



HALİT ZİYA UŞAKLIGİL’İN ROMANLARINDA ODALAR

Nahire Pınar HANOĞLU

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Caner SOLAK

Erzurum-2025

Her hakkı saklıdır.



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZİ

HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'İN ROMANLARINDA ODALAR

Nahire Pınar HANOĞLU

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Caner SOLAK

Ana Bilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Erzurum-2025

Her hakkı saklıdır.

YÜKSEK LİSANS TEZİ ONAY SAYFASI

Nahire Pınar HANOĞLU tarafından hazırlanan Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Odalar adlı bu çalışma Tarih girmek için tıklayınız tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda ☐ **oybirliği**/☐ **oyçokluğu** ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında **yüksek lisans/doktora tezi** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı	Prof. Dr. Murat KACIROĞLU Erzurum Teknik Üniversitesi	İmza
Danışman	Dr. Öğr. Üyesi Caner SOLAK Erzurum Teknik Üniversitesi	İmza
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi Veli KILIÇARSLAN Atatürk Üniversitesi	İmza

Nahire Pınar HANOĞLU tarafından hazırlanan Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Odalar başlıklı yüksek lisans tezi kabul edilmiştir. 03.06.2025

KARA

Prof. Dr. Serap BEDİR

Enstitü Müdürü

TEZ ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullandığım her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sorumluluğu ve tezin erişim sürecine ilişkin aşağıdaki beyanımı kabul ediyorum. Tarih girmek için tıklayınız

Nahire Pınar HANOĞLU

- ☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması/patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun Tarih girmek için tıklayınız tarih ve Karar No sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.
- ☐ Enstitü Yönetim Kurulunun Tarih girmek için tıklayınız tarih ve Karar No sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.
- ☐ Enstitü Yönetim Kurulunun Tarih girmek için tıklayınız tarih ve Karar No sayılı kararı ile teze erişim süresi ile ilgili bir kısıtlama bulunmamaktadır.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	IV
ÖN SÖZ.....	VI
GİRİŞ:.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

EVLERİN ODALARI

1.1. MİSAFİR ODALARI.....	14
1.1.1. Haremlik/ Selamlık.....	15
1.2. ÇALIŞMA ODALARI.....	26
1.2.1. Okuma/ Yazma Odaları.....	26
1.3. ÇOCUK ODALARI.....	40
1.3.1. Genç Kız Odası.....	41
1.4. YATAK ODALARI.....	54
1.4.1. Eşlerin Odaları: Mahremiyet Alanları.....	55
1.5. KENDİNE AİT BİR ODA.....	60
1.5.1. Odayla Özdeşleşen Kadınlık.....	62

İKİNCİ BÖLÜM

DIŞLANAN ODALAR

2.1. ZEVK VE EĞLENCE KADINLARININ ODALARI.....	91
2.1.1. Metreslerin Odaları.....	91

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İŞ YERLERİNE AİT ODALAR

3.1. İŞ YERLERİ.....	97
----------------------	----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ODALARIN MANZARALARI

4.1 EVLERİN BAHÇELERİ.....	101
----------------------------	-----

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. İÇ DÜNYASININ SİMGESİ OLARAK ODALAR.....	109
---	-----

SONUÇ.....	123
------------	-----

KAYNAKLAR.....	128
----------------	-----

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
HALİT ZİYA UŞAKLIGİL’İN ROMANLARINDA ODALAR
Nahire Pınar HANOĞLU
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Caner SOLAK
2025, (140) sayfa

Jüri: Dr. Öğr. Üyesi Caner SOLAK (Danışman)
Prof. Dr. Murat KACIROĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Veli KILIÇARSLAN

İnsanoğlu, dünyada var olduğu günden beri bir barınma ihtiyacı hissetmiştir. Bu ihtiyaçtan dolayı kendilerine sığınacak bir mekân arayışında bulunmuşlardır. Bununla birlikte ortaya kalacak bir ev modeli çıkmıştır. Oluşan bu modelle birlikte dönem yazarlarının da dikkati bu mekânlara yönelmiştir. Oluştugu ilk andan itibaren dikkatleri üzerine çeken evler zamanla gelişim göstermiştir. Gelişen bu evler dönemin ruhuna göre şekillenmiştir.

Değişen toplumla birlikte değişen mekânlarda görülmektedir. Her toplum gibi Türk romanında mekânlar dikkate alınarak eserler yazılmıştır. Türk edebiyatında, Tanzimat döneminde, toplumsal konularla birlikte romanda varlığını gösteren evler Servet-i Fünûn devrinde romanın asıl konusu halini almaya başlamıştır. Dönemin ruhunu yansıtmamanın yollarını arayan aydınlar, çözümü karakterlerin ruh hallerini yansıtmakta bulmuşlardır. Türk edebiyatında modern roman örneklerini veren Halit Ziya Uşaklıgil, eserlerinde dönemin evlerini anlatmıştır. Yazar, evleri anlatırken sadece mekânlarda geçen olayları anlatmaz, onların içerisinde yaşayan karakterlerinde ruh hallerini odalarla birleştirerek anlatır. Romanlarda incelenen mekânlar, karakterler üzerinden ele alınmıştır. Halit Ziya’nın bakış açısıyla dönemin ruh halini de eserlerde görebilmekteyiz.

Türk romanında mekân konusu her dönemde dikkat çeken bir konu olmuştur. Ancak dönemi iyi anlatma açısından Servet-i Fünûn dönemi daha dikkat çeken bir dönem olmuştur. Çünkü topluma katılan farklı bir kültür anlayışı bulunmaktadır. Tanzimat döneminde görülen yanlış Batılılaşan tipler, Servet-i Fünûn devrinde de devam etmektedir. Devam eden (Yanlış Batılılaşan tipler) karakterler, kendisinden önceki döneme göre daha çok Batılılaşmış ve yaşantılarına da aksettirmişlerdir.

Çalışma içerisinde, Halit Ziya'nın Servet-i Fünûn yıllarında ele aldığı kişilerin dönemi yanlış anlamasıyla birlikte ortaya çıkan karakterlerin evlerde nasıl bir yaşam sürdürdükleri anlatılmaktadır. Bu eserlerdeki odalar, incelenirken referans alınan Michelle Perrot'un "Odaların Tarihi" adlı eserinde bulunan içerikler dikkate alınmıştır. Halit Ziya'nın romanlarında bulunan odalar bu esere göre incelenmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Servet-i Fünûn, Halit Ziya, odalar, mekân.



ABSTRACT
MASTER'S THESIS
ROOMS IN HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'S NOVELS
Nahire Pınar HANOĞLU

Advisor: Dr. Lecturer Caner SOLAK

2025, (140) pages

Jury: Dr. Lecturer Caner SOLAK (Advisor)

Prof. Dr. Murat KACIROĞLU

Dr. Lecturer Veli KILIÇARSLAN

Human beings have felt a need for shelter since the day they came into existence on earth. Due to this need, they have sought a place to take shelter. Along with this, a house model emerged. With this model, the attention of the writers of the period also turned to these places. The houses, which attracted attention from the first moment they were formed, have developed over time. These developing houses were shaped according to the spirit of the period.

It is seen that the changing places are also changing with the changing society. Like every society, works are written by taking places into consideration in Turkish novels. In Turkish literature, in the Tanzimat period, houses that show their presence in the novel along with social issues started to become the main subject of the novel in the Servet-i Fünûn period. Intellectuals who sought ways to reflect the spirit of the period found the solution in reflecting the moods of the characters. Halit Ziya Uşaklıgil, who gave examples of modern novels in Turkish literature, described the houses of the period in his works. While describing the houses, the author does not only tell the events that take place in the places, but also tells the moods of the characters living in them by combining them with the rooms. The places examined in the novels are addressed through the characters. We can also see the mood of the period from Halit Ziya's perspective in the works.

The subject of setting has always been a remarkable subject in Turkish novels. However, in terms of describing the period well, the Servet-i Fünûn period has been a more remarkable period. Because there is a different understanding of culture that has joined the society. The wrongly Westernized types seen in the Tanzimat period continue in the Servet-i Fünûn period. The characters that continue (Wrongly Westernized types) are more Westernized than the previous period and they reflect this in their lives.

In the study, it is explained how the characters who emerged with the misunderstanding of the period by the people Halit Ziya dealt with during the Servet-i Fünûn years lived in the houses. While examining the rooms in these works, the contents in Michelle Perrot's "History of Rooms", which was taken as a reference, were taken into consideration. The rooms in Halit Ziya's novels were examined according to this work.

KEYWORDS: Servet-i Fünûn, Halit Ziya, rooms, space.



ÖN SÖZ

Türk romanına büyük bir yenilik getiren Halit Ziya Uşaklıgil'in yazdığı romanlarında mekân olarak tercih ettiği evlerin içindeki odalar incelenmek amacıyla hazırlanmıştır. Çalışmanın amacı, Türk romanında önemli görülen mekânların daha da detayına girerek, karakterler ile odalar, insan ile mekân arasındaki ilişki anlatılmaktır.

Çalışma, Michelle Perrot “Odaların Tarihi” adlı eserinde ele aldığı odaların tarihçeleri ve dönem romanlarında incelediği oda detaylarıyla birlikte, Türk romanında Halit Ziya Uşaklıgil'in “Sefile”, “Nemide”, Bir Ölünün Defteri”, Ferdi ve Şürekâsı”, “Mâi ve Siyah”, “Âşk-ı Memnu”, “ Kırık Hayatlar” ve “Nesl-i Âhir” adlı eserlerinde odalar incelenmektedir.

Çalışma, beş ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, “ Evlerin Odaları” genel bir değerlendirilme ile ele alınmıştır. İkinci bölümde Perrot'un ele aldığı içerik dikkate alınarak “Dışlanan Odalar” başlığıyla eğlence odaları verilmiştir. Üçüncü bölümde “İş Yerlerine Ait Odalar” başlığıyla Halit Ziya'nın kendi ailesinde gördüklerini romanlarına aksettirdiği bölüm verilmiştir. Dördüncü bölümde “Odaların Manzaraları” başlığıyla karakterlerin dış dünya ile iletişimin olduğu mekânlar anlatılmıştır. Beşinci bölümde ise “İç Dünyasının Simgesi Olarak Odalar” başlığı ile karakterlerin yaşadıkları buhranlı günleri romanlarda tespit edilen bölümlerle verilmiştir.

Tüm çalışma sürecimde bana yol gösteren, bilgilerini ve kütüphanesini benden esirgemeyen kıymetli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Caner SOLAK'a teşekkür ederim.

Son olarak bütün eğitim hayatım boyunca yanımda olan aileme sonsuz teşekkür ederim.

Nahire Pınar HANOĞLU

Erzurum-2025

GİRİŞ

1. MEKÂN / EV / ODA

Mekân, çeşitli yaklaşımlarla farklı ele alınmakla beraber geniş bir çerçeve ile ‘insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesinde elverişli olan “boşluk” ve “sınırları” gözlemciler tarafından algılanabilen uzay parçası” olarak tanımlanabilir. Sözlükte “olmak” anlamındaki kevn masdarından türetilmiş ism-i mekândır ve “oluşun meydana geldiği yer” demektir (“Mekân”, 2024).

İnsan var olduğu günden beri bir yerde, kendini güvende hissedecek, sığınacak yer arayıp bulmuştur. Bu yer kapalı veya açık mekânlarda olsa, kendi etrafında çevrili bir yerin varlığı insan üzerinde etkili olmuştur. Odalar yalnızca bireyin fiziksel güvenliği değil; uyuma, yemek yeme, eğlenme ve sohbet etme gibi çeşitli etkinliklerin sergilendiği bir alan olması bakımından, insanın varoluşunu benimsemesine katkı sağlayan bir kaynak olarak da değerlendirilir.

Genel manada bakıldığında zaman mekân, “yer, mahal, ev” anlamları taşısa bile sadece bunlarla sınırlandırmak doğru olmaz. Çünkü evden bahsetmek istenilen dört tarafı duvarla çevrili olan, içerisinde herkesin kendine ait yaşam alanı olan, toplu olarak oturulma ihtiyacı güdülerek birleşilen bir mana taşımaktadır. Ancak mekân sadece dört duvarla sınırlandırmakta doğru olmaz. Mekân olarak gördüğümüz evin yanında (kapalı mekânlar) birde insanın tabiatla bulunduğu, huzuru içeride değil dışarıda gördüğü mekânların (çevresel mekânlar) varlığından söz edebilir.

Bunun yanında ev ise içinde insanların yaşadığı, çevresi duvarlarla örtülü, odalara bölünmüş, kendine ait çatısı ve bazen bahçesi olan ahşap, toprak veya beton yapıdır. Ev toplumsal olan ile bireysel olanı ayırır. Ev, dışarı- içerisi ekseninde kurduğu gerilimle, toplumsal-bireysel ayrımında çizdiği sınırla bir kültür ürünü olarak günümüz yapısında belirleyici bir yere sahiptir.

“Ev bize, hem dağınık hayaller hem de bir hayaller bütünü sunar.(...) Çünkü ev bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir kozmozdur.(...) Evi gerçekliği ve sanallığı içinde, düşünceleri ve hülyalarıyla yaşar. Tüm barınaklar, tüm sığınaklar, tüm odalar birbiriyle uyumlu düşçülük değerleri kazanır. Ev artık sunduğu pozitiflik içinde “yaşanmayacaktır”, evin sağladığı rahatlıklar yalnızca yaşanan anda bulunmayacaktır.(...) Ev, düşlemeyi barındırır, düşleyeni korur; ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlar.(...) Ev, insan yaşamındaki olumsuzlukları savuşturur, süreklilik yönünde verdiği öğütleri çoğaltır. Ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem de ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır” (Bachelard, 2017, s. 33-37).

Kısaca ev insanın sığınağı, bir anne karnı arayışı ve dünyadan kaçışının sembolüdür. Bütün duygularını, yaşantılarını bir ortamda toplandığı yerdir. Elbette evin içerisinde bulunan

kendine ait olan veya ortak olarak kullanılan bazı odalar mevcuttur. Her ne kadar evin dışında bir bütün gibi görünse de içerişi çokta bütün değildir. Bir lâbirent gibi herkesin duygularını, insani ilişkilerini gözden geçirdiği, vicdanı ile baş başa kaldığı mekânlar evin biraz daha daralmış hali ile odalar diye tanımlamak mümkündür.

Odalar, insanın kendi iç hesaplaşmasına en çok yardımcı olan araçtır. İnsan en çok vicdanı ile baş başa kalınca hem yaşadıklarının muhasebesini yapar hem de günahlarının gerçekliği ile yüzleşir. İnsanın kendi ile yüzleştiği yerdir oda. Evin içerisinde toplu olarak, aile kavramının birleştirdiği bir durumla toplu odalarda mevcut olduğu gibi herkesin kendisine ait bir odasının da varlığından söz edilir. Odalar, bizim saygı arzumuzun vücut bulmuş halidir. Dışarıdaki özgürlüğümüzü gösteremediğimiz her şeyi odanın içerisinde yapmak bizi mutlu ettiği gibi, kendimize duyduğumuz saygımızı da gösterir. Odanın içerisindeki eşyanın düzenli veya düzensiz duruşu bile insanın kendisine saygısını işaret eder.

“Odaya giden birçok yol vardır: dinlenme, uyku, doğum, cinsel istek, yasak aşk, tefekkür, okuma, yazma, kendini tanıma, hastalık, ölüm gibi. Doğumdan ölüm döşegine kadar, varlığın sahnesidir, ya da en azından kulislerinde maskelerin çıkarıldığı, çıplak bedenlerin kendilerini heyecanlara, üzüntülere ve şehvete bıraktığı yerdir oda. Yaşamımızın neredeyse yarsısı burada geçer, en şehvetli, en dingin, en karanlık anlar, uykusuzluk, başıboş düşüncelere, düşler. Bilinçaltına ya da öte dünyaya açılan penceredir oda ve bu alacakaranlık onun çekiciliğini artırır” (Perrot, 2013, s. 11).

İnsanın anlam veremediği bazı zamanları vardır, bu sebeplerle bir yere sığınma ihtiyacı hisseder. Bu istekleri karşılayan Perrot’un da dediği gibi birçok sebep ile odaya gitmek için bahane aranır. Dış dünya ile iletişimin kesilip kişinin sadece kendi iç benliği ile baş başa kaldığı bir yerdir oda.

“Oda insanın mahzenidir; düşüncelerinin, yaptıklarının, görmek istediklerinin veya istemediklerinin gizleyicisidir. İnsan kendi varlığını ancak mahzenin içerisinde kendisi ile baş başa kalınca anlar. Oda gerçek ve hayali bir kutudur. Dört duvar, tavan, döşeme, kapı ve pencere onun somut yapısını oluşturur. Boyutları, biçimi, dekoru dönemlere ve toplumsal çevrelere göre farklılık gösterir. Kapalı oluşu, kutsal bir nesne gibi, grubun, çiftin ya da kişinin kendisinin özel hayatını korur. Kapının ve anahtarının, tapınağın örtüsü olan perdelerin büyük önemi budur. Oda korur: kendini, düşüncelerini, mektuplarını, mobilyalarını, eşyalarını. Siperdir: Davetsiz misafirleri uzaklaştırır. Sığınaktır: misafir eder. Depodur: biriktirir” (Perrot, 2013,s. 12).

Oda insanı insandan korur, kendi fikirlerine odaklanmasını sağlar. Gülçağ Konçe (2014), *Sanatta Mahremiyet Alanı Olarak ‘Oda’ Kavramı* isimli yüksek lisans tezinde oda ile ilgili şunları söylemektedir;

“İçeride olma durumu dışarıdan kapıların ne kadar ve ne zaman açılacağı sorularını sordurur. Bu noktada oda kişiyle özdeşleşir. Oda kişinin kendisi olur. İnsan bedenini de kendimize ait bir oda gibi düşünürsek beden dış dünyaya duyularımızla tıpkı odanın kapısı penceresi gibi açılır; örneğin istemediklerini görmeyi reddetmek, şehrin gürültüsünden kaçmak gibi. Bedeni toplumdan korumak demek, en az hasarı almak için yine kontrol mekanizması olan mahremiyeti devreye sokmak yani kaçmak demektir. Mahremiyet, kişinin kapılarını topluma karşı ne kadar açtığı, ne kadar bilgi paylaştığıyla ilgilidir. Mahremiyet orada bulunma ve bulunmama anlamlarıyla bir tür kaçış simgeler. Tam anlamıyla kendimizi yaşadığımız, uyuduğumuz,

büyüdüğümüz, zamanı geçirdiğimiz yerlerdir odalarımız. Odada olmasak da okuduklarımızın, dinlediklerimizin, etkileri bizi odamıza, anılarımıza götürür. Tüm bu duygular yaşanmışlığa, imgelem ve hatıralarımıza dönmemizi tetikler. Bu anlamda, oda sadece barınma amaçlı değildir. Onunla bir bağ kurulur. Oda tıpkı benliğimiz gibi korunmalı ve kollanmalıdır.” (s. 13-14).

“Oda” kişinin gizli mahzenidir. Kişinin dertlerinin, hüznlerinin, sevinçlerinin, ailesi ile birlikte geçirdiği zamanın, güzel veya kötü anılarının hepsinin hatırlanmasına yardımcı olan bir mekândır.

Edebiyatta özellikle romana konu olmuş olan “mekân-ev-oda” terimleri anlatılan unsurlar ile birlikte tasvir edilmiş, kişilerin psikolojik, sosyolojik yönleri ile bir bütün halinde birleştirilerek okurun önüne sunulmuştur. Batılılaşmanın etkisi ile Tanzimat Edebiyatının romanlarında görülen ev motifleri, Servet-i Fünûn romanlarında daha da içselleştirerek, kişilerin bohem dolu hayatları yansıtılmıştır.

“Tanzimat romanında sosyal bir gösterge olarak konumlanan ev, bilhassa Halit Ziya ile birlikte kabuk değiştirir. Dönemin İstibdat Dönemi olmasının da etkisiyle bireyler psikolojik ve sosyal ilişkilerinin ve duygulanımlarının merkezine ev koymuştur. Bu nedenle Tanzimat Dönemindeki daha sosyal bir çevre ifadesi olan ev, psikolojik bir sınırlanmışlık ve detaylandırma alanı olarak algılanmaya başlamıştır. Sosyal eylemliği azalan birey, evi sosyal açılan bir mekâna dönüştürür. Kısıtlanmışlığı evin içinde yeni ve geniş psikolojik mekânlarla aşmaya çalışır. Mekân romanın kalbine iner ve aksiyon arkasına saklanır” (Şen, 2010, s. 63-64).

Dönemin verdiği etki ile odalar anlam kazanabilir. Çünkü dış dünyadan koparılan birey mecburen evin içinde kendi duyguları ve düşünceleriyle baş başa kalacaktır.

“Türk romanında mekânın önem kazanması, bazı küçük istisnalar sayılmaz ise Halit Ziya’yı bekler. Ferdi ve Şürekası’na kadar yazdığı romanlarda olay örgütleyici bir tarzın hâkim olduğu Halit Ziya, bu romanı ile artık Türk edebiyatından karakter sentezleyici romana geçildiğinin müjdesini verir” (Korkmaz & Şahin, 2017, s. 18).

Türk romanında yazarların mekâna dair dikkatlerinin geç gelişmesinin sebebi, Tanzimat dönemindeki yazarlarımızın toplumsal konulara ağırlık vermesinden kaynaklıdır. Ev tasviri, çok dikkate alınmaz. Yazarlar anlattıkları olayların halk tarafından anlaşılacak istedikleri için, daha çok toplumsal konulara değinilmiştir. Bu yüzden iç mekândan çok dış mekân ve sosyal mesaj içerikli konular daha ağırlıklı verilmiştir. Halit Ziya’ya kadar mekânın romanlara girmemesinin temel sebepleri arasında dönemin siyasi yönü de sayılabilir. Halit Ziya, İzmir dönemi romanlarında mekân tasvirlerine yoğun ve abartılı biçimde yer vermemekle birlikte, dış mekândan iç mekâna geçiş sürecini ve bireyin yaşadığı dönemin etkisiyle içine düştüğü kasvetli ruh hâlinin karakterler üzerindeki yansımalarını eserlerine aktarması zaman almıştır.

“Servet-i Fünûn’da mekân denince ilk akla gelecek kavram ‘aşıyan’dır. Aşıyan, M. Kaplan’ın ifade ettiği şekliyle hem Servet-i Fünûncular hem de “Daha sonra gelen nesiller için, içinde oturulan herhangi bir bina olmaktan daha fazla bir şey, bir duyma, düşünme ve hareket etme tarzının maddileşmiş bir şekli, bir ‘sembol’ dır.” Bu nedenle ev dönemin sanatçıları aşkın bir gösterge olarak yer edinir. “Hemen bütün Servet-i Fünûncular’da mizaçları ve devrin şartları dolayısıyla eve veya içe kapanma, dış hayatın sefalet ve acılıklarını böyle ‘yuva’larda unutma

ortak bir özelliktir.” Servet-i Fünûn’da Tevfik Fikret’in şiirleriyle tanınan aşıyan, roman ve öykülerde de bir kaçış/sığınma izleği olarak yer alır” (Şen, 2010, s. 64).

Halit Ziya Uşaklıgil mekân üzerinde fazla durmuş ve kişilerin üzerinden mekânın etkisini ustaca göstermektedir. Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarında insan-mekân ilişkisi adlı başlıkta Servet-i Fünûn romanlarında işlenen iç hesaplaşma, bunalım ve yalnızlık arzusu, hem bireylerin mekâna bakışını hem de romanlarda betimlenen genel İstanbul mekânlarını biçimlendirmektedir. Bu bölümde söz konusu temaların mekânla kurduğu ilişki ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

2. HALİT ZİYA UŞAKLIĞİL’İN ROMANLARINDA İNSAN-MEKÂN İLİŞKİSİ

İnsan, tarih boyunca daima bir şeyler üzerinde hâkimiyet kurma arzusunu taşımıştır. Zira birey, benliğini ve varlığını ortaya koyabilmek için bu hâkimiyet düşüncesine ihtiyaç duyar. Kurduğu bu bağ aracılığıyla da mekân üzerinde izler bırakır. Birey, gerek sosyalleşme gerekse psikolojik bağlamda bulunduğu mekânla içselleşir ve zamanla onun özelliklerini benimser. Servet-i Fünûn dönemi yazarları ise, siyasal baskılar nedeniyle roman kahramanlarını çoğunlukla ev içine hapseder; dış dünyanın etkisinden kurtulduklarını zanneden bu karakterler, evin içinde yalnızlaşır ve içsel bunalımlarla, psikolojik dalgalanmalarla baş başa kalırlar.

“Karakterlerin çok yönlü analizinin yapılabilmesi için karakter ile mekân arasında doğrudan bir ilişki kurularak psikolojik aktiviteler gerçekleştirilir. Anlatıcı, karakteri romanın tezine uygun mekânlara sürükleyerek bir çatışma yaratır. Mekânın dar anlamıyla “ev” olarak ele alırsak, sosyal hayatın tesiri altında olduğu kadar fertle birebir ve kuvvetli bir münasebet içinde olduğu görülür. Dolayısıyla bu münasebet, evi kişilerin psikolojik durumlarını ve şahsiyete özgü hallerini ortaya koyma bakımından önem arz eder. Zira ev, manzaranın ortaya koyduğu ruh bakımından daha ileri bir ruh durumudur”(Aydemir, 2016, s. 281).

Halit Ziya, özellikle İstanbul’da kaleme aldığı *Mâi ve Siyah*, *Âşk-ı Memnu*, *Kırık Hayatlar* ve *Nesl-i Âhir* adlı romanlarında, mekânı çoğunlukla insanın içsel buhran ve bunalım hâlini yansıtan bir unsur olarak işlemiştir. Yazar, evi bir ruhun, bir beden ve bir bütünlüğün temsilcisi olarak konumlandırırken; odayı bu bütünlüğün parçalanmış hâli, belirli bir ruh durumunun ve yalnızlığın mekânı olarak kurgulamıştır. Halit Ziya, eserlerinde en çok bireyin kendisiyle baş başa kaldığı kapalı mekânlarda psikolojik çöküntü yaşadığını ve iç hesaplaşmaların çoğunlukla bu odalarda ortaya çıktığını vurgular.

Ev, dış etkilere karşı bir siper, korunma, sığınma mekânıdır. Bu yönüyle bir kendine dönüş kendi benliğini bulma objesidir. Bu kaçış yanan ruhların, vücutların dinlenme ve huzur yeridir. Halit Ziya Uşaklıgil, eserlerinde tüm kahramanlarının mutluluğu ancak zihinde tasarlanmış huzurlu ve sıcak bir ev metaforu oluşturur. “Ev bir mutluluk nedeni, huzur aracı ve arındırılmış kendilik değeridir. Halit Ziya karakterleri için ev aşkın bir temsili değildir. Bir yandan kötülüklerden kaçma, öte yandan mutluluğa sığınma arzusunu taşır” (Şen, 2010, s. 65).

Ev, tüm bunların ötesinde, romandaki olay örgüsünü şekillendiren en temel öğelerden biridir. Romanda aktarılan olaylar, yalnızca evin içinde geçen hadiseler değil; aynı zamanda evin taşıdığı sembolik ve psikolojik anlamlarla birlikte ele alınarak kurgulanır. Yazar, evi bir mekân olarak göstermenin ötesine geçer; ona ait tüm fiziksel ve ruhsal nitelikleri de detaylı biçimde yansıtır. Birey sadece eve anlam yüklemekle kalmaz, aynı zamanda yaşadığı şehre de biçim verir. İnsanın varoluşu ile birlikte şekillenen şehir hayatı, zamanla mekân olmanın ötesine geçerek içinde barındırdığı bireyleri etkileyen psiko-sosyal bir ortam hâline gelir.

“İnsanın şehirle kurduğu aidiyet ilişkisini en iyi yansıtsan unsur “ev”dir. Evin mimari türü (gecekondu, apartman dairesi, konak, yalı vs.) şehirdeki sınıfsal, sosyal tabakaların da göstergesi haline gelmiştir. Aynı şehirde bulunan gecekondu ve apartman dairesi farklı iki toplumsal zümreyi temsil etmektedir. Bireyin şehirdeki konumunu, evinin bulunduğu semt belirler” (Kıyak, 2014, s. 13).

Bir ev hakkında ilk dikkat çeken unsur, içinde kimin yaşadığından çok dış cephesidir. Varlık ya da yoksunluk; sınıfsal farklılıklar ve toplumsal statü gibi unsurlar, çoğu zaman evin dış görünüşü aracılığıyla belirginleşir. İnsan, somut olanın ötesinde soyut değer ve anlamlara yönelim gösterdiği için, gösterişli yaşam biçimleri tarih boyunca bir temsil aracı olarak önem kazanmıştır. Özellikle Batı’ya yönelişin hızlandığı Tanzimat sonrası dönemde, kendi kültürel dokumuzdan uzaklaşılarak Batılı yaşam tarzının yalnızca yüzeysel görünümünün taklit edilmesi, bireyin insanî yönlerinden çok, nesnelerin estetik ve statü belirleyici yönlerine odaklanmasına neden olmuştur. Elbette tarihin her döneminde alt ve üst sınıf ayrımı mevcuttur; ancak modernleşmeyle birlikte gösterişe dayalı yaşam biçimi artmış, sınıfsal tanımlamalar giderek makam ve mevkiden çok nesneler üzerinden okunur hale gelmiştir.

“Servet-i Fünûn romanında nesnelerin ve soyut kavramların mekânlaştırılması sayesinde soyut ifadeler hayal aracılığıyla mekân özelliği kazanır. Servet-i Fünûn romancıları mekân unsurunu alışıldan farklı biçimlerde ele alarak onu roman içerisinde önemli bir konuma getirir. Dönem romanlarında pitoresk nitelikleri fazlasıyla bünyesinde bulundurduğundan tasvir ağırlıklı mekanlar önemli yer tutar”(Aydemir, 2016, s. 382).

Servet-i Fünûn romanlarında bireyler, nesneler üzerinden dış dünyaya farklı bakış açıları kazanmıştır. Kazanılan bu bakış açıları bireyi, içerisinde bulunduğu toplumdan uzaklaştırıp daha içine kapanık, nesnelerle hemhal olan bireyler haline dönüştürmüştür. Bireylerin topluma bakışları değiştikçe, yazarların eserlerindeki konuları da değişmiştir. Toplumun sorunlarını romandan uzaklaştıran yazarlar, konu olarak bireylerin iç dünyalarına yer vermeye başlamıştır.

“Edebiyat-ı Cedide, Türk tarihinin “salonlarla”, “yalılarla” doğmuş bir zina çocuğudur.” XIX. yüzyılın İstanbul’unda zengin olanlar konaklar, köşkler ve yalılarda yaşarlardı. Zira bu konak, köşk ve yalıların ancak yüksek maaş alan üst seviyedeki memurların, iyi gelir getiren bir ticaret işine sahip olanların veya sarrafçılık, karaborsa ve faiz işleri ile uğraşan gayrimüslimlerin altından kalkabilecekleri kadar fazla masrafları vardı. Aksi takdirde iyi derecede bir geliri olmayan kişilerin satın almaya veya kira yoluyla bunları elde etmeleri, içlerinde barındırmayı

düşündükleri onlarca hizmetliye bakmaları ve ayrıca hayatlarını bu konak, yalı ve köşkların lüksüne göre sürdürebilmeleri mümkün olamazdı. İstanbul'da orta halli halk iki katlı ve konaklara göre mütevâzi ahşap evlerde; zanaatkâr, esnaf ve küçük rütbeli memurlar ise tek katlı ve yine ahşap evlerde otururlardı” (Çıkla, 2004, s. 200-201).

Dönemin şartlarına göre, Osmanlı Devletinde hâkim olan geleneksel Türk evlerinde karakterleri görmek mümkündür. Bu dönemde orta gelirli ailelerin oturduğu evler genellikle ahşap binalardan oluşmaktadır. Carel Bertram (2012), “*Türk Evini Hayal Etmek*” isimli kitabında Türk evlerini/ Osmanlı dönemi evlerini şu şekilde tasvir etmektedir:

“Gerek yerel inşaat malzemelerine, gerekse barındırdıkları ailelerin zenginliği ve büyüklüğüne göre değişiklik gösterse de, bu evlerin tümü temel bir mimari dağarcığı paylaşmaktadır. Şehir evleri ve hatta birçok kırsal ev istisnasız en az iki kattan oluşuyor ve zemin kat depo olarak kullanılıyor. Oturma odaları bir üst kattaydı. İki kattan fazla katlı olan evlerde, en üst kat genellikle yazlık olarak, ısıyı en iyi tutan orta katlar ise kış aylarında kullanılıyordu. Zemin kat sokağa ve toprağın topografyasına uygun bir şekilde planlanmıştı. Zemin katın duvarları ise taştan veya molozdan yapılmıştı ve ya penceresizdir ya da sokağa bakan havalandırma pençeleri vardı. Fazla kalabalık olmayan mahallelerde, bu duvarlar, sokağa bakan, bahçeyi tamamıyla özel bir alana çeviren ve aynı zamanda kent planını belirleyen bahçe duvarlarını oluşturacak şekilde genişletilmekteydi. (...) Evin dış cephesine geniş, dışarı taşan, pencerelerle duvarları güneşten koruyan saçaklar hâkimdi. Fakat Osmanlı dönemi ahşap evine özgün dış görünüşünü kazandıran bu evin üst katlarıdır. Toprak üzerine oturtulmuş taştan bir tabanın üzerinde yer alan üst katlar özel yaşama, ışığa, manzaraya ve havalandırmaya göre ayarlanmıştı. Böylece üst katlar zemin kattan farklı bir şekilde konumlandırılabilirdi”(s. 46-49) .

Halit Ziya'nın romanlarında, karakterlerin maddi olanaklarını yansıtmak amacıyla evler, yalılar ve köşklar detaylı bir biçimde betimlenmiştir. Örneğin *Ferdi ve Şürekâsı* adlı romanda, kereste tüccarı Ferdi Efendi ile onun yoksul muhasebecisi İsmail Tayfur'un yaşadıkları yerler için genel olarak “ev” kavramı kullanılır; ancak bu iki karakterin ekonomik durumlarına uygun biçimde kurdukları yaşam düzeni açıkça ayırt edilir. Benzer şekilde *Mai ve Siyah* romanında Ahmet Cemil ile arkadaşının paylaştığı ev de aynı perspektiften değerlendirilebilir. Örneklerde, hayal edilenle yaşanan arasındaki maddi uyumsuzluk, bireylerin iç dünyalarında ciddi bir buhran yaratır. Halit Ziya'nın eserleri genel olarak İzmir ve İstanbul dönemi romanları olarak ikiye ayrılmakla birlikte, okurun mekân üzerinden çözümleme yapmasına en fazla olanak tanıyan yapıtları İstanbul dönemi romanlarıdır. Romanlarda İstanbul'daki ev tipleri üç ana başlık altında incelenebilir: Boğaziçi kıyılarında yer alan yalılar, bahçeli alanlara konumlanmış ahşap yapılar olan köşklar ve şehir içinde, haremlik-selamlık gibi bölümlere ayrılmış daha büyük yapılardan oluşan konaklar.

“Konak, şehrin merkezinde ve genellikle kâgir yapılı bahçesiz büyük evlerken; yalı, deniz kenarında bulunan gösterişli ve daha özgür bir yaşamın sembolü olan yerlerdir. Geleneksel kültüre ait konak, rahatlığın ve bireyselleşmenin mekânı olan yalı karşısında yenilir. Konak zayıfladıkça yalı güçlenir. Zayıflayan toplumsal bağlarla birlikte konağın yerini yalı alır. Ataerkil yapının çözülmesinin bir sonucu olarak ev içi özgürlük artar ve birey yavaş yavaş dışarı açılmaya başlar. Konaktan-yalıya geçiş bireyselleşme sürecinin ifadesidir. Toplu cemiyet yaşamından bireysel, batı kültürü ekseni düşünce ve yaşayış evrenine geçiştir. Bastırılmışlığın ve kuşatılmışlığın bir sonucu olarak geleneğin sembolü olan konağa tepki gösterilir. Konağın ve gücün baskısından sıkılan bireyler özgürlüğü, yalıda bulur” (Aydemir, 2016, s. 387).

Halit Ziya dönemin baskılanmış bireylerini daha iyi anlatabilmek için İstanbul’da ele aldığı romanlarında köşk, yalı hayatını anlatmaya çalışmaktadır. Mekâna anlam yükleyen yazar bütün karakterlerini mekânları ile özdeşleştirerek okura sunmuştur. İç bunalımları ön plana aldığı karakterleri aslında kaçtığı olaylar kendilerini tanımaya yönelik kaçışların sembolü olmuştur.

“Halit Ziya’nın romanlarında arzunun mekânı olan yalılar, klasik yaşam anlayışının ve geleneğin karşısında modernizmin yanı başında dururlar. Bu mekân, özellikle kadınların sosyalleşme ve kabuğunu kırma fonksiyonunu üstlenir. Konağın yerini yalı ve apartmanların alması, beraberinde sosyolojik bir gerçeği de açıklar. Mekânlardaki bu eksen kayması değişen toplum düzeninin yansımaları olur. Konaktaki güçlü ve otoriter erkek sesi yalıda oldukça zayıflar ve kısılır, onun yerini kadın alır” (Aydemir, 2016, s. 387).

Yalı mekânı, özellikle *Âşk-ı Memnu* romanında belirgin bir biçimde karşımıza çıkar. Melih Bey Takımı’nın yalısı ve Adnan Bey’in yalısı, romanda yalnızca bir yaşam alanı değil, aynı zamanda karakterlerin dönüşümünü simgeleyen sembolik mekânlar olarak kurgulanmıştır. Romanın merkezindeki Bihter karakteri, annesinin evinde baskılanan bir bireyken, Adnan Bey’in yalısında egemenliğin ve arzularının öznesi hâline gelir. Halit Ziya’nın eserlerinde, mekân ile bireyin ruhsal durumu arasında güçlü bir ilişki kurulmuştur. Ev, yalnızca fiziksel bir barınak değil, aynı zamanda karakterlerin sosyalleşme, ait olma ve yalnızlıktan kaçınma arzularını gerçekleştirmeye çalıştıkları bir sahneye dönüşür. Karakterler çoğu zaman iç hesaplaşmalarla öne çıkarılsa da, bazı kaçışların temelinde yalnız kalmaktan duyulan korku ve hata yapma endişesi yer alır.

Halit Ziya, karakterlerini toplumsal normlara uymadıkları için doğrudan cezalandırmaz ya da ödüllendirmez. Aksine, onları bireysel arzularının izinden gitmeyi seçen güçlü tipler olarak inşa eder. Bu karakterler, toplumsal baskılara rağmen kendi iç dünyalarının peşinden gitmeyi tercih eder. Bu bağlamda, geçmiş ve anılar da önemli bir yer tutar: Halit Ziya’nın karakterleri, bastırmak istedikleri duygularını çoğu zaman anılarına gömer; onları yalnızca hatırlamak istediklerinde gün yüzüne çıkarmak isterler. Birey, zaman zaman kendi anılarını taşıyabilecek, onları hatırlayabileceği özel mekânlar arar — ve kimi zaman bu mekânları gerçekten bulur. Gaston Bachelard’ın (2017) da dediği gibi:

“İnsan bazen kendini zaman içinde tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey varlığın, geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile yitik zamanın peşine düşse, orada da zamanın akışını “durdurmak” isteyen varlığın istikrar bulduğu mekânlara saplanıp kalmasıdır yalnızca. Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar” (s. 38-39).

Servet-i Fünûn döneminde yasak aşkların yaşandığı mekânların başında yalı gelmektedir. Bu mekân, batılı yaşam biçimini benimsemiş, hayatlarını çalışarak kazanma kaygısı taşımayan varlıklı ailelerin yaşadığı yerlerdir. Yasak aşklar bir süre gizli gizli devam eder; ancak araya kıskançlık unsuru girince macera felâketle noktalanır. Mustafa Aydemir

(2016) Servet-i Fünûn edebiyatını, “salonlarla, yalılarla doğmuş bir zina çocuğu” olarak adlandırmıştır.(s. 389)

Halit Ziya’nın romanlarında yalıların, özellikle *Âşk-ı Memnu*’da, yasak aşkın mekânı olarak öne çıktığı en belirgin örnek bu eserdir. Bihter, annesi gibi olmak istemediği için evden kaçarak Adnan Bey’in yalısına sığınır; bu kaçışla birlikte ailesel geçmişte yaşanan bazı trajedilerin de sona ereceğini sanır. Ancak yalıda başlayan yeni hayat, Bihter’in duygularından kaçamayacağını ve geçmişin izlerinin bir mekân değişikliğiyle silinemeyeceğini gösteren trajik bir sonla noktanır.

“Yalı, dönemin ve belki de entelektüel kişiliğin kazandırdığı bir yapıdan ötürü olumsuz ve bohem bir imge olarak görülür. Yalının yoğun olarak yer aldığı Boğaziçi, kalabalık oluşuyla, dostluğun ve birlikteliğin mekânıdır. İnsanların dertlerini azalttığı, ruhlarının ıstıraplarını dinlendirdiği mutluluk mekânı olan yalılar, zamanla artık yalnızlığın, bunalımın hatta ölüme yakınlığın hissedildiği karanlık ve soğuk bir imgeye dönüşür. Dolayısıyla yalnızlık acısı çektiğimiz, yalnızlığın tadını çıkardığımız, yalnızlığı aradığımız, yalnızlıkla uzlaştığımız mekânlar, içimizde silinmeden kalır”(Aydemir, 2016, s. 390-391).

Yalnızlığa itilen bireyler, dönemin ruhsal atmosferi içerisinde büyük ve gösterişli yapıların içinde içsel sıkıntılarıyla baş etmeyi öğrenmeye çalışmaktadır. Bu dönemde sunulan toplumsal imaj da bu doğrultudadır. Kalabalık olarak görülen sokaklar, Boğaziçi ve Beyoğlu gibi önde gelen semtler bile bireylerde ne mutluluk ne de huzur duygusu uyandırmakta; aksine, artık birer hüznün mekânına dönüşmektedir. İnsanlar başlangıçta bir kaçış ya da huzur arayışıyla sığındıkları yalılarda zamanla yalnızlığın en derin hâlini yaşamaya başlarlar. Bu bağlamda, edebiyatımızda bir buhranın mekânı olarak yer edinen yalı kavramından önce, aynı işlevi üstlenmiş farklı mekânlardan söz etmek daha yerinde olacaktır.

3. HALİT ZİYA UŞAKLIGİL’İN ROMANLARINDA GENEL OLARAK EV / KÖŞK / YALI

Tanzimat dönemi romanlarında kahramanlar, çoğunlukla çevreyle ilişkilendirilmeden, didaktik bir amaçla kurgulanmışken; Servet-i Fünûn romanlarında, özellikle Halit Ziya’nın romancılığından itibaren, kahraman ile çevre ayrılmaz bir bütün hâline gelmiştir. Her karakter, yaşadığı mekânla aidiyet duygusu kuracak şekilde tasvir edilmekte ve bu mekânsal ilişki, karakterin ruhsal yapısının oluşumunda belirleyici rol oynamaktadır. Servet-i Fünûn romanlarının çoğunda İstanbul başlıca mekân olarak tercih edilmiştir. Bu nedenle, dönemin siyasal, toplumsal ve kültürel dönüşümleri, doğrudan karakterlerin yaşamına yansır. Halit Ziya, ilk romanından son romanına kadar genişleyen şahıs kadrosuyla birlikte, şehrin birey üzerindeki etkisini de giderek daha görünür kılar. Karakter çeşitliliğindeki artış, onların şehirle kurdukları ilişkilerin farklılaşmasına da yol açar. Bu ilişkinin belirleyici unsurlarından biri ise

kahramanların gelir düzeyidir. Her karakter, maddi olanakları ölçüsünde şehir hayatına katılır; mekânla kurduğu bağ, çoğu zaman ekonomik koşullarıyla doğru orantılıdır. Mekân baskın olarak Kanlıca, Çamlıca, Erenköy, Şişli, Beylerbeyi gibi köşklerin, yalıların bulunduğu bölgelerden seçilmiştir. Ferdi Efendi'nin konağı, Hüseyin Nazmi'nin köşkü, Adnan Bey'in yalısı romanlarda ayrıntılı verilir. “Halit Ziya yalnızca konak ve yalıları betimlemekle kalmıyor, odaları özellikle genç kız odalarını en ince ayrıntısına kadar veriyor bu odalar aynı zamanda o yılların döşeniş özelliklerini de yansıtıyor” (Önertoy, 1999, s. 227). En ince ayrıntısına kadar düşünülen roman karakterlerine ait odaları, bir taraftan da karakterlerin ruh hallerini yansıtmak için kullanılmıştır.

Halit Ziya, ilk romanı olan *Sefile*'de mekânları yüzeysel bir biçimde ele alır. Romanda, eserin ismiyle de örtüşen şekilde, köşk ya da konak gibi gösterişli yapılar yerine daha çok yoksulluğu, düşkünlüğü ve toplumsal dışlanmışlığı temsil eden mekânlara yer verilir. Özellikle fuhuş evleri, paranın kirli yollarla kazanıldığı, ahlaki çöküşün mekânsal karşılığı olarak dikkat çeker. Ancak *Nemide* romanıyla birlikte yazarın mekân anlayışı değişmeye başlar. Bu eserde, Sultanahmet ve çevresi gibi daha “usturuplu” ve İstanbul'un geleneksel dokusunu yansıtan mekânlar tercih edilir. *Nemide*'de dış mekândan çok, karakterin annesinin yokluğunda babasıyla huzur aradığı yalı atmosferi ön plandadır.

Bir Ölüünün Defteri adlı romanda ise mekânsal merkez Beylerbeyi ve Çamlıca çevresidir. Vecdi'nin annesinin ölümünden sonra halasının Beylerbeyi'ndeki yalısına taşınması ve romanın büyük kısmının Nigar'ın evinde geçmesi, mekânın karakter üzerindeki psikolojik etkisini görünür kılar. Mekân, burada Nigar'ın bakış açısından şekillenerek okura sunulur.

Ferdi ve Şürekâsı ise Halit Ziya'nın mekânsal anlamda farklılık gösteren eserlerinden biridir. Olaylar, genellikle bir ticarethanede geçer. İsmail Tayfur, yaşamını Hoca Paşa'daki kendi evi ile Yeni Cami civarındaki Ferdi Efendi'nin ticarethanesi arasında sürdürür. Çalışan sınıfın dünyası bu mekânlar üzerinden aktarılırken; işveren konumundaki Ferdi Efendi ve kızı Hacer, Yeni Cami yakınlarındaki gösterişli evlerinde, maddi varlık ile manevi huzursuzluğun iç içe geçtiği bir atmosferi temsil eder. Bu romanlarda mekân, sadece maddi düzeyi değil, ruhsal iklimi ve toplumsal yapıyı da yansıtan çok katmanlı bir öge olarak karşımıza çıkar.

Yazarın İstanbul'a gelişiyle birlikte mekân algısı belirgin biçimde değişir. Artık roman kişileri, çevreyle daha organik bir bağ içinde düşünülür; mekân, karakterin psikolojisi ve sosyal konumuyla doğrudan ilişkilendirilir. Halit Ziya'nın İstanbul dönemine ait ilk romanı olan *Mâî* ve *Siyah*, bu bağlamda dikkat çekicidir. Romana ismini veren “mâî”, hayal edilen mutluluğun,

kültürel gelişmişliğin ve arzuların bir simgesi olurken; “siyah” ise hayal kırıklığı, yoksunluk ve yaşanan dünyanın birey üzerindeki karanlık etkisini simgeler. Bu ikiliğin karakter düzeyindeki karşılığı Hüseyin Nazmi ve Ahmet Cemil’dir. Hüseyin Nazmi; başarılı, arzu edilen ev ve kütüphaneye sahip bir yazardır. Buna karşın Ahmet Cemil, babasının ölümünün ardından hem ekonomik hem psikolojik sorumluluklarla kuşatılır. Sürekli iyi bir yazar ve iyi bir yaşama kavuşma arzusundadır; fakat yazgısı, onun hiçbir zaman hayal ettiklerine ulaşamamasına neden olur. İstanbul, Ahmet Cemil’in zihninde kötü anıların mekânı olarak yer eder.

Âşk-ı Memnu ise yazarın mekân merkezli anlatımının en güçlü örneklerinden biridir. Bu eserde mekân, romanın merkezine yerleşmiştir. Varlık, hırs, toplumsal statü ve tutkunun kesişim noktasındaki Adnan Bey’in yalısı, Boğaziçi’nde konumlanmıştır. Bihter de çocukluğunu Boğaziçi’nde geçirmiştir. Annesi Firdevs Hanım ve Melih Bey Takımı olarak anılan çevresi, yine Boğaziçi’nin en gözde ve gösterişli figürleri olarak tasvir edilir. Bunun dışında Kanlıca, Göksu, Beyoğlu ve Eyüp gibi mekânlar da romanın arka planında yer almakla birlikte, esas mekânsal derinlik Adnan Bey’in yalısı ve Firdevs Hanım’ın geçmişte sahip olduğu yalı üzerinden kurulmuştur. Psikolojik çözümlemelere dayanan romanda, mekân karakterlerin ruh hâllerine göre anlam kazanır; kaçışlar, çatışmalar ve yalnızlaşma hâlleri genellikle iç mekânlara bağlanarak işlenir.

Yazarın üçüncü büyük eseri olan *Kırık Hayatlar*’da ise İstanbul’un mekânsal çeşitliliği daha da genişler. Şişli ve Nişantaşı gibi semtler ön plandadır. Kahraman Ömer Behiç’in babasının isteğiyle İstanbul’un farklı noktalarında yaşaması, romanda mekânın çok yönlü kullanıldığını gösterir. Sarıyer, Haydarpaşa, Kısıklı ve Gülhane gibi semtlerde geçen olaylar, bireyin şehirle kurduğu bağı zenginleştirir. Romanın sonunda Ömer Behiç, evini ve işyerini aynı binada konumlandırarak hem şehirdeki yıkılmış hayatlara tanıklık eder hem de kendi ailesinin çözülüşünü fark edemez. Eşi Vedide, ev içindeki huzuru önceleyen bir karakter olarak çizildiğinden, dış dünyaya dair yaşantısı diğer karakterler kadar ayrıntılı şekilde verilmez. Buna karşılık Bekir Servet, İstanbul’un hemen her semtinde dolaşan ve kendini çevreye göre konumlandıran en hareketli figürdür.

Yazarın son romanı olan *Nesl-i Âhîr*, daha siyasal ve toplumsal bir zeminde ilerler. Dönemin çalkantılı yapısını yansıtan romanda mekânlar oldukça geniş bir çerçevede ele alınır. Diğer romanlara kıyasla İstanbul’un fiziksel ve sosyolojik yapısına dair daha detaylı betimlemeler içerir.

“Dönemin sıkıntılı ortamında yeteneklerini ve zekâlarını kullanabilecekleri mevkilere getirilmeyen gençleri “nesl-i âhîr” olarak sunar. Devri anlatabilmek için roman kahramanlarını

şehirde dolaştıran yazar, İstibdat altındaki İstanbul'un panoramasını çizer. Roman kahramanlarının dolaştığı, ikamet ettiği semtler, meslekleri ve diğer özellikleri, yazar tarafından şehirdeki siyasî atmosferi vermek amacıyla kurgulanmış, kahramanların şehirle kurduğu ilişki çeşitlendirilerek siyasî tenkit mekânsal öğelerle desteklenmiştir" (Kıyak, 2014, s. 47).

Halit Ziya'nın romanlarında karakterler, yalnızca bireysel özellikleriyle değil; yaşadıkları evler, gittikleri mekânlar ve içinde bulundukları ruhsal durumlarla birlikte sunulur. Yazar, sekiz romanı boyunca İstanbul'un geniş mekânsal çeşitliliğini kullanırken, bu mekânları karakterlerin maddi ve manevi konumlarıyla ilişkilendirerek yapılandırır. Böylece, mekânın insan psikolojisi üzerindeki etkisi güçlü bir şekilde vurgulanır.

Her ne kadar mekânlar karakterlerin iç dünyalarıyla uyumlu şekilde tasvir edilse de, bu mekânsal anlatı aynı zamanda dönemin siyasal arka planından da izler taşır. Mekânlar yalnızca estetik veya sınıfsal göstergeler değil, aynı zamanda bireyin özgürlük sınırlarını da belirleyen araçlara dönüşür. Halit Ziya, özgürleşemeyen bireylerini çoğu zaman dış dünyadan izole ederek evin içine hapseder; bu bağlamda ev, oda ve iç mekân tasvirleri romanlarında baskın bir yer tutar. Özellikle varlığını toplum önünde kanıtlayamamış birey, yaşadığı buhranı evin içinde saklamak zorunda kalır.

Bu durum, *Âşk-ı Memnu*'da Bihter ve Firdevs Hanım, *Kırık Hayatlar*'da Ömer Behiç, *Mâi ve Siyah*'ta Hüseyin Nazmi, *Ferdi ve Şürekâsı*'nda ise Ferdi Efendi gibi karakterlerde açıkça görülür. Bu karakterler, şehirdeki sosyal görünürlüklerini yalılar ve köşkler aracılığıyla kurmaya çalışır; ancak içsel sıkıntılarını ifade edemedikleri için evin içinde, çoğunlukla kendilerine ait özel alanlara çekilirler. Bu odalar, hem maddi zenginliği yansıtan birer vitrin hem de bireyin bastırıldığı duyguların içselleştiği alanlardır.

Yazar, sınıfsal ayrımı mekân seçimleri aracılığıyla görünür kılar. Zengin karakterler genellikle Erenköy, Büyükkada, Kanlıca, Çamlıca ve Beyoğlu gibi semtlerdeki evlerde yaşarken; orta sınıf ya da alt gelir grubuna mensup karakterler Süleymaniye, Hoca Paşa, Eyüp ve Sur içi gibi bölgelerde konumlandırılır. Bu tercihler, yalnızca karakterlerin sosyoekonomik statülerini değil, aynı zamanda romanın içeriğine dair tematik ipuçlarını da barındırır. Orta sınıfın yaşadığı mekânlar genellikle gündelik sıkıntılar, geçim derdi ve sosyal baskılarla örülmüşken; üst sınıfa ait mekânlar daha çok içsel buhranın, huzursuzluğun ve toplumsal yalnızlığın sahnesine dönüşür.

Halit Ziya, karakterlerinin kaderini çoğu zaman mekân üzerinden kurgular. Karakterlerin yokluk ve varlıkla ilişkileri, arzularını gerçekleştirme biçimleri, kendilerini kanıtlama istekleri ya da sosyal görünürlük çabaları, evin içinde geçirdikleri anlarla

bütünleştirilir. Maddi imkânın temsil edildiği odalar, aynı zamanda içsel boşlukların, çatışmaların ve kırılmaların da sahnesi hâline gelir. Bu yönüyle ev, hem romanın temel konusunu hem de dönemin İstanbul’undaki birey-toplum-mekân ilişkisini başarıyla yansıtan bir merkez işlevi görür.

Halit Ziya’nın anlatı dünyasında sıklıkla karşılaşılan aşk üçgenleri de bu mekânsal yapıyla iç içe geçer. Bireyin içsel yalnızlığı, aşk ilişkilerindeki çıkmazlarla birleşerek mekânın metruk ve melankolik doğasında vücut bulur. Bu durumu Zeynep Uysal (2014) şöyle anlatmaktadır:

“... beşer hikâyesini, bireyin metrukluğunu evde, evin içinde ama dışarıdan, dıştan etkilenen, zedelenen bir ev üzerinden anlatan, kısaca hayatı ev eğretilmesiyle biçimlendiren yazar, bireyin metrukluğunu anlatan romanı, bir metruk ev anlatısı olarak inşa eder. Evin içinin ve dışının çatışma halinde olduğu, bir anlamda modern bireyin özel alanla kamusal alan arasındaki gerilimle biçimlendiği, giderek kamusalın özele nüfuzunun daha görünür hale geldiği bir anlatıdır.

Tam da bu çatışma hali, Halit Ziya romanında öne çıkarılan özel alan olarak ev içi ve aile ilişkilerinin politik olduğunu imgeler. Zira arzuları ve ıstıraplarıyla öne çıkan modern birey üzerinden, insanı ve hayatı anlama/ anlamlandırma çabası kamusal alandan, evin dışında olup bitenlerden, toplumsal alandan ayrı düşünülemez. Bireyin dışındaki otoritenin, ailenin, devletin mutlaklığının parçaladığı noktada, bireysel arzu ve arzunun biçimlendirdiği iktidar mücadelesi görünür olmaya başlar...” (s. 15).

Yazının bundan sonraki bölümünde, karakterlere çizilen kaderlerin yalnızca bir ev ya da yalıya değil, çoğu zaman küçücük bir odaya sıkıştırıldığını; bu mekânsal daralmanın, bireyin iç hesaplaşmalarına, varlık-yokluk ikilemine, arzuların nesnelere yönelerek saplantıya dönüşmesine ve her şeye sahip olma hırsının nihayetinde kişiyi felakete sürüklemesine nasıl zemin hazırladığını ele alacağız. Tüm bu süreçlerin sonunda karakterin ölümle yüzleşmesi, mekânın yalnızca bir fon değil, aynı zamanda kaderin biçimlendiği bir sahne olduğunu ortaya koymaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.EVLERİN ODALARI

Ev, kendi içerisinde dahi bölümlere ayrılabilen, mahremiyeti içerisinde barındıran bir mekândır. Evin içerisindeki odalar insan hayatının hem duygu açısından hem de bedenen gizlendiği önemli yerlerdir. Bu odalar, insanların kendileri ile yüzleştikleri mekânlardır. Genel olarak belirlenmiş bir ölçü çerçevesinde Türk evi tasviri yapılır.

“Geleneksel bir Osmanlı dönemi evinin odası, tek başına ele alındığı anda, çoğu mimarlık tarihçisi tarafından evin orijinal unsuru olarak kuramsallaştırılır.(...)Her bir oda anne, baba ve çocuklardan oluşan bir çekirdek aileyi barındıran eksiksiz bir aile yaşam birimi olarak tasarlanmıştır. Birden fazla oda bir evi oluşturmak üzere bir araya getirildiğinde bile, her bir oda, bahsi geçen bu ayrık işlevlerini muhafaza etmiş: çekirdek aileyi de sofaya ya da hayata açılan bir kapısı olan geniş ailenin müşterek mekânından ayrı tutarak kendi kapısına sahip olagelmıştır” (Bertram, 2012, s. 53).

Oda, insanın ilk yaşam alanı olarak hayatını sürdürdüğü bir unsur olarak karşımıza çıkmıştır. Odanın şahsileşmesi, Türk evlerinde zaman almış olsa da alt yapı olarak çekirdek bir ailenin yaşamını sürdürebilmesi için var olan, kendileri için ayrılmış mekânlar varlıklarını göstermiştir. Bunun yanında;

“Her bir odanın sahiplerine, gününe ve mevsimine göre değişen birçok işlevi görmesi bakımından, müstakil olduğu doğrudur. Bu yüzden, kullanımına göre- örneğin yemek, uyku, sosyalleşme ve iş- farklılaşan Batılı odalardan farklı olarak, Türk evinin odası farklı zamanlarda da olsa bu işlevlerin her birini görmüştür. (...) yemek pişirme her zaman ayrı bir alanda, çoğunlukla avluda gerçekleşiyor. Odanın penceresiz duvarı ya da duvarları, gün içerisinde yatak yorgan gibi şeyleri muhafaza eden yüklerle kaplıydı. Yemek zamanlarında, mutfaktan odaya tepsil taşınır, oda da yemek yiyenlerin zemininde oturduğu bir yemek odası olarak kullanılırdı. Masalar ve döşekler kaldırıldığında, oda, pencereli duvarların yanındaki sabit, yastıklı sedir haricinde, mobilyasızdı. Özel bir mobilyası olmayan oda, misafirleri ağırlamak için uygun bir oturma odasıydı. En güzel manzaraya ve ışığa sahip oda, başodasıdır. Gündüz vakti erkek misafirleri ağırlamak için de kullanılan bu oda, gece vakti ev sahibinin, yani aile reisinin ve onun ailesinin enklavı olarak işlev görmekteydi. Odaların pencereleri ilk başta yalnızca panjurlarla kapatılırdı. Bu nedenle, şişe camından ve daha sonraları mozaik camlardan yapılan açılmayan pencereler, pencereler havadan ya da gizlilikten kaynaklanan sebeplerle kapatılmaları gerektiğinde bile, odaya ışık girmesini sağlamak adına panjurlu pencerelerin üstünde yer alırdı. 17.yüzyıldan sonra, panjurların yerini camlı sürme pencereler almaya, buna bağlı olarak da üst sıradaki pencereler yavaş yavaş kullanılmaya başladı” (Bertram, 2012, s. 53-56).

Dönemin tüm incelikleri dikkate alınarak tasarlanan odalar, bireyin yalnızca kişisel dünyasını değil, aynı zamanda içinde yaşadığı toplumun ruh hâlini de yansıtır. Bu değişim süreci, Tanzimat Dönemi’nde Batı’ya yönelişle birlikte belirginleşmeye başlamıştır. Toplumsal yapıda yaşanan dönüşüm, bir bakıma toplumun kendi içinde bulunduğu durumu kabullenemeyişinin bir yansıması olarak yorumlanabilir. Özellikle İstibdat Dönemi’nin yarattığı siyasal baskılarla birlikte bireyler, dış dünyadan çekilerek ev içi yaşama yönelmiş; bu süreçte hem Batı kültürünün etkileri hem de dönemin bohem atmosferi, evin toplu yaşam alanlarında ve bireysel odalarda çeşitli değişimlere yol açmıştır. Tanzimat ile birlikte değişmeye başlayan ev ve oda anlayışı, Servet-i Fünûn döneminde daha belirgin ve derinlikli

bir hâl almıştır. Bu dönemin romanlarında, bireylerin yaşadığı içsel bunalım ve yalnızlık, mekânlara -özellikle odalara- doğrudan yansıtılır. Servet-i Fünûn romanlarında mekânlar yalnızca fiziksel birer sahne değil; bireyin iç dünyasını, ruhsal yalnızlığını ve yaşadığı buhranı görünür kılmak için kullanılan estetik araçlardır. Bunu en başarılı olarak kullanan yazarlardan biri de Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Yazar, *Sefile*, *Nemide*, *Bir Ölü'nün Defteri*, *Ferdi ve Şürekâsı*, *Mâi ve Siyah*, *Âşk-ı Memnu*, *Kırık Hayatlar*, *Nesl-i Âhir*, romanlarında bireyin yalnızlığını, metrukluğunu, dışarıyla iletişimi kesilmiş buhran karakterlerini evin içerisinde kendilerine ait oluşturdukları alanlarla/ odalarla anlatmaktadır. Halit Ziya romanın içerisindeki ana karakterleri, romanda detaylı olarak anlattığı odalar ile bütünleştirir. Yapılan bu betimleme değişimin sadece insanda değil; mekânda, odada olduğunu belirtmek içindir. Mekânın içselleştirilmesi bir çeşit uyum sağlamadır. "Roman kişinin mekânla birinci derecede eşleştirilmesi sonucunda bir bütün olarak mekân ve birey arasında pozitif yönde güçlü bir ilişki gelişir. Bir bakıma mekân ve birey özdeşleştirilmiş olur" (Tuğluk, 2017, s. 171). Karakterin mekânla kurduğu derin bağ, onun sevinç, keder ve içsel buhranlarını okuyucuya daha etkili ve güvenilir bir biçimde yansıtmasına olanak tanır. Halit Ziya Uşaklıgil, ilk romanından son romanına kadar, karakterlerinin yaşadığı dönemin ruhsal sıkıntılarını yansıtmak amacıyla oda motifini özenle işlemiş; bu bağlamda, yaşanan evin tüm ayrıntılarını detaylı bir şekilde betimlemiştir. Servet-i Fünûn romanlarında, mekân yalnızca olayların geçtiği bir arka plan değil, aynı zamanda karakterlerin iç dünyalarının bir yansımasıdır. Özellikle "oda" mekânı, bireyin mahremiyetini, yalnızlığını ve içsel çatışmalarını temsil eden bir alan olarak öne çıkar. Bu bağlamda, oda, karakterin ruhsal çözümlemesinde önemli bir işlev üstlenir.

1.1. Misafir Odaları:

Genellikle evlerin en gözde mekânları olarak görülen odalar, dönemin toplumsal yapısına bağlı olarak, özellikle zengin zümrenin lüks eşyalarını sergilediği alanlar şeklinde tasvir edilir. Ancak bu durumun tüm romanlar için geçerli olduğunu söylemek yanıltıcı olur. Halit Ziya, eserlerinde yalnızca varlık ve gösterişi yüceltmez; farklı sosyoekonomik kesimlere ait yaşamları da detaylı bir şekilde işler.

