

**T.C.**  
**FIRAT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**



**HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'İN ROMANCILIĞINDA**  
**KENDİNİ YIKMA EĞİLİMİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**Prof. Dr. Tarık ÖZCAN**

**HAZIRLAYAN**  
**Bedirhan ÜNLÜ**

**ELAZIĞ-2016**

**T.C.**  
**FIRAT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**HALİT ZİYA UŞAKLIGİL’İN ROMANCILIĞINDAKENDİNİ YIKMA**  
**EĞİLİMİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**Prof. Dr. Tarık ÖZCAN**

**HAZIRLAYAN**  
**Bedirhan ÜNLÜ**

Jürimiz ..... / ..... / 2016 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun .....  
tarih ..... sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

**Prof. Dr. Zahir KIZMAZ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü**

**ÖZET****Yüksek Lisans Tezi****Halit Ziya Uşaklıgil'in Romancılığında Kendini Yıkma Eğilimi****Bedirhan ÜNLÜ****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı****Elazığ – 2016, Sayfa: VIII + 194**

Servet-i Fünun romanı denince akla gelen ilk isim olan Halit Ziya Uşaklıgil, modern Türk romanına yarattığı karakterle çağ atlatmıştır. Uşaklıgil'in yarattığı karakterlerde görülen kendini yıkma eğilimi üzerine yaptığımız bu çalışmada, yazarın edebi hayatı boyunca kaleme aldığı sekiz romanın incelemesini yaptık. Bu eserlerde roman kahramanlarını yıkıma götüren psikolojik, sosyolojik ve felsefi sebepleri hiçlik kavramıyla birlikte ele aldık. Öncelikle romanlardaki çok yönlü karakter yapıları tespit edildi, daha sonra yıkım sürecinde etkin olan içtimai ve ailevi unsurlar tespit edildi. Bu tespitler yapılırken fikirleriyle psikoloji ve sosyolojiye yön veren bilim insanlarının görüşlerinden istifade edildi. Araştırmamızda öncelikle romanlardan yola çıkarak şahısların ruhsal dünyasını keşfederken Türk romanın kilometre taşlarından biri olan Halit Ziya Uşaklıgil'in hususi hayatının izlerini de roman karakterlerinde görme imkânı bulduk. Yaptığımız bu çalışmada karakterlerin kendini yok etme şekilleri ve bu şekiller arasındaki bağ ve farklılıkları sebeplerine göre sınıflandırırken istatistikî verilerde de bulunduk.

**Anahtar Kelimeler:** Halit Ziya, yıkılma eğilimi, yok etme temayülü, karakter yapılanmaları, ebeveyn yoksunluğu, tecrübesizlik, intihar, kaçış, hiçlik.

**ABSTRACT**

**Master Thesis**

**Halid Ziya Uşaklıgil Trends in the self-destroying Novels**

**Bedirhan ÜNLÜ**

**Firat University**

**Social Sciences Institute**

**Turkish Language and Literature Department**

**New Turkish Literature Department**

**Elazığ – 2016, Page: VIII + 194**

The novel of Servet-i Fünun, the first name that comes to mind is Halid Ziya Uşaklıgil has created the modern Turkish novel breakthrough character. We do tend to destroy themselves on the creature seen in Uşaklıgil characters in this work, the author's literary life during penned eight novels have made the examination. Psychological leads to destruction of the protagonist in these works, sociological and philosophical reasons we have dealt with the concept of nothingness. First was detected versatile character in the novel structure, then demolition processes that are active in a social context and family factors were identified. These findings are consistent with the views of scientists and ideas while guiding the psychology and sociology were benefiting. In our research priorities it is one of the spiritual world of personal based on the novel exploring novel milestones of Turkish Halit Ziya Uşaklıgil's private life have the chance to see the traces of the characters in the novel. What we self-destruct according to the shapes of the characters in this work and cause bond and differences between these forms have been involved in classifying statistical data.

**Keywords:** Halit Ziya, tend to collapse, destroying tendencies, character structures, parental deprivation, inexperience, suicide, escape, nothingness.

## İÇİNDEKİLER

|                                                                                |             |
|--------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| <b>ÖZET .....</b>                                                              | <b>II</b>   |
| <b>ABSTRACT.....</b>                                                           | <b>III</b>  |
| <b>İÇİNDEKİLER.....</b>                                                        | <b>IV</b>   |
| <b>ÖN SÖZ .....</b>                                                            | <b>VI</b>   |
| <b>KISALTMALAR .....</b>                                                       | <b>VIII</b> |
| <b>GİRİŞ.....</b>                                                              | <b>1</b>    |
| <b>I.I. HALİT ZİYA UŞAKLIĞIL'E KADAR TÜRK ROMANCILIĞININ<br/>SERÜVENİ.....</b> | <b>1</b>    |
| I.II. Halit Ziya Uşaklıgil'in Roman Anlayışı .....                             | 6           |
| I.III. Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Modern Özellikler .....            | 13          |
| <b>BİRİNCİ BÖLÜM</b>                                                           |             |
| <b>1. KARAKTERLERİ YIKIMA SÜRÜKLEYEN KİŞİLİK ÖZELLİKLERİ.....</b>              | <b>17</b>   |
| 1.1. Bir Tutunamayışın İlk Örneği: Sefile .....                                | 19          |
| 1.2. Dönemin Psikolojisine Doğru İlk Prototip Karakterler: Nemide .....        | 29          |
| 1.3. Bir Yıkılmışlığın Ben Anlatımı: Bir Ölünün Defteri .....                  | 36          |
| 1.4. Para-Aşk Çatışmasında Yıkılan Hayatlar: Ferdi ve Şürekâsı .....           | 45          |
| 1.5. Bir Dönemin Ortak Psikolojisi: Mai ve Siyah .....                         | 55          |
| 1.6. Bireysel Yıkılmışlığın Zirve Adı: Aşk-ı Memnu.....                        | 65          |
| 1.7. İç-Dış Çatışmasında Yıkılan Karakterler: Kırık Hayatlar .....             | 73          |
| 1.8. Yıkılan Bir Kuşağın Trajedisi: Nesl-i Ahir.....                           | 82          |
| <b>İKİNCİ BÖLÜM</b>                                                            |             |
| <b>2. YIKIM SÜRECİNDE ÇEVRE VE AİLENİN ETKİSİ .....</b>                        | <b>92</b>   |
| 2.1. Çağın Yıkılan Sosyolojisi .....                                           | 92          |
| 2.2. Babasızlık Sendromu .....                                                 | 99          |
| 2.3. Anne Kaybı .....                                                          | 111         |
| 2.4. Hayat Karşısında Reşit Olamamanın Özgüven Kaybı: Tecrübesizlik.....       | 118         |
| 2.5. Melankoli ve Asrın Hastalığı: İntihar .....                               | 128         |
| 2.6. Benlik ve Toplum Karşısında Tutunamama: Kaçış .....                       | 139         |

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

|                                        |            |
|----------------------------------------|------------|
| <b>3. HİÇLİK .....</b>                 | <b>152</b> |
| 3.1. Bedbinlik Bağlamında Hiçlik ..... | 152        |
| 3.2. Hiçlik Bunaltısı .....            | 164        |
| <b>SONUÇ .....</b>                     | <b>181</b> |
| <b>EKLER .....</b>                     | <b>185</b> |
| <b>KAYNAKÇA.....</b>                   | <b>186</b> |
| <b>ÖZ GEÇMİŞ .....</b>                 | <b>194</b> |



## ÖN SÖZ

Sanat bir yaşam biçimi olup bu yaşamı benimsemiş insanların hayatı algılama, olaylara herkesten farklı bakma, yaşananlara karşı aşırı hassas olma gibi özelliklerinin olduğu bir gerçektir. Güzel sanatların içinde istisnai bir yere koyacağımız “roman sanatı” kâğıt ile kalem arasına sıkışmış derin bir dünyanın izlerini taşır. Bu dünyanın ana materyalli ise sözcükler gibi görülse de bu sözcükler insan olmadan ortaya çıkamaz. Bu nedenle roman sanatının en önemli materyali insandır, diyebiliriz. Bu insanın da masallarda, destanlarda, menkıbelerde olduğu gibi olağanüstülüklerden arınmış bir şekilde karşımıza çıkması Batılı bir tür olarak doğan roman ile olmuştur.

Tanzimatla ilk numunelerini veren Türk romancılığı Servet-i Fünun nesli ile emekleme dönemini geride bırakır. Nitekim Servet-i Fünun edebiyatı, Batılı duyuş ve düşünüş tarzının edebi açıdan metinlere en iyi şekilde yansımaya başladığı dönem olarak karşımıza çıkar. Nesirde neslini aşan Halit Ziya Uşaklıgil de mensubu olduğu bu toplulukta eserlerini vermeye başlar.

Edebiyatımızda müstesna bir yere sahip olan, özellikle romancılığımızı modern anlamda Batılı karakterlere büründüren Uşaklıgil, bu özelliğiyle kendinden sonraki romancılara da yol göstermeyi bilmiştir. Eserlerini realizm ve natüralizmin özellikleri doğrultusunda kaleme almaya çalışan Halit Ziya determinizmin neden-sonuç ilkesini de başarıyla kullanır.

Halit Ziya Uşaklıgil sanatçı kimliğinin yanı sıra bir devlet adamıdır ve imparatorluğun en zor asrını ve arka bahçesini görmüş ve aynı zamanda Cumhuriyetin ilk yıllarına tanıklık etmiştir. Millî mücadeleden sonra dilde sadeleşme akımına yabancı kalmamış bu akımın etkisiyle eserlerini bizzat kendi eliyle sadeleştirmiştir. Böylece yazın hayatı süresince sekiz roman kaleme alan Uşaklıgil, yıllar sonra dahi modern Türk romanındaki yerini sağlamlaştırarak günümüzde müstesna yerini korumayı bilmiştir. Bizler bu çalışmamızda Halit Ziya Uşaklıgil’in roman kahramanlarına yaklaşımlarından biri olan “kendini yok etme eğilimi”ni ele aldık.

Halit Ziya’nın kalemiyle hayat bulmuş roman kahramanlarını psikolojik ve felsefi açıdan tek tek ele alıp bu karakterlerin ruhsal durumlarını, iç dünyalarını, istek ve arzularını alanlarında tanınmış Türk ve Batılı psikolog ve sosyologların fikirleri ışığı altında irdelemeye gayret gösterdik.

Yaptığımız bu çalışmayla Türk edebiyatının anahtar ve altın isimlerinden biri olan Halit Ziya'nın romancılığıımız açısından önemini belirlemeye çalışırken varoluşsal süreçler içinde bireyin yalnızlaşma ile yaşadığı trajediyi, modern insanın açmazlarını, determinist süreçler içinde insan davranışlarını irdeledik.

Uşaklıgil'in yarattığı bu karakterlerin psikolojik açıdan baskın olan karakter yapılanmalarını ve bu doğrultuda karakterlerin ortak özelliklerinden olan anne-baba yoksunluğu, tecrübesizlik, intihar, tutunamama ve kaçış gibi yönlerini de “yıkım süreçlerinde” ele almaya çaba gösterdik.

Bu çalışmadan önce nice gayret ve emek sarf edilerek oluşturulmuş ve bir ummana dönüştürülmüş Türkoloji sahasındaki Halit Ziya Uşaklıgil külliyatına bizler de âcizane bir katre olabilmek ümidiyle yola çıktık.

Bu yolda benden yardımlarını esirgemeyen, bu çalışmanın fikir babası, her daim bilgi ve engin hayat tecrübesi ile bana yol gösteren, bundan sonraki yaşamımda da her zaman yanımda olacağına emin olduğum muhterem hocam Prof. Dr. Tarık ÖZCAN'a öncelikle sonsuz şükranlarımı sunmayı bir borç bilirim.

Ayrıca çalışmam esnasında tezi büyük bir dikkat ve titizlikle okuyarak tezin belirli omurgalarını oluşturmamı sağlayan ve rehberliğiyle aydınlandığım Doç. Dr. Mutlu DEVECİ'ye sonsuz minnetlerimi sunarım.

Yine varlığıyla her türlü desteğini hissettiren Doç. Dr. Fatih ARSLAN hocama teşekkür ederim.

Alanımda ufkumu açan değerli hocam ve aynı zamanda bir ağabey olarak gördüğüm Yrd. Doç. Dr. Veysel ŞAHİN'e şükranlarımı arz ederim.

Son olarak bana bu alanda çalışma zevki ve onurunu veren bölümümüzdeki bütün değerli hocalarıma teşekkürlerimi sunmaktan kıvanç duyarım.

## KISALTMALAR

|               |                      |
|---------------|----------------------|
| <b>a.g.e.</b> | : Adı Geçen Eser     |
| <b>AM</b>     | : Aşk-ı Memnu        |
| <b>BAH</b>    | : Bir Acı Hikâye     |
| <b>b.k.z.</b> | : Bakınız            |
| <b>C</b>      | : Cilt               |
| <b>BÖD</b>    | : Bir Ölünün Defteri |
| <b>Çev</b>    | : Çeviren            |
| <b>Edt</b>    | : Editör             |
| <b>FŞ</b>     | : Ferdi ve Şürekâsı  |
| <b>H</b>      | : Hikâye             |
| <b>Haz</b>    | : Hazırlayan         |
| <b>KH</b>     | : Kırık Hayatlar     |
| <b>KY</b>     | : Kırk Yıl           |
| <b>MS</b>     | : Mai ve Siyah       |
| <b>NA</b>     | : Nesl-i Ahir        |
| <b>NE</b>     | : Nemide             |
| <b>s</b>      | : Sayfa              |
| <b>S</b>      | : Sayı               |
| <b>SD</b>     | : Sanata Dair        |
| <b>SE</b>     | : Sefile             |
| <b>SÖ</b>     | : Saray ve Ötesi     |

## GİRİŞ

### I.I. HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'E KADAR TÜRK ROMANCILIĞININ SERÜVENİ

Kadîm bir hikâye geleneğine sahip Türk edebiyatı; Dede Korkut Hikâyeleri, Âşık Kerem, Leylâ ile Mecnun, Battal Gazi, Tahir ile Zühre, Ferhat ile Şirin ve daha birçok örneklerini yüzyıllar boyunca ortaya koymuştur. Ancak Türk-İslam kültürüyle sentezlenen bu örnekler modern roman türünden bir hayli farklılıklar gösterir. Geçmiş Batı medeniyetine dayanan roman ise Türk edebiyatına Tanzimat'tan sonra girmeye başlar.

Türk edebiyatında Batılı tarzda romana geçiş süreçler halinde ilerler. Bu manada eski halk hikâyeciliğiyle roman türünün karışımı şeklinde karşımıza ilk çıkan örnek Giritli Aziz Efendi'nin 1796'da kaleme aldığı *Muhayyelat*'ıdır. Eserde günlük hayat sahneleriyle tasavvufi ve fantezi unsurlar birbirine karışır. Yine *Muhayyelat* gibi geleneksel unsurlarla Batılı unsurların karıştığı bir başka eser de T. Abdi'nin *Sergüzeşt-i Kalyopi* (1873)'sidir. Halk hikâyeciliğiyle roman türünün iç içe olduğu bu iki eser için Mustafa Nihat Özön, *Muhayyelat*'ı "*Halk Arasında Yazılışından Okunan Hikâyeler*" (Özön, 2009: 89)'e *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi ise "*Halk Arasında Ağızdan Ağıza Aktarılan Hikâyeler*" (a.g.e., 2009: 125) sınıfına sokarak eserlerin kaynağını halk hikâyeciliğine dayandırır.

Geleneksel hikâye anlayışıyla modern roman unsurlarının iç içe girdiği bu eserlerden sonra son yıllarda yapılan araştırmalarla ortaya çıkarılan Ermeni ve Grek harfleriyle yazılmış Türkçe romanlar da süreç içinde önemli bir konuma gelmiştir. Bu bağlamda Vartan Paşa'nın yazdığı *Akabi Hikâyesi* de Ermeni harfleriyle 1851 yılında basılan Türkçe eserdir. "*Dönemin yaşayışını yansıtmak, eğitici olmak açılarından genelde eserin, Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarından farkı yoktur.*" (Enginün: 2005: 171). *Akabi Hikâyesi*'nden sonra Grek harfleriyle basılan *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefâkeş* adlı dört ciltlik kitap öğretmen ve gazeteci Evangelios Misaidilis'in kaleminden çıkar.

Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra Türk anlatısında da Batı'ya açılma hız kazanır. Bu manada Yusuf Kâmil Paşa'nın Fenelon'dan yaptığı *Telemak* tercümesi

(1862) Batılı roman anlayışının Türk toplumundaki ilk numunesini oluşturur<sup>1</sup>. Eser “*Odisse’nin oğlu Telamak’ın serüvenlerinin anlatıldığı, eğitici amaç taşıyan bir eserdir ve özellikle Yusuf Kâmil Paşa’nın dili anlaşılamayacak kadar külfetlidir.*” (Enginün, 2005: 177). Eserin dilinin ağır olması ve sayfalar süren noktasız uzun cümleler, Tanzimat birinci dönem yazarlarının inşa etmeye çalıştıkları sadeleşme çalışmalarını geriletecek düzeydedir. Bu bakımdan eser daha sonra Ahmet Vefik Paşa tarafından daha sade haliyle tekrar tercüme edilir. Eser, içeriğini Homeros’un İlyada’sından almış olmasıyla bünyesinde daha çok destan özelliklerini barındırır ve bu özelliğiyle “*Telamaque’ın bizim klâsik hikâyelerimizden tek farklı tarafı Batı kaynaklı oluşudur.*” (Kavruk, 1998: 10) diyebiliriz.

Telamak çevirisinden sonra Ceride-i Havadis gazetesinde Victor Hugo’nun *Les Misérables* adlı romanı özet halinde Mehmet Tahir Münif Paşa tarafından *Hikâye-i Mağdûrîn* (1862) adı altında tercüme edilir. Dili, Telamak’a göre oldukça sade ve anlaşılır olan eseri 1880 yılında Şemsettin Sami *Sefiller* adıyla bir kez daha çevirmeye başlamış ve eser günümüze kadar bu ad altında gelmiştir.

Ceride-i Havadis gazetesinde yayımlanan *Hikâye-i Mağdûrîn*’den iki yıl sonra (1864) Daniel Defoe’dan *Hikâye-i Robenson* Ahmet Lütü Efendi tarafından Arapça’dan tercüme edilir. Tıpkı *Hikâye-i Mağdûrîn*’de olduğu gibi *Hikâye-i Robenson* da özet olarak çevrilir.

Memduh Paşa’nın Lamartine’den çevirdiği *Tercüme-i Hikâye-i Jöneviev* (1868), çevirilerde gittikçe gelişmeye başlayan sadeleşmenin ve kısa cümle yapılarının aksine Yusuf Kâmil Paşa’nın Telamak çevirisine yaklaşıp.

İlk tercüme faaliyetlerinin yüksek bürokrasiye mensup kişiler tarafından yapılması bu tercüme eserlerinin dilini ağırlaştırır. Ancak Rezaizade Mahmut Ekrem’in 1869 yılında *Hakayıkü’l- Vekayi*’deki tefrikasının ardından 1872’de kitap haline getirdiği Chateaubrian’ın *Atala* çevirisi, ilk tercümeler arasında roman diline yaklaşan önemli bir çeviri romandır. Rezaizade Ekrem’in *Atala* çevirisinden sonra Batı edebiyatından birçok çeviri eserin Türkçeye kazandırılması hız kazanır. Bu eserler arasında Bernardin de Saint-Pierre’den *Paul ve Virgine* (1870), Voltaire’den *Hikâye-i*

<sup>1</sup> Orhan Okay, Batı’dan yapılan ilk edebi tercüme olarak Münif Paşa’nın *Muhaverât-ı Hikemiyye* adlı eserini kabul eder: “*Bu dönem edebiyatında fikrin ağırlığını dikkate alarak edebiyatı geniş manasında düşünürsek, Batı’dan yapılan ilk edebî tercümenin, Münif Paşa’nın Fransızca’dan çevirdiği Muhaverât-ı Hikemiyye (Felsefî Diyaloglar, 1859) olduğunu söyleyebiliriz.*” (Okay, 2010: 87).

*Hikemiye-i Migromega* (1871), Alexandre Dumas Pere'den *Monte Cristo* (1871)<sup>2</sup>, Swift'den *Gulliver'in Seyahatnâmesi* (1872), Lesage'den *Topal Şeytan* (1872), Lamartine'den *Graziella* (1878) gibi pek çok eser art arda yayımlanır. Böylece bu tür tercüme, “*eski hikâye geleneğinden Avrupaî hikâye ve roman tarzına geçmemize zemin hazırlarlar.*” (Çetişli, 2000: 38).

Tercümelere kadar “*edebiyatımız, büyük ağırlığı ile şiire dayan(ırken)*” (Okay, 2011: 56), çeviri çalışmalarından sonra nesir sahasında Türk edebiyatı ilk özgün eserlerini vermeye başlar. Bunlar arasından Emin Nihad'ın *Müsameretnâmesi* (1871) ile Ahmet Midhat Efendi'nin *Letâif-i Rivayât*'ı (1871) Batılı roman ve hikâye teknikleriyle yazılan ilk özgün hikâyelerdir<sup>3</sup>. Yapı itibarıyla Binbir Gece Masalları'nı andıran *Müsameretnâme* gece sohbetleri anlamına gelir. On iki cüz ve yedi hikâyeden oluşan eserin başlıkları ise şu şekildedir: 1. Binbaşı Rifat Bey'in Sergüzeşti; 2. Kapı Kedüdası Behcet Efendi ile Makbule Hanım'ın Sergüzeşti; 3. Bir Osmanlı Kapudanının Bir İngiliz Kızıyla Vukubulan Sergüzeşti; 4. Gerdanlık Hikâyesi; 5. Vasfi Bey ile Mukaddes Hanım'ın Sergüzeşti; 6. Faik Bey ile Nûr-ı Dil Hanım'ın Sergüzeşti; 7. İhsan Hanım yahut Atiye Hanım'la Uşşâkının Sergüzeşti. Eser geleneksel halk hikâyeciliğiyle Tanzimat sonrası değişen toplumsal yapıyı bir arada verir. Özellikle Binbaşı Rifat Bey'in Sergüzeşti ve Bir Osmanlı Kapudanının Sergüzeşti hikâyeleri gerçekçi anlatımları ve mekânlarıyla diğer hikâyelerden ayrılır. Böylece geleneksel Doğu hikâyeciliğinden Batı hikâyeciliğine geçişin ilk numuneleri teşekkül etmeye başlar.

Ahmet Midhat Efendi'nin *Letâif-i Rivayât*'ı da *Müsameretnâme* ile aynı yıllarda yayımlanır. 1871'den 1894 yılına kadar çeşitli aralıklarla yayımlanan *Letaif-i Rivayât* dizisi edebiyatın değişik türlerinden ve çevirilerden oluşun yirmi beş ciltlik eserdir. “*Bu yirmi beş ciltteki 28 hikâyenin bazıları telif, az bir kısmı çeviri ve bir kısmı da Ahmet Midhat'ın bazı büyük hikâyelerinden yaptığı gibi, bir fıkra bir haber ya da bir fıkirden alınarak kendisi tarafından yazılmışçasına genişletilmiş ve olayın gelişimi kendisi tarafından düzenlenmiş hikâyelerdi.*” (Özön, 2009: 2002). Serinin ilk hikâyelerinde dil

<sup>2</sup> Teodor Kasap'ın Alexandre Dumas Pere'den çevirdiği *Monte Cristo* romanı İsmail Habip Sevük'e göre çeviriler arasındaki ilk büyük romandır. Nitekim bu eser için “*Tercüme denilecek ilk büyük romanı Teodor Kasap 1871'de Dumas Pere'in Monte Kristo'sile verdi. Bu millet roman denen şeyin ne olduğunu onunla görmüştü.*” (Sevük, 1941: 600) diyerek daha önceki tercümelerin roman türü açısından yetersizliğine vurgu yapar.

<sup>3</sup> Türk romanına Batılı anlamda çağ atlatan Halit Ziya Uşaklıgil, aynı zamanda nesir sahasının bir diğer kolu olan öykü türünde de “*Türk öykücülüğüne, öykülerinin düzenleniş ve sunuluş tarzı açısından Batılı anlamda ivme kazandıran önemli simaların başında gelir.*” (Deveci, 2012: 1363).

ağır ve eski nesir anlatımının özelliklerini yansıtırken sonraki hikâyelerde sadeleşme görülür.

Roman sahasında ise ilk eseri Şemsettin Sami, *Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat* (1872) romanıyla ortaya koyar. Eser “*Öncekilere göre olayların ve kişilerin karmaşıklığı sebebiyle hikâyeden biraz daha romana doğru yaklaştığı ve bu alanda yeni bir adım olduğu kabul edilebilir.*” (Okay, 2010: 115). Roman Tanzimat dönemi nesrinin ortak teması olan evlilik meselesi üzerine kurulur. Şemsettin Sami’nin yer yer ironiye kaçtığı, olaylarda kinaye mesafesini koruyamayarak araya girdiği ve halk hikâyeciliği geleneğinden gelen alışkanlıkla okuyucuyla sohbet dalması gibi teknik kusurların varlığı gözlemlenir.

Şemsettin Sami’nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat*’ından sonra bir geleneğin başlatıcısı Ahmet Midhat Efendi’nin Hasan Mellah (1875), Hüseyin Fellah (1875) ve Felatun Bey’le Râkım Efendi (1876) romanları modern Türk romancılığının tekâmül sürecini oluşturur. Romantizm akımı doğrultusunda edebî olma endişesi taşımayan Ahmet Midhat halkı eğitime işlevini üzerine alır. Halit Ziya Uşaklıgil’in de çocukluğundan itibaren eserlerini okuduğu Ahmet Mithat, Türk hikâye ve romancılar arasındaki en velüt yazarların başında gelir.

Modern Türk romanında en büyük dönüm noktalarından biri de Namık Kemal’in *İntibah* (1876) eseridir. Roman türünde iki eser yazan Namık Kemal’in diğer romanı ise *Cezmi* (1880)’dir. *İntibah*, *Sergüzeşt-i Ali Bey* veya sansüre uğramadan önceki ismiyle *Son Pişmanlık* Batılı manada romancılığımızda ilk edebî romanın ismidir. *İntibah*’la birlikte artık Türk romancılığı geleneksel halk hikâyeciliği anlatımından gittikçe uzaklaşmış ve yönünü Batı’ya çevirmeye başlamıştır. Bu bağlamda Orhan Okay modern Türk romancılığının üç roman ve romancıyla tekâmül ettiğini belirtir: “*İntibah, eski hikâye geleneğimiz ile Avrupaî roman arasında ilk edebi metindir. Aşk-ı Memnu hemen her bakımdan geleneksel hikâyeyeyle ilişkisini kesmiş, üslûp ve roman tekniği ile muhteva arasında ilk başarılı uyumu temsil eder. Dokuzuncu Hariciye Koğuşu ise ruh tahlillerindeki başarısı yanında, bugün de geçerliliğini ve önemini koruyan şuuraltı tekniğinin ilk uygulandığı romandır. Burada her üç romanın pratikte çeyrek yüzyıl olarak kabul edebilecek (1876-1900-1930) zaman aralıklarıyla ortaya çıktığını, çeyrek yüzyılın ise genellikle nesillerin değişme devreleri olarak benimsendiğini de hatırlatmalıyız.*” (Okay, 2010: 120). Bu bağlamda modern Türk romancılığı Okay’ın da tespitiyle Namık Kemal’le ilk mahsülünü vermiş, Uşaklıgil’le zirveye çıkmış ve

Cumhuriyet sonrasında ise Peyami Safa'yla birlikte yapı ve izleksel öğelerini tamamlamıştır. Halit Ziya Uşaklıgil'in de Kırk Yıl hatıralar kitabında bahsettiği şekliyle Namık Kemal, İntibah'la birlikte modern Türk romanı için bir ekolün başlatıcısıdır. (KY., s. 306-307). Böylece on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde başlayan modern romancılığımız yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde teşekkülünü tamamlar.

Namık Kemal'in açtığı yoldan ilerlemeye çalışan bir diğer Tanzimat dönemi sanatçısı ise Samipaşazade Sezai Bey'dir. 1888 yılında köleliği anlattığı *Sergüzeşt* romanını kaleme alan Sezai Bey, romanda realite unsurlarla hareket etmeye çalışmış ve Servet-i Fünun sanatçılarına bu konuda kaynaklık etmiştir.

Tanzimat dönemi ikinci neslinden olan Rezaizade Mahmut Ekrem de son dönem Osmanlı bireyinin yanlış Batılılaşmasını Bihruz tiptemesiyle *Araba Sevdası* (1896)'nda canlandırır. Bihruz Bey, Ahmet Midhat'ın Felâun Bey'i ile beraber Türk romancılığında Batı'yı sadece taklit ederek romanın sonunda yıkılan "züppe tip"inin öncülüğünü yapar.

Tanzimat döneminde Mizancı Murat'ın *Turfanda mı Turfa mı?* (1890) romanı ideolojik anlamda kendi görüşlerini yansıttığı romanıdır. Romanın yapısal unsurlarından şahıslar ve olayların canlı bir şekilde anlatımı modern roman teknikleri açısından dönemi içerisinde başarılıdır.

Halit Ziya'ya kadar Türk romancılığının teşekkülünde öne çıkan kadın romancıların başında ise Fatma Aliye Hanım gelir. Kaleme aldığı romanları *Levayih-i Hayat* (1897-98), *Muhadarât* (1892), *Refet* (1897), *Udi* (1899) ve *Enin* (1910)'dır.

Yenileşme sürecinde Tanzimat neslinden Servet-i Fünun topluluğuna geçiş hemen olmaz. İlk kez Mehmet Kaplan tarafından bahsedilen "ara nesil" (Kaplan, 2008: 25) yazar ve şairleri, modern Türk romacılığında Halit Ziya'ya kadar olan süreçte rol alırlar. "Ara Nesil" sanatçıları arasında ilk öne çıkan isim Nabizade Nazım'dır. 1890 yılında *Karabibik* uzun hikâyesi ile *Zehra* (1896) romanı karakterlerin psikolojilerine eğilmeleriyle öne çıkan eserlerdir. Yine bu dönemde hikâye ve romanlarıyla edebiyat tarihimizde isimlerinden söz ettiren şair ve yazarlar; Fazlı Necip (1863-1932), Mustafa Reşid (1861-1903), Mehmed Celâl (1862-1912) ve Menemenlizade Tahir (1862-1902)'dir. Daha çok popüler hikâye ve romanlar kaleme alan bu şair ve yazarlar eserlerinin pek çoğunda basit romantik aşk konularını işlerler.

Roman dili ve tekniğinin ikinci plana alındığı bu "İlk romanların belli başlı konuları arasında, aile ilişkileri, kadınlara bakış, İstanbul toplumunda Avrupalılaşma

*anlayışı ve ulaştığı boyutlar, özellikle üst sınıflardan gelme gençlerin Avrupalılaşması ve birey kavramı sayılabilir.”* (Finn, 2013: 6). Böylelikle ilk Türk romanlarında olaylar öne çıkarılarak “halkın eğitimi” görevi üstlenilmek istenmiş, yazarlar, eserlerini geniş halk kitlelerine ulaştırmada bir “araç” sıfatıyla görmüşlerdir.

İlk Türk romancılarımızın bu girişimlerinden sonra anlatımdaki dil ve üslup, roman kahramanlarının karakterizasyonu ve kullanılan roman tekniklerinin Batılı manada Türk edebiyatında uygulanma sahası ise Servet-i Fünûn döneminde gerçekleşir. Bu manada Sevim Kantarcıoğlu “*Modern Türk romanı, Halit Ziya Uşaklıgil’in ‘Mai ve ‘Siyah’ adlı eserleriyle ilk örneğini vermiştir.*” (Kantarcıoğlu, 2004: 34) diyerek “modern” romancılığımızı Halit Ziya Uşaklıgil ile başlatır.

## **I.II. Halit Ziya Uşaklıgil’in Roman Anlayışı**

Asıl adı Mehmed Halid Ziyaeddin olan Halit Ziya Uşaklıgil, “Kırk Yıl” adlı hatıra kitabında “*tevellüdümün (doğumumun) en sahih (kesin) tarihi olarak ailece 1284 senesi mazbuttur (kaydedilmiştir).*” (KY, s.58) diyerek doğum tarihini miladi 1868 olarak belirtir<sup>4</sup>. Aslen Uşaklı olan ve Helvacızâdeler olarak bilinen İzmir’in varlıklı ve köklü bir ailesine mensup Halit Ziya, eğitim hayatına İstanbul Mahalle Mektebi’nde başlar. Daha sonra Sübyan Mektebi ve Fatih Askeri Rüştîyesi’ne kaydolur.

İlk çocukluk yıllarını İstanbul’da geçirdikten sonra Halit Ziya, babasının işleri nedeniyle İzmir’e döner. Burada Ermeni papaz okulu olan Mechitariste Mektebi’nden mezun olur. Daha sonraki yaşamını derinden etkileyecek bu okul için “*Burada neler vardı: Cebir, hendese (geometri), tarih-i umumi (genel tarih), rüştiyenin harita üzerinde şehir, nehir, deniz saymaktan ibaret olan coğrafyasından büsbütün başka bir coğrafya ve o zaman bende en derin tesir yapan fizik, kimya, tarih-i tabii (biyoloji)...*” (KY, s.179) diyerek İzmir’deki bu yabancı okulun daha önce devam ettiği Türk okullarından farkını belirtir. Böylece bu okulun etkisiyle onun romanlarındaki realizm ve determinizmin etkisi temellenir.

Mechitariste Mektebi’nden aldığı iyi bir Fransızca eğitimi sayesinde o, daha önce okuduğu Leylâ ile Mecnun, Kerem ile Aslı gibi halk hikâyeleriyle Ahmet Midhat’ın romantizm ağırlıklı eserlerinden başka bir merhaleye yönelir. Böylece

<sup>4</sup> Halit Ziya Uşaklıgil’in doğum tarihiyle ilgili olarak muhtelif görüşler ileri sürülmüştür. Ömer Faruk Huyugüzel, yazarın doğum tarihini hocası Mehmet Kaplan’a da dayandırarak 1865 yılını kabul ederken (Huyugüzel, 2010: 14) Cemil Yener “Bir Romancının Dünyası ve Romanlarındaki Dünya” adlı kitabında Uşaklıgil’in doğum tarihini 1866 olarak alır. İsmail Parlatır ise Uşaklıgil’in doğum tarihiyle ilgili olarak 1867 yılını işaret eder. (Parlatır, 1996: 87).

Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, Daudet gibi pek çok Fransız realist ve natüralist yazarı tanır.

Yazı hayatındaki ilk faaliyetlerine de yine bu okulda başlar. 1883'te "Hazine-i Evrak"ta "Deniz Danası" başlıklı makalesiyle yine aynı tarihte "Tercüman-ı Hakikat"te "Aşkımın Mezarı" başlıklı şiiri yayımlanır. Okul hayatından sonra İzmir'de Nevruz, Hizmet, Ahenk dergilerinde yazı faaliyetlerine ağırlık verir.

Yazın hayatının bu ilk evresini oluşturan İzmir döneminde biri yarım kalmak suretiyle toplam beş roman kaleme alır. Yazarlığının ustalık dönemini oluşturan İstanbul devresindeyse dört roman yazar. Uşaklıgil'in yazın hayatı boyunca kaleme aldığı romanlar sırasıyla şu şekildedir:

"Sefile, Hizmet, nr. 1-73, Teşrin-i sani 1886-30 Temmuz 1887

"Nemide", Hizmet, nr. 96-164, 22 Teşrin-i evvel 1887-19 Haziran 1888; İstanbul 1307/1892, Kitapçı Arakel, 228 s. (İlânı, Hizmet, nr. 530, 24 Şubat 1892); İstanbul 1311/1893, Şirket-i Mürettibiye mat., 214 s.; İstanbul 1943, Hilmi Ktb., 170 s.; İstanbul 1971, İnkılap ve Aka Ktb. Koll. Şti. 144 s.

"Deli", Hizmet, nr. 165-173, 23 Haziran-21 Temmuz 1888 (Yarım).

"Bir Ölünün Defteri", Hizmet, nr. 400-451, 15 Teşrin-i sani 1890-19 Mayıs 1891; İzmir, 1307/1892, Hizmet mat., Kitapçı Arakel, 172 s. (İlânı, Hizmet, nr. 615, 31 Kânun-ı Evvel 1892); İstanbul 1311/ 1893, Şirket-i Mürettibiye mat., 160 s.; İstanbul 1944, Hilmi Ktb., 125 s.

"Ferdî ve Şürekâsı", Hizmet, nr. 524-578, 3 Şubat-24 Ağustos 1892; İstanbul 1312/1895, Nişan Berberyân mat., 275+16 s. (İlânı; Ahenk, nr. 16,18 Nisan 1895); Mehmet Rauf'un tiyatroya adaptesi, İstanbul 1325/1909, Hilâl mat., 114+2 s.; İstanbul 1945, Şirket-i Mürettibiye mat., 192 s.; "Ferdî ve Şürekâsı" (Ferdî ve Ortakları) sadeleştiren: Nevzat Kızılcın, İstanbul 1973, İnkılap ve Aka Ktb. Koll. Şti. 183 s.

"Mai ve Siyah", Servet-i Fünun, nr. 273-317, 23 Mayıs 1312/4 Haziran 1896-27 Mart 1313/8 Nisan 1897; "Mai ve Siyah" – Musavver millî roman, İstanbul 1313/1898, Alem mat. 231 s.; 2. bsk., İstanbul 1317/1902, Alem mat. Ahmed İhsan ve Şürekâsı, 417 s. (İlânı: 20 Kânun-ı evvel 1317/2 Ocak 1902); Yeni baskı İstanbul 1330/1914, Muhtar Halit Kitabhanesi, 419 s.; "Mai ve Siyah" (Hülasa eden: Halid Fahri Ozansoy), İstanbul 1928, Devlet mat., 35 s.; İstanbul 1938, İbrahim Hilmi Kt., 340 s.; İstanbul 1942, İbrahim Hilmi Kt., 340 s.; İstanbul 1945, İbrahim Hilmi Kt., 340 s.; Sadeleştirilmiş yeni tab'ı, İstanbul 1963, İnkılap ve Aka Ktb. Koll. Şti. 244 s.;

Sadeleştirilmiş yeni baskı, İstanbul 1968, İnkılap ve Aka Ktb. Koll. Şti. 239 s.; İstanbul 1971, İnkılap ve Aka Ktb., 256 s. İstanbul 1976, İnkılap ve Aka Ktb., 313 s.

“Aşk-ı Memnu”, Servet-i Fünun, nr. 413-479, 28 Kânun-ı sani 1314/9 Şubat 1899- 4 Mayıs 1316/17 Mayıs 1900; İstanbul 1316/1901 Alem mat., 527 s. (İlanı: Servet-i Fünun, nr. 514, 4 Kânun-ı sani 1316/17 Ocak 1901 v.d. ); İstanbul 1341/1925, Sabah mat., 520 s.; İstanbul 1939, İbrahim Hilmi Ktb. 447 s.; İstanbul 1945, İbrahim Hilmi Ktb.; ilâveli yeni 5. bsk., İstanbul 1962, İbrahim Hilmi Ktb. Ltd., 306+1 s.; İstanbul 1963, 1969, İnkılap ve Aka Koll. Şti. 272 s. ( H. Z. Uşaklıgil tarafından sadeleştirilmiş); (Yasak Aşk) sadeleştirilen Nevzat Kızılcan, İstanbul 1975, İnkılap ve Aka Ktb. Koll. Şti. 412 s.

“Kırık Hayatlar”, Servet-i Fünun, nr. 532-566, 10 Mayıs 1317/23 Mayıs 1901-14 Şubat 1317/27 Şubat 1902 (yarım kalmış); İrtika, nr. 112-153, 25 Mayıs 1901-7 Mart 1902; Vakıf, nr. 1538-1643, 23 Mart 1338/1922-8 Temmuz 1338/1922; İstanbul 1340/1924, Orhaniye mat., 539 s. (İlanı: Vakıf, 8 Eylül 1924); sadeleştirilmiş yeni tab’ı, İstanbul 1944, Şirket-i mürettibiye mat., 475 s.; sadeleştirilen Nevzat Kızılcan, İstanbul 1968, İnkılap ve Aka Koll. Şti., I. c. 136 s. II. c. 199 s.

“Nesl-i Ahir”, Sabah, nr. 6808-6996, 7 Eylül 1908-16 Şubat 1909; Nesl-i Ahir (Son Kuşak) adıyla sadeleştirilen Şemsettin Kutlu, İstanbul 1990, İnkılap Ktb., 541 s. (Kerman-Huyugüzel, 1996: 167-168).

Halit Ziya’nın İzmir döneminde kaleme aldığı ilk romanı Sefile’dir. Çalışmanın ikinci bölümünden itibaren ayrıntılı bir şekilde üzerinde durulacak bu ilk eser, öncelikle Halit Ziya Uşaklıgil’in edebiyatta geleneksel romancılığın mı yoksa modern romancılığın mı izinden gideceğini göstermesi bakımından önemlidir. Bunun için yazar “Sezai Bey’in pek yüksek bir kıymet-i edebiyesi olan Sergüzeşt hikâyesi Namık Kemal mektebinin (ekolünün) bir zeyli (ürünü) kabilindendi. Ahmet Midhat Efendi’nin hikâyelerinde garp edebiyatının roman nevine has olan (türüne özgü) tarz ve üslup yoktu. Sefile’de bunlar var mıydı? Bunu söyleyecek kadar daiperver (iddialı) değilim, fakat sahte bir mahviyete tebaiyet ederek (tevazu ile) bunun lisan, tahkiye (anlatım) ve mişvar (konu) itibarıyla bugünün romancılığına bir mukaddime (başlangıç) teşkil edecek mahiyette olduğunu da inkâr etmeyeceğim.” (KY, s. 306-307) diyerek öncelikle Türk romancılığı için iki ekolden (mektepten) bahseder. Samipaşazade Sezai’yi Namık Kemal ekolüne bağlar. Diğer taraftan da Ahmet Midhat Efendi’nin temsilciliğini yaptığı ikinci bir ekolden söz eder. Ahmet Midhat Efendi ekolünün modern Batılı roman

anlayışından uzak olduğunu kastederek kendisini ilk romanından itibaren Sezai Bey'in ekolüne dâhil eder. Böylece “*O, Tanzimat’tan beri gelen Türk romanının ‘eğlendirerek öğretmek’ gayesini bir tarafa bırakarak, çağının Avrupa romanı alanında eser vermeye*” (Okay, 2010: 141) başlar.

Tanzimat’tan sonra “*batılı hikâyenin, batılı romanın babası*” (Ortaç, 1960: 32) olarak kabul edilen Halit Ziya Uşaklıgil, özellikle edebî roman ve millî roman sınıflamalarını da reddeder. (SD, s. 116). Böylece kendisine yöneltilen millîlikten uzak olma tenkitlerine de cevap verir. Halit Ziya Uşaklıgil’e göre “*edebi roman*” ifadesi bir istihza konusudur; çünkü o, edebi roman teriminde sadece edebiyatçılardan kurulu bir roman anlamının olduğunu düşünmektedir. Daha sonra bir eserin edebî değer taşıyıp taşımayacağını zamanla belirleneceğini, önceden “*yazdıklarım edebidir*” diyecek bir yazarın çıkamayacağını ve üzerinde düşünülüp araştırıldıktan sonra bir romanın edebi değeri hakkında hüküm verilebileceğini söyler. (SD, 110-114). Bu sözlerle bir edebi ürünün ve o edebi ürünün yaratıcısı konumundaki yazarın edebiyat tarihindeki konumunu yaklaşık yüzyıl öncesinden haber verir. Bugün dahi hâlâ yazdığı romanların güncelliğini koruması, onun yukarıdaki bu sözlerinin edebiyat tarihimiz açısından haklılığını ortaya koyar. Ancak onun “*yalnızca tarihi değildir önemi; romanları az çok eskimiş olmakla birlikte, bugün için de zevk verecek tazelikleri, üstünlükleri vardır.*” (Belge, 2009: 330). Bu üstünlüğü ise özellikle yarattığı kahramanların özelliklerini ön plana çıkarıp konuyu arka plana almasından ileri gelir. Zira “*modern romanda karakter öne çıkar. Daha geri plana itilen konu, olay örgüsü, zaman ve mekân unsurları, karakterin çok daha başarılı, çok daha anlamlı ve çok daha eksiksiz ortaya konmasında araç işlevini üstlenirler.*” (Çetişli, 2009: 43). Bu bağlamda daha İzmir yıllarından itibaren Halit Ziya, sosyal konulara geniş yer verdiği Sefile, Ferdi ve Şürekâsı, Kırık Hayatlar ve Nesl-i Ahir romanları da dâhil olmak üzere bütün romanlarında karakterlerin psikolojik yapılarını, tecrübesizliklerini, tutunamayışlarını, yalnızlıklarını ustaca işlemiştir. Ayrıca romanlarındaki bu başarısını nesir sahasının diğer bir kolu olan hikâyede de sürdürmüş ve “*Bu açıdan yazarın romancılık ve öykücülüğünün koşut yürüdüğü*” (Deveci, 2014: 273) de kaçınılmaz bir gerçeklik olarak Türk edebiyatı tarihindeki yerini almıştır.

İzmir devresinden sonra İstanbul’a gelerek Servet-i Fünun nesline katılan Halit Ziya Uşaklıgil, roman sahasında zirve örneklerini bu dönemde verir. Bu tarz bir yetkinliğe ulaşan Halit Ziya için Tanpınar “*Halid Ziya’ya kadar, romancı*

*muhayyilesiyle doğmuş tek muharririmiz yoktur. Hepsi roman veya hikâye yazmaya hevesli insanlardır.*” (Tanpınar, 2008: 265) diyerek modern Türk romanını Halit Ziya’yla başlatır. Şüphesiz bu tarz bir olgunluğa ulaşmasında yukarıda da belirtildiği gibi ilk olarak İzmir’de almış olduğu eğitimin yanı sıra İstanbul’da geniş bir edebiyat çevresiyle tanışması da etkili olmuştur. Tanıştığı kişiler arasında Recaizade Mahmut Ekrem, Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin, Mehmet Rauf, Ali Ekrem, Hüseyin Suat... gibi devrin ünlü edebiyatçıları vardır. “Kırk Yıl” hatıralar kitabında “*sanat mukadderatının (yazgımın) edebi hayatlarına en ziyade merbut (bağlı) olacağı iki kişi*” (KY, s. 577) dediği Cenap Şehabettin ve Tevfik Fikret için ise ayrı bir paragraf açarak sanatının şekillenmesinde bu iki şairin önemli bir yere sahip olduğunu vurgular. Edebiyatın pek çok dalında eser vermesine rağmen şiir alanında kalem oynatmayan bu nesir üstadının iki önemli Türk şairinden etkilenmiş olması ise dikkat çekici bir özelliktir. Bu açıdan bakıldığında Servet-i Fünun şairlerinin şiirde kullandıkları dil ve üslup özelliklerini özellikle Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu ve Kırık Hayatlar romanlarında kendi sanatının imbiğinden geçirerek kullanır. Tanzimat’tan sonra Türk edebiyatında üsluplarıyla öne çıkan Servet-i Fünun yazarlarının bu özelliklerinin “*altında Recaizade Ekrem’in Buffon’dan aldığı ‘üslûb-ı beyan aynıyla insan’ fikri yatar.*” (Kerman, 2009: 165). Halit Ziya Uşaklıgil mensubu olduğu Servet-i Fünun topluluğunun sanat, dil ve üslup anlayışını topluluk dağılana kadar devam ettirir. Bu açıdan düşünüldüğünde de “*Halit Ziya’nın dili demek, Servet-i Fünun nesrinin dili demektir.*” (Akyüz, 1995: 117). Ancak 1924’te sağlığındayken neşredebildiği son romanı Kırık Hayatlar’dan itibaren bu tarz üslubundan yavaş yavaş vazgeçmeye başlar:

*“Yalnız, o zaman Edebiyat-ı Cedide’de belirmeye başlayan ve bu zümre erkânının arasında birinden diğerine sirayet etmek suretiyle hemen hepsine müstevli olan (yayılan) bir maraz (hastalık) hadisesinden bahsedeceğim ki bu maluliyetin tesirâtı (etkileri) Mai ve Siyah’da da ziyadesiyle görüldü. Ondan sonra sahibinin ta ‘Kırık Hayatlar’ romanına kadar hemen bütün diğer yazılarında da tesirâtını göstermekten hali kalmadı. Bu maraz hadisesi, refiklerimin affedeceklerine hatta benimle beraber itiraf eyleyeceklerine kanaatle (inanarak) söyleyeceğim, ziynet (süs) ve sanat iptilası (düşkünlüğü) idi. Bu iptila nazımda olsun nesirde olsun yazıları fazla yüklü, sonradan bulunmuş bir tabiri kabul edersek, ağdalı bir*

*hale getiriyordu; öyle ki o tarihten uzaklaştıkça hele bugün ben bizzat bunları tekrar okurken sinirlenmekten hâli (geri) kalmıyorum.”* (KY, s. 706).

İstanbul devresinde kaleme aldığı romanları (Nesl-i Ahir hariç) ağdalı ve süslü bularak bu durumu Servet-i Fünun edebiyatına bağlı bütün edebiyatçılarda ortaya çıkan bir “hastalıklı” duruma bağlar. Süs ve ağdalı üslupla grup olarak adeta irticai bir faaliyet içine girildiğini belirtir. Ancak “Sanata Dair” kitabının Cenap Şehabettin makalesinde *“Bugünün lisan cereyanının zıddı zannolunan o yüklü ve ağdalı lisan o günün sanat telakkisiyle, o zamanın gözlükleriyle görülmek lazımdır.”* (SD, s.160) diyerek Cenap Şehabettin özelinde kendi üslubuna yöneltile eleştirilere de bir anlamda cevap vermek ister. Bu görüşüne paralel olarak 1930’dan sonra Türkçede görülen sadeleşme akımı karşısında kendisi de birçok roman ve hikâyelerini yeniden ele almış ve Latin alfabesine aktarımını sağlamıştır. Eserlerinin sadeleştirilmesiyle ilgili olarak *“Eski kitaplarımın sadeleştirilmesine gelince: Nasılsa Edebiyat-ı Cedide’ye musallat olan (yakasını bırakmayan) tezyin illetinin (süsleme hastalığının) çok devam etmeyerek bugün ilk saf ve berrak bir şekil almış olmasına pek mesut bir hadise nazarıyla bakanlardanım, ifrattan kaçınmak şartıyla. Yeni neslin okuyabilmesine bir kolaylık olsun diye eski yazılarımda bir sadeleştirme ameliyle (işiyile) uğraşırken dikkat etmekten hâli (geri) kalmıyorum ki onlar ağdalı tabiriyle tavsif edilen (nitelendirilen) lisandan sıyrılınca çok daha iyi oluyor yahut tevazu kaidesine uymuş olmak için daha az fena oluyor diyeceğim. Hatta itiraf ederim onları tekrar okurken ezaya benzeyen bir duygu ile: ‘Ne için böyle yazarmışız?’ diye kendi kendime itap ediyorum (kızıyorum).”* (SD, s.468-469) diyerek eserlerinin sadeleşme amacını öncelikle süslü nesir dilinin yeni çağa uymadığına bağlar. Ayrıca Servet-i Fünun dönemi üslup özelliğine artık kızgınlıkla yaklaşmış ve eserlerinin yeni kuşaklara aktarımı için dilde birtakım sadeleşmede bulunmuştur.

Lütfullah Sami Akalın ise bu konuyla ilgili olarak “Halit Ziya Hayatı-Sanatı-Eserleri” adlı kitabında Halit Ziya’nın “Bir Yazın Tarihi” adlı hikâyeye kitabındaki “Kırk Para” öyküsünün sadeleştirilmeden önce ve sonraki hallerini karşılaştırmalı olarak verir:

“Eski şekli:

*Kırk Para*

*Mücadele-i hayat ile memlû bir günü bitirdikten sonra, bir rûze-i mesa-yi daha ikmâl etmiş olmaktan münbais itminan içinde fakat tâb-ı kûşevin hava-yi giranı altında mahmul ve bîtap düşünmek için faaliyet-i kâfiye bulamayan bir dimağ ile bir fincan kahveye karşı dinlenmek... (Bir Yazın Tarihi. Eski baskı, s. 113).*

*Sadeleştirilmiş şekli:*

*Kırk Para*

*Hayat mücadelesiyle dolu bir günü bitirdikten sonra bir mesai gününü daha ikmal etmiş olmaktan doğan itminan içinde fakat çalışmak yorgunluğu ile ağır hava altında düşünmek için kâfi kuvvet bulamayan bir beyinle bir fincan kahve karşısında dinlenmek... (Bir Yazın Tarihi. Sadeleştirilmiş baskısı, s. 89).” (Akalın, 1979: 27).*

Akalın’ın yaptığı bu karşılaştırma neticesinde iki metin arasındaki fark somut bir şekilde ortaya konmuş olur. Ancak dilde sadeleşmeyi başından beri “ıfrata kaçmayacak” bir biçimde olması gerektiğini belirten Halit Ziya Uşaklıgil, bu konuyla ilgili olarak “Sanata Dair” kitabındaki muhtelif makalelerinde bunları örneklerle anlatır. Bu konuyla ilgili olarak öncelikle yabancı kökenli olduğu için Türkçeye yerleşmiş Arapça ve Farsça kelimelerin atılıp yerine Batı menşeli kelimelerin kullanılmasına karşı çıkar. Sadeleşme yolunda Türkçenin gittikçe Batı dillerinin etkisine girdiğini ve bu durumun Arapça ve Farsça’nın istilasına kadar tehlikeli olduğunu belirtir. Eserlerini de bu bakış açısıyla sadeleştirirken üslubundaki gücünü ise muhafaza eder.

Gerek Servet-i Fünun döneminden önce gerek Servet-i Fünun döneminde ve sonrasında bağlı kaldığı ve asla vazgeçmediği anlayışı ise edebiyata gösterdiği “bedii hürmet”tir. Bu doğrultuda estetik görüşten asla taviz verilmesini istemez. Edebiyatı bir “araç” olmaktan çıkarıp halkın edebiyatı anlamak için çaba göstermesi gerektiğini savunur. O’nun gözünden “*şiir ve edebiyat, halk irfanının ‘peyrevi değil pîşveri’ olmalıdır.*” (Ercilasun, 1996: 123). Böylece Uşaklıgil edebî eseri halka yaklaştırırken yine aynı esere karşı hürmet gösterip edebiyatı bayağılaştırmaktan kaçınır. Dolayısıyla edebiyatı fildişi kulelerden çıkarmanın yolları üzerinde düşünmüş ve Edebiyat-ı

Cedide'nin dağılmasından sonra bu doğrultuda gayret göstermiş; ancak edebiyatın toplumsal düzeydeki konumunu halkın önünde görmüştür.

### I.III. Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Modern Özellikler

Batı medeniyeti mahsulü olan roman, Cervantes'in Don Kişot romanına kadar "romans" geleneği içinde varlığını devam ettirir. Romanstan modern romana geçiş ise düzene başkaldıran Don Kişot'un yürüyüşüyle gerçekleşir. Böylece dış dünyanın gerçekleriyle yüzleşen, dış dünyayı keşfeden modern roman kahramanları yavaş yavaş kendi iç benliklerine dönmeye ve kendi ben'ini keşfetmeye başlar.

Modern Türk romanının kurucusu kabul ettiğimiz Halit Ziya Uşaklıgil de, edebiyatımızdaki bu yerini şüphesiz modern roman tekniklerini başarıyla kullanmasına borçludur. O, kendisinden önce dış dünyanın keşfine çıkan yazarlardan farklı bir yola, bireyin sonsuz keşfine doğru ilk adımı atar. Bugün yazdığı romanların üzerinden yüz yılı aşkın bir süre geçmiş olmasına rağmen tekrar tekrar okunmasının sebebi; yarattığı karakterlerin iç dünyalarının tamamıyla keşfedilmemiş olmasıdır. Bu bağlamda *"bir anlatı metnini katetmenin iki yolu vardır. Metin, her şeyden önce, haklı olarak öykünün nasıl sona ereceğini... bilmek isteyen birinci düzey bir örnek okura yöneliktir. Ancak metin, okuduğu metnin kendisinden nasıl bir okur olmasını istediğini kendine soran ve kendisine adım adım gideceği yolu gösteren örnek yazarın nasıl ilerlediğini keşfetmek isteyen ikinci düzey bir örnek okura da yöneliktir. Öykünün nasıl sona erdiğini bilmek için, genellikle bir kez okumak yeterlidir. Örnek yazarı tanımak için birçok kez okumak gerekir, belli öyküleri ise sonsuza dek okumak."* (Eco, 2009: 37). Böylelikle Türk roman tarihinde Uşaklıgil, kendisinden sonra gelen Ahmet Hamdi Tanpınar, Peyami Safa, Selim İleri, Oğuz Atay, Orhan Pamuk... gibi önemli romancılara "örnek yazar" olmuş ve Türk romanının önemli bir ekol kurucusu konumuna gelmiştir.

Tanzimat nesli romancılarının romantizm akımından etkilenerek meydana getirdikleri eserlerden farklı olarak Uşaklıgil, ilk romanından itibaren realizm akımı içinde eserlerini vücuda getirir. İlk romanı Sefile'yi henüz yirmi yaşında olmasına rağmen büyük bir cesaret ve olgunlukla *"Ahmet Midhat Efendi'nin 1881'de yazdığı romantik bir karakter taşıyan Henüz On Yedi Yaşında romanının bir antitezi olarak realist roman anlayışıyla kaleme al(ır)"* (Huyugüzel, 2010: 50). Böylece *"Çağdaş sosyal realitenin objektif temsili olarak da açıklanan realizm"* (Kefeli, 2007: 45)

akımının neden-sonuç ilkeleri doğrultusunda sosyal gerçekliği determinist metotlarla ele almaya başlar.

Halit Ziya Uşaklıgil, roman hakkındaki görüşlerini henüz yirmi üç yaşındayken yazdığı “Hikâye” adlı inceleme kitabında dile getirir. Nitekim Tanzimat’tan itibaren Batılı bir tür olan romanın geleneksel halk hikâyeciliğinden ilhamla “hikâye” şeklinde adlandırılması Halit Ziya’da da devam eder. Roman türünü anlattığı Hikâye inceleme kitabında bu konuyla ilgili olarak “*Edebiyat-ı Osmaniyede (Osmanlı edebiyatında) mazharı olduğu (hak ettiği) mevki-i mühimi (önemli yeri) ihraz edemeyen (kazanamayan) aksam-ı edebiyattan (edebiyat türlerinden) biri de ecnebi (yabancı) bir kelime altında zikretmekten ise Osmanlı lisanına hürmeten ‘hikâye’ namını vereceğimiz kısım-ı edebîdir.*” (H., s. 11) diyerek öncelikle roman kelimesinin aslen yabancı kaynaklı olduğunu belirtir ve buna bağlı olarak da Osmanlı Türkçesine saygısından ötürü kasten kullanmadığını belirtir. Böylece Tanzimat’tan beri süre gelen hikâyenin roman yerine de kullanılması geleneğini Batı romanını bilmesine rağmen devam ettirir.

Eserde özellikle romanın Batıda ve bizdeki tarihî gelişiminin verilmesinin yanı sıra devrin önemli realist ve natüralist Batılı yazarları (Balzac, Flaubert, Goncourt Kardeşler, Emile Zola, Alphonse Daudet) üzerinde durur ve realizmden yana bir tavırla her iki edebi akımdan “tarafsızca” bahsetmeye çalışır. Hayaliyûn-hakikiyûn dediği romantizm-realizm çatışmasında Halit Ziya Uşaklıgil her fırsatta realizmin üstünlüğünü dile getirir. Türk romanında romantizmin temsilcisi konumundaki Ahmet Midhat’ın eserlerini<sup>5</sup> bu doğrultuda “masal” olarak tanımlar ve “*Cinayetler, sirkatler (hırsızlıklar), hıyanetler, intikamlar, tesadüfler, karanlık geceler, yeraltları, harabeler, kız kaçırmaklar, neler neler... Bu tantanalı vak’alar içinde bir zerre-i hikmet muhtefti (düşünce kırıntısı gizli) olsa insan kızmaz. Lakin masalcıların hikmeti, iki delikanlı farzedip (tasarlayıp) birisini paraya, diğerini tahsile meftun (düşkün) ederek birisini bedbaht, diğerini mesut etmek kabilindendir.*” (H., s. 124) diyerek özelde Ahmet Midhat’ın Felatun Bey ile Rakım Efendi romanına genelde ise romantizm akımına

<sup>5</sup> Halit Ziya Uşaklıgil Ahmet Mithat Efendi’nin romantizmini sadece romancılığında değil gazeteciliğinde de eleştirir. Bunun en somut örneği Saray ve Ötesi anılar kitabında gözlemlenir. Burada Uşaklıgil, Ahmet Mithat’ın Tercüman-ı Hakikat’te çıkan bir yazısı dolayısıyla alay eder: “Çocukluğumdan kalan bir hatıra olarak zikredeceğim: Fransızlar Tunus’u işgal ettikleri tarihte Ahmet Mithat Efendi merhum hiddetini zapt edemeyerek, ‘Tercümân-ı Hakikat’te bir başmakalede, ‘Biz Fransızları Tunus’tan sopalarla çıkarmasını, denize dökmesini biliriz.’ demişti. Koca bir orduyu sopalarla pataklamanın, Bâbüâli Caddesi’nde kendisine muarız (karşı) olan bir muharriri yakalayıp köteklemek kabilinden kolay bir iş olamayacağını düşünmemiştir.” (SÖ., s. 530).

eleştiride bulunur. Nitekim çalışmasının sonunda Uşaklıgil realizm ve romantizm arasında seçimini yapar:

“Evet, hakikiyunu hayaliyuna tercih ederiz... Biz öyle düşünürüz ki, en çirkin hakikat, en süslü hayale müreccahtır (tercih edilir)... Hakikiyunda her şey ciddi, her şey doğrudur. Hayaliyunda her şey hayali, her şey sahtedir.” (H., s. 126).

Halit Ziya Uşaklıgil sadece modern roman özelliği olarak realizm akımını savunması ve bu doğrultuda eserler vermeye başlamasıyla modern romancı kimliğine sahip olmaz. O, aynı zamanda yarattığı karakterleri değişim ve dönüşüm sarmalında başkalaşıma uğratması ve roman geleneğimizde daha önce denenmeyen teknikleri kullanmasıyla öne çıkar. Burada kısaca yarattığı karakterlerden birkaçına bakıldığında, henüz ilk romanı Sefile’deki “Mazlume”nin küçük yaştaki saf ve masum hayatı, romanın sonunda isteyerek sürüklendiği fuhuş bataklığında son bulduğu gözlemlenir. Yine aynı şekilde büyük bir üne kavuştuğu Mai ve Siyah’taki “Ahmet Cemil” karakteri de hayat karşısında değişim ve dönüşüme uğrayarak hayatının geri kalanını İstanbul dışında, Arap çöllerinde, geçirmeye doğru yolculuğa çıkar. Bu bağlamda “*Modernist edebiyatın belirleyici işaretlerinden biri, başkalaşım arzusu*” (Parla, 2012: 58) olduğundan Uşaklıgil’in yarattığı başkarakterler Mazlume, Nemide, Osman Vecdi, İsmail Tayfur, Ahmet Cemil, Bihter, Ömer Behiç ve Süleyman Nüzhet hayat ve benlikleri karşısında dönüşümü yaşarlar.

Ahmet Midhat Efendi’nin “popüler roman”nın karşısına “estetik roman” anlayışıyla çıkan Halit Ziya Uşaklıgil, “*Türk edebiyatında estetik romanın ilk örneğini ver(ir)*” (Sağlık, 2010: 240). Bunu da yukarıda değinildiği gibi ayrıca kullandığı modern roman teknikleriyle de başarır. Yine yazarın ilk romanı “Sefile”de vaka halkalarını birbiri ardına sıralamayarak olayların kahramanı Mazlume’nin neden Beyazıt Camii’nin avlusuna düştüğünü açıklamak için “*yapıcı geriye dönüş*” (Tekin, 2010: 236) tekniğini kullanır. Aynı şekilde bu tekniği Nemide’de Nail’in hayatı hakkında okuyucunun kafasında oluşan “neden” sorusuna, Ferdi ve Şürekâsı’nda Saniha’nın eve “niçin” ve “nasıl” geldiği sorularına cevap vermek için kullanır. İstanbul devresi romanı Mai ve Siyah’ta Ahmet Cemil’in çocukluğu, gençlik yıllarında babasız kalışı ve ailesinin geçimini sağlamak için giriştiği çeşitli iş tecrübeleri bu tarz geriye dönüşlerle anlatılır.

Aşk-ı Memnu’da “soya çekim”in temsilcisi konumundaki Bihter’in “neden” aldattığının cevabı, Firdevs Hanım’ın geçmişine dönülerek verilir. Kırık Hayatlar’da Ömer Behiç’in çocukluğu ve tıp eğitimi almak isteyen idealist yapısı ile Nesl-i Ahir’de Süleyman Nüzhet’in hayatı hakkındaki bilgiler de bu geriye dönüş teknikleriyle verilir. Böylece Halit Ziya Uşaklıgil, Tanzimat romancılarının kullandığı düz vaka halkalarına ek olarak “akronik karakter” (Korkmaz, 1997: 158)’li vaka halkalarını da romanımızda başarıyla kullanır.

Halit Ziya Uşaklıgil, bakış açısı ve anlatıcıda kullandığı modern özelliklerde de kendisinden önceki ve çağdaşı romancıları geride bırakmayı başarır. Bu manada henüz İzmir döneminde kaleme aldığı “Bir Ölünün Defteri” önemlidir. Öncelikle romanda çerçeve vaka halkası oluşturularak bakış açısı ve anlatıcı aynı roman içinde değiştirilir. Beylerbeyi’nde mutlu bir aile hayatı süren Hüsam ve Nigar, bir gece aldıkları haberle sarsılırlar. Gecenin geç vaktinde Vecdi’nin Çamlıca’daki evine giden Hüsam, Vecdi’yi ölüm döşeğinde bulur. Osman Vecdi yazdığı günlüğü Hüsam’a verir ve ardından ölür. Bundan sonra asıl vakanın seyri başlar. Bu şekilde hem anlatıcı değişir hem de Vecdi’nin ruhsal durumu birinci ağızdan verilmiş olur. “*Bu tarz anlatım, üç kişi arasında gelişen olayları ve bunların hikâye kahramanının ruhunda bıraktığı akisleri bir bütünlük içinde ve gerçekçi bir şekilde ortaya koymaktadır. Gene bu yol, hikâyenin yazardan muayyen bir uzaklıkta ve onun tasarrufu dışında kurulmasını, başka bir deyişle yazardan bağımsız bir varlık olarak görünmesini de sağlamaktadır.*” (Huyugüzel, 1996: 159). Böylece Halit Ziya Uşaklıgil, daha İzmir yıllarında kaleme aldığı romanlarıyla realist çizgide birçok anlatım tekniğini romanımıza sokar.

Özetlenecek olursa, Halit Ziya romanlarında öncelikle bireyi ve bireyin iç dünyasını öne çıkarır. Romanlarında özellikle musiki gibi güzel sanatlara yer vermesi ve tek (orijinal) olmasıyla eserleri “klasik”leşir. Romanları üzerinde akademik düzeyde tez, kitap, makale gibi birçok çalışmayla eserlerindeki “çok katmanlı yapı” gün geçtikçe ortaya çıkarılmaktadır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. KARAKTERLERİ YIKIMA SÜRÜKLEYEN KİŞİLİK ÖZELLİKLERİ

Anlatma esasına bağlı bir tür olan romanın yazar tarafından meydana getirilebilmesi için bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân, olay örgüsü ve kişiler gibi yapısal unsurlara ihtiyaç duyulur. Nitekim bu çalışmada da ağırlıklı olarak romanı oluşturan yapısal unsurlardan “kişiler” ve özellikleri üzerinde durulacaktır.

Romanstan romana dönüşüm sürecinde modern yazarlar yarattıkları karakterlerin roman içerisinde kendilik süreçlerine daha fazla yönelerek “*ben’in bilmecesi üzerine eğilmişlerdir.*” (Kundera, 2012: 31). Modern dünyada gittikçe yalnızlaşan insanın romana bu şekilde yansıtılması ise kaçınılmazdır. Batı edebiyatını yakından tanıyan Halit Ziya Uşaklıgil de romanlarında yarattığı kişilerle Tanzimat romancılarının tekleştirdiği “tip”lerin aksine romanımıza çok yönlü “karakter” kimliğini kazandırır.

Tanzimat romancılarının eserlerinde şahısların “tip”leştirilmesiyle Servet-i Fünun romancılarının “karakter” yaratma tercihleri, genelde edebiyata özelde ise roman türüne yaklaşım tarzıyla ilgilidir. Böylece Tanzimat romancıları romanı halka doğru götürürken toplumcu bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Diğer taraftan öncülüğünü Halit Ziya’nın yaptığı Servet-i Fünun romancıları ise romanı toplumdan ziyade bireye yöneltirler. Bu doğrultuda “*Tip kavramı toplumsal olanla daha yakın ilişki içindedir. Karakterin de toplumsal olanla ilişkisi vardır; fakat karakter, tip kadar yansıtıcı özellik taşımaz.*” (Sağlık, 2007: 58). Servet-i Fünun neslinin önemli romancılarından Halit Ziya Uşaklıgil de romancılığımızda dil ve üslubunun yanı sıra yarattığı karakterlerle ön plana çıkar.

