evlerin yıkık duvarları kenarında, mütezelzil çatıları altında kırık hayatlarının matemlerini tutan zelzeleye uğramış bir şehir halkı perişanlığıyla sersem sersem dolaşan gölgeler görüyordu. (*KH*, 76) (İtalikler bana ait.)

Bu antropomorfik nitelemelerle betimlenerek canlandırılıp kişileştirilen "ölü", "can çekişen", "hasta" evler tahayyülü hem bu bölüme hem de aslında bu kitaba adını veren "metruk ev" eğretilemesinin de temel dayanaklarından biridir. Bu evler, her zaman baştan kırık, her zaman metruk olmaya mahkûm bireyin, "beşer hayatı"nın, "beşer hikâyesi"nin metaforudur bir bakıma. Nitekim bu ev tahayyülüyle etraflarındaki kırık hayatların gölgesini hissettiğini okuduğumuz Vedide, kendi evini de düşünür: "Kendi evi, kendi yeni evleri ne olacaktı? Etrafında sallanıp yıkılan evlerin arasında, beyaz cephesinde her gün taze bir saadet ve meserret lem'ası parlayarak, hep sıhhatinin neşvesiyle gülümseyerek devam edemeyecek miydi?" (*KH*, 76) Evin Ömer Behiç ve Vedide'ye verdiği yoğun mutluluk duygusunun hemen ardından böylece Halit Ziya her iki karakterin de iç dünyalarındaki endişeyi, kazanılan mutluluğun kaybedilme korkusunu yüzeye çıkarır. Vedide'nin sebepsiz görünen, mutlu anlarda ortaya çıkan hüznü, "saadetin devam edememesi, bir gün, en beklenmeyen, en umulmayan bir dakikada bir sadmenin bu saadeti kırıp mahvetmesi ihtimali..." (*KH*, 77), Ömer Behiç'in kadınca bir çocukluk olarak gördüğü bu endişe, ilerleyen sayfalarda yüzeye çıkacak kırıklığın habercisidir bir bakıma. Vedide'nin sadme beklentisi, esasında kocası tarafından aldatılarak bir kenara bırakılmak, hıyanete uğramak, "bir duvar kenarında, metruk, can çekiş[mek]" endişesidir. Ve bir kez daha kaçınılmaz bir metrukiyet halini işaret eder.[11]

11 Başından itibaren metrukiyet endişesi verilen Vedide, benzer Halit Ziya kadınları gibi bir çocuk kadındır. Babanın mutlak bir otorite figürü olduğu, adeta tapınıldığı bir evde, sokağın çamuruna hiç değmeden büyümüş, hayat onun için "uzakta, henüz bir el sürülmeye, sayfaları çevrilmeye cesaret olunamamış, kapalı bir kitap hükmünde" kalmıştır. (*KH*, 80) Kocasına karşı da "pısırıklıktan kurtulamamış", kendisini onunla eşit görememiş, yanında çocuklaştığı bir ma-

Kaçınılmaz olan bu kırıklık ve metrukluk, bireyin arzularından, tutkularından gelir bir bakıma. Bütün bu Kâğıthane temaşası, Ömer Behiç'in ahlakçı bakışıyla anlattığı hikâyelerle süslense de aslında bu sahnedeki temel vurgu, tıpkı daha önce *Aşk-ı Memnu*'daki Göksu gezisinde arzuların uyanışı gibi, arzuların uyanacak olmasıdır. Metrukiyet gibi arzunun uyanışı da kaçınılmazdır; üstelik bütün ahlaki normlara rağmen. Bu çerçevede Halit Ziya bulunduğu cemaate sığmayan, evi darmadağın eden tutkuyu, değişmekte olan kamusal alanla yeni yeni biçimlenen özel alan arasında sıkışan bireyin yıkıcı arzusunu yazar ısrarla. "Kendine ait bir hayat"ın simgesi olan ev, mahremiyet, kamusalın tehdidi altındadır. Arzu bu kez sadece doğada uyanmaz, doğanın, sahranın kıyısındaki şehirden, kamusal alanın sınırlarından içeri sızar.

Yıkılan ev, parçalanan aile, dağılan özne

Romanın henüz ilk sayfalarından itibaren, mutlu evin resmedilmesine koşut biçimde büyüyen endişeyi, evin yıkılması, ailenin parçalanması endişesini, bu endişenin öngördüğü sadmenin hemen eşikte durduğunu hissederiz. Evin duvarlarından içeri sızacak, dışarıdaki kırık hayatların görünmez sadmelerinden biri olarak içeri nüfuz ederek aileyi parçalayacak asıl sadme, evlilik dışı ilişki, yasak aşktır. *Kırık Hayatlar*'ın derdi, evlilik dışı ilişkinin ne korkunç ne de yıkıcı olduğunu hikâye etmek değildir tam olarak. Evlilik dışı ilişki bireysel arzunun, karşı konulmaz arzunun temsilidir bir bakıma. Karşı konulamayan arzu, kamusal alanın dayattığı kurallara, yaşam biçimlerine koşut olarak ortaya çıkan ihlallerle çarpıştığında ev içinin simgelediği mahremiyet, özel alan, birey için sığınak olmak

---

but olarak kabul etmiştir. Üstelik Ömer Behiç'in şık, zevkli ve zarif görünüşüne karşılık kendisini fazla ağır, fazla dolgun bulmuş, kocasının beğendiği ince, zarif kadınları kıskanmıştır. (*KH*, 83) Vedide pencereden görüp hikâyelerini dinlediği kırık hayatları düşünürken neden böyle olmak zorunda sorusunu cevaplayamaz. Kendisinden çok daha üstün gördüğü kocasına karşı roman boyunca bekleyen ve eyleme geçmeyen, fail pozisyonunda olmayan ama endişe etmeyi sürdüren bir karakterdir Vedide.

yerine parçalanıp yıkılarak dağılan öznenin kaygan, kaypak zeminlerinden biri olacaktır. Bu nedenle Ömer Behiç'in çok sevdiği ailesi ve evinden uzaklaşarak bu romandaki üçgenin ikinci kadını Neyyir'le yaşadığı ilişkiyi öznenin mekâna, zemine bağının çözülmesi olarak okumak gerekir.

Önce bu ilişki biçiminin romanda nasıl kurgulandığına odaklanmak gerekirse, evlilik dışı ilişki [*adultery*] ya da dinî terimlerle söylersek zina anlatısı için Nicholas White, iki yaklaşımdan söz eder. İdealist ve sinik anlatılar. İdealist anlatıda, örneğin *Madam Bovary*'de olduğu gibi evlilik dışı ilişki, ideal bir ilişki yaşama arzusuyla, evlilik hayatının hayal kırıklıkları yerine biricik bir aşk isteğiyle ortaya çıkar. Sinik kurguda ise ideal ilişkinin biricikliği sorgulanır.[12] Diğer yandan Tony Tanner, *Adultery in the Novel: Contract and Transgression* adlı kitabında romanlardaki evlilik dışı ilişkileri bireyler arasında rızaya dayalı biçimde oluşturulan kontrat ve kontratın ihlali çerçevesinde ele alır. Toplumsal düzenin devamı ve bireyin haklarının, özgürlüklerinin korunması için bireylerin uymayı kabul ettiği bu sözleşme aslında bireylerin kendi sözleşmelerini yapmakta ne dereceye kadar özgür olduklarını, daha doğrusu olamadıklarını gösterir. Zina ya da evlilik dışı ilişki bu anlamda "akit dışı bir sözleşme kurma girişimi ya da karşı sözleşme"dir; ki kontratın korumayı vaat ettiği toplumsal düzeni tehdit eder.[13] Tanner burjuva romanlarında zinanın temel konuların başında geldiğini, çünkü "herhangi bir kişinin ya da şeyin yerini, toplumsal rolünü değiştirmeden, zina eyleminin, toplumun dayandığı bütün dolayımların olası çöküşünü işaret ettiğini ve bu dolayımlara iştirakın örtük imkânsızlığını gösterdiğini" söyler.[14]

Halit Ziya da *Aşk-ı Memnu*'da evli kadının ideal aşk arayışıyla biçimlenen zina anlatısından sonra *Kırık Hayatlar*'da bireyi ve aileyi sarsan ama esas kamusal alanla özel alanın müsademesini öne çıkaran bir zina anlatısı kurar. Bu anlatının kah-

12 White, *a.g.e.*, 24.

13 Tony Tanner, *Adultery in the Novel: Contract and Transgression* (Baltimore and Londra: The Johns Hopkins University Press, 1981), 5-6.

14 *A.g.e.*, 17.

ramanı tam da bu müsademeyi vurgulamak için erkek karakterdir bu kez. Halit Ziya önceki romanlarında olduğu gibi *Kırık Hayatlar*'da da rakipler ve rakibeler kurgular. Böylece bir yanda Ömer Behiç'in tutkulu ama ahlakçı kişiliğine karşılık en yakın arkadaşı Bekir Servet'in Behiç'e göre "ahlaksız", gamsız kişiliği; diğer yanda ise çekingen, ağır, itaatkâr Vedide'nin endişeli çocuk kadınlığına karşı Neyyir'in cıvıl cıvıl, neşeli, hafifmeşrep çocuk kadınlığı vardır. Halit Ziya bu karşıtlık içinde daha önceki romanlarının hemen hepsinde görülen rakibin/rakibenin/yakın arkadaşın arzularından dolayımlanan arzu/ları, Girard'ın üçgen arzu kavramsallaştırmasına konu olan arzu/nesne/özne ilişkisini hatırlatan bir ilişkiler ağı kullanır. Ömer Behiç'in bu ilişkiler ağındaki konumu ahlakçı, toplumsal sözleşmenin koşullarına bağlı bir ideal vatandaştan tutkularının yönlendirdiği, özel alanla kamusal alan arasında kaybolmuş bir kötü özneye dönüşümünü görmemize imkân verir.

Ömer Behiç'in hayatla kurduğu ilişkide "yalnız kendi muhitinin içinde mahsur kalmak, hariçle mümkün mertebe az alakası olmak tabiatı" vardır. (*KH*, 98) Evine aşırı bağlılığı, Kâğıthane âlemini pencereden seyredişi, hekim hayatı dışında dışarıyla temas kurmaması bu tabiatın etkisidir denebilir. Ancak Ömer Behiç'in içine kapandığı bu mazbut aile babasının diğer yüzünde ise uslu kocanın örtemediği ihtiraslı, isyankâr bir adam gizlidir. "İzdivacın sakin merbutiyetiyle bütün ihtiras ve garam emellerini uyutabilmiş uslu bir zevc sıfatının arasından, arada bir öyle isyan anları olurdu ki, bir başka Ömer Behiç, birden esen bir ateşli rüzgâr ile kanı tutuşmuş, bütün asabı alevler içinde haris, mest, garip bir cinnetin hummalarıyla iradesi meslub bir Ömer Behiç çıkardı." (*KH*, 100) Bu "ihtiras ve garam emelleri", yoğun cinsel arzu, tıpkı Bihter'inkiler gibi, bastırılamaz. Behiç için bu tarafı "malul nokta"sı, şifa kabul etmeyen "iğrenç yara"sıdır. Bihter gibi o da kendiyle mücadele eder. Bir doktor olarak hastalarının içini nasıl dinlerse kendini de öyle dinleyip çözmeye çalışır. Maluliyet, bir tür nefse hâkim olamama, arzulara esir olma halidir ve dönüşü olmayan kötülüklere neden olur. Bu yüzden devamlı kontrol al-

tında tutulmalıdır. Bu yüzden böyle anlarda evine, ailesinin yanına sığınır Ömer Behiç. Bu "maluliyet"e karşılık içindeki "ismet mayası" baskın gelir. (*KH*, 103) Bunu yapabiliyor olmakla kendini nefsine esir düşenlerden ayırır, onları suçlayarak kendi zaaflarını örttüğünü, vicdanının sesini susturduğunu çok da fark edemez. Ahlakçı ve keskin bakışı kendini de eve kapatarak, evde tedaviye muhtaç bir hasta gibi "yazı odasına kapanarak" cezalandırır. Arzudan kaçış, nefis cebri yıkıcı, hasta edici bir şeydir aynı zamanda. Eve ve aileye sığınmanın "beşer fazileti" olduğunu düşünen Behiç için sevda emellerini, "garam ihtiyacı"nı uyandıran şey cemiyet hayatıdır. kamusal alandır. Ev ise bu "zehirli rüyaların olmadığı yer"dir. Eve ve aileye kaçarak cinsel arzularından, aşk ihtiyacından uzaklaşmaya çalışır. Ama tehlike kendi içinden, ruhundan, arzularından gelir. Tıpkı Bihter ve Ahmet Cemil gibi o da tutkularının peşinden kaçınılmaz olarak sürüklenecektir. Evlenmeden önce ve evlilikle, yaşanmadan bastırılmış arzular evin dışında uyanır; sonra "ismet mayası"nın verdiği güçle üstüne bulaşan "levs"ten kaçmak ister Ömer Behiç. Behiç'in sürekli bastırılan arzuları, bir nevi protestan Burjuva ahlakçılığının izlerini taşır. Behiç ahlakçılığıyla kendisinden nefret edeceği ama kaçmanın artık imkânsız olduğu bir ilişkiye sürüklenecektir.

Ömer Behiç'in arzularının peşinden gidişini, önceki romanlarda olduğu gibi, arzunun dolayımlayıcısı olarak dost/rakip erkek figürü üzerinden görürüz. Halit Ziya birbiriyle dost ama bir yandan da, birbirinin zıddı, rakibi olan iki erkek figürünü, Hüsam-Osman Vecdi, Ahmet Cemil-Hüseyin Nazmi ikililerinden sonra burada da Ömer Behiç-Bekir Servet arkadaşlığı ile tekrarlar. Öncekilerde ısrarla öne çıkan, bu ikililerden birinin diğerinin arzularının dolayımlayıcısı oluşudur. Behiç-Bekir Servet ilişkisinde de örtük biçimde istediği hayatı yaşayan, istediği kadınla birlikte olan Bekir Servet'in Ömer Behiç'in cinsel arzularının dolayımlayıcısı olduğunu söyleyebiliriz. Onun bastırılan ihtirasları, Bekir Servet'i gördükçe, onu dinledikçe uyanacaktır. Ömer Behiç'in sokağın çamurundan, kirinden korunmak için sarf ettiği çabaya karşılık en yakın arkadaşı Bekir Servet onun

tam tersidir. Sokağın çamurunun içinde büyümüş, çamura bulanmaktan korkmayan, haşarı, muzip bir "mahalle çocuğu"dur "Piç Bekir". Behiç'in aksine evlilikten uzak durarak hayatın içinde, zevklerinin peşindedir. Ama bu iki karakterden Behiç'in ahlakçı, yargılayıcı, ders veren bakışına karşılık Bekir Servet hayatı çok daha gerçekçi, olduğu gibi görmeyi seçmiş, ıstırap yerine haz almaya yönelmiştir. Burada önceki rakip/arkadaşlara benzeyen diğer bir nokta, Bekir Servet'in de Ömer Behiç'in odaklayan bakışından tanıtılması, övülmesi ya da yargılanmasıdır. Bütün yargılayıcı tavrına rağmen Behiç, Bekir Servet'in dürüstlüğü karşısında kendi ikiyüzlülüğünden, ahlakçılığından altan alta utanır. Roman boyunca Bekir Servet'in taşkınlıklarını, çapkınlıklarını haşarı bir çocuğu hoşgörür gibi hem babacan bir tavırla karşılayıp hem de onun gibi olmadığı için kendisiyle övünen; dahası kendisini hayatta doğru seçimler yapmış, ahlaklı bir vatandaş/birey/aile babası olarak konumlandıran Ömer Behiç'in Bekir Servet'in aksine hayatta nasıl başarısızlığa uğradığının hikâyesini okuruz. Diğer bir deyişle, Bekir Servet, tıpkı önceki ikililerde olduğu gibi, hayat düşkünü, metruk protagonistin yanı başındaki muzaffer karakter olacaktır.

Ama başlangıçta Ömer Behiç de kendisini adeta ideal bir birey/aile babası olarak biçimlendirir. Mutsuz evliliklerin çocuk adamların henüz hayata girmeden evlendirilmelerinden kaynaklandığını düşünen Behiç'e göre, bir erkek, önce adam olup yetişmeli, ayakları üstünde durup ailesine bakacak hale gelebilmelidir. Behiç okulunu bitirdikten sonra Avrupa'ya gitmiş, sonra da meslek sahibi olarak hayata atılmıştır. Onun evlilik önerisi için gerekli bireysel tecrübe, olgunluğun şartı böyle bir büyümedir. Öte yandan bu bilgiç bakışın ardında, yine kendisinden öğrendiğimiz gibi, kendi ihtiraslarından gelen zayıflığı, arzularını bastırmakla bu kurduğu dünyayı tehlikeye atan bir maluliyeti vardır. O zaman, o iyi yetişmiş olgun adamın arkasında duygusal olarak bir çocuk adam görünüverir.

Bu yüzden ahlakçılığı bir tür perdedir, arzuları gizleyen, dışarıdaki hayatın uyandırdığı arzuları evdeki ideal ve mutlu yuva yanılsaması ile bastırmaya yarayan bir perde. Bu yüzden dı-

şarısı hep musibetlerle dolu, sefil, kirli, düşüktür. Dışarıdaki "beşer ıstırabı" Behiç'in ahlakçı bakışını adeta zorunlu kılar. "Kapının çıngırağına" basan, medet bekleyen bir el her vakit gelir, Ömer Behiç'in "hususi hayatının saatlerini feda ederek (...) kitapları, kıymetli zevceyi, çocukları, bütün bu asude ve bahtiyar aşiyaneyi bırakarak o eli, medet bekleyen o eli takip etmek, gidip başkalarının matemlerine, musibetlerine karışmak lazım gelir". (*KH*, 135) Behiç'in odaklayan olduğu anlatıcı onun "kendi zevklerini feda etmekten" aldığı derin lezzeti vurgulasa da "asude ve bahtiyar aşiyane"nin dışında hep musibet, hep beşer ıstırabının yükü vardır. Ömer Behiç bir gece evden alınıp arabayla götürüldüğü evde Ferruh-Şeküre-Refet üçlüsünün hikâyesine tanık olur. Refet'le evlenmeden önce sevişmeye başlayan Ferruh, anne babasının zoruyla Şeküre ile evlenmek zorunda kalmış, Şeküre Ferruh'u Refet'ten kurtarmak üzere feda edilmiştir. Kocası başka bir kadını sevdiği için verem olmuştur. Ömer Behiç yargılayıcı ve ahlakçı bakışına rağmen hikâyeyi öğrendikten sonra üçüne de acır, "Hangisine acımalı Yarap, bu üç kişiden hangisini kurban etmeli?" sorusu bir anlamda ahlakçılığın kolaycı cevaplarının aslında ne kadar imkânsız olduğunun göstergesidir. Ortaya çıkan faciada üçünün de suçu yoktur. "O halde tohmetin mesuliyeti kime ait"tir? (*KH*, 165) Bu romanda ısrarla vurgulanan dış dünyanın musibetleri, içeriden dışarı taşarak kamusal alanı istila eden ve başka içlere, hayatlara da sızan musibetler, bireysel arzuların toplumsal sözleşmenin aleyhine, ilişkileri, hayatı nasıl belirlediğini gösterir. Burada mesuliyetin kime ait olduğu sorusu, emniyetle yaslanılacak bir doğrunun, mutlak doğrunun kaybını ima etmektedir.

Öte yandan dışarıdaki bu bir türlü çözümleyemediği kırık hayatlardan, sefaletten kaçarak sığındığı evinde, Ömer Behiç, bastırdığı arzularını, ailesinin yanı sıra kurduğu mahrem alanla, burjuva zevkleri, alışkanlıkları ile ikame eder. Bir başka deyişle, Behiç'in özel alanı, Halit Ziya romanında sık sık karşılaştığınız, arzuların ikamesi olan bir nesneler dünyası ile biçimlenir. Ancak Ömer Behiç'in ev üzerinden nesneler dünyası ile mülkiyet ve tüketim kavramları ile kurduğu ilişki son derece

rafine olmuş bir ilişkidir. Vedide'nin ailesi ilk misafirleri olarak evlerine geleceği gün Ömer Behiç evde olmak ve hazırlıklara katılmak, sofrayı bizzat kurmak ister. *Christophle* porselenler, yemek takımları, beyaz keten örtüler, çiçeklerle süslenecek bir sofrayı özenle hazırlamak hevesindedir. Behiç'in güzele, ev eşyasına olan bu tutkusu, bir yandan alafrangalığına, burjuva alışkanlıklarına bağlanırken bir yandan ince zevklerle, güzellikle biçimlenen bir bireylik halini işaret eder. Ama bunların yanı başında, evdeki erkeğin, baba figürünün zevkleri, incelikleri de yaşayan ve gösteren bir figür olarak çizildiğini görürüz.[15] Evi nesneleriyle beraber inşa ederken Ömer Behiç, dışarıdaki dünyadan ayrı, tamamen kendi benliğinin, kendi ideal yaşam tasavvurunun biçimlendirdiği bir "içerisi" kurar.

Onun bireysel hayatı, mutluluğu, evin içi her şeyin önündedir. Misafirler geldiğinde özenle hazırlanan sofranın başındayken yaşanan mutlu an, Ömer Behiç'in eniştesinin vefatı ve dışarıdaki kırık hayatlardan birinin kurbanı olan Şeküre'nin ölmek üzere olduğu haberiyle sarsılır. Behiç için eniştesinin ölümü "onun hayatında sükûnu mahvedecek bir darbe"dir. (*KH*, 158) Behiç aile saadetinin evlerine gelecek görümceyle gölgeleneceğini, verili ilişki modeli olarak görümce gelin mücadelesinin kaçınılmaz biçimde yaşanacağını düşünür. Burada Behiç'in korkusu çekirdek ailenin saadetinin, mahremiyetinin dışarıdan gelen bir müdahaleyle "sadme" alacak olmasıdır.

Arzuların ikamesi olarak nesneler dünyası mahrem alanı biçimlendirirken ablanın eve gelişi mahremiyeti zedeler. Ömer Behiç'in ablası eve geldikten sonra kendisini çalışma odasına kapatma anları, kendiyle yalnız kalma ihtiyacı dikkati çeker. "... odasına kapanır, kapısını kilitler, artık nefsinden başka bir hayata böylece bir fasıla koyduktan sonra koltuğuna çöker; bacaklarını uzatarak, başını arkaya yaslayarak, gözlerini kapaya-

15 Ahmet Mithat da *Henüz On Yedi Yaşında* adlı romanında kadın karakterin evini kuran erkek karakterin her ayrıntıyı nasıl düşündüğünü, evi incelikle kurduğunu anlatır. Bununla ilgili bir değerlendirme için bkz. Zeynep Uysal, "Ahmet Mithat'ta Mekânsızlar ve Yer Yurt", *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, haz. Nüket Esen, Erol Köroğlu (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006).

rak durur ve düşünmezdi." (*KH*, 166) Bu yalnız kalma anlarında Behiç'in hayalinden evini, dünyasını kurmak isteyeceği nesneler ve eşyalar geçer. Mahremiyet, eşyalarla, nesnelerle anlam kazanıp kurulmakta, bireyin evin içindeki özel alanı dekoratif unsurların öne çıkarılmasıyla verilmektedir. Yani ablanın rahatsız edici varlığı yerine, bütün arzuların mücessem hale geldiği, mahrem olanı şekillendiren eşyaların varlığı ve bu bağlamda nesne düşkünlüğü öne çıkar. Odasında dolaşıp eşyalarını eline alan Ömer Behiç bir mobilya kataloğundan oda takımlarına bakar. Avrupa'dan gelemese de bir gün bu kataloglardan esinlenilerek yaptırılmış Garplı tarzda oda takımları ve bir "Şark köşesi" hayal eder:

> Bir aralık misafir odasına hep Şark eşyası koymak, burasını bir nevi nadir şark eserleri meşheri yapmayı düşünmüştü; kıymetdar şallar, nadide halılar, çiniler, çeşmibülbüller, levhalar, sırma ve ipek işlemeler, oyalarla müzeyyen yemeniler, kasnak işlenmiş yorganlar, sarma nakışlarla yastıklar, bütün mezatlarda arkasından tahassür edilen şeyleri, bedestende dolaşırken karşısında titrenmiş nefiseleri düşünür, hayalinde bunları bugün hemen hemen boş denecek hüznüyle bekleyen odasına takar takıştırır, orasını fakir böyle bir küçük numune sergisi haline koyduktan sonra bir çocuk sevinciyle ellerini çırparak: – Ah! Ne güzel, ne güzel!.. derdi. (*KH*, 168)

Bu pasajı okurken bir yandan nesne düşkünlüğünün, modern bireyin eşyayla kurduğu ilişkinin izlerini; bir yandan da kadın ve erkek karakterleri cinsiyet kodlarının ötesinde birleştiren bir estetik yaşam biçiminin yansımasını görürüz. Oyalar, yemeniler, yorganlar, yastıklar, evin içinde kadına ait kılınmış her tür eşya Ömer Behiç'in mahrem alanını tanımlayan eşyaların arasındadır. Diğer bir deyişle *Kırık Hayatlar*'la sokağı, kamusalı evin içine sızdırıp okuyucuya da gösterirken Halit Ziya, erkek protagonisti de evin içinde, kadının alanına adeta temellük ettirerek, Christophle porselenlere, yemenilere varıncaya kadar müdahil olan, yeni bir Osmanlı burjuvası inşa eder.

Ömer Behiç, şalları, halıları, çinileri, sırma ve ipek işlemeleri büyük bir zevkle düşünürken henüz ödenmemiş borçlar ve sınırlı kazancı aklına gelir. Bu yeni Osmanlı burjuvasının özelliği daha önce belirtildiği gibi, aynı zamanda bir kendi kendini yapan adam olmasıdır. Yani mirasla değil kendi kazancıyla yapmaktadır her şeyi; o zaman Vedide'nin annesinden kalan birkaç parça Şark eşyası biraz ilaveyle "Garp şivesinde yapılmış bir odanın ötesine berisine serpiştiril"ecektir ancak. (*KH*, 169) Ömer Behiç'in mahrem alanı olarak odası, kendi kazancıyla yaptıracağı eşyalarını norm olarak Garp tarzında hayal ettiği, Şark eşyalarının ise aksesuara dönüştüğü evi; paranın, ekonomik düzeyin ve zevklerin belirleyici olduğu kapitalist bir dünyada modern bireyin mücessem arzuları olur. Nesneler dünyasının, eşyaya ait arzuların, çalışmayla elde edilen kazancın kuvvetle hâkim olduğu bu hayatta Ömer Behiç, bir yandan ismet, namus, aileye sadakat gibi kavramlara sıkı sıkıya bağlı kalmaktan söz ederken bir yandan da cinsel arzunun, tutkuların belirlediği bir hayatın eşiğinde durur.

Romanın başından beri evin dışından, dışarıdaki kırık hayatlardan içeri sızacağını anladığımız tehlike, Ömer Behiç'in kamusal kimliği üzerinden biçimlenecektir. Doktor kimliği onu hem evin dışına, dışarıdaki hayata sokar, başka kadınlarla temasını sağlar, hem de felaketi getirir. Cinsel arzunun, tutkuların yönlendirdiği evlilik dışı ilişki bu sefer evin dışında kurulur. Ömer Behiç daha önce karısıyla evin penceresinden Kâğıthane manzarasını seyrederken hikâye ettiği kırık hayatların içine şifa vermek isteyen bir doktor olarak girdiğine inanır. Veli Bey'in kızları ile de böyle tanışır. Arkadaşı Bekir Servet'in metresi olan Nebile, dul annesi ve kız kardeşi Neyyir ile başkarakter Ömer Behiç ve okuyucu aynı anda karşılaşırlar. O ana dek Bekir Servet bu aile hakkında üstü örtülü birtakım imalarda bulunmuş, en azından seçkin ve "ismet sahibi" aileler arasında anılmadıkları anlaşılmıştır. Bekir Servet bu sefer çok daha açık biçimde anneleri Sahire Hanım'ın "birtakım taşkınlıkları"ndan söz etmiş, "mevzii müphemiyet"te yaşayan bu ailelerin zemininin "balçıktan müterekkip çürük bir mezbele" olduğunu, kız-

ların da ister istemez anneleri gibi olacağını ima etmiştir. (*KH*, 210) Bu satırlarda toplumsal algıyı temsil eden kişi Bekir Servet'tir. Romanda bu türden yargı ya da kabullerin doğrudan anlatıcı tarafından değil; ya odaklayan karakterin bakışından ya da doğrudan karakterlerden birinin ağzından verilmesi romanın realist ilkelere sonuna kadar bağlı kaldığının da işaretidir.

Bir gün muayene için çağrıldığı bu ailenin evinde Ömer Behiç'i, Neyyir yatağında karşılar. Bütün bu sahneyi Ömer Behiç'in odaklayan bakışından, onun zihninden izleriz. "[Y]arı üryan göğsünün dirseklerine kadar açık olmakla iktifa edemeyerek daha yukarılara kadar ifşalarda bulunan geniş yenlerinin, ancak kalçalarına kadar çıkan beyaz ketenden yatak örtüsünden sonra bütün vücudunu ince bir ipek gömlek altında en mahrem çizgilerine kadar tersim eden mühmel kıyafetinin içinde cazibeli duran bu henüz tamamıyla olmamış meyveden bir korku ile..." (*KH*, 178) konuşur Ömer Behiç ve bu ailenin "ismet ve mahremiyet sahası ile fuhuş vartasının hududu temas eden bir noktasında" (*KH*, 179) yaşadığını düşünür. Bu satırlarda, Ömer Behiç'in gözünden yansıyan Neyyir'in görüntüsü, uyanan arzularını işaret ederken hemen ardından Neyyir'in fuhşun sınırında durduğunu düşünmesi giderek zayıf düşecek ahlakçı bakışını imler. Ömer Behiç, bir yandan yoğun bir cinsel arzu duyarken bir yandan fuhşun kenarında olduğunu düşündüğü bu kadını kurtarmak, "kurtarıcı bir biraderi" olmak ister. "Evet istiyordu ki o düşmesin; düşmüşse bile, –mülahazasının bu noktasında onu kudurtan, birden Neyyir'in başını iki elleri arasına alarak dükkânlarını akur bir buse ile kilitlemek hevesi veren bir ihtiras oluyordu– evet düşmüşse bile daha ziyade düşmesin." (*KH*, 180) Ama tam da kendisini ulvi bir kurtarıcı gibi tahayyül etmek istediği sırada ihtiraslarının devreye girmesi gibi, Behiç'in bütün kimliği, hayatı da böyle bir yarılmayla bölünecektir. Cinsel arzuyu bastırmanın imkânsızlığı, kurtarıcı birader olma hevesinin komikliği ve imkânsızlığıyla gösterilir. Daha doğrusu Ömer Behiç, nasıl beyhude bir kurtarıcılık hevesinde olduğunu yine kendi kendisine hatırlatacaktır: "... Neyyir, onun hatırından geçen mülahazaları takip ediyormuş-

çasına birden patlayan bir kahkahanın tehekküm telatumunda: – Oh! Siz ne kadar safderunsunuz!.. diyor gibiydi; lakin güzel tabip bey, (...) işte ben sizin için çıldırıyorum, görmüyor musunuz, sizin o sivrice sakalınızla o kadar güzel duran başınızı tutup çekmek, çekmek, daha ziyade çekmek, nihayet kollarının arasında kendi başıma, şu kıvırcık küçük başıma karıştırmak, sonra nefes nefese, dudak dudağa, birbirimizde mas olarak, uyumak istiyorum, bunu görmüyor musunuz?..." (*KH*, 181) Bu satırlara yansıyan Behiç'in Neyyir'in bakışlarından çıkardığı, çıkarmak istediği anlamdır bir bakıma. Neyyir'in ağzından çıkmış gibi görünen bu satırlar tamamen Behiç'in zihnini gösterir. "şu kıvırcık küçük başıma karıştırma" arzusu, "dudak dudağa mas olma" hissi hep Behiç'ten Neyyir'e aktarılmış hislerdir.

Anlaşılan Behiç'in bir omzunda ahlak, ismet gibi duygular, diğer omzunda tutkuları, ihtirasları durmakta ve birbirleriyle mücadele etmektedirler. Daha başından bu mücadelenin tutkuların zaferiyle sonuçlanacağını anlayan okur, yukarıdaki satırları takip eden sayfalarda arzunun bütün yoğunluğuyla romanı ve karakteri baskıladığını görür:

> Evet artık bir tabip değildi, onun şiddetle atan kalbinden başka bir şeye dikkat edemiyor, bu göğsün başka seslerini duyamıyor; fakat ellerinin gittikçe daha sıkışarak, gittikçe onu daha kendisinin yapmak isteyen bir tazyikle tasarruf temasını teyit ederek titreyen mengenesinde bu vücudu hapsederken, onda teahhur eden teslimiyet dakikasının intizar sabırsızlığına tahammül edemiyormuşçasına bir gerginlik buluyordu. (...) – Hiçbir şeyiniz yok! dedi, bunu gayet yavaş, uyuyan birisine hitap edercesine söylüyordu; o: – Ne kadar iyi!.. diye cevap verebildi, kilitlenmiş dudaklarının arasından sarahat kesbedemeyerek çıkan bir sesle... Sonra gözlerini daha baygın kapadı, o da artık bu vücudu bırakmak, doğrulup kalkmak icap ederken, hep öyle, hareketsiz duruyordu; o da gözlerini kapadı. Sonra, artık önünde diğer kuvvetlerin silindiğine karar vererek onların böyle gözlerini kapatıp fermana teslimiyet arz eden başlarını aldı, birbirine takrip etti, dudaklarını çekti, çekti, bir

arada dişlerinin üstünde ezerek, kilitledi. Senelerce beklenmiş bir hayat havasını doya doya teneffüs ediyorlarmışçasına, böyle uzun bir dakika, dudak dudağa yapışarak, birbirinin mevcudiyetini içtiler. (...) Ömer Behiç, artık büsbütün çılgın, taşkın, onun küşade omuzlarını, sinesini, yakası geniş gömleğinin mebzul müsaadesi nisbetinde, dudaklarıyla dolaştı, bu taze liğinin mest eden parlaklığını seren vücudun mümkün olan her noktasına bir busenin tasarruf temasını bıraktı, sonra, adeta vahşi bir hırs ile bileklerinden tuttu, sarsarcasına kollarını çekerek son bir kucaklama içinde göğsünün dimdik titreyen kabarcıklarını avuçlarının içinde buldu. (*KH*, 185)

Bu uzunca pasajı alıntılamamın nedeni romanın ilk sayfalarından itibaren görünür olan arzu-ahlak mücadelesinin, Ömer Behiç'in iç dünyasında büyük bir karşıtlık, çatışma içinde bulunan bu iki alanın karakteri nasıl kontrolü altında tuttuğunu, realist romanın, bu çatışmanın karakterde yarattığı yarılmayı verebilmek için 180. sayfaya dek nasıl adım adım geldiğini ve nihayet arzunun baskınlığı için gerekli zemini oluşturduğunu göstermektir. Bir kez daha arzunun kaçınılmaz biçimde gücünü göstermesi için gerekli koşullar hazırlanmış, Behiç'in ihtiraslı kişiliği, fazlasıyla bastırılan cinsel arzuları Neyyir'in gençliği, güzelliği, hafifmeşrepliği ile karşılaştığında arzu bastırılamaz biçimde yüzeye çıkmıştır. Yukarıdaki satırlar, bir yandan Behiç'in ahlaklı, ideal birey/aile babası tasavvurunun beyhudeliğini, diğer yandan arzuların müsademesiyle ortaya çıkan gerilimin mutlaka patlayacağını adım adım ortaya koyar.

Ömer Behiç aralarındaki yoğun cinsel arzunun bir yandan da neden karşı konulması gereken bir şey olduğunu düşünür. Sahte namus yerine neden arzuya boyun eğemezler? "Madem ki galebe çalınamayan bir kuvvetin aciz mağluplarıydılar; madem ki etlerinde, kanlarında, ciltlerinin üstünden geçen seyyalelerde, öyle hayata tegallüp ve tecebbür eden bir kimyanın inşiali hadisesi vardı ki ona zaruri itaat edecekler, onun devranına mecburiyetle kapılacaklardı, doğrudan doğruya: "Seni istiyorum, senin olacağım!.." demek makul olmaz mıydı?" (*KH*,

183) Bu satırlarda Behiç'in zihninden geçenler, hayata dair temel bir soruyu; neden arzulara teslim olmuyoruz, sorusunu romanın merkezine yerleştirir. Ömer Behiç bedenin kimyasının bütün toplumsal kabulleri, ahlaki değerleri sorunsallaştıran gücünü fark etmekte, bu güç, katı ahlakçılığına galebe çalmaktadır. Bekir Servet'in ahlakçılıktan uzak, arzularına gem vurmayan doğallığına karşılık Ömer Behiç'in inşa ettiği ideal gerçeklik âleminde bu sorular, bu aradalık hali yıkıcıdır.

Nitekim, Neyyir'le bu ilk temaslarından sonra sözleşerek oradan ayrıldığında "bir sairfilmenam" gibidir Behiç, akli melekeleri donmuştur adeta.[16] O zaman tek düşünebildiği "eve gitmemek" olur. Ev bir "mukaddes mabed"dir ve oraya giderse içindekileri ortaya koymaktan korkar. İlk kez evden uzakta olmak ister, manzaraya; sahralara doğru yürür. Ömer Behiç'in ev içinde kurmaya çalıştığı ideal dünya, kırık hayatlarla cisimleşen gerçeklikle henüz ilk çarpışmada kaçınılan bir yer haline gelir. Çünkü orada somut arzular yerine idealler ve arzuları temsil eden nesneler vardır. Oysa arzuların serbestçe yaşanacağı mekân, Kâğıthane manzarası gibi bir manzara, sahralar olabilir. Halit Ziya daha ilk romanı *Sefile*'den başlayarak arzuları, en çok da cinsel arzuyu tetikleyecek mekân olarak sonsuz doğayı, sahraları kullanmış, ev eninde sonunda karakterler için mabet değil bir hapishane olmuştur. Ömer Behiç için de aynı şey söz konusudur. Kutsal mabet bir hapishaneye dönüşür. "Bütün ömründe namusa sadakat gösteren bir aile babası kalmak etrafını dolduran o nihayetsiz kırık hayatların arasında kendi evini, kendi ailesini kubbesinin üstünde gürleyen fırtınalardan daima resanetiyle çıkan metin ve mualla bir mabet masuniyetiyle yükseltmek isterken bir zaaf dakikası ile" Vedide'yi ve çocuklarını felakete sürükleyeceğini düşünür. Ama yine de Behiç için bu zaaftan geri dönüş mümkün değildir. (*KH*, 188) Kendi ahlakçılığına giderek daha da şüpheyle yaklaşırken bir diğer sorusu da "Hayatta bir insanın tamamiyle bütün mana-

16 Uyurgezerlik (sairfilmenam) metaforu Halit Ziya gibi Cenap Şehabettin'in de sıklıkla kullandığı bir imgedir. Hayatın hakikatini ararken içine düşülen bir farkında olamayış haline karşılık gelir.

sıyla mutlakiyet ile namuslu olmasına imkân var mıdır?" (*KH*, 193) olur. Bu sorular, kendisini ideal bir koca, baba, iyi insan olarak gören Ömer Behiç'in kendisine dair algısının kırılmasının işaretidir. Zaafına yenilmekle artık "kötü bir adam olmaktan" korkar. (*KH*, 196) İdeal aile, ideal insan hayalinin yıkılışı, çok övündüğü "ahlak meziyetleri"nin ilk şiddetli darbede yırtılışıyla gerçekleşir. Koçak'ın ifadesiyle bir nevi "kaptırılmış ideal" yine. Ömer Behiç, Bekir Servet'le konuşması sırasında bir yandan kendini sefahat hayatının ta içinde yaşayan Bekir Servet'le karşılaştırıp kendi günahının çok daha az olduğunu düşünürken, bir yandan da bu iç hesaplaşma sayesinde romanın ahlak, namus gibi kavramları sorunsallaştırdığı görülür. "Lakin onda seni bağlayan vazifelerden hiçbiri yok. O hiçbir mukavelenin taahhüdüne tabi değil, hâlbuki sen, sen müteehhilsin, senin sadık kalınacak karın, çocukların, evin var..." (*KH*, 203) Bir kez daha Behiç için ev ve ailenin kutsiyeti vurgulanır. Bekir Servet bütün günahkârlığına rağmen bir ahlakî esası benimsemiş, "başkasını bedbaht etmemek", başkasına zarar vermemek esasına uymuştur. Oysa Ömer Behiç kendi kutsal evine zarar vermenin eşiğindedir. "Kutsal mabed"in içindeki tapınılacak kadar kutsal, bütün kötülüklerin dışında, melek karısını aldatmaktadır. Behiç'in aldatma sürecindeki bu hesaplaşmalarına, iç çözümlemelerine romanın başında da gördüğümüz, Vedide'nin tehlike beklentisi, endişesi de eşlik eder. Bekir Servet'in de önünde hürmetle eğildiği Vedide, Ömer Behiç'in kendi kafasında biçimlendirdiği o ideal dünyanın ideal ahlakının temsilcisidir bir bakıma. Evlerinin üzerindeki "siyah bulutlar"ı hisseden Vedide'nin endişesi sadece küçük kızları Leyla'nın –romanın başından beri hissettirilen– sağlığından duyulan endişe değil, aynı zamanda Behiç'in dışarıdan içeri sızmasına karşı koyamadığı tehlikelerden duyulan endişedir.[17]

17 Dışarıdan gelecek, evin içine sızacak tehlikelere koşut olan, tıpkı yanı başlarında duran kırık hayatlar gibi romanın başında hissettirilen evin içindeki tehlike, Ömer Behiç'in bir diğer korkusu da küçük kızı Leyla'nın sağlığıdır. Henüz küçük bir bebekken geçirdiği tehlikeli hastalığın izlerini taşıyan küçük kıza büyük bir ihtimam gösterilir. Ama biliriz ki küçük kızın hastalığı roman boyunca müsadmenin gerilimini zirveye çıkaracak bir unsur olarak yavaş yavaş hazırlanır.

Böylece romanın başından beri gerek Vedide'nin gerek Behiç'in korkuları, iç hesaplaşmalarıyla hissettirilen endişenin, bu endişenin yarattığı gerilimin giderek yüzeye çıktığını; kırık hayatları sürükleyen arzunun Behiç'in ince ince inşa ettiği öznelliğini, evini ve ailesini topyekûn dağıtmak üzere olduğunu görürüz.

Modernizmin kıyısındaki realist roman: Anlamın kaybı, hayatın kavranamazlığı

Arzunun yıkıcı gücü *Kırık Hayatlar*'ın temel sorunsalıdır denebilir. Ama roman, arzunun yıkıcılığını ahlakçı bir bakış açısıyla ortaya koymaz. Daha doğrusu Ömer Behiç'in gözünden ve bakışından katı bir ahlakçılıkla değerlendirilen yoğun arzu, karşı konulamaz tutkunun başka bir yüzünü adım adım okuyucuya sunar. Ahlakçılıkla baş edilemeyen, gerçekleştirildiğinde de, bastırıldığında da yıkıcı olan arzu nereden gelmektedir? Ömer Behiç'in katı bir ahlakçılıkla baş edemediği, karşı koyamadığı arzuları, insanın bilinmeyen tarafının, hayatın anlamlandırılamayan güçlerinin eseri olarak görmeye başladığını okuruz. Bu çerçevede evlilik dışı ilişki, romanın merkezindeki arzuyu, insan ruhunun karanlığı olarak sunulan arzuyu açığa çıkarır:

> İnsanın ruhu ne garip ve mudhik bir sahneydi! Orada aynı şahsiyetin muhtelif temsilleri, tesadüm haline gelen hissiyata göre ayrı ayrı vaziyetler alıyorlar, vazife ifa ediyorlar, küçük oyunları oynuyorlardı ve bu sahnede oynanan oyunun altında, bütün vazife ifa eden oyuncuların lisanına, tefekkürüne, içtihadına karşı asıl oyun, sahnenin görünmeyen karanlıklarında, ruhun murakabe ve müşahede altına alınmayan başka hafi oyuncuları tarafından oynanıyor, asıl tahakkuk edecek olan netice ise, ne olmak mukadder ise, o sahnenin arkasında vücuda geliyordu. Şu halde azim ve irade, her şeyi inzibat ve inkıyad altında tutarak hikmet asasının işaretlerine göre tedvir ve tahrik eden kuvvet, o neredeydi?.. Ömer Behiç bu muhakemesinin de çürüklüğüne karar vermekte gecikmiyor-

du. (...) Onun her türlü safvet ve nezahet hissiyatına karşı, hayatın yalnız elemlerine ve meşakkatlerine maruz ömründe, bir günah, evet, fakat ruhunu belki o vakte kadar tadılmamış sekir lezzetleri içinde uyuşturup mestliğin en yüksek mıntıkalarına çıkaran bir günah ihtiyacı vardı. Bu günaha bile bile gelmişti, gelmemek olmayacağına da ta ilk dakikasında vakıftı. Bütün o mücadele, o münakaşa, temaşagerana mahsus bir şeydi, o temaşageran ki kendilerine şu kadarcık bir takayyüd borcunun ifa edilmesine lüzum görmüş olan yine kendi güzide hissiyatından ibaretti. Mazarratı biline biline içilen bir afyon çubuğu kabilinden, iltizam ile tesemmüm etmek, fakat tesemmüm ederken zinde hayatına bu semin hayatını sömüren mutlaka lazım bir unsur makamında ilave eylemek için Neyyir'e koşmuştu, onu kollarının arasına almıştı. Dudaklarını ısırmış, yemiş, kollarının kavi mengenelerinde hurda vücudunu kırarcasına sıkmıştı. Ondan gelen fesat havasını, evet, fesat fakat sekr aşılayan cehennemi havayı kana kana, ciğerlerinin her mesamına ayrı ayrı akıtmıştı. (*KH*, 226-227)

Bu uzun alıntıda Ömer Behiç'in arzularının kaçınılmaz biçimde uyanışını kendi kendine açıklamaya, meşrulaştırmaya çalışmasına tanık oluruz. Bir yandan arzuların kontrol edilemezliğinde metafizik bir şeyler görmeye çalışırken bir yandan da basitçe kendisinin bile isteye, günaha koştuğunu düşünür.[18] Kendi doğasının cinsel hazza duyduğu yoğun ihtiyaç, Neyyir'in neden olduğu arzu, "fesat", "sekr", "cehennemi hava", "tesemmüm etmek" gibi kelimelerle anlatılır. Günahla, sarhoşlukla, afyonun zehriyle bir tutulan, yani tamamen karanlık, olağanüstü bir hazdır söz konusu olan. Ancak Ömer Behiç'in vurgularına rağmen, bu karanlığın, "cehennemi" olanın çekiciliği, insanın karanlık yanı, romanda basitçe arzunun, tutkunun kötülüğü, ahlaksızlığı, yıkıcılığı üzerinden ortaya konmaz. *Kırık Hayatlar*'ın ve aslında bütün Halit Ziya romanının ısrarla uğraştığı arzu, bilinemezliğin, kontrol edilemezliğin bilinciyle biçimlenir.

18 Buradaki günah vurgusu dinî bir dayanaktan çok beşeri bir ahlak anlayışının getirisi olarak kurgulanmaktadır.

Bu yüzden evlilik dışı ilişki sadece ahlaki bir yargıyla, ya da 19. yüzyıl Batı edebiyatı âleminin öne çıkan konularından biri olduğu için vurgulanmaz. Özel alanla kamusal alanın devamlı çarpışma halinde olduğu; çekirdek ailenin cemaatten kopmakla bu çarpışmalardan olabildiğince zedelendiği, inancın (özellikle Servet-i Fünun edebiyatçılarının eserlerinde) neredeyse tamamen görünmez olduğu bir atmosferde, bireyin arzularıyla toplumsal sözleşmenin çarpışmasını keskin bir biçimde yansıttığı için; bireyin, arzuları ve hayatın sadmeleri karşısındaki aczini gösterdiği için öne çıkarılır. Bir başka deyişle söz ettiğim atmosferde bireysel arzunun kontrol edilemezliğini temsil edecek en keskin form olduğu için evlilik dışı ilişki hikâye edilir.

Bu anlamda daha baştan karşı konulamazlığı sezdirilen arzuların temsili olarak evlilik dışı ilişkinin karşısında toplumsal bir vazife, uyumlu birey/vatandaş/aile babasının vazifesi olarak aile durur: Behiç Neyyir'le buluşup seviştiği terzi atölyesinden eve dönerken Leyla'nın ilaçlarını alması gerektiğini hatırlar. "Birden zihninin içinde bir perde indi, her şeyi örttü. Şu dakikada asıl hayatına, kendisinin asıl muazzez ve mukaddes olan aile hayatına avdet ediyordu." (*KH*, 237) Behiç'in "asıl hayatı" diye düşündüğü hayat gerçekten asıl hayatı mıdır, kutsanmış aile hayatı, ideal hayatın simgesi olan evi giderek gerçekliğini yitirecek, Ömer Behiç'in ona yüklemek istediği kutsallık, muazzezlik hayatın "müsademe"leri karşısında ezilecektir. Bunun bir nedeni de bu kutsallığın sadece aileye atfedilen bir şeye dönüşmesidir. Diğer bir deyişle, yukarıdaki alıntılarda olduğu gibi, Ömer Behiç'in Neyyir'e karşı duyduğu şiddetli arzuyu bütün keskinliğiyle görürken, "muazzez ve mukaddes aile hayatı"nı aynı derinlikte görmeyiz. Dahası ailenin muazzezliği, mukaddesliği Behiç'in kurguladığı söylemsel bir şey olur. Bu nedenle şiddetli ve karşı konulamaz arzunun karşısında kurgulanmış bir uyumlu bireyliğin, aile babalığının hükmü kalmaz.

Böylece roman Behiç ve Neyyir'in ilişkisinin etrafında sarsılan kimi değerleri, kutsal, ahlaki kabulleri sorgular durur. Ama bunu yaparken 3. tekil şahıs anlatıcının sesini değil odaklayan olarak Ömer Behiç'in duygu ve düşüncelerini görürüz. Katı ah-

lakçılığı, bir yandan bir türlü çözemediği kendi iç dünyasının karanlığı, karmaşasıyla, bir yandan da etraflarındaki hızla değişen hayat biçimlerinin ortaya döktüğü sadmelerle sarsılıp darmadağın olmakta, Behiç tutunacağı, üzerine basacağı sağlam zeminleri kaybetmektedir. Bu anlamda *Kırık Hayatlar* Halit Ziya romanının aynı hikâyeyi yeniden ve yeniden anlatırken nasıl giderek değiştiğini de gösterir. *Kırık Hayatlar* Halit Ziya'nın 19. yüzyıl gerçekçi roman anlayışının ürünüdür ama özellikle *Mai ve Siyah*'la görmeye başladığımız, gerçeklikle kurulan ilişkinin karmaşıklaştığı, hayatın daha anlaşılmaz, bilinemez olduğu modern dünyanın, modernist edebiyatın sırtını yasladığı bir dünyanın romanıdır aynı zamanda. Realist romanın tekil bir söylemle biçimlenen dünyası yerine, karakterin bakışından görünen, zihninin karmaşasından yansıyan karşıt fikirlerin bir araya geldiği, doğruların kolayca işaretlenemediği bir nevi diyalojik bir roman dünyası söz konusudur.

Bu dünyada belli bir kutsala bağlanmakla, inançla aşılan bilinemezlik, kavranamazlık gibi mefhumlar da, doğruları gösteren inancın görünmez olduğu bir ortamda büyük bir acze neden olurlar. İnsanın hayat karşısındaki aczine, emniyetli bir dünya fikrinden uzaklaşmasına neden olarak görünen bir başka nokta da bilimin hayatı, insanı, hastalıkları açıklamaktaki yetersizliğidir. Bu çerçevede romanda Leyla'nın hastalığı ve Ömer Behiç'in doktorluk tecrübeleri ile dayanaklandırılan bir fennin acizliği vurgusu vardır. "Bir çıbanın zuhuru sebebine bile karar veremeyen bir fenle, gözle görünmeyen, elle tutulamayan yerlerde muhtefi, hain bir gizlilikle tahrip eserleri yapan bir maraz nasıl keşfolunabilirdi? Yahut onlar tahmin edilebilse bile nasıl tedavi edilebilirdi?" (*KH*, 239) Doğrudan doğruya hastalıkların teşhisi ve tedavisindeki yetersizliği vurgulayan görünen bu satırlar, aynı zamanda ruhsal marazların, hayatta maruz kalınan sadmeler karşısında içine düşülen çaresizliklerin de habercisidir:

> Kırık hayatlar!.. İşte burası asıl onların bir elem ve ıstırap meşheri idi. Asıl bu duvarların arasında, bu sakfın altında, bu ilaç

kokularıyla meşbu ağır havanın içinde kırık hayatların haşyet ve dehşet veren çalkantısı vardı ki bir müddet onu tenefüs edip sefil mahiyetini teferrüs eden bir ruhta hayat için, beşeriyet için hududu son bulmayan bir yeisin zulmetlerine gömülmemek mümkün olmazdı. Burada hemen vücutlarını kemiren emrazı muayene ve tetkik ederken onların arasından başka neviden emraz ve sakatatı görmüştü. Hastalarını isticvap ederken onların verdikleri izahat arasından hayatlarının zehirleri sızar, sanki tetkik adesesinin altında bu ruhların mesamatı genişleyerek ona daha ileri, başka ufukları, nazarında ıstırap ve azabından kıvranan, yeis ve kalırından inleyen malul dünyalarla başka semaları küşade tutardı. Burada hıyanet görmüş aşklar, anlaşılmak istenmeyerek boğulmuş hassasiyetler, yumruk ve tekme altında ezilmiş ruhlar vardı. (...) Ömer Behiç bunların arasından geçerken etrafında sihirli bir hayat ile muayyen şekiller almış fecaat menkıbeleri arasında dolaşmak hissini duyar ve ekseriyet üzere ölümün muzaffer yürüyen tahriplerine mukavemetten aciz fennin tahassürlerini hissederken hayatı insanlara daha tahammülü mümkün bir hale getiremeyen, onu böyle kahhar, zalim, mühlik bir cidal hükmüne inmekten kurtaramayan beşer marifeti için bir kin duyardı. (*KH*, 296-297)

Bu satırlarda vurgulamak istediğim nokta, hastalıklar, tıp, fen ve "kırık hayatlar" arasında kurulan bağlantıdır. Yani Ömer Behiç doktorluk yoluyla sadece hastalarla karşılaşmaz, belki de bütün bu hastalıklara yol açan, hayatı katlanılmaz kılan kırıklıklarla, sadmelerle de karşılaşır. Ve bilimin, hastalıklardan belki daha çok hayatın bu kırıklığını çözmekte, zalim sadmeleri, bilinmez, kavranamaz durumları aydınlatmakta aciz kalışına içerler. İnsanın hayatla baş edemeyişinin, beşer hayatının zorluğunun, zalimliğinin, insan ruhunun anlaşılmazlığının bilimin acziyle yan yanalığı vurgusu ister istemez modern bireyin çıkmazlarını, realist romanın dünyasındaki emniyet kaybını işaret eder. Gerçekliğin içindeki mutlak gerçekten şüphe, müphemiyet söz konusudur artık. Neden kırık hayatlar, neden

mutsuz yıkıcı müsademeler, bitmek bilmeyen zulümler vardır? Ya da aslında daha da somutlarsak basitçe neden Ömer Behiç öteden beri hayal ettiği güzel evine, ailesine sahipken Neyyir'i arzulamaktan kaçamaz? Realist bakışın gerçeği olduğu gibi yansıtma inancı devamlı sarsılır: Hangi gerçeği? Halit Ziya gerçekleri o yüzden ikircikli, müphem perdelerle örtülüdür. Ve bu belirsizlik mutlak anlama, kadere ya da dinî bir yüceliğe bağlanmaz. Bu yüzden ideal insanı belirleyen ahlak, ideal aileyi belirleyen değerler de çoktan yıkılmaya mahkûmdur.

Ömer Behiç'in ideal ailesini belirleyen değerlerin içinde en dokunulmazı karısı Vedide'dir. Ömer Behiç için Vedide'yi sevmek "adeta mümtaz bir timsale ibadet etmek hissini" duyurur. Neyyir'in zehirlenme ihtiyacı ile solumaya koştuğu cehennemi havası, sarhoş edici lezzetlerine karşılık Vedide ibadet edilecek gibi sevilen kutsal bir mahlûktur. Ömer Behiç'in iki kadına yüklediği bu keskin anlamlar, basitçe melek kadın, şeytan kadın algısı, aslında roman boyunca önceki Halit Ziya romanlarındaki melek/çocuk kadınlarla yaşayan, capcanlı kadınlar arasındaki zıtlığı sürdürürken yine öncekilerde olduğu gibi ikisinin de mutsuzluğa mahkûm oluşunun kaçınılmazlığını gösterir.[19] Ama burada Ömer Behiç'in ahlakçı kişiliği ve idealler

19 Aslında temelleri Namık Kemal'in *İntibah*'ına kadar uzanan bu iyi-kötü kadın ayrımları, elbette siyah beyaz olmaktan tamamen uzak olmakla beraber Halit Ziya'da da varlığını sürdürür ve tıpkı öncekilerde olduğu gibi bu ayrım kadının cinselliği üzerinden şekillenir. Cinselliğin, hazzın kadın tarafından yaşanmak istenmesi belki hala makbul değildir. Ancak Halit Ziya romanının en önemli farkı arzunun karşı konulamazlığını vurgulaması ve bütün karakterlerinin, kadınların ve erkeklerin büyüyememesine, annesizlikle ya da yok-annelerle eksik ve malul oluşlarına dikkat çekmesidir. O yüzden sadece melek kadınlar değil cinselliğinin peşinden giden Bihter ve Neyyir'ler de çocuk kadınlığın sınırında yaşarlar. Neyyir'in "çocuk başı", "oyun yerine giden çocuk sevinci", "çocuk muaşakası"... (*KH*, 313) gibi sıfatlar eksik olmaz romanda. "Küçük Neyyir", "Küçücük Neyyir" de âşık olunan bir çocuk kadındır bir bakıma. (*KH*, 316) Öte yandan Neyyir'in levsin sınırındaki çocuk kadınlığına karşılık Bekir Servet'in âşık olduğu Müzzan da, masum, "asude" bir aile hayatı içinde büyümüş, saf bir ev çocuğudur. Bekir Servet, onun "yeşil çocuk gözleri"ne kapılır. Bu gözler onun için yeni bir yolun, "geniş ve temiz bir ufka, doğru ve düz bir denize, berrak ve beyaz dalgalara sevk edecek" bir yolun habercisidir. Bu yoldan huzur veren bir "uyku"ya dalacaktır. Bekir Servet onun elinde "günahlar"ından, "levsler"inden arınacak, "masumiyete iade edilmiş" olacaktır. (*KH*, 271) Bekir Servet'in bu aşka kadar Ömer Behiç'in tamamen zıddı bir karakter olarak çizil-

dünyası düşünüldüğünde Vedide'nin mutsuzluğu ideallerin de kaybı anlamına gelir. Ömer Behiç iki kadın arasına keskin sınırlar çizerek yaşadıklarını meşrulaştırmaya, aslında kaybettiği ideal dünyayı kaybetmemiş gibi davranmaya çalışır: "Bu bir aşk mıydı? Neyyir'e ibtilasının bu ismi taşımasına zihninde müsade etmiyordu. Onun aşkı karısınaydı ve yalnız ona münhasır olacaktı. Bu daha başka bir şeydi ki bir marazi halete, bir gün kendiliğinden humma nöbetleri duruveren cismani bir afete daha müşabihti. Ömer Behiç böylece bir tasnif yaparak zevcesine sadakat ve merbutiyet borcunu bir vesikaya raptetmiş oluyor ve nefsine o marazi haletin buhranlarını geçiren bir mesul sayılamayacak mahkûm sıfatını veriyordu." (*KH*, 255) Bütün bu hesaplaşma, Neyyir ve Vedide'nin keskin çizgilerle ayrılmasına, Neyyir'le yaşananların iptila, buhran, marazi halet olarak nitelenmesine yol açar. Oysa hem kutsal evliliği hem ailesi çoktan dağılmış; toplumsal sözleşmenin şartlarına uyan, her türlü iyi vatandaş, uyumlu birey tanımının ideal örneği olan Ömer Behiç'in evi ideal evden kırık hayatların, yıkılan, dağılan evlerin numunesine dönüşmüştür. Böylece evin içinde, özel alanda kurgulanan ideal dünya, dışarıdan, koruyup kollayan evin dışından sızan hakikatlerin kirine bulaşır.

Uyumlu bireyin imkânsızlığı: Ömer Behiç ya da "siyehendiş" karakter

Kamusal kimliği yüzünden beşer hayatının ıstırapları ile içiçelik Ömer Behiç'in hem bu "kirli, sefil" dünya ile arasına bir mesafe koymasına, söz edilen ideal hayatın, özel alanın kurulmasına yol açar ama hem de bütün bu ıstırapların içine, karanlığı-

---

diğini gördük. Ama aşk bir kez daha masum çocuklara, masumiyete saflığa hissedilen bir şey olarak karşımıza çıkar, olgun kadınlara değil. Temizlik ve arınmayla gelen bir kutsallık vardır onun aşkında da. Bekir Servet'in yaşadığı hayat kendi gözünde de nihayetinde "levsler"le doludur. Aslında sadece kadınlar için değil erkekler için de çocukluğun masumiyeti, temizlik ancak birey olmamakla mümkün gibi görünür. En azından ideal olan budur. Ancak Halit Ziya karakterleri, bunun da artık imkânsızlığını, büyümenin, bireyleşmenin kaçınılmaz olduğu bir dünyaya doğru evrildiklerini gösterirler.

na çekilmesine neden olacak "siyehendiş", "bedbin" karakterini tetikler. Hastane günlerinde, orada "mustarip beşeriyetin en hüzün ve en kasvet veren levhaları gelir, gözlerinin önünde sefaletlerini sererek devrederdi. Burası maddi ve manevi beşeriyet âlemlerinin en korkunç, en iğrenç bir meşheri idi ki bütün beşeriyeti bir enin ve vaveyla, bir azap ve işkence, bir matem ve izmihlal mahşeri halinde gösterirdi." (*KH*, 295) Ömer Behiç bu ıstırapları, iğrenç sahneleri tıpkı Ahmet Cemil gibi, tiksinme ve merhametle seyreder. "Beşer fıtratının ne kadar kötü, çirkin, zelil, mülevves, miskin marazları varsa burada ona facialarını hikâye ederlerdi. Böyle hastane onun için beşer hayatına dürbünlerini dikmiş bir rasadgah hükmünü iktisap ederdi ve burada dürbünlerin bütün camları dünyayı karanlıklara gömen bir siyahlıkla mülevvendi." (*KH*, 303) Bütün bu bakış Ömer Behiç'in bakışıdır. Hayatın "fecaat taraflarından almaya mütemayil" karakteri "[b]ir küçük siyah nokta bulup da hayalinde semasını korkunç bir gece karanlıklarına boğmak için uğraşır dururdu. Bu fıtratına ait bir bedbinlik, bir siyehendişlik idi." (*KH*, 299-300) Behiç'in siyehendiş bakışı kendi tasavvur ettiği ideal, ince zevklerle bezenmiş "ev"in dışında sadece karanlık ve "levs" görür; ya da Ömer Behiç'in tıpkı Halit Ziya'nın bütün romanlarındaki tavra benzer biçimde mesut, seçkin ama anlatılacak bir hikâyesi olmayan hayatlar yerine kırık hayatlardan, zelil ve mülevves olandan bakışını ayıramadığını görürüz. Neyyir'le buluştukları terzi evi de Ömer Behiç'i iğrendirir:

> Beyoğlu'nun yan sokaklarının güneş görmeyen, duvarlarından rutubet sızan, karanlık merdivenlerinde zeytinyağı ve yanık soğan kokularıyla dolu ağır bir hava teneffüs edilen bu terzi evine her geldikçe Ömer Behiç bir tiksinme hissinden kendisini men edemezdi. O Neyyir'le muaşakasına zarif, müşemmes, çiçekler, yeşillikler içinde gömülmüş bir yuva düşünürdü. (...) Bugün yine karanlık merdivenden çıkarken o ağır kokuyu duydu ve kendi kendisini nasıl olup da *bu levs içine getirip hayatının bütün nezahetini* atacak kadar zaaf gösterdiğine şaştı. (*KH*, 310) (İtalikler bana ait.)

Behiç'in bir yandan da kendini ayrı tutamadığı, içine çekildiği bu "levs" âlemi "nezih" hayatına bulaşır. Neyyir ve Neyyir'le olan ilişkisi de tamamen bu mülevves dünyaya aittir Ömer Behiç için. Kendinden, zaafından tiksinir. "Mülevves ve müstekreh" ne varsa ona yenilmiş, "bir sefil vaziyete itaat edecek olan müstekreh bir mahluk oluvermişti[r]." (*KH*, 357) Evlilik dışı ilişki ile somutlanan mülevves hayat, sefil hakikatler sonunda Ömer Behiç'in nezih ve pakize dünyasını da kirletir. Kamusal alanı, dışarısını levsten ibaret gören bakış için evin içinin kirlenmesi kaçınılmaz olur. Evin dışındaki dünyanın, fakirliğin, ahlaksızlığın, hastalıkların, "mustarip beşer"in ıstıraplarının topyekün "mülevves", tiksinti verici oluşu bir yandan Ömer Behiç'in ahlaklı, steril, estetik, sağlıklı hayat tahayyülünü, yani aslında burjuva elitizmini, pozitivist, rasyonalist idealizmini gösterirken; diğer yandan bütün bu ideallerle biçimlenmiş modern bireyin nasıl kaygan, kaypak bir zeminde durduğunu işaret eder.

Öte yandan Behiç'in "siyehendiş", bedbin karakteri, dünyayı algılayış biçimi bu zemini daha da üzerinde durulmaz hale getirir. Bu bakışla sorunsallaştırdığı dış dünyanın, acı içindeki beşeriyetin parçasıdır Behiç de. Küçük kızının hastalığı ve ölümü bir yandan hayatı idare eden güçlerin karşısında bireyin aczini, yalnızlığını duyururken, bir yandan kızının kaybını günahlarının bedeli, cezası olarak görür:

> Eğer hayatta insanların mukadderatına hâkim olan, onları tevcih ve idare eden tahlil ve izhar edilemez, acip kuvvetler mevcutsa asıl bu yeni evin saadetine şeamet başka bir ufuktan üfürülmüş menhus bir rüzgâr idi. Ve o ufkun perdesini kendi elleriyle, kendi ihtiyarıyla açmış idi. Birden bütün fen adamı sıfatının içinde sade bir ruhun hirasıyla titreyen bir başka hüviyet peyda oldu. Evini tehdit eden bu musibetin gölgesiyle kendi masiyetinin hatırası birleşti. İkisinin arasında bir irtibat meydana geldi. Acaba?.. diye titreyen bir ses yükseldi ve bu birbiriyle mantıkla, fenle irtibatı haiz olamayacak iki hadise arasında bir alaka vechi aradı. (*KH*, 377)

Bu satırlarda Ömer Behiç'in evi tehdit eden bir "musibet" olarak ölümü ve bireysel günahı birleştirdiğini, birbirinin bedeli olarak görme eğiliminde olduğunu ve pozitivist bir fen adamı sıfatıyla bu bağlantıdan duyduğu rahatsızlığı okuruz. Leyla'nın ölüme yaklaşırken ısrarla "anne..."diye seslenmesi "ben senin için ölüyorum, senin günahının bahası için gidiyorum!" (*KH*, 393) der gibidir. Ömer Behiç artık bu ölümün kendi günahının cezası olduğunu düşünür iyice. Leyla'nın ölümüyle neredeyse "günahının ücretini ödemişçesine bir hiffet" hissi içindedir. Ömer Behiç'in bireysel arzuları ile toplumsal sözleşmenin dayattığı uyumlu bireyin kutsal aileyle temsil edilen değerleri arasındaki çatışmanın en sonunda dayandığı nokta metafizik/varoluşsal bir hesaplaşma olur. Burjuva ahlakçılığının arkasında mukadderatı sorgulayan, günahlarının bedeli olarak kızının ölümüne neden olduğunu düşünmeye başlayan bir adam vardır. Ancak burada kritik olan, yani *Kırık Hayatlar*'ı kendinden önceki ve kendinden sonraki pek çok romandan ayıran nokta, yine bu hesaplaşma halidir. Yani Ömer Behiç sonuna kadar modern bireyin emniyetsiz dünyası ile bilinmezliğin mukadderata evrildiği âlemin arasında sallanacaktır.

Böylece bir aşiyan, saadet yuvası olarak özene bezene kurulmuş bu ev dışarıdan gelen hayatla darmadağın olmuştur. Ömer Behiç'i dünyaya bağlayan ve dünyadan koruyan bu kale yıkılmıştır; hayatın bir muamma oluşu, bilinmeyenin, fenle anlaşılamayan kuvvetlerin gücü karakterleri aradalığa iter. Ömer Behiç belli ki tamamen pozitivist bir dünya görüşüyle yetişmiş ama bir yandan da sürekli fennin yetersizliğini deneyimleyen, fennin hayatın garipliklerine, kırıklıklarına çare olmadığını gören bir göz olmuştur, bir tür dünyada, hayatta kaybolmuşluk hissi içindedir. Leyla'nın ölümü ve Neyyir'den ayrılığı birarada yaşayan Ömer Behiç için ölüm ve aşk acısı giderek daha da fazla birleşmiş, birbirine dolanmış, biri diğerini hatırlatır olmuştur. (*KH*, 402) Ömer Behiç bu iki acının iç içeliği arasında "düşünmeden, anlamadan boş gözlerle hayata, kendisini deveranın içinde çevirip götüren saatlere kayıtsız, hissiz bir seyirci" olmuştur. (*KH*, 404) Ömer Behiç'in pencereden seyreder gi-

bi hayatı uzaktan, karanlıkların içinden seyrine karşılık Vedide her şeyden kopmuş, bütün hayattan uzaklaşmış, namaz kılıp Kuran okumaya başlamıştır. Yani yukarıda vurgulandığı gibi Behiç'in iki arada sallanan modernliğine karşılık Vedide, geleneksel olanın sunduğu korunaklı dünyaya sığınır.

Kırık hayatlar saadet yuvasının içine nüfuz edip evi darmadağın ettikten sonra Ömer Behiç, karısına, eve döner. Vedide onu kendisine dönmüş olduğunu görür, aslında beklediği ve dilediği dönüştür bu; Vedide hep korktuğu gibi metruk kalmamıştır görünürde ama yerine konamayanın, kaybedilenin acısı metrukiyetin kaçınılmazlığını gösterir.[20] Ömer Behiç karısına "Ta uzaklarda bir yere!.." (*KH*, 416) gitmeyi, bütün dünyayı geride bırakarak yalnız kalacakları bir yere gitmeyi önerir. Ömer Behiç için bu dönüş kırık hayatlarını tamir etme imkânını taşır. Ama fark eder ki Vedide'nin saçları bembeyaz olmuştur. Roman'ın bu kapanışı yaşanan kırıklığın, açılan yaranın tamir olmasının, iyileşmesinin imkânsızlığı üzerine gibidir. Uzaklaşılabilir, hayattan gidilebilir, evden ya da sokaktan kaçılabilir ama insandaki izler, yaralar hep oradadır.

Böylece *Kırık Hayatlar*'la Halit Ziya romanının beşer hikâyesi tamamlanmış olur. Şiddetli arzuları ile hayatın sadmeleri arasında mütemadiyen kırılıp dağılan insan, bu kez evlat kaybı ile bireysel acının bir başka zirvesine çıkar. Tamamlanamayan arzunun yarattığı metrukiyete evlat kaybının trajikliği eklenir.

20 Vedide'nin odaklayan olduğu bölümlerde kocasının kendisinden nasıl uzaklaştığını, bu mesafenin nedeninin bir hıyanet olduğunu hissettiğini anlarız. "İşte dört aydan beri, ta yeni yuvalarına, bu saadet köşesine, heyhat, o kadar özlenip süslenen bu son emel merhalesine geleliden beri, onu ta küçük yaşından başlayarak en büyük sevinçlerinin arasından tehdit ederek meserretlerine bir korkunun helecanlarını karıştıran tehlike hayali tahakkuk etmiş, onların saadetlerini, en tatlı bir deminde gelip zehirlemişti." (*KH*, 330) Vedide'nin romanın başından beri hissettirilen endişesi, kaybetme, mutsuz olma endişesi gerçekleşir. Açıkça konuşulmayan ama aralarındaki mesafeden hissedilen, gerçekleştiği anlaşılan bir endişedir bu. Kaçmayı, boşanmayı, konuşmamayı hatta intihar ederek kocasından intikam almayı düşünür Vedide. Ama sonunda kocasının kendisine dönmesini, yaptığının utancını duymasını, pişman olmasını bekleyecektir. Hiç konuşulmayacak ama onu affedecektir. Sadece bir kere, Leyla'nın kurtuluş ümidi kalmadığında hıçkırarak ağlayıp karısının boynuna başını gömen Ömer Behiç'i Vedide kendinden uzaklaştırır ve "ölüyorum" diyen kocasına bütün kinini dökerek "müstehak" der. (*KH*, 380)

Ve en önemlisi Halit Ziya romanının bu son parçası "mustarip beşer" fikriyle bireyin içinde yaşadığı dünyanın, hayatın kavranamazlığını, üstesinden gelinemez acıyı bireysel ve var oluşsal alandan cemiyete, toplumsal ve kamusal alana taşımış olur. Bu anlamda Ömer Behiç'in mahrem dünyasından, metruk bireyliğinden insana dair, "beşer hikâyesi"ne dair büyük ve cevapsız soruların dünyasına girmiş oluruz. *Kırık Hayatlar*'la realist roman, dünyanın ortasında muinsiz, tek başına kalan bireyin metrukiyetinin yanı sıra, hakikatin ve anlamın çok daha belirsiz, bilinemez olduğu bir dünyanın romanı olur.

Sonuç

Başlarken bu kitabın "beşer hayatı"nı bir metrukiyet anlatısı olarak tasarlayan yekpare bir Halit Ziya romanından söz edilebileceği önermesiyle yola çıktığını söylemiştim. Halit Ziya'nın romanlarındaki kadınların ve erkeklerin hikâyeleri birbirlerinden bazı bakımlardan farklılaşsalar da hepsini birleştiren nokta arzularının peşinden gitmek isteyen bu karakterlerin serüvenlerinin metruklukla sonuçlanmasıdır. Bu noktada Halit Ziya'yı böyle bir anlatı oluşturmaya yönelten süreci hatırlamakta yarar var. İlk bölümde Tanzimat ve Servet-i Fünun edebi dönemlerinin karşılaşmasına geçmeden önce "asır sonu" kavramının altı çizilmiş ve Halit Ziya ve çağdaşlarının edebiyat anlayışını belirleyenin "asır sonu"nun dünyayı kavrayış biçimi olduğu söylenmişti. Bu çerçevede Tanzimat döneminin gerek siyasi gerek edebi yönelimlerinden farklılaşarak 1880'ler itibariyle ürünler vermeye başlayan kuşağın Batı medeniyeti ve Batılılaşma ile kurduğu ilişki de Ahmet Mithat, Namık Kemal ve onların takipçilerinin ilişkisine benzememektedir. Tanzimat sürecindeki değişimin içine doğan bu neslin düşündükleri, yapıp ettikleri asır sonu Osmanlı dünyasındaki yeni bir paradigmanın habercisi/parçasıdır. Dinin, geleneksel olanın geriye çekildiği özgül bir modernlik deneyiminden, cemaat bağlarının et-

kisini kaybettiği yeni bir bireylik halinden söz edilebilecek bu paradigmada Batı'ya özenen, Batı'yı taklit eden gibi nitelemeler yerine "Garp" zihniyeti, dünya görüşü ile yerel olanı aynı anda deneyimleyen içselleştirilmiş, "melezlenmiş" bir Osmanlı modernliğinin belirleyici olduğunu görürüz. Bu anlamda Tanzimat edebiyatı ve Servet-i Fünun edebiyatı tasniflerinin kapsadığı edebi ve kültürel alanlar arasındaki temel fark modernlik deneyimidir.

Kitabın ilk bölümünde tartışılan, bu modernlik deneyiminin tarihsel ve siyasi koşullarını tekrar etmeden edebiyatla kurulan ilişkiselliğin altını çizmek yerinde olur. Dönemin değişen dünya algısını somut olarak yansıtan edebi olay Dekadanlar tartışmasıdır. Edebiyat tarihlerine birbirinin ardı sıra gelen iki edebi kuşağın eskilik ve yenilik üzerinden süregiden edebi kavgaları biçiminde yansıyan bu tartışma, aslında dönemin ruhunu görünenden çok daha fazla bünyesinde taşıyan, söz ettiğim paradigma değişiminin küçük ayrıntılarda yakalanabildiği bir edebiyat olayı olur. Tanzimat'la birlikte biçimlenen yeni edebiyatın temsilcisi olarak Ahmet Mithat'ın öğretme, aydınlatma, anlaşılır olma misyonuyla yüklediği dil ve edebiyat anlayışının karşısına Servet-i Fünuncular daha yeni, deyim yerindeyse daha avangard bir dil ve edebiyat çıkarırlar. Daha derin anlamların, bireysel duygulanımların peşine düşen ve bu anlamda dönemin değişen dünya algısıyla ilişkisellik içinde olan bu yaklaşım, edebiyatı belli bir angajmanla birlikte düşünmez. Toplumsallık sadece toplumsal fayda demek değildir. Bireye mahsus olan duygu ve düşünceler, bireylerin –ve tabii yazarların, şairlerin– iç dünyaları, arzuları edebiyat metnini olduğu kadar toplumsal olanı, kamusal olanı da dönüştürebilir. Daha doğrusu bireyselliğin kamusal olanla, toplumsalla ilişkisi, etkileşimi kaçınılmazdır. Bu yüzden de "Osmanlı Dekadanları" aslında, suçlandıkları gibi taklitçi, yabancı, toplumdan kopuk bir kaçış edebiyatı üretmezler.

Bu anlamda Halit Ziya romanının çerçevesini de Dekadanlar tartışmasında mücessem hale gelmiş olan yeni paradigma tahkim eder. Realist roman anlayışını Tanzimat romanının karşı-

sına koyan yazar için realist roman sadece henüz taze bir yazar olduğu yıllarda yazdığı *Hikâye*'de vurguladığı gibi tasvir ve tahlilden, tecrübeyi yansıtmaktan, nedensellik ilkesinden ibaret değildir. Romancının derdi "beşer hayatı"nı, insanın hislerini, iç dünyasını anlamak ve anlamlandırmaktır. Bu yüzden Halit Ziya romanı da başından sonuna beşer hayatını, belli bir "beşer hikâyesi"ni anlatır. Ve bu yüzden değişen dünya algısının, Osmanlı'nın modernlik deneyiminin biçimlendirdiği bu asır sonu bireyinin romanı olur.

Halit Ziya'nın peşinde olduğu beşer hikâyesini ortaklaştıran da bu kitabın temel önermesini oluşturan "metrukiyet" anlatısıdır. Bu anlatıda yoğun arzularla biçimlenen derin duygulanımların peşindeki kadınlar ve erkekler, toplumsal olanla uyum sağlayamayan kötü öznelere dönüşür ve metruk kalırlar. Asır sonu Osmanlı bireyinin hayatının eğretilemesi olarak okunabilecek "metrukiyet" kavramı ile kastedilen dünyanın ortasında arzularını tamamen gerçekleştiremeden, hamisiz, muinsiz, yapayalnız kalma halidir. Halit Ziya romanının kadınları ve erkekleri için ısrarla yinelenen tema hamisizliktir. İlk bakışta Tanzimat romanlarının babasız kalmakla felaketlere sürüklenen karakterlerinin hamisizlik hikâyesini sürdürür gibi görünmekle beraber daha derin bir duygusal hamisizlikle kuşatılmış bu karakterler, annesiz ya da babasız kalmakla duygusal/ekonomik mücadelelerin, çatışmaların içine sürüklenirler. Belli bir cemaate, geleneğe bağlanmanın zaten söz konusu olmadığı bu yeni çatışma ekseninde, hamisizlik, bireylerin arzularını seküler bir toplumsal sözleşmenin kodlarına uydurabilecekleri, ekonomik/duygusal olarak hayatla mücadele edebilecekleri güvenli bir zeminin, mutlu bir çocukluğun/gençliğin eksikliği anlamına gelir. Bu yüzden hamisiz kadınlar ve erkekler yoğun arzularıyla baş edemezler. Diğer taraftan hamisizlik asır sonu bireyinin bireyselliğini yaşaması için bir ön koşuldur da. Yani karakterler –Bihter, Ömer Behiç– ancak anne-babalarından koptuklarında kendi arzularını gerçekleştirme imkânına sahip olurlar.

Ama her türlü kendini gerçekleştirme imkânına rağmen Halit Ziya romanının karakterleri yine de metruk kalırlar. Da-

ha doğrusu Halit Ziya ısrarla metrukiyet hikâyelerini öne çıkarır. Çünkü onun asır sonu kadınları ve erkekleri, içinde bulundukları durumdan memnun olmayan, arzu eden karakterlerdir. Halit Ziya romanındaki arzu eden bireyin içine sıkıştığı toplumsal alanda, kendilerine sunulan toplumsal/cinsel sözleşme içinde arzularını gerçekleştirme imkânı ise yoktur. Bu nedenle metrukiyet kaçınılmazdır. Arzularını gerçekleştiren karakterler, anlaşılan kendilerine sunulan toplumsal/sınıfsal/ekonomik/cinsel imkânları gerektiği gibi değerlendirip toplumsal sözleşmeyi ihlal etmeyen şanslılardır. Nahit, Nail, Hüseyin Nazmi, Peyker, Hüsam, Bekir Servet bu anlamda mutlu olduğunu duyduğumuz ama çok da yakınlarında dolaşmadığımız karakterler olurlar. Hepsinin ortak noktası arzularının sınırlarını çizmeyi, sözleşmeyi ihlal etmemeyi iyi bilmeleridir. Halit Ziya'nın bize arzularını gerçekleştiren bu uyumlu bireylerin hikâyeleri yerine metruk bireylerin hikâyelerini anlatmaktaki ısrarında Tanzimat'ın ahlakçı romancısının tavrından çok başka bir tavır, başka bir modern algının izleri görünür. Halit Ziya romanının metruk karakterleri büyük oranda trajik karakterlere dönüşürler, özellikle Ahmet Cemil (*Mai ve Siyah*), Bihter (*Aşk-ı Memnu*) ve Ömer Behiç (*Kırık Hayatlar*) şiddetli arzuları karşılığında ödedikleri bedelle trajikleşirler. Bedel bir ceza değil, tıpkı bir modern kahraman olarak Faust'un başına geldiği gibi, kendini gerçekleştirme arzusunun büyüklüğünün göstergesidir.

Halit Ziya'nın özellikle ilk romanlarında karşımıza çıkan hamisiz çocuk kadınlar, şiddetli arzuyu tanımakla birlikte onu gerçekleştirecek bir öznelliğe sahip olamadıkları için, eylemlerinin faili olamadıkları için ya metrukiyete sürüklenirler ya da ölümü seçmekle birer fail olurlar. Onların trajedisi fail olma imkânından yoksun kalmalarıdır. Buna karşılık Ahmet Cemil ve Ömer Behiç sonuna kadar arzularının sahibi, eylemlerinin faili olarak metrukiyete sürüklenirken arzularının peşinden giden Bihter, kötü özneliği toplumsal sözleşmenin ikiyüzlü kodları içinde eritip uyumlu bir özneliğe dönüştürmeyerek ölene kadar failliğini sürdürür. Bu anlamda Halit Ziya'nın metrukiyet

anlatısı dönemin ruhunu, asır sonu Osmanlı bireyinin bireyleşme, özne olma mücadelesini anlatır.

Halit Ziya hep bu hikâyeyi, Osmanlı bireyinin bireyleşme hikâyesini anlattığı için de tıpkı hamisizlik gibi kimi diğer izlekler ve örüntüler her romanda tekrar tekrar karşımıza çıkar. Çoğunlukla üçlü aşk hikâyesinin içinde birbirlerinin arzularını dolayımlayan rakipler/rakibeler/arkadaşlar vardır. Mazlume için İkbal, Nemide için Nahit, Hacer için Saniha, Osman Vecdi için Hüsam, Ahmet Cemil için Hüseyin Nazmi, Bihter için Peyker ve sonra Nihal, Ömer Behiç için Bekir Servet arkadaşlıktan, kardeşlikten rekabete uzanan bir çizgide yoğun arzuların dolayımlandığı, arzunun diğerinin arzusuna bakmakla mücessem hale geldiği aynalara dönüşürler. Halit Ziya arzuların ve hislerin bir başkasında aynı hisle, arzuyla karşılaşıldığında açığa çıktığını ilk romanından itibaren söylemeye ve giderek ustaca göstermeye devam eder. Beşer hayatını anlamaya ve anlamlandırmaya çalışırken arzunun nereden nasıl çıkıp biçimlendiğinin, karşı konulamaz arzunun neden karşı konulamaz olduğunun izlerini böylece biri diğerinin hislerinin aynası olan karakterlerle sergiler.

Arzunun gerçekleştirilememesi ya da arzu edilenin, kavuşulanın kaybedilmesi ise beraberinde derin bir matem, "müebbet" bir yasla içine düşülen metrukiyeti getirir. Arzu edilenin kaybedilmesiyle ya da somut olarak ölümün yarattığı kayıpla içine düşülen yas birbirine geçer. Ahmet Cemil, kız kardeşini kaybettikten sonra arzularının nesnesi Lamia'yı da yitirmekle Lamia arzusunun ikizi olarak eserini de yakar ve çifte matemle kendini metrukiyete mahkûm eder. Bihter, Behlûl'ün kaybıyla gelen yas ve metrukiyeti kendi intiharıyla bertaraf eder. Ömer Behiç ise küçük kızının ölümüyle sevgilisinin kaybını iç içe geçiren bir çifte matemle metruk kalır.

Halit Ziya romanının kadınlarının ve erkeklerinin zayi olan arzularının da yine birbiri içine geçen iki yüzü vardır. Nesneler dünyasına duyulan arzuyla şiddetli cinsel arzu ya da garam (şiddetli sevda). Modern bireyin mülkiyet arzusunun nesnesi olarak şeyler, eşyalar çok daha derin bir eksikliğin, hamisiz-

liğin açtığı yaranın, özlenen bir aşkın ya da cinselliğin ikamesi olurken asıl arzu edilenin kaybıyla birlikte anlamlarını yitirirler. Nemide, Hacer, Bihter ve Ömer Behiç için asıl arzu edilen kaybedildiğinde nesneler dünyası da yıkılıp yok olur. Bu anlamda objelerin metanomik bir değeri vardır. Hacer'in odasını ve evini yakması ve bu yangınla bütün nesnelerin, eşyaların, kumaşların, perdelerin yanışının uzun uzun tasviri Halit Ziya romanındaki nesne algısını, çılgınca arzulanan nesnelerin hiçliğini, nesnelerle ikame edilmeye çalışılan tamlık arayışının boşunalığını gösterir gibidir. Diğer yandan mülkiyet arzusu çoğu zaman sadece nesnelerle sınırlı kalmaz. Daha doğrusu nesnelerle kurulan ilişki, bir yanıyla da bireylerin temellük etme ve iktidar kurma arzularının yansıması olur. Bihter'in kötü özneliği, nesnelerden, ev halkına, evliliğine ve nihayet Behlül'e yönelen temellük hissinin, fail öznenin şiddetli arzularının ancak temellük etmekle gerçekleşebileceğinin ve temellük etmekle de kaybedildiğinin temsilidir.

Halit Ziya romanında arzuyu, kendini gerçekleştirme arzusunu Faustyen bir arzuya dönüştüren, nesneleri, şöhreti, başarıyı, aşkı, sanatı ve her türden derin duygulanımı deneyimlemek için mücadele eden kahraman ise Ahmet Cemil olur. Bu anlamda *Mai ve Siyah* (Cemil'in şiiri ve Halit Ziya'nın romanı) bütün Halit Ziya romanındaki arzuyu, "beşer hayatı"nın anlamını, metrukiyet anlatısını temsil eden metindir. Bireyin öznelliğini yaşama arzusuna şairin ruhunu ortaya koyma arzusunun eşlik ettiği bu metinde tasvir edilen de manzaranın kendisinden çok, onu seyredenin, manzarayı görenin algısı, duyguları, bakışı olur. Bu anlamda Halit Ziya romanında belirleyici olan aslında *Mai ve Siyah*'ta olduğu gibi karakterlerin algısı, bakışı olurken, Halit Ziya romancılığı da şairin ruhunu ortaya koyma arzusunun yansıması olur. Ve yine bu yüzden *Kırık Hayatlar*'da Ömer Behiç'in kendisi için kullandığı "siyehendiş" ruh, Halit Ziya karakterlerinin, ama daha ziyade erkeklerinin çoğuna sirayet eder. Ömer Behiç'in "siyehendiş"liğinde hayatı anlamlandırmanın zorluğunu, arzuları gemlemenin ya da gerçekleştirmenin imkânsızlığını, dünyayı çözümlemekte, felaketleri ber-

taraf etmekte fennin acizliğini kavraması da etkendir. *Kırık Hayatlar*'ın gerçekçi roman konvansiyonunu izleyen yapısı içinde hayatın gerçekliklerini sorgulayan karakteri dönemin ruhunun biçimlendirdiği yeni bir modernliğin habercisidir. Ömer Behiç, Halit Ziya romanının "kendi kendini yapan adam"ı olarak bütün hayatını adım adım kurmuş, mükemmelen biçimlendirdiği, rafine zevkleriyle inşa ettiği evi ve üzerine titrediği ailesiyle burjuva bireyin, bir nevi makbul vatandaşın temsilcisi olarak sunulmuştur. Ama yine de toplumsal sözleşmenin kodlarını, seküler bir burjuva ahlakını içselleştirmiş olan öznelliği tıpkı önceki karakterlerde olduğu gibi, şiddetli arzunun açığa çıkmasıyla altüst olur. Arzu kaçınılmazdır ve ne ideal vatandaşlığı, ne katı ahlakçılığı Ömer Behiç'i arzuların sevk ettiği evlilik dışı ilişkiden koruyabilir. *Kırık Hayatlar* bu anlamda kamusal alandan evin içine sirayet eden kırıklığın, bireyin üzerine hücum eden zorlu dış gerçekliğin bireysel arzularla müsademesini, o büyük çarpışmanın yıkıcılığını anlatarak Halit Ziya romanını nihayetlendirir. Eril otoritenin işareti olarak titr ve para (Behiç'in doktorluğu ve zarif evi ile temsil edilir), tevarüs edilen değil adım adım kazanılan varlık, zenginlik öznenin yıkımını engelleyemez. Daha önemlisi Halit Ziya böylece, titr, para, zenginlik gibi burjuva değerlerinin, erkeklik otoritesinin, ahlakçılığın beyhudeliğini gösterir.

Öte yandan Halit Ziya'nın bireyleri sürüklediği bu metrukiyet, geçmişin geleneksel toplumuna, koruyucu cemaat hayatına dönüş özlemini imlemez. Metrukiyet çoktan içine girilmiş olan modernliğin kaçınılmaz sonucudur. Bu anlamda Halit Ziya romanının, Ahmet Mithat ve Namık Kemal çizgisinden keskin bir kopuşu işaret ettiğini söylemek yanlış olmaz. Cemaat bağlarının, gelenekselliğin gücünü hâlâ sürdürdüğü bir dönemin kahramanları olan "Batılı" olmaya özenen Felatun Bey, alafranga züppelikle gülünçleştirilirken *İntibah*'ın Ali Bey'i açıkça arzularına kapılacak kadar saf ve korunmasız olduğu için melodramatik bir yok oluşa sürüklenir. Yazarların açık niyeti, eylemlerinin faili olmayan ve olması beklenmeyen bu karakterleri birer yanlış model olarak sunmaktır. Rakım Bey'in

failliği ise arkasını yasladığı gelenekselliğin emniyet bahşeden gücüyle biçimlenir. Özetle bu karakterlerin hiçbirinin kafası karışık değildir; büyük soru işaretleri yoktur. Oysa 1896 yılında *Mai ve Siyah*'la aynı anda tefrika edilen *Araba Sevdası*'na geldiğimizde Bihruz Bey'le alafranga züppeliğin gülünç olmakla birlikte sorunsallaştırıldığını görürüz. Recaizade Ekrem'in modernlik deneyimi romana yansımış, Bihruz Bey'in gülünç züppeliği okuyucunun merhametini uyandırmıştır bu sefer. Bu noktada Halit Ziya'nın bakışının, hocası ve dostu Recaizade'nin sınırlarını da zorladığını, Ahmet Mithat'ın pekâlâ züppelikle suçlayıp gülünçleştirebileceği bir karakter olarak Ahmet Cemil'i trajik bir modern özneye dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. Yazarın Ahmet Cemil'le aştığı bu eşik, Bihter ve Ömer Behiç'le artık sadece Batılılaşmayla açıklanamayacak, Osmanlı'nın özgüllüğü içinde modernliğin bizzat deneyimlendiği bir zamanı, dünya algısını işaret eder.

Bu yüzden Halit Ziya romanına "küll" olarak baktığımızda birbirinin içinden çıkan karakterlerin, ilişkilerin giderek trajikleştiğini, karmaşıklaştığını görürüz. Mazlume, İkbal ve Nihal, Bihter paralelliği *Aşk-ı Memnu*'yu pekâlâ *Sefile*'nin olgunlaşmış versiyonuna dönüştürürken Nihal'in tohumlarının Nemide (*Nemide*) ve Hacer'le (*Ferdi ve Şürekâsı*) atıldığını, Ahmet Cemil'in (*Mai ve Siyah*) Osman Vecdi (*Bir Ölünün Defteri*) ve İsmail Tayfur'un (*Ferdi ve Şürekâsı*) yeniden yazımları olduğunu, Ömer Behiç'in (*Kırık Hayatlar*) ise hem Ahmet Cemil'den hem de kadın olmasına rağmen ya da hatta özellikle kadın karakter olarak, Bihter'den (*Aşk-ı Memnu*) devşirilen bir bireyliği temsil ettiğini söyleyebiliriz. Böylece bu iç içelik, birbirinden doğma ve bilinçli bir yeniden yazma hali Halit Ziya romanını bir küll haline getirir. Halit Ziya, romanın, roman türünün realist roman olduğunu, yani esas romandan anladığının bu olduğunu söylediği *Hikâye* adlı incelemesinde yapacağı/yaptığı şeyin beşer hayatını anlatan bir realist roman ortaya koymak olduğunun altını çizer. Bu ipucu da Halit Ziya'nın –*Sefile*'den *Kırık Hayatlar*'a– romanlarının metruk beşerin hikâyesini anlatan yekpare bir romanın parçaları olduğu önermesinin ilk dayanağı

olur. Ve belki de hayatının diğer yarısında başka roman yazmamasının da nedeni, bu büyük romanla beşer hayatının hikâyesini, bireyin metrukluğunu anlatmış olduğunu düşünmesidir.

Peki sadece bireysel olanı anlatan bir nevi kaçış edebiyatı olarak görülen Halit Ziya romanı neden düşünülenin aksine politiktir? Tanzimat romancısının angajmanlarını dikkate almayan, insanı anlama ve anlamlandırma derdindeki bu romanda kimse cezalandırılmaz; başa gelenlerin nedensel bağlarının ortaya konması, seçilen karakterlerin, olay örgüsünün aynı hikâyenin yeniden ve yeniden yazımına hizmet etmesi tesadüfi değildir. Açıkça bir derdi vardır romanın. Hayatı anlama ve anlamlandırma çabası, modernlik deneyimi içindeki bireylerin ıstırabının öne çıkarılması politik bir tavrı işaret eder. Üstelik evin içinde, bireyler arası iktidar ve mülkiyet mücadelesinin belirleyici olduğu, giderek kamusal alanla özel alanın iç içe geçtiği bu kapalı evren, "gerçek" dünya ne kadar politikse o kadar politik olmayı başarır. Daha önce vurgulandığı gibi Halit Ziya'nın bu kurmaca dünyada bütün birincil karakterlerini, kadınları ve erkekleri metruk bırakması, katı ahlakçılığın boşunalığını göstermesi de bilinçli bir seçimdir. Mutlu olanlara, başaranlara, arzularını toplumsal sözleşmeyle uyum içinde gerçekleştirenlere hep teğet geçilir. Ömer Behiç'in *Kırık Hayatlar*'ın bir yerinde söylediği gibi, hikâyeler sadece hayatın kırıklıklarından çıktığı için değil, yazarın ve dönemin sancısı, asır sonunun krizi, bu bir türlü olamayış, metrukiyetten kaçamayış olduğu için aynı hikâye yeniden ve yeniden yazılır. Ve belki de yeni bir umutla başladığı *Nesl-i Ahir* bu umudu boşa çıkardığı için bir utanç kaynağı olur. Halit Ziya bir daha roman yazmaz. Hayatının ve mesleğinin ikinci yarısında sadece anılarını ve kısa hikâyelerini yazar. Bu hikâyeler de ucundan köşesinden metrukiyet anlatısına bağlanırlar; ama romancı beşer hayatının başka yüzlerini de göstermeyi ihmal etmez.

Bütün bu seçimlerle politikleşen Halit Ziya romanının karakterlerinin failliğine benzer biçimde okuru da etkin bir okur, yani okuma eyleminin failidir. Halit Ziya okurun eyleme geçtiği, maruz kalmak yerine faili olduğu bir dünya kurar. Nasihatlâr

yerine yazının çözümlenmeyi bekleyen dünyasıyla karşı karşıya kalır okuyucu. Her ne kadar realist romanın görece açık, daha az karmaşık bir dünya sunduğu fikri yaygın kabul görse de, romancı okura, anlayıp anlamlandırma çabasına katılması için, edilgen okur olmak yerine etkin okur olması için bir imkân sunar. Nereden nasıl etkileneceğine, karakterleri nasıl algılaması gerektiğine karar verecek olan okurun kendisidir. Anlatıcı sesinin geriye çekildiği, karakterlerin algılarının görünür olduğu bu romanda karakterler gibi okura da bir tür bireylik bahşedilmiş olur.

Böylece Halit Ziya romanı, hem karakterlerini hem okurlarını, düşünen, eyleyen, kendi kararlarını veren, seçim yapan ve seçimlerinin sorumluluğunu alan özneler olarak tahayyül etmiş olur. Bu özneler, Tanzimat romancısının yönlendirilmeye muhtaç gördüğü karakterlerinden, aydınlatılmayı bekleyen edilgin okurlarından tamamen ayrılır. Yazarın angajmanlarının sekteye uğratmadığı özerk bir edebiyat söz konusudur. Bu anlamda başta Halit Ziya romanı olmak üzere, dönemin edebiyat üretimi, modern Türkçe edebiyatın serüveninde, toplumsal ve politik angajmanların geriye çekildiği, daha doğrusu toplumsal ve politik olanın kurgulanan karakterlerin iç dünyasından, ilişkilerinden, anlatım tekniklerinden, öne çıkan imgelerden sezilebildiği bir edebiyatın habercisi olur.

Ancak bu tür bir özerklik kısa süre sonra milliyetçiliğin, savaş yıllarının etkisiyle yeniden sekteye uğrayacak; edebiyat bu kez "milliyetçi" bir tasavvurla, milli kimliğin inşası sürecine hizmet etmek üzere yeni bir angajmana girecektir. Halit Ziya romanının karakterlerine ve okurlarına bahşettiği bireylik halinin, özerk bir edebiyat anlayışının izleri sonraki yıllarda eserlerini belli bir ideal etrafında kurgulayan pek çok yazarın –Yakup Kadri'den Ahmet Hamdi Tanpınar'a– romancılığını etkilemiş olsa da milli edebiyat anlayışını devam ettiren erken Cumhuriyet kuşağının gözünde Halit Ziya edebiyatı toplumdan kopuk ve bireyci olmakla belli oranda değersizleştirilir. Tanpınar ve çağdaşları 1930'larda henüz doğru dürüst bir Türk romanının yazılıp yazılmadığını tartışırken aslında özerk roman kav-

rayışını borçlu oldukları Halit Ziya'nın hakkını teslim etmeyi akıllarından geçirmezler. Dahası milliyetçi angajmanın ardından toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışı da yazarı ve kuşağını benzer eleştirilerle ötelemeyi sürdürür.

Oysa bugün baktığımız yerden denilebilir ki, modern Türk edebiyatında angajmanların belirlemediği ama insana dair, yaşadığı mekâna dair dertleri olan, hayatı ve dünyayı anlamlandırmaya çalışan özerk bir romandan söz edilecekse, angaje olmadan, toplumcu olmadan da politik olabilen bir romansal dünyanın kurucusu olmuş Halit Ziya Uşaklıgil'i yeniden hatırlamak Türkçe edebiyatın katettiği yola dair kavrayışımızı zenginleştirecektir.

"Ve bir sözcük (sayfa 244): SON. 24 punto, siyah. (Şiirin Eski Tarihi'nde geçer. Şimdi bu kağıda vuruyor, bir resim olarak)"

– İlhan Berk, "Mai ve Siyah"

KAYNAKÇA

Adams, James Eli. *Dundies and Desert Saints: Styles of Victorian Manhood.* Ithaca Londra: Cornell University Press, 1995.

Ahmet Hikmet. *Servet-i Fünun.* 393 (1314): 40-43.

Ahmet Midhat Efendi. *Bütün Eserleri: Romanlar I: Felatun Bey ile Rakım Efendi.* Hazırlayan Kâzım Yetiş, Necat Birinci, M. Fatih Andı. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2000.

Ahmet Midhat, Fatma Aliye. *Hayal ve Hakikat.* Hazırlayan Bahriye Çeri. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Vakfı Yayınları, 2005.

Ahmet Mithat. *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar: Edebi Eserlere Genel Bir Bakış.* Hazırlayan Nüket Esen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923.* İstanbul: İnkılap, 1994.

Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel.* New York: Oxford University Press, 1989.

Armstrong, Nancy. *How Novels Think:The Limits of British Individualism From 1719-1900* New York: Colombia University Press, 2005.

Aydoğan, Yüce. "Edebi Disko: Halit Ziya Uşaklıgil Yazınında Yeğinlik/Literary Disco: Halit Ziya Uşaklıgil's Intensive Writing." Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2009.

Bachelard, Gaston. *Mekânın Poetikası.* İstanbul: Kesit, 1996.

Barker, Chris. *Cultural Studies: Theory and Practice.* Londra: Sage Publications, 2000.

Beja, Morris. *Epiphany in the Modern Novel.* Seattle: University of Washington Press, 1971.

Berman, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor.* İstanbul: İletişim, 1994.

Beşir Fuat. *Şiir ve Hakikat.* Hazırlayan Handan İnci. İstanbul: YKY, 1999.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Exess*. New Haven: Yale University Press, 1976.

Brooks, Peter. *Realist Vision*. New Haven & Londra: Yale University Press, 2005.

Budak, Ali. *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı: Lale Devrinden Tanzimata Yenileşme*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2008.

Butler, A Judith. *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. Londra, GBR: Routledge, 1999.

Butler, Judith. *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. İstanbul: Metis, 2008.

Cenap Şehabettin. "Musahabe-i Edebiye: Tefrit ve İfrat." *Servet-i Fünun*. (30 Temmuz 1314): 356-359.

Cenap Şehabettin, "Yeni Elfaz." *Servet-i Fünun*. 333 (17 Temmuz 1313): 322-323.

Cenap Şehabettin, "Yeni Tabirat." *Servet-i Fünun*. 330 (Temmuz 1313/1897): 331-333.

Compagnon, Antoine. *Literature, Theory and Common Sense*. Fransızcadan İngilizceye çeviren Carol Cosman. Princeton: Princeton University Press, 2004.

Constable, Liz, Dennis Denisoff, haz. *Perennial Decay: On the Aesthetics and the Politics of Decadence*. Philadelphia: University of Penn, 1999.

Culler, Jonathan. *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. Aurora, Colo.: Davies Group, 2006.

Enginün, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006.

Evin, Ahmet. *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. İstanbul, Agora, 2004.

Finn, Robert. *Türk Romanı*. Ankara: Bilgi, 1984.

Foucault, Michel. *History of Sexuality*. Londra: Penguin, 1992.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse*. Oxford: Blackwell, 1980.

Girard, René, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. İstanbul: Metis, 2001.

Göçek, Fatma Müge. *Burjuvazinin Yükselişi İmparatorluğun Çöküşü: Osmanlı Batılılaşması ve Toplumsal Değişme*. Ankara: Ayraç, 1999.

Gökçek, Fazıl. *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh, 2007.

Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul, Metis, 2004.

Huyugüzel, Ömer Faruk. *Halit Ziya Uşaklıgil*. Ankara: Akçağ, 2004.

İleri, Selim. *Kamelyasız Kadınlar. İstanbul: Doğan, 2004*.

Kansu, Aykut. "20. Yüzyıl Başı Türk Düşünce Hayatında Liberalizm." *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

Kaplan, Mehmet, İnci Enginün, haz. *Cenap Şehabettin'in Bütün Şiirleri*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1984.

Kerman, Zeynep. *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı İle İlgili Unsurlar*. Ankara: AKM, 1995.

Koçak, Orhan. "Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme." *Toplum ve Bilim*. 70 (Güz 1996).

Köroğlu, Erol. "Hançerli Hanım mı, Mirat-i Aşk mı?: Bir Hikâyenin Dönüşüm Sürecinde Etkilenen ve Etkileyen Olarak İntibah." *Edebiyatımızın Üç Zirvesi: Namık Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir*. Hazırlayan Kazım Yetiş. İstanbul: Yy., 2012.

Köroğlu, Erol. "Aşk-ı Memnu'nun Ayrı Dünyaları: Bir Feminist Eleştiri Denemesi", *Sözden Yazıya*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 1994.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.

Okay, Orhan. *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*. İstanbul: MEB, 1991.

Özön, Mustafa Nihat. *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Maarif Vekâleti, 1934.

Öztürk, Veysel. "Türk Şiirinin Romantik Kaynakları: Abdülhak Hamid Tarhan Şiirinde Romantik Öznellik/The Romantic Roots of Turkish Poetry: Romantic Subjectivity in Abdülhak Hamid Tarhan's Poetry." Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2010.

Parla, Jale. *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim, 2011.

Rignall, John. *Realist Fiction and the Strolling Spectator*. Londra & New York: Routledge, 1992.

Schaffer, Talia. *Literature and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Longman, 2007.

Sevük, İsmail Habip. *Tanzimattan Beri I Edebiyat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1944.

Simmel, Georg. *On Individuality and Social Forms*. Chicago Londra: The University of Chicago Press, 1971.

Tanner, Tony. *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore and Londra: The Johns Hopkins University Press, 1981.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Hazırlayan Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh, 1992.

Tarım, Rahim. "Servet-i Fünun Romanı ve Bovarizm." *Est et Non* 7 (Şubat-Nisan 2001).

Tolstoy, Lev. *Anna Karenina*. Rusçadan çeviren Ergin Altay. İstanbul: İletişim, 2002.

Toprak, Zafer. "Modernization and Commercialization in the Tanzimat Period: 1838-1875." *New Perspectives on Turkey*. 7 (Spring 1992): 57-70.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Bir Şiir-i Hayal*. İstanbul: Özgür, 2006.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Ferdi ve Şürekâsı*. İstanbul: Özgür, 2011.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: Özgür, 2009.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Bir Ölünün Defteri*. İstanbul: Özgür, 2010.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Bir Yazın Tarihi*. İstanbul: Hilmi, 1941.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Kırık Hayatlar*. İstanbul: Özgür, 2010.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür, 2009.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Nemide*. İstanbul: Özgür, 2005.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Sanata Dair 1-2*. İstanbul: Hilmi, 1938.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Sanata Dair 3*. İstanbul: Maarif Basımevi, 1955.

Uşaklıgil, Halit Ziya, *Sanata Dair IV*. İstanbul: MEB, 1963.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Sefile*. İstanbul: Özgür, 2006.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Hikâye*. Hazırlayan Nur Gürani Aslan. İstanbul: YKY, 1998.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Nesl-i Ahir*. İstanbul: Özgür, 2009.

Uysal, Zeynep. "Ahmet Mithat'ta Mekânsızlar ve Yer Yurt." *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*. Hazırlayan Nüket Esen, Erol Köroğlu. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006.

Uysal, Zeynep. *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelat-ı Aziz Efendi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2004.

Ünaydın, Ruşen Eşref. *Diyorlar ki*. Hazırlayan Şemsettin Kutlu. Ankara: Kültür Bakanlığı, 2000.

Watt, Ian. *Myths of Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. New York: Cambridge University Press, 1996.

White, Nicholas. *Family in Crisis in Late Nineteenth-Century French Fiction*. Port Chester, NY, USA: Cambridge University Press, 1999. http://site.ebrary.com/lib/bogazici/Doc?id=10014858&ppg=17.

Yalçın, Hüseyin Cahit. "Hikmet-i Bedaiye Dair: Edebiyat-ı Cedide Menşei ve Esasları." *Servet-i Fünun*. 376 (12 Nisan 1314).

Yuva, Gül Mete. *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*. İstanbul: YKY, 2011.

Abdülhak Hamit 30,.32
Ahmet Mithat 29-32, 38-42, 45, 48, 49, 54, 55, 59, 68, 71, 74, 185, 217, 281, 301, 302, 307, 308
Akyüz, Kenan 40, 46, 62
Armstrong, Nancy 61-67, 71, 79, 101, 112, 131, 145
Aşk-ı Memnu 17, 20, 27, 48, 61, 62, 68, 71, 80, 85, 86, 89, 90, 94, 97, 112, 113, 121, 124, 129, 133, 135, 138, 141, 144, 145, 147, 148, 161, 167, 168, 171, 195, 213, 263, 265, 275, 276, 304, 308

Baudelaire, Charles 45, 217, 224, 225
Berman, Marshall 182-184, 201
Beşir Fuat 39, 40, 55, 56
Bir Ölünün Defteri 20, 68, 112, 173-175, 178, 179, 183, 198, 199, 201, 260, 262, 308
Bir Şir-i Hayal 231
Bir Yazın Tarihi 133
Bourget, Paul 38, 144
Brooks, Peter 18, 58, 59, 130, 222, 224, 235-237, 269
Butler, Judith 121, 122, 149

Cenap Şehabettin 18, 41-48, 110, 287
Cevdet Paşa 24, 25, 29, 37
Compagnon, Antoine 23
Culler, Jonathan 15, 16

Dekadanizm 39
"Dekadanlar" 38, 217
Dekadanlar tartışması 17, 19, 24, 30, 32, 37-41, 50-52, 302

Evin, Ahmet 225, 234

Fatma Aliye 63, 71, 101
Faust 20, 181-184, 189, 194-196, 200, 201, 207, 230, 231, 255, 256, 304
Faust (Goethe) 181, 182, 200
Ferdi ve Şürekâsı 20, 61, 62, 68, 90, 97, 99, 101-103, 107, 112, 124, 133-136, 146, 147, 173, 181, 183-186, 193-197, 199, 206, 218, 262, 266, 308
Finn, Robert 220
Flaubert, Gustave 15, 16, 18, 56, 57, 144, 222, 227, 239

Girard, René 77, 82, 93, 153, 198, 277
Goethe, J. W. 181, 182, 194

Göçek, Fatma Müge 24-26, 35, 36
Gökçek, Fazıl 39-42, 45, 46, 48
Gürbilek, Nurdan 74, 129, 156, 168

Hikâye 13, 17, 53, 54, 56-59, 144, 303, 308
Huyugüzel, Ömer Faruk 74

Kansu, Aykut 31, 33, 34
Kerman, Zeynep 33, 133, 231, 256
Kırık Hayatlar 14, 20, 133, 145, 245, 259, 262-265, 268, 269, 273-277, 280, 283, 287-290, 292, 293, 295, 296, 298-300, 304, 306-309
Kırk Yıl 14, 133
Koçak, Orhan 26, 77, 198, 201, 202, 206, 212, 216, 220, 271
Köroğlu, Erol 12, 80, 161, 281

Locke, John 58, 131, 145

Madam Bovary 57, 59, 144, 222, 276
Mai ve Siyah 13, 17, 20, 26, 28, 48, 52, 61, 77, 97, 107, 124, 144, 146, 173, 174, 176, 178, 179, 181, 183, 184, 195, 196, 198-202, 213-219, 222, 231, 232, 235, 237, 249, 252-254, 256, 257, 259, 261, 262, 266, 292, 304, 306, 308, 313
Marlowe, Christopher 182
Moran, Berna 26, 144
Muallim Naci 15, 32, 33, 39, 40, 245
[Müftüoğlu], Ahmet Hikmet 45

Nabizade Nazım 68, 70
Namık Kemal 32, 49, 68, 70, 80, 294, 301, 307
Nemide 61, 62, 68, 71, 90-99, 101-104, 109, 112-115, 118, 127, 131-136, 141-144, 147, 161, 168, 171, 172, 174, 178, 180, 183, 194, 262, 305, 306, 308
Nesip, Süleyman 41, 42, 47, 48
Nesl-i Ahir 14, 309

Parla, Jale 216-218

Recaizade Ekrem 32, 33, 68, 91, 308
Robinson Crusoe 63, 67, 181, 185
Rousseau, J. J. 64-66

Sami Paşazade Sezai 32, 68
Sanata Dair I, II, III, IV 15, 52, 54, 225
Sefile 13, 17, 20, 61, 68-71, 73-75, 77, 79-82, 88-90, 93, 101, 104, 147, 162, 167, 183, 262, 287, 308
Servet-i Fünun 31-33, 37, 38, 43-46, 49, 62, 195
Sevük, İsmail Habip 27, 46

Tanner, Tony 276
Tanpınar, Ahmet Hamdi 26, 28, 29, 37, 80, 156, 256, 310
Tevfik Fikret 33, 42, 48, 50, 62, 225, 268
Tolstoy, Lev 273

[Ünaydın], Ruşen Eşref 28, 32, 33, 50, 51

Watt, Ian 20, 181, 185
White, Nicholas 145, 264, 265, 272, 276

Yalçın, Hüseyin Cahit 33, 45, 46, 49, 50
Yuva, Gül Mete 48, 136, 225, 256