İzmir dönemi romanlarında, özellikle *Sefile*'de alt tabakadan gelen ve toplumsal olarak düşmüş bireylerin hikâyesine odaklanılırken; *Nemide*, *Bir Ölü'nün Defteri* ve *Ferdi ve Şürekâsı* gibi eserlerde daha çok orta sınıfa mensup karakterlerin, kötü koşullar nedeniyle yaşam mücadelesi veren ya da para aracılığıyla statü elde etmeye çalışan bireylerin yaşamları konu edilir. Buna karşılık, Halit Ziya'nın İstanbul dönemine ait romanlarında -özellikle *Mâi ve Siyah*,

Aşk-ı Memnu, *Kırık Hayatlar* ve *Nesli-âhırde*- mekânlar, maddi varlığın ve lüksün daha belirgin biçimde ön plana çıktığı bir şekilde kurgulanır. Bu yönüyle Halit Ziya'nın mekân anlayışı, yalnızca estetik bir dekoratif unsurdan ibaret değildir; aynı zamanda karakterlerin toplumsal konumları, ruhsal durumları ve arzuları ile doğrudan ilişkilidir.

1.1.1.Haremlik/ Selamlık

“Selamlama anlamına gelen selamlık, ailenin erkekleriyle aile dışından diğer erkeklerin iş ve sosyal ilişkiler maksadıyla kullandığı bölümdür. Osmanlı döneminde, hâkimler, valiler, vezirler gibi çoğu hükümet görevlisi veya şehrin en zengin kesimini temsil eden, yani eşraftan kişiler, işlerini büyük evlerinin veya konaklarının selamlıklarında görmekteydi. Selamlıklar bu gibi ihtiyaçlara hizmet ettiğinden, büyük konakların tamamında selamlık bulunurdu.(...)Harem evin aileye ayrılmış bölümüydü. Bu odalar sokağın kamusal yaşamından korunmaktaydı. Burada kadınlar ve çocuklar ailenin erkekleriyle birlikte yaşıyor, yemek yiyordu, fakat aile dışından kadın ziyaretçilerin bulunduğu durumlarda ergenlik çağını geçmiş erkeklerin hareme girmesine izin yoktu. Dolayısıyla saraylardaki gibi ayrı bir ev, büyük bir evin veya konağın ayrı bir bölümü veya hiçbir şekilde resmi işler veya erkek misafirleri ağırlamak için kullanmayan bu odalardan ibaret olsa da, harem her zaman aile hayatının ve toplumsal cinsiyet ilişkilerinin mahremiyet kurallarına tabi bir mekândı” (Bertram, 2012, s. 56).

Osmanlıdan gelen bir gelenek olarak devam ettirdiğimiz haremlik/ selamlık kısmı biraz da olsa Tanzimat dönemine oradan da Servet-i Fünûn döneminde ve eserlerinde devam etmiştir. Halit Ziya, eserlerinin daha çok ilk dönem yazdıklarında bu bölüme yer vermektedir.

Yazarın ilk eseri olan *Sefile* romanında kendinin de “Kırk Yıl’da söylediği gibi; romanla gerçek hayat arasındaki ilişki üzerinde durarak Mazlume’nin günlük yaşamda da rastlanabilecek düşmüş kadınlardan biri olduğunu, romanı ahlaka aykırı bulanları sarıklarını boyunlarına dolayarak Yeni Camii civarında dolaştırmak gerekir” (Gür, 2017, s. 53). Genel manası ile yazarın okura verdiği ipucundan anlaşılacağı üzere romanda daha çok alt kesimin, yokluk mücadelesinin verildiği bir mekândan söz edilmektedir. Bu yüzden romanda lüks bir misafir odasından bahsetmek yerine genel manada bir geleneksel odadan söz etmek daha uygun olacaktır. “*Sefile* romanı işlediği tema bakımından Avrupalı olmakla beraber, şahısları yerlidir ve genellikle fakir tabakaya mensuptur. Bu yüzden dekor ve kıyafet onlar için bir ihtiyaç olmaktan ziyade bir lükstür” (Kerman, 1995, s. 173). Romanda okur karşısına çıkan ilk ev tasviri Mihriban Hanım’ın Mazlume ile geldiği “ufak ve viranca bir evin önünde tevakkuf ettikleri” (Uşaklıgil, 2016, s. 17/2) mekândır. Evin giriş kısmı ilk izlenimi okura şu şekilde gösterilmektedir:

“Mihriban Hanımın girdiği ev İstanbul’un kıtasız uzun evlerinden biriydi. Evin alt katında pencereleri avluya nazır ve mutfığa muttasıl küçük, fakat temizce bir oda vardı ki Mihriban Hanımın kendisine mahsustu... Avlunun ta dibinde oldukça büyük bir bahçeye açılır küçük bir kapı vardı. Kapının küçüklüğü ve önünde bulunan ağaçların sıklığı avluyu nim zulmette, hazine bir halde bulunduruyordu. Bahçe kapısının yanındaki merdivenden çıkıldığı zaman oldukça vasi ve muntazam denilecek bir halde mefruş bir sofa görüldü. Bu sofanın iki cihetindeki odaların

biri, misafire mahsus olmak gerek ki sair mahallerden daha müzeyyen bir halde bulunuyordu. Diğeri ise Mihriban Hanımın Mazlume'ye bir hemşire gibi tavsiye ettiği kızının odasıydı. Üçüncü kadın ikinci kattan bir farkı varsa onun da gayr-i mefruş bulunmasından ibaret olduğunu haber verirken karilerimize lüzumu kadar malumat vermiş oluruz" (Uşaklıgil, 2016, s. 18-19).

Genel bir ev tasvirinden sonra sadece Mazlume'nin gözünden ilk odaların/giriş kısmının tanımı bu şekilde verilmektedir. Romanda öncelikle Mihriban hanımın evinin tasvir edilmesindeki amaç, Mazlume'nin alt tabakadan gelip Mihriban Hanım'ın gösterişli olarak tasvir edilen evinin Mazlume'ye daha iyi sığınacak bir yer modeli çizmek içindir. Tasvir edilen misafir odası "misafire mahsus olmak gerek ki sair mahallerden daha müzeyyen bir halde bulunuyordu" (Uşaklıgil, 2016, s. 18). Diğer kısımlardan daha süslü, daha gösterişli ve özenli olduğunu ilk izlenimde göstermektedir. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de evlerin en önemli bölümlerinden biri misafir odalarıdır. Bu odalar, evin en gösterişli, en ihtişamlı ve dikkat çekici alanları olarak tasarlanır. Diğer odalar da işlevsellik açısından önemli olmakla birlikte, misafir odasının ayrıcalıklı bir yere sahip olmasının temel nedeni, bireylerin gösteriş merakı ve toplumsal saygınlık kaygısıdır. Misafir odaları, evlerin ortak ve temsilî alanlarıdır. Ailelerin sosyal statülerini, kültürel birikimlerini ve birliktelik duygularını misafirlere sergilemek amacıyla özenle düzenlenir. Bu yönüyle misafir odası, yalnızca bir ağırlama alanı değil, aynı zamanda ailenin dış dünyaya açılan vitrini olarak işlev görür.

Mihriban Hanımın evinden sonra Mazlume'nin yoksulluğunun, dışarıda kalışının temel sebebi annesinin ölümü olarak görülen evin tasviri şu şekilde yapılır:

"Topu topu iki kişi olduklarından, bir ihtiyar hatunun üç odadan ibaret olan hanesinin bir odasında ikamet ederlerdir. Mazlume, validesiyle beraber bu mini mini odacıkta geçirdiği zamanları düşündükçe gözlerinden yaşlar akar, ağlar... İkametgâhları olan oda pek küçük denilecek derece vüs'atsız idi. Oda, ziyayı ancak bir pencereden almakta olduğu için yağmurlu havalarda hazin bir zulmete müstağrak olurdu"(Uşaklıgil, 2016, s. 21-22).

Annesine dair fazla bir hatırası bulunmayan Mazlume, geldiği evde kendi anılarını canlandırır ve geçmişte yaşadığı evi zihninde tasvir eder. Sahip oldukları evin oldukça küçük olması ve ailesinin geçim sıkıntısı çekmesi, Mazlume'ye çizilen kaderin parlak olmadığını gösterir. Annesinin ölümü de, evin içerisindeki yoksulluk ve çaresizliği daha derinden hissettirecek biçimde, kasvetli ve boğucu bir atmosfer eşliğinde anlatılır. Bu sahne, Halit Ziya tarafından şu sözlerle tasvir edilir: "Yağmurlar pencerelere çarparak nüzul etmekte, korkunç birtakım sadalar çıkarmaktaydı. Kandilin ziya-yi hafifi tenakus etti, Mazlume'yi bu dehşetli odada nim bir zulmette bıraktı" (Uşaklıgil, 2016, s. 26). Bu tasvirde, odanın ışığının bile giderek zayıfladığı, evin yoksulluğunun ve ruhsal çöküntüsünün mekân aracılığıyla görünür kılındığı dikkat çekmektedir. Halit Ziya, burada bir zengin evindeki gibi gösterişli misafir odalarından

söz edilemeyeceğini özellikle vurgular. Aksine, yokluk ve kimsesizlik içinde var olmaya çalışan bir bireyin, karanlık ve boğucu bir odada kaderiyle baş başa kalışını ön plana çıkarır.

“*Sefile*’de bir genç kızın aşkı yüzünden batağa sürüklenişini anlatmakla birlikte fuhuş ve alkolizm gibi sosyal hastalıklardan felaketli sonuçlarını da gösteren yazar, *Nemide*’de tamamen ferdi bir konuya kaymıştır. Roman *Nemide* adlı bedenlen vereme yakalanmaya yatkın çok hassas bir genç kızın ümitsiz aşkını ve kıskançlıklarının hikâyesidir” (Huyugüzel, 2010, s. 53).

Halit Ziya, romanlarının genelinde olduğu gibi bu eserinde de karakterlerini ya annesiz ya da babasız bırakmıştır. Bu tema üzerinden, fiziksel olarak daha hassas, kişilik özellikleri açısından ise daha belirgin çatışmalar yaşayan bir karakter inşa eder. *Nemide* romanında, iki farklı ev ve bu evlerdeki misafir ağırlamaya yönelik odalardan söz edilir. Bunlardan ilki, *Nemide*’nin annesi hayattayken yaşadıkları evdir. Ancak bu ev hakkında detaylı bir betimleme yapılmaz; yalnızca evin genel yapısına kısaca değinilerek mekânın temel özellikleri okuyucuya aktarılır.

“Şevket Bey’in Sultanahmet Caddesi’ndeki konağı ikisi selamlık olmak üzere on iki oda ve bir büyük bahçeyi havi muntazam bir binaydı. Sokak kapısından girildiği zaman sağ tarafından mermerle mefruş vasi bir avluya nazır iki oda, karşı cihetinde bahçeye açılır büyük bir kapı, sol tarafta iki cenahlı bir merdiven görülürdü. (...)” (Uşaklıgil, 2023, s. 46).

Asıl hikâye annenin ölümünden sonra tanışılan Kanlıca’daki köşkte başlar. Bu ev, *Nemide*’nin hastalığı vesilesi ile taşınılmış ve burası *Nemide*’nin gözünden şöyle tasvir edilir:

“O vakte kadar Kanlıca’ya hiç gelmemiş, babasının metruk bıraktığı bu yalıyı hiç görmemişti.(...)”

Köşk korunun ilerisinde, denize yakın bir mahalde kâindi, sokak kapısından girildiği zaman köşkün beyaz duvarları ağaçlar arasından müşevveş bir surette görünüyordu.

Birinci defa olarak gördüğü böyle bir manzaranın meşhuru olmuş gibi aheste aheste kapıdan köşke kadar götüren dar, ağaçlarla muhat yolu takibe başladı.(...)

Mesrur bir tehalükle köşkün kapısına götüren merdivenleri çıktı, kendisini mermerle mefruş vasi bir avluda buldu, burada biraz tevakkuf ederek ve etrafına göz gezdirerek “Ah ne güzel!..” dedi.

Nemide avluya açılan kapıdan girdiği zaman büyük bir sofaya açılır dört oda gördü. Bunlardan ikisi bahçeye nazırdı. Merakla odanın birini açtı. Burası yemek odasıydı. Odanın bir duvarını işgal eden ve sofra takımlarıyla dolu olan dolaba, pencerelerin önüne konmuş yeşil kumaşlarla kaplı alçak sedirlere, odanın ortasında uzun sofraya ehemmiyetsiz bir nazar gezdirdikten sonra odanın kapısını çekerek karşıdaki odaya girdi” (Uşaklıgil, 2023, s. 79-80).

Halit Ziya, ilk romanlarında masa, oda dekoru gibi detaylara fazla yer vermezken, roman kültürünün ve Batı etkisinin gelişmesiyle birlikte hem ev yaşamında hem de roman mekânlarında belirgin değişimler gözlemlenmeye başlanmıştır. Evin içyapısında meydana gelen bu dönüşüm, bireyler arasındaki mesafeyi arttırmış ve toplumda bir yabancılaşma sürecine zemin hazırlamıştır. Değişime açık bir toplum, zamanla kendi kültürel varlığını koruyamaz hale gelmiş; bu durumun en görünür örneklerinden biri, yalnızca gösteriş amacıyla düzenlenen misafir odaları olmuştur.

Nemide romanında, Nemide'nin babasının varlıklı bir aileye mensup olması nedeniyle köşk ve konak tipi evlere yer verilmesi doğal karşılanır. Bu yapılar, dönemin toplumsal algısında zenginliğin ve yüksek statünün birer temsilcisi olarak görülmektedir. Romanda sunulan ev tasvirlerinde, misafir ağırlamak için gerekli unsurların varlığı özellikle vurgulanır. Böylece, evin düzenlenişi yalnızca işlevsellik değil, aynı zamanda toplumsal statü ve görsellik kaygısıyla da ilişkilendirilir. Ancak tasvir de dikkat çeken kısım “odanın bir duvarını işgal eden ve sofra takımlarıyla dolu olan dolaba, pençelerin önüne konmuş yeşil kumaşlarla kaplı alçak sedirler” (Uşaklıgil, 2023, s. 80) burasıdır. Çünkü büyük bir dolap diye söz edilmek yerine odanın bütününe kapladığını vurgulayarak, bu oda için, misafirler için fazlaca özen gösterildiği söylenebilir. Diğer dikkate değer bir unsur ise, henüz ortada bir masanın olmamasıdır. Çünkü evler gelişim gösterse dahi o kadar modernlik algısı yerleşmemiştir. *Nemide*'de yazıldığı süreçte bir misafir odasının varlığından söz etmek dahi bir lüksün temsili olarak gösterilmektedir. Masa yerine “yeşil kumaşlarla kaplı alçak sedirler”(Uşaklıgil, 2023, s. 80)vardır, eski Türk evlerinde bir odanın içerisinde hem yemek odası hem de misafir odası olarak kullanıldığı için odanın herhangi bir yerinde masa tasvirlerine denk gelinmez. Ancak dönemin etkisi ve lüksün getirileri ile Halit Ziya romanlarının yazılış seyrine göre bu gösterilecek eşyaları yansıtmaktadır.

“Arapça *sadr* kökünden gelen sedir, aralıksız, kol dayanacak yeri olmayan, üstüne minder, yastık, şilte serilen, çoğu zaman duvara dayalı eski bir dinlenme, oturma, yatma aracıdır. Halit Ziya'nın romanlarında eski (alaturka) ve yeni (alafranga) dekorasyon unsurlarını daima bir arada görmek mümkündür. *Ferdi ve Şürekâsı*'nda sofada sandalye ve koltuklarla beraber sedir de bulunmaktadır. *Nemide*'de bahçede ve *Nemide*'nin odasında duvar tarafında iki koltukla beraber bir de sedir vardır”(Çıkla, 2004, s. 210).

Halit Ziya'yı iyi bir doğu-batı sentezleyicisi olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Çünkü yazdığı tüm eserlerde hem Batı kültüründen hem de Doğu kültüründen ürünler göstererek, toplumun arada kaldığı; zengin kesimin daha alafranga yaşadığı, fakir kesimin ise daha Türk geleneklerine bağlı yaşadığını ustalıkla işlemiştir. *Ferdi ve Şürekâsı* adlı eserinde de yer verdiği zengin kesimin oldukça detaylı olarak incelemek için, evin en ince ayrıntısını okura sunmuştur. Varlığın temsilcisi olan Ferdi Efendi'nin evini, İsmail Tayfur'un annesi ve evlerinde kalan Saniha'nın Hacer'i istemeye geldikleri sahnede detaylı bir şekilde görmekteyiz.

“Ferdi Efendi'nin konağı önünde tevakkuf ettikleri vakit ikisinin de kalbinde bir korku vardı. Saniha, başını kaldırmış; itilâsindeki, karşısındaki binaların fevkine çıkan bu üç katlı kargir, cesim, ceviz kafesli, demir cumbalı binayı; azamet ve muhabettiyle etrafındaki mebanî-i sefileyi tahkir ediyormuş gibi onların fevk-i serinden bakan bu muazzam konağın bir nazarda ihata etmiş idi.

(...)

Kapı açılınca kadar ikisi de gary-i mutasavver bir âleme girmek üzereymiş gibi pür halecan beklediler. Kapıyı bir uşak açtı. Kemal-i ihtiramla yol verdi. İçeriye girdiler, karşılarında büyük mermer nerd-ban yükseliyordu. İkisi de İsmail Tayfur'un evvelce verdiği tarifattan burasının

yazıhanelere mahsus daireye çıktığını bilirlerdi. Zaten evin taksimatını biliyorlarmış gibi döndüler, bu küçük mermer divanhanenin cenah-ı yeminindeki kapıya teveccüh ettiler. (...)

Kapılar açılır açılmaz gözlerinin önünde imtidad eden bu vasi mermer avlu, etrafı cabeca işgal eden sütunlar üzerine mevzu büyük taflan saksıları; iki mermer-i amud arasında latif bir meyl-i kamet ile kıvranarak, dönerek çıkan bu zarif mahun nerd-ban, avlunun kısm-ı mukabilini tahdid eden cam kapıların bir levha-yı zümrüdün gibi gösterdiği bahçe; bütün bu manzara-yı ihtişam-ı servet, Saniha'yı şimdiye kadar tasavvur etmediği bir şey göreceğini anlatıyordu.(...)

Şimdi ikinci katta bulunuyorlardı. Saniha'nın ayakları altında mücella tahtalar, seyyal bir zemin gibi akıyordu. Etrafına baktı; duvarları örten seccadeler, pencerelerden akan uzun ipek perdeler, kapıların arasından görünen odalar, sofayı meşgul yer yer meşgul eden sandalyeler, koltuklar, sedirler, bir perişani-i latif içinde bu cesim yeri dolduran bütün bu eşya, Saniha geçtikçe gözlerinin önünden tayyar bir silsile-yi elvah gibi akıp geçiyordu.” (Uşaklıgil, 2016, s. 154-157)

Ferdi Efendi'nin konağının gösterişli halini Saniha'nın gözünden verilmesinin sebebi, kendi evlerinde annesi ile birlikte yaşadığı zamanda bu evde bir odasının dahi olmayışından yola çıkarak yokluk karşısında varlığa verilecek tepkinin gerçekliğini okura yansıtmak için tercih edilmiştir.

“Sahina'nın, fikrinden iktibas-ı reng etmiş kadar perişan gözleri, odayı dolaşıyordu. Burası, büyük, misafir kabul etmeye mahsus bir yedi. Unnâbi kadife sandalyeler, sedirler, odanın ortasını işgal eden cesim bir suni çiçek saksısıyla müzeyyen müdevvir masanın etrafına bir vaziyet-i mühmelane ile atılmış koltuklar; pencerelerin yarısına kadar düşen yine o renkte, o kumaşa yarım perdeler; odanın biraz açık, sarıya mail mülevvin duvarlarıyla imtizaç ederek, pencerelerin tülleri sarı, panjurları arasından süzülen ziya içinde nazar-ı nevaz bir mahluta-yı elvan teşkil etmişti. Saniha, odanın bahçeye nazır cephesine mukabil oturmuştu: panjurların arasından câbecâ yeşilbaşlarını kaldıran ağaçları görüyor, garip bir inkişaf-ı hatırat ile hayatının ilk senelerini geçirdiği harabezarın o mahuf bahçesi fikrinde irtisam ediyordu. İki tarafında, odanın iki cihetini işgal eden iki cesim ayna duvarların üzerinden iki levha-yı nurani gibi odanın in'ikas-ı tezyinatıyla parlayarak tavana yükselmişti. Saniha, bu aynaların içinden yekdiğerine gönderdikleri elvan-ı müteselsile-i mün'akiseye baktı. Ömründen iki aynanın tekabülünden hasıl manzarayı hiç görmemişti. Bu oda, heyet-i mecmuasiyle aksederk aynaların içinde birer levha teşkil ediyor, sonra bu levhaların içinde yine onun ayn-ı mün'akisi olarak bir diğer levha, onu müteakip bir üçüncüsü, bir dördüncüsü, gayr-ı mütenahi, gayr-ı mahdud bir silsile-i levha irtisam ediyor; bu odayı bi-pāyan, bînihaye bir dehliz gibi layenkati temdid edip gidiyordu” (Uşaklıgil, 2016, s. 159-160).

Varlığın temsili olarak seçilen Ferdi Efendi'nin evi, Türk kültürü ve Batı kültürü harmanlanmaya çalışılıp Batı kültürünün ağırlıkta olduğu bir ev tercih edilmiştir. Evin girişinden misafir ağırlanan oda en ince detayına kadar verilmiş, renklerin tercihi, odada kullanılan ürünler hepsi gösterişin temsili olan misafir odasına yakışır şekilde seçilmiştir. Günümüzde dahi evlerin en gösterişli odaları olarak kabul ettiğimiz misafir odalarında, evin diğer hiçbir odasında kullanılmayan, gösterişe açık her ürünü burada kullanırız. Ferdi Efendi'de kendi evi için böyle gösterişli tasarımlar kullanmıştır. Kullandığı halıdan saksıya, yapay çiçekten odanın bütün duvarlarını kaplayan aynasına kadar hepsi birbiri ile uyumlu parçalar seçilmiştir. Renk seçimi konusunda Hacer'in odasında dahi dikkatli davranan Ferdi Efendi, misafir odasına da seçtiği renkleri kendi ve kızının karakterini yansıtmak için kullanmıştır. Renkler günlük yaşamın bir parçasıdır, kendi iç dünyamızda yaşadığımız bunalımı, sevinci, heyecanı kullandığımız eşyalar üzerinden yansıtmaya çalıştığımız gibi renklerden de

yansıtabiliriz. Roman içerisinde odanın duvarını kaplayan ayna modeli aslında gelişigüzel seçilmiş bir motif değildir. Aynalar, kişilerin kendi benliklerini tanımaları için Halit Ziya'nın romanlarında sıkça rastlanılan nesnelerdendir. Aynaya bakınca insan kendi yansımasını gördüğü gibi, iç karakteri hakkında da bazı aydınlanmalar yaşar. Oda köşesinde bulunan ayna detayı ihtişamın karşısında Saniha'nın kendi benliğini unutmadan hareket etmesini, kim olarak geldiğini hatırlatmaktadır. Romanda kullanılan ayna motifi, sadece Saniha'nın kendi benliğini bulmak için değildir. Aynı zamanda Ferdi Efendi'nin kızı Hacer'in de kendi benliğini bulmak içinde aynı motifi kullanılır. Halit Ziya'nın bütün romanlarında kendi benliklerini bulmak için kullanılan ayna metaforu; *Ferdi ve Şürekâsı* 'nda misafir odasında kullanılmasının amacı, dışarıdan eve misafir sıfatıyla gelen Saniha'nın kendi benliğini fark etmesi içindir.

Halit Ziya'nın romanlarında evlere verdiği önemin en belirgin ve gösterişli örneklerinden biri *Âşk-ı Memnu* eseridir. Bu romanda, mekân tasvirleri büyük bir başarıyla gerçekleştirilmiş; her bir mekâna farklı anlamlar yüklenerek çok katmanlı bir anlatı kurulmuştur. Bu yaklaşım, eserin yalnızca bir yasak aşk hikâyesi olarak değil, aynı zamanda mekân üzerinden toplumsal değişim ve bireysel bunalım anlatımı olarak da okunmasına imkân tanımaktadır.

Romanın mekânsal açıdan dikkat çeken yönlerinden biri, Batılılaşmanın temsil mekânı olarak seçilen yalının işlevselliğidir. Türk bir ailenin, geleneksel değerlerden uzaklaşıp tamamen Batı tarzında düzenlenmiş bir evde yaşaması, eseri Batılılaşma sürecinin eleştirisine açık bir konuma yerleştirir. Ancak *Âşk-ı Memnu*, yalnızca Batılılaşmış bir aileyi betimlemekle kalmaz; yasak bir aşk hikâyesinin yanı sıra, kendi benliğini bulan ancak bu benliği gerçek hayatın dayattığı şartlarla uzlaştıramayınca psikolojik bunalıma sürüklenen bireylerin iç dünyasını da yansıtır.

Romanın önemli bir kısmı Adnan Bey'in "o mutantan yalısında" geçmektedir. Bu nedenle, genel mekân tasvirinde en baskın unsur, Boğaziçi'ndeki bu görkemli yalıdır. Yalının tasvirinde doğrudan bir selamlık bölümünden çok, evin genel görünümü ve düzeni hakkında bilgiler verilir. Romanın mekâna dair ilk ayrıntılı tasviri, eve yeni gelen mürebbiyenin gözünden anlatılır. Adnan Bey, eşi ölüm döşeginde olduğu için çocuklarına bakacak bir Batılı mürebbiye aramaktadır. Bu süreçte, seçeneğine uygun olarak Mlle de Courton'u bulur. Mlle de Courton, bir Türk evinde yaşayacak olmaktan mutluluk duyar; ancak eve geldiğinde, karşılaştığı mekânın geleneksel bir Türk evinden çok Batı kültürüyle bütünleşmiş bir yapı sergilediğini görerek şaşkınlığa uğrar. Bu sahne okuyucuya da şu şekilde aktarılır:

"Mlle de Courton'un İstanbul'da bir merakı vardı: Bir Türk evine girmek, bu Türk memleketinde bir Türk hayatıyla yaşamak... Adnan Bey'in yalısına girerken asıl hülâya yuvasına

giriormuşçasına kalbi sevincinden helecan içinde kalmıştı. Girdikten sonra bu helecan hayrete münkalib oldu. O, mermer mefruş azim bir sofa; taştan sütunlar üzerine konulmuş bir kubbe; cabeca, sedef işlenmiş, şark halılarıyla döşenmiş sedirler; bunların üzerinde elleriyle çıplak ayakları kınalı, gözleri sürmeli, başları daima yaşmaklı, sabahtan akşama kadar zenciyelerin darbukalarıyla uyuyan yahut bir kenarda küçük mangaldan amber kokuları etrafa dağılırken elmastıraş nargilelerinin yakutlara, zümrütlere müstağrak marpuçlarını ellerinden bırakmayan çift kadınlar tahayyül etmiş, bütün o garp muharrirlerinin, ressamlarının şarka dair hurafe ve efsanelerinden, hatırasında kalan uzak yadigârlarla bir Türk evinin başka bir şey olabileceğine ihtimal vermemişti. Kendisini yalının şık küçük misafir odasında görünce istifsar eden gözlerle delilesine bakmıştı: “Sahih! Beni bir Türk evine getirdiğinizden emin misiniz?”

İhtiyar kız hülyasında aldatılmış olduğuna bir türlü kanaat edememişti. İşte senelerce Türk kibar hayatının içinde yaşamışken hala kalbinde bir şey o mefruz şark hayatının mutlaka mevcut olmasına inanmak ister” (Uşaklıgil, 2021, s. 70-71).

Klasik Türk evlerinde sıklıkla rastlanan şark köşeleri, duvara asılmış halılar, yaslanmak için yerleştirilen yastıklar ve oturmak ya da uzanmak amacıyla kullanılan minderlerle donatılmıştır. Buna karşılık, *Âşk-ı Memnu*’da betimlenen Adnan Bey’in yalısı, bu geleneksel yapının tamamen dışında, Batı estetiğine göre düzenlenmiş bir iç mekân örneğidir. Romanın başında, Fransız mürebbiyenin, hayalinde canlandığı Doğu evine duyduğu merak ve beklenti dikkat çeker. Ancak karşılaştığı yalının, Batılı tarzda döşenmiş olması, onun açısından büyük bir hayal kırıklığı yaratır. Şark motiflerine duyduğu hayranlık, gerçeklik karşısında sarsılır.

Halit Ziya’nın bu romanı, yalnızca bireysel ve toplumsal çatışmaları değil, aynı zamanda mekân üzerinden kültürel bir dönüşümün izlerini de taşır. Yazar, Doğu ve Batı kültürlerini sadece karşıtlık temelinde değil, bir sentez anlayışı içinde bir araya getirerek yansıtır. Bu yönüyle roman, bir kültür çatışmasından ziyade, kültürlerarası bir buluşmanın mekânsal ifadesi olarak da değerlendirilebilir. Mlle de Courton’un, Doğu kültürüne olan romantik ilgisi ve evin bu ilgiyi karşılamaktan uzak Batılı düzeni, romanın arka planında yer alan kültürel dönüşümün bireysel düzeydeki yansımasıdır.

Batılı tarzda döşenmiş eşyalar, zamanla kişiler arasında mesafe yaratan soğukluk unsurlarına dönüşür. Geleneksel Türk evlerinde belki bu kadar gösterişli mobilyalar yoktur; ancak bu mekânlar, daha sıcak, samimi ve aile içi iletişime açık ortamlar olarak kurgulanır. Batı kültürünün bireysel özgürlük ve estetik temelli yapısının, Osmanlı toplumunda yalnızca biçimsel unsurlarıyla benimsenmiş olması, toplumsal yapıda derin çatlaklara yol açar. Özellikle aile yapısında oluşan bu kırılma, bireyleri yalnızlaştırmış, benlik ve aidiyet duygusunu zayıflatmıştır.

Bu süreçte Batılılaşma yalnızca maddi eşyalarla sınırlı kalmamış, okuldan sosyal yaşama, oradan da ev düzenine doğru yayılarak bireyin dünyasını biçimlendirmiştir. Ancak Batılı kültürün bütüncül olarak değil, yüzeysel ve taklitçi bir şekilde benimsenmesi, aile içi ilişkilerde samimiyetin kaybına ve bireylerin anlam dünyasında bir bozulmaya yol açar. Türk kültürünü

"eski" ya da "köhne" olarak görmeye başlayan birey, evindeki eşyalardan tatmin olmayıp sürekli dışsal nesnelere yönelir. Oysa romanın temelinde, bireyi gerçekten mutlu edenin sahip olduğu nesneler değil, birlikte yaşam sürdüğü insanlarla kurduğu duygusal bağlar olduğu vurgulanmaktadır.

Âşk-ı Memnu, klasik anlamda bir aile bütünlüğünü temsil eden ortak yaşam alanlarından ziyade, bireylerin kendi iç dünyalarıyla baş başa kaldıkları, yalnızlaştıkları mekânlar üzerinden kurgulanır. Romanın önemli bir bölümü çalışma odası, kişiye ait özel odalar ve çocukların yatak odaları gibi bireysel alanlarda geçen olaylarla şekillenir. Bu yönüyle *Âşk-ı Memnu*'da sunulan ev, geleneksel Türk evi modelinden oldukça uzak; Batılı tarzda bireyselleşmiş, mesafeli bir yaşam biçimini yansıtan bir yapıdır. Ev, burada yalnızca fiziki bir mekân değil; aynı zamanda Batı kültürünün Türk toplumu içerisindeki etkisinin bir temsili olarak yer alır.

Halit Ziya'nın olayları mekânla bütünleştirerek anlattığı son romanı *Kırık Hayatlar*dır. "Son" ifadesi burada önemlidir; zira bu eserden sonra yazarın mekânı detaylı biçimde işlediği başka bir romanı bulunmamaktadır. *Nesli-âhîr*, tarihsel ve siyasal olayların ön planda olduğu bir roman niteliği taşıdığından, klasik anlamda mekân tasvirleri içermez. Bu romanda olaylar daha çok geçici mekânlarda —bir bahçe ya da başkasına ait evlerde— geçer; bu nedenle belirgin bir oda ya da ev atmosferi sunulmaz. Bu bağlamda, yazarın bireysel meselelerle iç içe geçen mekân anlatımını son kez bütünlüklü biçimde kurduğu eseri *Kırık Hayatlar* olarak değerlendirmek, tezin amacına uygun düşmektedir.

Kırık Hayatlar romanı, Doktor Ömer Behiç'in hayalini kurduğu ve sonunda kendi elleriyle şekillendirdiği ev düzeniyle başlar. Halit Ziya, bu romanında diğerlerinden farklı olarak erkek karakteri merkezine alır ve anlatıyı Ömer Behiç'in bakış açısından aktarır. Böylece hem bireyin mekânla kurduğu öznel ilişki hem de mekânın sınıfsal, estetik ve psikolojik düzlemleri roman boyunca çok katmanlı biçimde ele alınır. Eserin ilk başında Ömer Behiç ve karısı Vedide, çocukları ile yaşadıkları evi şu şekilde okumaktayız:

“Aman ya Rabbi! Ne kadar mesuttu!.. Bu ev onun bütün hayatında emellerini hülâsa eden bir hülyaydı ki işte nihayet tahakkuk etmişti. Birinci defa olarak hayatının bir gününü kendi evinde geçiriyordu, o kadar beklenen, o kadar süslenip bezenilen saadet saati işte buydu.

Şişli'nin büyük caddesinde beyaz taş cephesiyle gülümseyen bu mini mini ev, bu neşve ile dolu mesut yuva onların ruhunda yavaş yavaş, her parçası ayrı ayrı, en ince, en hurda tafsiyat ve teferruatına kadar birer birer, zerre zerre doğmuş, beslenmiş, büyümüştü” (Uşaklıgil, 2019, s. 29-30).

Karakterin zihninde idealize ettiği bu ev, yalnızca bir barınak değil; aynı zamanda onun dış dünyaya bakışını ve yaşamdan beklentilerini sembolik düzeyde yansıtan bir mekândır. *Kırık Hayatlar* romanında da Halit Ziya'nın diğer eserlerinde olduğu gibi renk sembolizmi dikkat

çekicidir. Özellikle beyaz renk, saflık ve masumiyeti temsil etmekte; karakterin hayallerinin ve iç dünyasının temizliğiyle özdeşleşen bir anlatım düzeyi sunmaktadır. Bu renk seçimi, karakterin hem ideallerini hem de ailesiyle kurmak istediği ahlaki bütünlüğü destekleyici bir estetik öge olarak kullanılır.

Ev, karakter açısından yalnızca maddi bir yaşam alanı değil; aynı zamanda bir sığınak, bir yuva ve huzurlu bir aile hayatının temsili olarak kurgulanır. Karakter, bu mekânın sıcak ve güvenli bir ortam sunması için büyük bir çaba gösterir. Evin “küçük” olarak tanımlanması ise fiziksel boyutlarına değil, karakterin onu içsel ve manevi anlamda nasıl algıladığına işaret eder. “Küçük bir saadet yuvası” arzusu, aslında gösteriştan uzak, samimiyet odaklı bir yaşam anlayışının ifadesidir. Oysa anlatının ilerleyen kısımlarında anlaşılabacağı üzere, ev fiziksel olarak küçük değildir; bu nitelendirme, idealize edilen aile hayatının mütevazı bir çatı altında şekillenme arzusunu sembolik olarak ifade eder.

“Bu ev, özlenen hayalleri ve kahramanın hayattaki arzularını derleyen bir mekân, Ömer Behiç’in kafasında oluşan düşlenen ev imgesidir. Beyaz renk ile saflık ve temizliği vurgulandığı ev, mutluluk ve huzuru barındırır. Her taşına özenilen, emekle beslenen ve adım adım ulaşılmış bir hayaldir. Önceleri düşleri süslerken şimdi yeni düşleri barındıran ve koruyan bir sığınaktır” (Kefeli, 2005, s. 87).

Yazar, karakterlerini bir hayal içinde besler, onlara ulaşmaları için hedefler belirler. Ancak karakterlerine eşyalarla, nesnelerle veya herhangi bir varlıkla mutlu olamayacaklarını sezdiremez. Çünkü nefsi duygularını hesaba katmadan onlara sadece dış dünyalarında nasıl mutlu olmaları gerektiğini öğretir. Daha sonra bu mutluluğu gölgelemek için kendileri ile baş başa bırakır. Bu evi aldırarak onlara güzelliklerin geleceğini vurgular, hayallerine ulaşacaklarını sezdirir.

“Bütün bir evde saklanacak şeyleri mermer merdivenin bir tarafından açılan kapısıyla zemin katına yerleştiriyor, sonra asıl evin kapısına girince kendisini geniş bir mermer sofada buluyordu; buraya zarif saksılarla çiçekler, yapraklar yığacak, yer yer yeşillikler içine saklanmış kafeslerle kuşlar, hususiyile kanaryalar koyacak ve her gün acılıklarıyla ezilip hırpalandıktan sonra evine gelince burada kendisine koşan karısının, boynuna sarılan, dizlerine tırmanan Selma’sının, Leyla’sının arasında öldürücü ızdıraplarla geçmiş bir günün sızılarını dinlendiren bir hasta hazzıyla, kanaryaların başının üstünden yağın şakırtılarıyla, çiçeklerin, yaprakların, yüzünü, saçlarını okşayan buseleriyle dinlenecek, ruhunda muztarip beşeriyetin anif temaslarından kalan lekeler bu saadet ve neşve muhitiinin saf havasıyla yıkanacaktı.

Asıl o zaman burada yıkandıktan sonra evine girmiş olacaktı. Çalışma odası, bütün o tababete ait vakur, mehib heyetleriyle etrafa ağır bir ciddiyet havası serpen kitapları, temiz, parlak, zarif fakat insanı üşüten aletleri ile beraber bu ilk katın cephesinde bulunacaklardı. Yemek odası evin arka cephesini boydan boya işgal edecek ve buradan camlı bir kapıyla küçük bir kameriyeden sonra bahçeye inilecekti. Vedide’ye:

-Yazın bütün oracıkta yemek yeriz, derdi.

Sonra karı koca bu hülya sarayının geniş, münevver merdiveninden çıkarlardı. Burada evin bütün ön cephesinde misafir kabulüne mahsus bir oda yapıyorlardı. Burası her ikisinin icat kabiliyetine sonsuz bir küşayış zemini olurdu. Burayı yeniden döşeyeceklerdi. Kanepeler, koltuklar, tabureler, markizlerü höcreler, geridonlar yığıyorlar, duvarları bin türlü hürde şeylerle,

levhalarla, şallarla, mini mini sanat eserleriyle, ipek ve nadir seccadelerle, gözleri şaşırtan, fikri bunaltan garip ufak tefeklerle örtüyorlardı” (Uşaklıgil, 2019, s. 31-32).

Halit Ziya, *Kırık Hayatlar* romanını Doktor Ömer Behiç’in uzun süredir hayalini kurduğu eve kavuşmasıyla başlatır. Romanın girişinde, evin alt katı “Dâhiliye Hastalıkları Mütahassısı Ömer Behiç” tabelasıyla bir hasta kabul odası olarak düzenlenmiştir; üst kat ise ailesiyle birlikte yaşamayı planladığı özel bir konut olarak tasarlanır. Böylece, karakterin hem mesleki hem de ailevi kimliğini aynı çatıda bütünleştirme arzusu vurgulanır. Bu evin alımı sırasında, Vedide’nin babasından borç para alınır; mobilyalar ise zamanla ve imkânlar ölçüsünde tamamlanacaktır.

Evin içine girilmeden önce, okur ilk olarak karakterleri karşılayan bir bahçe tasviriyle buluşur. Bu bahçenin, henüz ev içi düzenin çözülmediği bir noktada, “hülya bahçesi” olarak aktarılması, okuru karakterin iç dünyasındaki huzur ve umutla tanıştırmak amacıyla yapılmış bilinçli bir tercihtir. Ömer Behiç, romanın başında, hem iyi bir doktor hem de örnek bir aile babası olma hayalini gerçekleştirmiş bir figür olarak sunulur. Ancak anlatının ilerleyişiyle birlikte —tıpkı *Âşk-ı Memnu*’daki Bihter gibi— sadakatine tutunmaya çalıştıkça düşüş yaşayan, nihayetinde ihanetin ağırlığı altında çözülen bir karaktere dönüşür.

Evde en çok özen gösterilen alanlardan biri misafir odasıdır. Ön cepheye bakan bu oda, dönemin kültürel yapısına uygun biçimde gösterişli ve Batılı unsurlarla donatılmıştır. Batı’dan ithal edilen mobilya ve dekoratif ürünlerin artık Türk evlerinde olağan karşılanması, bu estetik anlayışın karakterler nezdinde de içselleştirildiğini gösterir. Misafir ağırlamak, Türk kültüründe önemli bir gelenek olmakla birlikte, bu roman özelinde misafir odası yalnızca işlevsel bir alan değil; gösterişin, statü arzusunun ve Batı etkisinin birleştiği bir sembol alan olarak kurgulanır. Evin duvarlarını süsleyen tablolar ve sanat eserleri, yalnızca estetik değil, aynı zamanda Batılılaşmaya duyulan hayranlığın da göstergesidir.

Oda, yalnızca Ömer Behiç için değil, eşi Vedide için de büyük önem taşır. Vedide, bu odayı en değerli ve zarif eşyalarla döşemek ister; böylece hem aile itibarını yansıtmak hem de misafirlere karşı bir saygınlık göstergesi sunmak arzusu taşır. Evin iç mekânları arasında en “gözde” olarak nitelendirilen bu oda, bahçeden başlayıp eve yayılan huzur idealinin sembolik bir uzantısıdır. Evlerinde ilk defa bir misafir –Vedide’nin annesi ve babası– ağırlayacakları zaman bu odanın hangi nesnelerle dolu olduğunu öğreniriz:

“ Birinci defa olarak nihayet geniş yemek odalarında sofra boydan boya açılacaktı; birince defa olarak o kadar özenerek alınan Christophle porselen kristal takımları beyaz keten örtülerin üzerinde bütün şaşılarını serecekler; Selma’nın düzeltilmemiş bahçesinin çiçeklerine bedel Feriköy Bahçesi’nden getirilecek çiçekler küme küme sofrayı örtecekti. Mansur Bey birkaç gün için burada mefluciyetini uyutarak akşamları birer rakı çakacak, çatalının ucuyla siyah

havyardan, ton balığından mezelenecek, hatta iki yarım kadeh şampanya içebilecekti. Ömer Behiç orada değil miydi? Şimdiden maden suları şişeleri yemek odasının cam dolabında diğer şişelere refakat ediyordu. Bu birkaç gün küçük evin koca bir şenliği olacaktı” (Uşaklıgil, 2019, s. 141).

Ömer Behiç ve eşi için bu ev, bir barınma alanı değil, aynı zamanda hayalini kurdukları yaşamın maddi karşılığı olarak idealize edilmiş bir mekândır. Alt katı hasta kabul odası olarak düzenlenirken, evin en büyük arzularından biri de üst katta geniş bir misafir odasında dostlarını ağırlamaktır. Bu ev, çiftin birlikte kurduğu ve estetik, işlevsellik ile sosyal temsili bir arada düşünüldüğü bir yuvadır. Arzu edilen yaşam biçimine kavuşmaları, onları hem duygusal hem de toplumsal anlamda tatmin etmektedir.

Evin mobilyaları arasında özellikle geniş yemek masasının vurgulanması dikkate değerdir. Bu masa, çiftin kalabalık misafirlerle dolu sofralar hayal ettiğini, toplumsal ilişkilerdeki canlılığı ve misafirperverliğe verdikleri önemi yansıtır. Gelen misafirler, aileye yabancı olmasa da onlara gösterilen özen, misafir odasının bir gösteriş nesnesine dönüşmesini sağlar. Sofra düzeninde kristal parçalar, titizlikle seçilmiş mezeler ve içecekler gibi ayrıntılar, yalnızca estetik değil, aynı zamanda ev sahiplerinin kültürel sermayesini ve misafirperverlik anlayışını da sergiler.

Neyyir, eşi Ömer Behiç’in isteği doğrultusunda evini Batı tarzına uygun biçimde döşemeye çalışsa da, zihninin bir köşesinde hâlâ geleneksel şark düzenine göre bir ev tasarlama arzusu barınmaktadır. Bu durum, romanın genelinde görülen Doğu-Batı arasında gidip gelen kültürel salınımın karakter düzeyindeki yansımasıdır. Ev, bu bağlamda yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kültürel ve kimliksel tercihlerin de yansıtıldığı çok katmanlı bir anlatı alanına dönüşmektedir. Okuduğu bir dergide Avrupa’daki eşyalarla ilgili bilgiler vardı, bunları düşünürken misafir odasını şark odası olarak düzenlemek geçer aklından:

“Bir aralık misafir odasına hep Şark eşyası koymak, burasını bir nevi nadir şark eserleri meşheri yapmayı düşünmüştü: Kıymettar şallar, nadide halılar, çiniler, çeşmibülbüller, levhalar, sırma ve ipek işlemler, oyalarla müzeyyen yemeniler, kasnak işlenmiş yorganlar, sarma nakışlarla yastıklar, daha daha bütün mezatlarda arkasından tahassür edilen şeyleri, bedestende dolaşırken karşısında titrenmiş nefiseleri düşünür, hayalinde bunları bugün hemen hemen boş denecek hüznüyle bekleyen odasına takat takıştırır, orasını fakir böyle numune sergisi koyduktan sonra bir çocuk sevinciyle ellerini çırparak, “Ah! Ne güzel, ne güzel” derdi” (Uşaklıgil, 2019, s. 160).

Her ne kadar Halit Ziya’nın romanlarında Batı hayranlığı taşıyan karakter tipleri ön planda yer alsada, geleneksel değerlere duyulan özlem özellikle Vedide karakterinin bakış açısından hissedilir. Batı kültürünün etkisiyle şekillenen misafir odaları; geniş yemek masaları, yemek takımlarını yerleştirmek için tasarlanmış özel dolaplar ve odanın daha aydınlık görünmesini sağlayan perdelerle donatılmıştır. Buna karşılık, geleneksel şark odalarında misafirler için hazırlanmış yataklar, duvar yastıkları ve yere yerleştirilen minderler öne çıkar.

Bu iki mekânsal düzenleme, yalnızca estetik bir farklılık değil; aynı zamanda iki kültür arasındaki değer ve yaşam anlayışlarının da karşıtlığını simgeler.

Romanlarda eşyanın bir refah veya mutluluk kaynağı olmadığı, aksine sahip olundukça yeni ihtiyaç ve beklentilerin ortaya çıktığı duygusu sezdirilir. Yazar, Batı'dan gelen unsurların yalnızca gündelik yaşama değil, edebî kurguya da dâhil edilerek bir anlatı malzemesine dönüştürülebileceğini göstermek amacıyla bu karakterleri inşa etmiştir. Bu bağlamda, Batı tarzı ev eşyaları ile donatılmış misafir odaları, karakterlerin kimlik arayışlarında nesnelere yönelmiş bir aidiyet yanılması yansıtır. Roman kişilerinin tavırları, adeta geçmişte evlerinde kimseyi ağırlamıyorlarmış gibi, bu yeni odaların varlığıyla bir misafirperverlik ihtiyacı doğmuşçasına davranmalarını eleştirir niteliktedir. Oysa misafir ağırlamak, Batı kültürüne göre değil, en çok Türk toplumuna ait bir gelenektir. Geniş yemek masalarının, gösterişli tabakların veya salonların olmaması, Türk kültüründe misafirperverliğin eksikliği değil, sadelikle birlikte gelen içtenliği yansıtır.

Bu başlık, özellikle Batı özentili karakterlerin kendilerinden çok evlerindeki eşyalarla övünmeye başlamaları ve misafir odalarına, bireysel kimliklerine verdiklerinden daha fazla önem göstermeleri düşüncesi üzerine kurulmuştur. Halit Ziya'nın sekiz romanında yer alan misafir odası tasvirleri, yazıldığı döneme ve toplumsal bağlama göre değişiklik göstermiştir. Mekânsal düzenlemeler, yalnızca Batı hayranlığının bir göstergesi değil; aynı zamanda işlenen temalarla da doğrudan ilişkilendirilerek farklı anlatı düzlemleri yaratılmıştır.

1.2.ÇALIŞMA ODALARI

1.2.1. Okuma/ Yazma Odaları

Toplumların gelişimini etkileyen en önemli unsurlardan biri, bireylerin okuma ve yazma oranlarıdır. Bu oranın yüksekliği, yalnızca bireysel değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün ve kültürel ilerlemenin de göstergesi olarak kabul edilir. Ancak okuma kültürü, kısa sürede kazanılan bir alışkanlık değil; tarihsel ve toplumsal koşullarla şekillenen aşamalı bir süreçtir. Servet-i Fünûn dönemine gelindiğinde, bu kültür kimi yönleriyle zayıflamış, kimi yönleriyle ise yeniden canlanma eğilimi göstermiştir. Özellikle bireylerin içine sürüklendiği bohem yaşam tarzı, toplumsal baskılar ve içe kapanma hâli, bireyleri farkında olmadan ev içi faaliyetlere — başta okuma olmak üzere— yönlendirmiştir.

Halit Ziya'nın romanlarında da bu eğilim açık biçimde gözlemlenir. Yazar, gerek alt sınıfa ait gerekse varlıklı tabakadan gelen karakterlerine, sınıfsal fark gözetmeksizin okuma kültürüyle temas ettirir. Zira dönemin aydınları, fikirlerini kamuya duyurabilmek için gazete,

radio gibi kitle iletişim araçlarından ziyade, eserlerine ulaşabilen bir okur kitlesine ihtiyaç duymuştur. Bu nedenle romanlarda, karakterlerin sosyoekonomik durumları ne olursa olsun, okuma eylemi bir farkındalık aracı, bir tür içsel uyanış vesilesi olarak kullanılır.

Halit Ziya, karakterlerine ekonomik anlamda geniş imkânlar sunmasa da, çoğunlukla ödünç kitaplarla ya da sınırlı kaynaklarla dahi olsa onları okumaya yönlendirir. Bu durum, bireyin bedenini, zihnini ve benliğini tanımasına katkı sağlayan bir süreç olarak kurgulanır. Romanlarda doğrudan “okuma odası” olarak adlandırılmış özel mekânlara sıkça yer verilmese de, okuma etkinliğinin ev içi yaşantının önemli bir parçası hâline geldiği görülür. Bu bağlamda, okuma pratiği yalnızca Türk kültürüne özgü bir değer olarak değil, evrensel bir medeniyet göstergesi olarak değerlendirilir.

Yazı ile birlikte başından geçen bütün olaylar anlatılır ve farklı kültürlerle aktarılır. Yazı hayatında önem arz etmiş her olay aslında kültürün bir ögesi ve taşıyıcısı olarak adlandırılabilir. Michelle Perrot (2013), “*Odalar Tarihi*” isimli kitabında bu okuma kültüründen şu şekilde söz eder: “Okuma ve oda arasındaki bağlar eskilere dayanır ve çoktur. Yalnız okuma, yani gözerle okuma için burası bir sığınaktır. (...)” (s. 82) İnsanın her anlamda bir sığınağa ihtiyacı vardır. Okuma alışkanlığı içinde okuma odasının varlığı veya varlığını sürdürmeye çalıştığı kültürlerin olması, gelecek kuşakların bunları öğrenmesi ve böyle bir mekâna ihtiyaç duyulması dönemin ruhunu yansıtmaktadır. İnsan yalnız kaldıkça, kendi duyguları ile baş başa kalır ve bu da kendi düşüncelerini düşünüp anlamlandırmaya neden olur. Eğer düşüncelerine kendi içinde cevap bulamaz ise onu okumaya ve araştırma yapmaya sevk eder. Çünkü merak edilen her şey mutlaka bir karşılığı olmalıdır gözüyle bakılırsa araştırma yapılmaya mecbur bırakılır.

Okuma yapmak için sığınılan yerler vardır; bunlar bir köşe, bir kütüphane veya odalarda kendimiz için ayrılan herhangi bir alan veya her gün uyumak için kullandığımız yatağın üzeri sayılabilir. Okumanın zamanı yoktur, bazen akıcı bir roman okunmaya başlandığı zaman vaktin ne kadar hızlı geçtiği anlaşılmaz. Bunun yanında eserde kendi benliğimizi, hislerimizi görebiliriz.

“Köşe öncelikle bize varlığa özgü değerlerin ilkin, yani hareketsizliği sağlayan bir sığınaktır. Hareketsizliğimin güvenli, yakın bir yeridir. Köşe bir tür yarım- kutudur, birazı duvar, birazı kapı bir kutu. (...)”

İnsanın kendi köşesinde huzur içinde olma bilincinden, deyim yerindeyse, bir hareketsizlik yayılır. Bu hareketsizlik ıştır. Bir köşeye sığındığımızda, kendini iyice saklanmış sanan bedenimizin çevresinde hayali bir oda oluşur. Gölge birer duvar, bir mobilya bir çit, bir örtü de bir çatı olur. Ama bütün bu hayaller gereğinden fazla hayal kurar. Hareketsizlik mekânın, varlığın mekânı kılarak belirtmek gerekir” (Bachelard, 2021, s.172).

İnsanın kendini bulabilmesi için gerekli olarak görülen bu okuma köşeleri en başından beri söylenildiği gibi birer sığınak, birer kaçış yerleridir. Herkesin kendisine göre güvenli alanları vardır. Halit Ziya’da karakterlerine ne kadar karamsar bir hayat çizmiş olsa da onlar için bilgi dağarcıklarını geliştirecek, toplumun bilgili insanlarından farklı göstermemiştir, karakterlere zor şartlarda dahi olsalar okumak için eser bulmalarına yardımcı olmuştur.

“Romanlarda, yalı ve köşklerde yer alan kütüphaneler müstakil odalar halindedir. Maddi durumu çok iyi olan roman kişilerinin ise kendi odalarında da kitaplıklar vardır. Buradan, kütüphane sahibi olmanın madden iyi durumda bulunan ailelere mahsus olduğu anlaşılmaktadır” (Çıkla, 2004, s. 218). Halit Ziya, bazı karakterlerine maddi imkân verir ve bu imkânlar dâhilinde onların kendi şahıslarına ait birer kütüphane sahibi olmalarını sağlar. Ancak Halit Ziya, her karakteri için aynı imkânları sunmaz, bazı karakterleri için sadece kütüphane kurma hayali yaşatır ve karakter roman boyunca bu arzusunun peşinden sürüklenir gider. Roman karakterlerinin eşit şartlarda olmadığı, varlığın karşısında yokluğu temsil eden kişilerin ailelerine bakma zorunluluğu vardır. Bu yüzden bir kütüphane kurma isteği hep ikinci bir plana atılır. Çünkü öncelik olarak karakterin bakması gereken aileleri vardır. “*Ferdi ve Şürekâsı*’nda” İsmail Tayfur; “*Mâi ve Siyah*’ta” Ahmet Cemil, birer kütüphane hayali ile güzel hülyalar kuran karakterlerin başında gelirler. Bu romanlardaki karakterlere toplumsal sorumluluklar yüklenirken; bu karakterlerin karşısına çizilmiş karakterler de ailelerinden kalan miraslarıyla – “*Mâi ve Siyah*’taki” Hüseyin Nazmi- güzel bir kütüphaneye sahiptirler.

Romanlarda oluşan kişilere, toplumsal hayatın getirdiği statü farkı ile karakterlere çizilen alt-üst ilişkisinin her zaman bir rekabete sebep oluşunu görmekteyiz. İnsanlar sürekli bir şeylere ulaşma amacı hissederler; gerek bir eşya, gerek bir kitap, gerekse içinde kitap dolu bir kütüphane, daha nice eklenebilecek örnekler vardır. Karakterler için çizilen bu statü farkı, toplumun insanlara sunduğu imkânlar dâhilinde bu durumdan ancak okuyarak kurtarılması gerektiğini de vurgular. Çünkü okuyan kişiler farklı dünyalar keşfeder ve bu dünyaya ulaşmak arzusu ile daha çok çalışır. Karakterler bir taraftan ailelerini geçindirmek için çabalarken bir taraftan da kendi hülyalarına doğru çaba gösterirler.

“Halit Ziya’nın romanlarında kitap ve kütüphane sevgisiyle dolu birçok kişi vardır. Onun ilk romanı *Sefile*’de fuhuşla geçinen İkbâl fırsat buldukça kitap okumaktadır. Bu romanda yokluklar içinde büyümüş Mazlume bile okuma yazma öğrenmiştir. Bir gün İkbâl’in elinde Ahmet Mithat’ın *Henüz On Yedi Yaşında* adlı romanını gören Mazlume, okumak için onu İkbâl’de alır ve ayrıntılı bir şekilde mütalâa eder” (Çıkla, 2004, s. 219).

Halit Ziya’nın romanlarındaki karakterler sosyal açıdan hoş karşılanmayacak bir durumda dahi olsalar da okumaya karşı ilgisiz değillerdir. Belirli bir amaç için okumazlar, imkânlar dâhilinde kişilerin eline kitaplar geçer ve Halit Ziya karakterlerine bunları okumayı

tercih ettirir. Yazar, tesadüflere yer vererek karakterlerin kitaplarla buluşmasını sağlar. Daha ilk romanı *Sefile* de Mazlume karakteri için toplumsal açıdan iyi bir statü imkânı sağlamasa dahi onun hayatını idare ettirmek için geldiği evde Ahmet Mithat Efendi'nin *Henüz On Yedi Yaşında* romanı ile karşılaşmasını sağlar. Halit Ziya'nın romanlarında hiçbir olay tesadüf değildir. Mazlume romanı her okuyuşunda kendi benliğini tanıma imkânı bulur. Yazar, karakter için çizdiği hayatın ilk izlenimlerini burada okura hissettirir. Mazlume'nin Mihriban Hanım'ın evinde kaldığı süre zarfında onlara hizmet etmek haricinde kalan zamanlarında okuma yaptığını romanın içerisinde verilen alıntılardan anlarız;

“(…)Hatta bir gün Mihriban, Mazlume'nin vaktiyle aşağı inip işe başlamadığından dolayı olanca hiddetini toplayarak “ben seni köşeye kurulsun da kitap okusun diye almadım” gibi sözlerle tekdire başladığı zaman kızcağız, velev makam-ı müdafaada olsun, bir söz bile söylemedi” (Uşaklıgil, 2016, s. 58-59).

Mazlume, bulduğu her fırsatta elindeki romanı okumak ister, bu karakter için çizilmiş hayat böyle değildir. Mazlume'nin roman okumasına imkân tanınmasının amacı; ilerleyen süreçte kendi benliğini daha iyi tanımasını gerektirecek durumlarla karşılaşacak olmasıdır. Bu evde yaşayacaklarının bir ön bilgilendirmesi olarak yazar, Mazlume'nin kendisini tanımasına izin verir. Mazlume'nin roman boyunca hayatının farklı evrelere sürüklenişini, kendi benliğini fark edişini “Kendine Ait Bir Oda” başlığında detayları olarak incelenmiştir. Bütün duyguların uyanışı olarak kabul edilen roman kültürü romandaki diğer unsurların yanında çok öne çıkan bir konu olmasa da romandan alıntılanmış kısımla söz edilmiştir. Asıl meselenin farklı olduğu romanda bütünlük sağlanması açısından dikkate değer bir kesittir.

Halit Ziya, ilk romanında kitapların varlığından söz etmemiş olsa da diğer romanlarında fazlaca yer vermiştir. “*Nemide'de Şevket Bey'in kütüphanesini dolduran kitapları Nemide yalnızlık içinde geçen saatlerinde, Şevket Bey ise çoğunlukla geceleri okur, mütalaa eder*” (Çıkla, 2004, s. 2018). Yazar, *Nemide* romanında ise hem *Nemide'nin* hem de babasının okuma yaptığını vurgulamak için kitabın ilgili bölümlerinde şu bilgilere ulaşmaktayız:

“Ertesi sabah Nemide yaldızlı bir elifba yakalamış olduğu halde koşarak, çırpınarak yıldırım gibi bir gürültüyle babasının odasına daldı, elindeki kitabı sallayarak Şevket Bey'in yanındaki sandalyeye çıktı, soluyarak kitabı açtı, hilkatın pembe bir sedefle tezyin ettiği mini mini parmağını beşer ilminin ilk mukaddemesi olan elifin üzerine koyarak çocuklara mahsus memdud bir seda ile “Elif” dedi” (Uşaklıgil, 2023, s. 58).

Okuma kültürü ilk olarak Kur'an ile başlayan bir toplum olarak görülen İslam medeniyetleri aslında her zaman evlerinde çocuklarına okuttuğu ilk Kur'an-ı Kerim olur. *Nemide'nin* yaş aralığı bilgilendirilmesi yapılsa bile sahnedeki anlaşılacağı üzere okumaya geçmek üzere/ geçmiş bir çocuk olduğu anlaşılmaktadır. Kendisiyle beraber babasının da okuma yaptığı bölüm hakkında az da olsa bilgiler mevcuttur: “*Nemide* uzun kış gecelerini

büyük bir koltuk sandalyesine gömülmüş olduğu halde bir kitap mütalaasına istiğrak eden babasının altında seccadenin üzerine yatarak hareketsiz, dalgın ciddi düşüncelerle meşgul gibi geçirirdi” (Uşaklıgil, 2023, s. 54). Halit Ziya’nın ilk eserlerinde kitap okuma ve kitaplara sahip olma üzerine birkaç paragraftan ötesine ulaşılmaz ancak ilerleyen dönemdeki romanlarında okuma kültürünü, okuma yapmak için ayrılan odaları, büyük kütüphanelere ve masalara sahip olan karakterleri daha belirgin olarak görürüz. Eserler, İzmir’den İstanbul’a geçiş süreci açısından değerlendirildiği sürede odaların içerisinde gelişen kütüphanelerin varlığını hissettirdiğini roman boyunca görürüz. Yazar, ilk dönem romanlarında kitap okuma kültürünü birer motif olarak verir. Yazarın İstanbul dönemi romanlarında kitap okuma kültürü daha dikkat çekmektedir.

Halit Ziya’nın kitapları ve kütüphaneleri anlattığı diğer romanı *Bir Ölüünün Defteri* adlı eseridir. Bu romanda Vecdi’nin bir kütüphaneye sahip olduğunu Selçuk Çıkla (2004); “Vecdi kütüphanedeki bu kitaplardan alıp alıp okumaktadır”(s. 2018) şeklinde betimler. Bu betimleme ile birlikte Vecdi’nin kendisine ait bir kütüphanesi olduğunu anlarız. Romanda kısa bir şekilde de olsa bu oda kütüphanenin olduğu oda hakkında bilgi verilir.

“Hüsam ileriye atıldı, köşkü kapıdan tefrik eden mesafeyi koşarcasına bir süratle geçti, köşke girdi, maşlahı, bir tarafa attı, köşkün ikinci katına çıktı, her taraf karanlıktı, yolunu bir sairfilmenam gibi tayin ediyordu, bir kapı açtı, yarı tenvir edilmiş bir odaya girdi, burası kütüphaneydi.

Ötede yere salıverilmiş koyu yeşil perdenin arkasında bir kapı daha vardı.

Hüsam kapıya kadar ilerledi, fakat dizleri titriyordu.

Bu perde, bir mezar kapısı kadar mevcuduna haşyet irâs ediyor, tüylerini ürpertiyordu.

Elini uzatmaya cesaret edemedi, bu perdenin kendisinden setretmekte olduğu facianın karşısına çıkmak için kuvvet bulamadı.

Etrafına baktı; perdeleri kapanmış, koyu renkli kumaşlarla döşenmiş, zulmetine zulmetler katılmış bu sakın oda; duvarları örten kütüphanelerin içinde hazin, metruk duran bu kitaplar; tavanın ortasından halının üzerine soluk bir renk aksettiren kandil; bütün bu hüznün ve sükûn; yeşil perdenin ötesinden hazırlanan mevtin matemini tutuyor gibi sakit bir elem içinde duruyordu.

Elini uzattı, perdeyi çekti, ayağının gürültülerini örten bir halının üzerinden bir gölge gibi akarak içeriye girdi.

Gözleri en evvel yataklığın mevzu olduğu köşeye döndü, yatağın yarı salıverilmiş perdeleri aşağıya doğru sarkmış büyük bir ehram, etrafına yığılan yastıklar arasında bir hayal gibi kaybolmuş bir vücut buldu” (Uşaklıgil, 2023, s. 23-24).