Halit Ziya Uşaklıgil’in yarattığı kahramanların genel özelliklerine bakıldığında, ilk olarak hepsinin realist bir çizgide yaratılmaya çalışıldığı görülür. Bu durumu daha çok kişilerin psikolojik yapılanmaları ve determinizm metoduyla gerçekleştirir. Romanlarında sürekli gelişim kaydeden Uşaklıgil, romanlarının diğer “*materyal unsurları*” (Tekin, 2010: 16)’nı da bu doğrultuda etkiler. Bu konuyla ilgili olarak Şerif Aktaş, Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarındaki temanın romandaki karakterlerin birbirleriyle ve kendi psikolojileriyle ilintili bir şekilde oluşturulduğunu söylerken (Aktaş, 1996: 105-115) Zeynep Kerman da mekânın yaratılmasında kişilerin ruhsal

durumlarının etkili olduğunu belirtir. (Kerman, 1996: 116-120). Böylece Uşaklıgil'in romanlarındaki bakış açısı ve anlatıcı, olay örgüsü ve mekân gibi yapısal unsurlar kişilerin karakterizasyonuna dayandırılır.

Karmaşık bir fizyolojiye sahip insanın hayat karşısında hem beden hem de ruhen dengede bulunması gereklidir. Yaşamı boyunca farklı duygulanmalara maruz kalan insan, içinde bulunduğu bu etkilere farklı yollarla tepkiler verir. Böylece kişi hem sosyal çevresine hem de kendi ben'ine karşı birtakım refleksler geliştirir. Bireyin kendini yıkma eğilimi de işte bu noktada psikozların ben'e dönmesiyle başlar. Bu bağlamda “*Yıkıcılık, insanın varoluşundan kaynaklanan ruhsal gereksinimlere verilebilecek olası yanıtlardan birisi(dir)*” (Fromm, 1993b: 275). Bu tepkiler narsist, mazoşist, şizofrenik, melankolik, depresif... vb. ruhsal nevrozlarla somut bir şekilde kendini gösterir.

Türk romanında yarattığı karakterlerin psikolojileriyle önemli bir konumda bulunan Halit Ziya Uşaklıgil'in kahramanları öncelikle nevrotik bozukluğa sahip kişilerdir. Bu şekliyle romanların başkarakterleri Mazlume, Nemide, Osman Vecdi, İsmail Tayfur, Ahmet Cemil, Bihter ve Ömer Behiç'te mazoşist ve melankolik ruh durumları karakterlerin kendi iç benliklerine döner ve kişileri yıkıma doğru sürükler. Bu bağlamda “*Kahramanlardaki kendini yıkma eğilimi, Halid Ziya'nın bütün yapıtlarında görünür ve 1900'de yazdığı Aşk-ı Memnu'da kocasına ihanet eden Bihter'in canına kıyısıyla doruğuna ulaşır.*” (Finn, 2013: 167).

Halit Ziya Uşaklıgil, İzmir devresinden başlayarak yarattığı karakterlerde beliren hoşnutsuzluk durumunu ve bu karakterlerin kendi içindeki çatışmalarını ön plana alır. Bu çatışma durumu içinde kalan karakterlerde “*Dürtünün kendi benine dönüşü olan mazoşizm*” (Freud, 2014a: 62) de ortaya çıkmaya başlar.

Sefile romanındaki başkahraman Mazlume, içinde bulunduğu fuhuş ortamından kurtulmayı istemeyip İhsan'a ve topluma karşı içindeki intikam arzusunu romanın sonunda kendisine yöneltir. Mazlume'nin fuhuşun en alt katına kendi isteğiyle sürüklenmesi ve bataklıkta ölmesi Uşaklıgil'in bu ilk karakterindeki yıkımı örneklendirir. Nemide romanında ise başkarakter Nemide, aşkı yüzünden kendini feda eden bir genç kızdır. Aşkı yüzünden kendini feda eden bir diğer karaktere de daha sonra Ferdi ve Şürekâsı'nda İsmail Tayfur'un sevgilisi Saniha'da rastlanır. Romandaki başkahraman İsmail Tayfur ise kişilik sürecini tamamlayamamış, sosyal etkilere fazlasıyla açık bir karakterdir. İstemediği bir kızla evlenerek romanın sonunda yıkılır.

Bir Ölünün Defteri'nde Osman Vecdi, halasının kızı Nigar'ı sevmesine rağmen aşkının peşinden gitmez. Melankolik bir aşkı kendi içinde yaşarken gönüllü olarak savaşa katılır ve ölmek ister. Melankolik karakterlerin en belirgin örneğinin başında ise Ahmet Cemil gelmektedir. Bu manada romanın sonunda siyah bir gecede umutlarına, hayallerine veda ederek “çöl”e kendi isteğiyle gider.

Halit Ziya Uşaklıgil'in somut manada intihar eden ilk karakteri ise Aşk-ı Memnu'nun Bihter'idir. Gerçek anlamda intihar eden ikinci karakter de Nesl-i Ahir'deki İrfan'dır. Kırık Hayatlar'ın başkarakteri Ömer Behiç, tanık olduğu yıkılmış hayatlara roman boyunca kendini sürükler. Ömer Behiç romanın sonunda çocuğunu kaybetmiş bir babanın acısıyla ruhen yıkılmış olarak karısına sığınmaya çalışır.

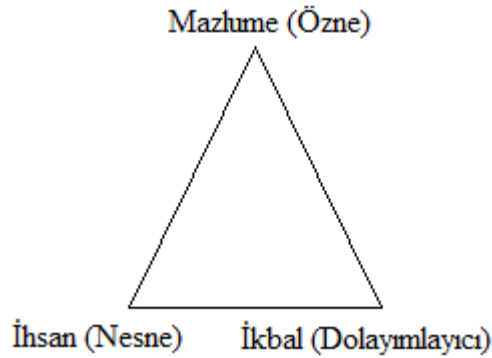
### 1.1. Bir Tutunamayışın İlk Örneği: Sefile

Halit Ziya Uşaklıgil'in yazın hayatında kaleme aldığı ilk romanı Sefile'dir. Roman, Ömer Faruk Huyugüzel'e göre “*edebiyatımızın ilk realist romanıdır ve bizde ilk realist roman sayılan Samipaşazade Sezayi'nin Sergüzeşt'inden iki yıl önce yayımlanmıştır.*” (Huyugüzel, 1996: 157). Eser ilk olarak İzmir'de Hizmet gazetesinde tefrika edilir. Kırk Yıl'da Uşaklıgil; “*Bir mektubunda üstat bana ‘Niçin Sefile’yi kitap halinde bastırmıyorsun? Onu bana gönder, Encümen-i Teftiş ve Muayene’den ruhsat alalım.’ demişti.*” (KY, s. 320) diyerek romanın kitap haline getirilmesi üzerinde durur. Ancak Recaizade Mahmut Ekrem'in isteği üzerine gönderdiği nüshalar İslamî kurallara aykırılığı nedeniyle kuruldan basım iznini alamaz. Uşaklıgil bu durum için; “*Şeair-i İslamiye’ye mugayyir olan ne idi? Bir genç kızın yalan söyleyen bir aşka kurban olarak sefaletten sefalete düşe düşe nihayet çamurların kurbanı olması mı?*” (KY, s. 320) diyerek eserin gerçekleri yansıttığını, hayatta gerçek olan hikâyelerin yayımına izin verilmeme gerekçesini anlamadığını söyler ve romanını hayattayken kitap halinde yayımlayamaz.

Yazar, Sefile'yi kaleme alırken henüz yirmi bir yaşındadır. Roman özellikle Ahmet Midhat Efendi'nin 1881'de kaleme aldığı “Henüz On Yedi Yaşında” romanına karşı bir eleştiri niteliğindedir. Ahmet Midhat'ın romanı da bataklığa sürüklenen Rum kızı Kalyopi'nin başından geçenleri anlatır. Ancak burada Kalyopi, içine düştüğü fuhuş bataklığından Türk kahraman Ahmet sayesinde kurtulurken Mazlume romanın sonunda fuhuş uçurumuna yuvarlanarak ölür. Bu iki roman kahramanının sonları birbirinden tamamen zıt yönde ele alınır. Yazarların bu tarz farklı yaklaşımlarında romantizm-

realizm çatışması etkilidir. Zira Ahmet Midhat romantik bir tarzla fuhuş bataklığına düşen Kalyopi'yi kurtarıırken Halit Ziya realizmin prensiplerine bağlı kalarak böyle bir “hayal”e girmez.

Romanın olay örgüsü, Uşaklıgil'in İzmir döneminde kaleme aldığı bütün romanlarda görülen üçüzlü aşk hikâyesinin ilk numunesidir. Rene Girard'ın “*üçgen aruzu*” (Girard, 2007: 23) modeline göre üçgenin tepe noktasında Mazlume tabanlarda ise İhsan, İkbâl ve Mihriban Hanım bulunur:



Sefîle romanında “arzulayan özne” konumunda Mazlume “arzuladığı nesne” İhsan’a ulaşmada dolayımlayıcı konumundaki İkbâl engeline takılır. Anlatıcı tarafından İkbâl’in ani bir şekilde öldürülmesinin ardından Mazlume’nin İhsan’a giden yolu önce açılmış; ancak bu yol daha sonra içinde bulunulan fuhuş ortamının yıkıcı etkisine takılmıştır.

Dünyaya babasız olarak gelen Mazlume, annesinin de ölümüyle sokakta kalır. Beyazıt Camii’nin avlusunda başlayan roman, daha sonra geri dönüşlerle ilerler. Hayatını fuhuşla kazanan Mihriban Hanım, sokaklarda hayatın acımasızlığı altında kalan Mazlume’yi bu soğuk yerden kurtarır. İşte bu noktadan itibaren Mazlume’yi başka bir hayat bekler. Mihriban Hanım’ın evine giden Mazlume bu evde kendisinden yaşça büyük Mihriban Hanım’ın kızı İkbâl ile karşılaşır. On gün boyunca sıcak bir yuva rahatlığına kavuşan Mazlume için yıkım süreci İhsan’ın eve gelmesiyle başlar. Mazlume; İkbâl ve Mihriban Hanım’ın fuhuş yaptıklarını öğrenir. Evden kaçmak ister; ancak dışarıdaki gerçek hayat kendisini korkutur. Önce İkbâl’i seven İhsan, sonra Mazlume’yi sever ve onu elde eder. İkbâl’in ölümünden sonra kısa bir mutluluk devresi yaşasa da İhsan’ın Mazlume’yi terk etmesiyle Mazlume, Mihriban Hanım’la beraber evi terk ederek geneleve düşer. Burada çocuğunu düşürür. Artık bütün insanî değerlerini

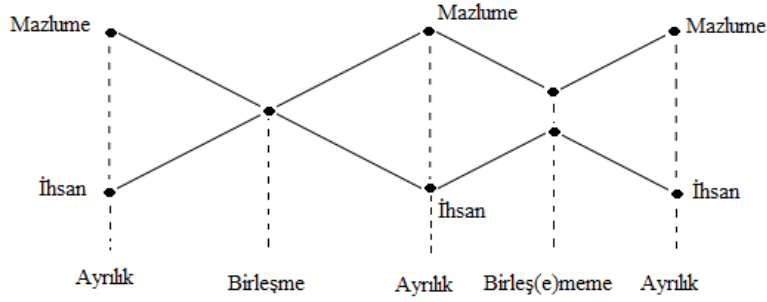
kaybeden Mazlume aylar sonra yıkık surların içinde yaşamaya başlar. Mihriban Hanım'ın tekrar bir geneleve yerleştirdiği Mazlume burada İhsan'la karşılaşır ve onun boğazını parçalayarak öldürür. Kendisi de İhsan'ın cansız bedeni üzerine düşerek ölür.

Romanın başkarakteri Mazlume, hayatın gerçekleri karşısında sürüklenir ve yok olur. Bununla ilgili olarak Halit Ziya, Mazlume'yi en başından beri planlı bir şekilde bu yola sürüklemek istediğini söyler: *“Bir büyük roman! Ne zamandan beri zihnimde bir arzu bir fikr-i sabit (saplantı) gibiydi. Bir genç kız düşünüyordum ki iffeti (namusu), iğfal eden bir aşkın kurbanı olsun ve bu yolda kurban olan iffetlerin hemen umumî denilebilecek bedbaht mukadderatı (kötü yazgısı) arasından, bir uçuruma yuvarlana yuvarlana en son derekesine (katına) düşerek artık bir halâs demek olan ölümle bitsin.”* (KY, s. 306). Böylece Uşaklıgil, Mazlume'yi hem toplumun hem de aşkının kurbanı olan bir karakter haline getirir. Kaleme aldığı ilk romanında romanın en önemli unsurlarından başkarakterin kadın olması ve hayatın “gerçek”leri karşısında tutunamayarak ölüme gitmesi, Halit Ziya'nın bunu başından beri planladığı bir durumdur. Son dönem Osmanlı toplumunun içinde korumasız genç bir kızın “bir uçuruma yuvarlana yuvarlana düşürülmesi” Uşaklıgil'in yıkılan karakterlerinin ilk numunesidir.

Mazlume'nin trajik sonu “*sevmek, sevilmek*” (s. 127) isteğiyle başlar. Ancak romanın “*kart-karakter*” (Stevick, 2010: 182) konumundaki İhsan, Mazlume'nin hayat karşısındaki yıkıcı öznesini oluşturur. Fakat İhsan'dan ayrılması ve sevginin nefrete dönüşmesi uzun sürmez. İhsan'ın her gün eve içkili gelmesiyle başlayan sıkıntılı günler, Mazlume'nin hamile olmasıyla daha da derinleşir. İhsan'a bir sabah hamile olduğunu söylemesiyle aldığı cevap psikolojisi üzerinde tam bir yıkım etkisi yaratır:

*“- Kim temin eder ki bu çocuk bendendir?”* (s. 149).

İlk karşılaşmalarında İhsan'ın Mazlume'yi uzun uzun seyretmesi; ancak Mazlume'nin İkbâl ve Mihriban Hanım'ın gerçek yüzlerini öğrenmesiyle aralarında herhangi bir müsbet münasebet gelişmez. Romanın ilerleyen kısımlarında İhsan'ın önce Mazlume'ye sahip olması ve ardından İkbâl'in ölümüyle birleşme gerçekleşir. Ancak İhsan'ın gerek içki müptelâlığı gerek İkbâl'i tam manasıyla unutamamasıyla ruhsal ve bedensel birleşme ayrılığa dönüşür. Nitekim başkarakter Mazlume ile “*kart-karakter*” İhsan arasındaki ilişki roman boyunca inişli çıkışlı bir seyrde devam eder:



Mazlume’yi sevdiğini söyleyen İhsan, Mazlume’ye giderek yaklaşır ve ona sahip olur. Aralarında başlayan aşk kısa sürede İhsan’ın içki müptelalığıyla sarsılır. Bu duruma tahammül etmekte zorlanan Mazlume, İhsan’dan intikam almak için kendisini Mihriban Hanım’la beraber dışarıya atar. Mazlume’nin kendisini aldattığını düşünen İhsan, Mazlume’yle tekrar yakınlaşmaya, içki âlemini Mazlume’nin yanında devam ettirmeye başlar. Ancak aralarındaki bu ikinci yakınlaşmanın temelini birbirlerine karşı korku ve güvensizlik üzerinde inşa ederler. İkinci yakınlaşmadaki bu çürük zemin fazla uzun sürmez ve bir daha ruhen birleşmemek üzere ayrılırlar.

Mazlume’nin İhsan’la olan kavgalarından “haz” alma durumu ondaki mazoşist belirtilerin de ortaya çıkmasını sağlar. Nitekim anlatıcının “*Artık genç kız İhsan Bey’in darbe-i tahkirlerinden (aşağılayıcı darbelerinden) bir lezzet almaya başlamıştı. Onun için meşakkat çekmekte (sıkıntı çekmekte), onun tarafından felâket görmekte garip bir memnuniyet buluyordu.*” (s. 135-136) sözleriyle Mazlume’deki mazoşist belirtiler açıkça ortaya konur. Artık Mazlume’deki bu psikolojik ruhsal durum hem kendisini hem de İhsan Bey’i yıkmaya doğru sürükler. Bu bağlamda atılacak yıkıcı adımlar özellikle intikam ve kendini yok etme fikriyle vaka halkalarına yansıtılır.

Mazlume, İhsan’a karşı biriken düşmanca tavrını bundan sonraki hayatında ondan intikam alma fikrine dönüştürür. Böylece “*Aldatma İkbâl’den sonra Mazlume’de de bir intikam aracı durumuna gelir.*” (Kurt, 2014: 18). Bunun ilk adımını ise Mihriban Hanım’la beraber gittikleri bir genelevde atar:

*“Yalnız duçar-ı ye’s olanların (ümitsizliğe düşenlerin) alabileceği bir kararla meşakkatten (sıkıntıdan) kurtulmak için kendisini bir girdab-ı*

*meşâkka (sıkıntı girdabına) atmak istemişti. İşte Mazlume bu fuhuş-hanenin önünde bunun için bulunuyordu.” (s. 155).*

Mazlume’nin “ümitsiz bir şekilde” bilerek atıldığı bu hayat ondaki bütün manevî değer yargılarının yıkıldığını gösteri. Böylece çocuk yaşından itibaren yaşadığı bu hayat karşısında Mazlume, “*değer yargılarından, iyiden kötüden, ahlaktan habersiz... haz ilkesine sıkıca bağlı*” (Freud, 2014b: 102) olan kendi “id”inin tahakkümüne girer. İnsanın en karanlık ve bastırılmış duygularının görüldüğü “id”, Mazlume’yi bir taraftan mazoşist duygulanımla hazza yöneltirken diğer taraftan hayat karşısında intikam almanın da eyleme dönüşmüş ifadesidir.

Genelevde çalışmaya başlayan Mazlume, artık bu duruma yavaş yavaş alışma belirtileri göstermeye başlar. Nitekim “*Bu duruma düşen genç kızlar artık kendilerine karşı gereken saygıyı gösteremezler. Daha sonraki yaşamlarında kendilerini korumak zorunluluğunu duymazlar. Bütün bütün düşerler.*” (Adler, 2006: 181). Mihriban Hanım’la geldiği genelevde yaşadığı fuhuş ortamına alışması Mazlume’nin bu düşüşte gösterdiği kendi ben’ini yıkmadır. Bu şekilde kendini koru(ya)mayan Mazlume’de mazoşist durum bir kez daha kendini gösterir:

*“Mazlume her sabah gecesinin suret-i cereyanını (nasıl geçtiğini) bu vechile (şekilde) tahattura (hatırlamaya) çalışır, hatıratı uyandıkça kalbinde şedit (şiddetli) ıstıraplar duyar, bu ıstıraplardan garip bir lezzet alırdı.” (s. 161).*

Mazlume’nin geçmişte ve şimdi yaşadığı hayat karşısında “lezzet” alması tam anlamıyla mazoşist belirtilerin onun kendi ben’i üzerindeki menfi etkinin en iyi ifadelerinden biridir. Dolayısıyla yaşadığı “ıstıraplardan garip bir lezzet alma” durumu yıkıma ivme kazandırır.

Mazlume, Mihriban Hanım’la beraber bulunduğu bu evden de kaçarak tekrar sokaklara dönmeye başlar ve fuhuş bataklığındaki en dip noktaya düşer:

*“Mazlume artık mustarip olmuyor, ağlamıyordu. Fuhuş onun için tabî bir tarz-ı hayat, meşakk (eziyet) onun için dünyanın yegâne (tek) mükâfatı idi.” (s. 175).*

Mazlume'nin içinde bulunduğu bu durumdan lezzet alma, ıstırap çekme ve fuhuşun kendisine verilmiş bir armağan olarak hissetmesi onun psikolojisindeki belirgin “*mazoşist karakter*” (Reich, 2014: 273) yapılanmasının özellikleridir. Artık Mazlume içinde bulunduğu toplumun değerlerini iç benliğinde yıkmıştır. O, bastırılmış saldırganlık ve cinsellik gibi duygularını kendini yıkarak açığa çıkarır. Psikanalitiğin kurucusu Sigmund Freud'un söylediği “*Toplumsal kurallar ve onların özel yapıları, kadını, saldırgan içgüdülerini bastırmaya zorlamaktadır ki, içeri doğru yönelmiş yıkıcı eğilimleri erotikleştirmeyi başaran mazoşist eğilimler bundan ileri gelmektedir. Demek ki mazoşizm, söylendiği gibi esas olarak dışıldır.*” (Freud, 2014b: 149) şeklindeki sözlerde de bastırılmış duyguların mazoşist yapılanmayla birlikte açığa çıkarılması özellikle feminen bir durumdur. Bu bağlamda Halit Ziya'nın yarattığı ilk başkarakter ve aynı zamanda kadın olan Mazlume'nin kendini yıkması dişil duyguların erotizmle birlikte ben üzerindeki yıkıcı etkisi sebep-sonuç ilkesiyle birlikte yürür.

Mazlume, esasen kendi bilincinde İhsan'dan intikam almaya çalışırken bireyin karanlık ben'ini oluşturan bilinçdışında toplumdan ve kendi talihsiz yaşamından intikam almak ister ve Mazlume sonunda insanî değerlerini kaybeder:

“*Mazlume artık bir hayvan gibi olmuştu. Lâkırdı etmiyordu. Kendisine teklif-i refakat (arkadaşlık teklifi) edenlere başıyla bir cevap-ı muvafakat (olumlu cevap) vermekle kanaat ederd.*” (s. 176).

Kendini yıkmanın son ve en somut ifadelerinden birisi olan insanî değerlerden ayrılıp “hayvan gibi olma” Mazlume’de daha önce varlığı açıkça görülen “id”in tahakkümüne girmenin sonucudur. İnsanı diğer canlılardan ayıran aklın Mazlume’de artık kaybolması hayvan derecesine inmenin en belirgin sebebidir. İnsanî değerlerini ve bilincini bilerek kaybetmesi romanın başından itibaren Uşaklıgil tarafından yaratılan uçurum metaforunun da sonuna geldiğinin simgesel anlatımıdır.

Mazlume, mazoşist eğilimlerle başladığı fuhuş hayatında ayrıca gösterdiği “*Donuk yüz ifadesi, monoton bir konuşma, monoton bir duygusallık ve hiçbir heyecan belirtisi olmadan yapılan davranışlar(ıyla)*” (Cüceloğlu, 2002: 448-449) da kısmen “şizofrenik” psikoz bozukluğu sergiler.

Mazlume, Mihriban Hanım'ın evine sığındıktan sonra içinde bulunduğu evin bir batakhane olduğunu anlamasıyla ruhsal bir boşluk içine girer. Karşılaştığı ilk erkek olan İhsan'a karşı gittikçe beliren aşkı hem kendisinin hem de İhsan'ın sonunu hazırlar. Böylece önceleri “labil” bir duygulanım gösteren Mazlume gittikçe “künt” bir duygulanım göstermeye başlar. Bu bağlamda “şizoid kişilik” özelliği taşıyan Mazlume'nin romanda sahip olduğu “*Sevgi, bir başka insanla iç içe geçişerek kendi kimliğini yitirme ve diğer insanı da yok etme anlamını taşır.*” (Gençtan, 2000: 263). Bu özelliğiyle Sefile romanındaki aşk temi, başkarakter ve “kart karakter”lerin yıkımında tetikleyici unsurlardan birini oluşturur.

Sefile romanında Halit Ziya Uşaklıgil, daha sonraki romanlarında ustalıkla kullanacağı intihar ve yalnızlık temleriyle ayna metaforunu ilk kez kullanır. Mazlume'deki intihar fikri ise açık bir şekilde ilk kez geneleve düştüğü zaman ortaya çıkar:

*“Bazen zihninden bir sür'at-i berkıyye ile (şimşek hızıyla) bir fikir geçiyordu. İntihar! Evet, artık ne için yaşayacak? Hayatından ne ümit ediyor? Kendisini atmış olduğu çirkaptan (çirkeften) bundan sonra nasıl çıkacak? Hayatını telvis eden (kirleten) lekeyi nasıl mahvedecek (temizleyecek)?*

*Bu fikre karşı zavallı kız duçar-ı haşyet oluyordu (korkulara düşüyordu). Gözleri bilâ-ihtiyar (elinde olmaksızın) pencereden aşağıya bakmış, irtifaini (yüksekliğini) tahmin etmişti. Yalnız hareket etmiş olsaydı Mazlume yok olacaktı.*

*İntihar!.. İntihar!..*

*Bu lûgat (söz) kulaklarında matemî (yaslı) bir surette tekrar ediyordu.”* (s. 161).

İntiharın bu şekilde Mazlume'nin zihninde belirmesi romanın sonunda kendi yıkımının da bir anlamda ipucunu verir. Dolayısıyla mazoşist psikozen tahakkümünde bulunan Mazlume için intihar düşüncesi de determinizm etkisiyle ortaya çıkması kaçınılmazdır. Bu bağlamda romanın başından itibaren mazoşist karakter özelliği sergileyen Mazlume, yaşadığı ağır olaylar neticesinde “*depresif karakter*” (Ersevîm, 2013: 441) özelliği de gösterir. Nitekim romanda somut bir şekilde intihar etmemesine

rağmen zihninde oluşan intihar düşüncesi bilinçaltında yatan “depresif” nevrozun önemli bir delilidir.

Yalnızlık temı, Sefile romanında yıkımı oluşturan önemli bir unsurdur. Mazlume’nin hayat karşısında uçuruma yuvarlanması, tutunma öznelilerinin bir bir elinden kayması onu süratle yalnızlığa iter. Annesinin ölümüyle anlatıcı Mazlume için “*Artık dünyada muhabbetinden emin olacak hiçbir kimsesi kalmamıştı.*” (s. 28) diyerek toplumsal düzeyde Mazlume’nin yalnızlığını vurgular. Zira “*Sosyal ortamdaki kendilik değerleriyle toplumsal değerlerin çatışması yalnızlığı ve yabancılaşmayı doğurur.*” (Deveci, 2012: 264). Mazlume’nin toplum içindeki bu yalnızlığı, toplumun fuhuşa karşı yaklaşımıyla kendisini bu yola sürükleyen sistemin çelişkisinden kaynaklanır. Mazlume romanın başında fuhuşa düşmemek için direnirken fuhuşa katı bir nazarla bakan toplum onu ironik bir şekilde bu bataklığa iter.

Mazlume’nin birçok erkekle beraber olmasına rağmen kendi iç benliğindeki yalnızlığı romanda özellikle “ayna” metaforuyla dile getirilir:

*“Kandilin ziya-yı hafifiyle genç kız, vücudunu bir bulut arasında müşahade ediyordu (görüyordu). Mahaza (ama yine de) birkaç gün zarfında vücudunda husule gelen tahribatı (yıkımı) fark etti. Pembeliklerini donuk bir sarıya cildini hazin bir nazarla süzdü; Mazlume maddeten ne kadar tedennî ettiğini (gerilediğini) anladı. Evet, fuhuş bu zavallı kızı güzellikten de mahrum bırakmaya başlamıştı.”* (s. 169).

Aşk-ı Memnu’da Bihter’in kendi vücudunu aynanın karşısında seyretmesiyle karşımıza bir kez daha çıkartılacak ayna metaforu, Sefile’de Mazlume’nin yalnızlığını ve bedenen yıkımını simgeler. Nitekim “*ayna sınırlı yalnızlığını sınırsız yalnızlığa çevirerek insana eşlik et(mesiyle)*” (Arslan, 2012: 135) bireyin modern zamandaki yalnızlığının da simgesidir. Böylece Mazlume’deki fiziksel yıkımın “gerçekliği” ayna aracılığıyla gözler önüne serilirken ruhsal yıkılmışlık da yalnızlık temiyile anlatım imkânına kavuşur.

Romanda İkbal karakteri, Mazlume’nin yaşadıklarını daha önceden yaşamasıyla dikkat çeker. Nitekim “*İkbal’in ve sonra Mazlume’nin arzuları şiddetli, vahşi ve yıkıcıdır. Daha doğrusu roman boyunca anlatıcı İkbal ve Mazlume’nin kendi kendilerini yıkıma sürükleyişlerini hep bu şedit, ehlileştirilmemiş arzu ile açıklar.*” (Uysal, 2014:

82). Dolayısıyla Halit Ziya burada iki karakterin içinde bulunduğu durumdan ikisini de aynı şekilde yok ederek realist bir duruş sergilemeye çalışır. Zira Uşaklıgil, romanda başkarakter Mazlume'yi "romantik" bir yaklaşımla düştüğü bataklıktan kurtarmayı denemez. İkbâl, kocası Ali Bey'i aldatmış, kötü yola düşmüş, İhsan'ı sevmiş ve en sonunda ölümü arzulayan "özne" konumuna gelmiştir. Mazlume de İkbâl gibi birlikte olduğu İhsan'ı aldatır ve kendi isteğiyle sokaklara düşüp ölümü arzular.

İhsan'ın eve gelmesinden sonra Mazlume, Mihriban Hanım ve İkbâl'in kötü yolda olduklarını öğrenir. Bir süre kendi içinde çatışma yaşayan Mazlume, sonunda İkbâl'le konuşur. Böylece İkbâl'in hayat hikâyesi okuyucuya birinci ağızdan verilir ve İkbâl'in içinde bulunduğu nevrotik durumlar açıklanır. Bu bağlamda İhsan'ı seven İkbâl için ölüm-aşk ikilemi onun yıkımının temelini oluşturur:

*"Ölmek!.. Sen ne diyorsun? Ben lezzet-i hayatı (hayatın zevkini) onun aguş-ı muhabbetinden (sevgi kucagında) ölerек tecrübe edeceğim (yaşayacağım)" (s. 72).*

İkbâl, Mazlume'ye yaşadığı olayları naklederken kendisi için kullandığı alçaltıcı ifadeler (romanda daha sonra hâkim anlatıcı tarafından Mazlume için de yinelenir) kendi ben'ine karşı saygısını kaybettiğini gösterir:

*"Artık hissiyat-ı ulviyeden (yüce duygulardan) tecerrüt etmiş (sıyrılmış), mertebe-i insaniyetten (insanlık basamağından) hayvaniyet derekesine inmiştim." (s. 43).*

İkbâl'in de daha sonra Mazlume'nin de yaşayacağı fuhuş bataklığına düştükten sonra insanî değerlerini kaybederek "hayvaniyet derekesine inmesi" Uşaklıgil'in realist çizgiden ödün vermemesinin sonucudur. Bu manada İkbâl önce neyi nasıl yaşamışsa Mazlume de aynı şekilde yaşar. Dolayısıyla yıkım her iki karakter için de kaçınılmaz bir sonun adıdır.

İkbâl önce annesi Mihriban Hanım'ın fuhuş yaptığını öğrenir ve ardından annesi parasız kalınca İkbâl'i kırk beş yaşındaki Ali Bey'e verir. Bu noktadan itibaren İkbâl'de intikam duyguları gelişmeye başlar:

*“Kalbimde garip bir arzu-yı intikam hâsıl olmuştu. Benim için bir azab-ı elîm (çok acı veren bir işkence) olmaktan başka bir şeye yaramayan hayattan onu telvis ederek (kirlleterek) ahz-ı intikam etmeye (intikam almaya) karar verdim.” (s. 52).*

Böylece daha sonra Mazlume’de de ortaya çıkacak intikam fikri, İkbâl için özelde kocası ve Mihriban Hanım’ı genelde ise toplumsal hayatı yıkmanın sembolüdür. Ancak intikam fikri dışa doğru yöneltilmiş olsa da her iki karakter için de içe doğru yönelir ve kendi yıkımlarında rol oynar. Dolayısıyla kendini yıkmaya meyilli olan insanlar için *“eğer bu iç güdü dış dünyaya yönelecek yerde, ‘kendi’ye yönelirse, kendini mahveder.”* (Ersevîm, 2013: 112). Mazlume ve İkbâl’in yaşanan hayattan kendi yıkımları pahasına intikam alma düşüncesi de bu doğrultuda her iki karakteri de mahveder.

İkbâl’in kişilik yapılanmasının ağırlığını da yine Mazlume’de olduğu gibi mazoşist duygulanımlar belirler. Romanda İkbâl’in mazoşist durumu kendi ağzından açıkça dile getirilir:

*“Zelîlâne (aşağılık bir şekilde) yaşamak, sefilâne ömür sürmek istiyordum. Öyle mülevves (pis) hayatlar tahayyülüne (hayal etmeye) başladım ki tasviri kabul olsa hayrette kalırsın.” (s. 52-53)*

Manevî duygularını hayat kadınlığıyla kaybeden İkbâl için artık bu mülevves hayattan daha kötüsünü yaşama isteği kendisine karşı yönelttiği en büyük yıkıcı unsurdur. Mazlume’ye yaptığı bu tarz itiraflarla İkbâl, kendisini suçluluk psikolojisinden kurtarmaya, bir tür rahatlatmaya çalışır. Esasen atıldıkları fuhuş ortamıyla hem İkbâl hem de Mazlume hayat karşısında suç işlemişlerdir. Kendi isteğiyle *“suç işleyen tip, başkalarını kendi hasmı ve avı olarak görür.”* (Adler, 1983: 301). Bu bağlamda her iki karakter de saldırgan tavır geliştirir. İkbâl annesi Mihriban Hanım’a tokat atarken Mazlume romanın sonunda İhsan’ı boynundan ısırarak öldürür.

Romandaki tek erkek karakter ise İhsan’dır. İhsan, romanda *“kart-karakter”* özelliğiyle Mazlume’nin yıkımında tetikleyici bir görev üstlenir. Mazlume ve İkbâl’in *“mazoşist karakter”* özelliğine karşın onda kendi libidal ihtiyaçlarını önceleyen

“narsisistik karakter” (Ersevim, 2013: 442) özelliği görülür. Böylece hayatına giren kadınları, burada annesini de kaybetme pahasına, zevkleri uğruna yok eder.

İhsan iyi bir aileden gelen, iyi bir işi olan, toplumda statü sahibiyken libidal zevkleri ve içki müptelalığıyla ruhsal anlamda bunalımlı bir kişiliğe sahiptir. Bu bağlamda İhsan “*Düzenli yaşantısından ve toplumdan uzaklaştıkça fiziksel ve ruhsal olarak çöküş yaşar.*” (Ağca, 2008: 57). İhsan da bu çöküşün getirdiği etkiyle Mazlume üzerinde yıkma davranışı sergiler. Nitekim mazoşist ve narsist karakterlerin çatışmasında mazoşist karakter yıkılma sürecine girerken narsist karakter sadizmin de tetiklemesiyle karşı ben’i yıkma eğilimi gösterir.

### 1.2. Dönemin Psikolojisine Doğru İlk Prototip Karakterler: Nemide

Nemide, Halit Ziya Uşaklıgil’in kitap haline getirdiği ilk romanıdır. Uşaklıgil romanı daha sonra sadeleştirerek Latin alfabesine aktarmış ve kullandığı dili tekrar gözden geçirmiştir. Nemide’de yazar, Sefile’deki fuhuş ve alkol gibi sosyal konular yerine ağırlıklı olarak ferdî meselelere yönelir.

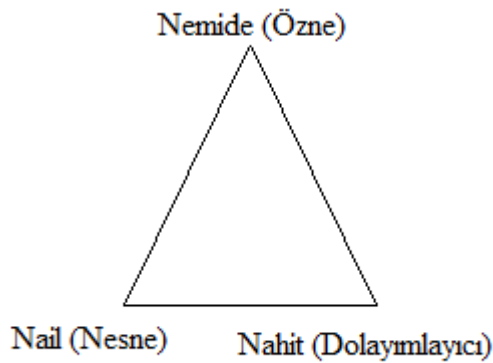
Nemide, Halit Ziya Uşaklıgil için hayal ettiği ve ona ulaşılması zor bir karakterin anlamıdır. Başkarakter Nemide için Kırk Yıl’da uzunca durur:

*“Her genç gibi bende de bir hayal, emellerimin, heyecanlarımın arasında irtisama (şekillenmeye) başlayarak hassasiyetimin daimi bir zairi (ziyaretçisi) olan bir genç kız hayali vardı ki, (onun) okunan hikâyelerden, tekrar edilen şiirlerden, dinlenilmiş bestelerden teressüp etmiş (süzülerek birikmiş), üzerine muhtelif zeminlerde tesadüf olunan veya temas edilen simalardan renkler inikâs eylemiş (yansıtmış), silik, donuk, müphemiyet ve müşevveşiyeti (karışıklığı) içinde daha cazibedar bir şekli vardı. O şekle hiçbir zaman sarih (açık), vazih (net) hatlar vermemiştim ve hayalimin menşuru (prizması) arasından onu, yarı karanlık bir aynaya uzaktan inikâs eylemiş bir sima gibi seyyal (akıcı) mütehavvil (değişken) görürdüm. Onunla bir alaka-i cinsiye (cinsel ilgi) hissi taşımazdım, o sadece mütebellir (belirgin) bir hülya, bir genç kız şeklini almış bir mefkûre (ideali) idi; pencerenin kenarında bir şişe içinde inkişafına intizar olunan (serpilmesi beklenen) bir sümbül gibi rüyalarımın ziyaları (ışıkları) ile beslenerek, dokunulursa solacak, yakından bir nefes dokunursa ölüverecek kadar rakikti*

(hassastı). İşte ‘Nemide’ bu hayalden doğdu, karanlıktan çekilmiş bir klişe gölgesiyle...” (KY, s. 323-324).

Halit Ziya Uşaklıgil kendisini Türk edebiyatında şöhrete kavuşturacak romanlarından önce Nemide gibi prototip bir karakteri yaratır. Ona göre Nemide öncelikle daha önce okuduğu roman ve şiirlerden süzülerek gelen bir karakterdir. Ancak Uşaklıgil’in hayalini kurduğu bu genç kız karakteri onun sanatının imbiğinden geçer. Bu gelişimde belirleyici kişisel özellik ise aşırı hassas bir yapıdır. Daha önce hayalini kurduğu ve Nemide’yle yaratma imkânını elde eden Uşaklıgil için bu karakter romancılığında önemli bir başlangıç evresini oluşturur. Nitekim “dokunulursa solacak” ve “yakından bir nefes dokunursa ölecek” kadar aşırı hassas yapılarıyla romanlarda öne çıkan genç kızlar ya romanın sonunda yıkılmışlar veya yıkılmanın eşiğine gelmişlerdir. Böylece Türk romancılığında daha önce örnekleri görülmeyen birinci veya ikinci dereceden kadın karakterler için “sensitivite”, Uşaklıgil özelinde bütün Servet-i Fünun döneminin baskın özelliği haline gelir.

Romanda Nemide’nin Nail’i sevmesi ve Nahit’in de Nail’e yönelmesiyle başkarakter Nemide “özne” pozisyonunu alır. Nitekim “*Özne, bir başkası tarafından arzulandığı için arzuluyordur nesnesini; ona arzusunu veren, o arzuyu ‘dölleyen’ ve kıskırtan (başka bir deyişle ‘dolayımlayan’) başka biri vardır hep.*” (Girard, 2007: 10). Bu bağlamda “üçgen arzu” modeline göre Nemide romanı şu şekilde çizilebilir:



Burada dolayımlayıcı konumundaki Nahit, Girard’ın “*münasebetsiz üçüncü*” (Girard, 2007: 31) olarak tanımladığı özne ve nesnenin arasına giren davetsiz misafir rolüyle okuyucunun karşısına çıkar. Nitekim Halit Ziya Uşaklıgil, bu yarattığı

karakterler ve onların kişilik özellikleri hakkında “Hikâye” adını verdiği roman inceleme kitabında ayrıntılı bir şekilde durur:

*“Nemide asabi, hissiyat-ı müteheyyice sahibi (heyecanlı duygulara sahip), vereme müstaid (yatkın), bedbaht bir surette tevellüd etmiş (doğmuş), validesiz olmakla beraber pederi nezdinde fevkalade kıymetdar, lakin şebabının (gençliğinin) ve suret-i hilkatinin (yaratılışının) icap ettiği surette galeyanlı bir hayattan mahrum, saadet içinde mahzun bir kızdır. Nahid, metin (sağlam), kuvvetli, vakur (ağırbaşlı), âmâline vüsul (istediklerine ulaşmak) için azm-i kavî (kararlılık) sahibi, tufuliyetinden (çocukluğundan) beri felakete alışmış, fakat arzularını kaderin pençesinden almaya, yavrularını bir tehlikeden kurtarmaya müheyya (hazır) kükremiş bir dişi arslan gibi hazır bir kızdır. Nail hafif, lakayt, hissiz bir delikanlıdır. Genç kızların ikisini de sevmiyor, fakat ikisine de meyyal (eğilimi var)... Nail’i, Nemide asabi, Nahid bedbaht bir kız gibi seviyor. Ne olacak? Bu muhabbetlerden ne netice çıkması tabiidir; o üç kişiyi o neticeye sevk edecek hissiyat nedir? O hissiyat nasıl husule gelecek?” (H., s. 91-92).*

Böylece Uşaklıgil, Nemide’yi meydana getiren kişiler ve onların karakter yapılanmaları hakkında ilk bilgileri verir. Buna göre Nemide asabi, heyecanlı duygulara sahip, annesinden miras aldığı şekliyle vereme yatkın olmasından dolayı babası tarafından son derece üzerine titrenen ve bu aşırı hassas yapısından ötürü dış hayata açılmasına izin verilmeyen, dışa karşı mutlu; ancak iç dünyasında mutsuz bir karakterdir. Nahit ise Nemide’nin tam tersi bir tutumla sağlam ve istediğini elde etmek için savaştan dirayetli (Uşaklıgil’in benzetmesiyle arslan gibi) bir karakterdir. Nail ise hafif, hissiz ve hodbin bir karakterdir. Ancak Nail’i hem Nemide hem de Nahit sevmektedir. Dolayısıyla burada farklı karakter yapılanmalarına sahip Nemide-Nail-Nahit üçüzlü ilişkisinde olayların ne doğrultuda meydana geleceği bir bilimadamı tarafsızlığıyla Halit Ziya tarafından sonuçlandırılmak istenir.

Romanda çocukluğundan itibaren Nail’i seven Nemide, hassas yapısıyla öne çıkar. Amcasının oğlu Nail babasız kalınca Şevket Bey’in himayesinde büyür. Nail tıp eğitimini Paris’te tamamlar ve yurda döner. Bir süre sonra aralarında nişan yapılır. Bu arada Nail’in teyzesi kızı Nahit de Nail’i sevmektedir. Küçük yaşlarından itibaren

aralarında gizli bir rekabet bulunan Nemide ile Nahit birbirlerine karşı kıskançlık hissederler. Her iki kız tarafından sevilen Nail, Nemide'yle nişanlandıktan sonra da Nahit'e karşı yakınlığını devam ettirir. Nemide, bir gece Nail'in bahçede Nahit'le buluştuğunu öğrenince ruhsal yapısı üzerinde yıkıcı etki oluşmaya başlar. Nişanı bozan Nemide ev halkının huzurunda nişan yüzüğünü Nahit'e takar ve hızlı bir şekilde bu kez fiziken ölüme doğru sürüklenir. Romanın son bölümünde olayların üzerinden bir yıl geçmiş ve Nail'le Nahit evlerinde bulunurken Şevket Bey kızının hâlâ yaşadığına inanarak meczuplaşmıştır.

Nemide romanı, Halit Ziya'nın henüz olgunluğa ulaşmadığı eseri olmasına rağmen yazarın daha sonra büyük bir ustalıkla kaleme alacağı romanlardaki karakterlerin ön hazırlığı niteliğindedir. Bu doğrultuda Nemide karakteri Aşk-ı Memnu'daki Nihal'in prototipiyken Şevket Bey; Ferdi ve Şürekâsı'ndaki Ferdi Bey, Aşk-ı Memnu'daki Adnan Bey ve Nesl-i Ahir'deki Süleyman Nüzhet'in ilk temsilcisidir. Zira bu üç baba karakterinin ortak özellikleri, hepsinin de kızlarına düşkün olmalarıdır.

Başkarakter Nemide, kendisine annesinden miras kalan sağlıklı bir yapıya sahiptir. Varlıklı bir adam olan Şevket Bey, kızına karşı çok hassas davranır. Bu doğrultuda Nemide'yi bütün hayatı boyunca Tabip Osman Bey'in gözetiminde tutar. Osman Bey, kızına karşı son derece hassas olan Şevket Bey'i teskin etmeye çalışırken Nemide'nin hastalıklı durumunu da okuyucu onun ağzından öğrenmiş olur:

*“Nemide son derece tıbbî bir takayyüt (kontrol) altında yaşadı. Hayatının devamı da bu takayyütün devamına muhtaçtır. Zavallı çocuğa hilkatın musallat ettiği (yaratılışın başına sardığı), vücudunu bir bela yılanı gibi sardığı asap (sinir) hayatını daima zehirlemek, vücudunu cendere altında bulundurmak için bir vasıta (araç) idi. Nemide daima müthiş bir uçurumun kenarındadır...”* (s. 59).

Osman Bey'in bu sözleriyle Nemide'nin “Verem!” (s. 58) olduğunu ve onun bu hastalığın getirdiği ruhsal yıkıcı etkilere maruz kaldığı öğrenilir. Nitekim Nemide'nin ölen annesinden devraldığı bu fizikî ve ruhsal miras, yazar tarafından “soya çekim” metodu çerçevesinde romanın başında uygulanmaya konulur. Böylece okuyucu da romanın başında Nemide'nin yıkımına hazırlatılır. Ayrıca Nemide'nin bu tarz bir

yapılanmanın tabii bir sonucu olarak “uçurumun kenarında” olduğunun vurgulanması da okuyucuyu olay örgüsünün başında tedirgin ederek romanın sonundaki yıkıma doğru hazırlar.

Romanda Halit Ziya öncelikle başkarakter Nemide’yi ( Aşk-ı Memnu’daki Nihal’de de aynı yolu dener) erinlikten ergenlik çağına doğru karakterize eder. Böylece Nemide’nin Nail’e karşı olan ilk somut düşkünlüğü erinlik çağına ortaya çıkar. Anlatıcı bu durum için “*Nail, Nemide’nin zihninde sabit bir fikir olmuştu.*” ( s. 61) diyerek Nemide’nin Nail’e karşı olan hislerini açıkça dile getirir. Nemide’nin Nail’e olan bu düşkünlüğü, Nahit’in bir gün Nail’le beraber yalıya gelmesiyle kıskançlığa dönüşür. Bu şekilde Nemide’nin erinlik ve ergenlik dönemlerinde aşk-kıskançlık-nefret-intikam duyguları iç içe geçerek onun hassas yapısı üzerinde yıkım etkisi yapar.

Nail, tıp eğitimini tamamlamak üzere Paris’e üç yıllığına gider. Bu durum karşısında yalnızlaşan Nemide, Nail’in döneceğini haber veren babasına “*Ondan nefret ediyorum.*” (s. 99) diyerek değişkenlik gösteren psikolojisini ifade eder. Böylece hassas bir ruha sahip olan Nemide için aşk-nefret-kıskançlık duyguları, onu yıkıma götürecek tehlikeli nevrozlar olarak belirir. Nitekim Nemide’nin Nail’e karşı ilgisini sezinleyen Tabip Osman Bey, Şevket Bey’e söylediği “*Nemide gibi bir çocuk için aşkın ne kadar mühlik (öldürücü) olduğunu izaha hacet (gerek) görmem. Buna ve hususiyle bundan tevellüt edebilecek (doğabilecek) heyecanlara asla imkân vermemelidir.*” (s. 73) sözleriyle aşkın Nemide’nin yıkımında önemli bir rol üstleneceğini vurgular.

Nemide’nin Paris’ten döndükten sonra Nail’le nişanlanması onu hayata bağlar. Nişandan sonra Nahit’in Nemide’ye Nail’i sevdiğini söylediğinde dahi beliren tehlikeyi fark edemez. Ancak bir gece Nail’le Nahit’in bahçede konuşmalarına şahitlik etmesiyle gerçeğe yüzleşen Nemide için yıkım süreci hızlanır. Bir süre bu olaydan habersiz gibi davranır; fakat Nail ve Nahit’ten intikam alma hissine de mani olamaz:

“*Nemide’nin fikrinde müthiş bir fırtına hazırlanıyordu. Nazarında Nail son derece alçak, hain bir adam kesilmişti... Nemide, Nail’e husumete (düşmanlığa) başlamıştı.*” (s. 151).

Aldatıldığını öğrenen Nemide, ilk iş olarak Nahit ve Nail’le konuşur. Daha sonra ise nişan yüzüğünü Nahit’e takar: “*Şimdi vazifemi ifa ettim. Müsaade ederseniz artık*

*odama çekileyim.*” (s. 176). Nahit’ i seven Nemide bu tarz davranış ve sözleriyle “mazoşist karakter” özelliğinin ilk örneğini sergiler.

Nemide’de belirginleşen intikam alma isteği sandalla gezintiye çıktıklarında eyleme dökülür. Bu gezintide sandalı akıntıya bilerek kaptırır ve kendi ölümü pahasına Nail ve Nahit’i öldürmek ister. Ancak Nail sandalın yönünü çevirerek kurtulmalarını sağlar. Bu olaydan sonra öldürmenin yıkıcı etkisini tamamen kendine yöneltir. Nitekim Nemide’de bulunan “*Sadizm yön değiştirerek kişinin kendisine hedef alan mazoşizm*” (Reich, 2014: 277) şekline evrilir. Bu bağlamda intihar eğilimleri olan “aşırı duyarlı tipler” için “*Güç hayat durumlarıyla karşılaştıklarında, psikolojik acı nedeniyle çökme, yıkılma eğilimleri vardır.*” (Adler, 1983: 313) sonucu da çıkarılır.

Romanın başkahramanı Nemide, “*içedönük davranış*” (Fordham, 2011: 38) yapılanmasını temsil eder. Bu tarz kişiler daha çok duygularını içinde yaşayıp olaylar karşısındaki en önemli özellikleri olan “*geri çekilmeci bir davranış*” (a.g.e., 2011: 38) sergilerler. Romanın “kart-karakter”lerinden biri olan Nahit ise romanda “*dışadönük davranış*” (a.g.e., 2011: 38) biçimini oluşturur. Böylece bu iki zıt karakterli kahramanlar arasında kaçınılmaz bir çatışma başlar. Nitekim dışadönük “*kendini kolayca mevcut duruma uyduran, çabuk ilişkiler kuran, kuruntuya kapılmayan, belirsiz durumlar karşısında atılgan bir davranıştır.*” (Jung, 2006: 125). Bu şekilde Nahit, Nemide’nin aksine olaylar karşısında geri çekilip sessiz kalmaz. O, olaylara müdahil olmak ve Nail’i elde etmek ister. Nemide ile Nail’in nişanlanmasına kendi içbenliğinde itirazı vardır:

*“Bu dakikaya kadar aşk sükût etmişti, lakin şimdi galeyan ediyordu.*

*Onu başkasının zevci (kocas) görmek, kendisinin mahrum olduğu saadetten başkasının müstefid olduğunu müşahade etmek (faydalandığını görmek)... Oh!.. Bu kabil değil...”* (s. 113).

Bu şekilde Nahit, aşkı için bir şeyler yapması gerektiğini bilir. Bunun için öncelikle nişanlı oldukları halde Nemide ve Nahit’le konuşur ve Nail’i elde etmek ister. Daha sonra bir gece Nemide’nin odasına girerek Nemide’yi öldürmek ister. Nemide, kendisini ve Nail’le Nahit’i öldürmek isterken Nahit asıl rakibini ortadan kaldırmak ister. Nitekim “*Nemide’nin intihar eğilimi Nahit’te önüne geçemediği bir öldürme, yok etme tutkusu olarak görülür.*” (Ağca, 2008: 100). Birbirinin tezadı gibi görünen bu iki nevrotik duygulanım, Nemide’deki yıkılma arzusu Nahit’teki yıkma içgüdüsünün bir

sonucu olarak ortaya çıkar. Bu tarz zıt karakterli kişilerin çatışmasında dışadönük davranış sergileyen tipler üstün gelir. Ancak romanın sonlarına doğru Nail’le evlenen Nahit’in vicdanî olarak azapta bırakılması (s. 179-180) ise Halit Ziya’nın bilerek istediği bir durumdur.

Özellikle Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarındaki başkarakterler (Mazlume, Nemide, Osman Vecdi, İsmail Tayfur, Ahmet Cemil, Bihter, Ömer Behiç ve Süleyman Nüzhet) genel olarak “içedönük davranış” sergilerken Uşaklıgil, “kart-karakter”lerini ise genel olarak (Nahit, Hüsam, Ferdi Efendi, Raci-Vehbi Bey, Behlül, Neyyir ve Gıyas) dışadönük karakterlerden oluşturur. Nitekim bu tutum için Frieda Fordham *“Batı’da biz, dışadönük davranışı tutar ve onu dışa açılan, uyumlu vb. gibi övgülü sözlerle tanımlarız. Öte yandan içedönük davranışlara da, içine kapanmış, hatta hastalıklı gibi adlar takarız. Doğu’da ise, en azından son zamanlara kadar, içedönük davranış egemen olmuştur. Batı yarıküresinin maddi ve teknik gelişiminin tersine, Doğu’nun maddi yoksulluğu, fakat ruhsal anlamda daha çok gelişmesi, bu temel üzerinde açıklanabilir.”* (Fordham, 2011: 38-39) diyerek insan tutum ve davranışlarını Doğu-Batı kültürel farklılığına dayandırır. Aslında Halit Ziya Uşaklıgil, çocukluk ve gençlik döneminde Batılı bir eğitim alıp romanlarını bu etkiyle yazmasına rağmen karakterlerinde Doğu insanında baskın olan “içedönük” davranış özelliğiyle birlikte böyle bir tercihte bulunması dikkat çekicidir. Onun bu tarz karakterler yaratmasında ise hem içinde bulunduğu toplumsal şartlar hem de kendi kişisel özellikleri etkilidir. Zira II. Meşrutiyet sonrası yazdığı Nesl-i Ahir (1909)’de başkarakter Süleyman Nüzhet’te “dışadönük” davranış özellikleri de zaman zaman kendini gösterir.

Nail de esasen Nemide ve Şevket Bey gibi daha sonra ele alınacak romanlardaki karakterlerin ön hazırlığıdır. Bu bağlamda Aşk-ı Memnu’daki Behlül’ün ilk psikolojik numuneleri Nail’de görülür. Önce Nemide’ye karşı ilgi duyarken daha sonra Nahit’in kendisine açılmasıyla ilgisini ona kaydırır. Nail, *“Başkişinin kendini gerçekleştirmesine izin vermeyen ve romanda değerler dünyasının oluşması ve çatışmanın meydana gelmesine olanak sağlayan”* (Şahin, 2014: 73) kişilik yapısıyla tam bir “kart-karakter” özelliği taşır.

Nail, her iki kız tarafından sevmekten haz duyar:

*“Nahit!.. Nemide!..*

*Bu iki isim fikrini tırmalıyor, bu iki kız tarafından sevmek hoşuna gidiyordu.”* (s. 129).

Bu tarz bir kişilik yapısına sahip Nail’de “narsist karakter” özelliği görülür. Bu karakter özelliğine sahip kişiler “*kendilerine ilgi gösterilmesinden ve hayran olunmaktan hoşlanırlar.*” (Ersevim, 2013: 444). Nitekim başkaları üzerindeki yıkıcı etki yapma özelliğiyle Nemide’nin yıkılmasında tetikleyici unsur konumundadır.

Roman boyunca Nail’de narsistik davranışlar gittikçe artar. Öyle ki romanın sonlarına doğru Nemide ölüm döşeğindeyken dahi “*Nemide, sen benim için yaşayacaksın.*” (s. 172) diyecek kadar kendi ben’ini önceleyen narsisizmin etkisindedir.

Romanın “*norm karakter*” (Stevick, 2010: 181)’ini oluşturan Şevket Bey, kızına düşkün hassas bir babadır. Karısı Naime’nin ölümünden sonra şizofrenik psikoz bunalımına girer. Yazar bu durumu “*Genç adam şiddetli bir humma-i dimağînin taht-ı tesirinde (beyin hummasının etkisi altında) idi.*” (s. 39) şeklinde ifade eder. Naime’nin vefatından hemen sonra sergilediği psikotik davranışlar anlatıcı tarafından son derece iyi bir gözlemle aktarılır:

“... *perişan, deli gibi bir hal ile Osman Bey’e tekarrüb etti (yaklaştı), tabibin elini şiddetle sıkarak ve parmağıyla tabutu göstererek:*  
-*Bu kim?.. dedi.*” (s. 38).

Böylesine şiddetli bir buhran geçiren Şevket Bey, belirli bir süre “*şizoid karakter*” (Ersevim, 2013: 442) davranışları sergiler. İki yıl seyahate çıkan Şevket Bey yurda döndüğünde bütün benliğiyle Nemide’ye tutunur. Ancak romanın sonunda bu tutunma öznesinin de kaybıyla kendisini daha derin bir şizofrenik psikozun pençesinde bulur.

### 1.3. Bir Yıkılmışlığın Ben Anlatımı: Bir Ölünün Defteri

Bir Ölünün Defteri, Halit Ziya Uşaklıgil’in İzmir döneminde kitaplaştırdığı ikinci romanıdır. Bundan önceki romanları Sefile ve Nemide’ye kıyasla Uşaklıgil’in daha ustalaştığı göze çarpar. Nitekim Bir Ölünün Defteri ile Uşaklıgil, yazın hayatında çok önemli bir eşiği atlayarak gerek dil ve üslup özellikleriyle gerekse de kullandığı roman teknikleriyle ustalık dönemi romanlarının sinyallerini verir. Romanda kullandığı üslup ve tekniklerle romancılıkta kat ettiği mesafeyi Kırk Yıl’da şu şekilde dile getirir:

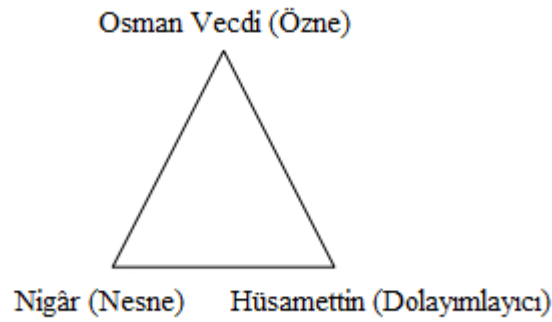
“*Nihayet epeyce uzun bir fasıladan sonra ‘Bir Ölünün Defteri’ romanına başladım. Bu fasıla (ara) pek hayraver (hayırlı) oldu, zira üslupta*

ve tahkiyede (anlatımda) bir tekâmül (gelişme) safhası geçirmiş oluyordum.” (KY, 334).

Romanda Osman Vecdi’nin gittiği savaşın hangisi olduğu belirtilmez. Fakat Uşaklıgil bu savaşın çocukken üzerinde bıraktığı derin tesirle 93 Harbi olduğunu yine Kırk Yıl’da belirtir:

“Kısmen son zamanlarda teneffüs ettiğim ölümün soğuk havasından, kısmen Rusya harbinin çocukluğumdan kalma acı intibalarından tohumunu alan bu büyük roman ‘Bir Ölünün Defteri’ idi.” (KY, 386).

Bir Ölünün Defteri de yine önceki romanlarında olduğu gibi üçlü bir aşk ilişkisine dayanır:



Özne konumundaki Osman Vecdi’nin arzuladığı nesne Nigar’dır. Dolayımlayıcı konumundaki Hüsametdin ise buradaki öznenin “rakibi”dir. Nitekim Hüsametdin hayat karşısında ne istediğini ve neyi arzuladığını iyi bilir. Böylece Osman Vecdi üzerinde bir kıskançlık duygusu oluşturarak ondaki arzuyu tetikler.

Romanın başkarakteri Osman Vecdi, annesini küçük yaşta kaybetmesiyle babası tarafından halasına bırakılır. Babası da askerî tabip olan Osman Vecdi, babasının bir süre sonra tayin edilmesiyle büsbütün yalnız kalır. Artık onun için aile, halası ve halasının kızı Nigar’dan oluşmuştur. Beraber büyüyen Osman Vecdi ve Nigar, Vecdi’nin okul çağına gelip yatılı okumasıyla ilk ayrılıklarını yaşarlar.

Vecdi yatılı okulda taşradan gelen Abdülvahit Hüsametdin ile tanışır. Hafta sonları Vecdi’nin Beylerbeyi’ndeki yalısına beraber gelirler. Okul sıralarında Vecdi

tıpkı babası gibi doktor olmayı isterken Hüsametdin şair olmayı arzular. Hüsametdin'in bu yapısı Nigar'ı etkilemeye başlar. Aradan yıllar geçer ve Vecdi ile Hüsametdin okuldan mezun olurlar. Vecdi tıp tahsiline devam etmek isterken Hüsam Nesim-i Havadis gazetesinde şiirleri yayımlanan bir muharrir olur.

Okuldan mezun olduktan sonra Vecdi, Çamlıca'daki baba evine yerleşir. Bu sırada halası tarafından kendisine Nigar ile evlenmesi teklif edilir. İçinde bulunduğu bu durumu Hüsametdin'le paylaşır. Ancak Nigar'ın Hüsam'ı sevdiğini öğrenmesiyle aradan çekilir ve Nigar ile Hüsametdin'in evlenmelerine ön ayak olur. Bu evlilikten sonra gittikçe daha çok içine kapanan Vecdi, gönüllü olarak savaşa yazılıp ölmek ister. Fakat tek kolunu savaşta kaybedip yurda döndüğünde Nigar ile Hüsam'ın Beylerbeyi'nde çocukları İsmet ve Fuat ile mutlu bir hayat sürdürüklerine tanıklık eder. Yağmurlu bir günde eve döndükten sonra pencereleri açıp önünde uyur ve hastalanır. Vecdi ölmek üzereyken Hüsametdin'i çağırıp günlüğünü ona verir ve ardından ölür.

Romanda esasen iki tip vaka halkası mevcuttur. Birinci vaka halkasında, Hüsametdin yalısında otururken bir gece kapısının çalınmasıyla Vecdi'nin yanına giderek orada sabaha kadar Osman Vecdi'nin günlüğünü okuması anlatılır. İkinci vaka ise romanının esasını oluşturan Vecdi'nin günlüğüdür. Böylece roman bu tarz iç içe geçmiş iki vaka halkasıyla birlikte “*çerçeve vaka*” (Korkmaz, 1997: 254) özelliği gösterir. Bu şekilde vaka halkalarını iç içe veren Uşaklıgil, romanın I. ve II. bölümünde “*hakim bakış açısı ve anlatıcı*” (Aktaş, 1991: 84)'ıyla olay örgüsüne başlarken III. bölümün ikinci kısmından itibaren anlatıcıyı “*kahraman anlatıcısının bakış açısı*” (a.g.e., 1991: 100)'yla değiştirir. Bu anlatıcı ve bakış açısı XIV. bölümün son kısmı olan defterin bitimine kadar devam eder.

Hatıra defterinde Vecdi, olayları kronolojik bir sırayla anlatır. Yazar okuyucuya romanın en başında olayların sonuçlarını verir. Böylece Osman Vecdi'yi yıkıma götüren ruhsal süreçlerin sebepleri de anlatılmaya başlanır.

Romanın başkarakteri Osman Vecdi, romanın başında Hüsametdin'i evine çağırır. Hasta yatağında Hüsametdin'i neden çağırdığını şu sözlerle anlatır:

“-Seni gecenin böyle bir vaktinde saadethanenden ayırıp şu matemhaneye getirmek hoş bir şey olmamakla beraber bunu arzu ettim. Senin saadetine yanında bir hayatın melal (üzüntü) içinde, nekbet (felaket) içinde geçtiğini sana göstermek istedim.

*Oh!.. Hüsam!.. Senin saadetin benim için ne müthiş bir felaket oldu, bunu asla takdir etmeyeceksin.” (s. 24).*

Ölmekte olan Vecdi için onun bu sözlerinden hayat karşısında yıkılmış olduğu ve yıkılmasına sebep olarak da Hüsam’ın saadetine gördüğü anlaşılır. Ancak yıkılmasına sebep olarak kendini gösterdiğini yine aynı vaka halkasında dile getirir:

*“-Hüsam... Siz tamamıyla masumsunuz... Bu ölümü ben arzu ettim...” (s. 25).*

Böylece romanın esas kısmını oluşturan günlüklerdeki Vecdi’nin ruhsal durumu özetlenir. Bu bağlamda Osman Vecdi’de yıkma ve yıkılma isteği birlikte görülür. Osman Vecdi’deki yıkma örneklerine baktığımızda karşımıza ilk olarak “şiiir” konusu çıkar. Hüsamettin ve Nigar’ı birbirine bağlayıcı unsur olan şiiir, Osman Vecdi’de Hüsam’a karşı bir düşmanlık uyandırır. Nigar’ın şiiirleri sevmesini, bilinçaltında Hüsamettin’i sevmesiyle örtüşür. Esasen kendi içinde şiiiri seven Osman Vecdi için şiiir meselesi bir yön değiştirmedir:

*“Haksızlığıma kızıyordum, dünyada her şeyden fazla sevillecek bir şey olan şiiire meftuniyetinden (tutkusundan) dolayı hiddet ediyordum.” (s. 73).*

Bu şekilde Vecdi’deki esas düşmanlığın temeli Hüsamettin’e dayanır. Vecdi kendi çekingenliği ve Nigar’ın Hüsamettin’e karşı olan ilgisi gibi nedenlerle sevdiği kızı elde edememesinin hıncını şiiire yöneltir. Basit bir savunma mekânizması olan bu yön değiştirme Vecdi’nin hayat karşısında yıkılmasının da bir tür perdelenmesi anlamını taşır.

Okuldan mezun olduktan sonra Hüsamettin Nesim-i Havadis gazetesinde yazarlık yapmaya başlar. Şiiirleri gazetede çıkmaya başlamıştır. Bu yazıları görünce Vecdi’de Hüsam’a karşı bir düşmanlık başlar:

*“İşte bugün itiraf edeyim, Hüsam, ölümlerin sesleri her hakikati söyleyebilir. Sana adavet (düşmanlık) etmeye başladığımı bugün anladım.*

*Ne için?.. Bunu henüz anlayamıyordum. Bir zamandan beri zavallı fikrim öyle bir bulut yağınları içinde yuvarlanıyordu ki, en basit hissiyatımı tahlilden âciz idim.”* (s. 81).

Özellikle Osman Vecdi’nin anlam veremediği bu hislerde bastırdığı bilinçaltı duygular rol oynar. Zira Nigar’la evlenme fikri ortaya çıktığında öncelikle reddetme eğilimi gösterir. Çünkü kendisine dahi itiraf edemediği bu tarz duygular onun mahremiyetini oluşturur. Nigar’a olan sevgisinin üzerindeki “akraba olma” örtüsü kaldırılınca Osman Vecdi hayata ve çevresine karşı sert ve saldırgan tepki geliştirir.

Esasen kendisinin Nigar tarafından sevilecek bir mesleğinin olmadığından Osman Vecdi’de Hüsamettin’e karşı bir kıskançlık duygusu oluşur. Kıskançlık bu manada “*arzu edilen ve yoksunluk duygusunu yaratan şeylerden yararlanan kimselere karşı duyulan bir kindir. Nesnelere değil, insanlara yönelir.*” (Delpierre, 1967: 27). Böylece Vecdi’nin arzu ettiği; ancak elde edemeyerek yoksunluğunu yaşadığı hayat ondaki “kin”i besler. Artık Vecdi yön değiştirerek şiirden (nesneden) intikâm alma fikrinden çıkıp Hüsamettin’e ve Nigar’a karşı kinini yöneltmeye başlar.

Nigar’a karşı yönelen yıkma isteğinin en somut hali evlilik meselesini konuştuklarında ortaya çıkar. Nigar’ın “*Dünyada kendimi, hatta rüyada bile, göremeyeceğim bir şey varsa o da sana zevce olmuş sıfatıyladır.*” (s. 92) şeklinde söylediği sözlerin ardından Vecdi’de Nigar’ı aşağılama, yıkma isteği belirir. Nigar’ın “*Beni tahkir ediyorsun! Beni tahkir ediyorsun!*” (s. 94) sözleri karşısında Osman Vecdi sadist duygularını gizlemez:

*“Evet, zavallı çocuk! Seni tahkir etmek istiyordum. Kalbim kendisini vuranın ayakları altında düşerek kanatlarını çırpan bir kuş gibi oraya atılmak, ihata edemediği yeisi (içine sığdıramadığı üzüntüyü) dökmek, feryat etmek istediği halde gurur bana yırtıcı dişler, keskin tırnaklar veriyordu. Seni ısırarak istiyordum.”* (s. 94).

Osman Vecdi ile Nigar arasında yaşanan bu çatışmanın temeli “*Belli koşul karmaşaları altında, özellikle de ataerkil egemenlik ve kadın sömürüsü koşulları altında, cinsler arasında derin bir uzlaşmaz karşıtlığın geliştiği doğru olmakla birlikte,*” (Fromm, 1993b: 243) esasen Osman Vecdi’nin yıkıcı etki yanını oluşturan “*fallik-*

*narsist*” (Reich, 2014: 264) karakter yapısına dayanır. Nitekim bu karakter yapısında olan kişi “*Gururları incindiğinde ya soğuk davranarak kendilerini kapatırlar, derin bir keyifsizliğe gömülürler ya da doğrudan saldırganlıkla tepki gösterirler.*” (a.g.e., 2014: 266). Vecdi’nin romanın başında çevresine karşı tavrı güvenlidir. Şiire karşı (esas itibarıyla Hüsam’a karşı) alçaltıcı tavırlarıyla kısmen kibirli davranışlar da sergiler. Ancak romanın sonunda çevresinin merhamet dolu bakışlarına maruz kalması, “fallik-narsist” karakter yapısının da tetiklemesiyle kendi yıkımını hazırlar. Ayrıca Nigar’ın Vecdi’ye karşı olan katı tutumu da Vecdi’de çevresine karşı olan yıkıcı eylemleri tetikler.

