

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

145573

AŞK-I MEMNU'DA CENNET İMGELERİ

145573

SÜREYYA ELİF AKSOY

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma

Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Temmuz 2004

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek yoluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

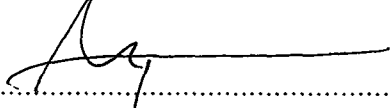
© Süreyya Elif Aksoy



Aileme

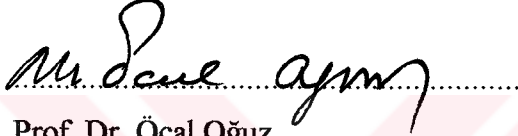


Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.



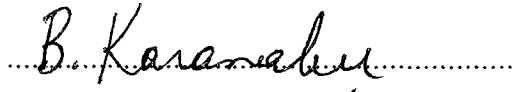
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Danışmanı

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



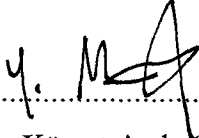
Prof. Dr. Öcal Oğuz
Tez Jürisi Üyesi

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



Dr. Birtane Karanakçı
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı



Prof. Dr. Kürşat Aydoğan
Enstitü Müdürü

ÖZET

Halit Ziya Uşaklıgil (1868-1945)'in *Aşk-ı Memnu* (1900) adlı yapıtı, bazı eleştirmenlerce Türk edebiyatında “ilk gerçek roman” olarak kabul edilir. Teknik ve psikolojik gerçekçilik bakımlarından üstün bulunan *Aşk-ı Memnu*, roman kişilerinin yaşam öykülerinin sağlam nedensellik bağlarıyla kurgulanmış olması ve bu çerçevede kalıtım ile toplumsal koşulların oynadığı önemli rol nedeniyle doğalcı bir roman olarak görülmüştür. Öte yandan romanın, toplumdan uzak oluşu ve üslûbunun hayalî öğeler içermesi, doğalcı edebiyat bakımından bir kusur olarak görülmüştür.

Aşk-ı Memnu'da zengin bir metinsel yaratım bulunduğu gözlemlenmektedir. Bu çerçevede, cennet imgeleri ve sözlü kültürün soyut figürlerine özgü karakter betimlemeleri önemli bir yer tutmaktadır. Ancak bu anlatım öğeleri, roman kurgusu içinde belli bir amaca hizmet etmekte; cinsellik ve namus eksenlerindeki karşıtlıkların çözülmesine ve ideal figürlerin eleştirilmesine yardımcı olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Halit Ziya Uşaklıgil'in cennet imgelerinden yararlanmış olması, yapıtın doğalcı boyutunu zedeleyen bir durum değildir.

Bu çalışmada, *Aşk-ı Memnu*'da roman kişilerinin isimleri ile gerçek ya da düşsel bahçe betimlemelerinde, Yahudi/Hristiyan ve İslâm geleneklerinde yer alan mitsel cennet anlatısına gönderme yapan öğeler bulunduğu ortaya çıkartıldı. Ayrıntılarda gizlenmiş olan bu göndermelerle roman kişileri arasında ilişkiler kurulduğunda, cinsellikle ilgili ahlâk değerlerinin parodileştirildiği görüldü. Yazar, dış etkilerden arınmış, masum yönleriyle vurgulanan bir kızın, babasına duyduğu aşkın sorunlu niteliğine dikkat çekmek için, baba ile kızı cennet tablosuna yerleştirir. Buna karşılık, kocasını aldatan kadın ise aslında erdemli bir hayatı özlemekte ve bu hayat cennet imgesiyle canlandırılmaktadır. Bunlara ek olarak, *Aşk-ı Memnu*'da yaradılıştan gelen cinsel dürtüler ve yasak çiğneme eğiliminin vurgulanması, cennet mitine yapılan göndermelerle birlikte değerlendirildiğinde romanın, cennet bahçesi anlatısının ana izleğiyle bağ kurduğu görülür.

anahtar sözcükler: cennet, doğalcılık, ahlâk, mit

ABSTRACT

Visions of Paradise in *Aşk-ı Memnu* (Forbidden Love)

Aşk-ı Memnu (Forbidden Love) (1900) by Halit Ziya Uşaklıgil (1868-1945) is seen as the “first real novel” in Turkish literature by some critics. It is highly praised for its technical merits and psychological realism. *Aşk-ı Memnu* is considered to be a naturalist novel, bearing in mind the sound causality relationships in the stories of the characters. The major role played by hereditary and social influences are considered within this framework. At the same time, criticism of the novel noted its isolation from society and its style embellished with fantastic elements. These observations were interpreted as a deficiency in terms of the naturalist literature.

Aşk-ı Memnu displays a rich textual creation. Among the observations that can be made in this respect are visions of paradise and abstract descriptions of characters which remind the reader of figures from oral culture. These narrative elements serve a specific end in the novel; they help dissolve the contrasts based on sexuality and chastity. Seen from this perspective, Halit Ziya Uşaklıgil’s usage of the visions of paradise does not harm the naturalist dimension of the novel.

In this thesis, it is demonstrated that in *Aşk-ı Memnu*, the names given to characters as well as descriptions of real or imaginary gardens make references to the mythical narrative of paradise found in the Judaeo-Christian and Islamic traditions. Furthermore, these references that are hidden in details can be related to the characters in the novel and as a result it is revealed that moral values concerning sexuality are parodied. The author highlights the pathological character of a girl’s love for her father by placing the two in a fictional space of paradise. On the other hand, an adulteress visualises her longing for an honorable life with elements of the image of paradise. In addition to these, the emphasis on hereditary sexual drive and the inclination to do the forbidden, also links the novel with the main theme of the narrative of the Garden of Eden.

key words: paradise, naturalism, morality, myth

TEŞEKKÜR

Bu çalışmada birçok kişinin emeği var. Öncelikle, tez sürecinde bana yol gösteren, bunu yaparken kendi yolumu bulmama fırsat veren ve bu yaklaşımıyla akademik kimliğimin çok önemli belirleyicilerinden biri haline gelen, sonu gelmeyen taslak metinleri sabırla okuyup değerli öneriler getiren ve olumlu enerjisi ile bana güç veren danışmanım Laurent Mignon'a; çalışmanın belli aşamalarındaki sorularımı özveriyle ele alarak, değerli önerileriyle tezin olgunlaşmasında etkili olan hocam Hilmi Yavuz'a; tezi okumaya zaman ayırarak önerileriyle önemli katkılar sağlayan Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyelerinden Öcal Oğuz'a ve Bilkent Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyelerinden Birtane Karanakçı'ya; beni Bilkent Üniversitesi'nin seçkin akademik ortamına kabul ederek önümde geniş ufuklar açan Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü öğretim üyelerine teşekkür ederim.

Bugüne kadar ne başarabildiysem, bunları öncelikle aileme borçluyum. Bana olan güvenini hiç yitirmeyerek yaşamın her alanında güçlüklerle göğüs germemi olanaklı kılan, aldığım kararlarda beni büyük özveriyle destekleyen, her zaman olumlu ve yapıcı olan annem Sezen Aksoy'a; okullarını bitirdikçe yeni okullara başlayan kızına sabırla destek olan, bana edebiyat sevgisini ve disiplinin önemini aşılayan, tez sürecinde de gereksinim duyduğum kaynakları bulmak ve taslaklar üzerindeki çalışmalarına yardım etmek de dahil olmak üzere birçok konuda

desteğini esirgemeyen ve her zaman g venebileceğimi bildiğim babam Hamit Aksoy'a; master eğitimine başlamamda benzersiz bir itici güç veren, ona en gereksinim duyduğum anlarda bir melek gibi yetişen, sıkı bir çalışma disiplinine alışabilmeme yardımcı olan, bazen zek sı ve çalışkanlığı bazen de dostluğu ve yakınlığı ile beni besleyen kardeşim Zeynep Ebru Aksoy'a teşekkür ederim.

Ayrıca, kişiliğim ve yeteneklerimle ilgili olumlu yönleri herkesten önce gören, kötü  zelliklerime ise sessizce katlanan, arkadaşı olabildiğim için kendimi şanslı saydığım Müge Altaş'a; uzaklarda olduklarında da yanımda olan, geç gelen  ğrenciliğimde beni y reklendiren ve sıızlanmalarına katlanan Yasemin Eralp  rten, Nurcan  pek i ve Gülay Kılıç Coulter'e; azmi, disiplini ve enerjisiyle örnek almaya  alıştığım Zeynep   başaran'a; Bilkent  niversitesi'ndeki ilk günümde, mutlu bir rastlantıyla karşıma çıktığından beri iyi niyeti ve dostluğa verdiği önemle gönlümde özel bir yere sahip olan Gülşen  ulhaoğlu'na; bana güvenen ve bildiklerini benimle paylaşan Büyükelçi Kaya G. Toperi'ye;  zg n düşüncelerimi dile getirmeye özendiren, memuriyette de yaratıcı olunabileceğinin yetkin  rneği Büyükelçi Osman Durak'a ve Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı bölümünün, her zaman yardıma hazır, güler yüzlü sekreteryaya görevlileri, Demet Güzelsoy Chafra, Ela şeng nd z,  zge Mercan ve Aslıhan Selvi'ye teşekkür ederim.

Bu çalışmanın olabilecek kusurlarının sorumluluğu elbette bana aittir; ancak sizler hayatımda olmasaydınız bu tez yazılamazdı.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
Özet	iii
Abstract	iv
Teşekkür	v
İçindekiler	vii
Giriş	1
A. <i>Aşk-ı Memnu</i> 'nun Alınlanması ve Doğalcılığın İhmal Edilen Yönü	2
B. <i>Aşk-ı Memnu</i> 'da Cennet Mitlerine Ait Öğeler Bulunması	8
C. Halit Ziya Uşaklıgil'in Edebiyat-Mit İlişkisi, Mitoloji ve Teoloji Alanlarına Olan İlgisi	10
D. Tezin Düzeni	11
I. Cennet İmgesi ve <i>Aşk-ı Memnu</i>'daki İzleri	14
A. <i>Aşk-ı Memnu</i> 'da Ayrıntılarda Gizli Cennet Göndermeleri	15
1. Kişilik Özellikleriyle Bağ Kuran Karakter İsimleri ve Cennet İmgesi	16
2. Cennetvâri Doğa Güzellikleri	22
B. Cennet İmgesinin Mitolojik Kaynakları	25
II. Nihal'in "Masumiyeti" ve Cennet İmgesi	30
A. Masum Bir Çocuk Olarak Nihal	30
B. Günaha Dönük Yüzüyle Nihal	44

III. Bihter, Yasak Aşkı ve Cennet İmgesi	52
A. Ahlâkça Zayıf Bir Kadın Olarak Bihter	52
1. Bihter'in Yasak İlişkisi ve Egemenlik Arzusu	52
2. Bihter'i Günaha Sürükleyen Kalıtsal ve Çevresel Etkenler	56
a. Bihter'in Yaradılışı ve Cennet Miti	56
b. Yakın Çevresinde Şeytanî Bir Karakterin Varlığı ve Cennet Miti	65
B. Namuslu Bir Kadın Olma Çabasıyla Bihter	69
Sonuç	74
Seçilmiş Bibliyografya	80
Özgeçmiş	83

GİRİŞ

Servet-i Fünun topluluğunun önde gelen edebiyatçılarından olan Halit Ziya Uşaklıgil (1868-1945), hikâye, mensur şiirler ve edebiyat üzerine incelemeler gibi birçok türde yapıtlar ortaya koymuş olmakla birlikte, edebiyat gündemine romanları ile gelmiştir. Yazarın en fazla inceleme konusu olan romanları *Aşk-ı Memnu* (1900) ve *Mai ve Siyah* (1897) olmuştur. İlk olarak *Servet-i Fünun* dergisinde tefrika edilen (1897-1898) *Aşk-ı Memnu*, Türk romancılığının gelişiminde önemli bir dönemeç olarak görülmüş; Türk edebiyatının klâsiklerinden kabul edilmiştir. Güzin Dino *Türk Romanının Doğuşu* adlı kitabında, *Aşk-ı Memnu* ile Türk edebiyatında “gerçek romanın ortaya çık[tığını]” söyler (8).

Meşrutiyet Döneminin siyasî ve toplumsal koşulları, edebiyatı da etkilemiş, Servet-i Fünun edebiyatçılarının yapıtlarının, izlek, dil ve üslûp özellikleri bakımından toplumdan uzak oldukları eleştirileri yapılmıştır. *Aşk-ı Memnu* da bu çerçevede değerlendirmelere konu olmuş, bir yandan gerçekçi edebiyat teknikleri ve özellikle psikolojik gerçekçilik bakımından yetkin bulunan romanın, diğer yandan toplum yaşamından soyutlanmış bir yönünün bulunduğu söylenmiştir. Bu çerçevede, Robert P. Finn *Türk Romanı* adlı çalışmasında, *Aşk-ı Memnu*’nun yer yer “imge bolluğu” ile örülü olduğunu belirtmiş (188), Kenan Akyüz ise *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*’nde, romanın “[h]ayal sanatları ile dolu” bir üslûbu olduğuna işaret etmiştir. Ancak, cennet imgesinin romandaki rolü üzerinde durulmamıştır.

“*Aşk-ı Memnu*’da Cennet İmgeleri” başlıklı bu tezde, *Aşk-ı Memnu*’da “cennet” imgesi ile ilişkili kuran örtülü göndermelerin ve işaretlerin bulunduğu öne sürülecek. Geniş bir yelpazeye yayılan mitolojik kaynaklardan beslenen ve kültürel çeşitliliği yansıtan cennet imgesine ait bileşenlerin, edebiyat alanına geçerken, kaynaklarından özgürleştikleri, dönüştürmeler ve ironik bakış açılarına konu edildikleri ve varoluşsal ikilemlerin sergilenmesine yardımcı oldukları gözlemlenmiştir. Bu saptamadan yola çıkarak, *Aşk-ı Memnu*’ya “yakın okuma” yapılacak ve cennet imgesinin edebiyat yapıtlarında geçirdiği dönüşümleri göz önüne alan bir anlayışla, roman kişilerinin isimlerinde, mutluluk düşlerinde ve bazı kişilik özelliklerinde belirginleşen ironik cennet göndermeleri ortaya çıkartılacak. Cennet imgesini oluşturan bileşenlerin, romanın izleksel bütünlüğü içinde ne gibi işlevler üstlendikleri, özellikle roman karakterlerinin soyut edebî ve kültürel figürlerle ilişkilerini odağa alan bir yaklaşımla irdelenecek. Böylelikle, *Aşk-ı Memnu*’nun toplumdan yalıtılmış olduğu konusundaki gözlemlere yeni bir boyut getirilmiş olabileceği ve romanın yaşamdan uzak doğasının nitelikleri hakkında bazı ipuçlarına ulaşılabileceği düşünülmektedir.

A. *Aşk-ı Memnu*’nun Alımlanması ve Doğalcılığın İhmal Edilen Yönü

Aşk-ı Memnu ile ilgili incelemelerde, roman kişileri arasındaki çatışmalar ve kişilerin iç gerilimlerine odaklanan psikolojik bakış açısının yanı sıra, Batılılaşma sorunsalı ve evlilikte yaş farkı gibi toplumsal süreçlerle bağ kuran yaklaşımlar yer alır. *Aşk-ı Memnu* gerçekçi edebiyat teknikleri bakımından yetkin bulunmuş, 19. yüzyıl Fransız doğalcı yazarlarının romanlarıyla ve doğalcılığın yolunu açan yazarlardan kabul edilen Gustave Flaubert’in yapıtlarıyla koşut özellikleri bulunduğu gözlemleri yapılmıştır. Ancak bu yaklaşımlar, genellikle doğalcılığı tanımlama

alışmalarına egemen olan karışıklığı yansıtmaktan kurtulamamış, doğalcı yazarların, gerçekliği bilim adamı titizliğiyle yapıtlarında temsil etme kaygısını ön plâna aldıkları görüşünün ötesine geçilememiştir. Sadece Türk edebiyat incelemelerine özgü olmayan bu durum, doğalcı edebiyatın tanımlanmasıyla ilgili genel bir sorunu yansıtır.

Edebiyatta doğalcılıktan söz edildiğinde genellikle, gerçekliğin temsili ilkesini odağına alan; doğayı ve toplumu, kötü yönlerini gizlemeye gerek duymadan yansıtan bir edebiyat anlayışı akla gelir. *Twentieth Century Literary Movements Dictionary* (Yirminci Yüzyıl Edebiyat Akımları Sözlüğü), doğalcıların romanı, “yalnızca bilimsel açıdan gördükleri” ve “yazarın laboratuvarı olarak” kabul ettikleri görüşüne yer verir (455). Bu görüşe göre doğalcı yazarlar, bir laboratuvar olarak gördükleri romanlarında “sosyolojik deneyler” yaparak, insanların eylemleri ve arzularına yol açan biyolojik belirleyicilik etkilerini araştırırlar (455). Doğalcılık akımının öncüsü kabul edilen Émile Zola’nın edebiyat anlayışı, çoğunlukla bu çerçevede ele alınmış, yazarın hem romanları ve hem de kuramsal yazılarında bir bilim adamı profili çizdiği, doğaya ve toplumsal koşullara özgü nedensellik ilişkilerinin edebiyatta tam olarak temsili kaygısını her şeyin üstünde tuttuğu düşüncesi Zola ile ilgili gözlemlere egemen olmuştur.

Ancak, doğalcı yapıtlarda dış gerçekliklerin edebiyatta oldukları gibi temsili anlayışıyla açıklanamayan bazı estetik özellikler bulunduğunu ortaya çıkaran araştırmacılar da olmuştur. Brian Nelson, *Naturalism in the European Novel* (Avrupa Romanında Doğalcılık) adlı kitabın Giriş yazısında, “1950’lerden başlayarak, izleksel eleştiri çalışmalarının sonucunda, doğalcı edebiyatta ve özellikle Zola’nın yapıtlarında, tahminlerin ötesinde zengin ve karmaşık bir metinsel yaratımın” ortaya çıkarıldığını kaydeder (3). Nelson, doğalcı yapıtları biçimci

yaklaşımına ele alarak, “[ş]iirsel simgesellik ve mitsel yapılara odaklanan çalışmaların” yapıldığına işaret ederek, bu araştırmalarla birlikte Henri Mitterand’ın Zola’nın romanlarında mitsel öğeler bulduğu yapısalcı çalışmasının edebiyat eleştirisinde yeni bir ufuk açtığını belirtir (3). Mitterand bu çalışmasıyla, Émile Zola’nın, romancılığı hakkındaki genel izlenimin tersine, yapıtlarında soyut ve simgesel bir anlatıma da yer verdiğini ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmalar, doğalcı edebiyatın daha önce üzerinde durulmamış yönlerini ortaya çıkarmış, bu alandaki tanımlama çalışmalarının sorgulanması gerektiğini göstermiştir. Benzer şekilde, David Baguley, “The Nature of Naturalism” (Doğalcılığın Doğası) başlıklı yazısında, doğalcı edebiyatı, “gerçekliği temsil” boyutuna indirgeyen yaklaşımların, doğalcılığı “gelenekler [...], edebî kodlar ve biçimlerin dışlandığı bir sanat biçimi ve yazınsallıktan yoksun bir edebiyat” olarak sunduğunu vurgular (16). Doğalcı yapıtların, doğanın ya da toplum yaşamının tam bir fotoğrafını yansıtmak amacıyla üretildikleri gözleminin, bir edebiyat yapıtı ile herhangi bir bilimsel belge arasındaki farkların göz ardı edilmesine yol açması tehlikesi vardır.

Edebiyatın bilimsel bir yöntemden öte bir yaratım süreci gerektirdiğine ve doğalcı yapıtlarda da yazınsal nitelikler bulunduğu dikkat çeken değerlendirmeleri, yine David Baguley dile getiriyor. Baguley “The Nature of Naturalism” başlıklı yazısında, Fransız doğalcı romanlarında, izlekler, kodlar ve teknikler bakımından birçok ortaklıklar bulunduğu ve bunların bir doğalcı edebiyat geleneğinden söz edilmesini olanaklı kıldığı görüşünü savunur. Baguley’in bulduğu ortaklıkların merkezinde, doğalcı edebiyatta ironik anlatım özellikleri bulunduğu ilişkin gözlemleri yer alır. David Baguley doğalcı edebiyatın köklerinin, “iki ironik tür olan hiciv ve parodi”de bulunduğunu, doğalcı yazarların yerleşik inançlara ve kurumlara “ironinin yıkıcı gücüyle meydan okuduklarını”, doğalcı yapıtlarda romantik ve

kahramanca davranışların parodileştirildiğini vurgular (19). Ahlâkî konuların doğalcı edebiyat estetiğinde, ancak ironi ve hiciv gibi dolaylı yollarla yer bulduğuna dikkat çeken Baguley doğalcıların ironik perspektifi, burjuva ahlâkını eleştirmek amacıyla kullandıklarını belirtiyor (20). Parodileştirme yönteminin, doğalcı yapıtlarda “kadının düşüşü” izleğiyle (23) birlikte kullanıldığını belirten Baguley, genellikle kadın karakterlerin “ironik ve küçük düşürücü bir kadere mahkum edild[mesi]” durumunun sözkonusu edildiğini vurgulayan (19). Bu çerçevede, doğalcı parodinin malzemesini oluşturan konuların başında, kendi doğalarının kurbanı olan (21), kalıtsal ve çevresel nedenlerle ahlâkça düşen kadınlar gelir (22-23).

Halit Ziya Uşaklıgil’in yapıtlarını doğalcı edebiyatla ilişkilerini göz ardı etmeden ele alabilmek için, öncelikle Fransız doğalcı edebiyat geleneğinin ironik anlatım yöntemlerinin göz önüne alınması gerekmektedir. Aslında, *Aşk-ı Memnu*’nun toplum yaşamından uzak olduğu ve Kenan Akyüz’ün *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* adlı kitabında ifade ettiği şekliyle “hayal sanatları ile dolu” (116) bir üslûbu bulunduğu da eleştirmenlerce fark edilmiştir. Ancak, bunlar doğalcı teknikler bakımından bir zaaf olarak değerlendirilmiş, doğalcı edebiyatta benzeri anlatım yöntemlerinin kullanılmış olduğuna dikkat edilmemiştir.

Aşk-ı Memnu’nun toplumdan yalıtılmış olduğu görüşü, bilindiği kadarıyla ilk olarak Mehmet Rauf tarafından dile getirilmiştir. Nihayet Arslan “*Eylül* ya da Bir Aşkın Analizi” başlıklı yazısında, Mehmet Rauf’un *Aşk-ı Memnu*’yu yaşamı yansıtmayan yapıtlar arasında değerlendirdiğini aktarır (560). Mehmet Rauf, 1899 yılında *Servet-i Fünun* dergisinde yayımlanan “Bizde Roman” başlıklı makalesinde Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah*’ta “gösterir gibi oldu[ğu] [...] hayatı” *Aşk-ı Memnu*’da

da bir ölçüde yansıttığını kabul etmekle birlikte, bu iki roman ve genelde o döneme kadar Türk edebiyatında yazılan romanlar hakkında şunları söyler:

[B]enim söylediğim roman bunlar olamaz, çünkü bunlarda
'hayatımız' yok; bizi biz yapan, sairlerinden tefrik ve tecrîd eden
hayatımız, içinde yaşadığımız, muhtarip ve mesut olduğumuz,
ezildiğimiz bu hayat yok...

Halit Ziya Bey'in hele son romanını [*Aşk-ı Memnu*] son derece âli
görmekle beraber onda hayat-ı milliyemizin fevkinde bir hayat tasvir
edildiği için [...] hesaptan hariç tutuyorum" (aktaran Arslan 560).

Benzeri bir gözlem, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Halit Ziya Uşaklıgil (*Mâî ve Siyah*
ve *Aşk-ı Memnu*)" başlıklı yazısında da yer alır. Tanpınar bu yazıda, *Aşk-ı*
Memnu'yu "dışarıya kapalı, bütün insanları birbirine çift alâkalarla bağlı bir ailenin
dramı" olarak niteleyerek, yapıtta yer alan karakterlerin yaşamdan uzaklığını şu
sözlerle vurgular: "bu insanların hakikaten etrafındaki hayatla alâkası azdır" (290).

Ahmet Hamdi Tanpınar, yapının toplumdan soyutlanmışlığı ile ilgili
gözlemini, Halit Ziya Uşaklıgil'in düşsel bir dünya kurduğu görüşüyle destekler.
"Türk Edebiyatında Cereyanlar" başlıklı makalesinde Tanpınar, yazarın "büyük
romanlarında sadece kendi tahayyül ettiği bir realitenin peşinde ([...] bir hayalî
dünya özleyişinde) realist iddialı bir üslûp makinesi" kurmuş olduğunu vurgular
(121). Tanpınar'ın, ayrıntılı olarak irdelenmediği bu "üslûp makinesi" ve "hayalî
dünya"nın mitsel kaynaklı yazınsal bir oluşum olarak cennet imgesine ait öğelerle
örülmüş olup olmadığı bu çalışma irdelenecek.

Aşk-ı Memnu'nun geniş toplum kesitlerinden uzak oluşu, dönemin sansür
uygulamalarına bağlanır. Bu gözlemde gerçek payı büyüktür. Kenan Akyüz,
Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri adlı çalışmasında, Halit Ziya Uşaklıgil'in

ilk romanı *Sefile*'nin, *Hizmet* gazetesinde 1885 yılında tefrika edildikten sonra, "İslam dininin esaslarına aykırı" bulunması nedeniyle kitaplaşmadığını belirterek yazarın böylece "daha ilk denemesinde, devrin siyasî ve dinî baskılarının ortak darbesini" yediğini söyler (115). *Aşk-ı Memnu*'nun ise bu tür bir engelle karşılaşmamış olması dikkat çekicidir. Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar* adlı romanının 1944 yılında yapılan sadeleştirilmiş baskısına yazdığı "*Kırık Hayatlar: Bir Hikâyenin Hikâyesi*" başlıklı giriş yazısında, *Servet-i Fünun* dergisi çevresinde toplanan edebiyatçıların "o zamana a'id idarenin vehimlerini tahrik" ettiğini (6) belirtir ve Matbuat İdaresi tarafından romanlarda yapılan değişikliklerin anlamsızlığını kanıtlamak üzere, yapıtlardan çıkartılan bölümlerden örnekler verir. Halit Ziya Uşaklıgil, kendi yapıtlarının bu baskıdan diğer *Servet-i Fünun* edebiyatçılarına göre daha az etkilendiğini şu sözlerle dile getirir:

Ben o kırmızı kalemin hükmüne mağlub olanlar içinde, zan ederim, sonuncu kaldım. Bütün meslek arkadaşlarım birer birer çekildiler, ortada yalnız ben vardım. İ'tiraf ederim ki onun gadrine en az ben hedef oluyordum. Küçük hikâyelerimde, Ma'i ve Siyah'da, Aşk Memnu'da böyle kurban edilmiş şeyler pek azdı. Buna büyük bir sebep var; bunlar evvelâ bütün bütün şi'r ve hayale müstenid şey'ler gibiydi. Hayatın acılıklarına takarrüp etdikçe bunları bütün süslerdim.

(10)

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*'yu "şi'r ve hayale müstenid şey'ler"le kurguladığına ilişkin sözleri, yapıtın toplum yaşamından uzak olduğu yönündeki gözlemlerle birlikte değerlendirmelidir.

Bu bilgilerin ışığında, Halit Ziya Uşaklıgil'in, dönemin baskıcı uygulamalarının etkisiyle, çeşitli yazınsal arayışlar içine girmiş olması ve *Hikâye* adlı

incelemesinin merkezine koyduğu Fransız doğalcı romancılarının da kullandığı, soyut tipleri ve kavramları parodileştirme yöntemine başvurmuş olabileceği akla gelmektedir.

B. *Aşk-ı Memnu*'da Cennet Mitlerine Ait Öğeler Bulunması

Aşk-ı Memnu'da, belli roman kişilerinin mutluluk düşleri, mitlerde ve dinî metinlerde yer alan ve büyük ölçüde edebiyata da geçmiş olan “cennet” imgesine uygun betimlemelerle örülmüştür. Bihter'i, Adnan Beyle evliliğe ve Behlül'le yaşadığı yasak ilişkiye götüren nedenleri araştırırken, her iki ilişkinin Bihter'de uyandırdığı düşlerin, cennet çağrışımları içermesi önemlidir. Benzer şekilde Behlül'ün, Bihter'le ilişkisinin başlangıcında, başbaşa yaşayacakları bir cenneti betimlemesi rastlantı sayılmamalıdır. Romanda bu tür cennet arayışı betimlemelerinin yanı sıra, belli roman kişilerinin isimleri de okuyucuyu cennet mitleri ile ilişki kuran bir okuma yapmaya yönlendirir. *Aşk-ı Memnu*'nun olay örgüsü ve roman kişilerinin iki evle sınırlı olduğunu düşündüğümüzde, bu evlerin baş kişilerinin isimlerinin cennet anlamına geldiğini fark etmek önemlidir. “Adnan” ve “Firdevs” sözcükleri cennet anlamındadır. Ancak bu isimlendirmenin ironik bir bakış açısının sonucu olduğu, her iki ailenin de, masumiyet, uyum ve sonsuz mutluluk özelliklerini taşıyan ve ancak ölümden sonra kavuşulabileceğine inanılan kusursuz cennet imgesinden uzak oldukları bu tezde tartışılacak.

Cennet, insanların arzu edilen her şeye sahip oldukları, kusursuz bir yaşamın ifadesidir ve bu nedenle düş gücünün en sık başvurduğu araçlardan biridir. Kişiye göre değişen anlamlar yüklenen cennet imgesinin, düşler ile mitlerin en çok kesiştiği alan olduğu söylenebilir. Edebiyat yapıtlarında da roman kişilerinin gelecekte kavuşmayı düşledikleri mutlu yaşamın cennete benzetilmesi şaşırtıcı değildir.

Ingrid G. Daemmrigh, cennet ve cennetle ilişkili imgelerin edebiyattaki rolünü irdelediği yapıtı *Enigmatic Bliss: Paradise Motif in Literature* (Muammalı Mutluluk: Edebiyatta Cennet Motifi) adlı kitabında, cennetin “bir konu olarak değişik görünümlerine değil, bir yazınsal motif olarak metinsel işlevlerine” odaklandığını vurgular (vii). Daemmrigh’in çalışmasının iki önemli eksenini vardır. Öncelikle, mitlerde ve inanç sistemlerinde geniş yeri olan cennetin, edebiyat yapıtlarında bu kökenlerinden büyük ölçüde bağımsızlaştığına dikkat çeken Daemmrigh, yazarların ve şairlerin cennet konusunu kurmaca evrenlerine alırken, belli işaretler kullandıklarının bilinmesi gerektiğine işaret eder. Daemmrigh’e göre cennet, edebiyatta yeniden yaşam bulurken, mitlerde ve kutsal kitaplardaki tanımlı alanından ayrılır; yeni bakış açıları oluşturarak, yeni bağlantılar arayarak ve sorular sorarak, teolojik ve mitolojik cennetin düzenini bozar (vii). Bu yeni açılımların sonucunda edebiyatta cennet, “kaygan bir gösterenler ağı” oluşturur (viii). *Enigmatic Bliss*, edebiyat yapıtlarında cennetle ilişkili işaretleri hangi ayrıntılarda bulabileceğimize ilişkin gözlemler içerir. Bu yöntemin, belli bir cennet miti versiyonunun, edebiyat yapıtında aslına sadık olarak yeniden üretildiği savına dayanmadığını görmek önemlidir. Daemmrigh, bunun yerine Avrupa kültür ortamının kaynaklarında yer alan cennet miti versiyonlarına ait çeşitli öğelerin ayrı ayrı ve bu öğelerin gönderme yaptığı cennet mitinin bütün olarak bazı yazınsal işlevler üstlendiklerini savunur.

Enigmatic Bliss’in ikinci temel eksenini, cennetin edebiyatta, çeşitli “metinsel bileşenler”le ilişkiler kuran bir motif olarak işlev gördüğü savıdır. Bu nedenle Daemmrigh’in kitabının ağırlık noktasını, “cennet motifi” ile “metinsel bileşenler” arasında saptadığı ilişkilerin incelenmesi oluşturur. Daemmrigh, yazarların cenneti çağrıştıran imgeler aracılığıyla belli izlekler ve soyut figürlerle bağlar kurduklarını

(44), cennet isimlerinin ironik kullanımı yoluyla yapıtlarının temel izleklerini desteklediklerini (27), ayrıntılara yapılan aşırı vurgularla, cennet imgesinin arkasında “baştan çıkarma, kötülük ve ölüm” gibi olguları yerleştirdiklerini belirtir (38). *Aşk-ı Memnu* bu çerçevede ele alınması gereken bir yapıttır. Bu romanda ağırlıklı olarak, Yahudi-Hristiyan ve İslâm geleneklerinde büyük ölçüde benzer biçimlerde yer alan yaradılışın ilk aşamasındaki “Cennet Bahçesi” mitine ait göndermeler saptanmıştır. Yine de bu mitsel anlatıya ait öğelerin yüklendiği farklı işlevler ve farklı roman kişileri bakımından aldığı biçimler göz önüne alındığında, tek bir cenne imgesinden değil, cennet imgelerinden söz etmek doğru olacaktır.

C. Halit Ziya Uşaklıgil’in Edebiyat-Mit İlişkisi, Mitoloji ve Teoloji Alanlarına Olan İlgisi

Halit Ziya Uşaklıgil’in, mitolojik kökleri olan cennet konusunu bir anlatım aracı olarak seçmiş olabileceği düşüncesi bakımından anlamlı gördüğümüz bilgileri, yazarın gençlik yıllarına ilişkin anılarında ve *Hikâye* adlı incelemesinde yer verdiği düşüncelerinde buluyoruz.

Halit Ziya Uşaklıgil’in, yirmili yaşlarındayken mitoloji ve dinlerle yakından ilgilenmeye başladığını, İzmir’de bir bankada “küçük bir muhasebeci ve sıradan bir çevirmen” olarak çalıştığı ve anılarında “bunalım yılları” olarak adlandırdığı (*Kırk Yıl* 333) döneme ilişkin sözleri önemlidir. Yazar bu dönemde İbranî ve Sanskrit edebiyatı ile ilgilenmeye başladığını ve bu alanlarda yaptığı okumalarla, o döneme kadar “hiç bilinmemiş olarak kalan bir ufku enginliklerine” daldığını ifade ediyor ve şunları söylüyor:

Gördüm ki eski Yunan mitolojisi ve daha garip olarak İsrail efsaneleri ve daha sonra Hristiyanlık kuralları arasında son derece belirgin

ilişkiler, benzerlikler var [...] Ne kadar isterdim ki en eski inançları meydana getiren efsanelerden başlayarak, üstelik insanın vahşilik yaşayışı dönemine egemen olan bu boş inançların asıl derinliklerini deşerek bize en yakın olan Sâmi dinlere ilişkin söylentiler arasında simetrik bir karşılaştırma yapılsın, yapılabilsin. (335)

Halit Ziya'nın ayrıca, Arap edebiyatı ve İslâmiyetle de ilgilendiğini yine anılarından öğreniyoruz. Yazar *Kırk Yıl*'da, İslâmiyetle ilgili araştırmalar yaptığını, "*Kur'an-ı Kerim*"i bir ders halinde, aslı ile Türkçe ve Fransızca çevirileri arasında karşılaştırma yaparak" incelediğini söylüyor (334).

Bunlara ek olarak Uşaklıgil, roman sanatı üzerine düşüncelerini içeren *Hikâye* adlı incelemesinde, Batı edebiyatında romanın tarihine ilişkin görüşlerinin yanı sıra romantik ve gerçekçi akımlar arasındaki ayrımlarla ilgili değerlendirmelerine yer verir. Yazarın bu kitabında ağırlığı, "Hakikiyun" adı altında değerlendirdiği Fransız gerçekçi ve doğalcı yazarlarıyla ilgili gözlemleri oluşturur. *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*'nde de belirtildiği gibi, Halit Ziya Uşaklıgil'in "roman yazmaya başlamadan önce roman sanatı üzerinde düşünmesi ve bu yolda göstermiş olduğu çabalar oldukça dikkat çekicidir" (861). Halit Ziya Uşaklıgil *Hikâye*'de, roman türünü tarihle sözlü anlatı türlerinin ürünü olarak niteler ve Batı edebiyatında romanın, eski zamanların ve sözlü geleneğin birikimiyle onikinci yüzyıldan onaltıncı yüzyıla kadar geliştiğini belirtir (38). Uşaklıgil'e göre, roman türünün kaynaklarını, tarih metinleriyle birlikte, mitoloji, destan ve kasidelerde aramak gereklidir (38). Yazar bu konuda şunları söyler: "Tarih ve teracim-i ahvali eazımdan başka eski kasaid-i mezhebiye ve esatiriye, kahramanlığa müteallik eşar, bu yeni tarz-ı edebiye sermaye oldu" (Tarih ve büyüklerin hayat

hikâyelerinden başka, eski mezheplerle ve mitoloji ile ilgili kasideler, kahramanlığa dayanan şiir sanatı, bu yeni edebî türe sermaye oldu) (34). (Editörün çevirisi.)

Yazarın mitolojiye ilgisi ve roman türünün sözlü gelenekle ilişkilerine gösterdiği dikkat, *Aşk-ı Memnu*'ya getirdiğimiz yaklaşım bakımından önemlidir. Bu durum ayrıca Halit Ziya Uşaklıgil'in çok yönlü kültürel birikiminin de kanıtıdır. *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*'nde belirtildiğine göre “eski edebiyat ve tasavvuf kültürüyle birlikte Batılı hayat tarzına da yabancı olmayan” babası ile İstanbul'da gittiği tiyatro oyunları ve dedesinin aldığı kitaplar, Halit Ziya'ya kültürel bakımdan zengin bir ortamda yetişme olanağını verdi (857). Edebiyat zevkinin erken yaşlarda tanıştığı *Âşık Garip*, *Kerem ile Aslı*, *Leylâ ile Mecnun*, *Binbir Gece Masalları* gibi sözlü kültür ürünü metinlerle başladığı belirtilen Halit Ziya Uşaklıgil'in, Fransızca yapıtları okuyabilecek düzeyde Fransızca bilgisinin bulunduğu da aynı ansiklopedide vurgulanmaktadır (857).

D. Tezin Düzeni

Tezin birinci bölümünde, *Aşk-ı Memnu*'da cennet imgesini oluşturan ve mitsel cennet anlatılarına göndermeler yapan, ayrıntılarda gizli işaretlerden örnekler verilecek ve romandaki verilerin işaret ettiği Yahudi/Hristiyan geleneği ve İslâm kültüründeki cennet bahçesi mitsel anlatısı hakkında bilgi verilecek. Bu çerçevede, cennet imgesiyle ilişki kuran işaretlerin başta “Firdevs” ve “Adnan” isimleri olmak üzere roman kişilerinin isimlerinde ve karakterlerin “cennet” düşlerini süsleyen bahçe betimlemelerinde yer aldığı tartışılacak.

Tezin ikinci ve üçüncü bölümlerinde ise, Bihter ve Nihal karakterlerinin ahlâkî anlamda “iyi/kötü” karşıtlığı ekseninde soyutlamalar içerdiği ele alınarak, bu karşıtlığın çözülmesine ve iki karakterin ahlâkî bakımdan bir ölçüde eşitlenmelerinde

kullanılan yöntemler irdelenecek. Bu çerçevede, cennet mitlerinin, bu karşıtlığın oluşturulmasına ve çözülmesine yönelik bir anlatım aracı olarak işlev gördükleri öne sürülecek. İkinci bölümde Adnan Bey'in, üçüncü bölümde ise Firdevs Hanım'ın aileleleri bu çerçevede ele alınacak; roman kişilerinin isimlendirilmesinde ve kişilik özelliklerinin oluşturulmasında, cennet anlatısıyla ilişkili öğelerden ironik bir bakış açısıyla yararlanıldığı üzerinde durulacak.



BÖLÜM I

CENNET İMGESİ VE AŞK-I MEMNU'DAKİ İZLERİ

Aşk-ı Memnu'nun yalın bir olay örgüsü olduğu söylenebilir. 50 yaşında zengin bir dul olan Adnan Bey, 12 yaşındaki kızı Nihal ve oyun çağındaki oğlu Bülend ile birlikte sakin bir yaşam sürmektedir. Bu sakin yaşam, Adnan Bey'in ikinci evliliğini genç ve güzel bir kadın olan Bihter'le yapmasıyla hareketlenir. Bihter'in ailesi, İstanbul'da serbest yaşamlarıyla bilinen kadınların egemen olduğu Melih Bey takımındandır. Bihter, annesi Firdevs Hanım'a benzememek, kocasını aldatan bir kadın olmamak için çaba harcarsa da, yaşlı kocasıyla evliliğinde bulamadıklarını kendisine verebilecek bir aşk arayışına girer ve Adnan Bey'in çapkın yeğeni Behlül'le ilişki yaşamaya başlar. Bihter, yine de Behlül'le beraberliğinin, yalnızca tensel arzulara dayalı bir ilişki değil, gerçek bir aşk olduğuna kendisini inandırmaya çalışır; böylelikle annesine benzemekten kurtulduğu yanılsamasını yaşar. Oysa zamanla Behlül'ün yasak çiğnemekten duyduğu heyecan geçer ve ilişki sıradanlaşır. Bihter'in romantik bir aşk olarak yücelttiği ilişkiyi, Behlül “mülevves [kirli] bir şey, [...] bir cinayet” olarak nitelendirir (420). Bu, Bihter için ağır bir darbe olur.

Adnan Bey'in kızı Nihal ise babasının evleneceğini öğrendiği andan itibaren—daha tanımadan—Bihter'e, düşman olmuştur. Nihal, annesini küçük yaşta kaybetmiş, yaşamının merkezine babasını koymuş ve en mutlu olduğu anları hep babasıyla paylaşmıştır. Bihter'i elindeki her şeyi almak isteyen bir düşman olarak gören Nihal, genç kadının eve gelmesinden sonra babasının kendisiyle daha az

ilgilenmesi, evdeki çalışanların birer birer ayrılmaları, aşırı sahiplendiği kardeşi Bülend'in yatılı okula gönderilmesi gibi gelişmeleri hep bu düşmanlığın etkisi altında görür. Asla evlenmeyeceğini vurgulayan Nihal, bir ara yeğeni Behlül'le evlenmeleri önerisini kabul ederse de, Bihter'le Behlül'ün arasındaki ilişkinin ortaya çıkması baba ile kızı yine bir araya getirir. Bihter canına kıyar, Behlül evden gider. Roman, Nihal ile babasının başlangıçtaki düzenlerine kavuşmalarıyla sona erer.

Aşk-ı Memnu birçok imge ile işlenmiş, karmaşık ilişkilerle örülü ve roman kişilerinin iç dünyalarının ustaca sunulduğu bir yapıttır. Bu tezde, bu imgelerden yalnızca biri üzerinde durulacak, cennet imgesinin roman kişileri ile bağlantıları araştırılacak. Bu bölümde ise, bizi *Aşk-ı Memnu*'da cennet imgesini araştıran bir okuma yapmaya yönelten, ayrıntılara gizli bazı işaretler ele alınacak; bu çerçevede karakter isimleri ve doğa betimlemelerinin cennet mitleri ile bağlantıları olduğu öne sürülecek.

A. *Aşk-ı Memnu*'da Ayrıntılarda Gizli Cennet Göndermeleri

Edebiyat yapıtlarında cennet mitlerine yapılan göndermelerin oynadıkları rolleri ele aldığı *Enigmatic Bliss* adlı yapıtında Ingrid G. Daemmrich, üstlendikleri işlevler değişse de cennet mitine gönderme yapma yöntemlerinin benzerlikler gösterdiğini vurgular (23). Daemmrich bu yöntemleri şöyle sıralar: “(1) Simgesel isimler, (2) yazar ya da anlatıcı müdahalesi, (3) görünürde önemsiz olan ayrıntıların fazlaca vurgulanması, (4) metinlerarası göndermeler ve (5) mizah (23). *Aşk-ı Memnu*'da yukarıda sayılan yöntemlerden, simgesel isim kullanımı ve (doğa betimlemelerine özgü) bazı ayrıntıların vurgulanması gözlemlenebilmektedir.

1. Kişilik Özellikleriyle Bağ Kuran Karakter İsimleri ve Cennet İmgesi

Servet-i Fünun edebiyatçılarının, yapıtlarında daha önce kullanılmamış sözcükleri kullanmaya özen gösterdikleri ve bu amaçla Arapça ve Farsça sözlükleri inceledikleri bilinmektedir. Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* adlı kitabında, bu dönem edebiyatçılarının dillerini yenilemek konusunda gösterdikleri çabaya benzer bir dikkati, kahramanlarına yeni özel adlar vermekle de sürdürdüklerini vurgular (115). Akyüz, bu çerçevede “Sühâ, Pervin, Vedad, Adnan, Bülend, Nihâl, Suad, Bihter, Cemil, Ferdi, Nevin, Nesrin, Vedîde [...]” gibi daha önce kullanılmamış olan isimlerin yapıtlarda yer aldığını belirtir (115). Bu alt bölümde yapacağımız inceleme, *Aşk-ı Memnu*’daki özel isimlerin anlamlarına göre bilinçli olarak seçildiğini, başka bir deyişle Servet-i Fünun dili için yapılan genel gözleme uygun olarak, bu romanda karakter isimlerinin bir sözlük çalışmasının ürünü olduğunu ortaya koyacak.

Aşk-ı Memnu’nun kurmaca evrenini oluşturan iki ailenin baş kişileri olan Adnan Bey ve Firdevs Hanım’ın isimleri cennet anlamına gelmektedir. Her ikisi de *Kur’an-ı Kerim*’de cennete verilen isimlerdir. Hüseyin Yıldırım “Kur’an’da Cennet ve Cehennem Tasvirleri” başlıklı master tezinde, *Kur’an*’da on bir âyette “Adn cennetleri” ifadesinin kullanıldığını belirtiyor (21). Yıldırım, “adn” sözcüğünün “ikamet edilecek, istikrar ve sebat edilecek cennetler” anlamına geldiğini ve bu nedenle *Kur’an*’da belirtilen “cennetlerin hepsinin adn cenneti olabileceği”ni ifade ediyor. *Kur’an*’ın “Tevbe Sûresi”nin 72. âyeti şöyledir: “Allah inanan erkeklere ve inanan kadınlara, altlarından ırmaklar akan, içinde ebedî kalacakları cennetler ve Adn cennetlerinde güzel meskenler va’ d etmiştir” (197).

Yine de, “Adn cenneti” ifadesinin yalnızca İslâmîyete ait bir gönderme olarak okunması yanıltıcı olacaktır. *Kur’an*’daki “adn” sözcüğü ile *Tevrat*’da yer alan İbranice “Gan Eden” ifadesindeki “eden”in aynı kökten türemiş sözcükler olduklarını ve her iki metinde de cennet anlamında kullanıldıklarını dikkate almalıyız. Kudret Emiroğlu ve Suavi Aydın tarafından hazırlanan *Antropoloji Sözlüğü*’nde belirtildiğine göre, “İbranice *Tevrat*’ta ilk insanın yerleştirildiği bahçeyi ifade etmek için [...] Gan Eden (cennet bahçesi)” terimi kullanılmıştır (181). Samî diller grubuna dahil olan Arapça ve İbranicede cennet kavamının aynı sözcükle karşılanması, yazara değerli bir olanak sunduğunu, böylelikle tek bir sözcükle bir yandan İslâm geleneğine bir yandan Yahudi-Hristiyan kültürlerine bağ kurulabileceğini görmek ilginçtir. Bu durum, mitsel bir anlatı olarak cennetin farklı kültürlerde ve özellikle Yahudi/Hristiyan ve İslâm geleneklerinde birçok ortak özellikler taşıdığı bilgisiyle birlikte değerlendirilmelidir.

Yine cennet anlamına gelen “firdevs” sözcüğü ise Ferit Devellioğlu’nun *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*’ında kaydedildiğine göre bahçe anlamındadır (268). Bekir Topaloğlu, *İslâm Ansiklopedisi*’nin “Cennet” maddesinde, “firdevs” sözcüğünün, içinde üzüm bulunan bağ anlamına geldiğini, *Kur’an*’ın bazı âyetlerinde cennet anlamında kullanıldığını, firdevsin “cennetin tamamını ifade eden bir isim olabileceği gibi onun [...] en yüksek ve en değerli bölgesinin özel adı” olabileceğini vurgular (377a). Cennet, mitsel kökenlerinde ve Yahudi/Hristiyan ve İslâm inanışlarına geçtiği haliyle, bir bahçe olarak kabul edilmiştir.

Cennet bahçesi (Gan Eden ya da Garden of Eden), içinde meyve ağaçlarının bulunduğu, bolluk ve sonsuz mutluluğun yaşandığı bir yerdir.

Ingrid G. Daemmrich *Enigmatic Bliss* adlı yapıtında, Batı edebiyatında, Orta Çağlardan günümüze kadar birçok yapıtta cennet imgesine rastlanabildiğini ve bu

yapıtlarda özellikle mekân ismi olarak cennete verilen adların kullanıldığını vurgular (23). Daemrich, bu çerçevede “etimolojik ya da klasik” cennet isimlerinin yanı sıra, *İncil*’deki cennet isimlerinin de yapıtlarda cennet mitine göndermeler yaptığına işaret eder (23). Daemrich, Emile Zola’nın *La Faute de l’Abbé Mouret* (Rahip Mouret’nin Hatası) adlı romanında (1875), cennetvâri özellikleri vurgulanan bir bahçenin adının (cennet bahçesi anlamına gelen Farsça kökenli, “paradis” sözcüğünden türetilen) “Paradou” olduğunu belirterek, bu adlandırmanın, bazı değişikliklerle de olsa cennet mitine gönderme yapma özelliğini taşıdığını vurguluyor (25).

Aşk-ı Memnu’da, Adnan Bey yalısı ve Firdevs Hanım’ın aile yaşamını yakından incelediğimizde, isimlerindeki cennet göndermesinin ironik bir bakış sergilediği, özellikle Yahudi/Hristiyan ve İslâm geleneğindeki ilk cennet bahçesinin yasak çiğneme olgusuna işaret ettikleri görülecek. Bu konu tezin ikinci ve üçüncü bölümlerinde ele alınacağından, burada ayrıntıya girilmeyecek; ancak Adnan ve Firdevs isimlerinin, romandaki diğer işaretlerle birlikte değerlendirildiğinde, cennet imgesini göz önüne alan bir okumaya yönelik uyarılar olarak görülebileceğinin söylenmesiyle yetinilecektir.

Romanda, cennet imgesi ile doğrudan bağlantısı olmayan; ancak belli kişilik özelliklerini yansıtan karakter isimleri de vardır. Bunlar arasında Beşir, Nihal ve Bihter isimlerinin öne çıktığını söyleyebiliriz.

Beşir, romanda, Adnan Bey yalısında ve özellikle Nihal’in hizmetinde çalışan, “recülliyetini [erkekliğini] kaybetmiş Habeş” bir hizmetlidir (124). Nihal’i ve Nihal’i ilgilendiren gelişmeleri yakından izleyen Beşir, romanın başında Adnan Bey’le kızı Nihal’in beraberliklerinin (Adnan Bey’in Bihter’le evlenmesiyle) tehlikeye girdiğine yönelik bir haber getirir. Romanın başlarında Adnan Bey,

Bihter’le evlenme isteğini iletmiş, evine dönmektedir. Nihal babasını sandal gezintisinden dönerken görür ve ona sitem eder: “Niçin bize çıkacağınızı söylemek istemediniz? Şimdi Beşir’den haber aldık. Oh! Benim mini mini Beşirciğim, bana hepsini haber verir...” (71). Nihal henüz farkında değildir ama Beşir’in getirdiği haber, Adnan Beyin evleneceğinin ve baba ile kızın mutluluklarının son bulacağının ilk işaretidir.

Romanın sonunda ise Beşir, Bihter’le Behlül’ün arasındaki ilişkiyi Adnan Bey’e anlatacaktır. Beşir’in anlattıkları bu defa, Bihter’in yaşamına son vermesiyle sonuçlanacak gelişmelerle ilgilidir. Beşir, olayların Bihter’in intiharına doğru hızla geliştiği sırada, Adnan Bey’e bildiklerini anlatır: “—Küçük hanımı öldürüyorlar, dedi; artık hepsini söyleyeceğim” (503). Böylece, baba ile kızın ayrılacaklarını da, tekrar kavuşacaklarını da haber veren Beşir olur. Ferit Devellioğlu’nun “Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat”ında “beşir” sözcüğünün, “müjde getiren kişi” anlamına geldiği belirtilmektedir (92). Beşir’in romandaki işlevi ile isminin anlamı arasında bir ilişki olduğu açıktır. Ancak bu ilişkinin ironik yönleri vardır. Beşir’in Nihal’e getirdiği ilk haber, Nihal için babasının elinden alınması anlamına gelecektir.

Bihter’in Adnan Bey’le evlenmesi, aynı zamanda yalıya kösnüllüğü getirecek, yasak bir ilişki yaşanacaktır. Beşir’in romanın sonunda verdiği haber ise Nihal için bir müjde niteliğindedir. Ancak, Beşir’in “müjde”si ile yeniden bir araya gelen baba ile kızın aralarındaki ilişkinin, pek de saygın bir baba-kız ilişkisi olarak görülemeyeceği (“Nihal’in ‘Masumiyeti’ ve Cennet İmgesi” başlıklı ikinci bölümde yapılan irdeleme sonucunda) ortaya çıkacaktır.

Ayrıca “beşir”, İslâmiyette peygamberler için kullanılan bir sıfattır. *İslâm Ansiklopedisi*’nin “cennet” maddesinde, Hz. Muhammed ve diğer peygamberler için “beşir ve nâzir” (müjdeleyici ve uyarıcı) sıfatlarının kullanıldığı *İslâm*

Ansiklopedisi'nin "cennet" maddesinde kaydediliyor (377). Aynı maddede, Hz. Muhammed'in, insanlara Tanrı'ya karşı sorumluluklarını hatırlatıp, onları kötülöklere karşı uyararak "nâzir", Tanrı'nın lütfunu kullara haber vererek de müjde getiren (beşir) olarak rol oynadığına inanılıyor (377). Beşir isminin bu kullanımının, Beşir'in romanda getirdiğı haberlerin, Tanrı'nın buyrukları ve uyarıları bağlamında değerlendirilmesi gerektiğine işaret ettiğı düşünölebilir.

Nihal ise iki anlamı olan bir sözcüktür ve her iki anlam da *Aşk-ı Memnu*'daki Nihal'in belli özellikleriyle bağlantılıdır. *Türk İsimleri Sözlüğü*'nde "nihal" için bir yandan "fidan, taze sürgün", diğör yandan da "ince ve düzgün vücutlu sevgili" anlamları kaydedilmektedir (145). Babasından ayrılmayı istemeyen, evlenmeyi kesinlikle reddeden ve bir anlamda çocukluktan çıkmayı istemeyen bir karakter için "fidan, sürgün" anlamına gelen bir ismin bilinçli olarak seçildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Öte yandan, ismin ikinci anlamının "ince ve düzgün vücutlu sevgili" olması, zihinde "Nihal kimin sevgilisi?" sorusunu uyandırmaktadır. Bir aralık, yeğeni Behlül'le evlenmeyi kabul etse de hiçbir zaman Behlül'ü bir sevgili gibi sevemeyen Nihal, *Aşk-ı Memnu*'nun sonunda, babası Adnan Bey'e yeniden kavuşur. Hiçbir zaman evlenmeyeceğini ısrarla vurgulayan Nihal'in, sonsuza kadar babasıyla birlikte yaşama arzusunu, evliliğın yerine koyduğına ilişkin işaretler vardır. Bu durumda Nihal'i ancak "babasının sevgilisi" olarak görmek olanaklıdır.

Bihter'in isminin ise "daha, en, pek iyi" anlamında olması da bu çerçevede anlamlıdır (Devellioğlu 102). Üstün olma anlamı içeren bir ismin zina suçu işleyen bir kadına verilmesi, ahlâkî değörlere yönelik bir ironik bakış açısı olarak görölebilir. Öte yandan Bihter'in güçlü kösnöl dürtülerine karşı mücadelesini, Adnan Bey'le evlenerek ve kocasına sadık kalmaya çalışarak, saygın bir yaşam sürme arzusunu düşündüğümüzde, Bihter'in kişiliğının yüksek nitelikleri de olduğunu görürüz.

Behlül, Ferit Devellioğlu'nun *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*'ına göre "çok gülen, çok gülücü" anlamındadır (80). Romanda Behlül'ün, "[h]ayat onun için uzun bir eğlence idi" (111) sözleriyle anlatılması, bu çerçevede anlamlıdır. Behlül, neşesi nedeniyle geniş bir çevresi olan, arkadaşları tarafından aranan bir insandır: "Öyle kahkahaları vardı ki en derin melallere *[sıkıntılara]* galebe çalarak yanındakine neşve iras ederdi *[neşe verirdi]* (113). Behlül için hayat geniş bir komedi sahnesidir (111). Behlül'ün bu neşeli görüntüsünün arkasında ise bir can sıkıntısı vardır (112). Behlül, sürekli yeni kadınlar avlayarak yaşarken mutlu değildir. Özellikle iffetli kadınların kendisiyle birlikte olmaya kolayca razı olmaları, Behlül için evrensel bir gerçeğin, kadınların "asıl tıynetlerinin *[yaratılışlarının]* hakikati"nin her defasında doğrulanmasıdır (187). Kadınların yaradılışındaki cinsel potansiyeli ortaya çıkarmayı görev edinmiş görünen Behlül'ün ismi aynı zamanda "hayır sahibi, çok iyi adam" anlamına gelmektedir (Devellioğlu 80). Yine ironik bir adlandırma sözkonusudur.

Roman kişilerinin özelliklerine uygun isimler alması, sözlü kültür ürünlerini hatırlatmaktadır. Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüñ Teknolojileşmesi* adlı yapıtında, "[s]özlü kalıplarla düşünme ve anlatım biçim"lerinin yazıyla düzenlenen metinlerde de görülebildiğini (40), bu çerçevede sözlü kültür yapıtlarına özgü "soyut tipik" kişilerin yazılı kültürlerde de üretilebildiğini ve kişilere verilen isimlerin bu olguyu yansıttığını belirtir (180). Sözlü kültür anlatılarındaki kişilerin, okurun beklentilerini karşılayan; akıl, bilgelik gibi soyut kavramları temsil eden karakterler olduklarını söyleyen Ong, yazı teknolojisinin sunduğu olanaklarla karakterlerin, nedensellik bağları ve kişinin ruhsal özellikleri göz önüne alınarak kurgulandıklarını ve "çok boyutlu" kişiler haline geldiklerini vurgular (178). Walter J. Ong, bu dönüşümün roman türünde belirginleştiğini kaydetmekle birlikte, soyut tipik

karakterlerin yazı ile tamamen yok olmadığını (178), İngiliz edebiyatında, karakterlerin bir erdem veya günahı temsil ettikleri Ortaçağ ve 17. yüzyıl yapıtlarının yanı sıra ilk İngiliz romancılarının da, “roman kişilerine onları tipleştiren adlar verdiklerini” söyler (180). Ong bu konuda, Ian Watt’ın *The Rise of the Novel* (Romanın Yükselişi) adlı kitabına gönderme yapar.

Ian Watt, anılan çalışmasında, özel isimlerin toplum yaşamında “her bireyin özel kimliğinin sözlü ifadesi” olduklarını belirterek, Klâsik çağ ya da Rönesans edebiyatında, karakterlere tarihsel isimler ya da tip isimleri verildiğini söyler (18). Ian Watt’a göre, ilk romancılar bu geleneğe uymamışlar, karakterlerini “çağdaş toplumsal çevrede yaşayan özel bireyler” olarak kurgulayarak, karakter isimlerini de bu anlayışa göre seçmişlerdir (19). Yine de İngiliz edebiyatının ilk romancılarından Henry Fielding’in yarattığı bazı roman kişilerinin, karakterlerinin belli özelliklerine göndermeler yapan isimler taşıdıklarına işaret eden Ian Watt, bu yazarın roman kişilerine verdiği “Heartfree [kalbi hür], Allworthy [lâyık] ve Square [dört köşe] gibi isimleri, tip isminin modernize edilmiş versiyonları” olarak niteler (20). Ancak, bu tür örneklerin, “özel ismin [romanlardaki] birincil işlevini ortadan kaldırmadığı”, özel isimlerin roman karakterinin bir tip değil özel bir kişi olduğunu gösterdikleri yine Ian Watt tarafından vurgulanmaktadır (20). *Aşk-ı Memnu*’daki isimlerin de, kişilerin özellikleri ile ve belli soyut kavramlarla bağ kurdukları; ancak roman kişilerinin bireysel kimlikleri olduğunu gölgelemediklerini söylemek doğru olacaktır. *Aşk-ı Memnu*’da karakterlerin bireysel farklılıkları, özellikle psikolojik verilerle yetkin bir biçimde temellendirilmiştir.

2. Cennetvâri Doğa Güzellikleri

Cennet imgesinin edebiyatta oluşturulmasında, bahçe atmosferi kurgulanmasının yaygın olduğu söylenebilir. Ingrid G. Daemmrich Avrupa

edebiyatlarında cennet mitinin yer aldığı yapıtlarda cennete ilişkin “bazı ayrıntıların öne çıkarıldığını” ağaç, çiçek, meyve öğeleri ile yeşil rengin (34); nehir, şelale gibi su kaynaklarının ve mavi rengin (36) yinelendiğini belirtiyor. Bu öğeler, hem Yahudi-Hristiyan kutsal kitaplarında, hem de *Kur'an*’da yer aldıklarından, Adnan isminde olduğu gibi dinlerlerarası bir kesişme alanı oluştururlar.

Ingrid G. Daemmrch’in *Enigmatic Bliss*’te işaret ettiği biçimde, cennet mitiyle bağlantılı bahçe betimlemeleri, *Aşk-ı Memnu* romanında önemli yer tutmaktadır. Bahçe, yeşil ve çiçek öğeleri roman kişilerinin iç dünyaları ve özellikle geleceğe ilişkin düşleriyle yakın ilişki içinde kurgulanmıştır.

Romanın ilk sayfalarında Bihter, annesi ve kardeşiyle sandalla gezintiden döner, Adnan Beyin evlilik teklifini öğrenir ve bu teklifi değerlendirmek üzere odasına çıkar. Bihter’in, odasının penceresinden gördüğü bahçenin görsel bir betimlemesi yapılmaz. Bunun yerine, “henüz sulanmış bahçeden toprak kokusuyla karışık çiçek rayihaları [*kokuları*] odanın beyaz leylak sularıyla meşbu [*dolu*] havasını serinlendirdi” denir (42). Bahçeden gelen çiçek kokuları ve serinlik Bihter’in odasına doldukça, oda özel bir atmosfere bürünür: “Bahçenin yeşilliklerine bürünerek koyulaşan esmer bir ziya girmiş, sanki buraya sönmeye amade bir zaaf ile yanan yeşil bir fanusun renklerini serpmiş idi” (42-43). Bu sahnede Bihter’in odasına giren ışık, “[b]ahçenin yeşilliklerine bürünerek koyulaşan” ve odaya “yeşil bir fanusun renklerini serpen” âdeta büyülü bir ışıktır (42-43). Gündelik gerçekliğe uygun bir bahçe betimlemesi yapma kaygısından uzak bir anlatım vardır.

Bu atmosferi anlamlandırmaya çalışırken, Bihter’in sayıklamaya benzer biçimde Adnan Beyin ismini tekarlaması bir ipucu niteliğindedir: “[B]irden muhakemesinin önünde dikilen sualin hallini bu kelimenin ahenginden bekliyormuşçasına kendi kendisine: —Adnan! Adnan Bey, dedi” (43). Bihter,

yaşamdan beklentilerini gerçekleştirebilecek kişinin Adnan Bey olduğuna karar vermiştir ve bulunduğu odanın betimlenmesi, bahçeden yayılan yeşil renk ve çiçek kokularının oluşturduğu bir cennet atmosferi içinde yapılmıştır.

Bu betimleme, romanın ilerleyen bölümlerinde Bihter'in kişiliğinin belirleyici öğelerinden biri olan, annesinin günahkâr geçmişinden kaçmak yönündeki iradesinden bağımsız düşünülemez. Bihter, mevcut yaşamından uzaklaşmak ve Adnan Bey'le evliliğinde ideal yaşamı bulmak istemektedir. Bu ideal yaşamın bileşenlerinden biri de, Bihter'in annesi Firdevs Hanım'ın serbest yaşam biçiminden uzaklaşarak, erdemli bir yaşam sürmek, eşine bağlı bir kadın olmak arzusudur. Bir tür arınma isteği ile cennete kavuşma düşü bu sahnede bir araya gelmiştir.

Georg Lukács'ın "Writer and Critic" başlıklı yazısında gerçekçi yazarların çevre betimlemeleri hakkında söyledikleri *Aşk-ı Memnu* bakımından da anlamlıdır. Hilmi Yavuz'un "Betimleme ve İdeoloji" başlıklı yazısında aktardığına göre Lukács, gerçekçi yazarların "olayların, nesnelerin, durumların insansal bir bağlamda sunulmaları"na önem verdiklerine ve yapıtlarında betimleme değil öykülemeye yer vererek, olayları, nesneleri ve durumları "roman karakterlerinin yaşamlarına içkin" olarak kurguladıklarına işaret eder (aktaran Yavuz 26). Hilmi Yavuz aynı yazısında, Lukács'ın bu olguyu "epik yoğunluk" olarak adlandırdığını belirtir (31). *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in odasına ilişkin olarak yukarıda alıntılanan betimleme, genç kadının arzularını karşılayacak cennete ulaşma düşünüyü ve Adnan Bey'le evlenmeyi bunun tek yolu olarak görmesini yansıtmaktadır.

Ingrid Daemrich *Enigmatic Bliss* adlı incelemesinde, edebiyatta cennet atmosferi yaratmanın en çok kullanılan yolunun çiçekler ve çiçek kokuları olduğunu belirterek, yazarların Ortaçağ çiçek simgeciliğinden yararlandıkları gibi kendi simgesel dillerini de oluşturduklarını vurguluyor (81). Daemrich'e göre "çiçekler

doğal floranın özelliklerini temsil ediyor ya da parodisini yapıyor” (82). *Aşk-ı Memnu*’da da, Bihter’in gittiği her yere beraberinde götürdüğü bir menekşe kokusundan sıklıkla söz ediliyor. Bihter’in, üvey kızı Nihal’i, ilk karşılaşmalarında büyümlü bir biçimde etkisi altına aldığı sahnede, genç kadından “latif bir menekşe rayihası [*kokusu*]” yayılır (129-30). Bihter’in menekşe kokusu, Behlül’ün odasında da kalır. Yasak ilişkinin ilk adımı olan ziyaretinden sonra Bihter, Behlül’ün odasında menekşe kokusu bırakır: “Şeker dilinin üstünde erir erimez pek taze bir hatıra ile ruhunun aşinası olan bir rayiha [*koku*] duydu. Bu parça menekşeliydi: Bihter’in rayihası, Bihter’in nefesi, Bihter’in ruhu...” (246). Romanda Bihter’in menekşe kokusu birçok kere yinelenir. Bihter’in menekşe kokusunu, Daemmrich’in saptamasında olduğu gibi bir kurmaca cennet bahçesi atmosferi yaratma çabası olarak görebiliriz. Ancak, Bihter’in çağrıştırdığı cennetin, tuzaklarla dolu bir sahte cennet olduğu, tezin “Bihter, Yasak Aşk ve Cennet İmgesi” başlıklı üçüncü bölümünde, Bihter’in aile geçmişi ve annesi Firdevs Hanım’ın kimliği aydınlanınca ortaya çıkacaktır.

B. Cennet İmgesinin Mitolojik Kaynakları

Evrenin yaratılışının başlangıcında, sorunsuz ve bolluk içinde bir yaşam olduğu inancı birçok kültürde vardır. *Myths of the World: A Thematic Encyclopedia* (Dünya Mitleri: İzleksel bir Ansiklopedi) adlı yapıtında Michael Jordan, “mitolojileri kaydedilebilmiş olan tüm kültürlerde yaratılış süreciyle ilgili tasarımlar geliştirildiğini” belirtir (29). Cennet anlatıları da bu yaratılış mitlerinde yer bulmuştur. *The Encyclopedia of Religion* (Din Ansiklopedisi) adlı yapıtın “Paradise” (cennet) başlıklı maddesinde Harry B. Partin, bilinen en eski cennet bahçesi betimlemesinin Sümer tabletlerinde çivi yazısı olarak kayıtlı olan Dilmun hakkındaki

betimleme olduğunu belirtir (184). Bu anlatıma göre, Sümer mitolojisinde Dilmun, “saf, temiz, aydınlık” bir yerdir ve burada yaşayanlar “hastalık, şiddet ve yaşlanmanın ne olduğunu bilmezler” (184). Önceleri eksik olan su kaynaklarının da sağlanmasıyla Dilmun, “meyve ağaçları, yenebilen bitkiler ve yeşil çayırlar içeren bir bahçe”ye dönüşür (184). Donna Rosenberg’in *Dünya Mitolojisi* adlı antolojisinde yer alan, Sümer mitolojisinin önemli yapıtı “Gılgamış Destanı”nda, tanrıların yaşadığı yer olan Dilmun’un, doğuda ve çok uzakta konumlandırıldığı belirtilir (318). “Gılgamış Destanı”nın Rosenberg’in antolojisinde yer alan özet versiyonunda Gılgamış, ölümsüzlüğün sırrını öğrenmek için büyük güçlüklerle ulaştığı Dilmun’dan, ölümsüzlük değil ama sonsuz gençlik verecek, “derin suların içinde yetişen gül gibi bir bitki” alır (321). Ancak dönüş yolculuğunda suyun içinden çıkan bir yılan, bitkiyi Gılgamış’ın (kısa süreliğine bıraktığı yerden) alır ve kaçıtır (322). Yahudi/Hristiyan kültürlerinde, ilk cennet bahçesine ilişkin mitsel anlatının, “Gılgamış Destanı” ile ilişkili olduğunu savunan araştırmalar yapılmış, bu görüş her iki anlatıda yılanın oynadığı role ve sonsuz yaşamın sırrını arayış izleğine dayandırılmıştır.

The Encyclopedia of Religion’da Harry B. Partin, *Tekvin*’deki “mitsel anlatıya göre Tanrı Eden’e bir bahçe kurar ve insanı [...] bu bahçeye yerleştir”diğini, Adem’in burada canlılara isim verdiğini ve daha sonra Adem’in kaburga kemiğinden Havva’nın yaratıldığını söyler (184). Michael Jordan’ın *Myths of the World* adlı çalışmasında özetlediğine göre aynı mitsel anlatıda, Tanrı “Hayat Ağacı” ile “İyi ve Kötüyü Bilme Ağacı”nı bu bahçeye yerleştirir ve Adem ile Havva’nın “İyi ve Kötüyü Bilme Ağacı”nın meyvesinden yemelerini yasaklar (46). Bu ağaçtan yiyecek olurlarsa öleceklerdir (46). Ancak, yine Tanrı’nın yaratıklarından olan yılan ortaya çıkarak Havva’yı yasak ağacın meyvesinden yemeye ikna eder. Yılan, yasak

meyveden yemelerinin ölüm getirmeyeceğini “tanrılar gibi bilgili olacaklarını ve iyi ile kötüyü ayırabileceklerini” söyler (46). Yılanın söyledikleri üzerine yasak meyveyi önce Havva yer, daha sonra Adem’e yedirir (46). Meyveyi yiyince, çıplaklarının farkına varan ve örtünen Adem ile Havva, getirdiği yasağı çiğnedikleri için Tanrı tarafından cennet bahçesinden kovulurlar (46). Bu anlatıda Adem ile Havva’yı günah işlemeye ikna edenin aslında Şeytan olduğu da söylenebilir; *İncil*’de Şeytan için “yılan” da denilmektedir. “Vahiy” 12/9’da şu sözler dikkat çekmektedir: “Ve İblis ve Şeytan denilen büyük ejder, bütün dünyayı saptıran eski Yılan, yeryüzüne atıldı” (266).

Harry B. Partin *The Encyclopedia of Religion*’da, bu anlatının sonunda tekrar “Hayat Ağacı”ndan söz edildiğine işaret ederek bunun, Tanrı’nın Adem ile Havva’nın, “Hayat Ağacı”nı bularak sonsuza kadar yaşamalarından endişe ettiğinin işareti olduğunu söyler (184). Adem ile Havva, yılanın kandırmasıyla “Bilgi Ağacı”nın meyvesini yediklerinden, cennet bahçesinde gizlenmiş olan “Hayat Ağacı”nın yerini bulabileceklerdir (184).

Kovulmadan önce Adem ile Havva’nın yaşadıkları cennet bahçesi, Harry B. Partin’in ifadesiyle “tüm gereksinimlerin rahatça sağlandığı bereketli, sulak bir bahçedir”. Adem ile Havva’nın çıplak olduklarını fark etmemelerinden ve dolayısıyla bu durumdan utanç duymamalarından anlaşıldığına göre buradaki huzurlu yaşam, “cennetvâri bir masumiyet” içindedir (185). Partin’e göre bu mitsel kökenli anlatının dönüm noktası, Adem ile Havva’nın Tanrı’nın yasağına karşı gelmeleridir (185). Çiftin çıplaklıklarını fark ederek örtünmeleri ise başlangıçtaki masumiyetin yitirildiğini göstermektedir (185).

Hristiyanlığın ilk yüzyıllarında Katolik Kilisesi, Adem ile Havva’nın işlediği günahın cinsel içerikli olduğu yorumunu yağmış, ve bu “ilk günah” düşüncesinden

yola çıkararak, her yeni bebeğin ilk insanların günahıyla doğdukları inancını geliştirmiştir. Ancak, bu mitsel anlatıda, temel günahın Tanrı'nın otoritesine karşı gelmek, koyduğu yasağı çiğnemek olduğu da gözden kaçmamıştır. Kenneth Scott Latourette'in *A History of Christianity* adlı yapıtında belirtildiğine göre Aziz Augustine, insanın temel günahının, kendi isteğini Tanrı'nın buyruğunun yerine koyması olduğu öğretisini yaymıştır (178).

Adem ile Havva'nın cennetten kovulmasının *Kur'an*'daki versiyonu, *Tekvin*'deki ile büyük benzerlik gösterir. Öncelikle burada da bir cennet bahçesinden söz edilmektedir. *İslâm Ansiklopedisi*'nde Bekir Topaloğlu, “[s]özlük anlamı ‘bağ, bahçe’ olan cennette ağaçların bulun[duğunu]” ve cennetle ilgili “çeşitli âyetlerde gölgelerden, dallardan, sarmaş dolaş olmuş koyu yeşilliklerden” söz edildiğini belirtiyor (380a). Benzer şekilde, Tanrı'nın yasakladığı ağacın meyvesini yiyen Âdem ile Havva'nın “çirkin yerleri[nin] kendilerine göründü[ğü]” ve cennetten kovuldukları “A'raf” sûresinde kaydediliyor (151).

Bu benzerliklere karşın, gerek *Kur'an*'daki anlatıda, gerek bu anlatının İslâmî gelenekte yorumlanışında, Yahudi/Hristiyan kültürüne göre önemli farklılıklar da vardır. Süleyman Hayri Bolay, *İslâm Ansiklopedisi*'nin “Adem” başlıklı maddesinde, *Kur'an*'daki ilk cennet anlatısında, *Tekvin*'den farklı olarak yasak ağacın niteliği hakkında bilgi verilmemiş olduğuna işaret eder (361). Ayrıca, *Kur'an*'da “yıldan söz edilmemiş” olması (362), Bolay'ın vurguladığı diğer bir ayrımdır. *Kur'an*'da, Adem ile Havva'yı “yasak ağaca yaklaşmaya teşvik eden[in] şeytan” olduğu belirtilir (362). Yine Süleyman Hayri Bolay, Âdem'le Havva'nın cennette işledikleri günahın “cinsel ilişkiyi ifade ettiğinin” sadece bazı Yahudi ve Hristiyan çevrelerinde kabul gördüğünü belirtir (361). Bolay ayrıca, “ilk günah” inancının “Hristiyan kültür ve felsefesinin ana fikri” olduğunu, Hristiyanların Adem

ile Havva'nın yasak ağaca yaklaşmakla işledikleri günahın "kıyamete kadar her yeni doğan çocuğa geçtiğine" inandıklarını, oysa İslâmiyette "Âdem'in hatasının ve cezasının ferdî" olduğunun kabul edildiğini ve bu suçun da affedildiğini vurgular (362c).

Yahudi/Hristiyan öğretisinde de İslâmiyette de iyi kulların ölümden sonra Tanrı'ya dönecekleri düşünceleri, Adem ile Havva'nın kovuldukları ilk cennete ölümden sonra ulaşılabilceği biçiminde yorumlanmıştır. *Kur'an*'da iyi işler yapanların öldüklerinde cennete gidecekleri belirtilir. Âhiret yaşamının önemi "Nahl Sûresi"nin 30. ve 31. âyetlerinde şu sözlerle ifade bulur: "Bu dünyada güzel iş yapanlara güzellik vardır, (onlar için) âhiret yurdu ise daha hayırlıdır. Korunanların yurdu ne güzeldir! Altlarından ırmaklar akan Adn cennetlerine giderler. Orada onlar için diledikleri her şey vardır" (269). *Kur'an*'ın "Bakara Sûresi"nde, "O saygılı insanlar, Rablerine kavuşacaklarını (gözetirler) ve gerçekten O'na döneceklerini bilirler" âyeti vardır (6). Hristiyanlıkta da, Yuhanna İncili'nde (John) İsa'nın şu sözleri, iyi Hristiyanların ölümden sonra İsa'nın da bulunduğu Cennet'e ya da Tanrı'nın Krallığı'na kavuşacakları biçiminde yorumlanmıştır: "Yüreğiniz sıkılmasın; Allah'a iman edin, bana da iman edin. Babamın evinde çok meskenler vardır; olmasaydı size derdim; çünkü size yer hazırlamaya gidiyorum. Ve gidip yer hazırlarsam, siz de benim olduğum yerde olasınız diye yine gelip sizi yanıma alacağım" (Bap 14 110).

Aşk-ı Memnû'da bulunduğunu ele aldığımız cennet imgesini oluşturan işaretler, üç dinin geleneğinde de bulunan mitsel cennet anlatısının öğelerini içermektedirler.

BÖLÜM II

NIHAL'İN “MASUMİYETİ” VE CENNET İMGESİ

Aşk-ı Memnu üzerine yapılan çalışmaların çoğu, Bihter'i odağa almıştır. Bihter'in ihtirası, Adnan Beyle yaptığı evlilikte yaşadığı düş kırıklıkları, Behlül'le yaşadığı yasak aşk ve ahlâkî düşüşü çeşitli açılardan ele alınmıştır. Oysa *Aşk-ı Memnu*'da yakından incelenmesi gereken bir roman kişisi de Nihal'dir. Bihter'in, serbest yaşamının tam tersine Nihal, çok kapalı bir ortamda ve katı bir disiplin içinde yaşar. Yine Bihter'le anlamlı bir karşıtlık oluşturur biçimde Nihal, bir erkeği koca olarak sevmeyi hayâl edemeyen ve evlenmeyi kesinlikle reddeden, cinsellikten arınmış bir görünüm sergiler. Bihter'in eve gelmesiyle bozulan eski yaşamını özleyen Nihal'in tek isteği, babasıyla birlikte yaşadığı günlere geri dönmektir.

Bu bölümde ilk olarak, Nihal'in, masumiyete ve çocuklukluk dönemine takılı kalmış olduğuna işaret eden özellikleri araştırılacak; bu amaçla, Nihal'in yakın çevresindeki kişiler (mürebbiye ve Beşir) ele alınacaktır. İkinci olarak ise, Nihal'in masumiyetinin tartışmaya açık yönleri, genç kızın sonsuza kadar babasıyla başbaşa yaşamak isteğini merkeze alan bir yaklaşımla irdelenecektir. Cennet mitine ilişkin öğelerin, bir yandan Nihal'in—belli yönleriyle—saf ve masum bir figür olarak kurgulanmasında, diğer yandan da bu masum figürün bir tür yapıçözümüne uğratılmasında kullanılıp kullanılmadığı araştırılacak.

A. Masum Bir Çocuk Olarak Nihal

Nihal ergenlik çağına girmiş bir kız olmasına karşın, evlilik konusunda heyecan duymaz, yeğeni Behlül'le evlenmeleri sözkonusu olduğunda da bunu

yadırgar. Adnan Beyin yeğeni Behlül ile evlenmesi fikrinin henüz ortaya atıldığı ve bunun bir “latife” (412) olarak dile getirildiği sıralarda Nihal, Behlül’ün odasına girerek ona evlilik ve sevmekle ilgili sorular sormaya başlar. Behlül ise önceleri sürekli kavga ettiği küçük bir kız olan Nihal’i, giderek “bir genç kız sıfatıyla” görmeye başlamıştır (412). Odasına giren Nihal’le yakınlaşmak için yollar arayan, kızın elini tutan ve öpen Behlül, Nihal’den kısa bir süre için direnç görmese de (412) Nihal, “birden silkinerek, hüviyetinde uykuda kalmış bir şey uyanıvererek, elini çek[er]” (413).

Nihal’in içinde uyanan bir şeyler vardır; ancak evlenmekle ilgili sorduğu sorular henüz çocukluktan çıkmadığına işaret eder niteliktedir: “— Nişanlı bey, dedi: bana anlatır mısınız? Niçin sanki evlenirler?..” (413). Kendi sorusuna yine kendisi yanıt veren Nihal şunları söyler: “Evlenmek için sevmek lazımdır değil mi? Bunu biliyorum, hatta bu sevmek, anlaşılan benim babamı, Bülent’i, şunu, bunu sevişimden başka bir şey! Şu halde bu nedir, rica ederim ki o bir sevmeklere benzemiyor?” (414). Nihal’in bildiği sevgi türleri arasında evlilik sevgisi yoktur. Behlül, “beni nasıl seviyorsun?” sorusunu yönelttiğinde Nihal, “Bilir miyim, [...] Evlenmek için sevmiyorum” yanıtını verir (414). Nihal’in iki cins arası sevginin farklı bir sevgi olduğunun bilincindedir; ancak bunun nasıl bir sevgi olduğu hakkındaki bilgisizdir. Bu bilgisizlik, Behlül’ü yıldırmamış; tam tersine daha da kamçılamıştır.

Nihal’in kişiliğinin çocuk kalan bir yönünün bulunduğu ilişkine kanıtlar, Nihal’in dış görünüşünün betimlenmesi sırasında ve “filiz” anlamına gelen ismi hakkında söylenenlerde bulunmaktadır. Nihal, ince ve soluk bir çocuk figürü olarak görselleştirilir: “Bütün vücudu, bütün siması ince şeylerden mürekkep” olan Nihal’in, “garip bir tesadüf latifesiyle isminden bile ince ve uzunca boyuna fazla bir

narinlik sirayet ediyordu” (414). Nihal’in inceliğinin, görünüşündeki “renklerin müphemiyeti” ile uyum sağladığı vurgulanır (414-15). Ayrıca, “tozlu zannedilen donuk sarı saçları” ile gözleri ve teninin genç kızı, “bir ressamın fırçasında unutulmuş renklerin tesadüfî bir hediyesine, fakir hatlar ve renkler içinde çizilivermiş bir hurda çehreye” benzettiği belirtilir (415). Bu fiziksel özelliklerin, kızın iç dünyasına yansıdığı, şu sözlerle dile getirilir: “Nihal’in maneviyatına da bu cismaniyetin mahfazasından [kutusundan] müebbet bir çocukluk sirayet etmiş idi. Bugün [...] bir genç kız iken herkes için bir çocuk kalan Nihal yarın bir kadın, bir zevce, bir valide sıfatlarıyla yine çocuk kalmaya mahkum gibiydi” (415). Evlilik sevgisinden habersizliği ile olduğu kadar dış görünüşüyle de, çocuk kimliği vurgulanan Nihal’in “süzgün siması”nın, “zarif bir keçi yavrusu çehresinin” inceliğini anımsattığı da romanda ayrıca belirtilmektedir (71).

Evlilik sevgisini bilmeyen bu “süzgün simalı” çocuk, Firdevs Hanım ve Bihter’le birlikte gittiği bir düğünden sonra evlilikle ilgili olumsuz düşüncelerle döner. Kendisini yabancı hissettiği bir ortamda, yadırgadığı göreneklere uygun olarak gerçekleştirilen düğün töreninden dönüşünde Nihal, kendi kendisine “—Gelin olmak? Asla,” der (303). Nihal’in evliliğe karşı gösterdiği bu tepkide, yalıdaki kapalı yaşamının rolü büyüktür. Romanda ayrıntılı olarak betimlenen düğün töreninde, çevresindeki kadınlarla nasıl ilişki kurması gerektiğini kestiremeyen Nihal, kendisinden beklenen davranışlardan sıkılmaktadır. Nihal, kadınlar arasında yapılan düğün eğlencelerinde, kendisine söylenenleri “tamamıyla anlamıyor” (297), yapılan dedikodulardan ve gelinin kendisine anlattıklarından sıkılıyordu (300). Nihal hiç bilmediği bir dünyanın ortasına düşmüştür:

Nihal için bu düğün o vakte kadar sarahatle [açıklıkla] anlaşılamamış, yalnız hissedilerek müphem kalmış birçok hakikatlerin birden inkişafı

[açığa çıkması] hükmünde olmuş idi. Hep gördükleri tanıdıkları hayatın uzaktan görülmüş mahdut *[belirli]* köşeleriydi. İnsanları, hususıyla kadınları, kendi âleminin kadınlarını bu derece yakından görmemişti. (294)

Nihal'in evlenmeme kararlığı ile "kendi âleminin kadınlarını" tanımıyor olması arasında bir ilişki bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Toplum yaşamına ve yerel âdetlere yabancı olan Nihal'in en yakınında yer alan kişileri ele almak, kızın genelde evlilik, özelde evlenmeyle ilgili geleneklere karşı tutumunun nedenleri hakkında ipuçları verebilir.

Adnan Bey yalısında yaşayan (babası, kardeşi, mürebbiyesi ve evin hizmetlilerinden oluşan) insanlar ile eve sık sık gelen yeğeni Behlül'den başka kimseyle teması olmayan Nihal'in, yaşam hakkındaki bilgisizliği şu sözlerde anlatımını bulur:

Nihal hayatı mahdut *[sınırlı]* bir daire içinde geçen, hayattan ancak babasıyla mürebbiyesinin *[öğretmeninin]*, kitaplarıyla dadılarının söyledikleri kadar malumat alan, bilgiç refikalara sahip olmayan alelumum *[genellikle]* on iki yaşında çocuklardan fazla bir şey bilmezdi. Hayata dair bildikleri bütün tesadüfle işitilmiş, sokakta araba ile geçerken görülmüş şeylerden küçük muhakemesinin müşevveş istintaclarına münhasır kalmış idi *[karışık sonuçlarıyla sınırlanmıştı]*. (125)

Nihal'in, zamanının çoğunu birlikte geçirdiği mürebbiye Mlle de Courton, aynı zamanda kızın tüm eğitimini düzenler. Mürebbiye, Nihal'in gün boyu izleyeceği programı ayrıntılı olarak belirler; çalışacağı dersleri, okuyacağı kitapları ve piyanoda

çalacağı besteleri seçer. Mlle de Courton bu programın uygulanmasını da titizlikle denetler:

Hemen hemen bütün hayatları bu odada geçerci. Sabahleyin uyandıktan sonra yıkanırler, giyinirler; Mlle de Courton'la beraber aşığıya yemek odasına inerek sütlü kahvelerini içirler; güzel havalarda bir saat kadar bahçede gezerler, Bülent, Beşir'le koşar, Nihal büyük kestane ağacının altında Matmazel'le beraber oturur, sonra ihtiyar kız hiçbir vakit göğsünden eksik olmayan küçük saatine bakarak haber verir: 'Vakit geldi!' der, tekrar içeriye girerler ve odalarına çıkarlar. (97).

Nihal'in, mürebbiyenin belirlediğı düzene uygun olarak çalıştığı derslerin başında ahlâk metinleri gelmektedir: "Nihal akşamları babasına tashih ettirilmek üzere küçük ahlâk parçaları tercüme ediyor, kolay manzumeleri nesre tahvil ediyor, cari hayata dair esaslar üzerine mektuplar yazıyordu" (98). Nihal'in üzerinde çalıştığı "ahlâk parçaları"nın niteliğı hakkında bir bilgi bulunmuyor.

Nihal'in tüm yaşamını ve eğitimini düzenleyen mürebbiye, *Aşk-ı Memnu*'nun anlatıcısı tarafından sıklıkla "ihtiyar kız" olarak adlandırılır. Fransızcada "evlenmemiş, yaşlı kız" anlamında kullanılan "vieille fille" deyiminin bulunduğu, *The Collins Pocket Reference French Dictionary*'de kaydedilmektedir (90). Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*'da mürebbiye için kullandığı "ihtiyar kız" ifadesinin, bu Fransızca deyimın Türkçeye çevirisi olabileceğı akla gelmektedir. Mlle de Courton soylu bir Fransız ailesine üyedir ve servetini yitirmiş olan "ailesinin asalet tarihini lekeleyecek bir hayat" yerine, "ömrünün sonuna kadar fakir fakat asilzade bir kız sıfatıyla" yaşamayı seçmiştir (84). Mürebbiyenin ayrıca Pazar günleri kiliseye giden dindar bir Hristiyandır. Mlle de Courton'un, Adnan Bey yalısındaki işine son

verildiği dönemde, İstanbul'dan ayrılmadan kısa bir süre önce, bir Pazar günü, “sabah duasında bulunmak için Beyoğlu'na” gittiği belirtilmektedir (331).

Dindar ve disiplinli mürebbiyenin, Nihal'in eğitiminde uyguladığı bazı yasaklar dikkati çeker. Nihal'in roman okuması yasaktır: “Genç kızlara roman okutmamak Mlle de Courton için en ziyade tatbiki bir terbiye kaidesi idi ki şiddetle Nihal hakkında meriyetini *[yürürlülüğünü]* muhafaza ederdi” (103). Mürebbiye zaman içinde bu yasağı biraz gevşetir ve “evvela kendisine gösterilmek şartıyla *[Nihal'e]* bazı hikâyelerin okunmasını tecvize *[izin vermeye]*” başlar (311). Mürebbiyenin getirdiği bu yasak, roman türüne karşı gösterilen dirençle ilişkilendirilebilir. Avrupa'da ilk romancılar, roman okumanın ahlâkı bozacağı eleştirileriyle mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Ünal Aytür, çevirisini yaptığı E. M. Forster'ın *Roman Sanatı* adlı kitabı için yazdığı Önsöz'de 18. ve 19. yüzyıllarda İngiliz edebiyatında romanların gerçek yaşam üzerine kurulu olmaları nedeniyle gençleri etkileme özelliğine sahip olabileceklerinin düşünüldüğünü belirtiyor (14). Aytür bu dönemde romanın, ahlâk dersi vermek amacıyla yazılması gerektiğine inanıldığını belirterek şöyle diyor: “[O]ndokuzuncu yüzyılın sonlarına yaklaşıldığı halde, İngiltere'de çoğunluğun gözünde roman, kendi içinde estetik değer taşıyan bir sanat dalı değil, bir eğitim ve öğretim aracıydı” (15). Benzeri tartışmalar, Türk edebiyatında da yapılmıştır. Mustafa Nihat Özön “Türk Romanı Üzerine” başlıklı yazısında, 1870'lerden itibaren Türk edebiyatında roman üzerine yapılan tartışmaların odağında ahlâk konusunun bulunduğuna işaret ederek, dönemin bazı gazetelerinde “[a]hlâkımızın düzeltilmesinde tiyatro, roman gibi şeyler mi yardımcı olacak?” sorularının sorulduğunu vurguluyor (578).

Yaşamı Adnan Bey yalısında gördüklerinden ibaret olan Nihal'in, evde birlikte olduğu kişilerden başka tanıdığı yoktur. Nihal'in geniş toplumsal ilişkilerden

yoksun yaşaması; Osmanlı kadınlarının davranış ve göreneklerinden habersiz olması, genç kızın evliliğe karşı tutumunda etkili görünmektedir. Nihal'in bildiği yaşam biçimi, anlatıcının sıklıkla "ihtiyar kız" olarak söz ettiği dindar ve gayri-müslim bir mürebbiyeden öğrendikleri ile sınırlıdır. Evlenme yaşını geçirdiği ve soylu ailesinin ismine leke sürecektir bir ilişkiye de girmek istemediği için cinsellikten uzak yaşayan Mlle de Courton'un katı ahlâkî terbiyesi, Nihal'i kuşatan çemberin önemli bir halkasıdır. Cahit Kavcar, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fümün Romanı* adlı yapıtında, özellikle Kırım Savaşı'ndan sonra Avrupa'dan gelen mürebbiyeler ve özel öğretim konusunun Osmanlı sosyal yaşamında "önemli bir yer almaya" başladığını ve bu olgunun romanlara da yansıdığını belirtir (17). Kavcar, Avrupalı mürebbiyelerin "Türk çocuklarına Batı kültürünü aktar[dıklarını]" vurgulayarak, *Aşk-ı Memnu*'da Mlle de Courton'un Nihal'e mantık, Fransızca gibi dersler verdiğinden ve genç kıza kitaplar okuduğundan söz eder (194).

Aşk-ı Memnu'da Nihal'e Batı kültürünü aktaran mürebbiyenin, Nihal'in Behlül'le evlenmesine karşı çıktığını ve Nihal'i Behlül'den korumaya çalıştığını saptamak, Nihal'in masumiyetinin niteliklerini çözebilmek bakımından önemlidir. Mlle de Courton, Bihter'in gelişinden bir süre sonra görevine son verildiğinden evden ayrılmaya hazırlanmaktadır. Ayrılmadan bir gece önce, Nihal'in odasına gelir ve Nihal uyku ile uyanıklık arasında olduğu bir sırada mürebbiye, küçük kıza şu öğütü verir: "— Nihal, dedi; sana yalnız son bir nasihat olmak üzere söylüyorum, buna dair benden izahat istemeyeceksin. Ve bir saniyelik bir tevakkuftan [duraksamadan] sonra ilave etti: Behlül'den sakın..." (383). Daha sonra Behlül'le evlenmesi fikri ortaya atıldığında Nihal, mürebbiyesinin uyarısını belli belirsiz anımsayacaktır:

Nihal'in kalbinde bir ses vardı ki ona: Behlül'den sakın, diyordu. Bu ses Mlle de Courton'un sesine benziyordu. Sahih o kendisine böyle bir şey söylemiş miydi? Pek iyi tahattur etmiyordu [*hatırlamıyordu*]. Bir gece, sanki rüyasında, onun kulağına birisi, galiba Mlle de Courton, eğilmiş ve bu iki kelimeyi fısıldamış idi. (422)

Nihal-Behlül evliliğine olumsuz tepki veren tek kişi Mlle de Courton değildir. Yaşamını, "ayaklarının altında ölmek" isteyecek kadar Nihal'e adanmış olan Beşir (359) de bu evlilik fikrinden huzursuzluk duymaktadır. Nihal'in Behlül ile evlenmesi konusunun, yalıda sıklıkla konuşulduğu bir sırada, Nihal'in Behlül'e Beşir hakkında söylediği şu sözler dikkat çekicidir: "[E]vin içinde herkes her vesile ile bundan bahsediyor, yalnız biri, Beşir... Oh bilseniz, şimdi herkesten ziyade onu seviyorum" (416). Ayrıca Beşir, Nihal'in evlenmesi fikrini ilk kez duyduğu sırada olumsuz bir tepki verir. Beşir, Nihal'in Behlül'le evlendirileceği haberi üzerine "orada hareketsiz, nefessiz, donuk gözlerle" durup kalmıştır (403).

Mlle de Courton ve Beşir'in, Nihal'in Behlül'le evlenmesine karşı çıkmaları, Nihal'i cinsellikten arındırmak için midir; yoksa yalnızca Behlül'e yönelik bir koruma mı sözkonusudur? Behlül'ün eğlence yaşamına düşkünlüğü bilinmektedir. Ayrıca Behlül ile Bihter arasındaki yasak ilişki mürebbiye tarafından öğrenilmiştir. Adnan Bey yalısında, Firdevs Hanım'ın akrabasının düğününe gitmek üzere hazırlıklar yapıldığı sırada, Bihter ile Behlül ertesi gece buluşmak üzere sözleşmişlerdir. Bihter, bu konuşmanın mürebbiye tarafından duyulmuş olabileceğinden şüphelenir: "Bihter dehlize atıldı; Behlül kendini toplayarak takip ediyordu. Bihter, önünden geçerken, Mlle de Courton'un kapısı sallamıyor gördü. Şüphesiz hiçbir şey değildi, ihtiyar mürebbiye odasına girmiş olacaktı..." (285-86). Bu sahnede Mlle de Courton'un yasak aşk randevusunu işitmiş olduğunu, romanın

ilerleyen bölümlerinde, mürebbiyenin Bihter'i Behlül'ün odasında tek başına yakaladığı sırada öğreniyoruz (378). Mlle de Courton'dan her zaman şüphelenmiş ve “[ş]üphesiz bu biliyor” diye düşünmüş olan Bihter için “bu hakikat Bihter'in aleyhinde müthiş bir silah olabilirdi” ve “[o]nun için Mlle de Courton gönderiliyordu” (378). Yalıdaki görevine son verilmesi mürebbiye için şaşırtıcı olmamıştı: “İhtiyar kız buna her zaman, fakat asıl düğüne gidilecek gün aranılmamış bir tesadüfle Bihter'le Behlül'ün sırlarına vâkıf olduğu ve o sırada kapısını vaktiyle kapayamadığı dakikadan başlayarak intizar etmiş *[beklemiş]* idi” (378). Bu bilgilerin ışığında, kendi koruması altında olan bir kızın, evli bir kadınla ilişki yaşayan Behlül'le evlenmesine karşı çıkması anlaşılır görünür.

Benzer şekilde, dikkat çekmeden evde olanları ve özellikle Nihal'le ilgili gelişmeleri yakından izleyen Beşir'in de Bihter ile Behlül arasındaki ilişkiyi öğrenmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak, Mlle de Courton ve Beşir'in, Nihal'i Behlül'den korumaya çalıştıklarını söyleyebiliriz. Bu sonuçtan da Nihal'in, çocukluğun “saf”lığından uzaklaşmasını önlemeye yönelik genel bir korumanın değil, Behlül'ü hedef alan bir yaklaşımın sözkonusu olduğu çıkarımını yapabilir miyiz? Bu konuda karar vermeden önce, Behlül karakterinin, cinsellikle şeytânîliği birleştiren, her yönüyle bir “baştan çıkarıcı” olarak soyut ve simgesel bir roman kişisi olduğunu görmek önemlidir.

Behlül'ün kişiliğini incelediğimizde, sürekli farklı kadınlarla birlikte olan, yasak ilişkilerden ve elde edilmesi güç kadınlardan zevk alan biri olduğunu görürüz. Behlül, kadınları demet demet toplanan ve ömürleri kısa olan çiçeklere benzetir ve aşkın felsefesinin: “[b]u demetlerden mümkün merteye çok bağlayabilmek”

olduğunu söyler (160). Kadınların “şiiirlerle dolu aşklar” düşlemelerini küçümseyen (158) Behlül’ün aşk anlayışının merkezinde ise cinsellik vardır:

Bütün o şiirine asılıp kalan kadınlar, nihayet onu bulamayarak, çünkü o mümkün değil bulunamaz, bulamamak hüsrânını ve hatta ihtimal bir gün bulmak ümidini saklamakla beraber aşkta asıl bulunan şeyi ararlar: Hakikat.. Evet, bütün maddiliğiyle, o şiirlerden, hulyalardan, çiçeklerden mücerret [*soyut*] hakikat!.. (159)

Behlül “reddedilmeye, yalvarmaya, istenen şeyin zor istihsal edilmiş [*hak edilmiş*] olmasından lezzet almaya muhtaç” bir kişidir (345); evli kadınlara ya da bakire kızlara olan ilgisi de bunun göstergesidir. Bihter’in evli ablası Peyker, Behlül’ün hedeflerinden biri olmuş, Göksu’da ailece yapılan gezintide Peyker’e açıkça kur yapan (167-75) Behlül, bu gezide genç kadını öpmeye çalışmıştır (174-75). Peyker ise Behlül’ü reddederken, “benim kadar kendisini uzun uzun dinlemiş, [...] bir kadına nadir tesadüf edebilirsiniz” diyerek, evlerinin bahçesinde oynayan oğlu ve aynı bahçede gazete okuyan kocasını görmenin kendisi için mutluluk olduğunu belirtmiştir (169). Behlül ise bu sözleri daha sonra kendi içinde değerlendirirken, kadınlar hakkındaki düşünceleriyle ilgili ipuçları verir: “İşte biraz ciddi, biraz zeki görünmek isteyen kadınların ağzından tekerrür eden [*tekrarlanan*] felsefe cümlesi, diyordu, kendilerini dinlemek? Lakin bu mümkün değil... Kalplerinin o bin türlü kadın sesleri arasında asıl tıynetlerinin hakikatini haber verecek bir ses işitebilirler mi?” (186-87). Behlül’ün “[k]alplerinin o bin türlü kadın sesleri”nden kastettiğinin cinsel arzular olduğu anlaşılır. Behlül, Peyker’in kendisini reddetmesi üzerine yaptığı uzun iç değerlendirmede kadınların cinsel arzularını bastırma çabalarının sonuç veremeyeceği düşüncesini vurgular:

Bugün kocalarından, çocuklarından; vazifelerinden, ismetlerinden
[namuslu oluşlarından] bahsed[en]” kadınlar, “yarın artık sevda
hummasına nefislerini tamıyla [kendilerini tamamıyla] teslim ettikten
sonra bir garam hezeyanı [şiddetli arzu sayıklaması] içinde bir gün
evvelki perestidelerini [sevgililerini] inkâr ederler. (186)

Bu sözler, Behlül’ün romandaki rolünü çarpıcı bir dille özetlemekle kalmayıp, romanın değerler dünyasına da ışık tutar niteliktedir. Behlül’e göre, kadınlar ne kadar isteseler de cinsel arzularını denetim altına alamazlar; böyle bir denetimi sağlaması beklenen (evlilik, anne olmak, namus gibi) toplumsal kurumlar ve bunlara bağlı ahlâkî yasaklar yıkılmaya mahkûmdur. Behlül’ün bu düşünce biçimini ortaya çıkarınca, kadınları ve özellikle iffetli kabul edilenleri baştan çıkarmayı yaşam biçimi haline getirmesinin, belli bir misyona hizmet ettiği görülür: kadın doğasındaki cinselliği ortaya çıkarmak ve bu doğal dürtülerle ahlâk kuralları arasındaki ikilemi sergilemek.

Behlül’ün eğlenir görünürken, temelde sıkıntılı olması da bu çerçevede anlamlıdır. Behlül’ün hayatı bir eğlence olarak yaşayışı romanda şu sözlerle özetlenir: “Hayat onun için uzun bir eğlence idi. En ziyade eğlenebilenlere yaşamak için en ziyade istihkak [hak] sahibi olanlar nazarıyla bakardı” (111). Söz konusu olan eğlence anlayışı ise sürekli yeni kadınlarla ilişki yaşamaktır. Ancak, bu eğlence görüntüsünün arkasında, Behlül gerçekte mutlu değildir: “Bütün gülüşlerinin eğlenişlerinin altında saklı bir can sıkıntısı vardı ki onu daima bir zevkten diğerine sevk ederdi”(112).

Behlül, kadınlarla olduğu kadar, ahlâk kurallarıyla da alay eden, cinsel günaha karşı şeytansı bir ilgi duyan, baştan çıkarıcı ve namus düşmanı bir figür olarak karşımıza çıkar. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Halit Ziya Uşaklıgil (*Mai ve Siyah*

ve *Aşk-ı Memnu*)” başlıklı yazısında, Behlül’ü “ten hazlarından yorgun, fakat ondan başkasını da bilmeyen bir çeşit kadın avcısı—Bible’in hem yılanı, hem de “adulter”ın kendisi—“ olarak tanımlar (290). Tanpınar’ın gözlemine uygun olarak Behlül, Cennet Bahçesi’nde şeytanın ya da yine şeytanı ve kötülüğü simgeleyen yılanın Havva’yı ayartması gibi Bihter’i zinaya teşvik eder. Kadınların, cinsel dürtülerini ahlâk kurallarını yıkacak biçimde uyarmaktan zevk alan Behlül’de, Yahudi-Hristiyan ve İslâm kültürlerine özgü cennet mitinin özünü oluşturan “Tanrı’nın buyruğuna karşı gelme” izleği ile Hristiyanlıktaki cennet mitine dayanan cinsel nitelikli “ilk günah” inancını görürüz.

İnsanların, günahla dünyaya geldiklerine ilişkin Hristiyanlığa özgü inancın kökeninde cennetten kovulma miti vardır. Kenneth Scott Latourette *A History of Christianity* adlı kitabında, Aziz Ambrose’un, “ilk insan olan Adem’in günahı nedeniyle, onun soyundan gelen insanlığın günaha meğilli” olarak dünyaya geldiklerini savunduğunu belirtir (177). Cinselliğin en büyük günah olarak görülmesinin ve vaftiz uygulamasının kökeninde, “ilk günah” inancı vardır; *New Encyclopedia Britannica*’da belirtildiğine göre bu inancın bir sonucu olarak, cinsellik şeytanın insanları Tanrı’nın buyruğundan çıkmaya ayartabileceği en etkili alan olarak görülmüş, bir anlamda “cinsellik şeytanileştirilmiştir”.

Mürebbiye ile Beşir’in, Nihal’i Behlül’den korumaya çalışmalarına bu bilgiler ışığında baktığımızda, Nihal’in saflığı ve masumiyeti simgeleyen çocuk kimliği ile Behlül’ün şeytanlığı arasındaki karşıtlık belirginleşir. Dindar, “ihtiyar kız” Mlle de Courton’un Nihal’den uzak kalmasını istediği Behlül’ün, eğlenceye düşkün herhangi bir genç olmadığını, kadınları kasıtlı ve plânlı olarak cinsel günaha iten bir kişi olduğunu fark etmek önemlidir. Mürebbiye, Nihal’i Behlül’den korumakla, ahlâkça yüceltilmiş saf ve masum bir çocuğu cinsellikten korumaktadır.

Ingrid G. Daemmrch, *Enigmatic Bliss* adlı çalışmasında, mitlerde masumiyetin cennete özgü bir durum olduğunu ve masumiyetin bozulmasının cennetin yitirilmesi sonucunu getirdiğini vurgulayarak, özellikle pastoral edebiyat örneklerinde “cennetsi mutluluk ile masumiyet ve bilgisizlik arasında bağ kurulduğunu” belirtir (150). Daemmrch birçok yapıtta da, “çocukluğun masumiyetinin cennete özgü neşe, barış ve tanrısal olanla birleşme durumuna en yakın durumu temsil ettiği” düşüncesine rastlanabildiğini kaydeder (151). Büyümek ve çocukluktan çıkmak ise, cennetvâri masumiyetin yitirilmesi anlamına gelir. *Aşk-ı Memnu*’da da Nihal, bu aşamaya kadar incelediğimiz yönleriyle, çocuklara özgü bir masumiyet içinde bulunan bir karakterdir ve bu masumiyetin korunmasına yönelik olarak katı ahlâk kuralları ile çevrelenmiştir. Bu masumiyete dışarıdan gelebilecek tehdit, şeytânî cinselliği simgeleyen Behlül’dür.

Nihal’in masumiyetinin korunmasına yapılan vurgu, cinselliğin günah olduğu ve bekâretin yüceltiği çevresinde oluşan Hristiyanlık inançlarını çağrıştırmaktadır. Nihal’in ahlâkını denetim altında tutan kişinin dindar bir Hristiyan olması da bu bağlamda anlamlıdır. Yine de mitolojik ve teolojik kaynakların, kadının cinselliğinin tehlikeli olarak kabul edilmesi anlayışının örnekleri bakımından zengin olduğu unutulmamalıdır. Fatmagül Berktaş *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın* adlı çalışmasında, bu durumu ataerkil toplum düzenine bağlar. Berktaş, cinsiyetler arası eşitsizliğin kadının cinselliği ile temellendirilmesi olgusunu, “ataerkil ideolojinin kültürleri aşan gücü ve kapsayıcılığı” ile açıklar (155). Nihal’in cinsellikten ve özellikle Behlül’den korunmasının sistemli bir çalışma olduğu düşünülmelidir.

Öte yandan, kadın avcısı Behlül’ün Nihal’i daha önce “av”ladığı kadınlardan farklı bir konuma yerleştirdiğini de göz ardı edemeyiz. Cinsellikle ilgili yasaklara ve kurallara başkaldıran Behlül’ün, bir yandan saflık ve masumiyete ulaşmak ümidi

vardır. Behlül, kadınlardan yaptığı “demetler”, odasında “boş yer kalmayacak” kadar çoğalınca odasına “bütün o hatıraları safvet [*saflık*] şaşasıyla, bikrinin [*eldeğmemişliğinin*] beyaz nezahetiyle [*temizliğiyle*] örtecek bir zambak, tertemiz, lekesiz, bir zambak” koyacaktır (161). Behlül aradığı “tertemiz zambak”ın yanı başında olduğunu, Nihal’le günahlarından arınabileceğini ve neşeli görüntüsünün arkasındaki sıkıntıdan kurtulabileceğini düşünür: “Belki, sevdanın ruhu, hayatın şiiri, böyle henüz açılmamış bir goncanın saf sinesinde gizliydi” (411). Behlül, eski ilişkilerine son verecek, bir anlamda tövbe edecek ve “ruhunun tek şifa çaresi” (439) olarak gördüğü Nihal’in aracılığıyla—açıkça dile getirilmese de—Tanrı’nın affına sığınacaktır: “Bu genç kızın saf ruhunda ilk haşyet lerzişini [*korku titreyişini*] uyandırmış olabilmek [...] nezih [*temiz*] ve mücella [*parlak*] bir yeni hayat ufku açıyordu” (415-16). Behlül, günaha davet eden, asi davranışlarına karşıt bir biçimde, bir gün temiz bir aşkla arınabileceği ümidini barındırmaktadır. Bu ümit, Behlül karakterini cennet mitiyle ilişkilendirir ve alay ettiği ahlâk kurallarını, aslında kendisinin de benimsediğini gösterir. Behlül, saf bir ruhla arınmak gereksinimini duyduğuna göre, yalnızca kadınların değil, kendisinin de günahkâr olduğunu düşünüyor olmalıdır.

Cennet arayışı izleğinin çoğunlukla “cennete özgü mutluluğa bir dışı arzu nesnesine ulaşan bir erkek karakter” biçiminde edebiyatta yer aldığını *Enigmatic Bliss*’te belirten Ingrid G. Daemmrich, “ataerkil bir toplum düzeninde üretilmiş olan cennet edebiyatı kanonunun, ağırlıklı olarak erkek bakış açısını yansıttığını” vurgular (160). Daemmrich’in gözlemine göre cennetin, “sevgilinin vücudu, yüzü ya da gözleriyle özdeşleştirilmesi” neredeyse tamamen erkek bakış açısından yapılır (160). Behlül’ün beraber olduğu kadınları çiçeklere benzeterek, ilişkilerine son noktayı

koyacak temiz bir zambak düşlemesi ve ruhuna şifa olarak gördüğü saflığı Nihal’de araması bu çerçevede değerlendirilebilir.

Buraya kadar elde ettiğimiz bulgulara dayanarak, Nihal’in kişiliğinde masumiyeti, cinsellikten arınmışlığı simgeleyen bir boyutun bulunduğunu ve bu boyutun cennet mitinin edebiyatta aldığı biçimlerde sık rastlanan biçimde çocuklukla ilişkilendirildiğini söyleyebiliriz. Mürebbiyenin verdiği eğitim ile Behlül’ün şeytânî konumu, Nihal’in masum imgesine ve ahlâkça yüceltilmesine yardımcı olan öğelerdir. Ancak Nihal, bu gözlemlerin işaret ettiği kadar masum mudur? Başka bir deyişle, hiçbir cinsel uyanış belirtisi göstermediğini söyleyebilir miyiz? Dış etkilere kapalı oluşu ve katı kurallarla örülü aile yaşamı, Nihal’i cinsellikten korumuş mudur? İkinci alt bölümde bu sorulara yanıt arayacağız.

B. Günaha Dönük Yüzüyle Nihal

Nihal’in, romanın sonunda çocukluk döneminden çıkamadığı söylenebilir. Evlenmeyi kesinlikle reddetmesi ve baba evinde yaşamaya devam etmekten başka bir beklentisinin olmamasının yanı sıra toplum yaşamı hakkındaki bilgilerinin sınırlı olması bu çerçevede ele alınabilir. Nihal’in çevresindeki kişilerin de onu Behlül’ün simgelediği cinselliğe karşı korudukları ortadadır. Bunlara karşın, Nihal’in davranışlarında cinsel uyanışa ilişkin ipuçları vardır. Bihter küçük kızın artık bir genç kız gibi çarşaf giymesi gerektiği görüşünü ortaya attığında, Mlle de Courton buna karşı çıkmış, oysa bu öneri, Nihal’in hoşuna gitmiştir. Bihter, kızın giysilerini inciledikten sonra, “— Nihal! Bilir misin? Artık bunların hepsini atmak zamanı geliyor. Ben isterim ki sen küçük bir çocuk değil genç bir kız olasın...” dediğinde Nihal’in tepkisi hakkında şu cümleye yer verilir: “Artık bir genç kız olmak fikri Nihal’i hazzından şaşırttı” (141). Bihter, Nihal’in içinde gizli kalan öyle bir duyguyu harekete geçirmiştir ki, bu Nihal’i de şaşırtır.

Benzeri bir uyanışı Behlül'ün yaklaşma girişimlerine karşı koymadığı sırada da görürüz. Bir gün Nihal, Behlül'ün odasına girer ve Behlül'ün omuzunun üstünden uzanarak elindeki kalemi tutar. Nihal'in bileği Behlül'ün dudaklarına sürünmektedir. Bu sahnenin devamı şu sözlerle anlatılır:

Sonra yavaşça parmakları kurşun kaleminden tırmanarak Nihal'in parmaklarını tuttu. Nihal elini çekmeyerek bırakıyordu. Behlül elinde bu ince, rakik eli, dudaklarının kenarında o mavi damarları görünen sanki şeffaf bileği hissedince kalbinde bir şeyin eridiğini duymuş idi. Bu eli çekerek dudaklarına götürdü ve onu, zapt edilemeyen bir his zaafı içinde kokladı. Nihal hâlâ elini çekmeyerek, göğsü Behlül'ün arkasından omuzuna biraz yaslanmış, bırakıyordu; ikisinin ruhunu esiri bir deraguş [*hafif bir kucaklama*] içinde eriten bir mestlik [*baygınlık*] dakikası geçmiş idi. (412-13)

Nihal'in bu çerçevede ele alınması gereken bir başka özelliği de babasına olan düşkünlüğüdür. Düşünden döndüğünde hiçbir zaman evlenmeyeceğini söyleyen Nihal, önce yalnız yaşamak istediğini söyler: “O, böyle evde, kendi evinde, kendi odasında, yalnız kendi kendisine, dünyada tek başına oturacaktı” (303). Bu düşüncenin hemen arkasından ise aklına babası gelir: “Sonra babasını düşünüyordu. Babası da beraber olsaydı, yine eskisi gibi, aralarında başka hiçbir kimse olmaksızın...” (304). Nihal'in, babasıyla birlikte olmayı, evlenmenin yerine koyduğu açıktır: “Küçük Nihal gelin olmayacak. Haniya bana küçükken sorardınız: Nihal kime varacaksın, derdiniz. Ben, şüphesiz, ciddi bir kanaatle: Size, derdim... Telaş etmeyiniz, şimdi o fikirde değilim, fakat sizin yanınızda kalacağım, anlıyor musunuz, baba? Her zaman sizinle beraber...” (307).

Nihal'in babasına düşkünlüğü Robert P. Finn'e göre platonik bir aşktır. *Türk Romanı* adlı çalışmasında Finn, Nihal'in "yarı çocuk, yarı kadın" kişiliği bulunduğuna işaret ederek, "babasıyla paylaştığı platonik aşk ile zamanla Behlül'e duyduğu doğal cinsel tutku arasında" kaldığını belirtir ve bu durumu "[ç]ocuklukla olgunluk arasında bocala[ma]" olarak görür (195). Nihal'in çocukluktan kopamayan yönüne dikkat çekmesi bakımından önemli bulduğumuz bu gözlemde yer alan "platonik aşk" ifadesine psikolojik perspektiften açıklık getiren gözlemler yapılmıştır. Arsev Ayşen Arslanoğlu, "Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Aşk ve Nesne İlişkileri" başlıklı, 2002 tarihli master tezinde, "Nihal'i belirleyen özelliğin Adnan Bey'e bağlılığı ve aşkı olduğunu" (43) söyleyerek, Nihal'in psikolojik profilini psikanalitik kuram çerçevesinde geliştirilen "Oedipus kompleksi"ne göre ele alır. Arslanoğlu, Freud'a göre kız çocuklarda, babaya düşkünlük, hattâ aşk olarak kendini gösteren Oedipus kompleksinin sona ermesinde annenin varlığının önemine işaret ederek (43), Nihal'in "babasına duyduğu aşktan ve sahiplenmeden vazgeçmesini sağlayacak" anneden yoksun olduğunu vurgular (44).

Bu gözlemlerden yola çıkarak, Nihal'in babasına duyduğu aşkın psikolojik sorunlarından kaynaklandığını söylemekle yetinip, konunun incelememiz için önemli olan yönüne geri döndüğümüzde, kapalı bir ortamda kötülüklerden korunarak yaşayan Nihal'in babasına âşık olduğunu saptırırız. Sıkı koruma altında yaşatılan, ahlâkını bozacak dış etkenlerden uzak tutulan ve hattâ Behlül için günahlardan arınma sağlayacak temiz bir çiçek olan Nihal, babasına âşıktır. Bihter'in zina suçu gibi açıkça ahlâk dışı bir edim sözkonusu olmasa da kızın babasına düşkünlüğü, evlât sevgisinden başka bir nitelik taşımakta, insanlık tarihinin en eski yasaklarından birine ensest tabusuna örtülü bir gönderme yapmaktadır. Robert P. Finn *Türk Romanı* adlı kitabında, Nihal'in babasıyla bu duygusal bağının ahlâka aykırı öğeler içerdiğini

belirterek, bu bağ için “toplumun gözünde aslında Bihter’in Behlül’le ilişkisinden daha saygın değildir” yorumuna yer verir (191). Böylelikle, biri serbest yetiştirilmiş, diğeri katı ahlâk kurallarının baskısında büyümüş iki karakter, Bihter ile Nihal, günahta bir ölçüde eşitlenmiş olurlar. Nihal’in bilinen ahlâk dışı bir edimi yoktur. Ancak evleneceği adamın yerine koyduğu babasına duyduğu aşk, ahlâk kurallarını oldukça katı biçimiyle uygulayan bir ailede bile cinsellikle ilgili ruhsal süreçlerin işlediğinin kanıtıdır.

Nihal’in yükseltildiği konumdan bu yolla indirilmesi, Fransız doğalcı romancılarının başvurduğu ironi yöntemlerini düşündürmektedir. David Baguley, “The Nature of Naturalism” (Doğalcılığın Doğası) başlıklı yazısında, Fransız doğalcı yazarlarının “burjuva ahlâkına karşı amansız bir saldırı” yürüttüklerini ve ironik teknikleri bu çerçevede kullandıklarını belirttik (20), “doğalcı parodi” olarak adlandırdığı bu yaklaşımla, “mitlerin, idealize edilmiş durumların, romantik edebiyatın yanı sıra geleneksel edebiyatın kahraman karakter tiplerinin” doğalcı romanlarda değersizleştirildiklerine işaret eder (21). *A Handbook to Literature*’da “parodi” terimi, “genellikle ciddi nitelikli bir çalışmayı hicveden ya da taklit eden bir bileşim” olarak tanımlanır. Parodileştirme yönteminde, bir yazar, bir yapıt ya da bir üslûbun, iğneleyici şakalara hedef olarak seçildiği, bilinen bir tarzın taklit edilerek değersizleştirildiği ve gülünçleştirildiği, belirtilir (360). Çoğunlukla gülünçleştirici etkisiyle bilinen parodinin, eleştiri bileşeninin de önemli olduğu, “eleştirel taklit boyutunun vurgulandığı örneklerde güldürünün az olabileceği” *The Harper Handbook to Literature* adlı yapıtta kaydediliyor (343).

Baguley’in Fransız doğalcı yazarlarını odağa alarak yaptığı gözlemler, doğalcı edebiyatın yeterince fark edilmeyen yönlerine ışık tutmaktadır. Yine David Baguley aynı yazıda doğalcı edebiyatın, “genelde insanı doğal koşullarına ümitsizce

ve geri dönüşü olmayacak şekilde hapsolmuş” olarak gören ve bu durumdan doğan “dram, trajedi ya da komediyi [...] temsil eden” bir edebiyat olduğunu vurgular (26). Bu dramı, romanlarda temsil etmenin yolu ise değerlerin, ahlâkî ve toplumsal yapıların çözülmesini yansıtmak (26), çeşitli karakterler arasındaki “farklılıklar ve yapıları eriterek [...] insanı bozulmaya eğilimli ve biyolojik düzene tâbi bir varlık olarak” göstermektir (25).

Nihal ile Bihter’in arasındaki ahlâkî farkların bir ölçüde ortadan kalkması Baguley’in Fransız doğalcı romanlarında saptadığı yaklaşımın yetkin bir örneğidir. Öte yandan, romanda baba ile kızın paylaştıkları yaşama ilişkin göndermelerin cennet mitini çağrıştıran öğeler içerdiği görülmektedir. Adnan Bey yalısının toplumdan yalıtılmış yapısı ve baba ile kızın birlikteliğini merkeze alan konumu, katı kurallarla çevrili bir yaşam süren Nihal’in görünürdeki masumiyeti ve baştan çıkarıcı şeytanî bir figür olarak Behlül’ün yalıya sık sık gelişi, cennet miti tablosunu oluşturur niteliktedir. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı incelemesinde, Halit Ziya Uşaklıgil’in, Adnan Bey yalısını “kapalı bir dünya olarak çizdiğini ve buradaki yaşamı bir masumiyet ve mutluluk yaşamı olarak gösterdiğini” (107) vurgular. Bu gözlemden yola çıkarak, yalıya Bihter’in getirdiği “kötülük ögesi”yle “[c]ennet bahçesinin yitiril[diği]”ni belirten Moran, Bihter’in ölümü ile “günahlardan arınan yalıda eski yaşama, cennet bahçesine” dönüldüğü gözlemini yapar (107). Moran’in işaret ettiği gibi Adnan Bey ile Nihal’in “masum ve mutlu” yaşamlarının, önce Bihter’in gelişiyle bozulması ve daha sonra yeniden kurulması dikkat çekicidir.

Aşk-ı Memnu’da, Adnan Bey ile Nihal’in romanın sonunda yeniden başbaşa kalmaları, cennetin yitirilmesi ve yeniden bulunması izleğine örtülü bir gönderme olarak okunabilir. Cennet imgesi etrafında yaptığımız okuma, baba-kız yakınlığı

hakkında ilginç bir ipucu içerir. Adnan Beyle Bihter'in evlilik yıldönümü kutlaması için iki ailenin topluca gittikleri Göksu gezintisinde, Nihal önce şiddetli bir kriz geçirerek mürebbiyesine Bihter'e duyduğu kını anlatır. Bunun hemen sonrasında kurulan piknik sofrasına "tutuk" (188) bir şekilde gelen Nihal'in babasının bir hareketiyle canlanması şu sözlerle anlatılır:

[B]abasının bir sözü, bir nazarı, ona bütün kinini unutturmak için kifayet ederdi. Beş dakika zarfında babasıyla bir sene evvele avdet etmiş [dönmüş] oldu.

—Bana üzüm vermez misin, Nihal?

Nihal gülerek elindeki salkımı gösteriyordu:

—Buradan yiyiniz... (188)

Bu sahnede, Adnan Beyin kızıdan bir meyve istemesinin, ilk cennet bahçesi miti bağlamında simgesel bir anlamı olabilir. Cennette Havva'nın Adem'e yedirdiği meyvenin türüne ilişkin olarak kutsal kitaplarda kesin bir bilgi yoktur. Yasak meyve genellikle elma olarak bilinse de, *İslâm Ansiklopedisi*'nin "Âdem" başlıklı maddesinde Süleyman Hayri Bolay, iyiyi ve kötüyü bilme ağacının, İslâm dışı kaynaklarda "üzüm asması, buğday, incir ağacı" olarak kaydedildiğini söyler (362). Bolay, Yahudi geleneğinin en eski kaynaklarından kabul edilen *Mishna*'da bu ağacın üzüm asması olarak geçtiğini belirtir (361).

Beşir'in haberci işlevi de *Aşk-ı Memnu*'daki cennete dönüş izleğini güçlendirmektedir. Nihal'in Habeş hizmetçisi Beşir'in haberci işlevi, dikkatleri baba ile kızın birlikteliğine dikkati çekmektedir. Beşir'in, romanın başında ve sonunda, olay örgüsünün kritik anlarında getirdiği iki önemli haber, Berna Moran'ın cennetin yitirilmesi ve yeniden bulunması olarak gördüğü olay çizgisine koşuttur. Nihal'in babasıyla yaşadığı mutluluğu bozacak olan Bihter'in gelişini (dolaylı olarak) Nihal'e

haber veren Beşir, Bihter'in Behlül'le ilişkisini Adnan Beye anlatarak, baba ile kızın yine başbaşa kalmalarıyla sonuçlanacak olayları müjdelemiş olur.

Gelişmeler baba ile kızın düzenini bozan öğelerin saf dışı bırakılmasıyla son bulur. Bihter ölür, Behlül yalıdan gider. Nihal ile babasının birbirlerine kavuşmaları şu sözlerle anlatılır: “Hayat yine onlar için müebbet bir bayram olacaktı, mademki baba kızına, kız babasına avdet etmişlerdi” (512). Bu “müebbet bayram” ifadesi, yitirdikten sonra yeniden bulunan ve ölümden sonra ulaşılan cennette yaşamın sonsuz mutluluk içinde geçeceği inancı ile ilişkilendirilebilir. Romanın sonundaki bu sahnede, Nihal ile Adnan Bey arasındaki bağ, bir yandan cennet imgesi aracılığıyla yapılan örtülü bir anlatımla, diğer yandan da ilişkinin marazî boyutuna işaret eden açık ifadelerle ortaya koyulur:

Biri daha ihtiyar, diğeri daha çocuk olmuş gibiydiler; onların pek az görüşerek, fakat birbirine çok sokularak arabada yan yana bir duruşları, çamlıkta biri ötekinin koluna asılarak bir yürüyüşleri vardı ki onlara, birbirinden şifa bulan iki hasta halini verirdi. (511)

Aşk-ı Memnu'daki karakter isimlerinin bu çerçevede dikkati çeken yönü, baba ile kızın cenneti olarak okuduğumuz Adnan Bey yalısının baş kişisinin isminin cennet anlamına gelen “adn” kökünden türetilmiş bir isim olmasıdır. Bu adlandırma sorular uyandırmaktadır. Baba-kızın cenneti, ahlâk dışı bir beraberliğe ilişkin imalarla yüklüdür ve cennet mitine yapılmış ironik bir gönderme olduğu söylenebilir.

Bu bölümde son olarak Berna Moran'ın yukarıda aktarılan yaklaşımının, paylaşmadığımız bir yönü olduğunu belirtmeliyiz. Berna Moran, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*'yu kurgularken cennet mitini bilinçli olarak izlediği görüşündedir. “Uşaklıgil'in romanını bilinçli olarak mitos kalıbına uydurduğunu söylemek istemiyorum. Birtakım arketiplerin sanatçı tarafından bilmeyerek

kullanılması şaşırtıcı değil” (108) diyen Moran’ın aksine bulgularımız, *Aşk-ı Memnu*’da cennet imgesinin rastlantısal ya da Moran’ın ima ettiği gibi bilinçdışı süreçlerin ürünü olarak değerlendirilemeyecek kadar dizgeli bir biçimde işlendiğine işaret ediyor.

Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*’da, Nihal’in babasına olan aşkını, bir yandan psikolojik gerçekçilik öğeleriyle temellendirmiş, diğer yandan da cennet mitine ait imgelerden yararlanarak belli ahlâk kurallarına ironik bir yaklaşım getirmiştir. Görünürdeki masumiyetinin arkasında gerçek yüzü ortaya çıkarılan karakterin, dindar bir Hristiyan mürebbiye tarafından yetiştirilmiş olması ise birkaç nedene bağlanabilir. Nihal karakterinin içinde bulunduğu durumun, okur kitlesinin tepkisini çekmemek için İslâmî göndermelerden arındırıldığı düşünülebileceği gibi, 19. yüzyıl Türk edebiyatında çok işlenen bir izleğe, yanlış ya da aşırı Batılılaşma olgusuna eleştirel bir yaklaşım olarak da değerlendirilebilir. Bu tartışma, tezin kapsamını aşmaktadır.

BÖLÜM III

BIHTER, YASAK AŞKI VE CENNET İMGESİ

Nihal'in, eve kapalı yaşamı ve hayat hakkında bir çocuk kadar bilgisiz oluşuna karşılık, serbest bir aile ortamına yetişmiş olan Bihter, İstanbul'un gezinti yerlerinde dolaşan bir genç kadındır. Bihter, kadınsı giyimi ve insanları etkisi altına alan menekşe kokusuyla Adnan Bey yalısına gelip, yönetimi ele almaya çalışarak, Nihal'i de çocukluktan genç kızlığa geçirecek çarşaf ve elbiseleri giymeye ikna eder. Yaşlı kocasında aradıklarının tümünü bulamayınca da, Adnan Beyin yeğeni Behlül'le yasak ilişki yaşamaya başlayan Bihter, üstelik bu ilişki aynı evde, Adnan Bey yalısında sürdürür.

Bu tablo, iffetsiz bir kadının sıradan macerası izlenimini verebilir. Oysa, genç kadını bu konuma iten nedenleri ve Bihter'in—aksi yöndeki etkilere karşın—namuslu bir yaşam sürmek yönündeki güçlü arzusunu hesaba katmalıyız. Bu bölümde, bu iki konu üzerinde durulacak ve bu çerçevede cennet mitine ait öğelerden ne şekilde yararlanılmış olduğu ele alınacaktır.

A. Ahlâkça Zayıf Bir Kadın Olarak Bihter

1. Bihter'in Yasak İlişkisi ve Egemenlik Arzusu

Bihter, Adnan Bey'le yaptığı evliliğin mutluluk getirmediğini fark eder ve Behlül'le ilişkiye girer. Üvey kızı Nihal'le dost olmak için harcadığı çabaların da sonuç vermediğini gören ve başlangıçta onu heyecanlandırmış olan “üvey analık sıfatından” da sıkılmaya başlayan Bihter (207), düşüncelerini Behlül'ün üzerinde

yoğunlaştırır (209). Bihter, evde kendisine dost olan tek kişinin küçük Bülent olduğunu düşünürken aklına Behlül gelir: “[B]irden, Bülent’in arkasında, onun kahkahalı şatır *[şen]* çehresinin fevkinde *[üstünde]* başka bir hayal irtisam etti *[göründü]*: Behlül!” (209). Bihter bu sahnede Behlül’ü, Göksu gezisinde Peyker’i ensesinden öpmek isteyen haliyle anımsamıştır. Bihter bir yandan da Behlül’le ilgili düşüncelerini önlemeye çalışır: “Bu noktada durmamak ve bu yeni mecrayı takip etmemek için bu hayali bir kelime ile tebit etmek *[uzaklaştırmak]* istedi” (209). Ancak genç kadın bunu başaramayacaktır.

Bir süre sonra Bihter, sipariş verdiği şekerleri sorma gerekçesiyle Behlül’ün odasına gider, “yavaşça Behlül’ün kapısını açarak, içeri girmeye cesaret edemeyerek, başını uzat[ır]” ve şekerlerini sorar (238). Önce kapının eşiğinde duran, daha sonra odaya giren Bihter, “yarı karanlık odanın içinde” (238), Behlül’le sohbete başlar ve ikisi arasında fiziksel bir yakınlık yaşanır: “O kadar yakın idiler ki Bihter’in kolu Behlül’ün yanağına sürünüyordu” (240). Yasak ilişkinin ilk adımı olan ve Bihter’in odaya adım atmasıyla başlayan bu sahnede Behlül’ün odasında karanlık ve tehlike duygusu egemendir. Bu duyguyu anlatan sözler dikkat çekicidir:

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 dolu bir rüya içinde gibydiler; bir küçük şey bilinemez nasıl bir tehlikeye sebep olacak zannediyorlardı. (240)

Karanlık odanın içinde yaratılan gizemli atmosfer, cehennem imgesi çağrışımı yapmaktadır. Ingrid G. Daemmrich *Enigmatic Bliss*’te, mitsel anlatılarda cennetin

bahar ve yaz mevsimlerine özgü aydınlık ve sıcaklık özelliklerinin bulunduğunu (65); ancak edebiyat yapıtlarında tasarlanan kurmaca cennetlerde, aydınlıkla karanlık arasındaki karşıtlığın vurgulandığı örnekler olduğunu belirtiyor (66). Daemmrich, genellikle iç mekânlarda yaratılan cennet atmosferinin, hemen dışındaki “karanlık ve soğuk tarafından işgal edilmeye hazır” olarak konumlandırıldığına işaret ediyor (67). *Aşk-ı Memnu*’nun yukarıda alıntılanan sahnesinde de “sobanın kapağında iki kırmızı göz”, Bihter’in eşliğinde bulunduğu tehlikeyi simgeler niteliktedir.

Bihter aslında Behlül’den uzak durması gerektiğinin farkındadır: “Ta o günden beri, o Göksu âleminden beri bu adamdan kaçmak lazım geleceğine hükmetmiş iken, evet buraya ne için gelmiş idi ve hususuyla hâlâ ne için buradan kaçıp gitmiyordu?” (243). Bihter, ablası Peyker’e Göksu gezintisinde açıkça kur yapan Behlül’den kaçması gerektiğini kabul eder ama bunu yapacak gücü kendisinde bulamaz ve Behlül’ün odasında buluşmaya başlarlar. Behlül’ün isteklerine hiçbir direnç göstermeyen Bihter, yaptığından vicdan azabı duymakta da kararsızdır. Bihter, Behlül’ün odasına ilk defa gittiğinde duyduğu vicdan azabından söz etmek ister (287); ancak belki de hiçbir vicdan azabı duymadığını fark eder: “Yoksa bu söyledikleri hep yalan mıydı? Hiçbir vicdan azabı duymuyor, bu hıyanetin züllünü [*alçaklılığını*] ruhunun samimiyetiyle hissetmiyor muydu?” (288).

Yasak ilişkinin başlamasında ilk adımı atan Bihter, bir yandan da işlediği suçu gizlemek için önlemler alır ve bu çerçevede Nihal’in mürebbiyesinin işine son verilmesine neden olur. Bihter’in Mlle de Courton’dan her zaman şüphelenmiş olduğu ve mürebbiyesinin evden bu nedenle gönderildiği belirtilir (378).

Romanda bir yandan da Bihter’in, Adnan Beyin dünyasını ele geçirmeyi isteyen kötücül bir gücü temsil ettiği, ancak anlaşılmaz bir şekilde engellendiği izlenimi yaratılır: “Evin ruhu ondan kaçıyor gibiydi. [...] Yavaş yavaş eve tasarruf

hakkını teyit etmiş [*sağlamlaştırmış*] idi. Şimdi bütün anahtarlar elinde idi. [...] [L]akin belinde ince bir zincirle şakırdarak sallanan bu anahtarların arasında asıl evin ruhunun anahtarı eksik idi” (207). Bu ifadelerle Bihter, Nihal’in merkezinde olduğu “masumiyet” yuvasına ya da bir tür kurmaca cennet olarak görebildiğimiz Adnan Bey yalısını denetimi altına almaya çalışan kötücül bir güç olarak sunulmaktadır. Adnan Bey’in yalısına sahip olma olasılığı, düş kırıklığı yaşadığı evliliğinden Bihter’in elinde kalan tek şeydir. Evliliğinin kendisine mutluluk getirmediğini gören Bihter için artık yalnızca “bir vakitler önünden geçtikçe pencerelerinden tantanasını hissettiği bu koca yalının tek hâkimesi [*sahibi*]” olmak kalmıştır (206).

Bihter’in Adnan Bey yalısında iktidarı tam olarak ele geçirmesine başlıca engelin, Nihal’in varlığı olduğunu anlıyoruz. Bihter, Nihal’in kendisini sevmeyişinin farkındadır: “O Nihal’i seviyordu, fakat bu kızın kendisini hiçbir vakit tamamiyle sevmeyeceğinden emindi” (207). Bihter, bir türlü ulaşamadığı, sevgisini kazanamadığı Nihal’in çevresinde bir koruma çemberi olduğunu düşünür. Geldiği günden beri Bihter’den hoşlanmamış olan yalının çalışanları, Şakire Hanım, Şayeste ve Nesrin: “yarım bırakılan cümleleriyle, gözlerinin kinli bakışlarıyla, her şeyleriyle Nihal’in etrafında bir soğuk daire çeviriyorlar ve o, işte o bir senelik uğraşmalar neticesinde bu daireyi geçerek Nihal’i tamamiyle alamıyordu” (209). Nihal’in dünyasına yönelen bir tehdit olarak ortaya çıkan Bihter, Nihal’in gücü karşısında etkisiz kalır.

Bihter ile Nihal arasındaki güç mücadelelerinin romandaki önemine ilişkin birçok gözlem yapılmıştır. Robert P. Finn, *Türk Romanı* adlı kitabında Mehmet Rauf’un roman hakkındaki bazı görüşlerine işaret eder. “*Aşk-ı Memnu*” adlı yazısında belirttiğine göre Mehmet Rauf, *Aşk-ı Memnu*’nun yalnızca “Nihal ile

‘babasını elinden alacak kadın’ arasındaki kavga”yı anlattığını düşünür (aktaran Finn 191). Romanın sonunda bu kavgayı Nihal’in kazandığı açıktır.

2. Bihter’i Günaha Sürükleyen Kalıtsal ve Çevresel Etkenler

a. Bihter’in Yaradılışı ve Cennet Miti

Toplum kurallarının yasakladığı bir ilişki yaşayan Bihter, yaşamına son vermekle bir anlamda, kendi cezasını kendisi uygular. Romanda Bihter’in uçuruma sürüklenmesine yol açan nedenler çok yönlü olarak işlenir. Bihter’in aile çevresi, yaradılışı ve evliliği, genç kadının trajik sonunu kaçınılmaz kılar. Bu etkenlerin başında Bihter’in annesinin kötü ünü gelir. Bihter’in hem zengin hem de aşk gereksinimini karşılayabilecek biriyle evlenememesi, bunun yerine zengin ama yaşlı bir dul olan Adnan Bey’in evlenme teklifini kabul etmesi, ailesinin ününden kaynaklanır. Bihter yirmi iki yaşına geldiği halde daha önce evlenme teklifi almamıştır ve bunun annesinin kötü ününden kaynaklandığını düşünmektedir. Bihter, Adnan Bey’in kendisiyle evlenme teklifini olumsuz karşılayan annesine bu düşüncesini açıkça dile getirir: “İtiraf ediniz ki Adnan Bey’i reddetmek için gösterdiğiniz sebepler belki başka bir kız için düşünülebilir. Fakat, kabahat kendisinin olmadığı halde, kimbilir nasıl sebeplerle koca bulmaktan ümidini kesen bir kız”(55). Bihter’in bu sözünde gerçek payı vardır; annesi Firdevs Hanım, evliken bile başka erkeklerle görüşmekten vazgeçmemiş olan, eğlenmeye düşkün bir kadındır: “Eğlenmekte [...] Firdevs Hanım’la kızlarının ne dereceye kadar ilerlediklerini herkes tamamıyla tayin edemezdi [*belirleyemezdi*]. Onları İstanbul’un zevk hayatında tefevvuk [*üstün olma*] mertebesine çıkaran hususi bir şöhret vardı ki sebepleri pek araştırılmaksızın herkesçe kabul olunmuş idi” (30). Firdevs Hanım, halkın gözündeki bu imajını hak edecek bir yaşam sürmekte, halkın yargılarını da

önemsememektedir: “Halka bakarsanız hiçbir şey yapmamak lazım gelir; bence insan halk için değil nefsi için yaşmalıdır!..” (31).

Öte yandan, Bihter’in evlenememiş olmasında yüksek beklentilerinin de rolü önemlidir. Bihter, ablası Peyker’in kocasını küçümseyerek Peyker’in “bir Nihat Bey’i zorla bulabildiğini” ve kendisi için de Adnan Bey’den “daha iyi bir fırsat zuhur edebileceğine [*ortaya çıkabileceğine*] artık ümit kalmadı[ğın]” vurgular (55). Daha iyi bir fırsat çıkmamasının nedeni, annesinin kötü ünüdür. Bihter için Firdevs Hanım, iyi bir evliliği ve mutlu geleceği engelleyen kişidir.

Bihter’in yaşam çizgisinde annesinin belirleyiciliği, kötü ünüyle sınırlı değildir. Genç kadının Firdevs Hanım’dan devraldığı genetik kalıt, bu çerçevede birincil öneme sahiptir. Bihter, ne zaman Behlül’ü düşünse ya da kocasını aldatma düşüncesi aklına gelse, annesine benzemekten duyduğu korku ve buna gösterdiği direnç vurgulanır. Adnan Bey’le evliliğinin birinci yılını geride bıraktığı sıralarda, Peyker’in bir sözü Bihter’in Firdevs Hanıma benzeme korkusunu tetikler. Peyker, Behlül’ün kendisini baştan çıkarmaya yönelik davranışlarından yakınırken Bihter’e, “Ben kocama hıyanet etmek fikriyle evlenmedim” der (176). Bihter, bu sözü kendisini hedef alan bir ima olarak yorumlar: “Ne demek istiyordu? Başkaları, kendisi, Bihter, kocasına hıyanet etmek maksadıyla evlenmişti, öyle mi? Bunu yapmayacaktı, bir Firdevs Hanım’a benzemeyecekti” (210). Behlül’le ilişkisi başladıktan sonra da ilk düşüncesi annesine benzediğidir:

Şimdi nefsinden iğreniyordu; hayattan her şeyden iğreniyordu.

Nihayet Firdevs Hanım’ın kızı olmuş idi; [...] bu adamın kollarında mülevves [*kirli*] bir kadın olmuş idi. Başka bir sebep bulmuyordu.

Demek onun kanında, kanının zerrelinde bir şey vardı ki onu böyle

sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs Hanım'ın kızı yapmış idi.
(256).

Annesine benzeme olasılığının romanda sıklıkla vurgulanması ve Bihter'in bundan duyduğu korkunun, ilk bakışta aile terbiyesinin önemine işaret ettiği düşünülebilir. Bihter'in aldığı aile terbiyesinin kurbanı olduğu yorumu yapılabilir. Ancak, Bihter'in korkularının temelinde, annesi Firdevs Hanıma fiziksel olarak benzediği gerçeğinin bulunması, dikkatleri genetik belirleyicilik olgusuna çevirmektedir:

Kendi kendisine, içinden, annesine benzememek için yemin ederken aklına başka bir şey geliyordu. Ta küçüklüklerinden beri Peyker'e babasına benzer, Bihter için annesine çekmiş derlerdi. Mademki bunu söylemekte herkes müttefikti [*birleşikti*], demek hakikatte o annesine benziyordu. Bu müşabehetten [*benzerlikten*] korkardı. Kalbinde bir şey vardı ki cismani müşabehetin hayatlarını da benzettireceğini zannettirir ve titretirdi. (210)

Peyker'in, fiziksel olarak babasına benzediği aile çevresinde söylenir. Peyker, Bihter'in küçük gördüğü, toplumda önemli bir konumu olmayan bir kişiyle evlenmiştir ve sakin bir aile yaşamı sürdürmektedir. Bihter ise bu durumu Peyker'in babasına benzerliğine bağlar ve annesinin yerine babasına benzemiş olmayı diler (211).

David Baguley'in, toplum kurallarını çiğnemeye kalıtsal etkenlerle yönelen roman kişilerinin, Fransız doğalcı romanlarında geniş yer bulduğuna ilişkin saptaması bu çerçevede anlamlıdır. Baguley, "The Nature of Naturalism" başlıklı yazısında Fransız doğalcı edebiyatında, "bir karakterin trajik düşüşü"nü merkeze alan çok sayıda roman bulunduğunu belirterek, bu metinlerde belirleyici etkenleri

şöyle sıralar: “kalıtsal kusurlar, nevrotik eğilimler ve olumsuz toplumsal koşullar” (22). Pozitif bilimlerin büyük bir gelişme yaşadığı ondokuzuncu yüzyılda geniş kabul gören “genetik belirleyicilik” ilkesi, doğalcı edebiyat için önemli olmuştur.

Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye* adlı incelemesinde, “Hakikiyun” olarak adlandırdığı edebiyatçıların, “çevrenin etkisi, eğitim, olaylar, huylar gibi özelliklerin verdiği [...] bilgileri çeşitli durumlara uygula”yarak karşılaştırdıklarını belirtir (101). (Bu yapıtında gerçekçi-doğalcı ayrımı yapmayan Uşaklıgil’in, olumlayarak söz ettiği “hakikiyun”un içinde doğalcı edebiyatla ilişkilendirilen Fransız yazarlar ağırlığı oluşturur.) Bu edebiyatçıların roman kişilerini çevre, eğitim, hayat tarzı ve yaradılış etkilerine göre oluşturduklarını vurgulayan Halit Ziya Uşaklıgil, Gustave Flaubert’in *Madame Bovary* adlı romanından bu bağlamda şöyle söz eder: “Yazar bize bu kadının [Emma Bovary] eğitimini, hayat tarzını iyice anlatmıştır; biz biliriz ki bu kadının kocası hayallerine asla uygun değildir, yaşadığı yer kendisini sıkıyor, bu kadının fuhşa düşeceğini zaten verilen ayrıntılı bilgiden doğal buluruz” (109). Yazar, anlatıcı müdahalesini en aza indiren bir düzenekle, romanda nedensel bağlar kurulduğuna işaret ederken; çevre, yaşam biçimi ve yaradılış gibi özellikleri vurgulamaktadır.

Yine Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye* adlı incelemesinde, Émile Zola’nın *La Fortune des Rougon* (Rougon’ların Kaderi) adlı romanında “bir fuhuş sonucu Rougon ve Macquart ailelerinin karışmasından doğmuş” olan kişilerin kurgulandığını belirterek, Zola’nın bu yapıtını oluştururken, “ ‘bir ailede ahlâk ve ruh durumu nesilden nesile aktarılır’ doğa kanunu”na dayandığına işaret eder (83). Halit Ziya Uşaklıgil’in *Aşk-ı Memnu*’da yarattığı Bihter karakteri de, annesinden aktarılan yaradılış özelliklerinin kurbanı olur.

David Baguley, “Nature of Naturalism” başlıklı yazısında, Fransız doğalcı yazarlarının, kalıtsal nedenlerle ahlâkî bozulma yaşayan kadın karakterlere, yapıtlarında sık yer vermelerinin, Jean Borie tarafından “günahın kalıtsallığı” inancının yeni bir görünümü olarak yorumlandığını belirtir. Jean Borie, *Mythologies de l’hérédité au XIXe siècle* (19. yüzyılda Kalıtım Mitolojileri) adlı çalışmasında, doğalcı yapıtlarda ahlâkî çözülme yaşayan karakterlerin yinelenmesiyle “doğal seçme” ilkesinin tersine işletildiğini belirterek şu gözlemi yapar: “[Ş]eytanın seçtiği lanetli aileler işaretleniyor ve kınanıyor; günahın kalıtsal olduğu ilkesi, [bu defa] Bilim aracılığıyla ve her zamankinden daha güçlü olarak geri geliyor” (aktaran Baguley 23). Doğalcı edebiyatın kalıtsal belirleyicik ilkesi, günahın kalıtsal olarak aktarılması ya da başka bir deyişle Hristiyanlığın “ilk günah” öğretisi ile ilginç bir biçimde benzerlik göstermektedir. Cennette Adem ile Havva’nın işledikleri ilk günahın tüm insanları lekelediği ve yeni doğan her bebeğin bu günahın iziyle doğduğu inancı ile doğalcılığın kaynaklarından olan bilimsel belirleyicilik ilkesinin birbirlerinden farklı epistemolojik arka plânlara sahip oldukları dikkate alınmalıdır. kuşku yoktur. Bilimsel yöntem olarak kabul edilen bir yaklaşım ile dinsel inançları eşdeğer görmek yanıltıcı olacaktır. Yine de, Baguley ve Borie’nin gözlemleri önemlidir. Eğer, insan doğasına içkin bir cinsel potansiyelin varlığına işaret etmiyorsa, doğalcı romanlarda kalıtsal olarak edinilen özellikler neden çoğunlukla kişileri cinsel yasakları çiğnemeye sevk eden kösnüllük öğeleri içermektedir? Neden Bihter, annesine benzemekten çok korktuğu ve (ikinci alt bölümde ayrıntılı olarak ele alacağımız şekilde) erdemli bir kadın olarak yaşamak için çaba harcadığı halde, annesine olan biyolojik benzerliği nedeniyle cinsel bir günah işler? Fransız doğalcı romanlarında ve *Aşk-ı Memnu*’da, Bihter karakterinde görülen, toplum kurallarıyla denetim altına alınamayan bir cinsellik potansiyelinin kalıtsal olarak aktarılması

olgusu, “ilk günah” inancını bir ölçüde çağrıştırmaktadır. Ancak, kalıtın yalnızca Bihter’in anne tarafından geliyor olduğu ve babasına benzeyen Peyker’in evliliğini sorunsuz sürdürebildiği de belirtilmelidir. Bu nedenle, tüm insanların günahla doğdukları inancı ile bilimsel belirleyicilik arasındaki koşutluk sınırlı bir çerçevede kalmaktadır. *Aşk-ı Memnu*’da hiç değilse bazı roman kişileri, cinsel dürtülerini denetim altına alabilmektedirler.

Öte yandan, Bihter’i cinsel günaha yönelten genetik kalıtın kaynağı olan Firdevs Hanım’ın kişiliğinin anlatımında kullanılan soyutlamalar, bu kadını sahte bir cennet bahçesini yöneten bir kötü büyücü kimliğine büründürmektedir. Gerek Firdevs Hanım’ın, gerek dahil olduğu “Melih Bey takımı”nın betimlenmesinde kullanılan teknikler, bu ailenin kadınlarının doğüstü bir konuma sahip oldukları yolunda sezdirmeler içerir. Melih Bey takımının elli yıl öncesine kadar varlığı “meşkuk [*şüpheli*] ve müphemdir” (21). Tarihi belirsiz ve kuşkulu olarak nitelenen Melih Bey takımı, “[t]amamıyla kibar âlemine mensubiyet iddia edebilecek kadar sağlam bir asalet sahibi olmayan” bir aile olarak anlatılır (21). Bu ailenin halkın değerlendirmesindeki konumu hiç saygın değildir. Bu kötü ün, ailenin kadınlarından kaynaklanır. Melih Bey hakkında tek bilinen, arkasında “Anadolu kıyısında bir yalı ile bu yalıdan İstanbul’un hemen her tarafına yayılarak [...] ‘Melih Bey takımı’ unvanıyla temayüz [*üstünlük*] noktasında birleşen kadınlar” bırakmış olmasıdır (22). Melih Beyin yalısının da, ailenin toplumdaki konumuna benzer şekilde halkın yargılayıcı bakışından payını aldığı sonucuna götüren sözler şunlardır: “[N]e zaman önünden geçilse Boğaziçi’nin hususi hayatına vâkıf olanların kalplerinde gizli bir parmak uzanarak orasını gösterir ve müphem fakat zengin manalar vererek: “—Melih Bey’in yalısı der...” (22). Yalının etrafında gizemli bir hava oluştuğu, bu yalı ve onun hatırlattığı eğlencelerin, İstanbul’da kuşaktan kuşağa aktarıldığı

sonucuna varılır. Bir zamanlar yalıda şenlikler yapıldığı belirtildikten sonra anlatıcıdan şu sözleri duyarız: “[O] hayat devresini bilmeyenler bile yalnız onun manasını hissederek buradan geçerken bir âlemin meçhul bir sergüzeştine ait zevkleri duyarlar ve kendi kendilerine: —Evet Melih Bey’in yalısı, derler” (22).

Bu “şüpheli” yalının sahibi Firdevs Hanım’ın gizemli, hattâ ürkütücü bakışları vardır. Romanın başında, Firdevs Hanım ve kızlarının sandalda betimlendiği sahnede Firdevs Hanım şu sözlerle anlatılır: “[G]özlerinin manasına derin bir müphemlik veren geniş bir sürme çemberiyle çevrilmiş gözlerini çevirdi” (17). Daha sonra, Göksu gezintisinde, Behlül’le konuşmaktan zevk alan Firdevs Hanımın gözleri ve bakışları yine benzeri bir gizemle betimleir: “Firdevs Hanım’ın sürme çemberleri içinde karanlıklara boğulmuş derin bir fikir saklı zannettiren gözlerinin süzgün bir nazarı Behlül’ü kucaklıyor” (178). Yine aynı sahnede Behlül, Firdevs Hanım’a “Peyker’le Bihter’in annesi olabileceğinizden şüphe ediyorum. Siz o kadar gençsiniz ki...” dediğinde Firdevs Hanım’ın bu söze tepkisi şu sözlerle anlatılır: “Firdevs Hanım şuh bir kahkaha içinde cevap veriyor ve hep o siyah daireleri içinde gözlerinin derinliklerinden garip bir mana tereşşuh ediyordu [sızıyordu]” (179).

Firdevs Hanım, Melih Bey takımının ününden en çok pay alan kişidir (19), “hoppalığıyla ve dünyada güzel giyinmekten ve mümkün olduğu kadar eğlenmekten başka bir şeye ehemmiyet [önem] vermeyen” kişiliğiyle bilinir (23). Eğlence arzusunu aile yaşamından üstün gören Firdevs Hanım’ın genç bir yaşta aldığı evlenme kararı Göksu’da şaşkınlık yaratır (24). Firdevs Hanım avcı, kocası da zavallı bir avdır. Göksu halkı “bir safderunun [bönün] avlanmasını bekleyerek yalnız temaşa [seyir] halinde” kalmayı tercih eder (25). Firdevs Hanımın kiminle evleneceği anlaşıldıktan sonra ise “bu biçare [çaresiz] kurbanın mevcudiyeti

[varlığı] bile unutulmuş”tur (25). Beklentilere uygun olarak Firdevs Hanım, evlendikten sonra da dilediği gibi yaşar, kocasının yanındayken bile erkeklerden çiçekler ve mektuplar almayı doğal karşılar (26) ve bu serbest yaşam biçimiyle bir anlamda kocasının ölümüne neden olur. Firdevs Hanımın çekmecelerinde aşk mektupları bulan “safderun” (25) koca, üzüntüden rahatsızlanır ve bu olaydan bir hafta sonra ölür (27). Firdevs Hanım, kocasının ölümünden “bir parça da kendisini müsebbib adde[tse de]” bir ay sonra mesire yerlerinde görünmeye başlar (28). Firdevs Hanımın evlenme nedeni, “elbiseleriyle arabalarının masarifini karşılayacak bir kese” bulmaktan ibarettir (24) ve kocası da Firdevs Hanım’ın bu arzularına kurban gitmiştir.

Firdevs Hanım’ın hazırladığı tuzaklarla ve tehlikelerle dolu olan Melih Bey takımının yalısı, ayrıca seçkin bir çiçek türü yetiştiren bir seraya benzetilir ve burada yetişen özel çiçeğin, elli yıldır İstanbul’a dağıldığı vurgulanır (22). Bu yalının baş kişisi olan Firdevs Hanım’ın isminin “cennet” anlamına gelmesi, ironik bir adlandırma olarak karşımıza çıkar. Firdevs Hanımın kimliğinde fuhuşun ve kötülüğün yuvası olarak çizilen yalının, aynı zamanda bir çiçek bahçesine benzetilmesi, cennet görüntüsü veren, tuzaklarla dolu bir mekân, bir sahte cennet imgesi oluşturmaktadır. Ingrid Daemmrich *Enigmatic Bliss* adlı incelemesinde, cennet mitlerinin edebiyatta kullanılmasında, “etkileyici cadılar tarafından yönetilen yanıltıcı” cennet bahçelerinin de yer aldığını belirtir (82). Ludovici Ariosto’nun *Orlando Furioso* adlı yapıtında, “kırmızı güller, beyaz leylâklar, verimli [...] ağaçların şövalyeleri tuzağa düşürmek ve görevlerini bir yana bırakarak kendilerini zevk içinde [cadının] ellerine bırakmaları” için kullanıldığını vurgular (82). Yine Daemmrich, Octave Mirbeau’nun *Les Jardin des supplices* (İşkence Bahçeleri) (1899) adlı yapıtında, sahte cennet bahçesindeki bitkilerin kurbanların kanlarıyla

sulandığını ve bu yapıtta bahçenin bir hapisane olduğunu belirtir (83). Kötücül dişilerin yönetiminde bulunan benzeri sahte cennet bahçeleri, Yunan mitolojisinde de vardır.

Firdevs Hanım'ın insanlar üzerinde yarattığı gizemli etkinin ve bir anlamda “büyücü” kimliğinin Bihter’de sürdüğü görülür. Bihter, Nihal üzerinde—bir süre için—anlaşılmaz bir güce sahip olur. Nihal, Bihter’e daha tanımadan düşman olmuştur, onun için Bihter, babası ile arasına girecek bir engeldir. Buna karşın, üvey annesiyle ilk karşılaşmalarında Nihal, Bihter’e anlaşılmaz bir yakınlık duyar. Bu durumun hiçbir nedensel açıklaması bulunamaz:

Ondan latif bir menekşe rayihası intişar ederek Nihal’i taze bir bahar havasında sarıyordu, çocuğun başı Bihter’in sinesine dayanmış oldu. Demek, o kadar korkulan şey, onun biçâre ruhunu müthiş bir afetin kâbusları 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 [*buharlaştırarak emiyor*] gibiydi. (129-30)

Nihal, büyülenmiş gibi Bihter’e bakar: “Gözlerini kaldırarak başı hep orada, Bihter’e baktı, o da gülüyordu” (130). Nihal’le Bihter’in ilk karşılaşması şaşırtıcı derecede iyi geçer; Nihal kıskançlık duygusunu unutmuş gibidir: [Y]ekdiğerine düşman olmak lazım gelen bu iki vücut bir dakika içinde doğan bir muhabbetle öpüştüler, dost oldular” (130).

Bihter ile Nihal’in iyi geçindikleri dönemde, ikisinin birlikte gezme plânları yaptıkları sırada, bu dostluğun oluşmasında Bihter’in büyülu etkisinin rolü bir kez daha şu sözlerle vurgulanır: “Sonra genç kadının muhitinde öyle esirî bir bahar nefhası, şuh bir menekşe havası vardı ki Nihal’in rakik hüviyeti tebahhura müheyya

bir jale katresi [*buharlaşmaya hazır bir çiy damlası*] gibi erir, onda imtisas ederdi [*emilirdi*] (142-43). Bu karşılaşmadan yaklaşık bir yıl sonra ise bu mutluluk tablosu dağılmaya başlar, Nihal Bihter'e kıskançlık ve nefret duyguları beslediğini mürebbiyesine anlatır (182). İlk zamanlarda nasıl olup da Bihter'den hoşlandığına şaşmaktadır: "Bilir miyim? Onda bir şey vardı ki beni aldatıyordu. Seviyorum, onunla beraber mesut olacağım, ikimiz bu evin içinde evvelkinden ziyade eğleneceğiz zannediyordum" (182). Bihter'in bu büyüleme etkisi, Adnan Bey yalısına yavaş yavaş egemen olmak için verdiği çabaların sonuç vermediği (207), Nihal'i çevresindeki "soğuk daire"nin (209) içinden alamadığı ifadeleriyle birlikte düşünmek gerekir.

Bihter karakterinin kurgulanmasında, kocasını aldatan, üvey kızını kontrolü altına almaya çalışan kötücül bir kadın figürüne özgü nitelikler belli ölçüde etkilidir. Bihter'in annesi Firdevs Hanımın da masalsı anlatımlarla sunulan soyut bir figür olarak görülmesi olanaklıdır. Öte yandan, psikolojik gerçekçilik bakımından döneminin en yetkin romanlarından biri olarak kabul edilen *Aşk-ı Memnu*'nun, her iki roman kişinin de psikolojik verilerle kurgulandığı, Halit Ziya Uşaklıgil'in yarattığı karakterlerin özgül kimliklere sahip oldukları unutulmamalıdır. Firdevs Hanımın ve Bihter'in kişilikleri, psikolojik bir okuma için elverişli olanaklar sunmaktadır.

b. Yakın Çevresinde Şeytânî Bir Karakterin Varlığı ve Cennet Miti

Bihter'i çıkmaza sürükleyen etkenlerin arasında yaradılıştan gelen özelliklerinin yanı sıra, çevresel koşullar gelir. Yine doğalcı edebiyatta önem verilen bir konu olan çevresel koşullar çerçevesinde Behlül özel bir öneme sahiptir. Kadınlardaki cinsel arzuları ortaya çıkarmayı bir görev bilinciyle yapan Behlül'ün, Bihter'in hemen yakınında bulunduğu göz ardı edilmemelidir. Bihter, Adnan Bey'le

evliliğinin sevgi gereksinimini karşılamadığını fark ettiğinde, Behlül'ü yanı başında bulacaktır. Anlatıcı Bihter'in yasak ilişkisini başlatan süreçleri şu sözlerle özetler:

O zaman bu izdivaç ile boş kalan gönül boşluğunu, o aşksızlıktan mütevellit boşluğu doldurmak için izdivacının yanında bir garam [*aşk*] hayatı icat etmek lazım gelmiş idi. Bunu uzaklarda aramak icap etmiyordu. Eteklerinin etrafında arzularla dolu gözlerle kendisini deragüş eden [*kucaklayan*] biri vardı, bir adım atmış idi ve kendisini Behlül'ün kollarına vermiş idi (480).

Behlül'ün bu çerçevede oynadığı rol, yine doğalcı edebiyatta çevresel etkilere verilen önemle karşılaştırılabilir. Ramazan Kaplan Bihter'in trajik öyküsünü, Halit Ziya Uşaklıgil'in doğalcılık ilkelerine bağlılığı çerçevesinde ele aldığı, "*Aşk-ı Memnu*: Evinde Bir Yabancı Adam" başlıklı yazısında, *Aşk-ı Memnu*'da doğalcı edebiyata özgü nedensellik ilkesinin uygulandığını belirterek, romanda toplumsal koşullardan çok soyaçekim ögesinin ağır bastığı düşüncesini dile getirir (553). Kaplan bu savını, *Aşk-ı Memnu*'da "toplumsal yapının önemsenecek derecede [...] yer almadığı" saptamasına dayandırır ve şöyle der: "Bu durum, bizi, roman kişilerinin sosyal çevrelerinden ziyade, bir miras gibi devraldıkları mizaçlarıyla değerlendirilmeleri gerçeğine götürür" (553). Bihter'in annesinden devraldığı kişilik özelliklerinin romanda birçok defa vurgulandığını, hâttâ Bihter'in Firdevs Hanım'ın kızı olmaktan kurtulmak yönündeki iradesinin, genç kadının mutlu bir geleceğe ilişkin hayallerinin önemli bir bileşeni olduğunu kabul ediyoruz. Bihter'i yaşamına son vermeye götüren iç hesaplaşma sürecinde, annesine benzememe mücadelesinde yenik düşmüş olduğunu görmesinin etkili olduğuna da belirtmeliyiz. Ancak, her ne kadar roman kişileri, (Kaplan'ın işaret ettiği gibi) dar bir toplumsal uzamda konumlandırılmış olsalar da, Bihter'i kuşatan kişilerin—genetik kalıttan bağımsız—etkilerini de göz

ardı edemeyiz. Evli kadınları ya da bakireleri ayartmaktan özel zevk alan Behlül, genç kadının yaradılışından gelen özelliklerinin su yüzüne çıkmasında hızlandırıcı bir etki yapar. Behlül’le ilişkisi, Bihter için sonun başlangıcıdır:

“[B]ir adım atmış idi ve kendisini Behlül’ün kollarına vermiş idi. Yalnız bir adım, fakat bu adımın altında bir uçurumun ağzı muhtefiydi [*gizliydi*] (480).

Behlül, cennet imgesinin oluşturulmasında iki yönlü bir rol oynar. Bir yandan Bihter’e güzel aşk sözleri söyler ve ilişkilerini bir cennet dekoruna yerleştirerek yüceltir. Bihter de zaten temiz bir aşk yaşadıklarına inanmaya hazırdır. Diğer yandan da Behlül, Bihter’in cinsel dürtülerinin ortaya çıkmasına ve evlilikle getirilen yasakları çiğnemesine yardımcı olur. İlişkilerinin ilk günlerinde, Bihter’e romantik aşk sözleri söyleyen Behlül, ikisi için tasarladığı aşkın dekoru olarak, cennet imgesiyle örülü pastoral bir atmosfer oluşturur. Behlül’e göre Bihter’le birlikte gidecekleri uzak yer, “ebedî bir baharın taravetlerine âşîyan [*tazeliklerine yuva*]” olan, [a]ğaçlarının arasında kaybolunacak korular, saf mevceleri [*dalgaları*] kenarında istiğraklar [*kendinden geçmeler*] içinde uyuyacak şelaleler” barındıran bir yer olacaktır (290). Sonsuz olarak baharı yaşamak, ağaçlar ve şelaleler, cennet mitinin, Yahudi/Hristiyan ve İslâm geleneklerindeki versiyonlarında bulunan öğelerdir. Behlül şu sözleri ile cennet tablosunu tamamlar: “[B]elki bu sevda köşesi o kadar cennetten bir parçaya benzeyecekti ki ölüm bile onları unutacaktı” (291). Sonsuz mutluluk ve ölümsüzlük arzusu da cennet imgesi ile ilişkilidir.

Bihter bu tutkulu sözlerden etkilenir; ancak bir süre sonra Behlül, ilişkilerindeki heyecan öğesinin kaybolmasından yakınmaya başlar: “Bu elbette onun ilk ve son aşkıydı” (343) ; ancak ilişkilerinin ilk haftalarında “onları titreten, korkutan şeyler oluyordu; birbirine tamamıyla temellük edinceye kadar, muaşakalarında daha kat olunacak mesafeler, göze alınacak tehlikeler kaldıkça,

tatmin olunacak emellerin heyecanı hararetini hissederlerdi” (344). Behlül’ün Bihter’le ilişkisine yasak duygusu egemendir. İlişkileri sakın ve tekdüze saatlerden ibaret olmaya başlayınca Behlül buna isyan eder: “[A]ynı saatlerde söylenen aynı sözler, aynı vefa yeminleri ile teati olunan aynı buseler, izdivaca mahsus bir tarzda ve bir mealde zemzemelerle sürüp gidecek miydi?” (343).

Behlül’ün başlangıçta düşsel bir cennet dekoruna yerleştirdiği ilişkiden sonradan soğumasının nedeni, yasak çiğneme duygusunun yitirilmesidir ve bu durum, yasak olgusu dolayımında yine mitsel cennet anlatılarına yapılmış bir gönderme olarak okunmalıdır. Benzeri bir izleğin, Ernest Hemingway’in *Garden of Eden* (Cennet Bahçesi) adlı romanında bulunduğunu, K.J. Peters’in “The Thematic Integrity of *The Garden of Eden*” (*Cennet Bahçesi*’nin İzleksel Bütünlüğü) başlıklı yazısından öğreniyoruz. Peters, Hemingway’in romanında cennete ilişkin dinî göndermeler bulunduğunu ve romanda bir cennet olarak kurgulanan İspanya’ya giden yeni evli çiftin, kısa bir süre sonra günah duygusu olmadan sevişmenin zevk vermediğini fark ettiklerini romandan yaptığı şu alıntıyla vurgular: “[Catherine] ‘günah olmadan da eğlenceli’ dedi. ‘Ama günah [sevişmeye] belli bir değer katıyor” (18). K.J. Peters, romanın Hemingway’in ölümünden sonra yayımlanabildiğini, editörün yazarın metinlerinde bulunan cennetle ilgili dinî imgeleri ve göndermeleri çıkardığını belirterek, gerekçesi anlaşılamayan bu ayıklamanın, romanı üretildiği bağlamdan uzaklaştırdığını vurgular (18). Peters’in gözlemleri, edebiyat yapıtlarının, açık ya da örtülü biçimlerde de olsa ilişki kurdukları diğer yapıları (başka metinler, imgeler, toplumsal olgular vb.) göz ardı eden bir okumanın, bir yönüyle eksik kalacağına anlamlı bir örnek oluşturmaktadır.

B. Namuslu Bir Kadın Olma abasıyla Bihter

Halit Ziya Uşaklıgil, Bihter'i yasak aşka yönelten koşulları ayrıntıyla işlemekle kalmaz, aynı zamanda genç kadının namuslu yaşamak ve toplumda seçkin bir konuma gelmek arzusunu da vurgular. Bihter, Adnan Beyle evlenirken aklında geniş maddî olanaklara kavuşmak olduğu kadar, toplumda yükselmek ve annesinin geçmişinden kurtulmak da ister. Bihter'in evliliğinden beklentileri arasında, "tantana ve servet emelleri"nin önemli bir yer tuttuğu açıktır (43). Adnan Beyin sahip olduğu maddî zenginlikler Bihter için önemlidir:

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. (44)

Ancak, Adnan Bey bir yandan da ismi Bihter için, "şık, zarif, en güzide bir âleme mensup, birçok ikbal ihtimallerine namzet [*aday*]" (43) biridir. Bihter, Adnan Beyi toplumda seçkin bir konuma sahip ve daha da ilerleme olasılığı bulunan bir kişi olarak görmektedir. Yapacağı evlilikle toplumda saygınlık kazanacağını, annesi Firdevs Hanımın kötü ünü ve genetik kalıtından kaçabileceğini ümit etmektedir. Bihter'in Adnan Beyle ilgili bu beklentilerini zihninde canlandırmasında cennet imgesinden yararlandığını ele almıştık. Bihter, aldığı evlenme teklifi üzerine daldığı düşlerin arasında "—Adnan! Adnan Bey," (43) diye yinelemiş ve bu sırada genç kadının odasının betimlenmesi, bahçeden yansıyan yeşil renk ve yine bahçeden yükselen çiçek kokularının oluşturduğu bir cennet atmosferi içinde yapılmıştır (42-43).

Bihter, annesine ait izleri silmek ve ona benzememek için güçlü bir irade gösterir. Annesini olumsuzlamak ve annesine benzememek gayreti, Bihter için önemlidir. Kocasını aldatmayacağını, “bir Firdevs Hanım’a benzemeyece[ğini]” (210) vurgulayan Bihter evliliğinin “ruhunun sevda ihtiyaçlarını” (218) gidermediğini fark ettiği sıralarda da kocasına sadık kalma kararlığını, yineleyecektir: “Asla, evet, asla hıyanet etmeyecekti, edemezdi” (219).

Ancak, bu iradesine karşın tensel arzularına engel olamayarak Behlül’le ilişkiye başladıktan sonra ise, bir anlamda bu günaha kılıf uydurmaya çalışacak, Behlül’ü sevmeye uğraşacaktır : “Behlül’ün hatırasında [...] bir sefile hükmünde kalamazdı; artık onun hayatına tasarruf etmeliydi [*sahip olmalıydı*], onun olmalıydı, onu sevmeliydi, sevmeye çalışmalıydı” (257). Bihter karşı koyamadığı bir dürtüyle kapıldığı bir ilişkiyi aşkla arındırarak, bir anlamda kutsamayı istemektedir. Bunu başarabilirse, annesine benzemekten de kurtulmuş olacaktır.

İlişkileri ilerledikçe Bihter, Behlül’e âşık olduğuna kendisini inandıracaktır: “Artık kendi kendisine itiraf ediyordu ki Behlül’ü seviyor. Yavaş yavaş son endişeler, sevdasının ufkundan siliniyor, orada gittikçe incila kesp eden [*parlaklık kazanan*] bir münevver [*aydınlık*] sabah inkişaf ediyordu ” (271). Bihter, (Behlül’ün cennet imgesiyle süslü aşk vaatlerinin de etkisiyle), Behlül’le aralarındaki duyguyu, cennet mitlerine özgü bir atmosferle kuşatarak, tek kurtuluş çaresi olarak görür: “Bihter kendisini Behlül’ün kolunda, yeşil ormanlar içinde, mavi şelaleler arasında bir aşk istigrağı içinde yavaş yavaş yürüyor görüyordu” (293).

Michel Zeraffa, beklentilerle mitler arasındaki ilişkiler hakkında önemli görüşler ortaya koyar. Zeraffa, *Fictions: The Novel and Social Reality* (Kurmacalar: Roman ve Toplumsal Gerçeklik) adlı yapıtında, romanla mit arasındaki ilişkilerin sanıldığından yakın olduğunu ve bu bağlantının özellikle roman kişilerinin

ideallerinde yaşam bulduğunu öne sürer (81). Zeraffa bu incelemesinde, “[k]urmaca, mitlerin bittiği yerde başlamaz” diyerek, edebiyatta mitsel öğelerin kaybolmadığına işaret eder (80). Michele Zeraffa, mitlerden farklı olarak, romanda zamansallığın bulunduğunu, başka bir deyişle romanların tarihsel bir boyutunun bulunduğunu kabul eder (79). Yine de Zeraffa, mitlerden sonra kurmaca alanında da bir değerler sistemine gereksinim olduğunu ve bu gereksinimin mitlerle roman türünü ortak bir eksende buluşturduğunu vurgular (81). Zeraffa’nın değerlendirmesinin, *Aşk-ı Memnu*’da Bihter ve Behlül için geçerli olduğu, bu kişilerin idealleri ya da düşlerinin cennet imgesiyle örülmüş olduğu sergilendi. Bu düşlerin türlü engellerle karşılaşması ve sonuçta gerçekleşmemesi, romanda etkili bir anlatım aracı olarak işlev görmektedir.

Behlül, Bihter’le ilişkisinin yasak duygusunun çevresinde geliştiğini bir biçimde fark etmiştir. Bihter ise bunu inkâr eden bir tavır içindedir; Behlül’le bir aşk yaşadığını ve bu aşkın günahını temizleyeceğini düşünmek istemektedir. Bu nedenle, Behlül’ün kendisini bir gece için bile terk edip Beyoğlu’na eğlenmeye gitmesi düşüncesi bile Bihter için her şeyin sonu olacaktır: “artık her şeyin bitmiş olduğuna hüküm verecekti. O zaman artık sefil, bedbaht bir kadın olacaktı” (372). Bihter, Behlül ile aralarında gerçek bir aşk olduğu düşüncesine kendisini o kadar inandırmıştır ki, Behlül’ün Nihal’le evlenmek istemesi karşısında bile bu düşünceden vazgeçmez. Bu aldaniş, Bihter’in düş kırıklığının da büyük olması sonucunu getirecektir. Behlül bir tartışmalarında Bihter’e, aralarındaki ilişkinin “mülevves bir şey, [...] bir cinayet” olduğunu söyler (420). Daha önce “bir vakitler bu adamın ağzında [...] mukaddes bir şey olmak üzere temin edilen” aşkın, “biçare kadının yüzüne mülevves bir cinayet olarak fırlatılıyor” olması (420), “[i]zdivacında bütün

aldanan emellerini bu aşka koymuş, ona bütün ruhunu, bütün benliğini vermiş” olan (479) Bihter için yıkım olur.

Romanda, Bihter’in erdemli bir yaşam sürmek yönündeki çabasının vurgulandığını söylemiştik. Bu çabaların, çeşitli nedenlerle sonuç vermemesi, genç kadını bir çıkmaza sürükler. Bihter, samimiyetle ulaşmaya çalıştığı değerlerle, yaşamının gerçekleri arasında kalır. Bu açmaz ancak, yaşamı pahasına da olsa, toplum içinde “Firdevs Hanımın kızı” olarak yaşamayı reddetmesiyle çözülür. Kaderini değiştirme ve annesinden devraldığı kösnül ve kötücül yönleri yenme yolu olarak gördüğü evlilik, tam tersine genç kadını Firdevs Hanım’ın gölgesi karşısında yenilgiye sürüklemiştir. Behlül’ün, yaşadıkları ilişkinin “kirli” olduğunu söylemesiyle yine “Firdevs Hanım’ın kızı” olmuştur. Bihter, Behlül’le son tartışmalarının Nihal ve Beşir tarafından duyulduğu sahnede, büyük bir acı hisseder. Bunun nedeni evden, “mülevves bir alüfte zilletiyle [*kirli bir fahişe alçalmasıyla*]” ayrılacak ya da atılacak olacağı düşüncesidir: “[İ]ki gün içinde bu vaka halka yayılacak, bu memleketin havasında, etrafında handeler serpererek, çalkanacaktı. O zaman, Bihter için Firdevs Hanım’ın hayatı başlayacaktı” (505-506). Bihter’in intihar kararında, onurlu yaşam arzusu etkilidir. Bihter’in intihardan önceki son duyguları bu bağlamda anlamlıdır:

Belki henüz hiçbir şey meydana çıkmamıştı...

O anda bu riya [*iki yüzlülük*] fikrine karşı bir nefret duydu. Artık bu riya yetişmemiş miydi? Küçük dolaba koştu, çekmecesini çekti. İşte orada idi. Aldı ve onu eline alırken düşündü ki, ihtimal şimdi kocası da gelecek, onu arayacaktı. Bu, pek mümkündü. Lakin madem ki ortada öldürülecek bir müttehim [*suçlanan*] var, —bunu düşünürken

vahŖi bir tebessümle gülüyordu—bu vazifeyi o, kendisi ifa edecekti
[yapacaktı]. (508).

Böylelikle, toplumun yargılarına göre “kötü kadın” olan Bihter, intihar gerekçesiyle onurlu ya da hiç değılse dürüst bir davranış sergiler. “Nihal’in ‘Masumiyeti’ ve Cennet İmgesi” başlıklı ikinci bölümde ele aldığımız, doğalcı romanlarda soyut figürlerin karşıt özelliklerinin bir ölçüde eşitlendiğı süreç, Bihter açısından da yaşanır. Görünürde masum yaşamının arkasında babasına “yasak” bir aşk besleyen Nihal’e karşılık Bihter’in yalnızca cinsel arzulara dayalı bir ilişkiye (gizli kalsa bile) sürdürmeye katlanamayışı onurlu bir tavır olarak görülebilir. Bihter’in isminin “en iyi, pek iyi” anlamında olması da bu çerçevede anlamlıdır. Zina suçu işleyen, iffetsiz bir kadına “en iyi” anlamına gelen bir ismin verilmesinin ironik bir bakış olduğı söylenebilir. Öte yandan, bu ismi alan karakterin, en yüksek ahlâklı görünen kişilerden bile daha erdemli bir davranış sergilemesi de, Nihal’in temsil ettiğı ahlâk değerlerine yönelik bir eleştiridir.

SONUÇ

Aşk-ı Memnu, kişilerin iç dünyalarının ve kişiler arası ilişkilerin ayrıntılı bir biçimde kurgulandığı ve tutarlı nedensellik bağlarıyla örülü bir yapıt olmasının yanı sıra imge zenginliği ile dikkati çeken bir romandır. Cennet imgesi de romanda öne çıkan örüntülerden birini oluşturur. Bu tezde, *Aşk-ı Memnu*'da cennet imgesine, süreklilik oluşturacak ölçüde yer verildiği ve ayrıntılara gizlenmiş işaretlerin, mitsel cennet anlatısına göndermeler yaptığı sergilendi. Bu çerçevede yapılan gözlemlerin sonucunda, *Aşk-ı Memnu*'nun, cinsel dürtüler ile cinsellikle ilgili ahlâk kuralları arasındaki çatışmaları merkeze alan bir roman olduğu söylenebilir. Mitsel cennet anlatılarından beslenen cennet imgesi, bu ana izleğin işlenmesi bakımından benzersiz olanaklar sunar. Yahudi/Hristiyan ve İslâm geleneklerine ait mitsel cennet anlatılarında Adem ile Havva, Tanrı'nın koyduğu yasağı çiğneyerek cennetten kovulurlar. Hristiyanlığın bazı temel ilkeleri, ilk insanların işledikleri suçun cinsel nitelikli olduğu ve her yeni doğana aktarıldığı yorumlarına dayandırılmıştır. Cennet imgesi bir yandan bolluk, huzur ve saflığın egemen olduğu ideal bir yaşam olarak düşlenen cenneti, diğer yandan da ilk cennet bahçesinin yitirilmesine neden olan gerilimleri barındırır.

Aşk-ı Memnu'da cennet miti bağlamında bir okumayı çağıran işaretler karakter isimleri ve düşsel bahçe betimlemelerinde yer almaktadır. Tezin "Cennet İmgesi ve *Aşk-ı Memnu*'daki İzleri" birinci bölümü bu işaretlerin ortaya çıkarılmasına ayrılmıştır. Romanda yalnızca iki ailenin üyeleri arasındaki ilişkilerin kurgulandığını düşününce, bu ailelerin baş kişileri olan Adnan Bey ve Firdevs

Hanım'ın isimlerinin cennet anlamında olması, üzerinde durulması gereken bir ayrıntıdır. Ayrıca, Adnan isminin *Tevrat* ve *İncil*'deki “edhen ya da eden” sözcükleri ile aynı kökten türemiş olması, yapıtta kullanılan cennet miti göndermelerinin kültürlerarası niteliğini desteklemektedir. Ayrıca, roman kişilerinin isimlerinin kişilik özellikleriyle ironik bağlar kurduğu saptaması, bir yandan *Aşk-ı Memnu*'da sözlü kültür ürünlerinin izlerinin bulunduğunu düşündürür. Diğer yandan da bu özellik, romanın ahlâk değerlerine ve onları edebiyatta temsil eden soyut tiplere yönelik ironik bir bakış açısını destekler niteliktedir. Ayrıca, *Aşk-ı Memnu*'da yer alan bahçe betimlemeleri, cennet mitine ilişkin öğeleri, yine kültürlerarası göndermelerle, barındırmaktadır.

İkinci ve üçüncü bölümlerde ise cennet imgesinin bir anlatım aracı olarak ne tür işlevler üstlendiği tartışıldı. Bu işlevleri iki ana grupta değerlendirmek olanaklıdır. İlk ana grupta cennet imgesinin, mutluluk düşlerinde oynadığı rol ele alınabilir. Bihter'in ve Behlül'ün, mutlu bir yaşama duydukları özlem, cennet imgesiyle sunulur. Bihter refah içinde ve saygın bir yaşamı düşlerken cennetvâri bir atmosfer yaratılır. Oysa, genç kadının beklentileri ne kendi doğasıyla ne de yaşadığı çevre ile uyumludur. Kocasına sadık bir eş olmasına engel oluşturan kösnüllük kalıtı, tipik bir baştan çıkarıcı olan Behlül'ün varlığı ve Bihter'in sevilme isteğini tatmin edemeyen yaşlı koca, Bihter'i açmaza sürükler. Yaradılışının kurbanı olan trajik bir karakter olması, günahın kalıtsal olarak aktarıldığı inancını ve dolayısıyla cennet mitini düşündürmektedir. Benzer şekilde, “profesyonel” bir baştan çıkarıcının hemen yakınında bulunması da cennet mitinde karşımıza çıkan Şeytan figürünün yerini alır gibidir.

Behlül, Bihter'e geleceğe ilişkin düşler anlatırken, yaşadıkları yasak ilişkiyi, ikisini "cennete" ulaştıracak bir aşk olarak sunar. Oysa daha sonra, Behlül'ün, yasak çiğnemekten duyduğu heyecan kaybolunca Bihter'e olan ilgisinin de yok olduğu ve ilişkilerini "kirli" olarak nitelediği görülecektir. Yine Behlül, bu defa Nihal'in saf ruhu ile günahlarından arınacağını ve sonsuz mutluluğa kavuşacağını düşler. Oysa, gelişmeler ve özellikle Bihter ile Behlül arasındaki ilişkinin ortaya çıkması Behlül'ün Nihal'le evlenmesini olanaksız kılar. Ayrıca, Behlül'ün Nihal'le evlenmiş olsa da arzuladığı arınmayı sağlayabileceği kuşkuludur. Sonuç olarak, cennet imgesi Bihter ve Behlül için asla gerçekleşmeyecek bir düş olarak kalır; yaradılışları cennetin yeryüzünde yakalanmasına engeldir.

Cennet imgesinin işlev görüldüğü ikinci alan, Adnan Bey yalısının Nihal ve babası için bir kurmaca cennet olarak tasarlanması ile ortaya çıkar. Tezin "Nihal'in 'Masumiyeti' ve Cennet İmgesi" başlıklı ikinci bölümünde, Adnan Bey yalısının bir tür kurmaca cennet olarak tasarlandığı tartışıldı. Bu tasarımın merkezinde bulunan Nihal, çocukluktan çıkmaya direnen, katı bir ahlâkî baskı ile dindar, Hristiyan mürebbiyesi tarafından yetiştirilen bir karakterdir ve roman, Nihal'in babasından ayrılması ile ona yeniden kavuşmasının öyküsüne ağırlık verir. Bihter'in ölümüyle Nihal'in babasına yeniden kavuşması, cennet imgesine yapılan dolaylı göndermelerle sunulur. Nihal'in yitirdiği ve tekrar kavuştuğu kurmaca cennette, babasıyla başbaşa "müebbet bir bayram" içinde yaşayacağı belirtilir (512). Bihter ve Behlül, düşledikleri cennete ulaşamazken Nihal, cennet anlatılarındaki sonsuz mutluluğa babasıyla başbaşa iken kavuşmuştur. Ancak bu defa da, baba ile kızı merkeze alan cennetin nasıl bir cennet olduğu sorusu akla gelir. Bu tablo, romanda Nihal'in babasına olan marazî aşkına yapılan diğer göndermelerle birlikte

değerlendirildiğinde, hiç de saygın olmayan bir ilişkinin cennet imgesine yerleştirildiği görülür.

Cennet anlatısının odağında bulunan yasak olgusunun *Aşk-ı Memnu*'da cinsel nitelikli olarak alındığını, cinsellikle ilgili ahlâk kuralları bakımından karşıt konumlarda bulunan Bihter ve Nihal karakterlerinin kontrol edilemeyen cinsel dürtüler ve çocuksu masumiyet özelliklerini temsil eden roman kişileri olduklarını söyleyebiliriz. Cennet mitinin edebiyat yapıtlarında kullanılmasında bu tür soyut karakterlerden yararlanıldığı Ingrid G. Daemrich'in *Enigmatic Bliss* adlı kitabında tartışılmaktadır. Bihter'in yasak aşk yaşamasına karşın, namuslu bir kadın olmak yönünde harcadığı çabalar ve Nihal'in çocukluktan çıkmak istemeyen, bozulmamış görüntüsünün arkasında babasına duyduğu patolojik aşk, dikkate değerdir. *Aşk-ı Memnu*'da bu iki karakter arasında ahlâkî düzlemdeki karşıtlığı bir ölçüde eriten özellikler işlenmiş ve bu çerçevede cennet imgesinden yararlanılmıştır. Günahkâr bir kadın olan Bihter'in saf ve saygın bir yaşama duyduğu özlem cennet düşleriyle sunulmuş, Nihal'in babasına duyduğu sorunlu aşk da cennet imgesinin içine yerleştirilmiştir. Halit Ziya Uşaklıgil, İslâmiyette de önemli olan kadının namusu konusunu ele alırken, özellikle Nihal karakterinde Hristiyanlık vurgusunu yapmış olmakla, romanına İslâmî inançları savunan kesimlerden yönelebilecek olası eleştirileri de düşünmüş olabilir. Nihal'in, romanın sonunda babasıyla başbaşa kalması ve zina suçu işleyen Bihter'in, koşullarının kurbanı olması, ahlâk ilkelerinin katı olarak uygulanmasının gözden kaçırabileceği gerçeklere işaret eden ve bu şekilde okunduğu zaman, iffetle ilgili kuralları sorgulayan bir tablo oluşturmaktadır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in bu yapıtında yararlandığı tekniklerle roman estetiğine getirdiklerinin, din ve sanat ilişkileri bağlamında ve özellikle baskıcı ortamlarda

güçlenen alegorik edebiyat örnekleriyle bir arada değerlendirilmesi anlamlı sonuçlar verebilir.

Bihter'in güçlü arzusuna karşın günahkâr bir kadın olmaktan kurtulamayışında, yaradılışı ve Adnan Bey yalısında Behlül'ün varlığının belirleyici olduğu saptaması, doğalcı romancıların önemsedikleri, genetik belirleyicilik ve çevresel etkenler bakımından anlamlıdır. Halit Ziya Uşaklıgil romancılığının doğalcı akıma bağlı edebiyatçıların çalışmalarıyla ilişkilerinin de bu tezde ele aldığımız cennet imgesi örüntüsü bakımından karşılaştırılmasının yararlı olacağını düşünüyoruz. Bazı Fransız doğalcı yazarlarının, cennet mitini bir anlatı birimi olarak yapıtlarında kullanmış oldukları, Ingrid G. Daemmrich'in *Enigmatic Bliss* adlı incelemesinde verdiği örneklerden anlaşılıyor. Bu tezin, *Aşk-ı Memnu*'nun doğalcı romanlara özgü önemli özelliklerinin alımlanmasına ışık tutacağı umulmaktadır. *Aşk-ı Memnu*'nun karmaşık metinsel dokusunun doğalcı edebiyat estetiği ile çelişmediği görülmeli. Benzer şekilde, doğalcı edebiyatın ironik perspektifi ile *Aşk-ı Memnu*'da gördüğümüz soyut ahlâkî figürlerin parodileştirilmesi arasında benzerlikler olabileceği de göz ardı edilmemelidir.

Seçilmiş Bibliyografya

A Handbook to Literature. Ed. William Harmon ve C. Hugh Holman. New York: Macmillan, 1986.

Antropoloji Sözlüğü. Haz. Kudret Emiroğlu ve Suavi Aydın. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003.

Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri: 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y. [1997]

Arslan, Nihayet. “Eylül ya da Bir Aşkın Analizi”. *Hece* 65/65/67 (Mayıs, Haziran, Temmuz 2002). Roman özel sayısı. 560-71.

Arslanoğlu, Arsev Ayşen. “Halit Ziya Usaklıgil’in Romanlarında Aşk ve Nesne İlişkileri”. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2002. Yayımlanmamış master tezi.

Baguley, David. “The Nature of Naturalism”. Ed. Brian Nelson. *Naturalism in the European Novel: New Critical Approaches*. New York ve Oxford: Berg, 1992. 13-26.

Berktaş, Fatmagül. *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.

Bolay, Süleyman Hayri. “Adem”. *İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 1. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1988. 358-63.

Cenan, Süleyman. “Hristiyanlık ve İslâm İlahiyatında Âhret İnancı”. Konya: Selçuk Üniversitesi, 1994. Yayımlanmamış master tezi.

Daemmrich, Ingrid G. *Enigmatic Bliss: The Paradise Motif in Literature*. New York: Peter Lang, 1997.

Dino, Güzin. *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1978.

- Finn, Robert P. *Türk Romanı (İlk Dönem: 1872-1900)*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003.
- Jordan, Michael, ed. *Myths of the World: A Thematic Encyclopedia*. Londra: Kyle Cathie, 1993.
- Kaplan, Ramazan. “Aşk-ı Memnu: Evinde Bir Yabancı Adam”. *Hece* 65/65/67 (Mayıs, Haziran, Temmuz 2002). Roman özel sayısı. 550-59.
- Kavcar, Prof. Dr. Cahit. *Batılılaşma Açısından Servet-i Fümün Romanı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1995.
- Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit: Tevrat, Zebur ve İncil*. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, 2003.
- Kur’ân-ı Kerîm Meâli*. Haz. Prof. Dr. Süleyman Ateş. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1996.
- Latourette, Kenneth Scoth. *A History of Christianity*. New York: Harper & Row, 1953.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Nelson, Brian, ed. *Naturalism in the European Novel: New Critical Approaches*. New York ve Oxford: Berg, 1992.
- New Encyclopedia Britannica*. Ed. Robert P. Gwinn ve diğer. Chicago: University of Chicago, 1991. Cilt 16.
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüñ Teknolojileşmesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Haz. Ferit Devellioğlu. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 2001.

Özön, Mustafa Nihat. “Türk Romanı Üzerine”. *Türk Dili* 154 (1 Temmuz 1954).

577-91. Roman Özel Sayısı.

Partin, Harry B. “Paradise”. *The Encyclopedia of Religion*. Cilt 11. Ed. Mircea

Eliade. New York: Macmillan, 1987. 184-89.

Peters, K.J. “The Thematic Integrity of *The Garden of Eden*”. *Hemingway Review*

10.2 (İlkbahar 1991):17-28.

Pocket Reference French Dictionary. Londra: Collins, 1989.

Rosenberg, Donna. *Dünya Mitolojisi: Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*. Çev.

Koray Akten ve diğer. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2003.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Türk Edebiyatında Cereyanlar” *Edebiyat Üzerine*

Makaleler. Haz. Dr. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.

104-29.

———. “Halit Ziya Uşaklıgil (*Mâi ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu*)”. *Edebiyat Üzerine*

Makaleler. Haz. Dr. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.

288-90.

Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi. Ed. Murat Yalçın. Cilt 2.

İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2001. 857-61.

Topaloğlu, Bekir. “Cennet”. *İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 7. İstanbul: Türkiye Diyanet

Vakfı, 1993. 374-86.

Türk İsimleri Sözlüğü. Haz. Kemal Zeki Gençosman. İstanbul: Doğan Ofset

Yayıncılık, t.y.

Twentieth Century Literary Movements Dictionary. Ed. Helene Henderson ve Jay P.

Pederson. Detroit: Omnigraphics, 2000.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2003.

———. *Hikâye*. Haz. Nur Gürani Arslan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

- . “*Kırık Hayatlar: Bir Hikâyenin Hikâyesi*”. *Kırık Hayatlar*. İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1944. 5-17.
- . *Kırk Yıl*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, t.y.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londra: Hogarth Press, 1987.
- Yavuz, Hilmi. “Betimleme ve İdeoloji”. *Yazın, Dil ve Sanat*. İstanbul: Boyut Kitapları, 1999. 29-32.
- Yıldırım, Hüseyin. “Kur’an’da Cennet ve Cehennem Tasvirleri”. Van: 100. Yıl Üniversitesi, 1999. Yayımlanmamış master tezi.
- Zeraffa, Michel. *Fictions: The Novel and Social Reality*. Çev. Catherine Burns ve Tom Burns. Middlesex: Penguin, 1976.

ÖZGEÇMİŞ

Ankara’da 1966 yılında dünyaya gelen Süreyya Elif Aksoy, 1984’te T.E.D. Ankara Koleji’nden ve 1988 yılında Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Uluslararası İlişkiler Bölümü’nden mezun oldu. Aynı yıl meslek memuru olarak göreve başladığı Dışişleri Bakanlığı’nda, 1998 yılına kadar çalıştı. Bu Bakanlıkta, merkez görevlerinin yanı sıra, Budapeşte Büyükelçiliği’nde Üçüncü Kâtip ve Halep Başkonsolosluğu’nda Muavin Konsolos olarak görev yapan Aksoy, 1998 yılında Ankara’da kurulan ve kurumsal iletişim danışmanlığı hizmetleri veren GTC adlı şirkette görev aldı. 2001 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nde master eğitimine başlayan Süreyya Elif Aksoy, iyi derecede İngilizce ve orta düzeyde Fransızca bilmektedir. Meşrutiyet Dönemi edebiyatı, ilgi alanları arasındadır.