Romanda hangi eserin okunduğuna dair bir açıklama olmasa da aslında genişçe bir kütüphanenin varlığından söz edilir. Bu odanın varlığına Vecdi’nin odasının içerisinden gidildiği bilgisi yazar tarafından eserde verilmiştir. Verilen alıntıdan yola çıkarak, karakter bir kitap için ayrı bir oda oluşturmuş denilebilir. İlk olarak romanda genel bir oda tasviri yapılır, içerisinde bulunan eşyalarla birlikte maddi bir gücün varlığından söz ettirmek amacıyla bu

kütüphane kurulmuştur. Maddi gücü temsil için ayrılan bu kitap odası tıpkı diğer odalar gibi özenle hazırlanmıştır. Halit Ziya romandaki karakterlerine birer kütüphane hayali kurdurur ve onlara kavuşması için mücadele etmesini sağlar. Ancak bazı karakterler ailelerinden zengin oldukları için hayal etmelerine gerek kalmadan direkt o varlığın içinde kendilerini bulurlar. Bu yüzden de o hayale ulaşmak için çabalamazlar. Roman karakterlerinin oluşturduğu kütüphaneler genellikle hülyaların verdiği mutlulukla renkleri açık olarak düşünülmüş bir mekân tasviri ile görünür. Ancak Vecdi'nin kütüphanesi bu tasvirlerle uygun değildir. Onun kütüphanesinde diğer eşyaları gibi okura kasvet havası verir. İçerisinde bulunan duvardaki perdeler, zemindeki halı hepsi tek tek özenle seçilmiş ve Vecdi'nin yaşadığı buhranı anlatmak için kullanılmıştır. Zeynep Kerman(1995), “Yazar burada tasvirden ziyade, Vecdi'nin ruh halini daha kuvvetli bir şekilde aksettirmeyi gaye edinen, adeta beşeri diyebileceğimiz bir tasvir örneği vermiştir” (s. 178). Halit Ziya romanlarında genel mekân tasvirinden ziyade iç bunalım tasviri ağırlıkta bir anlatımı tercih eder. Bu başlıkta dikkat çekilmesi gereken ana, konu romanın karakterler için sunduğu okuma kültürüne uygun bir ortamın varlığı veya yokluğudur. Varlık göstergesi olarak kabul edilen kütüphane veya buna benzer ayrıca okuma/yazma odası olarak adlandırmaya lüzum görülen odalar karakterlerin yaşam tarzlarını çok etkilemektedir.

Bir Ölünün Defteri adlı eserde, varlığın temsilcisi Vecdi iken yokluğun temsilcisi olarak Hüsam karakteri verilir. Hüsam'ın da kütüphanesi vardır fakat onun kütüphanesi hakkında fazla bilgiye yer verilmemiştir. Yazar, odanın içerisinde okumaya hazır bekleyen eserlerin varlığından söz etmek yerine tasviri yarım bırakmayı tercih etmiş. Bu bilgi iki yakın arkadaşın arasındaki güç çatışmasını görmek için kullanılmıştır.

“”Zannım bir Cuma günüydü; imtihanlarım tamamıyla bitmiş, beni artık hür bırakmış olduğu için seni görmek üzere evine gelmiştim.

Seni kütüphanende buldum, kapıyı açıp içeriye girdiğim vakit seni sedirin üzerine uzanmış, ayaklarını pencerenin kenarına dayamış, şüphesiz bahar rüzgârlarının getirdiği saf rayihalardan bir şiir çıkarmakla meşgul gördüm” (Uşaklıgil, 2023, s. 29-30).

Karakterlerin ve oda tasvirlerinin oluşturduğu zıtlığı temsil etmesini yazar bilinçli yapar.

Çünkü bir varlık zıttı ile gösterilmek istenmiş bunu da mekân tasvirleriyle birlikte karakterlerin ruh hallerine yansıtılarak anlatma yolu tercih edilmiştir. Vecdi'nin evinde bulunan dış kapıdan en içe kadar detaylı bir şekilde tasvir yapılırken, Hüsam'ın sadece kütüphanesinin varlığından söz edilir. Vecdi, ulaşmak istenilen kişidir. Yazar, karakterleri sadece okuma düşkününü kişileri iki kişiyle sınırlamaz bunlara ek olarak kadın karakterlerden de seçer;

“Nigar bana her zamandan ziyade bir takarûb arzusu vardı. Ekser gecelerde yalnız kaldırdık, halam sık sık hasta olduğu için yaşamaktan yorulmuş olan vücudunu uykuda dinlendirmek üzere akşamları bize pek erken veda eder, odasına çekilirdi. Yemekten sonra en sevgili yeri benim odam olduğu gibi burada da en sevgili iştiğal de kitapları. O zamana kadar Nigar'ın mütalaa

meftunu olduğunu pekiyi bilirdim, o vakitten beri ne yolda şeyler sevdiğini anlamak için dikkat etmeye başlamıştım.

Nigar'ın elinde her türlü kitaplara tesadüf edilirdi. Genç kızların mütalaası dairesine çekilen hudut Nigar için mevcut değildi. Nigar'ın elinden geçen bu muhtelif, mütenevvi kitaplardan hususiyle hangisi hoşuna gider olduğunu bulmak müphem bir işti. Bir gün bu maksada hizmet etmek için birçok yeni kitaplar aldım. Bunları Nigar'ın önüne yığdığım vakit ümidinin fevkinde bir arzusuna nail olan çocuklara mahsus sevinçle bir müddet elini sürmeye cesaret edemeyerek mebhût, hayran kaldı.(...)” (Uşaklıgil, 2023,s. 67-68).

Okuma yapmak için yazar, karakterlerine bir kütüphaneye ihtiyaç duyurmaz. Bazen karakterleri diğer karakter sayesinde okumak istedikleri eserlere kavuşturur. Onlara, eserlere ulaşma imkânı sunar. Nigar'ın kitaplara ulaşması çok zor değildir. Nigar için bir aşk vesile kılınır belki de tanımak istediği bir karakter çizilir. Yazar okuma anlayışı üzerinden okura Nigar karakterini tanıtır. Okuma sadece roman, şiir, dönemi eleştirmek mahiyetinde eserler üzerine kurulu değildir. Yazar tek bir bakış açısı sunmaz. Karakterlere geçim mücadelesiyle baş etmeyi öğretilirken olaylara farklı bakış açısı kazandırmak içinde onları eserlerle tanıştırır. Karakterlerden Hüsam için çizilen iş hayatı ona çalışma odası imkânı sunar. Matbaada çalıştığı yer hakkında şu bilgiler verilir:

“ -Oh! Âla!.. Seni matbaaya götüreyim.

Hayret ettim.

-Nasıl matbaaya mı?

O vakit koluma girdin:

-Sahi haberin yok, ben muharrir oldum. Beni hiç şu sıfatla göreceğini zanneder miydin? Vilayetimin bir köşesine çekilip ecdadımın terleriyle paslanmış çapaları ele alacağını belki tahayyül edebilirdin. Lakin matbaasında, yeşil çuhalı azim bir yazıhanenin önünde, bir koltuk sandalyesinde, bir yığın evrak içinde beni muazzam, mutadan bir muharrir göreceğini zannedemezdin. Bunu ben de böyle görmeye hülyalarımda bile alışamadığım içindir ki bak, kendime gözlükle bakıyorum” (Uşaklıgil, 2023, s. 72-73).

Kendisi bile inanmadığı yazı odası ve iş hayatını Vecdi'ye anlatırken buradaki varlığını kabullenmeye çalışmaktadır. Yazar, karakterlere eşit imkânlar sunmaz; ulaşılmak istenen ve kıymeti bilinmeyen kavramlar, ögeler, nesneler vb. daha fazla sayılacak tüm nesneler ortaya çıksın ister. Bu eserde öne çıkardığı karakterler Vecdi, Hüsam ve Nigar'dır.

“Köşke çıktığım vakit seni tahtalara, minderin üstüne, öteye beriye perişan bir surette atılmış olan eşyanın arasında şuradan bir kitap alarak, öteye bir iskemle yerleştirerek, bu perişanlığa diğer bir karışıklık ilave etmekte gördüm.

-Ben bu kadar kalabalığın içinden çıkamayacağım, azizim. Bu kitapları, kâğıt parçalarını, şu küçük sandıklara benzeyen iri ciltleri nereye koyacaksan koy, ben çıldıracağım. Senin ne kadar ufak tefeğin varmış. Bu kadar karışıklık senin zihnini şaşırtmaz mı? Benim dünyada kütüphane namına yirmi küçük risalem var, onlar bile benim fikrimde bir leke gibi duruyor” (Uşaklıgil, 2023, s. 99).

Halit Ziya, karakterlerini geliş güzel seçmez, onlar bir tezat olarak verir. Varlık-yokluk, iyilik-kötülük vb. ile okur karşısına çıkarır. Karakterleri için çizdiği hayat kimileri için iyi iken kimleri için kötüdür. Yazar, varlığın temsilcisinin karşısına yokluğun temsilcisi olarak çizdiği

karakteri düşük bütçeli gösterir. İyi veya kötü kütüphaneye sahip bireyler bir şekilde kendi varlığını göstermeyi başaran bir karakterdir. Yazar, okumayı seven her karakter için belli başlı yerlerde kütüphane kavramını, kitap kavramını geçirir. Halit Ziya karakterlerinin her yönüyle dikkat çekmeye çalıştığı gibi bu bölümde de okumaya, yazmaya veya iş hayatına mecbur bırakılmış karakter tipleri ele almıştır.

Yazar sadece bu eserlerinde okuma-yazma kültürünü vermez. Sadece okuma kültürüyle bir okuma odasına sahip olmayı değil aynı zamanda iş hayatı ile bir odaya sahip olma modelini de işler. Kitap odasının yanına iş hayatının eklendiği eser *Ferdi ve Şürekâsı* adlı eseridir. Burada varlığı temsil için Ferdi Efendi'yi koyarken, yokluğun karşısına İsmail Tayfur'u çizer. Ve bir odaya sahip olma hayalini İsmail Tayfur üzerinden işler. Çalıştığı yerde kendisine ait bir odanın, masanın varlığı dâhi onu mutlu etmektedir. Yazar, karakterleri alelade seçmemiştir, özenle seçilen karakter arasında hem varlık hem de aşk çatışması yaşanır. Bu bölümün konusu sadece varlık üzerinden ulaşılmak istenilen okuma-yazma kültürü kazandırmaktır. Ferdi Efendi, varlıklı bir karakterdir. Hayatını mesleği ve ailesi üzerine adanmış aile babası olan Ferdi Efendi eşini kaybettikten sonra iş hayatı ve ev hayatını da birlikte yönetmek için bir ev seçer. Evin üst katını kendi ve kızı Hacer'le birlikte yaşamak için ayırırken, alt katını da ticarethane olarak kullanmıştır. Burada çalıştırdığı memurların birisi de romanın ana karakterlerinden olan İsmail Tayfur'dur. Yazar tarafından İsmail Tayfur için parlak bir hayat yazılmamıştır. Ailesine bakma sorumluluğu yüklenen İsmail Tayfur, kendi benliği için yaptığı bir şey yoktur. Bu hayat savaşı arasında başarabildiği tek şey kendisine ait bir masa, masanın üzerinde ise kendisine ait kitaplara sahip olmaktır. İnsanın hayattaki başarılarından biridir belki de küçükte olsa hedefler belirleyip onlarla mutlu olmayı başarmak. Bazen yok olarak görünen her nesne gözümüzün önündedir ancak çok görüldüğü için ehemmiyeti kalmaz. Ulaşılmak istenilen hep başka bir nesnedir, varlıktır. İsmail Tayfur içinde para kazanmak asıl hedef gibi görünse de onun tek hedefi masası ve kendisine ait bir okuma odasının içinde bulunmaktır.

“Ferdi ve Şürekâsı’nda İsmail Tayfur’un odasında bir yazıhane(masa) vardır. O, bu masayı zor şartlar altında para biriktirerek almış, parası bir de kitaplık almaya yetmemiştir. Bu masayı alıp eve getirdiği zaman kitaplarını üzerine koymuştur. Onun en çok sevdiği işlerden birisi odasında kitap okumaktır” (Çıkla, 2004, s. 218-219).

Varlık içinde kendisini belirten nesneler bazen görünmez olabilir. İsmail Tayfur, babasından sonra ailesine bakmaya mecbur bırakılınca ticarethaneden aldığı maaşla ancak sorumluluklarını yerine getirebilmektedir. Bunun yanında kendisi için ayırdığı zamanlar çok sınırlıdır belki ticarethanedeki masasında belki de zar zor da olsa biriktirerek aldığı masasında zamanını geçirmektedir. Odalar her zaman bir işlev için kullanılmak zorunda değildir, bazen de sadece ruh halini dinlendirmek için kullanılabilir. İsmail Tayfur, zorluklarla aldığı masasında

okuma yapmak onun ruhuna iyi geliyor, dinlenme yöntemi olarak masasında vakit geçirmeyi tercih ediyor. İsmail Tayfur'un babasının yokluk içinde savaşıyor hayatta kalmasından sonra ailenin yükünü oğluna devretmesi onun hayatını daha da zorlaştırmıştır. Yazarın İsmail Tayfur'u bu zor şartlara rağmen halen okuma sevgisini içinden almamasının sebebi bir umut hedeflediklerini elde etmeye çalışmasıdır. İsmail Tayfur'un evi hakkında kısa bilgidan sonra aslında daha net anlaşılacaktır bu bir masanın ve odanın ona ne kadar mutluluk kazandıracağı.

“Ah bu oda! İsmail Tayfur'un bu küçük, tavanı boyasız, beyaz badanalı, duvarları çıplak, birkaç seccadenin yarı örtbildiği tabanın o eski tahtaları câbecâ görünen odayı, bu mülteca-yı hayatı, bu ârâmgâh-ı sefili ne kadar sever; orada, yatağının karşısındaki yazıhanesine dirseklerini dayayarak saatlerce düşünmekten yahut yerde bir seccadenin üzerine boylu boyuna uzanarak dünyayı unutmuş, hayattan geçmiş, hüviyetinden çıkmış gibi sevdiği bir kitabın mütalaasına istiğrak etmekten ne kadar lezzet alırdı.

İsmail Tayfur, nevbet nevbet burada mucidinin bir isim vermeyi unuttuğu tekerlekli iskemleye benzer şeyle yürümeye alışmış, biraz sonra topaç döndürmüş, daha sonraları tavuk beslemiş, çocukluğunun bütün hevesatını burada geçirmişti; şimdi de bazı sabahlar penceresinin yanına oturur, bu küçücük bahçeyi seyrederek (...)Hele genç adamın odasına mukabil gelen oda, öyle acı bir hatıra mahfazasıdır ki İsmail Tayfur; bazı yeis zamanlarında burada yalnız düşünmek için daima kapalı duran kapısını açmak üzere elini topuzuna uzattığı vakitler kalbi titrer. (...)

Kendi odası; cemiyât-ı gayr-ı ma'dude-i beşeriyenin âsâr-ı gayr-ı ma'dudeden beri taksim edemediği kûre-i cismiye-i arzın küçük bir parçasıdır ki İsmail Tayfur'un hissine isabet etmiştir. Bu oda tamamen, kemâlen muhtassan kendisinin, yalnız kendisindir. (...)

Odanın her tarafında arzularından, emellerinden bir nişane, bir eser vardır. Şu yazıhaneye iki senede malik olabilmıştı; bir yazıhane alabilecek kadar parası olduğu vakit bir boş gününü kâmilan bir tane aramak için geçirmişti. Yalnız dört lirası vardı, dört lira ile pek güzel bir şey alamayacağını bilirdi, onun için alacağı şeyin parasını veremeyeceği kadar güzel yahut sevemeyeceği kadar çirkin olmasına dikkat etmek lazımdı. (...)yazıhaneyi hala yerinde gördüğü vakit bütün amalına nail olmuş kadar sevindi.

Bu yazıhaneyi alıp da eve getirdiği, odasına çıkarıp oraya yerleştirdiği vakit kalbinde ne büyük bir saadet, dudaklarında ne güzel bir tebessüm vardı! Hemen o gün bütün kâğıtlarını, ufağını tefeğini gözlerle yerleştirdi; kitaplarını üzerine koydu; yine o akşam seve seve bu güzel yazıhane üzerinde yazı yazdı. Buna nail olduktan sonra İsmail Tayfur'un kalbini başka bir emel kaplamıştı; Bir kitaphane! Fakat buna asla muvaffak olamayacağını bilirdi. İsteddiği gibi bir kitaphaneyi sekiz liradan aşağıya almak kabil değildi. Sekiz lira, genç adam için servet-i azime idi, bunu tasavvura bile kendisini salahiyyetdar addetmiyordu” (Uşaklıgil, 2016, s. 72-76).

Ailenin babasız olması her yönden dünyada evlatlara bırakılmış en zor süreçtir. Çocuklar özellikle erkek çocuklar için çizilen kader maalesef babasının bıraktığı geçim sıkıntısını, aile ve ev sorumluluğunu çocuğa üzerine atılmasıdır. Dönemin şartları gereği kadının çalışması, evini geçindirmesi fikri çok hoş karşılanmayacağı için bütün sorumluluklar erkeklerin üzerine yüklenmektedir. Yazar, Servet-i Fünûn devrini daha iyi yansıtmak için özellikle kendi yaşantısından izlerde taşıyan kesitler tercih eder. Karakterlerine zor şartlar altında kalıp hedeflerini, isteklerini, kendi benliğini bir kenara bırakıp sorumluluk almayı öğretir. Okuma ve yazmayı seven İsmail Tayfur hayallerini yaşadığı evde gerçekleştirmesi pek mümkün değildir. Zaten babası varken evlerinin durumları çok ileri seviyede bir şey değildi bu yüzden babasından sonra da yaşadığı hayatı çok iç açıcı olması beklenemez. Hayallerine ulaşmak için dahi kaç gün

parasının birikmesini bekleyen İsmail Tayfur, masasını aldıktan sonra her insan gibi kendisine yeni bir hayal belirler. Bu da güzel bir kütüphanedir, okumayı seven her insanın belki de en büyük hayali içi dolu bir kütüphanedir. Ancak yazar, kendi benliğini kanıtlamaya çalışan karakter için buna imkân tanımaz. Kurduğu hayalin dahi imkânsız olduğunu düşündürür.

“Küçük odasına istediği gibi bir kitapخانه koymak ümidine artık veda etmişti. Zaten birçok ümitlerine veda etmekle me’luf değil miydi? Arzu edip de nail olamadığı şeylerden varsın biri de bu olsun! İki penceresinin arasında bir arşın arzında bir duvar vardır. İsmail Tayfur, buraya her ne suretle olursa olsun ulüv-i kadrine, azamet-i fikrine meftun olduğu adamlarla sevdiği arkadaşlarının resimlerini koymuştur. (...)

Bu oda, bu minimum me’va-yı hissiyat, bir cihan-ı efkârdır ki her parçası dimağında bir silsile-i gayr-ı mütenahiye-i tahassusat icat eder. Şurada bir hokka, beride bir cüzdan, yerde bir seccade, duvarda bir levha, burada orada birtakım ufak tefek vardır ki uzun uzun arzular, hatta bazen büyük fedakârlıklarla istihsal olunabilmiştir. Bunları seyrettikçe kalbinde bir hazin, bir keder hisseder. Eşyasıyla onun nefsi arasında garip bir münasebet-i hususiye vardır. Bu ufak tefeği birer dost, birer kardeş gibi sever; hatta onlarda, kendisini bir muhabbet-i sakite ve gayr-ı mahsusa ile sevmektedirler zanneder” (Uşaklıgil, 2016, s. 76-77).

Eşyalar, insanlar için bazen vazgeçilmez olabilir. Ne kadar ulaşılmaz görünse de aslında er ya da geç ona ulaşılır, bu yazı odası İsmail Tayfur’un hayalindeki en güzel olaydır. Her ne kadar ulaşılması zor da olsa ona ulaşmış ve hayallerinin vazgeçilmezi olan yazı masası artık onun en vazgeçilmez eşyası olmuştur. Herkesin belki de böyle kıyamadığı birçok eşyası vardır. Her nesne, istenildiği zaman elde edilme imkânı bulamayabilir, bu da o eşyanın kıymetini arttırır. İsmail Tayfur için elde ettiği masa bu yüzden kıymetli bir eşyadır.

“Kitap okuyan kız”ın Halid Ziya’nın ısrarlı motiflerinden biri olduğunu biliyoruz. İlk romanı *Sefile*’de okuduğu romanların etkisinde kaldığından hayalle gerçeği karıştırır Mazlume. Aynı romanda İkbâl, Nemide’de Nemide, Bir Ölünün Defteri’nde Nigar, hepsi okuyamaya düşkündür. Aşk-ı Memnu’da Bihter’in okurluğu fazla vurgulanmamıştır, ama hikâye okuduğunu, mecmua karıştırdığını, az da olsa Fransızca bildiğini, Beyoğlu’ndaki dükkânları dolaştığını, onu esir alan emellerini de bu Batılı hayat tarzından edindiğini anlatır. Ama Halid Ziya’da yalnızca bir motif değil, özellikle Mai ve Siyah’ın temel problemidir etkilenme. Üstelik problem bu romanda bir kadının okurun değil, bir erkek okurun yazgısı etrafında tartışılmıştır. Ahmet Cemil Fransız şairlerin kitaplarını “doymak bilmez bir açlıkla” okumuş, önce Lamartine, Hugo ve Musset’in, sonra parnasçı, simgeci ve dekadant şairlerin izinden gidip bir “mütalaa cinneti”ne tutulmu “serin bir membadan ayrılamayan “çöl yolcuları” gibi şiir ummanına daldığı için de “mariz bir hassasiyet” edinmiştir.(...) Halid Ziya romanlarında etkilenme (etkilenme kadar kahramanın etkiye açıklığına neden olan, en azından ona eşlik eden ayna bağımlılığı) bir ibret öyküsünün aktörü olmaktan ileri gidemeyen kadın okurun ya da bir türlü erilleşemeyen efemine züppenin iğretiliğinin kanıtı değil, kahramanın evet belki hastalıklı, ama hastalıklı olduğu kadar insani de olan içsel eksiğinin, giderilmez muhtaçlığının parçasıdır. Bu içsel eksik ise emsalsiz bir yapıt yaratmak isteyen yazarın kendi narsistik çabasının yabancı olduğu, tersine yapıtıyla aşmaya çalıştığı bir eksiktir” (Gürbilek, 2020, s. 163-164).

Halit Ziya, karakterlerini bilgilendirmek açısından onlara okuma hevesi verir, buldukları eserleri okuma fırsatı tanır. Bunu sadece *Sefile* adlı romanında Mazlume ve İkbâl karakterlerine Ahmet Mithat Efendi’nin “*Henüz On Yedi Yaşında*” adlı eserini okuma fırsatı verdiği sahnesinde görmeyiz. Halit Ziya, İstanbul’a geldiği yıllarda yazdığı *Mâi ve Siyah* adlı romanında yazdığı karakterler ile erkek karakterlere de okuma fırsatı verdiğini görebiliriz. Eserde Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi karakterleri üzerinden hem dönemin panoramasını

çizer hem de diğer romanlarında işlediği gibi varlık- yokluk zıtlığını verir. İnsan ne kadar okursa okusun sürekli bir şeylerin eksikliğini hissedebilir. Bu sadece ulaşabileceği veya ulaşılmaz olan eserler için söylenmiş bir şey değildir. Temel bir bilgi öğrenileceği zaman ilk önce genel manası ile bir araştırma yapılır ancak daha sonra bu bilginin de eksik kaldığını fark eder farklı kaynaklardan, ulaşılabilmesi mümkün bütün yerlerden bilginin bütün anlamlarına ulaşmaya çalışılır. Halit Ziya'nın karakterleri için sunmak istediği model için de bu yorumu yapmak mümkün olabilir. Klasik aşk üçlemesi arasında bu sefer hedefte, iki erkek bir kadın vardır. Varlığın temsilcisi olan Hüseyin Nazmi ve kardeşi Lamia, yoksunluğun, babasızlığın sıkıntısını yaşayan Ahmet Cemil'dir. Eser dönemin bir panoraması olarak okundu zaman hayallerin ve gerçek hayat arasında yaşanan zıtlık da görülebilir. Roman, mai hayaller ile başlayıp siyah gerçeklerle biter. Roman genel çerçeve ile hayalleri olan, onun için sürekli Batı kültürü ile ilgili yazarla tanımaya çalışan, onların eserlerini okuyup kendisi bir şeyler yazmayı hedefleyen ancak yazdıkları için sürekli kusur bulan hayatında hiçbir işi başaramamış rolünde bir karakter Ahmet Cemil, üzerinden anlatılır. Aslında toplantılarda okumayı hedeflediği yazıları Servet-i Fünûn çevresinde toparlanmış kişilerin rol model olarak gösterilir. Ne kadar başarılı olamasa dahi bir hayalin peşinden gitmeyi hiç bırakmamıştır. Yazar onun okuma hevesini, bir odasının oluşundan ziyade odanın içerisinde yaşadığı psikolojik durumlar ile bütünleyerek verdiği için Ahmet Cemil'i bu başlıkta değil *İç Dünyanın Simgesi Olan Odalar* başlığında incelemek onun o çökmüş ruh halini ve çökmesine sebep olan sebepleri incelemek daha uygun olacaktır. Ancak romanda Ahmet Cemil'in okuma odası hakkında, odanın içerisinde bulunan nesnelerin Hüseyin Nazmi'nin odasına kıyasla verildiği şu bölümü burada incelemek doğru olacaktır.

“Validesine, İkbâl'e –gece zuhur eden mühim meselenin halli işte elinde kenarlarının yaldızı parıldayan kitapların arasında saklıymışçasına-mutmain bir nazarla bakarak: “Ben biraz çalışacağım” dedi, hemen odasına çıktı.(...) Odasının bir kenarında cilası uçmuş eski ceviz yazıhanesinin önünde oturdu. Evvela Raphael'i açtı.

Ahmet Cemil ayağa kalktı. Odasında gezindi, bir aralık kitabı tekrar aldı, ortasından bir parça okudu, buna verilebilecek tercüme şeklini düşünerek süzüyordu, hiddet etti, belki diğeri tercümeyle daha müsaittir dedi. Onu da okumak istedi. Artık iyice sıkılmıştı. Muvaffak olamamaktan, iktidarını kâfi görememekten gelen bir sıkıntı...

Odasının penceresini açmak, hava almak istedi: Evlerinin bahçesine –mini mini İkbâl kendine göre onun bir bahçıvanıydı- nazır bir pencere...Ah! Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesinin penceresi, o güneşle dolu bahçe, o ziya telâtumu, o sahra kokusu, orada duyulan fikir hazzı...Bu kafesinin boyası solmuş pencere, şu güneşin kifayetsizliğinden toprağı yosunlanmış bahçe...şu dakikada bütün geçmiş saadetinin güzel yuvası olan bu evceğiz sanki bir işkence zindanı gibi Ahmet Cemil'i eziyordu. Burada yaşamaya mecbur olmak; burada, şu basma perdeli, tek pencereli dar odacıkta yazın şu bunaltan sıcaklarıyla çalışmak... Ah! Ahmet Cemil zengin olaydı, evet zengin olaydı. Onunda Erenköyü'nde bir köşkü, köşkte müzeyyen bir kütüphanesi, kütüphanenin önünde latif bahçesi olaydı; Lamartine'i, Musset'yi orada okuyaydı, fakat on altı sahifesini kırk kuruşa tercüme etmek için değil, yalnız kendi zevki, kendi saadeti için...” (Uşaklıgil, 2021, s. 65-67).

Halit Ziya, karakterlerini verirken güçlü- güçsüz zıtlığını oluşturduğu bir karakter koyar. Çatışmanın ana teması olarak dönemin mücadelesi olarak görünse de asıl amaç varlıklı insanları, yoksul insanlar ile çatışmasını işler. İki yakın arkadaşın birinin kaderini yoksul çizmeyi seçen yazar, bu eserinde Ahmet Cemil'i kurban seçmiştir. Hayallerinin peşinden gitme yolunda çalışan karakter babasının ölümü ile o mini mini saadet yuvaları bir anda huzursuzluğun kaynağı olur. Ev sorumluluğu üstüne yüklenen Ahmet Cemil, eskisi kadar Batı edebiyatına ait eserler okuyamaz, okusa dahi keyiften ziyade bir para karşılığı onları tercüme eder. Yazar bunu bilinçli yapar, çünkü dönemin temsilcileri de hem İstibdatın verdiği baskı ile hem de bir eser elde etmek için onun parasının kendi kazançları doğrultusunda elde etmeleri gerekmektedir. Burada verilen Ahmet Cemil'in oda tasvirinde aslında detaylı bilgilendirme olmasa da odasının içerisinde bulunan eşyalardan odanın düzeni hakkında yorum yapılabilir. Odanın içerisinde çalışma alanı ve bu alanda da cevizden bir yazı makinesinin varlığından söz edilir. Bu makine Ahmet Cemil'in karşılığında üç kuruş para kazanması için çevirdiği eserler ve kendi yazdıklarını bir bütün eser halinde birleştirme umudu ile birlikte kullanılmaktadır. Çalışmaların yanında odanın bahçeye bakan penceresinden söz edilirken aslında dönemin genel bir metaforu olan sahrada olma fikri kişilerin huzursuz olduğu mekânlardan uzaklaşmak istediklerini vurgulamaktadır. Saadet yuvası olarak gördüğü bu ev artık onun için bir huzursuzluğun temsili olarak görülmektedir. Yazar, Ahmet Cemil'in karşısına güçlü bir rakip olarak varlıklı arkadaşı Hüseyin Nazmi'yi çıkarır. Sürekli olarak kendisini onunla kıyaslamasına sebep olacak türden kesitler verir. En başta mektebi yarıda bırakıp çalışma hayatına devam etmek zorunda kaldığı zamanlardan alarak kendisinin paraya ihtiyacı olduğu dönemde Hüseyin Nazmi'nin evinde kendi düşünceleri ile baş başa kaldığı döneme kadar götürür. Odaların içinde sahip olunan eşyalar kişinin kendi ruh halini yansıttığı kadar maddi gücünde varlığının göstergesi olarak kabul edilebilir. Bu başlığın daha detaylı olarak verileceği yerde hem Ahmet Cemil'in eşyalara bakışı hem de eşyalarla birlikte bütünleşmiş ruh hali tasviri verilecektir.

Başlıkta, *Mâi ve Siyah* adlı eserin maddi gücün temsilcisi olarak gösterilen Hüseyin Nazmi'nin odasını ele almak başlık açısından uygun olacaktır. Çünkü Ahmet Cemil'in ulaşmayı hedeflediği bu oda için roman içerisinde detaylı bir bölüm açılmıştır. Ulaşılmak istenilen bir kütüphaneye sahip Hüseyin Nazmi sadece bir kütüphaneye değil Ahmet Cemil'in arzu ettiği tüm şeylere sahiptir. Bir köşke, okumak istediği tahsil bilgisine ve bunun gibi nice varlığa sahip Hüseyin Nazmi tam da mai denilen hedefin ışığında gösterilir. Yazar genel manasında eserlerinde çıkmaz bir üçgen içerisinde ana karakterleri verir. Bu eserin ana üçgeni

hedefler arasında verilmiştir. Ahmet Cemil'in ulaşmak istediği bir kütüphane, Hüseyin Nazmi'nin kardeşi Lamia'nın onu sevmesi ve yazdığı eserin yayınlanması. Aslında daha fazla hedefi var ancak bunlar arasında en gözde olanları bu üç genel öğelerdir. Çünkü yokluğun temsilcisi olarak verilen Ahmet Cemil mutlu bir ailenin iki çocuğundan biridir. Yazar bu mutluluğu çok sürdürmez, matbaada çalıştığı sırada babasının ölmesi üzerine bütün evin sorumluluklarının onun üzerine kalması onları iyice zor duruma düşürür. Ahmet Cemil'in yazdığı yazının ilerlemesi içinde fırsat bulduğu matbaada hayalleri yarım kalır, annesi ve kız kardeşinin sorumluluklarını da alarak mektebi bırakır ve çalışma hayatına başlar. Tüm bunlar sebepsizce değildir. Yazar bunları, Hüseyin Nazmi'nin sahip olduğu varlığı daha net anlaşılması için verir. İki yakın arkadaştan birini zor durumda okura verirken, diğer karakter ailesi ile mutlu ve hedeflerine ulaşmış olarak verilir. Varlığın temsilcisi olarak görülen Hüseyin Nazmi'nin Eren Köy'de bir köşkü bulunmaktadır. Bu köşte hayal dünyasını süsleyen, ulaşılmak istenilen bir kütüphanenin varlığından söz edilir.

“Nitekim Mâi ve Siyah'ta Ahmet Cemil'in zengin bir kütüphane sahibi olmayı maddi zenginliğe bağladığı görülür. Çünkü mektep arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin Erenköy'de bir köşkü ve köşkünde zengin bir kütüphanesi vardır: *“Ah! Ahmet Cemil zengin olaydı, evet zengin olaydı. Onun da Erenköy'de bir köşkü, köşkünde müzeyyen bir kütüphanesi, kütüphanesinin önünde latif bahçesi olaydı; Lamartine'i, Müse'yi okusaydı, fakat on altı sahifesini kırk kuruşa tercüme etmek için değil...”* (Çıkla, 2004, s. 218-219).

Ahmet Cemil'in hayallerini süsleyen bu kütüphanenin varlığı sadece bu romanda değil okuma üzerine kurulu tüm romanlarının konusudur. Ulaşılmak istenilen bir kütüphane, hayaller ve gerçekler üzerine kurulu bir hayat. Halit Ziya, gerçekçi bir yazardır. Hülyaları uğruna gerçekleri göz ardı etmez. Bu yüzden Türk edebiyatının gerçek romancısı olarak kabul edilir ve kendisinden sonra bütün yazarları etkiler. Seçtiği hiçbir karakter alelade değildir. Servet-i Fünûn yıllarının yazarları, şairlerinin yaşadıkları gerçeklikleri romanlarının –özellikle *Mâi ve Siyah* romanının- konusu olarak işlemiştir. Halit Ziya dönemi yansıtırken dış dünyaya fazla açılmadığı için karakterlerini sürekli evin içindeki nesnelere ulaşma amacı güder. *Mâi ve Siyah* romanında Ahmet Cemil'e bir kütüphane ulaşma arzusu verir. Ahmet Cemil'in hayal ettiği arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesi romanda Ahmet Cemil'in gözünden şu şekilde verilir.

“Hüseyin Nazmi'nin odasına girince düşünmekten, yürümekten mütevellid bir ta'b ile hemen sandalyelerden birine oturdu. Ah! Her geldikçe lakaydane oturduğu bu odanın bugün üzerindeki tesiri gayr-i kabil-i tahlil bir şeydi...

Odanın bahçeye nazır yeşil panjurları henüz açılmamış, aralıklarından güneşin ziyası belli belirsiz süzölmüş, pencerelerin uzun, koyu perdeleri yerlere dökölmüş...Sanki bu zulmetin ortasından fıkkırarak dikilmiş korkunç heyulalar...Odanın ötesine berisine perişan konuluvermiş sandalyeler, ta karşıda duvarın üzerinde renkleri karanlıkta dalgalanarak duran bir harita, oda kapısının iki cenahını işgal eden yüksek, Hüseyin Nazmi'nin bir nev-heves israfiyla doldurduğu kütüphaneler...Ah! O da böyle bir odaya, şöyle bir kütüphaneye, böyle kitaplara malik olabilseydi!.. Hüseyin Nazmi'nin evinde bu his birinci defa olarak onun temiz dimağına düştü. Bir kar tabakasının saf beyazlığı üzerime düşmüş bir katre leke gibi...Kendi kendisine utandı.

Bugün ihtiyaçla, maişet derdiyle ilk cerihayı almış olan bu taze kalp şu havai boyalı köşkün şu bahçeye nazır loş odasında mevcut olmak lazım gelen fikir sükûnuna, gönül rahatına, derin hayat zevkine karşı acı bir hüsrân hissetti.

Şurada oturmak, bu etrafı muhit olan eşyaya tasarruftan doğacak bir kanaat ve itminan ile oturmak, panjurlardan birini hafifçe oynatmak, öyle ki bu uyuşukluk getiren loşluğa hâlel gelsin; odanın müphem manzarasıyla bahçenin güneşli parıltısı arasında, işte şuracıkta pencerenin şu asude kenarında okumak...” (Uşaklıgil, 2021, s. 59-61).

Ahmet Cemil’in gözünden verilen bu köşk ve kütüphane, ruh halinin kötü olduğu bir dönemde verilir. Babasını yeni kaybetmiş ve paraya sıkışık olduğu bir dönemde yakın arkadaşının yanına gelir ve sürekli geldiği evin içinde bulunan eşyalar dahi Ahmet Cemil’in gözüne farklı görünür. Evin girişinde verdiği “havaî boyalı, bahçesi demir parmaklıklı zarif köşküne” (Uşaklıgil, 2021, s. 59) bu bilgi dahi hayallerin köşkü olduğunu göstermektedir. Evin içerisindeki eşyaların detayından önce göze çarpan diğer detay ise odanın bahçeye nazır camlarının detayıdır. Ruh halinin tasviri olan bu roman içinde bulunduğu sıkıntılı sürecin sanki kurtuluşu Hüseyin Nazmi’nin odasıymış gibi gösterilen detaylar tesadüfen seçilmemiştir. İçerisinde bulunulan durum Ahmet Cemil için bütün hayatının kayışı ve yepyeni bir hayat iken odanın içerisinde camlardan gelen bir ışığın da sanki kurtuluş ışığı nazarıyla yorumlanabilir. Bu zamana kadar duygularını belli etmeyen Ahmet Cemil, şimdi içinde bulunduğu çıkmazdan dolayı Hüseyin Nazmi’nin bu odasını arzulamaktadır. Kendisine bu duygularından dolayı kırgındır ancak bunu düşünmeden kendini alamaz. Zira içinde bulunduğu oda duygularının dışı vurduğu andır.

Yazar, *Mâi ve Siyah* adlı eserinde varlığın temsilcisi olarak seçtiği Hüseyin Nazmi’nin köşkü hakkında detaylı bilgilendirme vermediği gibi, sadece köşkünde dil üzerine, edebiyat üzerine konuşmaların yapıldığı Ahmet Cemil’in dönem hakkında bilgilendirme yazısının okunduğu bir kesitten söz edilir. Bunun dışından detaylı olarak verilen tek yer kütüphanesidir. Buranın varlığı onun kendi benliğini kanıtlaması açısından da önemli rol oynamaktadır. Tüm bunlar hayallerin eşiğinden sürekli dönen Ahmet Cemil’in sahip olmak istediği eşyalar, nesnelerdir. Ahmet Cemil’e okuma fırsat verir ancak bir güçlük uğruna savaşılarak verdiği tüm mücadeleye rağmen elinde hiçbir başarısı olmayan Ahmet Cemil için hayat hiçte kolay değildir. Hüseyin Nazmi, mektebinin verdiği hayal ile birlikte yurt dışına giderken; Ahmet Cemil okuma aşkına sadece elinde olabilecek kitaplarla yetinmeyi tercih edip, siyah olarak gördüğü günleri yaşamak için İstanbul’dan ayrılır.

Çalışma odaları, yazarın okumaya veya yarattığı kişilerin olayları bilgisizliklerinden yapmadıklarını açıklamak için yer verdiği bölümdür. Bu bölümde, şartlar ne olursa olsun okumaya düşkün karakterlerle karşılaşırız. En düşük roldeki Mazlume’den-*Sefile* adlı roman- en varlıklı Hüseyin Nazmi’ye-*Mâi ve Siyah* adlı roman- kadar hep bir kitap okuma isteği, kitaba

ulaşma istediği süregelmiştir. Halit Ziya, hiçbir roman karakterine acıma duygusuyla bakmaz, onları gerçek hayatın bir parçası olarak görür ve onları gerçeklerle yüzleşmesi için her zorluklarla karşılaştırır. Yazar, bunu yaparken kendi hayatlarından vazgeçmelerini istemez, onlara ulaşabilecekleri imkânlarda sunar. Her ne kadar sonu üzücü de olsa hayatlarında bir şeyleri denemelerine fırsat tanır. Kendilerine ait kitapları, kütüphaneleri olmasa da dahi okumak için önlerine seçenek sunar bir başkası aracılığıyla onların arzularının uyanmasına destek olur.

1.3.ÇOCUK ODALARI

Ailenin bir ferdi olan çocuklar içinde bir oda düzenlemek Türk toplumunda, Osmanlı devriminde çok görülmesi mümkün olmasa da Batı kültüründen toplumumuza geçmiş bir özelliktir. Türk toplumun birlik beraberlik anlayışı süregeldiği için odaların ayrılmasından çok hep birlikte kalınması kültürü aşılanmıştır. Ancak Batı etkisiyle beraber artık Türk evlerine de mahremiyet alanı olgusu olmuş ve çocuklar içinde odalar hazırlanmaktadır. Tanzimat döneminden sonra değişime uğrayan sosyal hayatın etkisi Servet-i Fünûn döneminde, İstibdat dönemimin de etkisiyle beraber artık kişiler evlerine çekilmiş, kendi gelişimleriyle ilgilenmektedirler. Bazı insanlar, çocuklarını kendileri gibi görmek istedikleri için aslında yaşayamadıkları çocukluklarını onlara yaşatmaya çalıştıklarını düşündükleri için çok ihtişamlı odalar hazırlamaya çaba gösterirler. Oysa çocukların anne babaya ihtiyaçları varken, içi eşya dolu odalarda tatmin olamazlar. Yaşanılan olaylarda eşyanın, gösterişin pek de ehemmiyeti yoktur. Çünkü önemli olan aileden öğrenmesi gereken kavramları, yaşayış biçimlerini vb. durumları öğrenemeyince sorunlar oluşmaya başlıyor. Halit Ziya, roman karakterleri için iç bunalım hazırlarken tam da bu noktayı detaylı olarak okura yansıtır. Ailenin veremediği ilgiyi, gösterişi aslında odalarında bulunan eşya ile yetineceklerini düşünen, ailelerin evlatlarını yazarın eserlerinde görmektediriz. Aslında aileler çocukları mutlu olsun diye hazırlamaya çalışırlar bu odaları ancak unuttukları tek detay eşya ile değil evlatlar aileleri ile zaman geçirdikleri zaman mutlu olabilirler. Romanlarda söz edilen kişiler, belirli olgunluğa erişmiş artık kendi hayatlarını idame ettirebilecek olgunluğa gelmiş oldukları için, odalarının şahsileştirilmesi elbette doğrudur. Ancak bir çocuk odası olarak kendine ait olması münasip olandır. Romanlarda çocuklara, yaşlarından büyükçe odalar hazırlandığı için bir çocuk odasından ziyade genç kız-erkek odası durumuna gelmiştir.

“Çocuğa ait ve çocuk için oda tercihen kişisel bir alandır, ancak birkaç çocuk tarafından paylaşılması durumunda biraz küçük olabilir. Herkesin kendi odası vardır. Kendine ait bir oda: İşte temel kural budur. Bu oda artık çocuk için uyarlanmış olmalıdır. Yumuşak malzeme ve ışıklar, kör noktalar, canlı renklerle sağlanan fiziki güvenlik ve ruhsal rahatlık gibi şartlar yerine getirildikten sonra, hiçbir modele benzemeyecektir. Alışılmış dekorasyon biçimlerine ya da gerekli olduğu söylenen düzenlemelere uymayacaktır. Tersine, farklı kullanımlara uygun, büyük bir değişkenlik söz konusu olacaktır: “Çünkü yaşla birlikte zevkler de değişir. Çocukla birlikte

büyüyeabilecek değişken mobilyaları tercih edin.” böylece çocuğun boyuna ve seçimlerine uyum sağlanır. “Çocuğun söz hakkı olmadığı bir oda kadar hüznü bir şey yoktur. Burası ne ölçüde onun odası olursa, kendisini o kadar iyi hisseder.” Yatağını bir kulübeye ya da bir oyun alanına dönüştürmesine izin verin; ışığı döndürmeyin. “Aydınlıkta ve oyuncaklarıyla birlikte uyumak isterse, ona izin verin.” Farklı minik alanları, “köşeleri” arttırın. Eşyaların karışık olmasına, hatta düzensizliğe izin verin. “Düzensizlik kültürü çocukta göçebe bir kültürdür. Kendisini güvende ve evinde hissetmesi için keyifli bir dağınıklığa ihtiyacı vardır.” Çocuğumuzun odası “dünyaya açılan geniş bir merak odası” olacaktır. (...)” (Perrot, 2013, s. 101).

Çocuk odası olarak görünen odalar, çocukların isteklerine göre hazırlanmış ise, onların kendi hayal dünyalarını kazanmaları için farklı birer dünyaya açılan pencerelerdir. Çünkü her çocuk içerisinde farklı cevherler barındırır, ailelerin geneli bu cevheri fark etmeleri zaman alır. Geç fark edilen her şey önemini yitirdiği gibi geç fark edilen cevherlerde körelmiş birer genç olarak topluma karışır. Halit Ziya’nın romanlarında bahsedilen küçüklükte çocuklar yoktur. Yazar genelde çocuk karakterlerini seçerken ya annesiz ya da babasız bırakır ve çocukların olayları idrak edebilecek bir yaş düzeyi belirler. Yazarın tercih ettiği yaş düzeyi elbette yine çocuk sayılabilecek aralıktadır ancak tam çocuk olamadan birer yetişkin olma yolunda ilerlemek zorunda bırakılan çocuklar seçilmektedir. Kısacası çocukluğunu yaşayamamış birer kadın ve erkek tipleri okura sunulmaktadır.

Halit Ziya, ilk eseri *Sefile’de* Mazlume için bir oda görseli çizmemiştir. Çünkü eserinde isminden anlaşılacağı üzere düşkün bir karakter işlenir. Mazlume önce babasız sonra annesiz kalarak tamamen yokluk içinde farklı yollara sürüklenerek hayatını idame ettiren bir karakter olarak yazılmıştır. Fakat Halit Ziya, *Nemide’de* Nemide için, *Bir Ölünün Defteri’nde* Vecdi, *Ferdi ve Şürekâsı’nda* Hacer, *Mâi ve Siyah’ta* Ahmet Cemil, *Âşk-ı Memnu’da* Nihal, *Kırık Hayatlar’da* Ömer Behiç, *Nesl-i Âhir’de* ise Azra karakterleri için hem iyi hem de kötü roller yazmıştır. Kimisi annesini kimisi ise erken yaşlarda babalarını kaybetmiş ve kendi ayakları üzerinde durmaya veya babalarının kanatları altında yaşamaya çalışmış karakterlerdir. Batı kültürünün getirdiği kendine ait- çocuğa ait oda kavramı kişilerin kendilerini tanıma, kendi varlıklarını sorgulama- hayatta var olma amaçlarını ortaya çıkarmıştır. Varlığını benimseyen çocuk karakter, erkekler ve kadınlar olarak kendilerini büyük birey olarak görmüş ve benimsedikleri varlıklarını ailelerine gösterme çabasına girişmişlerdir. Bu çaba boşuna gitmemiş hem kız hem erkek odası olarak şahsileşmiş odaları romanların hepsinde görmekteyiz.

1.3.1. Genç Kız Odası

Batı kültürünün getirdiği çocuk odası motifi aslında ihtiyaç amacıyla var olmuş bir objedir. Çünkü varlığını benimsemiş çocuklar, kendi kimliklerini oluşturabilmek için belirli bir alana ihtiyaç duyarlar, aslında bu sadece çocuklar için geçerli değildir. Kendi varlığını

göstermek için herkesin belli bir mekâna ihtiyacı vardır. Servet-i Fünûn yıllarında- istibdatın hâkim olduğu yıllarda- insanların en güvenli olarak gördükleri mekânlar, evlerdir. Evler birer korunaktır, ancak yeterli değildir. Çünkü ev çok genel bir çerçevedir, onu özelleştirmenin yolu da evlerin içerisinde bulunan odalardır. Odalar gizlilik içerir, kendine ait hissi kazandırır, insan mutlu olduğu yerde kendini rahat hisseder rahat hissettiği yere de kendini ait hisseder. Tüm döngü bunun üzerine kuruludur. Mutlu olmak istenilen yer güvenli hissettiriyorsa orası tam olunması gereken yerdir.

“Doktorlar tarafından bedeni, romancılar tarafından kalp atışları ve razı olduğu geleceği incelenen genç kızın ortaya çıkışı, beraberinde ona ait bir mekânın doğuşunu getirir. Hem manastırı andıran hem de koruyucu olan bu mekân dikkatli bir annenin gözetimi altındadır. Hücre ve süslenme odası karışımı bir yer olan genç kız odası, Meryem Ana’nın odasını model alır. (...)Meryem Ana, melek kendisini ziyarete geldiği sırada, dar yatağının yanında okumakta ya da iplik eğirmektedir. Genç kız burada ev düzenine alışmaya başlar. Bu inziva alanında dikiş diker, okur, mektup ya da günlük yazar. (...)Ahlak, hatta dindarlıkla dolu bu yer, tabernaculum gibi kapalıdır ve genç kızın ayrılmaz bir parçası haline gelir. Böylece kendi odasına sahip olmak, onu döşemek, süslemek, çiçeklendirmek, buraya biblolarını yerleştirmek ister.(...)Bir genç kız hakkında verilen karar, odasının görüşüne bağlıdır. Yaşama sanatıyla ilgili kitaplar ve dergiler, kendi iç dünyasını simgeleyen bu laboratuvara özen göstermesini tavsiye eder. Genç kız da odası için çiçekli duvar kâğıtları, kalın ya da ince ve hafif ama güneş geçirmeyen bir perde seçer; çiçek buketlerini artırır, (...) Müzisyendir ve odasına piyano koyabilir. Kitap okur ve “gerektiği gibi seçilmiş” kitaplardan oluşan bir kitaplığı vardır. Fotoğraflar ona ailesini, özellikle de örnek teşkil eden atalarını hatırlatır. Aynasını ölçülü kullanır. Odasında arkadaşlarını konuk eder, ama bir erkeği asla. Kapısı kapalı kalmalıdır, tıpkı bakireliği gibi. Tedbirli olmakla ilgili verilen tavsiyelere mutlaka erotik bir yan vardır” (Perrot, 2013, s. 113-114).

Karakter fark etmeksizin insanın en iyi sığınağı, kendi odasıdır. Oda her türlü duygunun, düşüncenin, varlığın hâkim olduğu yerdir. İster Batı kültürü olsun ister Türk kültürü olsun insan bir sığınak arar ve aradığı sığınağı önce ailesinde sonra evin içinde en güvenli yer olan odasında bulur. Çünkü oda, güven duygusunu veren bir yerdir. İnsan kendini güvende hissederse her türlü duygusunu ön planda yaşamak ister. Yaşadığı duygularını süslemek ister, bu süsleme fikri bazen somut bazen soyut yollarla olabilir. Ancak insanoğlu görme fikrine çok alıştığı için daha çok soyut yolla varlığını gösterir. Gösterdiği eşyayı, nesneyi her türlü objeyi aslında kendi kişiliğinin altında yatan varlıktan kaynaklı olarak yaptığını görmek istemez. Çünkü gizlediği çocuksu duygularını bazen eşyalarına yansıtır, bastırdığı duygularını görmezden gelmek ister. Kaçınılmaz bir sondur bastırdığı her duygu ortaya çıkacaktır.

İlgisiz, sevgisiz büyüyen her çocuk kendi duygularını görmezden gelir ve sadece ailesinin, çevresinin onun için sunduğu yoldan ilerlemek ister. Halit Ziya’nın tüm kadın/çocuk tipleri aslında görülmezden gelinip tamamen kendi uğraşları neticesinde babalarının gözlerinde var olan tipler olarak çizilir ya da annesinin görmezden geldiği çocuğu kocası görsün diye evlenen kadın tiplerinde görürüz. Kadın bir obje değildir, varlığını göstermek için illa bir eşyaya, bir nesneye veya bir erkeğe mahkûm bırakılmamalıdır. Çünkü maruz bırakılan

konumda kendi benliğini, düşüncelerini, hislerini, bedenini korumakla mükelleftir. Oda; herkes için yuva, kadın- kız çocuğu için bir sığınaktır. Hem bedenem hem ruhen sığınaktır. Kadın bedenini korumak zorundadır.

“Odasında arkadaşlarını konuk eder, ama bir erkeği asla. Kapısı kapalı kalmalıdır, tıpkı bakireliği gibi. Tedbirli olmakla ilgili verilen tavsiyelere mutlaka erotik bir yan vardır.(...) Bu ideal oda karşısında genç kızlar iki davranış arasında tereddüt ederler. Ya dünyadan kaçmak, yaşamaktan korktukları şeyleri geciktirmek, kabuğun içindeki bu bekleme süresinin tadını çıkarmak(...) ya da tersine, âşık olarak da en azından evlenerek bu hapishaneden kaçmayı arzularlar.(...) Genç kızlar gezi yazılarını, uzak topraklardaki misyonerlerin maceralarını, bitmek bilmeyen tefrikalarda parmaklarının arasında dolaşan aşk hikâyelerini severler; odalarında, lambalarının titrek ışığında, kendilerine izin verilenden daha uzun süre okurlar. Bazı genç kızlar bedenlerini keşfetme cesareti gösterir, ama bunun pek azı itiraf eder” (Perrot, 2013, s. 114-115).

Gizliliğin simgesi olan odalar, genç kızlar için daha önemli bir nesne konumundadır. Çünkü hissettiği duygular, bazen gizli kalmalıdır. Yaşadığı duygunun gerçek bir aşk mı yoksa onun sonunu hazırlayan ölüm mü olduğunu anlamak için yazar buna fırsat verir. Karakterler annesiz kalmış, babalarına sığınarak hayata tutunmaya çalışırlar. Ancak Halit Ziya, kız çocuklarını babalarının himayesinde büyütürken fark etmeden evlerine gelen karakterlere âşık olduklarını gösterir. Bu da bir erkekten kaçıp diğerinin himayesine girmeye sebep olur. Sığınmaya çalışıldıkları yerde de istedikleri ilgiyi göremeyince huzurlu odalar artık huzursuz odalara dönüşür.

Halit Ziya, romanlarında klasik olarak işlediği döngüden biri de annesiz kalmış ve babasının himayesinde bırakılmış bir kız çocuğudur. Babalar kız çocuklarına daha ehemmiyet gösterdiğini göz önünde bulundurarak aslında her istenilen varlığı, nesneyi veya objeyi babalara kabullendirmek daha kolay gelmektedir. Kız çocuğu ne isterse babalar onun isteği doğrultusunda hareket edebilir. Yazarın ikinci romanı *Nemide*’de durum öyledir. Yazar, *Nemide*’nin talepleri ile aslında okura o dönemlerde köşkerin, yalıların veya varlıklı ailelerin çocuklarına sundukları odaları göstermek için vardır. Annesinin vefatından sonra yaşadıkları evde kalmak istemeyen *Nemide*, o zamana kadar hiç gidilmeyen annesinin ölümünden sonra varlığından söz edilen Kanlıca’daki köşke taşınmak ister. *Nemide* ve babasının köşke geldiklerinde ilk olarak detaylı bir çocuk odasından söz edilir. Halit Ziya çocuk karakterlerini annesiz bırakarak aslında birer çocuktan çok birer kadın motifi yaratmayı amaçlamıştır. Çünkü eserde var olan oda tasvirleri bir çocuk odasından çok bir yetişkin odası tasviridir. Türk kültürü için yeni bir kavram olan genç kız odası modeli ile okur karşı karşıya kalır. Yazar *Nemide*’yi bir çocuk olarak değil de sanki babasını annesi dışındaki kadın tiplerinden korumak için çizilmiş karakter olarak gösterir. *Nemide*’nin bahsi geçen odası romanda şu şekilde betimlenmektedir;

“Yukarıda yatak odası olmak üzere altı oda vardı. Bunları birer birer tetkikten geçirdikten sonra bahçe tarafında bulunan bir odaya girdi. Fakat iki adım atar atmaz tevakkuf etti, çehresinde hayretle sürurdan mürekkep bir tebessüm göründü. Burası Nemide’nin odasıydı.

(...)

Bu oda, cephesi bahçeye nazır olmak üzere yalının sağ köşesini işgal ediyordu. Oda kapsının karşısına tesadüf eden tarafta iki büyük pencere ağaçların arasında Boğaz’ın bir kısmını gösteriyordu. Bu pencerelerden birine ilerleyerek kanatları açtı, başını biraz sarkıtarak iki tarafına baktı, bir tarafında muzlim bir koru, diğer tarafında münevver bir deniz gördü. Geriye çekilerek bahçeye nazır olan pencerelere ilerledi. Bu tarafta iki pencereyle ortasında camlı bir kapı vardı, kapıyı açtı, kendisini uzun bir şehnişinde buldu, bu şehnişin köşkün bir kısmını büsbütün kuşatmıştı. O surette ki şehnişinde ilerleyerek köşkün ta öteki köşesine kadar gidip sabahleyin babasını uyandırabilirdi. Şehnişinin bu kabiliyetinden pek mutmain göründü, babasının odasına gitmek için sofaya geçmekten şehnişini geçmeyi daha kolay buldu.

(...)

Odanın pencereleri beyaz tül den uzun perdelerle mesturdu, perdelerin kanatları pembe bağlarla toplanmış olduğu halde pencerelerin iki tarafındaki sarı askılara talik edilmişti. Bahçeye nazır olan pencerelerin karşısındaki duvarın köşesinde pembe şeritlerle boğulmuş beyaz cibnlik yataklıkla düzen takımı görölüyordu.

(...)

İki pencere arasına konulmuş elbise dolabını açtı, bütün esvaplarının intizamla asılmış olduğunu gördü. Elbise dolabının karşısındaki duvar cihetinde unnabi kadife kaplı bir sedirle iki koltuk vardı. Odanın her tarafına göz gezdirdikçe tabına muvafık birbirinin aguşuna atılarak dudak dudağa öpüşmekte olan iki bebeğin bacakları arasına sıkışmış küçük bir saat, bir mizanü’l-harar ile bir mizanü’l-hava ve daha nice nice ufak tefek şeyler, hepsi Nemide’de bir sürur, bir saadet husule getiriyordu” (Uşaklıgil, 2023, s. 81-83).

Eşyalar insanın kendisini karşı tarafa göstermesi için güzel objelerdir. Tüm dönemlerde görölmektedir. Halit Ziya’nın karakterlerine veya başka bir yazarın karakterine özgü bir durum değildir. Ancak Servet-i Fünûn romanında dış mekândan çok iç mekân öncelik olarak ele alındığı için biraz daha iç betimeler baskın görölmektedir. Nemide kendi benliği ile aslında bu odanın içerisinde kendisine ait hissettiği eşyalarla kavuşacak. Bu eşya ile ilk karşılaşma aslında Nemide’nin kaderinin bu evde değişeceğinin izlenimlerini vermektedir, özellikle şehnişinlerin varlığından söz ederek. Nemide, her istediğini babası tarafından elde eden bir kız çocuğu olduğu için babası onun odasını hazırlarken fazlaca özen göstermiş ve özellikle kendisine yakın bir oda tercih edilmiş.

Odanın tasvirinde kullanılan alıntılarla en çok balkona yakın ve en güzel tarafı balkonun odasından geniş olması işlenmiştir. Romanın ilerleyen kısımlarında göreceklarının bir nevi habercisi olan balkon ilk başta Nemide’nin hoşuna gider. Bunun yanında içerisinde bulunan perdeler, kendisine ait bir gardırobun varlığından söz edilmektedir. Oda kültürünün yanında birçok ihtiyacı beraberinde getirdi. Elbette bu eşyalar dönemdeki kişilerin hayatına bir anda girmede ancak düzenli bir çocuk odasının varlığı bu odalardaki eşyalara ihtiyacı artırır. Yazar ilk dönem eserlerinde detaylı bir giriş vermiş gibi olsa da İstanbul dönemi romanlarında daha fazla genç kız odasına önem vermiştir.

Yazar, diğerk bir romanı *Ferdi ve Şürekâsı* 'nda da aslında aynı döngüyü işlemeye devam etmiştir. Yine annesiz bırakılan ve babasının himayesinde büyütölen bir kız çocuğı vardır. Ancak bu çocuk kendi yaşının üstünde bir çocuktur, her şeyin farkında ve babasını da kendi üzerinden her isteğini yapmaya mecbur bırakan bir karakter olarak okur karşısına çıkarır. Ferdi Efendi'nin tüm varlığı kızı Hacer'indir. Varlığın temsilcisi olarak seçilen Ferdi Efendi ve Hacer, henüz Türk kültüründe yeri olmayan Batının getirdiğı yeniliklere ayak uydurmuşlar ve hayatlarını ona göre düzenlemişlerdir. Baskın olarak Batı kültüründen söz etmek doğru olmasa da ancak etkilerini bu romanda da görmeye devam etmekteyiz. Hacer'in odası oldukça ihtişamlı bir oda olarak tasvir edilir, hatta Ferdi Efendi dahi evin en ehemmiyet gösterilen yeri olarak bu odayı gösterir. Romanda bu oda için ayrılmış uzunca bir aralık vardır. "Ferdi Efendi'nin konağında en önemli ve hayati mevkii kızı işgal ettiğinden, o adeta evin odak noktasıdır. Hacer'in odası evin en çok itina edilen köşesidir" (Kerman, 1995, s. 179) sözüyle aslında dikkatlerin üzerine çekilmesi gereken bir oda olduğunu göstermektedir. Kitapta ilgili bölüm için şunlar söylenmektedir:

"Hacer bu büyük evin yegâne hâkimesi idi; her yer, her oda, her köşe Hacer'e mahsustu; fakat Hacer'in bir odası vardı ki bu evin her cihetinden ziyade kendisine has idi; hatta sıkıldığı, kendisini tenhaiye muhtaç gördüğü zamanlar "Artık evime gidiyorum" dediğı yer burası, bu yatak odasıydı. Genç kızların hayatında yatak odası, bir mabed-i mukaddes-i hülya gibidir. Hülyanın, o şiir-i zerrin-per-i şebâbın aşıyan-ı latifi yatak odasıdır. Yatak odası; orası o kadar saf, o kadar hassas, o kadar nazik hayalata, efkâra hücre-i ihtifa olmuş bir yerdir ki fikr-i tecessüs bile oraya girmeye cesaret edemez, o hafagah-ı amal-i şebaba nigâh-ı tahayyül bile in'raftan ictinab eder.

Hemen daima süremli olan bu oda kapanıp da genç kız aşıyanesinde yalnız kaldığı vakit işte o vakit genç kızdır.

Sema-yı bahar talatuzmar-ı laciverdisini, envâr-ı leyal, şiir-i handa handınız, afak-ı hülya, tufan-ı iş'a feşanını genç kızların piş-i nigâhına o odanın küçük penceresinden maruz tutar.

Hacer, odasına atıldığı vakit, orada bir şey bulacakmış; bir iskemlenin üzerinde, bir sedirin köşesinde saadet kendisine muntazırmış da onu der-aguş edecekmiş gibiydi. İçeriye girdiğı vakit kapısını sürmeledi. Oda karanlıktı; yalnız duvarın içine gömülmüş küçük bir ocağın alevleri kırmızı bir ziya neşrediyordu.

Genç kız ilerledi, bir kibrit çaktı, odanın nim ziyası içinde bir safha-i şeffaf gibi parlayan aynanın tarafındaki mumları yaktı. Şimdi oda; latif, gözleri okşar bir ziya-yı hafif ile tenevvür etti. Hacer, vücudunu saran kürkü çıkardı attı, kürk, bir iskemlenin üzerine düştü; oda, vücudu bir keslan-ı latif içinde tutan bir hararetle meshun idi; denebilirdi ki burada genç kızın baharı hüküm sürüyordu. Hacer, üzerindeki ince yün elbiseyi de zaid gördü, elleri bir sürat-i asabiye ile düğmeleri iliklerinden fırlattı; genç kız, kollarını arkasında uzatarak, yenlerini çekerek bu dar elbisenin içinden sıyrıldı; saçlarını zabt eden iğneyi çıkarıp attı, ayaklarından terlikler uçtu, yatağının kenarına yaklaşarak çoraplarını çekip fırlattı; şimdi ayakları, halının kalın tüyleri içine gömülmüş, saçları dizlerine kadar inen beyaz gömleğinin üzerine saçılmıştı; bir müddet böyle, yatağının kenarında, aynanın karşısında kendisine baktı; sonra biraz üşüyerek, biraz titreyerek ilerledi; yalnız genç kızların saklamasını bildiğı yerlerden küçük, ince bir defter çıkardı.(...)" (Uşaklıgil, 2016, s. 48-49).

Varlığın temsilcisi olarak seçilen karakter Hacer'dir. Halit Ziya, *Ferdi ve Şürekâsı* eserine gelene kadar diğerk romanlarında yukarıda verilen tasvir ağırlıklı yerleri göstermemiştir.