Osman Vecdi’deki yıkma isteği roman boyunca yıkılma isteğiyle çatışma halindedir. Sadizm ve mazoşizm çatışması da diyebileceğimiz bu durum, romanın sonlarına doğru yıkılma isteğine yani mazoşizme doğru evrilir. Romandaki bu çatışma unsuru romanın başkarakteri Osman Vecdi’nin içinde bulunduğu psikolojik ve çevresel etkenlerden kaynaklanır. Nitekim romanda “*Sosyal ve psikolojik şartların yarattığı karakterler kurmaca dünyanın çatışma zeminini belirleyen işleve sahiptir.*” (Deveci, 2004: 781).

Osman Vecdi, Nemide’nin kendini feda eden karakter özelliğinin erkek başkarakter olarak devamı niteliğindedir. Nemide; Nahit ve Nail arasından çekilip aşkını feda ederken Osman Vecdi de Nigar ve Hüsamettin’in arasından çekilir. Nemide kendi eliyle nişan yüzüğünü Nahit’e takarken Osman Vecdi de Nigar’ı halasından Hüsam’a ister:

*“Refikim (arkadaşım) Hüsam Bey kerimeniz (kızınız) Nigar Hanım’ın zevci (kocas), sizin oğlunuz olmak arzusundadır.”* (s. 114).

Böylece Osman Vecdi için yıkım süreci hızlanır. Ancak halasından Hüsamettin için Nigar’ı istemesi ve Nigar’a “*Hüsam’ın zevcesi (karısı) olmak ister misin?*” (s. 113) şeklinde sorduğu sorularda mazoşizmin etkisiyle haz duymaya başlar:

*“Ümidimi böyle elimle kefene sarmaktan acı bir lezzet duyuyordum.”*  
(s. 113).

Yaşadığı yıkıcı olayların ruhuna bıraktığı “lezzet alma” durumunun ardından Vecdi; Hüsametdin ve Nigar’ın evliliklerinden sonra gönüllü olarak savaşa yazılır. Bilinçaltında Hüsametdin’in başarılı bir “muharrir” simgesi bulunduğundan kendisinde de “muharip” olma düşüncesi belirir. Nitekim “yüceltme” (Ersevim, 2013: 253) savunma mekanizmasıyla egosunu tatmin etmek ister. Bunu da Hüsametdin’e karşı kanıtlamaya çalışır:

*“Damarlarımdan her katresi süzülüp aktıkça bana insanlık vazifesini ifa ettiğimi (yerine getirdiğimi) ayrı ayrı takrir edecek (söyleyecek). Onun hafif hafif, mesut bir sükûn ile cereyanını (mutlu bir sakinlikle aktığını) gördüğüm vakit kalbim mutmain olacak (rahatlayacak). Kendi kendime: ‘Senin için yapacak bir şey vardı, onu yaptın. Şimdi rahat ölebilsin!’ diyeceğim. Düşün... Kaba, yumuşak bir yatak içinde öksürerek, balgam tükürerek, göğüs kemiklerini çatırdatan nefes darlıkları arasında kıvrınarak ölmek için hayata olanca kuvvetleriyle sarılan birtakım yaşlı adamlar arasında can çekişerek ölmekle; ortada, etraftan kalkan bulutların serptiği ölüm yağmuru içinde ölmek arasında ne büyük fark var!” (s. 127).*

Hüsametdin’in “muharir”liğine karşı “muharip”liği tercih edip “yüceltme” mekanizmasını devreye sokmasıyla Vecdi, fizikî ölümle ruhsal varoluş ikilemini hazsal olarak lehine çevirmeye çalışır. Nitekim Osman Vecdi fiziksel olarak ne kadar yıkılırsa ruhsal anlamda da o denli var olacak ve yücelecektir. Ancak isteği gerçekleşmez. Savaşta isteyerek en tehlikeli çatışmalara gitse de ölmez. Kolunu savaşta kaybedip İstanbul’a döndüğünde tıpkı Nemide gibi “içedönük davranış” sergileyen karakter yapısına bürünür. Etrafıyla daha az konuşup daha çok düşünen, Çamlıca’daki metruk köşkünden daha az çıkan bir karakter haline gelir. Böylece yaşadığı toplumdan kendini tecrit eden Osman Vecdi’de “depresif karakter” yapılanması gözlemlenir. Öz benlik saygısını bu depresif yapıyla yavaş yavaş kaybeden Vecdi, ben’liğini yıkmaya doğru yöneltir.

Osman Vecdi, Halit Ziya Uşaklıgil’in kısmen de olsa intiharı eyleme geçirip yok olmak isteyen ilk karakteridir. Romanın sonunda bir tür intihara kalkışması yine kendi kaleminden anlatılır. Osman Vecdi’nin bu şekilde kendi ölümünü kendi kaleminden ele

alması da ayrıntılı açıklamalarını ise çalışmanın III. Bölüm’ünde yapılacak ilk Türk pozitivist Beşir Fuat’ın intihar şeklini hatırlatır:

*“... karlı bir rüzgarla karışık düşen bu yağmurun altında, üşümekten, titremekten, donmaktan hoşlanarak ilerledim.*

*Köşke geldiğim vakit kemiklerime kadar ıslanmış idim. Bir göğüs âfeti muhakkak idi. Kim bilir?.. Kalbimde garip bir itminan (inanç) vardı.*

*Odama girdiğim vakit zangır zangır titriyordum; fakat bir sıtmanın ateşleri gözlerimden, yanaklarımdan fışkırıyordu.*

*Odamın bütün pencerelerini açtım, defterimi çıkardım. İşte bu parçayı bu sıtma içinde, üzerimden sular akarak yazdım. Fakat artık devam edemeyeceğim, başım dönüyor, pencerelerden içeriye hücum eden buzlu rüzgâr beni buzla ateş arasında tutuyor, yatacağım.*

*Gönül bilmem ne için, pencereleri kapamadan, üstümdeki ıslak elbiseleri çıkarmadan yatmak istiyor.”* (s. 157-158).

Osman Vecdi’nin bu tarz bir ölüm isteğinde yine Nemide’de olduğu gibi hassas kişilik özelliği baskındır. Bu tarz insanlar “*Güç hayat durumlarıyla karşılaştıklarında, psikolojik acı nedeniyle çökme, yıkılma eğilimleri vardır. Fazla ihtiraslı gururlu insanlar olup kendilerini başkaları gözü önündeki değerini pek çabuk fark ederler.*” (Adler, 1983: 313). Nitekim romanın sonunda Nigar ve Hüsamet’in çocuklarının kendisinden korktuklarını, Nigar’ın ise merhametli bakışlarla kendisine baktığını fark eder. Böylece çevresindekilerin kendisine karşı geliştirdikleri gururunu zedeleyici düşünceleri hisseder. Çevresinin Vecdi’ye karşı bu şekilde takındığı tutum ondaki son yıkıcı unsur oluşturur ve bu yıkıcılık “depresif karakter” yapılanmasının da tetiklemesiyle Vecdi’nin kendi ben’ine yönelir.

Romanda Osman Vecdi’yi yıkıma sürükleyen bir diğer unsur da “depresif karakter” yapılanmasının bir sonucu olan yalnızlıktır. Küçük yaşta annesini kaybetmesinin ardından babasının da kendisini terk etmesiyle Osman Vecdi hayat karşısında tutunmasız kalır. Babasının işi gereği uzak bir yere gönderilmesini aldığı bir mektupla öğrenir:

“...bu mektup bana dünyada tamamıyla yalnız bulunduğumu ihtar ediyordu (hatırlatıyordu). Kalbimi azîm bir yeis istila etti (büyük bir üzüntü kapladı); çocukların ziya (ışık) arayan çiçekler gibi duygularının inkişafı (gelişmesi) için şefkatten mahrum halde kaldığımı hissettim.” (s. 41).

Çocukluğunda ailevî etkenlerle bu şekilde yalnız kalan Osman Vecdi, Çamlıca’daki köşküne yerleşmesiyle hayat karşısında büsbütün yalnızlaşır. Vecdi’nin çevresinden giderek daha fazla uzaklaşması, onun vicdanen rahatsız olmasından kaynaklanır:

“Gönül, senin ellerini tutup ‘Hüsam! Ne yapıyorsun? Benden firar ediniz. Ben senin zevcenî (karını) sevmiş idim... Ben şimdi onun matemini tutuyorum, onu unutmak istiyordum, beni bırakınız, benden kaçınız.’ demek istiyordu.” (s. 123).

Böylece Nigar’a âşık olduğunu çevresinden gizlemeye çalışır. Ancak “İnsanların bazı şeyleri gizlemeleri toplumdan yabancılaşmalarına yol açar.” (Fordham, 2011: 118). Artık Osman Vecdi’de çocukluğundan beri içinde bulunduğu yalnızlık hali yabancılaşmayı/ötekileşmeyi de beraberinde getirir.

Hüsamettin ile Nigar’ın evliliğinden sonra Osman Vecdi’deki yalnızlık gittikçe artar. Hüsam’a söylediği, “Seni zevcene tevdi (eşine emanet) ettikten sonra artık benim için تنها, yalnız yeisimle meskûn bir uzlet köşesinden ibaret kalan köşke avdet etmiş idim.” (s. 120) sözleriyle çevresindekilerden gittikçe uzaklaşarak yabancılaştığını belirtir. Bu bağlamda yabancılaşma, bireyin toplumda var olma serüveninde düzene ayak uyduramaması sonucu ötekileşmesidir. Romanda evli olan Hüsamettin ve Nigar için Osman Vecdi de artık ötekidir. Bu yabancılaşma ve ötekileşme sorunu nikâhtan sonra Osman Vecdi için kaçınılmaz bir sonudur. “Nitekim öteki olmak ya da yabancı olmak, dünyanın evrensel işleyişi içinde bir gerekliliktir.” (Şahin, 2013: 2314). Böylece çevresiyle ötekileşmiş Osman Vecdi’deki sadist karakter yapısı, yıkımı ben’e yöneltir. Zira “Ötekileşmenin, en trajik boyutu, kişinin kendini vareden değerleri yıkan gücün kendisine dönüşmesidir.” (Korkmaz, 2008: 18). Bu bağlamda Osman Vecdi’nin yıkıcı

sadistlikten kendini yıkan mazoşist nevroza geçişteki tetikleyici unsur, gittikçe yalnızlaşması ve bunun sonunda yabancılaşması/ötekileşmesidir.

#### 1.4. Para-Aşk Çatışmasında Yıkılan Hayatlar: Ferdi ve Şürekâsı

Ferdi ve Şürekâsı Halit Ziya Uşaklıgil'in İzmir döneminde kaleme aldığı dördüncü ve o dönemdeki son romanıdır. Eser onun bu dönem içinde yazdığı romanlardan hacimce en büyüğüdür. Bir Ölünün Defteri'nde acemilik dönemini geride bırakan Uşaklıgil, bu romanla birlikte usta romancı kimliğini yakalar.

Nemide ve Bir Ölünün Defteri'nde işlediği salt ferdî konulara ek olarak Halit Ziya, Ferdi ve Şürekâsı'nda sosyal konuları da ağırlıkla işler. Nitekim romandaki şahıs kadrosunun hayatları zenginlik-fakirlik tezaudında şekillenir. Böylece “*eserde aslî tema, maddî imkânla imkânsızlığın çatışmasıdır.*” (Aktaş, 1996: 108) denilebilir. Halit Ziya Uşaklıgil'in ekonomik determinizm metoduyla teşekkülüne çalıştığı bu romanda karakterlerin yıkımı da maddî imkânla imkânsızlığın çatışma zemini üzerine kurulur.

Romanın konusu kısaca şöyledir: Romanın başkarakteri İsmail Tayfur, maddî yoksulluk içinde yaşayan bir ailede dünyaya gelmiştir. Babası Abdulgafur Efendi'nin ölümünden sonra ailesinin geçimini sağlamak üzere babasının çalıştığı Ferdi ve Şürekâsı Ticarethanesi'nde muhasebedarlık yapar.

Hacer, Ferdi Efendi'nin kızıdır. İsmail Tayfur'a içten içe âşıktır. Bu durumu Hacer'in yazdığı günlüklerden öğrenen Ferdi Efendi, İsmail Tayfur'u kızıyla evlendirmek ister. Bunun için Hacer'in mürebbiyesi Nerime Hanım'ı ve hizmetçi Melekzat'ı İsmail Tayfur'un evine gönderir. Önceleri olup bitenlerden habersiz olan İsmail Tayfur, durumu öğrenince itiraz eder. Nitekim Tayfur, birlikte büyüdüğü Saniha'yı sevmektedir. Ancak Saniha'nın kendisini sevmediğini söylemesi üzerine olaylar gelişir ve İsmail Tayfur, Hacer'le evlenir. Şirketin ortaklarından olan İsmail Tayfur, bu evlilikten mutsuzdur. Durumu sezinleyen Hacer, bir gece İsmail Tayfur'la Saniha'nın konuşmalarına şahitlik eder. İsmail Tayfur o gece yatak odasına döndüğünde Hacer, odayı ateşe verir. İsmail Tayfur ve ev halkı yangından kurtulurken Hacer ölür. Ancak İsmail Tayfur da akıl sağlığını kaybeder ve Saniha'nın bakımında meczup bir halde yaşar.

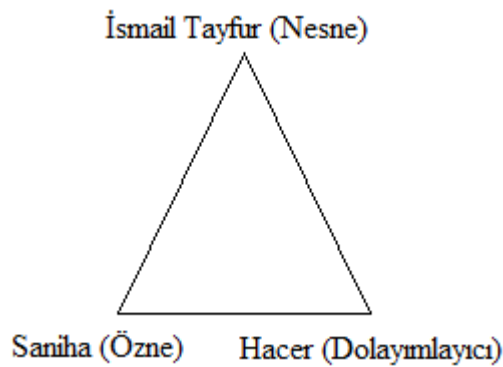
Öncelikle romanda öne çıkan husus, karakterlerin çok yönlü olması ve romanda farklı birçok kişisel özelliğin bulunmasıdır. Bu manada İsmail Tayfur'un dışında, karakter yapılarıyla öne çıkan isimler: Hacer, Saniha, Ferdi Efendi ve Hasan Tahsin'dir.

Romanın fonunda yatan sosyal ortamın durumu, bu karakterlerin farklı statü ve kişilik özellikleriyle desteklenir; zira bu gerçekçi durum ve kişileri Uşaklıgil şu şekilde açıklar:

*“Bu eser belki kendisine tekaddüm edenler (öncekiler) kadar cazip değildi, fakat öyle zannediyorum ki hayat-ı hakikiyede (gerçek yaşamda) pek yakın sayfalarla, hususıyla dedemin ve babamın ticarethanesinden, banka âleminde kalmış intibalarla (izlenimlerle) dolu idi. Eşhas (şahıslar) arasında timsaller (örnekler) vardı ki muayyen (belirli) şahsiyetlerden münakis (yansıma) olmamakla beraber birer müteayyin (belirlenmiş) ve bariz şahsiyet teşkil ederdi.”* (KY, s. 457).

Başkarakter İsmail Tayfur’un mizacı Bir Ölünün Defteri’ndeki Osman Vecdi’nin mizacıyla paralellik gösterir; zira bu tarz kişilik yapısına sahip erkek karakterler Halit Ziya tarafından sıklıkla kullanılır. *“Diyebiliriz ki Vecdi’nin mizacıyla, Hüsam’ın emelleri birleşerek İsmail Tayfur olmuştur. O da ufak bir gelişme ile Ahmet Cemil. Bu zincir Nesl-i Ahir’deki İrfan’da biter.”* (Yener, 1959: 49-50). Nitekim bu karakterlerin hepsinde ilk göze çarpan özellik “depresif karakter” yapılanmasıdır.

“Üçgen arzu” modeline göre Bir Ölünün Defteri’ndeki “münasebetsiz üçüncü”nün bir benzeri de bu romanda “dolayımlayıcı” rolündeki Hacer’le karşımıza çıkar. O, “nesne” konumundaki İsmail Tayfur’un hayatına girerek kendisinin ve İsmail Tayfur’un yıkımını gerçekleştirir. “Nesne”yi arzulayan bir diğer karakter ise Saniha’dır. Dolayımlayıcı ve öznenin aynı nesneyi arzulamaları, romanın çatışma unsurunu oluşturur. Bu çatışmadan özne veya dolayımlayıcıdan birinin yıkımı ise kaçınılmazdır. Nitekim Hacer’in arzusuyla Saniha’nın arzusu başkarakter İsmail Tayfur’la nesneye yönelir:



İsmail Tayfur genç yaşında annesi Besime Hanım ve Saniha'nın geçimlerini üzerine almak zorunda kalmıştır. İçinde yaşadığı sosyal gerçeklerle hayal ve istekleri arasında sıkışır. Hayatını bu iki kadına adayan İsmail Tayfur öncelikle, yapısı gereği, oluşan durumlara sağlam ve kararlı adımlar atamaz:

*“Dünyada yalnız bir emeli vardı: Validesini, zevcesini mesut etmek...  
Bu emeli vücuda getireceğinden kesb-i emniyet etmedikçe  
(gerçekleştireceğine inanmadıkça) Saniha'yı kendisine zevce etmeğe cesaret  
edemezdi.” (s. 95).*

İsmail Tayfur, bu şekildeki duygu ve davranışlarıyla Halit Ziya'nın yarattığı bütün başkarakterlerde görülen “içedönük davranış” özelliğinin belirgin örneğini oluşturur. Saniha'yı sevmesine rağmen harekete geçemeyen bu davranış özelliğiyle Tayfur'un kendi yıkımının temeli de atılmış olur.

İsmail Tayfur'un içinde bulunduğu sıkıntılı ruhsal durumdan kaçıp sığındığı mekân, odasıdır. Zira toplumsal mekânlardan ziyade evle özdeşleşmiş karakterler yaratma, Halit Ziya Uşaklıgil özelinde Servet-i Fünun neslinin en tipik özelliğidir. Ferdi ve Şürekâsı'nda oda da Halit Ziya tarafından “Ağa takılmış insanın öyküsünü veya endişesini (ben'e yapışık endişeyi) anlatmak” (Özcan, 2000: 100) için kullanılır. Böylece bu tarz bir mekân yaratılarak İsmail Tayfur'un sosyal ortamdaki öldürücü düzeyde baskıya maruz kaldığı belirtilmiş olur. Baskılardan kurtulduğu ve hayallere sığındığı bu yer, İsmail Tayfur için adeta bir ana rahmi görevi üstlenir:

*“Kendi odası; cemiyât-ı gayr-ı ma'dude-i beşeriyenin (uçsuz  
bucaksız dünyanın) âsâr-ı gayr-ı ma'dudeden (sayısız eserlerden) beri  
taksim edemediği (bölemediği) kürre-i cimsiye-i arzın (yeryüzünün) küçük  
bir parçasıdır ki İsmail Tayfur'un hissesine isabet etmiştir. Bu oda  
tamamen, kemâlen (tümüyle), muhtassan (yalnızca) kendisinin, yalnız  
kendisinindir. Kapıdan içeriye girdiği vakit kalbinden büyük bir şeyin  
kalktığını hisseder, atının üstünde kum sahralarını (çöllerini) zîr-i pâyından  
(ayağının altından) firar eder gördükçe kendisini dünyalara sahip gemisinin  
altından emvacın seylanını (dalgaların akışını) hissettikçe nüfûz-ı  
tasarrufunu ummanlara şâmil kıyas eden (etki alanını denizleri kapsar*

*zanneden) bir bedevî, bir mellâh (gemici) gibi bu fakir genç, bu odasında bulunduğu vakit kendisini bir cihana mâlik (dünyaya sahip) zannederdi.” (s. 74).*

İsmail Tayfur, hayatın acımasızlığı karşısında gerçeklerden kaçıp iç dünyasında yalnızlığını burada yaşar. “Depresif karakter” özelliğinin bir sonucu olarak İsmail Tayfur kendi köşesine çekilir. Böylece bireyin yaşamdan kaçarak yalnızlaştığı bu “Yaşanan köşe, yaşamı yadsır, yaşamı kısıtlar, yaşamı gizler. Köşe bu durumda Evren’in yadsınmasıdır.” (Bachelard, 1996: 154). Ancak hayatın bu şekilde yadsınmasına karşın mevcut hayat şartları İsmail Tayfur’u sığındığı köşesinden çıkartır. Tutunduđu mekândan çıkmak zorunda kalan İsmail Tayfur, Hacer’le evlendikten sonra Ferdi Efendi’nin evine yerleşir. Bu ev artık onun yıkımını gerçekleştiren mekân özelliğine dönüşür. Nitekim “Kişinin kendini çevreleyen şeyler dünyasında yitip gitmemesi için onun, tarihselliğini sağlayan bellek mekânlarına tutunması ve orada kurduğu kendilik bilinciyle hem uzamsal boyutta dünya ile hem de zamansal boyutta toplumsal geçmişi ile bağlantıya geçmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir.” (Korkmaz, 2008: 31). İsmail Tayfur sığındığı bu bellek mekânına (baba evi-oda) tutunamamasıyla kendi yıkımını hazırlar.

İsmail Tayfur hassas bir kişilik yapısı sergiler. Bu durum diğer roman karakterleri Osman Vecdi ve Ahmet Cemil’de de belirgindir. Hayatın zorlukları karşısında mücadele gücünden yoksun olmaları bu karakterlerde zaman zaman ağlama eylemine dönüşür. Bir Ölünün Defteri’yle başlayan ağlama eylemi, Ferdi ve Şürekâsı’yla Mai ve Siyah’ta da devam eder. Uşaklıgil, bu gözyaşlarının tanımı, işlevi ve nedenlerini uzun betimlemelerle Ferdi ve Şürekâsı’nda verir:

**“Gözyaşları!** Bir asabın tekallüsünden (sinirin kasılmasından), bir iki katrenin (damlanın) gözlerin ucunda tecemmuunda (toplanmasında) ibaret olan o gözyaşlarına yed-i kudret (Tanrı’nın kudreti) ne muallâ bir kutsiyet (yüce bir kutsallık), ne mümtaz bir ulviyet (seçkin bir ululuk) bahşetmiştir (vermiştir)! **Gözyaşları!** Onlar âlâm-ı gûnâ-gûn-ı hayat (hayatın türlü acıları) içinde bîmecal (güçsüz), nâtüvan (kuvvetsiz) kalan kalbimizde ne büyük bir kuvvet; gamlar, hüznler içinde bulunan ruhumuza ne büyük bir tesliyet (avunma) verir! **Gözyaşları!** Onlar, bize cerihalarımız

(yaralarımız) için verilmiş bir deva değil midir? Yeislerimiz (üzüntülerimiz), sema-yı hayatımızın muzlim (hayatımızın baharının karanlık) bulutları ise gözyaşlarımız, inkişaf-ı hande-i şemsi mübşir (güneşin doğuşunu müjdeleyen) yağmurlar gibidir. İnsan, ağladıktan sonra kalbini, yağmurlarını dökmüş bir sema kadar saf bulur. **Ağlamak!** Eğer insanlar bu teselliye malik (sahip) olmayaydılar hayata nasıl tahammül ederlerdi (dayanabilirlerdi)?” (s. 142).

Kişiler düzleminde tipik bir Servet-i Fünun manifestosu niteliğindeki bu sözlerle Halit Ziya, ağlama edimini karakterlerin hayat karşısında tutunma nesnesi haline getirir<sup>6</sup>. Bu bağlamda öncelikle gözyaşları Allah tarafından insanoğluna verilen en büyük nimetlerin başında gelir. Gözyaşları sayesinde insan hayatta karşılaşılan birtakım hüznü durumlara karşı ruhsal sağaltım halinde bulunur. Yine aynı şekilde kişi gözyaşları sayesinde hayatın zorluklarına göğüs gerer. Ağlama, Uşaklıgil tarafından yıkılan karakterlerin ortak edimi haline getirilir ve böylece mensubu olduğu Servet-i Fünun topluluğunun karakterler özelinde ortak duyuş tarzını yansıtmayı başarır. Ancak hayat karşısında yıkılan İsmail Tayfur ve Ahmet Cemil gibi karakterlerin tutunmaya çalıştığı ağlama eylemi bu karakterleri ayakta tutamaz. Gözyaşlarının uzun betimlemelerle yüceltilerek bireyin belirgin özelliği haline getirilme çabası esas itibarıyla romanlardaki mazoşist karakter yapılanmalarının baskın olmasından ileri gelir. Kişisel özelliklerin yanı sıra gözyaşlarının baskın olmasında romanların teşekkül edilmeye başlandığı yıllar da şüphesiz etkilidir. Nitekim yıkılmak üzere olan Osmanlı Devleti’nin en zor yıllarında eserler kaleme alan Halit Ziya Uşaklıgil, yıkılan devleti ve içtimaî hayatı görmüş ve bu durumu romanlarında üsluba yansıttığı sembolik anlatımla ortaya koymaya çalışmıştır.

Romanın sonunda İsmail Tayfur’da giderek belirginleşen “sadist” psikozlar görünmeye başlar. Saniha ile yaptığı son konuşmasında, İsmail Tayfur’un yaşananlar

<sup>6</sup> Ağlama Halit Ziya Uşaklıgil’in özel hayatında da bir tür terapi özelliği gösterir. Bunun en somut kanıtı saray başkâtibiyken başından geçen anılarını anlattığı Saray ve Ötesi kitabında gözlemlenir. 31 Mart isyanında idamına karar verilenler hakkında padişah Mehmet Reşat’ın cezaları onaylayacağı sırada içinde bulunduğu ruhsal durum Halit Ziya Uşaklıgil’i son derece üzer. Padişah’ın çaresizliği karşısında büyük bir yeis içinde bulunan Uşaklıgil hünkârın yanından ayrıldıktan sonra ağlayarak rahatladığını açıkça şu satırlara döker: “*Hünkâr’ın kilerinden gelmiş tepsisinin yanına, sönmek mi yoksa süzüle süzüle yanmak mı lazım geleceğine karar veremeyen mumun dargın ışığı altında, dirseklerimi dayayarak, iki elimle başımı tuttum ve hümgür hümgür ağladım. Bu bende ne zamandan beri birikmiş bir ihtiyaçtı ki nihayet bol bol boşandı.*” (SÖ., s. 188)

karşısında yok olmanın eşiğine geldiği ve bu durumun bir yansıması olarak yıkıcı davranışlarda bulunacağı kendi ağzından dile getirilir:

*“Bazı zamanlar neler hissediyorum, biliyor musun? Öyle fikirler geliyor ki bir şey yapmaktan korkuyorum. Bilsen aklımdan geçen şeyleri bilsen titrersin. Beynimin içinde cinayet dönüyor, işitiyor musun? Beni deli ettiniz, hayatımı esasından (kökünden) sarstınız; nasıl oldu da size muvafakat ettim (sizi onayladım), nasıl oldu da mukavemet etmedim (karşı koymadım), anlamıyorum. Öyle beklemediğim bir yerden şedid (kuvvetli) bir darbe aldım, bütün hissiyatıma atalet (durgunluk) geldi. Beni bir çocuk gibi, iradetini (aklını) kaybetmiş bir mecnun (deli) gibi sürüklediniz; ben de kendimi teslim ettim. Beni öyle bir noktaya getirdiniz ki şimdi bir facia olmaksızın dönmek kabil değil (mümkün değil)...” (s. 241).*

Hayalini kurduğu hayatı elde edememesi sonucu istemediği bir evlilik yapan İsmail Tayfur içinde bulunduğu açmazı çevresine yöneltmek ister. Saniha’nın yanı sıra isim vermese de annesi Besime Hanım ve Hasan Tahsin’e öfkelerini yönlendirmesi ondaki “sadist” özelliklerin ilkinin oluşturur. İsmail Tayfur’da çevresine karşı biriken bu yıkıcı nevrotik yapının sonuçları da artık “bir facia olmaksızın” sonuç verecek olması bu şekilde bizzat onun ağzından dile getirilir. Bu bağlamda romanın sonundaki yangın ve ardından Hacer’in ölümünün ve İsmail Tayfur’un aklî melekelerini kaybetmesinin temelinde yatan etkenlerden biri de onun dışı karşı yıkıcı etkide bulunduğu sadizm nevrozudur.

Kendi iradesi çevresel baskılar sonucu kontrol altına alınan İsmail Tayfur’da “depresyon” belirtileri görülür. Nitekim “*Depresyon= Keder + Karamsarlık*” (Gençtan, 2000: 159) bağıntısıyla İsmail Tayfur’un Saniha’yla evlenememesi ondaki “keder” durumunu ortaya koyarken içinde bulunduğu bu kederli durumun değişmeyeceğine olan inancı da “karamsarlığını” ortaya koyar. Nitekim konuşmalara şahit olan Hacer için söylediği “*senden nefret ediyorum, seni asla sevmedim, asla sevmeyeceğim; yalnız onu seviyorum.*” (s. 249) şeklindeki sözleri onda meydana gelen “depresif” belirtilerin eylemsel ifadesidir. Böylece İsmail Tayfur “depresif karakter” özelliğinin getirdiği dirençsizlikle birlikte “sadist” psikotik davranışlarıyla romanın sonunda ruhen yıkılır.

Romanda kendini bilinçli bir şekilde yıkmak isteyen karakterler ise Saniha ve Hacer'dir. Romanda Saniha ruhen yıkılmak isterken Hacer ise bedenen yok olmak ister.

Saniha annesinin de ölümüyle hayatta kimsesiz kalmıştır. İsmail Tayfur'un babası Abdulgafur Efendi tesadüfen sokakta bulduğu Saniha'yı kendi evine getirir. Küçük yaştan itibaren İsmail Tayfur'la birlikte büyüyen Saniha, içten içe İsmail Tayfur'u sever. Anlatıcı Saniha'nın romandaki rolü için *“Saniha, öyle bir vücuttur (varlıktır) ki İsmail Tayfur'un tamamıyet-i nefsiyesini temin için tayin olunmuş (varlığını sağlamak için yaratılmış) zannedilir.”* (s. 93) diyerek, Saniha'yı ruhen ve bedenen İsmail Tayfur'un tamamlayıcısı olarak görevlendirir. Esasen İsmail Tayfur ve Saniha'yı birbirlerine bütünleştiren unsur da ruhsal benzerlikleridir:

*“Saniha ile İsmail Tayfur, sinnce (yaşça) pek farklı değildiler. Hele tabiatça (kişilik bakımından) hiç farklı değildiler.”* (s. 92).

Saniha'nın romanda öne çıkan en belirgin özelliği “fedakârlık”tır. Saniha'daki bu özelliği ilk olarak maddî anlamda görürüz:

*“Para! Para! Saniha, bir yerde bu para dedikleri şeyden birçok, evet birçok bulmak; bunları İsmail Tayfur'un önüne dökerek ‘Para mı? İşte’ demek isterdi.*

*Ah! Saniha zengin bir kız olaydı İsmail Tayfur için neler yapacaktı! Şimdi o, fakir olduğu halde kendisi için neler yapmıyor!”* (s. 98).

Manevi olarak yaptığı ikinci ve en büyük fedakârlık ise sevgisinden, İsmail Tayfur'un mutluluğu pahasına vazgeçmesidir. Saniha'daki bu aşkıdan vazgeçen kadın karakter imajı “Nemide”yle benzeşir. Bu şekilde Saniha'da da “mazoşist karakter” özelliğinin etkisi görülür. Nitekim Nemide'nin nişan yüzüğünü Nahit'e takması gibi Saniha da sevdiği adamı Hacer'le evlendirmek ister. Bu fikrini de ilk kez Besime Hanım'a söyler: *“Bu izdivacın (evliliğin) vücut bulmasına (gerçekleşmesine) benden ziyade kimse çalışmayacak!”* (s. 150). Bu sözlerin ardından ruhen haz duymaya başlayan Saniha'da “mazoşist” etkiler ortaya çıkar:

*“İsmail Tayfur’un saadetine kendi çalışacağını, kendi bedbahtısını yine kendi itmam edeceğini (kendi eliyle sürdüreceğini) söyledikten sonra genç kız, kalbinde garip teselli hissetti. Bir ümidin inkirazını (yıkılışını) görenler için feragat-ı nefsiyeye (kendini feda etmeye) karar vermek kadar tesliyet-bahş (avundurucu) bir şey olamaz.”* (s. 150-151)

Saniha’daki hazzı belirten anlatıcının ardından, Halit Ziya’nın araya girerek söylediği sözler de (romancılığına gölge düşüren ifadelerdir) mazoşizmin Uşaklıgil tarafından desteklendiğini gösterir.

Saniha, İsmail Tayfur’un kendisiyle konuşmaya geldiğinde de düşüncesinden geri adım atmaz. İsmail Tayfur’a söylediği sözlerde de artık mazoşist duyguların doruğuna ulaşır:

*“Zavallı Saniha için şimdi yalnız bir teselli, yalnız bir medar-ı haz (zevk) vardı: Bu izdivaca çalışmak, muvaffak olmak... Bu bir nevi (çeşit) intihar gibi bir şeydi. Genç kız bunda bir ulviyet (büyüklik), bir azamet (yücelik) görmüştü. Şimdi böyle kendi kendisinin saadetine yıkmaya çalıştıkça mustarip olmaktan (acı çekmekten), yüreği parçalanmaktan bir lezzet-i garibe (değişik bir tat) alıyor; bu işkenceden mest oluyordu.”* (s. 183).

Saniha sevdiği adamın bir başkasıyla evlenecek olmasından “lezzet alması” ve bu işkence cinsinden durum için söylenen “mest olma” durumu mazoşizmin en belirgin özelliklerinin anlatıma yansımalarıdır. Bu mazoşist duyguların intihara dönüşmesi veya dönüşme fikri tıpkı Nemide’de olduğu gibi kaçınılmaz bir sonudur. Ancak başkarakter İsmail Tayfur yıkıldığı için onun tamamlayıcısı, destekleyicisi ve dönüştürücüsü Saniha romanın sonunda yıkılmaz<sup>7</sup>. Hatta aklî melekelerini kaybetmiş olan İsmail Tayfur’a

<sup>7</sup> Bu konuyla ilgili olarak Zeynep Candır Saniha için “Romanın sonunda, Hacer engeli ortadan kalktığında dahi yıkılır; çünkü İsmail Tayfur aklını yitirmiştir.” (Candır, 2010: 90) tespitinde bulunur. Ancak romanın sonunda anlatıcının sözünü emanet ettiği ve İsmail Tayfur’u ziyarete giden Hasan Tahsin Efendi’nin şirket çalışanlarından Osman Şevket ve Mehmet Rıfkı’ya hitaben söylediği “... hatta artık ona velev deli olarak mâlik (sahip) olduğu için mesut görünüyor.” (s. 264) sözüyle Saniha’nın yıkılmadığı belirtilir. Nitekim Saniha’da baskın olan “mazoşist karakter” yapılanması bu doğrultuda onu ayakta tutan en büyük etkidir.

bakmaktan haz alır. Nitekim romanın sonunda Hasan Tahsin, İsmail Tayfur'u ziyaretinden sonra Saniha'nın ona bakmaktan memnun olduğunu söyler:

*“İnanır mısınız, Saniha hâlâ seviyor. Bir an sevmekten hâli (uzak) kalmadığı gibi daima sevecek, hatta artık ona velev deli olarak mâlik (sahip) olduğu için mesut görünüyor.”* (s. 264).

Saniha'daki bu mazoşist duygular rakibi Hacer'e duyduğu hislerde de ortaya çıkar. Zira görmediği bu kız için önce düşmanlık besler; ancak Ferdi Efendi'nin evine gittikten sonra hissettiği acının hazzıyla Hacer'e yakınlık duymaya başlar:

*“Bir saniye zarfında Hacer için o vakte kadar duyduğu hiss-i husumet (düşmanlık hissi) silindi; şimdi Saniha tamamen meymus idi (ümitsizdi); fakat artık Hacer'den nefret etmiyor, bilakis onu kendisinin mahrumu kaldığı saadete layık görüyordu.”* (s. 161-162).

“Norm karakter” Saniha'daki mazoşist duygular onu roman boyunca yıkılma eşiğine doğru sürükler. Fakat İsmail Tayfur'un yıkımı romanın sonunda Saniha'nın yok olmaktan sıyrılıp ayakta kalmaya doğru evrilmesinde önemli rol oynar. Böylece İsmail Tayfur'un yıkımı Saniha'yı yıkımdan kurtarır.

Ferdi ve Şürekâsı'nda başkarakter İsmail Tayfur'un yıkıma sürüklenmesinde tetikleyici rol oynayan karakterlerin başında Hacer gelir. Hacer'de romanın başından itibaren güzelliği, egosuna düşkünlüğü, ev içinde yönetici olma tavrı ve en önemlisi romanın sonunda saldırgan cesaretiyle “fallik-narsist karakter” yapılanması görülür. Romanda İsmail Tayfur tarafından ihanete uğradığını düşünmesiyle hem yıkıma hem de yıkılma davranışı sergiler.

Hacer, romanda öncelikle “dışadönük davranış” sergileyen tip olarak karşımıza çıkar. Erinlik çağından itibaren duygularını İsmail Tayfur'a karşı belli etmeye çalışır. Bunun için ilk olarak İsmail Tayfur'un yanına serbestçe gelip konuşur ve İsmail Tayfur'un defterinin arasına gül yaprakları koyar. İsmail Tayfur'la nişanlandıktan sonra Saniha ve Besime Hanım'la yakın ilişkiler kurmakta zorluk çekmez. Nitekim böyle bir davranış sergileyen “dışadönük” kişiler *“Kendini kolayca mevcut duruma uyduran,*

*çabuk ilişkiler kuran, kuruntuya kapılmayan, belirsiz durumlar karşısında atılğan bir davranış” (Jung, 2006: 125) sergilerler.*

Halit Ziya Uşaklıgil daha önce Sefile ve Bir Ölünün Defteri’nde kullanmaya çalıştığı rüya motifini burada Hacer üzerinden başarıyla kullanır:

*“Pek iyi tayin edemiyor (bilemiyor); fakat bulundukları yer, bildiği yerlerin hiçbirine benzemiyordu... Deniz gibi bir yerdeydiler. Üzerine nur serpilmiş bir dalganın üstünde yuvarlanıyorlarmış gibiydi... Uzun kumral saçlı, yeşil gözlü bir çehre (yüz), Hacer’in yüzüne yaklaşıyor, yanaklarına temas ediyordu; fakat o kadar hafif ki genç kız yüzüne yalnız bir ziya-yı gîsu (kâkülünün parlaklığı), bir nur-ı nazar (bakışının aydınlığı) saçılıyormuş zannediyordu... Üzerlerinde parlak bir bulut, altlarında mütelatım (çırpıntılı) bir dalga varmış gibi Hacer, İsmail Tayfur’un kolları arasında, yüzleri yekdiğerine (birbirine) dokunarak bir boşluk içinde yuvarlanıyordu... Sonra birdenbire karanlık olmuş, ikisi de bir umman-ı zalam (karanlıklar denizi) içinde kalmıştı... O vakit Hacer, yavaş yavaş kendisinden firar eden (uzaklaşan) o vücuda sarılmak için ellerini, güya o çehreye asılmak istiyormuş gibi dudaklarını uzatmıştı! Fakat heyhat! Ayağının altında bir uçurum açılmış, nagehani (ansızın) oraya sukuta (düşmeye) başlamıştı.” (s. 57).*

Romanın başında Hacer’in gördüğü bu rüya, mistik karakterli gibi görünse de aslında Hacer’in “ön bilinçteki düşünce zincirinin bilinçdışına çekilmesi(iyle)” (Freud, 2014c: 618) bilinçaltı korkularının açığa vurulmasıdır. Bu bağlamda Hacer’in İsmail Tayfur’a duyduğu aşkın sonunda “uçuruma yuvarlanma” imgesi bilinçaltında bulunur. İsmail Tayfur tarafından aldatıldığını öğrendikten sonra meydana gelen yok olma isteği bilince doğru çıkar ve bir tür intihar eder.

Hacer’de ilk hayal kırıklığı evlendikleri günün gecesinde yaşanır. İsmail Tayfur’un kendisini sevmediğini anlayan Hacer’de İsmail Tayfur’a karşı bir düşmanlık belirmeye başlar:

*“Genç kızın gözlerinde şimdi bir eser-i dehhaş-ı husumet (büyük bir düşmanlık belirtisi) ve adavet (düşmanlık) vardı.” (s. 228).*

Günler geçtikçe içinde birikmeye başlayan nefret ve düşmanlık hisleri kendi ben'ine zarar vermeye başlar ve onu yıkıma doğru sürükleyen sadist bir hal alır:

*“Bir gün Melekzat, gizlice baktığı zaman Hacer'i ayakta, kendi kendisine hiddet ve şiddetle mâli (dolu) bir tavırla lakırdı söylerken görmüştü. Bir sabah Hacer, küçük keten mendilini takarak parça parça ederken Nerime Hanım tesadüf etmişti.”* (s. 233)

Böylece nesnelere karşı dönen yıkma isteği bir süre sonra İsmail Tayfur'a yönelir. Bunun için sürekli planlar yapar. Artık intikam alma hırsı ve kıskançlık hezeyanları zihnini ele geçirmeye başlar. *“Hırs ve kıskançlık kadının ruhsal yaşamında erkeğinkinden çok daha büyük bir rol oynar.”* (Freud, 2014b: 159). Romanın sonunda İsmail Tayfur ve Saniha'nın konuşmalarına tanıklık etmesiyle Hacer, intikamını kendisi de ölme pahasına almaya çalışır. İsmail Tayfur odaya girdiğinde elindeki şamdanla odayı tutuşturur. Odanın içindeki eşyaları bir bir yutmaya başlayan bu ateş, odadaki bütün nesneleri yok eder. Nitekim *“dıştan olan ateş mekanik, bozucu ve yok edicidir.”* (Bachelard, 1995: 76). Böylece yanan ateşten İsmail Tayfur kurtulmayı başarırken Hacer yanarak yok olur.

### 1.5. Bir Dönemin Ortak Psikolojisi: Mai ve Siyah

Halit Ziya Uşaklıgil'in İstanbul'a gelişinden sonra kaleme aldığı ilk romanı Mai ve Siyah'tır. Halit Ziya'nın İzmir'den İstanbul'a geldikten sonra içine girdiği matbuat âlemi bu romanı yazmadaki başlıca nedenidir. İzmir'deyken hayal ettiği Bab-ı Âli, gerçekte kendisini derin hayal kırıklığına uğrattır. Ancak burada çalışmaya başlayan Halit Ziya için yaşadığı anılar ve hayal kırıklıkları yazma ihtiyacını doğurur. Bu bağlamda hem romanın ortaya çıkış serüvenini hem de üzerinde en çok tartışılan Ahmet Cemil'in kişisel özelliklerini şu şekilde ortaya koyar:

*“O zamana kadar şurada burada ve bilhassa Ahmet İhsan'ın risalesinde yazılan şeylerimde bir nevi kendimi denemekten ileri gitmemişken onun matbaası artık büsbütün karargâh ittihaz edilince (merkez seçilince) ben de ne vakitten beri zihnimi tırmalayan, artık mutlaka*

*doğurmak ihtiyacıyla beni sükundan mahrum bırakan eseri yazmak istedim:*

*Mai ve Siyah!..*

*Bunu başka türlü tasavvur ederdim (düşünürdüm). O zamanın hayatından, idaresinden, memlekette teneffüs edilen (solunan) zehirle dolu havadan muztarip, mariz (hastalıklı) bir genç, hulasa devrin bütün hayalperest yeni nesli gibi bir bedbaht tasvir etmek isterdim ki ruhunun bütün acılarını haykırsın, coşkun bir delilikle çırpınsın ve bütün emelleri parmaklarının arasından kaçan gölgeler gibi silinip uçunca, o da gidip kendisini, ölmek için saklanan bir kuş gibi, karanlık bir köşeye atsın. Bu gençte bir aşk yıldızı, bir de sanat hülyası olacaktı ve bunların arasında bir sarhoş gibi yıkıla yıkıla, o duvardan bu duvara çarpa çarpa geçip gidecek, nihayet bir kovukta sinip can verecekti, mai hülyalar içinde yaşamak için yaratılmışken siyah bir uçuruma yuvarlanacaktı.” (KY, s. 700).*

Bu şekilde daha romanın plan aşamasında Uşaklıgil, içinde bulunduğu topluluğun bütün yönlerini tek bir karakterde toplamak ister. Uşaklıgil henüz romanın plan aşamasında Ahmet Cemil’i içinde bulunduğu toplumda huzursuz ve melankolik olarak hayal eder. Ayrıca romanın başkarakteri hayatında gerçekleştirmek istediği aşk ve sanat arasında sıkışıp “sarhoş gibi yıkıla yıkıla sonunda siyah bir uçuruma yuvarlanacak” olmasını Halit Ziya romanı kaleme almadan önceden planlar. Ahmet Cemil’in bu şekilde “mustarip ve mariz” olması ve hayat karşısında mavi hayallerine veda edip yıkılması gibi unsurlar esas itibariyle onun Servet-i Fünun döneminin ortak duygu ve düşüncelerini yansıtır. Bu bağlamda Ahmet Hamdi Tanpınar “*Türkiye’de nesli namına konuşan ilk eserdir.*” (Tanpınar, 2011: 288) derken İsmail Parlatır “*Bir edebiyat hareketinin romanı*” (Parlatır, 1985: 134) tanımlamasını yapar. Ayrıca konuyla ilgili olarak Jale Parla da başkarakter-sanatçı birlikteliğinin Ahmet Cemil’de toplandığını belirtip romanı bu şekliyle bir sanatçı roman olan “*Künstlerroman*” (Parla, 2012: 42) sınıfına sokar. Böylece yapılan bu tür tanım, tasnif ve açıklamalarda romanın bütün karakter unsurlarının Ahmet Cemil’in inkişafında rol oynadığı belirtilir. Özellikle norm ve kart karakterlerin dışında “*dekoratif unsur durumundaki*” (Aktaş, 1991: 158) fon karakterler de Ahmet Cemil’in ruhsal dünyasını açıklamada rol alırlar.

Romanda Halit Ziya hem Batı hem de Doğu edebiyatı motiflerinden yararlanır. Yıldızlı mavi bir gecede başlayan romantik yolculukta, giriştiği her işten başarısız çıkan

Ahmet Cemil’de “Bovarizm” etkisi sürekli gözlemlenir. Romanın sonunda ise Ahmet Cemil, Doğu edebiyatının motifi olan “çöl”e sığınmak ister. Bu bağlamda Halit Ziya da romandaki bu iki “tesir”e dikkat çeker:

*“Bu eserde bir yenilik varsa o muharririn bir yandan Türkçede okumak fırsatını bulduğu şeylerle, garp lisanlarından dayanamayarak okumaktan halî (uzak) kalmadığı hikâyelerin bıraktığı tesir farkından mütevellit (doğan), kendi kendisine husul bulmuş (olmuş) bir hadisedir.”*

(KY, s. 704-705).

Roman Tepebaşı bahçesinde Mir’at-ı Şuûn gazetesi yazarlarınca tertiplenen bir yemekle başlar. Romanın ilk üç bölümünde Ahmet Cemil’in fizikî özellikleri yaşadığı çevre ve o an içinde bulunduğu psikolojik özellikler verilir. Dördüncü ve beşinci bölümlerde geriye dönüşle Ahmet Cemil’in hayatı hakkında bilgiler verilir. Altıncı ve daha sonraki bölümlerden romanın sonuna kadar vak’a zamanı kronolojik bir sıra takip eder.

Romanın başkarakteri Ahmet Cemil, mütevazı hayat yaşayan genç bir şairdir. Genç yaşta babasını kaybetmesiyle annesi Sabiha Hanım ve kardeşi İkbâl’in geçimini üstlenmek zorunda kalır. İyi bir eğitim almanın getirdiği avantajla bir dönem Fransızcadan çeviriler yapmış ve özel dersler vermiştir. Hayattaki tek emeli edebiyat dünyasında önemli bir yere gelmektir.

Ahmet Cemil, okulu bitirdikten sonra Mir’at-ı Şuûn gazetesine çalışmaya başlar. O, büyük bir edebiyatçı olmak ve şiirlerini yayımlamak için matbaa sahibi olmak ister. Gazetenin yeni vârisi Vehbi Bey, kız kardeşi İkbâl’le evlenir. Matbaa sahibi olmak için eline iyi bir fırsat geçtiğini düşünen Ahmet Cemil için olaylar tam tersi istikamette gelişir. Önce kız kardeşi İkbâl, kocası Vehbi Bey’in tekmesi sonucu bebeğini düşürür ve ölür. Ardından matbaa için ipotek ettirdiği evi elinden gider.

Bu arada Ahmet Cemil, okuldan arkadaşı Hüseyin Nazmi’nin kız kardeşi Lâmia’ya âşık olur. Ahmet Cemil duygularını Lâmia’ya aç(a)maz. Lâmia maddî ve sosyal statü olarak aileye denk birisiyle nişanlanır. Hayalleri hakikatler karşısında yıkılan Ahmet Cemil kendi isteği üzerine annesini de yanına alarak Arabistan çöllerine gider.

Romanda Ahmet Cemil'in eski-yeni şiir kavgasında Raci karakteriyle olan mücadelesi de önemli bir yer tutar. Dönemin edebiyat âleminde yaşanan tartışmaların hikâyesi romana aks ettirilmiştir. Raci bu manada eski şiir taraftarı Muallim Naci'nin sembolleştirilmiş halidir.

Tepebaşı'nda yemekli toplantının anlatıldığı bölümlerde Ahmet Cemil'in öncelikle ortaya çıkan özelliği, hayat karşısında özlemini duyduğu hayallerdir:

*“Henüz yirmi iki yaşında, bütün maneviyatı (ruh hali) yalnız bir ümidin tahakkukuna muntazır (gerçekleştirilmesini beklemekte)... Şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanılmak, bugün o kadar acılıklarına göğüs vermek için hayatını zehirlediği bu edebiyat âleminin bir gün yüksek zirvelerine (doruklarına) çıkmak ve ismini o kadar yükseltmek ki... O tasavvur ettiği (hayalini kurduğu) yüksek payeye (dereceye) bir had (sınır) bulamıyor; sonra da bu derece itila emellerine (yükselme arzularına) kapılıyor olduğundan kendi kendine utanıyordu.”* (s. 39).

Bu sözlerle hayallerine ulaşma arzusu besleyen Ahmet Cemil'de hayatın gerçekleriyle karşılaşmanın getirdiği hayal-hakikat çatışmasının ilk örneği verilir. Ahmet Cemil'in herkes tarafından takdir edilme ve şöhret bulma arzusu onun öncelikle “narsist karakter” yapılanmasıyla ilişkilidir. Nitekim başkaları tarafından beğenilme arzusu, özellikle eski şiir taraftarı Raci'yi eseriyle yenme alt etme isteği, ondaki “ilkel narsisizmin” en belirgin örneğini oluşturur.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Ahmet Cemil'i yıkıma götüren psikolojik özellikler vak'a zamanlarıyla birlikte ortaya çıkar. Bu psikolojik özelliklerin başında şair kimliğini oluşturduğu “kompulsif karakter” (Reich, 2014: 255) yapılanması gelir. Bu tarz bir karakter yapılanmasında başat faktör şiirlerine karşı gösterdiği aşırı titizliktir. Nitekim “Eserinin güzel oluşu Ahmet Cemil için hayatta ulaşılabilecek en büyük gayedir.” (Kaplan, 2006: 390). Bu emelini titizlikle yapmak isterken melankolik ruh haliyle birleşme gösterip hayatına yansır:

*“Onda bir illet vardı, her şeyde hatta sefalette, fuhuşta bile bir ziynet (süs), bir zarafet olmasını isterdi.”* (s. 166-167).

Şair kimliğinin özelliklerini Servet-i Fünun neslinin psikolojik tutumlarıyla ortaya koymaya çalışan Ahmet Cemil’de şiirini istediği ve hayalini kurduğu o mükemmel seviyeye getirme tutkusu psikolojik anlamda kendi yıkımını hazırlar:

“... istediğini yapamamaktan, düşkünlüğünü kalemine tersim ettirememekten mütevellit bir yeis ile (resmettirememekten doğan bir üzüntüyle) her yazdığı parçadan sonra o parçaya veremediği ruhun matemini tutardı. Bu eserin adeta hastası olmuştu. Kendi kendisine küser, iktidarını hissinin dînunda (gücünü duygularının uzağında) bulduğu için kızar, bazen aczini lisan atfetmek (yetersizliğini dile bağlamak) ister, zihninin içinde müşevveş (karmakarışık) hayaller gibi uçuşan müphem (belirsiz) renkleri zapt edebilecek (yakalayabilecek) bir alete malik (sahip) olamamaktan münbais bir fütur ile (ileri gelen bir bezginlikle) adeta hayattan bezer.” (s. 129).

Teşekkülüne çalıştığı eserin aşırı düşkünlükle “hastası” olması ve hayat karşısında gittikçe artan bedbinlik hali, Ahmet Cemil’in ruhsal durumunu kaplar. Zira “*Bedbinlik hayatla, insanlarla ve kendisiyle sağlıklı iletişimler kuramayan ve bu yüzden her şeye sırt çeviren insanın içine düştüğü çıkmazın ifadesidir.*” (Korkmaz, 1997: 261). Bu bağlamda o, kardeşi İkbâl’in içinde bulunduğu çıkmazı gerektiği gibi tahlil edemez ve romanın sonunda kendilik değerleriyle özdeşleşen kitabını yakar. Bu davranışı esasen kendini y(a/ı)kmanın bir sembolüdür. Böylece o, “*kendi hiçliğine karar verdiği anda en mutlak iktidar noktasındadır: Öznesinin dünyasıyla birlikte kendisini de yok ediyordur.*” (Koçak: 1996: 114). Nitekim Ahmet Cemil, olmasını arzu ettiği kusursuz şiirlerle hayatın kendisine sunduğu şartlar arasında kendi varoluşunu arzu edilen ve sunulanın her ikisini de reddederek sağlamaya çalışır.

“Kompulsif karakter” özelliğine bağlı olarak ortaya çıkan bir diğer unsur, gerçekler karşısında gerekli doğru tahlilleri yapamamasıdır. Bu tarz karakter yapılanmasına sahip kişilerde “*bilinç dışında önem kazanmış olan düşüncelerin yerine o kadar önemli olmayan ilgisiz şeyler konur. Bastırılmış düşüncelere yönelik gittikçe artan daha geniş çaplı bir bastırma sürecinin parçasıdır bu. Genellikle, yasaklanmış şeylere ilişkin çocuksu kafa yormalar söz konusudur, asıl konuya nüfuz etmelerine izin verilmez.*” (Reich, 2014: 256-257). Nitekim Ahmet Cemil; İkbâl’in mutsuzluğunu idrak

edemez. İkbâl kocası tarafından şiddete maruz kaldığında dahi Ahmet Cemil, gerçekleri bilinçaltında bastırmaya çalışır:

*“Beni aldatmak istiyorsun yahut kendin aldanyorsun, kardeşim... Dün akşam niçin ağlıyordun, bakayım? Babasına gittiği için değil mi? Bak, onu babasının evinden bile esirgiyorsun. İstiyorsun ki onun üzerinde hiç kimsenin, hatta babasının bile bir tasarruf (söz) hakkı olmasın, o sana, ancak sana ait olsun. Sonra bu hodgâm (bencil) aşkın tahammül edemeyeceği ufak bir şey gördüğün zaman ona adavet etmeğe (düşmanlığa) başlıyorsun, düşman oluyorsun. Zaten aşka kin kadar yakın bir his yoktur... Artık gözyaşlarını salıveriyorsun, kendine bir matem icat ediyorsun (üretiyorsun). Zaten kadınların hepsinde mevcut (var olan) bir bedbaht olmak telezzüzü (mutluluk zevki) ile kendini zorla mesut (mutlu) görmeğe çalışarak, o acılıktan adeta bir zevk duyarak kendine yazık ediyorsun...”* (s. 302).

İkbâl’le bir sabah yaptığı bu uzun konuşma İkbâl’i şaşkınlığa ve yıkıma uğratmanın yanı sıra Ahmet Cemil’in gerçekleri yadsımasıyla ilgilidir. Ahmet Cemil’e göre kız kardeşi İkbâl’in kocasıyla mutsuzluğu basit kıskançlıklardan kaynaklanır. Dolayısıyla İkbâl’in içinde bulunduğu trajik hali idrak edemeyen Ahmet Cemil, gerçekleri anlamaya başladığında ise nevrotik buhranlar geçirmeye başlar. Böylece büyük bir pişmanlık ve suçluluk duygusuna kapılır<sup>8</sup>. Nitekim *“Kompulsif karakterlerde her zaman acıma ve suçluluk duygusu tepkilerine güçlü bir eğilim göze çarpar.”* (Reich, 2014: 258). Kardeşini zihninde kurtarmak isteyen Ahmet Cemil, bu isteğini ruhsal yapısına hâkim olan bedbinlik yüzünden eyleme geçiremez:

*“Kardeşini bu bedbahtlıktan kurtarmak için bütün vasıtalarla, bütün kuvvetlere malik (sahip) imişçesine yalnız şimdiye kadar lakayt (ilgisiz) kalmış olmasına kızıyordu. Fakat bu ilk hiddet hamlesi geçtikten sonra bir âciz hissi (acizlik duygusu) demin titreyen âsabını uyuşturdu. Şimdi bir*

<sup>8</sup> Suçluluk psikolojisi ve utanma, Orhan Koçak’ın “Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme” adlı makalesinde Ahmet Cemil’in dünyası iki zıt kutup şeklinde değerlendirilir. Koçak’a göre narsisizm ve suçluluk psikolojisi Ahmet Cemil’in varoluşunu belirleyen iki temel unsurdur. (Koçak, 1996: 129).

*gevşeklik duyuyor, bu hâkikate karşı çaresizlikten azîm bir fütur (büyük bir bezginlik) ile şuraya oturmak, biraz evvel aşkının şiirini okuduğu şu köşede içeride ağlayan kardeşi için hazin, sâkit (üzgün, sessiz), gözyaşlarını akıtmak istedi.”* (s. 278-279).

Ahmet Cemil’in saman alevi gibi parlayan öfke anından sonra “âciz”lik, uyuşma ve “fütûr” hali ondaki bedbinliği ortaya koymadaki niteleyici ifadelerdir. Şiddetli bir şekilde yaşanan yıkıcı olaylara tepki vermek istemesinin ardından kısa bir süre sonra ruhen ve bedenen bir uyuşukluk nöbeti geçirir. Bu uyuşukluk halinde yapabildiği tek eylem ise ağlamaktır.

Ağlama edimiyle selefleri Osman Vecdi ve İsmail Tayfur’un özelliklerini de kendinde bulunduran Ahmet Cemil için gözyaşları, hayat karşısında eyleme geçmenin en somut ve önemli adımıdır. Nitekim “*Gözyaşı daima çaresizlikten dökülür. Birbiriyle çelişen iki olgu yatar gözyaşının altında: mevcut durumun ne şekilde değiştirilmesi gerektiğinin apaçık oluşu ve bu değişimin imkânsızlığı.*” (Moretti, 2005: 196). Mevcut gerçekler karşısında hareket edemeyen Ahmet Cemil, bu durumun değiştirilemeyeceğini anlar ve hakikatler karşısındaki tek tepkisi olan ağlamaya tutunur.

Babasının vefatıyla genç yaşta ailesini geçindirmek zorunda kalan Ahmet Cemil, Mir’at-ı Şuûn’da çalışmaya başlar. Maddî anlamda sıkıntılı günler geçirmesine rağmen bu durumdan haz alır:

*“Seneyi iki kravatla geçirmek, bir iskaripini altı ay sürüklemek zaten öyle bir sefalet (yoksulluk) idi ki onu adeta mütelezziz ederdi (ona keyif verirdi). Artık şu mahrumiyet hayatının acı lezzetinden bir hoş teessür (üzüntü) bile duyar olmuştu. Matbaada kaldığı akşamlar idarenin penceresi kenarına ilişip de caddenin hüziün veren tenhaliğinde mest olarak biraz peynirle francalasını yedikçe kendisinde bir zavallılık bulur, bunda mağmum (kederli) bir şiir bularak adeta şiir telezzüz ederdi (şiir tadı alırdı).”* (s. 193).

Bu şekilde hayat karşısında “mütelezziz” oluşu ondaki bir diğer kişilik özelliğinin yansıması olan “mazoşist karakter” yapılanmasını oluşturur. Hayat karşısındaki bu mazoşist yapıyla Ahmet Cemil çevresine karşı gittikçe yabancılaşır.

Şiir kitabı bu yabancılaşmadaki tek tutunma nesnesidir. Yabancılaşan kişi, “*Kendi iç boşluğunu ve güçsüzlüğünü karşılamak, telafi etmek için sevgi, zekâ ve yüreklilik gibi bütün insancıl güç ve niteliklerini, beğendiği bir nesneye yöneltir. Bu nesneye teslim olarak kendi insancıl nitelikleriyle dirsek temasını sürdürmekte; kendini, bu yoldan, güçlü, bilge, cesur ve güvenli bir kimse olarak görmeye çalışmaktadır. Öyleki bu nesneyi yitirmek onun açısından kendisini yitirmek olacaktır.*” (Fromm, 1993a: 64). Nitekim daha önce de şiir kitabı için bağlanmanın tanımında “hastası olmak” deyimini kullanılarak Ahmet Cemil’in “nesne”nin tahakkümüne nasıl girdiği vurgulanmıştı. Bu doğrultuda hayat karşısında yabancılaşmasını kendi iç benliğinde telafi etmekteyken romanın sonunda Ahmet Cemil şiir kitabını yakarak bu anlamda kendi yıkımını gerçekleştirir:

*“Kemikleri kırarak bir birine geçirmek isteği bir düşman eli gibi bu defteri sıkıyor, sıktıkça garip bir lezzet alıyordu. Birden aklına bir şey geldi, sobasına koştu. Bu, kıştan beri içine yırtılarak atılan küçük kâğıtlarla dolmuştu. Bir kibrit çakarak bunları tutuşturdu, kâğıtlar küçük bir çıtırtı ile harekete geldi, üzerlerinden bir kırmızı rüzgâr uçtu. Şimdi bunlardan tüterek intişar eden (yayılan) duman gözlerini dolduruyordu. Tamamıyla yanması için bekledi; şu elindeki defteri yavaş yavaş, onun azap ile kıvranişından haz (zevk) ala ala yakmak için bu birikmiş kâğıt parçalarından eserine bir ateş zemini hazırlamak istiyordu.”* (s. 383).

Defterin yanmasının anlatıldığı bu pasajda Halit Ziya Uşaklıgil üsluptaki ustalığını ortaya koyar. Ahmet Cemil ve şiir defteri özdeşleşmesini romanın sonuna kadar ince bir işçilikle yaratmasının ardından Uşaklıgil romanın sonunda defterin yok edilmesini bir insanın yok edilmesi şeklinde anlatır. Böylece Ahmet Cemil (insan)-şiir defteri (nesne) özdeşleşmesi nesnenin yok edilişinde bütünleşir.

Eseriyle bütünleşen Ahmet Cemil’in mazoşist duygulanımla şiir kitabını yok etmesi, bir çeşit intihar vakasıdır: “... o ıstırabından kıvranarak kolları büküle büküle yandıkça şiirinin şu intiharı temaşasından (şu hayata son verişin seyrinden) cehennemî (büyük) bir zevk duyuyordu.” (s. 384). Ahmet Cemil, bu şekilde ruhen intihar ederken fiziksel manada intihar düşüncesi ise İstanbul’dan ayrıldığında belirir:

*“Evet, bir karar hamlesi, yalnız bir küçük hareket, nasipsiz geçen hayatı ile şu faydasız vücut arasında bu denizin bütün siyah tabakalarını bir set silsilesi gibi bırakarak ta şu ummanın (okyanusun) bir türlü sonu bulunamayan derinliklerine kadar inecekti...” (s. 399).*

Ahmet Cemil’in mavi düşlerini oluşturan şiir kitabından sonraki bir diğer sembol ise Hüseyin Nazmi’nin kardeşi Lâmia’dır. Nitekim Ahmet Cemil’in hayalini kurduğu büyük şair olma hülyası şiir defteriyle sembolleştirilirken büyük duygularla âşık olup muhayyel bir hayat yaşama isteği de Lâmia ile somutlaştırılır. Lâmia öncelikle ondaki farklı duyguların ortaya çıkmasını sağlar. Bu şekilde Lâmia’yı görebilmek onda acı ve hazzı aynı anda yaşatır ve bu acı onun için yaşam kaynağı anlamına gelir:

*“İstediği şey yalnız bir tesadüf etmek, bir dakika daha o siyah gözlerin tesiri altında titreyip kalmaktan ibaretti. Varlığının ta derinliklerinde ruhunu keşfedip de onu kapayarak kâhir bir kabza (kahredici bir el) içinde sıkkan, ezen, öldüren, fakat latif bir azap (hoş bir işkence) içinde öldüren o siyah gözlerin karşısında bir dakika daha bulunmak, ona: ‘Evet, biraz daha sık, biraz daha öldür, oh! Mest oluyorum, öldükçe hayat buluyorum! demek isterdi.” (s. 221).*

Böylece Ahmet Cemil’in Lâmia’yı görecektir olmasından duyduğu zevk hali ondaki mazoşist duyguları ortaya çıkarır. Onun varlığı karşısında kendi yok oluşunu büyük bir haz alarak yaşar. Kısaca Ahmet Cemil’in Lâmia’nın karşısında kendi ben’inden vaz geçmesi kendini yıkma isteğinin en somut örneklerinden biridir.

Romanda Lâmia, “dışadönük davranış” özelliğiyle karakterize edilir. Ondaki bu karakter yapılanmasının oluşumunda mensubu olduğu ailenin “Batılı” bir yaşam tarzına sahip olması yatar. Lâmia, bu davranış özelliği sayesinde çevresiyle yakın ilişkilerde bulunur. O, Ahmet Cemil’le olan münasebetlerinde de bu tavrını devam ettirir. Ahmet Cemil, bu davranış biçimine sahip olan Lâmia’nın aksine “içedönük davranış”a sahiptir. Böylece Lâmia’ya karşı hislerinde somut herhangi bir eylemsellik görülmez. Nitekim *“İçedönüğün yapısı onu eylemden önce daima düşünüp taşınmaya, ince eleyip sık dokumasına iter. Bu, ister istemez, onun eyleme geçmesini yavaşlatır, çekingenliği, güvensizliği onu duraksatır.” (Jung, 2006: 135).*

Lâmîa romanının sonunda sosyal anlamda kendi statüsünden biriyle nişanlanır. Bu durum “*Ahmet Cemil için tam bir ‘yıkım psikolojisi’ yaratır.*” (Göçgün, 1996: 151). Lâmia’nın bir başkasıyla evlenecek olması Ahmet Cemil’in yaşadığı son ve en büyük “hayal kırıklığı”dır. Bunun yanı sıra daha önce “kart-karakter” Raci’nin şiir kitabı hakkında yaptığı ağır tenkitler, kendisinin çalıştığı matbaada dahi arkadaşları tarafından alay edilmesi gibi eleştirel olaylar da ondaki “depresif karakter” yapılanmasının bir sonucu olarak yıkım etkisi yaratır. Nitekim “depresif karakter” özelliğine sahip kişilerde “*Tenkit ve düş kırıklığına direnç hemen hemen hiç yok gibidir.*” (Ersevim, 2013: 441).

Romanda Ahmet Cemil’le birlikte yıkıma sürüklenen bir başka karakter ise İkbâl’dir. Ağabeyi Ahmet Cemil ve annesi Sabiha Hanım’la mutlu ve sade bir hayatı olan İkbâl’de, Vehbi Bey’le evlendikten sonra onda yıkım süreci ortaya çıkar. Kocası Vehbi Bey’den giderek şiddet görmeye başlar. Alkolik olan ve buna bağlı olarak da ahlaksız davranışlar sergileyen Vehbi Bey, Ahmet Cemil’le iş ortaklığına girer. Bunun üzerine İkbâl içinde bulunduğu trajik durumdan ailesine herhangi bir şey söylemez. O, bu tarz davranışıyla ailesinin mutluluğu için kendisini “feda” eden bir karakterdir. Kocası Vehbi Bey’den aldığı bir tekme sonucu çocuğunu düşürür ve ölür. Romanda Lâmia’nın zıt karakterini simgeleyen İkbâl’in bu şekilde ölümü Ahmet Cemil’in depresif durumunu daha da derinleştirir:

“O günden beri hayatından bir yarım asır geçmiş gibi çökmüş, ihtiyar olmuş idi. Öyle dalgınlıkları vardı ki saatlerle sürerdi. Artık düşünmek melekeden tecerrüt etmiş (düşünme yeteneğinden soyutlanmış) gibi bir lakırdı söylenirken boş gözlerini diker, öyle dururdu.” (s. 345).