Ferdi ve Şürekâsı adlı eserinden sonra asıl Batı tarzı eserler, eşyalar, varlığın temsili olarak sadece paranın değil gösterişli eşyaların, kavramların da olabileceğini göstermektedir. En ince detayına kadar verilen oda modelinde ilk olarak herkesin hayalinde olan ve sahip olmak istediği bir ev, bir oda modeli ile anlatılması boşuna değildir. Okurun önem vermesi gereken motiflere dikkat çekmek için seçilmiş sözlerdir. Bu oda Hacer'in sanki farklı bir sığınağı, farklı bir evi gibi gösterilir. Kendisi ile bu odada tanışır gerçek dünyadan bağımsız bir dünya kurularak aksettirilir. İçeri girince dahi karanlıkta bile eşyaları detaylı anlatırken, kibritin yanmasından sonra daha detaya inilmektedir. Kıyafetlerinden başlayarak; halıdan yatağın üzerinde bulunan her detayın, aslında hepsi maddiyatın temsilcisi ve kendisini böyle mutlu hisseden cimri insanların temsilcisi olarak yorumlamak doğru olacaktır.

Üzerindeki kürkten, gömlektten kurtulup aynanın karşısında öylece kendini görme modeli karakterin kendi gerçekliği ile tanışmasını sağlamıştır. Ayna motifi, insanın gerçek ile hayal dünyasında yaşadığı model arasında reel olanı göstermek için kullanılır. Çünkü ayna tüm çıplaklığı ile gerçekleri insanın yüzüne aksettirir ne kadar kaçmak istesen dahi bazı gerçeklerin kaçınılmaz olmasını gösterir. Alelade söylenmiş bir model olmayan ayna, okura Hacer'in hayatındaki gerçekleri kendiyle yüzleşmesi gerektiği anda verir. İnsan her ne kadar kendi duygularından kaçmak istese de gün sonunda, odanın içinde kendi ile mutlaka yüzleşir. Bir genç kız odası gibi hazırlanan bu oda aslında genç kızın hayallerinden çok olgun bir kadının varlığını temsil için gösterilmektedir. Gerek giyim tarzıyla gerekse kullanılan eşyalar ile bir çocukluğunu yaşayamamış ama kadın olmak için de her fırsatı değerlendiren bir karakter mevcuttur. Kibrit çakıp aynaya yaklaşma motifi, kendi ruh halini tanıma, benimseme için kullanılmış bir modeldir.

“Hacer aynaya hep gururla bakar, orada güzel ve kıymetli bir kadın görür, geleceği aydınlıktır. Anlatıcı, odada bir bahar esintisinin hâkim olduğundan bahseder; bahar mevsimi, Hacer'in gençliğinin ve tazelığının sembolüdür. Yeni açan bir çiçek gibi Hacer, önündeki mevsimin yaz olduğunu ve daha da açacağını düşünür. Aynanın iki yanındaki mumları yakarak loş ışıktaki çıplak bedenini seyrederek. Hacer'in de kendisini, özellikle de bedenini/görünüşünü sevdiği ve ona dair umutlar beslediği aşikârdır. Üzerindeki kıyafetleri teker teker, erotik bir asabiyetle çıkaran Hacer, gerek kıyafetlerinin özellikleri gerekse kendi hâl ve hareketleriyle, aynanın karşısında hissettiği temel duygunun “haz” olduğunu okura da hissettirir” (Eroğlu, 2021, s. 122-123).

Hacer için çizilen kader, romandaki diğer kişiler için çizilen kaddenden çok farklıdır. Her istediğini babası aracılığı ile elden eden karakter hayatını sadece kendi arzuları üzerine yerleştirmiş ve öyle idame ettirmektedir. Aynalar üzerinden, kendi benliğini, hırslarını, cinsel arzularını fark eden Hacer'e aslında hiçte sıradan bir hayat yakışmayacağı imgesi sezdirilir. Sahip olduğu bütün varlığı sonuna kadar kullanır. Oda sadece bu kısım ile tasvir edilmemiş daha ince detayları şu şekilde verilmiştir:

“Bu oda, bir genç kızın hayalhanesinden geçebilecek, her arzuya ifaya muntazır bir servetle husul bulabilecek tezyinata gark olmuş her tarafına asar-ı tantana ibzal edilmiş, her köşesinde bir bedia-i sanat saçılmış, zengin bir peder tarafından tek bir kızına yalnızlığını unutturmak için vücuda getirilmiş bir harikadır. Odayı yumuşak tüyleri; ayakları bir zemin-i hevâyi üzerinde tutan, elvan-ı safderûnanesi, bir memzuçe-i garibe-i eşkâl husule getiren bir Uşak halısı örtüyor. Duvar, sertaser, ince tüyleri bir levn-i ziyadar-ı tayyar ile parlayan pembe kadife ile kabartılmış, tavanın çevresi; beyaz, pembe, mavi atlaslarla boğulmuştur. Tavan, bir bedia-i sanattır: Ressam, güya bu habgah-ı latif-i bekâreti bir leyl-i dilrûba-yı pertevbar, bir künbed-i semavi-i pür-envar ile örtmek istemiş gibi mavi bir hava üzerine bir nim-isabet ziya-yı nûcum ile münevver, beyaz, ince bulutlar; rakid bir gölün köpükler serpmiş; bu bister-i pür-hulya ve pür-şebaba çekmişti. Odanın cihet-i yesarını işgal eden yatak ile ciheti mukabelesinde bulunan tek bir pencere arasında geniş, alçak bir sedir vardır; duvarın üstünden, bir sanatkârın ucube-i icad-ı dehası gibi garip, cesim bir kuş, kanatlarını açmış; uzun boynunu bir inhina-yı latif ile uzatmış duruyor; bu mahluk-ı acibin pençelerinden güya duvarın o cihetinde atlaslar çözülmüş de dökülmüş gibi beyaz, pembe, mavi bir tufanı-ı harir akarak bir temevvûç-i nazar-ı riba ile halının üzerine düşmüş; sedirin üzerinde bir tak-ı pür-eşvan teşkil etmiştir.(...)”

Bu, sarı tunçtan cesim, azim bir yataktır. Burada beyazdan başka bir şey görülmez; tüller, ketenler, yünler, canfesler; burada titreke, parlak, donuk beyazlıklarını karıştırmış; burasını köpükten, buluttan mürekkeb bir küme haline getirmiştir. Tavanın bir tarafında zarif, nazık bir el, sarı bir halka tutmaktadır, bu halkdan, güya tavan yarılmış da içeriye bir hatt-ı ziya saçılmış gibi beyaz bir tül dökülmüş, yatağı bir aşıyan-ı melek gibi, ağuş-ı sehab içine almıştır; bu tüller, ötede beride toplanmış birer bağ teşkil olunmuş, bunların üzerine birer beyaz güvercin konmuş, güya bu bister-i safvet; o timsal-i safvetin ihsasat-ı ismet- perveranesine ida olunmuştu” (Uşaklıgil, 2016, s. 50-52).

Ferdi ve Şürekâsı adlı eserden alınan bu alıntıda en ince detayına kadar verilen oda, Batı kültürünün Türk kültürüne neler getirdiğini vurgulamaktadır. Eşyalar insan yaşamında önemli yer tutar, odanın içerisinde bulunan eşyalar kişinin kendi varlığının temsilcisi olarak değerlendirilir. Hacer, varlıklı bir babanın tek evladı olarak okura aktarılırken, aslında her istediği babası sayesinde elde ettiğini görmekteyiz. İnsanın karakterini; kullandığı eşyalar, göstermek istediği nesneler veya olmak istediği tipler belirler. Hacer, Ferdi Efendi’nin en değerli evladı olduğu için ne denilirse yapılmıştır. Odanın içerisinde bulunan her eşya aslında her genç kızın ulaşmak istediği ancak ulaşmak için çok bedeller ödemesi gereken bir oda tasvirinden söz edilir. En ince ayrıntısına kadar düşünülen bu oda, Hacer’in karakteri, dış görünüşü ile de özdeşleştirilerek anlatılır. Her şeyin özenle seçilmesi tesadüf değil, yazar tarafından bilinçli olarak yapılmaktadır.

“Tasvirde adı geçen bu sayısız eşyanın hemen hepsi, görüldüğü üzere Avrupa’dan gelme pahalı şeylerdir. Adeta bir biblocu veya mobilyacı mağazasını andıran bu oda, Nihal’in veya Nemide’nin Avrupai tarzda, pahalı eşya ile döşenmiş fakat sade odalarıyla bir tezat teşkil eder. Bu tasvirin diğer önemli bir özelliği statik değil, hareketli oluşudur. Ayrıca Halid Ziya, bir ressam gibi, sarı saçlı, mai gözlü Hacer’e uygun bir renk armonisi yaratmağa da muvaffak olmuştur” (Kerman, 1995, s. 181).

Tasvirde adı geçen tüm eşyalar, Türk kültürüne sonradan uyarlanarak geçmiştir. Bunlar gerek dönemin eşyaya, nesneye, kişiye bakışından gerekse Halid Ziya’nın ustalığından kaynaklı olarak eserde bir uyum içinde görülmektedir. Tekrar eden motifler vardır, renk konusu üzerinde ısrarla duran yazar, karakterin odası için canlılığı, kendi içinde yaşatmak istediği hayatın renklerini seçmiştir. Tüm bunların bir uyum içinde olması ise odası için fazlaca

özenmesinden kaynaklıdır. Türk kültürüne, vazunun, saksının, Çini işlemenin, Japon yelpazelerinin girmesi kültür çatışması olarak adlandırılrsa da aslında gösterişli aileler için çokta çatışma olmamıştır. Çünkü varlığın temsili olarak gördükleri Avrupai tarzın kendi evlerine yansması bu tür insanları her daim mutlu etmiştir. Dönemin bohemliğinden kurtulmak için, evlere kapanan insanlar farklı kültürlerden farklı yeni gelenek ve göreneklerle birlikte eşyaları da almış ve onlardan fazlaca benimsemiştir. Alınan eşyaların arasında aslında Türk kültürünü terk ederek verilmemiştir, Türk kültürü ve Batı kültürü harmanlanarak verilmiştir.

“Ayna sahnesinde önemli bir nokta ısrarla vurgulanan kelimelerdir: bakmak, seyretmek, bakışlar, gözler... Alıntıda bu kelimelerin ne kadar sık kullanıldığına dikkat edilirse, aynanın bireyle ilişkisi daha açıklık kazanır. Az önce ifade edildiği gibi herkesin gözü Hacer’in üzerindedir, Hacer daima bakılandır. Bundan dolayı ayna, dışarıdan bakan gözü de temsil eder. Hacer bu ayna sahnesinde kendisine, güzelliğine dışarıdan bir gözle bakar; hemen ardından düğün için çıktığı salonda gerçekten de bütün gözleri üzerine topladığını görür. Merdivenlerden alkışlarla ve övgülerle iner. Aynada güzel vücudunu seyrederken aldığı haz, bu nedenle birazdan toplayacağı övgü dolu bakışlar daha gelmeden yapılan bir prova gibidir. Güzelliğini, dişiliğini diğerlerinden önce kendisi görür ve gururlanır. Bireyselliğini de aynaya baktığında gördüğü bu kişinin üzerine kurar.

Hacer’in ayna sahnesinin daha fazla ayrıntılandırılmış ve geliştirilmiş hâli Âşk-ı Memnu’da Bihter için kurgulanır. Bu açıdan Hacer’in aynaya baktığında gördüğü güzel vücudu, bununla ilişkili olarak hissettikleri, arzuları ve bunun üzerine kurduğu hayalindeki geleceği, Bihter’inin bir çeşit prototipidir. Hacer de tıpkı Bihter gibi, arzularını aynaya yansıtır ve aynada görür; çünkü bu arzular bedeniyle doğrudan ilişkilidir. Nesnelerle ilişkisi düşünüldüğünde bedenin arzularla bağlantısı bu noktada anlamlı olur. Hacer, sınıfının bir özelliği olarak nesnelere düşkün olmakla kalmaz, nesneleştirmeye meyillidir de. Düğün öncesi hazırlıklarda en önemli mesele ne giyeceğidir, çünkü düğünde kendisini görülecek bir nesne olarak sunacaktır. Aynaya bakarken kıyafetiyle, saçıyla, mücevherleriyle, duruşuyla “hazır” olduğunu düşündüğü an esasında “görülme” için hazırdır” (Eroğlu, 2021, s. 124-125).

Romanda kullanılan tasvirler odanın Batı tarzına yönelmesiyle birlikte insanın iç dünyasına da yöneltir. Aynalar, sadece roman karakterlerini değil, yazanı, okuyanı dahi etkileyen bir motiftir. Çünkü insan odanın içerisinde kendi ile baş başa kaldığı esnada bütün duyguları en üst seviyeye çıkar. Bu da kişinin kendini, arzularını ve ne olmak istediğini ortaya koyar. Ayna, hisleri bütün çıplaklığı ile ortaya koyar ve gösterilen bedenin ne ve kime ait olduğunu, olmak istediği kişi ile olduğu kişi arasındaki tezatlığı başarı ile yansıtmaktadır.

Genç kız odasını bir kadın olarak tasvir etmek isteyen ve istediği gibi de herkesin hayalindeki odaya sahip olan Hacer’in karşısına bir de zıt karakter olarak Saniha verilmektedir. Tüm bu gösterişin karşısında daha az göze çarpan karakter, varlığın karşısında yokluğu temsil için kullanılmıştır. Yazarın genel roman yapısında olan aşk üçgeninin içinde bulunan bu karakterler İsmail Tayfur’un seçeceği, kalbindeki kişi olarak yansıtılır. “Fakat heyhat! Dünyada parayla satın alınamayacak bir şey varsa o da kalptir” (Uşaklıgil, 2016, s. 61). Romanın bir bölümünde aslında paranın her şeyi satın alamayacağını vurgulana sözcükle İsmail Tayfur’un

gönlündeki kişi olmayı başaran Saniha, Hacer'in varlığı ile yarışamaz ve aradan çekilmeyi tercih eder. Saniha'nın evi hakkında İsmail Tayfur ile bir konuşma esnasında bilgilere erişiriz.

“Şüphesiz, validesini pek genç iken dul bırakmış, fakir bir pederin zade-i hayatı yahut hediye-yi vefatı idi. Saniha, büyük, pek büyük bir evde büyümüşü, bu ev, çocukluğunda bıraktığı tesir ile şimdi Saniha'nın hayalhanesinde o kadar büyük görünür ki artık bu evi bildiği yerlerden hiçbirine sığdıramaz, yerleştiremez; burası, تنها kalmış bir memlekette unutulmuş gibi cesim bir bahçenin içinde kaybolmuş bir hababeydi; burada yalnız iki kişiydiler: Validesi, kendisi... Bu harabenin küçük bir odasını mesken itti haz etmişlerdi. Burası, metruk bir mebna-yı atik idi ki artık insanlar istihkar ederek çekilip gitmişler, hukuk-ı medeniyeden mahrum kalan şu me'va-yı garibi hukuk-ı beşeriyeden mehur olmuş sefileye terk etmişlerdi.

Cesim bir bahçe... Piş-i nigahı dalları yekdiğerine karışmış, yerlere dökülmüş ağaçlar, yerlerden fıskıran çalılarla yerlere dökülen dallardan müteşekkil korular tahdid eder; bu ağaçlar, bu korular o kadar sıktır ki etraf görünmez, bu vahşet-zarı tahdid eden hudut, daima gözden mestur kalır, burası, tabiatın bütün vahşet-i inbatiyesi serbesti-i tam içinde tenemmüv etmiş bir orman gibidir,... Burada birtakım mahiyetlerini anlamayadığı garip mâhluklar, yaratıklar varmış da yaklaşacak olursa kollarını uzatıp kendisini tutacaklarmış zannederdi. Geceleri yapraklarının arasından kırmızı kırmızı gözlerin kendisine bakıyormuş gibi zannettiği bu bahçeyi görmemek için, odanın perdelerini örterdi. Odaları, bu bahçenin bir kenarını teşkil eden harabenin alt katındaydı. Harabenin derin dehlizleri, uzun avluları, cesim odaları; rüzgârın amaç-gâh-ı serbesti olmuş; zulmetler haşyetler, buralarda tesis-i aşçıyan etmişti.

Odaları küçüktü. Saniha, hala gözlerini yumduğu vakit odanın kâğıtla yapılmış pencerelerini, bir kenara serilmiş eski minderi, validesinin daima üzerinde oturup dikiş diktığı küçük şilteyi, kendisinin üzerinde yuvarlandığı kilim parçasını görür.

Ne yaparlardı? Burada nasıl yaşarlardı? Saniha, bunları bilmez. Yalnız bazen validesiyle beraber çıktıkları, sair vakitleri validesinin dikiş dikmekle ve kendisinin lüzumsuz paçavralardan bebek yapmakla geçirdiklerini tahattur ediyor” (Uşaklıgil, 2016, s. 82-85).

Yazar, Hacer'in odasına uzun uzun yer verdiği gibi Saniha'da az da olsa yaşadığı ev hakkında bilgilendirme yapar. Bu diğer ev gibi lüks bir odadan veya odanın içerisinde bulunan eşyalardan söz edilmiş demek değildir. Burada dikkat çeken tek kısım dış mekân üzerinden korkutucu bir ev tasviri ve sahipsiz kalan bir anne- kızın yaşama tutunduğu hayat hikâyesinden bir kesit anlatılır. Romanda belirgin bir oda tasviri görülmez. Saniha; yaşadıkları bu evin içerisinde çok hatırlayamaz, tek hatırladığı karanlık bir evin girişi, bir avlu ve odanın tek korunağı olarak verilen bir perde. Oysa Hacer'in odası tasvir edilirken halının modelinden, yünlü oluşundan, odanın içinde bulunan bir yataktan ve bir sedirden söz edilmişti. Tüm bunlar göz önünde tutulunca yazarın varlık yokluk olarak seçtiği karakterleri analiz etmek zor olmamaktadır. Yazar, her genç kızın hayali olan oda tasvirine sahip bir Hacer karakterinin karşısına, evin içine dair hatırladığı bilgiler dahi az olan bir Saniha karakteri ile okuru kültür çatışması içinde bırakır.

Halit Ziya, *Âşk-ı Memnu* romanında yaşlı bir adamın henüz iki tane çocuğuyla tek başına kalışını işlerken aslında çocuklarına düşkün bir baba motifini de sezdirir. Bu işlenen annesiz kalma motifi, özellikle Nihal'i babasının yanından ayrılmamak için, onu kimseyle paylaşmamak için türlü yollar denemesine sevk eder. Bunlardan biriside kendileri için hazırlanan odaların dahi babalarının odasının hemen yan odasından olmasıdır. Yazar romanda,

kız çocuğunu özellikle babasına bağılı olarak göstermesinin sebebi elbette annesini erken yaşta kaybeden Nihal'in sanki evin hanımı rolüne kendisini getirmesi, babasının tüm ihtiyaçlarını ömür boyu kendisi yapacakmış izlenimi vermek içindir. Oysa aralarında girecek kadından ve bütün bu süslü hayatın bir gün son bulacağından habersizdir. Eve bir yabancı-Bihter- gelmeden önce ve Nihal henüz çocukken kardeşi Bülent ile aynı odada kalmaktadırlar. İlerleyen süreçte hem odalar ayrılacak hem de Bülent yatılı bir okula gidecek. Bu odalar hakkında romanda ilk olarak şu bilgiler verilmiştir:

“Yatak odaları yalının üst katında, bahçeye nazır olan cenahta idi. Büyük sofadan buraya genişçe bir dehlizden gidilirdi. Birinci odada Adnan Bey, üçüncü de Mlle de Courton, ikisinin aralarında onlar yatarlardı. Burada hem yalnızdılar hem bir taraftan babalarıyla diğer taraftan ihtiyaç kızla beraberdiler. Odaların arasında birer aralık kapı vardı ki geceleri yalnız perdelerin kapanmasıyla set olunurdu. Daha sonra, dehlizin dördüncü ve sonuncu odasında çocuklara bir dersane teşkil olunmuştu. Dershaneye tahsis olunan bu oda mürebbiyenin bir derd-i daimisiydi. Bülent'in derslerinden ziyade kasırgalarına zemin olan bu oda kadar dünyada karışıklığa mâhkum bir yer daha olamayacağına yemin ederdi. Evin içinde bir sigara iskemlesinin yer değiştirmesine kıyametler koparacak kadar intizam merakında ifrat gösteren Adnan Bey çocukların bu odasına giremezdi, oraya ne zaman girse sinirlerinde bir hastalık hissettiğini iddia ederdi.

Hemen bütün hayatları bu odada geçerdi. Sabahleyin uyandıktan sonra yıkanırılar, giyinirler; Mlle de Courton'la beraber aşağıya, yemek odasına inerek sütlü kahvelerini içerler; güzel havalarda bir saat kadar bahçede gezerler, Bülent, Beşir'le koşar, Nihal büyük kestane ağacının altında Matmazel'le beraber oturur, sonra ihtiyaç kız hiçbir vakit göğsünden eksik olmayan küçük saatine bakara haber verir, “Vakit geldi!..” der, tekrar içeriye girerler ve odalarına çıkarlar.” (Uşaklıgil, 2021, s. 79-81)

Romanda, Matmazel karakterinin varlığı çocukların evdeki sorumluluklarını Adnan Bey'den azaltmak içindir. Adnan Bey, çocuklarının Batı tarzında bir eğitim alması için tıpkı diğer farklı aileler gibi çocukları için evine özel hoca getirtmiştir. Çünkü çağdaş düşüncede toplu bir eğitimdense bireysel bir eğitimin daha etkin olduğunu vurgulamışlardır. Bir odanın içerisinde gibi görünen olaylar aslında yalının üst katında genişçe bir mekândan söz edilir. Burası hem yatak odası hem çocukların ders odaları olarak kullanılmıştır. Bülent bir erkek çocuk nasıl davranırsa o şekilde davranıyordur ancak Adnan Bey düzenli, tertipli bir karakter olarak romana aksettirildiği için onun eşyalarına dokunmaktansa evin herhangi bir odasını onlara tahsis etmek daha cazip gelmiştir. Bu yüzden onlara hem oyun odası, hem okul hem de yatak odası olarak verilmiştir. Bu odaların yanında bir de çocuklar için tahsis edilen Şakire Hanım'ın mutfakı vardır. İsmi mutfak olarak geçmesine nazaran aslında çocukların odalarından sonra en eğlendikleri mekândır. Annesiz büyüyen çocuklar kendilerini farklı yollarla eğitmeye çalışırlar. Bunun yanında bir de egemen olma anlayışı yüklenince Nihal'in kendisine yüklediği sorumluluklar iki kat daha fazlaymış gibi görünür. Nihal annesiz kalınca, babasının her daim destekçisi ve onun yanından ayrılmak istemeyen bir karaktere dönüşen Nihal'in babası evde yokken çocukların zaman geçirdiği Şakire Hanım'ın mutfakı hakkında aşağıda şu bilgiler

verilmektedir. Bu bilgilerin burada verilmesinin amacı konu bütünlüğünü bozmamak içindir. Çocukların eğlenerek zaman geçirdikleri yerleri ve yalıya gelecek bir kadının –Bihter’in- varlığını duydukları mekân olduğu için burada verilmesi daha uygun olarak görüldü.

“Yemekten sonra Adnan Bey, İstanbul’a inirdi. Çocukların o gün Mille de Courton’la uzun bir seyrânları yoksa yalının içinde Adnan Bey’in avdetine kadar süren cevelanları olurdu. Nihal’in hususiyle vakit geçirmek için hoşuna giden yer Şakire Hanım’ın mutfağıydı.

Haremde bu mutfak bir oyuncak kabilinden yaptırılmıştı. Ara sıra Adnan Bey senelerden beri ıttıradına hâle gelmeyen aşçısının yemeklerinden usanır, Şakire Hanım’dan midye dolması, bir tatarböreği, bir çerkestavuğu isterdi. Bu, Hacı Necip’ten gizli tutulurdu, haber alacak olursa Hacı Necip günlerce surat asar, günlerce Adnan Bey’e görünmezdi.

O gün Nihal, Cemile, Nesrin, hatta ara sıra Nesrin’e çıkışmak için gelerek avdette teahhur eden Şayeste, Şakire Hanım’ın etrafından dönerler, küçücük mutfak bir mahşere çevirirlerdi.

Burası yalının ikinci katından bahçeye nazır, müşemmes, pencerelerini sarmaşıklar kaplamış, beyaz mermer mefruş, daima son derece temiz, bir nezafet havasıyla insana iştihâ veren bir yerdi. Bazar Allemand’dan alınmış tencereler, sahanlar, bütün o bir salon eşyası zannolunacak kazar zarif ve narin şeyler, sarmaşıkların yeşilliklerinden süzülerek giren güneş ziyaları altında nezafetlerinin şaşaalarını serperledi. Artık burada, bu sevimli mutfak içinde, kendisine merbutiyetlerini bütün ruhuyla hissettiği bu mâhlukların arasında latifelerle, sahte kavgalarla, itişip kakışmalara, kahkahalara geçen saatleri, Nihal bütün kalbini ısıtan bir saadet duyarak geçirirdi” (Uşaklıgil, 2021, s. 84-85).

Mutfak sosyalleşme adına toplu bir mekân olarak görülebilir. Yukarıda sözü edildiği gibi burası bir mutfak değil çocukların oyun kabilinden bir sığınağıdır. Çocuklar ders haricinde zamanlarını burada geçirirler, küçüğe olsa Batı etkisine ait tencereler, eşyaların varlığı sezdirilir. Bazar Allemand devrin Beyoğlunda bulunan bir zücaciyesidir. Günümüzdeki markalar gibi devrinde önemli bir yer tutan zücaciye devrine göre pahalı ürünler, zengin kesimin veya Batı tarzı ile bütünleşen nesnelerin satışının olduğu mekândır. Tencerelerin buradan aldığını vurgulayarak aslında Batı nesnelerinin varlığından söz edilmektedir. Bu mutfak sadece bir yemek yapmak veya eğlenmek için kullanılmaz, Nihal burada evde olup bitenleri de öğrenir. Eve bir kadın geleceğini bu kadının artık onlarla yaşayacağını ve babasının eşi kendilerine de anne olacağını söylenen Bihter’i burada öğrenir. Daha öncesinde Adnan Bey kızına bu durumdan bahseder. Ancak Nihal’in aklına takılan bir sürü soru vardır. Acaba babasını ve kardeşini elinden alacak mıydı? Odası nerede olacaktı? Gelen kadın kendisinden güzel miydi? En önemlisi de babası eskisi kadar Nihal’i sevecek miydi? Bunlar onun kafasında oluşan sorulardan birkaçıydı. Bu olayı öğrendikten sonra:

“-Şimdi bey baban senden izin bekliyor, eğer sen izin verecek olursan gelecek. Yarın sabahleyin bey babana söylersin, değil mi çocuğum?... ”

Nihal, yalnız başını hafifçe sallayarak sakit bir “Evet!” demiş ve o gece yalnız kaldıktan sonra Bülent’in yataklığına eğilerek rüyasının saadetiyle gülen bu çehreyi, güya saadet tebessümünü orada tespit etmek isteyerek, uzun bir buse ile öpmüş; daha sonra, bilinemez nasıl bir hisle, bu gecen başlayarak aralarına bir duvarın çekilmesi lüzumunu anlamışçasına, babasının odasıyla kendi odalarının arasındaki kapıyı birinci defa olarak kapanmıştı” (Uşaklıgil, 2021, s. 88).

Adnan Bey ve çocuklarının odalarının kapıları Bihter'in varlığından söz edinilen güne kadar hiç kapanmamıştı. Bu kadının varlığından söz edildiği ilk andan itibaren kapılar kapanmıştı. Baba ve kızın arasına sadece bir kadın girmemişti artık bir nesne-kapı- girmişti. Odaların kapılarının kapanması aralarına mesafe girmesine işaretti, artık Adnan Bey eskisi gibi değildi, haklıydı evlenmek istemesi ancak hem kendisinden küçük biriyle olması hem de evlatlarına sanki farklı bir dünyada yaşayacakmış hissini sezdirmesi yanlış bir izlenim bıraktırdı. Nihal'in "acaba babam eskisi gibi beni sevecek mi?" hissini gerçekten yaptığı hareketle düşündürmüştü. Çocukların odaları artık babalarının yanlarına açılmıyordu, kendi aralarında bulunan bir kapı vardı. Oysa kapı sadece bir nesneydi istenildiği zaman açılırdı fakat mesele kapının neden kapanmış olmasıdır. Nihal bir çocuktan ziyade sanki annesi yerine geçmiş bir hanım gibi davrandığı için babasını paylaşma fikri onu çok derinden etkilemişti. Tüm bunlara nazara aslında Bihter onların aralarına mesafe koymak için gelmiyordu, oda çocukların varlığıyla kendisini onlara adanmış sadık bir eş olacağına inandırarak gelmeyi planlıyordu. Bu kadının- Bihter- gelişi hiçte Nihal'in sandığı gibi korkutucu bir şey değildi. Çünkü Bihter annesi gibi olmayacağına kendisini o kadar inandırdı ki evlendiği adamdan çok onun çocukları için çabalamaya çalıştığını gösterdi. Bihter'in gelişini kabullenemeyen Nihal ve Bülent birkaç gün halalarında kalmak istediler ve evden uzaklaştılar. Bu bir kaçış planıydı, evden, babasından, yeni gelen kadından en çokta egemenliğinin bitişini kabullenmek istemediği için bu yola başvurdu. Yalıya döndüklerinde artık eski evlerini bulacaklarını düşünmüyordu fakat kendi odalarının dahi değişeceğini düşünmemişti. Bu kendisini daha fazla hayal kırıklığına uğrattı.

"Odalarının değiştiğini hep unutmuşlardı. O zaman zapt olunamayan bir tecessüsle Bülent'in arkasından gittiler. Bülent odanın ortasında, burasının bir vakitler duvarları kurşun kalemle yapılmış gemi resimleri dolu, o mümkün değil intizam altına alınamayan ders olabileceğine inanamayan gözlerle, bir hareket etmeksizin, elinde duran çam dallarından çelengi bu zarif yatak odasının neresine talik etmek lazım geleceğini düşünüyormuşçasına duruyordu.

Nihal'le mürebbiye yavaşça girdiler. Mlle de Courton:

-Odamıza gidelim, buraya girmek icap ederdi, diyor, fakat görmek hevesiyle o da gecikiyordu" (Uşaklıgil, 2021, s. 108).

Eve gelen kadın çocukların odalarını düzenlerken aslında kendisi için geniş bir alana sahip olma arzusu ile onları sadece bir odanın içerisine toparlamaya çalışmıştır. Kendisine seçtiği odalar öncesinde Bülent'in rahatça oynayabildiği ve duvarları dahi rahatça kullanabildiği bir mekânken annesi olarak gelen kadın buralara kendisi için yepyeni bir oda hazırlamıştır. Hazırlanan bu oda sadece çocukların değil mürebbiyenin de dikkatini çeker. Ev modern olsa bile bu oda evden daha modern malzemelerle dolmuştur. Tüm bunlar Nihal'in gözünden anlatılmaktadır. Eve yabancı birini almak, ona alışmak ve onu kabullenmek en çok

Nihal'i etkileyecektir. Bihter kendisi için oda hazırlamış olsa da çocukları görmezden gelmemiştir. Eski düzenlerinden koparıp kendince daha modern bir model oluşturmaya çalışmıştır. Modernliği satın alınabilen dönemin popüler olan mekânlarından alışveriş yapmak bile yeterliyken onları bir evin içerisinde görmek, bir arada uydurmak modern çağın bir hastalığı haline gelmiştir. Bihter'de bu çağın hastalığına yakalanmış bir tiptir. Bihter'i bu evliliğe iten iki sebepten biri her şeyin sahibi olma fikridir. Diğer de annesi gibi bir kadın olmayacağını düşünerek güzel bir evlilik yapmaktır. Halit Ziya'nın tüm eserlerinde olduğu gibi *Âşk-ı Memnu* eserinde de bir renk sembolizasyonu vardır. Odanın hülyalar ile donatıldığı yerlerinde özellikle mavi-sarı renklerin ağır bastığını romanı okurken hissettirmektedir. Yine çocukların odaları hakkında ilk izlenimleri Nihal'in gözünden görürüz.

“Nihal ilerlemişti. Kendi odalarına isal eden aralık kapısının topuzunu çevirdi, kapı açılmadı. Bir kelime söylemeksizin döndü. Hep beraber, mürebbiye Bülent'in elinden çekerek dehlize çıktılar. Nihal kendi odalarının kapısını itti, bir adım attı. Bu defa Nihal ufak bir hayret sayhasını zaptemedi. Bülent, arkasında, kasırgalı telaşıyla atıldı:

-Bu ne, dedi. Aman, abla! Bu bizim odamız mı? bu ne güzellik!.. Bu ne süs!.. Bu karyolaların cibinlikleri yeni mi yapılmış? Kütüphanenin kırık camı değişmiş, boyanmış...Bakınız, yazıhanede bir şeyler olmuş...Benim oymalarımı bütün çıkarmışlar. Ya perdeler...Oh! Bizim de şimdi ipekli ve tüllü perdelerimiz var. –Birden Bülent'in gözlerini yeni boyanmış duvarın üstünde iğneyle tutuşturulmuş iri yazılarla bir kâğıt cezbetti.-A, Matmeze, bu ne?

Nihal, odasının büsbütün değişmiş manzarasının karşısında bir dakika evvel dudaklarında irtisam eden endişe hattını kaybederek gülümsüyor, demir karyolasının kubbesinden mavi kurdelelerle boğula boğula inen beyaz cibinliğe bakıyordu. Bülent'in gösterdiği levhayı okudu: Duvarlara gemi resimleriyle insan başları yapmak memnudur.

Bülent:

-Ağabeyimin işi, diyordu. Demek deve resimleri yapabileceğim, öyle mi abla?

Mille de Courton diyordu ki:

-Bundan sonra Bülent'e kurşun kalem vermek bitti. Artık odayı temiz tutmak lazım geliyor. Bütün lüzumsuz oyuncakları da atarız. Bülent şimdi evin içinde intizam seven bir küçük efendi olacak. Bu akşam güzel oda için beye teşekkür etmek de hatırimızdan çıkmayacak değil mi Nihal?” (Uşaklıgil, 2021, s. 109-110).

İlk önce odanın Bihter tarafından hazırlandığını düşünmezler, tüm bunların başkasına ait bir fikir olduğunu düşünürler. Odanın içerisine giren yeni eşyalar aslında Bülent'le beraber Nihal'i de sevindirmiştir. Bihter kendisine oda hazırlarken özenle seçtiği eşyaları bir uyum içerisinde çocukların odalarına da uygun olanı seçmiştir. Her şey düzenli bir şekilde verilmiştir. Aslında Bihter bir çocuk odası yapmak yerine kendi hayal dünyasında yeşeren yeni eşyalar ile bütünleştirmiştir. Halit Ziya'nın karakterleri cahil tipler değildir. Odanın içerisinde bulunan bir kütüphanenin varlığı bunu temsil etmek için vardır. Okumaya düşkün tiplere sadece özel hocalarla değil kendi başlarına okuma alışkanlığı kazanan karakterlerle vurgu yapmıştır. Evin içerisindeki değişim sadece Bihter'in odasıyla değil çocukların odasıyla da kendini belli

etmektedir. Odanın yeni görünümü tıpkı hülyalarda olması gerektiği kadar güzel şekilde tasvir edilmiştir.

Odanın içerisine giren yeni demir karyola, üzerine takılan cibinlik bir genç kadınmiş gibi tuvalet masasının dahi varlığı aslında çocukluktan artık büyümesi gereken bir genç kızın varlığını sezdirir. Bihter çocuklara kendisini sevdirebilmek için elinden gelen her yolu denemektedir. İşe çocukların dikkatini çeken güzel oda yapmakla başlar. Bu oda artık bir çocuk odası değildi, mürebbiyenin bu odadan sonra aklına gelen ilk şey artık Bülent'in eline bir kalem verilmemesi gerektiği idi. Çünkü odanın duvarları Bülent'in dikkatini çekecek kadar güzel düzenlenmişti. Zamanla Bülent'in odası ayrılır ve hatta artık onun yatılı bir okula gitmesi fikri meydana geleceği için romanın içerisinde bütün olarak kendisine ait tek mekân, ablası ile çocukken paylaştığı ve Bihter'in eve gelmesiyle çocuk odasından ziyade genç odasına ait bölümler burada verildi.

Çocuk odaları, Türk kültürüne Batı kültüründen gelmiş bir odadır. Çocukların odalarının ayrılması, bir mahremiyet alanı oluşturmak onlarında kendilerine göre bir hayatlarının olduğunu vurgulamak için seçilmiş bir yöntemdir. Karakterler ya annesiz ya da babasız çizildiği için onlara kendilerini tanımadan bir çocuktan ziyade bir kadın gibi davranılmaya mecbur bırakılmıştır. Buradaki çocuk karakterler aslında küçük kadınlar olarak verilmiş, sanki babalarını anneleri gibi yaşatma mecburiyeti hissetmişlerdir. Onun için onlara çizilen roller-Nemide, Nihal vb.- bir çocuk olma değil kadın olma ve evin sorumluluğunu üstlenmektir. Oysa babaları kızlarına düşkün olarak çizilir, onlardan herhangi bir beklenti içinde değildirler. Çocuklar için hazırlanan odalar birer genç kız-kadın odası gibi verilmesinin bir diğer sebebi ise eve gelen yabancı kişilerin onlar üzerinde etkilerini aldığını ve artık kendi hayatlarına bakmaları gerektiğini göstermek içindir. Bu başlıkta henüz çocukluğunu yaşayamamış karakterlerin birer odaya sahip olmaları üzerine genç kız odasından ziyade büyük bir birey odası düzenlemeleri işlenmektedir.

1.4. YATAK ODALARI

Evlerin içindeki odalar tek başlarına dahi önem arz eden mekânlardır. Detayına indikçe daha önemli bir yer olan yatak odaları karşımıza çıkar. Çünkü gün içerisinde yaşanan yorgunluğun giderilmesi için, dinlenmek için veya kendiyle baş başa kalabilmek adına insanın bir odaya ihtiyacı vardır. Elbette tek kalmak her zaman çözüm odaklı olmaz ancak insanın kendi benliğini, eşini, dış dünyayı algılamaya yönelik her şeyi düşünmeye ait bir odası olmaktadır.

“Yunanlılar dinlenmeye adanmış her mekâna *kamara* adını veriyorlardı, bunun yalnızca yatmak için kullanılması ve özellikle de bireyselleş(tiril)mesi oldukça zaman aldı. İç içe geçmiş

sözcükler ve nesneler içinde önceliğin hangisine ait olduğunun ortaya çıkarılması pek kolay değil. Beaumarchais’ye göre : “Yatak dediğimiz zaman, yatak odasından söz edilmektedir.” Bu tam olarak doğru mudur? “Yatak odası”, kesinlikle daha eski olmasına rağmen, sözcüklerde yalnızca XVIII. yüzyıl ortalarına doğru belirir. Ama yazmak, hayal kurmak, sevmek ya da sadece uyumak için “kendisine ait bir odaya sahip olmak nispeten yeni bir buluştur...Japonlar bunu bilmez ve Budapeşte’de bile, XIX. yüzyılın sonunda, salondaki divanlar akşam olunca yatağa dönüşür, yatak elbette yatak odasından önce gelir. Avrupa’nın doğu kesiminde ortak yaşam alanına ilişkin potansiyel cazibeler ve gerçek kâbuslar uzun süre devam eder” (Perrot, 2013, s. 43).

İnsan her daim dinlenmeye, uyumaya ihtiyaç duyar. Bu ihtiyacın doğal bir sonucu olarak yatak fikri gelişir. Bununla beraber zaman içerisinde sadece yatmak için değil de çeşitli faaliyetler içinde kullanılan bir odaya dönüşmüştür. İnsan tek başına da olsa odasını başkası ile (eşi, kardeşi vb.)paylaşsa bile bir odaya ihtiyaç duyar, çünkü oda insanın en büyük mahzenidir. Kişinin kendisiyle yüzleştiği, gerçekleri saklamadan gün yüzüne çıkardığı bir mahzen. Yatak odaları bir nebze diğer odalardan farklıdır, gösteriştan uzaktır, kendi ruh halini yansıtan bir odadır. Yazarın karakterleri için çizdiği hayata göre farklılık gösterir. Gösteriş yönünden varlığın temsilcisi karakterlerin gösterişe düşkünlüğü söz konusudur ancak onlarda odaların içerisinde çokta mutlu sayılmazlar. Aslında günlük hayatta da durum hep böyledir. Bir şey ne kadar ulaşılmaz olur ise o kadar değerli ve anlamlı olur, ona ulaşmak için her yol denenir. Ama bir şey ne kadar ulaşılır ise bir o kadar değersizleşir. Varlığın temsilcisi olarak seçilen karakterlerde aslında bu açıdan değerlendirilince mutsuzluklarının, bunalımlarının bir nevi sebepleri arasında görülebilir. Yatak odaları Perrot’a göre çeşitli başlıklar altında değerlendirilir. Ancak Halit Ziya’nın romanlarda sadece eşlerin odalarına denk geldiğimizden bir başlıkta değerlendirmeye devam edeceğiz.

1.4.1. Eşlerin Odaları: Mahremiyet Alanları

Yatak odaları yukarıda da sözü edildiği gibi önem arz eder, bunun altında eşler için ayrılan odalar daha fazla dikkat çeker. Evdeki tüm gözlerden uzak olabileceği tek yer kişilerin kendilerine ait gizli alanları, kendi odalarıdır.

“Çiftlere ait bu oda; aile, özel hayat ve cinsellik tarihinin merkezinde yer almış, son yılların önemli konularından biri olmuştur. Batı, Eski Yunan’dan itibaren evliliğin ya da aşkın temeli olan heteroseksüel çiftleri destekledi ve ona belirli bir mekân ayırdı; Doğu’daki haremın tersine, ona bir meşruiyet verdi. Eşlerin odası uygarlığın sınırı olabilir miydi? En azından, tarihin inşa ettiği bir başka ilişki ve cinsellik türünün belirtisiydi.

“Her türlü tanıklığa kapalı”

Özel hayat dışarıya kapalı olmalı, birinin evinde olanlar araştırılmalı ve anlatılmamalıydı. Özellikle de özel hayatın kalbi olan odada yaşananlar. Birçok neden odanın yalıtımına yardımcı olur. Bu davranışın altında öncelikle utanma ve cinsellik eylemini saklama isteği vardır. (...)

Ama özel hayat isteği aynı zamanda çiftten, evliliği ve arzuyu bir araya getirmeye yönelten aşk duygusunun gelişiminden de kaynaklanır. Modern evliliğin aşkı içine alması, karşı tarafın rızasının olmasını, bireylerin özgür seçimler yapması ve daha iyi paylaşılan bir cinsellik özlemini de beraberinde getirir ve iki kişilik bir oda özlemi oluşturur (...)” (Perrot, 2013, s. 50-51).

Eşlerin odaları evin diğer tüm odalarından ayrı tutulmalıdır. Kötü bir şeyden dolayı değil sadece yaşanan duyguların, hislerin, arzuların o kişiler arasında saklı kalması gerektiği için, sadece onlara ait bir anı olarak kalması düşünüldüğü için gizli kalmalıdır. Her şeyden uzak olan bu odalar, aile temellerinin atıldığı odalar olmasının yanında eşlerin birbirine desteğini gördüğü, gün içerisinde yaşadıkları her türlü olayın konuşulduğu mekân olarak da varlığını gösterir. Zira aile kavramı Türk kültürü açısından önem arz eden bir konudur. Ailenin ayakta tutulması için her konu çocukların veya evde yaşayan diğer bireylerin yanında konuşulmayabilir, eşler için kendi başlarına karar alabilecekleri yerlerin başında gelir kendilerine ait bu odalar.

Halit Ziya, karakterlerinin kendisini tanıması için özel yaşam alanı bırakır, eşlerin birbirleri ile zaman geçirmesine izin verir. Çünkü bu geçirilen zamanın karakterlerinin kendi duygularını daha net ifade edebilecekleri ortam olarak görülür. İnsanlar her zaman, her şeyi tek başına halledemez, birilerinin fikirlerine ihtiyaç duyarak yaşadığı bunalımdan kurtulabilir. İnsanların kendi başlarına çözemedikleri meseleleri eşiyle çözmesi için özel konuşulacak bir odaya ihtiyaç duyulur. Yazar böyle durumlarda karakterleri birleştirir ve sorunlar bazen çözüme kavuşur. Bunun yanı sıra zıt olaylarda görülebilir. Her zaman severek evliliklerin olmayışı Halit Ziya'nın da romanına konu olmuş ve eserlerinin çoğunda istenilmeyen bir evlilik, mecburiyetten paylaşılan bir yatak odası söz konusu olmuştur. Bu gizli mahzen kişilerin daha da bunalımlarına sebebiyet vermiş ve onları farklı odalara, sevdiği kadına göndermek için birer sebep oluşturmuştur. Yazarın klasik aşk üçlemesi bir nevi yaşanan olayların, zorla evlendiği kişiyle istemeden de olsa bir birliktelikten söz etmek için bir taraftan da diğer sevdiği karaktere kavuşmak için her yolu denemeye mahkûm edilmiş kişiler arasında yaşanmaktadır. Gizli odalar her zaman içerilerinde sırlar barındırır, eşlerin odaları da bizzat bu sırlara eşlik eder. Halit Ziya; “*Sefile*”, “*Nemide*” ve “*Bir Ölüünün Defteri*” adlı eserlerinde belirli bir yatak odasından söz etmez. Bu yüzden bölümde incelenecek olan ilk eser *Ferdi ve Şürekâsı*’nda Ferdi Efendi’nin evinde Hacer ve İsmail Tayfur için hazırlanan yatak odasıdır. Bu odadan söz edilir ancak gizli olan bir bakıştan ziyade dışarıdan gözlemlenmiş haliyle okura verilir.

“Ferdi Efendi’nin evinde bir telaş-ı azîm hüküm sürüyordu: İkinci katta gelin-güvey için müceddeden tertip edilen bir dairede yorgancılardan gürültüleri, çekiç darbeleri, bir odada mütemadi bir hırıltıyla dişleri beyaz ketenler üzerinden koşan dikiş makineleri, evin içinde yekdiğerine takip eden terziler, düğün için hazırlanan büyük konaklara üşüşen o bin türlü halk, her tarafta bir nişanesi görünen perişani, bir sedirin üzerine atılmış natamam bir elbise, bir bebeğin üzerine tecrübe için iştirilmiş bir kumaş, iskemlelerin önünde sürüklenen parçalar, halıların üzerinde küme küme biriken kırpıntılar, yeni gelmiş de henüz yerine konmamış bir dolap, kuruluncaya kadar sofanın bir köşesine dayanmış bir tunç yataklık, perdeleri çıkmış bir pencerenin önünde duran uzun bir sehpa, silinmek üzere dehlizin ortasına indirilmiş avize, bu telaş ve perişani içinde şaşırmış gibi aşağı yukarı koşan hizmetkârlar, bir haftadan beri yukarıda tavanları sarsan gürültünün ne raddeye geldiğini merak ederek siyah çehresi üzerinde parlayan

gözleriyle atf-ı nigâh-ı tecessüs etmek üzere ara sıra mutfağını terk eden dadı, bütün bu gürültü harıltı içinde bir müdire-i umur sıfat-ı ciddiyesiyle dolaşan Nerime Hanım her dakika her tarafa bir nazar atmak, herkese bir şey söylemek için kırlangıç gibi her dakika evin her tarafında isbat-ı vücut eden Hacer, nazlı bir kedi gibi Hacer'in eteklerinden ayrılmayan Melekzat, hatta enkaz-ı ümidi üzerine kurulan bu menba-yı saadeti bir heyula-yı hazin gibi sakitane, melulane ziyaret eden Saniha, Ferdi Efendi'nin evini sükûn-ı mutadiyesinden çıkarmış, buraya kalkmak üzere bulunan gemideki bir hal-i telaş ve perişaniye benzer bir şey vermişti" (Uşaklıgil, 2013, s. 200-201).

Gösterişin temsili olan Ferdi Efendi ve kızı elbette gelin odası konusunda da en gözde konumda olacaktır. Herkesin bir hevesle hazırlandığı bu düğün, Hacer için çok önemlidir. Arzu ettiği her şeyi bugüne kadar elde etmiştir. İsmail Tayfur ile evlenme fikri de onun istekleri arasındadır. Bu evlilik onun isteği üzerine gerçekleşir. Yatak odalarının gizli tutulması gerektiğini söylerken aslında gösteriş için dizilen odalardan söz etmemiştik. Yazar, karakterlerin elinde gücü evin her bölgesine yaymayı amaçladığı gibi bu odalarda da hüküm sürdürmüştür. Seçilen ürünler, birleştirilen parçalar ile bütünleşince sıradan bir yatak odasından daha farklı bir oda konumu aldı. Sadece Türk kültürü ile düzenlenmemiş bu oda, yeni yeni yaşamda yer almaya başlayan avize, yataklık, cibinlik gibi kavramlarla bir uyum içinde düzenlenmektedir. Bir hevesle düzenlenen bu oda Hacer'i genç kızdan kadın konumuna taşıması için yeterli bir sebeptir. Evin en gözde odası Hacer'in odası iken şimdi eşiyle birlikte kalacağı bu oda daha göz alıcı bir konuma gelmiştir.

"Haremde şimdi bir heyecan-ı azim vardı. Bu daire-yi cesimenin bütün odaları, sofaları misafirlerce açılmış, yalnız bir hafagah-ı mukaddes gibi yukarıda bir oda, cüst-cû-kârân enzara mestud, kapalı tutulmuştu.

Burası Hacer'in bütün hayat-ı tıflanesine cay-ı güzariş, bütün genç kızlara mahsus amal ve hissiyatına perverişgah olan yatak odasıydı. Hacer, henüz giyinmiyordu.

Bu hab-gah-ı latif-i şebab, artık genç kıza bir nigah-ı hazin-i veda bakıyor gibiydi. Hacer'in ayaklarının altına sürüklenen kaplanların, hücrenin üzerine kırmızı dili uzanan zencinin, yatağın üzerinde kanatları gerinen güvercinlerin, genç kızın hayat-ı masumânesine refakat eden bütün bu eşyanın gözlerinde Hacer'e karşı son bir nigah-ı veda, son bir mana-yı selam vardı.

Şimdi bu halk, bir dalga gibi gelin odasına atılıyor, kapılardan pencerelerden görmek istiyordu.

Hacer etrafına baktı. Odada bulunan sandalyeler, sedirler, iskemleler tamamen işgal edilmişti; ötede beride bazı bildiği kadınlara tanıdığı çehrelere tesadüf ediyordu"(Uşaklıgil, 2013, s. 207-209).

Aynı evin içerisinde yaşamaya devam dahi etse kendi için özenle hazırlanan bambaşka bir odaya geçiş yapacaktı. Bu odayı da kendi istekleri doğrultusunda düzenlemiştir. Gidilecek yeni düzen aslında istediğimiz bir süreçtir ancak, yenilikler her zaman mutluluk getirmeyebilir. Hacer içinde İsmail Tayfur ile yapacağı evlilik her ne kadar arzulanan bir his olsa da kendisine ait bir odadan vazgeçip biri ile hayatını birleştirme sorumluluğuna girip farklı bir düzene uyum sağlamak biraz da olsa onu hüzünlendirmiştir. Hayallerini kurduğu bu evlilik çokta Hacer'in istediği gibi gitmeyecektir. Çünkü İsmail Tayfur, Saniha'yı seviyor ve onunla evlenmek istemektedir. Ancak paranın her şeye gücünün yettiğine inan Ferdi Efendi ve kızı İsmail

Tayfur’u bu gösterişin kurbanı yaparlar. Hazırlanan bütün odalar, evlilik süreci hepsi koca bir hüsrân ile sonuçlanacaktır. Bir oda insana huzur da verebilir onu huzursuzda edebilir. Aslında İsmail Tayfur’u Ferdi Efendi’nin iş yeri bile çok rahatsız ederken, onun kızıyla evlenip bu evde yaşamak iyice rahatsız etmiştir. Gösterişin gizli tutulan tek yanı huzursuzluğu gizlemektir. Düşünden sonra daha fazla dayanılmaz hal alan bu evlilik, bir yerde patlak vermeye başlar. Bir renk uyumu ile dizilen yatak odası iyice huzursuz bir yuvaya dönüşmeye başlamıştır. Hacer kendisinin zoruyla yapılan bu evliliğin çokta güzel bir evlilik olmadığıнын farkındaydı ancak kocasının başka birisini sevmek fikrini düşünememişti. Bazen hayalini kurduğumuz olaylar kendi istediğimiz gitmeyince üzülmürüz ancak hata yaptığımızı kabullenmek yerine hatanın üzerine gidip daha fazla üzülmeyi seçince sonuçlar tıpkı Hacer’in hayatı gibi çokta sağlıklı sonuçlara ulaşamayız. Evimizdeki kişi dünyanın tek insanı gibi davranıp sevilmediğini bile bile yapılan her işin sonunda mutsuzluk olduğu gibi Hacer’in de evliliğinin sonucu o gösterişin bir yıkımı olmaya mahkûm olarak okutulmaktadır.

“İsmail Tayfur, yatakta değildi. Kalbinde bir havf-ı nagehani uyandı; tavandan sarkan pembe fanusun ziya-yı hafifi içinde nim-i tenevvür eden bu odada yapıyınız bulunmaktan korktu, yatağın içinde doğruldu. Bu bir haftadan beri ilk defa vukua geliyordu. Nereye gitmiş olabilir? Odadan çıkarken ne için uyanamadı?

Şimdi Hacer, zihninde gittikçe tevsî eden; fakat mahiyeti meçhul kalan bir şüpheye, güya bir muhatab-ı mevhumu ikna etmek istiyormuşçasına müdafaa ediyordu.

Hacer, karanlıkta, kapının kenarında, tehaccür etmişçesine gayr-ı müteharrik duruyordu. Bir saik-i hafi ile arayıp bulduğu şey, şimdi mümkünatın fevkinde, makulatin haricinde bir şeymişçesine genç kızı bir büht-i sarf içinde dondurmuyordu.

Gözlerinin önünde hakikat, o daima fikr-i tecessünün önünde bir müttehim gibi kaçan hakikat, işte şimdi orada, karanlıkta bir mağaranın mahuf kapısı gibi açılan bu odada meydana çıkıyordu. Ah! Şu dakikada Hacer, nuhbe-i amal-i hayatın ezilip ezilip de mahvolduğunu gören o şen, o şatır Hacer, bu kanatları kırılmış kırlangıç; kulağının yanında feryat eden bu hakikati bilmemiş olmak, öğrenmemiş olmak için ne verirdi.

Yatak odasına kadar bir halecan-ı şedid içinde geldi, kendini odasında bulduğu zaman artık tehlikeden masun kalmış gibi bir inşirah hissetti. Şamdanı masanın üzerine koydu, sedirin üzerine atıldı, bütün saadet-i me’mulesine mukabil ıstırahat-ı müthişeye mehd-i perveriş olan bu hâcekegah-ı meş’umu bir nazar-ı melûl ile süzdü. Ağlamak istedi; fakat dişlerini kilitleyen, beynini donduran şey, ağlamaya, o çare-i yegâne-i teselliyete mani oldu” (Uşaklıgil, 2013, s. 236-245).

Kabullenmesi gereken olaylarla yüzleşmekten korkan Hacer, korktuğu olayı yaşamış kocasını bir başkasına duyduğu aşka şahit olmuştur. Hacer, her istediği şeyi para ile satın alınamayacağını ilk yüzleşmesini bu olayda yaşamıştır. İnsanların her istediklerini parayla satın alabilmesi fikri varlıklı ailelerin en güçlü çözümüdür. Ancak Halit Ziya gerçekçi olarak ele aldığı romanlarında karakterlerinin her istediğini elde etme fırsatı tanımaz. Eserin başında Hacer’in isteği ile evlenmiş olsa bile bu evliliğin huzursuzluk çatışmalarını ilerleyen bölümlerde gösterir. Böylece her istenilen olayın gerçekleşmesinin mümkün olmadığını da kanıtlar. Hacer’in heyecanla, hevesle, umutla dizdiği gelin odası artık onun için bir hüzn

odasına dönüşmüştür. Hayallerinin istediği gibi gitmemesi Hacer’i iyice sinirlendirmiş ve aklın çok severek evlendiği eşini öldürme fikri gelir. Hacer’in göremediği bir olay vardır. Kocasını öldürme fikri sadece kocasını cezalandırmayacaktır. Aynı zamanda kendisini de cezalandıracaktır. Sosyal bir mesaj ile yorumlanmaya müsait olan bu eser, çok fazla gösterişin sonucu yine kendisine zarar vereceği açısından bakıldığında hırsın, paranın da önüne geçen olaylarla karşılaşılacağını göstermektedir.

“Masaya koştı, oraya bırakmış olduğu mumu aldı, Hacer gülüyordu. Tuhaf bir şey yapmak istiyormuş gibi bir sükûn-ı tam ile dudaklarında bir tebessümle yatağa ilerledi; mumu kaldırdı, cibinliğe tuttu. Bir an içinde yatağın üstünden bir hevâ-yı ateş-nak geçiyormuş gibi bir alev uçtu; tüller bir şimşek gibi tutuşmuştu.

İsmail Tayfur anlamıyor, birûh gözleriyle bakıyordu.

Tüller, dakika sürmeyen bir alev içinde parladıktan sonra sönmüş gibi durdu. Biraz sonra tüllerinden üzerinden dökülen ipek perdelerin üstünde bir seyale-i ateşin uçtuğu görüldü. Bu ateş, şimdi ipeklerin üzerinden akarak tavana doğru çıkıyordu.

(...)

Bu esnada odada nâgehani bir gürültü oldu, ikisi de yatağa baktılar, cibinlik, yarı yanmış perdelerle beraber yatağın üzerine düşmüştü. Şimdi yatağın üstünden şiddetli bir alev çıkıyor, odayı ateş-nâk bir duman dolduruyor, ateş, duvarın üzerini kaplayan kumaşların üzerinden uçuyordu.

Hacer, pencereye yaklaşmak istiyordu; anahtarı atmak, dışarıya çıkmak imkânına set çekmek istemişti. Anahtarı parmağından çıkaramadı; İsmail Tayfur koştı, genç kızın elini elinin içine aldı, sıktı, müthiş bir sesle bağırdı;

-Anahtarı! Anahtarı!

Şimdi faaliyet-i dimağiyenin haricinde, bir hiss-i hayvani, gittikçe tezyid-i şiddet eden tehlikeden; duvarı, tavanı saran ateşten, bu müthiş ölümden onu haberdar ediyordu.

Ateş, şimdi odanın bütün etrafını sarıyordu, gayr-ı kabil-i tahammül bir alev, vücutlarını yakıyordu. Pencerenin perdesi ateş içinde kıvrılarak düştü; ayna çatladı, hücreler birer birer düşüyordu.

Müthiş bir tarraka oldu, odanın kapıya karşı gelen duvarı çatlıyormuş gibi bir kısmı döküldü. Şimdi burası seraser bir safha-yı ateşin kesilmiş her mesamından alev saçıyordu. Oda, ateşten mürekkebe bir duman içinde kaldı; bunılıyorlardı. Şimdi tavandan, duvardan dökülen ateşler, halının üzerine serpiliyordu, bir tanesi genç kızın çıplak omzundan kaymış, gömleğini yakmıştı” (Uşaklıgil, 2013, s. 248-251).

Yaşanılan olaylar artık işin içinden çıkılmaz bir hal alınca Hacer kendisiyle yüzleşmeye başlar. İsmail Tayfur’un sadece kendisini sevebileceğini düşünürken onun başkasını sevebileceği fikrini hiç düşünmemiştir. Hacer bu durumla yüzleştikten sonra İsmail Tayfur’un artık yanında kalmayacağını kabullenir. Gerçek hayatta olaylara zamanla alışma süreci yoktur. Halit Ziya’da eserlerinde gerçek hayatın bu izlerine yer verir ve İsmail Tayfur’a sevmediği ortamdan uzaklaştırmanın yollarını aratır. İsmail Tayfur’un, Saniha’yı sevmesi romanın başından beri sezdirilen, özellikle belirtilen bir durumdur. Ancak hırs Hacer’in gözünü kapattığı için dünyada sadece kendisi ve maddi gücü olduğunu düşünerek İsmail’in de fikrini almadan yaptığı bu evliliği yapmak ister. Ancak düşünmediği olayların en başında İsmail’in kendisini

sevmediği gelmektedir. Bunu kabullenmek istemediği için olayları öğrendiği zaman hayalini kurduğu evliliği ve o güzel hayallerin yaşanacağı yatak odasını yakmak ister. Hacer'in öğrendiği gerçekler ile yazar, toplumdaki zengin kesimin para ile her şeyi elde edemeyeceklerini göstermiştir. Yazarın eserlerinde işlenen aşk üçgeninin mutlaka bir kurbanı vardır. *Ferdi ve Şürekâsı* adlı eserde bu kurban Hacer olarak seçilmiştir. Hacer her ne kadar güçlü bir karakterde olsa yazar kendisine bir şeyleri kaybettirmiştir. Hacer, gerçek hayatta paranın temsili olarak görünse de aynı zamanda hırsın, hasedin kurbanı olarak romanda verilmiştir.

Yatak odaları, kişilerin kendi benlikleriyle yüzleştikleri mekânlar olarak romanlarda kullanılır. Karakterler, özellikle kendi hırslarının kurbanı oldukları bu odalarda, ilk başta çok iyi bir evlilik sonucu dizilmesine fırsat verilmiştir. Ancak sonradan eşler arasında yaşanan kıskançlık, başkası ile paylaşamama veya eşlerin birbirlerine uyumlu olmaması birer sebep gösterilerek özenle hazırlanan bu odalar, birer kaos mekanına dönüşmektedir. Yazarın her eserinde detaylı bir yatak odası tasviri elbette bulunmamaktadır, ancak *Ferdi ve Şürekâsı* adlı eserde eşlerin arasında tek taraflı bir aşk hikâyesi işlendiği için bir yatak odasına ihtiyaç duyulur. Hazırlan yatak odası Hacer'in istediği üzerine hazırlanmıştır ve Hacer'in maddi bir gücünü temsili olarak verilir. Hacer, romanda varlıklı bir ailenin kızı olarak verildiği için her isteğini maddi bir güçle elde edeceğini düşünür hatta İsmail Tayfur'un kalbini dahi parayla kazanacağını düşünmektedir. Bu düşünce de Hacer'in kendi hazin sonunu getirir. Roman boyunca güç temsili Hacer'in isteklerini gerçekleştirmek için babası kızının etrafında pervane olur. En sonunda kızının mutlu bir evlilik yapmasını ister, ancak İsmail Tayfur onun için uygun bir eş olmaz. İsmail Tayfur, romanda başkasını seven bir karakter olarak çizilmiştir. Evlilikleri için hazırlanan bu yatak odası, artık kıskançlığın bir kurbanı olmuştur. Bu yüzden mahremiyet alanı olan bu yatak odası Hacer'in hırslarının kurbanı olan bir odaya dönüşmüştür.

1.5. KENDİNE AİT BİR ODA

İnsanoğlu var olduğu günden beri çevresinden uzaklaşma arzusu içindedir. Çünkü kendi bedenini güvende tutma ihtiyacı hissedilir. İlk andan beri ihtiyaç duyulan bu arzu zamanda belirli bir kalıpların içine girmeyi başaran bir ev modeliyle iyice daralır. Bu daralma Servet-i Fünûn yılları içinde iyice küçülerek yerini sadece bir odaya bırakır. Çünkü dönemin verdiği bohemlikle insanlar dış dünya ile iletişimi kesip sadece kendi dünyalarıyla ilgilenmektedir. Dış dünya ile kesilen iletişim dönemin romanlarına da sirayet eder. Bu yüzden insanın kendisiyle yüzleşmeye, benliğini kabullenmeye ve gerçek kimliğini bulmaya yaran belirli kalıplarda

mekânlar oluşur. Bunların en temelinde kişinin kendisi ile baş başa kaldığı “*Kendine ait bir oda*”dır.

“Kendine ait bir mekâna sahip olma istediği nispeten evrenseldir. Kuşakların ve zamanın ötesindedir. Uyku, cinsellik, aşk, hastalık, bedensel ihtiyaçlar, ama aynı zamanda ruhsal ihtiyaçlar- dua etmek, tefekkür dalmak, okumak, yazmak- insanı bir yere çekilmeye iter. Bu yer çeşitli biçimlerde olabilir: Mağara, kulübe, hücre, bir köşe, gemi kamarası, demiryolu kompartımanı, araba vb. İnzivaya çekilmek söz konusu olduğunda hayal gücü eşsizdir” (Perrot, 2013, s. 67).