Mai ve Siyah’ta Halit Ziya Uşaklıgil, bütün bir Servet-i Fünun neslinin genel psikolojisini Ahmet Cemil özelinde toplamayı başarır. Bu bağlamda Ahmet Cemil’de “narsist karakter”, “kompulsif karakter”, “depresif karakter” ve “mazoşist karakter” yapılanmaları ile “içedönük” davranış özellikleri belirgin bir şekilde görülür. Dolayısıyla romandaki diğer şahıslar Ahmet Cemil’in bu çok yönlü yapısını daha fazla belirginleştirmek için rol alırlar.

### 1.6. Bireysel Yıkılmışlığın Zirve Adı: Aşk-ı Memnu

Halit Ziya Uşaklıgil'in İstanbul'da kaleme aldığı ikinci romanı Aşk-ı Memnu, Uşaklıgil özelinde zirveyi temsil etmenin yanı sıra Tanzimat'la birlikte Türk edebiyatına giren roman türünün de en büyük sembolüdür. Kullanılan dil, üslup ve tekniklerle modern roman özellikleri eserde kusursuza yaklaşır.

Aşk-ı Memnu'da Halit Ziya, romanın olay örgüsünü ve yarattığı kahramanların özelliklerini eserde ince bir işçilikle inşa eder. Öyle ki romanın herhangi bir sayfası eserden çıkarılacak olsa dahi bu birbirine girift işçilikli yapı yıkılacakmış gibi durur. Uşaklıgil'in 1887 yılında Hizmet gazetesinde tefrika edilmeye başlanan ve 1891 yılında kitaplaşan "Hikâye" adlı roman incelemesi kitabında, Flaubert'in Madam Bovary eseri üzerinde uzunca durur. Romanın yayınlandığı dönemde çok tepki aldığı ve toplumun genel ahlakî yapısına aykırı olduğu gerekçesiyle mahkemeye verildiğini belirtir. Ancak Uşaklıgil bu duruma karşı çıkar ve "*Madam Bovary, muharririnin namını ahlak-ı umumiye-i ifsad edenlerin (genel ahlakı bozanların) değil, ahval-i ruhiye-i beşeriyeyi tedkik eden hakîmlerin (insanlığın ruh hallerini inceleyen filozofların) sırasına ithal edecek (katacak) bir eser idi... Beş yüz sayfadan mürekkep büyük bir cilt teşkil eden bu hikâyenin (romanın) esas-ı vak'ası (olayının esası) yirmi satırı tecavüz edemez (geçemez)*" (H., s. 61) diyerek beğendiği bu eseri olay örgüsünden ziyade karakterlerin psikolojik yapılanmaları ışığında değerlendirir. Bu bağlamda modern Türk romanında müstesna bir yere sahip olan Aşk-ı Memnu'daki psikolojik karakter yapılanmaları da yazar tarafından Flaubert'ten öykünerek derinlemesine işlenir.

Romanın büyük bir kısmı Boğaziçi'nde, Adnan Bey'in yalısında, geçer. Adnan Bey, karısının ölümünden sonra dul kalmış, ellili yaşlarında bir İstanbul efendisidir. Kızı Nihal ve Bülent'le birlikte gösterişli yalısında yaşar. Bir sandal gezisi sırasında görüp beğendiği henüz yirmili yaşlarının başında olan Bihter'le evlenmek ister.

Romanın başkarakteri Bihter ise annesi Firdevs Hanım'la birlikte yaşar. Firdevs Hanım kırklı yaşlarının ortasında olmakla beraber gözü yükseklerde, hafif meşrep bir kadındır. Kocasını hayattayken dahi başka erkeklerden mektup ve hediyeler almaktan çekinmez. Kocasının ölümünden sonra zengin, yeni bir koca aramaya girişir. Kısaca onun için, "*Yaşına gitmeyen uygunsuz davranışları, giyimi kuşamı, yaşantısıyla tamamen, yozlaşmıştır.*" (Kadıade, 2004, 118) denilebilir. Böylece o, bu mizacı doğrultusunda Bihter'in Adnan Bey ile evlenmesine de karşı çıkar. Zira kızları Peyker

ve Bihter'i kendisine "rakibe" olarak görür. Ancak Bihter annesinin bu muhalif tavrına rağmen Adnan Bey ile evlenir.

Adnan Bey-Bihter evliliği başkarakter Bihter'in yıkıma doğru evrilmesindeki ilk adımdır. Fakat bu evlilikten ilk etkilenen Adnan Bey'in kızı Nihal olur. Nihal, Bihter'in yalıya gelişiyle depresif ruhsal sorunlar yaşamaya başlar. Duygulu-hassas bir yapıya sahip olan Nihal, kardeşi Bülent, yalıda çalışanlar ve Matmazel Mlle de Courtn'un yalıdan ayrılımlarıyla gittikçe yalnızlaşır.

Nihal'ın mutsuzluğuyla birlikte Bihter'de de yalnızlaşma görülür. Bihter'de "yaşlı" Adnan Bey'le evlenmesine karşın ruhen ve bedenen bir sev(il)me yoksunluğu oluşur. Bir gün Adnan Bey'in yeğeni Behlül'ün odasında bu yoksunluğunu fark eder. Bundan sonra Bihter'de kendi iç benliğiyle çatışma hali ortaya çıkar. Ancak tensel hazlarına düşkün Behlül'le birlikte olarak sonunda "annesine benzer". Bihter'le bir kışı "yasak aşk"la geçiren Behlül ise zamanla bu ilişkiden sıkılır ve eski metresi Ketle'ye döner.

Adnan Bey'in yalısına yerleşen Firdevs Hanım, Nihal ile Behlül'ün evlilik fikrini ortaya atar. Önceleri ciddiye alınmayan bu fikir, daha sonra Behlül ve Nihal tarafından önemsenmeye başlanır. Bihter ise bu yeni durumu kabullenmez. Önce annesi Firdevs Hanım'a Behlül'le olan ilişkisini açıklar, ardından Nihal ve Behlül'ün evliliğini engellemesini ister. Firdevs Hanım bunun üzerine adada Nihal'le birlikte bulunan Behlül'e bir pusula yazarak durumu bildirir. Pusulayı tesadüfen elde eden Nihal de artık bu "yasak aşk"ı öğrenir.

Bu ana kadar romanın içinde pek gözükmeyen Habeşli Beşir, Bihter-Behlül ilişkisini Adnan Bey'e anlatır. Durumun herkes tarafından anlaşılması üzerine Behlül yalıdan kaçarken Bihter, Adnan Bey'in silahıyla intihar eder.

Romanın son bölümünde Nihal ve Adnan Bey tekrar birbirlerine sığınırken yalıda da eski düzen, yalnız Beşir'in yokluğunda, yavaş yavaş yerini almaya başlar.

Aşk-ı Memnu'da Halit Ziya Uşaklıgil sosyal meselelere neredeyse hiç girmez. Romanda sadece İstanbul'un belli bir çevresinde yaşayan insanların hususî hayatları ele alınır. Bu bağlamda "*Aşk-ı Memnu topluma değil, bireye ve bireyler arası ilişkiye dönük romanlardandır. Uşaklıgil, somut ve tek olan bir evliliğin belli koşullar altında nasıl işlediğini, belli insanların arasındaki ilişkiler örgüsünün niteliğini ve gelişimini anlayama ve anlatmaya çalışır.*" (Moran, 2011: 90-91). Böylece ilk olarak Uşaklıgil determinist bir yaklaşımla Bihter, Adnan Bey, Behlül ve Nihal gibi karakter özelliğine

sahip kişiler yaratır. Daha sonra bu kişiler arasındaki ilişki ağını karakterlerin psikolojik özellikleri bağlamında neticelendirir. Bu şekilde karakterlerin “neden” olduğu psikolojik tutum ve davranışlar, yine aynı özellikler çerçevesinde “sonuç”landırılır. Dolayısıyla belirli kişisel tutum ve davranışlar sonunda karakterlerin kendi ben’ini yıkma ve/veya ötekini yıkma ise kaçınılmaz bir hâl alır.

Romanın başkarakteri Bihter’de roman boyunca kendisini yıkıma götürecek farklı psikolojik karakter özellikleri ve nevrotik durumlar gözlemlenir. Bu farklı kişisel özelliklerinin ilkinin annesi özelinde ailenin kötü şöhretinden nefret ederek gösterir:

*“... annesinin hayat tarzı, bütün ailenin şöhreti o emelleri kapayan birer set şeklinde yükseliyordu. Böyle kendisinin emellerinin husulü (gerçekleşmesi) imkânını ümit edebilmekten menettikleri için ailesine kalbinde derin bir husumet vardı. Oh! Şimdi onlardan ne güzel bir intikam vesilesi bulmuş olacaktı.” (s. 47).*

Firdevs Hanım’dan intikamını “namuslu” bir hayat yaşayarak alma isteği, Bihter’in Adnan Bey’le evlenmeye götüren ilk kişisel nevrozudur. Bu tutumunu Adnan Bey’in evlilik teklifini Firdevs Hanım’ın karşı çıkmasına rağmen kabul ederek gösterir. Ancak Bihter’in Adnan Bey’le evlenme isteğinde sadece annesi ve üzerlerine yapışan kötü şöhretten intikam alma düşüncesi yatmaz. Bihter için Adnan Bey’le evlilik aynı zamanda “maddî doyum” sağlamadır:

*“Adnan Bey’le izdivaç demek Boğaziçi’nin en büyük yalılarının 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 demektir.” (s. 44).*

Bihter, Adnan Bey’le evliliğini intikam ve maddi haz üzerine inşa eder. İç benliğinde Firdevs Hanım’dan nefret etme ve Adnan Bey’le evlenerek intikam alma düşüncesi Bihter’de “pasif-agresif karakter” (Ersevim, 2013: 441) yapılanmasının ilk adımını oluşturur. Genellikle birlikte yaşamak zorunda olan insanlarda görülen bu karakter özelliğinde kişi içinde var olan yıkıcı, agresif ve düşmancıl hisleri pasif bir

şekilde yansıtır. Bihter de bu yolla intikamına herhangi bir şiddete başvurmadan almaya çalışır.

Bihter evliliğinden sonra maddî doyuma ulaşır; ancak ruhsal dünyasındaki boşlukları gideremez. Bihter bir yılın sonunda evli olduğu Adnan Bey'i bir zevce olarak görmemeye başlar:

*“Onun dostuydu, evet, bu adam için kalbinde derin bir hürmet, hatta bir muhabbet vardı. Lakin onun bütün ruh teslimiyetiyle karısı olamıyordu. Bu odadan başka yerlerde onu seviyordu.”* (s. 204).

Adnan Bey'e karşı gelişen bu hisleri Bihter'in ruhunda derin boşluklar oluşturur. Bütün benliğini saran bu eksiklik “sevgi”dir:

*“Sevmek, sevmek istiyordu. Hayatında yalnız bu eksikti; fakat hayatta her şey bundan ibaretti: sevmek, evet, evet, bütün saadet yalnız bununla istihsal edebilirdi (elde edebilirdi). Küçük, sefil, üryan bir oda, demir bir yatak, beyaz perdeler, iki hasır iskemle, işte yalnız bu kadarcıkla bir muaşaka (sevişme) hücresi; fakat sevmek, yarabbi! Sevmek istiyordu...”* (s. 211-212).

Bihter, Göksu gezintisinden sonra bir akşam odasında yalnız kalır. Benliğinde biriken duygularının dışavurumunu “ayna”da görür. Bihter, aynadaki aksinde yanan kandilin ışığıyla vücudunu seyrederken iç benliğinin keşfine çıkar:

*“Bilinemez nasıl bir hisle, karşısında bu ince gömleğinin içinde titriyor görünen vücudu üryan (çıplak), tamamıyla üryan görmek istedi; göğsünün üstünde, belinde ufak bir teredüitten sonra ayaklarının dibine düştü. Uzun siyah saçlarını ellerinin asabi darbeleriyle tuttu, kıvırdı, bunların tam çıplaklığına nakısa (eksiklik) vermesini isteyerek kaldırdı, ta başının üstüne, perişan bir küme şeklinde tutturdu. Böyle, büsbütün çıplak, kendine baktı.”* (s. 212-213).

Bihter'in elbiseleri aynanın karşısında dış benliğini simgelerken çıplak vücudu gerçek kişiliğini oluşturan iç benliğinin sembolüdür. Nitekim “*Modern insan, yeni yaşama biçiminin getirdiği alışkanlıklarla kendi iç kuvvetlerini keşfetmiştir. Bir başka ifadeyle hem içinin hem dışının tehdidi altına girmiştir.*” (Özcan, 2007: 14). Böylece Bihter artık aynanın karşısında daha önce örtmeye çalıştığı “annesini gibi olmama” durumunu, içsel olarak görmeye başladığından yıkım tehlikesi de başlar. Bihter aynanın karşısında içindeki kadınlık isteğiyle odanın dışındaki hayat arasında trajik bir boyuta adım atar.

Ayna, Bihter'deki bilinçaltının yansıtıcı rolü görevindedir. Gaston Bachelard'a göre de modern dünyada eşya görevinden daha fazlasını simgeleyen ayna<sup>9</sup>, Uşaklıgil'in kaleminde karakterlerin ruhsal yapısını açığa çıkarmada önemli bir simgesel araç haline gelir. Bu bağlamda başkarakter Bihter'in benliğinin gizli karanlıklarından sıyrılıp aynaya yansıyan ikinci bir karakteri daha ortaya çıkar:

*“Aynanın içinde bu beyaz resim, ince, gayet bellisiz (belirsiz), havaya benzer bir mavi çizgiyle zeminden ayrılmış gibiydi ve böyle etrafında açılan ince mavi halenin (ışık halkasının) arasında kabarıyor, bir cismaniyet kesp ediyor, levhasından ayrılarak Bihter'e, diğer Bihter'e yaklaşıyor; orada iki Bihter, bütün zapt olunmuş aşkları inkişaf ettirecek (açığa çıkaracak) ciğerleri yakan bir busenin lerzileri içinde, mahv ve harap eden bir kucaklamayla birbirinin kollarına atılmaya müheyya (hazır) iki vücut peyda oluyordu.”* (s. 213-214).

Bihter'in aynanın karşısında vücudunu hayranlıkla seyrederek ortaya çıkardığı iç benlik yapısı sahip olduğu “narsistik karakter” özelliğinin bir sonucudur. Artık Bihter'in kişiliğinin karanlık dehlizlerinde “*uyuyan benlik, narsist bir sevgiyle onanarak meşruiyet de kazanmış olur.*” (Korkmaz, 2012: 174). Aynanın kensine sağlamış olduğu bu meşruiyetle birlikte Bihter karşısına çıkan “genç” Behlül'e ruh ve bedenini teslim eder.

---

<sup>9</sup> Bu konuda Gaston Bachelard “*Aynalar fazla uygarlaşmış, fazla kullanışlı, fazla geometrik nesnelerdir.*” (Bachelard, 2006: 31) diyerek aynaların dış görünüşten sıyrılıp modern bireyin iç benliğini ortaya koymadaki işlevini açıklamaya çalışır.

Bihter, Behlül'ün odasına basit bir sebeple girer. Burada Behlül, Bihter'e aşk itirafında bulunur. Kocasını ilk kez aldatır. Bihter kendi odasına geldiğinde benliğine olan saygısını yitirmiş, yıkımını başlatmıştır:

*“Şimdi nefsinden öğreniyordu; hayattan her şeyden öğreniyordu.*

*Nihayet Firdevs Hanım'ın kızı olmuş idi; evet, yalnız onun için gitmiş, bu adamın kollarında mülevves (kirli) bir kadın olmuş idi. Başka bir sebep bulamıyordu. Demek onun kanında, kanının zerrelerinde bir şey vardı ki onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs Hanım'ın kızı yapmış idi. Bütün bu günahın, bu levsin mesuliyetini (kirin sorumluluğunu) annesine atfediyordu (yükliyordu). Bu kadına bir düşman idi, ondan nefret ediyordu, kendisini bu kadının kızı yapan kadere küsüyordu.” (s. 256).*

Bihter annesinin kanını taşıdığı için tabii bir son olarak annesi gibi olmuştur. Determinizmin “soya çekim” kuralı burada Bihter özelinde Uşaklıgil tarafından başarıyla uygulanır. Bundan sonra yine doğal olarak Bihter içine düştüğü trajik halden kurtulmayı isteyecek; ancak bu durumdan kurtulamayarak kendi yıkımını hazırlayacaktır.

Bihter hayat karşısında uçuruma yuvarlanmaya başlar ve içinde bulunduğu trajik durumdan kurtulmanın yolunu “aşk”la aşacağını düşünür. Bihter'e göre aşk bütün bu kirli benliğini temizleyecek bir iksirdir. Bu bağlamda Bihter için Behlül'ü kaybetmek kendi ben'ini kaybetmek anlamındadır. O, aşkını kaybetmemek için Behlül'e daha fazla tutunmaya başlar. Bu tutunma bir manada kendi ben'ine sarılmaktır. Ancak Behlül bu tarz bir karakter yapısına sahip değildir. Nitekim Behlül'deki dominant kişilik özelliği “narsisistik karakter”dir. “Kişinin başka insanları sevmesi yerine, kendi egosunu libidal olarak yüklenmesi...” (Jacoby, 1996: 72) anlamına gelen narsisizm, Behlül'de bu özelliğini bir yılın sonunda gösterir.

Behlül, önce Beyoğlu'ndaki hayatına geri döner. Günlerce yalıya gelmez. Bihter, Behlül'ün kendisine karşı takındığı olumsuz tavırlardan haz almaya başlayarak yeni bir karakter değişim sürecine girer. Nitekim “Roman kahramanı, arzusunun biçimlendirdiği bir değişme süreci yaşayan öznedir.” (Özcan, 2002: 88) ve Bihter'de oluşan yeni “arzu” ise mazoşizm nevrozudur:

*“Behlül’ün hıyanetlerine karşı kendisini aldattı, sonra inkâr olunamayacak bürhanlar (tanıklar), deliller karşısında artık nefisini iğfale (kendini aldatmaya) muvaffak olamayınca tahammül etti; daha sonra hakaretlere, zilletlere (alçalmalara), her şeye tahammül etti; bu öyle fedakârlık idi ki onu bu vahşi lezzetle işkenceler vererek bahtiyar ediyordu.”* (s. 480).

Roman boyunca arzularının biçimlendirdiği farklı karakter yapılanmalarını yaşayan Bihter için “mazoşist karakter”li yapıya bürünme, kendini yıkmada son role sahiptir. Bu tarz karakter özellikleri gösteren bireyde özellikle mazoşist davranışlar *“Engellenmeyle ve cezalandırılma korkusuyla frenlendiğinde benliği hedef alır ve böylece öz-yıkıma dönüşür.”* (Reich, 2014: 277). Bu bağlamda Behlül’ün Nihal’le evlenecek olması, Bihter’de “engellenme” durumunu oluştururken toplum tarafından “cezalandırılma” korkusu da Bihter’i romanın sonunda “öz yıkım”a götürür. Hülâsa Bihter’deki mazoşist ve narsist karakter yapılanmalarının birbirlerini tetiklemeleri sonucu Bihter’deki kendini yıkma kaçınılmazlaşır. Nitekim *“Her zaman birbirleriyle bağlantılı olan sadistlik ve mazoşizm, davranışçılara göre karşıt şeylerdir; ama gerçekte, tek bir temel durumun-dirimsel güçsüzlük duygusunun-iki ayrı yüzünü oluşturur.”* (Fromm, 1995: 37).

Romanda öne çıkan bir diğer karakter ise Nihal’dir. Nihal’in erinlik çağından ergenliğe geçişte yaşadığı psikolojik buhranlar, Uşaklıgil tarafından ince ayrıntılarla tahlil edilir. Bu bağlamda *“Nihal’in öyküsünü kendi başına ele alırsak Aşk-ı Memnu’nun, yalnızlaşma temasını da içeren bir bildungs-roman (büyüme romanı) olduğunu görürüz.”* (Moran, 2011: 104). Bu doğrultuda öncelikle Nihal, babasının Bihter’le evlenmesinden sonra ona karşı gittikçe artan bir öfkeye kapılır. Adnan Bey’den kaçarak ondan bir nevi intikam alma çabasına girer. Bu düşüncesi Bihter’in intiharına kadar devam eder. Nitekim Behlül ve Bihter arasındaki “yasak aşk”ı öğrendiğinde dahi babasından intikam alma fikri onda takıntı haline gelmiştir:

*“Bu darbe onu öldürecekti; fakat babasından intikam almış olarak... Bu, kalbini öyle vahşi bir lezzetle dolduruyordu ki babasından intikamını alarak onu öldürecek olan bu darbeyi takdis etti (yüceltti).”* (s. 471).

Babasından intikam alarak “kalbini vahşi bir lezzetle doldurma” şeklindeki bu tarz duygulanım Nihal’deki “sadist karakter” yapılanmasını oluşturur. Nihal, tutunma öznesi olan babasına karşı geliştirdiği bu yıkma isteği ondaki “oedipus kompleksi”nin bilinçaltındaki yansımasıdır. *“Küçük kız için, oedipus durumu, uzun ve çetin bir evrimin sonucu, bir çeşit geçici çözümleme, gizlilik döneminin başlangıcı artık pek uzak olmadığından, uzun zaman bırakmayacağı tam bir dinlenme durumudur.”* (Freud, 2014b: 163). Nitekim Nihal’in Adnan Bey’e söylediği *“Hani ya 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.”* (s. 307) sözleriyle Nihal’de oedipus karmaşasının yansıması gözlemlenir.

Nihal, Bihter’in yalıya gelmesiyle birlikte gittikçe yalnızlaşır. Bu dönemdeki psikolojisi ise Matmazel Mlle de Courton aracılığıyla verilir. Nihal’in yıkılma isteği de Matmazel’le olan diyaloglarına yansır:

*“... mürebbiyesinden öyle kitaplar istiyordu ki ona ölümü düşündürsün. Mürebbiyesine itiraf ediyordu:  
-Ölüm! Ölüm! Şimdi hep bunu istiyorum, derdi.”* (s. 325).

Nihal’de belirmeye başlayan kendini yıkma isteği hayata karşı karamsar bir yaklaşımla ölümü arzulamasıyla belirginleşir. Bu doğrultuda önce mürebbiyesinden ölümü çağrıştıracak karamsar kitaplar istemesi ve ardından duygu ve düşüncelerini anlatabildiği tek kişi Matmazel’e bunu açıkça itiraf etmesi ondaki yıkılma isteğinin anlatıma dökülmüş ifadeleridir.

Nihal’in bir diğer kişilik özelliği ise “mazoşist karakter” yapılanmasıdır. Firdevs Hanım’ın köşke gelmesinden sonra gittikçe hırçınlaşmasının ardından bu duruma tahammül etmek onda acı bir zevk uyandırır:

*“-Size bir hakikat söyleyeyim mi? Şimdi ben bu şeylerden lezzet alıyorum. Bilmezsiniz, bugün bu acı fedakârlığı yaptıktan sonra içimde öyle bir lezzet var ki.”* (s. 341).

Nihal’de mazoşist duyguların artmasında önce Bihter ve Firdevs Hanım’ın yalıya gelmelerinin ardından Bülent’in yatılı okula gitmesi ve sonunda Mlle de Courton’un yalıdan ayrılması gibi olaylar tetikleyici rol üstlenmiştir. Nihal’deki bu durum Behlül’le nişanlanma fikriyle başka bir merhaleye taşınır. Nitekim Nihal, babasından bulamadığı sevilme ihtiyacını tıpkı Bihter’de olduğu gibi Behlül’le giderme yolunu seçer:

*“Sevilmek! Sevilmek! Mariz (hasta) ruhunda yalnız bu feryat vardı.”*

(s. 453).

Bihter’de de görülen sevilme açlığı Nihal’de de bu şekilde açığa çıkmasıyla Bihter ve Nihal arasında meydana gelecek çatışmayı kaçınılmaz bir hale getirir. Dolayısıyla bu iki karakter arasında birinin yıkılması zorunlu hale gelir. Nitekim romanın sonunda Bihter yıkılırken Nihal babasına tutunarak ayakta kalır.

Nihal’de çocukluğundan itibaren baskın bir şekilde “*oral (alıcı) karakter*” (Fromm, 1993a: 92) yapılanması kendini hissettirir. Zira bu karakter grubundaki bireyler için “*Sevilmek öylesine doyurucu bir yaşıttır ki, seven kim olursa olsun, sevgiyi nerede bulursa bulsunlar kolayca kabul ederler, hatta onun peşine düşerler.*” (a.g.e., 1993a: 92). Bu bağlamda Behlül’ün Bihter’i sevmesi Nihal’de karşılığını bulur. Fakat Behlül tıpkı Bihter’de olduğu gibi Nihal için de tam bir tutunma öznesi olmaz.

Romanın sonunda Nihal’de kendini yıkma ediminin oluşmamasında da yine sevilme duygusu önemli rol oynar. Buradan hareketle Nihal ihtiyaç duyduğu sevgiyi yine babasında bularak ayakta kalmayı başarır.

### **1.7. İç-Dış Çatışmasında Yıkılan Karakterler: Kırık Hayatlar**

Halit Ziya Uşaklıgil’in Servet-i Fünun döneminde yazdığı son romanı Kırık Hayatlar, önce Servet-i Fünun’da tefrika edilmiştir. Romanın kitap halinde basımı ise 1924’de gerçekleşir. Bunda II. Abdülhamit devrinin sansür uygulaması etkili olur.

Halit Ziya Uşaklıgil, hayattayken kitaplaştırdığı bu son romanında, Servet-i Fünun döneminde kaleme aldığı Mai ve Siyah ile Aşk-ı Memnu romanlarında baskın olan ferdiyetçilikten sosyal meselelere doğru geçiş yapar. Bununla ilgili olarak romanın başında kaleme aldığı “Bir Hikâyenin Hikâyesi” başlıklı yazısında şu ifadeleri kullanır:

*“Bunda sadece hayat olacaktı. Memleketin hakikî hayatından bir levha ki onda gözleri oyalayacak, hayali taltif edecek (ödüllendirecek) süslerden hiçbir iz bulunmasın. Balzac’ın Stendhal’in, Bourget’in müracaat ettikleri usulde bir hikâye ki bu üstadların namlarını (adlarını) ihtar eden (hatırlatırken) onlara yetişmek küstahlığına çıkışmamakla beraber kendi hâlince, kendi kadrince (değerince) o nev’in (türün) mütevazı bir numunesi (alçak gönüllü bir örneği) olsun.” (s. 13-14)*

Böylece son dönem Osmanlı toplumunun muhtelif sahneleri romanda işlenir. Dolayısıyla romanda sadece bir aileye mensup kişilerin hayat hikâyelerinden kesitler verilmez. Doktor olması münasebetiyle Ömer Behiç’in tanık olduğu birçok birey ve ailenin “kırık hayatlar”ı da romanın içinde kendilerine yer bulur.

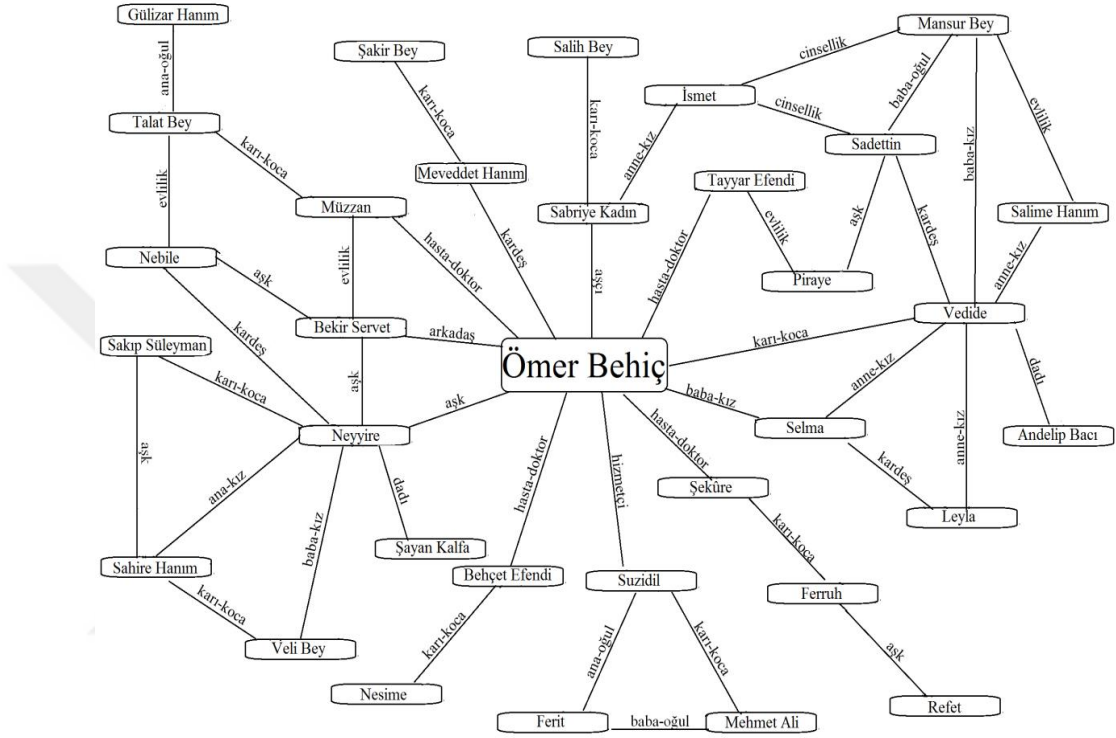
Kırık Hayatlar’da Ömer Behiç’in ve ailesinin hayatları dışında işlenen ilk hayat hikâyesi yıllarca Vedide’nin dadılığını yapmış Andelip Bacı’dır. Çocuğu olmayınca kocasının ikinci bir evliliğine razı olmayıp tekrar Vedide’ye sığınmıştır. İkinci bir evlilik için yıllarca bekleyen Andelip Bacı’nın bu isteği gerçekleşmez.

Evin hizmetçisi Suzidil ise içkiye düşkün kocası Mehmet Ali’nin şiddetine maruz kalmış ve hasta çocuğu Ferit ile Ömer Behiç’in evinde hizmetçilik yapmaktadır.

Ömer Behiç’in evinde yaşanan bu hayatların dışında bir de onun dışarıda işi gereği tanıdığı kişilerin hikâyeleri de romanda geniş yer tutar. Ömer Behiç’in hastası Şekûre Hanım da bunlardan biridir. Ferruh Bey, ailesinin zorlamasıyla Refet’i sevmesine rağmen Şekûre Hanım’la evlenir. Kocasının yasak ilişkisini bilen Şekûre vereme yakalanır ve ölür. Hayat karşısında henüz tecrübesiz olan Talat Bey, annesi Gülizar Hanım’ın baskısıyla karısı Müzzan’ı evden kovar ve Nebile ile evlenir. Ayrıca yaşı bir hayli ilerleyen Tayyar Efendi’nin on beş yaşında bir kızı cariye olarak alması, sevgilisi Talat Bey’le evlenen Bekir Servet’in de Talat Bey’in karısına yönelmesi, Vedide’nin kardeşi Sadettin’in babası Mansur Bey gibi kadınlara düşkünlüğü ile birçok karakter ve hayat romanın içinde işlenir.

Romanda geniş ilişki ağları kurulmasında evlilik dışı yasak ilişkiler, erkek egemen toplumdaki kadının güvencesizliği ve eşitsizliği gibi toplumsal konular birçok karakter aracılığıyla ustalıkla işlenir. Nitekim *“Halit Ziya ikinci derecedeki şahısları birkaç davranışla canlandırmada ustadır. Bundan dolayı onun hiçbir kahramanı, gerçek dışı izlenimini uyandırmaz.”* (Enginün, 2005: 353). Böylece Uşaklıgil son

romanı Nesl-i Ahir’de de şahıs kadrosunu geniş tutarak dönemin sosyal hayatına daha fazla nüfuz etme isteğini, Kırık Hayatlar’da geniş bir ilişkiler ağı sarmalıyla vermeye çalışılır. Bu bağlamda Halit Ziya bütün bu karışık gibi görünen olayların merkezine öncelikle başkahraman Ömer Behiç’i yerleştirir ve gittikçe dışarıya doğru ilişkiler ağını genişletir:



Halit Ziya Uşaklıgil Kırık Hayatlar’da sadece dışarıdan gözlemlediği kişi ve olayları anlatmaz. O, aynı zamanda erken yaşta kaybettiği kızının acısını da bu romanda Ömer Behiç’in veremden ölen kızı Leyla karakteriyle canlandırır:

*“O iki çocuğumuzun hastalıkları ve ölümleri hakkında bu yazılarda tafsilat (ayrıntı) vermiyorum. Bunu merak edenler birincisi için ‘Solgun Demet’ hikâye külliyyatında ‘Kırık Oyuncak’ hikâyesine, ikincisi için ‘Kırık Hayatlar’ büyük romanına müracaat edebilirler.”* (BAH., s. 26-27).

Halit Ziya, intihar eden oğlu Vedat'ın anısına kaleme aldığı Bir Acı Hikâye'de söylediği bu sözlerde hayatındaki en büyük acılardan birini romana yansıttığını ve bu şekilde aslında kendi hayatının da “kırık” olduğunu belirtir.

Romanın başkarakteri Ömer Behiç, tıp tahsilini tamamlamış bir iç hastalıkları uzmanıdır. Bir muayene esnasında tanıştığı Vedide ile evlenmiş ve Selma ile Leyla isimlerinde iki kız çocuğu olmuştur. Sekiz yıl sonra üçüncü çocukları olarak kabul ettikleri yeni evlerine taşınırlar.

Bir eve sahip olmak fikri Ömer Behiç için hayallerine kavuşma anlamı taşır. Eve taşındıklarında mutluluk içinde bulunan aile artık dış hayatın çirkinliklerinden kurtuldukları bir sığınma mekânındadırlar. Evlerinin penceresinden şahit oldukları kırık hayat hikâyelerini izlerler. Ancak çok geçmeden Ömer Behiç'in arkadaşı Bekir Servet aracılığıyla kendilerinin hayatları da yıkılmaya başlar.

Bekir Servet, bir önceki roman Aşk-ı Memnu'daki Behlül karakterinin bir benzeri niteliğindedir. Ömer Behiç'i, Veli Bey'in hanımı ve kızlarıyla tanıştırır. Yine Aşk-ı Memnu'daki Melih Bey takımının bir benzeri olan bu aile, Ömer Behiç'in mutlu yaşamına kara bir gölge gibi düşer. Nitekim bu ailenin küçük kızı Neyyir, Ömer Behiç'i elde eder. Bundan sonra Behiç, karısı Vedide'yi ve çocuklarını ihmal eder. Neyyir ile sık sık bir terzi dükkânının üst katında buluşur.

Hasta olan küçük kızı Leyla'yı ihmal eden Ömer Behiç, “dışın” temsilcisi Neyyir ile “için” temsilcisi Vedide arasında çatışma yaşar. Romanın sonunda evine dönen Ömer Behiç için artık o eski mutlu günler geride kalmış ve kendi hayatları da kırılmıştır.

Ömer Behiç, romanın başında ailesine düşkün, işi gereği insanlarla sosyal ilişkileri gelişmiş “dışadönük davranış” özellikleri sergiler. Ancak kişiliğinin temelini Uşaklıgil'in diğer başkarakterlerinde olduğu gibi “içedönük davranış” karakter özelliği oluşturur.

Ömer Behiç için “ev” hayatın simgesi, anlamıdır. Evliliğinden sekiz yıl sonra taşındığı bu yeni evinde çok mutludur:

*“Aman yarabbi! Ne kadar mesuttu!.. Hayatında hiç kendisini böyle mesut hissetmemişti.” (s. 29).*

Ömer Behiç'i bu şekilde mutluluğa götüren en büyük etken sıcak yuvasıdır. Mutluluk, Kırık Hayatlar'da "ev"le sembolleştirilerek kişilerin ruh dünyaları somutlaştırılır. Böylece Ömer Behiç için ev, onun ruhsal anlamda sığındığı "açık-geniş mekân" (Korkmaz, 2005: 411) özelliği gösterir:

*"Onun için en büyük bir saadet, insanın kendi evinin kapısını kapayıp sürmeledikten sonra, hayatın bütün hariciden (dışarıda kalan her şeyden), bütün cihanın dağdağasından (dünyanın gürültüsünden) çelikten bir set ile ayrılmış görebilmektir."* (s. 37).

Evin dışına çıkmak kadar dışarıdan içeri gelecek kötülükler de bu bağlamda önemlidir. Uşaklıgil'in romanlarında dışarıdan içeriye gelerek düzeni bozan ve yıkıma neden olan karakterler; Sefile'de İhsan, Nemide'de Nahit; Bir Ölünün Defteri'nde Hüsamettin; Ferdi ve Şürekâsı'nda Hacer; Mai ve Siyah'ta Vehbi; Aşk-ı Memnu'da Bihter ve son olarak Kırık Hayatlar'da Bekir Servet ve Neyyir'dir.

Ömer Behiç işi ve davranış karakteri gereği "dış" hayatla yakın temas kurar. Veli Bey'in kızı Neyyir'le dışarıda karşılaşmasından sonra onda Neyyir'e karşı gittikçe artan bir ilgi belirir. Ömer Behiç, Neyyir'le karşılaştıktan sonra kendi yıkım sürecine doğru sürüklenmeye başlar:

*"Bu dakikaya kadar hüviyetinin (benliğinin) içinde bir el uzanarak onu geride bırakmaya, kendisine müteallik (bağlı) olmayan hatıraları çağırmaya çalışırken birden sanki yine bir perdenin kanatları açılıvermiş ve arasından Neyyir'in kıvrık saçlarıyla başı çıkıvermiş, dilinin ucunu bir istihza içinde ona leziz bir mestînin cinnet curasını (lezzetli bir sarhoşluğun cılgın içkisini) vaat ederek, gösterivermişti."*

*Artık Ömer Behiç bu hayale karşı mukavemetten (direnmekten) âciz, nefsinin teslim ediyor, son vak'anın damarlarından ateş akıtan hatırasını tekrar yaşamaktan mest oluyordu."* (s. 176).

Kendisi de doktor olan Ömer Behiç için bundan sonra ev-dış çatışması başlar. Cinsel anlamda istekleriyle içinde bulunduğu sosyal konumun değerleri onda kendisini "sefil", "zelil" ve "güçsüz" görme nevrozuna doğru iter. Nitekim "Bir nevrozun

*doğması için kişinin libidinal istekleri ile kişiliğinin ego diye adlandırdığımız ve kendini koruma içgüdüsünün anlatımı olan ve aynı zamanda kişiliğinin ülkülerini içeren kesimi arasında bir çatışma olmalıdır.”* (Freud, 1999: 288). Ömer Behiç’te yıllarca hayalini kurduğu doktorluk mesleğini icra etme ve mutlu bir ev hayatı onun yaşam “ülküsünü” simgelerken Neyyir libidinal ihtiyaçların giderilmek istendiği “id” kısmını oluşturur ve böylece onda çatışma hali başlar. Behiç’teki bu bilinçaltı özellikleri ise anlatıcı tarafından romanda şu şekilde ifade edilir:

*“İnsanın ruhu ne garip ve mudhik (gülünç) bir sahneydi! Orada aynı şahsiyetin muhtelif temsilleri (oyunları), tesadüm haline gelen hissiyata (çarpmaya dönüşen duygulara) göre ayrı ayrı vaziyetler (durumlar) alıyorlar, vazife ifâ ediyorlar, küçük oyunları oynuyorlardı ve bu sahnede oynanan oyunun altında, bütün vazife ifa eden oyuncuların lisanına, tefekkürüne, ictihadına (düşüncesine, inancına) karşı asıl oyun, sahnenin görünmeyen karanlıklarında, ruhun murakabe ve müşahade (denetim ve gözetim) altına alınmayan başka hafî (gizli) oyuncuları tarafından oynanıyor, asıl tahakkuk edecek olan (gerçekleşecek) netice ne ise, ne olmak mukadder (kararlaştırılmış) ise, o sahnenin arkasında vücuda geliyordu (ortaya çıkıyordu).”* (s. 226).

Böylece Ömer Behiç özelinde bütün bir toplumun bilinçaltının karanlık dehlizlerindeki arzularıyla bireyin ve toplumun ahlak yasalarının çatışması dile getirilir.

Ömer Behiç, yukarıda da belirtildiği şekliyle “içedönük davranış” karakterine sahiptir. Ancak mesleği gereği insanlarla çabuk sosyalleşen “dışadönük davranış” özellikleri de sergiler. Nitekim bir insan için “Genellikle görülen şudur ki bir davranış biçimi gelişmiş ve öteki, bilinçdışı kalmaktadır. Buna karşın hiç kimse tümüyle bir davranış biçimi içinde yaşamaz. Ara sıra, zayıf biçimde de olsa, bilinçdışındaki öteki davranış biçimini ortaya koyar.” (Fordham, 2011: 39). İşte bu noktada Ömer Behiç, davranış karakterinin özünü oluşturan “içedönük” davranış biçiminden bilinçaltı libidinal etki sonucu “dışadönük” davranış şekli sergiler. Böylece Ömer Behiç’te kendini yıkma bu iki zıt davranışın çatışması sonucu kaçınılmaz hale gelir. Zira Behiç’teki bu kişilik çatışması onun Ömer Behiç-Neyyir ilişkisini sezinlediği zaman açıkça dile getirilir.

*“Sahih (gerçekten), azizim! demek sen böyle şeyleri düşünürmüşsün, öyle mi? O halde ne için sarahatle cinnet (açıkça delilik) ilan etmiyorsun!.. kabilinden (gibi) eğlenişleri olurdu ve meşhur bir mısraı ihtar ederek (hatırlatarak): ‘Dünyada hüner âleminin mihnetinden (sıkıntılarından) mümkün mertebe zevklerin en yüksek miktarını almaktadır; sen de böyle yap da bak, o vakit dünyaya gözlüklerle bakmakta devam eder misin?’ derdi.*

*Bu bir mizaç (yaratılış) meselesi olacaktı. İşte bir aydan beri o da hayatında kendisine bir zevk vesilesi bulmuştu; onu kendisine yaşamak ve yaşatmaktan kâm (tat) almak için bir sebep telakki etmek (saymak) pek mümkün iken, yalnız mümkün değil hatta tek bir makul tarz bu olmak lazım gelirken, o hep kendi kendisini yiyip didiklemekle, herkes için pek masum, pek tabii bir şeyi bir cinayet mertebesine çıkararak ruhunu tesmim etmekle (zehirlemekle) meşguldü.” (s. 299).*

Aldatmanın toplumda tabii bir hal aldığı bu dönemde Ömer Behiç bu şekilde “kendisini yiyip didiklemekle” kendi iç benliğiyle çatışma sürecine girer. Artık Neyyir’le olan yasak ilişkisi ruhsal yapısını zehirlemeye başlayarak romanın sonundaki yıkım süreci başlar.

Ömer Behiç’te baskın psikolojik karakter yapılanması ise “Bir Ölünün Defteri”nde Osman Vecdi’den itibaren erkek başkarakterlerin hepsinde görülen “depresif karakter” özelliğidir. Karısı Vedide’yi aldattıktan sonra bu karakter özelliği psikolojik yapısı üzerinde yıkıcı etkide bulunmaya başlar:

*“... son zamanlarda, onda, bütün hayata karşı kayıtsız bırakan, hastalarına mümkün mertebe (elden geldiğince) az zaman ve az takayyüd (özen) bırakarak yalnız kalmaya, kendi kendisinin içine uyuşup gömülmeye sevk eden bir gevşeklik peyda olmuştu. Bu tahavvüle (değişikliğe) kendisi de vâkıftı. Ve gittikçe terakki eden marazının (artan hastalığının) yeni tahrip eserlerine vukuf hâsıl ettikçe (yıkıcı belirtilerine dair bilgi edindikçe) kendi izmihlalinin (yıkımının) acısını duyan bir hasta elemiyle:*

*‘-Ah! Ne kadar düşüyorum, ne kadar düşüyorum!..’ derdi.” (s. 362-363).*

Ömer Behiç'te başlayan bu yıkım süreci (anlatıcı tarafından düşme şeklinde nitelenir) romanın sonuna kadar devam eder. Küçük kızı Leyla'nın ölümü ve Neyyir'in başka bir adamla evlenmesinden sonra tutunma öznesi olarak hayatta bir tek karısı Vedide kalır. İşlediği suçtan ötürü pişmanlığını yaşamasının yanı sıra artık eski hayatına dönemeyecek şekilde yıkıldığının da farkındadır. Hayatının yıkılmasına neden olan Neyyir'in Sakıp Süleyman'la evlenmesinden sonra Ömer Behiç'te ona karşı gittikçe artan bir düşmanlık ortaya çıkar:

*“Bütün alınan taziyetler (başsağlığı) arasında en ziya (fazla) onun bir tek satırında mütehassis olmuş, tekrar tekrar o satıra avdet ederek (dönerek) uzun uzun ona dalmıştı. Sonra, günler tevali edip (biri arkasından geçip) de ondan yeni bir haber gelmeyince, buna mukabil (karşılık) onun musammem izdivacının tahakkukunu (tasarlanan evliliğinin gerçekleşmesini) Bekir Servet'ten öğrenince yeniden mustarip olmaya (acı çekmeye), bir zehirli kin arasından ona adavet etmeye (düşmanlık duymaya) başlamıştı.” (s. 408).*

Behiç'te Neyyir'e karşı gelişen bu tarz kin ve düşmanlık hisleri, ondaki “sadist karakter” özelliğinin “dış” üzerindeki yıkıcı etkide bulunmasına neden olur. Nitekim “bir canlı varlık üzerinde mutlak ve kısıtlanmamış denetime sahip olma tutkusu” (Fromm, 1995: 33) olan sadistlik, Ömer Behiç için Neyyir üzerinde bir “denetime” sahip olamamanın etkisiyle yıkıcı düşünceler üretir. Dolayısıyla Ömer Behiç'te dışın temsilcisi Neyyir'in acı çekmesini isteyen nevrotik durumlar gözlemlenir:

*“Onu kendisi için, kendi tarafından terk edilmiş, ihmal olunmuş olmak acısı için tehevvür (öfke) buhranları geçiriyor, ıstıraptan kıvranıyor görmek isterdi. Onu böyle bilseydi bir garip saadetle lezzet bulacaktı.” (s. 407).*

Mutlu yaşamının yıkılmasından sorumlu tuttuğu Neyyir'in kendisi gibi yıkılmış bir halde görme isteği Ömer Behiç'teki dışa karşı gelişen yıkıcı özellikteki sadist yapılanmanın açık ifadesidir. Nitekim şayet Neyyir'i de kendisi gibi “ıstıraptan

kıvraniyor” görmüş olsaydı bu durum yıkılan iç benliğinde rahatlamaya, “saadetli bir lezzet bulmaya” neden olacaktı.

Romanın sonunda Ömer Behiç, karısı Vedide’ye döner. O, içe kapanık tutumu ve çevresine karşı davranışlarıyla Halit Ziya’nın “Osmanlı kadın tipi”nin en iyi sembolize edilmiş halidir. Vedide, Uşaklıgil’in diğer romanlarında ve yarattığı karakterinde hemen hiç görülmeyen<sup>10</sup> “din motifinin” de belirgin bir şekilde ilk kez kullanıldığı karakter olmasıyla dikkat çeker:

*“Vedide yalnız bir şeyle meşgudü: Şimdi hemen her saat odasına kapanıyor, uzun uzun namaz kılıyor ve sonra seccadesinin üstünde gecikerek kendisini unutup hariçten vuzuh ile fark edilebilecek derecede yüksek sesle Kur’an okuyordu.”* (s. 405).

Vedide, bu şekilde kızı Leyla’nın ölümünden sonra “din”e tutunarak ayakta kalmaya çalışır.

Kırık Hayatlar’da iç-dış mekân çatışması, başkarakter Ömer Behiç’in davranışsal karakter yapısına da sirayet etmiştir. Böylece mekânların özellikleriyle kişilerin psikolojik tutumları özdeşleştirilir. Bu tarz “çevresel belirlenimcilik”in Uşaklıgil’in romancılığına en iyi şekilde yansıtılması, aynı zamanda, Halit Ziya’nın döneminde kendi roman anlayışını da dâhil ettiği realizm anlayışına uygun düşer. Nitekim “Çevresel belirlenimcilik, on dokuzuncu yüzyıl pozitivizmi ve materyalizminin önemli bir paçası olduğu gibi, doğa bilimlerinin zaferinden fazlasıyla etkilenen yöntemler olan edebi gerçekçilik ve natüralizmin de ayrılmaz bir unsurudur.” (Kern, 2008: 372). Sonuç itibarıyla bu tarz çevresel belirlenimcilik üzerine “inşa” edilen mekânların başkarakter üzerindeki belirleyici fonksiyonlarının yanı sıra “depresif ve sadist” karakter yapılanmalarıyla da desteklenen Ömer Behiç için yıkım, temelde kendi libidinal arzuları ve egosunun dengelenmesi şeklinde sonuçlanır.

<sup>10</sup> İslamî yaşantısıyla dikkat çeken bir diğer karaktere de Uşaklıgil’in son romanı Nesl-i Ahir’deki Azra’nın anneannesi Nefise Hanım’da gözlemlenir: “Nefise Hanım’ın görülecek işleri vardı. Evvela biraz geç kalan akşam namazını kılacaktı. O bütün etrafında vukuunu gördüğü temayülât-ı mübalatferamuşaneyeye (sanki özenle unutmaya meyilli oluşlara) rağmen vezaif-i dinîyesine mülazemetten (dini vazifelerine devam etmekten) hiçbir vesile ile fâriğ olmazdı (vaz geçmezdi)...” (NA., s. 248). Burada özellikle İslam dininde farz olan namaz kılmanın Müslümanlar tarafından unutulma, terk edilme eğilimine girmeye başlamasının eleştirel anlatımı dikkat çekicidir. Böylece manevi değerler bakımından bozulan toplumsal hayatta dinî değerleriyle ayakta kalmaya çalışan Nefise Hanım, romanda son dönem Osmanlı kadın “tip”ini temsil eder.

### 1.8. Yıkılan Bir Kuşağın Trajedisi: Nesl-i Ahir

Halit Ziya Uşaklıgil'in kaleme aldığı son romanı Nesl-i Ahir, Sabah gazetesinde tefrika edilmiş; ancak kitap halinde basımı Uşaklıgil'in ölümünden yıllar sonra gerçekleşmiştir.

Nesl-i Ahir'de Halit Ziya bir önceki romanı Kırık Hayatlar'da olduğu gibi toplumsal meselelere eğilmek ister. Ancak romanda göstermek istediği o dönemin tarihi sosyolojik gerçeklerinden salt siyasî fikirlere doğru kayar. Nitekim *“Türk romanında tarihsellik daha çok ideolojik bir sağaltım şeklinde kendisini göstermektedir.”* (Özcan. 2006: 1). II. Abdülhamit'in tahttan indirilmesiyle birlikte oluşan yeni siyasal yapı, geride bırakılan otuz üç yılın sorgulanmasını doğurur. Böylece Halit Ziya da son romanında “istibdat dönemi”ni kişisel ideolojisi temelinde yansıtmaya çalışır. Fakat sanat hayatının büyük bir kısmında siyaseti kendi roman anlayışının dışında tutan Uşaklıgil, Nesl-i Ahir'i belirli bir siyasi ideolojinin tahakkümüne iter. Romanın tefrikasından yıllar sonra kaleme aldığı Kırık Yıl hatıralar kitabında oluşan bu durumu ise üzüntüyle karşılar:

*“İstibdat idaresine karşı ruhunda isyan taşıyan genç nesil bu romanda timsalini (örneğini) bulmuş olacaktı. Ona Nesl-i Ahir demiştim. Eser baştanbaşa yazıldı ve neşrolundu, fakat günler umulmayan hadisatını (olaylarını) getirdikçe eser de mevzuunun esasından uzaklaşmaya başlayarak nihayet gide gide, her adımda yatağını değiştirerek yayıldığı sahada kaybolan bir ırmak dağınıklığıyla ne olduğu belli olmayan bir şekil aldı. Bugün ona uzaktan bakınca bu uzun kitaptan ancak yirmi otuz sayfalık birkaç parçayı belki nisyandan (unutulmaktan) kurtarmak zahmetine değer diye düşünüyorum; geri kalanları yakmak, yok etmek isterdim.”* (KY., s. 900).

Eserin olay örgüsü Marsilya'dan Türkiye'ye gelecek bir gemide başlar. Süleyman Nüzhet; zengin, eğitilmiş, iyi bir aileye mensup kırk beş yaşında bir aydındır. Gemi yolculuğu esnasından İrfan ve Şakir isimlerinde genç Türk erkekleriyle karşılaşır. Eski sevgilisi Suat'ın kardeşi Şakir, siyasal bilgilerden mezun olmuşken İrfan ise Batı musikisi eğitimini tamamlamıştır.

Süleyman Nüzhet İstanbul’ a geldiğinde Daniş Bey, Behiç Bey, Kâşif Bey, Sahir Bey, Muzaffer Bey gibi gençlerle tanışır. Ancak dönemin baskıcı yönetimi bütün bir İstanbul’u muhbir ve ajanlarla doldurmuştur. Bu yönetimin mensupları arasında Apollo, Şeyda Bey, Şadi Revnak Bey gibi isimler bulunur. Nitekim Süleyman Nüzhet’in arkadaşı Kâşif Bey ve onun arkadaşları tutuklanır. Devletin perişan olduğu halkın ise fakirlik ve sefaletten yıkıldığı bir dönemde, hükümetin gençleri bu şekilde baskı altına alması “idealist” gençler üzerinde olumsuz etki yaratır.

Süleyman Nüzhet’in siyasi-ideolojik hayatının yanında özel yaşamı da romanda geniş yer tutar. Azra, Süleyman Nüzhet’in High School’da eğitim gören genç kızıdır. Annesi Necide’nin ölümünden sonra halasıyla birlikte yaşayan Azra, babası Süleyman Nüzhet’in İstanbul’a gelişiyle Büyükada’ya taşınır. Azra ve İrfan arasında başlayan duygusal yakınlaşma mutlu bir şekilde sonuçlanmaz. Nitekim İrfan, babasını Erzurum’a sürgüne gönderen Paşa’ya suikast girişiminde bulunmuş; fakat başarılı olamamıştır. Paşa’nın oturduğu koltuğun altındaki bomba patlamadan önce bulunur. Bu olay neticesinde İrfan şüpheliler arasında ilk sıradadır. İrfan önce Süleyman Nüzhet’e mektup yazar ve ardından tıpkı o da babası gibi intihar eder.

Süleyman Nüzhet’in kadınlarla münasebeti ise romanda işlenen bir diğer konudur. Süleyman Nüzhet, yurtdışına gitmeden önce Suat’ı sevmiş; ancak evlenememiştir. Yurda döndükten sonra eniştesi Affan Bey’in yeğeni genç Server’e âşık olur. Bir süre gizli ilişki yaşadığı Server, hükümetin adamı Gıyasettin ile evlenirken Suat da bir diğer ajan Şadi Revnak Bey’le evlenir. Romanın sonunda Süleyman Nüzhet ve Azra tıpkı Adnan Bey-Nihal gibi birbirlerine tutunarak hayatlarına devam ederler.

Romanda Kırık Hayatlar’da olduğu gibi şahıslar ve bu şahısların birbirleriyle olan ilişkileri önemi bir yer tutar. Bu bağlamda “*Yazar, devri çeşitli yönleriyle vermek için şahıs kadrosunu çok geniş tutmuştur.*” (Kerman, 1995: 101). Romanın başkarakteri Süleyman Nüzhet’in özel hayatı ile devrin sosyal şartları birlikte verilerek ilişki ağları gittikçe genişletilir. Böylece Nesl-i Ahir’de Süleyman Nüzhet özelinde idealist gençler, idealize edilmiş bir toplum yapısını hayal ederler. Ancak mevcut durumla hayal arasında çatışmada trajedi yaşamaları onları değişik şekillerde etkiler:

“O, daima kendisinde, böyle ayrı ayrı icra-yı tesir eden (tesirini gösteren) iki hüviyetin, iki nevi felsefe-i ahlâkiye (iki çeşit ahlak felsefesi) içinde mücadelesini gördü; biri kendi için icra-yı hükm eden, diğeri başkaları için ref-i âvâz-ı tenkide (tenkit sesini yüceltmeye) lüzum gören iki hüviyet ki vehleten (ansızın) tamamıyla zıt felsefelerle dikilirler ve muarazaya (çatışmaya) başlarlardı. Sonra yavaş yavaş müsaidat-ı müteakabile ile (karşılıklı hoş görme ile) bir nokta-i itilaf (anlaşma noktası) bulunur, iki muhasım (düşman) ekseriyet üzere calî (sahte) bir nümayişin derâ-guş-ı riyakârı (iki yüzlü kucaklaşması) içinde barışmış olurlardı.” (s. 190).

Süleyman Nüzhet'in kişiliğindeki bu farklı yapılanmalarda, “içedönük” ve “dışadönük” davranış özelliklerinin rol oynaması yatar. Özel hayatında daha çok içedönük davranış biçimleri etkinken sosyal hayatında ise dışadönük davranış özellikleri baskındır.

Dışadönük davranış şekli ilk olarak Gıyas'ın jurnalci olduğunu bildiği halde ona karşı bir tavırla Büyükada'da verilen bir davette görülür:

*“Bir aralık Şakir sol gözünün ucuyla Nüzhet'e gösterilen tehlikelere karşı yürümek için bir ihtimâk-ı tabii (doğal bir eğilim), muhataraya (tehlikeye) atıldıkça zevk duyan bir cüretkârlık, bir pervasızlık vardı ki kendi bile bu hissine mâni olamayarak muhakemesinin şayan-ı içtinab olmak üzere (sakınmak gerektiğini) işaret ettiği şeylerden kaçınmaz, bir hatve attıktan sonra artık dönemez ve ilerledikçe mest olarak daha ileri gitmek isterdi.” (s. 79).*

Süleyman Nüzhet'teki bu tür davranış özelliği İrfan ve Şakir özelinde diğer genç nesil üzerinde de yönlendirici bir rol oynar. Ancak romanın genelinde Süleyman Nüzhet'teki baskın “içedönük davranış” karakter yapılanması onun kişiliğinde etkilidir.

Davranışsal karakter yapılanmasının dışında Süleyman Nüzhet'in kişiliğinde “depresif karakter” özelliği belirgindir. Bu karakter yapılanması onun bütün “özel” hayatını etkiler. Öncelikle Süleyman Nüzhet; Server ve Suat'la yaşadığı ilişkilerde özgüveni yüksek bir karakter olarak davran(a)maz. Server'i sevmesine rağmen onu elde edemez:

*“Ve işte o, altı aydan beri orada, elini uzatsa alınacak bir yerde idi de o bir hatve (adım) ileri gidemiyordu. Onu belki yarın başka bir el uzanıp alacaktı. Ve ne hak ile bu ele ‘Çekil! Ona benden başka kimsenin eli uzanamaz!’ diyecekti?” (s. 528).*

Süleyman Nüzhet, Server'i sahiplenememesini yıllar önce Suat'la olan ilişkisinde de yaşamıştır. Duygularında ve karar almada bir türlü başarılı olamayan Nüzhet, hayat karşısında psikolojik yıkıma uğrar. Nitekim Halit Ziya'nın romanlarında

sıkça işlediği “ayna” metaforu, Nesl-i Ahir’de de başkarakterin hayat karşısında yıkılmışlığını ve kişilik yapısını simgeler:

*“Kalktı, aynasına kadar gitti. Ve tamamıyla aydınlığa maruz olmayan aynasının içinde kendisini bir karartı arasından öyle sarmış, öyle bozulmuş gördü ki ‘Yazık!’ dedi, insanlar bütün bir ömürlük tecrübelerine rağmen nasıl sefil birtakım esbabın (sebeplerin) elinde miskin, aciz bir oyuncaktan ibaret.”* (s. 590-591).

Aynanın karşısında yıkılmışlığını gören Süleyman Nüzhet için tutunma öznesi Azra’dır. Nüzhet’in Suat veya Server’le evlenememesinde kişisel özelliğinin yanı sıra Azra’ya karşı düşkünlüğü de önemli bir etkidir:

*“İzdivaç!.. Bu kelime ne zaman hatırına gelse Azra’yı görmek ihtiyacını duyar ve ona karşı bir günah işlemişçesine çocuğu çekip affettirmek isteyen bir ihtiyaç ile öperdi.”* (s. 60).

Kızına karşı bu şekilde davranan Nüzhet, Aşk-ı Memnu’daki Adnan Bey karakterinin devamı niteliğindedir. Nitekim romanın sonunda kızıyla yeni bir hayata adım atar.

Nesl-i Ahir’de kendisini yıkan karakter ise İrfan’dır. İrfan ile Süleyman Nüzhet’in yakınlaşması baba-oğul ilişkisini hatırlatır. Nüzhet için İrfan gençliğinin sembolü iken İrfan için ise Süleyman Nüzhet baba boşluğunu doldurma anlamına gelir. Böylece birbirlerine karşı bir “özdeşleşme” içinde bulunurlar. Bu manada “*özdeşleşme* denilen bir şey, yani ben’in yabancı bir ben’in kimliğine girmesidir; birinci ben bazı görüş noktalarında öbürü gibi davranır, ona öykünür ve onu kısmen kendisine mal eder.” (Freud, 2014b: 90). Ferdi ve Şürekâsı’nda İsmail Tayfur-Tahsin Efendi özdeşleşmesinin bir benzeri de böylece Nesl-i Ahir’de Süleyman Nüzhet-İrfan arasında gerçekleşir. Ruhsal anlamda birbirlerine karşı bağlı olan İrfan ve Nüzhet için romanın sonunda İrfan’ın intihar etmesi Süleyman Nüzhet için de bir yıkım etkisi yaratır.

İrfan, Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarında önemli bir yere sahip olan “müzik” imgesinin kişileştirilmiş bir sembolüdür. Müzik eğitimini Avrupa’da tamamlayan İrfan ülkesine hizmet etmek ister. Ancak toplumsal yapının temeli buna hazır değildir.

Nitekim “*Geleneğin hâkim olduğu bir toplumda, bireyin özellikle mesleki bir alanda yeni bir rol edinmesi imkânı en aza indirilmiştir.*” (Yörükân, 2015: 127). Böylece geleneksel yapısından kurtulamayan toplumsal yapı Batı musikisine geçişe hazır değildir. Nitekim bu muhafazakâr içtimaî yapı neticesinde İrfan, hassas yapısıyla yıkılmaya müsait bir kişilik özelliği sergiler.

Osman Vecdi ile başlayan “depresif karakter”li yapı zincirinin son temsilciliğini yapan İrfan, kendi yıkımını hazırlamanın yanı sıra karşıt güçler üzerinde yıkma eyleminde de bulunur. Babasına karşı yapılan haksız tutum ve davranışlardan “intikam” almayı her fırsatta dile getirir:

*“-Bilseniz şu dakikada nasıl intikama susamış bir hâldeyim. Bana bu intikamın çaresini bahşedecek olan fırsata feda-yı can için âmâdeyim (canımı feda etmek için hazırım).”* (s. 347).

Behiç’e karşı söylediği bu sözlerden sonra bütün kötülüklerin sorumlusu olarak gördüğü “Paşa”nın evine girmeyi başarır. Paşa’nın kızına müzik dersi veren bir öğretmen kimliğiyle yalıda bulunduğu bir sırada Paşa’nın koltuğuna bomba yerleştirir. Ancak Paşa ölmez. Bütün şüpheleri üzerinde toplayan İrfan belirli bir müddet saklanır. Bu olay sonrasında İrfan’da intikam alma duygusuyla gelişen “sadist karakter”le kendi öz benliğini yok edecek “mazoşist karakter” yapılanması çatışır. Bu çatışmadan üstün gelen karakter özelliği ise mazoşizmdir. Böylece babası gibi İrfan da intihar ederek, Uşaklıgil’in romanlarında sıkça gördüğümüz soya çekim özelliğine paralel bir şekilde, kendini yıkar.

İrfan’ın intiharı kendini yıkmasının yanı sıra toplumsal açıdan bir feda özelliği de taşır. O, Nesl-i Ahir’de aydın, ülkesini seven ve dürüst yapısıyla idealleştirilir. Bu bağlamda onun intiharı toplumsal bozulmuşluğa karşı bir başkaldırının ifadesidir:

*“Elbette bu İstanbul hayatının içinde beyhude yere kırılıp mahvolmayacaktı. Onu ezip hurdehaş edecek bu çarhın (çarkın) hiç olmazsa bir dişini de o kıracaktı. Fakat nasıl Yarab, nasıl? Ne yapmalıydı da intikam almalıydı?” (s. 346).*

İrfan toplumsal geri kalmışlığın sembolü olarak gördüğü Paşa’yı yok etmek isteyerek toplumun önünü açmak ister. Ancak suikast girişimi başarıya ulaşmayınca kendini feda eder. Nitekim *“İntihar bireyin mensup olduğu toplumsal öbeklerin bütünleşme derecesiyle ters orantılıdır.”* (Durkheim, 2013: 202). İrfan toplumu ezen çarklının bir dişini kırmak isterken içinde bulunduğu “toplumsal öbekler”le çatışma yaşar. Böylece İrfan’ın kendini yıkması daha iyi bir neslin oluşturulmasında bir ilk adım olarak romandaki yerini alır.

Romanlarda kendini yıkıma sürükleyen karakterlerin kişisel özellikleri şu şekilde tablolaştırılabilir:

| ROMANLAR          | KİŞİLER         | KARAKTER YAPIANMA GRUBU                                                                  | DAVRANIŞ BİÇİMİ                         |
|-------------------|-----------------|------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| Sefile            | Mazhume         | *mazoşist karakter<br>*sizoid karakter<br>*depresif karakter                             | İçedönük davranış                       |
|                   | İkbal           | *mazoşist karakter                                                                       | İçedönük davranış                       |
| Nedime            | Nedime          | *mazoşist karakter<br>*sadist karakter                                                   | İçedönük davranış                       |
| Bir Ölünün Deteri | Osman Vecdi     | *falik-narsist karakter<br>*sadist karakter<br>*mazoşist karakter<br>*depresif karakter  | İçedönük davranış                       |
| Ferdî ve Şürekası | İsmail Tayfur   | *sadist karakter<br>*depresif karakter                                                   | İçedönük davranış                       |
|                   | Saniha          | *mazoşist karakter                                                                       | İçedönük davranış                       |
|                   | Hacer           | *sadist karakter<br>*falik-narsist karakter                                              | Dışadönük davranış                      |
| Mai ve Siyah      | Ahmet Cemil     | *kompulsit karakter<br>*depresif karakter<br>*narsisistik karakter<br>*mazoşist karakter | İçedönük davranış                       |
| Aşk-ı Memnu       | Bühter          | *pasif-agresif karakter<br>*narsisistik karakter<br>*mazoşist karakter                   | İçedönük davranış                       |
|                   | Nihal           | *sadist karakter<br>*mazoşist karakter                                                   | İçedönük davranış                       |
| Kırık Hayatlar    | Ömer Behiç      | *depresif karakter<br>*sadist karakter                                                   | İçedönük davranış<br>Dışadönük davranış |
| Nesli Ahir        | Süleyman Nüzhet | *depresif karakter                                                                       | İçedönük davranış<br>Dışadönük davranış |
|                   | İrfan           | *depresif karakter<br>*sadist karakter<br>*mazoşist karakter                             | İçedönük davranış                       |

Halit Ziya Uşaklıgil'in kaleme aldığı ilk romanı Sefile'yle başlayıp son romanı Nesl-i Ahir'e kadar olan süreçte karakterleri yıkıma sürükleyen psikolojik karakter yapılanmaları ve davranış özellikleri, yukarıdaki tablo yardımıyla özetlenebilir. Bu bağlamda kişileri yıkıma götüren karakter yapılanmalarının başında “mazoşist karakter” yapılanması gelir. Yıkıcı eylemlerin bireyin kendi ben'ine dönmesi şeklinde özetlenebilecek mazoşizm Sefile'de Mazlume ve İkbal, Nemide'de başkarakter Nemide, Bir Ölünün Defteri'nde Osman Vecdi, Ferdi ve Şürekâsı'nda Saniha, Mai ve Siyah'ta Ahmet Cemil, Aşk-ı Memnu'da Bihter ve Nihal, Nesl-i Ahir'de ise İrfan'da baskın bir şekilde görülür.

Mazoşist karakter yapılanmasının bireyin varoluş sürecindeki yok edici etkisi kişiyi kaçınılmaz bir şekilde hayat karşısında yıkıma uğratar. Nitekim Sefile'deki Mazlume ve İkbal'in düştükleri fuhuş bataklığından artık zevk almaları ve bu kötü yaşam koşullarını içselleştirmeleri her iki karakterde baskın olan mazoşizmin doğal sonucudur. Nemide'deki mazoşizmin eyleme dökülerek romanda en belirginleştiği yer ise, onun Nail'le olan nişan yüzüğünü kendi eliyle Nahit'e taktığı sırada ortaya çıkar. Sevdği adamı kendi isteğiyle rakibesine veren Nemide bu eylemini zevk alarak yapar. Sevdği insanı kendi eliyle başkasına bırakan bir diğer kişi de Osman Vecdi'dir. Vecdi'nin Nigar'ı arkadaşı Hüsam'a istediğinde duyduğu haz, ondaki mazoşist karakter yapılanmasının dışa yansımasıdır. Nemide ve Bir Ölünün Defter'inde görülen sevdiği insandan vazgeçerek ruhuna bıraktığı yıkıcı durumdan zevk almanın bir diğer örneğini de Ferdi ve Şürekâsı'ndaki Saniha'da gözlemlenir.

Mazoşist karakter yapılanmasının Mai ve Siyah'taki eyleme dönüşmesi Ahmet Cemil'in kendiyi özdeşleştirdiği şiir defterini yakması sırasında en belirgin halini alır. Nitekim büyük hayallerle teşekkülüne çalıştığı eserini yine büyük bir haz duyarak y(ı/a)kması mazoşist karakter yapılanmasının doğal bir sonucudur. Uşaklıgil romanlarında yıkımın zirve ismi Aşk-ı Memnu'nun Bihter'i de kendi öz yıkımını mazoşist nevrozun etkisiyle gerçekleştirir. Aynı şekilde intihar ederek kendi yıkımını gerçekleştiren Nesl-i Ahir'in İrfan'ı da mazoşist karakter yapılanmasının romanlardaki son ismidir.

Karakterleri yıkıma götüren süreçte mazoşist yapılanmanın dışında depresif, narsist, sadist, fallik-narsist, kompulsif ve pasif agresif karakter yapılanmaları da yıkımda rol alan diğer karakter özellikleridir.

Davranış şekillerine göre karakterlerde “içedönük” davranış baskındır. Doğu toplumlarında daha baskın olan içedönük karakter yapılanmalarının Halit Ziya Uşaklıgil’in yarattığı karakterlerde baskın olması bu manada dikkat çekicidir. Batı romanını ve onun toplumsal yapısını iyi bilen Uşaklıgil’in yarattığı karakterlerde daha çok Doğulu davranışı benimsemesi toplumsal arketipin romanlara yansıtılmasıdır. Nitekim duygu ve düşüncelerin eyleme dönüştürülmesinde dışadönük davranışa oranla içedönük davranış özelliği gösteren karakterlerin yıkıcı etkiye maruz kalmaları da kaçınılmazdır.

Romanlarda dışadönük davranışın baskın olduğu karakterin başında Hacer gelir. Bu doğrultuda aldatıldığını öğrenen Hacer’in yıkıcı etkide bulunarak kendi ölümü pahasına odayı yakması, dışadönük davranışın doğal bir eylemidir. Dışadönük ve içedönük davranışın birlikte görüldüğü diğer karakterler de Ömer Behiç ve Süleyman Nüzhet’tir. Her iki karakterin de Batılı bir eğitimden geçerek içedönük davranışın yanı sıra dışadönük davranış özellikleri sergilemelerinde aldıkları bu tarz eğitim etkilidir.

Determinizmin neden-sonuç ilkesini eserlerinde uygulayan Halit Ziya Uşaklıgil, yarattığı karakterleri kişisel özelliklerinin dışına çıkarmaz. Nitekim her romanında görülen karakterlerin kendini yok etme eğilimi önce yıkıma “neden” olan yapılanmalar üzerine inşa edilir ve ardından karakterlerin yıkımı bu doğrultuda “sonuç”landırılır. Sonuç itibarıyla Halit Ziya Uşaklıgil’in bilimsani titizliğiyle yarattığı kişiler önce baskın olan karakter yapılanmalarına büründürülür ardından bu karakter yapılanmalarının getirdiği doğal sonuç itibarıyla romandaki mutlak sonu yaşarlar. Böylece karakterlerin kendini yıkma eğilimleri bu psikolojik özelliklere paralel bir şekilde gerçekleşir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. YIKIM SÜRECİNDE ÇEVRE VE AİLENİN ETKİSİ

#### 2.1. Çağın Yıkılan Sosyolojisi

Güzel sanatların bir kolu olan edebiyat, içinde bulunduğu kültürün özelliklerini dil ve edebî türler aracılığıyla aktarır. Hemen hiçbir edebî metin yoktur ki ait olduğu toplumun ve/veya insanlığın ortak arketipini işleyip yansıtmaz. Bu manada edebî metinler öncelikle bireyin hayat karşısındaki konumunu anlatırken “*Edebiyatın aynı zamanda sadece fertlere dönük olarak düşünülemeyecek sosyal bir işlevi veya ‘kullanılış’ı da vardır.*” (Wellek-Warren, 2013: 107). Nitekim bir edebî metnin yaratıcısı konumundaki yazar, ait olduğu toplumun sosyolojik yapısını da ister bilinçli ister bilinçsiz olsun eserlerinde mutlaka yansıtır.

Modern Türk romanının kurucusu Halit Ziya Uşaklıgil de İzmir döneminden itibaren kaleme aldığı romanlarında sosyal meselelere yer veren bir sanatçıdır. Bu manada Zeynep Uysal’a göre Halit Ziya Uşaklıgil “*döneminin ve içinde biçimlendiği dünyanın bütün sancılarının ve krizlerinin izlerini içselleştirmiş bir romancılık anlayışının da başlangıcını oluşturur.*” (Uysal, 2014: 60). Uşaklıgil’in romanlarına kronolojik olarak baktığımızda ise sosyal meselelerin ferdî konulara olan ağırlığı değişkenlik gösterir. Yazar, ilk romanı Sefile’de sosyal meselelere oldukça ağırlık verirken arkasından yazdığı Nemide’de ferdî konular daha fazla yer tutar. Bundan sonra ele aldığı romanlarında yarattığı karakterleri nicel olarak arttırırken diğer taraftan bu karakterleri etkileyen sosyal konuları da genişletir. Sosyal konuların romanlarda gittikçe daha fazla ağırlık kazanmasını Olcay ÖnerToy, Halit Ziya Uşaklıgil’in yaşı ile birlikte etkileşime girdiği sosyal çevre arasındaki paralel gelişmeye bağlar:

*“Romancı ilk romanında sosyal ve yaşına göre oldukça ağır bir problemi ele almış, fakat bunu hemen takiben romanında konu tamamen ferdileşmiştir. Birden bire meydana gelen bu değişme için romancı bir açıklamada bulunmuyor. Bu durumda çeşitli ihtimaller akla gelebilir. Bunlardan biri ele aldığı sosyal konu yüzünden uğradığı tenkitlerin kendisini bu sahada devam etmekten vazgeçirmesidir. İkincisi de bu romanın herhangi bir etki ile yazılmış olmasıdır. İkinci ihtimal daha ziyade*

*gerçeğe uygun geliyor, çünkü müteakip romanlarda romancının çevresiyle temasını arttırdıkça ferdî konudan sosyal konuya geçerek ele aldığı sosyal çevre ve problemleri genişlettiği görülüyor.” (Önertoy, 1965: 69).*

Nitekim Halit Ziya’nın İzmir devresinde kaleme aldığı son romanı Ferdi ve Şürekâsı’nda Hasan Tahsin karakteri onun bir dönem çalıştığı Osmanlı Bankası’ndaki izlenimlerini yansıtırken İstanbul’a geldikten sonra Babiâli’nin içinde bulunduğu sosyal şartlar da Mai ve Siyah’ta irdelenir. Uşaklıgil’in kaleme aldığı son iki romanı Kırık Hayatlar ve Nesl-i Ahir’de ise karakterlerin ve sosyal konuların fazlalığı dikkat çekicidir. “İlk defa kısmen Ferdi ve Şürekâsı’nda rastladığımız çeşitli sosyal tabakalara mensup insanların vücuda getirdiği gerçek hayat tabloları, Mai ve Siyah’tan itibaren yazarın eserlerine hâkim olmağa başlar.” (Kerman, 1995: 64). Böylece Uşaklıgil’in sanat hayatı ilerledikçe toplumsal meselelerde ve kahramanlarda artış yaşanır.

Yukarıda da belirtildiği gibi Halit Ziya Uşaklıgil’in sosyal meselelere eğilişi ilk romanı Sefile’yle başlar. Sefile’de öne çıkan iki “toplumsal olgu”<sup>11</sup> fuhuş ve alkoldür. Romanın izleklerini oluşturan bu iki sosyal durumdan fuhuş, Mazlume ve İkbâl’i, alkol ise İhsan’ı yıkıma götürür. Uşaklıgil, henüz acemilik döneminde yazdığı romanda olayların akışını kesip karakterleri yıkıma götüren sosyolojik meseleler hakkında bilgi vermekten de çekinmez:

*“Fuhuş öyle bir varta-i dehşet-amiz (korkunç biruçurumdur) ki kurbanlarını a’mak-ı gayr-ı müntehiyeye(sonu olmayan derinliklere) kadar cezp eder (çeker).” (SE., s. 84).*

Sefile’den sonra kaleme aldığı Nemide’de daha çok ferdî konulara dönüş yapan Uşaklıgil, bu romanda toplumsal bir sorun olan evlilik meselesi üzerinde durur. Sefile’deki gibi toplumsal meseleler hakkında doğrudan araya girmeyi pek fazla denemez. Bunun yerine hayat karşısında Nemide’den daha fazla tecrübeye sahip Nahit aracılığıyla düşüncelerini anlatma imkânı bulur:

<sup>11</sup> Fransız sosyolog Emile Durkheim’e göre “Birey üzerinde dış bir baskı icra etmeye muktedir olan ya da ayrıca, bireysel tezahürlerinden bağımsız, kendine özgü bir varlık olup belirli bir toplum çerçevesinde genellik taşıyan, sabit ya da sabit olmayan her yapma tarzı toplumsal olgudur.” (Durkheim, 1994: 49).

*“Fikrimce erkekler için teehhül (nikâh) ikinci derecede bir ehemmiyettedir. Lakin kadınlar için böyle değil. Kadınlar hayatlarını idare edebilmek için o kadar zayıftırlar ki teehhül onlara bir ikinci beşik olur. Bir genç kız... On altı yaşındadır. O zamana kadar oturduğu evin ne ile idare olunduğunu, giydiği elbisenin ne ile hâsıl olduğunu öğrenmemiştir.”* (NE., s. 108).

Nahit'in Nemide'ye söylediği bu sözlerde Tanzimat'la birlikte romanımıza giren evlilik sorunu dile getirilir. Ancak burada yapılan yanlış evliliklerin yanı sıra genç kızların hayat karşısındaki tecrübesizlikleri de bizzat kadın bir karakter tarafından vurgulanır.

Bir Ölünün Defteri'nde de daha fazla bireysel konular ön plandadır. Toplumun tamamını ilgilendiren savaş ve onun yıkıcı etkisi ise romanda ortaya çıkan önemli bir sosyal sorundur. Osman Vecdi'nin gönüllü olarak savaşa gitmesi anlatıcı tarafından yüceltilir. Ancak savaşta ölmeyerek sakat kalan Vecdi toplumda tutunamaz.

Halit Ziya Uşaklıgil'in İzmir döneminde sosyal meselelerin en fazla verildiği eseri Ferdi ve Şürekâsı'dır. Sanayi toplumuna geçişte karşılaşılan işçi hakları ve gelir adaletsizliği gibi toplumsal sorunlar romanın temel izleklerini oluşturur. *“Aşkla paranın mücadelesi gibi bir tezle yazılmak istendiği anlaşılan bu iki hatlı romanda paranın aşka daha iptidadan mağlûp olduğunu görüyoruz.”* (Sevük, 1942: 285). Bu bağlamda henüz romanın başında Ferdi Efendi'nin şirketindeki çalışanlar hayatları boyunca maddî sıkıntı içinde yaşamak zorunda kalıp “mağlup” olurken patron (Ferdî Efendi) gittikçe zenginleşir:

*“Bu dört sefil (yoksul), kalemlerinin ucunda yüz binlerce liralara telatımını (çalkantısını) gören, defterlerinde yüz binlerce liralara suret-i cevelanını (dolaşmasını) işaret eden bu dört fakir, o kadar mesai-i takât-ı ber-endazânedan (bitkin düşüren çalışmalardan) sonra ay nihayetinde kendilerine muntazır olan (kendilerini bekleyen) meblağ-ı hakiri (değersiz tutarı) düşündürecek bir lakırdı (söz) olduğu vakit kalplerinin müstereken (hep birlikte) ağladığını hissederlerdi.”* (FŞ., s. 18).

Mai ve Siyah'ta sosyal gerçekler yine maddî imkânsızlıklar üzerinden verilir. Ahmet Cemil'in babasının ölümüyle ailesinin geçimini üstlenmesi, matbaa kurma hayaliyle eniştesi Vehbi Bey'le müşterek hareket etmesi ve Lâmia'yla aralarındaki sosyo-ekonomik uçurum, romanda öne çıkan sosyal unsurlardır:

*“Ah! Ahmet Cemil zengin olaydı, evet zengin olaydı. Onun da Erenköy'ünde bir köşkü, köşte müzeyyen (süslü) bir kütüphanesi, kütüphanenin önünde latif (güzel) bahçesi olaydı; Lamartine'i, Musset'yi orada okuyaydı, fakat on altı sahifesini kırk kuruşa tercüme etmek için değil, yalnız kendi zevki, kendi saadeti için...”* (MS., s. 79).

Romanda sosyal gerçeklerin öne çıktığı bir diğer durum ise matbuat âleminin içinde bulunduğu kötü şartlardır. Mesleğin içinde bulunan insanların birbirleriyle olan ilişkileri romanda ayrıntılarıyla yer alır.

Kıskançlık, dedikodu, gruplaşma gibi toplumsal meseleler Ahmet Cemil'in kişiliği üzerinde etkilidir. Nitekim *“Zayıf düşen, çöken sınıf ve toplumlar, hayallere en çok saplanan ve bel bağlayan gruplar olarak bilinir, çünkü acı ve çözümsüz gerçeğin onlara kazandıracağı fazla bir şey kalmamıştır.”* (Fromm, 1993a: 159-160). Böylece döneminin sembolü olan Ahmet Cemil, toplumsal gerçekler karşısında hayallere sığınmaya çalışır. Ancak hakikatler karşısında hayalleri birer birer kırılınca kendini yıkma edimi onun için kaçınılmaz bir hâl alır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in İstanbul devresinde kaleme aldığı romanlarında sosyal meselelere en az yer verdiği eseri Aşk-ı Memnu'dur. Ancak Bihter'in zengin bir evde yaşama ve toplumsal statü kazanma isteği gibi konular onun yıkımını hazırlayan sosyal durumlardır. Ayrıca kocasını aldatan kadın imajı ise hiçbir toplumda hoş karşılanmayan sosyolojik bir vakadır ve böylece Bihter toplum içinde varlığını devam ettiremeyerek romanın sonunda intihar eder.

Ahmet Hamdi Tanpınar ise Aşk-ı Memnu'daki sosyal meseleye “Beşir'in ölümü” üzerinden bakar:

*“Aşk-ı Memnu'nun Beşir'i, bu romanın Boğaziçi feerisinde (güzel manzara), tıpkı bazı Rönesans tablolarındaki egzotik çehreler gibi görünür. Hiçbir şey, onun bu romanda ölüşü kadar mânâlı olamaz. Filhakika, Halit*

*Ziya'nın sanatında bu ölüm muharririn cemiyet hayatımızın mühim bir parçası için bulabildiği tek semboldür denebilir.”* (Tanpınar, 2006: 268).

Kırık Hayatlar, Uşaklıgil'in sosyal meselelere tekrar yoğunlaştığı romanıdır. Nitekim Cevdet Kudret'e göre bu roman “*Bir karakter romanı değil, bir töre romanıdır.*” (Kudret, 2009: 148). Böylece Kırık Hayatlar'da sosyal durum analizleri bireyler özelinde toplumun genelini yıkılışını vermesiyle önem kazanır. Romandaki birçok karakter çarpık ilişkiler sonucu yıkılır. Romanın başkarakteri Ömer Behiç'i de yıkıma götüren bu sosyal hayat düzenidir. Nitekim anlatıcı Ömer Behiç için söylediği “*Onu harap eden cemiyet hayatıydı.*” (KH., s. 104) sözüyle manevî anlamda yıkılan Osmanlı toplumunun kişiler üzerindeki etkisini özetler. Romanda bu yıkılan sosyal ortamla birlikte yenileşmenin getirdiği değişim rüzgârı bireyleri etkisi altına almayı başarak yeni toplumsal düzenin modern insan tipini de yaratır. Bu bağlamda başkarakter Ömer Behiç'i yıkıma götüren “*Neyyir modern zaman kadınlarının tüketilen ve metalaştırılmış imgesinin geleneksel yüzü(nün)*” (Şen, 2010: 33) romandaki en önemli simgesini oluşturur.

Halit Ziya Uşaklıgil, Kırık Hayatlar'da karakterleri evden çıkarıp toplumsal meselelerin ağırlık kazandığı mekânlara sokar. Bunlardan birisi de Doktor Ömer Behiç'in haftada iki kere uğradığı hastanedir:

*“Karısının mücevherlerini satıp fahişelere yediren damatlar, çocuklarını aç bırakıp Galata meyhanelerinde sürten babalar, hariçte yüz kişinin uşaklığına katlandıktan sonra evinde bir kap yemeğinin etrafına zalim bir istibdadın (baskısının) zehirlerini döken kocalar... Bu fihrist bitmez tükenmez tenevvürleriyle (çeşitliliğiyle) onun gözlerinin önünden geçerdi. Beşer (insan) fitratının ne kadar kötü, çirkin, zelil, mülevves, miskin marazları (hastalıkları) varsa burada ona facialarını hikâye ederlerdi. Böyle, hastane onun için beşer hayatına dürbünlerini dikmiş bir rasadgâh hükmünü iktisab ederdi (gözlemevi yerine geçerdi) ve burada dürbünlerin bütün camları dünyayı karanlıklara gömen bir siyahlıkla mülevvendi (boyanmıştı).”* (KH., s. 303).

Hastane aracılığıyla dönemin yıkılmış olan sosyal meselelerinin başında hayat kadınlarıyla ilişkiye giren erkekler, içki müptelalılığıyla çocuklarını ihmal eden babalar ve karısına zulm eden kocalardır. Örnekleri verilen bu tarz sosyal meselelerin merkezinde ise erkeklerin olması dikkat çekicidir. Zira ailedeki otoriteyi temsil eden erkek figürü ile toplumsal otoriteyi temsil eden devlet bu açıdan bağdaştırılır. Nitekim yıkılmak üzere olan köklü bir devletin en zor yıllarına tanıklık eden Uşaklıgil, eserlerinde bu baba-devlet özdeşleştirmesini sembolik bir anlatıma kavuşturur.

Dönemin sosyolojik gerçeklerinin anlatıldığı bir diğer mekân ise mahkemelerdir. Bozulan adalet sistemi Sûzidil'in kocasından boşanmak için aylarca uğraştığı mahkeme salonlarıyla somutlaştırılır:

*“Dayaktan hurdahaş (perişan) olmuş kadınlar, açlıktan omuzları çıkmış çocuklar, marazdan (hastalıktan) yüzleri oyulmuş güzeller, vaktinden evvel ölmek düşünen tazeler, hıyanetler görmüş aşklar, inkâr olunmuş haklar, bütün o insanları birbirinin zulmüne ve itisafına (acımasızlığına ve incitici davranışlarına) kurban eden sebepler, hep birer birer bu dehlizlerden geçerek ya halâs (kurtuluş), ya medet, ya nafaka dilenen mazlumiyetlerini (suçsuzluklarını) teşhir ederlerdi. Böyle, ya aylarca, senelerce uğraşırlar.”* (KH., s. 347).

Sağlık sektöründen sonra adalet mekânizmasının da bozulması yine Kırık Hayatlar'da yansıtılır. Adalet sisteminin bozulması da burada özellikle kadınları perişan eder. Kadın haklarının erkek haklarından oldukça geri kaldığı ve hatta olmadığı bir sistemde toplumsal yapının sağlıklı bir şekilde teşekkül edemeyeceği kaçınılmazdır. Dolayısıyla mülkün temeli olan adaletin çökmesi devletin ve onun aslî unsuru olan toplumsal yapının da doğal bir sonucu olarak yıkılacak olması eserin öne çıkan sosyal ağırlıklı temasıdır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in son romanı Nesl-i Ahir, sosyal meselelerin de ötesinde siyasi ideolojik boyuta ulaşmasıyla öne çıkar. Roman öncelikle bir dönemin sosyolojik gerçeklerinin karakterler üzerindeki yansımasıdır. Kırık Hayatlar'daki çarpık ilişkiler ağının yanı sıra II. Abdülhamit döneminin siyasi atmosferi romanda hiç eksilmeyen fon görevini oluşturur. Nitekim Halit Ziya, Cumhuriyet'in ilanından sonra değişen toplumsal yapı karşısında o dönemin siyasi atmosferini tamamen karanlık görür:

*“Memleketin bütün ufukları siyah bir bulut yığınlarıyla dolu idi; bunların arasından küçük bir pırıltısını, istikbâl için vaat getiren bir yıldız ışıltısını görmek mümkün değildi, dar ve karanlık sokakların kafesleri altında bunalmış evcikleri içinde ancak hayallerinin nurlarıyla süslü ufuklarda ilham arayan bir genç edebiyat vardı.”* (SD., s. 147).

Böylece Uşaklıgil II. Meşrutiyet’in ilanından hemen sonra kaleme aldığı Nesl-i Ahir’de birikmiş düşünce ve hislerini yansıtmak ister. Dolayısıyla öne çıkan sosyal konular; doğu ülkelerinin geri kalmışlığı, fakirlik, basına uygulanan sansür, torpil, rüşvet, asayişin sağlanmasında görevlendirilen kişilerin yetersizliği, jurnalcılık, aile kurumunun çökmesi ve bireyin kendi kültürüne ve anadiline yabancılaşmadır. Nitekim Marsilya’dan döndükten sonra İstanbul sokaklarında dolaşmaya başlayan Süleyman Nüzhet, Bâb-ı Âli’den aldığı haberlerle sosyal yıkılmışlığa tanıklık eder:

*“Bugün bütün ehibbasından fena haberler alarak ayrıldı. Dâhilen iğtişâştan (iç kargaşadan), hâricen müşkülattan (dışarıda karşılaşılan zorluklardan), hükümetin günden güne artan acz ü gafletinden, memlekete gittikçe çöken fakr u zarurettten, verilemeyen maaşlardan, doyurulamayan askerlerden, nihayet herkesi boğan hoşnutsuzluktan, bu ızdırıp ve sefaletin neticesine sabırsızlıktan bahsettiler ve herkes havada mâhiyeti meçhul bir şeyin bir vak’a-i fevkâlâde ihtimalin uçtuğuna kâni idi.”* (NA., s. 385).

Bu bağlamda Nesl-i Ahir’de sosyolojik yıkımın ana başlıkları şu şekilde sıralanabilir:

- 1) Devletin iç işlerinde düzensizliğin hüküm sürmesi,
- 2) Yabancı devletlerle girilen bürokratik ilişkilerde başarılı olunamaması,
- 3) Mevcut hükümetin yetersizliği,
- 4) Halkın her geçen gün fakirleşmesi,
- 5) Devletin yanlış ekonomik politikalar sonucu ödeyemediği memur maaşları,
- 6) Askerliğe alınanlara iyi bakılamaması,
- 7) Sosyal adaletsizlik neticesinde halkta başlayan huzursuzluk durumu.

İçinde yaşadığı toplumun ürünü olan roman mensubu olduğu bu yapının özelliklerini de değişen oranlarda dahi olsa bünyesinde barındırır. Kaleme aldığı

romanlarla Türk edebiyatında önemli bir konumda bulunan Halit Ziya Uşaklıgil de eserlerinde son dönem Osmanlı sosyal yapısına değinir. Bu bağlamda İzmir döneminde kaleme aldığı Sefile ile Ferdi ve Şürekâsı romanları toplumsal meselelerin ağırlık kazandığı eserlerdir. Yine İstanbul döneminde yazdığı Kırık Hayatlar ve Nesl-i Ahir de sosyal konuların fazlalaştığı romanlardır. Bu romanlarının dışında Nemide, Bir Ölünün Defteri, Mai ve Siyah ve Aşk-ı Memnu romanlarında da tamamiyle ferdî konuları işlemeyip olay örgüsü içinde toplumsal meselelere yer verir.

Toplumsal meselelerin Uşaklıgil romanlarında bu çalışmada öne çıkarılmaya çalışılan özelliklerinin başında karakterler üzerindeki yıkıcı etkilerinin saptanması üzerine yapıldı. Bu doğrultuda sağlam bir toplumsal yapı üzerinde bulunmayan karakterler olay örgüsü içerisinde menfi manada etkilenirler. Nitekim Mazlume'nin fuhuş bataklığında hayat kadını olması, İsmail Tayfur'un ekonomik determinizme paralel bir şekilde maddî sıkıntılar yüzünden romanın sonunda aklî melekelerini kaybetmesi, Ömer Behiç'in manevî anlamda tamamen çökmüş bir sosyal ortamda kendisinin de etkilenecek yıkılması ve İrfan'ın içinde bulunduğu baskıcı içtimaî yapıdan ötürü intihar etmesi gibi toplumsal unsurlar bu karakterlerin yıkımında önemli rol oynar.

## 2.2. Babasızlık Sendromu

Toplumun özünü oluşturan aile, Türk kültüründe bireyin anne rahminden sonra sığındığı ilk tutunma mekânıdır. Yüzyıllar boyunca güçlü aile güçlü toplumsal yapı felsefesi, Türk kültür hayatının temelini oluşturur. Ailenin güçlü bir şekilde ayakta kalması için öncelikle erki elinde bulunduran babanın varlığı gereklidir. Babanın olmadığı veya güçsüz olduğu durumlarda ise ailenin yıkım süreci başlar.

Türk sosyal hayatında babaya verilen önem yüzlerce yıl devletle özdeşleştirilir. “Devlet baba” imgesi bu manada Türk toplumunun arketipsel bir yansımasıdır. Ancak Tanzimat devriyle birlikte Batı medeniyetine yüzünü çeviren Türk toplumu, devletin otoritesinin sarsılmasıyla trajik bir buhran geçirmeye başlar. Baba-devlet özdeşleşmesinde devletin zayıflaması ailedeki güçlü baba figürüne yansır. “*Nitekim Osmanlı kültürünün Batılılaşmasının ilk aşamalarında da hem siyasal, hem de edebî söylem yoğun bir baba arayışını yansıtır.*” (Parla, 2014: 16). Bu bağlamda ait olduğu toplumun içinden çıkan roman da Tanzimat'tan itibaren bireyin babasızlık sendromunu kendi içinde yaşar.

Modern Türk romanının öncüsü Halit Ziya da romanlarında Tanzimat romancılarından devraldığı babasızlık sendromunu eserlerine yansıtır. Ancak Tanzimat romanlarının genelinde babasız kalan erkek çocuklar önce köksüz “alafrangalığı” yaşayıp ardından kötü kadınlarla hayatlarını mahvederlerken Halit Ziya’nın babasız karakterleri bu tarz bir yok oluşa doğru sürüklenmezler. Zira Uşaklıgil’in yetim kahramanları babasızlık sendromunu manevî destekten yoksun olarak yaşarlar.

Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarında babasızlık sendromunu yaşayan ilk erkek başkarakter Osman Vecdi’dir. Subay olan babası karısının ölümünden sonra Vecdi’yi kız kardeşine emanet eder ve bir daha geri gelmez. Vecdi için babasının gidişiyle artık hayat karşısında manevî tutunma öznesi kalmamıştır:

*“Hayat ufkunun henüz ilk nurlarını (ışıklarını) saçtığı bir sinde dehhaş (yaşta en dehşetli) bir kaza eli tarafından gözlerinin önüne serilen siyah bir perde çekilmiş, henüz hayat yolunda ilk hatvelerini (adımlarını) atmaya hazırlandığı bir hengâmda (çağda) önünde korkunç bir uçurumun açılmış hamisiz, istinatsız (korumasız, dayanıksız) bir çocuk olduğumu hissettim.”* (BÖD., s. 42).

Babasının gidişini mektupla öğrenen Vecdi için anne yokluğundan sonra hayat karşısında aldığı ikinci darbe babasızlıktır. Romanda önemli bir ayrıntı olarak duran husus ise devletin otoritesinin sarsıldığı bir dönemde artık babanın da oğlu üzerinde koruyucu özelliğini yerine getirememesidir. Vecdi çocuk yaşta “hamisiz ve istinatsız” kalışını bundan sonraki hayatını “bir uçurumun” dibine doğru sürüklenmesiyle niteler. Bu doğrultuda babasızlığın getirdiği yıkım hali birinci ağızdan dile getirilir. Ancak babanın Vecdi üzerindeki tahakkümü babasıyla beraberken de yoktur. Nitekim Osman Vecdi babasının manevî kuvvetini çocukluğundan itibaren bulamamıştır:

*“Babam benimle pek az iştigal ettiği (uğraştığı) için ben de kendisini pek az severdim, azimeti (gidişi) beni mahzun etmedi (üzmedi). Lakin bu mektup bana dünyada tamamıyla yalnız bulunduğumu ihtar ediyordu (hatırlatıyordu). Kalbimi azîm bir yeis istila etti (büyük bir üzüntü kapladı); çocukların ziya (ışık) arayan çiçekler gibi duygularının inkişafı (gelişmesi) için şefkatten mahrum bir halde kaldığımı hissettim.”* (BÖD., s. 41).

Osman Vecdi'nin babasının bu gidişi ilerde yaşayacağı yıkıcı olayların başlamasına neden olur. Daha önce babasıyla pek az ilişkisi olmasına rağmen Vecdi artık “dünyada tamamıyla yalnız” olduğunu kabul eder. Böylece yıkımının temelinde yalnızlığının olduğunu ve bu yalnızlaşmanın tetikleyici unsurunun da babasının gidişiyle ortaya çıktığını vurgular.

Osman Vecdi'nin hayat karşısında yıkılmayan arkadaşı Hüsamettin ise babasızlık sendromunu yaşamaz. O, İstanbul dışından babasıyla beraber gelmiş, babasının memleketine dönmesine rağmen babasızlığını hissetmez. Okul hayatı boyunca Hüsam zaman zaman memleketine giderek babasının maddî ve manevî otoritesini hisseder. Bu şekilde romanda ortaya çıkan sembolik değer İstanbul-Anadolu arasındaki karşılaştırmadır. Zira Osmanlı devletinin başkentinde “padişah”, otoriteden yoksundur. Ancak başkent dışında olan insanlar için baba otoritesi hâlâ devam eder. Nitekim Tanzimat'la birlikte Batılı yaşam ilk olarak İstanbul'da ortaya çıkar ve toplumsal yapıdaki ilk trajedi başkentte yaşanır. Bu bağlamda Hüsamettin kadim Türk kültürünün henüz bozulmadığı Anadolu şehrinde baba nüfuzunu hissederek ideallerini gerçekleştirirken Osman Vecdi hayat karşısında ne yapacağını bilemez ve o, bu tarz kararsız tutumuyla yıkıma doğru sürüklenir.

Osman Vecdi'den sonra yetim kalan bir diğer erkek karakter ise Ferdi ve Şürekâsı'nın İsmail Tayfur'udur. Babasının ölümüyle hayat karşısında tutunmasız kalan İsmail Tayfur, ayrıca maddî zorluklarla da karşılaşır. Bir sonraki romanda Ahmet Cemil'le de ortaya çıkacak bu durum, Tanzimat'la birlikte görülen “miras yedi” tiplerin tam zıddını oluşturmasıyla önemlidir. Dolayısıyla İsmail Tayfur ve Ahmet Cemil hayatın ekonomik zorluklarıyla mücadele etmek zorunda kalırlar. Baba yokluğunun getirdiği manevî anlamdaki boşluk ise bu karakterlerin doldurulamayan en önemli eksikliğidir. İsmail Tayfur babasızlığını Hasan Tahsin ile doldurmaya çalışırken Ahmet Cemil edebiyatla bu eksikliğini gidermeye çalışır. Nitekim “*Gençlerin ana babalarının imgelerini daima daha uygun figürlere, onların yerini alacak şeylere aktardığını görmekteyiz. Örneğin, anneye karşı beslenen duygu kadın eşe, baba yetkesi ise saygı duyulan öğretmenlere, üstün kişilere veya müesseselere aktarılmaktadır.*” (Jung, 2006: 140). Baba yokluğunun getirdiği boşluğun başka kişi veya nesnelere aktarımı sadece İsmail Tayfur ve Ahmet Cemil'de bulunmaz. Bu manada Ömer Behiç anne-baba yokluğunu karısı Vedide'ye yöneltirken İrfan için “üstün kişi” Süleyman Nüzhet bu boşluğu doldurur.

Babasının iş arkadaşı Hasan Tahsin ile özdeşleşen İsmail Tayfur için baba eksikliğinin getirdiği manevi boşluğun yanı sıra maddî anlamda sıkıntı çekmesinin temelinde yatan ana nedenlerin başında da babasız oluşu gelir. Romanda iyi niyetiyle İsmail Tayfur’u maddî sıkıntıdan kurtarmak isteyen Hasan Tahsin, aslında İsmail Tayfur’un kişisel özelliğini bilemez. Böylece istemeyerek de olsa onun yıkımında pay sahibi olur. Bu bağlamda babasının ölümüyle ekonomik zorlukları çalışarak aşmaya çalışan İsmail Tayfur için ne annesi Nesime Hanım ne de Hasan Tahsin babasının ölümüyle ortaya çıkan boşluğu doldurabilecek kişilerdir. Nitekim romanın sonunda maddî güce ulaşan İsmail Tayfur’un yıkımı da bu manevi eksiklik neticesinde gerçekleşir.

Babasızlık sendromunu yaşayan İsmail Tayfur ve Ahmet Cemil için bu durumla ilk yüzleşme tam bir psikoz özelliği gösterir:

*“Ah! O vakit İsmail Tayfur, ayağının altında yerin çatladığını, derin bir uçurumun açıldığını görmüştü.” (FŞ., s. 37).*

*“Ahmet Cemil için bu musibet (felaket) öyle bir beklenilmeyen darbe idi ki bir müddet bütün beyni donmuş gibi büht (şaşkınlık) içinde kaldı.” (MS., s. 65).*

İsmail Tayfur ve Ahmet Cemil için hayatlarında karşılaştıkları bu ilk travma anları gerçek hayatta olmayan ve/veya olması beklenmeyen durumlar karşısında bireyin hayal dünyasıyla gerçeğin birbirine karıştırılması anlamına gelen psikozun anlatıma yansımasıdır. Nitekim babalarının ölümüyle dünyanın sonuna geldiği sanısına kapılan İsmail Tayfur’la beklenmedik bu “felaket” karşısında şoka giren Ahmet Cemil’deki bu tutum ve davranışlar onlardaki psikozun üsluba yansımış halleridir. Böylece romanların benzer üsluplarına da sirayet eden bu ifadeler, her iki karakterin ruhsal yapılarında büyük yıkıcı etkiyi yansıtır.

Ahmet Cemil için babasının ölümü hayatındaki en büyük kırılmanın sembolüdür. Hayatı babasından önce ve babasından sonra olmak üzere iki farklı evrim geçirir:

*“On dokuz yaşına kadar Ahmet Cemil tamamıyla – hayatla mümkün olabildiği kadar – mesut (mutlu) idi. Ondan sonra pederini kaybedince*

*maişet endişesi (geçim düşüncesi), hayat mubarezesi (yaşam savaşı) başlamış; kendisinin tabiriyle şivesine göre bir Piyale-i telhi-i hayatın zehrabesine (hayatın acılı kadehindeki zehirli suya) dudakları temas etmişti.”* (MS., s. 42).

“Hayatın acılı kadehindeki zehirli suyu”yla karşılaşan Ahmet Cemil, bu şekilde yıkılma sürecindeki ilk aşamaya başlar. Artık hayatın getirdiği maddî zorluklar onu “mavi” hayatından “siyah” gerçekliğe doğru sürükler. Ekonomik anlamdaki sıkıntısını da yaptığı çeviriler, verdiği özel dersler ve Mir’at-ı Şuun’da çalışmaya başlamasıyla gidermeye çalışır.

Ahmet Cemil baba sendromunu sadece kendisi yaşamaz. Aynı zamanda ailesi de bu baba kaybının getirdiği yıkıcı etkiye maruz kalır:

*“Heyhat (Ne yazık)! Şimdi iskemle yine üç ayak üstünde; fakat bu defa eksilen ayak o kadar mühim bir ayak ki iskemle duramıyor.*

*O vakitten sonra bu küçük bahtiyar (mutlu) aile nasıl değişmiş, nagihan (birdenbire) bir kaza darbesine uğrayan bu yuvacık nasıl perişan, baş aşağı düşmüş gibiydi.”* (MS., s. 46).

Burada özellikle bu küçük aileyi oluşturan yapının “sandalye” teşbihiyle ele alınması dikkat çekicidir. Ahmet Cemil’in yatılı okula gitmesiyle sandalyeyi (aileyi) oluşturan ayaklardan biri yerinden oynamıştır; ancak babanın kaybı bu sandalyenin yıkılmasına neden olur.

Romanın sonunda arkadaşı Hüseyin Nazmi ideallerine ulaşırken Ahmet Cemil, hayat karşısında ruhsal anlamda yok olur. “*Ruhen ölüm, hele de nörotiğin gördüğü biçimiyle, ürkütücülükte hiç de gerçek ölümden geri kalmamaktadır.*” (Adler, 1983: 302). Nitekim romanda Ahmet Cemil’in ruhen yıkılmasının karşısına babasızlık sendromunu yaşamayan Hüseyin Nazmi getirilerek baba figürünün her iki karakter üzerindeki etkisi mukayeseli olarak somutlaştırılır.

Babanın maddi ve manevi gücünden yoksun oluşuyla birlikte Ahmet Cemil’deki manevi yıkılmışlık hali, romanın on dokuzuncu bölümünde açıkça dile getirilir. Burada özellikle Ahmet Cemil’in yaşadığı yıkıcı olayların etkileri anlatıcı tarafından baba eksikliğine dayandırılır:

*“Babasının vefatından sonra geçen beş senelik –ancak beş senelik- zaman içinde hayatın ne zalim sillelerine (tokatlarına) uğramış idi! Daha hayatın henüz mukaddimesinde (başında) iken bundan sonra kırılmış emellerle, sönmüş hulyalarla, unutulmaz matemlerle istikbalin (geleceğin) önüne çıkacak, ‘İşte ben seni bu omuzları çöktüren yüklerle yaşatacağım.’ diyecekti...”* (MS., s. 380).

Babasının ölümünün üzerinden sadece beş sene gibi kısa bir zaman geçmesine rağmen Ahmet Cemil’in ve ailesinin “hayatın zalim sillelerine” uğramaları baba kaybının aile ve çocuklar üzerindeki eksikliğin önemini gözler önüne serer. Nitekim Ahmet Cemil için yıkımın ilk ve temel ayağı babanın dayanağı ve koruyucu gücünden mahrum kalmasıdır. Aradan sadece beş yıl geçmesiyle “kırılmış emellerine”ve “sönmüş hulyalarına” veda ederek yıkık yeni hayatını yaşamaya çalışır. Sonuç itibariyle romanda maviyle sembolleştirilen huylalar arasına babanın ölmeden önceki hayali girerken ölümden sonra karşılaşılan gerçekler ise babanın getirdiği “siyah” boşlukla sembolleştirilir.

Hayat karşısında baba eksikliğini yaşayan diğer erkek başkarakter Ömer Behiç’tir. O, idealleri uğruna babasının memurluk teklifini reddederek tıp tahsilini zor şartlar altında tamamlar. “Geriye dönüş” tekniğiyle verilen bu olaydan sonra Ömer Behiç’in baba eksikliği onun ruhsal dünyasını etkiler. Tanzimat romanlarının babasız “tıp”lerinde gördüğümüz kötü kadınlara kapılıp mahvolma temı, Kırık Hayatlar’da da karşımıza çıkar. Nitekim *“Babalarını kaybetmiş ve İslam kültüründen kopmuş genç erkekleri bekleyen en büyük felaket ikinci tür kadınların peşinden sürüklenmektir.”* (Parla, 2014: 19). Bu bağlamda hayat karşısında yetim kalan Ömer Behiç, baba otoritesinin eksikliğinde “ikinci tür kadın” olan Neyyir’in peşinden sürüklenir.

Baba otoritesinden mahrum kalarak Tanzimat romanlarındaki “babasız tıp”lerin bir tür devamı niteliğindeki karaktere de Sefile romanındaki İhsan’da rastlarız:

*“Pederi vefat ettiği zaman İhsan Bey henüz çocuk denilecek kadar gençti. Fakat validesi gibi müdebbir (tedbirli), terbiyeli bir kadının taht-ı nezaretinde (yönetimi altında) şayan-ı numune (örnek alınacak) bir surette büyümüştü.”* (SE., s. 76).

İyi bir aileye ve işe sahip olmasına rağmen İhsan; Mihriban Hanım ve İkbâl'in eline düşer. Bu şekilde gittikçe annesinden de uzaklaşan İhsan, alkol ve fuhuş bataklığından çıkış yolu bulamaz. Romanın sonunda pislik içinde bulunan bir genelevde ölür.

Kırık Hayatlar'da karakterler üzerinde etkili olan babasızlık sendromunun dışında, baba sembolizasyonunun anlatıcı tarafından aktarımı da dikkat çekicidir:

*“Evin içinde baba perestîş olunacak (saygı duyulacak), en küçük arzularına mukaddes (kutsal) birer emir hürmetiyle itaat edilecek, hâkimiyet ve amiriyeti (egemenlik ve yöneticiliği) insanlığın fevkinde (üstünde), bir başka türlü vücut (varlık) hükmündedir. Ana ve çocuklar ona biraz yavaş, acz ve mahkûmiyetini (güçsüz ve buyruk altında olduklarını) itiraf edercesine mahviyetli (alçak gönüllü) bir sesle söz söylerler; o hiddet ederse başlarının üstünde bir fırtına hisseden büzülmüş kuşlar vaziyetiyle sinerler, gülmek için dudaklarının bir tebessümünü beklerler ve bu itaat, onun iradesine, onun mevcudiyetine (varlığına) bu merbutiyet (bağlılık) öyle ruhlarını itaat ve inkiyad (bağlılık) hazzı ile gıcıklayan bir şeydir ki onunla mesutturlar.”*(KH., s. 80-81).

Halit Ziya'nın romanlarında görülen babasızlığın oluşturduğu otorite boşluğu, yazar tarafından sembolik bir anlatıma kavuşur. Burada toplumdaki baba otoritesini “insanlığın fevkinde” nitelenmesiyle “devlet” gücüne gönderme yapılır. Böylece devletin (babanın) emirlerine uyan insanlar (ana ve çocuklar) güvenli ve “mesut” bir sosyal ortama kavuşurlar. Bu bağlamda romanlardaki babasız ailelerin kaçınılmaz bir şekilde yıkılmaları otoritenin sembolü olan babanın irade eksikliğinden kaynaklanır.

Nesl-i Ahir'de babasızlık sendromu İrfan'da görülür. Başkarakter Süleyman Nüzhet de diğer roman başkarakterleri gibi babasızdır; ancak yetişkin olan Süleyman Nüzhet kızı Azra ve diğer erkek karakterler üzerinde koruyucu bir konuma sahiptir.

Babası hükümet tarafından Erzurum'a gönderilen İrfan için babasızlık sendromu ruhsal yapısı üzerinde tam bir yıkıcı etki yaratır. Babası bütün olumsuzluklara rağmen İrfan'ı Avrupa'ya müzik eğitimi alması için göndermiş son dönem Osmanlı aydınıdır. Geçmişte yaşanan bu tarz zorluklar ve fedakârlıkları bilen İrfan, onu Erzurum'dan İstanbul'a getirtmek ister. Ancak devrin siyasî şartları buna izin vermez. Süleyman

Nüzhet aracılığıyla bir mektup alan İrfan intihar haberiyle büyük bir ruhsal çöküntü yaşar. Artık hayatta tek emeli kalmıştır: İntikam!

Romanda İrfan'ın babası ile olan ilişkisi daha çok arkadaşlık üzerine kurulmuş olmasıyla dikkat çeker. Yurt dışında eğitim aldığı sırada mektuplaşmaları ruhsal dünyasına olumlu katkı yapar. Yazışmalarında en derin duygu ve düşüncelerini anlatmaktan çekinmez:

*“Babasından bir vakitler muntazaman mektup alırdı, o da hayatta en büyük lezzeti babasına mektup yazmakta bulurdu. Erzurum’la Paris arasında böyle ruhlarını birleştiren baba ile oğul saatlerce en mahrem hislerine, en derin düşüncelerine kadar yekdiğeriyle görüştüren bir muhabere (haberleşme) vardı.”* (NA., s. 291).

İrfan'ın babasına olan bu sıkı bağılılığı babasının yokluğunda Süleyman Nüzhet'e doğru kayar. Süleyman Nüzhet baba şefkatini İrfan'a göstermekte çekinmezken İrfan da muhtaç olduğu baba boşluğunu Nüzhet'le gidermeye çalışır. Böylece aralarında baba-oğul birlikteliği oluşmaya başlar:

*“Bir haftadır bu artık ihtiyar olmaya karar veren adamla şu henüz genç olmaya kuvvet bulamayan çocuk arasında garip bir hadise-i ruh ile öyle pak ve samimi bir rabıta (öyle temiz ve samimi bir bağ), hasta bir baba ile alil (sakat) bir çocuğu yekdiğerine rabt eden (bağlayan) rikkat (acıma) ve merhametten, ihtiyac-ı himayet ü vikayeden mürekkep öyle bir incizab hâsıl olmuş idi ki (koruma ve korunma ihtiyacından oluşan öyle bir çekicilik ortaya çıkmıştı ki) İrfan’da daima dönüp dolaşıp Nüzhet’e gelen, Nüzhet’te daima gözlerini ağlıyor zannedilen bir nigâh-ı şefkatle (şefkat bakışıyla) İrfan’ın gözlerine götüren hamelat (hamleler) vardı.”* (NA., s. 107).

Babasızlık sendromu sadece erkek başkarakterlerde görülmez. Bu durumu yaşayan kadın başkarakterlere ilk örnek Mazlume'dir. Halit Ziya'nın yarattığı bu ilk başkarakterin ve bu manada romanda öne çıkan diğer bütün karakterlerin babasız oluşu da dikkat çekicidir.

Mazlume babasını çok küçük bir yaşta kaybetmiştir. Bu durum onda yıkımı başlatan en büyük etkindir. Mazlume, bir yaşında yetim kalmanın getirdiği sıkıntıyla annesine daha fazla tutunmaya çalışır. Ancak babasızlığın psikolojisinde yarattığı izler onda belirgindir:

*“Şimdi zavallı kızın babası hakkında hiçbir malûmatı olmamak, hatta ismini bile bilmemek kadar azîm bir yeisi (büyük bir üzüntüsü) yoktur. Mazlume’nin kalbinde bu yeis o derecelerde yer etmiştir ki pek çok geceler uykusunda ‘Baba! Baba!’ feryatlarıyla ağladığı vaki olur.”* (SE., s. 23).

Mazlume simasını ve ismini dahi bilmediği babasının “büyük üzüntüsünü” yüreğinde sürekli hissetmesiyle hayat karşısında eksiktir. Kendisinde var olan bu eksikliğin farkında oluşu Mazlume’nin bilinçaltını harekete geçirir. Nitekim uykusunda “baba feryatlarıyla” uyanması psikolojisindeki tahribatın gün yüzüne çıkarılmasıdır. Netice itibarıyla Mazlume tutunma öznesinin olmayışıyla uçuruma sürüklenerek insanlığın en mülevves ortamı olan fuhuş bataklığına düşer.

Sefile’deki babasız bir diğer kadın karakter İkbâl’dir. Romanda yaşadıklarıyla Mazlume’nin ön habercisi konumundaki İkbâl de babasını pek az hatırlar. İkbâl’in de babasını kaybetmesi ile hayatı tamamen değişir:

*“Yalnız şu kadar haber vereyim ki pederimin vefatından sonra benim tarz-ı hayatım pek başkalaştı. Zaten beni pek az seven validemin taht-ı tazyikında (baskısı altında) kaldım. Pederimin inkıta-ı hayatı (hayatının bitmesi) o koca konağı sürurlu (neşeli) sadalar, çılgınca oyunlarla dolduran neşelerimin inkıtai (kesilmesi) demek olurdu. Değil serbestçe oynamak, hatta evin içinde serbestane gezmeye de mezun değildim (iznim yoktu).”* (SE., s. 44).

Baba kaybının getirdiği hayat değişimiyle yıkım sürecine giren Ahmet Cemil gibi İkbâl’in hayatı da tam anlamıyla ikiye ayrılır. Babasının vefatının hemen ardından önce konaktaki mutantan hayat kesilir. Ardından kötü bir karaktere sahip olan annesinin tahakkümüne girer. Böylece oturduğu konakta “serbest” bir şekilde gezemeyerek hürriyeti elinden alınır. Burada özellikle verilen baba kaybının getirmiş olduğu esaret

daha önce de Kırık Hayatlar’da değinilen baba-devlet sembolizasyonunun Sefile’de de aynı şekilde İkbâl özelinde yansıtılmış olması dikkat çekicidir. Nitekim İkbâl’in kendi varoluşunun kötü niyetli bir otorite (burada olumsuz özelliğiyle Mihriban Hanım’dır.) tarafından ele geçirilmesi devlet gücünün topluma olan iradesinin ortadan kalktığı zaman doğuracağı menfî durumlarla örtüşür.

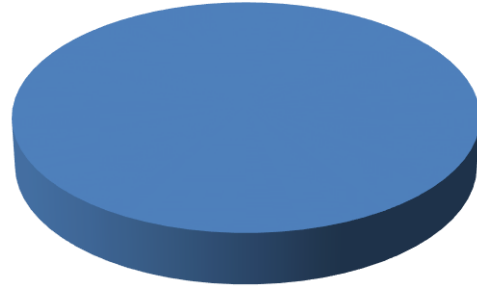
Babasızlık sendromuyla hayatta tutunamayıp yıkılan bir diğer kadın başkarakter ise Aşk-ı Memnu’nun Bihter’idir. Bihter de babasını pek iyi hatırlamaz. Annesi Firdevs Hanım’ın davranışlarıyla kötü bir şöhret sahibi olan aile, çevresi tarafından “Melih Bey takımı” olarak adlandırılır. Annesinin bu şekilde babasının ismini kirlettiğini düşünen Bihter bütün sevgisini ölü babasına yöneltir:

*“O tanınmamış baba için derin bir muhabbeti vardı, annesine verilemeyen kalbini tamamıyla bu ölünün hatırasına veriyordu.” (AM., s. 211).*

Sefile’deki Mihriban Hanım’ın devamı Aşk-ı Memnu’daki Firdevs Hanım’dır. İkbâl’in annesinin tahakkümüne girerek varoluşundaki özgürlüğün elinden kayması onu uçuruma sürüklerken Bihter buna benzer bir durumu önceden fark etmiş ve annesinden kurtulmak için Adnan Bey’le evlenmiştir. Ancak baba kaybının getirdiği otorite eksikliği ve manevî boşluk bu yetim ve tecrübesiz genç kızları yıkıma sürükler.

Bihter’in annesinden nefret edip bütün “hatırasını” ölü babasına yöneltmesi ondaki baba kaybının getirdiği iç bunalımın dışa yansıtılmasıdır. Bihter “rol model” olarak babasını seçmesi annesinin kötü şöhretinin yanı sıra babanın koruyucu ve destekleyici gücünden yoksun olmasından da kaynaklanır.

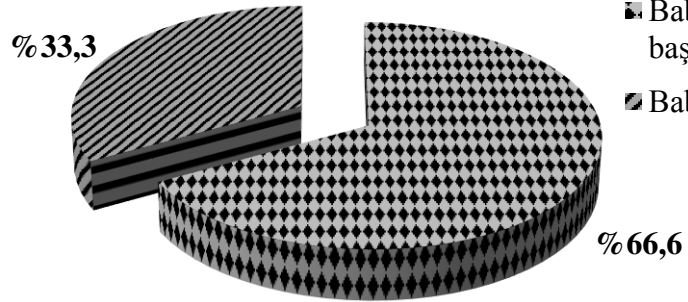
Romanlardaki başkarakterlerin babasız oluşlarıyla ilgili sayısal verileri şu şekilde diyagrama yansır:



■ Erkek başkarakterlerin  
babasızlık durumu

**%100**

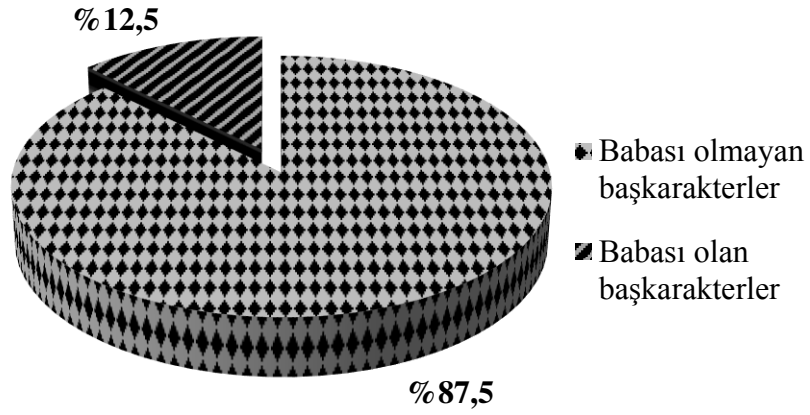
**Erkek başkarakterlerin % 100'ü babasızdır.**



■ Babası olmayan kadın  
başkarakterler

■ Babası olan başkarakterler

**Kadın başkarakterin %66,6'si babasızdır.**



**Romanlardaki bütün başkarakterlerin % 87,5'i babasızdır.**

Halit Ziya Uşaklıgil'in roman başkarakterlerine baktığımızda beş erkek başkarakterin (Osman Vecdi, İsmail Tayfur, Ahmet Cemil, Ömer Behiç ve Süleyman Nüzhet) tamamı yetimdir. Romanlardaki üç kadın başkarakterin ise ikisi (Mazlume, Bihter) yetimdir. Bu bağlamda erkek başkarakterlerin %100'ü yetimken kadın başkarakterlerin %66,6'sı babasızdır. Genel itibariyle roman başkarakterlerinden sadece Nemide'nin babası hayattadır ve diğer bütün başkarakterler yetimdir. Bu şekilde genel yetimlik oranı %87,5'tir.

Sonuç itibariyle romanlarda kendini yıkan başkarakterlerin biri hariç tamamının babasız oluşu yıkımın fonunu oluşturan unsurların başında gelir. Hayat karşısında tecrübesizlikleriyle (Nesl-i Ahir'de babasızlığın getirdiği sendromu yaşamasıyla romanda daha çok öne çıkan isim İrfan'dır.) yetim kalan bu karakterler öncelikle babanın manevî gücünden yoksundurlar. Bunun yanında otoritesiyle aileyi ayakta tutan babanın vefatı yetim olan bütün karakterleri menfi manada etkiler. Ayrıca baba-devlet sembolizasyonu da Uşaklıgil'in kaleminden karakterlerin yıkım süreçlerinde romanların üsluplarına yansıtılır.

### 2.3. Anne Kaybı

Halit Ziya Uşaklıgil'in yarattığı karakterler üzerinde babasızlık sendromuyla beraber yıkıcı etkide bulunan bir diğer ailevi etken de anne kaybıdır. Romanlara kronolojik sırayla baktığımızda anne yokluğundan etkilenme Uşaklıgil'in ilk romanlarında daha yoğun yaşanır. Ancak sonraki romanlarda bu etki gittikçe azalır. Bu durumun ortaya çıkmasında bu ilk roman karakterlerinin yaşça sonrakilere göre daha küçük olması etkilidir. Ayrıca Uşaklıgil'in 1888'de *"hayatımın en büyük acısı."* (KY., s. 356) dediği anne kaybının etkisi de ilk romanlarında daha belirgindir.

Erkek başkarakterler içinde anne kaybının yıkıcı etkisinin görüldüğü ilk şahıs Osman Vecdi'dir. Hayatta hem öksüz hem de yetim kalan Vecdi için annesini kaybetmiş olmak maruz kaldığı ilk büyük darbedir:

*"Hayatımın ilk mühim vakası (önemli olayı) olarak annemin vefatını tahattur ediyorum (ölümünü hatırlıyorum)."* (BÖD., s. 30).

Annesini küçük yaşta kaybeden Osman Vecdi bu yıkıcı etkiyi yaşamının geri kalanında da sürekli hisseder. Nitekim annesinin ölümünden sonra artık çocukluğundaki o mesut günlere bir daha geri dönemez. Babasının mektup bırakarak gitmesinde dahi duyduğu acıda annesiz olmanın getirdiği eksiklik yatar:

*"O zaman, bilemem, ne için elimdeki mektubu hiddetle parçaladım; kendimi yere attım, yesin (üzüntünün) bütün asabî heyecanı içinde kıvranarak, beni terk edip giden babama değil, son hüsrân nazarı (acılı bakışı) beni takip ediyormuş gibi manevî bir ufukta bana bakmakta olan annemin hatırasına ağlayarak, dört sene evvel cevapsız kalan yeisimin aksi (yankısı) gibi feryat ettim: 'Anneciğim!.. Anneciğim!..'"* (BÖD., s. 43).

Anne yokluğunun yıkıcı etkisini hisseden bir diğer erkek başkarakter Ömer Behiç'tir. Ömer Behiç, babasının aksi yönde telkinlerine rağmen tıp eğitimi almaya başlar. Maddî zorluklar içinde tahsilini devam ettiren Behiç için manevî yıkım ise anne ve babasını kaybetmesiyle başlar:

*“Daha ilk senesi pek az fasıla (ara) ile annesini, babasını kaybedince annesinin o matem manası kesbetmiş (açıklık kazanmış) oldu. Fakir odasında, kimsesizliğinin içerisinde kendisini büsbütün yetim bularak ne gözyaşları dökmüştü! Artık ona ne ruhunda zahîr (güç veren), ne varlığında muîn (yardımcı) olacak kimse kalmamıştı... Hele bir kış, onu bir hafta yatağından alıkoyan bir hastalık esnasında, velev (isterse) uzakta olsun, muhabbetiyle kendisini sarıp tedavi edecek bir anneden artık mahrumiyetini (yoksunluğunu) düşünerek, saatlerce süren gözyaşı buhranları geçirdi.”* (KH., s. 49).

Öğrenciliği süresince anne ve babasının eksikliğini duyan Ömer Behiç, bu yıkıcı etkiyi ortadan kaldırmak için sıcak bir “yuva” hayal eder. Ömer Behiç, sıcak bir yuvaya sahip olduğunda ise ancak bu şekilde anne ve babasının yokluğunu manevi anlamda dolduracağını düşünür. Nitekim *“Geniş anlamda anne babaya yönelme, kişiye tarihselliği ve geçmişini anımsatır. Çünkü anne ve baba evrensel nitelikli kendilik çağrısının ev ve yuva kökenli simgesidir.”* (Şahin, 2009: 3). Ancak anne ve babasının yokluğunda oluşturmaya çalıştığı sıcak yuvasını, dış hayata kurban vererek tutunmak istediği “tarihi bellek mekânı”nı da böylece yıkmış olur.

Ömer Behiç evli ve çocuk sahibi olmasına rağmen içinde oluşan anne kaybının getirdiği boşluğu dolduramaz:

*“Babasının hatırasına da bir merbutiyeti (bağlılığı) vardı, fakat elem veya sürur (üzüntü veya sevinç) zamanlarında ruhunun ihtiyar dışında (istem dışı) bir hamlesi ile hayali annesinin âgûşuna (kucağına) atılırdı. Annesizlik acısından hiçbir zaman şifa bulmamıştı.”* (KH., s. 50).

Ömer Behiç’in baba yokluğundan ziyade bu şekilde anne eksikliğini hissetmesi “Oedipus Kompleksi”nin bir yansımasıdır. Nitekim erkek çocuklar *“Oedipus Kompleksi’nin oluşumu sırasında ve bütün yaşamı süresince de annesine bağlı kalır.”* (Freud, 2014: 152). Bu bağlamda Ömer Behiç’in “elinde olmaksızın “üzüntü veya sevinç zamanlarında hayali olarak annesinin kucağına atılması” bütün yaşamı süresince annesine bağlılığının ve ondaki Oedipus Kompleksi’nin bir sonucudur. Nitekim

romanın sonunda karısı Vedide'ye dönüşü de “ana rahmi”nin koruyucu gücüne duyduğu ihtiyaçtan doğar.

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında annesi olmayan bir diğer karakter ise Süleyman Nüzhet'tir. Ancak romanda Süleyman Nüzhet'in anne kaybından ziyade erkek karakter olarak, tıpkı babasızlıkta olduğu gibi, İrfan'ın annesizliği ön plana çıkar. Nitekim romanda İrfan'ın babasının ardından annesini de kaybetme endişesini yaşaması önemlidir:

*“Her gün geçtikçe onun daha ziyade çöken, bir ayda bir senelik ihtiyarlıkla daha ziyade hırpalanan sıhhati, maneviyatı öyle bozula bozula nihayet hâtırına öyle korkunç ihtimaller getiriyordu ki babasından sonra annesini kaybediverecek olursa...”* (NA., s. 495).

İrfan'ın babasından sonra annesini de kaybetme korkusu gerçeğe dönüşür. Böylece annesinin vefatı onun intihara sürüklenmesinde tetikleyici bir rol oynar.

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında anne kaybından etkilenen kahramanlar çoğunlukla kadın karakterlerdir. Uşaklıgil'in yarattığı ilk başkarakter Mazlume, annesinin ölümünden sonra sokağa düşer. Önce babasını kaybedip ardından da annesini kaybetmesi onun yıkımındaki en önemli ruhsal çöküntüdür. Annesi Besime Hanım'la birlikte maddî anlamda sıkıntı çekseler de sığındıkları bir yuvaları vardır. Besime Hanım'ın ölümü Mazlume için yıkımın ilk ayağını oluşturur:

*“Biçare kıza bu darbe-i kader pek müthiş, pek tokat-ferse (dayanılmaz) geldi.”* (SE., s. 23).

Mazlume belirli bir dönem komşuları Rahime Hanım'ın koruyuculuğunda yaşamına devam eder. Ancak bu kadının da ölümüyle sokakta kalır. Bu bağlamda anne yokluğu, romanda öncelikle Mazlume üzerindeki koruyucu eksikliğini simgeler:

*“Artık validesinin cenah-ı himayetinden (koruyucu kanadından) mahrum olduğunu düşünür de ağlar.”* (SE., s. 21).

Anne yokluğundan etkilenen bir diğer kadın başkarakter Nemide'dir. Hassas yapısıyla Uşaklıgil'in sonraki romanlarında da sıkça karşılaşacağımız bu genç kız tipinde anne yokluğu manevî anlamda hissedilir. Maddî anlamda rahat bir hayat sürmek ve hayatını kızına adanmış bir babaya sahip olmak dahi Nemide'yi tam manasıyla mutlu etmeye yetmez:

*“Bana öyle gelir ki eğer bir annem olsaydı daha mesut olacaktım.”*

(NE., s. 136).

Kız çocukları için hayat karşısında ilk bağlanma özneleri anneleridir. Nitekim “müşfik bir baba”ya sahip olan Nemide için anne yokluğu giderilemez:

*“Babamın muhabbeti (sevgisi) annemin yokluğunu örtemiyor.”* (NE.,

s. 136).

Bir önceki romanı Sefile'de annenin manevî koruyuculuğunun önemini Uşaklıgil, bu kez Nemide'de açıkça belirtir:

*“Çocukların hayat ihtiyaçlarını babalar mütekefildir (yüklenmiştir), fakat hissiyata (duygulara) ait tehlikeden muhafaza edecek (koruyacak) olan anaların himayesidir (koruyuculuğudur). Nemide bundan mahrumdu (yoksundu).”* (NE., s. 99).

Uşaklıgil'e göre baba çocuklar için hayat karşısında maddî ihtiyaçların giderilmesinde başat rolü oynarken annenin koruyuculuğu manevî anlamda ortaya çıkar. Nitekim İsmail Tayfur ve Ahmet Cemil'in yıkımlarında genç yaşta üstlenmek zorunda kaldıkları ailenin ekonomik geçim problemi bu karakterleri yıkıma sürükler. Nitekim Nemide maddî imkânlar bakımından rahatken anne kaybının getirdiği manevî tutunma eksikliğini yaşar.

Anne yokluğundan olumsuz anlamda etkilenen diğer kadın karakterler sırasıyla Nahit, Hacer, Nihal ve Azra'dır.

Nahit başkarakter Nemide gibi annesi ölünce babasıyla yalnız yaşar. Ancak Nahit'in babası başka bir kadınla evlenince üvey annenin psikolojik yıkıcı etkisine maruz kalır:

*“O zaman genç kız için gamla dolu bir hayat başladı, bir vakitler yalnız kendisine hasredilen tebessümlerin şimdi bu kadına arz edildiğini, bir yabancı kadının kendisini annesinin hatırası ile dolu olan bu eve, kalbinin muhabbeti ile çarpındığı babaya uzak bıraktığını anladı.”* (NE., s. 70).

Babasıyla arasına giren bu üvey anne sendromundan kurtulmak isteyen Nahit, teyzesine yerleşir. Karakter olarak hayat karşısında mücadeleci bir yapıya sahip olan Nahit, anne kaybının yol açtığı olumsuz etkileri de bu şekilde minimize etmeyi başarır. Romanda Nemide gibi “müşfik bir baba”ya ve zengin hayata sahip olmamasına rağmen onun bu olumsuzluklarla mücadele edip başa çıkması önemlidir. Bu bağlamda roman boyunca Nemide'nin zıddı bir kişilik özelliği gösteren Nahit, kendisine yıkıcı etkide bulunan anne yokluğuyla da mücadelesi dikkat çeker.

Ferdi ve Şürekâsı'nda Hacer anne şefkatinden yoksun kalan bir diğer karakterdir. Nemide gibi “müşfik bir baba”ya sahip olmasına rağmen anne kaybı ruhsal yapısında yıkıcı etkide bulunur. Hacer'in anne yokluğundan duyduğu üzüntü, duygularını kaleme döktüğü defterde kendi ağzından dile getirilir:

*“Zavallı validesiz kız! Kim bilir? Eğer bir validem olaydı belki ona giderdim de derdim ki: ‘Anneciğim! Beni mesut etmek ister misin? Hacer’i bahtiyar (mutlu) görmek arzu eder misin?’”* (FŞ., s. 58).

Annesiz olduğu için kendine acıyarak bakan Hacer, İsmail Tayfur'u sevdiğini kimseye söyleyemez. Anne yokluğunun getirdiği manevî boşluğu ise babası Ferdi Bey'le tam anlamıyla gideremez. Bu tarz genç kız psikolojisini bilen Halit Ziya Uşaklıgil, burada anne ve babanın genç kızların ruhsal dünyalarına olan etkisini analiz eder:

*“Validelere her şey söylenebilir; fakat pederlere! Bedbaht (talihsiz) kız! Seni kim dinleyecek? Hiç!”* (FŞ., s. 59).

Ferdi ve Şürekâsı'nda anne kaybından etkilenen bir diğer karakter ise Saniha'dır. Tıpkı Mazlume gibi annesini kaybeden Saniha da sokakta kalır. Abdülgafur Efendi'nin tesadüfen bulduğu Saniha güvenli bir eve sığınır. Ancak öz anne ve babasından mahrum olan Saniha, kendisi için “Çocukluğumdan beri pederden, valideden, kardeşten mahrum kalmış bir kız...” (FŞ., s. 189) tanımını kullanarak aile yokluğunun kendi ben'i üzerindeki yıkıcı etkisini belirtir.

Aşk-ı Memnu'da anne yokluğunun yıkıcı etkisine hassas yapısıyla Nihal maruz kalır. Tıpkı diğer annesiz karakterler gibi Nihal de annesini küçük yaşta kaybetmiştir. Yaşı ilerledikçe anne yokluğunun getirdiği sendromu daha fazla hisseder:

*“Pek iyi hissediyordu ki henüz pek çocuk iken onu annesiz bırakan matem (yasın) o zaman tamamıyla duyulmayan acılarını sonradan, büyüyüp düşünmeye başladıkça birer birer duymuş, onlar çehresine gittikçe derinleşen bir yetim mazlumiyetinin hüznlerini çekmiş idi.”* (AM., s. 66).

Adnan Bey'in Bihter'le evlenmesi, Nihal üzerinde tam anlamıyla yıkıcı etki yapar. Babasıyla olan ilişkisinde gittikçe yabancılaşan Nihal, Adnan Bey'in evliliğinden sonra daha çok Matmazel Mlle de Courton'a tutunmaya çalışır. Ancak anne yokluğunun doğurduğu ruhsal boşluk Nihal'de doldurulamayacak boyuta ulaşır. Nitekim annesinin ölümünden dahi yine annesini suçlayan Nihal'de anne imajı, Bihter'in yalıya gelmesiyle büsbütün yıkılır:

*“Matmazel, öyle zamanlar oluyor ki, anneme düşman oluyorum. Ne için ölmeliydi, sanki? O ölmeyecek olaydı bu gelmeyecekti, değil mi? Bilmem, çocukluğumda ne farz edermişim? İçimde daima bir şey, bir müphem ümit. Sanki annemin tekrar dirilerek geleceğini zannettiren garip bir şey vardı. Şimdi kendi kendime: ‘Artık bu geldi, anneme yer kalmadı ki...’ diyorum; o zaman bu kadın nazarımda bir hırsız oluyor.”* (AM., s. 182-183).