İnsan, duyguları ile hareket etmeye başladığı zaman kendini güvenli bir alanda hisseder. İnsan eğer kendini güvende hissettiği alanda ise mekânın nasıl olduğuna bakmaz. Çünkü genel manasıyla eğer huzurlu ise başka bir gerekçe yoktur. Ancak belirli bir kesim için mekân o kadar da önemsiz değildir. Çünkü gösterişin ve varlığın temsili olarak seçilen bir oda modeli vardır. Genel manası ile bu kesim maddi gücün temsiliyi yapan kişilerde olur. Bunlar sadece kendi benliklerini anlamak için değil var olduğunu nesneleri göstermekle mutlu olan kişilerdir. Evin içerisini güzel, donanımlı gösteren yerler, eşyalardır. Evin içerisinde bulunan eşyaların tercihi genelde kadınlara aittir. Bu yüzden kadınlar kendi benliklerini ortaya çıkarma yöntemi olarak evlerine aldıkları ve onları kendi isteklerine göre düzenledikleri eşyalarla gösterir. Halit Ziya’nın eserlerini kaleme aldığı yıllar kişilerin sosyal ortamlardan uzaklaştığı, mekân olarak evlerine çekildiği dönemler olduğu için bir ev veya bir oda düzeni ilk başta göze çarpan olaylardandır. Evin içine giren karakterler kendi yaşadıkları olaylar neticesinde birer oda düzeni belirlerler. Tüm bunlar bilinçli olarak eserlerin konusu olarak seçilir. Dış dünyadan koparılmış bireylerin kendi benliklerini bulmaları eserlere konu olacaktır.

“Bir odada ancak yalnız uyuyabilirim. İnsanlarla ortak bir yaşama katlanamam” diye itiraf eder Kafka: “kendimi yalnızlığa bırakıyorum, tıpkı okyanusun suları gibi.” Kafka’nın modernliği; denetimi, bakışların tedirgin ediciliğini, Michel Foucault’nun panotik (görülmeden görebilme olanağı veren) biçimlerini gösterdiği gözetlemelerin artmasının ve topluma yayılmasının sinsi sızıntısını derinden hisseder. Saklanma arzusunun altında yatan neden de budur.

Oda, gizlilik hakkının yalnızca bir biçimidir. Bencilliği kıyasıya eleştiren, kolektif çözümler bulmaya çalışan sosyalist ütopyalar bile bu hakkı korumaya dikkat ederler” (Perrot, 2013, s. 68).

Oda kavramı, sadece etrafı dört duvarla çevrili bir mekân değildir. Oda; kişinin kendisini tanımasına yardımcı olur, duygularını, düşüncelerini anlamak ve ne istediğini öğrenmek için tercih edilmiş bir mekândır. Bunlarında yanında bir yere ait olma duygusunu ortaya çıkaran mekândır.

“Bir odaya sahip olmak, bağımsızlığı ve kendine saygıyı güvence altına alır.(...) “Yalnız başına uyumak, biriyle birlikte uyumaktan daha rahattır.” der şair Eustache Deschamps. Kendisiyle aynı fikirde olan çağdaşı Montaigne de “Sert bir yatakta yalnız, hatta kadınsız uyumayı severim, aynen kral gibi, iyice örtünerek; yatağında rahatsız edilmem.” diye belirtir” (Perrot, 2013, s. 69).

Oda, insanın kendi benliğini ortaya çıkarır, varoluş sebebini düşündürür. Kişinin ihtiyaçları doğrultusunda ona hizmet eder. Kişilerin kendi hissettiklerini yoğun bir şekilde yaşadıkları yerlerdir. Varlığını tanıyan insan evdeki diğer insanlara da yararlı olur, çünkü kendisini bile ne istediğini anlayan herkes sağlıklı bir iletişim kurabilir. Bunu başarabilen her insan kendi sığınağından çıkmayı da başarır. Bu da karakterlerle mekânların ilişkisini gösterir. Mekânlar karakterler üzerinde önemli yer tutar.

1.5.1. Odayla Özdeşleşen Kadınlık

İnsanoğlu var olduğu günden beri, kadınlar üzerinde ataerkil yapıdan gelme bir anlayışla bir mekânla özdeşleştirme mantığı güdülür. Toplumlarda kadınların yerleri, belirli bir alanla sınırlı tutulur ve bu sınırların dışına çıkılmasına müsaade edilmez. Tanzimat edebiyatını getirdiği Batılılaşma fikri ile kadınların toplum hayatının içine girmesi devrin önemli gelişmelerinden olmuştur. Kadınlar çalışma hayatına atılmamışta olsa belirli sosyal faaliyetlere katılabilme imkânı bulmuştur. Ancak bu gelişme çok uzun süre varlığını hissettiremez çünkü kendisinden sonra gelen Servet-i Fünûn devrinde yaşanan istibdat sadece kadınları değil dönemdeki kişilerin hepsini etkilemiştir. Yaşanan bohemlik kişileri evlerine kapattığı gibi evlerin içinde bulunan odalara da kapatmıştır. Odalara kapanan karakter, yaşadıkları bu mekânları kendi benlikleriyle bütünleştirerek hayatlarını sürdürmüşlerdir.

“Kendisini gösteren her kadın namusuna gölge düşürür.” “Kadının topluluk içinde olması yersizdir.” diye söylerler neredeyse aynı sözcükleri kullanan Pythagoras ve Jean- Jacques Rousseau. Ticaret, politika, hitabet sanatı, spor, iktidar gibi toplumsal alanlar erkeğin tekelindedir. Kadın buna yalnızca kısmen katılabilir. Bu hem bir rol hem de cinsiyet meselesidir: Bedenin korunması, gerektiğinde saklanması söz konusudur. Kadının var olma biçimi saklanmaktır ve saklanma olgusu tam olarak edeptir. Kadın, her tür eşsiz varoluştan bağımsız olarak, evin içine, konuta saygı duyulmasının koşuludur. Varlık dışında bir özdür” (Perrot, 2013, s. 126).

Toplumda kadına biçilmiş roller vardır. Kadın; kendini, ruhunu, bedenini, korumak zorunda bırakılır. Çünkü ataerkil toplumda erkek her yaptığı olaydan bir şekilde kurtulmayı başarır. Ancak kadın, erkek gibi değildir. Yaratılışı gereği de narin, kırılgan, korunmaya muhtaç karakterlerdir. Bu koruma çeşitli kişiler tarafından olabileceği gibi bir mekân, bir ev, bir oda tarafından da gerçekleşebilir.

Oda, insanın kendi benliğiyle baş başa kaldığı, bütün güzelliği-çirkinliği, iyiliği-kötülüğü, vicdanıyla yüzleştiği veya iyi duyguların yaşandığı bir mekân olmuştur. İnsanlar yaşadıkları yoğun duyguları hayatlarına bütünleştirebilmek için biraz sakinleşmeleri gerekir. Bu sakinleşme süreci de kendisini güvenli hissedebildiği alanda gerçekleşir. Bu bölüm, tam olarak kendisini bir obje olarak görülmekten kurtaran kadın karakterlerin dahi bir hayatlarının olduğunu dile getiren bölümdür. Halit Ziya, hem geleneksel tarzda ele aldığı kadına hem de

Batı kültürüyle toplumumuza gelen kadın karakterlerin yeni özelliklerini birleştirerek ortaya karamsar bir kadın tipi oluşturmuştur. Kadınlar karakterler, toplum tarafından kendisine fazlaca sorumluluk yüklenen karakterler oldukları için onları yaşam mücadeleleri görmezden gelinir. Halit Ziya, yarattığı bunalımlı kadın karakterlerin dışında etkilendiği natüralizm akımının tesiriyle karakterlerin doğuştan gelen irsiyet özelliklerini romanlarında işlemektedir. Yazar, bu irsiyet kavramını en belirgin olarak işlediği romanı *Âşk-ı ve Memnu* adlı eseridir. Oluşturduğu Firdevs Hanım ve kızı Bihter karakterleri romanın temel karakterleridir. Bu karakterler üzerinden kendilerini odayla bütünleştiren kadın tiplerini meydana getirir. Yazarın oluşturduğu bu model üzerinden henüz çocuk haldeyken annesi gibi olmak istemeyen çocuk tipleri oluşturur. Halit Ziya, eserlerinde genel olarak kadın karakterlere yer verir. Onların hem kendilerini tanımlarına fırsat verir hem de onlara toplumun ihtiyaçlarını karşılamaları için roller biçer. Böylece yarattığı kadın tiplerini hem toplumla bütünleştirir hem de kendisinin vermek istediği mesajı iletir.

Halit Ziya'nın ilk romanı *Sefile*'de kadınlara yüklenen anlam, hayatlarını idame ettirmek için kötü yola düşmekte olan karakterler olarak çizilmiştir. Mazlume romanın ana karakteridir. Yazar, Mazlume karakteri için oluşturduğu hayatı romanın başında annesinin ölümünden bahsedilen bölümde virane bir evden söz edilir ve bu evin kötü oluşu Mazlume'nin hayatının da tıpkı bu ev gibi gideceğini gösterir. Halit Ziya, bu eserini Ahmet Mithat Efendi'nin *Henüz On Yedi Yaşında* adlı eserine karşılık olarak yazmıştır. Çünkü Ahmet Mithat Efendi sosyal sorunları ele alırken toplumda yer verdiği kişilerin evlenerek kötü hayatlardan kurtulabileceği mesajını verir. Ancak Halit Ziya, gerçekçi bir bakış açısıyla baktığı dönemde karakterlerine acıyarak yaklaşmaz. Olayları tüm çıplaklığı ile işler. Romanda Mazlume ile annesinin birlikte yaşadığı virane evde, kendisine ait pek bir alanın olmadığını şu cümleler ile görmekteyiz: “ikametgâhları olan oda pek küçük denilecek dereceye vüs'âtsiz idi. Oda, ziyayı ancak bir pencereden almakta olduğu için yağmurlu havalarda hazin bir zulmete müstâğrak olur” (Uşaklıgil, 2016, s. 22).

Halit Ziya, Mazlume'yi ilk olarak babasız bir karakter olarak tanıtır. Bu detayın verilmesinin sebebi karakterin neden zor şartlar altında kalmasını anlatmak içindir. Daha sonra annesinin de ölümüyle Mazlume karakteri iyice zor durumda kalır ve viranede olsa artık yaşadığı evde kalmaz. Kendisi kötü bir halde bulan Mihriban Hanım'ın yanına yerleşir. Yerleştiği bu evde Mihriban Hanım, bir oda verir. Bu oda, artık Mazlume için bir sığınaktır. Bu güvenli olarak benimsediği ev ona ilk başta iyi gelecektir. Mihriban Hanım'ın evini Mazlume'nin eve gelmesiyle tanırız. Bu ev, dışarıdan “ufak ve viranca bir ev” olarak görünse

de aslında Mazlume için kendi duygularını, bedenini, varlığını benimseyecek bir mekân olarak verilmiştir. Bu evde kendisine verilen oda hakkında ilk bilgileri yine Mazlume tarafından öğreniriz: “Mazlume odasının ziynet-i yağânesi olan büyük bir koltuk sandalyesinin içinde gömülmüş olduğu halde yanı başındaki masanın üzerinde mevzu mumun ziya-yı hafifiyle dalgın dalgın okuyordu” (Uşaklıgil, 2016, s. 59).

Mihriban Hanım, roman başında özellikleri belirtilmeden Mazlume’ye yardım eli uzatmış bir karakter olarak verilmiştir. Uzatılan bu yardım eli Mazlume’ye bir sığınakta vermiştir. Mazlume için verilen odada, karakter kendi hayatını yaşamaya başladığı günlerde aslında kendi benliğini de keşfetmeye başlamıştır. Kendini tanıma fırsatı bulan karakter evin içerisinde gördükleriyle kendi yaşamını kıyaslamaya başlar. Bununla beraber henüz farkında olmadığı hazlar ortaya çıkar. Mazlume’nin bedenindeki duygularının uyanması ilk olarak, Mihriban Hanım’ın kızı İkbâl ve onun eve gelen aşığı İhsan Bey’i aynı odada görmesiyle başlar. Gördükleri karşısında aslında bu evin hiçte kendisine sunulan bir sığınak olmadığını anlamıştır. Bu gördüğü manzara onun için kabul edilmesi zor bir durum olarak verilir. Mazlume, bu olaylara karşı ilk nefretini ve öfkesini şu cümleleri ile anlatır:

“Mazlume küçük, fakat zeki bir kızdı. Akşam misafirin odaya girer girmez kesbettiği hal-i mahcubiyet, İkbâl Hanımda husule gelen perişanlık, bir müddet hüküm süren manidar sükût kalbinde birçok şüpheler uyandırmıştı. Lakin bu misafir İkbâl Hanımın akrabasından da olabilir. Evet, lakin akrabadan misafir bu suretle mi kabul olunur? Mazlume hayatının bir kısmını pedersiz, validesiz, sefalette geçirmiş olmakla beraber fevkalade saf ve masum bir kalbe malikti; lakin evvelsi gece görmüş olduğu ahvali anlamayacak kadar muhakemesiz değildi. Mazlume hiddetle kalktı. Demek kendisini sefaletten kurtarmak üzere getirdikleri bu ismetine ve iffetine bir melce olmak üzere gösterdikleri bu ev, fuhuş lekesiyle levs-alud idi” (Uşaklıgil, 2016, s. 38-39).

Gördükleri karşısında öfkesine hâkim olamayan Mazlume, sinirle odasına çıkar ve İkbâl’i üryan bir şekilde görüşünü sindirmeye çalışır. Verilen bu manzara aslında romanın sonunda Mazlume’nin sonu hakkında bilgi vermek içindir. Çünkü roman boyunca, kendi duygularından kaçmaya çalışan Mazlume, roman sonunda artık her şeye yenilmiş bir karakter olarak verilmiştir. Kendi ruhuna, bedenine her ne kadar söz geçirmek istese de bu korunduğu duyguların esiri olacaktır. *Sefile*, Halit Ziya’nın ilk çalışması olduğu için mekân tasvirleri detaylı olarak verilmemiştir. Sadece kişilerin yaşadıkları olayları yüzeysel olarak işlemiştir. Verilen mekân tasvirleri her ne kadar detaylı olarak verilme de karakterlerin ruh hallerini yansıtmak için yeterli düzeyde verilmiştir. Olayları kabullenmeye çalışan Mazlume, roman boyunca gördüklerini odasında anlama çalışıp onlardan uzak durmaya ve gördüklerini kabullenmemek için direnmiştir. Ancak Halit Ziya, aynı ev içerisinde olan kişilerin kaderlerini de yine birbirleriyle çizer. Mazlume, her ne kadar kendisini evdeki olaylardan uzak tutmaya çalışsa da tıpkı bu evdekiler gibi oda İhsan Bey tarafından evde yaşayan kötü olaylara kurban

olacak. Odalar, insanların dış dünya ile iletişiminin kesildiği yerlerdir. Kendi duygularını özgürce açabildiği mekânlardır. Burada herkesten gizli tutulmuş duygular vardır. Roman karakterinin de aslında herkesten gizlediği duygular, bu odanın içerisinde ortaya çıkmıştır. Mazlume, ilk başta hissettiği duyguları kendisinden bile gizlemeyi tercih eder. Ancak Halit Ziya, romanın gidişatına göre onun duygularının açığa çıkmasını sağlayacak hislerini *Henüz On Yedi Yaşında* romanını okumasına izin vermesiyle olaylar farklı açıdan değerlendirilmeye başlar. Mazlume, bu romanı okuduktan sonra artık hissettiği duyguları kendisinden saklamaz. Çünkü kendi benliğinin farkına varır. Odayla bütünleşme fikri, bu süreçten sonra başlar. Artık odasında daha fazla zaman geçirmek ister. Çünkü hülyalarını yaşayabildiği tek yer Mazlume'ye verilmiş bu odadır. Bu duyguların ilk olarak ortaya çıkışını romanda aşağıdaki gibi tasvir edilir:

“Mazlume gözlerinde ne garip haller, nazarında ne acip manalar görüyordu!..

Birdenbire genç adam İkbâl'in kollarını kuvvetle sarstı, tecennün etmiş gibi acı bir sesle tekrar “İkbâl” dedi.

Bu sefer genç kadın gözleri çevrildi, dudaklarında ağır bir tebessüm görüldü.

Genç adam bu tebessüme muntazırmış gibi İkbâl'e şıtab etti, dudakları dudaklarına yapıştı. O kadar şedit, o kadar memdüt bir buse teati olundu ki Mazlume bu iki vücudun ruhu şu iki busede pervaz edecek zannetti.

Genç kızın vücudunu bir ra'se-i dehşet kapladı. Firar etti, ağır bir cinayet ika' etmiş gibi bu mahalden kaçtı, odasına çıktı.

Mazlume kendisini yatağının içinde bulduğu zaman ağlamak istedi, muktedir olamadı. Gördüğü manzara kalbinde fena bir tesir hâsıl etmiş; efkârına, hissiyatına bir perişanlık vermişti.

Aşkın bu nev'ini hiç aklına getirmemişti. Bir aralık hatırına İkbâl'in bazı sözleri geldi; genç kadın terceme-i halin naklederken feci aşklardan, acı muhabbetlerden bahsetmişti.

Mazlume hatıratını tamik ettikçe şu gördüğü hal-i fecîi anlar gibi oldu. Lakin bu ittila, genç kız ağır ağır kâbuslar altında uykuya dalmakta iken vukua geldi. İhtimal yine bu ittila sebeptir ki Mazlume sabahleyin dudakları üzerine ateşin bir busenin tazyikini hissederek uyandı” (Uşaklıgil, 2016, s. 62-63).

İnsan, hissettiği duyguları hemen kabullenmek istemez. Çünkü hissedilen duygunun mümkün olamayacağını düşünür. Halit Ziya, yazdığı eserlerin tamamında hiçbir olayı tesadüfen vermez. Sefile romanında da izlenilen yol aynıdır. Her şey sırasıyla verilir. Mazlume'nin duygularının uyanışı da bir anda oluvermez. Onun için ilk başta duygular hemen kabul edilmiş olarak gösterilmez. Mazlume, dışarıda gördüğü manzarayı kendi odasında içselleştirir ve benimsemeye çalışır. Her ne kadar kabul etmek istemediği bir olay olarak görse de artık oda kendi duygularının farkındadır. Bu uyanıştan artık kaçamaz. Bunu bir suçmuş gibi görür bu yüzden dışarıdan hiçbir şekilde öğrenilmesini istemez. Bu duygularını sadece kendisine ait bu odada yaşamak ister. Rüyalarına dahi yansıyan bu cinsel arzularının uyandığı durumu bile “bir bâkıyye-i kâbusdan ibaret” (Uşaklıgil, 2016, s. 63) olarak görür. Ancak yazar, görülen manzaraları Mazlume için bu duyguyu bir kâbustan ibaret olarak bırakmaz.

“ (...)Mazlume’nin okuduğu romanların belki belli belirsiz kışkırttığı arzuları, hayatın acı hakikatleri olan soğukun, açlığın, sefaletin bitişine de karşılık gelen baharla birlikte tamamen uyanır. (...)Bu bakış, serpilip güzelleşen genç kızın güzelliğinin tasvir edildiği bu levha, onun evin zulmetinden bahçenin renkli ışıltılı ama vahşi güzelliğine bakışı, büyüyen karakterin, belli bir mesafeden henüz fark etmediği arzularına bakışıdır. Halit Ziya ilk romanında, daha sonrakilerde ince ince işleyeceği, bakışlarla, görmekle uyanan arzuyu adım adım kurmaya ve göstermeye başlar” (Uysal, 2014, s. 75).

Gördüklerinden sonra artık Mazlume olayları kabul etmeye başlar. Bütün bu olayların yanında artık kendisi de İhsan Bey’e karşı bir his duyduğunu kendisine itiraf eder. Bu duygular bir anda ortaya çıkmaz, ancak İhsan Bey’i her gördüğünde ondan kaçmaya çalışır ve o an sadece kendi odasında olmayı arzular. Hislerin uyanışından sonra ilk karşılaşma, Mihriban Hanım’ın evindeki merdivenlerde olur. Burada hissettiği duyguları olabildiğince İhsan’dan saklamaya çalışır ve bir kurtuluş yolu olarak odasına sığınır.

“Merdivenin öteki başında Mazlume’nin gece bir hal-i harikuladede müşahede ettiği genç adam duruyordu.

Genç kız ne yapmak lazım geldiğini bilemedi. Geriye dönmek koşup kaçmak istedi; lakin bunu pek çocukcasına bir hareket kıyas ederek tevakkuf etti, bir hareket bile etmedi.

Nazarları yekdiğeriyle tesadüf ettiği zaman Mazlume’nin gözleri şedit ihtilaclarla indi, fakat bir sür’at-i berkıyye ile geçen şu nazra, Mazlume’yi lüzumundan ziyade mütehâssis etmişti. O tahassüsün ziyadeliğindendir ki genç adam cüz’i bir tereddütten sonra yolunda devam ederek önünden geçtiği zaman kızcağızın kalbi mutadından ziyade vuruyordu.

(...)

Mazlume odasına çıktığı zaman kalbi şiddetle çarpmakta devam ediyordu. Bir hayli müddet odasında gezindi, bir aralık oturup okumak istedi, fakat satırların üzerinde gözleri serseriyaneye dolaşmakta, manalar firar etmekte idi” (Uşaklıgil, 2016, s. 67-68).

Bu uyanış kendi benliğini bir erkek tarafından ilk defa görülüşünü göstermektedir. Asıl olaylar bundan sonra meydana gelecektir. Mazlume, İhsan Bey’i sadece İkbâl’in anlattığı kadarıyla bilmektedir. İkbâl, İhsan Bey’e kızgın olduğu süreçlerde onun kötü yönlerini anlatır. Ancak bu yönlerini dinledikçe Mazlume, İhsan’a duyduğu aşktan çok öfke duymaya başlamıştır. Mazlume’nin duygularının uyanışı, romanda sadece kendi odasında olduğu zamanlarda verilir. Bunun en anlaşılır hali odasındaki camından dışarıyı izlerken; “ odasının açık kalmış olan penceresinden bahara mahsus muattar bir rüzgâr girmekte idi. Ziya-yı şems, ruh-perver ziyalarını odasının içine kadar isal etmekte, genç kızın zîr-i payında eşia-i zerrinden ferş eylemekteydi” (Uşaklıgil, 2016, s. 69). Yazar, hayallerini yaşayamayacağı bu evden aslında farklı dünyalara açılmak istediğinin fikrini okura hissettirmektedir. Onun için farklı dünya fikri Mihriban Hanım’ın bahçesidir. Çünkü Mazlume sürekli evin içerisinde. Bu da artık onu evin dışına çıkma fikriyle baş başa bıraktırır.

“Maluzme odasında çıktığına heyecandan kafası karışmış düşünemez haldeyken açık penceren gelen bahar kokulu rüzgâr, güneşin odayı aydınlatan ışığı arzularının peşini bırakmayışına işaret eder bir anlamda. Daha önce belirtildiği gibi, baharın canlandırıldığı vahşi, dağınık bahçenin

Yazar, Mazlume için hazırladığı sonun bu odada olacağı mesajını romanın başında Mihriban Hanım'ın evine geldiği anda vermiştir. Mazlume roman boyunca kaderine başkaldırmaya çalışır ve sürekli kaçmaya çalışır. Fakat sonu kaçınılmazdır. Bu evde kendisine yine bir oda verilir. Ancak romanın başından beri kendisine verilen odalardan çok farklıdır. Bu oda, sadece kendisinin değildir. Dışarıdan gelen herkesindir.

“yıkılmak nevinden sandalyelerden birine oturdu. Gözleri meyus bir nazarla odayı devretti. Koyu renkli bir kâğıtla örtülü duvarlar, yeşil perdelerle mestur pencereler gözlerinin önünden hayal gibi geçti; kirpiklerinin ucundan yaş katreleri titredi. Mazleme'ye bir oda verdiler. Fakat bu oda kendisinin olmaktan ziyade herkesindi. Genç kız burada yalnız bulanabildiği zamanlar kendisine tahsis edilen bütün bu eşyayı, yataklığı, sediri, masayı, sandalyeleri ecnebi bir nazarla seyrederdi. Bu oda kendisi için bir misafirhane şeklinde orada bulunan her ley kalbine, hatırasına tamamen bigâne idi” (Uşaklıgil, 2016, s. 156).

Hayatının geri kalan kısmını kendisine verilmiş ancak herkesin ortak alanıymış gibi kullandığı, olmaktan korktuğu bu fuhuş evinin odasında idame ettirmektedir. Bu odanın varlığı Mazlume'nin hayatındaki olup biteni, buraya düşmemek için nelerle savaştığını ancak duygularının uyandığı zaman artık her şeyin geç bir vakit olduğunu özetleyen bir kısımdır. Yazar, ilk romanında dönemin sosyal olaylarıyla birlikte çeşitli evlerde geçen süreçler üzerinden kadın karakteri anlatmıştır. İlk romanı olması sebebiyle güçlü bir ev tasviri ve onunla bütünleşen bir kadın karakter göremeyiz. Yazarın çizdiği karakter, kendisine bir yuva arayışında olan Mazlume'nin, sahipsiz oluşundan dolayı gidebileceği tek yerin fuhuş evi olduğunun mesajını vermektedir. Bu son kaçınılmaz olarak yazar, bunu bir gerçeklikle gösterir.

Halit Ziya, ilk dönem romanlarını İzmir'de yazmıştır. Henüz dönemin bohemini eserlerine ve karakterlerine yansıtamamış da olsa dönemine göre iyi bir roman yazarı olarak kabul edilir. Ancak Halit Ziya, aslı başarısını İstanbul'a geldiği yıllarda kaleme aldığı romanlarında gösterir. Bu romanlarında karakterleriyle birlikte mekân tasvirlerini birleştirir. Hem dönemin o buhranlı sürecinden karakterleri uzaklaştırmaya çalışır hem de dönemle karakterleri bütünleştirerek anlatır. Karakterlerini toplum sorunlarından uzak tutar, onları evlerinin içine hapsedip kendi iç sorunlarıyla uğraşmaya yönlendirir. Gerçekçi bir bakış açısıyla kaleme aldığı eserlerinde, karakterlerine ailelerinden gelen kalıtlarının taşıdığını ve bu genlerden kaçınılmayacak olduğunu gösterir. Yazar, hiçbir karakterine duygusal yaklaşmaz. Onların yaşayabilecekleri en kötü olayları dahi yaşatır. Çünkü oluşturduğu karakterleri toplumdan ayrı tutmaz. Her ne kadar onları evlerine kapatmış da olsa karakterler toplumun bir parçası olarak yansıtır. Kendinin meselelerinin yanında dış dünyanın sorunlarıyla uğraştırdığı karakterleri vardır.

Halit Ziya'nın, İstanbul devrinde yazdığı en başarılı eseri *Âşk-ı Memnu* adlı romandır. Bu romanında dönemin Batı hayranlığını ustaca yansıttığı gibi karakterlerinde ev içindeki yaşadığı

serüvenleri bir bütünlük içinde vermiştir. Yazdığı dönemin anlaşılması açısından oldukça önemli bir eserdir. Bu eserle, Servet-i Fünûn döneminde hem istibdat döneminin en yoğun yaşandığı sürecin etkisiyle karakterleri evlerinin içine hapsederek onlara sadece evlerinin içinde yaşamayı öğretir hem de dönemde yaşanan Batı kültürünün topluma nasıl sirayet ettiğini göstermiştir. Eserin anlaşılmayan tek noktası eser bir aşk hikâyesi mi yoksa topluma verilmek istenen bir mesaj mı? Bunun anlaşılma oluşu araştırmacılar tarafından da dikkat çeken bir konu olmuştur. Roman karakterlerinin iyi anlaşılabilmesi için bu tartışmaya kısaca değinmek gerekir.

“L.S. Akalın’a göre “*Âşk-ı Memnu*, ölçsüz ve maddeye dayanan bir evlenmenin doğurduğu, gerek sosyal gerek kanun önünde gelişmesi yasak olan bir aşkın hikâyesidir.” Cemil Yener’e sorarsanız yapıtın tezi şudur: “Servet genç bir kadına aşk ihtiyacını unutturamaz, kendinden çok küçük yaştaki bir kızla evlenen erkek aldatılmayı göze almalıdır.” Dr. Öner Toy’a göre de yazar “evlenen kadınla erkek arasındaki bazı ayrılıkların evlilik hayatında meydana getirebileceği sarsıntılar üzerinde durmuş ve Tanzimat romanında da ele alındığını gördüğümüz Batılılaşma anlayışındaki değişiklikleri belirtmiştir.” Fethi Naci ise romanın bir tezi ispat etmek için yazıldığı kanısında değil. Başarılı olması “belki de öbür romanlarında bir şeyler ispat etmeye çalışan Halit Ziya’nın bu romanını, kendini bırakarak, birtakım insanları anlatmaktan başka bir amaç gütmeyerek yazmış olmasının sonucudur” (Moran, 2019, s. 88-89).

Verilen tartışmalarda, çalışmanın içeriğine uygun olması açısından Fethi Naci’nin yorumu ile devam etmek gerekecektir. Herhangi bir amaç güdülmeden yazılan *Âşk-ı Memnu* romanı karakterlerin Batılılaşmış olduğu gibi mekânlarında Batılılaştığı roman olarak kabul edilmektedir.

Âşk-ı Memnu, yasak bir aşkın kurbanı olanları anlatmaktadır. Romanın ana karakteri Bihter’in annesi Firdevs Hanım gibi kocasını aldatan bir kadın olmak istemeyişini işleyen roman, natüralizm akımının tesiriyle annesinden gelen genlerle annesi gibi bir karaktere dönüşeceğini anlatmaktadır. Annesi gibi olmak istemediği için Adnan Bey’den gelen evlilik teklifini kabul eder. Bu evliliğin gerçek bir evlilik olması için çaba göstereceğini kendisine kabul ettirir. Ancak kendisini her ne kadar bu duruma alıştırmaya çalışsa da görmek istemediği duyguları bir gün uyanacaktır. Bu uyanışla birlikte artık Bihter, aynı karakter olarak kalmayacaktır. Bütün bu olayları Halit Ziya, bir oluş sırasına göre romanına yerleştirir. Romanın başında bir sandal gezisinin ardından Melih Bey takımı olarak adlandırılan Firdevs Hanım ve kızları, yaşadıkları konak hakkında bilgi verilmektedir.

“Melih Bey kimdir?

Bu suale sarıh bir cevap vermek külfetine lüzum görülmemiştir. Melih Bey vefatından sonra devam edebilecek hiçbir hatıra bırakmamıştır: yalnız Anadolu kıyısında bir yalı ve bu yalıdan İstanbul’un hemen her tarafına yayılarak bugün “Melih Bey takımı” unvanıyla bir temayüz noktasında birleşen kadınlar...

Bu yalı şehrin tarihinde mümtaz bir nevi çiçek yetiştiren bir camekân hükmünde hizmet etmiş ve İstanbul’un kibar hayatına bu mümtaz mahsulden numuneler serpmiştir. Bunlar yarım asırdan beri bu büyük şehrin muhtelif noktalarına dağılmışlardır; fakat onları dağılmakla beraber birbirinden ayırmayan, bütün bu muhtelif çiçekleri bir rabita ile toplu bir demet şeklinde

bağlayan bir şey vardır ki ailenin unvanıdır.(...) Hatta bu camekânın en güzide çiçeklerinden Firdevs Hanım-aile tarihi içinde bir harika nevinden- henüz on sekiz yaşındayken Rumeli sahilinin mini mini zarif bir yalısına- bugün Kalender seyranından sonra beyaz sandalın rıhtımına yanaşmak üzere olduğu açık sarı boyalı yalıya- gelin gider gitmez izdivaç hediyesi olarak derhal aile unvanını götürmüş oldu; o günden başlayarak kocasının ismi silindi ve yerine: -Firdevs Hanım'ın beyi, denildi.

(...)

“Ömrüm sana çocuk yetiştirmekle mi geçecek?” cümlesi en beklenmeyen zamanlarda kocasının yüzüne vurulacak bir kamçıydı. O, bu kamçı darbelerine yüzünü uzatır, gülerek bu müthiş kavgaların neticesini beklerdi. Karşısında bu erkeği o kadar zelil o kadar miskin görmekten husumetine bir de teneffür rengi karışırdı. Bu, ikisinin arasında senelerce süren bir cehennem hayatı oldu...

Bir gün Firdevs Hanım, İstanbul'dan eve avdet ederek odasına çıkınca birden garip bir manzara karşısında dondu: Çekmecesinin gözleri kırılarak açılmış, öteye beriye çamaşırları, kurdeleleri, mendilleri dağıtılarak atılmıştı. Birden bunların arasında buruşturulmuş yırtılmış, etrafa serpilmiş kâğıt parçaları gördü ve hepsini anladı.

Nihayet kocası, senelerden sonra damalarında birdenbire bir kocalık kıvılcımının tutuştuğunu hissederek gelmiş, bu kadının hususi hayatına ait sırlar mahfazasını parçalamıştı”(Uşaklıgil, 2021, s. 20-25).

Firdevs Hanım, kocasının maddi varlığı için evlenmiş ancak kocasını aldatan bir kadın rolünde verilir. Kocasını ile sürekli kavga halindedir çünkü Firdevs Hanım dışarıdan sürekli mektuplar, çiçekler alır. Artık dayanılmaz bir hal alınca Melih Bey, duruma el koyar ve Firdevs Hanım'ın eşyaları arasında bulunan mektupları bulur. Buna dayanamaz rahatsızlanır, hastalığı çok uzun sürmez ve Melih Bey ölür. Firdevs Hanım artık dul bir kadındır, kendisini kısıtlayacak hiçbir engel kalmamıştır. Her ne kadar kocasının ölümünden kendisini sorumlu tutmuş olsa da bu çok fazla sürmez tekrar o canlı hayatına kaldığı yerden devam eder. Bu hayata kızlarıyla Bihter ve Peyker ile birlikte devam eder.

Bu eğlenceli hayat sırasında Adnan Bey- dönemin diğer varlıklı ailelerindendir- sandal gezisinden sonra Bihter'i kendisine eş olarak ister. Asıl olaylar dış mekândan iç mekâna taşınarak burada oluşmaya başlar. İç mekân olarak verilen ilk ev, Bihter'in Melih Bey takımı olarak adlandırılan bu konaktaki odasıdır. Melih Bey, dönemin zengin ve adı duyulmuş kişilerindendir. Ancak kendisinin ölümünden sonra bütün varlığını karısı eğlence hayatlarında yediği için çok paraları kalmamış olarak gösterilir. Bu olayla aslında Bihter'inde tıpkı annesi gibi bu sefil hayattan kurtulmak için evlilik yapacağını görebiliriz. “-O halde o koca mutantan yalı yalnız Bihter'e kalacak” (Uşaklıgil, 2021, s. 37). Verilen mekân tasvirinde de anlaşılacağı üzere Bihter, sadece Adnan Bey'in varlığı için kabul edecektir. Her ne kadar kendisi iyi bir eş olacağını kabul etmeye çalışsa da romanın ilerleyen sürecine olaylar Bihter'in istediği gibi gitmemektedir. Adnan Bey'in yalısının yanında Bihter'in kendi odasını gözden geçirmesi, bir güç dengesizliğini göstermektedir. Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında maddi gücün ağır bastığı bir konu işlenmektedir. Firdevs Hanım'ın kocasını aldatması üzerine

herkes onu kötü kadın olarak gördüğü için kızlarıyla da kimse evlenmek istemez. Bihter de kendisiyle evlenmek isteyen ilk adam Adnan Bey’le evlenmeyi kabul eder. Bihter, bu evliliği çeşitli sebeplerden ister; ilk olarak annesinin egemenliğinden kurtulmak için, ikinci olarak annesinin adı çıktığı için kendileriyle kimsenin evlenmek istememeleri, üçüncü olarak da Adnan Bey’in yalısına sahip olma fikri. Tüm bu sebepler Bihter’i kendi benliğini tanımadan bir evliliğe sürüklemiştir.

Romanda geçen “-O halde o koca mutantan yalı yalnız Bihter’e kalacak” (Uşaklıgil, 2021, s. 37) bu alıntı ile Bihter, kendisini evliliğe hazır hissetmeye başlar. Düşüncelerini etrafındakilere anlatmak yerine kendi odasında detaylı olarak düşünmek için evdekilerden izin ister, bu sayede romanda kendi odasından da bilgiler verilmiş olur.

“Bir his ona derhal bahsin hemşiresinin yanında devam etmesinden çekinmek lüzumunu ihtar etmiş, bu meselede Peyker’in validesiyle birleşeceğini haber vermişti. Ta odasına, tam bir serbesti ile düşünebilmek, itirazlara hedef olmadan evvel ya galip ya mağlup olmak için bir karar vermek azmiyle mini mini odasına çıktı; kapısını kapadıktan sonra elindekileri yatağının üstüne attı, pencereye koşarak elinin tersiyle pancurunu itti, Yakup-uşakları- bahçeyi sulamıştı, son kovanın bakiyesini Bihter'in penceresine kadar tırmanan hanımelinin topraklarına boşaltıyordu. Henüz sulanmış bahçeden toprak kokusuyla karışık çiçek rayihaları odanın beyaz leylak sularıyla meşbu havasını serinlendirdi. Şimdi odaya bahçenin yeşilliklerine bürünerek koyulaşan esmer bir ziya girmiş, sanki buraya sönmeye amade bir zaafı yanan yeşil bir fanusun renklerini serpmişti. Bihter penceresinin yanında, sedirin koluna oturarak, birden muhakemesinin önünde dikilen sualin hallini bu kelimenin ahenginden bekliyormuşçasına kendi kendisine:

-Adnan! Adnan Bey!.. dedi” (Uşaklıgil, 2021, s. 37).

Bihter’in bu odada düşünmeye başlaması, artık fikirlerinin değiştiğini göstermektedir. Bu vesileyle sadece annesinin istekleri doğrultusunda hareket etmeyeceğini kabullenir ve kendi benliğinin farkına varır. Bihter’in Adnan Bey’le evlenme fikri, ona bir eş olmaktan ziyade kendi evindeki bu mini mini odadan kurtulma fikri daha ağır basmaktadır. Yazarın bütün romanlarında, dikkat ettiği özelliklerden biri evlerin bahçeleri ile karakterlerin ruh hallerinin aynı olmasıdır. Karakterler; bedenlerini, arzularını fark etmeye başladıkları ilk evrelerde odalarındaki pencerelerin etrafında otururlar. Bunun yapılmasının sebebi; karakterlerin evin içinde yaşadıklarından kurtulmak isteyerek, bir kaçış mekânı aramasıdır. Karakterin ruh haliyle bahçe eş zamanlı yansıtılır. Eğer karakter; ruh, fikir açısından bunalımı bir süreçte ise yaşadığı evin bahçesi kendisine karanlık içinde bir zulmeti yansıtır. Fakat ruh hali mutlu, sevinçli ise bahçe içerisinde bulunan çiçekler, ağaçlar, dizili taşlar, gökyüzündeki bulutlar dahi karakterin hoşuna gider.

Bihter, odasının penceresinden bahçeyi izlerken ruh hali henüz kötü şeyler için hazır olmadığı için doğayı yeşil renkleri ile güzellikleriyle görür, balkonun dibinden kendi odasına kadar uzanan hanımeli dahi onun hoşuna gider. Sonra bir anda Bihter’in gözünün önünden

çekilir ve sanki doğa ona, kendi yaşadıklarını hatırlatır şekilde müsaade eder. Bihter bir anda odaya neden geldiğini hatırlar. Bu hatırlama ile birlikte yaşadığı bu odanın içerisinde bir anda değişimler başlatır. Ancak bu değişim sadece burası ile sınırlı kalmaz, Adnan Bey'in evindeki eşyaların bile hayalini kurar.

“Bu izdivaçta onu ne çocuklar ne de Adnan Bey'in elli senesi korkutuyordu, bunlar öyle küçük şeyler kabilinde ki asıl meselenin şaşkınlığıyla örtülüveriyordu. Eğer Adnan Bey herkese benzer bir adam olsaydı, eğer çocuklar her vakit babalarının yanında görülen güzel giyinmiş o güzel bebekler olmasaydı, bu mesele çıkar çıkmaz omuzlarını silkecek, eniştesinin yüzüne bir kahkaha savurarak kaçacaktı. Lakin Adnan Bey'le izdivaç demek Boğaziçi'nin en büyük yalılarının biri; o önünden geçilirken pençelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Louis XV ceviz sandalyeleri, iri kalpaklı lambaları, yaldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kıklar mahun sandalı fark olunan yalı demektir. Sonra Bihter'in gözlerinin önünde bu yalı bütün hayalinin tantasıyla yükselirken üzerine kumaşlar, dantelalar, renkler, mücevherler, inciler serpiliyor; bütün o çılgıncasına sevilip de alınamayacak mütehassir kalınmış şeylerden mürekkep bir yağmur yağıyor, gözlerini dolduruyordu” (Uşaklıgil, 2021, s. 39).

Bihter'in dikkatini çeken olay Adnan Bey'e eş olma fikri değildir, dışarıdan görünen o koca yalının, içerisinde Doğu kültüründen uzak tamamen bir Batı kültürünün yaşatıldığı bu o mutantan yalının sahibi olma fikridir. Kendi odasında düşünceye dalan Bihter, tüm olaylara karşı bu evden, annesinden kurtulmak için ve tabi ki o varlığın sahibi olmak için bu süreci kabul edecektir. Evin içerisinde bulunan eşyalar Türk kültürüne, Batılılaşmanın etkisi ile birlikte girmiş en gözde ev eşyalarıdır. İnsanların sadece değişimi eşyalar üzerinden yapacağını düşünen fikrin esiri olan nesneler, sadece kültürü değil bir neslin yaşam amacını dahi değiştirmiştir. Tanzimat'ın getirdiği yenilikler sadece nesneler değildir ancak insanların İstibdat döneminde nesnelere düşkünlükleri daha fazla artmıştır. Bunun sebebi, kişiler toplumsal meselelerden uzaklaşır ve sadece bir evin içerisine hapsedildikleri için düşünecek tek konu evlerindeki eşyalar olmuştur. Bu süreç, Servet-i Fünûn romancılarına işlenecek konu olmuştur. Kişilerin evlere yönelmesi, beraberinde rekabeti, gösterişi de getirmiştir. Değişen kültür ile değişen hedefler beraberinde değişen ev yaşamları, istekleri, içerisinde bulunan eşyalar daha önemli olmaya başlamıştır. Dönemdeki kişiler, olaylar sadece yanlış anlaşılma üzerine olduğu için Batı kültürünün sadece ilmini ve fenni almayıp nesneleriyle, kıyafetleriyle, eşyalarıyla birlikte kabul etmişlerdir. Bu da Türk kültürünün artık, demode kaldığını düşündürmektedir. Batıya yönelen kişiler, kendi kültürlerinden kopuk bir toplum haline girdiler. Tanzimat dönemiyle kişilerin arasına karışına yanlış Batılaştıran tipler, Servet-i Fünûn devrinde fazlaca görülmeye başlanmıştır. Bu tipler Halit Ziya'nın bütün eserlerindeki karakterlerinde görülür. Bu bölümde incelenen *Âşk-ı Memnu* romanında ise yanlış Batılılaşan karakter Bihter'dir. Zenginlik hayali onu bambaşka bir karaktere dönüştürmüştür.

Karakterin dönüşümü, Adnan Bey’in kendisiyle evlenmek istediğini söylediği andan itibaren başlar. Değişimlerin soyut olmasına gerek olmaz, fikirlerde de değişimler başlayabilir. Bihter, her ne kadar yaşadığı evde bir baskı olduğunu düşünse de kendisine ait bir odası vardır. Ama onun gözünde hayalini kurduğu ev, oda bambaşkadır. İşte bu yüzden hırslarının kurbanı olmaya müsait bir karakter olarak yaratılmıştır. Zenginliğin getirdiği hevesle aslında hep daha fazlasını isteme arzusu onu elindekilerden de olmasına itecektir. Adnan Bey onun için sadece kocaman yalının sahibi, varlığın en büyük temsilcisidir. Adnan Bey’in varlığına sahip olmak için ortada olan tüm engelleri görmezden gelip, kendi yaşadığı o küçük evden kurulmak için her şeye razı olacaktır.

“Onun bu meselede kendisine bir müttefik olabileceğine karar verdikten sonra kardeşini düşündü. “Zavallı Peyker! Adnan Bey ismini işittikten sonra ne tuhaf oldu. İşte bu işe mani olmak isteyeceklerden biri daha... Bu defa anneme ala bir muavin var fakat...”

Cümlesinin aşağısını Bihter zihninde ikmale lüzum görmedi, ayağa kalkarak tekrar pencereden mini mini bahçeye baktı. Şimdi böyle yukarıdan şu özenilerek muntazam tutulmaya çalışılan bahçeciğe bakarken gözleri de hülyasının yüksekliklerinden alçaklara düşen bir istihkar nazarı vardı.

Bu köşecikte, şu fakir evceğizde, her zaman bir gidişle gelen gidene benzeyen saatleri sürükleyerek geçen günler, 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 derecesine indi.

Üstündeki elbiselerden, etrafındaki eşyadan fakir bir şikâyet intişar ederek onu müziç bir hava içinde kucaklıyordu. O eskilikleri saklamak için üzerlerine işlenmiş şeyler atılan sandalyeleri, çatlamış eski ceviz dolapla yıldızları silinmiş demir yataklığı, pencerelerden melül ve mariz bir köhne edayla sarkan perdeleri, artık hoş göstermek için maharetin kifayet edemediği bu şeyleri uzak bir meskenet âleminin bir daha görülmek üzere terk olunan yadigârları kabilinden görüyordu. Sonra birden, bu âlemin yanında ter ve taze müzehheb muşa’şa bir konağın dehlizleri, odaları açılarak ziyalar içinde kaynıyordu.

Bunların içine kendisinde beğenilip de alınamamış şeyleri atacaktı. Hep birer birer tahattur ettiği heykellerden, küplerden, resimlerden, saksılardan, o bin türlü şeylerden yığacak; duvarları, hücreleri, doymak bilmeyen bir heves mebzuliyetiyle örtecekti” (Uşaklıgil, 2021, s. 40-43).

Evdekilerin Adnan Bey ile aralarındaki yaş farkından, çocukları oluşundan dolayı kabul etmeyeceklerini düşündükleri için kendi fikirlerini kendi içerisinde yaşayan Bihter, artık kendisini evlilik fikrine iyice alıştırmış ve kendi eşyalarından, odasından, yaşadığı evden sıkıldığını dile getirmiştir. Adnan Bey’in izdivacından önce bu eşyalar onun gözüne kötü görünmemektedir. Bu teklif sanki kendi benliğine değil içinde yaşayan başka bir Bihter’e hitap etmiş, bütün gösterişli, meraklı yönünü ortaya çıkarmıştır. Odasında bulunan eşyalardan da bu bölümde söz eder. Odasının içinde “O eskilikleri saklamak için üzerlerine işlenmiş şeyler atılan sandalyeleri, çatlamış eski ceviz dolapla yıldızları silinmiş demir yataklığı, pencerelerden melül ve mariz bir köhne edayla sarkan perdeleri” (Uşaklıgil, 2021, s. 43) bulunan bu eski gördüğü eşyalar, evlilik haberi alınana kadar eski değildi veya daha önce dikkatini çekmemişti. Bu teklif ile ilk aklına gelen şeyler arasında eşyaları oldu. Tüm o gösterişli evin yanında kendi

odasında özenle aldığı eşyaların yanında, bir hevesle diktirdiği elbiseleri dahi gözüne eski görünmeye başladı. Kendi evindeki her şey bir anda anlamsızlaştı. Bu yüzden evlilik onun için Adnan Bey’den ziyade eşyalar ile evliliğin temsilcisi olarak verildi.

“Bu gece Bihter odasına bir zafer neşâtiyle girdi. Şimdi artık tahakkuk edeceğinden emin olduğu hülyasıyla yalnız kalmak için acele ediyordu. Üstündeki şeyleri koparıp atmak isteyen ellerinin seri hareketiyle soyundu, omuzlarından kayan gömleğiyle pencereye kadar gitti, pancurları çekti, camı indirid, kandili yaktı, mumunu söndürdü, yatağının kenarına oturarak çorapları çekip attı; her şeyden uzak, her şeyden ayrı, yalnız hülyasıyla beraber kalmak için yatağına girdi, eliyle cibinliğini çekti.

Ötede kandilinin titrek ziyası odanın mahrem gölgeleriyle boğuşuyor gibiydi; masanın üzerine şişelerin irileşen, nispet haricinde şişen gölgeleri odanın döşemesine dökülüyordu. Şimdi Bihter yatağının içinde, hakikatle hülyanın arasına cibinliğinin tül duvarını çekerek yatıyor, odanın sükûnunda bir uyku nefesi uçmaya başlıyordu. Yalnız –ufuklardan bir parça güneş istemek için yuvasının kenarında bekleyen beyaz bir güvercin yavrusu gibi- yataktan, cibinliğin arasından küçük, beyaz, tombul bir ayak sarkıyor; asabi bir hırçınlıkla sallanarak şuh, çapkın bir davet manasıyla güya bu emel yatağına takım takım hülyalar çağırıyor; “Evet!” diyordu. “Buraya geliniz mutantan yalılar, beyaz kıklar, maun sandallar, arabalar, kumaşlar, mücevherler, bütün o güzel şeyler, bütün o müzehheb emeller... Siz, hepiniz, buraya geliniz...” (Uşaklıgil, 2021, s. 50-51).

Bihter’in, romanın başında bir yalıda yaşadığı bilgisi verilir. Kendisi de varlıklı bir ailenin kızıdır. Ancak babasının ölümünden sonra, annesi kalan parayı eğlence hayatında kullandığı için zamanla ellerindeki paraları da kalmayacaktır. Gösteriş düşkünlüğünün bir nedeni de bu olabilir. Halit Ziya, annesine benzememek için çok çaba sarf eden Bihter’i daha romanın başında bir evin hayali ile hırslarının kurbanı ilan eder. Bihter, yaşadığı bu duyguyla başa çıkamaz. Çünkü kendi evi bir anda onun gözünde anlamsız bir hal alır. Onun tek hayali artık “mutantan bir yalı” sahibi olmak. Tek bu şartla Adnan Bey’in karısı olmayı kabul eder. Her ne kadar annesine inat olarak kocasına eş, onun evlatlarına ise gerçek bir anne olacağına kendisini inandırmaya çalışsa da romanın sonunun bir ipucu olarak gösterilen yalının sahibi olma fikri- bütün varlığa sahip- onun sonuna sebep olacağını gösterir.

Bihter, ilk olarak odasına girdiği zaman doğa tarafından aydınlatılan bu oda için, Halit Ziya, içinde bulunduğu durumu daha net anlatabilmek için renklerden yardım alır. Işığın geliş şeklini değiştirir ve odaya soluk renkli bir mum ışığı yansıtır. Kendi yatağında uyumak için girdiğinde dahi bu fikir onu terk etmez, sadece hayaline ulaşma fikri vardır. Bunun içinde elinden gelen her yolu deneyecektir. Romana psikolojik açıdan bakıldığında, Bihter, kaçmaz istediği her duygunun esiri olur. Ne kadar annesine benzemek istemese dahi yine de ondan kaçamaz ve sonunda bu varlığında onu mutlu etmediği duygularının esiri olur, kocasına aldatan bir kadına dönüşür. Henüz duyguları uyanmadığı için Adnan Bey’e iyi bir eş olma fikri her, Bihter’i her şeyden çok mutlu eder.

Fikirlerinde herhangi bir uyanış oluşmadığı zamanlarda, Bihter, ilk adım olarak kendisine bir yatak odası kurdurur. Bu oda kendisi için kusursuz olmalıdır. Çünkü o koca mutantan yalının sahibi sıradan eşyalarda yaşamamalıdır. Adnan Bey'in odasının yanına –çocukların ders odalarına- kendisi için bir oda verilir. Bihter, henüz eve gelmemişken ilk dikkati bu yatak odası çeker. Bu oda devrine göre tam bir modern eşyalarla doldurulmuş bir mekân olarak verilir. Tüm bunlar onun çevresinde olup bitenlerden habersiz olarak burada yalnız yaşayacağına hazırlıktır. Çünkü benliği ile savaştığı sırada o çok beğenerek ve isteyerek aldığı oda artık onun duygularını tatmin etmeyecektir. Çünkü hayalini kurduğu evliliği yazar, Bihter'e yaşatma şansı tanımaz. Bihter, hırslarının ve duygularının kurbanı olur.

Tüm bu hırslara sebep olan ilk adım Adnan Bey'in yalısındaki yatak odası romanda Nihal'in gözünden verilir. Onun eve gelişi en çok Nihal'in egemenliğini elinden alacağı için Bihter'le ilgili her şey onun dikkatini çeker, çok belli etmek istemese de yapılan her yeni şey Bihter'e olan merakını daha çok cezp eder.

“Yalnız bir gün yukarıda yatak odalarında bir tebeddül olacağından bahsedilmiş. Nihal'den yatak odalarıyla dershanelerinin birleştirilerek dördüncü odanın serbest kalmasına muvafakati istihsal edilmişti. Nihal, yalnız başını eğerek rıza göstermişti; sonra bu da unutuldu, ne o ve ne etrafındakiler buna dair bir şey söylememişlerdi.

Nihayet bir gün yalının içinde büyük bir telaş olmuş, rıhtıma bir mavna yanaşmıştı. Gürültüler vardı, mavnadan bir şeyler çıkıyordu. Nihal pencereden koşmuş, bakmış: Bir yatak odası takımı!..

Bu isfendan ağacından güzel bir takımdı. Nihal birden anladı. Odalarda yapılacak tebeddülün sebebi asıl bu yatak takımının karşısında vuzuh kesb etti. Daha ziyade görmek istemeyerek bahçeye kaçtı” (Uşaklıgil, 2021, s. 99).

Eve, yabancı bir kadının gelişi sadece Adnan Bey'i değil evin tüm haklını etkilemiştir. Ev içerisinde henüz kendi varlığı görülmemişken, nasıl biri olduğunu sezdirecek eşyalarla tanınmıştı. Bu da Nihal'in iyice babasından, evden, kendi sahip olduklarından kaçışını tetiklemektedir. Aslında Nihal'in egemenlik kurduğu evi, kendi elleriyle Bihter'e teslim edişini kendisi izlemektedir. Bu ilk olarak kendisine ait bir odayı boşaltmayı kabul ettirilerek ona hazırlanışını izlerken etkisini gösterdi. Henüz onu idrak edememişken, yalıya gelen maun sandalın, Bihter'in eşyalarını getirdiğini anlayınca kendi kabuğuna çekilişini hızlandırır. Bu yatak odası takımı modern bir evin en gösterişli mekânı olarak gösterilmektedir, gelişi bile olay oluşturmaktadır. Romanın devamında Bihter'in odası ile ilgili bilgi yine Nihal'in gözünden şöyle verilmektedir;

“Nihal etrafına baktı. Evvela pencereleri gördü. Gayet açık, beyaz bir bulut altında saklanmış zannolunacak kadar donuk mavi atlatsan yer yer boğularak kaldırılmış yarım perdelerin arasından beyaz tüller dökülüyor, Kula'nın garp zevkinin tesiriyle son zamanlarda vücuda getirdiği solgun halılardan birinin üzerinde küçük küçük kümeler yapıyordu. Tamamıyla açılmış pancurlardan dalgalanarak giren ziya ile bu perdeler mavi bir kayalıktan dökülen, döküldükçe köpüren beyaz bir şelaleye benziyordu. Yine öyle açık maviyle boyanmış duvarlar, o renkte

sarkan eski mabetlere mahsus fanuslar taklidi mülevven muhtelif camlarla yapılmış bir büyük kandil; köşede, tam vaktiyle Nihal'in piyanosunun yerinde yatak, tavanda azim bir sarı halkadan dolaşarak dökülen atla ve tül karışık bir cibinlik; karşıda, iki pencerenin arasında, tuvalet takımı; yanda kapısı unutulmuş açık bırakılmış aynalı dolap, uzun bir sedir, yine açık mavi kalpakla bir uzun yer lambası, ufak bir geridon, mini mini bir şamdanla birkaç kitap, ta aynalı dolabın karşısında babasının kara kalemle yapılmış tabii cesamette bir resmi... İşte Nihal'in ilk bakışta gördüğü şeyler. Bülent hepsinden ziyade cesaretle davranarak ilerlemiş, tuvalet masasının üstüne, o bin türlü ufak tefeklere, biraz eğilerek, güya içinden birisinin başı çıkıverecekmiş gibi korkarak, aynalı dolaba bakıyor, her gördüğü şeye bir hayret kelimesi terdif ediyordu" (Uşaklıgil, 2021, s. 108-109).

Oda artık Nihal'in ve Bülent'in dersane odası değil eve yeni gelen Bihter'in kendisi için hazırladığı odadır. Tüm bu hazırlıklar Bihter'in kendi benliğini kanıtlama çabasıdır. Annesin varlığı altında ezilen Bihter, bu evliliği bir kaçış olarak görür ve kendi hayatına yön vermek ve annesine inat "bende varım" demek için evlenir ve o büyük yalıda kendisinin varlığını hissettirecek eşyaları yerleştirir. Eve gelen eşyalar, son derece modern hayatın izlerini taşımaktadır. Bu odada yine renklerle ilgili sezdirme mevcuttur. Her şey yolunda gittiği günlerde odanın perdelerinden yatağına kullanılan renkler en ince ayrıntısına kadar tasvir edilir. Aslında hülyasının boşa düşmeyeceğini sezdirmek için verilen renk imajı bir taraftan da kendileri içinde uyumlu olan eşyalarında güzel olduğunu vurgulamaktadır. Bihter'in eşyalara, eve veya belli bir mekâna sığınışının tek sebebi annesinden kaçışı değildir. Yazar, tüm roman karakterlerini bir eve sığınma fikri aşılır. Çünkü dış dünyadan kopan bir insan ancak kendi iç dünyasını anlayabilir. Halit Ziya, bunu eserinde uygulayabilmek için dışarıdakilerle ilişkisini keser ve onları kocaman yalının içine toplar. Yazarın, karakterlerine uyguladığı bu sığınış veya kaçış imajını Berna Moran şu sözleri ile açıklar:

"Uşaklıgil, Âşk-ı Memnu'da birtakım insanların, neden-sonuç yasasına göre gelişen aşk öyküsünü anlatan, psikolojik gerçekliğe dayanan, sağlam yapı, kusursuz bir sanat yapıtı yaratmak peşindeydi. Böyle, bireyler arası duygusal yoğun ilişkiyi işleyen romanlara, Edwin Muir "dramatik" roman adını verir. Âşk-ı Memnu işte bu tür romana çok iyi bir örnektir. (...)

Bir kötülük havası taşıyan birinci dünyadan Bihter'in Adnan Bey'in yalısına gelin olarak gelmesiyle mutlu dünya gölgelenir, bulutlar, birkaç kişi arasında büyük tutkuların, korkunç kıskançlıkların ve şiddetli nefretlerin alıp yürüdüğü bir cehenneme dönüşür ve sonunda bir kasırgayla temelinden sarsılır.

Böyle bireysel ilişkilerin matematiksel bir zorunlulukla geliştiği "dramatik" romanda mekân da sınırlı olmak zorundadır. Yazar, sayısı az kişilerin arasındaki ilişkilerin yoğunluğunu sağlamak için, bu insanları, kendileri dışındaki dünyadan ayıran kapalı ve dar bir çerçeve içinde toplar. Ne olursa kendi aralarında olacaktır. Çünkü dış dünyadan müdahaleler işi sulandırarak etkiyi zayıflatır. Uşaklıgil de, kişilerini ıssız bir adada bırakır gibi, toplumdan tecrit edilmiş bir yalıda toplar" (Moran, 2021, s. 92-93).

Bir mekânın üyesi olmak, oraya ait hissetmeye çalışmak ama bulunduğu hiçbir yere ait olamayan bir karakter yazarın kendi tercihidir. Yazarın oluşturduğu kaosu ortaya çıkarmak için yarattığı karakterler döneme uyumlu olmak zorundadır. Evin içerisinde tek farklı oluşturduğu kişi Bihter olmayacaktır. Çünkü kaosun oluşabilmesi için zıt karakterlerin bir arada bulunması gerekir. Bu kaostan beslenen olaylar zinciri romanın konusunu oluştururken; okura, Türk

romanına, bireyin karakter analizine bir mekândan- odadan- bakma fırsatı verir. Nihal için, Bihter'in eve gelişi büyük bir kaos sebebidir. Romanın Bihter'in varlığını hissettiği andan itibaren her şey Nihal'in gözünden anlatılır. Çünkü evdeki egemenliğinin elinden gideceğini anladığı için tüm bunları paylaşmak zorunda kalması, onun, eve gelen yabancıya-Bihter- karşı tavrını göstermek için bu yol tercih edilir. Bihter, sanki “Melih Bey takımındaki” evinde bir odası yokmuş gibi davranır. Dönemin son model bütün eşyalarına sahip olmak istercesine odasına yepyeni ürünler alır. Matmazel'in Türk evi hayalinin tersini yaşadığı bu evde en çokta Bihter'in odası Batılı tarzdadır. Romanda Bihter'in odasının, birbiriyle uyumlu oluşu dikkat çeker. Yere sarılan halıdan, duvara asılan perdelerin tasvirleri en ince detayına kadar incelenir. Bunlar aslında biraz da mübalağa edilerek tasvir edilir ki, Bihter'in ruh halinin ilk başta esere doğru bir şekilde yansıtılmak amaçlanır. Yazar, işlediği bu gösteriş temasını karakterin kendi benliğini anlatabilmek için ustaca işler. İşlenen bu konu çok uzun sürmez.

Bihter'in düzenlediği bu oda tasvirinden sonra aileler bir “Göksu gezintisine çıkar”. Bu gezintiyle aslında Bihter'in bu evliliği sadece para uğruna yaptığı sezdirilir. Annesinden kaçmak istediği için kabul ettiği evliliğinde, bastırılmış genç kız duygularını unuttur. Yaşadıkları, gördükleri şeyler duygularının uyanışını tetikler. Her ne kadar ilk başlarda bunu kabul etmek istemese de bu onun için kaçınılmaz bir sondur, oda romanın sonunda tıpkı annesi gibi “kocasını aldatan bir kadın” olacaktır. Bu gezintide tüm duyguları tetikleyen olayın başlangıcı Behlül'ün Peyker'e cüretkâr şekilde her duygusunu dile getirmesi ile başlar. Ancak Peyker evli ve kocasına bağlı bir kadın olarak çizilmiş bir karakter olduğu için ona istediğini vermez. Bihter'de kendi benliğini fark etmesini sağlayacak olaylar Peyker'in bu konuşması üzerine başlar:

“-Biliyor musun Bihter? Kaynınız mıdır, yeğeniniz midir, nedir, tuhaf ve cesur bir çocuk! Eniştenin hukukuna ufak bir tecavüze tahammül edemeyeceğimi bilirsin. Ben kocama hıyanet etmek fikriyle evlenmedim, beni rahat bırakmayacak olursa evime kabul etmemeye mecbur olacağım...

O “Ben kocama hıyanet etmek fikriyle evlenmedim” derken, ihtimal, bu sadece bir sözden başka bir şey olmamak pek mümkün olmakla beraber, Bihter mukabeleye lüzum görüyordu” (Uşaklıgil, 2021, s. 143).

Gerçeklerle yüzleşmek yerine bir kaçış sergilemeye çalışan Bihter'in aslında aklına da kalbine de bir şüphe girmişti. Kendisi için mi söylenmişti acaba bu söz yoksa gerçekten öylesine söylenmiş bir söz müydü? Tüm bunlar Bihter'in, bu Göksu gezintisi sonrasında kendi benliği ile yüzleşmeye sürüklemiştir. Bunu kabul etmeye başladığı zaman dilimi ve odasında artık o eşyaların bir canlılığının kalmayışını vurgulayan olaylar eve döndükten sonra yemek masasında Behlül ile konuşmasından sonra verilmektedir.

“Bu akşam sofrada Nihal’le Bülent’in yerleri boş kalmıştı. O kadar yorgundular ki hemen odalarına çekilmelerine müsaade olunmuştu. Behlül, peşkirini ağzına kapayarak esneyen Bihter’e diyordu ki:

-Bahsederim ki yenge, sofradan kalkar kalmaz uyuyacaksınız. İşte sahra âlemleri böyledir, insan eğlenmek ümidiyle gider; eğlenmemiş, yorulmuş, kırılmış olarak avdet eder. Hususiyle sizin için...Daima evde, odaların basık havasında yaşayıp da birden güneşin tufanları altında geniş havalara çıkıveren kadınlar bir serbestlik meyliyle kafesinden kaçıp da henüz evin çatısından ayrılmadan bayılıveren kanaryalara benzerler.

Bihter: Oh ne uyku! Ne uyku, diyordu; bir hafta hiç yataktan kalkmadan uyuyacağım zannediyorum.(...)” (Uşaklıgil, 2021, s. 159).

Her ne kadar kabullenmek istemese de bu kendiyle yüzleşmek için, bugün yaşadıklarını artık anlamlandırmak için tek kalmasını gereken zamandı. İnsan her ne kadar kalabalık içinde yalnız kalmaya çalışsa da bunu genelde başaramaz, çünkü ailelerin verdiği sorumluluk üzerine biner. Ancak Bihter eşiyle birlikte aynı odayı paylaşmadığı için kendisi için tahsis edilen odada, kendi benliği ile yüzleşmeye hazırdır. Tüm olaylardan sonra, zihinde, bedende ve ruhta bir uyanış başlar.

“-Ben kaçıyorum, dedi; müsaade eder misiniz?

Yalnız kalmaya ihtiyacı vardı. Bu akşam kendisinde bir şey hissediyordu ki yapıyınız, odasının bütün samimi mahremiyeti içinde, benliğiyle baş başa kalmak, dinlenmek için ona bir ihtiyaç veriyordu.

Odasına çıktı. Burası karanlıktı. Yavaş yavaş, güya bu sükûn hüccresinde uyuyan mahremiyeti uyandırmaktan ihtiraz eden hafif adımlarla ilerledi. Karşısında, açık, karanlığın içinde, beyaz tüllerinin arasında donuk gümül bir rengiyle titreyen pencere, ona gecenin serin nefesinden mini mini hamlelerle dalgacıklar püskürüyordu. Karanlıkta aynalı dolabın önünden geçerken beyaz bir bulut müphemiyetiyle kendi gölgesini gördü. Ötede karyolanın yükselen cibinlikleri titriyor, lambanın kalpağı azim bir baş sallantısıyla güya ona bakıyordu. Her şeyden evvel pencereyi kapamak, sonra, karanlıkta, büsbütün karanlıkta, hemen o haliyle kendisini halının üstüne atarak, bilinemaz nasıl bir yorgunluktan dinlenmek istiyordu. İstiyordu ki buraya şu gecenin nefesinden bir parça şey bile girmesin. Orada, bahçede, yalnız yüksek dalı görünen bir erik ağacı vardı ki ona kollarını uzatarak yaklaşıyor gibiydi. Karşısında bu pencereyle karanlıkların sırlarında gizlenmiş garip, korkunç rüyalara mahsus mahlûklardan güya bir haşyet nefesi ürperme getiren bu gece rüzgârıyla, orada kollarını sallayan, belli bir saniye sonra odaya giriverecek olan bu gölgeyle yalnız kalmış olmayacak zannediyordu. Hâlbuki o öyle bir yalnızlık istiyordu ki rüyasız bir uykuya benzesin. Kandilini bile yakmayacaktı; küçük bir ziya bu eşyanın ruhunu uyandıracak, o zaman yatak, kanepeler, perdeler, şimdi bütün uyuyan, karanlığın içinde ölmüş, gömülmüş şeyler bir hayat havasıyla silkinivererek uyanacaklar, dirilecekler ve onların arasında kendisine gülümseyen bu aynanın içinde kendisinin, kendi resminin yanında artık yalnız kalmayacaktı. Yalnız!...Yalnız!.. Hatta, işte şimdi kendisinden de korkuyor, kendisini görürse, evet, bu karanlıkta kalmak isteyen kadın, Bihter’le karşı karşıya gelirse bir tehlike vücuda gelecek, birbirlerine söylenmemek icap eden şeyleri söyleyecekler; o zaman yalnızlıktan, karanlıktan, sanki bütün mevcudiyetin yokluğundan aranan şey; o uyku, o derin, tehi, ziyasız, rüyasız, uyku, bir daha avdet etmemek üzere silinecek zannediyor ve bundan korkuyordu. Pencereye yaklaştı. Serin, yıldızlarla dolu bir geceydi. Gündüzün sinirlerde takat bırakmayan sıcağından sonra taltif eden bir rüzgâr ratıp nefesleriyle havayı okşuyor, güya şedid bir hummanın ateşlerinden sonra bir kerem eli hastaya güzel kokulu bir suyun damlamalarını serpiyordu” (Uşaklıgil, 2021, s. 159- 161).

Bihter’in yemekten kaçışının sebebi kendi benliği ile baş başa kalma arzusuydu. Ancak bastırıldığı duyguların uyanışını bu şekilde fark edecekti. Her ne kadar duygularını gizlemişse de olsa, kendisini o özenle hazırladığı odasında gizleyemeyecek duruma geldi. Zira odalar

insanların kendi benliklerini kendilerinden saklamaz, aksine onları iyice gün yüzüne çıkarmak için çabalar. Odanın gerçekleri ortaya çıkarmasına yardımcı unsurlar pencereler ve aynalardır. Aynalar, kişilerin kendilerinden dahi sakladığı duygularını kendilerine açıkça gösterir. Bihter'in odası, ilk anlatıldığı bölümlerde oda mavi tüllerin altında asılı olan perdeler ile odanın aydınlığı ile vurgulanmıştı. Ancak bu defa oda, Bihter'in gözünden verildiği zaman karanlık olarak tasvir edilir. Karanlık, kişilere huzursuzluk verir. Aynı zamanda her şeyden kaçışı temsil eder. Hiçbir şey görünmez; insan, eşya, benlik dahi. Tüm bunların gizlenmesini ister karakter, çünkü görünürse kendisi ile yüzleşmekten korkar.

Bihter'in kendisi ile ilk karşılaşması, pencereye doğru ilerlerken odasında bulunan dolabın aynasında kendisi ile karşılaşır, bu karşılaşma bir kaçış niyetindedir. Kendisini görmek istemez. Odada her şeyden uzaklaşmak ister. Odanın içerisinde dışarıdan bir varlık istemediği için açık olan odanın penceresini kapatmaya yönelir. Ama işler istediği gibi gitmez. Burada kendisi ile yaşayacağı benlik mücadelesi onu kendisinden uzaklaştırmak istediği anda bir kişiye dahi muhtaç bırakır. Onun için bu uyanış kabul edilir bir şey değildi zira buraya gelirken kendisini kocası ve çocukları için var eden bir kadın olmak için gelmişti, her şeyi görmezden gelmişti. Oysa atladığı bir şey vardı. Bu atladığı olay kendi hayatı için en büyük sorundu. Bihter'in ilk uyanışları, o sahra gününden sonra yaşanırken, kabullenmesi biraz zaman aldı. Bu ilk karakterin uyanışından kaçış çokta istediği gibi gitmez. Çünkü insan her ne kadar duygularından kaçmak isterse istesin o duygular tam yaşanmadığı sürece kaybolmaz. Bihter, duygularından kaçmak için yalnız kalmak istediğinde sadece evdekilerden değil, o özenle aldığı ve bir uyum içinde dizdiği eşyalarından da kaçmak ister. Öyle bir karanlık ortam ister ki, rüyalarından bile kaçmak ister. Bu uyanış işaretleri, roman boyunca sezdirilir ancak Bihter'e çizilen rolde, daha çok eşyalara bağlılığı verildiği için duyguların uyanışını romanın ilerleyen bölümlerinde işlenir. Karanlıkta kalacak olması Bihter'i, mutlu edecek fikrini verdiği için odasındaki ışıkları açmaz. Çünkü duygularını karanlığın gizleyeceğini düşünür. Ancak düşünceler artık onu rahat bırakmaz. Bu karanlık ilerleyen sürede ona, korku vermeye başlar ve sonucu kötü de olsa artık kendisi ile yüzleşmeyi kabul eder. Ancak, kendisiyle yüzleşme fikri kendisine korku vermektedir.

Romanın ilerleyen bölümünde Adnan Bey, Bihter'in bu yalnız düşüncesine ortak olmaya çalışır ancak Bihter bedenindeki arzu ile gerçek hayattaki yaşantısı uyuşmayınca bir tedirginlik yaşar ve hisleri ile yaşantısı arasında yaşadığı zıtlığı; bu eve, bu odaya ve bu adama ait olmadığını artık kabullenir. Eşini bu gece yanında istemez, onunla kapıları açık olan odaları

bugün bir kez daha kapanır. Eşlerin aralarına giren bu kapılar içerisinde hem bir uyanışı hem de gizli bir sırrı barındırmaya başlar.

“Bihter:-Bu gece kapı kapanıyor, dedi.

Genç kadın adet etmişti, iki de birde aralık kapı kapanıyor, anahtar çevrilerek kilitleniyordu. Adnan Bey’in cevabını işitmedi. Şimdi artık yalnız, o indirilen pencereden, şu kapanan kapıdan sonra büsbütün karanlık içinde yapayalnızdı. (...)

Fakat kendisini bundan men eden bir şey vardı, öyle bir şey ki onun kollarının arasındayken bütün vücudunda bir kaçınmak, bir erinmek, hemen orada o dakika için ölmüş bulunmak ihtiyaçlarını uyandırdı. Buna galebe edemiyordu. Bir müddet bu hissi tahlil etmemek, bu titreyişlerin altında saklanan müthiş hakikati görmemek istedi. Bu muaşakalardan kırılmış, güya tazeliğinden bir şey eksilmiş, hayır, öyle de değil, doğrusu kirlenmiş bir çiçek pejmürdeliği duyarak çıktıkça düşünmemek için vücudunu, zihnini susturmaya çalışırdı. Lakin onun buselerinden kalan tırmalayıcı eserler, hele dudaklarının yanında bir köşe vardı ki sanki sızlardı. Sonra bu muaşakaların hummaları arasından verilmiş buselerden, kendi dudaklarının aşk sadakasından onda günlere üşüyen bir şey kalırdı.

Bu muaşaka ezasını burada, bu odada hissedirdi; buradan başka yerlerde teati edilen buseler onun için dostluk samimiyeti manasından başka bir şey kesb etmezdi, lakin burada onunla yalnız kalıp da ona; sade bir dost değil hayatının bütün aşk kitabı beraber okunacak bir koca nazarıyla bakmak lazım gelince ürkerdi. Bu odadan başka yerlerde onu seviyordu. Beraber gezerken, aşağıda o küçük odada otururken, hatta onun odasında, evet, şu yanı başlarındaki odada, Bihter’de bir sokulmak, onun mümkün merteye yakınında bulunmak hevesleri uyanırdı. Bütün bu izdivaç hayatı böyle geçseydi, onu lekesiz, arızasız bir muhabbetle sevecekti, mesut olacaktı. Lakin ondan fazla bir şey, muhabbet değil, aşk isteniyordu ve kendisini tamamiyle haksız, insafsız bulmakla beraber bu aşkı veremiyordu” (Uşaklıgil, 2021, s. 164-165).

Bihter, Adnan Bey’i bir baba şefkati ile özdeşleştirmiştir. Bihter çok küçükken babasını kaybetmiş bir kız çocuğudur. Baba sevgisinden mahrum bırakılmış bir karakter olarak verilir. Yazar, karakterlerine mutlu aile tablosu çizdiği gibi onlara mutsuz aile tablosu da çizer. Bunlar gerçek hayatın içinde var olan olaylardır. Mutsuz aile tablosunda annesiz ya da babasız kalan karakterler sevgiye muhtaç büyürler. Sevgi açığını kapatabilmek için karakterlerinin karşılırlarına ilerleyen süreçlerde sevgilerini gösteren kişiler çıkarır. *Âşk-ı Memnu* eserinde Bihter’in babasız kalması, onun sevgisini Adnan Bey’le kazanacağı izlenimini hissettirir. Bihter, Adnan Bey’le yaptığı evlilikle annesinin evinde göremediği o değeri ve babasının olmayışından dolayı eksik hissettiği o duygusunu Adnan Bey’de karşılamak istemektedir. Ancak Adnan Bey, onun düşündüğü gibi bir tip değildir, o sadece bir merhamet için değil kendi duyguları içinde Bihter’i eş olarak seçmiştir. Bunu ilk başta Bihter düşünmez, ancak artık kendi arzularını hissetmeye başladıktan sonra arada bulunan kapılar, iyice ondan uzaklaşmasına sebep olacaktır. Ondan kaçmak ister, çünkü Bihter’in hayalindeki kişi Adnan Bey değildir.

“Bu gece, işte aralık kapının anahtarını çevirdikten sonra, karanlıkta, hareket etmeden, bu aşk odasını dolduran zulmetlere bakarak, güya bu siyahlıklarla bütün hüviyeti dolarak, düşünmeksizin bu hakikati her vakitten ziyade vuzuh ile söyletti. (...)

Demek, bu izdivaç, o kadar arzu edilen, tahakkukuna o kadar çalışılan bu izdivaç, işte şu karanlık şeyden ibaretti. Şimdi bu izdivacın meziyetlerini teşkil eden şeyler, o genç kızlık yatağının üzerinde bir kavs-i kuzah açan mücevherler, kumaşlar, ziynetler hep bir avuç hülya külleri şeklinde odanın karanlıklarına serpiliyor, dağılıyordu.

Hemen orada yataklığının yanında alçak yer iskemlesine oturmuş, dirseğini dizine dayayarak, başı elinde düşünüyordu. Şimdi bu izdivacın bütün fena cihazlarını küçük küçük hiçlerden tereküb ederek onu sıkacak bir mecmu teşkil eden şeyleri kendi kendisine sayıyor; artık bir kere o hakikati söylettikten, kendisinin bahtı kötü bir kadın olduğuna karar verdikten sonra, ona kuvvet verecek, süsleyecek daha ziyade faciaya benzetecek sebepler bulmaya çalışıyordu.

Her şeyden evvel bu evi düşünüyordu. Bu ev onundu, bir vakitler onundan geçtikçe pençelerinden tantanasını hissettiği bu koca yalının işte tek hâkimesiydi. Evet, fakat buraya tasarrufunda bir noksan hissediyordu, açıkça tayin olunamayan, lakin her zaman duyulan bir noksan vardı ki evi ona ait bir şey olmaktan men ediyordu. Anlıyordu ki henüz görülememiş köşelerinden mahalleri tebdil edilememiş eşyaya kadar, yüzlerini görmeksizin kendisini sevmediklerini anladığı uşaklardan bütün harem halkına kadar bu evde ona karşı bir yabancılık, hatta bir adavet vazı işrab eden manalar vardı. Evin ruhu ondan kaçıyor gibiydi. Kendisini kocasına bütün benliğiyle vermekten men eden şeye benzer bir mana vardı ki bu evle kalbinin arasına sahte bir busenin soğukluklarını koyuyordu.

Yavaş yavaş eve tasarruf hakkını teyit etmişti. Şimdi bütün anahtarlar elindeydi. Yatak takımlarına, ince kilere, bir evde bütün saklanarak tutulan şeylere doğrudan doğruya nezaret ediyordu, onlarla başka bir vasitanın müdahalesine müsaade etmeyecek kıskançça münasebetleri vardı, lakin belinde ince bir zincirle şakırdarak sallanan bu anahtarların arasında asıl evin ruhunun anahtarları eksikti” (Uşaklıgil, 2021, s. 166-168).

Bihter, Adnan Bey’in eşi olmaktan çok evinin ortağı olmak için evlenmiştir. Ancak bunu görmesi kendi benliğini gizlediği için geç olur. İnsanlar, dünyadaki zevklerini tatmin etmek için sanki her şeye sahip olunca ona ait olan varlıkların- nesnelerin kendisine mutluluk getireceğine inanırlar. Ancak dönemin verdiği eşyaya düşkünlük etkisi, karakterleri hayallerindeki gibi bir yaşama götürmez. Bu da hem karakterin kendisini hem de eş olarak seçilmiş kişiyi mutsuz eder. Çünkü Adnan Bey, Bihter’i gerçek bir eş olarak istediği zaman Bihter, ondan kaçmaya çalışıyor aralarına bir kapı girer. O kapalı kapılar ardı artık sırlarla doludur. Bihter’in en korktuğu olay Firdevs Hanım’a benzemektir. Bunu kabul etmek istemediği için gördüklerinden kaçmak ister, onları kabullenmek istemez. Bihter, sadece bu odaya değil evin hiçbir yerine ait olmadığını anlamıştır. Geldiğinden beri çocuklarla iyi geçinmek için o kadar çok çaba sarf eder ki ancak yine bu karanlık odada kendi duygularına terk edilir. Hayat hülyalardan ibaret değildir, gerçekler her zaman acıdır. Bihter’in gördüğü gerçeklerde kendi hayatının hatalarını yüzüne vurmaya başlamıştır. Bir hevesle hazırladığı bu yatak odası artık onun için zulmet odası olmuştur, karanlıklar içinde sadece kendisi ile savaş vermesi onu her şeyden çok üzer. Bütün ev için yaptıklarını düşünür, onları mutlu edebilmek uğruna kendi genç kızlığından vazgeçişleri gelir. Bu düşüncelerin arasında zihnini yorarken, bir anda evde onu eğlendirebilen Behlül ve Bülent aklına gelir. Ancak Behlül, fikrinden uzaklaşmak onun için en doğru karar olacaktır. Yoksa bu düşüncelerinin gerçek olmasından korkar. Adnan Bey’i aldatmak fikrinden hemen kaçmak ister.

“Sonra, birden, Bülent’in arkasında, onun kahkahalı şatır, çehresinin fevkinde başka bir hayal irtisam etti: Behlül!

Birden Peyker’in bir sözünü tahattur etti. Ne diyordu? O kocasına hıyanet etmek maksadıyla evlenmemiştir. Bunu söylerken gözlerinde ne celi ve ne hain bir mana vardı. Ne demek istiyordu?

Başkaları, kendisi, Bihter, kocasına hıyanet etmek maksadıyla evlenmişti, öyle mi? Bunu yapmayacaktı, bir Firdevs Hanım'a benzeyemeyecekti. Bu valide!..

Kendi kendisine, içinden, annesine benzememek için yemin ederken aklına başka bir şey geliyordu. Ta küçüklükten beri Peyker'e babasına benzer, Bihter için annesine çekmiş derlerdi. Mademki bunu söylemekte herkes müttefikti, demek hakikatte o annesine benziyordu. Bu müşabehetten korkardı. Kalbinde bir şey vardı ki bu cismani müşabehetin hayatlarını da benzeteceğini zannettirir ve onu titretirdi.

Zannediyordu ki Peyker babasına benzediği için hayatında mesut olacak ve o, Bihter, bu bir hata neticesiyle vücuda gelen izdivaçta bedbaht olacaktı. Peyker elbette mesuttu, kocasını seviyordu, aralarında mini mini bir Feridun vardı. İşte asude bir aile hayatı!.. Onun, onun nesi vardı?..

Bu suali kendi kendisine irad ederken karanlıkta ellerini kavuşturarak siyahlıklara gömülen bu odanın isfenden takımlarından, atlas perdelerinden, bütün bu mutantan eşyadan bir cevap bekleyerek duruyordu. Sevmek, sevmek istiyordu. Hayatında yalnız bu eksikti; fakat hayatta her şey bundan ibaretti: Sevmek, evet, bütün saadet yalnız bununla istihsal edebilirdi. Küçük, sefil, üryan bir oda, demir yatak, beyaz perdeler, iki hasır iskemle, işte yalnız bu kadarcık fakir bir muaşaka hücresi; fakat sevmek, yarabbi! Sevmek istiyordu, hummalar içinde mecnunca bir aşkla sevecek ve mesut olacaktı. İşte şimdi bu mutantan odanın servetleri içinde siyah mermerlerle ölmüş bir mezarda diri diri medfun gibiydi. Nefes alamıyor, boğuluyordu; bu mezardan çıkmak, yaşamak, sevmek istiyordu" (Uşaklıgil, 2021, s. 170-172).

Bihter'in aklına Behlül'ün gelmesi dahi kocasını aldatma fikri için yeterli bir sebeptir.

Yazar, karakterlerine genden dolayı gelen bir aldatma fikri oluşturur. Annesinden gelen genler ve sürekli başkaları tarafından annesine benzetilme fikri roman boyunca karakterin dönüşümünü destekler niteliktedir. Oysa kardeşi Peyker daha çok babası gibidir, evine sadık bir karakter olarak çizilmiştir. Kocasını aldatmak için evlenmemiştir. Bihter her ne kadar bu duygudan kaçmak istese de artık bu iç savaşın içine girmiştir, verdiği bu savaş kaçınılmaz bir sondur. Bu evliliği yaparken tek amacı mutlu olmak, çocukları ve kocasını mutlu etmektir. Oysa Bihter'in düşünmediği olay kendi gerçek duygularıdır. Kendisi bile eşyaların istediği gibi mutluluk vermediğini sadece sevildiği bir evlilik yaşasaydı çıplak bir oda, eşyaları çokta gösterişli olmayan bir yatak odası aslında onu mutlu edecekti. Oysa yaptığı evlilik aşk evliliği değil, mantık evliliği idi. Sırf hırsları uğruna, annesine benzememek adına yaptığı bu evlilik ona hiçbir zaman mutluluk getirmedi. Artık bu düşüncelerden ve karanlık odanın buhranından sıkılır ve odaya loşta olsa bir ışık vermek ister:

"Yerinden fırladı. Artık bu karanlıklardan kurtulmak istiyordu. İşıtlmemek için yavaşça, iskemlenin üstüne çıkarak tavandan kandile, o eski mabetlere mahsus bir fenere benzeten kandile uzandı, yaktı. Kandil evvela yanmıyor gibiydi, sonra birden ufak bir çıtırtıyla bir küçük ziya mevcusi ihtizaz etti. Ve odanın karanlıklarında sarı bir duman şeklinde kayarak serpildi. Fenerim koyu sarı, yeşil, mavi, kırmızı camları vardı; bu hafif ziya o koyu renklerin arasından donuklaşarak, siyahlaşarak odayı yeşil denizlerin altında mülevven gecelere boğulmuş bir mağaraya benzetiyordu. Bu ziyanın altından eşya bir samit rükudet ile duruyor; yalnız ince, şeffaf tüller; yekdiğerini mahv ve ispat eden yeşiller, maviler, sarılar, kırmızı gölgelerin üstünden kayıp akıyorlardı. Eşyanın, duvarların ta ötede gayet uzak bir resim şeklinde Bihter'i gösteren aynanın üstünden sakit birer şelale seyelan ediyordu.

Bihter karanlık bir rüyadan mülevven bir rüyaya çıkmış gibiydi.(...) Bilinemez nasıl bir hisle, karşısında bu ince gömleğini içinde titriyor görünen vücudu üryan, tamamıyla üryan görmek istedi; omuzlarından kurdeleleri çözdü, gömlek kayarak, göğsünün üstünde, belinde ufak bir tereddütten sonra ayaklarının dibine düştü. Uzun siyah saçlarını ellerinin asabi darbeleriyle tuttu,

kıvırdı, bunların tam çıplaklığına nakısa vermesini istemeyerek kaldırdı, ta başının üstüne, perişan bir küme şeklinde tutturdu. Böyle, büsbütün çıplak, kendisine baktı.

Uzun bir temaşa ile bu levhaya bakıyordu. Hemen kendisin bu haliyle hiç görmemişti, bu yeni bir şey, başka bir vücut gibiydi. Demek Bihter işte buydu. Yaklaşmaktan korkuyordu, o kadar vuzuh ile görmek istemiyordu biraz daha yaklaşırsa kendisiyle bu hayalin tevemiyeti teeyyüd edecekti; uzak, uzak kalmak ve bu güzel vücudu böyle uzaktan, bir rüya arasından sevmek istiyordu” (Uşaklıgil, 2021, s. 172-173).

Karanlıkta düşünmek bazen iyi geldiği gibi bazen de işleri çıkılmaz bir hale sokar. Bihter tam da bu işlerin çıkmaza girdiği anda duruma el atar ve daha fazla kendisiyle karanlıkta kalmak istemez, odadaki kandili yakar. Yazar, kandilin ışığını bir anda açtırmaz, loş bir ışıkla bu düşüncelerini biraz daha idrak etmesine yardımcı olur. Eğer görmek istediği olayı, kavramı veya nesneyi bir anda görürse karar vermesi veya doğruyu yanlış ayırt etmesi doğru olmayabilir. Bunu hesaplayarak iç savaşına bir anda son vermek istemez. Eşyaların huzursuz ettiği bu oda artık Bihter’e sadece huzursuzluk değil hüznün ve mutsuzlukta getirmiştir. Bir anda kendisiyle yüzleşme kararı alır. Bu yüzleşmeyi odasında bulunan aynasında gerçekleştirir. Aynalar, edebiyatımız açısından eserlerde karakterlerin kendi benliklerini fark edebilmeleri için konulmuş nesnelerdir. Bihter’in uyanışını destekleyecek en önemli objede, aynadır. Üzerinde bulunan incecik bir gömlekle aynanın önüne gelir ve gömlek yavaş yavaş bedenini terk eder. Bihter, o zamana kadar kendi bedenine bu denli -hisleri uyanmamış haliyle- yakından bakmamıştır. Bu uyanış sanki ona bir rüya izliyormuş hissi verir, artık kabullenmek istemediği hislerinin farkındadır.

“*Aşk-ı Memnu*’nun en çarpıcı bölümlerinden biri, Bihter’in yarı karanlık odada aynanın karşısında çıplak vücudunu seyrettiği sahnedir. Boğaziçi’nin en güzel yalılarından birinin sahibi olmak, çocukluğundan beri çılgınca sevip bir türlü kavuşamadığı eşyalara kavuşabilmek, aynı zamanda yırtıcı annesinden intikam almak için yaşlı Adnan Bey’le evlenmiş, ama hayalinde beslediği emeller “öksüz çocuklar mahzunluğuyla” öylece kalınca bu kez Adnan Bey’in genç yeğeni Behlül’e kapılmıştır Bihter. Romanın ortalarında yer alan aynalı sahnede yaşlı kocasıyla zoraki sevişen, evliliğini sürdürme isteğiyle onu Behlül’e doğru iten arzuları arasında gidip gelen Bihter’in işte bu kapılma anında, tensel açlığını kendine ilk kez itiraf ettiği sahne olması bakımından önemlidir.

Kuşkusuz erotik bir sahnedir bu. Yine de cinsel bir açıktan, bir “garam açılığandan” fazlası vardır burada. Aşka eşlik eden narsistik içerik, Tanpınar okurlarının yakından tanıdığı narsistik imgelem, Türk romanında belki de ilk kez bu sahnede olgun ifadesini bulur. Uzun bir susuzluktan sonra “serin bir pınara tesadüf etmiş bir sahra yolcusu hırsıyla” pencereden giren serin havayı içine çekiyor, kendisine gülümseyen aynanın içinde kendisini seyrediyor, bu “donuk gümüş levhaya” çizilmiş beyaz resminin yanında sanki “deri, tehi(boş), zıyasız, rüyasız” bir uykudaymış gibi büsbütün yalnız kalmak istiyordu Bihter. Aynaya bakarken sanki suya bakıyor, denizde olmak, koyu mavi bir semanın, ötede beride parlayan yıldızların altında kendini dalgaların kucığına bırakmak istiyordur. (...)

Bir eksiksizlik arzusuyla kendini seyrediyor, aynadaki kusursuz ikizine kavuşup bir kendine yeterlilik, bir ihtiyaçsızlık haline kavuşmak istiyordur Bihter. Aşkın nesnesi, birkaç sayfa sonra kollarına atılacağı Behlül değil, aynada hayranlıkla seyrettiği kendi kusursuz hayalidir. Ama kendine yönelik hayranlığa ölüm fikri, yokolup gitme korkusu eşlik etmekte gecikmez. Aynadaki hayalini tutmak için ellerini uzatsa ikisi birden “delice bir busenin hummaları arasında” can verecekler, hayran olduğu imgesine kavuştuğu anda hemen orada boğulup gidecektir Bihter” (Gürbilek, 2020, s. 146-147).

Türk edebiyatının başarılı eserlerinden olan *Âşk-ı Memnu* adlı eser, bir ana olay üzerinde durmaz; işlenen yasak aşkın vicdan muhakemesini yaptırdığı gibi karakterlerin de olayları nasıl yaşadıklarını, durumları hazmedişlerini gösterini karakterin iç tahlilleri ile gösterir. Bihter romanda annesine karşı savaşıyor bir tip olarak verilirken aslında Adnan Bey’le evliliği bir nebze de olsa babasının vereceği duyguları hissettireceğini düşünerek kabul etmiştir. Ancak ondan, bir eş olması istendiği zaman Bihter bunu isteyerek yapmaz. Onu Adnan Bey’den uzaklaştıran kendisinden istenilen eşlik vazifesidir. Kocasını ile kendisinin arasına sadece bir duvar girmez, onun varlığı dahi artık onu rahatsız etmeye başlamıştır. Bu onun bastırılmış duygularının ortaya çıkışını tetikler. O, severek evlenme hayalini kurmuşken, bir ev hayali, o evin içerisinde sahip olacağı sonsuz eşyalar onu sevgisinden uzaklaştırıp hırslarının kurbanı eder. Ayna kişilerin gerçek yüzlerini kendileri ile karşı karşıya getiren en güzel araçtır. Bu araç karşısında kimse duygularından, düşüncelerinden kaçamaz. Bihter’de kaçamaz, aynanın önünde her ne kadar hissettiği buselerden kaçmak istese de ruhunda uyanmış olan diğer Bihter, buna izin vermez biraz daha o duyguların esir olmayı talep eder.

“Birden bu yarı karanlık odanın içinde, evin uyuyan sükûnun arasında, başının üstünden fenerin mülevven camlarından renk renk gölgeler yağarak bütün etrafında eşyayı sanki hissedilmez bir rüzgârla canlandırırken kendisini böyle çıplak bulmaktan titredi, bu yalnızlıktan korktu. Hayır, bu öyle bir histi ki korkudan ziyade utanmaya yakındı. Utandı, büyük bir ayıp yapmış, ismetine karşı düşünmeksizin bir günah işlemiş olmaktan utanıyordu; odasının mahremiyetine gizlice hulul etmiş meçhul bir sevdakârın kolları arasına düşüvermiş, mukavemet olunamayan bir asap lerzişi içinde ilk aşk vücuda gelmiş kıyas ediyordu.” (Uşaklıgil, 2021, s. 176)

Bütün bu olaylara karşı gelme, Bihter’in kendi benliğini bulma çabalarıdır. Karakter kendisini o kadar bu evlilik için adamıştır ki kendi mutluluğunu düşünmeden, bedenini tanımadan hayatına devam edebileceğini düşünür. Ancak o Göksu gezintisi hiçte istediği gibi ilerletmez durumları. Artık benliğinin uyanışı durdurulabilecek gibi değildir. Bu uyanıştan korkar fakat onun devamını-hislerini- da görmekten geri durmaz. Sürekli bir hesaplaşma anı yaşar.

“Genç kızlık hayatında hiç böyle bir şey hissetmemiş, aşk hummasının cismaniyetini sızlatacak bir ızdırabını duymamıştı. Hatta genç kızlık hayatında bütün sevdâ rüyaları, müphem hatlarla çizilmiş bulutlardan ibaretti; fakat izdivaç hiçbirini tatmin etmeksizin o vakte kadar mektum kalan emellerini uyandırmış, hiçbirine çare getirmiş olmaksızın ruhunun sevdâ ihtiyaçlarını tutuşturmuştu. Demek izdivaç bunlardı ve onun izdivacı bunlardan biri değildi.

Kocasına hıyanet etmek için mi evlenmişti? Bu sual müthiş bir istihza ile kulaklarında ihtizaz ediyordu ve beynini uyuşturan kulaklarını dolduran bir uğultu arasında hep o davet eden tebessümüyle karşısında, uzak, müphem, gölgelere boğulmuş hayali çağırıyor, bütün varlığını ona vermek istiyordu.

Asla, evet asla hıyanet etmeyecekti, edemezdi, hem niçin hıyanet edecek? Bugün bir izdivaçta bulunamayan şey bir hıyanette mi bulunacak? Annesini, daha sonra kardeşini düşünüyordu. Artık düşünceleri karışıyor, gözleri bulutlanıyordu. Şimdi tavanda fener parçalanıyor, yeşil, sarı, mavi, kırmızı dalgalarla akıyor, kanepeler, dolaplar, perdeler, duvarlar, bütün sel tuğyanından sonra alçalarak, yükselerek yüzüyor; renkler, gölgeler birbirine karışarak azim bir hercümerç içinde her şey akıyor, ta uzakta güneşlerin altında bir siyah dere koyu sularını sürükleyerek

ilerliyor, kenarından beyaz bir etek savrulan bir hamak yavaş yavaş sallanıyor, havada bir top garip daireler çizerek bir yandan bir yana inip çıkıyor, kollarını kaldırarak bir çocuk koşuyor, ötede müphem bir çehre dudaklarında haris bir buse eğiliyor, bunu eliyle itmek istiyor, eli kalkmıyor, başını çeviriyor zannediyor, fakat çekemiyor, o haris buse orada, işte geliyor ve bütün hayal izdihamı içinde nihayet karşıdan aynanın içinden Bihter, o diğer Bihter dudaklarını, kollarını uzatıyor, bu Bihter'i, mukavemet edilemeyen bir cazibeyle çekiyor, dudakları, kolları kilitleniyor, takatini kıran, ciğerlerini söken bir deraguş içinde ikisi beraber tavanda fenerden akan yeşil, sarı, mavi, kırmızı dalgalarla, bütün eşyasıyla oda, bütün ağaçlarıyla Göksu, hep beraber, azim bir kıyamet tufanı içinde bitmez tükenmez bir boşluğa yuvarlanıyorlardı..." (Uşaklıgil, 2021, s. 177-178).

Her genç kızın hayalini kurduğu bir evlilik planı vardır, Bihter'de duygularının henüz açılmadığı dönemlerde aslında sevildiği, çok mutlu olduğu bir evlilik yapacağını düşünür. Oysa hayaller her zaman gerçekleşmez. Bihter zengin olma uğruna, o eşyalara sahip olma hedefinde olduğu sürede Adnan Bey'e âşık olmadığını fark etmez. Sadece onları mutlu etmek ve bir an önce annesinin himayesinden çıkıp kendisinin annesi gibi bir kadın olmadığını kanıtlamak için çabalar. Çabası romanında başında başarıya ulaşır gibi gösterilir, ancak ucunda kendisini uçuruma sürükleyen bir süreç olacağını hayal edemez. Yazar, karakterlere irsiyetin bir özelliği fikirlerle ilk başta hissettir. Bihter, zavallı bir kadın olarak o batağa düşmek istemese de kaçınılmaz bir son onu bekler. Hayal ettiği manzaralar ve kaçmak istediği manzaralar, aynı oda içerisinde gerçekleşir. Bu kurduğu odanın içerisine aldığı o süslü yatak odası, üzerine astığı cibinliği, duvarın önünde duran tuvalet masası, mavi perdelerin altında odayı iyice aydınlatan beyaz tüller aslında kendi duygularını daha fazla gizleyebilmek içindir. Oysa bu duyguları gizlemek için bir karanlık oda dahi yeterli değildir. Odanın içerisinde bulunan her şey Bihter'e buraya ait olmadığını defalarca vurgular şekilde dile gelirler. Olayların sonucu ne olursa olsun gerçekleri ortaya çıkardı.

Aynalar insanlardan bir şeyi saklamaz, olayları tüm çıplaklığı ile gün yüzüne çıkarır. Bihter kendisini aynanın karşısında üryan gördükten sonra sanki aynanın içinde başka biri var gibi oturup onunla konuşmayı tercih eder. Bu konuşma gerçek bir konuşma olmasa da hislerin, kendi benliğinden kaçışını temsil için vardır. Bihter, içinde bulunduğu girdabın farkındadır, bu çıkmaz yol bir yandan nefsi duygularını yaşamaya izin verir ama gerçek hayatta bu duyguları yaşayacağı kişi Adnan Bey olmayacağı için bunları susturmak ister, zira o kocasını aldatmak fikrine dahi karşıyken gerçek hayatta bunu yapma fikrini kabullenemez. Bu süreç bir yere kadar karşı konulabilir. Artık Behlül'e kurban olmuş ve oda tıpkı annesi gibi kocasını aldatan bir kadına dönüşme yoluna girmiştir. Yaşanılan bir yakınlaşmadan sonra ayna karşısında savaşı boşuna gitmiştir. Çünkü aynanın içindeki Bihter, odanın karanlığındaki Bihter'i bastırmış ve gün yüzüne çıkmıştır. Ruhlar bir yere kadar gizli tutulabilir, her gizli duygu elbette bir gün ortaya çıkacaktır.

“Bu ilk aşk günahından sonra Bihter hastalanmış gibiydi, Behlül’ün odasından çıkınca hiçbir şey duymamıştı. Bütün hissini uyuşturan bir uyku içindeydi. Bir şey düşünmeyerek hep sükût etmek istiyordu. Yatağına girince hemen uyumuştı; fakat sabahleyin gözlerini açar açmaz, henüz yatağından kalkmadan, bütün o çirkin hakikati kendisiyle beraber uyanmış buldu. Demek bu sabah Bihter, her sabahkinden başka bir Bihter’di. Artık bedbaht, bedbahtlığına acınacak bir kadın değil, silinmeyecek bir lekeyle televvüs etmiş, sefil, murdar bir mâhluktu. Nihayet işte şimdi büsbütün Firdevs Hanım’ın kızı olmuştu.

Nihayet Firdevs Hanım’ın kızı olmuştu; evet, yalnız onun için gitmiş, bu adamın kollarında mülevves bir kadın olmuştu. Başka bir sebep bulmuyordu. Demek onun kanında, kanının zerrelerinde bir şey vardı ki onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs Hanım’ın kızı yapmıştı. Bütün bu günahın, bu levsin mesuliyetini annesine atfediyordu. Bu kadına bir düşmandı, ondan nefret ediyordu, kendisini bu kadının kızı yapan kadere küsüyordu” (Uşaklıgil, 2021, s. 206-207).

Yasak bir aşkın ilk kavuşması Bihter’i gizlediği duyguları ile yüzleştirdiği için biçare bir kadın haline dönüştürür ve onun ruhunun hastalığını dışarıya yansıtır. Tıpkı Göksu gezintisinden döndükten sonra yalnız kalmak istediği gibi yine odasında, eşyaları içinde yalnız başına kalmak ister. Çünkü bu oda, Bihter’in ruhunun artık dış dünyadan farklı tarafıdır. Bihter için bu oda bir sığınak olmuştur. Dışarıdaki herkesten kaçtığı, kendisi için tek güvenli yer, özenle dizdiği ama kendisine asla mutluluk getirmediği yatak odasıdır. Bihter’in korktuğu tek şey annesi gibi bir kadın olmaktı ve o korkulan olay artık yaşanmıştır. Sonunda onun genlerini taşıyan bir kadın olduğunu kanıtlamıştı. Yasak aşk kaçınılmaz bir sondu, bu denli yakından olmak zorunda mıydı? Adnan Bey’in yeğeni yerine neden bir başkası değildi?

Yazar, evin dışındaki tüm olaylardan kişilerini soyutlar, olaylar fazla büyüyüp konu dağılmasın ve kişileri sürekli bir arada, birbirlerini tetikleyecek şekilde etkileşim içinde bırakır. Yazar, olayların bir mekânın içinde gelişmesini ister. Yazar; o hayali kurulan yalı hayatının, sadece dışarıdan görüldüğü kadar saf, temiz olmadığı gerçeğini okura yansıtmak için evin içerisinde yasak aşkın yaşanmasına izin verir. Halit Ziya, Bihter’in yaşadığı o buhranı, koca yalının içerisinde tek başına yaşamasına izin verir. Kişilerin her zaman mutlu hayatlarının olmadığını ve onlara eşyaların mutluluk getirmeyeceğini, hırslarının kurbanı olabileceklerini göstermek için iç konuşmaların yaşandığı bölümler yazmıştır.

Gizli olayların gün yüzüne çıkmak gibi huyları vardır, bunlardan en büyüğü Bihter ve Behlül’ün yaşadığı gizli aşklarıdır. Behlül, Bihter’in duygularını kendisine esir ettikten sonra onu meraklı bir bekleyişle yalıda yalnız başına bırakıp sürekli başka yerlere gider. Evde yasak aşkı öğrenenler arasında Mille de Courton, Beşir ve Nihal’dir. Evden uzaklaştırılmak artık onlar için çok zor olmaya başlar ve Beşir hasta yatağında artık gerçekleri Adnan Bey’e söyler ve her şey gün yüzüne çıkar. Bunu öğrenen Bihter kendisi için bir son seçer, madem kocası onu öldürecektir o zaman bu işi kendisi yapmak ister. O, çok değer vererek hazırladığı odası artık onun için bir ölüm odası olmaya hazırlanmıştır. Kendi hatasını kendisi temizlemelidir. Tüm bu

yaşananların sorumlusu olarak kendisini görür; birine âşık olmak, kocasını aldatmak ve onun elinden ölümü beklemek aslında roman boyunca hep romanın sonuna dair ipuçları verilmektedir. Romanın sonunda artık her şey öğrenilir ve Bihter son kez kendisi ile hesaplaşma yaşar:

“Yaşamak, böyle, bu nazarların altında yaşamak? Lakin niçin yaşayacaktı? O zaman ölümü düşündü. Evet, ölecekti. Birden aklına bir şey geldi. Kocasının odasında, yatağının yanında, küçük dolabının çekmecesinde, sedef kaplı kabzasıyla bir zarif oyuncağa benzeyene bir şey vardı ki onun küçük ağzını şuraya, işte kalbinin elim bir ceriha ile sızlayan şu noktasına koyacak ve ancak bir saniyelik bir metanetle, yalnız küçük bir tazyik ile dokunsa, her şey, her şey bitecekti.(...)

O anda bu riya fikrine karşı bir nefret duydu. Artık riya yetişmemiş miydi? İki adım daha attı ve kocasının odasına girdi. Küçük dolabına koştu, çekmesini çekti. İşte oradaydı. Aldı ve onu eline alırken düşündü ki ihtimal şimdi kocası da gelecek, onu arayacaktı. Bu, pek mümkündü. Lakin mademki ortada öldürülecek bir müttehim var, -bunu düşünürken vahşi bir tebessümle gülüyordu- bu vazifeyi o, kendisi ifa edecekti.

Kendisini odasında, elinde o zarif bir oyuncağa benzeyen şeyle yapıyalmış, karanlıkta bulunca titredi. Bütün kuvvetleri birden söndü. Sahih, bunu yapacak mıydı? Böyle genç, güzel, henüz yaşamaya vakti bulmaksızın...

En evvel mumu yakmak istedi. Her halde karanlıkta ölmeyecekti. Kendisini bir defa daha görmeksizin ölmek...Demek öldükten sonra artık her şey bitecekti, o da, kendisi de bitecekti, artık bir daha yaşamamak üzere? Karanlık, bitmez tükenmez bir karanlık içinde ebedi bir gölge olacaktı?” (Uşaklıgil, 2021, s. 410-411).

Bir insanın hayatına son verme düşüncesi hayatta düşünülebilecek en son fikirdir. Bihter yaşadığı iç savaşlara o kadar yenik düşer ki, her şeyin öğrenildiği zaman aklına başka hiçbir seçenek gelmez, aşkına sadık bir adama gönül vermediği için ve kocasını bu adamla aldattığı için tüm suçu üzerine alır. Oysa bu hikâyenin tek suçlu karakteri Bihter değildi, onu suçlu yapmaya iten sebepler vardı; biçare bırakan sebepler arasında o koca yalıya, eşyalara sahip olma hırsı gelirken sonradan kocasını sevmeyişi ve aç olduğu bir duyguyu kocasından başka kişilerde araması oldu. Romanın başında eve gelen yabancı kadın, hiçbir zaman bu yalıya ait değildi, evdekiler de gelen yabancıya bir türlü ısınamadılar. O koca yalıda Bihter her duygusunu kendi odasında, sığınağında, çok özenerek aldığı o mavi perdeler ve cibinlikli yatağının etrafında bulunan aynanın önünde yaşadı. Yakalandıkları esnada kaçmak fikrinden ziyade kendisini cezalandırmak fikri daha makul geldi. Çünkü kendisinin savaşına göre o kocasını aldatmış bir kadın, ne kocasını ne bu evi ne de içinde güzelce hazırladığı bu hiçbir zaman ait olmadığı odaya layık değildi. Bu hikâyenin fazlalığı hep kendisiydi. Romanın başında güzel,

aydınlık bir oda tasviri ile karşı karşıya kalırken, artık hiçbir meseleyi halledemeyen Bihter, karşısında zulmet içinde kaderine terk edilmiş bir odayla karşı karşıya kalır. Elindeki silah, onun bu olaydan tek kurtuluşudur, ancak son kez de olsa kendisini görmek en azından aydınlık bir dünyaya veda etmek ister. Ancak odanın aydınlığı onun içinin karanlığına çözüm olmaz. Bihter ölüme terk edilirken dahi, eşyaların onu tatmin etmesini bekler. Halit Ziya, romanında sevgisiz büyüyen bir çocuğun, yetişkin bir birey olamayışını en ince detayına kadar işlenmektedir. Bihter babasızlığının yokluğunu, sürekli bir şefkat bulabileceği adamlar arayarak geçirir. Karanlık ruhuna işler, odanın içerisinde karanlık olması onun için artık bir şey fark etmeyecektir. Aynanın karşısında bir türlü mutlu olamayan kalbinin üzerinde canına kıyacağı anın hayalini kurar.

“Elinden silahı bırakmayarak sol eliyle kibrit kutusunu arıyordu; birden aralık kapısının, bir dakika evvel sürmelenen bu kapının gıcırdağını, birisinin onu açmak istediğini işitti ve birden dizlerini gevşeten bir kesiklikle bulunduğu yerde duramayarak gözleri karanlıkta, hala, gittikçe şiddet kesb eden bir gıcırtyla sarsılan kapıya dikilmiş bakıyor ve elinde sedef kaplı kabzayı sıkıyordu.

Bu kapı karanlıkta kudurmuş bir intikam hırsıyla gıcırdayana yırtıcı, parçalayıcı, bir ağızdı ki ona vahşi bir haneyle sırttan dişlerini gösteriyor gibiydi; gözleri oraya dikilmiş, beyni donmuş, titriyordu. Bu bir korkunç rüya mıydı?

Ve artık kapı sarsılıyordu; örtülü, müthiş fırtınalar saklayan bulutlar altında bir sesle kocası ona:

-Açınız diyorum, lakin neden açmıyorsunuz, diyordu.

Demek o, ne bu kapıyı açmaya ne bu sese cevap vermeye ne bu adamın karşısına çıkmaya kuvvet bulamıyordu? Demek böyle zelil, sefil ve müstahkâr titriyordu; hatta kaçamayarak, hatta yalan söyleyerek, hatta:

-Sizi aldatıyorlar, demeye kuvvet bulamıyorlar? Velinde hep o küçük zarif oyuncağın siyah ağzı kıvrılıyor, kıvrılıyor, ona çevrilmek karanlıkta onu bulmak istiyordu. (...)

Açamayacaktı, o adamın karşısına çıkamayacaktı ve elinde hep o küçük zarif oyuncağın siyah ağzı kıvrılıyor, kıvrılıyor, ona çevrilmek, karanlıkta onu bulmak istiyor ve ıkan eden bir sesle:

-Evet, güzel, genç, nefis kadın, senin için yapılacak yalnız bu var diyordu. Kendisini aldatmak isteyen bu hain şeyi silkip atacaktı, ölmeyecekti; bu güzel, genç, nefis kadın yaşayacaktı; sonra birden, artık kırılmaya müheyya, çatırdayan kapının karşısında, bileğinin mukavemetine bir keselan geldi, sanki onu bir kuvvet бүktü, mağlup etti, nihayet o siyah ağız kıvrıldı, kıvrıldı, bir yılan hıyanetiyle, karanlıkta, o elim aşk cerihasıyla sızlanan noktayı buldu” (Uşaklıgil, 2021, s. 413).

Sevgisizliğe mahkûm edilmiş bir kadın, ölümün kollarına da terk edilmiştir. Bihter, ölmekten korkmaz sadece herkesin içinde yaşadığı o yalnızlık hissi ve o koca yalının içinde bir

türlü buraya ait olamam hissi onu daha çok üzer. Bu yüzden karanlıkta ölmek istemez. Hislerinin kurbanı olan Bihter, kocasına ihanet etmekten korkarken ihanet ettikten sonra artık bu evde, eşyalarda onun gözüne görülmez bir hal aldı, sanki her şey onların aşkları üzerine devam edecekmiş gibi aşklarını yaşarken her seferinde mutsuzlukla biter. En sonunda gerçekler ortaya çıkınca, Bihter'in gelişi ile olay yaratan odasında kendi canına kıymaktan başka çare düşünemez. Çünkü eğer birisi onu öldürmesi gerekiyorsa, cezalandırılacaksa bu kendisi olmalıydı. Bir başkasına bunu veremezdi, çünkü canının acıyan kısmını bir tek kendisi biliyordu. Sevgisizlik yaşadığı yüreği artık olacıkları kaldırmıyordu. Tek kendisine ait olduğunu düşündüğü bu oda, onun hayallerini süslerken şimdi onun için bir ölüm odası olacaktı. Kocasının karşısına çıkmaktan bile korkar bir vaziyette, yine ona ait bir odada kendisini ölüme terk eder. İnsanların hırsları kendi hayatlarına sebep olur. Bihter iç hesaplaşmaları ile kendisine açıklayamadığı duygularının kurbanı olurken, onu sevgisizliğe iten herkese kırgın gider. Bu dünyada ona çizilmiş tek bir karanlık odada ihanetinin bedelini ödemektir. Bihter, sadece sevilme ve bahtiyar olmak istemişti. Her şey istenildiği gibi gitmez, romanda her kötü cezalandırılır. Bu romanda tek cezalandırılan Bihter olur. Biçare kadın olmaya mahkûm edilmiş karakter kendi sonunu kendisi belirler.

“Kendine ait odalar” , kişilerin duygularının uyanışını verdiği gibi kendi kaderlerini de çizilmelerine yardımcı olmaktadır. Halit Ziya, kadın karakterlerine kaçınılmaz son hazırlar, onları ya annesizlikle ya babasızlıkla sınar. Bütün olayları onların sevgisinden mahrum büyüyen evlatların başına gelebilecek olaylar zincirinden kurar. İlk önce hayat standartlarını onların arzuladıkları gibi kurar ancak hırslarının kurbanı oldukları için sahip oldukları nesneler onları mutlu etmez hal alır. Bu sefer kendi içerisinde eksik olan duygularını ortaya çıkarır ve nefsi duyguları bastıramadığı gibi bunalıma girer. Bu da karakterlerin kaçınılmaz ölüm sonlarını getirir. Yazar, karakterlerine acımaz, onları yanlış özentisinin de esiri eder. Halit Ziya, karakterlerin evlere kapandığı bir dönemde, evlerine özen göstermekten başka uğraşı olmayan insanların fazla özentisi sonucunda artık tatmin olacak bir uğraşlarının olmaması sonucu, yaşadıkları evlere dahi kendilerini ait hissedemez duruma getirir. Bu da bir yerde kaderine terk edilmiş insanları ölüme sürükleyecektir, çaresizlikten çareyi ölümden aramaya başlarlar.

Kendine ait oda, bölümünün büyük bir kısmını *Âşk-ı Memnu* romanını kapsamaktadır. Çünkü bölüme en uygun eserdir. Başlıktan da anlaşılacağı üzere kişilerin kendi benliklerini bulabilmeleri için bir odaya ihtiyaç duyulur. Çünkü insanlar her ne kadar birleriyle bir evlilik yapıp bir yuva kurmuş olsalar dahi bazen tek başına kalıp, bir şeyleri düşünmeye, kendi varlığından haberdar olması gerektiğini düşünmesi için bir mekân gereklidir. Bu da ancak

kendisine ait bir odanın varlığı ile mümkün olabilir. Karakterler burada özenerek dizdikleri evlerin, onları mutlu etmek için birer sebep olmadığını vurgulamaktadır. Bir oda sadece uyumak, dinlenmek veya cinsel arzuların yerine getirilmesi için seçilmiş bir mekân değildir. Orası kişilerin kendi ruh hallerini tek başlarına nasıl savaştıklarını gizlemek içinde bir mekândır. Çünkü dışarıda her ne kadar güçlü görülmeye çalışılsa da aslında o kadar güçlü durmaya ihtiyaç olmadığını, kendi varlıklarının da bir birey olduklarını vurgulamak için seçilmiş mekânlardır. Bu odalar, bireyde farkındalık oluşturulmak için seçilmiştir. Birey kendi varlığını bir oda ile sınırlandırması çok doğru olmasa da roman karakterleri açısından doğru kabul edilmelidir. Çünkü kendi benliklerini, bu odanın dışında başka bir yerde fark edemezler, bunlar başkaları için mutlu görünmeye çalışan tipler olarak verilirler, bu da karakterlerin sanki farklı hayatları yokmuş gibi davranmalarına sebebiyet verir. Bu odaların en güzel yanları karakterlerin savaştıkları amaç uğruna kendilerini kaybetmelerine sebep olmasını göstermesidir. Romandaki karakterler, hırsları uğruna kendi canlarından olan karakterler olarak verilmiştir. Bu durum sadece romanla sınırlı kalmadığını, o dönemin ve günümüzde de geçerli olduğunu öne çıkarmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. DIŞLANAN ODALAR

2.1. Zevk ve Eğlence Kadınlarının Odaları

2.1.1. Metreslerin Odaları

Servet-i Fünûn romanı, Türk edebiyatının romanı açısından dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Tanzimat edebiyatından yeni çıkmış bir toplumun farklı bir kültürle karşılaşması karşısında, gerek dönemin siyasi yönleri gerekse kişileri Batı hayranlığı karşısında yeni bir edebiyatın doğuşuyla birlikte toplumun sanata, romana, roman kişilerine dahi bakış açısı değişmektedir. Bu değişimin en büyük ustası da Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Yazar, karakterlerini yaratırken onları hayatın içerisinde kişiler olarak verir. Çünkü düşmüş kişiler veya çalışmaya mecbur edilmiş kişiler dönemin romanına uygun karakterlerdir.

“Servet-i Fünûn edebiyatının ana temaları genel hatlarıyla kadın, aşk, seveerek evlenme vs.dir. Servet-i Fünûn yazarlarının romanlarında kadın kahramanlar, batıdakine benzer bir biçimde özgürlükten yana ağırlıklarını koyarlar. Bundan önce Tanzimat edebiyatımızda yazarlar kadından yana tavır almış ve kadın haklarını toplumsal ve medeni konular açısından gündeme getirmişlerse de, Servet-i Fünûn yazarları bu alanda çok daha baskın çıkmışlar, erkeğe başkaldıran, hatta âşık erkeği kendin bağlayan kadın kahramanlara romanlarında yer vermişlerdir.

Romanlarında görücü usulünü reddedip, görüşüp tanışarak, seveerek ve sevilerek evlenmeyi arzulayan, boşanma hakkının kadında da olmasını isteyen, erkeklerle eşit olduğunu düşünen ve onlarla eşit haklara sahip olmayı isteyen, her konuda erkeklerle konuşmak, fikir teatisinde bulunmak için çabalayan, karşısındaki insanın düşüncesine saygı gösteren, yanlış kadercilik anlayışını benimseyen, ferdi hürriyetini kazanmak için baskılara karşı susmayan/direnen, sanata ilgi duyan yeni bir kadın portresi çizilmektedir. Bazı romanlarda bu yeni kadın ev, aşk, eğitim ve toplum hayatında erkeklerle eşit söz sahibi olma yolunda dönemin temayüllerinin aksine görüşler serdedir.

Bu *yeni kadını* yeni yapan, eskiye, eskinin geleneklerine ve yaşam tarzına karşı çıkması ve direnmesidir. Bu kadının eleştirdiği, karşı çıktığı hemen her konu için öne sürdüğü, teklif ettiği öneriler ve getirdiği olumlu-olumsuz alternatifler, o günkü Türk toplumuna yabancı yani *batılı* kültür öğeleri olmuştur” (Çıkla, 2004, s. 98-99).

Romanlara yansıyan değişimler, Batı edebiyatının Türk edebiyatına yansımaları olarak görülmektedir. Tanzimat dönemi romanında, kadının baskın olmasına karşılık Servet-i Fünûn devri romanında kadın karakterlerin daha gözle görünür olması bir nevi yeniliğin öncülüğü olarak değerlendirilse de tek bir pencereden bakmak doğru olmaz. Zira kadının sosyal hayata karışması kendi şartları iyi gitmediği sürece çalıştığı yerden para alması çok iyi şartlar altında olmamıştır. Her iyi görünen işin arkasında ayakta kalmaya, namusunu/iffetini korumak pahasına olsa da direnen kadınların aksine hayatlarını kötü yola düşerek, fuhuşa yönelerek geçindiren kadın karakterler dönemin romanlarına aksettirilmiştir.

“ Flaubert, Şark vilayetlerine yaptığı geziden sonra bir eser meydana getirir ve bu eserinde “Sultan Abdülmecid’in Fındıklı Camii’ndeki bir Cuma selamlığına şahit oluşundan bahsederken, selamlık resmini seyretmekten gelen kadınlardan hareketle Flaubert ilginç bir tespitte bulunur: “Yüzyıl içinde Doğu’da harem yok olup gidecek. Avrupalı kadın örneği bulaşıcıdır. Şu

günlerden birinde Doğulu kadınlar da başlayacaklardır roman okumaya. Haydi artık elveda Türk sakinliği ve huzuru. Her yerde eski çatırdayıp çökmekte” (Çıkla, 2004, s. 100).

Bir toplum eğer savaşıyla değişmez ise onu zihniyetle değiştirme yoluna girişmek daha kolay olacaktır. Toplum, kendi kültürüne sahip çıkmadığı sürece her kültür bir değişime mahkûm bırakılır. Türk toplumuna uygulanan değişiklik kültürel değişikliktir. Tüm değişimler yaşanırken evlerin içerisinde yaşanan her gizli olay zamanla sokağa yansıtılmış, kadının özgürlüğü adı altında yanlış yollara sevk edilmiştir. Sözde Batılılaşmaya ayak uydurmaya çalışan Türk toplumu kadınları, romanlarda Halit Ziya tarafından *düşmüş kadın* olarak değerlendirilir. *Sefile* romanında Halit Ziya, Mihriban Hanımı, İkbâl'i ve Mazlume'yi kötü yola düşmüş birer birey olarak gösterir, bunların geçimlerini fuhuş yolu ile kazandığını ve daha sonra hem İkbâl'in hem de Mazlume'nin sonunun aynı adam yüzünden geldiğini göstermektedir.

Sefile'de fuhuş yapılan/yapılmaya müsaade edilen ilk yer Mihriban Hanımın evinde İkbâl'in odasıdır. Bu odayı Mazlume eve gelince tanıma fırsatı buluruz, bu ev Mazlume'nin gözünden anlatılır.

“Mazlume ikinci kata indiği zaman İkbâl Hanım kapısını açtı, bir işareti üzerine çocuk içeriye girdi.

Bu oda pek küçük, fakat pek muntazamdı. Güzel, geniş bir yataklık, köşede beyaz örtüleriyle nazarı tezyin ediyordu. Yataklığın mukabilindeki köşede bir düzen masası, masanın üzerinde büyük bir ayna muallak idi. Bu masa ile yataklığın arasında sedir, sedirin önünde müdevver diğer bir masa mevzu idi.

(...)

Bahçeye nazır olan pencereye yeşil, uzun perdeleri odaya nim bir zulmet vermişti” (Uşaklıgil, 2016, s. 33/3-34).

Romanda, odanın perdesi ile zulmet içinde olduğunu vurgulanmasının sebebi, İkbâl'in aslında o oda içinde yaşadıklarının bir ipucu olarak verilir. Çünkü Halit Ziya, ilk romanından son romanına kadar düşmüş kadın imajını okura yansıtır. Gerek dönem özelliği gerekse romanların kurgularından ötürü fuhuşa zorlanan, geçimini oradan sağlayan kadınların odaları da yaşadıklarına göre düzenlenir. Oda ile düşmüş kadın arasında ki bağ, pencerelerinden içeri giren ışıqla bile bağlantılıdır. İkbâl geçimini annesinin bulduğu adamlarla yaptığı için bu odadan dışarı çıkmaz, gelenler buraya gelir, istedikleri zaman giderler. Bunların en can alıcısı İhsan Bey olur. Oldukça varlıklı bir ailenin oğlu olan İhsan, Mihriban Hanımın evine geldiği zaman İkbâl'e âşık olur. Bu aşk her ilişki düzeyi gibi çok masumane başlar ancak sonrası yazarın diğer romanlarında olduğu gibi ölüm ile sonlanır. İkbâl için verilen bu oda elbette fuhuş için hazırlanmaz. Ancak romanların arka planda işlenen konusu annesiz- babasız kalmış karakterleri, bir geçim sıkıntısına maruz bırakmaktır. Bu yüzden çoğu karakter kötü olaylara mecbur kalır. *Sefile*'de bütün olaylar ilk başta Mazlume'nin gözünden aktarılmaktadır.

Mazlume'nin evde yaşadığı her olay kendi duygularını da harekete geçirmektedir. Bu yüzden ilk başta öfke ile gördüğü İhsan Bey aslında hem İkbal'i hem de Mazlume'yi kötü bir sona itmektedir. İhsan Beyle ilk karşılaşma İkbal'in odasında gerçekleşir.

“ Biraz sonra merdivenden birisinin çıktığı işitildi, odanın kapısı yavaşça açıldı, Mazlume genç bir beyin girdiğini gördü. Mazlume'nin odada bulunması gayr-i muntazır bir şey olmalı ki misafirde taaccüp ve mahcubiyet alâimi meşhûr oluyordu. İkbal Hanım, beyi pek perişan sözlerle kabul etti. Oturdıkları zaman ağır bir sükût hâsıl oldu. Mazlume artık odada kalmayı münasip görmedi, vücudunun sıklet-bahş olduğunu anlayarak dışarı çıktı” (Uşaklıgil, 2016, s. 37).

Bu durum aslında Mazlume'yi rahatsız eden bir olay gibi yansıtılsa da bu olaydan sonra Mazlume kendi benliğini tanımaya fırsat bulacaktır. Çok öfkelenir, bu sığınak olarak gördüğü ev nasıl olur da bir fuhuş evi olarak yaşamının bir parçası haline gelir. Tüm bunları kendi odasında düşündükten sonraki gün İkbal'in odasında yaşanan olaylara tanıklık eder. Hemşiresini odasında gördüğü manzara romanda şu şekilde verilir:

“Kalbinde azim bir nefret hasıl olmuştu...Merdivenleri indi, ikinci kata gelip de kendisini İkbal Hanımın odası önünde bulunca tereddüt etti. Ya el'an içerideyse...

Eli muhtezz, muhteriz kalktı; kapı cüz'î bir gürültüyle açıldı. Odada derin bir sükût, nim bir zulmet hüküm sürmekteydi. Ziya-yi şems burasını tenvirden hicap ediyormuş gibi kalın perdelerden pek az duhul etmekteydi.

Mazlume haifane ilerledi... gözleri mütecessisane yataklığa in'itaf etti... İkbal Hanım nim uryan, saçları beyaz örtüler üzerine perişan bir surette dağılmış olduğu halde yatıyordu. Çehresinde müthiş bir sarılık, asabında azim bir gevşeklik görülüyordu.

Mazlume gözlerinin önündeki manzaradan ikrah etti.

Bu uyan vücut biraz evvel bir erkeğe marzudu. Mazlume'nin bu hakikati havsalası alamıyordu.

Aman ya Rabbi! Kabil midir ki bir hemşire gibi ağuş-ı muhabbetine atıldığı bu genç kadın ağuş-ı fuhuşta perveriş bulmuş olsun. Mümkün müdür ki masumane musahâbelerine cilve-gâh olan bu mevki, bir telaki-i fuhuş-karaneye mekân olsun.

(...)

Bister-i masumiyet zannettiği bu yatak, bir melek kadar saf kıyas ettiği bu kadın, her biri bir fikr-i fikr-i masumane ihtar eder tasavvur ettiği bu eşya, bu oda, bu ev heyet-i umumiyesiyle Mazlume'nin nazarında çirkab-alüd, mülevves bir şekil aldı” (Uşaklıgil, 2016, s. 39-40).

Tüm bu manzara karşısında artık Mazlume eski kişiliği ile kalamaz, çünkü gördüğü manzara yaşayacaklarının habercisidir. Kirlenmiş, bir erkeğin sahip olduğu bir kadın gözlerinin önünde dururken her ne kadar bu duruma kızmış olsa dahi aslında İkbal'in odası tarif edilirken böyle bir olayın perdelerin kapalı olduğu sıradaki zulmette bir gönderme olduğu anlaşılmaktadır. Değişen toplumda artık bu olayların gizli kalması yerine bir evin içerisinde neler yaşanabileceğini tasvir için yazar fuhuş odasının varlığından söz etmektedir. Toplum olarak yaşanan çöküşlere bir de evlerin içinde yaşanan hüznler, kötü olaylar, fuhuşa mecbur olmak hissi aktarılır. Bazı olaylar vuku bulurken altında yatan sebepler incelenmelidir. Yazar, İkbal'i bir fuhuş kadını, odasını da bir fuhuş odası olarak vermesinin sebebi düşünülmelidir. Çünkü romanın kurgusu gereği çökmüş bir kadın motifi anlatılacaktır. Yazar, çökmüş kadını

da geçim sıkıntısı yüzünden, babasızlık/ annesizlik motifi ile birleştirerek okura sunmaktadır. Yazar, dönemin gerçekliğini gizlemez. Romana giren kadın sosyal tabakası yükselmiş bir kadın modelinden ziyade ayaklar altına alınmış bir kadın olarak yansıtılmıştır. Yaşanılan tüm sıkıntıların sebebini Mazlume'nin ağzından okumaktayız:

“Sana tercüme-i halimi bir hikâye gibi nakletmek uzun olacak. Yalnız beni felakete sevk eden vakayi-i mühimmeyi tafsil edeceğim:

Pederimi çok az tanıyorum, fakat beni derece-i nihayede sevdiğini, her akşam dizlerinin üzerine alıp oynattığından istidlal ediyorum. Eshâb-ı servetten olduğunu da vefatından sonra validemin fevkalade tantana ile ömür sürdüğü zamanlar anladım. Yine o zaman öğrendiğime nazaran validem evvelce pederimin müstefreşesi olup ancak vefatına kârib bir zamanda taht-ı nikakına geçmiş. Bunlar senin için lüzumsuz tafsilattan ibarettir. Yalnız şu kadar haber vereyim ki pederimin vefatından sonra benim tarz-ı hayatım pek başkalaştı. Zaten beni pek az seven validemin taht-ı tazyıkında kaldım. Pederimin inkıta-ı hayatı o koca konağı sürurlu sadalar, cılgıncasına oyunlarla dolduran neşelerimin inkıtaı demek oldu. Değil serbestçe oynamak, hatta evin içinde serbestane gezmeye de mezun değildim” (Uşaklıgil, 2016, s. 43-44).

İkbal kendi odasında, çocuk odasından genç kız odasına geçişini yaşayamamış bir kadındır. İnsan ne olursa olsun, çocuk hep çocuktur. Dönemin verdiği babasızlık/annesizlik, geçim sıkıntısı motifi çocuk olmasın izin verilmeyen kadınları meydana getirir. Kadınlaşmış çocuklar, ne istediklerini nasıl bir duygu ile arzulanmaları gerektiğini bilmezler. Onların önüne bir seçenek sunulmaz, tıpkı İkbal gibi. Çünkü onlar sadece hayatlarını idame ettirmek zorunda bırakılırlar. Yazar, İkbal'in kaderini babasızlıktan yazıp, ona ait olan bütün hatırların yerini bir fuhuş odasının alması gerçeği ile karşı karşıya bırakır. Kendisini sevmeyen bir anne ile kaderine razı olmuş ve annesinin İkbal için bulduğu her insana hizmet için var olan bir bedenden söz edilmektedir. Tüm bu yaşananlar aslında İkbal'in vücudunun hastalığına sebep olacaktır. İkbal, odasının perdelerini açmadan kendisini tanımaya fırsat bulamaz, dışarı ile yüzleşmek, dışarının verdiği huzuru ruhuna yansıtmak istememektedir. Oda, sürekli içerisinde bulunduğunuz süre zarfında sizi içine çeker, yaşanılan her kötü olayı hatırlatır ve vücudu savaşmaktan korkar hale getirir. Tüm bunlar birleşince artık hasta bir beden ile yataktan dahi çıkma hevesizliği meydana gelir. Kötü olaylarla savaşamayan İkbal artık kendi odasından dışarı çıkmak istemez ve kimse ile görüşme kabul etmez. Bu duruma göz yummak istemeyen Mazlume, hemşiresini yalnız bırakmaz onun fuhuş kadını olmasından ziyade kurban oluşunu kabul eder ve ona destek çıkmak için yanında olur.

“Hiçbir kelime telaffuz etmeksizin kapıya teveccüh etti, aheste aheste aşağıya indi, İkbal'in kapısını yavaşça açtı, gözleri yek nazarda odanın heyet-i umumiyesini ihata etti.

Pencerenin kalın perdeleri odayı güneşin sürür-engiz ziyalarından mahrum bırakmakta, derin bir hüznün vermekte idi. İkbal'in elbiseleri sedirin üzerine perişan bir halde atılmış duruyordu.

Mazlume kemal-i ihtiyatla yavaş yavaş İkbal'in yatağına ilerledi, perdeyi nim açarak genç kadının çehresine doğru eğildi.

(...)

Birkaç saniye kadar hiçbir kelime teati olunmadı. Yavaş yavaş İkbâl'in çehresinde asar-ı hayret zahir olmaya başlıyordu. Uykudan uyanıyormuş gibi birdenbire şu suali irad etti: -Ne oluyor?

Mazlume cevap vermedi, pencereye şitab ederek perdeyi kaldırdı, güneşin emvac-ı envarı odaya hücum etti.

İkbâl yatağı üzerinde doğruldu, ellerini yüzüne götürerek bir müddet hareketsiz durdu.

Genç kadın tahattur ediyordu, lakin Mazlume'ye bir sual iradına cesaret edemiyordu. Mazlume cesurane ilerleyerek dedi ki:

-Hepsini biliyorum!

İkbâl şiddetle başını kaldırdı:

-Neyi biliyorsun?

-Bu muaşakanın seni öldürdüğünü, hayatının şehvete feda olduğunu biliyorum" (Uşaklıgil, 2016, s. 70-71).

İkbâl, hayatının bir yıkımdan ibaret olduğunu, tüm bunlara İhsan'ın sebep olduğunu bile bile kabullenmez. Bazen insan görmek istemez, iyiyi de kötüyü de sadece yaşamak için direnir hayata karşı. Ama o direnç gösterilen olay, kişi ve mekân fark etmeksizin kişinin ölüne sebebiyet verebilir. İlla gerçek bir ölüm olması gerekmez, zira yaşadığın evin içindeki olaylardan dahi haberdar olmayacak kadar insanı kendi odasına kapatır, bütün beyin fonksiyonları sadece atlatamadığı olaylarda kaldığı için ölüden farksız hayatını idame ettirir. Bunu kendi gönül rızası ile yaptığını zanneder ancak o olayın verdiği sıkıntının farkında değildir. İkbâl'in kaderi İhsan'ın ellerinde ve gönlünde belirginleşecektir. Başlı aşkla başlayıp sonu ihanet ve ölümle son bulan İkbâl'in kaderini Mazlume'de yaşar ve aynı adam tarafından yaşar.

Güzel ve mutlu günlerle başlayan İhsan ve Mazlume'nin aşkı zamanla hüsrana dönüşecektir. Mazlume, ne kadar çabalarsa çabalasın onun kaderi fuhuş evine düşmek olacaktır. Yazar, kendisine başka bir son yazmamıştır. İhsan'la evlenerek İkbâl'e yapılanları kendisi de kabul etmiş olur. Bu da kendi eliyle kendi kaderini çizmiş demektir. Çünkü asla olmak istemediği bir odada, tanımadığı herhangi biriyle birlikte olmak Mazlume'nin karakterine yakışan bir olay değildir. Ancak İhsan'ın onu ve evladını görmezden gelmesi onu fuhuş odasına zorla da olsa göndermektedir. Bu odaya alışması belki mümkün olmayacak fakat yaptığı evliliğe de kendisini ait hissedemediği için kendisine yeni sığınacak bir mekân arayışına girmiştir. Kendisini fuhuş evinde bulacaktır. Ancak kaçtığı her olay kötü bir şekilde sonuçlanmaktadır. Fuhuş odasında dahi kendisini bu duruma alışamadığını, halen daha buraya ait olmadığını dile getirmektedir.

"Sabahleyin genç kız uyandığı zaman gözlerinde bir eser-i hayret teressüm ederdi. Nazarı batî bir hareketle etrafı devrede, yanında derin bir uykuya dalmış olduğu halde uyumakta olan adama in'itaf ederdi.

Bu kim?

Mazlume üryan omuzlarını, gömleğinin açık bırakmakta olduğu sinisini meyasane süzerdi. Bu omuzların, bu sinenin orada bakıyye-i sekr ve şehvetle bihuş yatmakta olan adamın esbab-ı huzuzu makamında istimâl olunduğu fikri kalbini parçalardı.

Mazlume geceyi bu adamın kolları arasında geçirmiş olmaktan ikrah ederdi.

Bu kim?

Bilmiyordu! Dün burada, yine bu mahalde sabahleyin uyandığı zaman başka bir şey bulmuştu. Yarın göreceği de bugünkü olmayacak!..” (Uşaklıgil, 2016, s.159-160).

Kendisinin dahi tanımadığı, ancak hayatının bu odada bitişi anılamlandırmayan Mazlume, artık hayatın getirdiği olayları kendi hayalinde canlandıramaz hale gelir ve sorgusuz sualsiz bu odanın verdiği, kendisinin sadece bu odaya ait olması gerektiği izlenimle romanda kaçınılmaz son olarak fuhuş odasına mahkûm bir birey olarak hikâyesine son verilir. Artık Mazlume romanın başındaki gibi temiz ve iffetli bir kadın değil, romanda ona çizilen kaderin olması gerektiği gibi bir fahişe olarak kendisi odaya değil oda kendisi ile bütünleşmiş gibi yaşamayı sonlandırmaktadır.

Halit Ziya, İzmir döneminde yazdığı ilk eserlerinde düşmüş kadın tipini de almıştır. Bu konulu ilk eseri *Sefile* adlı eserdir. Eserin toplumsal gerçekliği yansıtmaktaki amacına hizmet için yazar, karakteri fuhuş evine götürecek birçok sebep anlatır. Mazlume'nin bu odada yaşadıkları her ne kadar kendisini buraya ait hissetmemiş olsa da en çok burada kalmak isteyişinin, ona, bu evde hizmet edilişinin sebeplerini açıklar romanın içerisinde. Annesiz ve babasız motifi gelenekten gelme bir modeldir. Onların olmaması çocukların hayatlarında neler yaşayabileceklerini göstermek için yazılmış bir eserdir ve bu bölümde Mazlume'nin ne kadar kaçmaya çalışırsa da kaderden kaçamayacağını vurgulamak için yazılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÖNETİCİLERİN ODALARI

3.1. İş Yerlerine Ait Odalar

İnsanların hayatlarında, yaşam mücadeleleri değiştikçe yaşadıkları sıkıntılar da bir o kadar değişim göstermektedir. Bununla beraber değişen her kültürde şartlar, imkânlar ve kazançlarda değişim göstermektedir. Hayatta kalabilmek, hayatını idame ettirebilmek için varlıklı kişilerin çalışan bulmaları gerekirken; işe ihtiyaç duyan kişilerin de bir şekilde çalışması gerekmektedir. Halit Ziya, romanlarında hiçbir karakterini işsiz bırakmaz; kimilerini varlığın, maddi gücün temsilcisi yaparken, kimilerini de o varlıklı ailelerin veya kişinin hizmetinde çalışmaya yönlendirir. Yazarın romanlarında, iç mekân bu yüzden önem kazanır. Varlıklı kişiler para kazanırken, aslında çalıştırdıkları kişiler sayesinde para kazanır görünürler. Romanda mekân sahibi olmak, işveren olmak için bir çaba gösteren çok kimse yoktur. Aileden kalma iş geleneğini devam ettiren karakter okura gösterilmiştir. Bunu başarılı olarak devam ettirmek önemlidir. Yazar karakterlerini iş yaptırarak gücün kimde olduğunu belirtmek için uzun uzadıya mekân tasvirlerine yer vermektedir.

“Mekân darlaşması, psikolojik açıdan çıkmazda olan karakterin, üzerine dünyanın yürüdüğünü hissetmesidir. Anlatı kişinin kendini kuşatılmış, sıkıştırılmış bulduğu her durumda; mekân darlaşır. Böylesi hallerde yer, adeta karakterlerin ayakları altından kaçıyor gibidir. Mekânda görülen; bir kum saati gibi bu içe akış, kişiyi zamanla yüzleştirir. Labirent izlekli anlatılardaki psikolojik derinlik ve çatışma, öğütücü nitelikteki bu içe akıştan beslenir. Bunun için anlatıcı, betimleme ile zaman akışını parçalar. Böylece dikkatler, olaydan karaktere çevrilir. Anlatı pakta, bütünsel bir anlama yönelirken, okuyucunun dikkati eylemden duruma koyar.

Türk romanında mekânın önem kazanması, bazı küçük istisnalar sayılmaz ise Halit Ziya’yı bekler. Ferdi ve Şürekâsı’na kadar yazdığı romanlarda olay örgütleyici bir tarzın hâkim olduğu Halit Ziya, bu romanı ile artık Türk edebiyatından karakter sentezleyici romana geçildiğinin müjdesini verir” (Korkmaz & Şahin, 2017, s. 18).

Romanın iç mekâna taşınması, iç mekânın insan psikolojisini yönetmesi aslında bilinçli olarak seçilmiş öğelerdir. Dönemin verdiği bohemlik romanın içinde kendisini göstermeye başlar. Yazar, romanlarında işveren- çalışan konusunu işlerken kendi ailesinden gördüklerini eserlerine yansıtmaktadır. Halit Ziya’nın dedesi, İzmir’den Uşak’a giderek orada bir ticarethane kurar. Kendilerine verilen soy isimleri de kurdukları ticarethaneden gelir. Yazar, burada gördükleri karşısında duyarsız kalmaz ve toplumsal aksaklıkları da romanlarının bir parçası yapar. Servet-i Fünûn devrindeki kişiler, her ne kadar sosyal konuları ele almadıklarını dile getirmiş olsalar da anlattıkları konulara bakılınca devirlerinden uzak olmadıkları anlaşılmıştır. Toplumsal konulardan uzak olmalarını tetiklen İstibdat devri, yazarları, yarattığı karakterlerini evlerinin içine hapsetmeleri gerektiğini gösterir. Halit Ziya’da karakterlerini bir mekâna sıkıştırmayı ustalıkla başaran kişilerdendir.

Mekânın, iç mekân tasviri oluşunu, insan psikolojisini etkileyişinin ilk örneklerini *Ferdi ve Şürekâsı* adlı romanda görebiliriz. Halit Ziya'nın İzmir dönemindeki son eseridir. Yayınladığı zaman İstanbul'da Servet-i Fünûncuların dikkatini çeker ve kendisini İstanbul'a çağırırlar. Yazar, romanında işveren- çalışan ağırlıkta olan bir konu tercih etmiştir. Ancak bunları işlerken olayları sürekli olarak farklı yerde göstermez. Olaylar bir evin alt katında ticarethanede çalışanlar ve üst katında Ferdi Efendi'nin kendi evi ve yaşıntılarının olduğu bir mekân tercih edilir. Güç iktidarının baskın olduğu bu romanda her şeyi para ile yapılabileceği anlatılmaktadır. Babadan kalma bir ticarethanenin; ailesinde, kızından ayrılmak istemeyen Ferdi Efendi, iş yerini evinin alt katına yaptırarak işlerini buradan yönetmeyi tercih eder. Hem ev hem iş yeri olan bu mekân bir iç içe geçmiş mekân olarak değerlendirilir. İnsanların duygularını ifade etmeye bile imkân bulamadığı iş yerlerini bir ev ortamına hapsedmiş gibi göstermek, iç bunalımın artışıyla daha fazla tetikleyen sebepler görebilmek için tercih edilmiştir. Ticarethanenin varlığı gösterişin temsilcisi olarak görülürken içerisinde çalışmaya mecbur bırakılmış dört muhasebecinin hayatlarını burada yaşamaya mahkûm edilmesi alt tabakanın varlığını düşündürmektedir. Bu ticarethanenin varlığından romanda aşağıdaki gibi bahsedilir;

“Ferdi ve Şürekâsı Ticarethanesi'nin bu muhasip odasında dört kişiydiler. Tavana muallak iki büyük lem'anın ziyası, uzun koyu perdelerle pencerelerin önünde teressüm eden esdad-ı zıllın üzerine dökülerek; duvarları örten levhaların, haritaların, ilanların üzerinden kayarak; odanın cenah-ı yemininde muzlim bir kapı gibi ağzını açan; rafları, mahmul oldukları iri, kalın defterler altında çökmüş gibi kıvrılan dolabın içine sokularak; şurada gölgeden bir leke etrafında nurdan bir daire, burada sath-ı muzlim üzerinde nurdan bir parça bırakarak; garip levhalar, yer yer zıll ve ziyadan mürekkeb resimler teşkil ediyor; odanın ortasında bir mâhluk-ı ateşin gibi homurdanarak, sinesinde ra'd ü berk besliyormuş gibi deruni iniltiyle inleyerek; birer mar-ı tayyar gibi kıvrılıp havaya atılmak istiyormuşçasına boruya hücum eden alevlerle kızarak, büyük saç soba bu teşrin-i sanî gecesinin, pencerelerin arasından giren heva-yı münce midini kızdırıyor; bu dört kişiyi yorgun fikrini, yorgun vücudunu bir buhar-ı latif-i hararet içinde tutuyor; odanın kapısına mukabil olan duvarda mamult-ı atikadan cirli bir asma saat, bu muhasebe odasının ittihad-ı hayatından bıkmış usanmış gibi bir batî hareketle zincirlerini toplayarak, güllerini sürükleyerek dönüyor; bu sükûn-ı mahz içinde şu dört kişiden bir eser-i hayat, bir nefha-i vücut çıkmıyor; yalnız insanlara cay-i hayat değil, erkam ve adâda bir cevelangah olan bu yerde, kalemlerin feryad-ı mütemadisi, adetlerin bimecal bir sesle sukut-ı muttaridi hükûmran oluyordu” (Uşaklıgil, 2016, s. 12-13).

Halit Ziya'nın, *Ferdi ve Şürekâsı* adlı eserinde iç mekân yoğun olarak kullanılmıştır. Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere karakterlerin ruh halleriyle mekân arasında bağlantılar kurularak tasvir edilmiştir. Çekilen sıkıntının; eşyalar, mekânda bulunan soba, masa üzerinden tasvir edilmesi hem yazarın romanlarındaki değişimi göstermektedir hem de dönem eserlerine farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır. Mekânda labirentleşme özellikleri görülmektedir. Dört kişinin bir odayı paylaşması, odanın içerisindeki olayları daha zorlaştırmak için seçilmiş motiflerdir. Çünkü insan kendisi ile baş başa kalınca odanın içerisinde bazı bunalımlar veya iç dünyasının gerçek yüzü ile tanışmasına sebep olurken, dört kişinin aynı odada bulunması insanın kendi dünyasına inmesine izin vermez. Ancak verilmeyen bu izin odanın içerisinde

bulunan eşyalar üzerinden yansıtılma olarak gösterilir. İnsanların iç dünyasında gördüklerini dış dünyaya kötü ruh hali ile tasvir etmek mümkündür. Tüm bunların yanında farklı bir mekân olarak seçilen iş yeri, bir ev ve iş yeri birleşmesi tercihinin maruz kalır. Kızından ayrı kalmak istemeyen Ferdi Efendi, ticarethaneyi evinin alt katına taşır. “Ferdî bir odalık aldı, bu evi yaptırdı, yazıhane buraya naklolundu” (Uşaklıgil, 2016, s. 21). Romanda, Ferdi Efendi’nin iş yerini eviyle birleştirdiğini bu şekilde göstermektedir.

İş yerleri insanların para kazandıkları yer olarak görülse de aslında insanlar severek yapmadıkları her işi bir eziyet olarak gördükleri için mekânda insanın iç dünyasının yansıması olarak yansır. Yazıhanenin ev içine taşınmış olması, ortamın daha buhranlı olmasının sebebiyet vermiştir. Çünkü çalışanların ulaşmak istedikleri dünyaya ulaşamadıklarını her gün görmesi ve bunu kendi sorunlarıymış gibi içselleştirmesi olarak değerlendirirler. Romanın geri kalan bölümünde, karakterlerin iç bunalımları ile ilgili kısımlar ticarethanede geçirilen kısımlar vardır, bunlar direkt karakterlerin ruh halleri üzerinden değil de mekânın, evin ve ticarethanenin üzerinden gösterilmektedir. Ticarethanenin eve taşındığının bilgisini çalışanlar üzerinden almaktayız.

“Ferdî Efendi, pederinin vefatından sonra Unkapanı’ndaki kereste depolarını muhafaza etmekle beraber artık bu civardaki ikametgâh-ı sefilî bırakarak merakiz-i ticariyeye yakın güzel bir ev yaptırmayı taht-ı karara almıştı. Bu karar neticesi olarak Yenîcamî civarında şu ev yapıldığı vakit sıhhatinden daima müşteki olan Ferdi Efendi, muamelata nezaret için debboylara kadar gitmeye mecbur olmamak üzere orada birkaç memur bırakarak yazıhaneyi buraya naklettirmişti. Evin suret-i inşası buna mütehammil olduğu için Ferdi Efendi, evinin birinci katının sofasını, bir büyük ve küçük odasını, şu dört memurla bir uşağa tahsis ederek evinden çıkmaksızın ticaretgâhında bulunmak esbabını kemal-i suhuletle ihzar edebilmişti” (Uşaklıgil, 2016, s. 30-31).

Romanda, keyfine düşkün bir başkarakterden söz edilebilir. Kendisi mutlu olsun diye işini evine taşıyan Ferdi Efendi, aslında diğer memurların iç buhranlarını görmezden gelmiştir. Bu evin odalarında başta sorun yaşamayan bu memurlarda sonradan sürekli aynı yeri gördükleri ve aynı kişilere maruz kaldıkları için ve aynı döngü devam ettiği için iç bunalımları ortaya çıkmaya başlamıştır. Memurların geneli sıkıntı çekse de romanın gelişimi İsmail Tayfur’un bakış açısından yansıtılır. İlk başta varlığın temsilcisi olarak gösterilen bu ev, iş yeri İsmail Tayfur’un gözünden tüm bunlara kendisi sahip olsa neler yapacağını şu şekilde tasvir eder; “Yeşillikler arasına bir âşiyane-i saadet gibi sıkışmış bir köşk... Ağaçları ziya-yı şemse set çeken bir bahçe... Çimenlerin üstünde yuvarlanır altın başlı iki çocuk... küçük pembe şemsiyesi altında elindeki kitabı unutmuş, çocuklarını aşikhâne seyre dalmış bir genç valide...” (Uşaklıgil, 2016, s. 39-40).

Hayallerine ulaşmak için büyük bir servete sahip olma fikri, her karakterin fikrinde olabilecek bir durumdur. Ancak İsmail Tayfur, sadece güzel bir eve sahip olmak istemez. Bununla beraber o evin içerisinde mutlu bir aile istemektedir. Halit Ziya, bütün roman karakterlerine mutlu aile tablosu hayali kurdurur. Ancak *Ferdi ve Şürekâsı* adlı eserinde kurulan bu mutlu aile tablosu, romanın son aşamasına gelmeden yarıda kalır. Dönemin hasret kaldığı mutlu aileler romancıların da konusu olur. Sürekli kendileri ait bir mutluluk yuvasından söz ederler. Dönemde bunu bir aşıyan olarak gördükleri için, sürekli buna ulaşma çabası güdülür.

“Servet-i Fünûn’da mekân denince ilk akla gelecek kavram ‘aşıyan’dır. Aşıyan, M. Kaplan’ın ifade ettiği şekliyle hem Servet-i Fünûncular hem de “Daha sonra gelen nesiller için, içinde oturlan herhangi bir bina olmaktan daha fazla bir şey, bir duyma, düşünme ve hareket etme tarzının maddileşmiş bir şekli, bir ‘sembol’ dır”. Bu nedenle ev dönemin sanatçıları aşkın bir gösterge olarak yer edinir. “Hemen bütün Servet-i Fünûncular’da mizaçları ve devrin şartları dolayısıyla eve veya içe kapanma, dış hayatın sefalet ve acılıklarını böyle ‘yuva’larda unutmaya ortak bir özelliktir” (Şen, 2010, s. 72).

Aşıyan isteği, İsmail Tayfur üzerinden verilmesinin sebebi, ailesi için hayallerinden vazgeçmiş bir hayalini gerçekleştirmek ve hayalini kurduklarını diğer aya kadar beklememiş olarak almak istemesi fikrinden doğmuştur. Bununla birlikte ailesiyle mutlu bir yuvaları olsun istemektedir.

Ferdi ve Şürekâsı adlı eser, evin içerisinde bir iş yerinin olması konusu ile alakalıdır. Romanda evin içerisinde başlayan iş yeri hikâyesi daha sonra güç temsili olanın güçsüz olanı ezme, parası ile her şeyi satın alabilme düşüncesini sezdirmektedir. Eserde, ticarethanenin evin içerisinde olmasıyla, roman karakterlerinin birbirlerini bu vesile ile tanınmasına sebebiyet verdiği için bu mekân önemli bir konuma gelmiştir. Bu iş yeri, karakterlerin kaderlerini değiştirmektedir. İsmail Tayfur, sevmediği bir evliliğe bu iş yerinde mecbur bırakılır, ticarethanenin sahibinin kızı Hacer, babasına her istediğini yaptırmayı başardığı için sevdiği bir kişiyle evlenmek istediğini ve bu kişinin de İsmail Tayfur olduğunu söyler. Bu iş yerinde geçen olayların önemli olmasının sebebi, evin alt katında çalışanları Hacer’in görmesi ve olayların ondan sonra başlamasıdır. Olaylar ticarethanede geçmiş olsa da Hacer’in İsmail Tayfur’la evlenme fikri ortaya atıldıktan sonra artık ticarethanenin içerisinde farklı bir olay geçmediği için bu bölüme yazılacak alan sadece yukarıdaki kadardır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. ODALARIN MANZARALARI

4.1 Evlerin Bahçeleri

İnsan, yaşadığı çevrenin gözüne güzel görünmesini ister. Kendisine ait, mutlu olabileceği bir ev dışında bir mekânda, kendi evlerinin hayallerini kurdukları bahçeleri olur. Çünkü insanoğlunda bir yere ait olma duygusu ilk günden beri vardır. Bu duygu evlere önem verildiği kadar içerisinde çiçek, ağaç yetiştireceği bir bahçesi de olsun istemektedir. Bahçe metaforu Divan edebiyatından, Tanzimat edebiyatına geçerken çok fazla değişime uğrar. Eski edebiyatın karşısında yeni edebiyatın verdiği bahçe huzuru daha güzel, daha göze çarpar bir şekilde verilir. Lale devrinin etkisiyle gelişen bahçe tasvirleri her ne kadar bohem dolu bir edebiyata miras kalsa da bahçenin verdiği huzuru bütün eserlerde görebilmekteyiz. İnsanın evden doğaya sığınışı, yaşadıklarını dışarıya yansıtmak istediklerinin temsili olarak değerlendirmek mümkün olacaktır. Servet-i Fünûn romanında mekân tasvirinde üstat olan Halit Ziya bahçe tasvirinde de oldukça başarılıdır.

Yazarın, ilk romanı *Sefile* adlı romandan bahçe metaforuna fazla yer vermese bile diğer romanlarında karakterlerin kendilerini tanıma fırsatı bulmaları için, aile saadetine düşkün karakterlerin ailesiyle birlikte keyifli zamanlar geçirmeleri için bahçeli eve taşınan romanlar karakterleri görülmektedir. Bahçe metaforu romanlarda, iç mekânın güzel anlatıldığı gibi detaylı olarak anlatılmıştır.

Halit Ziya'nın ilk romanı *Sefile*'de bahçe, içerisinde yaşanan evin kötü olaylarından kaçışı temsil etmek için anlatılır. *Sefile*'de, Mihriban Hanımın evinde Mazlume için verilen odada, Mazlume, yaşadıkları ağır gelince evin penceresinden dışarıya bakar ve romanda ilk bahçe tasviri bu şekilde verilir. Evde gördüğü fuhuş olayı aslında Mazlume'nin kaçtığı kötü sonun dışarıya kadar, başka mekânlara taşacağına da ipucunu vermektedir. İkbâl'in odasında gördüklerini birde İkbâl'in ağzından dinleyince kendisine çok üzüldü; "İkbâl, nazarında artık adi bir fahişe değil, feci bir kurban hükmündeydi" (Uşaklıgil, 2016, s. 47) şeklinde üzüntüsünü belirtir. Bu üzüntülerden sonra İkbâl'in odasından ayrılır ve kendi odasının penceresinden bahçe tasviri verilir:

"Şu muhavareden bir hayli zaman geçmişti ki Mazlume kalkarak odasının pencerelerini açtı. Baharın ilk günlerine mahsus hazin bir ziya-yı şems genç kızı nura gark etti. Hafif serin bir hava nim uryan vücuduna temas ederek seri, tayyar ihtizazlar husule getirdi. Mazlume, nazarı bahçenin sık ağaçları arasında kaybolmuş olduğu halde; mütefekkirane, mütehayyilane durdu. Nazarından aşikhane buseler pervez ederek baharı taltif ediyordu. (...)Mazlume açmış olduğu pencerenin önünde derin derin tefekküre başladı" (Uşaklıgil, 2016, s. 56-57).

Tefekkür, içinde bulunduğu durumun evin içerisinde bulunduğu sıkıntıdan kurtulmak için verilmiştir.

“Bu küçük evin bahçesi kendisine nisbeten büyücek denecek bir haldeydi. Lakin hiç bakılmadığından ve tezyinine ehemmiyet verilmediğinden naşı her tarafı otlar ihata etmiş, bahçeye bir manzar-ı tabiî vermişti. Mahaza Mazlume, sık meyve ağaçlarının başının üzerinde yeni açmaya başlayan çiçeklerle taze yapraklardan müteşekkil bir kuru teşkil ettiğini görmekten mahzuz oldu. Yolunu setreden otları ayaklarıyla çiğnememekten mütelezziz olarak ilerledi. Bu gayr-ı muntazam bahçenin hal-i vahşetinde müşahade olunan letafet ve taravet genç kızın kalbine incila-bahş oluyordu. Mazlume şu aralık her türlü hatırat-ı müellimeyi ferāmûş ederek kendisini henüz şebnemlerle yaş olan otların üzerine attı. Mesudane, müsterihane bahçenin muattar havasını teneffüs ederek düşündü. Düşündü denilmez, zira şu anda hayalini hiçbir fikir işgal etmiyordu” (Uşaklıgil, 2016, s. 63-64).

Mazlume, doğanın verdiği huzur ile sadece evdeki fuhuştan değil kendi duygularında da kaçmaktadır. Doğanın iyileştirme gücü vardır. Doğa, insanın ruh haline göre şekil almaz ancak insan görmek istediği şekilde gördüğü zaman mutlu olunca çevredeki varlıklar daha güzel görünürken; mutsuz olduğu zamanlarda güzel görünen farklılıklar artık güzel görünmemeye başlar. Böyle günler insanın kendi inandığı doğrular bile daha hoş gelir, hiçbir şey yapmasan bile ruhu dinlenir. Halit Ziya’da, Mazlume için çizilmiş kötü kaderin aslında bir evin içinde değil, bahçenin güzellikleri arasında dahi kötü işlerde sonuçlanacağını sezdirmektedir. Romanın ilerleyen bölümlerinde, İkbâl ve İhsan, Mihriban Hanımın evinde artık mutlu olmayacaklarını anladıktan sonra bir köşke taşınırlar. Bu köşk alınırken, mutlu olunmak için daha çok kendileri ile baş başa kalacaklarını düşündükleri için ilk olarak köşkün bahçesi hayal metaforu ile birlikte verilir.

“ Tasavvur et İkbâl! Sabahleyin pencereni açtığın zaman gözlerinin önünde tuluun eş’ia-i zerrinine müstağrak bir sahra bulunacak. Şehrin teng, kasvet-efza manzaralarına mukabil vasi, ferah-feza bir levha-i şairane göreceksin. Gözlerin her hafta bir şiir, her köşede bir bedia müşahade edecek. Semalar, sahralar, çiçekler; tabiat hep bizim olacak” (Uşaklıgil, 2016, s. 94).

Romanda arzu edilen ile yaşanan arasında tezatlık vardır. Çünkü ulaşılmak istenilen arzuya giden her yolda bir engel bulunmaktadır. Arzu edilen mutlu olmakken, fuhuş ile birlikte mutlu olmanın getirdiği bazı ailevi (İhsan’ın annesinin karşı gelmesi) ve beden hastalığı bu ilişkinin normal bir düzeyde yürüyemeyeceğini gösterecektir. İhsan’ın arzuladığı sahralar, çiçekler olmasayken İkbâl ile mutlu olmaya hazırlanıyorken, İkbâl’in ölümüne sebep olacağına bir haberdur. Köşke taşındıktan sonraki bahçenin görünüşü İkbâl’in gözünden verilir.

“ Köşk Çamlıca civarında en müferrih bir mahalde kâin idi. İhsan Bey burasını öyle bir surette intihap etmişti ki hülya ettiği muaşaka-i Münzeviyaneye tamamen muvafık idi. Köşkün etrafını sık ağaçlarla memlû bir bahçe muhat idi ki bu zarif binaya dallar arasında yapılmış bir kuş yuvası şeklini veriyordu. Çamlıca’nın menazır-ı sahraviyesi Boğaz’ın elvah-ı latifesi köşkün piş-i nazarında idi. İkbâl bu şairane mahalli muayene ettiği zaman birçok zamanlardan beri dudaklarında görülmeyen bir tebessüm-i mesudane ile İhsan Bey’e arz-ı teşekkür etmişti” (Uşaklıgil, 2016, s. 103-104).

İnsan, kendini ait hissettiği yerde mutlu olur. Bu kimisi için bir ev, kimisi için bir oda, kimisi için de bir bahçedir. Sahip oldukları ile mutlu olmaya çalışmak insanın kısmen de olsa doğasında vardır. Aidiyet duygusu hep anne karnına benzetilerek kendisini güvende hissetmek ister, tüm aranırlar bu yüzdendir. Hep mutlu olmak istediğimiz yerde kalmak isteriz, bu çok mümkün olmaz belki ama ilk fırsatta bunu yakalamak için çabalarız. İhsan Bey’de bunu yapar. Mihriban Hanımın evinde mutludur, ancak sadece bir odanın içinde sıkışıp kalmıştır. İkbâl ile birlikte mutlu olacağını düşünerek başka bir eve taşınma fikri oluşur. Kendi özünde aradığı mutluluk için bu eve taşınır.

Romanın kurgusu gereği, İhsan Bey, aradığı mutluluğu bulamasa da arzu edindiği bir bahçeye sahip olur. Arzu edilen ev, İkbâl’le mutluktan çok Mazlume ile yeni bir hayatın habercisidir. Evin bahçesinde Mazlume’yi gezerken seyretmek, onun etrafında sessiz dolaşmak aslında fuhuş evinden kaçılrsa da Mazlume kendi kaderinden huzur bulduğu bahçede de kaçamayacaktır. Zaten Mazlume’nin duygularının uyandığı sahneden sonra İhsan’ın hiçbir şey olmamış gibi davranması Mazlume için bir öfke sebebi olmuştu, İhsan ile karşılaşmak dahi istememekteydi. Yeni taşınılan köşkte bile üst katı seçmişti ki bahçeye inme ihtiyacı hissetmesin. Ancak bu onun kaderinden kaçacağı anlamına gelmez. Yazar, onun sonunu İhsan Beyin ellerinden yazmıştır. İkbâl’in hastalığının artması ile İhsan artık odada kalmak istemez ve bahçeye çıkar. Bahçe tasviri mutluluğu simgelediği gibi biraz nefes almayı, içerideki yaşamdan biraz da olsa kurtuluşu, kafa dağınıklığını da temsilcisi olarak kendini gösterir. Evdeki kaçıştan sonra Mazlume ile İhsan’ın karşılaşması bahçede olur.

“İhsan Beyin damarları şiddetle vuruyor, başı ateş gibi yanıyordu. İki elleriyle kafasını tazyik ederek bahçeye çıktı.

Etrafı zulmetler istila etmişti. Yalnız birkaç yıldızın parladığı müşahede olunuyordu.

Delikanlı serin havanın vücuduna temasından müsterih olarak bahçede ilerledi. Ne yaptığını, nereye gittiğini bilmiyordu. Gözlerinin önünde yalnız İkbâl’in çehre-i mahufu arz-ı dehşet ediyordu.

İhsan Bey birdenbire tevakkuf etti. Kendisine pek yakın bir yerde ayak sadaları işitildi.

Bu esnada bahçede kim bulunabilirdi?

(...)

İhsan Beyin hatırasından İkbâl’in sima-yı meyyithanesi silindi. Fikri Mazlume’nin orada, ağaçların ötesinde gezinmekte olduğuna in’itaf etti.

Mazlume’nin aheste aheste yaklaştığı hiss olunuyordu. Genç adam sür’atle ağaçların arkasına saklandı. Mazlume önünden geçerken o kadar halecanlar içinde bulunuyordu ki hemen kızcağızın önüne atılacak zannolunurdu.

Nefsine büyük bir mukavemet ile kendisini zapt etti.

Genç kız biraz daha yürüdü. Lakin büyük bir çam ağacına takarrüp ettiği zaman durdu, ağacın altında oturdu.

(...)

Artık tahammül edemedi, deli gibi Mazlume'ye şıtab etti. Fakat genç kız o kadar seri bir hareketle kalkmıştı ki ne yapacağını şaşırdı. Buraya niçin gelmediğini, Mazlume'yi niçin tahayyülâtından men ettiğini taakkul edemedi.

Genç kız o kadar korkmuştu ki titrek sesle 'Ne istiyorsunuz?' kelimesinden başka bir şey telaffuz edemedi. Güya İhsan Beyin cüretini tezyide bu söz kafi imiş gibi genç adam, mecmuane bir suretle ellerini tuttu; 'Mazlume!...Seni seviyorum!...' sözünü telaffuz etti" (Uşaklıgil, 2016, s. 107-108).

Yasak aşkın itirafı bu sahnede belirginleşir. Bahçe mutlulukların değil; acının, kederin, yasak olan olayların da gizlendiği yerdir. İhsan, Mazlume'nin kendisine karşı koymasına rağmen ondan faydalanmak ister, bahçede buna tanıklık eder. Her ne kadar Mazlume bunu isteksiz gibi yapıyor görünse de aslında hayallerinde yaşadığı, duygularının canlanmasına sebep olan bir olay vuku bulmuştur. Mazlume, her ne kadar dirense dahi bir yerden sonra İhsan'a karşı çıkamaz ve İkbal'den sonra diğer kurbanı kendisi olmuştur.

"Mazlume artık mukavemet edemiyordu. Son bir feryat olarak ağzından çıkan 'Merhamet!' nidasını ateş-nak bir buse kapadı. Genç kız bir daha kalkmamak üzere sükût etti.

Bu esnada semanın reng-i zulmanisi üzerinde bir yıldızın amak-ı safiline düştüğü görülüyordu.

Yarım saat sonra İhsan Bey bir cinayet-i azime ika etmiş gibi ağaçların arasından, zulmetlerin içinden çılgıncasına bir halle geçiyordu.

Zannediyordu ki Mazlume'nin kurban olmuş ismtei intikam-cuyane arkasından takip ediyor" (Uşaklıgil, 2016, s. 109).

Yaşanılan yasak aşk duygusu veya kötü bir olay yaşanmışlık korkusu İhsan'ı huzursuz eder, ancak kendi duygularına yenik düşüp İkbal'i hasta yatağında bırakıp aşağı indikten sonra Mazlume'ye sahip olma isteğini durduramaz ve tam bir kötü adam gibi zorla Mazlume'ye sahip olur. Halit Ziya'nın romanlarında, her kötülüğün cezası yoktur. İhsan'ın yaptığı olay cezasız kalır. Çünkü kendisini seven bir kadın ve kendisinden ümit bekleyen başka bir kadın vardır. İhsan'ın kendi nefsi sadece kendisine değil çevresindeki bu kadınlara da zarar verir. Tüm olaylarda sonra her şeyi gören İkbal, yaşadığı bu ihaneti kaldıramaz ve bahçe kapısı ile evin arasında ölür. Belki de yazar, Mazlume'nin kaderini değiştirmek için İkbal'i gözden çıkarmak zorundadır. Bunu da evin dışına yansıtmıştır ki bahçe görüldüğü kadar masum, temiz olmadığı anlaşılabilir. Bu sahneden sonra eserde başka bahçe motifi bulunmamaktadır. Köşkten ayrılan Mazlume ve İhsan, kendilerine başka bir yalı bulurlar eser kaldığı yerden devam etmektedir.

Bahçe, insanlara genelde iyi gelen bir yerdir. Huzurunu evde bulamayan insanlar, temiz hava kimsenin olmadığı bir kaçış alanı ararlar. Halit Ziya'da karakterlerini dönemin etkisiyle birlikte evlerin dışına fazla çıkarmaz. Ancak bir evden farklı bir eve geçişi anlattığı eserlerinde kaçış yolu olarak bahçe metaforunu kullanır. Yazar, evlere sığamayacak duygu bunalımı yaşatır karakterlerine sonra çözümü temiz havada ya evlerin balkonlarında ya da bahçenin arasında ağaçlıklarda rahatlatma yaşatır.

Yazarın ikinci romanı *Nemide*'de de hem yalıda hem de Kanlıca'daki köşkte bir balkon ve bahçe tasvirine yer verir. Dönemin verdiği buhranın evlere taşınması yanında evin içerisindeki bunalım da fazla olunca (hastalık ve dönemsel konularla birlikte) karakterler çözümü evin dışında, bahçede çalılıkların arasında aramaya başlarlar. Yazar, bunalımda olan karakterinin, zihnen de bedenlen de burada da huzur bulmasına istemez. Çünkü kaçtığı duyguları tam olarak yaşamadıkları için olaylar yarıda kalmasını istemez.

Yazarın, ikinci eseri olan *Nemide*'de doğa tasviri ile romana başlanır. Yazar, bahçenin verdiği huzurun, insan ruhuna tesiri ile başlamayı tercih etmesindeki sebep romanın ilerleyen bölümlerinde yine bahçede aranan huzurun bahçede kaçtığını öne çıkarmak içindir. Eserlerin başı çok net olarak belli etmese de karakterlerin sonları ile bilgiler sunmaktadır. İlk bahçe tasviri eserde şu şekilde verilmektedir:

“Birdenbire yataklıktan atladı. Yalnız genç kızlara mahsus seri bir hareketle ayaklarıyla terliklerini arayarak omuzlarının üzerine kısa ve ince bir kürkü mühmilane aldı. Odasının şehnişine açılan kapısına koştu, kanatları açtı.

Muattar, hafif bir rüzgâr genç kızın taze rayihasıyla dolu olan odaya müştakane, mütehalikane hücum etti.

Nemide şehnişine çıkarak şarka atf-ı nazar etti, çehresinde itminan alâimi görüldü: Güneş ufukta henüz görünmüş, tulu yeni başlamıştı.

Her sabah penceresini açarak tulu’u, mevcudatın güneşe tebessümler yollayarak ihtiramını seyredirdi. Bu adet onun için şiddetli bir ihtiyaç, terki mümkün olmayan bir tabiat olmuştu.

Güneş, baharın nemli bulutları arasından giryelerle mestur bir tebessüm gibi parlayarak teladum-ı envarını semanın reng-i laciverdisi, sahranın yeşil sütresi üzerine neşrediyor, ufuk üzerinde azametle yükseliyordu.

(...)

Kuşlar, tabiatın o mini mini mesutları, yaprakların üzerinden son jaleleri toplayarak bahçeyi sevinç avazeleriyle dolduruyorlardı. Bunlardan biri Nemide’nin dikkatini celb etti: Bu bir valideydi ki, bulduğu bir gıdayı yavrularına götürüyordu.

Garip bir kuvve-i mıknaşiye genç kızın nazarını kuşa peyrev etti. Şehnişinin yanında, dalların arasında mesut bir aileye mülecca olan saadet yuvasına kadar sevk etti. Nemide gözünün önündeki şefkat levhasını temaşaya daldı(...)” (Uşaklıgil, 2023, s. 21-23).

Bahçede güneşin doğuşu ile başlayıp, her yeni günün mutlaka yeni bir güzellikle veya felaketle geldiğini göstermek için verilmiş bir tasvir olarak değerlendirmek mümkündür. Kuşların yuvasına dikkat çekmesi üzerine durulacak olursa, yazar özellikle karakterlerine annesiz-babasız bırakması bir düzen içinde verilir. Sebepsizce aileden koparılan kimse yoktur. Genellikle hastalık yüzünden kaybedilen aile üyelerinden birini yokluğu mutlaka çocuklar üzerinde etki bırakır. Daha romanın ilk sahnesinden, kuşların bile anne babası yavruları için besin arayışındaki görüntü ile Nemide için biçilmiş bir aile üyesinin yok olacağının göstergesi olarak yansıtılmıştır. Tüm bunlara rağmen ailesiyle mutlu bir yuva kurma hayalini de karakterlerinden mahrum bırakmaz. Gerçek bir hayat hikâyesi okuyormuş gibi hissettirilen

eserler hem duygu yüklü olumsuz olaylar olurken hem de hayatta kalma fikrini yaşatmaya devam ettirmektedir. Romanın ilk başında tasvir edilen bahçe, henüz annesiz kalmamış Nemide'nin ilk evindeki bahçe resmidir. Detaylı olarak verilen diğer bahçe yeri ise annesinin ölümünden sonra Kanlıca'daki köşkün bahçesidir.

“-Burada nasıl vakit geçiriyorsunuz?

-Fena değil... Buranın bahçesi İstanbul'dakinden daha büyük...

Hem ağaçları o kadar sık yolları o kadar dolaşık ki bir haftadır içini öğrenemedim. Canım sıkıldığı zaman bahçeye çıkıyorum, saatlerce dolaştığım oluyor. Bazı defalar koruların altında oturuyorum...” (Uşaklıgil, 2023, s. 84).

Tüm bunların yanında bahçe sadece kafa dağıtmak için kullanılmaz, bazı aşklara da yardım eder, bazen doğru aşkın yanlış yerlerde yaşandığı yerdir bahçe.

“İki gençler yavaş yavaş bahçeyi ortasından ayıran büyük yola daldılar. Nahit penceresinden dalgın dalgın seyretti. Yolun etrafını ihata eden ağaçların yaprakları Nail ile Nemide'yi nazarından sakladığı zaman genç kız bir müddet daha yeşillikler arasında vakit vakit görünen pembe bir elbiseyi takip etti, nihayet bu nişaneyi de kaybettiği zaman sandalyesine atıldı.

Oh!.. Bu dakikada ne kadar meyustu!..

Nail ile Nemide mütebahları olan yere kadar gittiler, burası Şevket Bey'in koruların arasında sıkışmış gül bahçesiydi. Buraya vasil oldukları zaman Nemide, Nail'e baktı, “Buraya sanki niçin geldik?” demek istiyordu.

Nail dedi ki:

-Oturalım mı?

Bu suale hareketle cevap vererek tahta sedirlerden birine oturdu, bu sedir büyük bir çınar ağacının gölgesi altına konulmuştu. Nail yavaş yavaş ilerleyerek Nemide'nin yanına geçti. Nemide yaprakların arasında parça parça süzülen güneş, ziyaretlerinin elbisesinin üzerine tersim ettiği şekilleri temaşa ile meşguldü. Bir müddet iki genç nişanlı sükût ettiler.

Gençler dört tarafı; sık, yüksek ağaçlarla muhat murabba bir dair içinde ocakların arasında bulunuyorlardı.

Ara sıra gözleri, bulundukları sükûn ve sükûtu işgal etmek istiyormuş gibi etrafı dolaştıkça önlerinde ağaçların müteşekkil bir ufuk, üstlerinde sabah güneşiyle münevver bir sema, yanlarında mahmul oldukları güller altında mütemayil fidanlardan başka bir şey göremiyorlardı. Arada bir, yuvasına şitâb eden bir kuş kanat çırparak geçiyor, burada hüküm süren sükûtu ihlal ediyordu” (Uşaklıgil, 2023, s. 126-127).

Halit Ziya, dönemin verdiği etki ile kadın karakterleri evin dışını çıkarmaz. Dışarıdan gelen karakterleri evin içindeki kadın karakterlerle tanışmasına izin verir. Eserin yazıldığı yıllarda halen Osmanlı devrinin etkisi görüldüğü için kadın karakterlerin dışarıda görünmesi, başka bir karakterle tanışmak için dışarıya çıkması uygun değildir. Yazar, ilk dönem eserlerinde gösterir. *Nemide* romanında Nail dışarıdan gelen kişidir. Onlar için çizilen aşk hayatlarının ilk izlerini sadece Nemide'nin yaşadığı evde göstermektedir. Dönem içerisinde aşklarını sakın yaşamak zorunda bırakılan Nemide ve Nail de çok şey konuşmak isteseler de susmayı ve doğanın onlara eşlik etmelerine izin verirler. Her zaman sevmenin yetmediği bazen insanın canını acısa bile susmak çözüm olarak görülür. Nail her ne kadar Nemide'ye âşık gibi gösterilse

de gönlüne yatan Nahit olması bu bahçe saadetine gölge düşürecektir. Nemide her yönüyle Nail'in kendini sevdiğine emindi bunu da kendi şöyle ifade etmiş:

“Kalbi derin bir hüznün ile meşhûn, zihni büyük bir şüpheyile perişandı.

O zamana kadar Nahit'in Nail ile meftuniyetini ciddi bir surette düşünememişti. Nail'i sevmek, onun tarafından sevilme yalnız kalbine mahsus bir hak, bir salahiyetmiş gibi mutmaindi. Lakin Nahit'i o kadar bedbaht, istihfaf ettiği bu aşkı o derece ciddi bulmuştu ki endişe etmeye başlamıştı. Böyle olmakla beraber korkmuyordu, Nail'in kendisini sevdiğinden emindi” (Uşaklıgil, 2023, s. 147).

Kendinden emin olduğu gibi Nail'in duygularından emin olan Nemide, bir gece bahçede kendisine ait olmayan bir kalbin Nahit için attığına şahit olmuştur. Bahçe gerçek aşk gibi görünen aşklara tanıklık ettiği gibi yasak aşklara da tanıklık etmektedir.

“Biraz ötede oturulacak bir yer olduğunu tahattur etti, burası koruların arasına sıkışmış küçük bir meydana. Düşünmek için ekseriya burasını intihab ederdi.

Yaklaştı.

Ay, burada teressüm eden aşk levhasını tenvir etmek istiyormuş gibi ziya dalgalarının küçük meydanın çimenleri üzerine dökmüştü.

Dikkatle baktı.

Bir canavarın pençesi sinisini parçalayarak kalbini koparıyor zannetti. Cığerlerini yırtarak bir feryat boğazına kadar çıktı, başı döndü, düşüyormuş gibi sallandı. Orada, bir sedirin üzerinde Nail ile Nahit, gecenin hayali okşayan sükûtunu dinliyorlar gibiydi. Elleriyle dallar arasında bir açıklık yaparak ağaçların arkasından bakıyordu; Nahit'in ellerini Nail'in elinde gördü, genç adamın öteki eli Nahit'in belini sarmıştı.

Bunu görüyordu; bedbaht olmak için bu kâfiydi. Lakin bununla kanaat etmedi; onları işitmek istedi.

Ne söylediklerini işitebilmek için nefesini zapt ediyordu. Gözleri karanlığı delerek hayatını tahrip eden bu iki vücudu tetkik eyliyordu.

Hava sakindi. Oradan muhaverelerini işitebilecekti; lakin onlar da sükût ediyorlar; ihtimal ki şu anda kalplerini dolduran aşk zemzemesini dinliyorlardı.

Mahzun, bedbaht, kendi saadetinden çalınan bu uzun saniyelerin cereyanını makhûr bir sükûn ile seyrediyordu. Birdenbire Nail'in, Nahit'in elini hafifçe tazyik ettiğini hissetti. Nahit gözlerini kaldırıp Nail'e baktı, bir şey söyledi; fakat bu şey pek hafif söylenmişti, onu işitemedi.

O zaman Nail sabırsızlık ima eder bir sesle, “Lakin bu onu öldürür!” dedi.

(...)

Bu sırada Nail, Nahit'in kendisinden kaçmakta olan elini tutmuş, yıldızlardan işitilmemek istiyormuş gibi onun kulağına bir şeyler söylüyordu. Mest olmuş gibi Nahit'in başının Nail'in omuzuna dayandığını gördü. Nail biraz eğildi, başı Nahit'in yüzünü setr etti. Şüphesiz bir buse pınların dudaklarını birbirine rabtetmişti; fakat bunu görmedi, görmemek istedi, oradan firar etti, müthiş bir hayal kendisini takip ediyormuş gibi koşarak kaçtı” (Uşaklıgil, 2023, s. 149-151).

Kendisini sevdiğini zannettiği adam aslında Nahit'i sevmektedir. Bazen gözün gördüğüne gönül inanmak istemez. Nemide elindekileri kaybetmekten hoşlanmayan, sürekli babasından ne istenilirse karşı konulmamış bir tip olduğu için Nail'in ihaneti onun için büyük bir yıkım olarak gösterilmektedir. İhanet herkes için yıkımdır, yazar karakterini annesiz bırakırken aslında sevgisiz büyüyen bir kız çocuğunu bir aşkın kurbanı olarak seçer. Çaresizce

izlemekten başka yol bırakmayan yazar, bahçenin kendisinden de kaçmak gerektiğini kendi duygularından kaçışında sembolü olarak okuruna sunmuştur.

Evlerin manzaraları aslında hülya âlemlerinin en özel yerleridir. Çünkü dönemden kaynaklı evlere hapsedilmiş durumda olan karakterler, huzuru bir küçük bahçe veya gökyüzüne bakan bir odanın penceresinde ararlar. Dönemi romanına ustalıkla yansıtan Halit Ziya, sadece huzur arayışını aksettirmez, karakterlerin duygularına yenik düşüp de yanlış sevgiler, yasak aşklar besleyen tipleri bu gökyüzünün altında kötü olaylarında yaşanabileceğini sezdirmektedir.

Bahçe metaforu, ruhun arınmışlığını temsil etmek için kullanılmıştır. Ancak yukarıda işlenen eserlerde duyguları uyanmış kişileri evden uzaklaştırmak için bahçeye indirir, bu uyanışı tetikleyecek kişileri de beraberinde verir. Bu yüzden nefes almak istenilen bölgede farklı duyguların uyanışlarını okumaktayız.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. İÇ DÜNYASININ SİMGESİ OLARAK ODALAR

Yaşadığı mekâna şekil veren insan, her şartta orada kendisinden bir parça bulmak ister. Bu yüzden duygu durumlarına göre mekânlar farklılık gösterebilir. İnsan, iç dünyasını dış dünya ile özdeşleştirir, çünkü her ruh hali içinde bulunduğu mekâna göre değişiklik gösterebilir. İnsanın, iç dünyasını yansıtan mekânlar sadece dış mekânda havanın durumu, yağmurun yağması veya sisin çökmesi yahut güneşli bir günde insanın daha neşe dolu olmasını temsil etmez. İç mekânda da eşyalar, bulunduğu evin konumu, varlığı, evin içinin doluluğu veya eksik yönleri insanın iç dünyasını etkilemektedir. Türk kültüründe, kişilerin iç dünyasını yansıtan romanlar ancak Servet-i Fünûn devrinde görülmeye başlamıştır. Çünkü Tanzimat döneminin ilk yıllarında örnek alınan Batı kültüründen her özellik alınmamış, sadece devletin işine yarayan ve halkı dış dünya ile ilgili yeni gelişmelerden haberdar etmek için seçilmiş eserler yazılmıştır. Dönemin etkisiyle beraber gelişen kültür, Türk evlerine de yansiyarak kültür çatışması yaşatmış bununla beraber farklı gelen kültüre ayak uydurulamadığı için bazı bunalımlar yaşanmıştır. Değişimlere ayak uyduran halk bir süre sonra duygularının esiri olup dış mekânla tatmin olmadıkları gibi iç mekânlarda kendilerini mutlu edecek değişik uğraşlar aramaya başlayacaklardır.

Karakterler, bu arayışla da yetinemedikleri için kendi dünyaları ile yaşadıkları zıtlığı anlamlandıramayıp bir çeşit bunalım yaşamaya sürüklenmişlerdir. Değişime açık olmayan her toplum, her insan mutlaka bir bunalım yaşar. Halit Ziya'da paranın esiri olmayan, olmak istemeyen karakterlerin yaşadıkları bunalımları başarı ile okura sunmuştur. Yazar, ilk eserlerinde kişilerin bunalımlarına fazla yer vermez, daha çok onları eşyalar üzerinden yorumlamaya çalışır. Ancak *Bir Ölinün Defteri* adlı eserinde kişileri kendi ile baş başa bırakır ve yaşadığı bunalımları karakter üzerinden etkilenen her şeyi sezdirir. İlk sezgileri Vecdi'nin yattığı oda üzerinden Hüsam'ın gözünden verir.

“Gözleri en evvel yataklığın mevzu olduğu köşeye döndü, yatağın yarı salıverilmiş perdeleri aşağıya doğru sarkmış büyük bir ehram, etrafına yığılan yastıklar arasında bir hayal gibi kaybolmuş bir vücut gördü.

Yataklığın ayakucunda yanan mumun ziyaları gölgelere karışarak perdelere, yastıklara, hastanın çehresine donuk bir renk veriyor; karşıda ocakta yanan odunların kırmızı alevleri mermer taşların üzerinde acib resimler teşkil ediyordu.

Bu yarı zulmet, bu alevler, beyaz bir gömlek içinde bütün etleri dökülmüş bir kadit şeklini andıran bu vücuda geceleri rüzgârlar inlediği, şimşekler tutuştuğu zaman zulmetler içinde görülüyor zannolunan heyulalar gibi bir hayal şeklini veriyordu” (Uşaklıgil, 2023, s. 24-25).

Ruh halini hasta olarak yansıtılan Vecdi, odasının içinde yanan mum ışığının dahi bir zulmet, sıkıntı verdiği bir odanın varlığından söz edilmektedir. İç dünyasında yaşadığı bunalımı

odanın içerisinde bulunan yatağa, yorgana, hatta yanan odunlara dahi yansıtılan karanlık ortam, renk uyumları ile birlikte verilmektedir. Halit Ziya, eserde kullandıkları tüm ögeler bir bütün olarak verilmiştir. Kullanılan ögelerin hepsinin bir görevi vardır.

Edebiyatımızda renkler üzerine fazla anlamlarla yüklenerek karakterlerle özdeşleştirilir. Halit Ziya'da karakterlerinin çektikleri sıkıntıları, dertleri, hastalıkları odalarında bulunan eşyalarla birlikte bir uyum içinde birleştirmiştir.

“Renkler, sanatçı için anlamlar üretmeye uygun semboller dünyasıdır. Halit Ziya Uşaklıgil renklerin anlam dünyasından olabildiğince yararlanan bir yazardır. Anlatı kişisini olumlu tanıtmaya kaygısı, anlatıcının masumiyetine vurgu, kimi zaman da ait oldukları sınıfı imleme renk tercihi belirleyici olur” (Yiğitbaş, 2021, s. 186).

Renkler, insanların sadece kötü halleri için kullanılmaz, ancak yazar genel olarak kötü ruh halini yansıtmak için ana renkleri kullanır.

“Renk insan gözünün görebildiği ışık tayfının dalga boyudur. Üzerine ışık düşen her nesne ışık tayfının belli bir kısmını yansıtır. Işığın yansıyan kısmı renk olarak ortaya çıkar.

Renk sembolizmi tüm geleneksel değerini korumaktadır. Renk sembolizminin ilk özelliği evrensel olmasıdır, yalnızca coğrafik açıdan değil, varlığın ve bilginin her düzeyinde hem kozmolojik, hem psikolojik, hem de mistik anlamlar yüklenebilir. Bu anlamda renklerle ilgili yorumlar değişebilir, örneğin kırmızı, siyah ya da beyaz kültürel farklılıklara göre farklı anlamlar içerebilir. Bununla birlikte renkler daima her yerde simgesel düşüncenin dayanaklarındandır. Pfeiffer'e göre, bazı renkler, temel doğa elemanlarını simgelerler:

kırmızı ve portakal rengi- ateşi

sarı veya beyaz- havayı

yeşil-suyu

siyah veya kahverengi- toprağı” (Sivri, 2008, s. 18-19).

Renkler insan hayatını her yönden etkiler, sabah güneşli bir günün varlığı dahi insanın mutlu olma sebepleri arasında gösterilirken, giyineceği kıyafetin rengi, etrafa saçtığı mutluluk bunların hepsi insan yaşamının birer parçasıdır. Halit Ziya'da romanlarındaki kasveti, iç bunalımı veya karakterlerin neşeli yanlarını yansıtmak için romanlarından renklendirme kullanmıştır. Romanlarında sadece odalardaki nesnelerin renkleri dikkat çekmez, karakterlerin renkli gözlü, sarı saçlı oluşları da vurgulanır. Tüm bunlar içinde yaşanan ülkenin içinde barındırdığı kasvet havasını bastırmak ve farklı bir bakış açısı kazandırmak içindir. Karakterlerin yaşadıkları varlık-yokluk savaşını, dönemin verdiği içe kapanma hissini yansıtmak için kullanılan kavramlardır. İçe kapanan karakterlerin altında yatan sebeplerin izahı olarak değerlendirilen renkler, kavramlarla özdeşleştirilen yatak, yorgan, ocakta yanan odunların varlığı renklerle birleşince biraz daha iç bunalımı netleştirerek okura anlatmaktadır.

Sadece tek karakter üzerinden işlenmeyen bunalım konusu hasta kişilerin odalarını tasvir içinde bu betimlemeler kullanılmaktadır. Odanın farklı bakış açısı kazanmasının sebebi elbette olaylar farklı gözlerden gösterildiği içindir.

“Bir sabahıtı. Güneşin ıslak havalardan süzülerek akan ziyası, çiçeklerin handeleri, bulutların mevcelleri arasında henüz ihtizaza başlamıştı.

Halının üstünde; yatakta ikmal olunamamış hazzını gözler mevcut olmayan bir ufkun bulutlarına, fikr-i muzlim bir mülahazanın uçurumlarına dalmış bir vaziyette bitirmek isteyenlere mahsus bir betaet içinde uzanmışım. Gözlerim vakit vakit mahmulü olduğu uyku ağırlığını atmak istiyormuş gibi kalkarak odanın köşesinde, yataklığa initalaf ediyor; endişeli bir nazarla annemin renksiz çehresinde, soluk dudaklarında bir tebessüm arıyordu” (Uşaklıgil, 2023, s. 31).

Hasta insanların renklerindeki soluksuz ile birleştirilen odanın buhranı bir nevi dışarıdaki güneşli havaya rağmen insanın içinde var olan bunalımı simgelemek için verilmiştir. Tüm bunlar birbiri ile zincirlenmiş kavramlar olarak bakıldığı zaman hepsi daha anlam kazanır. Eşyanın varlığı huzuru sağlamadığı gibi, huzursuzluğu da beraberinde getirmektedir. İç bunalımın baskın olarak gösterildiği yazarın ilk eseri, *Bir Ölümlün Defteri* adlı eserdir. Bundan sonraki eserlerde de, eşyanın insan hayatında olumlu etkileri olduğu gibi odanın içerisinde kendi varlığını gösterip de karakteri mutlu etmeyen eşyaların olabileceğini okuyacağız. Renkler; kişiler, odalar, odaların içerisinde bulunan eşyalar tam olarak birbirilerini yansıtacak biçimde verilmiştir.

Halit Ziya’nın iç dünyanın ruh haline yansıtıldığı bir diğer eseri *Mâi ve Siyah* adlı romandır. Yazar, karakteri Ahmet Cemil için çok parlak bir gelecek planlamaz. Bunu da hem babası üzerinden gerçekleştirir hem de okuma hevesinin olmasına rağmen ailesinin sorumluluğunu yüklenerek gücünden düşmesini sağlar. Bunları uygularken tek bir varlık üzerinden değil birden çok seçenekle karşı karşıya bırakır. Yazar, eserinde kullandığı imgelerden en önemlisi Ahmet Cemil’in odasıdır. Varlıklı bir arkadaşına sahip karakter, kendi evinin içinde oturup hayal ettiği sırada ilk aklına gelen kişi Hüseyin Nazmi’nin evi ve onun kütüphanesi olur. Ahmet Cemil’in tek hayali onun da arkadaşısı gibi bir kütüphaneye sahip olma fikri, bunun yanında çeviri yaptığı yazarların eserlerini para karşılığı değil de keyfi okumalar yapmak için güzel bir hayat diler. Ancak hedeflerine her ulaşacağını hissettiği anda yazar, onu bir kez daha hayal kırıklığına uğratar.

Romana verilen isim, sıradan bir isim değildir. Hayallerin eşiğinden dönen Ahmet Cemil için seçilmiş siyah renk aslında her şeyi anlatmaktadır. Siyah renk, kötü yaşamın, karamsarlığın temsili olarak görülür. Tam olarak Ahmet Cemil için çizilmiş bir kaderdir. Halit Ziya, genel eserlerinde bir kadın üzerinden bunalım imgesini işlemeyi tercih ederken bu eserinde bir erkek karakter üzerinden anlatır. Sıradan bir oda tasvirinden ziyade Ahmet Cemil’in de kendi benliği ile bütünleşip içerisinde sadece yazıhanesinin, yatağının, seccadesinin ve eşyalarını üzerine bıraktığını söylediği bir koltuğu vardır. İnsan huzur bulduğu mekânda varlık göstergesi olmasına gerek yoktur. Ancak hülyaları olan bir kişi için içerisinde kitap dolu bir kütüphanesinin olması elbette en büyük isteğidir. Bu eserde, sadece Ahmet Cemil’in gözünden

verilen hayal- hakikat çatışmasının örneklerini okuyoruz demek yanlış olmaz. Çünkü eserin giriş kısmında tasvir edilen ev ile eserin sonunda ayrıldığı ev, aynı ev değildir. Birisi sığınak diğer yıkılmış, harabe gibi hissettirilen ev modeli verilmektedir. Halit Ziya, eserde dönemin münevverlerini de görmezden gelmez ancak, onların yaşadığı sıkıntıları da güzel bir şekilde ruh hallerine bağlı olarak işlemiştir. Burada Ahmet Cemil’in kendi dünyasına inmeden önce kendi ailesi ile birlikte kaldığı o sığınak olarak gördüğü evin tasviri ile başlamak, karakterin yaşadığı çöküşün de anlaşılması konusunda yol gösterici olacaktır. Eserin başında mutluluk yuvası olarak verilen bu evin tasviri şu şekilde verilir:

“İyi bir aile babası, evine meftun, zevcesine, çocuklarına tamamıyla bağlı, hususıyla namuslu... Ahmet Cemil ne vakit babasından bahsetse namusunu teşrih edecek hikâyelerin sonu gelmez. Onun nakline, rivayetine göre bir defa babası kabul etmiş ve ücretini nısfını, evvelce almış olduğu bir davanın sonradan hakka makrûn olmadığını anlayınca birden reddine ve paranın iadesine karar vermişti. Fakat bu kararın icrasına büyük bir mani vardı ki, o paranın Süleymaniye’deki mini mini evlerinin tamirine sarf edilmiş olmasıydı.

(...)

O parayla işte şimdi karısını, çocuklarını sokak ortasında kalmaktan muhafaza eden Süleymaniye’deki şu beş odalı evciği, Ahmet Cemil’in bazen gülerek “bizim konak” dediği mesken alınmıştı. Ahmet Cemil evin alınışını pek iyi tahattur eder. O vakit on dört yaşında vardı. Tam mektebe leyli olarak ithal edildiği sene... Babası olduğunu ev alınmadan evvel mektepte leyli olarak bırakmadığı için o vakte kadar beklemişti. O gün, birinci defa olarak kira evinden kurtulup kendi evlerine geldikleri gün, ne telaş içindeydiler! Bütün eşya aşağıda mermer avluya, mutfığa, sokağa nazır odaya tıkmış, her şey birbirine karışmış; babası, validesi, hemşiresi bu gürültünün içinde şaşırmış, bu karışıklık içinden hangisini almak, hangisini nereye koymak lazım geleceğinde mütehayyir kalmışlardı.

(...)

O vakit ne kadar mesuttular! Her akşam yemekten sonra saatlerce beraber otururlar, babası yazısını yazar; düsturları karıştırır, Ahmet Cemil bir köşeye büzülür, dersine çalışır; validesi oğluna bir gömlek yahut kızına bir esvap dikmekle meşguldür” (Uşaklıgil, 2021, s. 39-41).

Mutlu bir aile tablosu adı altında çizilen bu tasvir aslında gelecek olan kötü haberin alt zeminini oluşturacaktır. “Ahmet Cemil’in duygu dünyasındaki yeri ile tasvir edilen Süleymaniye’deki ev, Bachelard’ın ‘düşlerin kurulduğu, barındığı, korunduğu bir dünya köşesi’ tanımına uyar” (Kefeli, 2005, s. 82). İnsan, içinde huzur bulduğu mekânı ev olarak kabul eder. Ahmet Cemil içinde huzurun adresi, babası ölene kadar Süleymaniye’deki evleridir. Ancak hayatta her mutluluk uzun soluklu olmadığı gibi yazar, romanın gerçeklik payını daha da artırır ve karakterlerin yaşamlarına gerçek hayatlardan izler bırakır. Babası ölünce huzursuzluğun çitirtıları başlayacaktır. Eserde kullanılan pembe renkli oda da huzurun temsilcisi olarak varlığını korur. Bu oda da ailesi ile birlikte olduğu zamanlarda neler yaptıklarını anlatan Ahmet Cemil hülyaların eşiğinde taze bir yazar olma hayali içindedir. Bu odanın varlığından söz edilmesinin sebebi, Ahmet Cemil ailesine düşkün bir karakter olarak yansıtıldığını gösteren oda olarak verilmesidir. Bundan sonra odasına çekilmesini tetikleyecek ve iç dünyasının o karamsar hale gelmesini açıklayacak ilk sebep babasının vefatı olacaktır.

Babasının vefatından sonra, ailesine bakmak zorunda kalan Ahmet Cemil ilk önce mektebi bırakır ve matbaada iş hayatına başlar. Ancak onun hayalleri hep yarıda kaldığı gibi şair olma hayalleri de böylelikle yarım kalmış olur. Bunların hepsi Ahmet Cemil'in kendi içine kapanması için birer sebep olarak görülür. Odalara kapanmak, kendi içimize çekilme fikri belki insanın doğası gereği olan bir ihtiyaçtır. Ancak o odadan toparlanmış olarak çıkmayı başarmak biraz varlığın-gücün temsili olarak görülür.

Ahmet Cemil, odasına kapanmasının sebebi dinlenmek değil içinde bulunduğu süreci başarı ile sonuçlandıramamasından kaynaklıdır. Eğer elinde ailesini geçindirecek kadar bir parası olsaydı belki de hülyalarını yaşamak için veya sadece yazar olma hedefi için odasında keyifle eserler okumaya fırsat bulacaktı. Bu yüzden okuma odasında açılan detayın burada ruh hali ile bütünleştirip vermeyi uygun gördük. Varlığın temsili olan Hüseyin Nazmi karşısında her seferinde geldiği kütüphanenin bu sefer belki de ilk defa yokluğu hissederek geldiği için gözünde çok fazla değerli görünmeye başlamıştı.

Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesi oldukça geniş, insanın hedefinde olabilecek bir oda, odanın penceresi ışıkla süslenirken, aynı hayat Ahmet Cemil için sunulmamaktadır. Onun odasındaki küçük eski bir ceviz yazıhanesinin detayı bile yokluğun göstergesiyken sanki aynı ışık aynı güneş değilmişçesine farklı bir dünyada yaşıyormuşçasına onun odasına sunulan güneş dahi zulmet veriyordu. Eserin asıl konusu renkler üzerinden anlatılan romanda hayalin karşısında gerçeklerle yüzleşen ancak başa çıkamayan Ahmet Cemil sürekli kasvet dolu bir odanın içerisinde varlığını gösterir. Bu roman karakterler üzerinden devrin panoramasını çizmektedir. Bu yüzden kişilerin çatışma yaşamasının sebebi olarak görülmektedir. Bu çatışmada ana tema olarak mai ve siyah renkleri; ara ara “pembe oda”, “ceviz yazıhane” gibi değişik renkleri ruh haline göre kullanılmaktadır. Halit Ziya, böylelikle romana renkler açısından bakılması gerektiğini gösterir ve farklı bir bakış açısı kazandırır. Odanın kişiler üzerindeki etkisinden önce kullanılan renklerin kişilerin ruh haline nasıl yansıdığını anlamak adına şu bilgileri vermek doğru olacaktır.

“Mai bir gecede kurulan hayaller siyah bir gecede sona ermektedir. Aslında hayal ve hakikat çatışması diyebileceğimiz bir durumu yansıtan bu birbirine zıt iki durum ve onların sembolleri olan renkler dikkat çekicidir. Adeta eserin yan anlamlarını bu renkler veriyor denebilir: “Siyah: Batı kültüründe ölüm ve matem rengidir. Aynı zamanda aristokrasinin ve resmiyetin rengidir. Mavi ve siyah yan yana kullanılırsa kaosu çağırır. Mavi: Huzur, gizemli bir derinlik etkisine sahiptir. Özgürlük ve sonsuzluk mavinin temek soyut algısıdır. Somut olarak her halde akla gelen ilk şey deniz ve gökyüzüdür. Mâi ve Siyah'ta hayal-hakikat tezatını mavi ve siyah renkler verir. Ahmet Cemil, romantik bir kahraman olmakla birlikte içinde yaşadığı dünya acı gerçeklerle örülüdür” (Gülşen, 2023, s. 228-229).

Sıradan seçilmiş renkler değildir mavi ve siyah renkleri. Hayalin karşısında duran her zaman bir gerçek vardır. Tam oldu denilen anda aslında hiçbir şeyin istediğimiz gibi olmadığı anlar, Ahmet Cemil işte tam bu anlar ortasında kalır. Tam başardığını hissettiği anda her şey başa sarar ve yine elinde yaptığı işe dair bir iz kalmaz. Yıkıma sebep olan kısım da budur aslında, gerçeği kabul etmedikçe, onunla savaşılmaya çalıştıkça her seferinde bir kez daha gerçeklerle karşılaşır.

“Yemekten sonra okumaya da meyelan duymadı; aşağıda küçük odada inmiş muşamba perdelerin arkasında açık pencereden süzülen gecenin râtib havasını duymak için başını duvara dayadı. Ne lakırdı ne latife istiyordu; yalnız küçük odanın duvarın- şu bir saf kalp kadar ruhaniyetle dolu aile odacığının- ruhunu doya doya istişmam etmek istiyordu.

Kar gibi beyaz kenarı gerile gerile iğnelenmiş hasse örtülü sedir, yerde üstüne pembe satrânçlı dokuma çekilmiş şilte, annesinin en sevdiği yer; küçük dört ayaklı iskemle, İkbâl’in yeşil gaz boyamalarından yaptığı sade, fakat belki onun için zarif, hoş kalpağı altında lamba, duvarlarda babasından yadigar olarak kalmış biri küfi, bir talik iki güzel levha, pencerelerde muşamba perdelerin üzerinde yaza mahsus beyaz, ince sarı kornişlere küçük küçük kıvrıklarla iştirilmiş perdeler, o kadar... Burada kadife kanepeler, koltuklar, atlas perdeler, ne de mutantan hücrelerde nefis evânı vardı; hiçbir şey yok, fakat buna mukabil derin bir muhabbet, her türlü mihnetlerin, meşakkatlerin zedelemeyeceği kadar kavi bir saadet, üç kalbin irtibatından mütehasıl latif, ruhu ısındırır bir hararet vardı” (Uşaklıgil, 2023, s. 148-149).

Alıntıda görüldüğü üzere Ahmet Cemil inziva için çekildi odasını tasvir ederken, odasının içerisinde bulunan eşyaları sayar ancak saydığı eşyalarda detay olarak renklerden de bahsederek ilk önce olumlu ruh halini anlatmaya çalışır. Pembe satrânçlı şilte, sarı korniş, lambanın zarafeti hakkında detayları işler sonrasında bunların hiçbir şey olmadığını vurgular. Ahmet Cemil, odasında bunların yerine kanepeler, koltuklar, atlas perde olmasını tercih ettiğini dile getirir. Varlığın temsilcisi olarak görülen eşyalar, insanların psikolojisini desteklemek adına fayda sağladığını görmekteyiz. Eğer bunlara sahip olsaydı Ahmet Cemil belki de daha neşeli bir karakter görecektik. Ancak hayalin karşısında gerçeklerle yüzleşen karakter ruh halini iyice odasına kapanarak karamsarlaştırmıştır.

“ Ahmet Cemil bugün matbaadan erken kaçmış, bir an evvel odasında yalnız kalarak biraz kalbini dinlemek için tehalük göstermişti. Odasına çıkınca cebinden defterini çıkardı, yazıhanesinin üzerine koydu. Dün akşamki muvaffakiyetinden sonra onu bir daha karıştırmak istiyordu. Odasında âdeti; ceketini, yelegini, yakalığını çıkararak, fesini atarak küçük bahçeye nazır mini mini penceresinin yanında oturmak, yarısı görünen bir minareyi, komşu evlerin kiremitlerini, biraz ötede iki yüksek duvar arasındaki kesik, bir levha şeklinde duran semayı seyretmekteydi” (Uşaklıgil, 2023, s. 214-215).

Ahmet Cemil’in odasında bulunan eşyalar, tamamen kendi ruh halinin izahı için kullanılmış ürünlerdir. Odası hakkında yukarıdaki perde, sedir, korniş, şilteden sonra bu bölümdeki odanın da içinde eşyadan ziyade odasının penceresinden söz edilmektedir. Pencere evin temiz hava ile buluşması için gerekli bir unsurdur. Odanın kasvetinden kurtulmak için, havası değişsin diye veya kendi benliği farklı bir bakış açısı kazansın diye bakılan bir bakış açısidir. İnsan sahip olamadığı her şeyin kölesi olur. Çünkü hedef hiç bitmez, baktıkça eksikler

çıkart ve farklı gözlerden eksiklik daha da görünür hale gelir. Eşya ile mutlu olma anlayışı da buradan gelir. Çevre ile etkileşim içinde olduğumuz her an insan olarak hepimizin eksiklikleri vardır. Ne kadar kendimiz için o eksik görülme de, sanki çevre için yaşıyormuşuz da onları mutlu etmek için bir çaba içine gireriz. Oysa insan kendi içinde yaşasa da belki de bazı şeylerin varlıkları bile onları mutlu edebilecektir.

Ahmet Cemil'in babası, vefat etmeden önce, taşındıkları esnadaki huzur ile aynı neşeyi şimdi kendisine ait bir odası olmasına rağmen kazanamamıştır. Çünkü eşya değildir insanı mutlu eden, içinde anılar biriktirdiğimiz kişilerdir. Ancak dönemde yaşanan buhran kişileri kötü etkilediği gibi, evlere kapanmayı ve kendi içine dönmeyi sağlayan olaylar zinciri kişileri eşyalara yönlendirmiştir. Gerçekler Ahmet Cemil'in kaçınılmaz kaderidir. Baktığı pencere dahi ufuk açıcı bir yer değildir. Oysa onun hayalindeki bahçede tıpkı Hüseyin Nazmi'nin evinin bahçesi gibidir. Kendi penceresinden bakarken, aslında düşündüğü şeyler hayalinde bir şair olma hedefi ve Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lamia ile evlenmektir. Bunlar onun için o kadar ulaşılma unsurudur ki, yazar, hayatın en zirvesinde de olursa hedeflerine ulaşmasına izin vermez. Hayalsiz insan olmaz, herkesin ulaşılması güçte olsa bir hedefi vardır. Ahmet Cemil, eğer babasının vefatından sonra iyi bir varlığa sahip olmuş olsaydı hedeflerine ulaşmasında bir sıkıntı olmayacaktı. Ancak maddi varlığın devreye girdiği noktalar tam da bu kısımda başlar. Hayata devam edebilmek için belli bir miktarda maddi kazanca ihtiyaç vardır. Ama Ahmet Cemil, kendisini değil annesi ve kardeşini de idame ettireceği için hayat iki kat zorluk çıkarır. Bunların hepsi odasında kasvetle geri kalan yaşamını nasıl idame ettireceği hakkında düşünmeye yetecek unsurlardır.

Ahmet Cemil, kendi evinin içinde sahip olduğu hiçbir eşya ile mutlu değildir. Çünkü hiçbirini kendi ihtiyaçlarını gidermez, aksine dışarıda gördükleri karşısında kendi evindeki eşyalar yetersiz gelmeye başlamıştır. İnsanı odalara kapatan şey eşyaların yokluğu değil, hedeflerine o kadar çabaya rağmen ulaşamamasıdır. Bu durumu aşamayan karakter bir bunalım yaşar ve artık içindeki mutlu yuva motifi bir anda yerini umutsuzluğa bırakır. İçinde bulunduğu durum sadece parasızlık değil, kardeşini sevmediği bir adamla evine karşılık olarak evlendirdiği için de mutsuzdur. Çünkü eniştesi kardeşine çok iyi davranmaz, evlendikleri ilk günden beri bu durumu saklayan kızın artık saklamaya takati kalmamıştır. Durumu fark eden Ahmet Cemil ve annesi artık yeni bir sorun ile karşı karşıya kalmıştır. İnsanın huzur bulduğu yer yuvasıdır ancak yuvadaki kişilerden kaynaklı bir huzursuzluk söz konusu ise o yuva çokta ayakta kalmaz, yıkılmaya mahkûm edilmiştir.

“Bir aralık aşağıda sokak kapısının açılıp kapandığını duydu, daha sonra kapısının dışarısında annesinin sesini işitti:

-Cemil açsana...

Validesinin bu ziyaretinde İkbâl'den bahsolunacağını derhal anladı, kapısının sürmesini çekti.

-Karanlıkta mı oturuyorsun, Cemil? Yazıhanesinin üzerinden, kibrit kutusunu aldı, mumu yaktı, hafif bir ziya titreyerek zulmetin içinde dalgalandı, o vakit henüz aydınlığa alışmamış kamaşık gözlerle annesine baktı. İkisi de öyle bir müddet bakıştılar. Sabiha Hanım'ın, biraz evvel büyükanne olmak süruruyla siması parlayan bu kadının, şimdi çehresi gevşemiş, gözlerine bir endişe düşmüştü. Kapıyı tekrar kapadı, tekrar sürmeledi. “Niçin yemeğe gelmedin?” dedi. Sonra asıl düşündüğünü söylemek için söylenmiş bir sözün cevabını beklemeyerek, oğlunda ne tesir hasıl edeceğine dikkat ediyormuşçasına bakarak:

-Yine gitti...dedi.

Ahmet Cemil eniştesinden bahsolunduğunu anladı, demek demin kapı onun için açılıp kapanmıştı.

-Yine babasına mı? dedi.

-Tabii değil mi?

(...)

Böyle bir müddet karyolanın yanındaki sandalyede, Ahmet Cemil karşısında minder kenarına oturarak, mumun sarı, titreşen, hafif ziyası arasında birinin donuk, yarı muzlim görünen çehrelerine bakışarak durdular. İnsanların bazı fevran devreleri vardır ki, küçük bir istihzar dakikasıyla başlar. Bu dakikada gözler birbirini istifsa ediyor gibi durur, güya “Ağlayalım mı?” sualiyle bakışır. Bu dakikada bütün yaralar –henüz taze kanayarak, her biri bir başka hatıranın ateşiyle yanarak- inkişaf eder. Kalbin binlerce noktalarından birer ızdırıp eniniyle binlerce menfez açılır; türlü kırık ümitler, acı yeisler, matem hediyeleri acı- bir kabristanın ervah-ı bezmi gibi-feryatlarla, giryelerle sürüne sürüne buluşurlar. Bir gırıv ve matem mecmuası. Yalnız küçük bir dakika: o vakit gözler kapanır, güya şu elem mahşerinin üzerine düşmüş bulutlarla mahmul bir sema...Artık ağlamak zamanı gelmiştir” (Uşaklıgil, 2023, s. 222-224).

Bazı duyguların dile gelmesi için bir olayın yaşanması gerekebilir. Ahmet Cemil'in annesi ile bir araya gelip de bu duyguları yaşamasının sebebi kız kardeşinin yaşadığı mutsuz evliliğidir. Bu oda artık mutlu olaylara şahitlik etmez, annesinin de kızının üzüldüğünü öğrendiği günden beri bir çözüm arayışı içinde olması ancak elinden bir şeyin gelmemesi çaresizliklerini iyice gösterir. Odanın içinde bir düşünme zamanı oluşturmak, dinlemek isteyen Ahmet Cemil, karanlık bir ortam da oturmayı tercih eder, tıpkı hülyalarının yarım kalması gibi bu dinlenme saati de yarım kalır.

Odayı bir mum ışığı ile aydınlatan annesi, odaya iç açıcı bir konu ile gelmez. Yine bir renk seçimi göze çarpar. Bu renk sarıdır. Sarı edebiyatta genel olarak sonbaharın temsili iken bazen de hastalığın, matemın temsilcisi olur. Ahmet Cemil'in kardeşinin içinde bulunduğu bu durumu birbirlerine izah etmeye çalıştıkları anlarda olduğu gibi kullanılır. Huzursuz bir evliliğin çığır damaları, artık herkes tarafından bilinince o bir yıkıma doğru ilerleyişi temsil etmektedir. Bunlar birçok sebep olarak sıralanabilir ancak burada dikkat çekmesi gereken nokta odanın içerisinde duygu durumlarını anlatmak için kullanılan imgelerdir. “Kalbin binlerce noktalarından birer ızdırıp eniniyle binlerce menfez açılır; türlü kırık ümitler, acı yeisler, matem

hediyeleri acı- bir kabristanın ervah-ı bezmî gibi-feryatlarla, giryelerle sürüne sürüne buluşurlar” (Uşaklıgil, 2023, s. 224). Ahmet Cemil’in duygularının ortaya çıkmasını tetikleyen olay evde kardeşi, dışarıda kendi başarısızlığıdır. Bunu odanın içerisinde düşünerek kendisini bir mezarlık içinde bulunan ruhların toplandığı, duygularını birlikte yaşaması gibi aktaran Ahmet Cemil içinden çıkılmaz hal alan bir durumun içinde bulunduğunu anlatmak için söylemektedir. Çıkmaza düşülen noktada bazen, bu olayların sadece kendimizin başına geldiğini düşünerek olayları daha çıkmaz hale sürükleyebiliyoruz. Oysa insanlığın genel yapısı olarak görülebilecek durumlar yaşarlar. Yazar, olayları gerçek hayatta gördüğü şekilde anlatmaktadır. Ancak dış dünya ile kapalı kalındığı sürece bu matem, hüznü durum iyice zorlaşır. Bazen odalar dinlenmek için kullanılırken, odadan dışarı çıkmak, oradan ayrılmak iyi gelecektir. Ahmet Cemil, kendisini olaylara fazla kaptırdığı için olaylar iyice çıkmaza girmeye başlamıştır. Yazar, iç huzursuzluğu evlerinin içine bırakır ki iyice çıkılmaz bir hal alsın ama çözüm düşünülmaz. En azından çözüm bulabilmek için karakterin odadan, evden çıkması gerekir. Bunların hepsi babasızlık motifinden kaynaklanmaktadır. Her ne kadar Tanzimat edebiyatından farklı şeyler için çaba gösterdiklerini söyleseler de aslında yine oranın etkisinden kurtulamadan, üstüne kat be kat bilgi ekleyerek gelişen Servet-i Fünûncular babasızlık motifini güzelce işlemişlerdir. Bunu romana ustalıkla kazandıran Halit Ziya’da özellikle Ahmet Cemil üzerinde etkisini fazla görürüz. Babasız yetişen her erkek, sonunda annesinin kucağına kalır. Dış dünyanın savaşını kaybetmeye mahkûm edilir, yaşadıkları olayları hazmedemez sonunda annesine sığınarak çözüm aramaya çalışır.

“Odasında yalnız kaldığı vakit ayaklarının altından bir dünya parçalanmış gibi kardeşinin kırık hayatı karşısında çaresizlikten, bir şey yapamamaktan mütevellid bir fütür ile yatağının kenarına oturdu. Orada hareketten kalmış, kolları sarkmış, gözleri boş bir nazarla odanın müphem bir köşesine dikilmiş durdu” (Uşaklıgil, 2023, s. 230).

Ahmet Cemil’de kardeşinin yaşadıklarından, kendisini sorumlu tuttuğu için elinden de bir şey gelmediği için odasında yas tutar. Birini kaybetmek için illa onu mezara koymaya gerek yoktur. Birinin mutsuzluğu, hüznü de onun dünyada ölümü demektir. Mutlu olmadığınız her yer ölüm için gün saymak demektir. Çaresizliğin tek sebebi, birinin mutsuzluğuna sebep olmanın verdiği vicdan azabı değildir, kendi haklarını da koruyamamaktır. Ahmet Cemil hayatında verdiği geçim mücadelesinin yanında bir de eniştesinin el koyduğu mal varlığından mustarıptır. Matbaadan para kazanacağını düşünerek evi ipoteklediği günden bu yana en büyük parasızlığı yaşamaya başladı, üstüne annesi ve kardeşi yetmezmiş gibi eniştesinin parasal sorunları da Ahmet Cemil’in üzerine kaldı. Tüm bunların sebebi olarak babasının erkenden vefat etmesi görülür. Çünkü henüz Ahmet Cemil hayatın gerçekleri ile tanışmamıştır. Bir anda aldığı tüm sorumluluklar ona hayatının en zor zamanlarını yaşamaya sürüklemiştir.

“Lakin matbaada belki onun kadar benim de hakkım var!” demek istedi, bu fikirle kuvvet bulmaya çalışıyordu. Fakat heyhat! Artık hakikati tezyin edemiyor, gözünün önünde tecelliye başlayan zelil mevkiinin üzerine münevver bir örtü çekemiyordu.

Burada, pencerenin kenarında, gözlerini, bu zulmetlerle doldurarak, birbirinin ardına yığılmış siyah duvarlar şeklinde imtidat eden bu fezanın sinesinden çıkan sükûta benzer uğultuyu dinleyerek ötede beride zulmet zemini içinde birer sarı leke şeklinde parıldayan münevver pencerelerden, birkaç muhtecib ziya parçalarından gözlerini ayırmaya çalışarak, artık önünde dehşat, geniş bir uçurumun azim ve korkunç ağızını açıp kendisini yutmaya müheyya olduğunu görüyordu” (Uşaklıgil, 2023, s. 233).

Yazar, kendi hakkını dahi savunamayan bir erkek karakter ile karşı karşıya bırakır. Erkeklerle yüklenen her şeyle baş etmeye mecburiyetini bu romanda göremeyiz. Çünkü hayalleri yarım bırakılmış bir erkek, dünyada hiçbir şey yapmaya hevesi gelmeyen bir model olarak gösterilir. Odanın içinde her bulunduğu zamanda tek umut olarak pencere karşısında oturur. Ancak bazen odadan çıkmadan odanın içinde bulunan pis havadan dahi haberdar olamazken, içinde bulunulan süreci de atlatmakta zorluk çekilir. İçinde bulunduğu çıkmazı odasında eşyalardan ziyade renkler ile belirleyen yazar, odanın kasvetini duvarların renklerini(siyah oluşu) ön plana çıkarıyorken, pencereden gelecek umudu da sarı renkler ile tasvir etmeyi seçer. Odadan çıkmaya cesaret edemeyen Ahmet Cemil, sanki olaylar bu aşamada daha çözülür bir durummuş gibi tek çareyi pencereden gelecek ışıktaki aramaya başlar. Bir umut diye beklediğimiz her çıkmaz bazen olayları iyice çıkmaza sokar. Çünkü üzerine gidilip çözülmeyen sorun biraz daha büyüyüp bir çılgın gibi büyür ve insanın üzerine gelmeye başlar. Tek başına bazı sorunlar elbette çözülmez ama çözmek için biraz cesaretli olmak gerekirse birilerinden yardım istemeyi bilmek gerekir. Fakat Ahmet Cemil en yakın arkadaşından dahi yardım istemekten çekinirken başka kimselere sorunlarını anlatmak istemez. Her şeyi tek başına sırtlanan Ahmet Cemil, artık sorunlarla baş edemez ve tüm bu olanların kendi sorumluluğu olarak görmeye başlar. Bunlardan kaçamadığı gibi sığınacak tek annesi kalmıştır. İnsan ne kadar büyümüş olursa olsun her daim annesine ihtiyaç duyar, tıpkı bir çocuk gibi. Çözüm bulunmasa bile anne çok güzel bir sığınaktır. Artık her şeyin sonu gelmiştir. Kardeşi İkbâl ölmüş ve bütün sorumlu olduğu her şey, yaşadıkları ev daha da anlamsızlaşmıştır.

“Eve geldiği zaman akşam olmuştu. Bugün, Süleymaniye’nin kalbinin enisi olan şu mini mini evi nazarına eskimiş kafesleri, alçak cumbası, sıvaları dökülmüş duvarları, tahta kapısıyla çirkin, bariyer göründü.

Kapıyı seher açtı, kalbinde garip bir his vardı ki o akşam eve girince bütün bugünün vakalarını yalan bulacağını zannettiriyordu. Seher’e bakmadı, bu kızın kızarmış gözlerle kendisine bakan nazarından kaçmak istedi. Annesine görünmeye kuvveti yoktu. Doğru İkbâl’in odasına kadar gitti. Onun hala orada görecekti vehminin mağlubuydu. Örtüleri kaldırılmış, cibinliği indirilmiş karyolasına kadar gitti; bir müddet oraya baktı, sonra hemen oraya, seccadenin üzerine atıldı, birinci defa olarak feryat ihtiyacını zapt etmek istemedi; orada bağırarak, kıvrınarak şimdi bu evi tamamen boş bırakan kardeşi için kana kana ağladı” (Uşaklıgil, 2023, s. 272).

Görmek istemediğimiz olaylardan uzaklaşmak fikri insanı biraz da olsa kendi dünyasında rahatlatır. Oysa olaylardan kaçınca olay çözülmez olmaz, aksine daha çok yük

olmaya başlar. Ahmet Cemil kardeşinin ölmesine sebep olunca, kendi vicdanını susturmak için odasına kapalı halde olayları görmezden gelerek yaşamayı tercih etti, ta ki kardeşinin ölüm haberini alana kadar. Kardeşini ölünce hayat artık onun için daha da anlamsız hale gelmeye başladı zaten hayallerinin hiçbirini gerçekleştiremedi üstüne bir de kardeşini kaybetti.

“Odasında büsbütün yalnız kalmak, yalnızlığından emin olmak için kapısını sürmeledikten sonra bütün burada hissiyatına mahrem olan şeylere; arkadaş resimlerine, kitaplara, duvarlarda kendisini görmekten mahzuz olarak mütebessim bakıyor gibi duran mektepte yapılmış levhalara baktı; “Bugün sizin teslimiyetinizin kollarına başka bir ızdırapla geliyorum, bana her vakitten ziyade gülünüz” demek isteyen, merhamet arayan şaşırılmış gözlerle baktı. Bu odacık, bu mini mini köşecik, onun yalnız onundu. Burada ne utanılacak yabancılar ne sıkılacak arkadaşları vardı; burada yalnız kendisinin hayalinden başka bir şey yoktu. Bu duvarlar, şu minderle yatak; bütün bu ufak tefek, senelerden beri onun kalbiyle birlikte çarpmış, onun hayatının nefesiyle teneffüs etmiş, onun hüviyetiyle tahammür eylemişti. Burada kendisini olduğu gibi gösterebilir; burada hiç utanmayarak nefisini zapta lüzum görmeyerek kalbinin olanca yaralarını şu sâkit fakat müşfik mahrem dostların önlerine serebilirdi. Evet; burada dünden beri tazyik ede ede kendisini hasta eden ızdırap feryadını salıvermek mümkündü ve salıverdi...” (Uşaklıgil, 2023, s. 301).

Eserin başından beri sözü edilen sığınak kavramı, Ahmet Cemil’in kendi ağzından okunur. Ahmet Cemil roman boyunca odayla yüzleşir, yaşadıklarını gözden geçirir ve burada kendi iç dünyasıyla hesaplaşır. İnsana sadık olan, sır tutmayı başaran tek yerdir, odalar. Her suçunu, duygunu, günahını veya kendi vicdanın ile savaştığının her ana şahitlik eder ve kimseye bir şey anlatamazlar. Romanın sonunda her şeyle savaşmayı bırakan Ahmet Cemil, artık kendisi ile yüzleşmeyi tercih eder. Bütün yenilgilerini kabul edip burada kendisinin yargılanmayacağını düşünür; ağlamak, bağırarak, feryatlarını dile getirmek için uygun bir mekân olduğunu söyler. İç hesaplaşma için en uygun yer, kişinin olayları yaşadığı, düşündüğü ve uygulamak için uygun ortam hazırladığı odalarıdır. Bu odalar kişilerin en gerçek yüzlerini ortaya çıkarır. Bütün yenilgileri kabul edip her şeyi yok saymaktır. Korkaklığının sebep olduğu olayları dahi görmezden gelmektedir buradaki yüzleşmeler. Bütün hayatının elinden nasıl gittiğini izleyip kabul etmiştir, artık Ahmet Cemil.

“Odasının kapısını açtı, ah! Bu oda! Bu ruhunun enisi ve mahremi odacık! Buradan müebbet bir iftirakla ayrılmak lazım geliyordu.

Göğsü ufak bir teessür ahıyla şişiyordu, bu oda, bu ev; bunlardan ayrılmak icap ediyor öyle mi? Merdivenlerden inerken orada, taşlıkta İkbâl’in tabutunu, ebedi bir sefer için, azimete müheyya görüyor gibi oldu. İşte şimdi o da ebedi bir sefere müheyya idi. Biraz durdu, bir veda nazarıyla bu evi selamlıyor gibi aşağıya yukarıya baktı, burası nice tatlı, acı hatırların medfeniydi, tatlı ve acı, fakat onların hepsi kalbinin muazzez, muhterem servet hazinesiydi” (Uşaklıgil, 2023, s. 309).

Bazı olaylar kabullenilmelidir. Hayaller gerçekleşmemişse olsa, hiçbir şey istenildiği gibi gitmese de buradan tek çıkış yolu olarak kısmeti, hayatı gibi hiç yeşermeyen uzak bir yolcuğa çıkıp yepyeni bir sayfa açmak, İstanbul’dan uzaklaşmak gerekiyordu. Bu kararı vermek elbette insanlar için çok zordur, ancak bazen işler yolunda gitmeyince başka çare bulunmayınca gitmek en güzel çözüm olur. Geri dönüp iyi hatıralar da biriktirmiş olmak, kalmak için yeterli

bir sebep olmaz. Çünkü yaşanan o kadar hüznün karşısında küçüğe olsa iyi hatıralar sadece hatırlanmaya değer türdendir. Olayların oluşu gibi vapurla seyahate çıkıldığı günde hava siyah bulutlar ile kaplıdır, hiçbir hedefe ulaşılmadan şehirden uzaklaşmak verilmiş en doğru kadardır, Ahmet Cemil için. Karakterin kendi başına karar verip, belki her şey yoluna girer veya daha çabuk hayallerine kavuşmak için çabaladığı her olay kötü bir sonuçla bitmiştir. Tek başına hayatı yüklenip yaşamak, hem yazarın karaktere yüklediği güçten dolayı hem de karakterin her olayı sadece kendi mutluluğu için sonuçlandırmaya çalıştığı içindir. Tüm bunları Nurdan Gürbilek (2020) şöyle yorumlamaktadır:

“Halid Ziya’nın narsistik yazgıyı yalnızca bir kadın yazgısı olarak anlatmadığını, daha önce *Mâi ve Siyah*’ta benzer bir problemi bu kez Ahmet Cemil’in öyküsü etrafından ele aldığını biliyoruz. *Âşk-ı Memnu*’daki aynalı sahneyi *Mâi ve Siyah*’ın sonunda yer alan şu sahne ile birlikte okuyalım: Ahmet Cemil İstanbul’dan Yemen’e gitmek üzere bindiği geminin güvertesinden denize bakıyor, dalgaların çağrısıyla birlikte denizin kucığına atılmak, suyun dipsiz karanlığında “mesut ve müsterih” yok olmak, ummanın derinliklerinde kendinden geçmek istiyordu. Romanın başında, Ahmet Cemil’in hülya hayatının başlangıcında Tepebaşı’ndan Haliç’i seyrettiği mai gecenin karşıtı olan bu sahne, aynı zamanda *Âşk-ı Memnu*’da Bihter’in kendini dalgaların kucığına bırakmayı arzuladığı aynalı sahnenin de bu kez coşkulu değil, yaşlı yüzünü anlatıyor gibidir” (s.148-149).

Yazar, tüm romanlarında güçsüz modelde gösterdiği kahramanları vardır. Bu karakterler genelde kadın olarak seçilmiştir ancak *Mâi ve Siyah* romanında, bu güçsüz karakter Ahmet Cemil seçilmiştir. Diğer romanlarında annesizlik motifine karşı bu romanında babasız bir karakter ile okuru karşı karşıya bırakır ve bütün karamsarlığını, güçsüzlüğünü romanın son anına kadar hissettirir. Bol içe dönmeler ile dolu romanın psikolojik çözümlemeye açık bir şekilde bırakır. İnsan ruhunu, bütün çaresizliğini, kaybedişlerini, hayatında eksilen her detayı tek tek anlatır. Ortak nokta olarak görülen olay, kendi ile baş başa kalıp yüzleşmelerin bol bol yaşandığı yerlerdir. Çünkü yazar, her ne kadar “ben bunu başaracağım” ikilemi arasında karakterlerini bırakmış da olsa karakterlerini gerçek hayattan koparmadan verir. Onları hayatın bütün çıplaklığı ile yüzleştirir.

“Ahmet Cemil’le Bihter arasındaki yazgı ortaklığı üzerinde durmakta yarar var. “Mutantın(tananalı) yahılar, beyaz kikler, mahun sandallar, arabalar, kumaşlar, mücevherler, bütün o güzel şeyler”e olan düşkünlüğü, mecmualar ve Beyoğlu vitrinlerinden edinildiği anlaşılan “ bütün o müzehhep (yaldızlı) emeller”e kapılmışlığıyla bovarist bir kahramandır Bihter. *Mâi ve Siyah*’ta ise bu kapılmaya edebiyatın, bir edebi yapıt yaratma arzusunun kendisi neden olmuştur. *Mâi ve Siyah*’ta kahramanı peşinden sürükleyen yaldızlı emel bu kez yahılar veya mücevherler değil, edebiyatın kendisidir. Ahmet Cemil arkadaşı Hüseyin Nazmi’yle birlikte Fransız şairlerin yapıtlarını doymak bilmez bir açlıkla okumuş, önce Lamartine, Hugo, Musset’nin, sonra parnasçı, simgeci ve dekadant şairlerin; Heredia’nın, Coppée ve Verlaine’in izinde bir okuma hastalığına, bir “mütela cinneti”ne tutunmuştur. Şimdi onlara duyduğu hayranlığın, bu hayranlığın verdiği yetersizlik duygusunun da etkisiyle yazar olmak, herkesçe tanınmak, ona “ben bugün şu toprak parçasının üzerinden birisiyim” dedirtecek emsalsiz bir yapıt yaratmak istiyordur” (Gürbilek, 2020, s. 149).

Hedeflerine ulaşmak insanı kendisi olmaktan çıkarır, özünü kaybettirir. Gözünü hırstan başka bir şey görmez, sadece kendi mutluluklardır önemli olan. Tıpkı Ahmet Cemil’in para

kazanmak uğruna elinde avucunda olan tek evini ve kardeşi İkbâl'i ziyan etmesi gibi. Yazar, karakterlerini sadece eşyalar üzerinden anlatmaz. Onlara kendilerini tanıma fırsatı verir. Bunu da kitaplar üzerinden verir. Gerek kendi kütüphanelerinden gerekse çeviri yoluyla Batı edebiyatını tanıtır. Ahmet Cemil, geçimini sağlamak için çeviriler yapar, bunun sayesinde de Batı edebiyatını da okuma şansı elde eder. Bu çeviriler Ahmet Cemil'i mutlu etmez. Çünkü istediği şey sadece para karşılığı değil, keyfi olarak bunlara sahip olma fikridir. Çok başarılı bir yazar olma hedefine karşılık, Halit Ziya kendisine çokta güzel bir hayat sunmaz. Sürekli hayaller içinde yaşayan Ahmet Cemil'e bir darbe ile gerçekleri karşısına çıkarır. Bu olaylara son vermek isteyen karakter, İkbâl'in ölümü ile buralardan uzaklaşmak kendi gerçeklerinden kaçmayı bir çözüm olarak görür. Güçsüz bir erkek, annesine mahkûmdur. Şartlar ne olursa olsun çözüme ulaştıramayınca her şeyden kaçıp annesine sığınır, bunlardan kaçışı annesinin dizinde unutacağını düşünür. "İnsanlar ne kadar büyürlerse büyüsünler, ne kadar ihtiyar olurlarsa olsunlar yine bazı dakikalar vardır ki annelerine sokularak çocuk olmak isterler" (Uşaklıgil, 2023, s. 310). Şartların ne getirdiği önemli değildir, dünyada huzurun tek adresi annenin yanıdır. Elbette insanın özüne dönüşü olarak yorumlamaya müsait bir durumdur. Çünkü her zorluğa rağmen, seni kusurlarınla da olsa kabul eden, sorgusuz sualsiz dinleyen kişidir anne. Bu yüzden tüm bu yaşadıklarına rağmen biraz da olsa dinlenmek için artık sığınacak bir odası da olmadığından, annesine sığınmayı tercih eder.

"Romanın sonunda İstanbul'dan iki gemi hareket eder. Birincisi Hüseyin Nazmi'yi "emel cihanı" Batı'ya, ikincisiyse Ahmet Cemil'i gönüllü sürgüne, "yeis türbesi" Yemen'e götürecektir. Mavi bir geceyle, mavi bir gecede filizlenen yaldızlı emellerle, bir "baran-ı elmasla" başlayıp siyah bir geceyle, siyah bir gece yaşanan hayal kırıklığıyla, bir "baran-ı dürr-i siyahla" bitmiştir roman. Ahmet Cemil emellerini gerçekleştiremediğinden, "şu toprak parası üzerinden birisi" olamadığı için annesiyle birlikte sahraya; kuru, çıplak, uzun bir çöle, "ölmüş emellerini sakit türbesi" olan Yemen'e gider. Ahmet Cemil'in İstanbul'u terk eden geminin güvertesinden karanlık suları seyrettiği sahnenin tam da burada, kahramanın çıplak hakikati gördüğü, kendi nasipsizliğini, kendi muhtaçlığını fark ettiği anda devreye girmiş olması yeterince anlamlıdır. Ana rahmine dönmekten başka bir kurtuluşu yokmuş gibi ummanın sonsuz derinliklerinden kaybolmak, bu "mesut ve müsterih" yokluğa gerilemek istiyordur şimdi Ahmet Cemil" (Gürbilek, 2020, s. 150).

Romanda Hüseyin Nazmi'nin varlığı, babasından kalan mirasla ve köşkle gösterilir. Roman boyunca her şeyle savaştan Ahmet Cemil, olaylarla savaştıkça sürekli karşısına sorunlar çıkmış, bütün olaylarda sonra kardeşi İkbâl'i de kaybetmiş. Tüm olanlardan sonra yanında annesi kalmıştır. Ahmet Cemil'in kaçmaya karar verdiği yerde öylesine seçilmiş bir yer değildir. Çölün ortasında, kendisini daha fazla yaşamaya layık görmediği için bulunduğu ortamdan kaçmak ister. Mâi hülyalar ile başlayan roman, siyah bulutlar ile son bulur. Bazen hayallerin de verdiği sorumluluklar vardır, bunlar Ahmet Cemil için biraz pahalıya mâl olur. *Mâi ve Siyah* romanında, iç dünyanın en iyi işlendiği odalar, Ahmet Cemil'in duygularını en

ince ayrıntısına kadar vermiştir. Bütün duygu geçişlerini detaylıca işleyen yazar, sonunda gerçekler ile baş başa bıraktığı bir karakterin çaresizce uzaklaşmasına izin vermektedir. Sığınak olarak görülen odalar, insanın düşünemediği olaylar ile sonuçlanabilmektedir.

Halit Ziya, karakterlerini buhranın içinde baş başa bırakır. Bu karakterlerin bunalımı da yaşadıkları yerlere yansır. Evlerindeki odalarında tek kalmaları, bu yaşanan sıkıntılı günleri aşabileceklerini düşünerek çözüm arayışına girmiş olsalar dahi yazar, onlara bir tek kaçış şansı sunarak olaylardan uzaklaşmasına izin verir. Girdikleri bunalımlar ya ölümle veya başka birilerinin hüznleriyle sonuçlanır. Karakterleri, babasız bırakır. Hayata karşı savunmasız olan, henüz okul çağındaki erkek karakterler yaşamın içerisinde bir bunalımla ailesine bakmanın, onları geçindirmenin telaşına düşer. Bunda muvaffak olamadığı gibi kendi içerisine kapanır ve hayatını sorgulamaya başlar. Gerçekten bunları neden yaşadığını anlamlandıramayan karakter, bulunduğu mekândan uzaklaşmayı çözüm yolu olarak düşünür ve yaşadığı her şeyi bir kenara bırakarak yeni bir yaşam sürmek için gitmeye karar verir. Yazarın, karakterlere bu denli üzüntü vermesinin sebebi, dönemdeki gerçek hayattaki kişilerin yaşadıkları sorunları okura anlatma isteğidir.

SONUÇ

Mekân, insanoğlunun var olduğu günden beri temel sorundur. İnsan, sürekli olarak bu sorunu çözmek için bir arayış içerisinde. Bu arayış; insanın yeme, içme, barınma gibi temel ihtiyaçlarından doğmuştur. Zamanla bu ihtiyaç giderilmeye çalışmıştır. Çevresi dört duvarla örülü, içerisinde bir ailenin kalabileceği bir düzen oluşturulmuştur. Oluşan bu düzenle kişilerin ruh hallerinin de yansıtıldığı genel bir ev modeli meydana gelmiştir. Oluşan evler, dönem yazarlarının da eserlerine konu olmuştur. Edebiyat tarihlerinde, romanların genel çerçevesine bakıldığında mekânlar önemli yer tutmaktadır. Çalışmada, Michelle Perrot'un "*Odalar Tarihi*" adlı eserinden esinlenerek Türk romanında Halit Ziya Uşaklıgil'in eserlerinde "odalar" üzerinden kişilerin mekân-insan ilişkisi bağlamında birbirlerini nasıl etkiledikleri üzerine durulmuştur. Giriş kısmında ilk olarak mekânın insan üzerindeki etkileri ve Halit Ziya'nın romanlarında kullandığı özel mekânlar açıklanmıştır.

Tezin ilk bölümünde Halit Ziya, kişilerini mekân bağlamında özellikle psikolojik açıdan nasıl değerlendirdiği hakkında bilgiler verilmiştir. Bu bağlamda evin, mekânın kişiler üzerinde sadece bir aidiyet duygusu hissetmemesi bununla beraber süre gelen gerek şahsi gerekse toplumsal meselelerinde ev hayatını, evin içini dahi etkileyen mekânlarında öneminden söz edilmiştir. Çalışmada sadece mekân üzerine durulmamış, mekânların karakterler üzerindeki etkisinden de söz edilmiştir. Birey, gerek sosyalleşme gerekse psikolojik bağlamda bulunduğu mekânla içselleşir ve zamanla mekânın özelliklerini benimser. Servet-i Fünûn dönemi yazarları ise, siyasal baskılar nedeniyle roman kahramanlarını çoğunlukla ev içine hapseder; dış dünyanın etkisinden kurtulduklarını zanneden bu karakterler, evin içinde yalnızlaşır ve içsel bunalımlarla, psikolojik dalgalanmalarla baş başa kalırlar. Yazar, Tanzimat döneminden farklı olarak kişilere bir mekâna, kendilerini ait hissetmeleri gerektiğini vurgulamak için mekân ile insan bağdaştırması yapar. Bu bağdaştırmada kişileri mekândan ayrı düşündürmez ve onlara yeni huylar ekleyerek, kendi benliklerini psikolojik açıdan eksik yönlerini ve bu eksik yönlerin nasıl tamamlanacağı veya tamamlanamayacağı hakkında bilgiler verir.

Halit Ziya Uşaklıgil, Servet-i Fünûn edebiyatının en güçlü yazarlarından. Roman konusunda edebiyatımıza iç çözümlemeleri ekleyen yazar, İzmir ve İstanbul dönemi olmak üzere sekiz tane romanı mevcuttur. Halit Ziya, Türk edebiyatına Batılı roman kimliği kazandıran kişidir. Halit Ziya, Türk edebiyatında sadece Batılı kimlik kazandırmaz, bunun yanında romana giren Batılı unsurlarında karakterlerin hayatlarını etkilemesinde öncü olur. Türk edebiyatında, hem roman hem hikâye yazar Halit Ziya, roman konusunda acemilik ve

ustalaştığı eserleri vardır. Acemilik denilen eserler döneme göre yine ustaca yazılmış, ancak yazarın İstanbul’da kaleme aldığı romanlar kadar başarılı değildir.

Yazarın, İzmir döneminde kaleme aldığı *Sefile*, *Nemide*, *Bir Ölünün Defteri*, *Ferdi ve Şürekâsı* adlı eserleri, dönemin annesiz ve babasız bırakılmış kişilerinin roman boyunca başından geçen olayları çeşitli mekânlarda işlemektedir. İstanbul dönemi romanlarında ise *Mâî ve Siyah*, *Âşk-ı Memnu*, *Kırık Hayatlar*, *Nesl-i Âhir* adlı eserleridir. Yazar, dönemin siyasi yönünden faydalanarak karakterlerini evlerin içine hapseder ve onlara bir mekân üzerinden kendi benliklerini tanıma fırsatı yaratır. Kişiler kendi özlerini bulabilmek, yanlış Batılılaşmanın getirdiği sorunlarla yüzleşmek ve eşyaların kişiler üzerinde mutluluk getirmeyeceğini onların sadece hırslarına kurban olabilecekleri izlenilmeleri okutmak amacıyla belirli konuları ele almıştır. Servet-i Fünûn devrinin öne çıkardığı siyasal sorunlar edebiyat dünyasını da etkilemiştir. Halit Ziya’da özellikle İstanbul döneminde ele adlı eserlerinde bu siyasi sorunlardan kaçmak istemiştir. Bu yüzden oluşturduğu karakterleri evlerin içine hapsetmiştir. Evin içine giren karakterler de daha çok kendi sorunlarıyla uğraşmaya başlamıştır. Bu sorunlardan ilki bireyin yaşayacağı evin genel yapısıdır. Yazar, evi bir mekân olarak göstermez, eve ait tüm fiziksel ve ruhsal nitelikleri de detaylı biçimde yansıtır. İnsanın varoluşu ile birlikte şekillenen şehir hayatı, zamanla mekân olmanın ötesine geçerek içinde barındırdığı bireyleri etkileyen psiko-sosyal bir ortam haline gelir. Varlık ya da yoksunluk, sınıfsal farklılıklar ve toplumsal statü gibi unsurlar, çoğu zaman evin dış görünüşü aracılığıyla belirginleşir.

Mekândan kast edilen genel bir evdir, ancak bunun yanı sıra sadece bir evle sınırlı kalınmaz. Yazar, oluşturduğu mekânların içine girip kişilerin en özel, mahremiyet alanlarına kadar girer. Kişileri yalnızlaştırırken, onları mekân üzerindeki eşyalar ile birleştirip, yalnız olmadıklarını vurgulamaktadır. Halit Ziya, romanlarında genellikle varlık ya da yokluk zıtlığını işler. Bunu da romanın güç dengesi olarak gösterir. Karakterler, genellikle dönemin yalılarında ve köşklerinde otururlar. Bu da dış görünüşün ne kadar önemli olduğunu gösterir. Mekân tasvirleri desteklenmek için dönemin en ihtişamlı evleri seçilir. Romanlarda genel olarak Kanlıca, Erenköy, Beylerbeyi, Şişli gibi köşklar ve yalıların olduğu alanlar seçilmiştir. Romanlarda karakterler, yalnızca bireysel özellikleriyle değil; yaşadıkları evler, gittikleri mekânlar ve içinde bulundukları ruhsal durumlarla birlikte verilir. Yazar, sekiz romanı boyunca İstanbul’un geniş mekânsal çeşitliliğini kullanırken, bu mekânların karakterlerin maddi ve manevi konumlarıyla ilişkilendirerek anlatır.

Çalışma beş ana bölüme ayrılmıştır. Michelle Perrot’un değerlendirmeleri esas alınarak romanlarda bulunan mekânlar ve detaylı oda tasvirleri dikkate alınarak

oluşturulmuştur. En yoğun içerik “Evlerin Odaları” başlıklı birinci bölümde bulunmaktadır. Beş alt başlıktan oluşan bu bölümde; odalar, karakterlerin hem ruh hallerini hem de romanda yaşanan kültür çatışmasının eserlere yansımış halleri detaylı olarak değerlendirilmiştir. Bu odalar, “Evlerin Odaları” ana başlığın altında; “Misafir odaları”, “Çalışma odaları”, “Çocuk odaları”, “Yatak odaları” ve “Kendine Ait Bir oda” başlığı ile *Odalar Tarihi* adlı eserin Türk romanında kişiler ve mekânın anlatıldığı ölçüde incelenmiştir.

Yazarın romanlarında odalar, karakterlerin iç dünyalarını dışa vurduğu alanlardır. Bir karakterin odaya nasıl baktığı, o anda nasıl hissettiğini açığa çıkarır. Loş, dar, havasız bir oda genellikle karakterin karamsarlığını, sıkışmışlığını ve içsel çöküntüsünü sembolize eder. Buna karşılıklı aydınlık veya düzenli bir oda, geçici mutluluğu ya da umut kırıntılarını temsil eder. Birinci bölümün detaylı olarak değerlendirilen başlıklarından biri “Misafir Odaları” başlığıdır. Bu bölüm gelen olarak tüm toplumların değer verdiği yerlerdir. Sadece Türk kültürüne ait değildir. Değişen toplumla birlikte değişen kültür de görebilmekteyiz. Halit Ziya’nın romanlarında da değişen toplumu izlerini görebilmekteyiz. İzmir dönemimde yazdığı *Sefile* romanında ilk eser olması nedeniyle daha toplumsal meselelere değinirken; *Nemide* romanından sonra daha mekânın içindeki konulara değinilmiştir. Misafir odalarının detaylı olarak görüldüğü odalar *Nemide* ve *Ferdi ve Şürekâsı* adlı romanlarda görülmektedir. Yazarın ilk dönem romanlarında misafir odalarında bulunan masa, oda dekoru daha yüzeysel olarak verilse de, romanın içeriğinin değişmesi ve Batı kültürünün romana girmesiyle birlikte hem ev yaşamında hem de roman mekânlarında belirgin değişimler gözlenmeye başlamıştır. Asıl değişim *Âşk-ı Memnu* romanında kendini göstermiştir. Bu evin değişimini Matmazel’in söylediklerinden okuruz. Buradaki denge Türk ve Avrupa arasındaki farklılığı göstermek içindir. Misafir odalarına önem verilen diğer bir eser *Kırık Hayatlar* romanıdır. Bu romanda Ömer Behiç’in yıllardır hayalini kurduğu evinde ağırlanan ilk misafirler Vedide’nin anne ve babasıdır. Onların ev gelişi ile misafir odalarının varlığından haberdar oluruz.

Birinci bölümün alt başlıklarında okuma odaları olarak değerlendirilebilecek romanlar *Bir Ölümlük Defteri*, *Ferdi ve Şürekâsı*, *Mâi ve Siyah*’tır. Bu romanlarda yazılış tarihleri dikkate alınarak okuma alışkanlıkları ve odalara verilen önemler sırasıyla anlatılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise yine odalar üzerinde durulur ancak Perrot “*Odalar Tarihi*” kitabında bu bölümdeki başlıkları evin içerisinde kabul etmez, bu yüzden çalışmanın ana kaynağına sadık kalmak için bu bölümü Halit Ziya’nın romanlarına uyarlayarak karakterler tarafından hoş karşılanmayan, yasak aşkların vuku bulduğu mekânlar olarak kabul ettik. “Dışlanan Odalar” başlığı, “Zevk ve Eğlence Kadınlarının Odaları” altında tek alt başlıktan

oluşmaktadır. Bu odaların varlığından söz edilmesinin sebebi, yazarın ilk eseri *Sefile*'de yarattığı karakterden kaynaklı açılmıştır. Yazar, Mazlume'ye düşkün bir kadın rolü çizer ona, annesiz babasız bıraktığı günlerde başkasının eline düşerek kaçınılmaz bir son olan o genel eve düşüşünü işlemektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise “İş Yerlerine Ait Odalar” başlığı altında karakterlerine geçimlerini sağlamak için iş amacıyla birilerinin emrine vermiştir. Bu konuyu ele alan eser *Ferdi ve Şürekâsı* adlı eserdir. Bu eserde bir mekânın içinde hem çalışmaya mecbur bırakılan karakterden söz edilir hem de karakterin güçsüz yönü olarak maddi gücün karşılığında kendi isteklerini yok sayan kişilerin varlığından söz edilir. İsmail Tayfur, güçsüzlüğün, mecburiyetin temsili kabul edilirken; Ferdi Efendi ve kızı Hacer, maddi gücün, istedikleri her şeyi para ile elde edebileceklerini düşünen kişilerin temsili olarak çizilmiş tiplerdir. Yazar, her ne kadar toplumsal meselelerden uzak kalmaya çalışmış olsa da bu romanında görülen ticarethanenin varlığı kendi ailesinden ve ailesinin işlettiği iş yerlerinden esinlenerek romanlarında bu konulara yer vermiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde “Odaların Manzaraları” başlık bulunmaktadır. Bu başlıkta karakterlerin evden bunalarak dışarıda rahat ve temiz hava almalarını sağlamak için bir kaçış yöntemi olarak verilmektedir. Ancak her ne kadar yazar evden, odadan veya kişilerden kaçmak istese de karaktere kaderini yaşatmaktan geri durmaz. Bu başlıkta yazarın *Sefile* ve *Nemide* adlı eserlerinde açıkça görülen bahçe metaforları incelenmektedir. *Nemide* romanında Nemide'nin annesinin ölümünden sonra taşındıkları köşkün detaylı bir bahçe tasvirine yer verilir. Karakterler, yasak aşktan kaçınmaya çalıştıkça duygularına hâkim olamaz ve bu aşkın kurbanı oluşlarını bahçe bakış açıları ile birlikte incelenmektedir.

Çalışmanın “İç Dünyasının Simgesi Olarak Odalar” başlığıyla son bölüm incelenmektedir. Bu başlıkta yazar, karakterleri kendi başlarına bıraktığı hayal dünyası içinden çıkıp çıkamayacağına karakterlerin çabalarıyla görmeyi tercih eder ve onları sorunları ile başa bırakır. Bu başlıkta ele alınan eserler *Bir Ölü'nün Defteri* ve *Mâi ve Siyah*'tır. Burada *Bir Ölü'nün Defteri* adlı eserde Vecdi karakterinin ağzından roman yazılır ve onun hislerinden koparılmış bir karakter yaratarak mekânın ona zulümden başka bir şey getirmediğini, ölümün bir kurtuluş olduğunu vurgulayarak roman boyunca onun çektiği sıkıntıların göz ardı edildiğini ele almıştır. *Mâi ve Siyah* adlı romanda ise Ahmet Cemil'in babasız kaldıktan sonra çözümü odalara kapanarak kendi iç dünyasına yönelmesi ve artık yaşadığı mekânın, odanın ona huzur getirmediğini anlatmakta ve kişilerin sonuç olarak kaçmayı savaşmaktan daha iyi bir çözüm yoluymuş gibi göstermektedir.

Yazarın, *Nesl-i Âhir* romanından söz edilmemesinin tek sebebi, romanda ele alınan konular dâhilinde kesin bir mekândan söz edilmemiş olmasıdır. Romanın başkarakteri Süleyman Nüzhet, Halit Ziya'nın kendi yaşamı gibi bir edebiyat topluluğunu kurmak onları eğitmek amacı güttüğü için kesin bir mekânda kalmaz. Bu yüzden yaşadıkları evlerde de detaylıca bir mekân tasviri bulunmamaktadır. Genel manasıyla köşkten, yalılardan söz edilir. Tezin içeriğine uygun oda tasviri bulunmadığı için esere çalışma içerisinde yer verilmemiştir.

Sonuç olarak Halit Ziya'nın romanlarında odalar, yalnızca dekoratif unsur olarak kullanılmamıştır. Odalar, karakterlerin ruhsal, toplumsal ve duygusal durumlarını ortaya koyan güçlü bir anlatım aracı görevi üstlenmiştir. Karakterlerin odalara bakışı, aslında onların hayata, çevreye ve kendilerine nasıl baktıklarını gösterir. Bu yönüyle Halit Ziya'nın mekân anlayışı, sadece realizm etkisiyle yapılan betimlemelerden ibaret değil; aynı zamanda derin bir insan ve toplum gözleminin ürünüdür. Oda, yazarın karakterlerini anlatmak için kullandığı en etkili sembollerden biridir. Bazen sığınak, bazen hapisane, bazen de geçmişle hesaplaşma alanıdır. Bu yönüyle Halit Ziya, mekânı ruhsal çözümlemeye, toplumsal eleştiriye ve dramatik anlatıma hizmet eden çok katmanlı bir yapı haline getirir. Onun eserlerinde odalara bakışı, kendi hayata bakış açısını da gösterir. Yazarın ilk romanı *Sefile* 'den son romanı *Nesl-i Âhir* 'e kadar incelenen mekân tasviri *Kırık Hayatlara* kadar kendisini odalar başlığına uygun olarak detaylıca değerlendirilmiştir. Kişilerin mekânla bağlantısı göz ardı edilmeksizin odaların kişilere ve nesnelere farklı bakış açıları kazandırdığını görmekteyiz.

KAYNAKLAR

- Aydemir, M. (2016). “*Servet-i Fünûn Romanında Mekân olarak Konak/Yalı*”. The Journal of Social Science.(7), 380-394.
- Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası*. İthaki Yayınları, İstanbul.
- Bertram, C. (2012). *Türk Evini Hayal Etmek, Eve Dair Kolektif Düşler*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Çıkla, S. (2004). *Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişimler ve Servet-i Fünûn Romanı*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Eroğlu Koşan, Z. (2021). *Modern Türk Romanında Ayna Simgesi (1872-1973)*. [Doktora Tezi], Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gülşen, H. (2023). “*Kırmızı ve Siyah Romanı ile Mai ve Siyah Romanlarında Renkler Üzerine Bir İnceleme*”. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi. (12), 224-230.
- Gürbilek, N. (2020). *Kör Ayna Kayıp Şark*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Gür, İ. (2017). *Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Yapı Tema Dil ve Anlatım*. Grafiker Yayınları, Ankara.
- Huyugüzel, Ö. F. (2010). *Edebiyatımızın Zirvesindekiler Halit Ziya Uşaklıgil (2.bas)*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kefeli, E. (2005). “*Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Ev ve Değişen Anlam Yüğü Mâi ve Siyah, Âşk-ı Memnu, Kırık Hayatlar*”. İlmi Araştırmalar. (19), 79-91.
- Kerman, Z. (1995). *Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı İle İlgili Unsurlar*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Kıyak, H. (2014). *Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında İstanbul*. [Yüksek Lisans Tezi], Marmara üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Konçe, G. (2014). *Sanatta Mahremiyet Alanı Olarak “Oda” Kavramı*. [Yüksek Lisans Tezi], Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Korkmaz, R. & Şahin, V. (2017). *Romanda Mekân, Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler (1.bas.)*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Mekân .(2024, Mart 16). <https://islamansiklopedisi.org.tr/mekân>
- Moran, B. (2019). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İletişim Yayınları, İstanbul.

- Önertoy, O. (1999). *Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*. Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Perrot, M. (2013). *Odaların Tarihi (1.bas.)*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Sivri, M. (2008). *Paul Eluard ve Nazım Hikmet'te Renklerin Dili*. Kanguru Yayınları, Ankara.
- Şen, S. (2010). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Anne- Mekân Algısı*. [Yüksek Lisans Tezi], Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tuğluk, A. (2017). “Bir Mahremiyet Mekânı Olarak Servet-i Fünûn Romanında “Oda”.” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 10 (54)
- Uşaklıgil, H.Z. (2016). *Sefile*. Özgür Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, H. Z. (2023). *Nemide*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, H. Z. (2023). *Bir Ölünün Defteri*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, H. Z. (2016). *Ferdi ve Şürekâsı*. Özgür Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, H. Z. (2021). *Mâi ve Siyah*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, H.Z. (2021). *Âşk-ı Memnu*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, H. Z. (2019). *Kırk Hayatlar*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, H. Z. (2009). *Nesl-i Âhir*. Özgür Yayınları, İstanbul.
- Uysal, Z. (2014). *Metruk Ev, Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Yiğitbaş, M. (2021). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Renklerin Dili*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.