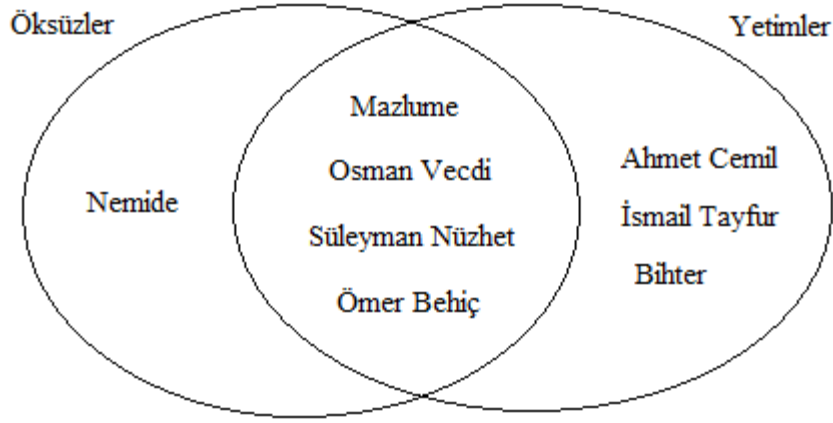
Nesl-i Ahir'de de tıpkı Hacer ve Nihal'de olduğu gibi anne yokluğunun getirdiği olumsuz durumlar kendisi de genç bir kız olan Azra üzerinden verilir. Romanın başkarakteri Süleyman Nüzhet; tıpkı Şevket Bey, Ferdi Efendi ve Adnan Bey gibi

kızına düşkün bir babadır. Dönemin siyasî atmosferi gereği altı yıl ayrı kalmış olmaları bu baba ve kızın arasındaki bağı koparmaz. Bu bağlamda Azra, kızı için özel hayatında fedakârlıkta bulunan babası sayesinde anne kaybının getirdiği yıkıcı etkiye pek fazla maruz kalmaz. Ancak sosyolojik içeriği fazla olan romanda Azra, anne kaybını yine de toplum karşısında hisseder:

*“Hanımların arasından geçerken kendisini hayatla o kadar yalnız buldu ki şu dakikada her vakitten ziyade bir aracılıkla annesizliğini düşündü.”* (NA., s. 172).

Halasına gitmek için bindiği vapurda konuşmak zorunda kaldığı kadınların evlilik hakkında yaptığı yorumlar, Azra’yı utandırır. Hayat karşısında pek tecrübesi olmayan bu genç kız için anne yokluğu deneyimsizlik anlamına gelir. Onun toplum karşısında yabancılaşması annenin kızı üzerindeki rol model eksikliğinden kaynaklanır. Ancak Halit Ziya Uşaklıgil’in “kızına adanmış baba” figürüyle yarattığı Süleyman Nüzhet, Azra’nın hayat karşısında tutunmasını, annenin koruyucu eksikliğini hissetmemesini sağlar.

Genel olarak Halit Ziya’nın bütün romanlarına baktığımızda başkarakterlerin öksüz ve/veya yetim oldukları göze çarpar. Kahramanların yıkım süreçlerinde anne ve babanın eksikliği romanlarda koştur yürür. Bu bağlamda Uşaklıgil’in bütün romanlarında anne ve babanın aynı anda olmaması bilinçli bir tercihtir. Nitekim “*Halit Ziya’nın roman kahramanlarının ebeveynlerinden birini kaybetmiş olmaları hüznelerini ve yalnızlıklarını arttırmış*” (Baycanlar, 2011: 618) ve hayat karşısında yıkılmalarının önemli unsuru haline gelmiştir. Genel itibarıyla romanlardaki anne ve baba yoksunluğunu yaşayan karakterler ve dağılımı ise şu şekilde diyagrama yansıtılabilir:



Bu bağlamda romanlardaki başkarakterlerin yarısı (% 50) hem öksüz hem de yetimken, sadece yetim olanların oranı % 37,5'dir. Romanların içinde babası olan tek başkarakter ise Nemide'dir. Erkek başkarakterlerin öksüzlük oranı % 60 iken, yetimlik oranı ise % 100'dür. Kadın başkarakterlerde ise sadece Mazlume ve Nemide annesizken Bihter'in annesi hayattadır. Böylece kadın başkarakterlerde annesizlik oranı %66,6 ve daha önce bahsettiğimiz şekliyle de yetimlik oranı yine %66,6'dır. Sonuç itibariyle anne kaybını yaşayan başkarakterlerin genel oranı ise %62,5'dir.

#### 2.4. Hayat Karşısında Reşit Olamamanın Özgüven Kaybı: Tecrübesizlik

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarındaki gerek başkarakterlerde gerekse de romanın diğer şahıslarında ortak özellik olarak hayat karşısında fazla tecrübesi olmayan kişilerin fazlalığı dikkat çekicidir. Uşaklıgil'in son romanı Nesl-i Ahir hariç bütün romanlarında başkarakterler on beş ile yirmi beş yaş aralığındadır. Hayat karşısında tecrübesiz olan bu genç yaştaki karakterlerin olumsuz anlamda etkilenmeleri "realizm" in gerekliliği doğrultusunda kaçınılmazdır.

Halit Ziya'nın ilk romanı Sefile'de başkarakter Mazlume'nin ilk öne çıkan kişilik özelliği reşit olamamasıdır. Anne ve babasının ölümüyle korumasız ve tutunmasız kalan Mazlume sokakta kalır. Mihriban Hanım'ın evine geldiğinde İkbâl'in "Henüz On Yedi Yaşında" romanını yüksek sesle okuması esasen hayat karşısında tecrübesiz olan Mazlume'de "telkin" etkisi yaratır:

*"İkbâl Hanım ekser vaktini mütalaa ile (okumakla) geçirirdi. Bir akşam Mazlume'nin ricası üzerine İkbâl Hanım, elindeki kitabı cehren*

(yüksek sesle) okumaya başladı. Bu kitap Henüz On Yedi Yaşında serlevhali (adlı) hikâyeydi (romandı). Mazlume dalgın dalgın dinledi. Gözleri bir nokta-i gayr-ı muayene üzerinde merkûz (belirsiz bir noktaya dikili), kalbi birçok hissiyat-ı muhtelif ile mâli (değişik duygularla dolu) olduğu hâlde hiç tanımadığı, tasavvur etmediği bir âlemden bahis olan (söz eden) bu hikâye kızcağızda hayretler, taaccüpler (şaşkınlıklar) hâsıl ediyordu.” (SE., s. 36).

Ahmet Midhat Efendi’nin romantik bir üslupla ele aldığı bu romanı, tecrübesiz Mazlume için bir tür hayat karşısında bilinçlenmenin sembolüdür. Bu bağlamda roman için söylenen “hiç tanımadığı, tasavvur etmediği bir âlemden bahis olan bu hikâye” tanımlaması, Mazlume’nin fuhuşla ilk kez karşılaşmasını simgeler. Esasen Mazlume’nin daha sonra içinde bulunacağı fuhuşu romantik bir üslupla ele alınan bu roman aracılığıyla ilk kez tanınması, Uşaklıgil’in üslubundaki ironiyle ilgilidir. Nitekim bataklığa düşen İkbâl ve Mazlume, hayat karşısında bu “hakikat”le yüzleştiklerinde yıkıma doğru sürüklenirler.

Romanın tek erkek karakteri İhsan, fuhuş ve alkol bataklığına düşmüştür. İyi bir aileye ve işe sahip olmasına rağmen geneleve gitmekten geri durmaz. Romanın başkahramanı Mazlume, karşılaştığı bu ilk erkeğe âşık olur. O, İhsan’ın nasıl bir kişiliğe sahip olduğunu idrak edemez:

“Mazlume kendisini İhsan Bey’in aguşuna (kucağına) teslim ettiği zaman ne yaptığını, nasıl bir tehlikeye atıldığını bilemiyordu.” (SE., s. 126).

Nitekim İhsan’ın “bağımlı” karakter yapısı, Mazlume’nin yıkımını hızlandırır. Mazlume, İhsan’dan bulamadığı “gerçek sevgi”yi, kısa yaşamında öğrendiği tek gerçek olan “fuhuş”la doldurma yolunu seçer:

“Mazlume için bu netice tabîî görünüyordu. Başka bir hayat görmemiş olan bu bedbaht kız, kendisi için bu hayatı zarurî (kaçınılmaz) buluyordu.” (SE., s. 155).

Determinizmin neden-sonuç ilkesinin açıkça görüldüğü bu pasajda Mazlume'nin “başka bir hayat görme”diğinden ötürü içinde bulunduğ u fuhuş ortamının “neticesi tabii görünür”. Bu bağlamda Mazlume'nin başka türlü bir hayatı ömründe daha önce görmemiş olması “neden” olurken onun fuhuş bataklığına düşmesi de doğal “sonuç”tur.

Halit Ziya Uşaklıgil'in İzmir döneminde kaleme aldığı Nemide, yazarın daha sonra benzer tarzda yaratacağı Hacer, Nihal ve Azra gibi karakterlerin ilk örneğini oluşturur. Kişilik yapılarıyla birbirlerine benzeyen bu karakterlerin ortak özelliklerinden biri de erinlikten ergenliğ e geçişte hayata karşı tecrübelerinin olmamasıdır. Hayat karşısında reşit olamamanın getirdiğı tecrübesizliği yaşayan bu dört genç kızın hepsi de iyi birer babaya sahiptir. Ancak babaları olmasına rağmen yıkılan karakterler Nemide ve Hacer'dir. Nihal ve Azra ise hayat karşısında, burada özellikle Nihal, sarsılmalarına rağmen babalarına tutunarak ayakta kalmayı başarırlar.

Nemide küçük yaştan itibaren annesiz büyümüş, hassas yapılı bir kızıdır. Dış hayatla neredeyse hiçbir bağlantısı yoktur. Sosyal ortamla herhangi bir ilişkiye giremeyen Nemide için insanlarla münasebet sadece evin içiyle sınırlıdır. Zira Halit Ziya, Nemide'nin bu tecrübesizliğini aktarmada yanlı bir tutumla romancılığına ters düşen ifadeler olmasına rağmen bu durumu gözler önüne serer:

*“... zavallı çocuk, aşcının kendisinden iki yaş büyük olan Nergis ismindeki çocuğundan başka bir çocuk tanımamış, görmemişti.”* (NE., s. 47).

Böylece Nemide'nin hayat karşısındaki tecrübesizliği küçük yaşlardan itibaren başlar. Nitekim Nail'i de küçük yaşlarda tanımış ve sevmiştir. Tıpkı bir önceki roman Sefile'de olduğu gibi Nemide'de de tecrübesiz başkarakter tanıdığı ilk erkeğ e âşık olur. Ancak Nemide'nin hayat karşısındaki tecrübesizliği (romanda anlatıcı Nemide'nin hayat karşısında bu tarz tecrübesizliğini “cehalet”le niteler) Nail'le nişanlandıktan sonra da devam eder ve Nemide'nin evlilik hakkında da fazla bilgisi yoktur:

*“Genç kız yaşadığı masumiyette orada bir kulağına ilişen zevc (koca) kelimesine Nail'den başka birisinin layık olmayacağına kani idi. Fakat zevc ne demek? Nail zevci olduğu zaman, o vakte kadar olduğu şeyden başka bir şey mi olacak? Bunu bilmiyordu. Yalnız şu kadar biliyordu*

*ki, o zaman Nail yalnız kendisinin olacak... Fakat bu cehalet, Nail'i son derece bir meftuniyetle sevmekten kendisini men etmiyordu.” (NE., s. 119).*

Ferdi ve Şürekâsı'nda Hacer de hayat karşısında tecrübesizliğiyle yıkılan bir genç kızdır. Onun da tıpkı Nemide gibi babasından başka tutunma öznesi yoktur ve sosyal çevresi sınırlıdır:

*“Yalnız büyümüş, bir pederin busesinden (öpüşünden) başka bir eser-i şefkat (sevgi belirtisi) görmemiş, açılmak isteyen gonca-i hissiyatına (duygularının goncasına) bir jale-i muhabbet (sevgi damlası) düşmemiş olan bu genç kız...” (FŞ. s. 55).*

Romanın sonunda kendisinin ve İsmail Tayfur'un yıkımını hazırlayan Hacer, özgüven olarak daha önceki karakterlerden farklıdır. O, henüz ergenliğe girmediği bir yaşta, İsmail Tayfur'un yanına serbestçe gelişi ve İsmail Tayfur'un defterinin arasına gül yaprakları koyacak kadar cesur hareketiyle dikkat çeker. Nitekim ondaki bu tarz davranışların arkasında babası Ferdi Efendi'nin kişisel tutumunun yanı sıra kendi özel karakter yapısı da etkilidir. Dolayısıyla romanın sonunda kendi ölümü pahasına da olsa odasını yakması, kişisel özgüven özelliği taşıyan yıkıcı bir davranıştır.

Hayat karşısında tecrübesizliğiyle öne çıkan bir diğer genç kız ise Aşk-ı Memnu'daki Nihal'dir. Yalı ve Büyükada'dan başka bir yer görmemiş Nihal için yaşam pek sınırlıdır:

*“Nihal hayatı mahdut (sınırlı) bir daire içinde geçen, hayattan ancak babasıyla mürebbiyesinin (öğretmeninin), kitaplarıyla dadılarının söyledikleri kadar malumat alan, bilgiç refikalarına malik (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).” (AM., s. 125).*

Yalıdan önce Bülent'in, sonra Şakire Hanım'la Cemile'nin ve sonunda Matmazel Mille de Courton'un ayrılması, Nihal'in hayatın gerçeklerini acı bir şekilde

tatmasına neden olur. Ancak romanda büyüüp gelişimine tanıklık ettiğimiz Nihal, bir akrabanın düğünü vasıtasıyla ilk kez yalıyla sınırlandırılan yaşamın dışına adım atar:

*“Nihal için bu düğün o vakte kadar sarahatle (açıklıkla) anlaşılmamış, 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.”* (AM., s. 294).

Bihter’in Behlül’le cinsel anlamda birlikte olmalarına zemin hazırlayan bu düğün, Nihal için ise dış hayatla ilk somut temasın kurulmasını sağlar. Böylece daha önce “Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Modern Özellikler” kısmında da değinildiği gibi düğün romanın gereksiz kısmını oluşturmaz. Aksine düğün, Bihter’in yıkımını hızlandıran, Nihal’i ise hayat karşısında tecrübelendiren bir simge olarak karşımıza çıkar. Nitekim Nihal; Firdevs Hanım ve Bihter hakkında söylenenlere tanıklık etmiş, “Melih Bey takımı”nın gerçekliğiyle yüzleşmiştir. Dolayısıyla düğün romanın olay örgüsünü oluşturan vaka halkalarındaki önemli bir zinciri oluşturarak gerek Bihter’in yıkımında gerekse de Nihal’in hayat karşısında bilgi ve tecrübesinin artmasına katkıda bulunur.

Hayat karşısında tecrübesizliğiyle öne çıkan son genç kız karakteri Azra’dır. Batılı bir eğitim alan Azra, annesi ve babasının yokluğunda hayatın gerçeklerine pek fazla vâkıf değildir. Bunun en güzel örneklerinden birine ise yaptığı bir vapur yolculuğunda tanıklık ederiz. Burada bir yığın kadın arasında Azra; giyimi ve davranışıyla hemen dikkat çeker. Samime’nin de bulunduğu bu vapurda Azra, Samime’nin halasının oğlu Şefik’le evleneceğini öğrenir ve çok şaşırır. Çünkü Samime henüz kendisiyle aynı yaştadır. Azra bu yaşlarda tahsil hayatına son verilip evlenilebileceğinden habersizdir. Bu olayla birlikte Azra da tıpkı Nihal gibi toplumun içine sokularak tecrübe ve özgüven kazanır. Nitekim Aşk-ı Memnu’daki “düğün” ve Nesl-i Ahir’deki “vapur” sahneleriyle hayat karşısında tecrübesiz olan Nihal ve Azra’nın özgüvenleri artırılır. Her iki romanda da genç karakterler babalarının varlığıyla tam anlamıyla yıkıma uğramazlar.

Azra kendisinden önce yaratılan tecrübesiz genç kızlardan bazı farklılıklar gösterir. Zira o, kendi deneyimsizliğinin farkındadır ve hayatın içine girmek, hayatı öğrenmek ister:

*“Eliyle Haydarpaşa’yı göstererek Fenerbahçesi’ni, Kuşdili’ni, Çiftelhavuzlar’ı, işte şu tepeden görmüş, tanımış idi; şimdi artık hayatı görmek, onun içine girmek istiyordu.”* (NA., s. 270).

Ferdi ve Şürekâsı’nda İsmail Tayfur, babasının ölümüyle çalışmaya başladığında hayat karşısında tamamen tecrübesizdir. Öyle ki babasının ölümüyle Ferdi Efendi’nin yanına iş istemeye gittiğinde dahi cesaret edip konuşamaz:

*“Hasan Tahsin Efendi! O muhterem (saygıdeğer) ihtiyar! Eğer o olmasaydı ihtimal İsmail Tayfur geri dönecekti; gidip validesinin kollarına atılarak ‘Yapamayacağım, anneciğim! Yapamayacağım!’ diyecekti...”* (FŞ., s. 36).

Bu şekilde İsmail Tayfur, yaşının getirdiği özgüven eksikliğini baba dostu Hasan Tahsin’le gidermeye çalışır. Nitekim İsmail Tayfur’un tecrübesizliğini bilen Hasan Tahsin, Hacer’le evlilik meselesinde onu sürekli uyarma ihtiyacı duyar. Ancak Hasan Tahsin’in yaptığı bu tarz uyarılar İsmail Tayfur’un yıkımının önüne geçemez.

İsmail Tayfur’da reşit olamamanın getirdiği özgüven eksikliği insanlar arasındaki ikili ilişkilerine de yansır. Özellikle Ferdi Efendi ile olan ilişkisinde tutuk ve korkak tavrı romanın akışında sürekli gözlemlenir:

*“İsmail Tayfur; Ferdi Efendi’nin bu gözlerine, bu dudaklarına bakmaya asla cesaret edememişti. Nazarı (Bakışı), o daima faal (hareketli), daima devvar (fır dönen) gözlere; o daima mütebessim, daima mütekallis dudaklara tesadüf ettikçe (rahatladıkça) kalbinden soğuk bir şeyin aktığını hissedirdi.”* (FŞ., s. 28-29).

Hayat karşısında tecrübesizliğin getirdiği sıkıntıyı en fazla hisseden karakterlerden biri de Mai ve Siyah’ın başkarakteri Ahmet Cemil’dir. Anlatıcı babası

öldükten sonra Ahmet Cemil için “*O zamana kadar henüz hayatın ilk faslını (bölümünü) bile okumamıştı.*” (MS., s. 47) diyerek onun yıkımında pay sahibi olan ilk unsuru tecrübesizliğe bağlar.

Ahmet Cemil ekonomik sıkıntı içinde kalan ailesinin geçimini sağlamak için çalışmaya karar verir. Bunun için ilk olarak tercüme ve özel ders faaliyetine girer. Ancak her iki iş kolunda da deneyimsizdir. Özellikle Vezneciler’de özel ders verdiği bir evde Ahmet Cemil’in tecrübesiz oluşu daha da belirginleşir:

*“Konaktan çıktıktan sonra adeta geniş bir nefes aldı, dün akşam muvazene (bütçe) cetvelini şenlendiren iki liranın kolay kazanılamayacağını şu ilk tecrübe ile anlamıştı.”* (MS., s. 93).

Hayatın gerçeklerinin teorisini okulda öğrenen; ancak pratikte hiçbir bilgisi olmayan Ahmet Cemil, gerçeklerle yüzleştikçe yıkımı hızlanır. Özellikle eniştesi Vehbi Bey’le birlikte giriştiği matbaa sahibi olma “hayali” hayatın “gerçek”leriyle karşılaşınca yıkılır. Dahası bu tecrübesizliği kız kardeşi İkbâl’in ölümüne ve evlerinin ellerinden gitmesine neden olur. Yakın arkadaşı ve aynı zamanda gazetenin idare memuru Ahmet Şevki Efendi’nin uyarıları ve tavsiyeleri, Ahmet Cemil’e bu uğradığı felaketler karşısında deneyim kazandırmaya yöneliktir:

*“... kardeşin o çapkın herifin nasıl hükmünde ise senin de matbaadan dolayı öyle esaret (boyunduruk) altına girmiş olmağında görüyorum.*

*O bu esareti kabul etmemek istedi.*

*- Niçin onun esiri olayım? Matbaadan istersem şimdi her alâkayı (ilişigimi) kesemez miyim?*

*İdare memuru çok tecrübe görmüş adamların henüz her şeyi mümkün görecektik kadar genç olanlara karşı kullandıkları tebessümle:*

*- Zavallı çocuk! dedi. Evi ne yapacaksın?.. Makinalar ne olacak?*

*Ahmet Cemil bir türlü idare memuru kadar işi fena göremiyor, meseleyi o kadar kötü bulamıyordu.”* (MS., s. 313-314).

Bu şekilde Ahmet Cemil, içinde bulunduğu yıkıcı koşulları fark edememesi romanın sonunda hayallerine veda etmesine neden olur.

Aşk-ı Memnu’da tecrübesizlik (Nihal’in dışında), hayata yeni atılan gençlerin ortak özelliklerinin verilmesiyle dikkat çeker. Nitekim romanda Halit Ziya, manevî değer yargısına sahip olmayan Behlül’ü merkeze koyarak karakterleri etkileyen tecrübesizliğin de bir tür bildirimini yapar:

*“Behlül o gençlerden biri idi ki onlar yirmi yaşında hayatı tamamıyla öğrenmiş olurlar, mektepten hayata çıkarken sahneye ilk defa çıkan mübtedi (acemi) bir sanatkârın helecanını (çarpıntısını) bile duymazlar, hayat onlar için mektepte bütün sırlarıyla öğrenilen mudhike (komedi) hükmündedir, onu o kadar iyi öğrenmişler, onun esas mahiyetini öyle nafiz (içe işleyen) bir vukufla teshir etmişlerdir (büyülemişlerdir) ki sahneye çıkınca ufak bir iptida tehaşisinden azadedirler (başlama çekingenliğinden uzaktırlar). Behlül bir seneden beri geniş bir mudhike sahnesi olmaktan başka bir sıfatla telakki etmediği (saymadığı) hayata girmişti. Burada hissettiği yegâne hayret evvelden bilinip öğrenilmiş, keşfedilip anlaşılmamış bir şey bulamamaktan ibaret idi.”* (AM., s. 110-111).

Halit Ziya Uşaklıgil burada hayat karşısında tecrübeye sahip genç erkekleri önce hayatı dışarıdan gözlemleyen tiyatro seyircisine benzetir. Uşaklıgil’e göre bu gençler hayat sahnesinde yavaş yavaş rol almaya başladıklarında ise okulda öğrendikleri teorik bilgileri hayatın pratiğine uygularlar. Bu manada hayatın gerçekleri bu gençler üzerinde yıkıcı etkide bulunmaz. Nitekim Behlül için söylediği *“Hayallere kapılır değildi, hayatı bütün maddiyat ve hassetiyle (sezgisiyle) görürdü. Mektepte hendese (geometri) kitabının üstüne başını koyup da pencereden bir köşesi görünen semaya dalarak fikrinin bir hulya nuhbesi (seçkinliği) arkasından tayarını vaki olmuş bir şey değildi.”* (AM., s. 111) şeklindeki sözleriyle onu hayat karşısında tecrübesizlikleriyle yıkılan zıt karakterli gençlerin karşısına çıkarır. Bu bağlamda okul yıllarında hayalleriyle var olan Ahmet Cemil ve aynı şekilde benzer özelliklere sahip Osman Vecdi ve İsmail Tayfur gibi kişiler yüceltilirken hayatın gerçeklerini şahsi menfaatleriyle birleştiren Behlül karakteri köksüzleştirilir. Böylece Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarında maddî çıkarı

öncelemeyen; fakat kişilikleri üzerinde manevî değerleri baskın karakterler hayatın gerçekleri karşısında yıkılmalarına rağmen “KORA” (Korkmaz, 2002: 273) şemasında “ülkü değer”de yerlerini alırlar.

Kırık Hayatlar’da Ömer Behiç tecrübesizliğiyle önceki karakterlerden farklı olarak karşımıza çıkar. Onun öncelikle iyi bir mesleği (doktor) ve aile hayatı vardır. İşi ve konumu gereği Behiç, dışarıdan gözlemlediği sosyolojik olaylar hakkında bilgi edinir. Ancak arkadaşı Bekir Servet ve Neyyir aracılığıyla içine girdiği toplumsal yapının gerçekleriyle bizzat yüzleşir. Bu bağlamda Ömer Behiç’teki ilk tecrübesizlik muayene için gittiği Neyyir’in evinde görülür:

*“- Safderunsunuz!.. demek isteyen bir tebessümle baktı.*

*Oh!.. muhakkak safderundu, sadece bir ahmaktı.”* (KH., s. 181).

Neyyir’in Ömer Behiç’i elde etmek için yaptığı davranışlar ve söylediği sözler karşısında Behiç’in utangaç tavrı “saflık” ve “ahmaklık”la nitelenir. Aynı üslup Bekir Servet’in Talat Bey’in karısı Müzzan’la evleneceğini söylemesi üzerine mükerreren vurgulanır:

*“Bekir Servet onu Ah! Ne Safderun!.. demek isteyen bir vaziyetle, gülen gözlerle dinliyordu.”* (KH., s. 200).

*“Bekir Servet artık muhatabına meram anlatmaktan âciz kalarak yorgun düşmüşçesine kendisini sandalyesine attı:*

*-Sen bugün her vakitten daha ziyade (fazla) safsın?.. dedi.”* (KH., s. 205).

Ömer Behiç, Nebile’nin Talat Bey’le evleneceğini ve Bekir Servet’in de intikam için Talat Bey’in karısı Müzzan ile izdivaç planı yaptığını öğrenmesi ruhsal yapısı üzerinde yıkıcı etki yapar. Nitekim o, bu tarz bir hayat karşısında yabancıdır.

Ömer Behiç’in çarpık ilişkileri öğrendiği ve yine bu durum karşısında da trajik bir hale düştüğü diğer bir olay ise Neyyir-Sakıp Süleyman Bey-Sahire Hanım arasındaki üçüzlü aşk ilişkisidir. Sahire Hanım’ın daha önce aşk yaşadığı Sakıp Süleyman Bey’le Neyyir’in evlenecek olmasını Ömer Behiç kendi iç benliğinde kabullenemez. Durumu en son duyanlardan olan Behiç bu söylentilere de fazla inanmak istemez:

*“Hatta tamamıyla inanmıyordu. Pek tabii olan şeylerin altında ekseriyet üzere halkın vehmi (kuruntusu) esrar keşfetmekten zevk bulur diye düşünüyordu. Sakıp Süleyman Bey’in Veli Bey ailesine muaveneti (yardımı) ispat edilmiş olsa bile bundan ne olabilirdi? O bu suretle eski bir muazzez hatıra sadaka ispat etmiş (bağlılığını kanıtlamış) olurdu, o kadar... İlerisini farz etmek, bunun arkasında birtakım müstehcen sahneler icat etmek lazım mıydı?*

*Ömer Behiç bu sualleri kendi kendisine irad ederken (sorarken) kalbinin azabını tervih edecek (azaltacak) tarzda cevap verir, nihayet Sakıp Süleyman Bey’i sadece bir hâmi (koruyucu) sıfatına sokarak geniş bir nefes alırdı.”* (KH., s. 288).

Ömer Behiç’in Veli Bey ailesinin yaşadığı çarpık ilişkiler ağını bu şekilde doğru okuyamaması kişisel özelliğinin yanı sıra yaşamın gerçekleri karşısında tecrübesiz oluşundan da kaynaklanır. Dolayısıyla Neyyir’in ağına düşen Ömer Behiç kendi yıkımını hazırlar.

Halit Ziya Uşaklıgil’in son romanı Nesl-i Ahir’de tecrübesizlik genç nesil üzerinde etkilidir. Romanın başkarakteri bu bağlamda gençler üzerinde yol gösterici bir rol oynar. Nitekim Süleyman Nüzhet kırk beş yaşında olmanın getirdiği deneyimle tecrübesiz gençler üzerinde otorite sahibidir. Nüzhet romanın başından itibaren toplumun kurtarıcısı olarak gördüğü bu “son nesl”in eksikliğinin farkındadır:

*“Hayatın ne olabileceğini düşünememiş olan, düşünemedikleri için bulunan hayat ile iktifa eden (yetinen), belki de bunda şayan-ı şikâyet (şikâyet etmeye değer) bir şey bulmayan bu bîhaberan şebab (hiçbir şeyden haberi olmayan bu gençlik) onca en acınacak bir unsur idi.”* (NA., s. 85).

Genel anlamda geniş bir çevrenin üzerinde nüfuzu olan Nüzhet, özelde ise İrfan ve Şakir için “rol model”dir. Öncelikle hayatın gerçekleri karşısında tecrübesiz olan Şakir; Gıyas ve Daniş Bey gibi hükümetin adamlarıyla yakın temas kurar. Ancak romanın sonunda Nüzhet ve İrfan’ın telkinleriyle karısı Refia’yla beraber kurtulmayı başarır.

İrfan ise Şakir gibi ayakta kalmayı başaramaz. İrfan’la “özdeşleşen” Süleyman Nüzhet, onun tecrübesizliği karşısında sessiz kalmaz:

*“Bilir misin, İrfan, seni büsbütün şayan-ı hayret buluyorum. Genç ve bîtecrûbe olmak seni pek büyük muhataralara (tehlikelere) doğru yürümek cinnetine medar-ı itizar (deliliğin için bağışlama sebebi) olamaz.”* (NA., s. 362).

İrfan üzerinde yol gösterici tavsiyeleriyle “baba” rolünü oynayan Süleyman Nüzhet, İrfan’ın tehlikeli işlere girişeceğini önceden sezinler. Nitekim Paşa’ya suikast girişimi başarısız olan İrfan, romanın sonunda intihar ederek yıkımını kendi eliyle gerçekleştirir.

## 2.5. Melankoli ve Asrın Hastalığı: İntihar

Türk sosyal ve kültür hayatı, XIX. yüzyıldan itibaren yönünü Batı medeniyetine çevirerek büyük bir hızla değişmeye başlar. Nitekim *“II. Mahmut devrinde daha da belirginleşen bu değişim 1839 Tanzimat Fermanı ile de resmî bir hüviyet kazanmıştır.”* (Arslan, 1997: 158). Böylece bin yıldan fazla bir sürede kökleşip şekillenen Türk-İslam medeniyetinin bu şekilde sonuna gelinmesi, hiç şüphesiz birey ve toplumun üzerinde bir travma yaratır. Yüz yıllar boyunca alıştığı bir yaşam şeklinden sonra nasıl davranacağını tam kestiremeyen toplumsal yapı kendi iç muhakemesini başlatır.

Bireyde ve toplumun genelinde görülen çözülmenin ilk somut numuneleri ise edebî metinlerde ortaya çıkmaya başlar. Nitekim Ali İhsan Kolcu’ya göre edebiyatımızda ilk intihar fikri Tanzimat’la birlikte Âkif Paşa’yla ortaya çıkar. (Kolcu, 2002: 85). Dolayısıyla ilk dönem Tanzimat edebiyatçıları ve ardından Ahmet Midhat Efendi’nin eserlerinde Batılılaşmanın getirdiği bireyler üzerindeki birtakım travmatik etkiler, romanların ana izleklerini oluşturur.

Tanzimat neslinin ardından ortaya çıkan Servet-i Fünun yazarları ise yönlerini artık tamamıyla Batı medeniyetine çevirmişlerdir. Batılı anlamda romancılığımızın zirve ismi Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarında gerek yapısal unsurlarda gerekse de izleklerde Batılı yaklaşım tarzı belirgindir<sup>12</sup>. Nitekim Uşaklıgil’in ilk romanı Sefile’den

<sup>12</sup> Bu konuyla ilgili olarak ayrıntılı bilgi için bkz. Zeynep Kerman, Halid Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995, Ankara.

itibaren karakterlerde melankolik ruh hali ve intihar eğiliminin varlığı sürekli gözlemlenir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in ilk romanı Sefile'de intihar düşüncesi, başkarakter Mazlume'nin hayatı hakkında bilgi vermek için "geriye dönüş" yapılan üçüncü bölümde karşımıza çıkar:

*"Evet, bir insanı intihara kadar sevk eden bu felâketler hep bu beş yaşındaki çocuğun başında dönüyordu."* (SE., s. 23).

Anne ve babasını küçük yaşta kaybeden Mazlume, önce sokakta kalır, ardından fuhuş bataklığındaki Mihriban Hanım'ın evine düşer. Hayat karşısında tecrübesiz ve tutunmasız olan Mazlume için yaşadıkları onu yıkıma doğru sürükler. Nitekim *"Hayat karşısında tutunamayan veya direnemeyenlerin aklına intihar duygusu düşer."* (Kolcu, 2002: 85). Bu doğrultuda Sefile'nin başkarakteri Mazlume'de de intihar düşüncesi düştüğü bir genelevin ilk sabahında zihninde belirmeye başlar:

*"Bazen zihninde bir sür'at-i berkıyye ile (şimşek hızıyla) bir fikir geçiyordu. İntihar! Evet, artık ne için yaşayacak? Hayatından ne ümit ediyor? Kendisini atmış olduğu çirkaptan (çirkeften) bundan sonra nasıl çıkacak? Hayatını telvis eden (kirleten) lekeyi nasıl mahvedecek (temizleyecek)?"*

*Bu fikre karşı zavallı kız duçar-ı haşyet oluyordu (korkulara düşüyordu). Gözleri bilâ-ihhtiyar (elinde olmaksızın) pencereden aşağıya bakmış, irtifaini (yüksekliğini) tahmin etmişti. Yalnız bir hareket etmiş olsaydı Mazlume yok olacaktı.*

*İntihar!.. İntihar!..*

*Bu lügat (söz) kulaklarında matemî (yaslı) bir surette tekrar ediyordu."* (SE., s. 161).

Böylece Halit Ziya'nın daha sonraki romanlarında da kahramanların hem düşüncelerinde hem de eylemlerinde karşımıza sıklıkla çıkacak olan intihar, ilk kez zikredilir. Bu konuyla ilgili olarak Selçuk Çıkla *"Servet-i Fünûn romanları içinde intihar düşüncesine rastlanan ilk roman Halit Ziya'nın Sefile'sidir... Romanlarda ilk*

*intihar teşebbüsü ise yine Halit Ziya'nın bir romanı olan Ferdi ve Şürekâsı'nda (1892) Hacer'in teşebbüsüdür.* (Çıkla, 2004: 317) diyerek Halit Ziya Uşaklıgil'deki ilk intihar teşebbüsünün Ferdi ve Şürekâsı'nda olduğu belirtir. Ancak Ferdi ve Şürekâsı'ndan önce Nemide ve Bir Ölünün Defteri'nde de başkarakterlerin intihara teşebbüsü gözlemlenir. Bu bağlamda Nahit ve Nail'den kendi ölümü pahasına intikam almak isteyen Nemide; Nail ve Nahit'in de içinde bulunduğu bir sandal gezisine çıkar. Sandalın yönünü planlı bir şekilde akıntıya doğru çevirir. Ancak Nail'in zamanında müdahalesiyle sandalın alabora olmasının önüne son anda geçilir.

İntihar girişiminin yaşandığı bir diğer roman ise Bir Ölünün Defteri'dir. Başkarakter Osman Vecdi, daha sonraki erkek başkarakterlerin belirgin özelliği olan melankolik ruh özelliğinin ilk temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Böylece yarattığı bütün karakterleri kırsaldan uzak tutup şehir içinde yaşatan Halit Ziya, bu tarz kişilerin benzer özelliklerini de melankolik ruhsal yapılarıyla aynı paydada bir araya getirir. Nitekim *“melankoli en çok kentli ruhunun bir özelliğidir.”* (Durkheim, 2013: 303). Halit Ziya Uşaklıgil'in diğer başkarakterleri gibi şehirli (İstanbul) olan Osman Vecdi de melankolik ruh yapısının tetiklemesiyle Nigar ve Hüsamettin'in yalısından döndüğü yağmurlu ve soğuk bir gecede bir tür intihar girişiminde bulunur:

*“Odamın bütün pencerelerini açtım, defterimi çıkardım. İşte bu parçayı bu sıtma içinde, üzerimden sular akararak yazdım. Fakat artık devam edemeyeceğim, başım dönüyor, pencerelerden içeriye hücum eden buzlu rüzgâr beni buzla ateş arasında tutuyor, yatacağım.*

*Gönül bilmem ne için, pencereleri kapamadan, üstümdeki ıslak elbiseleri çıkarmadan yatmak istiyor.”* (BÖD., s. 157-158).

Islak elbiseleriyle soğuk bir rüzgârın önünde yatma isteği, Osman Vecdi'deki melankolik ruh yapısının kendi ben'ini yıkmayı istemesinden kaynaklanır. Nitekim *“melankoliklerin en tehlikeli reaksiyonları hayatlarına kıyma yani intihardır.”* (Ardasal, 1973: 176). Bu davranışı sonucunda vereme yakalanan Osman Vecdi kısa bir süre sonra ölür.

Osman Vecdi'nin son anlarını bu şekilde kaleme alması, dönemin meşhur aydınlarından Beşir Fuat (1852-1887)'in intihar şeklini hatırlatır. Bu bağlamda Orhan Okay, Beşir Fuat'tan etkilenenler arasında Halit Ziya'yı da işaret etmesi önemlidir:

*“Beşir Fuad’ın açtığı yolu takip edenler arasında, ihtiyat kaydıyla Halid Ziya’yı da düşünmek gerekir. Onun İzmir’de iken 1887-1888 yılında Hizmet gazetesinde tefrika edilen, daha sonra da kitap halinde yayımlanan (1891) Hikâye adlı eseri Avrupa’da romanın tarihi ve gelişmesi ile yerli romanları mukayese eder. Realist ve natüralist romanın farkları üzerinde durmaksızın bu tarzın önemini ve romantizme üstünlüğünü belirtir. Beşir Fuad, Victor Hugo ve Zola mukayesesini bir şekilde edebî eserleri adeta bir tarafa bırakarak konuyu edebiyat-fen çatışması haline getirirken Halid Ziya doğrudan doğruya edebiyat namına hareket etmektedir. Beşir Fuad’dan bahsetmeyen veya onu çağrıştıracak bir ifade kullanmayan Halid Ziya’nın bu yazıları 1887’de kaleme alırken o tarihten bir yıl kadar önce İstanbul basınında gürültülü münakaşalara sebep olan şiir-hakikat, romantizm-realizm çatışmalarına ilgisiz kalmış olacağına ihtimal vermiyoruz.” (Okay, 2008: 198).*

Orhan Okay’ın bu şekilde Halit Ziya’nın Beşir Fuat’tan etkilenmesini akımlar (realizm-romantizm) ve edebiyat-fen çerçevesinde ele almasının yanı sıra Beşir Fuat’ın intiharının Halit Ziya’daki yansımaları eserlere sirayet eden üslupta da gözlemlenir.<sup>13</sup> Bu bağlamda damarlarını kesen Beşir Fuat’ın ölümü kaleme almasıyla Osman Vecdi’nin yukarıda da örneğini verdiğimiz ifadeleri önemlidir. Nitekim Beşir Fuat’ın son sözleriyle Osman Vecdi’nin yazdıkları birbirine yakın ifadelerdir:

*“Ameliyatımı icra ettim, hiçbir ağrı duymadım. Kan aktıkça biraz sızlıyor. Kanım akarken baldızım aşağıya indi. Yazı yazıyorum, kapıyı kapadım, diyerek geriye savdım. Bereket versin içeri girmedi. Bundan tatlı bir ölüm tasavvur edemiyorum. Kan aksın diye hiddetle kolumu kaldırdım. Baygınlık gelmeye başladı.” (Okay, 2008: 69).*

*“... artık devam edemeyeceğim, başım dönüyor, pencerelerden içeriye hücum eden buzlu rüzgâr beni buzla ateş arasında tutuyor, yatacağım.” (BÖD., s. 157).*

<sup>13</sup> Beşir Fuat ismi Uşaklıgil’in son romanı Nesl-i Ahir’de de açıkça zikredilir. Romanda son dönem Osmanlı aydınlarından asker olan Sahir’in çocukluktan başlayarak Beşir Fuat’ı okuması (NA., s. 79) ve bu manada onun entelektüel bilgi birikimine Beşir Fuat’ın eserleriyle adım atmış olması dikkat çekicidir.

Bir Ölünün Defteri'nin Beşir Fuat'ın Şubat 1887'deki ölümünden yaklaşık üç yıl sonra kaleme alınmaya başlanması, kronolojik sıra bakımından da dikkat çekicidir. Nitekim Beşir Fuat'ın intiharı o dönemde bir “akım” haline gelmiş, Türk-İslam kültüründen uzaklaşan Osmanlı bireyi, kendi iç benliğinde oluşan manevî boşluğu kendini öldürerek doldurmaya çalışmıştır. Bu konuyla ilgili olarak intihara sosyolojik gözle bakan Emile Durkheim “*gelişme ya da merkezileşme yolundaki genç toplumlarda genellikle seyrek rastlanan intihar, toplum çözüldükçe artar. Yunan ve Roma uygarlıklarında eski site örgüsü sarsılır sarsılmaz intihar ortaya çıkar ve intiharın artışı çöküşün birbirini izleyen aşamalarını işaret gösterirdi. Aynı olguya Osmanlı İmparatorluğu'nda da işaret edilir.*” (Durkheim, 2013: 195) diyerek yıkılan son dönem Osmanlı toplum yapısı ve intihar ilişkisini vurgular. Böylece yıkılan toplumsal yapı kendini yıkan bireyleri de doğurmuş olur.

Ferdi ve Şürekâsı'nda Hacer'in odasını yakması da bir tür intihar girişimi olarak karşımıza çıkar. Halit Ziya Uşaklıgil'in başkarakterler dışında intihara kalkışan ilk kişi olmasıyla Hacer bu bağlamda önemlidir. Ayrıca aldatıldığını öğrendikten sonra içinde bulunduğu tembel melankolik belirtilerle kendini yok etme isteği, İsmail Tayfur özelinde hayata karşı sinirlenme, çevresini suçlama ve cinayetle karışık intikam duygusuyla “*bencil-kuralsız intihar*” (Durkheim, 2013: 304) sınıflamasına girer. Romanın sonunda bu beklenmeyen gelişme, Hacer'in kendi yıkımını hazırlamasının yanında İsmail Tayfur'un da gittikçe yıkılmaya başlayan hayatının son durağını oluşturur.

Melankolik ruh yapısının en belirgin görüldüğü karakter ise Mai ve Siyah'taki Ahmet Cemil'dir. Şerif Mardin'e göre Ahmet Cemil, yanlış batılılaşma sonucu köksüz insan tipinin simgesi “Bihruz”un devamıdır ve o, Batı'yı tamamen anlamış olarak okuyucunun karşısına sempati ile kasten çıkarılmıştır. (Mardin, 2008: 72). Bu bağlamda Batı kültürünü tamamen içselleştiren Ahmet Cemil için melankolinin varlığı ve devamında oluşan intihar düşüncesinin varlığı da kaçınılmazdır.

Ahmet Cemil'deki melankolik durum romanın başından itibaren varlığını sürekli devam ettirir. Mir'at-ı Şuûn gazetesinin onuncu yıl kutlamalarıyla başlayan ilk vak'a halkasında Ahmet Cemil, kalabalık içinde yalnızlığı tercih etmesiyle dikkat çeker:

*“Ahmet Cemil müsaade (izin) istedi, o, aydınlık ve kalabalık bir yere  
şu gizli ve yarı karanlık ciheti tercih ediyor (tarafı yeğliyor), buradan*

*ayaklarının altında serilen Haliç'in ve İstanbul'un münevver bir sema (aydınlık bir gökyüzü) altında manzarasına karşı düşünmek istiyordu."*  
(MS., s. 25).

Toplum içinde kendini tecrit etme isteği Ahmet Cemil'deki en belirgin melankolik durumdur. O, kız kardeşi İkbâl'in ölümünün ardından ruhen rahatlama mekânı olarak Eyüp'teki mezarlığı görür. Nitekim *"Yazarının hayatından da izler taşımasıyla birlikte Ahmet Cemil'in manevi kaçış mekânıdır Eyüp."* (Şen, 2010: 82). Ahmet Cemil buraya giderek dış dünyayla bağını kopararak kendisini toplumdan tecrit etmek ister:

*"Eyüp'ün تنها sokaklarından geçti, insanlardan eser görülen taraflarından kaçtı, burada yalnız ölümler arasında dolaşmak istiyordu."*  
(MS., s. 372).

Ahmet Cemil, hayatının yegâne anlam değerleri olan şiiri ve Lâmia'yı kaybetmesi, onun tam anlamıyla kabuğuna çekilmesine neden olur. Nitekim melankolik ruh yapısı baskın olan kişiler *"Kimse ile konuşmak istemez, herkesten kaçar, bütün ızdırabı ile içine çekilir."* (Ardasal, 1973: 178). Dolayısıyla romanın başından itibaren insanlardan kaçan Ahmet Cemil için son kaçış yeri Arabistan çölleri olur:

*"Ah! O sema, o beyaban, o güneş... İşte Ahmet Cemil'in bütün nasipsiz hayatına layık iltica ve huzur (sığınma ve rahatlama) köşesi..."*  
(MS., s. 388).

Hayatında hiçbir emeli gerçekleşmeyen Ahmet Cemil, içindeki yıkıcı davranışları önce kendisine yöneltir. Dolayısıyla kendisini hiçbir işe yaramayan, değersiz bir insan olarak görmeye başlar. *"Normal zamanda, melankolik kimse, bütün öbür insanlar gibi, kendisine karşı az ya da çok serttir; oysa melankoli nöbetleri süresince aşırı haşin; bağışlamaz olur, zavallı ben'e etmediğini koymaz, ona en ağır cezaları gösterir..."* (Freud, 2014b: 87-88). İkbâl'in içinde bulunduğu trajik durumdan kendini sorumlu tutan Ahmet Cemil de önce matbaaya gitmez, ardından Ali Şekip'in

dükkânında az bir zaman oyalandıktan sonra sokaklarda yalnız ve amaçsız bir şekilde dolaşarak kendi ben'ini cezalandırır.

Ahmet Cemil'in üst üste yaşadığı buhranlar, romanın sonunda onu intiharın eşiğine kadar getirir. İstanbul'dan ayrıldığı karanlık bir gecede, denizin sonsuz karanlıklarını izlediği bir sırada beliren intihar düşüncesi, ruhen yıkılmış Ahmet Cemil için bedenen yıkımın ise sembolüdür:

*“Ah! Bu denizin zulmetlerinde saklanan hakikatler, asıl hakikat... Bir karar hamlesi yalnız bir küçük hareket, oraya gidebilirdi. Oraya gitmek, bu siyahlığın içine, bir daha çıkılamaz, avdet olunamaz (dönülemez) derinliklerine gitmek...*

*Bunların siyah kucağına atılmak, yarın doğacak olan o güneşin hayatın sefaletleriyle istihza eden ziyasından (güneşin yaşamın yoksulluklarıyla alay eden ışığından) kaçmak, bu siyahlıklar içinde sonsuz bir yoklukla mesut ve müsterih (mutlu ve rahat) yuvarlanıp gitmek...*

*Evet, bir karar hamlesi, yalnız bir küçük hareket, nasipsiz geçen hayatı ile şu faydasız vücut arasında bu denizin bütün siyah tabakalarını bir set silsilesi gibi bırakarak ta şu ummanın (okyanusun) bir türlü sonu bulunamayan derinliklerine kadar inecekti.”* (MS., s. 399).

Ancak ruhsal anlamda yıkılan Ahmet Cemil, bedenen hayatta kalması ise annesi aracılığıyla sağlanır. Böylece hisleriyle yaşayan Ahmet Cemil yıkılırken annesinin varlığı için bedeni ayakta tutulur.

Aşk-ı Memnu'da melankolik belirtiler gösteren ilk karakter Nihal'dir. Roman boyunca gelişim ve değişimine tanıklık ettiğimiz Nihal hassas yapısıyla karşımıza çıkar. Nihal babasının bir başka kadınla evlenmesi üzerine hayat karşısında gittikçe yalnızlaşır. Zira o, yalından Bülent, Şakire Hanım ve Matmazel Mlle de Courton'un ayrılmasıyla büsbütün tutunmasız kalır.

Nihal, Firdevs Hanım tarafından ortaya atılan Behlül'le evlilik fikrinin ardından, gittikçe Behlül'le yakınlaşmaya başlar. Nitekim Behlül'ün de uğraşısıyla nişanlanan Nihal, adada oldukları bir akşam Behlül'le beraber gezmeye çıkar. Burada ruhen boşluk içinde bulunan Nihal'de melankolik durum gözlemlenir:

*“Nihal kendisinde, metruk, böyle uyuyan bir denizin sükûn kenarına bırakılmış, ebedi bir nisyana (unutuşa) mahkûm, bir çocuk hüznünü duyuyordu. Hayatta bütün sevdikleri insafsız birer hıyanetle onu itmişler, reddeylemişlerdi; dünyada yapayalnız tek başına kalmıştı.”* (AM., s. 442).

Yalıdan ayrılanların kendisine hıyanet ettiklerini düşünen Nihal, kendisini güçsüz görür. Bu haliyle melankoli nöbeti geçiren Nihal için Behlül’e tutunma kaçınılmaz bir hâl alır.

Aşk-ı Memnu’da Bihter’in ölümü, Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarında tam manasıyla intiharın ilk örneğidir. Kocasını aldatan Bihter, sonunda annesi Firdevs Hanım’a benzer. Melih Bey takımının bütün Boğaziçi’nde oluşturduğu kötü şöhret, zengin Adnan Bey’in varlığıyla belirli bir müddet gizlenmeye çalışılır. Ancak Bihter’in benliğindeki gizli duyguların keşfiyle birlikte Melih Bey takımının kötü şöhreti de ortaya çıkar. Bu bağlamda *“Bihter’in ölümü herkesin maskesini düşüren bir özelliğe sahiptir ve Bihter kendi maskesini ancak kendini öldürerek düşürebilmiştir.”* (Yücel, 2007: 331). Böylece Bihter’in arzu ettiği bir karakter yapısına dönememesi, kendi gerçek karakter yapısıyla yüzleşmesi sonucu, kendi yıkımını gerçekleştirir:

*“O anda bu riya (iki yüzlülük) fikrine karşı bir nefret duydu. Artık riya gelişmemiş miydi? İki adım daha attı ve kocasının odasına girdi. 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 mademki ortada öldürecek bir müttehim (suçlu) var; - bunu düşünüürken vahşi bir tebessümle gülüyordu- bu vazifeyi o, kendisi ifa edecekti (yapacaktı).”* (AM., s. 508).

Riyakâr davranışlar sergileyerek yaşamını başkalarının tahakkümü altına sokma Bihter için kendi varoluşuyla çelişir. Bihter hayat karşısında aldığı bu tavrı bilerek seçer. Nitekim *“İntihar eden ya da bu düşünceye kapılan birey, varoluşun tek gerçeği halindeki ölümü, yazgısallıktan çıkarır; nedenleri ve sonuçları kendine ait olan seçimiyle yaşama(ya) ‘hayır!’ der.”* (Deveci, 2012: 229). Bu bağlamda bireyin varoluşsal sürecinde hayata karşı başkaldırı niteliği taşıyan intihar, Bihter’de de aynı şekilde “riyakârca” yaşamaya karşı “hayır” şeklinde ortaya çıkar. Böylece intihar

Bihter'in ölümünü yazgısallıktan çıkarır ve bireyin varoluşuna paralel bir şekilde onun öz yıkımını gerçekleştirir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında Mazlume ile düşüncede başlayan intihar; Nemide, Osman Vecdi ve Hacer ile eyleme dönmeye başlamış ve Bihter'le sona gelmiştir. Uşaklıgil'in son romanı Nesl-i Ahir'de de görülecek olan intihar, Aşk-ı Memnu'da çürük bir aileden gelen ve sonra kendisi de çürük bir temel üzerine aile inşa etmeye çalışan Bihter'in kaçınılmaz yıkımıdır. Dolayısıyla Bihter'in bu şekilde kendini yıkması öncelikle ailesel bir durum olarak öne çıkar. Nitekim “*İntihar, toplumun ailevi bütünlüğüyle ters orantılı olarak değişim gösterir.*” (Durkheim, 2013: 202).

Kırık Hayatlar'da melankolik durum başkarakter Ömer Behiç'te gözlemlenir. O, Neyyir ile yaşadığı ilişkiden sonra melankoli nöbeti geçirmeye başlar. Toplum tarafından (burada özellikle arkadaşı Bekir Servet) tabii bulunan bu yasak ilişkiyi, kendisinin neden bu kadar önem verdiğini sorgular ve yıkıcı etkileri kendine yöneltmeye başlar:

*“Nasıl oluyordu ki böyle en sade şeyleri her zaman fecaat (acı) taraflarından almaya mütemayil (eğilimli) oluyordu? Bir küçük siyah nokta bulup da hayalinde semasını (göğünü) korkunç bir gece karanlıklarına boğmak için dururdu.*

*Bu fitratına (yaratılışına) ait bir bedbinlik (kötümserlik), bir siyehendişlik (karamsarlık) idi. Âdeti bir marazi hâlet (hastalıklı bir durum) ki buna karşı tedavi vesaiti ile mücehhez (araçlarıyla donatılmış) olmalıydı...”* (KH., s. 299-300).

Neyyir ile olan ilişkisini melankolik ruh yapısıyla özdeşleştiren Ömer Behiç'te artık pişmanlıkla beraber kendini küçük ve değersiz görme gözlemlenir. Romanın başında yaşadığı mutlu hayat gittikçe yıkıma doğru evrilmeye başlar. Sonuç itibarıyla Ömer Behiç'teki melankolik yapı yine ondaki baskın sadist karakter yapılanmasını kendi ben'ine doğru yöneltir. Nitekim kişideki melankolik yapıda “*bilinci kendine çekip almış olan aşırı güçlü üstbenin, bireydeki tüm sadizmi ele geçirmişçesine acımasız bir şiddetle saldırmakta olduğunu görürüz.*” (Freud, 2014a: 111).

Melankolik ruh yapısına sahip son başkarakter Nesl-i Ahir'in Süleyman Nüzhet'idir. Avrupa'dan döndükten sonra başkent İstanbul'un siyasi atmosferi

içerisinde varlığını devam ettirmeye çalışan Nüzhet, geniş bir sosyal çevreye sahip olmasına rağmen kendi iç benliğinde melankolik ruh yapısı belirgindir:

“... gece, yapayalnız, gayr-ı muayyen (belirsiz) bir maksatla gezmekten amîk bir haz alır; güya kendi kendisiyle yalnız kalmaktan bir eski dosta mülâki olmak (kavuşmak), onunla söz söylemeye mecbur olmaksızın samimi hislere, düşüncelere dair hasbıhal etmek lezzetini duyardı.” (NA., s. 363-364).

Süleyman Nüzhet’in kendi iç benliğinde yaşadığı melankolik ruh yapısı atak şeklinde görülmez. Nitekim melankoli, ilkel şekliyle varlığını devam ettirdiğinden yıkıcı etkisi Nüzhet’in benliğine dönmez.

Nesl-i Ahir’de İrfan’ın intiharı, öncelikle düzene ayak uydur(a)mayan bireyin isyanını sembolize eder. İrfan henüz intihar aşamasına gelmemişken intiharı yüceltici ifadeler kullanması bu manada önemlidir:

“İntihar, belki, fakat zannetmem ki bîfâide olsun. Hatta bîfâide olsa bile bu intihar bana o kadar güzel, o kadar güzel görünüyor ki, milletin kenar-ı firâşına (yatağının kenarına) düşüp ‘Yok, mademki sen ölüyorsun, senden evvel ve senin için ben öleyim. Sensiz hayat neye yarar? Senin bîçare kurumuş sînenden son katarat-ı semî (zehir damlalarını) içerek, senin ölümüne aciz bir temaşager (seyirci) olmaktansa, senin zehrinle, senin sütünün o sem-i marazıyla (hastalığının zehriyle) ölmek, ‘İşte bundan sonra hayatta buna mukadder olan vazife...’ demek ve ölmek.” (NA., s. 388).

Yıkılan toplum karşısında İrfan’ın kendini yıkma isteği bir başkaldırı hareketinin eylemsel ifadesidir. Böylece İrfan’ın intiharı yönetenle yönetilen arasındaki çatışmada siyasî temellidir. Bu bağlamda “İntihar, toplumun siyasal bütünlüğüyle ters orantılı olarak değişim gösterir.” (Durkheim, 2013: 202). Nitekim Bihter’in intiharı ailevi karakterliken İrfan’ın intiharı ise toplumsal temellidir ve mevcut düzene başkaldırı niteliklidir.

İrfan'ın ölmeden önce Süleyman Nüzhet'e yazdığı mektup Beşir Fuat'ın da intihar etmeden önce Ahmet Midhat'a yazdığı mektubu<sup>14</sup> hatırlatır. İrfan'ın Nüzhet'e ithafen yazdığı bu mektup, onda son kez görev sorumluluğunun yerine getirilmiş olmanın iç huzurunu sağlar:

*“Oh!... dedi. Şimdi artık hayatta yapılacak bir işi kalmamıştı, yalnız son bir hamle, son bir dakika-i azm (kesin karar dakikası) ve bütün ızdırabat ü âlâm (ıstıraplar ve elemeler), bütün bu silsile-i meşâkk ü mihen (sıkıntı ve eziyet silsilesi) bitecekti, ondan sonra, bu hayatın yüzüne bir luâb-ı tezyif ü tahkir (küçümseme ve aşağılama) şeklinde beynini tükürerek, artık rahat edebilecekti. Evet, müebbeden (sonsuz kadar) rahat...” (NA., s. 612).*

Bozulan devlet otoritesinin karşısında kendisi de düzenin çarkına uyup sefil olmaktansa İrfan, babası gibi intihar edip yok olmayı tercih eder. Daha önce Osman Vecdi'de bizzat birinci ağızdan tanıklık ettiğimiz intihardan hemen önceki psikolojik durum, burada anlatıcı tarafından en ince ayrıntılarına kadar verilir:

*“Şimdi bir hummanın kâbusları içinde imişçesine hâtıratı inhilâl ediyor (çözülüyor), güya hüviyet-i hissiyesi (duygusal kimliği) zezebâna geliyordu (erimeye başlıyordu); ve kâffe-i hakâyıkı (bütün gerçekleri) eritip dağıtan bu hâlet-i ruhiyenin (bu ruh hâlinin) içinde yalnız derin bir hiss-i matem vardı ki bütün teferruat ve tafsilatı, kendisini, refiklerini, memleketini, milletini hayat ve cihanı aynı aguş-ı samimiyetin (samimi kucağın) içine alıp sararak birleştiriyor ve güya ruhunun içinde de, işte şu ayaklarının altında zîr-i nigâhına mütelâtım (bakışına çarpan) siyahlıklarını, mütevâlî (art arda giden) derinliklerini seren boşluğa benzer, bir boşluk kazanıyordu. Gözlerini kapattı. Kendisini yutup yok etmek isteyen bu boşluğun içine salıvermek istiyordu.” (NA., s. 616-617).*

Böylece İrfan'ın intihardan önceki ruhsal durumunun başarılı bir şekilde ayrıntılarıyla üçüncü ağızdan verilmesi, Halit Ziya Uşaklıgil'in üsluptaki başarısını bir kez daha gözler önüne serer. Nitekim olay örgüsünün zayıflığı, kişilerin gereğinden

<sup>14</sup> Mektubun tamamı için bkz. Orhan Okay, a.g.e., s. 72-74.

daha fazla oluşu ve en önemlisi eserin ideolojik duruma gelmesiyle edebî açıdan zayıf olan Nesl-i Ahir, anlatımdaki bu tarz üslupsal özelliklerle öne çıkar.

İntihar, Halit Ziya Uşaklıgil'in sadece kurmaca dünyasında görülmez. O aynı zamanda 1937'de ölen oğlu Halil Vedat'ta da görülerek kurmaca dünyanın dışına taşar. Nitekim Halit Ziya'nın Tevfik Fikret'e söylediği “*Hiç şüphe yok, hayat romanları değil, romanlar hayatı yapıyor.*” (Ercilasun, 1996: 126) sözü acı bir tesadüf eseri intihar olayıyla Uşaklıgil'in kendi gerçek yaşamında da ortaya çıkar. İntihar eden oğlu Halil Vedat için kaleme aldığı “Bir Acı Hikâye”, anı kitabı da intiharın Halit Ziya üzerindeki yıkıcı etkisini göstermesi bakımından önemlidir. İnci Enginün'ün “*Bu âdeta birinci şahıs ağzından yazılmış bir romandır.*” (Enginün, 1996: 97) diyerek edebî bir değer yüklediği eserde Uşaklıgil, intiharın getirdiği acıyı kaleme almasıyla bir tür “terapi”ye girer.

## 2.6. Benlik ve Toplum Karşısında Tutunamama: Kaçış

Türk edebiyatında önemli bir konuma sahip Servet-i Fünun topluluğu, hayat karşısında tutunamayan bireyin kaçışını edebî metinlerinde ana izleklerden biri haline getirmiştir. Bu kaçış fikri kalabalıklaşan şehirden kırsala doğru gelişir. Nitekim “*Kaba realiteden kaçarak doğanın kucağında teselli arama duygusu özellikle Servet-i Fünun edebiyatında işlenmiştir.*” (Özcan, 2009: 231). Bu bağlamda Servet-i Fünun topluluğunun en önemli romancılarının başında gelen Halit Ziya Uşaklıgil, gerek özel hayatında gerek romanlarında tutunamayışı şehrin dışına kaçarak gidermeye çalışır. Hususi hayatında üç evlat acısı (daha sonra oğlu Halil Vedat'ın da intiharıyla dört olacak) yaşayan Halit Ziya, daha sonra Aşk-ı Memnu ve Nesl-i Ahir gibi romanlarda da karşımıza çıkacak olan Büyükkada'ya kaçıp sığınmayı gerçek yaşamında da bizzat deneyimler:

“Nereye gidecektik? Öyle bir yer olmalıydı ki bizi umumi hayattan çıkarmış, dünya ile bağlarımızı gevşeterek hemen çözmüş olsun. Birden hatıra Büyükkada geldi, oradan bizde kalmış öyle intibalar (izlenimler) vardı ki aranan uzletin ancak orada mümkün olacağını vaat ediyordu. Her şeyi bırakıp yaz kış, senelerce orada, kendi uzletimizin (yalnızlığımızın) içine gömülerek uyuşmaya çalışacaktık.

*Ada bana hiç yabancı değildi, onun her parçasını ayrı ayrı sevmiştim ve burada bütün dünyadan ayrılmışçasına, sanki hayat âleminden koparak eteklerini beline dolayıp denizlerin bu bucağına çekilivermiş olan şu toprak parçasında ben de, iş saatlerinde kurtulup sinmeye muvaffak olunca, şehirde kalan varlığımla olanca bağlarımı çözmüş oluyordum.”* (KY., s. 841-842).

Halit Ziya'nın ilk romanı Sefile'de başkarakter Mazlume hayat karşısında tutunamayarak yıkımı yaşayan ilk karakterdir. Mazlume henüz beş yaşında anne ve babanın koruyucu gücünden mahrum kalmasıyla hayat karşısında en önemli tutunma öznelerini yitirir.

Mihriban Hanım'ın tuzağına düştüğünde on üç yaşında olan Mazlume, hayat karşısında tecrübesizdir. Mazlume; Mihriban Hanım'ın ve kızı İkbâl'in fuhuş yaptıklarını öğrendikten sonra kaçış fikri onda belirir:

*“Hayır, hayır: oturmayacak!.. Gidecek, karlar içinde yatacak, çamurlarda sürünecek, bir parça ekmek için tezellül edecek (alçalacak), sefalette, aguş-ı mihnette (sıkıntıların kucığında) can verecek, fakat bu evde oturmayacak; mezardaki validesine ‘Mazlume, ne yaptın?’ dedirtmeyecek.”* (SE., s. 41).

Mazlume'de beliren bu kaçış fikri, dışarıdaki hayatın gerçeklerine takılır. Sokağın soğukluğunu ve acımasız yüzünü iyi bilen Mazlume, artık tam bir trajedi içine düşer. Nitekim *“Trajik kelimesi, insandaki çözümsüz durumları, çıkışsız çatışmaları, kendi sınırlarını aşan durumlar karşısındaki çaresizliğini ve bu çaresizliğin doğurduğu çatışmaları ve çelişkileri anlatır.”* (Özcan, 2007: 11). Bu bağlamda fuhuş bataklığıyla sokağın acı gerçekliği arasında sıkışan Mazlume, içinde bulunduğu trajedinin tetiklemeyle yıkıma doğru evrilir.

Kaçış fikrini gerçekleştiremeyen Mazlume, tutunma öznesi olarak eve gelen İhsan Bey'i görür. Mazlume için İhsan Bey'e tutunmak, hayatta kalmanın tek yoludur. Dolayısıyla bütün benliğiyle İhsan Bey'e tutunur:

*“Mazlume İhsan Bey’in esiri olmuş idi. Genç adamı son derece bir meftuniyetle (tutkunlukla) seviyordu.”* (SE., s. 113).

İhsan Bey’in içkiye düşkünlüğü ve “narsist karakter” yapılanmasıyla Mazlume için tutunma öznesi olamaz. Bu haliyle Mazlume’nin yıkımı da hızlanmış olur.

Romanda tutunamayarak yıkılan bir diğer karakter ise İkbâl’dır. Annesi Mihriban Hanım’ın zorlamasıyla yaşlı bir adamla evlenen İkbâl, önce kocasını aldatmaya başlar ve ardından fuhuş bataklığına düşer. Yaşlı adamla evlenme sendromunu yaşayan İkbâl (bu durumun en iyi örneğini Aşk-ı Memnu’nun Bihter’inde görürüz), artık hayat karşısında tutunamayarak düşmeye başlar:

*“Karşımda mahcup, lerze-nâk (titriyor) gördüğüm bu zevc; aşkın, izdivacın ruhaniyetini (evliliğin ruhî yönlerini) ihzar edecek (hazırlayacak) bir genç olaydı; ihtimal ki manen düşmekte olduğum vartadan (uçurumdan) halâsım (kurtulmam) mümkün olurdu.”* (SE., s. 50-51).

İkbâl tutunmak için aradığı genç erkeği İhsan Bey’de bulur. Daha sonra Mazlume’de de ortaya çıkacak olan yaşanan bu “zelil hayat”tan kaçıp İhsan’a tutunma düşüncesi İkbâl’de de gerçekleşmez. Böylece İkbâl için tutunamayarak yok oluş kaçınılmaz bir son haline gelir.

Halit Ziya Uşaklıgil’in daha sonraki romanlarında benzer özelliklere sahip kişilerin ilk örneğini oluşturan Nemide’de hayat karşısında tutunamayıp, başkarakter Nemide ve babası Şevket Bey’de görülür.

Hastalıklı ve narin yapısıyla sınırlı bir çevreye sahip olan Nemide küçük yaştan itibaren amcasının oğlu Nail’e bağlıdır:

*“Nemide, Nail’e son derece bir merbutiyet (bağlılık) gösteriyordu.”* (NE., s. 47).

Nemide için Nail hayata tutunmanın sembolüdür. Bu bağlamda Nail’in haftada iki kere amcası Şevket Bey’i ziyarete gelmesi, Nemide için dış hayatla ilişkisini sağlayan tek olaydır. Nail’in ziyaretlerinden birinde Nahit’in de bulunması Nemide için yıkımın başlangıcını oluşturur. Böylece bu ziyaretten sonra Nemide’de ilk kez evden

kaçma fikri belirir. Şehrin dışında kalan Kanlıca'daki yalıya kaçış tabiata dönüşü simgelerken aynı zamanda bu kaçış mekânı da ilk etapta Nemide için “açık-geniş mekân” (Korkmaz, 2005: 411) özelliği gösterir.

Nail tıp eğitimini tamamlayıp yurda döndükten sonra Nemide ile nişanlanır. Bu olay Nemide'nin hayata tutunmasını sağlar. Ancak Nahit'in de Nail'i sevmesi ve onu elde etmek için çaba göstermesi bir taraftan olayların düğümünü atarken diğer taraftan da Nemide'in yıkımını hazırlar.

İki karakterin de tutunma öznelere Nail'de kesişmesi romanda çatışmayı başlatır. Artık romanda iki farklı kişisel özelliğe sahip bu karakterlerden en az birinin yıkıma uğrayacak olması “realizm”e paralel olarak kaçınılmaz hale gelir. Nitekim Nemide ve Nail'in nişanından sonra yıkılacak olmanın farkına varan Nahit, bu durumu kabullenemez ve olayları kendi lehine çevirmek için mücadeleye girişir. Mücadeleci yapısıyla “rakibini” yenen Nahit, Nemide'nin yıkılmasına neden olur.

Nemide'nin tutunamayarak yıkılması, ona tutunan babası Şevket Bey'i de yıkıma uğratar. Nitekim Şevket Bey'in karısı Naime Hanım'ın ölümünden sonra yaşadığı buhran “geri dönüş” tekniğiyle romanın başında verilir. Belirli bir süre İstanbul dışında kalan Şevket Bey, döndüğünde ise kızı Nemide'ye tutunur:

*“Nemide kendisi için bir teselli medarı (kaynağı), hayata bir irtibat (bağlılık) vesilesi değil miydi? (NE., s. 41).*

Roman süresince Nemide'ye karşı bağlılığı sürekli hissettirilen Şevket Bey; ancak romanın sonunda Nemide'nin tutunamayışına (ölümüne) bağlı olarak aklı melekelerini kaybederek yıkılır.

Bir Ölünün Defteri'nde tutunamama ve kaçış başkarakter Osman Vecdi'yi yıkıma götüren önemli unsurlardır. Vecdi'nin küçük yaşta annesini kaybetmesi ve ardından babasının memuriyeti dolayısıyla uzak bir yere tayin edilmesi, hayat karşısında tutunamayışının ilk örneklerini oluşturur. Ancak Osman Vecdi'nin hayat karşısında aldığı bu ilk darbeler, onun tutunma öznesi olarak Nigar'a sığınmasını tetikler.

Romanda Osman Vecdi'nin halası ve halasının kızı Nigar'ın yaşadığı Beylerbeyi'ndeki yalıyla birlikte Vecdi'nin ilk çocukluk döneminin geçtiği Çamlıca'daki köşk, sığınma ve kaçış mekânları olarak karşımıza çıkar. Bu kaçış ve sığınma mekânları Osman Vecdi için “olgusal mekân” (Korkmaz, 2005: 403) özelliği

göstermesinin yanında hayat karşısında tutunamayışının da nesnelleşen somut örnekleridir. Bu bağlamda Beylerbeyi'ndeki yalı, Vecdi için “canlı”lığı temsil ederken Çamlıca'daki metruk köşk “ölüm”ün simgesidir. Böylece Vecdi'nin Nigar'a tutunamayışının ardından Çamlıca'daki köşke yerleşmesi yıkılmış ruhsal yapısıyla özdeşleştirilir. Nitekim “*İnsanın nesneye duygu yüklemesi, nesneyi çağırması, onunla konuşması, varlığını varlığında eritmesidir.*” (Arslan, 2013: 452). Romanda başkarakter Osman Vecdi'nin yalı-köşk ikileminde ruhsal yapısının nesnelleştirilmesi, genel anlamda yönünü Doğu'dan Batı'ya çeviren son dönem “modern” Osmanlı bireyinin de trajik durumunu yansıtır.

Osman Vecdi'nin “*Ellerimi çekerek o evden, o vücuttan, bütün burada büyüyüp de mahvolan ümitlerden fîrar ettim.*” (BÖD., s. 108) diyerek yalıdan kaçması, onu çevresine karşı gittikçe ötekileştirir. Hayata karşı bu şekilde tutunamayan Vecdi'nin bir sonraki kaçış yeri ise savaş meydanı olur.

Yüceltilmiş bir yapıyla verilen harp sahası, Vecdi için fizikî yok oluşun manevî olarak kutsanması anlamını taşır. Ancak savaşta ölmeyerek İstanbul'a dönen Vecdi, kendi benliği karşısında tutunamaz. Dolayısıyla bir tür intihar hareketi olarak kabul edeceğimiz ıslak elbiseleriyle pencerenin önünde yatması kendi yıkımını hazırlar.

Halit Ziya Uşaklıgil'in İzmir döneminde kaleme aldığı son romanı Ferdi ve Şürekâsı'nda başkarakter İsmail Tayfur, maddî imkân ve imkânsızlık karşısında hayata tutunamaz. Tıpkı Osman Vecdi'de olduğu gibi öncelikle babasızlık sendromundan fazlasıyla etkilenir. Böylece romanda tutunma öznesi olarak iş yerinde baba dostu Hasan Tahsin Efendi, İsmail Tayfur'u maddî anlamda rahatlatmak isterken onun manevî dünyasına nüfuz edemez. Böylece İsmail Tayfur için Hasan Tahsin tam anlamıyla hayata karşı tutunma öznesi olamaz.

İsmail Tayfur ikinci büyük hayal kırıklığını ise Saniha'yla yaşar. Hacer'le evlenmek istemeyen İsmail Tayfur, Saniha'nın “fedakâr kadın” tutumu karşısında tamamen yalnızlaşır. Benliğinin hayat karşısında varoluşunu simgeleyen Saniha'nın bu tarz tutumu, İsmail Tayfur'un yıkımını gerçekleştirecek olan evliliğe doğru sürüklenmesine neden olur.

İsmail Tayfur'un sığınma nesnesi ise Hocapaşa'daki babadan kalma evdir. Nitekim dış dünyanın gerçekliğinden sıyrılıp “oda”sına sığınması İsmail Tayfur için bir tür kaçışın eyleme dönüşmesidir:

*“Bu oda tamamen, kemâlen (tümüyle), muhtassan (yalnızca) kendisinin, yalnız kendisininindir. Kapıdan içeriye girdiği vakit kalbinden büyük bir şeyin kalktığını hisseder, atının üstünde kum sahralarını zîr-i pâyından (ayağının altından) fîrar eder gördükçe kendisini dünyalara sahip, gemisinin altından emvacın seyelanını (dalgaların akışını) hissettikçe nüfûz-ı tasarrufunu ummanlara şâmil kıyas eden (etki alanını denizleri kapsar zanneden) bir bedevi, bir mellâh (gemici) gibi bu fakir genç, bu odasında bulunduğu vakit kendisini bir cihana mâlik (dünyaya sahip) zannederdi.”* (FŞ., s. 74).

İsmail Tayfur böylece çalıştığı ticarethanenin yıkıcı etki yapan odasından, kendi iç benliğinin ferahlatıcı odasına geçerek tutunmaya çalışır. Böylece başkarakter İsmail Tayfur’un içinde bulunduğu trajik durumdan kaçarak kurtulma isteği mekân aracılığıyla somutlaştırılır.

İsmail Tayfur’da soyut manada kaçış fikri ise romanın sonunda Saniha’ya söylediği *“Gidelim, bu evden kaçalım... Uzak bir yere gidelim. O kadar uzak bir yere ki bu vakanın (olayın) hatırası bile bizi takip etmesin.”* (FŞ., s. 242) şeklindeki sözlerde görülür. Böylece romanın başından itibaren bütün tutunma unsurlarının kaybı, İsmail Tayfur’da bir iç isyana dönüşür. Nitekim kendi iç benliğindeki arzularının gerçekleşmemesi, onun içinde bulunduğu sosyal hayattan kopmasına neden olur.

Romanda tutunamayan bir diğer karakter ise Hacer’dir. Genç kızda anne yokluğunun getirdiği manevî boşluk, babanın maddî imkânlarıyla doldurulmaya çalışılır. Ancak tıpkı İsmail Tayfur gibi Hacer’in de tutunma öznesinden mahrum oluşu, onu yıkıma sürükler. Nitekim İsmail Tayfur’a bağlanan Hacer, romanın sonunda gerçeklerle yüzleşince odasını kendi ölümü pahasına yakar. Hacer’in kendi benliğiyle özdeşleşen bu eylemi, romanda hayat karşısında yok oluşun sembolü haline gelir.

Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarında benlik ve hayat karşısında tutunamayarak kaçma davranışı gösteren en önemli karakterlerin başında Ahmet Cemil gelir. O, bu doğrultuda bütün bir “neslin” ortak tutunamayıp ve kaçışını benliğinde toplar.

Kaçış, romanın başından itibaren Ahmet Cemil’in en belirgin özelliklerindendir. Dolayısıyla topluluk içerisinde kendisini soyutlayarak kaçma isteği onu gittikçe yalnızlaştırır. Ahmet Cemil’deki bu kaçışın yeri ise doğaya doğru gerçekleşir. *“Tipik bir Servet-i Fünûn temi olan bu yaşanan hayattan kaçma, uzak ve muhayyel bir ülkede*

*mesut olmayı özleyen bu tasavvur geniş manada günlük hayatın baskılarından kurtulma arzusuyla açıklanabilir.”* (Kerman, 1996: 120). Bu bağlamda Ahmet Cemil’deki doğaya doğru kaçış, henüz romanın başında “bârân-ı elmas”la şiirsel söylemini bulan mavi bir gecede ortaya çıkar. Ahmet Cemil’deki bu yaşanan hayattan kaçma isteği hayatının her aşamasında görülür. Nitekim yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi’nin Erenköyü’ndeki evine gittiğinde dahi huzursuzdur ve tabiata kaçmayı düşünür:

*“Düşünmeye ihtiyacı vardı. Onun için arkasından kaçmak, sahrayı tutuşmuş bir derya içine olan mehtaba karşı hulya enginlerinde dolaşmak istiyordu.”* (MS., s. 147).

Ahmet Cemil’in hayatın gerçekleriyle yüzleşmekten korkması, romanda öne çıkan en belirgin özelliklerindendir. Bu tarz davranışın başında da kardeşi İkbâl’in evlendiği gün evden uzaklaşması ve bir hafta eve uğramaması gelir. Böylece kardeşinin en önemli gününde onun yanında olmaması daha sonra kendisinin ve İkbâl’in yıkımında rol oynar.

Ahmet Cemil’deki gerçeklerden kaçarak hülyalara sığınma isteği, Vehbi Efendi tarafından aldığı darbelerin ardından da devam eder. Bu bağlamda Ahmet Şevki Efendi, Ahmet Cemil’in karşılaştığı gerçekleri yüzüne karşı söyler. Ardından birtakım tavsiyelerde bulunmasına rağmen Ahmet Cemil bu acı ve ağır hakikatler karşısında durmak istemez.

Bu şekilde Ahmet Cemil’in hayatın gerçekleri karşısında kaçarak sığındığı tek yer ise daha önce İsmail Tayfur’da görüldüğü şekliyle “oda”sıdır. Böylece oda Ahmet Cemil için de bir tutunma nesnesi haline gelir.

Ahmet Cemil için şiir defteri, ev, oda, okul gibi somut tutunma nesneleri hayatında önemli rol oynar. Nitekim hayallerinin somut sembolleri olan bu nesnelerin bir bir elinden gitmesi, Ahmet Cemil’in tutunamayışını da bir bakıma simgeler. Dolayısıyla romanın sonunda sığındığı son mekân olan odadan çıkarak annesine tutunmaya çalışması bir bakıma anne rahmine dönüşün sembolik anlatımıdır.

Ahmet Cemil’in annesiyle beraber “çöl”e kaçma isteği, yüzleşmek zorunda kaldığı gerçekler karşısında eyleme dönüştürdüğü son davranışıdır. Ahmet Cemil’in bu davranışını tetikleyen olay ise, arkadaşı Hüseyin Nazmi’nin Avrupa’ya gideceğini öğrenmesi üzerine belirir:

*“ Ne yapmak lazım geleceğine artık karar veriyordu. Hüseyin Nazmi gidiyor, öyle mi? O da gidecek... Fakat o ümitlerinin arkasından koşmak için giderken bu ümitlerinin inkırazından firar edecek (bozulmasından kaçacak); arkadaşı ile çocukluktan beri başlayan tezat silsilesini ikmal edecek (karşıtlıklar zincirini tamamlayacak).” (MS., s. 385).*

Ahmet Cemil, hayatın başlangıcında arkadaşı Hüseyin Nazmi ile eşit koşullardayken daha sonra hem sosyal nedenlerle hem de bireysel tutum ve davranışlarıyla yıkıma uğrar. Romanın sonunda bu iki zıt hayata sahip olan karakterlerin İstanbul’dan ayrılışları da farklı amaçlarla gerçekleşir. Nitekim Hüseyin Nazmi’nin gidişi hayallerinin gerçekleşmesine yapılan bir yolculukken Ahmet Cemil’in İstanbul’dan ayrılışı ise kaçıştır.

Ahmet Cemil’in hayat karşısında yaptığı bu son davranış, esasen onun daha önce hakikatler karşısında yap(a)madığı davranışlara bir cevap niteliğindedir. Zira hayatıyla özdeşleştirdiği şiir kitabını yayımlayamaması, ünlü bir edip ve matbaa sahibi olamaması, Lamia’nın bir başkasıyla evlenmesi ve sonunda İkbâl’in ölümüne seyirci kalması gibi durumlar karşısında kaçma davranışı, kendi benliğine karşı olan saygıyı artırmanın da bir diğer anlamıdır. Nitekim *“Bir kişi bir miktar ‘gurur’u kurtaracak bir çıkış yoluna hâlâ sahip olduğu zaman görülen tepki çoğu kez kaçış tepkisidir.”* (Fromm, 1993b: 250). Böylece Uşaklıgil tarafından hayat karşısında birçok hata yapan karakter İstanbul’dan uzaklaştırılarak özelde Ahmet Cemil genel manada ise bütün bir Servet-i Fünun nesli yüceltilir. Bu bağlamda Ahmet Cemil’in annesine karşı söylediği *“... burada matemlerimiz var, kardeşim var, ondan sonra benim ruhsuz cesedim var, üç tane müthiş mezar ki yaşayabilmek için bunlardan uzak olmak istiyorum. Seninle uzaklara gidelim, o kadar uzaklara ki nefsimizi orada tanımayalım, kendimize başka bir cihanda, başka bir hayatta başka mahlûklar nazarıyla bakabilelim.”* (MS., s. 392) şeklindeki sözlerle, kaçışın ruhen yenilenme, kişinin kendi benliğine karşı olan saygı ve “gurur”u artırma anlamı taşıdığı belirtilir.

Aşk-ı Memnu’da başkarakter Bihter, içinde bulunduğu trajik çıkmazdan kurtulamaz ve sonunda intihar eder. Bihter’i ölüme götüren süreçte öncelikle ailevi etkenlerden babasız oluşu etkilidir. Annesi Firdevs Hanım’ın kötü mizacının da etkisiyle genç sayılabilecek yaşta anne ve babaya tutunma konusunda eksiklik yaşar.

Adnan Bey’le evlenmesinde de hayat karşısında onun bu tutunma eksikliğinin önemli payı vardır.

Bihter’in içinde yaşadığı sosyal ortamda yalnızlaşması öncelikle kendi benliğine karşı tutunamamasıyla başlar. O, “ayna”nın karşısında kendi iç benliğinin keşfine çıktıktan sonra yüzleştiği bilinçaltı duygulardan kaçmak ister. Bihter bu ilk duygu patlamalarının ardından Behlül’le birlikte olup kocasını aldatır. Artık o, bilincinde çok istediği “annesine benzememe” düşüncesinin yok olmasıyla kendini yıkma sürecine girer. Behlül’le odada yalnız kaldıktan sonra, olanla olmak istenen arasındaki çatışmada kendi benliğinden kaçmak ister:

*“Nihayet işte şimdi büsbütün Firdevs Hanım’ın kızı olmuş idi. Bunu kendi kendisine söylüyor ve kendisinden iğrenilecek bir vücuttan kaçarcasına kaçmak istiyordu.”* (AM., s. 255).

Bihter, tutunma eksikliğini Behlül’le gidermeye çalışırken kendi iç benliğinden de gittikçe uzaklaşır. Kendisine karşı öz saygısını kaybetme durumunu “aşk”la yüceltmeye çalışır. Böylece cinsel eksiklikten ötürü oluşan benlik kaybı aşk gibi manevî bir kimlikle telafi edileceği sanısına kapılır. Ancak Behlül’le somutlaşan aşk, Bihter’in tutunamayışının önüne geçemez.

Romanda Bihter’in kendi iç benliği karşısında tutunamayıp kaçma isteğinin yanı sıra içinde bulunduğu çevreden de uzaklaşma düşüncesi vardır. Bu bağlamda Behlül’le yaşadığı gizli ilişki esnasında Behlül’de beliren uzak bir yerlere gitme düşüncesi Bihter’e de sirayet eder:

*“Bihter kendisini Behlül’ün kolunda, yeşil ormanlar içinde, mavi şelaleler arasında bir aşk istiğrakı (gömülmesi) içinde yavaş yavaş yürüyor görüyordu.”* (AM., s. 293).

Tipik bir Servet-i Fünun temi olan içinde bulunulan huzursuz ortamdan kaçarak doğaya sığınma fikri, Aşk-ı Memnu’da bu şekilde bir kez daha işlenir. Fakat bu fikrin gerçeğe dönüşmemesi sonucu başkarakter Bihter kaçınılmaz bir şekilde romanın sonunda yıkılır. Bu bağlamda roman süresince tutunma eksikliğini yaşayan Nihal’in romanın sonunda doğaya sığınarak babasıyla birlikte hayata tutunması ise dikkat

çekicidir. Sonuç olarak Halit Ziya Uşaklıgil'in en başarılı eserlerinin başında gelen bu romanda doğayı hayal eden; ancak sığınamayan Bihter ile romanın sonunda doğayla iç içe olan Nihal'in tutunabilmesi bireyin varoluşu açısından önemli bir sembol olarak karşımıza çıkar.

Kırık Hayatlar'da Ömer Behiç'in hayat karşısında tutunma öznesi karısı Vedide'yken tutunmasını "nesne"leştiren mekân ise evidir. Son dönem Osmanlı toplumunun yıkılmışlığı karşısında bu saadet evi vaka halkaları ilerledikçe sarsılır. Başkarakter Ömer Behiç'in bu sığındığı temiz mekândan çıkarak kirli "terzi dükkânı"na yönelmesi onun kendi isteğiyle hayat karşısında tutunamayışının sembolik hareketidir. Nitekim "iç-dış çatışması" da diyebileceğimiz Kırık Hayatlar'da evin dışındaki sosyal ortam "*parazit bir ortamdır.*" (Özcan, 2010: 57). Bu şekilde alışkın olmadığı bir sosyal ortamın çekimine kapılan Ömer Behiç, kendisini hayatta tutacak ev ortamından uzaklaşır.

İşi gereği dış ortamla sık sık temasa geçen Ömer Behiç romanın başında şahit olduğu "kırık hayatlar" karşısında karısı Vedide'ye ve eve sığınma ihtiyacı hisseder. Nitekim kendi kendisine söylediği "*İşte beşer fazileti (insanın erdemi)! derdi, tehlikeyi gördüğünde kaçmak, karınıza, çocuklarınıza, evinize iltica etmek (sığınmak) ve orada, bu mültecanın (sığınağın) pak ve nezih âğuşunda (temiz ve iç açıcı kucağında) uyuyarak şifa bulmak.*" (KH., s. 103) şeklindeki sözleri, onun dışarıdaki manevî anlamda yıkık sosyal ortamın farkında olduğunu yansıtır.

Ömer Behiç, karısı Vedide'yi Neyyir ile aldatmaya başlaması onda vicdan azabı ile birlikte evine ve karısına karşı daha çok tutunma isteğini de beraberinde getirir. Ancak "iç" ve "dış"ın çatışması sonucu benliğinde yarattığı manevî tahribat yıkımını hazırlar.

Ömer Behiç, dışarıdaki sosyal hayatın getireceği yıkıcı etkilere maruz kalmamak ve alışık olduğu düzene tutunmak için kaçma eğilimleri gösterir:

*"Ve kaçardı. Kaç defalar kaçmak için sarf ettiği kuvvetin harabisiyle (yorgunluğuyla) ezilmiş, hastalaşmış bir halde, onu birkaç saat içinde aylarca cenk etmiş (savaşmış) kadar yorup kıran bir izmihlal ile (yok oluşla), kaçılan şeyin mahrumiyet acısı ciğerlerini yararak, tedaviye muhtaç bir mariz sefaletiyle (hasta yıkımıyla) evine gelir, birden başlayan bir*

*faaliyet hummasıyla (çalışma ateşiyle) yazı odasına kapanarak, karşısında Vedide, uzakta Selma ile Leyla'nın gürültüleri, çalışırdı.” (KH., s. 103).*

Romanın sonunda karısı Vedide'nin yanına gelerek “*Benim her şeyden kıymetli, her şeyden daha sevgili Vedide’ciğim!... Seninle buradan gidelim, hemen yarın!... Ta uzaklara bir yere!...*” (KH., s. 416) şeklindeki sözleri, yaşanan bütün yıkıcı olayların etkisinden kurtulma isteğini belirtir. Burada fizikî bir kaçışla ruhsal anlamda tekrar Vedide’ye tutunma isteği belirgindir. Nitekim romanda Ömer Behiç’in şahit olduğu ve etkilendiği sosyal ortamdan uzaklaşma isteği bedenlen (fizikî) kaçış anlamındayken bu ortamın iç benliğine olan etkisiyle Vedide’ye sığınması manevî kaçış özelliği gösterir.

Halit Ziya Uşaklıgil’in son romanı Nesl-i Ahir’de başkarakter Süleyman Nüzhet’in hayat karşısındaki en büyük tutunma öznesi kızı Azra’dır. Toplumsal çöküş karşısında Süleyman Nüzhet, son kuşağın temsilcilerinden Şakir’e söylediği “*ortada her gün bir parça daha yıkılan bir memleketle bir parça daha ölen bir cemiyetten başka bir şey yok. Bilsen Şakir, Azra olmasa bir gün daha yaşamak kâbil olmayacak.*” (NA., s. 84) sözleriyle içinde bulunduğu bu huzursuz ortamda varoluşunu kızına bağlar.

Süleyman Nüzhet, kırklı yaşlarının ortalarında olmasıyla, Halit Ziya’nın yarattığı bütün başkarakterler içinde yaşça en büyüğüdür. O, bu şekilde yaşının olgunluğuyla çevresindeki gençlerin üzerinde nüfuz sahibidir. Nitekim vatansever aydın gençlerin varlığı onu hayata karşı bağlar ve geleceğe karşı daha müspet bakmasını sağlar. Dolayısıyla “son kuşak” gençliği onun manevî anlamda tutunma ihtiyacının simgesi haline gelir.

Nesl-i Ahir’de hayat karşısında tutunamama özellikle İrfan karakterinde görülür. Nitekim İrfan baba yokluğunun getirdiği sendromla birlikte toplumun yıkılmasındaki en büyük etken olan adaletsizlik karşısında tutunamaz. Dolayısıyla İrfan içinde bulunduğu trajik durumdan kurtulmanın yolunu intihar ederek seçer.

Süleyman Nüzhet’teki kaçış fikri ise bozulan toplumsal yapıdan kendini tecrit etme isteğiyle görülür. Manevî anlamda kaçma da denilebilecek bu toplum içindeki yalnızlık, Uşaklıgil’in daha önce yarattığı genç erkek başkarakterlerin kişisel özellikleriyle paralellik gösterir:

*“Burada kalabalığın hay ü huyun içinde bir köşeye çekilmek, tek başına bir tarafa sinmek ve bu şâtır (neşeli) levha-i hayatın kenarında*

*herkesten tecerrüd ederek (uzaklaşarak) kendi kendisini dinlemek arzusunda idi.”* (NA., s. 599).

Romanın başında İrfan’la birlikte Marsilya’dan İstanbul’a dönen Nüzhet için kaçma fikri de yine İrfan’la somutlaşır. Nitekim Süleyman Nüzhet’in İrfan’a söylediği *“Bilir misin, İrfan, bana İhsaniye önünde bekleyen şileplerden birine atlamak hevesini veriyorsun.”* (NA., s. 573) şeklindeki sözlerde onun kaçma düşüncesinin kaynağını idealist bir genç nesil yaratma fikri oluşturur.

Halit Ziya Uşaklıgil’in romancılığında karakterleri yıkıma götüren süreçte çevre ve ailenin etkisi belirgindir. Uşaklıgil henüz İzmir döneminde başlattığı romancılığını belirli aralıklarla İstanbul devresine kadar sürdürürken dönemin sosyolojik yapısını da karakterler üzerinden eserlerine yansıtır. Bireyler arası çarpık ilişki ağları, fuhuş ve alkolün toplum ve birey üzerindeki olumsuz etkisi, ekonomik ve sosyal dengesizliğin neden olduğu kişiler arası farklılıklar ve son dönem Osmanlı toplumsal hayatında görülen birtakım sosyolojik unsurların karakterlere olan yıkıcı etkisi öne çıkar.

Karakterleri yıkıma götüren süreçte “babasızlık sendromu” özellikle hayat karşısında genç ve tecrübesiz olan karakterleri etkiler. Bu karakterlerin başında Mazlume, Osman Vecdi, İsmail Tayfur, Ahmet Cemil, Bihter, Ömer Behiç ve İrfan gelir. Babasızlığın getirdiği manevî boşluk, özellikle erkek karakterlerde yerini babayla özdeşleştirilmeye çalışılan başka kişilerle veya manevî tutunma özneleri olan aileyle giderilmeye çalışılır. Babanın otoriter yapısının “devlet”le sembolleştirilmeye çalışıldığı romanlarda erkek başkarakterlerin tamamının yetim olması bu bağlamda dikkat çekicidir. Nitekim toplumsal yapıda erki elinde bulunduran devletle aile içinde gücün temsilcisi babanın dönemin sosyolojik gerçekliğine paralel bir şekilde güçsüz olması romanlarda koştur yürür.

Anne kaybının getirdiği yıkıcı etki ise Uşaklıgil’in romancılığındaki ilk dönem eserlerinde daha belirgindir. Halit Ziya’nın yarattığı ilk başkarakter Mazlume’nin annesinin ölümünden sonra sokakta kalıp fuhuş bataklığına sürüklenmesi ve Nemide’nin “müşfik bir baba”ya sahip olmasına rağmen yıkımı önemlidir. Erkek başkarakterlerden Osman Vecdi’nin anne kaybını ileriki yaşamında da sürekli hissetmesi yıkımında önemli unsurların başında gelir. Böylece Uşaklıgil’in İzmir döneminde ortaya koyduğu bu ilk üç başkarakter anne kaybının getirdiği yıkıcı etkiyi doğrudan hisseder.

Genel itibariyle aileyi ayakta tutan anne ve baba, Uşaklıgil romanlarında (başkarakterler bağlamında) aynı anda görülmez. Nitekim Halit Ziya Uşaklıgil'in yarattığı bütün başkarakterler anne ve/veya babanın en az birisinin eksikliğini yaşar ve ben'likleri üzerinde yıkıcı etkiyi hissederler.

Halit Ziya Uşaklıgil'in, Nesl-i Ahir'de Süleyman Nüzhet dışında, yarattığı bütün başkarakterler on beş ile yirmi beş yaş aralığındadır. Bu genç karakterler hayatın gerçekleriyle karşılaştıklarında yıkım süreçleri ivme kazanır. Başkarakterlerin dışında Hacer, Nihal ve Azra gibi genç karakterler, birer “müşfik baba”ya sahip olmalarına rağmen, hayat karşısında tecrübesizlikleriyle bocalarlar.

İntihar olgusu Halit Ziya'nın romanlarında önemli bir konuma sahiptir. Mazlume'de başlayan intihar fikri Nemide'de intikam isteğiyle teşebbüs halinde kalırken Osman Vecdi'de bu girişim kısmen sonuç vermiştir. Ferdi ve Şürekâsı'nda Hacer'in içinde bulunduğu odayı yakması ise bir tür intihardır. Ahmet Cemil'in İstanbul'dan “siyah” bir gecede ayrılırken zihninde oluşmaya başlayan intihar, Aşk-ı Memnu'da Bihter'le tam anlamıyla yaşanır. İntiharın tam anlamıyla bir kez daha görüldüğü son karakter, Nesl-i Ahir'de romanın “norm-karakter”lerinden İrfan'da ortaya çıkar.

Melankolik ruh yapısı bireysel özellikte intiharı tetiklerken mevcut düzene varoluşsal anlamda başkaldırma toplumsal özelliklidir. Nitekim Bihter'in sosyal hayatta “ikiyüzlü” bir hayatı yaşamaktansa kendi isteğiyle ölümü tercih etmesi topluma karşı gösterdiği tepkidir. Bu bağlamda Bihter kendi varoluşunu toplumun bundan sonra ona vereceği değerden daha fazla önemser ve kendi yıkımını gerçekleştirir. Nesl-i Ahir'de İrfan da tıpkı Bihter gibi dönemin sosyolojik yapısına kendi varoluşunu öne koyarak intihar eder. İrfan çürümüş toplumsal yapı içinde varlığını başkalarının “adamı” olarak baskılamaktansa intiharıyla bu mevcut sosyal yapıya başkaldırır.

Tipik bir Servet-i Fünun teması olan yaşanan dünyadan kaçıp doğaya sığınma isteği, romanlarda karakterlerin hayat karşısında tutunamayışlarıyla ortaya çıkar. Nitekim yıkılan bütün karakterler yaşamları süresince içinde bulundukları trajik açmazdan kaçarak kurtulmayı hayal ederler. Ancak kendi ben'likleri ve toplum karşısında kaçıışı gerçekleştiremeyen karakterlerin yıkımları da romanın sonunda kaçınılmaz hale gelir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. HIÇLIK

#### 3.1. Bedbinlik Bağlamında Hiçlik

Halit Ziya Uşaklıgil, modern Türk romancılığına getirdiği yeniliklerin yanı sıra kullandığı üslupla da hem kendisinden önceki yazarlardan apayrı bir yere konumlanmasıyla hem de kendisinden sonraki modern Türk romancılarına öncülük etmesiyle öne çıkar. Uşaklıgil'in romancılığında özgün üslup kullanımı romanın yapı ve tematik unsurlarında da başat rol oynar. Karakterlerin yıkım süreçlerinde bazı seçilmiş kelimelerin ise üslupta sıklıkla kullanılması dikkat çeker. Bu kelimelerin başında da gerek kahramanların hayat karşısındaki bedbinliklerini yansıtan gerekse de varoluşlarındaki bunaltılı durumlarını yansıtmalarıyla “hiç”lik kullanımı öne çıkar.

Uşaklıgil romanlarında karakterlerin yaşamlarını derinden etkileyen izleklerin başında bedbinlik gelir. Kendini yıkan veya yıkılma sürecine giren karakterlerin en önemli kişisel özellikleri, karşılaşılan zorluklara direnç gösterememeleridir. Kişinin özellikle kendi ben'iyle ve yaşadığı çevreyle sağlıklı bir birliktelik sağlayamamasıyla ortaya çıkan bedbinlik temi bu manada yıkımı oluşturan unsurların başında gelir. Bireyin hayat karşısında tükenmiş ve çaresiz bir şekilde bulunması ise özellikle romanlarda “hiç”lik kullanımlarıyla nitelendirilir. Halit Ziya Uşaklıgil'in hayattayken kitaplaştırdığı ilk romanı Nemide'de hiçliğin bilinçli bir şekilde yazar tarafından ilk kez kullanıldığı Uşaklıgil romanıdır.

Romanda Nemide'nin içinde bulunduğu bedbinlik durumu özellikle yaptığı diyaloglara yansır. Nemide'nin Nail ile Nahit'in gizli aşklarını öğrenmesinin ardından hassas vücudu etkilenmeye başlar. Artık yatağa gittikçe daha fazla bağlı bir hale gelmeye başlayan Nemide için hayatın varlığı bir hiçlik seviyesine indirgenir. Yatağında hastalık belirtileri gösteren Nemide ile Şevket Bey arasındaki konuşma bedbinliğin hiçlikle beraber diyaloglar halinde yansıtılmasının ilk örneğidir:

*“-Nerende ızdıtap hissediyorsun?*

*Hiç! Yalnız arada bir nefes alırken... Lakin beni ne için istintak ediyorsun (sorguluyorsunuz)? Canım hiç lakırdı etmek istemiyor...” (NE., s. 160).*

Nemide'nin hayat karşısında bedbinlikle beraber yıkılmışlığının “hiç”likle ifade edildiği son yer ise onun Nail’le yaptığı konuşmada karşımıza çıkar. Hastalığının muayenesini bizzat Nail’den isteyen Nemide, bu isteğinin nedenini Nail’e açıklamaz. Sadece Nail’in “*Ne için şimdi arzu ediyorsun?*” (NE., s. 169) sorusuna “*Hiç... Mademki şimdi aklımıza geldi.*” (NE., s. 169) cevabıyla karşılık verir. Nemide’nin hem babasına hem de Nail’in suallerine karşı verdiği bu tarz yanıtlar, başkarakter Nemide’nin tutunma öznelerini oluşturan bu kişilere karşı artık bağlanmadığının somut ifadeleridir.

Karakterlerin ruhsal bedbinlik durumlarının diyaloglar halinde devamını Halit Ziya’nın İzmir dönemi romanlarından Bir Ölünün Defteri’nde de gözlemliyoruz. Hiçliğin bu haliyle üsluba yansması başkarakter Osman Vecdi’nin ben anlatıcıya ait bakış açısıyla ifadesini bulduğu günlüğünde anlam kazanır. Vecdi’nin okulda tanıştığı Hüsam’ı hafta sonları yalnız kalmaması için Beylerbeyi’ndeki yalıya davetinde yaptığı konuşma bu bağlamda önemlidir:

*“-Haftada bir gün leylilere müsaade ederler (gececilere izin verirler), herkes evine gider, senin burada hiç hısmın (akraban) yok mu?*

*-Hiç...*

*-Oh! Ne kadar âlâ!..”* (BÖD., s. 44).

Romanda hayata karşı olumsuzlamanın yokluk düzleminde anlam bulduğu bir diğer hiçlik kullanımı ise Osman Vecdi’nin Beylerbeyi’ndeki yalıdan ayrılıp Çamlıca’daki köşke yerleşme sürecinde karşımıza çıkar. Hüsam’ı da yanına alıp Çamlıca’ya götürmek isteyen Vecdi, bundan sonra ikâmet edeceği bu yıkık mekân için olumsuzlama içinde bulunur:

*“Nereye gittiğimizi ben de bilmiyordum. Sana söylemek istediğim şeyleri söylemek için seni sürükleyip götürüyordum. Nereye?..*

*Birden aklıma bir şey geldi. Dedim ki:*

*-Çamlıca’ya...*

*-Orada ne yapacağız?*

*-Hiç!..*

*-O!... Büyük bir şey yapacağız demek. Öyle ise haydi ileriye!”*

(BÖD., s. 101).

Osman Vecdi'nin bedbinlik haliyle Çamlıca'daki köşkte inzivaya çekilmesi yıkımın mekânla somutlaştırılmasıdır. Vecdi'nin henüz çocuk yaştayken annesini kaybettiği ve babanın koruyucu gücünden faydalanamadığı bu dönemdeki “bellek mekânı” Çamlıca'daki metruk köşktür. Hayat karşısında gittikçe daha az tutunmaya başlayan Vecdi için burada tahayyül ettiği yeni hayat esasen herhangi bir şeyin planlanmadığı bir yaşamdır. Hayata karşı mekânsal anlamda yeni bir gelecek inşa etme düşüncesi esasen onun kendi yıkımının da başlangıcını oluşturur. Bu bağlamda Hüsam ile yukarda geçen diyalogda bu metruk köşkte mücadeleyi planlamaması bedbinliğin hiçlik üzerinden verilmesiyle öne çıkar. Nitekim romanın sonunda ölümü de bu “hiçbir şey” yapmadığı köşkte olur.

Halit Ziya Uşaklıgil'in ekonomik determinizmi başarıyla uyguladığı Ferdi ve Şürekâsı romanında karakterleri yıkıma sürükleyen bedbinlik durumu Hacer'de gözlemlenir. Nitekim Hacer'in manevi dünyasında anne kaybıyla oluşan büyük manevi boşluk hayatındaki hiçbir kişiyle doldurulamaz. Babası Ferdi Efendi ile çok samimi ilişkiler kurmasına rağmen Hacer, İsmail Tayfur'a karşı duygularını babasına açıkça söyleyemez. Bu durum için yazar “*Validelere her şey söylenebilir; fakat pederlere! Bedbaht (Talihsiz) kız! Seni kim dinleyecek? Hiç!*” (FŞ., s. 59) şeklindeki sözleriyle Hacer'in maddi “hiç”liklere sahip olmasının yanı sıra manevi anlamdaki yokluğunu da yine “hiç”lik vurgusuyla üsluplaştırır. Ayrıca bu doğrultuda Hacer'in evliliğinin ertesi günü babasının yanına gelerek ağlaması da öne çıkar:

“*Ne oluyor, Hacer? Ne var? dedi.*

*Genç kız ‘Hiç!’ dedi, sonra bir teslimiyet-i tamme-yi nefsiye ile (kendisini büsbütün bırakarak) babasının âğuşuna (kollarına) düştü; hüüngür hüüngür ağladı.”* (FŞ., s. 230).

İsmail Tayfur'un kendisini sevmediğini anlayan Hacer, bu şekilde babasının yanına gelerek bedbinliğini hem davranış hem de “hiç”lik ifadesiyle somutlaştırır. Hacer için artık bundan sonraki yaşamı yıkıma doğru hızla ivme kazanır. Yıkımın başlangıcını oluşturan süreç ise üslupsal açıdan Hacer'in bizzat babasına kendi ağzıyla söylediği “hiç”likle sembolik bir anlatım kazanır.

Romanda yıkıma uğrayan başkarakter İsmail Tayfur için hiçlik kullanımı ise hayat karşısında tutunamamanın ifadesidir. Baba kaybının getirdiği olumsuz etki İsmail

Tayfur'un hayat karşısındaki varoluşunun en büyük problemidir. Nitekim okuldan tanıdığı birçok arkadaşı Hariciye, elçilik ve kaymakamlıkta çalışmaya başlamış diğer bir kısmı ise yazar olmuştur. Böylece İsmail Tayfur'un iç muhasebesinde “hiç”lik bir anlatım özelliği kazanır:

*“Kendisi? Evet, kendisi ne olmuştu? Ne olacaktı? Hiç!”* (FŞ., s. 69).

İsmail Tayfur okuldan arkadaşlarının aksine hayatının yıkıma doğru sürüklendiğini ve geleceğin kendisi için aydınlık olmadığını bilir. Anlatıcının onun için söylediği *“Şimdi ne bekliyor, ne ümit ediyordu? Hiç!”* (FŞ., s. 95) şeklinde soru sorması ve ardından verdiği cevap başkarakter İsmail Tayfur'un yıkım sürecinde baskın olan bedbinliğini kısa ve en iyi şekilde anlatır.

Bu konuda bir diğer dikkat çekici nokta da yukarıda örneği verilen hiçlik kullanımının devamında görülür. Burada özellikle “hiç”liğin zarf görevinden sıyrılarak İsmail Tayfur'un ruhsal durumunu ortaya koymak için isim haliyle kullanımı dikkat çekicidir:

*“... kaç kereler Tayfur, hayatının boşluğundan, istikbalinin (geleceğinin) hiçliğinden bahsetmiş (idi)”* (FŞ., s. 96).

Böylece hiçliğin niteleyici özelliğinin yanı sıra isimleşerek kullanımı öncelikle İsmail Tayfur'un kendisini hiçleştirmesiyle bağlantılıdır. Bununla birlikte bu tarz kullanım romanın öne çıkan üslup özelliğidir.

Hiçliğin romanlardaki yıkılmışlığı belirtmede üstlendiği üslupsal görev, Halit Ziya Uşaklıgil'in Servet-i Fünun döneminde kaleme aldığı Mai ve Siyah romanında da devam eder. Bir önceki roman Ferdi ve Şürekâsı'ndaki hiçliğin leitmotiv anlatım özelliği Mai ve Siyah'ta da görülür. Öyle ki dış yapı itibarıyla yirmi ana bölümden oluşan romanda hiçliğin yirmi dört kez belirli aralıklarla tekrarlanması bu durumun en somut göstergesidir.

Romanın başkarakteri Ahmet Cemil hayallerle inşa etmeye çalıştığı hayatını gerçekler karşısında kaybeder. Karşılaştığı zorluklar direncini kırar ve ondaki bedbinlik durumu gittikçe artar. Hiçlik kullanımının en yoğun olduğu romanın on dördüncü bölümünde Ahmet Cemil'in annesi Sabiha Hanım'la yaptığı konuşma onun çaresizliğini

simgeler. Kız kardeşi İkbâl'in kocası Vehbi Bey tarafından aldığı darbenin ardından ağır bir şekilde hastalanarak yatakta yatması Ahmet Cemil'i önce çaresizliğe ardından yıkıma sürükler. Konuyla ilgili olarak Ahmet Cemil'in *“Peki, anne, İkbâl'i ne yapacağız?”* (MS., s. 288) sorusuna verilen yanıt Sabiha Hanım'ın bedbinliğini dile getirmesiyle birlikte Ahmet Cemil'in de bedbinliğini simgeler:

*“Sabiha Hanım nihayet gözlerini kaldırdı, ellerini oğlunun omuzlarına koydu, hastadan ümit kesen bir yeis ile baktı: ‘Hiç!..’ dedi...*

*Hiç!.. Hiç!.. Sahi mi? İkbâl'i o kahrın (acının) pençesinden kurtarmak için hiçbir vasıta mı yok?.. Ahmet Cemil buna inanamıyor, kardeşini öldüren o musibetin bir tamiri çaresini bulamayacağına kanaat edemiyor (inanamıyor), şimdi kenarları yanan gözleriyle annesine bakıyordu. Hiç, öyle mi?”* (MS., s. 288-289).

Romanda kendini yıkıma götüren süreçte ailesi için fedakârlık yaparak susmaya çalışan İkbâl'in bedbinliği de hiçlikle üslupsal bir anlatım özelliği kazanır. Bu tarz anlatımın ilk örneğini de yine romanın on dördüncü bölümünde gözlemliyoruz. Nitekim Sabiha Hanım'ın *“İkbâl neyin var?”* (MS., s. 285) şeklindeki sorusu üzerine İkbâl'in sadece *“Hiç!”* (MS., s. 285) yanıtını vermesi bu durumu örneklendirir. Ayrıca romanın on altıncı bölümünün sonunda İkbâl'in kocasının tekmesine maruz kaldıktan sonra verdiği tepki de yine tükenmişliğin “hiç”lik düzlemindeki anlatımına dayanır:

*“Sabiha Hanım üzerine atıldı: ‘İkbâl ne oldun? Bana baksana İkbâl! Ne oldun yavrum?..’ dedi. İkbâl kalkamıyor, yüzünü kaldırıp annesine bakamıyordu. İniltileri arasında yalnız ‘Hiç!’ dediği işitildi.*

*Hiç!.. Daima hiç!..”* (MS., s. 332).

Vehbi Bey'le yaptığı evlilikten sonra kocasının davranışlarından kendisini sorumlu tutan İkbâl, yaşanan birçok menfi durum karşısında herhangi bir tepkide bulunmaz. Ruhsal anlamda hayata karşı bedbinlik yaşamıyla ölümü kaçınılmazlaşır. Esasen kocasının söylem ve davranışlarını anne ve ağabeyinden saklama isteği İkbâl'in yıkımını hızlandırır.

Aşk-ı Memnu'nun başkarakteri Bihter, Uşaklıgil'in romanlarında kendini yıkıma götüren karakterlerin zirve ismidir. Bu manada romanın başından itibaren Bihter'in yıkım sürecinin başlaması ve anlatımı “hiç”likle birlikte ilerler. Romanın birinci bölümünde eniştesi Nihat Bey'in ablası Peyker'e ne manada koca olduğunu düşünür. Bihter'e göre Nihat Bey gibi “ahmak” bir koca onun duygularındaki herhangi bir manevi boşluğu dolduracak kişilikte değildir:

*“Evet, nihayet işte böyle bir koca!.. Birkaç yüz kuruş maaş, hısımsından, akrabasından, bilinemez nereden ufak tefek yardımlar, daha sonra bir çocuk, daha sonra?.. Bihter ellerini birbirine sürterek: ‘Daha sonra hiç!..’ diyordu.”* (AM., s. 45).

Böylece Bihter annesi gibi kötü şöhrete sahip bir kadın halinde yaşamak istememesinin yanı sıra ablası gibi kötü üne sahip bu aileye talip olacak karakterde bir adamla da evlenmek istemez. Bihter'e göre Nihat Bey gibi silik bir kocayla evlenmek demek bundan sonraki yaşamını da bedbince yaşamak anlamına gelir. O, daha en başından beri bu durumu görmüş, karakterine uymayan bu tarz bedbinlik halini reddetmiştir. Nitekim Bihter olaylar ilerledikçe aşkı ve yaşamı için mücadele eden bir kişilik yapısı sergiler.

Mücadeleci yapısıyla Adnan Bey'le evlenen Bihter, ilk olarak Nihal'i kazanmak ister. O, Nihal'in hırçın tavırları karşısında olgun duruşunu değiştirmez. Ancak Behlül'ün kendisinden uzaklaştığını görmesinin ardından Bihter, Nihal'in takındığı tavırları umursamaz. Nihal'in Bihter üzerinden yaptığı bu menfi davranışlar Adnan Bey'in de dikkatinden kaçmaz. Adnan Bey'in “-Nihal'le neyiniz var, Bihter?” (AM., s. 313) sorusu üzerine Bihter'in verdiği cevap hiçliğin bedbinlik üzerinde olumsuzlayıcı özelliğine paraleldir:

*“Nihal'le?.. Hiç!..”* (AM., s. 313).

Böylece Bihter, Nihal'le olan ilişkisinde yaşadığı yıkıcı olayların da etkisiyle hayat karşısında yorulmuş ve bedbinleşmiştir.

Matmazel Mlle de Courtoun'un Nihal'le yaptığı konuşma da tıpkı Bihter'in Adnan Bey'e verdiği yanıt gibi “hiç” (AM., s. 331)'lik üzerinden anlatım özelliği

kazanır. Romanın başından itibaren Nihal'in gelişiminde en önemli ayağı oluşturan mürebbiye rolündeki bu "ihtiyar kız" ilerde yaşanacak yıkıcı olayların da ipuçlarını verir. Sonuç itibariyle evden ayrılmak zorunda kalan Matmazel düşüncelerini Nihal'e aktaramaz.

Romanda başkarakter Bihter kadar öne çıkan bir diğer isim de Nihal'dir. Nihal'in annesiz oluşu, babası Adnan Bey'in Bihter'le evlenmesi, yalıda eski düzenin yıkılması ve kendisinin de Behlül'le yakınlaşması gibi unsurlar, hassas yapısı üzerinde yıkıcı etkide bulunur. Bu tarz durumların "hiç"lik üzerinden üsluba yansıdığı ilk yer ise Nihal'in annesizliğinden kaynaklanan ruhsal boşluğun verildiği ikinci bölümdür. Bölümde öncelikle Adnan Bey; Nihal ve Bülent'in Matmazel Mlle de Courton'la yaptıkları geziden dönüşlerini beklediği sırada geçen hayatını ve özellikle de Nihal'i düşünür. Nihal'in annesinin ölümünden sonra gittikçe huysuzlanmasını ve buna bağlı olarak onun sinir buhranları geçirdiği günleri hatırlar. Nihal'in bu nöbetlerle birlikte sık sık Adnan Bey'e annesinin nerede olduğunu sormasının ardından bir gün söylediği şu sözler, romanın anlatımında hiçlik kullanımının dikkat çeken ilk örneğini oluşturur:

*"Öyle ise biz oraya gidelim, olmaz mı? Baksanıza o gelmiyor, hiç, hiç, bir gün olsun gelmiyor..."* (AM., s. 68).

Nihal'in annesinin ölümüyle başlayan bedbinlik haliyle birlikte babasının da başka bir kadınla evlenecek olması, Nihal'in zor bir hayat içinde yaşamasına neden olur. Sonuçta ev içinde gittikçe yabancılaşmaya başlayan Nihal'in bu durumu *"Bütün etrafındakilerin kalpleri ondan uzaklaşmış idi; hiç, hiçbir müşfik kalp görmüyordu ki o şifa verecek gözyaşlarının seyretmeye muktedir olabilsin..."* (AM., s. 320) sözleriyle dile getirilir. Yine aynı şekilde odasına kapandığında anlatıcının anne yokluğunun Nihal'deki olumsuz etkisini *"... hiç, hiçbir şey yok, yalnız bu ölmüş gecenin üstüne ta uzaklardan, kim bilir nerelerden, belki mevcut cihanın ötesinden kâinatın hayatına mersiye (ağıt) okuyan bir ses..."* (AM., s. 324) betimlemesiyle hiçleştirerek anlatır.

Aşk-ı Memnu'daki birçok hiç kullanımı karakterlerin bedbinliğini vurgulamak için üslubun önemli bir parçası haline getirilir. Buradaki hiçler esas itibariyle yaşanan mevcut dünyanın karşısına yokluğu sembolize etmesiyle çıkarılır. Özellikle Nihal ve Adnan Bey'in nesneler dünyasındaki mutantan yaşamlarına karşın içinde bulundukları ruhsal dünyanın hiçliklerle nitelendirilmeleri üslupsal açıdan dikkat çekicidir. Bu

bağlamda karşımıza ilk çıkan örnek, Adnan Bey'in karısının ölümünün ardından ortaya çıkmaya başlayan bedbinliğin belirtilmesi amacıyla verilir:

*“O hastalıklarla cenk etmiş çocuklarının annesini kurtarmak için senelerle uğraşmış idi; nihayet, zaten beklenen netice bütün gayretlerini hiçe indirerek işte çocuklarını öksüz bırakmış idi.”* (AM., s. 63).

Burada özellikle Adnan Bey'in karısının ölümünün ardından “hiç”lik seviyesine inmesi henüz romanın başında onun içinde bulunduğu bedbinlik durumunun üsluba yansımasıdır. Nitekim evin içinde olup bitenlerden haberdar olmaması ve bir kenara çekilip tahta oymacılıkla uğraşması bu durumun somut örnekleridir.

Nihal'in ruhsal bedbinliğinin hiçlikle sembolleştiği bir diğer kullanım yeri de Behlül'le olan ilişkisidir. Romanın üçüncü bölümünde Behlül'le yaptığı çocukça kavgalarına “... *bir hiç sebep olur.*” (AM., s. 116). Bununla beraber romanın yirminci bölümünde Nihal, Behlül'ün ihanetini anlamasının ardından büyük halasına olayı söylemek istemeyip adadan ayrılmak istemesi tam bir bedbinlik örneğidir:

*“Hiç, hiç, diyordu; hiçbir sebep yok...”* (AM., s. 465).

*“Nihal gözlerini süzerek, başını sallayarak sakit (sessiz) bir cevapla:*

*‘Hiç! Hiç!’ demek istiyordu.”* (AM., s. 466).

Nihal, Behlül'ün ihanetini anlamaya başladığında verdiği bu ilk tepki, artık çevresiyle sağlıklı bir şekilde kuramadığı iletişimsizlikten kaynaklanır. Onun Behlül'le olan ilişkisinden önce Şakire Hanım'la birlikte Süleyman Efendi ve Cemile'nin yalıdan ayrılımlarında da bir tür iletişim eksikliği yaşar. Nihal'den önceleri gizlenmek istenen bu ayrılık fazla uzun sürmez ve “... *o güne kadar Nihal'den sıkı bir ihtiyat (sakınma) ile saklanan küçük küçük şeyler, bütün hizmetçiler için hanımlardan şikâyet vesile olan bin türlü hiçler...*” (AM., s. 229) karşısında Nihal, ruhsal anlamda çöküş yaşar. Romanda “*Ona böyle dinletilen hiçler müfrit (aşırı) bir tesir kesp ediyordu.*” (AM., s. 230) şeklindeki betimleyici ifadeyle yalının içindeki manevi yıkım halinin şahıslara ve özellikle de Nihal'e etkisi vurgulanır. Böylece Uşaklıgil'in üslubundaki teferruatların yine anlatımdaki ayrıntılarla dile getirilen “hiç”likle örtüşmesi sağlanmış olur.

Halit Ziya Uşaklıgil'in hayattayken kitaplaştırdığı son romanı Kırık Hayatlar'da da bedbinliğin anlatımında kullanılan hiçlik, karakterlerin yıkım sürecinde önemli bir anlatımsal unsurdur. Bireysel bozulmanın hızla yayılan bir virüs gibi bütün toplumu etkisi altına aldığı son dönem Osmanlı hayatında, başkarakter Ömer Behiç de eliyle “inşa” ettiği hayatını yıkar. Bu bağlamda toplumsal yıkılmışlığın ferde olan sirayetinin anlam bulduğu romanda başkarakter Ömer Behiç için kullanılan “hiç”lik de ilk kez sosyal bir ortamda bulunduğu bir sırada gerçekleşir.

Romanın üçüncü bölümünde Ömer Behiç, Veli Bey'in hanımının zatürre olduğunu ve Bekir Servet'le evlerine kadar gitmesi gerektiğini Vedide'ye şakayla karışık söylediği zaman evlenmeden önceki bir anısını hatırlar. Bu hatıradaki o, katıldığı bir eğlence ortamının manevi yıkılmışlığına şahit olmuştur. Buradaki sosyal hayatın kokuşmuşluğu karşısında yalnız kalmayı tercih etmiştir. Ancak bu yalnızlığını yanına kadar gelen bir dostu bozar ve aralarındaki diyalog, Ömer Behiç'in kişisel yapısını “hiç”lik düzleminde betimler:

*“-Ne düşünüyorsunuz?*

*-Hiç*

*-Oh! Hiç!..” (KH., s. 106).*

Ömer Behiç'in toplum içinde kendini tecrit ederek ötekileştirmesi esas itibariyle bozulan bu toplumsal yapıdan kaçışını vurgular. Düzenin adamı olamayan Behiç için yaşadığı bu içsel çatışma onu yılgınlığa ve kendi kabuğuna doğru çekilmeye sürükler.

Ömer Behiç'in mesleği icabı geniş bir sosyal çevreyi tanınması, manevi dünyasına derin etkiler yapar. Nitekim hastası Şekûre Hanım'ın ölümcül hastalığını bilmesi ve ayrıca kocası tarafından ihanete uğramış bu kadının yıkılmışlığı karşısında kendi çaresizliğine iç benliğinde isyan etmesi, “hiç”likle anlatım imkânına kavuşur:

*“-Haydi, gidiniz, elimden hiç, hiçbir şey gelmeyecek. Anlıyor musunuz? Hiç, hiç...” (KH., s. 129).*

Bedbinliğin en belirgin anlatımının yaşandığı bu “iç diyalog”dan sonra Behiç'in özel yaşamında da yılgınlık artmaya başlar. Bu doğrultuda romanda başkarakter Ömer Behiç'in Neyyir ile birlikte olup karısı Vedide'yi aldatması kendi yıkımını hazırlar.

Böylece o, manevi anlamda iç bunalım yaşamaya başlar. Vicdanî ıstırap da denilebilecek bu durum Ömer Behiç'in iç benliğinde anlam kazanır. Nitekim kendisiyle tam zıt karakter yapısına sahip arkadaşı Bekir Servet'in *“İzdivaçta şiir ve aşk beraber yaşayabilsin. İşte sen!.. Seninle her zaman alay ederdim, fakat, elbette dikkat ederdin, latifelerimin altında seni takdir eden, hatta sana benzememekten eza (acı) duyan bir kalp vardı...”* (KH., s. 272) sözlerine karşın yıkılmışlığının kendi iç benliğindeki hiçliğini yaşar:

*“Ooh! Bilmiyorsun, diyecekti; ben de takdir olunacak, benzemeye özenilecek hiç, hiçbir şeyler kalmadı.”* (KH., s. 272).

Ömer Behiç'te hayata karşı ortaya çıkmaya başlayan bu bedbinlik hali, ruhsal boşluğunu daha fazla genişletir. Küçük kızı Leyla'nın hastalığı dolayısıyla yıkım süreci hızlanan Ömer Behiç, karısı Vedide'den Leyla'nın bu hastalığını saklamaya gayret eder. Böylece karısına karşı işlediği suçun manevi ezikliğini bir nebze olsun gidermeye çalışır. Bunun ilk somut örneğini ise Leyla'nın muayeneye gelen doktor arkadaşlarının teşhisini soran Vedide'ye karşı söylediği *“Hiç!”* (KH., s. 379) yanıtında ortaya çıkar. Nitekim Ömer Behiç daha önce Leyla'nın hastalığını evdekilerden öğrendiği zaman bu kez Vedide'nin *“Hiç!”* (KH., s. 364) şeklinde cevap vermesi dikkat çekicidir. Bu şekilde romanın başında iki bedende tek ruh gibi olan bu karı-koca arasındaki güçlü bağ olay örgüsünün sonunda “hiç”liğe indirgenir.

Kırık Hayatlar'da “hiç”lik kavramı özellikle geniş şahıs kadrosunun etkisiyle de sosyal yıkılmışlığın vurgulanmasında üslupsal bir özellik kazanır. Bu tarz kullanımın ilk örneğini ise hayatlarını manevi yıkılmışlıklarıyla yaşayan bazı karakterlerin betimlendiği ikinci bölümün sonunda gözlemleriz:

*“Bütün demin gözlerinin önünden geçen hayat faciaları, Veli Bey'in kızları, Ferruh'la Şekûre, hatta Refet, sonra Kamer, onun biçare saf, ahmak kocası, daha sonra ötekiler, daha bilinmeyen bedbahtlar, işte şu Sûzidil, bunlar nasıl hükmolunamaz (önlenemez), idare edilemez bir kuvvetin kurbanları; ne ictinabına (korunmasına) çare bulunabilen, ne tedavisi suretini keşfetmek mümkün olan illetlerin (onulmaz hastalıkların) mahkûm*

*musablarıydı (eline düşmüş zavallılardı)? Ne yapmalıydı ki bu böyle olmasın? Hiç! Hiç!..*

*Bu kelime bârid bir sukut ile (soğuk bir düşüşle), orada medet (yardım) bekleyen, inleyen Sûzidil'in başına düşüyor gibiydi; hiç, hiç yapılacak bir şey yoktu.” (KH., s. 94).*

Romanın sosyal etki alanını genişleten bu karakterler artık hayat karşısında gittikçe bedbinleşmiş ve yıkıma uğramışlardır. Onlar için artık yapılacak herhangi bir şeyin kalmamasının temelinde özelde bireylerin genelde ise bütün bir toplumun bedbinlik halinde bulunmaları yatar.

Halit Ziya Uşaklıgil'in hayattayken kitaplaştırmayıp tefrika halinde bıraktığı son romanı Nesl-i Ahir'de bedbinlik Kırık Hayatlar'da olduğu gibi karakterlerin sosyal ortamda yıkımlarını belirleyen temel unsurların başında gelir. Bu doğrultuda hiçlik kullanımının ilk görüldüğü yerlerin başında ise karakterlerin yaptıkları diyaloglar gelir. Başkarakter Süleyman Nüzhet'in İrfan, Samiye Hanım ve Azra ile yaptığı konuşmalar romandaki hiçlik kullanımlarında öne çıkar. Bu şekildeki kullanımların ilk örneğini ise romanın beşinci bölümünde Süleyman Nüzhet'in İrfan'la yaptığı konuşma oluşturur:

*“-Ne oluyorsunuz? Bu gece sizi tamamıyla dalmış görüyorum.*

*Nüzhet cevap verdi:*

*-Hiç! dedi. Bugün biraz müteessirim (üzgünüm).” (NA., s. 107).*

Süleyman Nüzhet, Fransa'dan döndükten sonra bir grup genç kuşak ile Büyükkada'da buluşur ve dönemin sosyal şartlarının da etkisiyle bedbin bir halde yaşamaya başlar. Hayatın gerçekliğine karşı tam bir olumsuzlama içinde olması, anlatıcının üslubuna “hiç”lik şeklinde yansır.

Bedbinlik Nesl-i Ahir'de aydın karakterlerin en belirgin özelliklerinin başında gelir. Dolayısıyla Osmanlı Devleti'nin son dönem aydınlarını oluşturan bu genç nesilde bir bedbinlik ve yıkılmışlık hali romanın omurgasını oluşturur. Bu durumun üsluba yansımaları bu kez romanın on ikinci bölümünde İrfan'ın Süleyman Nüzhet'e verdiği cevapta görürüz. Nüzhet'in “-Lakin seni pek garip buluyorum, İrfan; ne olursun, rica ederim?” (NA., s. 359) sorusuna mukabil, İrfan'ın verdiği yanıt yine “hiç”liğin olumsuzlama temeli üzerine kurulur:

*“-Hiç! dedi; yalnız istiyorum ki benden şüphe etmeyeceğinize, sonra...”* (NA., s. 359).

Süleyman Nüzhet’in İrfan’a yaklaşma gayreti İrfan’ın babasının intiharından sonra fazla gelişmez. Nüzhet’in bu şekilde ne olduğunu sorarak İrfan’ın içinde bulunduğu durumu anlama gayreti “hiç”liğe takılır. Burada özellikle İrfan’ın gerek kendi yaşadığı zorlu hayat gerekse de babasının yaşadığı zorluklar İrfan’ı ruhsal anlamda yıkar. Nitekim İrfan çürümüş toplumsal yapı içinde intikam ve intihar fikirlerini hayata geçirmek ister. Bu bağlamda Süleyman Nüzhet’le diyalogu hayat karşısında bedbinleşmesinin hiçlikle anlatımıdır.

Başkarakter Süleyman Nüzhet’in yaşamındaki olumsuzlayıcı unsurun hiçlikle ifadesini bulduğu kullanım yerleri de aynı şekilde diyaloglara yansır. Bu doğrultuda hayattaki en önemli tutunma öznesi olan kızı Azra ile ilgili yaptığı konuşmaları öne çıkar. Nitekim Nüzhet, kız kardeşi Samiye Hanım’la yaptığı konuşmada eylemsizliğin getirdiği içsel yıkılmışlığı tek bir kelimeyle ifade etmeye çalışır:

*“-Azra’yı ne yapacaksın?...*

*Bu, Süleyman Nüzhet’in en mühim zemin-i tereddüdü idi (tereddüt ettiği konuydu). Başını sallayarak:*

*-Hiç! dedi; katiyen bilmiyorum.”* (NA., s. 214).

Süleyman Nüzhet’in kızı Azra’nın geleceğinden korkması, onun manevi anlamda kendisini boşlukta hissetmesine neden olur. Genç kuşaktan Kâşif’in apar topar gözüaltına alınıp İstanbul dışına sürülmesi Süleyman Nüzhet’i korkutur. Onun Azra ile yaptığı konuşma (esasen konuşamama) olaylar karşısında çaresiz kalmanın artık bir hayli bedbinleşen ruhsal yapısı üzerindeki “Hiç!” (NA., s. 257)’lik zeminine dayanır.

Buraya kadar Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarında üsluba yansıyan kavramsal hiçlik üzerinde duruldu. Bunun yanı sıra hiçliğin varoluşsal kullanımı da romanlarda öne çıkan üslup özelliğidir. Nitekim kavramsal açıdan hiçlik varoluşsal anlamda bedbinlik isteği ile koşut yürür.

### 3.2. Hiçlik Bunaltısı

Halit Ziya 1886’da Sefile ile başlattığı romancılığını otuz sekiz sene belirli aralıklarla devam ettirerek 1924’te daha önce tefrikası yarım kalan Kırık Hayatlar’ı tamamlayarak noktalar. Kalemeye aldığı bu dönemdeki sekiz romanında (biri yarım kalmak üzere dokuz roman) özellikle karakterlerin psikolojik durumlarıyla bireyin varoluşsal problemi varlık düzlemindeki “hiç”lik kavramıyla üsluplaştırılır. Nitekim *“Hiçlik kendini ancak varlık fonu üzerinde hiçleyebilir; eğer hiçlik verebiliyorsa, bu, ne varlıktan önce ne de sonradır, ne de hiçlik genel bir tarzda varlığın dışında verilir, varlığın bizatihi bağrında, yüreğinde, bir kurtçuk gibi ortaya çıkar.”* (Sartre, 2010: 71). Böylece Halit Ziya Uşaklıgil’in özellikle Nemide, Bir Ölünün Defteri, Ferdi ve Şürekâsı, Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu ve Kırık Hayatlar romanlarında hiçliğin kullanımı aynı romanlardaki karakterlerin varoluşunu açıklamada önemli bir üslupsal özellik kazanır. Hiçliğin romanlarda üslup olarak öne çıkarılması, karakterlerin psikolojilerini ve buna bağlı olarak romanların sonundaki kendi yıkımlarının da dil ve anlatım düzeyindeki sembolleridir.

Nemide romanı, bireyin hayat karşısında varoluş mücadelesindeki çaresizliğin bilinçli bir şekilde hiçlikle anlatım imkânına kavuşmasıyla bu konudaki ilk örnektir. Nail’e âşık olan Nahit’in var olma ve yıkılma arasındaki yaşadığı trajedi kısa pasaj içerisinde mükerreren kullanılır:

*“Orada, gözlerinin önünde sema köşesi gibi boş bir uçurum, istikbali (geleceği), karşısındaki kuru gibi karanlık değil mi? Şimdiye kadar ne görmüş idi? Hiç!.. Ne görecektir? Hiç!.. Hiçten mürekkebi (meydana gelmiş) bir mazi!.. Hiçten ibaret bir istikbal!..”* (NE., s. 88).

Nail’in tıp eğitimini tamamlamak için Paris’e gideceğini öğrenen Nahit’in içinde bulunduğu bu bunaltı durumu, Uşaklıgil tarafından hiçliğin sık kullanımıyla dile getirilir. Nahit’in romanın başkarakteri Nemide’den farklı olarak maddi ve manevi yoksunluk içinde bulunması ise bu manada önemlidir. Nitekim Nahit hayat karşısında anne ve babanın koruyucu gücünden yoksun bir şekilde teyzesinin evine sığınmıştır. Bu durum onu manevi açıdan Nail’e tutunmaya yöneltmiştir. Nail’in ise “elinden alınacak” olması onu hayat karşısında çaresizliğe doğru sürükleyecektir. Dolayısıyla Nahit’in geçmişten getirdiği anne ve baba yoksunluğuyla birlikte maddi ve manevi sıkıntılar

yaşaması, geleceğin Nahit için aydınlık görünmemesi gibi yıkıcı unsurlar hiçliğin kısa aralıklarla tekrar edilmesiyle dile getirilir.

Bir Ölünün Defteri'nde bedbinlikle başlayan hiçlik kullanımları roman ilerledikçe başkarakter Osman Vecdi'nin çaresizliğini belirtmede rol almaya başlar. Osman Vecdi'nin Çamlıca'daki metruk köşke taşınmasıyla hayatının en büyük kırılmasını yaşar. Artık romanın bu bölümünden itibaren "hiç"ler edimleri nitelemekten ziyade isimleşerek iç bunalıyı vurgularlar. Bunun ilk örneğini de sevdiği kızı, Nigar'ı, arkadaşı Hüsam için halasından isteyen Osman Vecdi içindeki ruhsal boşluğu "hiç"likle niteleyerek kendi varoluşunun karşısına yokluğu yerleştirmesinde görürüz:

*"İnsan, kalbini dinlemek istemediği zamanlar tabiatı dinler. Hissiyatını (duygularını) bir cuybarın feşafışına (akarsuyun fışirtısına), bir yaprak hışiltısına; bir kuşun süruduna (nağmesine) bırakır; fikri şurada parlayan bir ziyaya, semanın bir tarafından sarkan bir bulut parçasına; bir dalın ucunda en küçük rüzgâr esintisi ile sallanan bir yaprağa, bir hiçe merbut (bağlı) kalır..."* (BÖD., s. 118-119).

Vecdi içinde bulunduğu çaresiz durumu tabiata yönelerek doldurmak ister. Tipik bir Servet-i Fünun teması olan bu doğaya sığınma durumu özellikle hiçlikle anlam kazanması Vecdi'nin hayat karşısında tutunamayarak yıkımının da anlatımsal ifadesidir.

Osman Vecdi, Nigar'la Hüsam'ın evliliğinden sonra kendi ben'iyle muhasebe sürecine girer. Vecdi için kendi varlığının anlamı yine içindeki bunalımla anlam kazanır. Nitekim insan için *"varoluş tek düze bir işlev değildir; her yerde ve her zaman kendini aynı tarzda koyamaz."* (Bachelard, 1995a: 43). Bu bağlamda Osman Vecdi, insanlardan tecrit halinde bir yaşam sürmesiyle kendi içindeki hiçsel boşluğunun farkına varır:

*"Beni her şey kızdırıyordu. Her şeyde bir boşluk, bir manasızlık (anlamsızlık), bir hiçlik görüyordum."* (BÖD., s. 122).

Vecdi'nin bu yeni yaşam şekliyle başlayan varoluşsal problemi, savaşa gönüllü olarak yazılıp manevi anlamda doyuma ulaşma isteğiyle giderilmeye çalışılır. Romanda

başkarakter Osman Vecdi'nin yıkılmışlığı yine kendi ağzından hiçlik düzleminde Hüsam'a söylediği sözlerde üsluplaşır:

“Şu damarlarımda o iki velinimetin ekmeğiyle cevelan eden (akan) kanı burada, meskenet ve atalet (miskinlik ve tembellik) içinde kurutmak, onun her katresinde (damlasında) inşial eden şebabı (alevlenen gençliği) bir hiçlik içinde söndürmekten ise sahibine iade etmek hayırlı değil mi?” (BÖD., s. 126-127).

Böylece bedensel ve ruhsal anlamda varoluş ve yok oluş ikilemi Osman Vecdi için trajik bir boyuta ulaşır. Savaştan bir kolunu kaybederek dönmesi onun ulaşmak istediği manevi doyumu gerçekleştiremez. Nitekim romanın sonunda kendisini bilerek hasta etmesi bu yıkılmışlık halinin nihai fiili haline gelir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in İzmir döneminde kaleme aldığı son romanı Ferdi ve Şürekâsı aynı zamanda onun ustalığa girişteki ilk romanıdır. Nitekim “*Ferdi ve Şürekâsı'na kadar yazdığı romanlarda olay örgütleyici bir tarzın hâkim olduğu Halit Ziya, bu romanı ile artık Türk edebiyatında karakter sentezleyici romana geçildiğinin müjdesini verir.*” (Korkmaz, 2005: 408). Ayrıca Uşaklıgil'in roman anlatımında önemli bir yere sahip olan hiçleşmenin burada yoğunlaşarak üslubun önemli bir parçası haline getirilmesi de Ferdi ve Şürekâsı'yla gerçekleşir.

Romanda hiçlik, önceki romanlardaki kullanımlardan daha da gelişerek fiilleri niteleyen zarf kullanımının yanı sıra isim göreviyle de sıkça kullanılır. Hiçleştirme olay örgüsünün başından sonuna kadar gerek İsmail Tayfur'un gerekse Hacer'in yıkım sürecinin anlatımında önemli bir üslupsal özellik haline gelir. Böylece “hiç”lik kullanımı Ferdi ve Şürekâsı romanında leitmotiv anlatım özelliği kazanır. Nitekim tespit edilenlere göre romanda yok oluşu çağrıştırmasıyla “hiç”lik kullanımı belirli aralıklarla yirmi kez tekrarlanır.

Hiçliğin romanda karşımıza ilk çıktığı yeri “kart-karakter” konumundaki Ferdi Efendi için söylenen “... basiret-i insaniyesi (öngörüsü) para ile mahdud (sınırlı) bir ufuktan başka bir ufka açılmamış; para her şey; her şey, hiç olduğuna inanmış bir adamdır.” (FŞ., s. 27-28) şeklindeki betimleyici ifadede gözlemlenir. Burada Ferdi Efendi'nin maddeleşen kişilik yapısının arkasında kendi varoluşsal problemi yatar. Öyle ki bireyin var olmasını şeyler dünyasıyla kıyas eden bir kişilik yapısı, nesnelerin

yokluğuyla da kendi ben'ini kaybeder. Bu bağlamda romanın sonunda mal varlığının büyük bir kısmını kaybeden Ferdi Efendi, kızı Hacer'den önce yanan kasasının akıbetini sorar. Böylece romanın başında Ferdi Efendi için varoluşun karşılığı her şeye bağlanırken her şeyin karşısına ise “hiç”lik getirilerek romanın başındaki varlık, romanın sonundaki yok olma (yanma) ile tamamlanır.

Nesnenin şeyler dünyasının olumsuzlandığı bir diğer hiçlik kullanımına ise Hacer'in odasının sayfalarca süren tasvirinde karşılaşırız. Burada nesneler dünyasının fazlalığıyla bireyin iç dünyasındaki boşluğu dolduramayışı hiçlikle ifade edilir:

*“... odanın her tarafını bir perişanî-i zevk-âmiz ile (zevkli bir dağınıklıkla) işgal eden mütenevvi (çeşitli), muhtelif (ayrı ayrı) masalar, çekmeceler, iskemleler, koltuklar üzerine serpilmiş gayr-ı kabil-i tadâd (sayılamaz), gayr-ı mümkün-i tasavvur (hayal edilemez) ufak tefek, o Japon yelpazeleri, Sevr saksılar, eski işlemeler, fağfur fincanlar, tunç heykeller, Çinî kâseler; o bin yerden gelen bin türlü hiçler;...” (FŞ., s. 51).*

Hacer'in sahip olduğu bu “bin türlü hiçler” esas itibariyle hayat karşısında tutunma nesneleridir. Romanın sonunda kendi yıkımını hazırlayan Hacer için romanın başındaki uzun betimlemelerden sonra “hiç”liğe indirgenmesi esas itibariyle Hacer'in yıkımının ilk habercisidir. Manevi olarak çaresiz olan Hacer için maddi doyum, anlatımın teferruatında hiçliğe gizlenir.

Hacer'in maddi zenginlikler içinde devam eden yaşantısı, nesnelerin nicel çokluğuyla sembolize edilir. Nitekim yukarıda da değinilmeye çalışıldığı gibi Hacer'in odasındaki nesnelerin çokluğunun yanı sıra benzer bir duruma da Hacer'in çok sayıdaki elbisesinin hiçleştirilmesinde karşılaşırız:

*“Bir cuma günü giyeceği esvabı (elbiseyi), bir bayram için alacağı kumaşı, odasının bir köşesine konmak için getireceği bir şeyi; bütün bu manasızlıkları (ufak tefekleri), bu hiçlikleri baba kız beraber düşünürler, beraber kararlaştırırlardı...” (FŞ., s. 64).*

Hacer'in bu şekilde maddi zenginlik içinde olup yokluk düzleminde hiçlikle nitelendirilmesi, esas itibariyle onun romandaki ruhsal çaresizliğinin anlatıma yansıyan

halini semboller. Bu bağlamda Hacer, babası Ferdi Efendi'nin serveti sayesinde maddi birçok “şey”e sahipken sevdiği adam İsmail Tayfur’a ruhen sahip olamaması kendi yıkımını hazırlar. Böylece Hacer için hayat karşısındaki varoluşsal süreç, sahip olduğu maddi hiçlikler neticesinde kendini yıkmaya sürükler.

Ferdi ve Şürekâsı’nda Hacer ve Ferdi Efendi özelinde maddi hiçlik kullanımıyla birlikte toplumsal yıkılmışlığın tasviri için de hiçlik kullanımı önemli bir yere sahiptir. Bu manada anne ve babasını henüz dört yaşında kaybetmiş ve akabinde sokakta kalmış Saniha için hayat karşısında varoluşsal süreç “hiç”likler içerisinde devam eder. Toplumsal yıkılmışlığının sembolü olan bu durum romanın başında kendisine yer bulur:

*“Bu uzun siyah saçlı, parlak kara gözlü, çirkâb (pis su) içinde açılmış bir leylak gibi saf, bulut arasında doğmuş bir necm-i pertev-bâr (parlak bir yıldız) gibi pür-tâb (parıltılı) bu çocuk kim? Hiç!”* (FŞ., s. 38).

Maddi anlamda “fakir” olan Saniha’nın “zengin” Hacer karşısında varoluş mücadelesi esas itibariyle romanın hiçlik kavramındaki en önemli kırılma noktalarından birini oluşturur. Bu bağlamda Saniha’nın varoluşunun Hacer’in varoluşuna karşı reddedilme biçimi “hiç”liklerle ilerler. Böylece Hacer’in varoluşu toplumsal gerçeklikle yücelirken Saniha’nın kendi ben mücadelesi yine sosyal şartların getirisiyle olumsuzlanır. Nitekim *“olumsuzlama varoluşun reddedilmesidir. Olumsuzlama yoluyla bir varlık (ya da bir varlık tarzı) ortaya konmuş, sonra da hiçliğe fırlatılmış olmaktadır.”* (Sartre, 2010: 59). Bu manada Saniha’nın olumsuzlamayla ötekileştirilmesi hiçleştirilmeye doğru gelişir.

Saniha’nın maddi gerçekler karşısında çaresizliği kendi ben’ine karşı yaklaşımını da etkiler. Saniha’nın anne ve babanın koruyucu gücünden yoksunluğuyla birlikte sığındığı ev, onu kendi gözünde “hiç”leştirir. Sonuçta kendi ben’ini Hacer’in varlığı karşısında olumsuzlaştırmaya başlar:

*“Ah! Kim bilir, o ne kadar güzeldir! Kim bilir, İsmail Tayfur, onu ne kadar seviyor! Hâlbuki kendisi? Evet, kendisi ne idi? Hiç! Sokakta bulunmuş bir çocuk! O zamana kadar merhametten (acıyarak) İsmail Tayfur kendisini besledikleri gibi yine merhametten İsmail Tayfur, kendisine: ‘Seni seviyorum! demişti. Buna inanmalı mıydı? Onun muhabbetine istihkakı*

*olmak için (sevgisini hak edecek) bir şeye mâlik miydi? Ötekinde zenginlik var! Onda güzellik var! Kendisinde? Hiç!”* (FŞ., s. 143).

Hacer karşısında kendini ötekileştiren Saniha, İsmail Tayfur’un ötekiyle (Hacer) evlenmesine kadar içinde bulunduğu çaresiz bunaltıdan kurtulamaz. Bu bağlamda Saniha özelinde toplumsal yıkılmışlığın vurgulanmasında hiçlik kullanımının yanı sıra psikolojik çaresizlikler için kullanılan “hiç”ler de romanda önemli yer tutar. Saniha’nın eve ziyarete gelen Nerime Hanım ve Melekzat’tan öğrendiği nişanlılık haberi sonrası içinde bulunduğu çaresizlik hali de mükerreren sıralanan hiçlerle üsluplaşır:

*“Almayacaksınız değil mi? Onu bana bırakacaksınız, değil mi? Ne kadar sevdiğimi görüyorsunuz! O olmayacak olursa hayat hiçtir, dünya hiçtir, hatta ben hiçim!”* (FŞ., s. 137).

Saniha’nın bu şekilde kendi kendisiyle yaptığı konuşmada kendi varoluşunu yıkmaya başladığı gözlemlenir. Bununla birlikte tanrısal anlatıcıya ait bakış açısı da Saniha’nın Nesime Hanım’la yapacağı konuşma öncesinde bu durumu leitmotiv anlatım özelliğine kavuşturur. Bu doğrultuda Nesime Hanım’ın Nerime Hanım’ı ziyaretinden sonraki akşam Saniha’nın odasına girerken *“Saniha! Ne yapıyorsun?”* (FŞ., s. 146) sorusuna mukabil verilen cevapta, belirli aralıklarla ruhsal bunaltının “hiç”liklerle anlatımı önemli bir üslupsal özellik olarak karşımıza çıkar:

*“Sâniha ‘Hiç!’ dedi. Oh! Bu hiç! Veremin zehr-i seyyali (akıcı zehri), ciğerlerini erittikçe yatağının bir köşesinden nigâh-ı yeis-penahıyla (umutsuz gözleriyle) semanın bir tarafına bakarak hazin hazin düşünen bir genç kıza sorunuz: ‘Ne için düşünüyor?’ ‘Hiç!’ diyecektir.”* (FŞ., s. 146).

*“Kapıyı açacağı sırada düşündü: Ne diyecek? Sâniha ile ne görüşecek? Hiç!*

*-Sâniha! Ne yapıyorsun? diyebilmişti. Zavallı Sâniha ne yapar? Hiç!”* (FŞ., s. 147-148).

Son olarak Saniha’nın kendi varoluşunu “hiç”lemesi İsmail Tayfur’la konuştuğu sırada bir kez daha ortaya çıkar. Aralarında başlayan konuşmada Saniha, *“Size bugün*

öyle bir zevce teklif ediyor ki bir melek kadar güzel... Size çeyiz olarak bir servet getiriyor ki onunla her istediğinizi yapabileceksiniz... Hâlbuki... Ben... Ben hiçbir şey değilim.” (FŞ., s. 187) şeklindeki sözleriyle kendi ben’liğini olumsuzlamayla birlikte hiçlik bunalıtısını yaşar.

Hiçliğin olumsuzlamayla beraber karşımıza çıktığı bir diğer roman da Mai ve Siyah’tır. Mir’at-ı Şuûn gazetesinin çalışanları için Tepebaşı’nda verilen ziyafette anlatıcı tarafından “kart-karakter” rolündeki Raci “*Bu kadar hiçlik ile beraber her meziyet (üstün nitelik) sahibine düşman...*” (MS., s. 27) ifadesiyle olumsuzlanır. Böylece eski şiir taraftarı Raci’nin henüz romanın başında bu şekilde bir nitelemeyle üslupsal açıdan konumu belirlenir. Nitekim roman boyunca Raci gerek eski tarz şiir bilgisiyle gerekse de özel yaşamıyla tam bir yokluk düzlemindedir.

Romanın başkarakteri Ahmet Cemil, babasının ölümünden sonra hayatı büyük oranda değişime uğrar. Kitap çevirileri yapan ve özel dersler de veren Ahmet Cemil, esas itibariyle Mir’at-ı Şuûn’da muharrirlik yapmaya başladıktan sonra maddi anlamdaki zorlukların üstesinden gelmeye başlar. Annesi ve kız kardeşiyle mutlu bir yaşam süren Ahmet Cemil için dış dünyanın zorluğu eve gelince giderilir:

*“Eve gelince valdesiyle (annesiyle) İkbâl o günün vukuat silsilesini naklederlerdi (o günkü olayları anlatırlardı). O, yalnız dinler, ara sıra bir sual irat eder (soru yöneltir), onlar söyler, bin türlü hiçlerden mürekkep (oluşmuş) sözlerle yorgun zihnine biraz istirahat (dinlenme) havası verirlerdi.”* (MS., s. 98).

*“Bu hiçleri derin bir zevk ile dinler, dinledikçe sıcak bir günden sonra düşen yaz yağmurlarının latif serinliğine benzeyen bir haz duyardı.”* (MS., s. 99).

Ahmet Cemil’in evinde mutluluğunu belirtmek için kısa aralıklarla tekrarlanan bu tarz isim görevindeki “hiç”ler (aynı bölümde zarf göreviyle “hiç” kullanımı da kısa aralıklarla belirgindir), Ahmet Cemil için hazzın ve evdeki özgürlüğün anlatımsal sembolüdür. Ahmet Cemil ve ailesinin yaşamını uzaktan veya yakından pek fazla ilgilendirmeyen bu tarz konuların varlığı esas itibariyle yok hükmündedir. Bu bağlamda kendi ben’liğinin dışında oluşan bu “hiç”likler, Ahmet Cemil’in varoluşuna olumlu anlamda katkı yapmaları bakımından dikkat çekicidir.

Hiçliğin Ahmet Cemil'in ruhsal yapısına olumlu katkı yaptığı bir diğer kullanıma da Beyoğlu'nda dükkânların vitrinlerindeki nesnelerde rastlarız. Bu manada Ahmet Cemil'in "*Beyoğlu'ndaki 'hiçler'i, nesneleri seyretmek isteği, belli bir burjuva estetiğini yaşama arzusu, sokaklarda flanörce dolaşma, seyretme isteği biraz sonra aşkın, cinselliğin uyanışını da getirecektir*" (Uysal, 2014: 222-223). Böylece Ahmet Cemil'deki bu duyguları tetikleyen unsur nesnelerin anlam kazanan hiçlik özellikleridir:

*"Tünelden çıktıktan sonra Beyoğlu'nda biraz seri, dolaşmak; mağazaların camekânları (vitrinleri) önünde gecikerek şurada yeni çıkmış kitapları; ötede kravatlardan, yakalıklardan, mendillerden teşkil edilmiş (oluşturulmuş) zarif numunegâhları (örnekleri); bir moda mağazasının kumaşlarını, bütün o gönülleri taltif eden (gönle hoş gelen) hiçleri seyretmek istedi."* (MS., s. 200).

Ahmet Cemil'in Lamia ile karşılaştığı bu Beyoğlu gezisinden sonra nesnelerin bu tarz hiçliklerinin ruhuna bıraktığı hazdan artık yavaş yavaş kopmalar meydana gelir. Nitekim Lamia ile Beyoğlu'ndaki bu karşılaşmadan sonra Ahmet Cemil kendi varoluş mücadelesine girer. Bu bağlamda "*Ona tekrar tesadüf etse ne yapacak? Hiç!..*" (MS., s. 220) şeklindeki soru ve cevap onun kendi benliğinin keşfine doğru yapılan önemli bir adımdır. Böylece romanın hiçlik kullanımının en yoğun olduğu on dördüncü bölümüne gelinir. Bölüm esas itibarıyla Ahmet Cemil'in ruhsal yıkılmışlığını betimlemek için belirli aralıklarla on iki kez hiçlik kullanımlarından oluşur.

Romanın on dördüncü bölümünde karşılaştığımız ilk "hiç"lik, Ahmet Cemil'in kız kardeşi İkbâl'in mutsuzluğunu anlamaya başladığında ortaya çıkar. Burada öncelikle Ahmet Cemil, eniştesi Vehbi Bey'in evdeki hizmetçi Seher'e karşı yaptığı tacizleri anlamlandırmaya başlar. Ahmet Cemil bu tacizlerden birine kısmen şahit olmuş ve o an için bir anlam verememiştir. Ancak önceden anlam veremediği bu "hiç"lik durumu, kardeşi İkbâl'in içinde bulunduğu çaresiz durumu aydınlatmaya başlar:

*"Kim bilir eniştesinin geçerken bir yere çarpmış olması yahut Seher'in inerken düşmesi, velhasıl (kısacası) bir hiç niçin fikrini birden İkbâl'e sevk etmiş (yöneltilmiş), niçin kalbinde 'Bu hiçin hemşirene (kız*

*kardeşine) büyük bir taalluku (ilgisi) var.’ diyen bir ses uyandırmıştı.”*  
(MS., s. 274).

Ahmet Cemil’i “mavi” bir hülyadan uyandırmaya başlayan bu önemsiz gibi görünen olay, onun aynı zamanda yıkıma doğru sürüklenişini de gösteren önemli bir üslupsal anlatım sembolüdür. Nitekim anlatıcı, başkarakter Ahmet Cemil’de başlayan bu kıvılcımı uzun betimlemelerle ve belirli aralıklarla tekrarlanan “hiç”lerle anlatır:

*“Kapısını sürmeledi, küçücük odasında geziyor; bazen karanlıkta yazıhanesinin başında durarak, bazen küçük penceresinden gecenin esrarla dolu karanlığını istintak ederek (sorgulayarak) düşünüyor, şimdi bir hiçten istidlal ettiği (ortaya çıkardığı) bu neticeyi izah edecek (bu sonucu açıklayacak) geçmiş vakaları ve emareleri tahattura (geçmiş olayları ve belirtileri hatırlamaya) çalışıyordu.*

*Bir hiç, fıkirden geçen bir rüzgâr, o manasız emareleri, nişaneleri açiverir...”* (MS., s. 275).

Mai ve Siyah’ta hiçliğin bu şekilde küçük numunelerle varlık üzerinde vücut bulması Uşaklıgil’in romancılığında en önemli anlatım özelliklerinden birini oluşturur. Nitekim kendini yıkıma sürükleyen Ahmet Cemil kendi varoluşunda içsel bunalısını görerek hayat karşısında tutunamaz ve yıkılır. Bununla birlikte bütün bir Servet-i Fünun neslinin ortak duyuş tarzını yansıtan Ahmet Cemil, varlığın ve hiçliğin birbirini tamamlayan ortak paydasında varoluşun yokluk düzlemindeki keşfine çıkar. Bu bağlamda Mai ve Siyah’taki *“Kahramanın bütün ilerleme ve kavuşma umutlarına karşın, ideal başından beri hiçle(n)meye ayarlıdır... Başından beri, onu reddedecek ve hiçleştirecek bir ideale vurgundur Ahmet Cemil.”* (Koçak, 1996: 114). Bu doğrultuda yine Ahmet Cemil’in yıkım sürecinin ivme kazandığı on dördüncü bölümde, onun hayat karşısında çaresizliğini üsluplaştıran son “hiç”lik kullanımı, hakikatler karşısında hayallerine veda etmek zorunda kaldığını anladığı anda ortaya çıkar:

*“Bundan sonra ne yapacak? Biraz evvel kardeşinin musibetini defetmek çaresini ararken bir idam hükmü soğukluğu ile inen bir kelime suya düşen bir taş parçası gibi ağır ağır, suları yarararak ricat (dönüşü)*

*mümkün olmayan bir sukût (düşüş) ile kalbinin en derin noktalarına kadar, türlü emelleri ezerek, hulyaları parçalayarak iniyordu: Hiç!*

*Evet, hiç! Bundan sonra hepsine veda etmek, bir aralık şiir buharı ile bulanık gözlerinin önünde yükseldiğini gördüğü emel kâşanesinin (arzu köşkünün) artık enkazı kenarına oturup uzun bir hürmân (ümitsizlik) nazarıyla onun matemini tutmak lazım geliyordu.” (MS., s. 294-295).*

Ümitleri kırılan Ahmet Cemil, artık yapacak bir şeyinin olmadığını ve bir hiç mesâbesine indiğini anlar. Romanda kendisi gibi yıkıma uğrayan kız kardeşi İkbâl’in çaresizliği karşısında da kendi çaresizliğini görür. Bu manada İkbâl’in kocası Vehbi Bey tarafından aldığı öldürücü fizikî darbenin ardından başkarakter Ahmet Cemil de hakikatler karşısında manevi anlamda tekmeyle maruz kalır. Karşılaştığı bu ağır gerçek karşısında yaptığı hataların telafisini aramaya başlar. Bunun için de ilk olarak kardeşi için eve bir tabip getirir. Muayene esnasında Ahmet Cemil’in içinde bulunduğu psikolojik bunaltı hali “hiç” kullanımıyla bir kez daha romanın anlatımına yansır:

*“O zaman bir medet (yardım) umarak tabibin yüzüne bakıyor; ondan cesaret verecek, tesliye (teselli) edecek bir söz, bir işaret, bir hiç bekliyordu...” (MS., s. 337).*

Ahmet Cemil’in burada “bir hiç beklemesi”, hakikatlerle yüzleşmesi sonucunda ortaya çıkan yıkıcı gerçekleri yadsımasıyla ilişkilidir. Öyle ki kişisel özelliğiyle yaşamını mavi hayaller üzerine inşa etmeğe çalışması, romanın sonunda ruhen yıkımına neden olurken İkbâl’in durumunu bir “hiç” olarak beklemesi ise hayal=hiç bağlamında sembolik bir anlatım özelliği gösterir.

Hiçlik bunaltısının önemli bir üslupsal özellik olarak kullanıldığı bir diğer Halit Ziya Uşaklıgil romanı ise Aşk-ı Memnu’dur. Romanda olumsuzlamayla birlikte isimleşerek yirmi dokuz kez mükerreren hiçlik kullanımı görülür. Hiçliğin karakterler üzerindeki belirleyici nitelikteki ilk kullanımı ise Firdevs Hanım’la birlikte ortaya çıkar.

Romanın birinci bölümünde Firdevs Hanım’ın karakter yapılanması “geriye dönüş” tekniğiyle okuyucuya aktarılır. Hayatında daha sonra yaptığı davranışlar ve takındığı tavırla kötü şöhret kazanan ve kızlarıyla beraber ailesinin ismini “Melih Bey takımı” olarak menfi manada İstanbul çevrelerine yayan Firdevs Hanım, henüz

gençliğinde dahi kişilik yapılanmasıyla birlikte evliliğin manevî yapısı arasında bir bağ kuramaz. Yaptığı evlilikten ki burada sadece kocasıyla olan evliliği değil izdivacın bizzat yapısıyla sorunludur, muzdariptir. Böylece yaptığı evlilik onun ruhsal dünyasında “hiç”liğe neden olur:

*“O izdivacında şebabının hiçbir sevda temayülüne (eğilimine) tebaiyet etmemiş (uymamış) idi, bütün aşk ve garam (şiddetli arzu) emellerini feda ettikten sonra bu fedakârlığa mukabil (karşılık) elinde hemen bir hiç görünce acı bir nedamet (pişmanlık) duydu;”* (AM., s. 25).

Firdevs Hanım’ın evlilikten sonra hayatının “bir hiç” seviyesine inmesi romanın başkarakteri Bihter’in de hayatını etkiler. Annesi gibi olmama arzusu Bihter için hayatının en büyük bunaltısıdır. Nitekim Firdevs Hanım’ın yarattığı sosyal çevre Bihter üzerinde yıkıcı etkide bulunur. Bihter’i “yaşlı” Adnan Bey ile izdivaca sevk edip onu bu yolda karar almaya iten güç, içinde bulunduğu çevresel ortamın manevi hiçliğidir:

*“Bu köşecikte, şu fakir evceğizde, her zaman bir gidişle gelen gidene benzeyen saatleri sürükleyerek geçen günleri, yirmi iki senelik hayatını bir an içinde gördü. Bütün eğlenceler, seyranlar, hatta o zamana kadar seville seville yapıp giyilmiş elbiseler, yirmi iki senelik hayatının en güzel hatıraları bile birden nazarında adi ve hakir (zavallı) hiçler derecesine indi.”* (AM., s. 46).

Nesnenin birey üzerindeki manevi yokluğu doyuramama eksikliği “hiçler derecesi”ne indirerek çaresizliğe düşürür. Böylece romanın başkarakteri Bihter, esas itibariyle olay örgüsünün başında hiçlik düzlemine yerleştirilir. Nitekim Bihter’de ortaya çıkan içsel yokluk hali ailece gidilen Göksu gezintisini akşamında gün yüzüne çıkar. Gece odasında yalnız kalan Bihter, ruhsal manada “hiç”liğini fark etmeye başlar. Daha önce değinilen ayna metaforunun da bulunduğu romanın sekizinci bölümü, aynı zamanda hiçliğin Bihter üzerindeki etkisini anlatması bakımıyla da dikkat çekicidir. Bölümde anlatıcının başkarakter Bihter’in içsel dünyasına yaptığı yolculukta “hiç”lik kavramına sıklıkla başvurduğu görülür. Bu durumun ilk örneğini ise *“Nihayet bir gün birdenbire, bir hiç, bir dakikalık bir vukuf (anlama) bize gösterir kalbimizde bir yangın*

var.” (AM., s. 199) şeklindeki ifadeyle anlatıma kavuşur. Böylece bireyin ruhsal durumunu ortaya çıkarmada “bir hiç” anının yeterli olacağı ve hiçliğin bireyin varoluşundaki rolü belirtilir.

Bihter’in içinde bulunduğu ruhsal boşluğun anlatımında başvurulmuş hiçlik kavramı yine aynı bölümde Adnan Bey’in kısa bir süre için odaya uğrayıp ayrılmasından sonra daha fazla yoğunluk kazanır:

*“İşte bu karanlık muaşaka hücresi... Ne bir şeffaf ufuk, ne bir parlak hande (gülüş), ne bir uçan bulut parçası; hiç, hiç, hatta hafif bir ziya, donuk bir kandil bile olmayacaktı; siyah, mümkün olabildiği kadar siyah bir gece...”* (AM., s. 205-206).

*“Şimdi bu izdivacın bütün fena cihetlerini küçük küçük hiçlerden terekkiüp ederek (birleşerek) onu sıkacak bir mecmu (toplam) teşkil eden şeyleri kendi kendisine sayıyor(du)”* (AM., s. 206).

Bihter’in içinde bulunduğu trajik açmazın anlatıldığı (romanın sekizinci bölümü) bu pasajlarda açıkça görüleceği gibi “hiç”lik, başkarakterin yıkım sürecinde isimleşerek üslubun önemli bir parçası haline gelir. Böylece Bihter’in varoluş süreci hayatı olumsuzlamayla birlikte yokluk zemininde anlam kazanır. Artık Bihter, hayatındaki en büyük kırılmalardan biri olan bilinçaltının gizli dehlizlerini keşfe çıkarak kendi varoluşuna yeni anlamlar yüklemeye başlar. Ancak Bihter, içinde bulunduğu bunaltılı boşluğu Behlül’le doldurmaya çalışmasıyla yıkımını da fiziksel ve ruhsal anlamda hızlandırır.

Bihter’in yıkımında tetikleyici rolü oynayan Behlül, bir kışı “yasak aşk”la geçirmesinin ardından eski hayatını özler. Behlül’ün Bihter’e yalan söyleyerek evden gitmesi Bihter’i iç bunalıma sürükler. Behlül’ün yalanları karşısında Bihter, gerçeklerle yüzleşmeye başlar. Burada özellikle Behlül’ün son haftalarda söylediği “hiçler” (AM., s. 358) Behlül’ü ayakta tutarken Bihter’i “uçurumun kenarı”na sürükler. Nitekim romanda Behlül için kullanılan hiçlik kavramı, onun karakterine uygun bir şekilde üsluplaşır. Özellikle Behlül’ün Bihter’den sıkılmaya başladığının anlatıldığı vaka halkasında, anlatıcının hiçliğe karşı Behlül özelinde takındığı tavra tanık oluruz:

*“Behlül’ün nazarında Bihter, hep o nefis ve müstesna bir kadındı; hep onun giyinişinde, söyleyişinde, oturuşunda, o yelpazesini açarken, peçesini iştiririrken, parmaklarının bir iki mahir (hünerli) darbeciğiyle saçlarına bütün simasının ifadesini değiştiriveren bir başka hal verirken, dudağının köşesinde o mini mini çukuru dalgalandıran tebessümüyle kaşlarını kaldırarak en adi bir kelimeye en güzel bir şiir güzelliğini verirken, bütün o hiçlerden mürekkep bin türlü şeylerde; hâlâ en evvel, ilk gördüğünde alınan tesir devam ediyordu.” (AM., s. 346).*

Burada insanı yüceltecek manevi özelliklerin aksine “hiç”liğin olumsuzlayıcı özelliğinin Behlül’ün üzerindeki müspet etkisi dikkat çekicidir. Nitekim Bihter’in manevi anlamda önem atfetmeyen tutum ve davranışları (hiçler), Behlül’ü cezp etmeye yeter. Bu bağlamda “hiç”liğin bireyin varoluşu üzerindeki olumsuzlayıcı özelliği, Behlül’ün karakter yapılanmasında etkili olur. Sonuç itibariyle Bihter’in içinde bulunduğu manevi hiçlik, onu yıkıma götürürken Behlül manevi yokluğu libidal hazlarla doldurarak kendi varoluşunu devam ettirir.

Romanın “norm-karakter” konumundaki Nihal’in içsel bunaltısına paralel olarak birçok yerde “hiç”lik kullanımları belirgindir. Romanın olay örgüsü süresince Nihal’in babası Adnan Bey’le olan “yeni” ilişkisi, Behlül’le olan çekişmesi, yalıdaki çalışanlarla olan münasebeti ve Behlül tarafından aldatıldığını öğrenmesi gibi olaylar, onun içinde bulunduğu içsel bunaltı halini meydana getiren önemli vaka halkalarıdır. Bu olayların anlatımında başvurulan “hiç”lik kullanımları romanın üslup özelliğinin önemli bir parçasını oluşturur. Bu konuyla ilgili olarak üzerinde durulacak ilk örnek bozulan baba-kız (Nihal-Adnan Bey) ilişkisine aittir:

*“Hiçbir şey farz etmeyerek, babasının sözlerinde hiçbir fikir keşfetmeye çalışmayarak birden hissetmişti ki şu dakikada dünyada her şeyden ziyade sevdiği bu adam, bu baba, birinci defa olarak, her vakitkine benzer bir hiç için ufak bir yalanla değil, hayatını hemen orada kırıverecek müthiş bir yalanla kendisini aldatmak istiyor.” (AM., s. 74).*

Burada karşılaşılan husus Adnan Bey’in Bihter’le yapacağı evliliği için Nihal’le konuşmak istemesi üzerine Nihal’in babasına karşı güveninin sarsılmasıdır. Daha

önceki ilişkilerinde babasının Nihal'i üzmemek için söylediği “bir hiç” seviyesindeki yalanlardan farklı olarak burada ilk kırılmaya tanıklık ederiz. Nitekim önceki hiçlikler Nihal'in hassas yapısını ayakta tutmak için yapılandırılırken yeni durum bu baba-kız ilişkisini yıkarak hiçliğe indirger. Bihter'in eve gelişinin ardından daha önceki ilişkilerine avdet etme çabası müspet manada sonuç vermeye tam anlamıyla yetmez. Artık Nihal'le babası arasındaki “... *bir hiçten çıkarılan adi oyun...*” (AM., s. 188) türünden yakınlaşmalar yıkılan eski ilişkilerini yeniden ayağa kaldırmaya yetmez. Ancak romanın sonunda Bihter'in kendi yıkımını gerçekleştirmesi bu baba ile kızı arasındaki bağı yeniden; ancak yaralı bir halde yeşertmeye başlatır.

Romanda yıkılan karakterlerden biri de Habeşli Beşir'dir. Bihter ve Behlül arasındaki “yasak aşk”ı bilen ve tanıklığıyla ampirik bilginin romana yansımaları sağlayarak düğümü çözen Beşir, aynı zamanda Nihal'i ümitsiz bir aşkla sevmektedir. Hasta olan Beşir'in Nihal'le olan diyalogu “hiç”ten öteye geçemez. Romanın on sekizinci bölümünde karşımıza çıkan bu üslup özelliği, romanın anlatımında leitmotiv bir kimlik kazanır:

*“Lakin ne oluyorsun, Beşir? dedikçe, incelmış dudaklarını açarak beyaz, mücella (parlak), muntazam dişlerini gösteren bilinemez nasıl derin, meçhul elemelerle acı bir tebessüm içinde ‘Hiç!...’ derdi ve bu hiç, bu anlaşılmamış, anlaşılmayacak ruhun yeislerini, kendisince bile halledilemeyen, mahiyeti bilinemeyen o müthiş muammayı (bilmeceyi) her lisandan daha belîğ (düzgün) ve müessir (dokunaklı) bir ifade ile icmal etmiş (özetlemiş) olurdu. Bu müebbet meçhul kalacak ruhun o karanlık dertleri öyle elim ve kahir (kahreden) bir hiçten ibaret idi ki bu kelime, onun zehirlerle ölüyor zannolunan tebessümünün içinde hafî (gizli) bir derin feryadıyla inleyen bu hiç, her şeyi söylemiş, her şeyi izah etmiş olurdu.”* (AM., s. 425-426).

Beşir'in yıkım sürecinde varoluşun “hiç”likle her şeyi açıklama durumu, birey varlığının hiçlikle yeniden anlam bulmasının da adeta bir özetidir. Nitekim “*Varlık kendisini yitirdiği anda kendisini bütünler ve bu yok oluşun yokluğu varoluşun en üstün, salt ve en açık seçik kanıtıdır.*” (Bachelard, 1995b: 82). Böylece Beşir'in Nihal özelinde kendini hiçlemesi kendi varlığını ispat etme çabasının da bir sonucudur

Hiçlik bunalısını yaşayan bir diğer başkarakter de Kırık Hayatlar'ın Ömer Behiç'idir. Toplumsal düzeyde manevi anlamda çürümüş bir yapının yanı sıra bireysel çaresizlik de eserdeki yerini alır. Bu manada Doktor Ömer Behiç'in küçük kızı Leyla'nın hastalığıyla Neyyir'le olan ilişkisi yüzünden fazla ilgilenememesi onu psikolojik olarak çaresizliğe sürükler. Nitekim Ömer Behiç'te ortaya çıkmaya başlayan ruhsal boşluk hayal ile hakikat arasındaki olayları anlamlandıramama boyutuna neden olur. Dolayısıyla Leyla'nın hastalığını bir "rüya" müphemiyetiyle tam anlamıyla idrak edememesi hiçlikle ifade edilir:

*"... belki bu bir vahim sis idi ki bir kasırganın başlangıcı idi, yahut daha doğrusu, bir hiç."* (KH., s. 293).

Ömer Behiç'in gerçekleri yadsıma çabasının bir tür bilinçaltındaki örneği olan bu hiçleştirme esas itibarıyla ondaki ruhsal bunalının dışı vurumudur. Bir taraftan Neyyir ile yaşadığı duygusal ilişki diğer taraftan da yıkılmaya başlayan aile hayatı Ömer Behiç için tam bir çaresizleşme durumudur.

Kırık Hayatlar'da toplumsal düzeyde bunalı hali romanın fonunu oluşturur. Halit Ziya romanda sosyal yıkılmışlığa olabildiğince ayna tutmak için pek çok kişi ve onların hayatlarını yaratır. Bu doğrultuda yaratılan karakterlerden biri de Sûzidil'dir. Kocasından boşanmak isteyen; ancak adalet sisteminin işlevsizliğiyle yıllarca mahkemelerde oyalanan Sûzidil, yıllarca bu mahkemelerde şahit olduğu gerçek olayları çevresine aktarır. Böylece uzun yıllar birey üzerinde yıkıcı tahakküme sahip bu "sosyal olgu" romanda bütün bir toplumun meselesi haline getirilir. Nitekim bu insanlar için anlatıcı *"Böyle, ya aylarca, senelerce uğraşırlar, nihayet bir neticeye vâsıl olurlarsa bedbaht (ulaşırlarsa mutsuz) kırık hayatlarının bu hiç mesabesinde (değerinde) bedeli için 'Bundan ibaretti, demek?'"* (KH., s. 347) diyerek hem bireysel hem de toplumsal bunalıyı "bir hiç" şeklinde niteler.

Toplumsal yıkılmışlığın hiçlikle birçok yerde ifadesini bulan bir diğer Uşaklıgil romanı da Nesl-i Ahir'dir. II. Meşrutiyet'in ilanının hemen ardından kaleme alınan romanda esas gaye, Halit Ziya Uşaklıgil'in Servet-i Fünun döneminde kaleme aldığı diğer romanlardan farklı olarak, ideolojidir. Sultan II. Abdülhamit'in saltanat yıllarıyla adlandırılan "istibdat dönemi"nden intikam alma amacı romanın olay örgüsüne adeta

boca edilir<sup>15</sup>. Dolayısıyla bu durum modern Türk edebiyatında üslubuyla öne çıkan Uşaklıgil'in romancılığına gölge düşürdüğü gibi önceki eserlerinde üslubun önemli bir parçası haline getirilen hiçlik kullanımını da etkiler. Böylece hacimsel anlamda daha önceki romanların en büyüğü olmasına rağmen Nesl-i Ahir'de hiçlik kullanımı nicel manada düşük kalır.

Nesl-i Ahir'de hiçliğin isimleşerek romanın üslubunda kullanılması, dönemin yıkılan toplumsal ve bireysel özelliklerini belirtmede önemli bir ifade aracı haline getirilir. Nitekim toplumsal değişimin Suzan ve Samiye Hanım karakterleriyle sembolleştirilmesi ve bunun ifadesinde “hiç”liğin kullanımı dikkat çeken bir anlatım özelliğidir:

*“İşte bu çatının altında iki numune vardı: Burada, yanı başında, hemşiresi hiç-i hayatının âlâmiyla (hayatının hiçliğinin elemeleriyle) inlerken ötede odasında macera-yı garamiyatının hâtıra-i lezaiz-i günahıyla raşedâr-ı neşat olan (aşk maceralarındaki lezzet dolu günahların hatırasıyla sevinçten ürperen) diğer bir kadın, Suzan, vardı.”* (NA., s. 212).

Samiye Hanım'ın elemeleriyle “hiç”lemesine karşın Suzan'ın sevinç dolu hayatı aynı evde mevcuttur. Otuz yaşındaki dul Suzan, manevi değerler bakımından temelsizdir. Buna mukabil ailesine bağlı ve köklü bir aileden gelen Samiye Hanım, oğlu Şefik'in ve kocası Affan Bey'in de etkisiyle gittikçe yıkıma uğrar. Suzan ve Samiye Hanım arasındaki bu sembolik durum ve bunun anlatımında kullanılan “hiç”lik, Tanzimat'tan itibaren edebiyatımıza giren Osmanlı sosyal hayatının devamı niteliğindedir. Nitekim Akif Paşa'nın Adem Kasidesi'yle başlayan kahramanın “hiç”leşmesi durumu, Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında da devam eder. Ancak Akif Paşa'nın Adem Kasidesi'yle kullandığı “*hiçlik kavramı, Türk edebiyatında ilk defa onun şahsında felsefî bir derinlik kazan(ırken)*” (Korkmaz, 1997: 263) Uşaklıgil'deki “hiç”lik kendini yıkmanın, toplumsal ve bireysel bedbinlik ve çöküş halinin gösterilmesinde kullanılır.

<sup>15</sup> Halit Ziya Uşaklıgil'in Sultan II. Abdülhamit'e karşı son derece katı muhalif tutumu, V. Mehmet Reşat döneminde saray başkâtibiyken anılarını anlattığı “Saray ve Ötesi” kitabında da ortaya çıkar. Nitekim Uşaklıgil, II. Abdülhamit için “*Bütün çocukluğum, gençliğim onun korkusu ile, onun hayali etrafında uçan tehlikeler, muhataralar (korkular) gölgesiyle geçmiş, bu adamın ismini öyle korkunç rivayat (rivayetler) ihata etmiş (kuşatmış) idi ki onun ne zaman namı anılsa herkes gibi benim de vücudumda bir ürperme hâsıl olurdu.*” (SÖ., s. 464) diyerek tavrını açıkça ortaya koyar.

Hiçliğin Nesl-i Ahir’de isimleşerek üsluba yansıdığı bir başka yere ise jurnalciliğin basit sebeplerle insanların yaşamlarını etkilediği vaka halkalarında ortaya çıkar. Bu manada Süleyman Nüzhet, Azra’yı Çamlıca’daki büyükannesine götürdüğünde içindeki korkular gün yüzüne çıkmaya başlar. Yukarıda örneğinin de verilmeye çalışıldığı Süleyman Nüzhet’in kızı Azra ile tedirginlikle yapmaya çabaladığı konuşmanın devamında, “hiç”lik, bu kez toplumun her yerine sirayet eden jurnalcilik meselesi üzerinden verilir:

*“Bu korkuyu şayan-ı tayîb ü muaheze bir cebanete de haml etmeyerek (ayıplanacak ve kınanacak bir korkaklığa da yüklemeyerek) kendi kendisine ‘Lakin bu kazalardan korkmamak, bir hiçe mukabil bütün bir hayatı tehlikeye maruz bırakmamak, size teveccüh eden türlü mukaddes vezâifî ahmakça bir şüphenin faraziyatına kurban etmek, bu en büyük cinnettir (deliliktir)’ diyordu.”* (NA., s. 259).

Böylece Halit Ziya Uşaklıgil’in hayattayken de kitaplaştırmayıp tefrika halinde bıraktığı Nesl-i Ahir’de II. Abdülhamit döneminin bu tarz siyasi olayları düz bir bakış açısıyla olumsuzlanır. Romanda yıkıma uğrayan “norm-karakter” rolündeki İrfan’da da bu siyasi olayların getirdiği psikolojik bunalım etkisi “hiç”lemelerle romanın anlatımındaki yerini alır. Nitekim anlatıcı tarafından yüceltilerek döneminin “genç aydın tipi”nin prototipi haline getirilmeye çalışılan İrfan için Osmanlı siyasi yapısı “bir hiç”ten oluşur:

*“Hükümet-i müstebidenin (istibdat hükümetinin) bütün bu telaş ve heyecanı yalnız bir mudhikeden (komediden), bir vehimden, bir hiçten başka bir şey olmamak mümkün değildi.”* (NA., s. 346-347).

Kullandığı modern roman tekniklerinin yanı sıra üslubuyla da Halit Ziya Uşaklıgil edebiyatımızın zirve isimlerinin başında gelir. Bu bağlamda sanatçı kimliğiyle üslupçu bir yazar olan Uşaklıgil, romanlarında “hiç”lemenin bireyin varoluşunu ortaya koymadaki işlevselliğini ustalıkla kullanır. Nitekim bireysel ve toplumsal yıkılmışlık hali, onun bütün romanlarının ortak izleğini oluştururken “hiç”lik de bu manada romanlarının anlatımsal özelliklerinden birini oluşturur ve bireyin kendini yıkıma götüren süreçle birlikte üsluptaki yerini alır.

## SONUÇ

Modern Türk romancılığının zirve isimlerinden Halit Ziya Uşaklıgil, romanlarında kullandığı anlatım teknikleri ve izlekler açısından kendisinden önceki romancıları geride bırakmış ve aynı zamanda kendinden sonraki sanatçılar için de yol açıcı bir konuma gelmiştir. Yaşamı boyunca Türk toplumunun geçirdiği değişim ve dönüşümlere yakından tanıklık etmiş ve sanat yaşamındaki duruşunu Batılı çağdaş yazarlar üzerinden temellendirmeye çalışmıştır. Yazın hayatı boyunca nesrin değişik türlerinde kalem oynatan Uşaklıgil, toplamda sekiz roman kaleme almıştır.

Sanat yaşamına İzmir’de başlayan Halit Ziya, romanlarında öncelikle estetik kaygıyı ön plana alır. İlk dönem romancılığını oluşturan romanlarından itibaren sanatını geliştirir. Halit Ziya İstanbul’a gelişinin ardından Servet-i Fünun topluluğuna katılır. Uşaklıgil, edebî hayatını şekillendiren bu her iki dönemde de romanlarında yarattığı çok yönlü karakterlerle Türk romancılığını o güne kadar ortaya konmuş örneklerden çok daha farklı bir boyuta taşır. Nitekim Halit Ziya Uşaklıgil’in karakter yaratmadaki bu başarısı romanlarının diğer yapısal unsurlarını da derinden etkilemiş ve böylece yarattığı şahıslar romancılığının ana omurgasını oluşturmuştur. Bu bağlamda “Halit Ziya Uşaklıgil’in Romancılığında Kendini Yıkma Eğilimi” adlı bu çalışmada Uşaklıgil’in romanlarında önemli bir konumda bulunan karakterler irdelenmeye çalışıldı.

Realist akımın savunucusu ve romanlarını bu akım doğrultusunda yazan Halit Ziya Uşaklıgil, ilk romanı Sefile’den itibaren bu anlayışını sürdürmeye çalışır. Nitekim yarattığı bütün karakterlerde baskın olan kişilik özelliğinin dışında şahıslara herhangi bir müdahalede bulunmaz. Bu bağlamda kişinin kendisinde bulunan yıkıcı özelliklerinin ben’e dönmesi olan mazoşizm, Uşaklıgil’in yarattığı ve kendini yıkma eğiliminde olan karakterlerde baskın bir şekilde gözlemlenir.

“Mazoşist karakter” yapılanmasına sahip başkarakterler Mazlume, Nemide, Osman Vecdi ve Bihter’dir. Bunların dışında yıkıma sürüklenen İkbâl, Saniha, Nihal ve İrfan’da da mazoşist eğilimler belirgindir.

Mazoşist karakter özelliğinin dışında erkek başkarakterlerin tamamında melankolik ruh yapısının da tetiklemesiyle “depresif karakter” yapılanması gözlemlenir. Kişinin yaşadığı toplumdan uzaklaşarak kendi kabuğuna çekilme isteğiyle daha da belirginleşen depresif karakterler bu bağlamda Osman Vecdi, İsmail Tayfur, Ahmet

Cemil, Ömer Behiç ve Süleyman Nüzhet'tir. Ayrıca Nesl-i Ahir'deki "norm-karakter" rolüyle İrfan'da da belirgin özelliklerden biri de depresif karakterli yapıdır. Böylece kadın başkarakterlerin tamamında "mazoşist karakter" yapılanması görülürken erkek başkarakterlerin tamamında ise "depresif karakter" yapılanması görülür.

Romanda şahısları yıkıma götüren diğer psikolojik kökenli baskın kişilik özellikleri ise sırasıyla "şizoid, narsist, fallik-narsist, kompulsif, pasif-agresif ve sadist" karakter yapılanmalarıdır.

Romanlardaki karakterlerin davranış biçimleri ise genel itibarıyla "içedönük davranış" özelliği gösterir. Kırık Hayatlar'da Ömer Behiç ve Nesl-i Ahir'de Süleyman Nüzhet "içedönük davranış"ın dışında "dışadönük davranış" özellikleri de gösterirler. Yine başkarakterlerin dışında kendisini y(ı/a)kan Hacer ise dışadönük davranış özelliği sergiler. Nitekim içedönük davranış özelliğinin baskın olduğu Doğu halklarıyla dışadönük davranış özelliğinin baskın olduğu Batı halklarının Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında içedönük davranışla Doğulu bir özellik göstermesi bu bağlamda dikkat çekicidir. Zira Halit Ziya Uşaklıgil romancılığında ve buna bağlı olarak yarattığı karakterlerde Batı motiflerini kullanmasına karşın psikolojik anlamda Doğu halklarında baskın olan içedönük davranış özelliklerini kullanması onun yaşadığı bu coğrafyadaki insanlardan ilham aldığının ve içinde bulunduğu toplumdan apayrı bir yerde konumlanmadığının da bir göstergesidir.

Karakterleri yıkıma götüren süreçte psikolojik yapılanmalarının yanı sıra içinde bulundukları toplumun ve ailenin etkisi de önemli bir etkidir. Bu bağlamda ilk roman Sefile ile başlayıp Nesl-i Ahir'in yazımına kadar geçen dönem Türk toplumunun içinde bulunduğu Tanzimat'la başlayan travmatik süreç, kahramanlara somut bir şekilde yansır. Ancak Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında sosyal içerikli vaka halkalarının bireysel içerikli vaka halkalarına yansıtılması değişkenlik gösterir. Nitekim Sefile romanında baskın olan toplumsal içerikli sorunlar Nemide, Bir Ölünün Defteri ve Aşk-ı Memnu romanlarında en aza indirgenir. Bunun yanında Sefile ile başlayan sosyal içerikli sorunlar Ferdi ve Şürekâsı, Mai ve Siyah, Kırık Hayatlar ve Nesl-i Ahir'de önemli izlekler haline gelir. Bu izleklerin başında fuhuş ve alkolün toplum ve birey üzerindeki yıkıcı etkisi, bireyler arası sosyo-ekonomik dengesizlik ve toplumdaki çarpık ilişki ağları gelir. Ayrıca Halit Ziya Uşaklıgil'in son romanı Nesl-i Ahir'de sosyal meselelerin ötesine geçilerek II. Abdülhamit döneminden "intikam" alırcasına siyasi olaylar ve ideolojik tutum romana adeta boca edilir.

Toplum karşısında karakterleri tutunamayarak yıkıma götüren unsurların başında babasızlık ve anne kaybı gelir. Nitekim yıkım sürecinde erkek başkarakterlerin %100'ü, kadın başkarakterin ise %66,6'sı babasızdır. Bu doğrultuda romanlardaki bütün başkarakterlerin %87,5'i babasızdır. Anne kaybını yaşayan erkek başkarakterlerin oranı %60 iken kadın başkarakterlerin oranı ise %66,6'dır. Böylece anne kaybının getirdiği sıkıntıyla hayata tutunmaya çalışan bütün başkarakterlerin genel oranı da %62,5 olarak karşımıza çıkar. Nitekim anne eksikliğini yaşamayan tek kadın başkarakter Bihter ise annesinin varlığına rağmen annesizlik sendromuyla yıkıma sürüklenir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in hayat karşısında reşit olamamanın özgüven kaybıyla tecrübesiz olan karakterlerin çokluğu da yıkım sürecinde önemli bir tematik unsurdur. Nitekim Nesl- Ahir'de Süleyman Nüzhet dışında (Nesl-i Ahir'de intihar eden İrfan da bu manada genç ve tecrübesizdir.) bütün karakterler on beş ile yirmi beş yaş aralığında olup hayat karşısında tecrübesizdirler. Böylece olay örgüsü süresince bu karakterlerin yıkımı da romanda kaçınılmaz bir hal alır.

Karakterleri yıkıma götüren süreçte melankolik ruh yapısıyla birlikte Tanzimat'la başlayan asrın hastalığı intihar da romanlarda öne çıkan diğer yıkım öğeleridir. Zira ilk roman Sefile'de başlayan intihar düşüncesi Nesl-i Ahir'deki İrfan'a kadar uzanır. Karakterlerdeki intihar fikri ilk kez Mazlume'de ortaya çıkarken Nemide'de girişim haline gelmiş ve Osman Vecdi'de davranışın etkisi tam bir intihar olmasa da sonuç vermiştir. Ferdi ve Şürekâsı'nda Hacer'in kendisini de içinde bulunduğu odayı yakması intiharvari bir harekettir. İntiharın melankolik ruh yapısıyla düşünce haline tekrar döndüğü Ahmet Cemil'den sonra Bihter'in silahla kendisini öldürmesiyle romanlardaki bu intihar sürecinin zirvesine gelinir. Nesl-i Ahir'de İrfan da intihar ederek kendi yıkımını hazırlar.

Servet-i Fünun topluluğunun ana izleklerinden olan muhayyel bir ülkeye kaçma, Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında da karakterleri yıkıma götüren süreçte önemli bir tematik unsur haline gelir. Kendi benliklerinin ve toplumun karşısında tutunamayarak kaçma isteği ise daha çok doğaya doğrudur.

Modern Türk romancılığında üslubuyla öne çıkan Halit Ziya Uşaklıgil için hiçlik kullanımı anlatımda önemli bir role sahiptir. Nitekim ayrıntıları üslubunda önemli bir konuma getiren Uşaklıgil, hiçliği karakterlerin bedbinlik durumlarıyla birlikte varoluşsal bir problem düzleminde ele alarak geniş bir anlatıma kavuşturur. Böylece hiçliğin üslup bakımından öne çıkarılması kendi yıkımlarının da sembolik anlatımı

haline getirilir. Zira hiçliğin zarf kullanımının yanı sıra isim haliyle de romanlarda mükerreren kullanılması leitmotiv anlatım özelliğidir. Böylece varlığın ve yokluğun birbirini tamamlayan evreninde karakterlerin yıkımı da anlatım düzeyinde Halit Ziya tarafından hiçleştirilir.

Bu çalışmayla Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında yapısal unsurlardan biri olan şahıslar; psikolojik, sosyolojik ve felsefî açıdan tahlil edilmiş, Türk romanını belli kalıplardan çıkararak çok yönlü şahıslar ortaya koyan Halit Ziya Uşaklıgil'in karakterlerinde asla tesadüfî olmayan kendini yıkma eğilimi dikkatlere sunulmuştur.



## EKLER

## Ek 1. Orjinallik Raporu



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

| ÖĞRENCİ BİLGİLERİ             |                                                              |
|-------------------------------|--------------------------------------------------------------|
| Adı-Soyadı                    | Bedirhan ÜNLÜ                                                |
| Öğrenci Numarası              | 122213118                                                    |
| Enstitü Anabilim Dalı         | Türk Dili ve Edebiyatı                                       |
| Programı                      | Yüksek Lisans                                                |
| Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı | Prof. Dr. Tarık ÖZCAN                                        |
| Tez Başlığı (Türkçe)          | Halit Ziya Uşaklıgil'in Romancılığında Kendini Yıkma Eğilimi |

## SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 196 sayfalık kısmına ilişkin, 10.05.2016 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orjinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 12'dir.

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin doktora tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.

Prof. Dr. Tarık ÖZCAN  
Danışmanın Adı-Soyadı  
(İmzası)

Prof. Dr. Ahmet BURAN  
Anabilim Dalı Başkanı  
(İmzası)

## F.Ü.LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ÖĞRETİM YÖNETMELİĞİ

**Maddre 41-** Lisansüstü tezleri ile birlikte teslim edilmesi gereken belgeler şunlardır:

- Lisansüstü tezler, savunma öncesinde intihal programı raporu ve ilgili makale şartını sağladığına dair belgeleri ile birlikte enstitüye teslim edilir.
- Intihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla %10, "alıntılar dâhil" % 30'u geçmemesi gerektiğinde kabul edilmiştir).

## KAYNAKÇA

### 1. HALİT ZİYA UŞAKLIGİL KAYNAKÇASI

#### 1.1.1. Halit Ziya Uşaklıgil'e Ait Kitaplar

##### 1.1.2. Romanları

Uşaklıgil, Halit Ziya (2006a), **Sefile**, (Haz. Ö. Faruk Huyugüzel), Özgür Yayınları, İstanbul.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2006b), **Mai ve Siyah**, (Haz. Enfel Doğan), Özgür Yayınları, İstanbul.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2009a), **Aşk-ı Memnu**, (Haz. Muharrem Kaya), Özgür Yayınları, İstanbul.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2009b), **Nesl-i Ahîr**, (Haz. Alev Sınar Uğurlu), Özgür Yayınları, İstanbul.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2011), **Ferdi ve Şürekâsı**, (Haz. Samet Öz), Özgür Yayınları, İstanbul.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2013), **Nemide**, (Haz. Berna Sağıroğlu), Özgür Yayınları, İstanbul.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2014a), **Bir Ölünün Defteri**, (Haz. Orhan Oğuz), Özgür Yayınları, İstanbul.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2014b), **Kırık Hayatlar**, (Haz. Seval Karadeniz), Özgür Yayınları, İstanbul.

##### 1.1.2. İncelemeleri

Uşaklıgil, Halit Ziya(2012),**Hikâye**, (Haz. Fazıl Gökçek), Özgür Yayınları, İstanbul.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2014), **Sanata Dair**, (Haz. Sacit Ayhan-Levent Ali Çanaklı), Özgür Yayınları, İstanbul.

##### 1.1.3. Anıları

Uşaklıgil, Halit Ziya (2012a), **Bir Acı Hikâye**, (Haz. Rahim Tarım), Özgür Yayınları, İstanbul.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2012b), **Saray ve Ötesi**, (Haz. Nur Özmel Akın), Özgür Yayınları, İstanbul.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2014), **Kırk Yıl**, (Haz. Nur Özmel Akın), Özgür Yayınları, İstanbul.

## 1.2. Halit Ziya Uşaklıgil Hakkında Yapılan Çalışmalar

### 1.2.1. Yazılan Kitaplar

Akalın, L. Sami (1979), **Halit Ziya, Hayatı-Sanatı-Eserleri**, Varlık Yayınları, İstanbul.

Çetişli, İsmail (2000), **Halit Ziya Uşaklıgil**, Şûle Yayınları, İstanbul.

Deveci, Mutlu (2014), **Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Huyugüzel, Ömer Faruk (2010), **Halit Ziya Uşaklıgil**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Kerman, Zeynep (1995), **Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Önertoy, Olcay (1965), **Halit Ziya Uşaklıgil-Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.

Uysal, Zeynep (2014), **Metruk Ev-Halit Ziya Romanlarında Modern Osmanlı Bireyi**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Yener, Cemil (1959), **Bir Romancının Dünyası ve Romanlarındaki Dünya**, M. Sıralar Matbaası, İstanbul.

### 1.2.2. Hakkında Yayınlanan Makaleler

Aktaş, Şerif (1996), “Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Tema”, **Türk Dili**, S. 529, Ocak, s. 105-115.

Baycanlar, Sema Çetin (2011), “Halit Ziya'nın Romanlarında Yalnızlık ve Ölüm Çemberinde Tutunamayanlar”, **Turkish Studies**, Volume 6/3, Summer, s. 615-622.

Deveci, Mutlu (2012), “Yapı Unsurları Açısından Halit Ziya Uşaklıgil'in Heyhat Adlı Öyküsünün İncelenmesi”, **Turkish Studies**, Volume 7/2, Spring, s. 1363-1378.

Enginün, İnci (1996), “Türk Romanını Besleyen Halit Ziya”, **Türk Dili**, S. 529, Ocak, s. 90-102.

Ercilasun, Bilge (1996), “Servet-i Fünûn, Diyorlar ki ve Halit Ziya”, **Türk Dili**, S. 529, Ocak, s. 121-133.

- Göçgün, Önder (1996), “Halit Ziya Uşaklıgil’in Mai ve Siyah Romanının Tipolojik Tasnif Açısından Değerlendirilmesi”, **Türk Dili**, S.529, Ocak, s. 134-154.
- Huyugüzel, Ömer Faruk (1996), “Halit Ziya ve Roman Sanatı”, **Türk Dili**, S. 529, Ocak, s. 155-163.
- Keman, Zeynep (1996), “Halit Ziya’nın Romanlarında Karakter Yaratma Usulü Olarak Mekân Kullanımına Bir Bakış”, **Türk Dili**, S. 529, Ocak, s. 116-120.
- Kerman, Zeynep-Huyugüzel, Ömer Faruk (1996), “Halit Ziya Uşaklıgil Bibliyografyası”, **Türk Dili**, S. 529, Ocak, s.164-248.
- Koçak, Orhan (1996), “Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme”, **Toplum ve Bilim**, S.70, Güz, s. 94-153.
- Parlatır, İsmail (1985), “Türk Romanında Tipler: Ahmet Cemil”, **Türk Dili**, S. 399, Mart s. 134-140.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (1996), “Halit Ziya Uşaklıgil Özel Sayısı-Sunuş”, **Türk Dili**, S. 529, Ocak, s. 87-89.

### 1.2.3. Tezler (Yüksek Lisans ve Doktora)

- Ağca, İmran (2008), “Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Yapı ve Tema”, **Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Doktora Tezi), Ankara.
- Candır, Zeynep (2010), “Hâlid Ziya Uşaklıgil’in İzmir Dönemi Romanlarındaki Aile İlişkilerinin Psikanalitik Yaklaşımına Göre İncelenmesi”, **Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- Kadıızade, Esra Dumanlı (2004), “Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanları ve İzleksel Açıdan İncelenmesi”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Tezi), Elazığ.
- Kurt, Ömer (2014), “Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarındaki Şahısların Antagonist Davranışları”, **Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Tezi), Aydın.
- Şen, Serdar (2010), “Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Anne-Mekân Algısı”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Tezi), Elazığ.

## 2. GENEL KAYNAKÇA

### 2.1. Kitaplar

- Adler, Alfred (1983), **Kişilik Bozuklukları ve Toplumsal Bütünleşme**, (Çev. Belkıs Çarakçı), Say Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2004), **Genç Kız Psikolojisi ve Cinselliği**, (Ed. Evrim Özgan), Ekol Basım Yayın, İstanbul.
- Aktaş, Şerif (1991), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Akyüz, Kenan (1995), **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Ardasal, Rasim (1973), **Ruh Hastalıkları**, Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi Yayınları, Ankara.
- Arslan, Fatih (2012), **Boş Zaman Figürleri-Erken Dönem Türk Romanında Nesne-Tüketim İlişkileri**, Sinemis Yayınları, Ankara.
- Bachelard, Gaston (1995a), **Yok Felsefesi**, (Çev. Alp Tümertekin), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (1995b), **Ateşin Tin Çözümlemesi**, (Çev. Nail Bezel), Öteki Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (1996), **Mekânın Poetikası**, (Çev. Aykut Derman), Kesit Yayıncılık, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2006), **Su ve Düşler-Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme**, (Çev. Olcay Kunal), Yapı Kredi Yayınları.
- Belge, Murat (2009), **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Cüceloğlu, Doğan (2002), **İnsan ve Davranışı-Psikolojinin Temel Kavramları**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Çetişli, İsmail (2009), **Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çıkla, Selçuk (2004), **Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişimleri ve Servet-i Fünûn Romanı**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Delpierre, Guy (1967), **Kıskançlık**, (Çev. Halis Özgü), Özgü Yayınları, İstanbul.
- Deveci, Mutlu (2014), **Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek**, Akçağ Yayınları, Ankara.

- Durkheim, Emile (1994), **Sosyolojik Metodun Kuralları**, (Çev. Enver Aytekin), Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2013), **İntihar**, (Çev. Zühre İlkelen), Pozitif Yayınları, İstanbul.
- Eco, Umberto (2009), **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul.
- Enginün, İnci (2005), **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Ersevîm, İsmail (2013), **Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri**, Assos Yayınları, İstanbul.
- Finn, Robert P. (2013), **Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900**, (Çev. Tomris Uyar), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Girard, Rene (2007), **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat Edebi Yapıda Ben ve Öteki**, (Çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yayınları, İstanbul.
- Moretti, Franco (2005), **Mucizevî Göstergeler Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine**, (Çev. Zeynep Altok), Metis Yayınları, İstanbul.
- Freud, Sigmund (1999), **Sanat ve Edebiyat**, (Çev. Emre Kapkın-Ayşen Tekşen Kapkın), Payel Yayınevi, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2014a), **Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd**, (Çev. Ali Babaoğlu), Metis Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2014b), **Psikanaliz Üzerine**, (Çev. A. Avni Öneş), Say Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2014c), **Rüyaların Yorumu (Tam Metin)**, (Çev. Dilman Muradoğlu), Say Yayınları, İstanbul.
- Fromm, Erich (1993a), **Çağımızda Kişilik Sorunu İnsan Davranışlarının Kökenleri**, (Çev. Yasemin Kalaycıoğlu), Düşünen Adam Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (1993b), **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri 1**, (Çev. Şükrü Alpagut), Payel Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (1995), **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri 2**, (Çev. Şükrü Alpagut), Payel Yayınları, İstanbul.
- Gençtan, Engin (2000), **Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Jacoby, Russell (1996), **Belleğini Yitiren Toplum Adler'den Laing'e Konformist Psikolojinin Eleştirisi**, (Çev. Hakan Atalay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Jung, Carl Gustav (2006), **Analitik Psikoloji**, (Çev. Ender Gral), Payel Yayınevi, İstanbul.
- Kantarcıoğlu, Sevim (2004), **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kaplan, Mehmet (2006), **Türk Edebiyatı zerinde Araştırmalar 1**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2008), **Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kavruk, Hasan (1998), **Eski Türk Edebiyatında Mensr Hikâyeler**, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Kefeli, Emel (2007), **Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları**, 3F Yayınevi, İstanbul.
- Kerman, Zeynep (2009), **Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kern, Stephen (2008), **Nedenselliđin Kültürel Tarihi - Bilim, Cinayet Romanları ve Düşünce Sistemleri**, (Çev. Emine Ayhan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Kolcu, Ali İhsan (2002), **Türk Şiirinde Yokluk Fikri ve Âkif Paşa'nın Adem Kasidesi**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Korkmaz, Ramazan (1997), **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2008), **Aytmatov Anlatılarında tekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Grafiker Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2012), "Servet-i Fünun Edebiyatı", **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000**, (Edt. Ramazan Korkmaz), Grafiker Yayınları, Ankara.
- Kudret, Cevdet (2009), **Türk Romanında Hikâye ve Roman 1**, İnkılâp Yayınları, İstanbul.
- Kundera, Milan (2012), **Roman Sanatı**, (Çev. Aysel Bora), Can Yayınları, İstanbul.
- Mardin, Şerif (2008), **Türk Modernleşmesi**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Moran, Berna (2011), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Okay, Orhan (2008), **Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2010), **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2011), **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

- Ortaç, Yusuf Ziya (1960), **Bir Varmış Bir Yokmuş-Portreler**, Akbaba Yayınları, İstanbul.
- Özcan, Tarık (2007), **Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Trajik Durum**, Manas Yayıncılık, Elazığ.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2009), **Aykırı ve Şair İlhan Berk**, Popüler Yayıncılık, İstanbul.
- Özön, Mustafa Nihat (2009), **Türkçede Roman**, (Haz. Alpay Kabacalı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Parla, Jale (2012), **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2014), **Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Reich, Wilhelm (2014), **Karakter Analizi**, (Çev. Leyla Uslu), Cem Yayınevi, İstanbul.
- Sağlık, Şaban (2010), **Popüler Roman-Estetik Roman**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Sartre, Jean-Paul (2010), **Varlık ve Hiçlik Fenomonolojik Ontoloji Denemesi**, (Çev. Turhan Ilgaz- Gaye Çankaya Eksen), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Sevük, İsmail Habip (1941), **Avrupa Edebiyatı ve Biz**, C. II, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (1942), **Tanzimattan Beri**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Stevick, Philip (2010), **Roman Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Şahin, Veysel (2014), **Bilge Kadının Aynadaki Yüzü-Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2008), **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2011), **Edebiyat Üzerine Makaleler**, (Haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tekin, Mehmet (2010), **Roman Sanatı-Roman Unsurları 1**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Wellek R.- Warren A. (2013), **Edebiyat Teorisi**, (Çev. Ö. Faruk Huyugüzel), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Yörükân, Turhan (2015), **Alfred Adler Sosyal Roller ve Kişilik**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Yücel, Müslüm (2007), **Edebiyatta Ölüm ve İntihar**, Agora Kitaplığı, İstanbul.

## 2.2. Genel Makaleler

Arslan, Fatih (1997), “Modern Roman Teknikleri ve Sosyo-psikolojik Açıdan Ölmeye Yatmak”, **Türk Dili**, S. 548, s.158-166, Ağustos.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2013), “Cahit Sıtkı Tarancı Şiirinde Nesne’nin Çağrısı”, **Doğumunun 100. Yılında Uluslararası Cahit Sıtkı Tarancı Sempozyumu Bildirileri**, (Edt. Doç. Dr. Kemal Timur/ Yrd. Doç. Dr. E. Emin Uludağ), s. 447-456, Ankara.

Deveci, Mutlu (2004), “Devlet Ana Romanında Kişiler Dünyasının İşlevsel Analizi”, **Türk Dili**, S. 636, s. 781- 794, Aralık.

Korkmaz, Ramazan (2002), “Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler”, **Scholarly Depth and Accuracy-Lars Johanson Armağanı**, Grafiker Yayınları, Ankara.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2005), “Romanda Mekânın Poetiği”, **Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen’e Armağan**, s. 399-415, Ankara.

Özcan, Tarık (2000), “Romanda Sosyal Ortam”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 10/2, s. 99-109.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2002), “Nur Baba Romanında Nigâr Hanım’ın Niyet ve Eylemleri Üzerine Bir Çözümleme”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 12/1, s. 87-95.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2006), “Tarihi Roman Vadisinde Aytmatov’un Beyaz Gemi Adlı Romanının Çözümlemesi”, **II. Kayseri ve Yöresi Kültür Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni, Sempozyum Bildirisi**, s. 1-9, 10-12 Nisan.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2010), “Bir Tutunamayanın Kara Yazgısı”, **Roman Kahramanları**, S. 02, s. 55-57, Nisan-Mayıs-Haziran.

Sağlık, Şaban (2007), “Öykülerdeki “Tip”lerin Yaşadıkları Yer ve Zamanla İlişkileri ve Dönemlerin Belirlediği Tipler”, **Hece Öykü**, S. 22, s. 56-68, Ağustos-Eylül.

Şahin, Veysel (2009), “Aytmatov’un Beyaz Gemi Romanında Ötelerin Çağrısı ve Kaçış”, **Cengiz Aytmatov**, (Editör: Prof. Dr. Ramazan Korkmaz), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 283-291, Ankara.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ (2013), “Oğuz Atay’ın Romanlarında Toplumsal Yabancılaşma” **Turkish Studies**, Volume 8/9 Summer, s. 2313-2322.

**ÖZ GEÇMİŞ**

Uyruğu: T.C.  
Öğrenci Numarası: 122213118  
Adı Soyadı: Bedirhan ÜNLÜ  
Doğum Tarihi ve Yeri: 11.04.1986 - Elazığ  
Yabancı Dil: İngilizce  
İletişim: bedirhanunlu23@gmail.com

**Eğitim:**

2007 – 2012 Lisans, T.C. Marmara Üniversitesi  
Atatürk Eğitim Fakültesi  
Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği  
2013 - Yüksek Lisans  
T.C. Fırat Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı  
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı