

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

**HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'İN ROMANLARINDA**  
**ANNE –MEKAN ALGISİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**YRD. DOÇ. DR. FATİH ARSLAN**

**HAZIRLAYAN**  
**SERDAR ŞEN**

**ELAZIĞ - 2010**

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

**HALİT ZİYA UŞAKLIĞIL'IN ROMANLARINDA**  
**ANNE-MEKAN ALGISİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**Yrd. Doç. Dr. Fatih ARSLAN**

**HAZIRLAYAN**  
**Serdar ŞEN**

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

Jüri Üyeleri:

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

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

**Prof. Dr. Erdal AÇIKSES**  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

**ÖZET**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Anne - Mekan Algısı**

**Serdar ŞEN**

**Fırat Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı  
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı  
Elazığ – 2010, Sayfa: VII + 111**

**ÖZET**

Bu çalışmamızda Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında anne ve mekan algısını açıklamaya çalıştık. Çözümleme aşamasını ise anne ve mekan başlıkları olmak üzere iki ana bölümde inceledik.

Çalışmamızı oluştururken esas amacımız fiziksel mekanlar değil, dişileşen/anneleşen mekanların psikolojik ve sosyolojik süreçleri şekillendirmedeki rolünün bireysel boyutuyla değerlendirilmesidir. İmge olarak annenin/kadının ilkel imgeden modern imgeye geçiş süreci, değişimin boyutları ve bunu algılama süreçleridir. Bu süreçler Halit Ziya Uşaklıgil'in yayımlanmış sekiz romanı esas alınarak sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Halit Ziya Uşaklıgil, roman, anne, mekan.

**ABSTRACT**

**Master Thesis**

**Perception of Space and Mother in Halit Ziya Uşaklıgil's Novels**

**Serdar ŞEN**

**The University Of Fırat  
The Institute Of Social Science  
The Department Of Turkish Language and Literature  
The New Turkish Literature Branch  
Elazığ - 2010, Page: VII +111**

**ABSTRACT**

İn this study, we tried to examine perception of the space and mother in the Halit Ziya Uşaklıgil's novels. However, we also examined the analysis stage in two main parts as space and mother.

Our main purpose in this study is not the physical spaces, it is to evaluate individually the role of spaces that becoming feminen in shaping the psychological and sociological processes. As a image, process of the mother/woman's passing from primitive image to modern image, is dimension of the change and perception processes. Based on the Halid Ziya Uşaklıgil's eight published novels, these processes were presented.

**Key Words:** Halit Ziya Uşaklıgil, novel, mother, space.

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET.....</b>	<b>II</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>III</b>
<b>İÇİNDEKİLER.....</b>	<b>IV</b>
<b>ÖN SÖZ .....</b>	<b>VI</b>
<b>KISALTMALAR .....</b>	<b>VII</b>
<b>BİRİNCİ BÖLÜM</b>	
<b>1. HALİT ZİYA UŞAKLIGİL’İN HAYATI EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ.....</b>	<b>1</b>
1.1. Halit Ziya’nın Ömür Beyanı .....	1
1.2. Etkileyen ve Etkilenenler .....	3
1.3. Algının Metne Dönüşen Yüzü / Eserleri .....	5
1.4. Tahkiye Geleneğinden Romanın Zirvesine .....	8
1.5. Halit Ziya’da Anne Merkezli Yansımalar .....	12
<b>İKİNCİ BÖLÜM</b>	
<b>2. HALİT ZİYA UŞAKLIGİL’İN ROMANLARINDA ANNE-KADIN VE FEMİNER ALGI (KENDİ KABUĞUNA ÇEKİLMİŞ BABA) .....</b>	<b>16</b>
2.1. “Ataerkil” Yapıdan Anne’ye Dönüşüm ve Üst İmge Olarak Anne Kavramı .....	16
2.2. Kadının ve Annenin Çevreni /Algısı .....	19
2.3. Kadının Mevsime Dönüşen Yüzü .....	22
2.4. Kutsal ve Onarıcı Yönüyle Kadın ve Anne İmgesi .....	24
2.5. Annenin Kutsal Üçleme Trajedisi .....	28
2.6. Kadının Metaya Dönüşmesi .....	32
2.7. Bütünleyici/Eksiltici İmgeler Olarak Çocuk ve Anne .....	36
2.8. Modernleşme Sürecinde Türk Toplumunda Anne ve Kadın Algısı ...	40
2.9. Arzudan Trajediye Kadın .....	44
2.10. Geçen Zaman, Değişmeyen Kadın – Firdevs .....	47
2.11. Halit Ziya Romanlarında “Kadın – Anne” Sırrı Açılan Dolaplar .....	50
2.12. Doğudan Batıya Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Algısı.....	55
2.13. Halit Ziya’da Kadın ve Anneye Dair / Diğerleri .....	58

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

<b>3.HALİT ZİYA ROMANLARINDA MEKAN İZLEĞİ.....</b>	<b>62</b>
3.1. Mekan ve Uzam .....	62
3.2. Servet-i Fûnun Romanında Mekan / Aşîyan .....	63
3.3. Mekanın / Evin Olumsuzlanması .....	66
3.4. Karakter Çözümleyici Yapısıyla Mekan .....	68
3.5. Eril ve Dişil Uzam Çatışması .....	71
3.6. Yapısal Açıdan Mekanlar .....	72
3.6.1. Açık Mekanlar .....	72
3.6.2. Kapalı-Dar / Labirent Mekanlar .....	75
3.7. Fonksiyonel Açıdan Mekanlar .....	78
3.7.1. Kaçış Mekanları .....	78
3.7.2. İçtenlik Mekanları .....	83
3.7.3. Bohem Mekanlar .....	86
3.7.4. Yalıtık Mekanlar .....	87
3.7.5. Anneleşen / Dişil Mekanlar.....	89
3.8. Kutsal Bir Tapınak ve Arınma Mekanı Olarak Ev .....	93
3.9. Konaktan – Yalıya / Apartmana Sosyal Değişim .....	97
<b>SONUÇ .....</b>	<b>104</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>108</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>111</b>

**ÖN SÖZ**

Edebiyat uçsuz bucaksızlık coğrafyasıdır. Bu iklimde yaşamış insanın başka bir coğrafyada ömür sürmesi imkansıza yakın durmak demektir. Algının özgürleşme ve somutlaştırma alanı olan yazma bu coğrafyanın vazgeçilmez materyalidir. Yazma, sözün anlam evrenine yapılan uzun bir yolculuktur. Bu yolculukta dil onu kullananın iç uzamında yaşamsal bilinçaltıyla bütünleşir.

Açık ve engin bir düşleme sahip olan Halit Ziya gibi bir yazarın baskı döneminden, dış alemin ve kendi yaşamının trajik yanlarından kalemiyle kaçmaya çalışması da elbette kaçınılmaz olur. Çünkü büyük bir yazarın düş dünyasına, söylemine müdahale etmek mümkün değildir.

Halit Ziya romanlarıyla edebiyatımızın ilki olmuş ve ona rütbe atlatmış büyük bir yazardır. Özellikle Aşk-ı Memnu ile Türk edebiyatını zirveye taşımıştır. Eserlerinde dış dünyanın soğuk yüzünü mikrouzamdaki yansımalar biçiminde görürüz. Özellikle baskı döneminde yaşamış olması ve hayattayken dört çocuğunu kaybetmesi edebi düşlemine belirlemede temel etkenler olmuşlardır.

Bu bilgiler ışığında Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarını inceleyip anne ve mekan bağlamında tahlil ettik. Anne ve mekanın psikolojik geçişkenliğini romanlar üzerinden yorumlamaya çalıştık.

Uzun soluklu bu çalışmamızda sadece edebi evrenimi genişletmekle kalmayıp yaşamın şifrelerini dahi başkalaştıran Sayın Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ'a, babacan tavırları ve paylaştığı engin bilgisiyle Sayın Doç. Dr. Tarık ÖZCAN'a ve yaşamın trajedisini dindiren dostluğu ve müthiş rehberliğiyle, sözün sihirbazı Sayın Yrd. Doç. Dr. Fatih ARSLAN'a sonsuz şükranlarımı sunarım.

**KISALTMALAR**

<b>Age</b>	: Adı Geçen Eser
<b>Akt.</b>	: Aktaran
<b>AşM</b>	: Aşk-ı Memnu
<b>Bil.</b>	: Bilimler
<b>BÖD</b>	: Bir Ölünün Defteri
<b>C.</b>	: Cilt
<b>Çev.</b>	: Çeviren
<b>Ens</b>	: Enstitü
<b>FŞ</b>	: Ferdi ve Şürekası
<b>İst.</b>	: İstanbul
<b>KH</b>	: Kırık Hayatlar
<b>MS</b>	: Mai ve Siyah
<b>NA</b>	: Nesli Ahir
<b>N.</b>	: Nemide
<b>S.</b>	: Sefile
<b>s.</b>	: Sayfa
<b>Sos.</b>	: Sosyal
<b>Yay.</b>	: Yayınlar



# BİRİNCİ BÖLÜM

## 1. HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'İN HAYATI-EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

### 1.1. Halit Ziya'nın Ömür Beyanı

Halit Ziya, İzmir'in varlıklı ailelerinden biri olan Uşakizadelerin üç çocuğunun en küçüğü olarak 1865'de İstanbul'da doğar ve ismi Mehmet Halit Ziyaeddin olarak konur. Doğum yılı konusunda farklı tarihler mevcuttur. “*Doğum tarihini 1865 olarak kabul etmek bizce en mantıklısıdır.*” (Huyugüzel, 2004: 14), Ramazan Korkmaz bunun için “1866” yılını (Korkmaz, 2006: 146) öte yandan Mehmet Kaplan İslam Ansiklopedisine yazdığı Halit Ziya maddesinde yazarın doğum tarihini ‘1865’ olarak verir. (Altunbaş, 2007: 6) Parlatır ise “*1867’de İstanbul’da doğan*” (Parlatır, 1996: 87) olarak değerlendirir. Biz de Halit Ziya’ya dair en kapsamlı çalışmaları yapan Ö. Faruk Huyugüzel’in 1865 olarak belirttiği doğum tarihini esas almayı uygun gördük. Annesi Kayseri asıllı Behiye Hanım’dır. Babası Uşak asıllı halı tüccarı Hacı Halil Efendi, tüccar olmasına rağmen sanat yönü gelişmiş biridir. İyi bir okuyucu olmasının yanında sıklıkla gittiği tiyatro oyunlarına oğulları H. Ziya ve Ethem’i de götürmeyi ihmal etmez. Onun bu hassas yapısı oğlu H. Ziya’nın düş dünyasının sanata dair ilk tomurcuklarının destekçisi olur.

Eyüp’te Balcılar Yokuşu’ndaki evde doğan Halit Ziya, çocukluğunun ilk dönemlerini Sepetçiler’deki bir evde, daha sonra da babasının Saraçhane’de yaptırdığı bir konakta, geniş aile çevresi ve ailenin hizmet edenleriyle birlikte zengin bir şahıs kadrosuyla geçirir. Daha sonra romanlarına sıklıkla yansıyacak bu geniş aile yapısı anlatılarının odak noktasını oluşturacaktır.

Altı yaşına geldiğinde babasının Mercan’daki mağazasına yakın bir mahalle mektebine, daha sonra ise evlerinin karşısında bulunan, yeni usul eğitim veren sıbyan mektebine kaydolur. Ertesi yıl ailesinin haberi olmaksızın Fatih Askeri Rüştüyesine kaydolur ancak 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşından ve bunalım yıllarından ötürü halı tüccarı olan babasının işleri bozulunca henüz 13 yaşındayken ailecek dedesinin İzmir’deki evine yerleşirler. Dedesinin teşvikleriyle okuma tutkusunu geliştirir. Eve gelen misafirlere kitap okuyan bu çocuk, başta Ahmet Mithat olmak üzere birçok çeviri

ve telif eseri okuyarak okuma sevgisini içselleştirir. Dedesi, Halit Ziya'nın kaydını İzmir Rüşdiyesi'ne alır fakat bu yeni okuluna verdiği basit eğitimden ötürü ısınamayan H. Ziya, daha kaliteli bir eğitim alması için merkezleri Viyana ve Venedik'te bulunan Ermeni Katolik rahiplerinin Ermeni çocukları için İzmir'de kurdukları Mechitariste okuluna kaydettirilir. Bu okul Halit Ziya'nın arzuladığı eğitimi almasının yanı sıra ona gayrimüslim çevreyi tanıma ve İzmir'de üst düzey bir çevre edinme imkanı da verir. Bu yeni kültür iklimi ailesinden gelen alafranga yönelimlerini güçlendirir.

Bir süre İzmir Rüşdiyesi'nde Fransızca öğretmenliği ve Osmanlı Bankası'nın İzmir şubesinde mütercimlik ve muhasiplik yapar. İlk romanı olan *Sefile*'yi, Kasım 1886 – Temmuz 1887 tarihleri arasında *Hizmet* gazetesinde tefrika eder. Daha sonra sırasıyla *Nemide*, *Bir Ölünün Defteri*, *Ferdi* ve *Şürekası* romanları aynı gazetede tefrika halinde yayımlanır.

1889 yılında yapmış olduğu Paris yolculuğu onun yaşamının önemli bir sıçrama noktasını oluşturur. Bu seyahat esnasında gördüklerini *Hizmet* ve *Vakit* gazetelerinde ayrıntılı olarak anlatır. Aralık 1889'da vilayet vergi müdürü Ali Efendi'nin kızı Memnune Hanım'la evlenir. *“1893'te Reji Müdürlüğü başkatipliğine atanır ve bu görevle birlikte İstanbul'a taşınır. Orada adlarını duyduğu Tevfik Fikret, Mehmet Rauf, Hüseyin Suad (...) gibi gençlerle, Recaizade Mahmut Ekrem üstatla tanışır.”* (Parlatır, 1996: 88) İstanbul'da önce *İkdam*'da, zaman zaman da *Servet-i Fünûn*'da yazmaya başlar. 1896'da *Servet-i Fünûn*'un başına Tevfik Fikret'in geçmesiyle birlikte Halit Ziya edebiyat dünyasının zorlu basamaklarını hızla arşınlamaya başlar.

1893-1909 yılları arasında *Reji*'de çalışan yazar gayet iyi maddi olanaklara kavuşur. 1919'a kadar aralıklı olarak *Darülfünun*'da batı edebiyatı dersleri verir. 1937 yılı onun yaşamının bir dönüm noktasını teşkil eder. Oğlu Halil Vedad'ın henüz otuz beş yaşındayken uyku hapi alarak intihar etmesi, hayatının otuz beş yıllık kesitine büyük darbe indirir. Bu olaydan sonra içine kapanır ve kendini tamamen yazmaya verir, bunun ürünü olarak da 1940 yılında *“Bir Acı Hikaye”* ortaya çıkar.

Yaşamının son iki yılında sosyal hayattan iyice kopan yazar, hayatının son üç ayını yatakta geçirir. Yapılan tüm tedavileri reddeden yazar 27 Mart 1945 Salı sabahı kendini ölümün kurtuluş yüklü soğuk kollarına bırakır.

## 1.2. Etkileyen ve Etkilenenler

Halit Ziya, Türk edebiyatında sayısız yazarı iklimi altına almış çok ciddi bir kalemdir. Onun bu yazın adamlığı kimliğini oluşturmada yaşam şartlarının ve ortamının çok önemli etkileri mevcuttur. Çocukken ağabeyi Ethem'in kitapları arasında bulunan geleneksel ve Türk halk kültürüne ait kitapları okuyarak edebiyat hazzının kapılarını aralayan bu çocuk zamanla dedesinin ve çevresinin de katkılarıyla çok sayıda yerli ve yabancı eseri okuyacak düzeye ulaşır.

Tevfik Fikret ve Rezaizade Mahmut Ekrem'le tanışması onun edebiyat çevrelerinde adının duyulmasına ve sanatçı kimliğinin gelişiminde ciddi etkiler yapar. Yeniden oluşturulan Servet-i Fünûn'da yayımladığı hikayeler onu derginin en değerli yazarı haline getirir.

Yazarın dünya görüşü ve sanat anlayışını etkileyen en önemli etkenlerden biri Hizmet gazetesinde tefrika halinde yayımladığı bazı pozitif bilimlere ait çevirilerdir. *“Yazarı pozitivist bir dünya görüşüne götüren, realist edebiyat eğilimlerini kuvvetlendiren ve edebi eserlerini de çeşitli şekillerde besleyen bu yazı dizileri(...)”* (Huyugüzel, 2004: 27) yeni bir düşünüşün öncüleri olurlar.

Fransa seyahati ve gayrimüslim okulunda okuması onun Avrupa dünyasına ve edebiyatına ilgi duymasına sebep olur. *“Halid Ziya, çok iyi bildiği batı edebiyatları ve özellikle örnek aldığı Balzac, Stendhal, Flaubert, Goncourt Kardeşler, Guy de Maupassant v.b. yazarların tesiriyle, ilk romanından itibaren insan-mekan ilişkisine, değişik fonksiyonlar yüklemek suretiyle büyük önem vermiş romancılarımızdan biridir.”* (Kerman, 1998: 109) Avrupalı realist ve natüralistlere olan ilgisi onun edebi şahsiyetinin şekillenmesinde önemli olmasının yanısıra, karakter ve olay ödünçlemesiyle de bu etkilenmeyi su yüzüne çıkarır. Aşk-ı Memnu'nun Bihter'indeki

Bovarist etki, Mai ve Siyah'taki Ahmet Cemil'in Julien Sorel'e olan benzerliği belirgin biçimde göze çarpmaktadır.

“Halit Ziya, batının kullandığı roman teknikleriyle kendi toplumunun gerçeklerini bir sanat eserinin düzenli ritmi içinde ifade etmekte büyük ustalık göstermiştir.” (Kantarcioglu, 2004: 49) Kendisi tam anlamıyla o düşüncüyü içselleştiremeye de bir arayış ve değişim döneminde olan toplumun isteklerini batının anlatı tekniğini ustaca kullanarak yansıtmıştır.

Metinlerarası söylemlerle H. Ziya karakterleri ve oğlu Halil Vedad yeniden yaratılır. “Eylül, Aşk-ı Memnu, Mai ve Siyah, Nur Baba kahramanları Bir Acı Hikaye'nin gerçek şahsı Halit Ziya'nın oğlu Halil Vedat etrafındaki söylenti ve yorumlarla genişler.” (Enginün,1996: 93) Özellikle Selim İleri romanlarında ve anlatılarında kendi karakterleri, H. Ziya karakterleriyle iç içe geçer ve romanlarda bir üstkurmaca yaratılır. “Halid Ziya kitaplarından Bir Acı Hikâye'nin ruhu Kırık Deniz Kabukları'na nakil olmuş. Selim İleri, Vedad'ın uğradığı haksızlıklara kendi dilinde isyan eder.” (Özkubulay, 2009 :1) Halit Ziya, yarattığı yeni dil ve ifade zenginliği ile Yakup Kadri 'den Reşat Nuri'ye, Refik Halit'e kadar geniş bir dil yelpazesinin öncüsü olmuştur. “Milli edebiyatçılar, dil ve edebiyat anlayışları ne kadar farklı olursa olsun, teknik, tasvir ve estetik bakımdan Servet-i Fünûn neslinin devamıdır. Edebiyattaki bu tesir, kıyafet, davranış vasıtasıyla sosyal hayata da aksetmiştir.” (Ercilasun , 1996: 129)

Türk edebiyatında güçlü bir Halit Ziya ikliminden söz edilebilir. Üslubundaki titizlik ve mükemmeliyetçilik, öte yandan yazın estetiği gerek çağdaşlarını gerekse de kendisinden sonraki yazarları etkisi altına almıştır. Yine yarattığı hastalıklı ve duygusal yönü güçlü tipler ile bireylerin güçlü karakter analizleri açısından diğer yazarları etkisinde bırakmıştır. Edebiyatımızda o güne dek pek ayrıntılanmamış temler onun sayesinde yayılım alanı bulmuştur. Bu yönüyle Halit Ziya bir toplumsal devrim önderi hüviyeti de taşır. Bilge Ercilasun'un “Halit Ziya, gerek mizacı, gerekse sanatı ile yalnız genç nesiller üzerinde değil, arkadaşları arasında da daima bir otorite olmuştur.” (Ercilasun, 1996: 133) ifadesi Halit Ziya'nın kaleminin gücünün göstergesidir.

### 1.3. Algının Metne Dönüşen Yüzü / Eserleri

Yazarın ilk yazısı 3 Mart 1883'te Hazine-i Evrak dergisinde yayımlanır. İlk edebi yazısı ise Nisan 1883'te Tercüman-ı Hakikat'te okuyucuyla buluşur. Daha sonra dergi çıkarma gayretinin semeresi olarak 1884'te yakın arkadaşı Tevfik Nevzat ve Bıçakçızade Hakkı ile birlikte İzmir'in ilk edebiyat dergisi olan Nevruz' u çıkarmaya başlarlar. Ertesi yıl Türkçe yazılmış ilk Fransız edebiyat tarihinin altına imza atar. Bu kitap aynı zamanda onun ilk kitabı olma özelliğini de taşır. Yazın hayatına İzmir'de yayımlanan Hizmet gazetesi ile devam eden H. Ziya, İstanbul'da da Servet-i Fünûn, İkdam ve Sabah'ta yazmayı sürdürür. Tahkiyeye dair ilk fikirleri 1887'de Hikaye adıyla Hizmet gazetesinde kitaplaştırdığı eserinde vurgulanır. *“Roman ve hikayelerini yazmadan önce Hikaye adlı incelemesini yazmıştır. Bununla, Batıda tahkiye türünün tarihini, romanın meydana gelişini anlatmış, sonunda da kendisinin realist ekolü benimsediğini sebepleriyle izah etmiştir.”* (Ercilasun, 1996: 130)

Halit Ziya Uşaklıgil edebiyatın hemen her alanında sayısız eser vermiş Türk edebiyatının en büyük yazarlarından biridir. Yaklaşık altmış yıllık ömre özellikle çok başarılı olduğu 8 roman, 4 uzun hikaye ve 13 kitapta topladığı 125 küçük hikaye ile mensur şiirden tiyatroya, edebiyat tarihinden fenni konulara hatta edebiyatımızda kendisinden sonraki yazarları oldukça etkileyecek olan hatıra türüne kadar sayısız eser kazandırmış, Türk edebiyatının en kaliteli yazın adamlarındandır. Romanlarında genellikle İstanbul ve çevresini elit bir çevrede ele alan yazar, hikayelerinde ise Anadolu ve köy hayatına değinir. Romanlarının hep İstanbul odaklı olması kendi hayatının yansımaları olduğunu düşündürür. Bu nedenle Halit Ziya anlatılarında Anadolu bir sosyal sorumluluk projesiyken, İstanbul bir kendilik mekan olarak işlenir.

Halit Ziya romanlarının en önemli konularından biri olan evlilik sosyal dengesizliği ve ruhsal patlamaları önlemek için yazar tarafından öne çıkarılan bir kurtuluş ve uyum reçetesiye daha sonra kaosun çıkış noktasına dönüşür. Evlilik adeta Halit Ziya romanlarının çoğunda entrikayı ve olay örgüsünü başlatan ana kavram olur.

Halit Ziya'nın ilk eseri olan Sefile (1886), A. Mithat Efendi 'nin 1881'de yazdığı romantik bir karakter olan “Henüz On Yedi Yaşında” romanına antitez olarak ve realist roman konseptiyle yazılmıştır. Annesi vereme yenik düşmüş ve kendisi de

bu illetin pençesinde yaşam mücadelesi veren genç bir kız olan Nemide'nin yaşam öyküsünün anlatıldığı Nemide (1889) ciddi yazarlık denemelerinin öncül göstergeleriyle belirir. “*Nemide'den sonra Hizmet gazetesinde tefrika edilen, ancak yarım kalan Deli(1888) romanında hikaye, yazara benzeyen bir kişinin bir kitap müzayedesine katılması ve aldığı kitaplar arasında bir hatıra defteri bulmasıyla başlar. Daha sonra okuyucu bu hatıra defteri vasıtasıyla gerçek hikayeye yüz yüze gelir.*” (Ercilasun, 1996: 158) Ancak Ö. F. Huyugüzel 2004 yılında basılan “Halit Ziya Uşaklıgil” adlı eserinde bu kez “Deli” yi roman olarak değil büyük hikaye olarak değerlendirir.

İzmir dönemi romanlarından olan Bir Ölünün Defteri (1890) Servet-i Fünûn romanına geçiş izlekleri görülmesi hasebiyle ehemmiyet arz eder. Romanda iki erkek ve bir genç kız arasındaki üçlü aşk ilişkisi ve bu durumun yarattığı trajik durum mevzu edilmiştir. Maddi bakımdan çok zor şartlar altında yaşayan bir bireyin aile ve aşk hayatını konu edinen Ferdi ve Şürekası (1894) talihi yaver gidince bir anda başkalaşan yaşamının öyküsü anlatılır. Eser iki farklı çevre arasındaki maddi uçurumdan kaynaklanan çatışma ve değişimden beslenerek yaratılır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in ilk İstanbul dönemi romanı olan ve Türk edebiyatının en çok okunan romanlarından olan Mai ve Siyah (1897) Henüz yirmi iki yaşında olan Ahmet Cemil'in yazar ve şöhret olup edebiyat camiasının zirvelerine tırmanma arzu ve ihtiraslarının anlatısıdır. Dönemi adına konuşan ilk romandır. Ayrıca bu eseri Kerman'ın deyişiyle “*Mai ve Siyah romanını Servet-i Fünûncuların edebi beyannamesi olarak değerlendirmek hiç de yanlış olmaz.*” (Kerman, 1998: 127) Akabinde edebiyatımızın mihenk taşlarından biri olan Aşk-ı Memnu (1899) öncül romanları izlek ve karakterler açısından müteakip yepyeni bir tarzla belirir. Türk edebiyatında olay ağırlıklı kurgudan karakter geliştirici ve psikolojik derinliği olan kurguya geçişin öncüsü olur. Türk edebiyatı kadını ilk kez Aşk-ı Memnu ile bu kadar yakından tanışır.

Yazarın Servet-i Fünûn dönemindeki son romanı olan Kırık Hayatlar (1901) aile kurumunun kutsallığı, yalnızlığın yıpratıcı acısı karşısındaki alternatif duruşu ve gelenekler gibi konularda yoğunlaşır. Sosyolojik bir kavram olarak incelenen aile kurumu tüm çıplaklığıyla ve aksaklıklarıyla sunulur. Yazarın son romanı olan Nesli

Ahir (1908) Osmanlı Devleti'nin son kuşak gençliğini, saray ve çevresini, gençlerin nasıl çöktüğünü konu edinir. Genellikle saray ve çevresi karakterlerinden sunulan ve Devlet'i düze çıkaracak güç ve kudrete sahip olmayan nesle ayna tutar.

Sonuç olarak Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarından Sefile, Nemide, Bir Ölünün Defteri ve Ferdi ve Şürekası yazarın İzmir dönemi romanları olmakla birlikte mekan ve kadın tipolojisi açısından sonraki romanların öncülleri olmuş, dönemdeki sosyal yaşama ayna tutmuşlardır. Yazarın İstanbul dönemi romanları olan Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu, Kırık Hayatlar ve Nesli Ahir ise psikolojik ve sosyolojik derinliği olan karakterlerin bireysel ve toplumsal yaşama dönük yüzleri, kent ve kültürel bir bellek mekan olarak İstanbul ve aydın tipler üzerinden çok başarılı olarak resmedilir, edebiyatımızda yeni bir ufku öncülleri olurlar.

### **DİĞER ESERLERİ:**

**Hikayeleri:** Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası, Bir Muhtıranın Son Yaprakları, Nakıl (4 Cilt yerli ve yabancı öyküler), Bu Muydu, Heyhat, Küçük Fıkralar (3 Cilt), Bir Yazın Tarihi, Solgun Demet, Bir Şi'r-i Hayal, Sepette Bulunmuş, Bir Hikaye-i Sevda, Hepsinden Acı, Onu Beklerken, Aşka Dair, İhtiyar Dost, Kadın Pençesi, İzmir Hikayesi, Kar Yağarken.

**Hatıraları:** Kırk Yıl, Bir Acı Hikaye, Saray ve Ötesi.

**Denemesi:** Sanata Dair.

**Oyunları:** Firuzan, Kabus, Fare.

**Gezi Yazıları:** Almanya Mektupları, Alman Hayatı.

#### 1.4. Tahkiye Geleneğinden Romanın Zirvesine

Edebi eserler oluştukları devrin sosyal ve kültürel yapısını yansıtıcı niteliktedir. Roman türü de edebi eserler içinde bu yapının en fazla belirginleştiği tür olarak karşımıza çıkar. Mevcut toplumsal yapının ve bireyin toplum yaşamı içindeki konumunun yer aldığı roman türü sadece edebi anlamda değil; sosyolojik ve psikolojik anlamda da devrin görünüşünü yansıtan bir nitelik taşır. Bu açıdan yazarlar da yaşadığı toplum ve devre ayna tutan kişilerdir. Halit Ziya Uşaklıgil de romanlarıyla bir döneme şahitlik eden sanatçılardandır. Bu bağlamda Halit Ziya Uşaklıgil ve romanları Türk edebiyatında devrinin merkezini oluşturur.

Romanın Türk edebiyatında yerini alması çok yeni olmakla birlikte farklı bir kültürel iklim yaratması açısından öncü değer taşır. Bilhassa Osmanlının batının gerisinde kalması ve bunu fark etmesiyle romanın doğuşu ve gelişmesi arasında önemli bir ilişki bulunmaktadır. Romanın ve bazı batı edebiyatı türlerinin edebiyatımıza girmesi aynı zamanda kültürel ve sosyolojik bir boyun eğme ve değişimi beraberinde getirmiştir. Ancak bu, batı kültür ve medeniyeti iklimine girme süreci Osmanlı gibi muhafazakar, mutlak yönetime ve mutlak metne dayalı bir toplumda sancılı bir uyum süreci yaşamıştır. Bu mutlak rejim ve düzen ev içinde de aynı algıyla devam etmiş ve batılı düşüncenin daha özgürlükçü ve babanın rolünü kısıtlayıcı ve denetleyici yönü ciddi bir bunalım sürecini beraberinde getirmiştir.

Yenileşme bir yandan Osmanlının, Batı'nın üstün medeniyetini kabul edişi anlamına gelmiştir. İlerleme anlamına gelebilecek bu gelişme öte yandan batıyı bir korku ve kültürel saldırı imgesine dönüştürür. Bu erilliğini kaybetme korkusu dönemin aydınları ve yazarları üzerinde ciddi bir kaygı ve ayrışma yaratmıştır. Çünkü bu durum şimdiye dek eril bir imge olan Doğu'nun, dişil bir imge görülen Batı'nın himayesine girmesi ve dişileşmesi demek olacaktı. Bu eril gücünü kaybetme korkusu ilk romanlarımızda ve özellikle Tanzimat romanında ehemmiyetle vurgulanacak bir tema olmuştur. Özellikle Ahmet Mithat Efendi tarafından temsil edilen bu mutlak otoriteyi kaybetme korkusu Servet-i Fünûn romanı ve Halit Ziya ile birlikte hızlı değişim ve kadınsılaşıma korkusunu içselleştirme sürecine girer. Bu kültürel çelişkinin getirdiği bunalım günümüz romanında bile artan feminen söylemlerle olgunlaştırılmaya çalışılır.



Tanzimat'tan Edebiyat-ı Cedide'ye uzanan süreç için “İlk romanlardaki otoriter ve katı ahlakçı ve yargılayıcı üsluplu yazarları kültürel aczin bir refleksi olarak görür Parla. Nurdan Gürbilek ise, bunu erillik kaybına, kadınsılaşıma endişesine ve erişkin olamama ve çocukluğa saplanma olarak öne sürer.” (Gürbilek, 2007 : 166) Yine R. Korkmaz'ın “*Servet-i Fânun, baskı atmosferinin besleyip büyüttüğü kötümser mizaçlılarca yönetilen bir edebi topluşma hareketidir.*” (Korkmaz, 2004: 122) söylemi Edebiyat-ı Cedide'nin ve dönemin en güçlü romancısı Halit Ziya'nın sosyo-psikolojik vizyonunun en iyi tanımıdır.

Halit Ziya 23 yaşına kadar (İzmir'de kaldığı süre) toplum içinde bir birey olarak aşk eksenli romanlar yazar. Ancak 23 yaşından sonra (İstanbul'a geldikten sonra) bir birey olarak toplumun her bir ferдинin ruhuna iner ve sorunlarını yansıtmaya çalışır. Bu onun bireyselden toplumsala geçiş sürecini ima eder. Gençlik heyecanı ve ateşli yılları aşk romanlarıyla yazmakla geçirirken İstanbul'a gelişi, ki bu olgunlaşmaya başladığı dönemleri ifade eder, onu yeni bir düşünüş ve algılayış evrenine sokar ve toplumsallaştırır. Romanlarında İstanbul ve çevresini özellikle üst tabaka insanlardan seçerken hikayelerinde ise Anadolu'yu ve sıradan insanları seçer. Anadolu insanı dışarıdan bir gözlemci, duyumcu sıfatıyla nispeten yuvarlak karakterlerle, derinliği olmayan kahramanlarla sunulur. Ancak İstanbul tüm boyutlarıyla yaşanılan ve derinliğine hissedilen bir varoluş mekanı, sonsuzluk barındıran bir uzam olarak algılanır. Karakterler de bu eksenle derinlemesine ve tüm halet-i ruhiyyeleriyle sunulur. Onları içinde büyüdüğü ve büyüttüğü bir ontolojik alanın uzantısı olarak karakterize eder.

Ferdi ve Şürekasıyla yavaş yavaş ev içi romancılığından dışarı açılan Halit Ziya, Mai ve Siyah'la romanın sosyal çevresini genişletir. Realist bir bakış açısından natüralist bir gözleme geçer. Sosyal çevrenin birey ve ev içi psikolojisiyle etkilerini de romana sokar ve karakterlerini yaratır. H. Ziya karakterlerinin temel felsefesi ve gayesi olan insan-mekan ilişkisi ve mekan çatışması tüm romanlarda ana izlektir. Mutluluğa dair her şey mekan üzerinden anlaşılır. Bu nedenle mekan hem bir araç ve hem de ulaşılmak istenen ana amaç, düşlerin özgürlük imgesidir. H. Ziya'daki bu sosyal açılmayı İzmir'den İstanbul'a taşınmasına ve sosyal çevresiyle ilgi alanının

genişlemesine bağlamak hiç de yanlış olmayacaktır. Bu makromekan algısının genişlemesi üzerinde belirleyici olmuştur.

Türk edebiyatında yeni bir çığırın öncüsü olan Aşk-ı Memnu, H. Ziya'nın iç çatışmaların bireysel boyuta indiği en değerli eseridir. Aşk-ı Memnu'ya kadar sosyal çatışmalar işlenirken Aşk-ı Memnu ile birlikte roman çağ atlamış bireysel çatışmalar ve içsel süreçler romanın merkezine oturtulmuştur. A.Cemil'in Mai ve Siyah'taki çevre ve kader ile çatışması Bihter'de bir içsel çatışma şeklinde belirir. Bu hem edebiyatımızda hem de H. Ziya romanında ciddi bir değişim ve gelişim emaresidir. Öte yandan karakterizasyon, üslup ve tasvirlerin başarısı eseri günümüz için dahi harikulade bir roman özelliğine taşır. H. Ziya, Tanzimat romancılarının aksine aksiyonu kesmiş, karakterleri buldukları mekanda hareket dahi ettirmeksizin çok boyutlu ele alıp şiirsel bir roman dili ve imge yapısı geliştirmiştir.

H. Ziya, tüm romanlarındaki ortak bir tem olan kaçış izleğini bulunulan mekanla dış mekan arasındaki çatışmadan besler. Bu kaçış izleği Kırık Hayatlar romanıyla birlikte bizzat yaratılan ve arzulanan bir mekan inşasıyla şekil değiştirir. Bu romana kadar kendilerine sunulan mekanlardan kaçmaya çalışan karakterler, bu romanla kendi ruhu için kendi mekanını inşa etme izniyle yaratılmıştır. Ancak özlenen ve arzu edilen yaşam alanı da mutluluk getirmez ve mutsuzluk bir kadere dönüşür. Bu nedenle H. Ziya karakterleri mutsuzluğu ve kaçışı müzmin olarak içselleştirmiş olarak kurgulanmışlardır demek hiç de yanlış olmayacaktır.

Servet-i Fünûn romanında olduğu gibi H. Ziya anlatılarında da karakterler, baba-kız/ana-oğul arketipsel eşlemesi üzerine kuruludur: Nemide-Şevket Bey/Nail-annesi, Ferdi-Hacer, A.Cemil-annesi, Adnan Bey-Nihal, Azra-Süleyman Nüzhet. Bu aile yapısının değişimi yeni bir roman anlayışı ve karakterizasyonu beraberinde getirir. İzmir dönemi romanlarında aşırı tutkulu, kaba ve ölümcül bir bağlılığa dönüşen bir hüviyetle karşımıza çıkan aşk, daha sonraki romanlarda birleştirici ve tamamlayıcı estetik bir değere dönüşür. Üst bir kavram olarak işlenir ve ruhun açıcı boyutuna yönelir. Halit Ziya, edebiyatla nehir arasındaki yakınlık kurar, bu benzetmeyi de şu uzun cümlesiyle tasvir eder: *“Ben, edebi hareketlerin, kaynaklarından çıktuktan sonra, kendilerine ait uzun bir yol takip eden, kim bilir nasıl büyük bir denize dökülmek için*

*çeşitli sahralardan ve vadilerden geçen, birbirinden farklı birçok dağlardan sızıp gelmiş türlü dereciklerin, ırmakçıkların sularını yuta yuta gittikçe daha fazla kabarak, gittikçe genişlik ve ihtişam kazanarak, bazen saf ve berrak dalgalarla, zaman zaman da kayalardan sekerek çalkantılı, yahut durgunluğa benzer bir sükun ile yavaş yavaş akmakta olan bir nehre benzetirim.”* (Ercilasun, 1996: 128)

Türk edebiyatında insan ve mekanı bu kadar geçişken hale getirebilen, güçlü bir bağ kuran, insan-mekan ilişkisini neden-sonuç boyutuyla ele alan ilk romancının Halit Ziya olduğu söylenebilir. Kendisinden önce ancak mekanın psikolojik kırıntılarından bahsedilebilirken, Kerman’ın Sergüzeşt için söylediği “*Sezai’nin bu güzel mekan tasviri, Halid Ziya’dan önce Türkçede rastladığımız en mükemmel örnektir.*” (Kerman, 1998: 50) sözleri bunu doğrular niteliktedir.

Ona gelinceye kadar bu denli iç mekan tasviri yapan, mekanı bireyin psikolojisinden sunan başka romancı da yoktur denebilir. Türk edebiyatı mekanı hareketli bir unsur olarak ilk kez Halit Ziya romanlarında tanımış ve romanda karakterizasyon, olay örgüsü kadar mekanın da önemli olduğunu onun romanlarıyla görme imkanı bulmuştur. Romanda olay örgüsünü fona alan yazar, karakterleri ve onların en iyi yansıtıcı olan mekanı romanın odağına çeker. Olaylar karakterlerin bünyesinde eritilir. “*Aşk-ı memnu, Türk roman tarihinde olay ağırlıklı kurgudan karakter geliştirici kurguya dönüm noktasını oluşturmaktadır.*” (Korkmaz, 2004: 155) Türk romanında, bugünkü manada kültürlü diyebileceğimiz genç kız tipi, Servet-i Fünûncuların romanlarında yer alır. Bu romancılar içinde “*Halid Ziya, ‘çocuk’ a birinci planda yer veren yazarlarımızın başında gelir.*” (Kerman, 1998: 105) Kadına, çocuğa ve bilhassa kültürlü genç kız kavramına olgun bir düzeyde ilk defa onun eserlerinde rastlarız.

H. Ziya’nın ilk dönem romanları haricinde karakterler ve mekanlar hareketli ve işlevseldirler. Tanzimat romanının yalnızca fon görevi gören ve sadece üzerinde bulunulan sitcom mekanları onunla hareket kazanmış ve karakterler mekanların psikolojik taarruzunu ciddi şekilde teneffüs etmişlerdir.

Yaklaşık bir asır önce kaleme aldığı eserlerin etkisi hala capcanlı duran ve günümüz romancılarına bile ciddi tesirlerini gözlemleyebileceğimiz bu güçlü kalem Tanpınar'dan S.İleri' ye kadar önemli romancıları yoğun etkisi altına almıştır. “*Tanpınar edebiyat tarihimizde kendisine ölçüt olarak alabileceği tek romancı olarak H. Ziya'yu bulmuştur.*” (Enginün, 1996: 91) H. Ziya döneminin en güçlü yazarı olmasının yanında onun yazın üslubunda farklı özellikleri de göze çarpmaktadır. Çünkü Tanpınar'ın dediği gibi “*H. Ziya devrini aşamadı, fakat onu kendisine kabul ettirdiği çerçeveler içinde yaptı ve yaydı.*” (Enginün, 1996: 91) Diğer modern yazarların aksine devrin veya değişimin yoğun baskısını kalemine yansıtmadı. Sosyal yönünden ziyade psikolojik yönü gelişmiş ayrıca yüzeysel geniş kitleler yerine daha sığ karakterleri derinlemesine ve kendi mikroevrenlerinde karakterize etmiştir. Bu karakterizasyon ve kurgu biçimi Türk edebiyatı için ciddi bir ilerlemenin habercisiydi.

H. Ziya, Türk edebiyatının modernizm yürüncesine oturması için ilk çığrı açan romancımızdır. Diğer dönem yazarlarının aksine Avrupalı yazını taklit veya çevirmekten öteye geçmiş, Avrupalı yazını geleneksel çizgilerle harmanlamış ve ortaya ilk kez bize ait olan modern, güçlü kurgusu ve karakterleri olan, mekanı insan psikolojinden yansıtarak ona devingenlik kazandırmış ve yaşamı tüm yönleriyle romana sokabilmiş güçlü ve ender bir kalem olmuştur. “*Ahmet Hamdi Tanpınar, Halit Ziya'yu romanımızı başlatan şahıs sayar ve öncekileri deneme ve okuyucuyu hazırlamadaki işlevleriyle değerlendirir.*” (Enginün, 1996: 92) Bu nedenle Türk edebiyatı ve tahkiye geleneği onunla yeni bir evrene girmiş ve çağ atlamıştır.

### **1.5. Halit Ziya'da Anne Merkezli Yansımalar**

Bütün eserler kendi yazılış sürecinden izler taşırlar. Tanzimat'ta sıklıkla görülen bu yaşam kesitleri zamanla azalsa da Servet-i Fünûn romanında ve Halit Ziya'da da açıkça göze çarpar. “*Servet-i Fünûn yazarlarının, romanlarında anlattıkları kişiler ve onların hayatları ile kendi hayatları arasındaki bağın ne derecede -tamamen aynı veya benzer- olduğunu görmek için Halit Ziya'nın romanlarında Kırık Hayatlar teması...*” (Çıkkla, 2001: 14) ele alındığında bunun daha da belirginleştiği görülür. Yazarın bütün sıkıntılı süreçleri romanlarının bir yerine işlemiş veya bir karakterde vücut bulmuştur. Bu temlerden biri olan ve bazı yazarlarımızda da sıklıkla görülen özelliklerden biri olan anne bağımlılığı/ölüsevenlik, H. Ziya romanlarında daha yaygın ve kökleşmiş olarak

görülür. H. Ziya'nın da annesi öldüğü için sürekli anneyi öne çıkarması/müebbet çocukluk hayatının yansımalarıdır denebilir. Annesinin ölmüş olması, bütün ölümlerin erken olduğunu düşünen yazarda ölüseverliği/nekrofiliyi ve geçmişe saplanmayı beraberinde getirmiştir. "Kırk Yıl" da da "*Annesinin dizi dibindeki küçük bir çocuk gibi*" (Gürbilek, 2007 : 155) yetmiş yaşında da böyledir. Geçmiş böyle hatırlar.

Tanzimatçıların sıklıkla vurguladığı ve bilhassa saldırdığı züppelik ve bunun bilinçaltı boyutu olan kadınsılaşıma korkusu annesine müzmin bir hasretle bağlı kalan, saplanan H. Ziya'da belirgin öğelerde göze çarpar. Çok başarılı kadın karakterler yaratışın ötesinde, annesiz ve mağaralarına gömülmüş ve aynalarda kendini arayan, tamlık özlemi içerisinde yaşayan kadınlar H. Ziya'dan izler taşır. Bihter, Nemide, Hacer ve diğerleri H. Ziya'nın narsistik imgeleminde yarattığı iç uzamı olan karakterleri, kendi yansımalarıdır. Güçlü görülen erkek karakterleri A.Cemil ile Tayfur bile hayal kırıklığı yaşar, hassas kişilikleriyle annelerine/sığınaklarına geri dönerler. Ölüsever ve kadınsı özellik gösterirler. Erkek karakterlerin daha zayıf yapısı romanımızın yeni bir evrene girdiğine de delalet eder. Karşı iki cinsin birbirlerine bu kadar yakınlaşması seksüel kimlikleri de Kutuplardan Ekvator'a doğru yakınlaştırır. Bu yeni yapı hem Tanzimatçıları ve muhafazakar söylemleri en çok ürküten özelliğin hem de H. Ziya'nın annesizliğinin sebebiyet verdiği narin kıvrımların da göstergesi olur.

Halit Ziya'nın erkek karakterleri bile kadınsı özellikler gösterir. Eylemsel ve otoriter yönlerinden yoksun olan erkek karakterler genelde kadınların çekim alanında varlıklarını sürdürürler. Bu yönüyle özgün ve erkeksi bir duruşları yoktur. Onlarda belirleyici olan kadınlardır. Çok kibar ve gösterişe düşkün oluşları da kadınsı ve snop yönlerini destekler.

H. Ziya'nın erkek karakterleri Nemide-Şevket, Aşk-ı Memnu-Adnan Bey, tıpkı H. Ziya gibi toplumsal olaylarla pek ilgilenmeyen ve sadece İstanbul ve kendi konağında sınırlı kalmış ve kendi sanatsal uğraşlarıyla ilgilenen adamlardır. Mekan olarak sadece konakların kullanılması, onun kendi iç dünyasında, iç uzamında yaşama arzusunun karakterinde vücut bulmuş olduğunu gösterir. Erkek karakterleri genç olunca hassas kırılğan bir baba olduğunda da yine annelik misyonu yüklenmiş eril ve kudretli yanları törpülenmiş, kadınsılaştırmış yönleri beliren kendisel karakterler yaratmıştır. Yine

bu karakterlerini tıpkı kendisi gibi iç uzamlarına tıkayıp konağın dışına çıkarmamış İstanbul ve bilhassa Anadolu sadece fon, hatta söz olarak kalmıştır.

Flaubert, Madam Bovary benim, der. Bihter de yatak odasında aynalarda H. Ziya'nın narsistik imgelerinin yaratıcısıdır. Kadınsılaştan H. Ziya'nın, dişil aynanın bir yansımasıdır. Tanzimat romancılarındaki otoriter baba sesi H. Ziya'da silinmiştir. Artık özgürce annesine sığınıp geçmişe gömülebilmiştir ki diğer yazarlar H. Ziya'yı köksüzlükle ve fazla lümpen bulmuşlardır. Onların eleştiri oklarının hedefi olan züppelik H. Ziya'nın kendi iç uzamında yer edinmiş ve roman karakterleriyle ruh bulmuştur.

H. Ziya, mahremiyetin yazarıdır. Tüm dünyaya özel yaşamın ruhani penceresinden bakar. Dava ve fikir adamı hüviyetiyle değil ruh ve his adamı olarak yerini almıştır. Onun toplumda siyasetle hiçbir ilişkisi yoktur, toplum var olması gereken bir nesnedir onda. O öznelere uğraşır. Kendi yarattığı ve tek bir öznenin farklı çağrışımları ve türevleri olan onlarca özneye ve onları hapsedtiği iç uzamıyla.

Tanpınar, H. Ziya'yı "ev yazarı" olarak niteler. Onun romanlarında nereye bakılırsa evin görüleceğini ifade eder. (Tanpınar, 2002: 70) H. Ziya en kalabalıkta bile eve kaçarak (annesine sığınarak) kurtulur. Dünyanın ağırlığını dünyaya bırakılmışlığını annesine /eve/ yatak odasına sığınarak hafifletir; ruhunu, benliğini onarır. Eksikliğini ve muhtaciyetini onun kollarında tamamlar.

*"Önceki romanlarda züppenin, anne bağımlılığının işareti olan ayna H. Ziya'da yine narsistik bir bağın, ama bu kez yazarın kendisine de yabancı olmayan bir narsistik yazarın bir müebbet yas halinin işareti olarak karşımıza çıkar."* (Gürbilek, 2007 : 167) Ayna, H. Ziya'da müebbet yas halinin hatırlatıcısıdır. Bu yönüyle hem özne, hem nesne işlevi görür. Diğer nesnelere farklı olarak belleğe sahiptir. Bu belleği sonsuz, geniş bir geniş evrende idame ettirir.

*"Babanın görevlerinden biri, kızların 'annelerinin yürüncesinden' çıkarıp kendinden başlayarak dünyayı tanımalarını sağlamaktır. Erkek çocuklar kendilerinden farklı birinden ayrılıp kendilerine çok benzeyen birine yakınlaşırlar. Bu bakımdan erkek*

*çocukların babaya yönelmelerinde neredeyse biyolojik bir zorlama vardır.”* (Cloud, 2002: 217-218) Bu açıdan erkeklerde anne psikolojisiyle ancak baba fizyolojisiyle büyüme daha yaygın görülür. Anne yörüngesinde olduğu müddetçe ona bağlı olma ve psikolojik temayülleri annesine benzeyen fakat yetişkinleştikçe anne eksenli psikolojisini terk ederek babacıl bir yönelime dönen bir yapı görülür. Çünkü çocuk ergenleştikçe kendisini var eden ama kendi bedeninden ve yapısından farklı olduğu annesinden uzaklaşmaya ve kendi ülkesini farklı bir bölgede oluşturmaya başlar. Bu yeniden inşa (reconstruction) sürecini tamamlayamayan yetişkinler anne yörüngesinden çıkamadığı için ona saplanıp kalacaktır. H. Ziya karakterlerinde sıklıkla görülen bu anneye saplanma, bilhassa A. Cemil’de çok aleni şekilde göze çarpar. Zorluklara karşı duramadığında annesine dönüp ona sığınması, bu anneye bağımlı yapının, kendini yeniden kuramamanın bir yansımasıdır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. HALİT ZİYA’NIN ROMANLARINDA ANNE – KADIN VE FEMİNER ALGI (KENDİ KABUĞUNA ÇEKİLMİŞ BABA)

#### 2.1. ‘Ataerkil’ Yapıdan Anne’ye Dönüşüm ve Üst İmge Olarak Anne Kavramı

“İki şey var ancak ölümle unutulur anamızın yüzüyle şehrimizin yüzü.”

Nazım Hikmet

Arketipsel geçmişinden itibaren kadın dokunmadan yoksun yaşamış ve nesiller arası genetik kodlamalarla bu arketipler taşınmış ve sürdürülmüştür. Korunmadan yoksun kadın (anne) yalnızca korkmayı öğrenmiş ve bütün varlık enerjisini bu koruma içgüdüsüne yüklemiştir. Adem Tanrı’nın ilk insan yaratısı, İsa ise Tanrı’nın oğludur; korumuş, korunmuş ve hükmetmiştir. Ancak Havva veya Meryem ile temsil edilen kadın ve anne imgesi hep yalnız ve hep kimsesiz bir sığıntıdır. Yalnızlık kaderidir. Bu yalnızlığını çocuklarını koruyarak veya daha güçlü bir esrimeyle güvende hissedebileceği bir erkeğin karılığıyla kendini güçlü hissedebilir. Teolojik bir yaklaşımda bile Havva tüm itibarını Adem’e ve onun varoluşuna borçludur. Yine Meryem’in salt varoluşu anlamdan yoksun ancak İsa’nın varlığının teyidiyle kutsal ve metafizik bir çağrışım yaratabilecek güce dönüşür. Bu, Meryem’in ancak İsa’nın annesi olduğunda kutsal bir ruha dönüşebileceğini ve anne arketipinin esasen tüm insanlığın ontolojik kaynağını teşkil ettiğini gösterir. Çünkü Hıristiyanlık baba ve oğul eksenli bir dindi. “*Bir baba dininden kaynaklanan Hıristiyanlık, bir oğul dinine dönüşmüştür.*” (Freud, 1995: 385) Annenin dinsel bir kavram olarak arka planda durması kutsalın Hıristiyan örneğinde olduğu gibi aslında ataerkil bir yapıdan geldiğini ve kadının ikincil olduğunu gösterir. Kadının birincil olması öncelikle anne olmasına bağlıdır.

Yani denebilir ki anne ve kadın arketipsel geçmişinden beri aslında insanlığın odağı iken kendi başına hiçbir anlam üretemeyen ve bu nedenle hep bir erkeğe muhtaç bırakılan ve ancak onunla beraber anlam kazanan bir nesne işlevi görmüştür. Anne ve kadın sayı basamağının bol sıfırlarını ancak erkekse sadece sayının başındaki bir



rakamını barındırır. Üreten, oluşturan, çoğaltan kadın sadece sonuç kısmında bütün hükmü ve bağlayıcılığı erkeğin ellerine bırakır. Bu arketipsel geçmiş erkeği, Adem ve İsa'yı koruyabilecek Tanrı/baba ve anneye desteklerken, Havva ve Meryem'le imgeleştirilen kadın ve anne arketipini yalnız, annesiz ve babasız bırakmış ve henüz varoluşun çıkış noktasında kadın savunmasız biçimde dünyaya bırakılmıştır. Bu nedenle kadın- anne imgesi, trajik yapıyı içselleştirmiş olarak varolmuşlardır.

İnsanlığın bilinen tarihi Adem ve Havva'nın varlığından beri hep kadın aleyhinde süregelmiştir. Kadın yaradılışında bile erkekten sonra ve onun bir parçasından ileri gelmektedir. *“Bu ataerkil evrende bütün tanrılar erkektir.”* (Fromm, 1995: 66) Üst söylemini de arkasına alan erkek kadının tüm haklarını önce kendisi kullanmıştır. Kadının hep ikincil önemde oluşu onu ancak erkeğinin arkasında güçlü kılmaya imkan tanımıştır. Çünkü her başarılı erkeğin arkasında bir kadın vardı. Bu durum başarı ve liderlik kimliklerinin hiçbir zaman kadının bir parçası olamadığının kadının ancak güçlü bir tamamlayıcı olabileceğinin izahı oldu. Hindistan'da kadınların yakılmasından, Arapların kız çocuklarını gömmesine, Yunanlılardan Roma medeniyetine kadar kadına hep ikincil olması içselleştirildi. Bu bağlamda Doğu kültür dairesini batıdan ayıran en önemli ayırım Batı'da çok eşliliğin (poligami) olmamasına rağmen doğu kültüründe bunun varlığıdır. Bunun dışında kadın tüm medeniyetlerde hep benzer kimliklerle yaşadı.

Türk kültürüne baktığımızda onu Hint ve Arap kültürlerinin farklı bir noktasında görürüz. Çünkü Hakan için tek eşlilik esastır ve onun yokluğunda eşi devlete sultanlık yapar. Türk kültüründe pek yeri olmayan çok eşlilik, Türklerin İslam medeniyeti eksenine girmesiyle yerleşmeye başlamıştır. *“İslamiyetin kabulü ile kadın, biraz daha evin içine çekilmiş, hareketliliği kısıtlanmıştır. Kadın, büyüyen devlet, yerleşik yaşayışın benimsenmesi, gelişen toplum ve din içinde akımlar oluşturan din büyüklerinin etkisi ile tamamen ev içine çekilmiştir.”* (Aydın, 1995: 4) Kadın zamanla kamusal alandan izole edilmiş ve evin “büyülü” evreniyle ödüllendirilmiş/ sıkıştırılmıştır. Kadın kimliğinin sevgili kimliğiyle gizlenmesi de denilebilecek bu algı kadının anne kimliğinden duyduğu mutlulukla perçinlenmiştir. Kadının kendi bağımsız kimliğini fark etmesi ve anneden ayrıştırması ise sürecin farklı bir boyut kazanmasını sağlamıştır. *“Daha önceki kadın'ın niteliği, onun bir sevgili oluşuydu ve onunla birliktelik, doğru 'insanlık' yaşamı*

*demek oluyordu. Yavaş yavaş o 'anne' oldu ve onunla olan bağ 'doğa' ya ve doğanın rahminde geçirilen uyumlu bir yaşama dönüştü.*" (Fromm, 2004: 27) Sevgili olan kadının öncelikle anne kimliğine dönüşmesi anneyi ataerkil güç için de üst bir kavrama taşıdı.

Bütün toplumlarda ortak olan ve insanoğlunun ilkel geçmişinden beri var olan bir üst kavramdı anne. İnsanın doğuşunun ve yaratılışının kaynağı olan annenin bu denli öneme haiz oluşu elbette olağandır. Sevgili olmayan annenin bu doğurgan yönü onu erkek ve baba kavramından uzak bir yere yerleştirmiştir. Çünkü anne sevgisi eşitlik, özgürlük ve gelenek kavramını ifade ederken, baba sevgisi ise akılcılığın, adaletin, ilerlemenin ve devletin dili olmuştur. Anne imgesi durağan bir rolde, baba imgesi ise değişken ve ilerlemeci bir role sahiptir. Anneliğin fiziksel yanına babalık tinsellikle yanıt verir. Hayvanlara olan sıcaklığında bile anacıl eylemliliğinin rolü yüksektir. Arketipsel olarak merhamet ve esirgeme anne arketipinin devamıdır. Ancak babacıl eylemlilik fiziksellikten uzaklaşarak akla ve tine yönelir ve yaşam alanının sınırlarını genişleterek daha büyük ve farklı sistemler yaratır. "*Kadın, tüm kültürün, tüm hayırlı işlerin, tüm adanmanın, tüm yaşayanların için ilginin, ölenler içinse kederin kaynağıdır.*" (Fromm, age: 36) Anne sevgisi evrensel erkek sevgisi ve ilgi belli bir grupla sınırlıdır. Anne egodan yoksun olarak çocuğa ilgi gösterir. "*Çocuğunu yetiştirirken, kadın, sevgi dolu ilgisini egosunun sınırları dışına, bir başka varlığa aktarmayı ve sahip olduğu bütün yetenekleri de bir başka varlığın korunmasına ve gelişimine yöneltmeyi erkekten daha önce öğrenir.*" (J.J Bachofen - Mitoslar, Din ve Anne Hakları: 79, akt: Fromm, age: 36)

Özgürlükçü sistemler anaerkil toplum yapısıyla beslenir. Ancak ataerkil toplum baskı ve sınırlamaların katı otoritenin hüküm sürdüğü esnek olmayan toplumlardır. Anaerkil yapı dünyada barışı, huzuru ve mutluluğu büyüten ve koruyan önemli bir yapıdır. "*Anaerkil prensipler; kanbağı, gelenek, karşılıksız sevgi ve verme; ataerkil ilkelerde ise; akıl, disiplin ve soyut düşünce hakimdir.*" (Fromm, 2004: 6) Anne imgesinin şefkat, esirgeme, koruma, eşitlik, özgürlük, arınma, doğa, doğal, toprak, madde, sınırlanmışlık, evrensel, arketip, gelenek, pasif, biyolojik, içgüdüsel yanına baba imgesi adalet, akıl, tin, otorite, sınırsızlık, bireysel, modernite, aktif ve kültürel olanla karşılık bulur. Erkeğin kadından aldığı enerji ve onun üretkenliğinden beslenmesi onu

çevreyle barıştırdı ve yaşamın çok yönlü biçimine adapte olmasını sağladı. Yaşamın tek yönlü kutbunu ikiye çıkardı ve dengeyi kurmaya çalıştı.

Harold Bloom “*Her şairin büyüyebilme için babasını yadsımak, giderek onu öldürmek zorunda olduğunu*” söyler. (Parla, 2002: 57) Babanın yani eril gücün otoritesinin zayıflamasıyla ancak özgür, kendisini gerçekleştirebilen ve tinin ön plana çıkacağı bir toplum düzeni oluşabilir. Batı kültür ve medeniyet ekseninde kalmış aydınlar babanın-Osmanlının- konağın otoriter sesini kısma ve özgürlük alanlarını genişletmeye başlamışlardır. Bu yapı sevgili olan kadının, anne olarak değer bulmasıyla yükselecektir.

## 2.2. Kadının ve Annenin Çevreni/Algısı

Kadın ve anne nedir, kadının varoluş amacı nedir? Kadın toplumun ve evrenin neresindedir veya kadına dair doğru algı nasıl olmalıdır? Gibi soruları artırmak mümkündür. Ancak soruların önemli bir bölümünün çıkış noktasının erkeğin zihninden yürütüldüğü söylenebilir. Erkek gücünü akıldan alarak evrensel olan kamusal alan ve onun gücü sayesinde doğal ve zayıf olan özel alana hükmederek onu evrenselin bir nesnesi haline getirir. Bu evrensel bütünün bir parçası olarak kadın ve bedeni de bu nesneleştirme faaliyetinden nasibini alır. Bedenini nesne olarak algılamaya başlayan kadınlar da bedeni bu baskıdan kurtarabilmek için onu silikleştirmeye ve bedenlerinden kaçmaya çalışmaktadırlar. Bu da kadını kendi bedenine karşı yabancılaştırıp başkası için yaşayan nesnelere dönüştürür. “*Kamusal alan evrensel aklın ve ‘bedensizleşmiş’ tarafsız kartezyen gözlemcinin alışkanlık alanıydı, soyut, kültürel, rasyonel olanın alanıydı; yurttaşlığın, sivil toplumun, adaletin, piyasanın, ücreti ödenen emeğin, üretiminin, devletin, militarizmin, kahramanlığın alanıydı. Kadınla ilişkilendirilen özel uzam ise eve ait, bedensel, doğal olanın alanıydı; cinselliğin, bakımın, karşılığı ödenmeyen ev içi emeğin, üremenin alanıydı.*” (Çabuklu, 2006: 44-45) Kamusal alanı güçlendiren eril kuvvet bu alanı kendi hükümranlığı altında idame ettirdi. Kadını özel alana / eve bireysel olana, sınırlı kahramanlığa, irrasyonel ve bağımlı mutluluklara itti. Bu kadının bedenine yabancılaştırılması, cimsellikten ürkütülmesi onu akıldan, rasyonaliteden uzaklaştırıp yalıtık bir obje olarak erkeğin biçimlendirdiği bir nesneye indirgedi. Akıl, kanun, belirli oluş, sistemi temsil ediş erkeğe mal edilirken sadece duygusal olan, belirsiz ve kestirilemez olan kadına atfedildi.

Evlendikten sonra kadınlık yönünü öldüren ve salt anne olarak yaşayan kadın, kendi yalıtık evrenine mahkum bırakılmıştır. Halit Ziya romanlarında da Alman kadın Clara, Vedide, A.Cemil'in annesi, Nemide hep evde mutluluğu ararlar. Kadın için en güçlü alan özel uzamı olan eviydi ve bununla sınırlanmış bir güç ve etki alanıydı. Kadın ancak bu alana hükmettiği müddetçe mutlu olmayı başarabilirdi. Ömer Behiç genel olana hakimken –çalışma ortamı, farklı mekanlara girebilmesi ve bunun yanında bir evinin olması gibi geniş bir alanda hüküm sürebilirken- eşi Vedide eve tıkmış ve mutluluğu ancak evinde bulabileceği öğretilmiş ve içselleştirilmiştir. Ev için kadın iki yönlü ve geçişken bir değerdir, saf kadın rolüyle hayvani cinsel içgüdüleriyle saldırgan ve marjinal bir kimliği, öte yandan anne yönüyle yuvaya sıcaklığını veren birleştirici, esirgeyici rolünü üstlenir. Bu iki zıt değer anneyi hem evin en güvenilir hem de en tehlikeli bireyine dönüştürür.

*“Modernlik doğal, hayvani olanla ilişkilendirdiği kadını özel alana mahsus kapatmacı kurumlarından birinin, aile kurumunun, evin içine sürmüştü.”* (Çabuklu, 2006: 45) Modernitenin bu kapatmacı tutumu kadının kendisini fark etmesiyle yön değiştirir. Çünkü geleneksel kadın kimliğini tam oluşturmamış, erkeğin gölgesinde sorumluluk alanı sınırlı, çalışma gereği duyulmayan kadındır. Ancak modern kadın ‘mutan’ (mutasyon geçirmiş) kadın artık erkeğin yanında yerini almak isteyen kadındır. Ancak burada bir sorunla karşılaşır. Geleneksel anne rolü-modern kadın figürü ikilemi/çıkılmazı içinde iç kuşkularıyla yaşama başlar. Geleneksel erkek ve kadının rolü belli iken kadının rolleri eşitleme girişimi onu kendi çıkmazlarına götürür. Çalışan anne mi çocuğuna bakan anne mi? Kitap okuyan anne mi/kitap yazan anne mi? Bu çıkmaz feminen açıdan kadının özgürlük alanını genişletirken iç uzamını daraltır. Rol karmaşası yaşamasına neden olur; gerçi dönüşüm evrelerinde böyle problemlerin yaşanmasının olağan olduğu düşünüldüğünde belki de onlarca yıl sonra kadın-erkek rollerinin birbirlerine çok yaklaşacağı olasıdır.

Edebiyatın sosyal öncü özelliğini romanlarda görmek mümkündür. Türk toplumundaki klasik sert ve otoriter babanın daha yumuşak çizgili, anlayışlı, özgürlükçü, yer yer fazla kırılğan babaya yerini bırakması algı değişiminin öncül göstergeleridir. Şevket Bey-Adnan Bey-S. Nüzhet gittikçe gelişen, olgunlaşan ve toplumsal babaya dönüşen baba tipleridir. O zamana kadar babası için var olan çocuk

yerini çocuğu için yaşayan babaya bırakır. Yani çocuk babanın materyalist bir ögesi hüviyetini bırakır ve tamamen duygulara bürünür. Baba, Halit Ziya romanıyla annenin arkasına saklanır ve çocuğun düşlerinin destekleyicisi, davranışlarının garantörü olur. Bu bahçede çiçeklerle uğraşan yeni baba tipi Halit Ziya romanındaki feminen eğilimlerin ve otoritenin özgürlüğe tesliminin habercisi olur.

Tanzimat dönemi sonrası şairlerin çoğu Halit Ziya gibi annelerini genç yaşta kaybettikleri için belirgin olarak anne özlemi duymaktadırlar. Tevfik Fikret, on iki yaşında; Ahmet Haşim ve Yahya Kemal küçük yaşta annelerini kaybetmişler. H. Ziya karakterlerinin de çoğu ya öksüz ya da yetimdir. Nemide'den Saniye'ye, Hacer'den Nihal'e hepsi annesiz büyümüş ve babalarının anneliğiyle yetişmiş kızlardır. Zaten Nemide-Hacer-Nihal üçlüsünün masum, hassas ve zayıf yapıları aynı figürlerin birbirini izlediğini gösterir. Öte yandan Halit Ziya'nın Mai ve Siyah'ta neden annesiyle yaşayan genç bir yazar tipi çizdiğini anlamak hiç de zor olmayacaktır. Annesinin varlığı düş dünyasının ve özgürlüğünün sınırlarını genişleten bir unsur olur. Babasının yokluğu da kendisinin büyümesini engelleyen bir üst kavramın olmamasından ötürü ideallerine kavuşmasının daha kolay olabileceği bir portre çizer. Çünkü her yazar büyüebilmek için önce babasını öldürmeliydi. *“Çocuk eğer farklı olmasına, kendi seçilerini yapmasına izin verilmezse çocuk ya kişiliğini elde etmek için savaşacak ya da boyun eğecek kişiliğini bulamayacaktır.”* (Cloud, 2002: 88) Zaten çizilen baba portreleri de hep anneleşen ve güçlü ses tonunu yitirmiş, kendi kabuğuna çekilmiş baba tipleridir.

Halit Ziya çocuk karakterlerine özgür bir yayılım ve kendini bulma alanı yaratır. Bihter'in annesi ile savaşıarak kişiliğini bulma ve farklı olma çabalarının sonuçsuz kalması ve annesine dolayısıyla genetik şekle dahil olması annenin baskın kişiliğinin yansımasıdır. Geleneksel anne fedakar ve boğun eğen annedir. Modern anne ise *“Çocuğa özgürlük tanıyan, kuralları uygulatan ve uygulanmadığında gereğini yapan kişi iyi annedir.”* (Cloud, 2002: 90)

Kırık Hayatlar'ın Vedide'si geleneksel anne tipine uygun bir örnektir. Çocukları için ideal bir hayat tasarlayan ve zorluklara karşı göğüs germeyi seven ve bunu içselleşmiş bir onur duyulan bir annelik görevi olarak görür. İyi anne için ev içi kanunların işleyişi önemlidir. Anne ev içinde hükümet işleyişi görür ve bunu

doğal/içgüdüleştirilmiş görevi olarak gerçekleştirir. Hükümete devlet içi boş mekan dıştan tutturulmuş bir uzamdır. Anne/yürütme olmayınca mekan ruhsuzlaşır. Kanun koyucu olan baba bunları anneye uyguladır. Bu nedenle anne hem bir sosyolojik bir terim, hem yatakta tehlikeli bir kadın öte yandan aşk yüklü sevgili, dahası toplumsal yaşamın uyum sağlayıcısıdır.

### 2.3. Kadının Mevsime Dönüşen Yüzü

Kadın sanatın, estetiğin ve yaşamın her alanında yeni sıfatlarla anılmış ve erkekten çok daha sayıda kavramda yeniden vücut bulmuştur. Kadınların bu değişken yönü mevsimsel bir düzende de resmedilebilir. Her kadın aslında başka bir mevsimin kadını başka bir mevsimin temsilcisidir. Bütün kadınlar farklı mevsim özelliklerini barındırırlar bünyelerinde.

Bazı kadınlar yaz gibidirler. Şehvet ve zevk yüklüdürler. Yaşam onların arzularının esiridir. Tek eşliliğe karşı olan, yaşamın ve zamanın fiziken yıpratmaya zorlandığı ancak ruhen değiştiremediği kadın tipleridir. Güneş var oldukça vardır. Aşk-ı Memnu'nun Bihter'i, Firdevs'i, Kırık Hayatlar'ın Neyyir'i, Suzan ve Servet yaz kadınlarıdır. Güneşleri ısıtır, kumları ise yakar ama o sıcaklık bir anda kaybolabilir. Çünkü yaz kadınları şehvet var olduğu müddetçe vardır. İhtiraslar tutkularına yön verir. İhtirasın bittiği yerde onların yeri yoktur. Yaşam onları değil onlar yaşamı tüketir bu nedenle zamanın akması bir nehrin akması gibi yankı bulur onların bedenlerinde. Aşırı hırslı, evlilik ve erkek kavramını tüketmeye elverişli kadınlarıdır. Yaz kadının ikincil bir anlamı bedenini öncüllemesidir. Yani Bihter için, Firdevs Hanım için veya Neyyir için bedensel tatmin tinsel tatminin önünde gider. Ömer Behiç'in Neyyir'e dair düşünceleri onun tensel yönünün baskın olduğunu gösterir. *“Daha ziyade sokulmak, onun ta vücudunun içine girmek emeliyle titrerdi.”* (KH: 281) Nesl-i Ahir'in Suat ve Servet'i de sevilecek ve hayran olunacak, evlenilmeden varlıklarıyla mesut olunacak şehvet kadınlarıdır. *“İşte Server, bugün, Suat'ın o şairce emelleriyle değil, bütün bedeniyle, istek ve ihtiraslarının delice atılımlarıyla tekrarlanan bir kopyası değil miydi?”* (NA: 465) Yaz kadını erkeğin bütün gücünü yalnızca bedenini bir şehvet malzemesine dönüştürerek elde eder. Bu elde ediş süreci aynı zamanda erkeğin tüketilmesiyle gerçekleşir.

Yaz kadının tam karşısında bütün kucaklayıcılığı ve masumiyetiyle kış kadını durur. En soğuk günlerde bile kucağını, dizlerini, yüreğini sığınak yapabilen koruyucu kadınlardır bunlar. Kırık Hayatlar'ın Vedide'si, Ahmet Cemil'in annesi veya Alman kadın Clara tam kış kadınlardır. Soğukta üşüyen çocukları için koruyucu, yaşamın zorlukları için bir yüreklendirici şefkat için sınıksız sarıcı bir kucaktır onlar. Anne kimlikleriyle çocuklarını ve ailelerini dış dünyanın zor ve çetin şartlarına karşı ev içini izole ederek orayı huzur mekanına çevirirler. Evreni kaostan kosmosa dönüştüren önce anne sonra kadın olan figürlerdir. İyi kalpleriyle *“Hasta tohumlarının istilasından uzak kalmış bir toprakta yetişmiş beyaz bir çiçek kadar ruhu nezihli.”* (KH: 80) her zaman çevrelerine huzur ve güven tesis eden kadınlardır.

Bütün mevsimlerden bir bukle yapıp almış kadınlar vardır. Bunlar ilkbahar gibidir. Bazen ılık bir rüzgar gibidirler bazen de sağanak bir ikindi yağmuru. Bazen ilk sıcakla açan çiçek bazen solan bir gül. Bu kadınlar ince ruhu zevkle donanmış kadınlardır. Yer yer çelişki ama iyimserlik yüklüdürler. Nesl-i Ahir'in Azra'sı, Ferdi ve Şürekası'nın Hacer'i, Nemide hep bu türden kadınlara örnektirler. Azra hep umut eder. Bütün mutsuzluklardan bir umut ışığı çıkarır. Hep iyi bir dünya ve gelecek tasavvuru vardır. *“Azra İrfan'ın mariz ruhu için biraz validelik şefkatine müracaat edecek, İrfan ona eda-yı şükran için bağlı olacak, birbirlerinin saadetiyle mesut olacaktı.”* (NA: 464) Hacer de hep mutlu bir hayata kavuşacağına inanır. Annesinin yokluğu onu karamsarlığa itmez. Yine Nemide'nin zarif yapısı onu ince bir meltem esintisine bürür. *“Güneş sıcaklığıyla buharlaşmasından korkulacak kadar narin bir su çiçeğine benzeyen bu nahif kız...”* (N.: 119) taze, doğal ve yeni açmış bir bahar çiçeği gibidir.

Öteki kadın tiplerinin yanısıra bir de mutsuz kadınlar vardır ki onlar mutsuzluğu içselleştirmişlerdir. Bu sonbahar kadınları dünyayı hep olumsuz görürler. Acıyı içselleştirmiş, yaşamın hüznünü en iyi hisseden kadınlardır. Yaşam hep huzursuzluk yüklüdür ve hüznün onların kaderidir. Hayallerinin peşinde koşup hayal kırıklığı yaşamışlardır. Ferdi ve Şürekası'nın Saniye'si, Bir Ölünün Defteri'nin İkbâl'i veya Nemide'nin Nahit'i hep umutsuz ve mutsuzluğu kaderleştirmiştir. Annelerinin yokluğu bile onlar için daha en başından büyük bir eksiklik yaratmıştır. Sonbahar gibi esen en hafif yel onların tüm yapraklarını dökmeye yeter. Nesl-i Ahir'de Samime

Hanım'ın kocası Affan Bey eşini bitki haline getiriyor, onun tüm baskın yönlerini törpüleye törpüleye tüm 'ben' yönlerini öldürüp gölge haline getirir. “Zevcelerini yavaş yavaş dayanma güçlerinin sinaya sinaya bitki gibi yaşama seviyesine indirirdi.” (NA: 465) Yani sonbahar kadınları yaşamı hep bir hüznün tablosunun arkasından izler.

#### 2.4. Kutsal ve Onarıcı Yönüyle Kadın ve Anne İmgesi

Kadın ve onun üst imgesi olarak anne tüm kültürlerde kutsal ve ruh onarıcı bir özelliğe sahiptir. Kadın iyinin, safın, vicdanın resmidir. Erkek ne yaparsa yapsın yine gelip kadın saflığında yıkanıp arınır. Kadın bir arınma ve tapınma imgesidir. Kırık Hayatlar romanında Ömer Behiç yaptığı çirkinliklerden arınmak için karısı Vedide'ye koşar. “Ömer Behiç diz üstü çökmek, sürüne sürüne onun dizlerine kadar gitmek, bir tanrıçanın kutsallığı kenarında eğilen bir günahkar halinde ona bir itiraf tufanının dalgaları arasında beğenisini, sevgisini söylemek ve elini yüzüne, gözlerine, dudaklarına sürdükten, öpüp kokladıktan sonra kendisini bir kirden yıkanmış bulacak...” (KH: 391) Bu sığınma, kadını anne yüceliğinde bir değer olarak gördüğü için gerçekleşir. Çünkü kadın kimliği yerini ancak anneye bıraktığında üst bir değere, yüce ve arındırıcı bir imgeye dönüşür.

İyi bir anne kutsalın mabedidir. Sağduyuyu ve mahremi ifade eder. Bütün kendine dönüş ve arınmışlık imgelerini üzerinde barındırır. “Ana, evrenin eşitleyen, birleştiren, yaratıcı özünü temsil eder.” (Korkmaz, 2004: 147) Bekir Servet arkadaşı Ömer Behiç'in eşi Vedide'yle ne zaman karşılaşırsa ona müthiş bir saygıyla davranır. Hatta bu durumu bile tasvir ederken yazar anne kutsaliyetini gözler önüne serer. “Bir mabede dinsel törenin görkemi esnasında giren bir inançsız heyecanıyla her şeyden evvel bu kadın ve anne olgunluğunun ağırbaşlılığı önünde saygıda kusur etmeyerek en süslü belagat çiçekleriyle gösterişli bir beyana sevk ederdi.” (KH: 213) Bu da gösterir ki Bekir Servet bile kendisini bu kutsal mabette/ Ömer Behiç'in evinde bu yüce anneye karşı en ulvi hissiyatla yaklaşır. Kendisinin bu kutsal mekanı kirlettiğini ve mahcubiyet duyduğunu düşünür. Bu içgüdüsel saygı anneye ve onun üretimsel/kutsal mekanı olan eve karşı duyulan bir saygıdır.

Birçok romanda anne imgesinin metaforik söylemlerinden biri olarak kullanılan deniz/su anne rahmine dönüş imgesidir, ilk imgedir. “Su, ana rahmi gibi yeniden oluş



*tohumunu her an içinde barındıran ve büyüten dişil ve doğurgan bir ögedir.”* (Korkmaz, 2004: 180) Bu açıdan kahramanlar hep suya kavuşma veya onunla arınma yolunu seçmişlerdir. Bu suyla arınma aslında anneye dönüş ve onunla arınma arzusunun imgesel bir yansımasıdır. Mesela Ahmet Cemil gibi karakterler hep gemiden denize atlayarak ölmek isterler ama aslında bu atlayış yok olma ve tükenme arzusu olarak değil yeniden doğmak içindir. Suyla annenin arındırıcılığını bütünleştirip anne rahminden yeniden dünyaya gelir.

Kadın, hem yüce bir kavram hem de sayesinde yücelinecek bir sembolü ifade eder. İsmail Tayfur, Saniha'yı merhamet yüklü bir aşkla seviyor. Bu aşkın uzun olması vicdanının güçlülüğüyle ilgilidir. Gerçek aşk tüm dünyevilikten arınmış olmalı iken, merhamet yüklü aşk dünyeviliğin ruhtaki ağır tahribatını önlemeye ve onarmaya çalışır. Kadınla beraber olmak hem erkeğin bedenini dinginleştirecek, hem de ruhsal arınmasını sağlayacak ve kadını mutlu etmek istiyormuş gibi görünecektir. Bu durum aslında psikoanalitik düzeyde bireyin davranışının salt çıkarıcı ve egoist bir boyutudur. Birey bunu yaparak kendisinin kahramanı olmak istemektedir. Saniha bu konumunun farkındadır ve İsmail Tayfur'un onu bir sevgili olarak değil bir arınma nesnesi olarak hissettiğini anlayacak ve *“Kalbinizi iyi tamik etseniz benim için duyduğunuz muhabbet altında merhamet bulacaksınız.”* (FŞ: 135) diyecektir. İsmail Tayfur'un Saniha'ya yönelik bu tutumu aslında onunla kendini arındırma çabasıdır.

Bazı insanlarda anne hep koruyucu bir imge olarak işlev görür. Anne ya da onun fonksiyonunu üstlenecek herhangi bir değer veya nesne de bu işlevi görebilir. Bu tip bireyler büyüdüğünde de yeni anne olarak eşini görür ve eşini bir onarıcı ve dinlendirici anne rolüyle algılar. *“Bazı erkekler eşlerini yanlarından ayırmazlar. Aynı anneleri gibi hep yanında, sakin ve sessiz, kendilerini rahatlatan bir kişi olarak durmalıdır.”* (Cloud, 2002: 235) Aşk-ı Memnu'da Behlül, Firdevs Hanım için de ilk zamanlar benzer hislere sahiptir. Firdevs Hanım'ın bakışlarında derinliklerde, karanlıklarda kaybolmuşluk hissi var. Firdevs Hanım'ın şuh bakışlarıyla Behlül'e bana annen gibi gelip dizlerinin dibinde bana dertlerini anlatacağsın diyor. *“Bir gün odamda, siz yine böyle dizlerimin dibine oturarak, anasına kabahatlerini itiraf eden bir çocuk gibi, ben de çocuğunun kabahatlerini dinleyen, dinlemekten lezzet alan bir anne gibi..”* (AşM: 178) Behlül'ün anne gibi sevgili arzusu onu bir şefkat ve esrime kaynağı olarak

görmesinden ileri gelir. Benzer bir korunma ve arınma arzusunu Azra ve İrfan için de söyleyebiliriz. İrfan ve Azra evlenirse, Azra İrfan'a anne şefkati gösterecek yaralı ruhunu onaracak, İrfan da baba rolüyle onu koruyup ona sadık kalacaktır. “Azra İrfan’ın mariz ruhu için biraz validelik şefkatine müracaat edecek, İrfan ona eda-yı şükran için evine, aile ocağına, babalık hayatına daha bağlı olacak, birbirlerinin saadetiyle mesut olacaktı.” (NA: 464) İrfan burada Azra’yı önce anne sonra sevgili gibi görmektedir. Yani anne kavramı bir üst değer olarak alınmış ve önce onunla arınmaya gönderme yapılmıştır.

Kendini kutsayıp arındıracak bir annenin yokluğunu, terk edilmişliğin bunaltısını ve kaçış arzusunu en iyi şekilde Bir Ölünün Defteri’nde Vecdi’de görürüz. Annesizliğin sığınaksız bıraktığı Vecdi her seferinde yeniden düşüp yaralanır. Gidip arınacağı ve tekrar huzuru bulacağı annesinden yoksun yaşamı hep bohem yüklüdür. Vecdi annesi ölünce babasıyla yalnız kalır, bunun üzerine halasına bırakılır ve onunla yaşamaya başlar. Henüz altı yaşında olan bu çocuk artık “Annesinin himaye kanadı üzerinden kalkmış, babasının getireceği daneyi intizar tesliyetini (bekleme tesellisini) kaybetmiş, henüz kanatlarına kuvvet gelmeden yuvasından düşmüş bir kuşçağz gibi, garip, metruk (terk edilmiş) bir çocuk olduğumu hissettim.” (BÖD: 42) Bir çocuğun anne ve babasız oluşu onu dünyanın boşluklarına bırakılması demektir. Çocuk o boşluktan çıkmaya çalışacak, her çıkış ardından dönüşü getirecek ve terk edilmişlik bunaltısı eşliğinde yaşamda psikolojik travmalar yaratacaktır. Bu sonsuz uçurumlara gebe yaşam anne ve baba rehberliğinden eksik olduğundan uzun soluklu bir benlik yıpratmanın yarattığı hassas yapıyı açığa çıkarmıştır. Her güçlü yaşam denemesi kendi içinde kırılğan bir ruha eşlik etmiştir.

Cloud porselen bebek anneden bahseder ve onunla büyümüşseniz “Sağ duyunuz yerine duygularınız ‘yaşama hazır, olmadığımızı’ sıkı sık düşünür ve bu nedenle kararlarınızı sizin yerinize başkalarının vermesine izin verirsiniz.” (Cloud, 2002: 62) der. Kendi kendisine yetemeyen, kendi kararlarını veremeyen ve hep duyguları ile hareket eden bireyler porselen bebek anne ile büyümüşlerdir. Vecdi de duygularıyla hareket eden zayıf karakterli bir yapı sergiler ve dertlerini içine gömerek kendi bedenini sürgün eder. “Başkalarını incitmekten ve onların sevgisini kaybetmekten korkarsınız, bu nedenle kızgınlığınızı görmezden gelir içinize atarsınız.” (Cloud, 2002: 63) Vecdi’nin

içine attığı ve Hüsam'ı kırmama adına sergilediği bu yapı porselen anne yapısını yansıtır.

Vecdi annesinin yüceliğini şöyle ifade eder. *“Hayatımın ilk mühim vakası olarak annemin vefatını tahattur ediyorum.”*

*“Anne !.. Anne!..*

*Heyhat : Her vakit feryadımın aks-i sadası olan cevap meskut kaldı.”* (BÖD: 30-33) Vecdi her zaman yankı bulduğu sesini ilk defa yanıtızsız bulunca şaşkınlık içinde bilinç yaralanması yaşar. Sığınağını, esirgeyicisini kaybettiğini anlayan Vecdi dünyanın boşluklarına yuvarlanır. Henüz altı yaşında olan bir çocuk için annenin yitimi, dünyada bir başına kalmakla eşdeğerdir.

Vecdi annesinin ölümüyle kaybettiği sığınağını psikolojik sınırlarla sürdürür. Annesi onun kutsal hatıratına dönüşür. *“Anneciğimin hatırası etrafında sükuttan bir türbe teşkil edilmiş idi.”* (Uşaklıgil, age: 37) Anne ölümünden sonra kutsaliyetini yitirmeyen, varoluşun teyit imgesidir. Bu imge bedensel bir esirgemedden yoksun olsa da tinsel bütünlüğü ve onama görevini sürdürmeye devam eder. Anne imgesi Tanrısal imge niteliğiyle kutsanmış bir değere dönüşür.

Annenin yerini ancak anne imgesi yüklü başka bir kadın doldurabilir. *“Saadet duyulmuş olmak için yine bir saadet yuvasına muhtaç ise bir felaket de matemlerini, ıstıraplarını dökecek mülteçayı bir maden ağışında bulur.”* (Uşaklıgil, age: 36) Mutluluk saadet ortamında büyüyebilir ıstırap da ancak bohem bir mekanda kendini gerçekleştirebilir. Kaostan düzene geçiş uygun ortamlarda ortaya çıkabilir. Meyhaneler hüznün yüklüdür ve hüznün yüzleşme mekanı olabilir. Ancak gazino bir mutluluk mekanıdır. Burada hüznün kendini gerçekleştirecek, dinecek rahatlığı bulamayacaktır.

Vecdi'nin annesinin ölümünü unutturabilecek veya bunu paylaşabileceği hissini yine aynı açıdan müteessir olan halasında bulması mümkün olabilecektir. Acı acıyı bastırarak, mutluluk sevinci arttıracaktır. Vecdi, annesiz bir yaşamın duygu yönüyle kişiliği geliştirebileceğini düşünür. Babanın yokluğu bireyin nasıl daha güçlü, otoriter ve lider vasfını geliştirme yönünden önemliyse, annenin yokluğu da bireyin duygusal yeterliliklerinin gelişimine ve özgür açılım alanı sağlamasına olanak tanımaktadır.

*“Babam benimle pek az iştiğal ettiği için bende de kendisini pek az severdim. Kalbimi azim bir yeis istila etti; çocukların ziya (ışık) arayan çiçekler gibi duygularının inkişafı(gelişmesi) için şefkatten mahrum bir halde kaldığımı hissettim.”* (Uşaklıgil, age: 41) Tanzimat romanında baba yokluğu karakterlerin daha özgür bir yayılım alanı bulmalarına olanak taşımıştır. Ancak Servet-i Fûnun romanında ise genellikle baba anneleşmiş baba biçimiyle sunulur. Bu da özgür ancak hassas ve duyarlı, kırılgan duygusal eğilimleri olan karakterleri doğurmuştur. Fakat Servet-i Fûnun karakterleri bu hassas yapılarını kendi iç yönelimleriyle inşa etmişlerdir. Tanzimat romanında dışa yönelim, Servet-i Fûnun romanında içe yönelime doğru dönmüş ve karakterler kendilerini çok boyutlu olarak yetiştirmişlerdir.

## 2.5. Annenin Kutsal Üçleme Trajedisi

Belli bir yaşa gelmek kadınlar için bazı endişeleri beraberinde getirir. Bilhassa gelenekten beslenen kadınlar için bu korkuların en önemlisi anneliktir. Çünkü anne mertebesi bir yükselme, aidiyet ve üretkenlik belirtir. Anne olmanın öteki koşulları olan çocuk ve eş de bu korkulara eşlik eder. Bir kadın için yaşamda arzulanacak en büyük şeyler ev- çocuk- eş üçlüsüne sahip olmasıdır. Kadın bu üçlüye sahip olma kompleksi veya mutluluğuyla yaşar. Bir kadının hükmedeceği bir mekanının/özel uzamının olmayışı, çocuksuz oluşu veya kocasının olmaması, aldatması ya da ölmesi onun için en büyük psikolojik ve sosyolojik baskı unsurlarıdır. Bu nedenle bir kadının mutlu bir uzam yaratması ancak mesut bir aile ortamıyla mümkündür.

Ev geleneksel yapıda kendine dönüş mekanıdır. İçtenliğin ve kutsallığın tüm değerlerini barındırır. Aile, çocuk da kutsal imgeleriyle yüküdür. Bu kutsalların mahremlerinin zarar görmesi kişinin iç mahreminde, benliğinde, bir bölünme kirlenme ve parçalanma yaratır. Kırık Hayatlar’da Neyyir’in Ömer Behiç’in ailesinden bahsetmesi bile Ömer Behiç’i ürkütür. *“Neyyir’in evinden, karısından, bütün bu mahrem ve mukaddes şeylerden bahsetmesinden korkan bir hissi vardı.”* (KH: 230) Çünkü Vedide’nin mutlu aile düşününün dahi zarar görmesinden korkar. Vedide için en büyük mutluluk kendi mikrouzamı olan evinde mutlu bir yaşam sürmesiydi. Bu mesut aile düşününün dahi zarar görmesi Vedide için inanılmaz büyük bir yıkım olacaktır. Kadın da tüm enerjisini bu kutsal üçlüyü bir arada tutmaya harcar. Ancak bu üçlüyü bir arada tutmak her zaman kolay olmaz. Bu kutsalların/ kutsal üçlemenin en büyük tehlikesi

başka bir kadındır. “Ona tutkunluğunun şiddetini, hayatında en büyük aşk günahını onunla yaşamak için kanının, cildinin cinnetini Neyyir keşfedecek ve onun zaafıyla oynayacak olsa bu küçük afetin pençesinde ne bitkin, ne miskin bir oyuncaktan ibaret kalacaktı.” (Uşaklıgil, age: 231) Bu açıdan kadın hem bir anneleştirici/bütünleştirici hem de bir bozucu işlevi görür. Vedide anne hüviyetiyle tümleştirici ancak Neyyir, yutucu kadın rolüyle kutsallık kirleticidir. Bunu Neyyir Ömer Behiç’in ailesinden bahsederken dahi Ömer Behiç’in yaşadığı korkudan anlayabiliriz. Ömer Behiç sözlerle de olsa kutsal olan ailesinin kirlenmesinden çekinir.

Anne kavramı ne kadar yukarda ise boşanmış veya kocası olmayan dul kadın da o kadar aşağıdır. Su filminde, Hindistan’da, dul bir kadına çarpan kadınlar kirlendim diyerek banyo yapar. Dul kavramı annelik kavramından yoksundur bu nedenle aşırı bir aşağılama ve değersizleştirme anlamı taşır. Kırık Hayatlar’da Nebile’nin dul oluşu için çizdiği dünya onun ne kadar izole edildiğini ifade eder. “*O şimdi böyle köşelere iltica ediyor, mümkün merteye kendisine bile fazla gelen vücudunu saklamak için kaçmak, gizlenmek istiyordu.*” Hatta bu izolasyon ve hakir görme daha ileri boyutta algılanır. “*- Biçare taze! Dul, öyle mi? diyor gibiydi. Dul! Bu kelimenin manasını öğrenecekti. Bu kelimenin manası rüyasız, ışksız bir karanlık geceydi.*” (Uşaklıgil, age: 153) Çünkü kadın evlenip anne olarak hem üst bir tabakaya yükselmiş hem de kutsaliyete bürünmüştür. Ancak kadının dul olması onun tüm yüce değerlerini siler ve o estetik, kutsaliyet yüklü bedenini kirlenmiş bir nesneye çevirir.

M. Rauf’un Eylül romanında da Suat’ın boşanmış olması annelikten kadınlığa düşmedir adeta. Bu düşüş maneviyatın ve kutsaliyetin yitimine bir göndermedir. Suat boşanmış ve düşmüş kadın hüviyetine girmiştir. Artık mutluluk uzak yarınlara bırakılmıştır. Bu nedenle dul bir kadının mutlu olmasını beklemek hayal olacaktır. Kırık Hayatlar’da Suzidil’i kocası evden atmıştır. Onun artık hükmedeceği bir evi yoktur. Bir evi olmayan kadın değersiz, silik ve içi boş bir nesneye dönüşür. Devrik bir liderdir artık. Kadının evreni evidir. Dul kalan kadın kutsal üçleme trajedisinin en önemli yarasını aldığından yaşam ona ağır gelir. Toplum da onun tüm rütbelerini ve fonksiyonlarını tüketmiştir. Dul kadın için hayat, sonunda ışığın görünmediği bir nafile yolculuktur artık. Nesli Ahir’de Süleyman Nüzhet’in Suat için düşündükleri onu bir kadının hislerinin tercümanı yapar. Onu hala etkileyici bulmakla beraber, dul kadın

oluşundan eziklik duyuyor. Çünkü ömrünün en güzel zamanını güzellikleri sunamayarak boş ve üretimden düşmüş vaziyette sürdürdüğünü düşünüyor. Süleyman Nüzhet gibi iyi eğitilmiş ve olgun bir şahsın dahi böyle düşünmesi kadının annelikten düşme/ erişememe trajedisinin gerilimli boyutunu ayan eder.

Kadın için sadakat çok kutsaldır. Kutsallaştırılmış eşin yokluğu ve aldatılma kadının en derin mutsuzluk gerekçesidir. Bu mutsuzluk da başka bir yöntemle asla geçirilemez, tek ve radikal bir çözüm vardır; ölüm. Sorun ya çözülür ya da her şey tamamıyla yok olur. Geleneksel kadın evliliğe başka alternatifler bulmaz ancak modern kadın kendisini aldatan erkeği affetmek için çözümler ve fırsatlar yaratır ancak hala çözülmeyen sorunlar varsa ayrılık sorunu bitirir. Fakat geleneksel kadın; yuvanın birleştiriciliğini, doğurganlığın simgesi olarak kabullenemeyici ve sorunları çözemeyince köktencidir. Ruhsal tepkisini kendisine çevirir ve tahribi bile kendi bedeninde yaratır.

Kutsal üçlü çocuk-ev-koca'dan uzak başka bir kadın Ömer Behiç'in ablası Meveddet Hanım'dır. Bu değerlerin tümünden mahrum bırakılmış bir kadın olan Meveddet'in dünyadan kopması kendi iç uzamına dönmesi olağandır. Koca dünyada hiçbir şeysiz bırakılmış, dünyanın boşluklarına terk edilmiştir. *“Bu kin çocuksuz, evsiz, kocasız kalmış olmak kinydi.”* (Uşaklıgil, age: 253) Çocuksuz bir hayat ve beraberinde kocasının ölümüyle yapayalnız bir gelecek mahkumudur. Çocuksuz hayat ürünsüz, üretimsiz bir hayattır. Yalnız kalmaya ve insanlardan kaçmaya mahkum bırakılmış, yalnızca kendi iç uzamında yaşamak zorunda bırakılmış talihsiz bir kadındır. *“Hayatı semeresiz (çocuksuz) geçen, bir yalnızlık atisine mahkum kalan bir kadın ruhunda çocuklara sevgi bağıny yok etmeden...”* (Uşaklıgil, age: 245) yaşamaya çalışır.

Ev anne-baba ve çocukların oluşturduğu ve ruhun huzur bulduğu bir mekandır. Uyum, huzur ve estetik bu şekilde kurulur. Ancak bu estetiğe dışarıdan dahil olma veya halkadan birinin yitimi büyüü bozar. Ömer Behiç'in ablası Meveddet Hanım hem kendi mikroevreninin tahribinden yana muzdariptir hem de Ömer Behiç'in evine gelmesi ile evin büyüünü estetiğini bozmuş, ayrıca evin kadını/annesi olan Vedide'nin ev içi düzen ve saltanatını yaralamıştır. Meveddet Hanım bile evin büyüünü bozduğunu *“Evinde kocasıyla çocuklarının ve kendisinin arasında bir görümceye her*

*zaman katlanmak başkadır. Dağ dağ üstüne gelmiş ev ev üstüne gelmemiş, derler...”* (Uşaklıgil, age: 172) sözleriyle yansıtır.

Nesli Ahir’de Muzaffer karısı Clara’yı güzel bulmamakla (kadın olarak) birlikte çocuklarının annesi ve evinin kadını olması hasebiyle çok değer vermektedir. “*Clara’yı güzel bulmuyordu; fakat çocukları için bir valide, evi için bir kadın getirmiş olan bu zevceye güzelliğin bahşedeceği mevkiin fevkinde bir saygınlık verirdi.*” (NA: 369) Yani kadın ve anne (evin düzenleyici) farklı kavramlar olarak düşünülmemekte misyon realitenin önüne geçirilmektedir. Anne somut varlığından yalıtılmış tinsel derinlikten bakılan ve görülen bir imgedir. Anne terminolojik olarak kadın fonksiyonunun çok önünde çok boyutlu bir kavramdır. Bir kadını güzel bulmazsanız ayrılırsınız veya iyi olduğunu düşünmüyorsanız. Ancak o anne olmuşsa nasıl olursa olsun değerli bir kavram olmuştur artık. Kızların evlendiklerinde daha değerli görülmesi gibi.

Ö. Behiç ve eşi Vedide çocuklarının yatak odasıyla ilgili ihtilafa düşerler, bu ihtilaf annenin şefkati ve tamlik arzusu ile yakından alakadardır. Ömer Behiç: “*Çocuklar Andelib Bacı’yla yukarıda yatarlar, diyordu. Vedide buna muvafakat etmiyordu. ‘ Kabil değil!’ derdi; yanımızda küçük odada onlar yatarlar, aralık kapıyı kaldırırız.*” (KH: 34) Baba için çocuğun uzak oluşu bir önem arz etmese de anne için ciddi bir kayıp olacaktır. Anne ancak üçlü koalisyonla anneliğini fark edeceği için çocuklarını mümkün olduğu kadar yakın hissetmeye çalışır.

Annelik bir masumiyet, bir üst rütbe olduğu kadar gebelik de bir yönüyle utanç ibaresidir. “*Gebeyim kelimesini sürur hicap ve gurur-ı validiyetten (Sevinç, utanç ve annelik gururundan) mürekkep bir seda ile telaffuz etti.*” (Uşaklıgil, age: 148) Mazlume’nin bu annelik heyecanı yarım kalmış, İhsan Bey’in hakaret dolu sözleri anneliği bir pişmanlık rütbesine indirmiştir. Çocuk bir mükafat meyvesinden bir ceza nesnesine dönüşmüştür. “*İsterdi ki aşık-ı lezzet-i validiyeti ihzar eden bu sineyi sinesinde tazyik etsin.*” (Uşaklıgil, age: 149)

Kadın kadınlığını, anneliğini kucağındaki çocuğuyla yanındaki eşiyile farkındalık boyutuyla yaşar. Ancak kocasınca sürekli hakaretlere maruz kalan Mazlume, anneliğini kadınlığının, dişiliğinin arkasına saklamış fuhuş batağının en derinlerine doğru hamle yaparak, çıkamıyorsa en derine batmalısın yönünde bir adım atmıştır.

“Aşkını anlamak istemeyen bu adamla yaşamaktansa fuhşa atılmak, fuhuş içinde ölünceye kadar ilk ve son aşkının matemini tutmak fikrinde daha muvafık gelmişti.” (S. : 155) Bu reaksiyon bir annenin kutsal üçleme trajedisinin farklı bir yönde tezahürüdür.

## 2.6. Kadının Metaya Dönüşmesi

Kadın varoluşundan beri eril zihnin ya annesi ya da nesnesi olmuştur. Ataerkil yapının güçlenmesinden sonra kadın bedeninin tüketim yönü daha ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu içselleştirme sürecinde kadın bu duruma uyum sağlamış ve bunu olağan bir algı eksenine sokmaya girişmiştir. “Kadında, bedeniçi duyumsamalarının canlılığından ötürü dikkat sürekli uyarılır. Her an dünya ile kendisi arasında bedeninin varlığını duyar kadın, o bedeni hep kendi önünde tutar, kimi kez koruyucu bir kalkan, kimi kez nazik bir rehine gibi.” (Gasset, 1999: 141) Kadın bedeni tinsel yanının önüne geçirilmiştir. Bedenin çift yönlü yapısı kadın için de hem bir koruyucu hem de bir sorun kaynağıdır. Oysa kadın bedeni erkek için “Geçirgen, sınırları ihlal ve taciz edilebilen, erkeğe tatmin sağlayan, kabul edici, kullanılacak ve tüketilecek pasif bir ‘nesne beden’ olarak kurulmak istenmektedir.” (Çabuklu, 2006: 56) Bu yeniden kurgulama (reconstruction) sürecinde erkek, kadını bedenini yüceltmesine teşvik ederek destek sağlar gibi görünür. Kadının bu sürece uyum sağlaması kendi bedeninin kontrolünden çıkmasını beraberinde getirmiştir.

Kadın zihinsel süreçlerde üst bir değer olarak görülür. Ancak uygulamada kısırılan ve bedeni öncüllenen de odur. “Ten tektir, ama ne de olsa toprağın, otun ya da suyun eşitliğinden başka bir şey olmadığına göre doğaüstü değildir.” (Barthes, 1999: 32) Demek oluyor ki kadın bedenini doğaüstü bir kavrama dönüştüren erkek, aynı zamanda onu doğal yapısının ötesinde anlamsal göstergelerinden arındırıp salt bir tüketim nesnesine çevirendir. Bedeni bir nesneye dönüştürmeyi başaran eril güç bazı kadınları duygusal tatminle bazılarını ise bedensel tatminlerle değerlendirir. Ömer Behiç’in Neyyir’e karşı tutumunda kadının tüketilmeye açıklanmış yönünü görürüz. Neyyir bir zevk oyuncağı olarak karısının tam tersi kutsallığı tamamıyla kirlenmiş, mahreminin en derin noktası bile işgal edilmiş kirletilmiş bir hafif kadın imgesidir. Kendilik değeri ve kutsallığı yoktur, hepsini tüketmiştir. “Bütün mevcudiyeti demek bu kadının iğrenç ellerindeydi ve onun nasıl olup da bu ellerin tırnaklarına takıldığını keşfetmek zor bir iş değildi. Kim bilir burada, işte şu divanda Neyyir kaç kişinin bir



*saatlik zevkine alet olarak bırakılmıştı.*” (KH: 235) Neyyir modern zaman kadınlarının tüketilen ve metalaştırılmış kadın imgesinin geleneksel yüzüdür.

Firdevs ve Bihter’de çok bariz görülen genetik ve verasete dayanan şehvete düşkün, hafifmeşrep kadın tipi Neyyire için de benzer ögeler taşır. Neyyire’nin vamp kadın yapısı onun Sahire Hanım’ın dostundan peyda olmuş olabileceğine bağlanıyor. *“Pek mümkündü ki onun hayatında bir kazadan sonra – kaza derken Sahire Hanım’ın dostunu düşünüyordu- ilk günah kendisi olsun.”* (Uşaklıgil, age: 236) Olumsuz kadınlar hep kaderin, genetik ve standart bir hatanın ürünü gibi düşünülürler. İyi bir ailenin iyi özü olan, kötü bir ailenin (kadının) ise muhakkak ki kötü kızı olur. Sahire Hanım ve Veli Bey’in kızlarının şehvet düşkünü olmaları soyaçekim olarak sunulur. Bazı kadınların kendisi kötü değildir, kötü olan onların genetik yanlarıdır. Yani şehvi yanlarını kendileri yaratmamış öyle doğmuşlardır. Bu durum kanla geçer. *“Kanlarında yerleşmiş birer kötülük ateşi halinde damarlarında da gezmektedir. Hüviyetlerinin her zerresinde parlamayı bekleyen bir yangının kıvılcımı vardır. İlk tesadüf edecek nefeste tutuşabilir, tutuşabilir değil tutuşmaya mahkumdur.”* (Uşaklıgil, age: 210) Bu kadınlar zaten determinist bir bakış açısıyla değerlendirilmiş ve bedenlerinin esiri olmaları kaderleştirilmiştir.

Sevişmeyi bilmeyen kadın bunu bir suç tipi görür. Ama şehvetin tadına varan bir kadın artık şehvetin girdabına girmiştir ve oradan çıkması mümkün değildir artık. Sefile’nin şehvet ve arzu travması yaşamaması da cinselliğin yutucu yanına vurgu yapar. *“Aşkın bu türlüünü hiç aklına getirmemişti.”* (Uşaklıgil, age: 63) Aşkın ruhani boyutu olduğu kadar cinsellik boyutu da varmış demek ki. Aşkın sığ kıyılarından cinselliğin yoğun sularına dalan kadın bir daha zor çıkardı. Sefile sadece saf aşkla gördüğü dünyanın şehvet yüklü öteki yönünü fark etmesiyle yeni bir boyuta taşınmıştır.

Sefile’nin nispeten hızlı ve travmatik cinsellik tanışıklığı Bihter’de estetik ve olgun bir süreç izler. Şehvetin güçlü kollarına kendini serin sulara bırakır gibi bırakan kadın hem kendilik değerlerini hem de bedenini metalaştırır. Bihter ve onun gibi diğer kadınlar hep ölmüş ümitleriyle yarım bırakılmış mazileriyle yüküdürler. Erkek kadının düşünüyü alır, onu kendisiyle baş başa bırakır. Tüm şehveti, umudu alınmış kadınlığıyla kalır. Erkek kadına önce şehveti öğretir sonra da aradan çekilir. Bu çekilme ile kadını

bedeni ile kendisi arasına sıkıştırır. Bihter önce Behlül'e boyun eğmek istememiştir. Çünkü Behlül onu haz nesnesi olarak görür. Lakin bilinçaltının kör noktalarında duyulan sonsuz iştihak bazı anlarda bilinç düzeyine çıkar. Bihter bu zayıflıktan ötürü Behlül'den kaçır. Bir kadın erkekten kaçırıyorsa aslında kendisinden kaçırıyordur. “*Bir kadın ki sizden uzaklaşıyor, sizden korkuyor demektir; daha doğrusu size karşı kendisinden korkuyor demektir.*” (AşM: 241) Korktuğu şey kendi benliğini yitirmesi ve arzularının esiri olmasıdır.

Behlül bütün kadınlarda isterik edanın anlık bir sıçrama yaptığını o anda kadını tutsak almak gerektiğini, aksi takdirde bu mahrem alana bir daha girme teşebbüsünün olumsuz neticeleneceğini hisseder. Bu nedenle Bihter'in onun odasına girdiği günü kaçırmak istemez. İşte o an bu andır. “*Bir daha böyle bir mahremiyet ve emniyet içinde yapayalnız kalmamak üzere kaçırıyor görünce birden vahşi bir arzu ile onu alıkoymak için çıldırmaşa döndü.*” (Uşaklıgil, age: 242) Bu tinsel yanın içgüdüsel olanın emrine girmesiyle roller değişir. Bu teslimiyet kadın bedeninin bir haz nesnesine dönmesine yol açar. Artık Bihter, Behlül'ün kollarında maddileşip değersizleşir. Çünkü Bihter artık hazzın esiri olarak Behlül'ün her istediğini yapar. Bir erkek olarak Behlül de bundan sıkılır. Aranılan, bedeninden istifade edilen Bihter değil Behlül olmaya başlar. “*Behlül asıl kendisinin bir kadın hükmünde kalmaya başladığını fark eder oluyordu. Odasında gelinip aranılan, her arzu olundukça alınıp tasarruf edilen kendisiydi.*” (Uşaklıgil, age: 344)

Bihter kendi şehvet duygularının esiri olur. Kutsallarını bir haz nesnesine dönüştürerek kirletilmiş ve tüm maneviyatı elinden alınmış, tinsellikten arınmış bir bedene dönüştüğünü hisseder. “*Artık bedbaht, bedbahtlığına acınacak bir kadın değil, bir daha silinmeyecek bir leke ile kirlenmiş, sefil, murdar bir mahluk idi.*” (Uşaklıgil, age: 255) Artık kocasını hemen öpebilir hale gelmiş, kirlenmiş ve bedene duyarsızlaşmıştır. Bedeni kutsallığını kaybetmiş, tamamen içgüdülerinin kontrolü altına girmiştir. Kendi bedenini bile keşfetmeye utanan Bihter'in hazla tanışması onu genetik mirasına götürmeye yetmiş, Firdevs Hanım'ın kızı olduğunu anlamıştır. “*Demek onun kanında, kanının zerrelerinde bir şey vardı ki onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs Hanım'ın kızı yapmış idi.*” (Uşaklıgil, age: 256)

Bihter, Vedide'nin zıt karakteridir; çünkü Bihter genetik mirasın şekillendirdiği bir karakterdir. Ömer Behiç'in, Vedide için "*Kocasından, çocuklarından, evinden başka iştiğal olunacak bir şeyin vücuduna inanmayan bir validenin kızıydı.*" (Uşaklıgil, age: 91) bu nedenle kesinlikle mesut olunacak bir kadın olduğuna dair sözleri aslında kadının tamamen genetik mirasla değerlendirildiğinin ve değiştirilemezliğin kanıtıdır. Bu açıdan kötü kadın olarak sembolize edilen Firdevs'in kızı Bihter'den iyi bir anne olmasını beklemek haksızlık olarak görülecektir.

Erkek içgüdüleriyle hareket ettiğinde kadını tamamen bir meta olarak görür. Nesli Ahir'de Süleyman Nüzhet'in içgüdülerinin yoğun baskısı altına girerek Server için sonsuz ve engellenemez bir arzu duyması duyguyu kadının çok uzağına kurduğunu betimler. "*Süleyman Nüzhet için bu dakika her türlü cinnetlere müsait bir dakika idi. Bu, hayatın o dakikalarından biri idi ki o esnada ne hayat, ne cemiyet, ne kanun, hiçbir şey düşünülemez; dimağın(beynin) içinde bir bulut, kulaklarda ihtisatı keşf ve tahlile mani olan bir velvele asapta zapt ve idare edilemeyen bir ürpertiyle insan her kuvvetin üstünde bir sevkle hareket eden idare edilmesi mümkün olmayan bir alet hükmündedir.*" (NA: 304) Nüzhet, Server'i düşünürken ona dokunma arzusu ile bunu yapar, yani duygusal bir tarafı olmayan salt maddesel bir düşünüş vardır. Dahası erkekler sevişirken bile onlar kadına doğru gitmez, kadını onlar kendine çeker bu durum erkekliğin üstünlük durumunun onayı ve kadın bedeninin tinsel yapısının önüne konduğunun açık göstergesidir.

Kadının bir tüketim nesnesine dönüşümüne Sefile romanında İkbal ve Mazlume'de rastlarız. İkbal ve Mazlume iki farklı iç dünyasının yansımalarıdır. İkbal fuhuşa kendi güçlü ihtirasları ve şehvet arzuları yüzünden saplanmıştır. Ancak Mazlume zorunlu bir aşkın avucunda dönülmez bir fuhuş çıkmazına doğru terk edilmiş ve mutluluk oyununda yalnız bırakılmıştır. İkbal arzunun, Mazlume ise aşkın imgesidir. İkisi de hayallerinin kurbanı olmuştur. Ancak İkbal şehvetle, Mazlume zayıf ve aşka boyun eğen yönüyle yenilmiştir.

Mazlume gerçek bir fuhuş kadını olmuştur. Toplumun vicdanından kopmuş, iyi bir genç kızın düşüş hikayesinin ana imgesi olmuştur. Kaldı ki H. Ziya'nın cemiyetin ağzıyla ifade ettiği cümleler bunu çok iyi ifade eder. "*Mazlume fuhuş denilen girdabın*

*en müthiş a'makına (derinliklerine) kadar yuvarlandı.”* (S. : 175) Yaşadıklarından sonra Mazlume her önüne gelenle birlikte olmaya çalışır. Aslında bu hayatta intikam alma arzusudur. Hayatın derinine inerek, en dibini bulmaya çalışır. Yaşamın en kötüsünü yaşayıp artık açılırları tüketmek istiyor. Bu bir toplumsal eleştiri sembolüdür. Bedenini bir tüketim nesnesine dönüştürerek maddesel olandan intikam almaya çalışır. *“Mazlume artık bir hayvan gibi olmuştu.”* (Uşaklıgil, age: 176)

Toplumun barındırmadığı, dışladığı mekanlarda yaşamak zorunda olan bu kadınlar insanlığın çöplüğüne mahkum bırakılır. *“Burası fuhşun sefeletlerini, mezelletlerini (alçaklıklarını), çirkinliklerini sakladığı bir mezheb-i beşer (insan çöplüğü) idi.”* (Uşaklıgil, age: 180) Cemiyetin sırtını döndüğü Mazlume de, cemiyetin ve bunun bir temsilcisi olan İhsan'ı parçalayarak öldürür. Ontolojik sorunu kendisi çözer. Sorunu yaratanı ortadan kaldırarak cemiyet odaklı sorunları çözer. Mazlume kötü bir kadın değildi ancak toplum onu kötü bir duruma getirdi, o da toplumdan öcünü aldı.

## **2.7. Bütünleyici/Eksiltici İmgeler Olarak Çocuk ve Anne**

Çocuk dünyaya geldiğinde onu yaşama bağlayan yegane kavramdır anne. Anne barındırdığı arketipsel özellikleriyle *“İyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeridir.”* (Jung, 2005: 22) Bu nedenle anne çocuğun sığınağı ve aynasıdır. Annesinden yansıyanları diğer insanlara yansıtır. Annemizden olumlu dönütler almışsak bunu yaşama ve diğer insanlara yöneltir ve bu anneden aldığımız sermayeyi topluma yatırırız. Hayalet annesi olan çocuklar *“Arkadaşlarından ya da sevgililerinden annelerinin bıraktığı boşluğu doldurmalarını isterler. Eşlerini, içlerinde hissettikleri boşluğu yepyeni ve harika bir dünyaya dönüştürebilecek bir prens ya da prenses olarak görürler. Evlendiklerinde mutluluğu yakalayacaklarını düşünen mutsuz bekarlar, çoğunlukla eşlerinde anne sevgisini ararlar.”* (Cloud, 2002: 26) Annesine bağımlı büyüyen ve hayalet annesini terk etmeyen birey hep annesi gibi bir sevgi arar. Özellikle ergenlik dönemi sonrasında aradıkları gibi /anne sevgisine yakın bir sevgili bulamayan bireylerde derin bir boşluk duygusu oluşur. Bu boşluk hissi bireyi mutsuzlaştırıp dünyadan uzaklaştırır. Boşluk hissini yalnız kalma, terk edilme korkusuyla birleşmesi bireyin ıstırabını artırır. *“İçinde anne sevgisini hissetmediği için dünyayı tehlikeli ve düşmanlıkla dolu bir yer olarak görüyor.”* (Cloud, 2002: 27) bu korkular ve hayal kırıklıkları da anne

sevgisinden yoksun bırakılmış bir ruhu yer yer kaçırlara, zaman zaman da bu tehlikeli ve sevgi fakiri dünyaya karşı saldırganlığa götürür.

Bihter'in Adnan Bey'i bir kurtuluş imgesi olarak görmesi aslında Firdevs Hanım gibi bir anneye sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü hayalet annesi çok baskındır, bu baskınlık olumsuz bir tepkimeyle ondan uzaklaştırır ve boş bırakılan annelik farklı bir şekilde doldurulmaya çalışılır. Öte yandan annesiz büyüyen Bir Ölünün Defteri'nin Vehbi'si de hayalet annesini öldürememiş ve bu boşluğu doldurmakta zorluk çekmiş ve ölünceye kadar bundan muzdarip olmuştur. Ferdi ve Şürekası'nın Hacer'i de İsmail Tayfur'u hayallerinin kurtarıcı prensi olarak görmüştür. Bu bağımlı ve eksik yan babasıyla büyümesinden kaynaklanır. Nemide için Nail de İsmail Tayfur'dan farksızdır. Annesiz geçmiş bir ömrün gedik kalan yanları ancak kahramanlarca doldurulabilir. Buna benzer bir durumda büyümesine karşın Nesli Ahir'in Azra'sında daha olgun ve güçlü bir duruş görülür. H. Ziya'nın neredeyse tüm genç karakterlerinde bir hayalet anne etkisi görülür. Ancak bu etki zaman zaman direkt sonuca götüren bir etkide bulunurken, bazı noktalarda süreci şekillendiren bir faktöre dönüşür.

*“Psikologlar aşırı korunmaları, aşırı yardım almaları ve yapmaları gereken tek şeyin iyi olmak olduğunun öğretilmesi, kızların duygusal gelişiminde belirleyici bir dönüm noktasına ulaşmaktan alıkonduğuna inanıyor.”* (Dowling, 1992: 109)

Nemide'nin, Azra'nın ya da Hacer'in duygusal anlamda yetersiz ve zayıf oluşları babaları tarafından aşırı korunmalarının etkisiyle de şekillenmiş olduğu söylenebilir. Ayrıca hep olumlu yanlarının vurgulanması ve insani yönlerinin çok gelişkin oluşu bu tezi kanıtlar niteliktedir.

Halit Ziya çocuk karakterlerine özgür bir yayılım ve kendini bulma alanı yaratır. Bihter'in annesi ile savaşıarak kişiliğini bulma ve farklı olma çabalarının sonuçsuz kalması ve annesine dolayısıyla genetik şekle dahil olması annenin baskın kişiliğinin yansımasıdır. Anne Bihter'in kişiliğinde destekleyici değil eksiltici olarak yer alır. Bu nedenle iyi bir anne eksikliği Bihter'in Adnan Bey'e deyim yerindeyse kaçışının çıkış noktasını oluşturur. Bu konuda H. Ziya'nın en harika anne-çocuk bağı betimlemesi mürebbiye Mlle Courton aracılığıyla verilir. Mlle Courton'un annesiz

büyümüş olması ve anne olamaması ondaki gedik yapıyı büyütür. Nihal'e adeta anne olacağını bilmesi de ondaki mutluluğu artırır. *“Analıktan mahrum kalmış olmak acısı, daima zehirden birer katre ile damlayan kapanmaz bir yaradır. Zannolunur ki tabiat kadınların ruhuna boş kalmaya tahammül edemeyen bir boş beşik koymuştur. Bu ihtiyar kızın da ruhunda böyle boş bir beşik, o beşiğin yanında hiç olmazsa boşluğunu uyutmak isteyen bir ananın mersiye kabilinden ninnileri vardı.”* (AŞM: 89)

Geleneksel anne gücünü çocuğundan alır. Çocuk varoluş kanıtı ve güç nesnesidir. Ancak çocuktan ayrılmayı da istemez; çünkü çocuk olgunlaşıp evden ayrıldığında anne güç nesnesini yitireceği için bunu bırakmak zor gelir. Oysa iyi anne çocuğunun mutluluğunu kendi mutluluğunun önüne koyan ve çocuğunu özgür bırakan annedir. Geleneksel annenin bütün yatırımı çocuğundur. Kırık Hayatlar'ın Vedide'si bu anne tipine uygun bir örnektir. Çocukları için ideal bir hayat tasarlayan, zorluklara karşı göğüs germeyi seven ve bunu onur duyulan bir annelik görevi olarak gören anne tipidir. *“Evli kadınların kaygısı, yaşama yatırım anlamına gelir.”* (Dowling, 1992: 183) Ömer'in karısı çocukları için kaygı duyar. Çünkü iyi bir gelecek hayali kurmaktadır.

Bir çocuk dünyaya geldiğinde anne onun yaşam ve toplumla ilişkisini sağlayan tek vasıttır. Bu ilişki kurma süreci tamamıyla annenin süreç yönetimindeki başarısına ve çocuğa karşı tutumlarındaki pozitif yönelimlere bağlıdır. Annesinden olumlu ve güvenli eller bulan ve bunu öğrenen çocuk dünyayı ve yaşamı öyle görecektir ve yaşamın içine özgüveni daha yüksek ve topluma daha güvenilir olarak bakacaktır. İşte annesinden pozitif davranışlar gören çocuk yaşamı da öyle görecektir, ancak olumsuz yaşantıları sürdüren çocuk ise olumsuzladığı dünyadan kaçıp kendin bataklığını kendisi yaratacaktır.

Sosyal, dini, ekonomik ve tüm yaşamsal alanlarda belirleyici olan üst ses, üst kimlik tanımlayıcı yaşamın sınırlarını belirleyen ve sınırlayan mutlak bir güce dönüşür. Gücünü kendisinden alan ve kurgulanmış sistemle yürüten ve düzen gösterge alanı da belirleyen bir gösterge kurucu olur. Bu nedenle Türk romanındaki kadın/anne/dişi imgesi kaynağını eril bir sestən alır ve bu eril ses zayıfladıkça sisteme yönelik olumsuz eleştiriler toplumsal eleştirilere dönüşür. Sistemi kurgulayan eril ilke kendi tanımlamasından sapan bu dişil imgeyi sistem karşıtı bulur ve tüm baskı ve

olumsuzluğu kadın üzerinden eyleme dönüştürür. Kadın bu ses tonunu bastırabilmek için sistemin açık yönlerini arar. *“Anne için oğlu tek şansıdır. Aşağı olan statüsü onunla yükselecek, sosyal bir varlık olarak tanınacak, kendisine kadın olarak gösterilmeyen saygı anne olarak gösterilecektir. Bu yüzden anne, bazen acı içinde oğlunu, babasının bir rakibi haline getirecektir.”* (Saydam, 1997: 173) Eril düzenin karşısında durabilme, güçlü olabilme nesnesidir çocuk. Anne çocuğu olduğu zaman devrilemez bir statüye kavuşur. *“Erkek çocuk, kadın ananın kendilik nesnesi işlevini görür. Çocuğun her uzaklaşma çabası, annenin narsistik zedelenmesine; tepkisel olarak çoğunlukla annenin de kendini ceza niteliğinde geri çekmesine, zedelenişini ifadesine neden olur. Çocuğun gereksinim duyduğu annelik işlevlerinin geri çekileceği korkusu, çocuğun bireyleşme/özerkleşme çabalarına ket vurur.”* (Saydam, 1997: 173-174)

Nesli Ahir’de İrfan’ın annesi İffet Hanım ya da Ahmet Cemil’in annesi Seher Hanım’ın çocuklarının varlığından güç almaları onların yaşam enerjilerini arttırır. Hatta idealist tipler olarak görülen Ahmet Cemil ve İrfan’ın romanların sonunda suya atlayıp ölmek istemeleri benzer özellik taşır ve su imgesiyle annelerine/ana rahmine dönüş arzularını gösterirler. Bu nedenle anneleriyle aralarında güçlü bir bağdan söz edilebilir. *“Tanrı babaysa eğer, beni oğlu gibi sever, ben de onu babam gibi severim.”* (Fromm, 1995: 67) Tanrı babaysa karşılıklı ilişki düzeyinde hakka bakar, cezalandırıp, ödüllendirir. O beni sever ve ben de onu severim. Tanrı anneyse ne olursa olsun beni sever, korur ve günahlarımı affeder. Karşılıklı bir sevgi değildir bu. Çocuk için anne sevgisi ile Tanrı sevgisi benzerdir ve aralarında karşılıksız ve yaptırımı olmayan doğal bir sevgi bağı vardır.

*“Ekonomik duruma bağlı olarak, çocuk ya babasının mirasının varisidir ya da hastalık ve yaşlılıkta babasının gelecekteki teminatıdır.”* (Fromm, 2004: 45) Bu nedenle çocuk ailenin sigortasıdır. Ebeveynler çocuklarıyla kendi varlıklarının teminatını, ebediliklerinin yansıtıcı ve taşıyıcı bir nesnesini yaratırlar. H. Ziya romanlarında annesiz büyüyen karakterler bu eksik yanı evlenip çocuk sahibi olarak doldurmaya çalışırlar. Yani ya çocuk olarak ya da anne olarak tamlık özlemine ulaşırlar.

## 2.8. Modernleşme Sürecinde Türk Toplumunda Anne ve Kadın Algısı

Gelişmiş ülkelerde kadınının modernleşme süreci toplumun gelişme hızıyla aynı paralelde ilerlerken Türk toplumu gibi geleneğe sıkı bağlı toplumlarda bu süreç zor ve sancılı dönemlerin akabinde çok yavaş ilerleme kaydetmiştir. Modernleşmenin terminolojik olarak dahi durağan olmaması ve sürekli bir değişimi barındırması bizim gibi kapalı ve geleneğe aşırı bağlı toplumlarda yıpratıcı etkiler bırakır. Çünkü gelenek değişimi kabul etmez, her şeyin olduğu gibi kabul edilmesini arzular. Gelenek değişime ayak direr. Geçmişe çivilenmiş ama modernleşmenin ağır taarruzu altına giren ve çift yönlü kısıkaçta boğulmaktan kurtulmaya çalışan modernleşme eşiğindeki birey içsel süreçlerde derin huzursuzluklar duyar. Bir yandan geleneğin yoğun baskısı öte yandan modernitenin etkileyici yapısı bireyin iç dünyasını karmaşıklığa ve kimlik bunalımı yaşamasına neden olur. Dahası bizim gibi muhafazakar bir toplumda bilhassa kadının değişim yaşamaları çok çetin mücadeleleri doğurur. Değişimi zaten çok zor kabullenen bir toplumda kadının modernleşmesi çok ciddi bir sosyotravma nedenidir. Bununla birlikte 19.yy insanlığın gelişiminde önemli bir aşamayı teşkil eder. *“Eğer tarihin belirli bir anlamı ya da mantığı varsa, 19. yüzyıl bu çerçevede insanoğlunun ileriye doğru büyük yürüyüşünde ciddi bir sıçramayı simgelemiş gözükmektedir.”* (Şaylan, 2006: 18) Bu önemli dönüşüm evresinde dahi kadının çok boyutlu bir değişimden kaçındığını ve buna uyum sağlayamadığını görürüz.

*“19. yüzyıl kapitalizmi kadını eve kapatırken caddeleri, pasajları, meydanları, parkları erkeklere tahsis etmiştir. Kısacası eşlik etmeden sokaklarda yalnız dolaşan kadın tacizkar bakışları çekmekte, hatta fiziksel tacize uğramakta; bir şüpheli, bir fahişe olarak algılanabilmektedir. Erkek aylağın sokakta dolaşması normal karşılanırken kadının aylaklığı ‘ sokağa düşme ’ , ‘ kaldırıma düşme ’, ‘ sokak kadınlığı ’ vb deyimlerle ifade edilmektedir.”* (Çabuklu, 2006: 75) Kadının bu sıkıştırılmış ve baskılanmış oluşu onun kendini bulma, özgürleşme ve modernleşme çabalarını zorlaştırır. Geç modernleşen ülkelerde cinsel kaygılar birçok alanda olduğu gibi edebiyat üzerinde de baskı yaratmıştır. Modernleşmenin cinsel kimlik üzerinde yaratacağı tahribat toplumsal bir sorun yarattığı kadar, duyarlı yazarlar üzerinde de ciddi bir psikolojik travma yarattığından bu endişe kendilerinden izler taşıyan karakterlerine de yansımıştır. Bu endişe okuyan/aydınlanan kadın tehlikesini beraberinde getirmiştir.



Edebiyat ve roman önemli bir eğitim aracıdır. Orta sınıf kadının en önemli eğitim vasıtası, hayatı anlama ve algılama perspektifi sadece okuduğu romanlarla sınırlıdır. Nemide, Nihal, Hacer, İkbal dünyayı romanlarda tanırlar. Hayatın gerçekleriyle yüzleşemediklerinden bunu kitapların dünyasında yaşarlar. Bu yüzleşme dönem kadını için edebiyatı/romanı ciddi bir eğitim ve modernleşme aracı haline getirir.

Tanzimatla birlikte hızla artan kitap okuyan kız ve kadın figürü birçok romanda sıklıkla görülür. Geleneksel kadının/annenin korkuyla yaklaştığı okuma “*Kadınlar okumaktan kaçınıyor, çünkü okumak evden ve kocadan uzağa, tek başına yapılan bir gezidir.*” (Dowling, 1992: 89) kocasına ihaneti, bağlılığın zayıflığını düşündürür. Bu kadın/anne tipi psikolojik ve düşsel olarak dahi farklı bir coğrafyaya gitmeye imtina eder. Çünkü okumak tek kişilik yeni ve özel dünya kurmaktır. Tanzimat dönemi ve bu muhafazakar söylem için okuyan kadın figürü tehlike yaratır. Çünkü okumak kadına özgür bir hayal dünyasının kapılarını açar. Şehvi yönleri güçlendirir. Şehviliğin, bedeninin fark edilmesi de beraberinde geleneğe ve kadının rolüne darbe indirecektir. H. Ziya'nın kız karakterlerinin hemen hepsinde kitap okuyan bir kız vardır. Nemide, Azra, Server, İkbal, Nigar, Hacer hepsi kitap okuyan ve modernleşmenin eşiğine gelmiş karakterlerdir. Okuyan kız imajı gelenekten kopuşa/yeni bir kadın karakterine dönüşeceği izlenimi verir. Kendini yeterince tanımayan ve içine dönmeyi denememiş klasik kadın karakterine karşı, yeni kadın tipi çıkarılır. Bu yeni kız tipi özellikle bunun yeni bir değişim olması itibarıyla genç kızlardan seçilir. Yeni kuşağın, yeni bir dünya olgusunun ve kendi ruhunu ve bedenini keşfetme yolculuğuna çıkan, Avrupalı kız/kadın tipidir. Bu dönemde eğitilmiş kadının da problemi toplumdan kopuk ve elit yetiştirilmesidir.

O dönemde iyi aile kızları Avrupa, özellikle Fransız kültürüyle çok seçkin bir biçimde babaları tarafından yetiştirilmiştir. Seniye ve Mücella da öyledir. “*Bebek gibi giydirilerek şurada burada bir Fransız mürebbiyesinin yanında gezdirilmiş, sonra La Fontaine'den bir efsane okutturulan(...) muhitin pek çok üstünde tanıtılarak yanıtılmıştı. Hayata atılır atılmaz ister istemez sendelemişlerdi.*” (NA: 55-57) Ama sosyal hayata girince zorlanmışlardır. Çünkü dönemin sosyalleşmiş eğitimsiz kadını modernitenin uzağında kalırken, modern ve iyi eğitilmiş kadın toplumun uzağında kendine yer bulmuştur.

Kadının eve kapatılması ve orda yaşamaya mahkum bırakılması modernist ögeler taşıyan Bihter’de tepkisel bir eda bulur. Bihter’in evden uzaklaşma arzusu bir yandan kendini bulma öte yandan ise binlerce yıldır sürekli gerileyen ve eve hapsedilen kadının özgürlük intikamını ifade eder. Konaktan yalıya kaçıışı, işte bu baskı mekanizmasını gözler önüne serer. Hatta kardeşi Peyker’in varlığı H. Ziya’nın ona tezat bir karakter yaratma gayretinin ürünüdür. Peyker gelenekçi bir kadındır. Bir ev, çocuk ve mutlulukla dolu aşk evliliği yapar. Sadık ve mutludur. Ancak Bihter mantık evliliği yaptığı için doyuma ulaşamaz. Sürekli daha ötesini arzular. Peyker geleneği, Bihter modernizmi temsil eder. Peyker olduğu gibi, Bihter olmak istediği gibidir.

Uluslar arası evliliklerde de bir taraf ödün vermek zorunda bırakılır. Bu da aslında sevgi veya fedakarlıkla değil boyun eğmeyle, kabullenmeyle açıklanabilir. Muzaffer ve Alman Clara’nın evliliğinde her zamanki gibi kadın/anne boyun eğmiş, Türk kültürü iklimine girmek zorunda kalmıştır. Aksi takdirde çocuklar kimlik ve kültürel bunalım yaşayabilirdi. Esasen bu sorun bir kimlik sorunu değil erkeğin kadını sindirme ve kendileştirme çabasının bir sonucuydu. Ancak burada problem kadının bunu çok kolay kabullenebilmesidir. Buna benzer bir tutumu Server’de görürüz. Server hep S. Nüzhet’e hayrandır, çünkü onu hep padişah gibi düşler, ona hükmetmesinden hoşnuttur ve kendisini onun esiri gibi hayal eder. Kadınlar erkeğin kanatları altında onların hürmetkarı pozisyonunda olmaktan haz duyardı. *“Onun nazarında Nüzhet daima böyle bir kuvvet, bir amiriyet, hüküm ve iradatı altında yaşanacak bir iktidar hükmünde idi.”* (NA: 434) Kadın modernleşse de ruhu hala köledir. Bundan haz duyar. Üzerine modernizm gölgesi düşse bile kadın köleliği içselleştirdiği için erkeğin güçlü duruşu onu her zaman daha mutlu etmiştir.

Kadınların baskılanması onların dünyasında bir törpülenme yaratır. Baskı altına alınan genç kızlar rüyalarında bu arzularını gerçekleştirmekte ve bilinçaltlarına batmaktadırlar. *“Hacer, İsmail Tayfur’un kolları arasında, yüzleri birbirine dokunarak bir boşluk içinde yuvarlanıyordu. Fakat heyhat! ayağının altında bir uçurum açılmış, birden oraya sukuta başlamıştı.”* (FŞ: 38) İşte bilinçaltlarına baskı yapılan bu kadınlar Anadolu’da günümüzde dahi yaygın olarak evden kaçan ve erkeklere hemen inanan zayıf yaradılışlı olmadıkları halde zaaflarına yenik düşürülen kızlar haline getirilir. Bu nedenle kadına uygulanan baskının kalkması toplumu daha sağlıklı düşünen, erkeği bir

kaçış ve kurtuluş nesnesi ve mekanı görmeyen kadınlardan teşekkül modern ve sağlıklı bir toplum haline getirecektir. Ancak burada vurgulanması gereken başka bir husus Tanzimat'ın babasız genç erkek tipiyle, Servet-i Fünûn'un iyi eğitilmiş genç kız tipi arasındaki farktır. Tanzimat romanının babasız genç tipleri kötü yola düşmeye müsait ve zayıf tiplerdir. Fakat Servet-i Fünûn romanının annesiz genç kız karakterleri ise hassas yapılarına rağmen kötü yola düşme eğilimleri olmayacak kadar sağlam bir duruşları vardır ve davranışları ile gösterge bireyler özelliği taşırlar.

Ferdi ve Şürekası'nda Hacer için çizilen düş alemi tamamıyla geleneksel çizgilerle bezenmiş bir Türk kadınına yansır. İsmail Tayfur için kullandığı "*Dünyada iki şey var; bulunmadığınız vakit sizi beklemek, geldiğiniz vakit sizi görmek.*" (FŞ: 55) ifadesi onu modern kadın kimliğinden soyutlayıp geleneğin tam koynuna sokar. Çünkü bu durum kadını salt bir ev kadını hüviyetine sokma, özel uzamına sürmedir. Böylece beklemek ve karşılamak, ev hanımlarının iki temel görevi ve onların yaşamsal bağı haline getirilmiştir. Bağımsızlığın ve modernizmin çok uzağında bulunan tipik ve geleneksel bir ev hanımı olarak tanıtılan S. Nüzhet'in kız kardeşi Samime de kocasına ömrünü feda eden kendi hayatından feragat edip sadece onun hayatının bir parçası, tamamlayıcısı olan bir kadın tipindedir. Üstelik bu feragati ve erkeğin tüm işlerini yapan bir kadın olarak alay edilip aşağılanır.

H. Ziya romanlarında gelenekle beslenip modernleşmenin eşiğinde yer alan kadın karakterlere de rastlarız. Andelip Bacı, kocası kısır diye üstüne birini getirince onu bırakıp Vedide'nin evine sığınır. Bu açıdan kocasının olumsuz davranışlarına rest çekebilen Avrupalı ve modern eğilim taşıır. S. Nüzhet'in kayınvalidesi Nefise Hanım da çocuklarını bir çok konuda özgür bırakan ancak belirli sınırlar koyan bir iyi ve modern anne tipine uygundur. Yine Ö. Behiç'in ablası Meveddet Hanım kocası ölünce Ö. Behiç'e taşınır. Bu gururlu ve güçlü kadın imgesi edebiyatımızdaki yeni ve modern kadın tiplerinden biridir. Bağımsız olarak güçlü durabilen ve ticari ufku gelişmiş bir kadın tipolojisidir. Vedide'nin karşıtı olarak; Vedide'nin evdeki güçlü duruşunun, evin dışındaki güçlü karşılığıdır. Yalnız yaşayabilen ve eril imgeleri ve otoriter yapıyı da bünyesine katmış mantıklı ve feminen bir hüviyete yakın bir karakterdir. Ya da Halit Ziya feminen yapıyı farklı karakterlerine dağıtarak yavaş yavaş bu kadın tipolojisini yaratmanın öncül adımlarını göstermiştir diyebiliriz.

Kadın algısının gelişimi ve kadının sisteme dahil oluşu onu farklı bir yerde konumlandırmaya başlamıştır. “*Karşı – Fobik yapıları farkedilmeyen kadınlar yaşamlarını, giderek artan katılıkta bir savunma zırhı oluşturmak için harcamaya yatkındır. Bu kadınlar panik, öfke, şaşkınlık yaşamamak için kendilerini her şeyden alıkoyan kadınlardır.*” (Dowling, 1992: 80) Özgür olmaya çalışan ve erkeğin kalkanına ihtiyaç duymayan fobik kadınlar, arzuladığı ve kendilerine boyun eğen erkekleri bulamayınca karşı – fobi geliştirir ve anoreksik bir yapıya bürünürler. Bu anoreksik yapıya dışardan gelen hiçbir uyarıcıyı kabul etmek istemezler, bedenlerini teslim etmemek için düelloya hazırdırlar. Bu düello uğruna yaşamın her türlü haz verici edim ve duygularına kapılarını kapatırlar. Dahası geri adım atmaktan ve zayıf durmaktan inanılmaz kaygı duyarlar.

Geleneksel bir kimlikle ancak modern bir düşünce eksenine yakın bir tavır ve düşünüşle Ferdi ve Şürekası’ndaki Saniye’de de bir kaybedişi kabul ve duygusal bir reddiyeye eğilim vardır. İsmail Tayfur’un evliliği onun yaşamından erkek kavramını dışsallaştırmıştır. Sefile romanın İkbâl’inde de ciddi bir fobik yapı görülür. İkbâl’in karşı cins travması onu fobik bir intikama itmiş ve bedenini fobik bir materyal olarak kullanmıştır. Fahişelik yapmaya başlayarak erkeğin haz ve şehvet arzusunun değerini düşürmeye çalışmıştır. Çünkü bu çaba bedeni nötrleştirme gayretinden ileri gelmektedir. Kadın bedeninin nötrleşmesi erkeğin kadını tüketmemesine ve galibiyetten mahrum bırakılmasına yol açacaktır. “*Bu kadınlar çaresizlik ve korku duygusunu öylesine tehdit edici bulurlar ki, enerjilerinin tamamını kendileri de dahil olmak üzere herkesi ürüten bir yaşam kurmaya harcarlar. Araba yarışçısı olabilirler. Veya artist. Veya fahişe...*” (Cloud, 2002: 81) İkbâl’deki güçlü intikam ve çaresizlik hissi onu bu tür fobik eylemlere iter. Benzer bir tavra Bihter’de rastlamak mümkündür. Bihter’in Adnan Bey’le evliliğiyle tükeneceğini sandığı ancak artarak süren anoreksik tutumları da anti-fobik eksene kayar.

## **2.9. Arzudan Trajediye Kadın**

Kadınlarda öğrenilmiş bir çaresizlik, içselleştirilmiş bir aldatılma ve mutsuz olma arzusu/kompleksi vardır. “*Kadın-mutsuzluk- kadere katlanışla beraberdir.*” (İnci, 2007: 91) Mutlu bile olsa mutlaka olumsuz bir şey bulup ağlamayı veya mutsuzluk

yaratmayı başarır. Kadın mutsuzluğu olmasa da üretir. “Kadınlar ağlamazlarsa saadetlerinin sükununu dolduracak şeyler icat ederler, bir parça bedbaht olmak için sebepler bulurlar.” dahası “Gözyaşlarıyla iyileşme adını verdiği bu usul” (KH: 78) ile işi mazoşizme vardırır. Kadınlar trajediyi mazoşizme çeviren tavırlarıyla, yani acıyla mutlu olurlar. Bu açıdan kadınlar cinsel birleşmeden, aybaşına kadar çok yönlü mazoşistik özellikler taşırlar. “Çocuk doğurma ise mazoşistik doyumun doruğuna karşılık gelir.” (Horney, 1994: 81)

İsmail Tayfur’a aşık olan Saniha onu Hacer’e kaptırınca bu sefer aşktan değil(almaktan), acı çekmekten(vermekten) hoşlanan mazoşist bir tipe dönüşür. En azından bunu kendi benliğiyle yapmaktadır. Ama aşk onun etki alanından çıkmış, hüküm gücünü kırmıştır. Bu nedenle kendine yeni bir iktidar ve evren yaratmak için mazoşist bir karakterle kendi ruhunda hüküm sürme boyutuna geçmek zorunda bırakılmıştır. Başkasına zarar veremeyen kadın kendi dünyasına döner. “Şimdi böyle kendi kendisinin saadetini yıkmağa çalıştıkça muztarip olmaktan, yüreği parçalanmaktan lezzet alıyor; bu işkenceden mest oluyordu.” (FŞ: 132)

Arzunun trajediye döndüğü en uygun H. Ziya karakterlerinden biri Nemide’dir. “Nail, Nemide’nin zihninde sabit bir fikir olmuştu.” (N. : 61) Nemide, Nail’i hep kendisinin olacak olan kutsal bir ikon, bir düş imgesine dönüştürmüştür. Tüm düşlerini onun şahsında vücuda getirme arzusuyla yaşar.

Nail, hem Nahit hem de Nemide için kurtarıcı bir imge, hayata bağlanma sebebi, gelecek ve umuttur. Nail esasen umudun, ütöpik ideaların sembolüdür. “Nail’i kaybetmek onun için mühlik (öldürücü) bir darbe idi. Bütün hayat ile bağlarını Nail’in muhabbetine merbut görüyordu.” (Uşaklıgil, age: 88) Nahit ve Nemide ikisi de anne sevgisinden yoksun büyümüş, şefkat çarkından nasiplenmemiş hassas kızlardır. Küçük evrenlerinde tanıdıkları nadir erkeklerden biri olan Nail’e bağlanmaları da bu sevgi eksikliğinin ve evrenlerinin dışına çıkmayışlarıyla ilintilidir. Bu müzmin sevgi noksanlıkları onları bohem bir ruh yapısına boğmuştur. Çünkü Nemide’nin “Nemide, Nail’i mahzun, kendisinden uzak yaşadığından dolayı mükedder(kederli) görmek isterdi.” (Uşaklıgil, age: 94) bu düşüncesi onun Nail’i de kendi hüznüne ortak etme arzusu yatmaktadır. Mazoşist olan sevgi aynı zamanda sadist eksene de girer.

Modern çağ kadını bile özgürleşmekten korkar. Özgürleşmek yerine hüznün mutluluğuna bile razı alır. Evlendiğinde aldatılmayı dahi içselleştirmeyi öğrenir. Yalnız kalma korkusuyla kaynaşmalı kimliğini bırakmaktan kaçınır. “*Kaynaşmalı kimlik, bir başkasıyla kaynaşma arzusunun kökleri çocuklukta, annenin karnına tekrar dönme arzusunda yatar. Bu kaynaşma çabası... kaynaşmaya, hiç yalnız kalmamaya ve ayrılığı veya farklılığı yadsımaya yönelik bir girişimdir. Kendini tekrarlayan, öldürücü bir dansla kenetlenmiş iki gri figür.*” (Dowling, 1992: 160-161) Sindrella kompleksi der bu durum için Wexler ve Steidl.

Evlenme psikolojisini bir kaynaşmış kimlik yaratmak olarak algılayan birey kendi ayaklarının üzerinde duramaz ve hep bağımlı olmaya alışkın olur. Evlilik bir ortaklık değil, birbirine yaslanma ve tek bir figür haline gelme sanatına bürünür. Evlilik bu tür kişiler için bir sinerji (daha büyük bir enerji yaratma) değil, iki gücün daha düşük seviyede tek kişilik bir kimlik yaratma arzusudur. Bu durum eşlerin birbirlerinin eksiklerini tamamlama değil, fazlalıklarını köreltme edimi olarak evlilik olgusuna bakmalarında yatar. “*Ruhsal bağımlılığı olan kadınlarda evlilik, kadının kişiliğini güçlendirmek yerine zayıflatır. Öz güven kazandırmak yerine öz-kuşku- yaratır.*” (Dowling, 1992: 168)

Kadının evlilikte dengeyi bulması veya erkek için tehlikeli sayılabilecek düzeyde başarı sağlaması erkeğin özgüvenini azaltır. Bu nedenle kadın erkeği yüceltip, ona güçlü ve büyük bir imge olarak adeta totemleştirip bağlılığını kuvvetlendirmeye çalışır. “*Dünyada büyük olmanın yolu birisi için büyük olmaktır. Kadın gerektiği kadar küçük gözükersen bu dengeyi sürdürür.*” (Dowling, 1992: 169) Evliliğin bu ezici yanını Mai ve Siyah’ta Raci’nin karısında görürüz. Raci’nin başka kadınlara gittiğini bilir. Ancak asıl problemi başka kadınlar değil, onlarla parasını yemesidir. Yani Raci’nin başka kadınlarla olması çok da illegal bir durum olarak görülmez sadece karısını ve özellikle çocuğunu mağdur bırakması tepki görür. “*Biz zavallı kadınlar, kocalarımızın bizden kaçtıklarını görürüz de ekseriyet üzere kimin için bizi terk ettiklerini de bilmeyiz.*” (MS: 111) Aldatılma kadınlar için sıradan bir eyleme dönüşmüş, erkeğin kadına bıraktığı tek şey ise umut olmuştur. Kadın aldatılmayı içselleştirmiş ve yine de erkeği kabullenmiştir. Öte yandan kendi iç kaynaklarına inen ve kendini fark eden Bihter ise kendisi kocasını aldatmaya başlar. Bihter sadece zengin ve ihtiraslarını

doyuracak biriyle uğraşırken, bu mutsuz evlilik onun şehvi yanlarını körüklemiş, kocasını aldatmayı meşru hale getiren bir vamp kadına dönüşmüştür. *“Elbette böyle bir kadın böyle bir kocaya sadık kalamazdı.”* (AŞM: 252) Tıpkı kendi farkındalıklarını yaratamayan kadınların aldatılması gibi.

Esasen aldatılan kadınlar genellikle bağımsız olmaktan korkan, bağımlı kadınlardır. Bir kadın bir erkeği bir kere sevdi mi artık hiçbir güç onu döndüremez. En kötü durumlarda bile kadın sevgisini yine sürdürecektir. *“Kadınlar kocalarını bir kere severlerse muhabbetlerini mağlup edecek hiçbir kuvvet yoktur. Kocalarının ne zulmü, ne hıyaneti, ne çirkinliği, ne huysuzluğu, hiç, hiçbir şey yoktur ki onları kendilerini döven, kıvıran eli gidip öpmekten, ayaklarının altında sürüklenmekten men etsin.”* (KH: 133) Erkeği rahat davranmaya iten de kadının ona bu denli düşkün oluşudur. Zaten bu durumu gören erkek aldatır ve aldatmalar da genellikle yakın ve tanınan insanlardan seçilir. Profesyonel olmayan, geleneksel ve duygusal bir aldatma aslında bu. Bihter ve Behlül’ün ilişkisi, ya da Nail’in Nemide’yi aldatması bu fiilin yakın çevrelerden seçilen insanlarla gerçekleştirildiğini gösterir. Modern aldatma Raci’nin Beyoğlu’nda konsomatris veya hafifmeşrep kadınlarla beraber oluşudur. Çünkü geleneksel aldatmada bir mekan veya yapı değişikliği yoktur, sadece aynı veya yakın uzamda farklı heyecanlar duyma amacı taşır. Ancak modern aldatma farklı kültürel ve sosyal ortamlardan sağlanır ve geleneksel olandan kaçma arzusuyla gerçekleştirilir.

## 2.10. Geçen Zaman, Değişmeyen Kadın-Firdevs

Aşk-ı Memnu yalnızca bir yasak aşk öyküsü değildir aynı zamanda bir çekişme, hırs düşmanlık öyküsüdür. Egosu güçlü karakterlerin arenaya çevirdiği yaşam alanındaki ihtiraslar çatışmasıdır. Firdevs mutlu oldukları için kızlarına ve kendisini “sözde anne” yaptıkları için torunlarına düşmandır. Nihal ise öldüğü için annesine düşmandır. Yani Aşk-ı Memnu narsistik imgelerin çok yoğun olduğu kesif bir narsistik romandır demek doğru bir tanımlama olacaktır.

Firdevs Hanım Sefile’deki Mihriban Hanım’ın kurgusal olarak daha gelişmiş, şehvetin sınırlarını daha ötelere ulaştırmış olumsuz anne imgesidir. Mihriban Hanım bedenini alenen pazarlayan ucuz bir kadınken, Firdevs şehveti uç noktalara taşır ve bunu dişil bir sesin zamana meydan okumasıyla sunan elit bir kadın sembolüyle sunar.

Firdevs Hanım çok yönlü olarak, çevresiyle ve yaşadığı mekanlarla psikolojik bir etkileşimle sunulurken, Mihriban Hanım daha yüzeysel olarak sunulur. Firdevs Hanım kadınlığı ve bedeni eskimeyen, estetik bir kavram olarak görülürken, Mihriban Hanım için beden, ruhun ve dışıl psikolojinin önüne geçmiştir.

Olumsuz anne algısındaki değişim, şüphesiz H. Ziya'nın kadını daha iyi anlamaya başlamasıyla ve romancılığının olgunlaştıkça psikolojik çözümlenmeleri de daha güçlü karakterler yaratmasıyla yakından ilişkilidir. Bu nedenle Bihter için de, Sefile romanındaki İkbâl'in daha estetik ve özgür düşünceli kadın imajıdır denebilir. İkbâl annesine, topluma ve genetik mirasına daha radikal bir çözümlerle, "*İkbâl, babasını aldatan, ten zevkini tatmin için erkeklerle ilişki kuran ve parasını onlarla yiyen annesinden intikam almak için, onun seçtiği hayat tarzını benimseyerek fahişe olur.*" (Kerman, 1998: 106) bedenini intikam aracına dönüştürerek yanıt verir. Bihter ise bedeninden estetik hazla intikam alır. Ancak iki karakter için de ortak nokta annelerinin genetik gölgesinden kurtulamayıp benzer eylemler üretmeleridir.

Peyker ikinci çocuğuna hamile kalınca Firdevs bunu kabullenmiyor, affedilmez bir durum gibi değerlendiriyor bunu. Hele Nihat'la mutlu oluşlarına hiç tahammül edemiyor. "*Bir gün Firdevs Hanım kızının ikinci çocuğuna gebe olduğunu haber alarak püskürmüştü. Bunu ayıp, affedilmez bir kabahat olmak üzere telakki ediyordu.*" (AŞM: 396) Çünkü anne-mutluluk kadını-haz verici beden olarak yalnız kendini görüyor. Değişimden hep kaçmaya yıllara mukavemet etmeye çalışıyor. Ancak olmayınca ruhsal cinnet yaşıyor.

Firdevs yaşlanıp çökmüş ancak hala genç kız ihtiraslarını sürdüren ve ruhu yaşlanmamış bir kadın imgesidir. Bedeni ruhuna ihanet etmiş olduğundan onu affedip kabullenmekte zorlanmaktadır. Ne yazık ki ruh hep genç kalsa da beden onu bir gün terk eder. Bu ebedi genç kadın için yapılan betimleme onun traji-narsistik durumunu sembollerin geniş anlam ve görsel evreninde açıkça resmeder. "*Boğaziçi'nin bu yıpranmış çiçeğini, Kanlıca tepelerinin altında gölgelenen yeşil sulara karşı, sanki bir hayatın mezarı kenarında, sabahtan akşama kadar hemen her vakit yalnız bırakıyorlardı. Genç kalabilmek için sarf edilen kuvvetler ihtiyarlığının sıhhat sermayesini perişan ederek bir iflas neticesiyle, düşüvermiş idi. Hala güzel boyuyla*



*yanarken usaresi(öz suyu) kuruya kuruya bir gün yolun bir kenarına düşüvermiş sağlam bir ağaç gibiydi.” (AşM: 394-395)*

Firdevs yıllara ve yaşlılığa direniyor. Gençliğinin son günlerine kadar güzelliğini kullanmak ve her daim fırsat buldukça hala dünyadan estetik olarak kopmadığını vurgulamaktan haz alan bir kadın imgesidir. *“Bir müddetten beri artık daha ziyade ihtiyarlayan, daha ziyade çöken bu kadın bugün, sanki tamamıyla sönmeden evvel letafetinin son bir şaşaa halesi içinde görünmek isteyerek büsbütün değişmiş, on sene evvele avdet etmiş idi.” (Uşaklıgil, age: 283)*

Firdevs’in mikro-uzamında nesnelere de göstergesel değişimlerden nasibini alır. Ayna ve pudra Firdevs için gençlikte birer günah simgesidir. Ancak yaşlandıkça onarıcı ve sosyalleştirici nesnelere dönüşür ve alenileşirler. *“Bunlar bir vakitler mini mini birer günah kabilinden çantasının içinde saklanırken şimdi üzerlerine bir mendil atılmaya bile lüzum görülüyordu.” (Uşaklıgil, age: 398)* Çünkü genç kız şehvet imgesiyle yüklüken yaşlı kadın şehvi değer taşımaz.

Bir anne olarak Firdevs’in Bihter’e karşı hissettikleri müthiş bir intikam ve kıskançlık yüklüdür. *“Bihter otuz yaşında, altı çocuktan sonra benden daha ihtiyar olacak.” (Uşaklıgil, age: 399)* Bihter’in yaşlanıp çirkinleşmesinden muayyen bir haz duyar. Bu müthiş kıskançlık ateşi anne- kız arasındaki nefreti de körükler. *“Nefret etmek, duyduğumuzu şimdiki zamanda da içimizde canlı tutar.” (Cloud, 2002: 78)* Bihter de annesinden nefret ederek bu duyguyu sürekli kılar.

Zaman gözeneklerinde yaşantıları saklar. Bu zaman gözenekleri doldukça yaşanmışlık da çoğalır. Ancak içi yeterince doldurulmamış bir zaman kopuk ve boş kalacaktır. Bedeni iflas etmiş ama ruhu ebedi zengin bir kadın olan Firdevs, bitmeyen gençliğiyle yaşlılığını bir arada yaşar hale gelir. Ruhu gençlik için mücadele ederken vücudu ruhunun bu mücadelesinden yorulmuş bir şekilde birden çöker. Ne var ki Firdevs’in düşüşü ancak maddesel bir yıpranma olabilirdi, çünkü zaman onun sonsuz genç arzularını esir alamayacaktı.

### 2.11. Halit Ziya Romanlarında ‘Kadın-Anne’ Sırrı Açılan Dolaplar

Halit Ziya romanlarının en temel izleklerinden biri kadının cinselliği keşfidir. Bu cinselliği keşfetme ve cinsel kimlik oluşturma sürecini en iyi yöneten karakter şüphesiz Bihter’dir. Halit Ziya’ya kadar odasına pek girilmeyen ve eşyalarının iç dünyasına/belleğine inilmeyen kadın, ilk kez H. Ziya ile çekmecelerini ve dolabını açar ve bilinçaltının bütün mahrem kıvrımlarını onun roman dünyasıyla gözler önüne serer.

Tanzimat romanı erkeğin ve otoritenin açımlayıcısı iken Servet-i Fünûn, kadının ve onun ruhunun narin kıvrımlarının romanı olmuştur. H. Ziya’nın erkek karakterleri psikolojik yönleriyle betimlenirken, kadın karakterlerinin en ince teferruatına kadar ve derin ruhsal portrelerle sunulduğu görülür.

H. Ziya ayrıntıların yazarıdır. Eşyanın ruhuna inercesine onu resmeder. “*H. Ziya’nın ev-eşya tasvirlerinde tabiri caizse bu büyütle gösterme söz konusudur.*” (Uğurcan, 2001: 456) Bihter’in odasına girer ve tüm eşyaların sahibiyle olan psikolojik ilişkisine kadar onları büyütür, oradan Azra’nın odasına sızar ve tüm eşyaları ustaca ve etraflıca sunar. Eşya ve onun bellek kazandırılması edebiyatımıza H. Ziya ile girmiş bir terminolojidir. Kendisine kadar evde fon olarak duran veya sadece varlığı belli olan dolapların çekmecesini ilk kez o açmış ve içine girebilmiştir. “*Çekmece, insan zihninin temelidir.*” (Bachelard, 2008: 129) H. Ziya çekmeceleri ve mobilyaları karıştırır ve insan zihnine, ruhuna iner. Kahramanların bellek süreçleri eşyalarına sızmıştır. Ona gelinceye kadar açılmayan dolap ki “*Dolabın iç uzamı, mahrem bir uzam, her önüne gelene açılmayan bir uzamdır.*” (Bachelard, age: 131) onunla psikolojik bir açılma sürecine girmiştir.

“*Bir şiir dünyadaki bir varlığın ruhunu aradığını bildiğinde, aslında kendi ruhunu arıyor demektir.*” (Bachelard, age: 288) H. Ziya’nın bu eşyaların ruhuna inen ve onları anlamlandırma çabası kendi iç uzamının çekmecelerine sızma gayretinin yansımalarıdır.

“*Ruh bir nesnede kendine bir uçsuz bucaksızlık yuvası bulur.*” (Bachelard, age: 276) Bu nedenle Bihter’in eşyalarıyla olan diyalogu güçlüdür. Bu ilişki odasına sonsuzluk katma arzusunun yansımasıdır. Bir inziva ve kendilik mekanı olan odası,

Bihter'le sonsuza açılan bir mekana dönüşür. Bütün enerji içten-dışa yönelir. Mekan psikolojik olarak büyür.

Halit Ziya eşyanın kalbine inmeye çalışır. Eşyaları karıştırarak onun üst imgesi olan eve atıfta bulunur. “*Düzen, dolabın içinde, ailenin tarihini anımsar.*” (Bachelard, age: 131) Dolabın karıştırılması ailenin düzensizliğine gönderme yapar. H. Ziya'nın sıklıkla kullandığı bu semboller dağılmış evin yansıtıcıdır. Annesiz ev düzensiz ve tarihten/varlığının en güçlü teminatından yoksun evdir.

Cinsellik kaotik dünyanın zorluklarından kaçma, dünyanın yükünü üzerinden atarak sığınılacak bir sığınak yaratmadır. Birlikte olmak bedeni yeni bir evrene taşımak, en azından bir süreliğine başka bir evrende yaşamaktır. Bu nedenle dünyayı kaçınılması gereken bir yer olarak gören yorgun bedenler cinselliği bir kaçış olarak görürler. Bu kaçış evreni de salt onların imaj dünyasının bir yarattığı olduğu için cinsel birleşme arzulan evrene geçiş, taşınma edimine dönüşür.

Bihter mutlu bir cinsel hayatın ödülü olarak cinsel hazla kendi benliğini onarmaya çalışır. Cinselliğin hem ruhu, hem bedeni onarıcı yönü düşünüldüğünde bu arzu ontolojik kaynağa dönüşü ifade eder. Cinselliğin onarıcı özelliğine yapılan vurguyla her seferinde dünyaya yeniden doğmaktadır. Bihter ilk zamanlar annesinden kaçmak amacıyla, onunla olan genetik bağından korktuğu için cinselliği yaşamın en arka bölümlerinde görmeye onu bilinçaltında daha derinlerine gömmeye çalışır. Fakat Bihter yatak odasındaki uzun saatlerinde “*Bedenini büyük bir hayranlıkla seyrederek cinsel bir söylem geliştirir.*” (Özcan, 2009: 153) Öte yandan genetik yapısı da onu asla rahat bırakmaz ve onda cinsellik önce erotizm boyutuna dönüşür. Sıklıkla kullandığı ayna, bedenine hayranlığı ve ona haksızlık yaptığını hissetmesi onun bedenini erotikleştirdiğini gösterir. Erotizmin yoğun baskısını kırması onu kendi içgüdülerinin dünyasına iter. Bu hem bir kendini bulma süreci/hem de hayata yeniden doğma arzusunun metaforik bir edimidir.

Erotizmin yoğun baskısı altındaki bu hapisaneyeye dönüştürdüğü bedeni bu yükü taşıyamayacaktır. Yavaş yavaş yüzeye çıkan bu libidinal bilinçaltı süreci, genetik yatkınlığın da tesiriyle şiddetli bir yasak aşka dönüşecek haz ve tutkunun sınırlarına ulaşılacaktır.

Bihter bedeninin doyumsuzluğuna ierlenmekte ve bedeninin hiç işlenmediğinden dem vurmaktadır. *“İstifade olunmamaya mahkum bu güzelliğe gülerken ağlamak istiyordu.”* (AşM: 217) Bir yandan bedenini keşfeden bir Bihter, öte yandan annesi gibi olma kompleksiyle ondan kaçmaya çalışır. Ancak şehvet ağır basar ve Bihter kendisini Behlül’ün kollarına bırakır. Ne var ki sabah uyandığında önceki günkü günahla kirlenmiş olduğunu hisseder. Bu leke asla silinemeyecek, kadının bedenine yapışan bir hata ve günahdır. İşte şimdi Firdevs’in kızı olmuş ve pişmanlık cenderesine girmiştir.

Bihter sadece bedensel ve hazzal bir edim olarak Behlül’le öpüştüğünde kendisini kirlenmiş ve maneviyatı silinmiş hiss ediyor. Ancak bu cinsel ilgi aşkla doldurulmaya başlayınca mutluluğa dönüşmektedir. *“Bu aşk günahının bütün memnu(yasak) lezzetleri onun aşk susuzluğunu öyle mest ederek teskin ediyordu ki artık bu sevdanın haricinde kalan hayatı siliniyordu.”* (Uşaklıgil, age: 271) Cinsel imgeler aşkla birleştiğinde kendisiyle rahatlıkla yüzleşebilmektedir. Aşkla doyurulmuş bir cinsellik bir kadının en arzuladığı şeydir. Yaptığını meşru gösterme çabasıdır.

Başka bir erkeği düşünmek hatta bedeninin dışardan kuşatılmasını bile düşünme geleneksel yapıda utanma yüklüdür. Kadın kocasınca doyurulmayınca başka bir seçenek de kalmaz, dışarıya kapanır. Böylece toplum hazzı tanımamış kendi benliğinde bölünmüş mutsuz ve zoraki kadınlar toplumuna dönüşür. *“Genç kızlık hayatında hiç böyle bir şey hissetmemiş, aşk hummasının cismaniyetini sızlatacak bir ıstırabını duymamış idi. Hatta genç kızlık hayatında bütün sevda rüyaları, müphem hatlarla çizilmiş bulutlardan ibaretti.”* (Uşaklıgil, age: 218) Genç kızlığında cinselliğin terminolojik olarak dahi belleklerde yer almaması onu evlilikte mutlu olmaya mecbur bırakır. İşte aslında Halit Ziya’nın kadın ve cinsellik temasına bakışının çıkış noktasını bu sıkıştırılmış veya farkındalığı gelişmiş kadın tipolojilerinin gelenek-modern çatışmasından şekillenmeleri oluşturur.

Halit Ziya’nın kadına dair önemli açılımlarından biri ergen kız cinselliğini ön plana almasıdır. Ergenliğe yeni girmiş kızlarda (Nihal) yaşamı yeni pencereden görmeye başlaması ve hazzı farklı boyutlarıyla anımsaması onu farklı bir dünyaya atar.

Ontolojik sınırlarını aşan erişkin, kadınlaşır ve dişil bir imge oluşunun ilk kez farkına varır. Ergenlik yeni bir dünyaya ilk kez atılmış hissini uyandırdığı kadınca vahşî bir cazibe odağı oluşturur. Zamanla vahşî kadınlık yapısı evcilleşir. Ergenliğe dolayısıyla kadınlık kavramıyla tanışan genç kız toplumun istediğı hüviyetle ontolojik sınırlarını çizer. Kadınlık hazzının muhtevası toplum ve çevre tarafından doldurulur. Toplumdan kabul görmesi, ancak bununla mümkündür. “*Nihal’i bu heyette, artık bir genç kız kıyafetinde görmekten teessür ederek gözlerinin ucunu siliyordu.*” (Uşaklıgil, age: 154) Aksi takdirde kadınlık sapma ifadesiyle kabul görür ve toplum kadını ötekileştirir.

Genç kız olgunlaşmaya başladıkça cinsellik eksenine girmeye başlar. Cinsellikle tanışan kadın gelenekçi ve kapalı toplumlarda utanmayı ve kaçmayı öğrenir. Hatta böyle toplumlarda erkekler de kadınlığını fark eden kızlardan utanır ve sakınır. Nesli Ahir’de S. Nüzhet, Server’de cinselliğı bilen bakışlar görüyor. Daha önce bunu fena kadınların bakışlarında görmek olasıdır çünkü cinsellik yüküldür bakışları. “*Server, ihtiramat-ı müheyyice(heyecanlandırıcı saygılar) vaad eden, türlü mecnunane deraguşların hatıra-i irtiaşatıyla(türlü çılgınca kucaklaşmaların ürpertici hatıralarıyla) hala bayılan gözlerini ona öyle bir mana-yı teşvikarane ile dikmiş; ona daha ilk nazarlarının öyle sarıh bir ifadesiyle: ‘Evet hoşuma gidiyorsunuz, sizin olmak isterdim!...’ itirafını yapmış idi.*” (NA: 219) Tecrübeli bir göz tüm kadınları bakışlarında çözebilir. S. Nüzhet de bu bakışların erotik çağrışımlarını yakalamakta geç kalmaz.

Aynada kendini gören Bihter narsistik bir onamayla kendilik değerlerini bulur. Karen Horney “*Kendi çatışmalarımızla yüzleşip kendi çözümlerimizi aradıkça, daha çok iç özgürlük ve güç kazanırız.*” der. (Dowling, 1992: 248) Aynada vücudunu ve tenselliğı keşfeden Bihter ruhunu esir alan bu bedenden kaçmak için gerekli enerjiyi kendinde bulacak ve tamamlanmamışlığı onaracaktır. Bu mezarda /odasında gömülmek yerine dışarıya gökyüzüne /yıldızlara kaçmayı meşru bulacaktır. “*Özgürlüğe uyanan kadında coşkusal hareketlilik vardır. Doyurucu olan şeylere yönelme ve doyurucu olmayan şeylerden uzaklaşma yetisine sahiptir.*” (Dowling, 1992: 250) Ancak her ne kadar istemese de annesi gibi olmaktan kaçamayacak ve arketipsel/genetik taşıyıcılığıyla hazzın nesnesine dönüşmekten kendisini alıkoyamayacaktır.

Kadının bedenine girme/cinsel birleşme orada kendini yeniden onarma arzusunun eylemsel bir sembolüdür. Hatta daha fazlasına tüm bedeniyle girmeyi arzulaması ondaki kaçışın derecesini simgeler. Kadındaki içine alma veya bunu reddetme arzusu ise Bihter'in anoreksik yapısına bir işarettir. Bihter'in annesi gibi olma korkusu onu dünyaya kapatır. Anoreksik kadınlarda görülen yediğini kusma, Bihter'de de cinsellik boyutuyla bir reddiye şeklinde belirir. Cinsel kabul bir kompleks bir tehlike gibi görülür. Dışarıdan gelecek bu saldırılara karşı Bihter kılıçlarını kuşanır ve cinsellik, yakıcı bir cinsel arzu öznesi olma korkusu bastırılır. Annesi gibi olma korkusuyla cinselliğe/bedenine karşı bile uzak durur, ondan kaçmaya, onunla yüzleşmemeye çalışır. Bu kaçış onun anoreksik yapısını güçlendirir. Dış dünyadan gelen her uyarıcıyı tehlike olarak görür. Çünkü bedenin fark edilmesi onu sınırsız ve durdurulamaz bir haz nesnesine dönüştürür. Bu tanıma korkusu onu bedeninden uzak tutar ve ruhuna sığındırır. Bilincine inme onu annesine yaklaştıracak ve bedeninin tüm odalarını esir alacaktır.

Annesine duyduğu nefret Bihter'i kadın kimliğinden bile koparma noktasına getirmiş ve bedenine düşmanlık duymaya başlamıştır. *“Anoreksik beden kendini dış eril uzamın istilacı güçlerine karşı kapatarak kendi iç yerini oluşturur.”* (Çabuklu, 2002: 56) Ta ki bedenini aynada keşfedinceye ve onunla yüzleşinceye kadar...

Bihter'de ilk zamanlar göze çarpan anoreksik yapı zamanla değişir. Behlül'ün onun iç odalarına girmesiyle dağılır, dışiliğini sonuna kadar kullanmaya ve bedeninin tüm odalarının işgaline izin verir.

Yine annesinden ötürü Bihter'de anakaç eylemlilik özellikleri görülür. *“Yutan, sıkkan, hapseden, parçalayan, eriten anneden, bilinci söndüren bilinçdışından; dürtülerden, yoğun duygu ve coşkulardan kaçma/uzaklaşma eylemliliğidir.”* (Saydam, 1997: 54) Bihter'de anakaç eylemlilik öğeleri ağır basmaktadır. Annesine benzeme korkusu onu annesinden kaçma edimine zorunlu kılmıştır. Bu nedenle önemli olan anneden uzaklaşma ve onun hükümranlık sınırlarının dışına çıkılmasıdır.

Bazı bireyler çocuklaşma eğilimini daima sürdürmeye çalışır ve özgür olmaktan, kendi kendine yetebilecekleri durumdan kaçma eğilimi taşırlar. Büyüme sorumluluk getirecek ve çocukluktan erişkinliğe dolayısıyla aile bağından bilhassa anne baba

denetiminden çıkacağı için özgürleşme olanağı olacaktır. “*Özgür olmaktan korkup tekrar hapisaneye girebilmek için hapisaneden çıktığı gün suç işleyen kişi gibiyizdir.*” (Cloud, 2002: 180) Ancak bu yetişkinlerde hep çocuk kalma, anne tarafından denetlenme ve bu şekilde daha rahat yaşanabileceği eğilimi görülmektedir. H. Ziya’da Nemide, Bir Ölünün Defteri’nde Vecdi’de, Mai ve Siyah’ta A.Cemil’de çocuk kalma arzularını görürüz. “*Ah! Bilsen, anneciğim. Hususiyle çocuk olmak, o mesut zamana biraz avdet etmeye nasıl muhtacım!...*” (MS: 392) Bu tip yetişkinler sürekli kabahati kendi dışında arayacak ve genellikle zor durumlardan kaçma eğilimi gösterecektir. Bihter’de ise bunun aksi bir tutum görülür. Israrla annesinden kaçma arzusu. Onun için asıl hapisane annesinin bulunduğu yerdir. “*Firdevs Hanım’ın, hiçbir zaman bir valide takayyütlerini hissetmeyen bu kadının ihmalleri...*” (AşM: 47) ve “*Kalplerine valideyi çocuklarına rapt eden hürmet ve muhabbet ilgisi teessüs edememiş bu iki vücut, iki düşmana benzeyen bu anne ile kız...*” birbirlerinden uzak kalmakla daha mutlu olacaktır. “*Anneden ayrılmakla, onun ‘yönetiminden’ uzaklaşırız. Onun psikolojik alanından ayrı bir yerde yetişkinliğimizi kurarız.*” (Cloud, 2002: 188) Anneye saplanıp kalma veya yeni bir dünyayı inşa etme. Yetişkin birey için iki farklı psikolojik dünya kurgusu. İşte H. Ziya karakterlerinde sıklıkla görülen anneye saplanıp kalma ve büyümek istememe arzusu bu durumun belirgin örnekleridir.

“*İstediğimiz kişi olmada başarısızlığımızı bize gösteren utanma duygusuna sahip olmak*” (Cloud, 2002: 131) olarak ifade edilen ‘yapıcı utanç’ Bihter’de görülür. Annesinden kaçmaya çalışırken onun genetik etkisine yenik düşen ve bunu fark eden Bihter intihar eder. Bu intiharı özellikle silahla kendini vurarak gerçekleştirir. Çünkü ateş bir ölüm/yokoluş değil yenilenme imgesidir. Bihter ontolojik sorunu ateşle arındırmaya çalışmıştır.

## **2.12. Doğudan Batıya Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Algısı**

Tanzimat romanından sonraki edebi dönemlere uzanan çizgide edebiyatımız ve yazarlarımız üzerinde bir korku bulutu gibi dolaşan kadınsılaştırma korkusu roman karakterlerinin ana belirleyicisi olmuştur. Erkek kahramanların güçlü tasvirlerinin artık sili bir değer taşıması ve değişen sosyolojik normlar erkeğin hüviyetinde de bir törpülenme, değişim ve kısmi dönüşüm yaşatınca yazarlar da bu sosyolojik baskıdan nasiplerini almakla birlikte bu etkiyi sınırlamak amacıyla erkeksi ve güçlü yanları

özellikle beğeniyle vurgulama endişesi taşımaya başlamışlardır. Çünkü erkeğin hüviyetinden sapma kahramanı kadınlaştıracak ve yazarını da kadınsı bir iklimin etki altına sokacaktır. Bu değişim süreci aynı zamanda ciddi bir dönüşümü de beraberinde getirecektir. “*Medeniyet değişmesi hadisesinin yarattığı buhranı, köklerini kaybetmiş ağaçlar gibi sür’atle çürümektedirler.*” (Kerman, 1998: 89) diyerek aslında bu değişimin aynı zamanda köksüz ve lümpen bir toplum yaratacağı endişesinin yansımalarını manalar.

“*Tanzimat yazarlarına göre erkek egemen normlar ve üst-beni simgeleyen babanın yokluğunda iradenin de yok olması doğaldır, çünkü onların insan tanımında irade bireysel değil kolektiftir.*” (Parla, 2002: 91) Babanın yokluğu çocuğun düzensiz, zayıf yapılı ve pasif oluşunun başlıca nedeni ve determinist bir sonucudur. Baba- ev-erkek çocuk üçlemesinin tipik bir motife dönüştüğü Tanzimat romanından anne- ev- kız çocuk üçlemesine dönüşen Servet-i Fünûn romanı katı gelenekçi baba rolünü de törpülemiş daha naif baba söylemine yerini bırakmıştır. Babasız Tanzimat romanı annesiz veya etkisi azaltılmış bir Servet-i Fünûn romanı ile değişime uğramıştır.

Tanzimat romanındaki baba yokluğu erkek çocuğun erkeksi yanlarının güdük kalmasına, öte yandan kadınsı taraflarını güçlendirmeye başlamıştır. Çocukta anne özentisi görülmeye başlar. Servet-i Fünûn romanında ise anne yokluğu genç kızlarda kadınsı yönlerin yalnızca ruhsal doyum boyutunda kalmasına ve kendilerini zor keşfetmelerine neden olmuştur. Nemide’de görülen kırılma yapı, Hacer’de zayıflık şeklinde belirir. Azra bu karakterlere nazaran daha güçlü dursa da onun da duygusal yapısındaki boşluklar zaman zaman yüzeye çıkar. Kızın özenecek bir annesinin olmayışı yalnızca kırılma yönleri olan zayıf ve kadınsılık endişesinden uzak karakterler yaratmıştır. Tanzimat’ta baba yokluğu düşünce ve mantık eksikliğine, yoldan sapmaya yol açarken, Servet-i Fünûn’da anne eksikliği ruh eksikliğine yol açmış, kırılma, hassas ve zayıf tinsel kişilikler yaratmaya neden olmuştur.

Servet-i Fünûn ve Halit Ziya romanlarının en önemli yanlarından biri kadın ve erkek algısında olduğu kadar toplumsal yapının yönelimlerini ifade etme açısından da yenilik taşımasıdır. Çünkü Tanzimat’ı simgeleyen eril ilke bireyselliği temsil etse de bu bireyselliğin sınırlarını çizer ve dişil ilkeye olası bir yönelimin önünü keser. Bireyselleşme eril otoritenin zayıflaması anlamına geleceği için yaptırımlarla bu zayıf



yanı engeller. “*Bu nedenle ‘eril’ ilke, bireysel bilincin ‘dişil’ ilkeye meyletmesini engelleyici/kısıtlayıcı yasak ve cezalara başvurur.*” (Saydam, 1997: 170) Doğu eril, Batı dişil bir imgedir. Doğu Batı’nın özünü alıp bırakacağı yerde ona saplanmış ve eril değerlerini yıpratmış ve dişil öğeler barındırır hale gelmiştir.

Toplumsal değişim ve modernleşme ile beraber modern eğitim alan, Batılı düşünen kadın artık Doğulu erkeği çok sıradan ve aşağı görür. Fakat Tanzimat romancıları bu hakir görülmeyi dengeleme çabasıyla hareket eder. Doğulu erkeğe kaybettiği gücü yeniden kazandırma gayreti taşır. Kadın da ruhsuz Batılı yerine, “*Maneviyattan yana yapılan tercih*” (Gürbilek, 2007: 66) ile Doğuluyu seçer. Yerel erkek üstün görülmüş ama çelişki olarak modern kadının yerel bir erkeği beğenmesi için, onunla evlenmesi için çaba sarf edilmiştir. Önemli olan modern bir bayana geleneksel erkeği beğendirmektir. Bu en ideal evlilik çözümü olarak sunulmaya çalışılmıştır. Modern bayan-dişi Avrupa, Geleneksel erkek- eril Asya (Şark) imgesinin bilinçaltı düzeydeki yansımasıdır. Bu durum Halit Ziya’ya gelince yön değiştirir. Hatta yazar bazı çağdaşlarınca erkek karakterlerinin zayıf yapısı sebebiyle eleştiri odağı haline gelir. Çünkü onun anlatılarında eril/doğulu söylem dişil karakteristiğın taarruzu altına girmiş, erkek ve kadın kimliği özgür yayılım alanı bulmuştur.

Algı biçiminin değişimi romanlarda bariz şekilde görülür. Behlül bir yanılla güçlü çekici bir erkek olarak çizilirken öte yandan kadınsı motifler taşır. Züppevari tavırları, yaşam tarzı, değişen, modernleşen Türk ve doğu toplumunun yeni yüzünü yansıtır. Züppeleşme Doğu ve cemiyet için bir yandan olumsuz bir imge olurken öte yandan korkulan bir nesne meydana getirmiştir. Değişen erkek kimliği erkeği kadına yaklaştırmıştır. Öte yandan bu değişim kadınlaşmaktan korkan erkeklerde ve yazarlarda kıskançlık korku tohumları ekmiştir. Doğu’nun yeni erkek yüzü klasik doğu erkeğinde mutlak bir ikilem yaratmıştır. Geleneğe sapma, kimlikten sapma olacağı için müthiş bir baskı unsuru olarak görülmüştür. Bu nedenle yazarlar romanlarıyla geleneğe sıkı sıkıya sarılmaya çalışmışlar ve değişen erkeği aşağılayarak, ötekileştirmişlerdir. Onun gibi olamıyorsan reddet !!

Halit Ziya’ya kadar Batı’yla tanışıklığımız cinsel terimlerle ifade edilmiştir. Ancak “*Kırılma noktasının kısmen Halit Ziya’da*” (Gürbilek, 2007: 94) olduğu bu

Batıyla yüzleşme, Halit Ziya ile birlikte toplumun ve bireyin içine girerek tinsel kimliği üzerinden sunulmuştur. Artık Doğu yeni bir iklim dairesine dahil olmuştur. Çünkü gelenekçi Şark bir geri dönüşsüzlük izleği taşır. Tek yönlü yol olan Batı ise yutucu bir özellik taşır. Bu nedenle bir kez batılı bir fikir ve cereyana tutulmuş bir birey veya toplum artık zihnen Batılılaşmış ve Şark'ın maddi evreninden temelli kopmuştur. Şark ancak yalnızca manevi yönüyle bireyin tinsel süreçlerinde etkili olabilmektedir. Kucaklayıcı, doğurgan bir anne ve mekana dönüşen Doğu yalnızca tinsel tabakada varlığını sürdürebilir. Tanpınar her ne kadar “Şark Öldü” dese de Şark'ın suyundan içmiş bir toplum bireyi için Şark'ın ölmesi mümkün değildir. Bu ancak Şark'ın unutulmasıdır. Bu Şark terk edilmiş bir masum sevgili veya özgürleşme uğruna yalnız bırakılmış mistik bir annedir.

### **2.13. Halit Ziya'da Kadın ve Anneye Dair / Diğerleri**

Kızdan kadına/anneye toplumsal entegrasyon Osmanlı'da evliliğin bağlayıcı ve destekleyici yanına vurgu yapar. Nesli Ahir'de Şefik evlenince maaşına 500 kuruş zam yapıp 3. dereceden 1. dereceye inmiş ve özel bir unvan verilmiştir. Erkek evlendiğinde cemiyet sistemine tam entegre olacağı için sistem bunu desteklemektedir. Yani kadın kız iken değersiz, ancak evlendiğinde kadın olduğunda değerli olur. Ayrıca kadın ve kız ayrımının olması ve kadınların boşandığında ‘dul’ ifadesiyle anılması ve böyle bir terminolojinin yalnızca kadın için yaratılması da kadın adına çok yaralayıcıdır.

Halit Ziya romanlarında önemli bir kavramdan daha bahsedebiliriz. Bu Madam Mlle Courton'un başı çektiği Avrupalı mürebbiye, gölge anne/denetleyici anne tipidir. Mlle Courton denetleyici aklın ve sağduyunun merkezidir. Olaylarda mantıksal bağlam dadı Madem Mlle üzerinden verilir. Öteki dönem romanlarında ve H. Ziya romanlarındakinin aksine Mlle Courton maddiyata hiç değer vermeyen, asil ve maneviyatı gelişmiş, kültürlü bir kadındır. Diğer mürebbiye /Avrupai kadınlar dejenere veya para için zevk ve eğlence merkezlerinden eksilmeyen, maddiyatı öne çıkaran zayıf karakterlerdir. Anne olmasa bile varlığının hissedilmesi önemlidir. Nihal'in annesinin ölümüyle Matmazel adeta onun yerine yazarı tarafından yerleştirilmiş koruyucu bir anne figürü olarak sunulmuştur. “*Matmazel De Corton, Halid Ziya'nın ideal mürebbiye tipini temsil eder: Asil, ağırbaşlı, namuslu, faziletli, kültürlü bir yabancı.*” (Kerman, 1998: 86)

H. Ziya romanlarında mürebbiyeler bir yana babalar da anne rolünü üstlenmekle kalmaz denetleyici bir rol de görürler. Bu denetimden haberdar olan çocuk daha özgür ve risklere karşı daha esnek davranır. Çünkü risk babayla danışıklılığa dönüşür ve paylaşılır. “*Başkaları tarafından denetlendiğinizi hissederseniz yalnızlık daha güvenli bir seçenek olur.*” (Cloud, 2002: 101) Paylaşım yalnızlık hissinde bile bir çoğulluk barındırır.

Kadınlar çiçektir ve aşk bu çiçeklerden olabildiğince bir araya getirme sanatıdır. Bu çiçeklerden olabildiğince toplamak isteyenler de vardır, ilerde iyi bir tanesini koparırım diyenler de. Ancak bunlar talihsizdir, çünkü ilerisi yoktur. İşte Behlül için de hayat kadın ve aşkla daha anlamlıdır. Ve aşkın, arzuların ötesine ulaşmak her birini farklı bir çiçeğe benzettiği kadınlardan daha fazla koparabilmektir “*Bende ne güzel demetler var... Bunların içinde şuh kahkahalarıyla güller, baygın sevda bakışlarıyla nergisler, sıcak ve ateşli nefesleriyle karanfiller, bin türlü manalarıyla nesrinler, şebboylar, laleler, sümbüller.*” (AŞM: 161) Bu çiçeklerin her biri hayatın farklı bir tadı farklı bir kokusu olur. Behlül hayatın boşluklarına kadınları yerleştirmeye çalışıyor. Kendi evreninde yalnız kalan insan(erkek) boşlukları kadınla doldurma arzusundadır. Bu sıkıcı yaşamda yalnızca kadın onu mutlu edecek, hayatın haz ilkesinin merkezine de onu oturtacaktır.

H. Ziya romanlarındaki anne tiplerinden biri de dediğim dedik anne tipidir. Kırık Hayatlar’da Talat Bey’in annesi oğlunu karısından boşatıp istediği bir kadını ona almak istiyor. Kendi ihtiraslarıyla davranıp çocuğunun tüm kullanım haklarını kendisinde buluyor. Geleneksel kaynana olan bu tip “*Oğlunun kendisinden başka bir vücuda irtibatına, kendisinden başka bir bağlılıkla mesudiyetine tahammül edemeyen bir ana.*” (KH: 122) hükmündedir. Çocuğu kendi doğurduğu için iki beden arasına üçüncü bir bedenin girmesine izin vermez. Sefile romanında İhsan Bey’in annesi de çocuğunu paylaşmak istemeyen bir anne imgesidir. İhsan Bey İkbâl’le ilgilenirken annesi sürekli ihmal etmiş ve tüm zamanını “*Seni bir hayat-ı sefihaneye ( aşırı bir zevk ve eğlence hayatına) dalmış gördüğüm zaman pek az bir müddet içinde bana avdet edeceğini, validene medyun olduğun muhabbeti birtakım fahişelere feda etmeyeceğini zannedyordum... Sen zannetmediğim kadar hain imişsin.*” (S. : 116) Anne çocuğa bedeli ödenmez bir borç yekün etmiştir. Bu karşılığı ödenmez borçla da onu kendi

hüküm sınırlarında tutmaya çalışır. Çocuk annesine göstereceği ilgiyi ve muhabbeti onun tabiriyle bu ‘fahişeye’ iç etmiştir. Annesinin bu durumun geçici olduğunu ve mutlaka ona döneceğini düşünmesi ve anneliği ödenmesi mümkün olmayan bir borç gibi düşündüğü sonucuna götürür. Bu maddileştirilmiş annelik, öte yandan bir kadınlar çekişmesine dönüşmüştür. Koruyucu anne bir yanda korurken öte yandan paylaşmak istemez. Annesi “*Reddolunmuş bir muhabbet, payimal edilmiş bir hukukun verdiği şiddet-i kahharane ile intikam almak istiyordu.*” (Uşaklıgil, age: 117) Hatta kendinden esirgenen sevginin karşılığını intikam arzusu olarak büyütür.

Denetleyici yönü güçlü olan anneler için vamp kadınlar özellikle çok tehlike barındırır. Çünkü arzunun tüm gücünü kullanan bu kadınlar için annenin güçlü bir savunma silahı yoktur. Beyoğlu kadınları bir yana terbiye örtüsü altındaki bu şeytansı ve vamp kadınlar tüm erkekleri baştan çıkarabilecek güçtedirler. Günaha yatkın dudakları şehvet için kavruan, aşk ateşiyle yanan, cinsel gücüyle erkeği anaforuna alan kadınlardır. Mesela Server için kullanılan “*Dudakları ateşli br nefesle kavruluyor gibiydi.*” veya “*bugün tatmin edilmekte gecikilmiş aşk ateşini...*” (NA: 188) söylemleri onu şehvetin tüm yakıcılığını barındıran ve bedenini keşfedilmeye açık bir arena olarak gizleyen şeytansı bir kadına çevirir.

Halit Ziya romanlarında karakterlerin göze çarpan özelliklerinden biridir anneye saplanmak. Bu anneye/kendine dönüş olarak tanımlanabilecek durum çeşitli metaforik açıklamalarla yüzeye çıkarılır. Le Corbusier da bu durumu “*Geçmişin ölü ağırlığını başımızdan atmalı, bir genç olarak zorba ana babanın varlığına son vermeli.*” (Sennett, 1999: 199) biçimiyle değerlendirerek güçlü anne etkisine atıfta bulunur.

Tanzimat romanında ayna züppeliğin işaretiyken Halit Ziya’da ayna içe bakıp yaraları onmanın, eksik ve muhtaç yanları geçmemiş çocukluğu dindirme imgesi olarak yeni yerini alır romanda. A.Cemil de suya bakıp atlamak istiyor, su aynalaşmış ve ayna yerini tutmuştur. Böylece suya atlayarak suya gömülüp yok olma arzusu taşır. A. Cemil narsist bir edayla eksik yanlarını tamamlamayı başaramayınca geriye döner (regression) ve çocukluğuna saplanıp kalır. Hatta annesinin dizine oturup başını okşamasını ister. Geleneği (babayı) kırıp yeni emeller peşinde koşmaya çalışan A.Cemil bunu başaramayınca çocukluğuna saplanır. Öte yandan ayna ise tam tersi bir düzlemde aynadaki ikiziyle bütünleşme, tamlama eksik yanlarını onama imgesidir. Aynalaşan su

yaraları tamamen yok etme imgesiyken, ayna yarım kalan ve müzmin yaraları onama imgesine dönüşür. Ayna Bihter'in "*İçsel yarasını, giderilmez eksikliğini, geçmeyen çocukluğunu, dinmeyen muhtaçlığını yansıtıyordur.*" (Gürbilek, 2007: 146) Bihter'deki bu ayna bağımlılığında öte gelen narsistik eğilimlerin temelinde bu durum yatar.

Su kuşatır, sallandırır, dinlendirir tıpkı anne gibi. Aynı zamanda yansıtır anne gibi. Ayna imgesi dışıl bir imge olarak ele alındığında suyun da dışıl bir imge olması ve Mai ve Siyah'ta da A. Cemil'in suya atlayarak ölümü seçmeyi düşünmesi bir kendine dönüş, ruhsal arınma anne rahmine dönerek manevi olarak yıpranmayı silmek arzusu taşır.

Bir olgunlaşma romanı özelliği taşıyan Aşk- Memnu'da Nihal'in olgunlaşma süreçlerini görmek mümkündür. Ancak Nihal her olgunlaşma evreninde bununla savaşılamayacak, her defasında geri dönüş yaşayacak ve çocukluğa saplanıp kalacaktır. Kaldı ki romanın sonunda dahi babasıyla yalnız ve mutlu bir evren düşü de (zaten babası da annelik görevi gördüğü için) onun bir türlü olgunlaşmadığını ve çocukluğuna gömülüp kaldığını ifşa eder. "*Şimdi bu baba kız yaşamak için birbirine merbut, muhtaç idiler.*" (AşM: 514) Aynı şekilde Nemide, Azra da öyledir. Babalarıyla mutlu bir evren hayalleri vardır. Bu hayallerin her çözümsüz durağında annenin koruyucu kucağına dönerler.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. HALİT ZİYA ROMANLARINDA MEKAN İZLEĞİ

#### 3.1. Mekan ve Uzam

Türkçe sözlükte “bulunulan yer, ev, yurt” (TDK, 1988: 1526) olarak anlamlandırılan Leibniz’in “*Birlikte var olanların yeri olarak tanımladığı*” ya da “*İnsan varoluşunun konumlandığı yer olarak*” (Korkmaz, 2007: 399) açımlayabileceğimiz mekan, yaşamın kurucu öğelerinin başında gelir. Etimolojik yapısına da baktığımızda Arapça’da olmak, ortaya çıkmak anlamına gelen ‘kevn’ kökünden ya da İngilizce’de ‘space, place’ sözcükleri mekan anlamında kullanılır. Bu mekanın aslında öncelikle bir uzam olarak ontolojik bir varoluş çevreni olduğunu ve belleklendirilmediğini gösterir.

Yer, üzerinde yaşanan ve aidiyet geliştirilen yaşantıların şekillendirdiği bir bellek kavramıdır. Uzam ise belleksiz ve yaşantılanmamış /içselleştirilmemiş üzerinde sadece bulunulandır. Anlamlandırılmamış yer uzamdır. Yani insan önce uzama dahil olur, ardından onu yaşantılarıyla anlamlandırarak ‘yer’leştirir... Mekanın bu durumu onu statik bir kavramdan çıkarıp canlı ve hareketli bir kavram haline getirir. “*Uzam, fiziksel anlamda durağan bir yapıya sahiptir. Doğal olarak bir yapı ve ona özgü uzamlar hareket edemezler; ancak insanlar uzam içerisinde hareket ettikçe, onların uzamla olan konumsal ilişkileri ile uzamı oluşturan parçaların birbirleri ile olan boyutsal ilişkileri değişmektedir.*” (Demirel, 2006: 2)

Uzam kavramının boşluk kavramına yakın kullanımı onun algısal sınırlarını genişletir. “*Uzamin temel niteliği sürekliliktir. Sesler arasında sessizlik aralıkları vardır, çünkü işitme duyusu her zaman meşgul değildir, kokular arasında, tatlar arasında boşluklar bulunur.*” (Bergson, 2007: 145) İşte birey bu sürekliliği ve uçsuz bucaksızlığı kontrol altına alabilmek için onu yaşantılayarak sınırlarını daraltma sürecine girer. Çünkü insanoğlu belleklendiremediği bir tekinsiz mekanda kendini güvensiz bulacaktır.

Bir mekanın tasarımı ve anlamlandırılması her bellek için farklı göstergeler taşıyabilir. Kaldı ki bunu anlatıya taşıyan yazar da karakterlerini farklı ruhsal yapılanmalarla yaratır. “*Bir anlatıda uzam çeşitli türlerde metne yayılabilir, uzam gerçek/düşsel, kapsayan/kapsanan, açık/kapalı, dar/geniş, özel ve kişiye ait! herkesin kullanımına açık olabilir.*” (Oral, 2000: 112) Bu büyük ölçüde karakterin ruh dünyasıyla ilgilidir.

“*Madde uzamın içindedir tin uzamın dışındadır; aralarında geçiş olasılığı yoktur.*” (Bergson, 2007: 163) İşte geçişimsiz özellikleriyle tin ve beden arasındaki uyum veya çatışma mekanın anlamsal üretiminin en önemli halkasını oluşturur. Tin ve beden uyum sağladığında mekanlar rahatlatıcı, açık ve özgürlük mekanlarına dönüşürken; uyumsuzluğu labirentleşen, kapalı, hapsedici, yutucu mekanlar üretir. Bu mekanlar içinde en ciddi çarpışma alanı bedenın dışı açık tarafıdır. “*Dışarı ile içerinin ortak sınırı olan bedenın yüzeyi, uzayın hem algılanan hem hissedilen tek bölümüdür.*” (Bergson, 2007: 44)

Sanat, yaşamın ve evrenin aynası görevini üstlenir. Ancak “*İçinde yaşadığımız uzayın sonsuzluğuna karşın sanatın uzamı sınırlıdır.*” (Güngör, 2005: 2) Sanatın bu kısıtlı yapısı sanatçıyı imgelerle daha geniş bir anlam evreni yaratma zorluğuna/zorunluluğuna iter. Bu sınırlanmış sınırsızlık yazarın kelimelerle düşünmesiyle sonuçlanır.

Halit Ziya önce bir birey daha sonra sanatçıdır. İnsan psikolojisine bu denli önem veren bir yazar olarak bireyin psikolojisini önce onu en çok etkileyen kavramlardan yola çıkarak sunmaya çalışır. Bu etkilerin ilki mekandır. Mekan, Halit Ziya’da özellikle bireysel psikolojinin ve sosyo-psikolojik durumun çıkış noktası olarak değerlendirilir. “*Bu içgüdü doğrultusunda, bireyler kendi erklerini, kendi varlıklarını, kendi özgürlüklerini kendi uzamları, diğer bir deyişle kendi sığınakları üzerinde gösterme olanağı yakalamaktadırlar.*” (Zeybek, 2005: 109)

### **3.2. Servet-i Fünûn Romanında Mekan / Aşıyan**

Tanzimat romanında sosyal bir gösterge olarak konumlanan ev, bilhassa H. Ziya ile birlikte kabuk değiştirmiştir. Dönemin İstibdat Dönemi olmasının da etkisiyle

bireyler psikolojik ve sosyal ilişkilerinin ve duygulanımlarının merkezine evi koymuştur. Bu nedenle Tanzimat Dönemindeki daha sosyal bir çevre ifadesi olan ev, psikolojik bir sınırlanmışlık ve detaylandırma arenası olarak algılanmaya başlamıştır. Sosyal eylemliği azalan birey, evi sosyal açıklanan bir mekana dönüştürür. Kısıtlanmışlığı evin içinde yeni ve geniş psikolojik mekanlarla aşmaya çalışır. Tanzimat'ın aksiyonu/olay örgüsünü ön plana çıkararak dolayısıyla mekanı yalnızca üzerinde bulunulan bir uzamdan ileri götürmeyen romanı, Servet-i Fünûn'la yeni bir aşamaya geçer. Mekan romanın kalbine iner ve aksiyon mekanın arkasına saklanır.

Servet-i Fünûn ve onun en büyük yazarı olarak H. Ziya, mekanı bireyin psikolojiyle inanılmaz şekillendirmiştir. Aşk-ı Memnu'da karakterleri derinlemesine analiz edebilmek amacıyla mekanı daraltıp İstanbul'la sınırlamış ancak İstanbul da bir fon şeklinde genellikle romanın çıkmaza girdiği, anlatımın monotonlaştığı bölümlerde devreye girip romanın teknik olarak rahatlamasına imkan tanımıştır. Roman, ağırlıklı olarak sıkıştırılmış bir mekan olan Boğaziçi'nde bir yalıda geçmektedir. Mekanın bu ciddi sınırlanmışlığı romanın odağını karakterler üzerine çekmekte ve romanın temel kurgusu, kahramanların dar bir mekanda yoğun bir çatışma ortamında derinlemesine tahlil edilmesine olanak tanımıştır. Bu açıklama gayreti mekan-birey ilişkisi için hayli önemli bir geçişime sebebiyet vermiştir. Mekan romanın önemli göstergesi haline gelmiştir.

Servet-i Fünûn'da mekan 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' dür*" (Kaplan, 1945: 2-3) Bu nedenle ev dönemin sanatçılarında 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.*" (Kerman, 2008: 184) Servet-i Fünûn'da Tevfik Fikret'in şiirleriyle tanınan aşıyan, roman ve öykülerde de bir kaçış/sığınma izleği olarak yer alır.

Servet-i Fünûn'da sürekli bir mekansal kaçış özlemi vardır. Bu izleğin temelinde devrin sosyal ve siyasi özelliklerinin etkisi büyüktür. Dağılıma korkusu yaşayan ve kültürel dejenerasyon itkisiyle kronik bir travmaya dönüşen bu ruh hali



mekansızlık yaratmıştır. “*Servet-i Fûnun kuşağında ‘öte yer’ imgelemi ile beliren mekan, dünyanın tekdüze gerçekliğinden sıkılan ‘yorgun ruhlar için ütöpik’ bir sığınaktır.*” (Korkmaz, 2006: 132)

Ev, dünyanın ve yaşamın zorluklarına karşı bir siper, korunma, sığınma ve kaçış mekanıdır. Bu yönüyle bir kendine dönüş kendi benliğine saplanmış mekanıdır. Bu kaçış yangın ruhların, bedenlerin dinlenme ve huzur yeridir. H. Ziya romanlarına da baktığımızda tüm kahramanlar mutluluğu ancak zihinde tasarlanmış huzurlu ve sıcak bir ev metaforuyla mümkün kılar. Ev bir mutluluk nedeni, huzur aracı ve idealize edilmiş bir kendilik değeridir. H. Ziya karakterleri için ev aşkın göstergesi değildir. Bazen boyut kazanarak genişler. Bir yandan kötülüklerden kaçma, öte yandan mutluluğa sığınma arzusunu taşır. Bihter, Adnan Bey yalısına annesine koşar gibi sığınır; ancak Firdevs Hanım onun için olumsuz imaj taşıdığından yalı gerçek annesinden kaçış, arzuladığı anneye sığınış anlamını barındırır.

Ömer Behiç’in arzuladığı ev de tam bir aşiyandır. “*Bir ev onun nazarında hayat denilen şeyi bir müsaferet mahiyetinden çıkararak onunla kendisi arasında münasebeti teyit edecek bir perçin hükmündeydi. Bu benimdir, benim, yalnız benim! diyecek bir avuç toprağa malik olmak onun nazarında öyle bir haz, öyle zevkine payan (son) olmayan bir saadetti ki bu tahakkuk etmeyecek (gerçekleşmeyecek) olsa hayatını nakıs(eksik) kalmış bir rüya, mevcudiyetini sakat doğmuş bir cenin zavallılığına indirecekti.*” (KH: 31) Birey evinin ruhuna inebildiği ve onu içselleştirebildiği müddetçe onu yuva yapabilir. Bihter yalüyü yuvaya dönüştürme çabalarını artırdıkça ev ondan kaçır, ruhu bedeninden uzaklaşır.

Tanzimat romanındaki simgesel bir mekan olan yahut doğu-batı çatışması veya sosyolojik ve ideolojik bir imge olan ev, Servet-i Fünûn romanında ise “*Evdeki batılılaşma derece ve mahiyet olarak artsa bile yazarın niyeti evi batılılaşmayı yansıtan bir gösterge olarak kullanmak değildir.*” (İnci, 2003: 59) Bu açıdan bakıldığında Servet-i Fünûn romanı tezli roman türünden uzaklaşır, Tanzimat romanıyla ayrışır. Sosyal kaygıdan ziyade bireysel yaşamın romanı olur. Kaygılar da kişiselleşir ve yer yer bohem bir hayat tarzının çıkmazlarına dönüşür. “*Dağılan konak, yıkılan İmparatorluk’un metaforu olur. Onun enkazının üzerinde bütün çiğliği ve yeniliği ile*

*Avrupalı apartmanlar yükselecektir. Türk toplumu için son derece yadırgatıcı olan bu yeni bina ise II. Meşrutiyet’le başlayan kargaşa ve kaos döneminin simgesidir.*” (İnci, 2003: 65) Dahası zengin tacirlerin apartman sahibi oluşu ve bu apartmanların zevk ve eğlence sembolüne dönüşmesi de apartmanı bir yozlaşma imgesi haline getirir. Çünkü bu apartman sahipleri fırsatçı savaş zenginleridir. Osmanlının çöküşü onları daha zenginleştirmiş ve işbirlikçi kimlikleri apartman sahipleri kimlikleri ile birleşince apartmanın olumsuz ve yozlaştırıcı bir simgeye dönüşmesi kaçınılmaz olmuştur.

### **3.3. Mekanın / Evin Olumsuzlanması**

Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarında mekan hem bir sığınak ve bellek onarıcı olarak izleksel değer bulsa da zaman zaman karakterleri olumsuzluğa götüren itici ve zorlayıcı olumsuz bir imgeye de dönüşür. “*Algılanan seslerin maddiliğini kaybeden bir beyin için aynı sözcüğün binlerce farklı imgesi olacaktır.*” (Bergson, 2007: 89) İmge her beynin yeniden üretimidir. Roman karakterleri de kendi zihinlerinin kaçış veya açıklık imgelerinde sözcüklere karşılık bulurlar. Ev, rüzgar, kış veya düşlenen uzamlar hep zihnin kendi imgelemine özgün ürünleridir.

Bihter evi hem bir kurtarıcı hem de boğucu imge olur görür. Kalabalıklardan koruyup güven hissi veren ve sığınılan yönüyle olumlu bir değer taşıyan ev, yalnızlaştırıcı ve izole edici yönüyle de bir tüketici mekan işlevi görür. Ev ve yatak odası onun için çıplak ve ruhsuz bir dünyadır. Tinsellikten arınmış bir haz hücresidir yalnızca ancak tek kişilik haz ve o da yalnızca bir haz nesnesidir bu yutucu mekanda. “*Şimdi bu mutantan odanın servetleri içinde siyah mermerlerle örülmüş bir mezarda diri diri medfun (gömülmüş) gibiydi. Nefes alamıyor, boğuluyordu; bu mezardan çıkmak, yaşamak, sevmek istiyordu.*” (AŞM: 212) Bu nedenle ev olumsuz imgeleme hüküm sürer. Ev ruhunu, mahremiyetini Bihter’e açmak istemiyor. “*Evin ruhu ondan kaçıyor gibiydi.*” (Uşaklıgil, age: 207) Esasen kendi ruhunu eve (yalıya) tam olarak oturtamayınca yalı da ruhtan yoksun kalmış ve kaçışlar, arzu dalgalanmaları fitillenmiştir.

Bir odanın mahremiyeti içinde yalnız ve kendine batmış bir kadın olarak Bihter evi, odasını kendisine mezarlaştırır. Ev arzuların prangasına, düşlerin hapisanesine dönüşür. “*Belli bir saniye sonra odaya giriverecek olan bu gölge ile yalnız kalmış*

*olmayacak zannediyordu. Halbuki o öyle bir yalnızlık istiyordu ki rüyasız bir uykuya benzesin.*” (Uşaklıgil, age: 197-198) İçinde yanan ateşi soğuk bir iklimde veya üşüyerek söndürmeye(dertlerden), arınmaya çalışıyor. Ateş içerde (ciğerde) yanar yanar bir gün aniden alevlenir. *“Kalplerimizde bazı illetler vardır ki, deruni bir yangın dumansızlığıyla yanar, yanar; bu bir ateştir ki mahiyetini bilmeyiz, vücudundan haber almamız.”* (Uşaklıgil, age: 199) Bihter’in ateş imgesi aşka, arzuya çağrıdır. *“Aşk, aktarılacak ateşten başka bir şey değildir.”* (Bachelard, 2007: 36) Bihter de ateşi yakarak evden dışarıya uzanmak engin düşlerinin psiko-coğrafyasında arzularına kavuşmak ister. Arzularına kavuşacağını zannettiği yalı önce ruhunu boğar. Ancak Bihter özellikle ayna metaforunu kullanarak düşlerinin sınırlarını zorlar. Ayna imgesi şehvetin gücünü arttırıp farkındalık yaratarak özlediği coğrafyaların kavuşturucu bir imgesi olur.

Aşk ve şehveti tatmamış bedeninin odaya gömülmesinden rahatsız olan Bihter bedenini tabiatın bucaksızlığına teslim ederek rüzgar tarafından işgaline razı olur. *“Böyle, rüzgarın bu buseleriyle ihata edildikçe, daha ziyade açılmak, daha ziyade öpülmek istiyordu.”* (Uşaklıgil, age: 199) Rüzgar hem ateşi körükler hem de söndürür. Bu yönüyle bakıldığında Bihter rüzgarı bir söndürücü, dindirici olarak imgeler.

Sefile romanında Mihriban Hanım’ın ifade ettiği mekansızlık kavramı Behlül için benzer bir yapı gösterir. Mihriban Hanım’ı hayat kadınlığına sürükleyen aidiyetsizlik ve köksüzlük onun bir anlamda erkek biçimi olan Behlül’de farklı bir şekilde ortaya çıkar. Behlül’ün ailesinden uzak ve akraba ortamlarında yetişmesi onda mekansızlık ve aidiyetsizlik yaratmış ve onu da adeta Mihriban Hanım’ın erkek versiyonuna çevirmiştir. Zaten bu yapıyı da ev dışından edinir. *“Behlül, ‘kendi yuvası’ nda değil, akraba evi, arkadaş çevresinde Beyoğlu muhitinde edinir. ‘Alafranga’ bir tip haline gelir.”* (Kerman, 1998: 110) Bu nedenle mekan karakter yaratıcı yönüyle Behlül’ün kişiliğinin gerçek oluşturucusu olmuştur.

Halit Ziya romanlarında mekanın olumsuzlayıcı özelliklerinden biri de iç-dış şeklinde beliren mekanların çatışma yaratmasıdır. Ferdi Efendi’nin konağıyla dışarıyı müthiş uzaklıkta uzamlar çizer. Onun varlıklı konağına dışarıyı yoksullukla yanıt verir. A. Cemil’in sıcak eviyle yaşamın/dışarının acımasız çatışması mekanı ürkütücü bir kavram haline getirir. Adnan Bey’in yalısında bilhassa Bihter ve ötelere çağrısı

çatışması yaşanır. İsmail Tayfur'un mütevazı/yoksul evi için dışarıyı yoğun saldırgan imgelerle doludur.

Denebilir ki, mekan Halit Ziya anlatılarında hem ruhun açılmayı boyutuyla yer almış, aynı zamanda çatışmayı ve gerilimi yaratan temel unsur olmuştur. Bu açıdan ev birleştirici yanıyla birlikte farklılıkları vurgulayıp memnuniyetsizlikleri ve sosyal uçurumu simgelemesi açısından da olumsuz bir işlev görmüştür.

### 3.4. Karakter Çözümleyici Yapısıyla Mekan

Yaşamın anlamını arttırması onun deneyimlenmesi ile mümkün olur. Tıpkı bir akordeon gibi yaşam da anılarıyla genişler. Yaşam deneyimi ise ancak mekanın ev sahipliğiyle mümkündür. Mekan, yaşamın ve bireyin dış dünyayı algılamasının bir ürünüdür. Mekan kullanıldıkça, yaşantılandıkça değer kazanır ve salt bir uzam olmaktan çıkarak genişler ve mekana dönüşür. İnsan zamanına indirgenemeyen bir zaman kavramı gibi, insani ve somut bir düzeye taşınamayan, psikolojik veya tinsel süreçlerde şekillenen bir uzamın varlığından da söz etmek olasıdır. Bu bireyin kendine özgü uzam algısıdır. Bu tanımlama mekan ve insanın karakteri arasındaki ilişkinin gücünü göstermesi açısından kayda değerdir.

Türk romanında Halit Ziya'ya kadar sadece dekor olan, bulunulan yer olmaktan öteye geçmeyen mekan ilk defa hareketli ve bireylerin psikolojik süreçlerinin en önemli yansıtıcısı olarak romanın asli bir ögesi haline gelir. Sadece mekanlar bile bireylerin karakterlerinin gösterenleri olmaya yetmiştir.

Behlül'ün ruh durumu mekanın gösterenlerinde belirleyici bir rol oynar. Dışarıdaki karanlığa yağın karlar etrafı aydınlatıyor. Çünkü Behlül'ün Bihter'i sevme korkusu içindeki bir umut belirtiyor. *“Dışarıda karlar küçük küçük parçalarla gecelerin siyahlıklarına beyaza yakın bir esmerlik vererek mütemadi bir sükut ile düşüyordu.”* (AŞM: 253) Kar çıkmazları aydınlığa çeviren bir kurtarıcı imgedir. Karanlığın içindeki bir aydınlık. Ruh durumundaki çıkmazları dışarının karanlığında buluyor ve bu karanlığı kar taneleriyle (beyaza yakın) karanlıkla belirtiyor. *“Yalnız siyah bir uçurumun içinde bu beyaz şeyler kaynaşarak dökülüyordu.”* (Uşaklıgil, age:

253) Bilinmezliğin koyu karanlığında beliren ışık, umutsuzluk içindeki umudun simgesidir.

Bihter camdan dışarı baktığında gördüğü ruhsal mekanıdır. Sis ve karanlık bulutlar bilinçaltı süreçlerinin ürünüdür. Ancak bu karaltı ve sis bulutu yavaş yavaş dağılıp dökülmeye başlar. Bilinçaltı kendisine özgür alan bulabilmiş ve gerçek dünyanın enginliklerine yelken açmıştır. Mekanın kuşatıcılığını zamanla kırmış ve sonsuzluğa açılmaya başlamıştır. Dağılan bulutlar yaşamsal ve ruhsal sınırlarını kaldırmasını imler. *“Karşıda azim bir dumanla resmedilmiş bir tablo parça parça koparak denize dökülüyor gibiydi.”* (Uşaklıgil, age: 244) Bu bunaltı resminde bilinçaltından Göksü belirir. Göksü kirlenmişlik mekanıdır. Behlül’ün onu ilk öptüğü gün Göksü’da geçirdiği zamanların gecesini anımsatır. *“Göksü alemi ni takip eden gecenin kabusuna benzeyen bir şey onu derin bir uçurumun içine yuvarlıyor zannediyordu.”* (Uşaklıgil, age: 244) İki durumda da cinsel imgeler bilinçaltında korkuyu kabusa dönüştürüp ruhsal travma yaşatır. Süper ego işlevi gören toplum, utanma duygusuyla bireydeki cinsel dürtüleri engeller ve kabusa dönüştürür.

Sefile romanındaki Mihriban Hanım ve İkbal mekansız kadınlardır. Mihriban Hanım’ın *“Bizim gibi kadınların evi, meskeni mi olur?”* (S. : 75) sözü bunu onaylar niteliktedir. Esasen mekansızlık maddi bir duruma değil, tamamen maneviyattan yoksunluğa delalet eder. Anne eviyle, ona hükmedişiyle kendi varlığını ve hayata karşı güvende duruşunu, benlik bütünlüğünü hisseder. Ancak Mihriban ve İkbal gibi hayat kadınları bir aile ortamı yaratamadıkları ve anne olamadıkları için bu varlık bilincini tadamamış bir yönleriyle sürekli eksik yaşamışlardır. Geleneksel yapıda anneliğin tanımını dolduramamak tam olamamak ve hayatta hep içi boş bir ömür sürmektir. Daha sonra Mazlume de bu cehenneme sürülecek, mekansız ve içi boşaltılmış bir kadınlığa mahkum edilecektir.

İkbal evinde, kendi yatağında para karşılığı beraber olarak yalnız bedenini değil evinin ve yatağının ruhunu da satmakta ve ebedi bir hiçliğe mahkum etmektedir. Mazlume’nin *“Aşağıya indiği zaman İkbal’in odasına giremedi: Gözlerine bu oda bir mezar kadar müthiş (korkunç) görünüyordu.”* (Uşaklıgil, age: 56) Bu bakışı aslında vicdanın, geleneğin ve masumiyetin bir perspektifidir. Bir kere kirlenen bir mekanın,

bedenin veya ruhun onarılması mümkün değildir. Gelenekçi toplumlarda kadına yönelik aşırı baskı ve kirletilen kadının öldürülmesinin temelinde aynı neden yatmaktadır. Bu nedenle kirletilen mekanlar ancak öldürülerek/yok edilerek temizlenir.

İhsan Bey önce Çamlıca'da bir köşkte oturur. Bu kuş yuvasından *“Burası o kadar acı vakaların mahalli vuku oldu ki artık burada oturamayacağımı anlıyorum.”* (Uşaklıgil, age: 111) İkbâl'in ölümüyle zorunlu bir yer değiştirmeye oradan ayrılıp Emirgan'da bir yalıya taşınmışlardır. Çünkü Çamlıca artık olumsuz imgelerle yüklü bir ölüm mekanıdır. Buradaki tüm nesnelere belleğinde ölümü saklar. Emirgan ise yeni bir hayatın ve yeni bir aşkın mekanı olacaktır. Mazlume ile birlikte ölüm imgeleri silinecek, mutlu bir dünya yaratılacaktır. Ne var ki İhsan Bey burada da zalim bir tüketiciye dönüşerek, Mazlume'yi de, onun kutsal bir sığınak addettiği bu yalıyı da kirletmiş, aşktan yoksun, ruhsuz ve kutsaliyetine gölge düşmüş bir mekana dönüştürmüştür.

İkbâl ve annesi Mihriban fuhşa bulanmıştır. Anne ve İkbâl büyük pişmanlık içindedir. Önceleri sadece zevk uğruna ve mutlu saatlerde ruhun bedenle birlikte dünyanın üzerinde gezindiği dakikalar çok cazip görünmüştür. Ancak daha sonra yalnızca kadının bedenini tüketmeye yönelik bu durum ruhunda parçalanmaya neden olmuştur. *“Mazlume genç kadının ağır kabuslar altında ezilmekte olduğunu anladı.”* (Uşaklıgil, age: 70) Güzel düşler daha sonra kabuslara dönüşmüş benliğindeki derin yaralar evreni pişmanlıklar mekanına çevirmiştir. *“Hayatının şehvete feda olduğunu biliyorum.”* (Uşaklıgil, age: 71) Bu hayat 'gel gel' yapıp daha sonra dünyanın boşluklarına bırakan bir hayattı. *“Fuhuş öyle bir varta-i dehşet-i amizdir ki kurbanlarını a'mak-ı gayr-ı müntehiyeye (sonu olmayan derinliklere) kadar cezp eder.”* (Uşaklıgil, age: 84)

Fuhuş anaforundan daha sonra Mazlume de nasibini alır. *“Zavallı kızı hal-i ye'sinde (acılı bir halinde) masumiyetinden istifade ederek hayatını telvis ettikten (kirlettikten) sonra kalbinin en nazik bir mahallini cerihadar (yaralayan) eden bu adamın fena bir tabiatta yaratılmış olduğuna hükmediyordu.”* (Uşaklıgil, age: 131) Aşk ile cazip görünen ancak aşk bitince geriye yalnızca cinsellik kaldığında aşksız cinsellik fuhşa, bedenin tüketilmesine dönüşür. Kadın en önemli yaşam nedeni olan kadınlığını, iffetini tüketince *“Benim yegane medar-ı iftiharım, yegane servetim,*

*saadetim olan ismetimi payimal ettikten sonra(...) Beni arzu-yı şehvanisine(cinsel arzusuna) zalimane feda etti.*” (Uşaklıgil, age: 133) hayata tutunacağı en yüceltilmiş değerini kaybeder. Bu kayıp ruhsal yıpranma ve psikolojik travmalarla onu dünyanın boşluklarına atmasına yeter.

### 3.5. Eril ve Dişil Uzam Çatışması

Özellikle ataerkil toplumlarda erkek için en temel gösterge hükmedilebilir bir varoluş alanına sahip oluşudur. Kaldı ki bazı hayvanlara bile baktığımızda ilk ve esas gaye varlık alanını koruma ve korunaklı bir mahrem alan yaratma arzusudur. Aslanlar savaşır ve kaybeden yeni bir hakimiyet alanı aramaya başlar. İşte insanlarda benzer olan bu durum erkeğin şiddetinin kaynağına götürür. Erkek şiddetinin en temel nedeni olan uzamını koruma diğer gerekçelerin teşekkül noktasıdır. *“Kendi sınırlarını, bölgelerini ötekine karşı ne pahasına olursa olsun korumak eril öznenin uzamsal imgeleminin içinde barındırdığı şiddetin nedenlerinden biriydi.”* (Çabuklu, 2005: 247) Eril imge hüküm sınırlarını korumaya çalışarak gücünü, özgüvenini test eder ve öncelikle kendisi için güven alanı yaratır.

Erkek kadını eve kapatıp onu izolasyona maruz bırakır. Ancak baskının temelinde kadını kamusal alana dahil etmemek, kamusal alanda erkeğin gücünü zayıflatmamak vardır. *“Kamusal alana sokmadığı kadını erkeğin reisliğindeki bir kapatacı uzama, eve sokmak bile eril aklın kadınla ilgili endişelerini gidermeye yetmeyecek, eril modernlik eve kuşkulu bir gözle bakmaya devam edecekti.”* (Çabuklu, age: 47) Çünkü kadının evden “çıkma”sı demek eril otoritenin güç kaybetmesi ve gelecek kaygısı hissetmesi demek olacaktır. Bu nedenle kadın hep göz hapsinde tutulmak zorundadır.

Konağın dolayısıyla eril söylemin mekanı olan ev, zamanla dişileşmeye başlar. Kadını evin mahrem uzamına süren erkek zamanla evin dişileşen sesinden rahatsız olmaya başlar. Tanzimat’ın eril sesinin evden silinmesiyle ev tamamıyla dişil bir hakimiyet alanına dönüşür. Ancak bu içerisi/dışarısı, özel uzam/kamusal uzam, dişil uzam/eril uzam çatışmasını beraberinde getirir. İşte bu uzam çatışmasında, bedeninden kurtulmuş siber kadın bedenin önüne geçmiş, cinsiyetini silmiş ve bu bedensizleşme

sürecini kendi lehine çevirmeyi başarmıştır. Erkeğin bedenini yükseltmesine kendi bedenini silikleştirerek ve siber bir feminist oluşumla karşılık vermiştir

Sefile romanında İkbâl bedenini nötrleştirerek eril uzamın baskısı altından kurtulmaya çalışır. Ya da Bihter özgür düşlemler için kendi dişil uzamını yaratma arzusuyla Adnan'la evlenir ve yalıtılmış bir uzam haline getirip kendileştirmeye çalışır. Eril uzamın yoğun taarruzu altından kaçma eylemidir bu. Bu konuda can alıcı bir nokta Kırık Hayatlar romanında görülür. Ömer Behiç'in dışarıda farklı ev içinde farklı bir kişilikte tavırlar sergilemesi eril ve dişil uzam geçişmezliğini sergiler. Kendi eril hükmünü ev içinde Vedide'nin kurallarına bırakır.

### 3. 6. Yapısal Açıdan Mekanlar

Tanzimat romanı genellikle olay ağırlıklı olduğu için mekan yalnızca olay örgüsünün cereyan ettiği ortam olmaktan öteye geçememiştir. Ancak Servet-i Fünûn romanı olaydan duruma yönelen kurgusuyla değişen mekanlarda değil, aynı mekanlarda, ancak çok boyutlu romanlarda kendini ifade etmiştir. Bireyler aynı mekanlarda derinlemesine ve sentezleyici bir bakış açısıyla değerlendirilip karakterize edilmiştir. Bu nedenle mekan Servet-i Fünûn romanının en önemli halkalarından biri işlevini üstlenmiştir. Çünkü bir karakterin iyi analiz edilebilmesi ancak onun yaşadığı mekan ve zamanın çok iyi irdelenmesiyle mümkün olacaktır. *"İster gerçek, ister hayalî olsun, mekân, aksiyona veya zamanın akışına bağlı olarak, kahramanlarla sıkı sıkıya bağlı ve kaynaşmış durumdadır."* (Bourneur, Qellet, 1989: 91)

#### 3.6.1. Açık Mekanlar

Açık ve geniş mekanlar, bireyin kendisiyle ve toplumla barışık olduğu mutluluk, huzur ve uyum mekanlarıdır. Kapalı mekanların aksine içten-dışa yönelen bir mekan algısıdır. Küçük bir hücrenin bile sonsuz bir evren gibi hissedilebildiği dışa açılan huzur mekanlarıdır. Konaklar kapalı ve dar mekanlar olarak algılanırken yalı modernizmin, sınırsız düşlemin mekanıdır.

Bihter'in gösterilişli yatak odası onun için bir mezara, bir esaret yuvasına dönüşür. Bu kapalı ve labirent mekana gömülmeden Bihter, dışa açılmak ve ruhunu bedeninin içinden çıkarmak ister. Sürekli çalışan Göksu imgesi onu bir ruhsal kaçış ve



dışa dönme mekanına çevirir. Aynada gördüğü beden ruhunu hapsedmiş, onu tensel hazlardan mahrum bırakmıştır. Bir narsistik ve hatırlatıcı imge olarak ayna ona dişiliğini ve hapsedildiği bedenini şehvete çağırır. Tamamlanmamışlığını görsel sembollerle vurgular.

Bihter'in yatak odası-yalı ve dışarısı iki karşıt değere vurguyu yapar. Yatak odası, varolan Bihter; dışarısı ise onu olması gereken çağırın kendilik bir mekan olarak var olur. Dışarısı özgürlüğe/dişiliğe/shhevete çağrı mekanıdır. Beden ve ruhunun bu çatışması narsistik bir imgelemde bu özgürlük ve kendilik rüzgarına kaçışa atıftır. Yalıda pencereden içeri giren rüzgar bile işte bu şehvet özleminin ruha nüfuzudur. Bedensel bir tatmin, ruhsal bir yaralama nedenidir.

İkilemlerde sıkışan Bihter ruhunun ve bedeninin kısıcında, şehvet sefaletine düşer. Ancak bütün bu şehvet çağrıları Bihter için tam bir trajediye dönüşür. Tensel hazzın nesnesi haline gelen annesi Firdevs'ten nefret eden Bihter, annesi gibi olmamak için uğraşmakta, ama ablası sadık anne Peyker'e de benzeyemedikçe yaşadığı trajediyi büyütür ve benlik yaralanması yaşar. Ne yazık ki genetik ve kalıtsal etkenler determinist bir değerlendirmeye ortaya çıkacak Bihter'i de hazzın oyuncağı haline getirecektir.

Aşk-ı Memnu romanında mekan en önemli yenilik ve değişim sembolüdür. Bütün değişimler mekansal yer değiştirmelerle boyut kazanır. Gezintiler ruhsal olduğu kadar, cinsel uyanış hüviyeti de görür. Göksü cinsel uyanış için en önemli bellek mekandır. Bütün Göksü gezileri şehveti tetikleyen bir özelliğiyle karşımıza çıkar. Göksü bu yönüyle bir açılma ve bilinçaltılarının kollektif bir bilinçle yeniden özgürce yaratılma mekanıdır. Bilinçaltılarının tek özgürlük mekanı olan Göksü bellek mekan olarak bireyin kendine dönmesini ve kendisiyle yüzleşmesine de olanak tanır.

Nesli Ahir'de gecenin mekan üzerindeki fonksiyonu önemlidir. Gece karanlıktır ve her şeyi gizler. Kötülükleri, çirkinlikleri ve günahları. Gece herkesi her şeyi eşit kılar. Bu nedenle sessiz gecede Nüzhet tüm içinden geçen günah ve utançları yapabilecek bir güç buluyor kendinde. *“Gecenin sükunu insana başkalarından saklanacak şeyleri yapmaya fazla bir cesaret veren bu karanlık...”* (NA: 429) Yani gece mekanı geniş ve özgür bir mekan haline getirir. Nüzhet için gece maddesel olarak

gizleyici, kısıtlayıcı bir uzamsal boyutu ifade ederken tinsel olarak çağrışımların ve günah yüklemenin uygun olduğu özgür bir uzama gönderme yapar.

Nüzhet kayınvalidesinin (Nefise Hanım) Emirgan'daki köşküne geldiğinde ruhu dinleniyor ve kendini buluyor. Tıpkı insanın doğduğu eve ruhunun sinmesi gibi. Bu ev de onun belleğinin önemli bir mekanı ve evlilik hayatının gösterge mekanıdır. Burda her şeyden kopuk ama ruhu dinlendirecek bir yaşamın olması köşkü sınırsız bir mekana çevirir. “*Burası alam-ı maneviye için bir darussıhha (manevi elemeler için bir sağlık evi) olabilirdi.*” (Uşaklıgil, age: 236) Böyle mekanlar yaşamın keskin yanlarının törpülediği uyum mekanlarıdır.

İstanbul, romanların merkezine konumlandığı için İstanbul kendi içinde farklı tanımlamalar bulur. Mekanlar tüm bireyler için farklı dünyaların, değişik yaşam biçimlerinin, sınırları belirlenmiş sonsuz ihtirasların gerçekleşme mekanıdır. İhtiras ve şehvetin meşru mekanıdır. Bu açıdan bakmak gerekirse Beyoğlu doğal bir arzu mekanıdır. Bu yönüyle sonsuza açılan bir mekandır. Beyoğlu sınır tanımaz ve tüm arzulara yanıt verir. Öncelikle ve özellikle bedeni dindiren bir mekandır. Romanların bir çoğunda da Beyoğlu İstanbul'un ana arteri işlevi üstendir. Beyoğlu'nun yanı sıra Halit Ziya'nın romanlarında sıklıkla mesire mekanları bulunur. Bu mesire yerleri, hafta sonunda elit ailelerin hep birlikte iyi vakit geçirebilmek amacıyla gittiği uçsuz/sahra mekanlardır. Kırık Hayatlar'da ve özellikle Aşk-ı Memnu romanında sıklıkla bu engelsiz mekanlara gezintiler yapılır. Başta Göksu ve Kalender en ilgi çekici aşk, flört ve iştret mekanlarıdır. Melih Bey takımı gibi kadınlar için bir gösteriş, bedenini sunuş ve bu ihtişamlı yaşamı idame ettirebilecek zengin bir koca demek olan bu mekanlar dönemin ara bölgede kalmış kadınları için kendilerini gösterebilecekleri vizyon mekanlarıdır. Düşmüş kadınların mekanı Beyoğlu/Tepebaşı iken, sadık ve değerlerine bağlı kadınların mekanı evleri olmuştur. Bu düşmüş veya konsomatris kadınlar da genelde yabancı uyruklu bayanlardan oluşmuştur. Ancak bir de bedenene eve bağlı görünmesine rağmen ruhunun/ arzularının sınırlarını kırmak isteyen geçişken kadınlar için kuşkusuz bu mesire yerleri kendilerini işve sınırları içinde sunma mekanları işlevi görür. Böyle yerler onlar için sonsuza açılır. Çünkü böyle mekanlarda zihinlerini ve bilinçaltılarını kusabilirler. Bu kadınlar Batı kültürünü Türk kültürüyle yoğuran geçiş kadınları olmuşlardır. Bu Batı menşeli özgürlük anlayışı da ancak böyle yerlerde

sunulur. Dönem için çok tehlike olan kadının özgürlüğü kavramına temas ettiği için bu yerleri aynı zamanda ürkülen mekanlar olarak da algılanır. “*Başka nerede, gelin olurlar? Kalender’de, Kağıthane’de, Göksu’da(...) Ağzından çıkmamakla beraber bu sual onu o kadar korkuttu ki sapsarı oldu.*” (Uşaklıgil, 2008: 309) Bu nedenle Göksu gibi yerler şehvete düşkün kadınlar için geniş ve açık bir mekanken, tüm yaşamı evi olan kadın için ürkütücü ve kuşatıcı bir mekan olur. Buradaki en önemli ayırım, Beyoğlu’nda kadın bedenini metalaştırıp sunarken mesire yerlerinde bedeninin öncelikle estetik olarak sergileniyor oluşudur.

### 3.6.2. Kapalı – Dar / Labirent Mekanlar

Kapalı ve dar mekanlar fiziksel bir darlığı veya kapalılığı değil, ruhsal ve psikolojik çıkmaz anlamında bir sıkışmışlığı, kuşatılmışlığı simgeler. Bu yoğun kuşatma altındaki birey mekan her ne kadar geniş olursa olsun kendine yönelen bu baskı altında sıkışıp kendi benliğinde parçalanmaya maruz kalacaktır.

Anadolu’nun unutulduğu romanlarıyla H. Ziya, İstanbul’u da romanlarında işlevsel olarak değerlendirir. Romanlarında yalnızca belirli insanların yoğun iklimi verilmiş ve sosyal problemler görmezlikten gelinmiştir. Toplumsal problemler ancak üzerine gidildikçe görünür olmaya başlar. Büyükşehirlerde ve İstanbul’da açıklıklar, kötülükler, olumsuzluklar kenarlara süpürülmüştür, gizlenmiştir. İstanbul, içerilerine girildikçe çirkinlikleri gözükür. “*Sefalet bir ayıp kabilinden süpürülmüş, gözlerin önünden kaldırılmış, uzaklara, köşelere atılmış, ortada yalnız şairleri memnun edecek, seyyahları sıkmayacak güzellikler bırakılmıştır.*” (Uşaklıgil, 2009: 76) İstanbul yalnızca karakterlerinin ulaştığı alanlarıyla romanlarda yerleşir. Ahmet Cemil’in veya İsmail Tayfur’un tanık olduğu ve betimlendiği birkaç bölüm dışında adeta kahramanlar düşsel bir yoldan yürür ve halktan birileriyle hiç yakın temasta bulunmazlar. Bu izole durum İstanbul’u Anadolu’dan koparmıştır. İstanbul sınırları belirlenmiş, kapalı bir mekan hüviyetiyle sunulmuştur. Bu kısırılmışlık içindeki bireyin düş evreni de ötelere geçememiştir.

Nüzhet’in İstanbul algısı da artık daralmıştır. Zihninde yüce göklerinin, pırıltılı, ihtişamlı mehtapların artık utancından saklandığını düşünüyor. Yüce bir ulusun ve

devletin doğası artık eski haşmetinden uzak, içine kapanık ve yeni hayatlarından ve sahiplerinden mutsuzdur. “Nüzhet’in başının üzerinde de mehtap güya bir sis altında gizleniyor gibiydi.” (Uşaklıgil, 2009: 115) İstanbul psikolojik coğrafyada kuşatıcı olmaya başlar. Eski gücünü kaybeden Osmanlı'nın başkenti yeni bağımlı düzende vatandaşına bilinmez ve puslu bir gelecek sunduğundan memnuniyetsizlik yaratır. Bu artık zayıf ülke başkenti bireylerde sıkıştırılmışlık ve daraltılmışlık etkisi yaratır.

Nüzhet, mekanları koyu rengiyle kızıl ve kan kavramlarıyla simgeler. Bu kızıl ve kan A.Hamit'in baskı ve sürgünlerine bir atıftır. Ruhları kanatan mekanlar yaratılmıştır. A.Hamit döneminde gördükleri tüm manzaralar bireylerin gözünde kan kokar. “Güneşten etrafa fıskırmış kırmızı alevleri, güya müthiş bir yangının etrafı kızılıklarla boyayan bu inikası-ı huninini (kanlı yansımalarını) gördü.” (Uşaklıgil, 2009: 271) Tam bulutlar güneşin önünden çekilirken yoldan geçiyor ve gördükleri manzarayı ülkenin durumuna benzetir. A.Hamit ülkenin başından indirilemiyor ve güneş kanlarla bulanmış bir hançere benzer surette yeniden çıkıyor. “Kanlarla mülemma bir hançer şeklinde görünüyordu.” (Uşaklıgil, 2009: 273) A.Hamit kan koktuğu için (çok kişiyi öldürttüğü için) Kızıl Sultan kana bulanmış güneş imgesiyle betimlenir.

İçinde yutucu bir gücü barındıran değişim, bazı bireylerde iç uzama saldırı biçiminde tezahür eder. Herkesleşmekten, herkese ait olandan kaçan ve orada boğulacağını düşünen birey -özellikle kadın- kendine ait olan mekanları korumaya çalışır. Bilhassa ev kadınlarında görülen bu kamusal alana dahil olma korkusu onu annelik yani bir mekanın hamisi olma özelliğinden koparacaktır. Anne kendi evi olduğu ve onu dilediğince koruyup düzenleyebildiği, otoritesi olduğu sürece annelik hükmünü taşır. Onu bu düzenden koparmak isteyen her tehlikeye –modernlik ve evin kamusal alana dönüşmesi korkusu- karşı bütün gücünü kullanacaktır. Bu güç ve korku zamanla komplekse dönüşecek ve bastırılan bu kompleks zaman zaman agorafobi olarak belirecektir. Ev anlamsızlaşıp soyutlaşırsa annenin maddi evreni/ruhsal dayanakları çöker. Bu nedenle özellikle ev hanımlarında onlara ait olanı kaybetme korkusu oluşur.

Halit Ziya romanlarında geleneksel kadın tiplerinde görülen önemli noktalardan biri dışarı çıkmayı unutan veya çıkması unutturulan kadının agorafobik özellikler taşımasıdır. Kırk Hayatlar'da Vedide'yi neredeyse hiç dışarıda görmeyiz. Hep ve

sadece evindeki haliyle anımsarız. Bu yönü onda agorafobik etkilerin görüldüğünü gösterir. Çünkü kamusal alanlar onun kendini güvende hissedebileceği mekanlar değildir. “*Kamusal alanların agorafobisi olan bireyde yarattığı korku ve endişe duyguları bu mekanların genişliğinden, büyüklüğünden değil yaşanmış, aşına olana ilişkin tüm izleri silmelerinden kaynaklanıyordu.*” (Çabuklu, 2004: 98) Bu korku yeri düzlemekte, uzamsallaştırmaktaydı. Vedide kendi dar uzamını korumak adına dış dünyanın sınırsız uzamıyla arasına engel olur.

Bihter’in evliliğindeki ilk zamanlarda da agorafobik özellikler görülür. Dışarıdan kaçmaya çalışan ve kendine ait bir özel alan yaratmaya çalışan Bihter yalı dışını kendisinden öteleştirir. Çünkü başta Göksu gibi mesire yerleri onun kendine ait dünyasına saldırı sembolleri taşırlar. Dönemin anaç kadınları için mesire yerlerinin ürkütücü görünmesi Bihter’deki açık ve geniş alan korkusunu kanıtlar. Freud “*Agorafobinin kadının içindeki, sokak kadını, fahişe olma arzusunun, fantezisini bastırması sonucu ortaya çıktığını söyleyecekti.*” (Çabuklu, 2004: 99) Bihter’in annesi gibi olma korkusunu bastırması evliliğinin ilk yıllarında onda agorafobik eğilimler yaratır. “*Kadınlardaki ‘kendine ait bir oda’ ya sahip olma yönündeki eğilim agorafobisi olan kadınların kamusal mekanlara karşı gösterdiği tepkiye komşuydu.*” (Çabuklu, 2006: 100) Anoreksi ile agorafobi birbirlerine yakın duran iki ruh halini yansıtır. Anoreksi dışardan geleni kabul etmeme, agorafobi ise mekanın yıkıcı ve değişici etkisine / yutuculuğuna tepkidir. Esasen iki komplekste de müdahaleye tepki vardır. Varolanı koruma, kendine ait olanı içselleştirme ön plandadır. Ait olana saldırı kendine yapılmış bir saldırı dürtüsüne dönüşür. Bihter’in annesinin onun bilinç aralığını daralttığı için kendi arzusu dışında dışardan gelen tüm müdahaleleri kendi uzamına saldırı olarak görür.

Mekanlar tüm bireyler için farklı dünyaların, değişik yaşam biçimlerinin, sonsuz ihtiraslarının gerçekleşme mekanıdır. İhtiras ve şehvetin meşru mekanıdır. Bu nedenle Beyoğlu doğal bir arzu mekanıdır. Bu yönüyle sonsuza açılan bir mekandır. Beyoğlu sınır tanımaz ve tüm arzularına yanıt verir. Bedeni dindiren ve onun sonsuzluğa açıldığı bu mekan sağladığı rahat ve bağımsız hüviyetle Behlül’e geniş bir özgürlük alanı yaratır. Ancak özgürlüğün sınırlanmamışlığı mutluluğun, hazzın kalitesini düşürecek ve doyumun azalmasına neden olacaktır. Bu bedensel sınırlanmamışlık onu bir maceraya

iter ve Bihter'le yasak aşk cazip hale gelir. Labirentleşen yalı tensel olarak sonsuza açılırken öte yandan labirentleşerek içinden çıkılmaz bir uzama dönüşür. Sonu muamma ve sorunlu bir aşk ve şehvet macerası yalayı bir yandan arzunun ve doyumun zirvesine çevirirken öte yandan bastırılmışlığın, sıkıştırılmışlığın ve çözümsüzlüğün mekanına dönüştürür.

Kırık Hayatlar'da Ömer Behiç'in kutsal ve sonsuza açılan evine karşıt bir değer olarak Neyyire'nin (Sahire Hanım'ın) evi durur. Ömer Behiç kendi kutsal mekanı olan evinden kirletilmiş mekana kaçma arzusu taşır. Bu durum onda ruhsal rahatsızlık yaratır. Neyyire'nin evi bedensel anlamda özgürlük alanyken psikolojik olarak labirentleşen ve giriftleştiren bir mekan şekline bürünür. "*Ömer Behiç bu mülakat mev'idinin (görüşme yerinin) çirkinliğine vakıftı ve ondan bizardı(rahatsızdı).*" (Uşaklıgil, 2006: 284) Bu psikolojik rahatsızlık duyma durumu Neyyire'nin evini zihinsel bir günah mekanı haline getirir. Ömer Behiç zihninde olumsuz imajlarla yüklü bu labirent/yutucu mekanda vicdanıyla baş başa kaldığında zihni hemen o mekanın içinde boşluklardan düşüp yaralanmasına sebebiyet vermektedir.

Halit Ziya'nın romanlarında aşk çok boyutlu bir mekan tasarlayıcıdır. Ruha ebedi bir genişlik hissi veren aşk, karşılıksız olunca veya hüsrana dönüşünce ruhu yutan ve düşleri pusulaştıran bir mekan üretici haline bürünür. Aşk 15 yaşında farklı bir evrende hüküm sürer. 15 yaşında şiir aşkın eşleniğidir. İmgesi uçsuz bucaksız aşk şiirleri gibidir. İnsanı sonsuz bir evrende sonsuza uzanan bir dünyayı müjdelere, bu sonsuza açılan mekanlarda birey ruhunu özgürce dolaştırır. Ancak aşkın karşıt değeri yaşlılık bu evreni (bireyin ontolojik) sınırlarını farkındalıktan (ölüm) ötürü daraltır ve boğar. Ölümün anlaşılması evrende bir mikro uzam olan mezar kavramını düşündürdüğü için yaşlılık mekanları daraltan ve insanı boğan bir sembol olur.

### **3.7. Fonksiyonel Açıdan Mekanlar**

#### **3.7.1. Kaçış Mekanları**

Yaşamda duyulan memnuniyetsizlik karakterleri sürekli kaçışlara, yeni mekan arayışlarına itmiştir. Ancak bu kaçış izleği hep mutsuz sonla bitmeye mahkum

bırakılmıştır. Bu mahkumiyet de ölüm izleğine sürekli temas etmiş ve ölüm izleğini güçlendiren bir kaynağa dönüşmüştür. Mekana ve yurda karşı beslenen aidiyet problemi kaçış izleğinin güçlenmesine, romanların da bu ekseninde kaçış-ölüm izlekleri çerçevesinde mekansızlık/aidiyetsizlik etrafında dönmesine sebebiyet vermiştir. Kendisini bir mekana veya vatana ait hissetmeyen bireyler önce kaçmaya, yeni yerler arama ve ait olma arzusunu doyurmaya çalışmaktadır. İnsan “*Yaratılışı gereği seçme şansına sahiptir. Sıkıldığı ve bunaldığı zaman ve mekanlarda kendi ruhuna sükûnet bahşedecek kaçış mekânları aramaya ve yaratmaya başlar.*” (Özcan, 2007: 52) Fakat bu kaçışlar her seferinde olumsuzlukla sonuçlanınca kaçınılmaz son ölüme sürgün edilmiş ve kahramanlar ontolojik problemi ölümlerle çözmeye çalışmışlardır. Ölüm hem bir kurtuluş, öte yandan da bir arınma / regression (ana rahmine dönüş) imgesidir. Bu açıdan değerlendirilince ölüm itkisi bir reenkarne imgesi olarak kahramanlar için ebedi bir dönüş metaforudur.

Bihter zengin Adnan Bey’in evlilik teklifini kabul ederek kendisine gösterilmeyen annelik şefkatini, Adnan Bey’in iki çocuğuna göstererek annelik yönünü doyuracak, babasız büyümüşlüğüne ise Adnan Bey’de onaracaktır. Öte yandan annesiyle olan ergenlik bağlarını koparıp yepyeni bir evrene girecektir. Adnan Bey’in yalısının oluşu ve yalıyla evlilik yapacağı düşüncesi ondaki bireyleşme ve özgür düşünce güçlerini harekete geçirecektir. Bihter, ancak yalıya gelin giderek kendi özgür evrenini yaratabilecek ve arzularına kavuşabilecektir. Annesinin olumsuz yaşantılarının onun güçlü ihtiraslarına engel olması da bu seçiminde önemli bir etken olacaktır. Kız çocuklarının anneyi model alan davranışı, Bihter’de ters yönlü hareket alanı bulmuş ve ondan kaçtıkça kendini özgür ifade edebilen ve ideallerine kavuşabilen bir kadına dönüştürmüştür. Ancak genetik yapı bu özgürleşme çabalarının peşini bırakmayacak ve Bihter’i yeni bir Firdevs olmaktan alıkoyamayacaktır. Bu kaçış arzusu yalıtılmış ideal mekan olarak düşlemenin ürünüdür. “*Düşü, duvarlar sağlamlaştığında kendi işinin sona erdiğini düşünmez.*” (Bachelard, 2008: 180) Ancak yalı kaosun da çıkış noktasına dönüşünce, düşler yalıda natüralist bir gözlemine düşmüşse döner.

Bihter önce Nihal’e iyi bir anne olmaya çalışmaktadır. Bu annesi gibi olmama, ondan kaçma kompleksinin yansımasıdır. “*Bihter bir hayret nidasını zapt edemedi: Oh! Benim mini mini Nihal’im! koştun, Nihal’in iki ellerinden bırakmayarak çekerek onu*

*öptü, ellerinden bırakmayarak çekiliyor, ona bakıyordu; sonra Adnan Bey'e bakarak; 'Ne güzel kızımız var', diyordu." (AŞM: 280) Lakin genetik yakınlık onu annesi gibi olmaktan alıkoyamayacaktır. "Bihter'in Nihal'e başlangıçta nasıl gerçek bir anne olma arzusu taşıdığını açıkça gösteren..." (Kerman, 2008: 179) tutumu daha sonra annesinin şehvet düşkünlüğü benliğinden yavaşça yüzeye çıkacak ve onu kontrolü altına alacaktır. Zaten romanın başlarında takılara ve gösterişe düşkünlüğü annesi ile olan benzeşimlerinin öncül göstergeleridir. "Artık bahçeyi değil, gözlerinin önünde küme küme yığılmış kumaşları, bunların üzerine dökülen mücevherleri görüyordu. Burada bir kavs-i kuzah parçalanmış, ondan yeşil, mavi, sarı ve al ipek tufanları serpilmiş idi ve bu renk fevvaresinin üstüne zümrütlerden, yakutlardan, elmaslardan, firuzelerden mürekkep güneş parçaları dökülüyor gibiydi." (AŞM: 48) Bihter yalıya ve onun maddesel gücüne ruhunu feda etmiştir. "Kıyafet ve eşya Bihter'in ruhunun maddi sembolleri haline gelmiştir." (Kerman, 2008: 175)*

Bütün Servet-i Fünûncularda ortak bir payda olan mekandan kaçma ve güvenilir bir eve sığınma izleği Halit Ziya romanlarında da ana izlektir. Tevfik Fikret'in aşyanı her yere nakşetmiştir. Halit Ziya'da da bu mekandan kaçış Kırık Hayatlar romanına kadar mekanın değiştirilmesi ile yani aslında kalıcı gibi duran geçici çözümlerdir. Bu kaçış yepyeni bir dünyaya değil en yakındaki en güvenilir sığınağa ilticadır. Ancak Kırık Hayatlar'la birlikte tebdil-i mekandan ziyade yeni bir mikrouzam tasarımı vardır. Bütün hayalleri yeni inşa ettirdiği ve sürecin her aşamasını takip ettiği evi Ömer Behiç'in dünyadan kaçma ve yeni ve özgü bir iç uzam/mikrouzam yaratma gayesinin delilidir. Bu değerlendirme ile Halit Ziya'nın fikri bir olgunluğa ulaştığı söylenebilir. Bıktığı ve zor bulduğu dünyadan/evden onu sadece geçici kaçışlara itmiştir. Önemli olan kaçış izleğidir, nereye olduğu daha önemsizdir. Memnuniyetsizlik hayallerin önündedir. Memnuniyetsizliği hayallerini şekillendirmiştir. Kırık Hayatlar ise alternatif mekanı/çözümü bulduğu üretimsel ve kalıcı mikrouzama yaratmayı amaçlar.

Ö.Behiç diğer roman karakterlerinden farklı olarak çok boyutlu olarak sunulur ve Ö.Behiç'in kişiliği mekanla bütünleşmiştir. Mekan Ömer Behiç için bir fon değil bir üretim ve anlamlandırma nesnesine/öznesine dönüşür. Evin her parçası ve eşyası birer simge ve belleklendirme nesnesidir. "Evde yer alacak eşyalar, saadetin sembolüdür." (Kerman, 2008: 184)



Ahmet Cemil'in düşsel kaçış ve tasarım mekanları onun iç dünyasının renklerini yansıtır. Lamia'yı istediği şekle sokup, zihninden arzulanan kadına dönüştürüyor. Sonra hayal ettiği gökyüzündeki yıldızlar birden laciverti siyahı andırıyor. *“Deminki manzarada bir tebeddül vardı. Şimdi sema lacivert bir şişeden süzülen ziyaya benzeyen hafifçe bir su halinde yarı şeffaf, ötede beride yıldızlar hemen hemen beyaz idi.”* (MS: 143) Aradan beliren yıldız ve güneş imgesi ruhsal aydınlanma ve arınma imgesidir. Ruhundaki karaltıların umuda dönmesini ve arınmasını simgeler. Buna benzer bir aydınlanma ve umutlanma betimlemesi ay ve bulutlarla imgelenir. Baktığı görüntü sürekli değişiyor birden beyazlıklar güvercin sürüsü oluyor, *“Kuşlar garip canavarlara, ipek tufanları mermer sütun enkazına, dalgalar korkunç kasırgalara, dumanlar beyaz gül yığınlarına tebeddül ederek”* (Uşaklıgil, age: 149) ruhsal bir patlama umut ışığıyla güvercin oluyor sonra yine olumsuz siyahlıklara, dumanlara bürünüyor her yer. Yine burada önemli bir nokta umudun rengi beyazın gül imgeleriyle verilmesidir. Fakat beyaz güller umudun anlık tükenişini ifade maksatlı olarak yığın halinde imgelenir. Ayrıca özgürlüğün, kaçışın, ötelere imgesi kuşun, kısıtlayan ve yutan canavar imgesine dönüşü içsel süreçlerdeki umutsuzluğa dönüş imgeleri olarak kullanılır.

Nesli Ahir romanında S. Nüzhet'in kızı Azra da Halit Ziya ve Servet-i Fünûncuların ortak izleği olan “özlenen ev” i merkeze alır. Bu özlenen ev izleği hep bir memnuniyetsizliğin ve kaçışın sembolü olmuştur. Ortak özelliklerinden biri olan ev şehvetten arınmış, arzular da daima küçük ve beyaz olarak tasvir edilir. Konaktan/ülkeden kaçış ve küçük ev/mikrouzama sığınış süreci kahramanların ortak temidir. Azra'nın hayal ettiği eve kavuşmasını *“Beyaz rengi ile, temiz manzarasıyla gözleri okşayan bir mini mini evin, Azra, mini mini bir hanımı olmuştu.”* (NA: 105) Yine buna benzer diğer bir ev Muzaffer ve Alman karısı Clara'nın evidir. *“Bu mini mini beyaz evde (...), bu mini aşyanın karşısında adeta bir maket muvacehesinde duyulan hürmete benzer bir hisle gaşy oldu.”* (Uşaklıgil, age: 85) Tasvirlerden anlaşılacağı gibi arzu edilen bu ev bir yalıtık mekandır ve dışarıda bakılınca çok küçük ve sade -ki bu özellikle görsel açıdan beyaz renkle ifade edilmiştir- görünen bu eve girilince dış dünyada tamamıyla huzura ve mutluluğa adım atılan bir iç uzamdır.

Halit Ziya karakterlerinde kaçışı o denli içselleştirir ki Behlül bile zaman zaman dünyada doymuşluğundan sıkılıp yeni yerler arzusu duyar. Fakat Behlül diğer karakterlerin aksine kaçış arzusunun nafiye bir istek olduğunun farkındadır. Göğe yükseldikçe (genler) daha öteye gider, “*Maviyi de masmavileştirmeye çalışırsın.*” (AşM: 159) Her şeyin ötesini ararsın, fikirlerin ve ruhun dünyanın geniş boşluklarından kaçıp gider.

Nesli Ahir romanının temel kaçış mekanı Adalar’dır. Adalar, Nüzhet ve Azra için hep kaçış ve düş mekanı olmuştur. Orada iyi bir hayat ve iyi bir dünya kurgulamışlardır hep. Azra’nın düşlediği bir düş mekanı (saadet mekanı) vardır. O mekanda yaşayacağını düşünmek onu mutlu edip, hayata daha fazla bağlar. Kendisi için düşününce bu düş mekanı ev değil ‘yuva’ oluyor. Çünkü ev daha genel ve kendilik değeri taşımayan bir ifadedir. “*(...) mebzul güneşleriyle, geniş pencerelerinden dalga dalga giren ziyaretlerin altında parlayan eşyasıyla, büyük yemek odasıyla, rafların, büfenin üstünü dolduran gümüş takımlarıyla, beyaz tül perdeleri uçuşan yatak odalarıyla(...) zihninin kâşane-i saadetini tekrar tasvir ederdi.*” (NA: 240) Azra ile ortak kaçış mekanları olmasına rağmen Azra’nın masum yuva motifine Nüzhet şehvetle bezenmiş kaçış arzusuyla yanıt verir. Nüzhet, Server’i Ada’da düşünürken yalnız ve kışkırtıcı hayal ediyor. Bu hayal zihninde sonsuz bir mekan hissi veriyor ona. “*Onunla Ada’da bir seyran, bir mehtap gecesi, hayır, bilakis bir karanlık gece, çamların arasında...*” (NA: 268) Çünkü Ada onun için özgürlüğün sembolüdür. Bilinçaltına yaptığı kaçışlar hep oraya doğrudur.

Yazarının hayatından da izler taşımasıyla birlikte Ahmet Cemil’in manevi kaçış mekanıdır Eyüp. Kendisi ile yüzleşmek, yalnız kalmak isteyen Ahmet Cemil Eyüp’e, o manevi sığınağa kaçmak ister. “*Eyüp’ün تنها sokaklarından geçti, insanlardan eser görülen taraflarından kaçtı, burada yalnız ölümler arasında dolaşmak istiyordu.*” (MS: 372) Eyüp’ün İstanbul’un en dindar mekanı olduğu düşünüldüğünde bu kaçışın manevi bir anlamda olabileceğini görmek olasıdır. Ruhu yıpranmış bir yazarın kanayan ruhunu tedavi etme arzusudur.

Mai ve Siyah’ın sonunda Hüseyin Nazmi’nin Avrupa’ya Ahmet Cemil’in ise Arabistan’a tayin istemesi mekansal anlamlandırma ile özel bir mana taşır. Hüseyin

Nazmi'nin Avrupa'ya gidişi bir yeniden doğuş, ilerleme ve mutluluğa yeni bir adımdır. Ahmet Cemil'in Arabistan tayini ise kırık hayatlardan, mutsuz günlerden kaçıştır. Arabistan ve çöl imgesi uzun ve geniş bir uzamda kaybolma kendini unutmama ve unutturmadır. Ahmet Cemil Arabistan'a giderek orada kaybolmak adeta kendini dahi unutmak ister. Bu hayal kırıklıklarıyla dolu hayattan kaçmak ve kendini sürgün etmek istemiştir. Bu sürgün esasen yeni bir doğuş arzusunun öncülüdür. Her batış, yepyeni, arınmış, geçmişle yüzleşmiş ve yaraları sarılmış bir yeniden doğuştur. *“Uzaklar, hiçbir şeyi dağıtmaz. Tersine, yaşamaktan hoşlanacağımız bir ülkeyi minyatür içinde toplar.”* (Bachelard, 2008: 252) Bu A.Cemil'in kaosu düzene çevirme düşüncesidir. *“Acı çekmek elimizde tutamayacağımız şeylerin çekip gitmesine izin vermektir.”* (Cloud, 2002: 130) Acıyı kabullenmek kaybedişi içselleştirip kabullenmektir. Başarısızlığın ve öğrenilmiş çaresizliğin meşrulaştırılmasıdır. Mai ve Siyah'ta A.Cemil'in hayat savaşını kaybettiğini kabullenmesi ve çekip gitmesi bunun bir örneğidir.

### 3.7.2. İçtenlik Mekanları

*“Kök salmak, insan ruhunun belki de en önemli fakat en az bilinen ihtiyacıdır. Ahlaksal, entelektüel ve manevi yaşamın hemen hemen tümünü, doğal bir parçasını oluşturduğu çevreden almak onun için bir ihtiyaçtır.”* (Sennett, 1999: 255) Ev içtenliğini ve ruhun oturma yeri olması hükmünü yitirince aidiyet ve düşler zarar görür. *“Doğduğumuz ev, bizi barındıran çatı olmaktan çok, düşleri barındıran bir çatıdır.”* (Bachelard, 2008: 52) Kırık Hayatlar'da Meveddet Hanım'ın, Aşk-ı Memnu'da Bihter'in, eve gelişi, onun maneviyatına, düşlerine darbe vurur ve ev yabancılaşan bir “yer” e dönüşür. İçtenlik mekanları istenen yalnızlığın kurgulandığı yerler olmasından ötürü dışarıdan gelecek müdahaleler içtenliği ve huzuru eksiltir.

Nüzhet, kayınvalidesinin Emirgan'daki köşküne geldiğinde ruhu dinleniyor ve kendini buluyor. *“Burası alam-ı maneviye için bir darüssıhha olabilirdi.”* (NA: 236) Tıpkı insanın doğduğu eve ruhunun sinmesi gibi. Bu ev de onun belleğinin önemli bir mekanı ve evlilik hayatının mekanıdır. Burda her şeyden kopuk ama ruhu dinlendirecek bir yaşam vardır. Köşk tamamıyla kendilik bir mekandır. Nüzhet'in aidiyetini çok iyi biçimde hissettiği bu ev kendisinin salt hissettiği bir mekan olduğundan samimi ve içten bir mekandır. *“Ne zaman buraya gelse kendisini güya bir rüya içinde o hayata avdet etmiş zannedirdi.”* (NA: 237)

Bihter'in yatak odası bir fon mekan değildir. Hareketli, eylemselliği öne çıkaran bir mekan olması itibariyle önceki romanlardan, özellikle Tanzimat romanından hayli farklılıklar taşır “*Batı zevki ile Osmanlı'yı birleştiren yatak odası tasvirinde de yazar, statik bir mekan değil, bir kadının içinde yaşadığı, şahsiyetini her eşyaya aksettirdiği bir hava yaratmıştır.*” (Kerman, 2008: 168) Yazar Behlül'ün odasını tasvir ederken de odadaki her eşyanın bir belleğinin olduğunu özellikle vurgular. “*Odasının dekoruna hakim olan çeşitli biblo ve ufak tefeklerin her biri onun hayatından geçen bir maceranın hatırasını taşır.*” (Kerman, age: 170) Odasının hayatının izlerini taşıması onu içtenlik yüklü bir mekan haline getirir. Bunun yanında nesnelere belleklendirilmesi Behlül'ün sonraki maceralarına geçiş ve mekanın anlamlandırılması açısından önem taşır. Yine ayrıntılı bir biçimde anlattığı Beyoğlu ve eğlence yerleri ile “*Yazar burada hem iç ile dış mekanı birleştirmiş, hem de kahramanı ile içinde yaşadığı dekor arasında dengeli bir münasebet kurmuştur.*” (Kerman, age: 170) Behlül'ün yaşadığı yer gittiği iç mekan ve eğlence yerleri dış mekan olarak onun yapılandırılmış belleğini açılar. Bu belleklenme daha sonraki aşk macerasında bellek /mazi ile gelecek arasındaki uçurumu belirginleştirecek yalıtılmış bir kaos mekanına çevirecektir.

H. Ziya romanlarında karakterler için ilk ve merkezi nokta ‘ev’dir. “*Ev bizim için dünyadaki köşemizdir, ilk evrenimizdir.*” (Bachelard, 2008: 38) Kendimizi güvende hissetmenin ilk koşulu güzel ve ruhumuzu yerleştirebileceğimiz bir eve sahip olmamızdır. A.Cemil çalışarak güzel bir eve sahip olmayı “*Sirkeci’de dört yol ağzında köşelerden birine zarif -zihninde resmi bile çizili idi- bir daire*” (MS: 89) veya Ömer Behiç huzuru bulabilmek için önce benim diyeceği ve dünyanın tehlikelerinden kendisini izole edebileceği bir eve sahip olarak aşabileceğini düşünür.

Azra, S. Nüzhet veya diğer karakterlerde hep bir ormanda aşk özlemi vardır. Aşk, ağaç imgesiyle bir arınma metaforu olarak kullanılır. Ormanın ve ağacın bu denli güçlü bir imge olması onun ilk imgelerden oluşuyla ilgilidir. “*Orman bir ben- öncesi, biz- öncesidir.*” (Bachelard, 2008: 272) Ormana dönüş kendine, kökenine dönüş ve daha güçlü ve içtenliği yüksek bir yeni ben oluşur.

“*Ferdi ve Şirekası’nda zengin düğün evinde, fakir damadın annesi bir köşeye çekilir. Evliliğin oğlunu mutsuzluğa ve yabancılığa götürdüğünü hissetmiştir.*”

(Uğurcan, 2001: 455) Köşeye çekilmek zayıf bir durumda oluşun, ezikliğin ifadesidir. Köşe bir içtenlik mekanıdır nitekim orada kendisine sığınanı korur. Köşeye sığınan İsmail Tayfur'un annesi sosyal tabaka ve kabul problemi yaşar. Bir mekana veya sosyal bir zümreye kabul edilirsenez, içindezdeki bölünmeyi önleyebilirsiniz. Bu nedenle sosyal kabul ve aidiyet kişilik bölünmesinin, ötekileşmenin ilacıdır.

A. Cemil ile İsmail Tayfur arasında bazı benzerlikler göze çarpar. Bir taraftan Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lamia ile onun Erenköy'deki köşkü ile A. Cemil, diğertaraftan Kayınbabası Ferdi Efendi'nin zengin evi ile kendi sıradan evi arasında çatışan İsmail Tayfur. İki de daha güzel bir ev hayaliyle aynı işyerinde çalıştıkları kimselerin kız kardeşleriyle evlenerek mekansal çatışmayı yenmeye çalışırlar. Ahmet Cemil'in düşlerindeki ev yaşadığı eve benzemez. *“Süleymaniye'deki küçük ev hayalleriyle bu evin kainatı uyum içinde değildir.”* (Aktaş, 1996: 110) Ancak romanların sonunda arzulanan mekanların mutluluğu getirmediği de görülür. Bu nedenle samimiyet ancak mütevazı olan evde yakalanabilir.

A.Cemil ve arkadaşları için Ali Şekip'in kağıtçı dükkanı ve matbaa birer içtenlik mekanlarıdır. *“Ali Şekip'in kağıtçı dükkanının Ahmet Cemil, Ahmet Şevki ve arkadaşlarına sığınak olması, emeğiyle geçinmeye mahkum insanların...”* (Aktaş, 1996: 110) aidiyet geliştirme göstergesidir. A.Cemil'in yaşama dair en büyük arzusu büyük bir yazar olabilmektir. Bu yolda en büyük aşama kağıdın, kitabın mekanı matbaadan geçer. Bu nedenle matbaa bir arzu kavuşturucudur. Dönem için bir yazarın kendisini en iyi hissedeceği mekanların başında matbaanın gelmesi aynı zamanda oranın bir üretim mekanı olmasından ileri gelmektedir. Çünkü matbaa soyut düşüncelerin, engin arzuların somutlaştırma mekanıdır. Bu maddileştirme mekanı insanın dünyadaki ontolojik varlığını sağlamlaştırdığından tinsel tatmin sağlar.

Mekan, nerede olursa olsun kişinin salt kendisine ait olması açısından önem taşır. Dönemin karakteristik özelliklerinden olan idealist Avrupalı kadınlardan biri kendi prensipleri olan mürebbiye Matmazel Courton'dur. Adnan Bey'in yalısında çalışmaya başlamadan önce bazı şartlar öne sürer. Bunlardan biri de yalnız kendisine ait bir odasının bulunması. Burası, onun yabancı bir ülkede, yabancı bir evde kendine ait olan, kimsenin girmesine izin verilmeyen “mahrem hücresi” olacaktır. *“Mürebbiye her*

*seyrandan avdette çocukların elbiselerini değiştirdikten sonra odasına kapanır, soyunmak, yıkanmak, tekrar giyinmek için saatlerle orada kalırdı. Bu esnada ihtiyar kızın mahrem hücresi çocuklara, herkese karşı mesdut idi.”* (AŞM: 78) Kendisine sığınabileceği tek kendilik mekan olarak bu oda varlığının ve aidiyetinin onandığı bir özel uzamdır.

Bihter’in ‘içtenlik hücresi’ odasıdır. Hacer’in, Azra’nın da bir odası vardır, odasına sığınma kendine sığınmadır. Bu içtenlik hücresi “*Duyuma, düşünme, hayal kurma, karar verme, muhasebe yapma...*” (Uğurcan, 2001: 43) mekanıdır. Düşler odadan evrenin tamamına doğru ilerler. Ne var ki yalıda huzurlu başlayan bu günler, Bihter uğruna odaların değiştirilmeye başlanmasıyla yerini çatışmaya bırakır ve olay örgüsünün gerilimi beslenmeye başlar. Bu zorunlu değişiklik ile Nihal’le Bülent’in yatak odaları dersaneleriyle birleştirilir. Dershane maksatlı kullandıkları oda, Bihter için boyanır; yeni yatak odası takımıyla süslenir. Çocuklar için oldukça önemli bir mekân olan ve yalıda zamanlarının çoğunu orada geçirdikleri dersane, Bülent için özgürce resim çizip kendini ifade etme, Nihal içinse piyanosunun duygularıyla belleklenmiş seslerin nüfuz ettiği bir içtenlik mekanıdır. Buraya kadar normal görünen tablo Nihal’in kıskançlıkla beslenen duyguları, babasını paylaşmak zorunda olduğu yetmezmiş gibi üstüne aidiyet mekanını işgal eden Bihter’i bir saldırı imgesi ve meydan okuyucu bir savaşçı gibi algılamasıyla çatışmanın yoğunlaştığı bir ringe çevirir.

### 3.7.3. Bohem Mekanlar

Bireyler bazı mekanları yalnızca olumsuz ve yaralayıcı yönleriyle görür, o mekanın kimliğini müzmin bir hüznün üzerine kurarlar. Halit Ziya romanlarında karakterler çıkmazları bohem mekanlarda yaşarlar. İstanbul’da Çamlıca değişimin en bariz tespit edilebileceği mekanların başında gelir. Bir dönemlerin gösterge mekanı Çamlıca, baskılar neticesinde bohem bir mekana dönüşür.

Çamlıca II.Abdülhamit döneminde eski gösterişli ve neşeli kahkahaları eksilmeyen köşklerinden yoksun kalmış, II.Abdülhamit’in istibdadı yalnızca bireyleri değil mekanları da ruhsuz bırakmıştır. “*Sonra gündün güne artan bir sehab-ı endişe vü şüphesiz Çamlıca tepelerine de düşerek burasını kaplamış, boğmuş idi.*” (NA: 25) Düşünemeyen bireyler hissedemeyen mekanlar yaratmışlardır.

İnsan büyüdükçe hayalleri de büyür ve kaygıları da artar. Ancak öte yandan hayallerine ulaşabilmek için daha az zamanının kaldığını bilmek geçmişe özlemi arttırıp geleceği umut ve kaygının kaynaştığı zorlu bir süreç olarak gördürür. A.Cemil çocukken evlerinin varolmasını büyük bir mutluluk olarak görür; ancak büyümek, umutları arttırmak hem mutsuzlukları hem de kaygıları arttırmıştır. “*Sorumsuz ve kaygısız yaşlarında bu mütevazı ev, Ahmet Cemil’e bir cennet gibi görünürken, değişen hayat şartları ve geçim derdi, aynı evi bir cehenneme çevirir.*” (Kerman, 2008: 157)

Aynı evde yaşamak zorunda kalması A.Cemil için bir kabusa dönüşür, çünkü aynı ev düşlerin tükenmesi demektir. İnsanın umutlarının bitmesi yaşamla olan savaşı kaybetmesinin ve mağlubiyetin ifadesidir. Bu mağlup yaşamın çıkış noktası olan ev de, başlangıçta düşlerin kurgulandığı ve sonsuz düş üretici bir mekandan bittiği bohem bir yere dönüşür. Bu bitiş onu cennetten cehenneme çevirir.

Büyümek, yalnız kalmak, kaygıların artması, en önemlisi de yaşama karşı savunmanın artması ruhsal savunmanın zayıflaması demektir. Aile ocağındaki yönetici baba ve esirgeyici anne o yuvayı bir huzur mekanına çevirir. Çocuk için sadece huzur içinde mutluluğu hissetmek ve özgür hayaller kurmak kalır. Ancak konunun değişmesi bireyi yaşamın zorluklarıyla karşı karşıya getireceğinden, yani evin nesnesi olan çocuk evin öznesine dönüşünce yaşamla olan mücadelede kaosun habercisi olur.

#### **3.7.4. Yalıtık Mekanlar**

Halit Ziya romanlarında mekanların önemli özelliklerinden biri yalıtık bir evren olarak algılanabilmeleridir. Nesli Ahir romanında sıklıkla yalıtık mekan tasavvuruna rastlanır. S. Nüzhet, Ada’da yaşayıp onu yeryüzündeki tek yer bilmek istiyor. Kendini reel dünyadan yalıtıp sadece kendi evrenini yaratıp orada kızı Azra’yla mesut olmayı arzuluyor. Bu nedenle Ada izole edilmiş yapısıyla özgün bir mekan özelliği gösterir. “*Ada’da bir küçük aşiyane-i sükunu aramış*” ve orayı “*saha-i vücudda (dış dünyada) yalnız bir Ada kalmış...*” (NA: 226) gibi düşlemiştir. Ada hem bir kaçış mekanı olmuş öte yandan etrafı düşlerle çevrilerek dış dünyadan yalıtılmış ütöpik bir uzam olmuştur.

Babası 15 yaşına geldiğinde Hacer'i artık dışarı çıkarmamaya başlamış ve bazı şeyleri yasaklamıştır. Hacer de buna karşı iç evrenini genişleterek önce düşlerinde *“Hacer, kar kümesi içine düşmüş bir çiçek gibi yatağının içinde gömülmüştü.”* ve hatıra defterinde *“Bu mavi kaplı defter! Genç kızın, bir ikinci kalbi idi.”* (FŞ: 35) yeni dünyalar yaratmıştır. Dış dünyanın realitelerinin uzağında kurguladığı salt kendine ait olan bu yalıtık oda, ona sınırsız bir düşlem imkanı tanır. Bihter'in kendini tanımasıyla dünyevileşen odası Hacer için söylenemez çünkü Hacer yalıtık evrenini içselleştirerek yaşamayı sürdürür. Yine Bihter'in şehvetin güçlü baskılarına savunma olarak yarattığı odasına, Hacer'in mikroevreni alışkanlıklaştırılmış bir izole yaşamın şekillendirdiği bir uzam tasarımı biçimiyle mukayese imkanı bulur.

*“Geleceğin evi, geçmişin tüm evlerinden daha sağlam daha aydınlık, daha geniş olabilir, düşlenen ev imgesi çalışıp durur.”* (Bachelard, 2008: 106) Bihter'in odası yoğunlaşmış bir odadır. Bu yalıtık mekan Vedide'nin evinde de görülür. Sevgiyle inşa edilmiş, sevgiyle yoğunlaşmış bir ev. Bihter odasını arzularıyla ve düşeriyle izole etmiştir. Vedide ise sevgi zırhını evini dış dünyadan yalıtımda kullanmış, dış dünyanın yıkıcı ve bozucu etkisine karşı düş mekanının zarar görmesinden korktuğu için onu sevgiyle örtmüştür.

Halası Nihal için masumiyetin imgesi olan beyaz bir oda hazırlar. *“Beyazlardan mürekkep bir oda hazırlanmıştı.(...) oda Nihal'i ruha ferah veren bir temizlik tebessümleri içinde istikbal etti.”* (AŞM: 429) Nihal için oluşturulan oda hem beyazlığıyla dünyanın kaosundan onu izole eder hem de vereceği genişlik hissiyle onun mikroevreni haline gelir.

Hüsam, Vecdi'nin vücudunun tükenmekte oluşundan korkmaktadır. Tükenmeye direnen bir beden ve onu tüketmeye zararlı bir hastalık arasındaki amansız mücadele. Bedenini işgal etmeye uğraşan hastalık, fenomenolojik boyutuyla bir mekanı tahrip etmeye labirenti karmaşıklığa çalışmaktadır. *“Her hayat zerresinin ölüme karşı müdaafasını, ölmek isteyen bu vücutla öldürmek isteyen o maraz arasındaki vahşi mücadeleyi işitiyordu.”* (BÖD: 27) Vecdi somut dünyanın uzağına taşımaya çalıştığı bedeninin tahrip olmasında adeta mazoşistik bir tavır gösterir. Kendi arzusuyla/mazoşistik bir yönelimle sürgüne gönderdiği bedeninin yok oluşuna tanık olmaktadır. Bu karmaşık ve zorlu süreçte beden kendine yönelecek her türlü işgale karşı



hazırlıklıdır. Sürekli kendini yenilemekte ve güçlü bir savunmayla vatanını korumaya çalışmaktadır. Ancak ebediliği yitip bu mezar vatanın “*Yunanca’da bedene soma, mezara sêma denir ya, onlar da sôma sêma diye yineliyorlardı-mezar beden, hapishane beden, yani.*” (Gasset, 1999: 85) ölüme dönük yüzüne karşı çaresiz kendi yok oluşuna tanık olmaktadır. Bu böylelikle genişlemeye başlayıp çocukluk ve özellikle gençlikte sınırlarını yitirip sonsuzlaşacaktır. Yaşlandıkça ise gömülerek daralan ve boğan bir mekana dönüşecek ve insan kendi bedeninin katili/tüketicisi olacaktır. “*İçinde erimiş, hapsedilmiş yaşadığım beden beni kaçınılmaz biçimde uzamsal bir yaratık yapar. Beni belli bir yere yerleştirir ve başka yerlerde bulunmamı olanaksızlaştırır.*” (Gasset, 1999: 85) Bu bağlılık hem bir ilişkiye hem de bir esarete götürür. Beden hem bir ruh koruyucu hem de onu engelleyici, hapsedici ve dünyaya ait kılıcı bir nesnedir. Bu da gösterir ki aslında ruh da bedeni kendine ait yalıtık bir uzam haline çeviren geçişken özellik taşıyor.

### 3.7.5. Anneleşen/ Dişil Mekanlar

Tanzimat döneminde eril olan ev ve onun yansıtıcısı olan mutlak baba yerini dişil imgeye dönen koruyucu ve kucaklayıcı eve bırakır. Tanzimat romanında “*Ev, babanın mekanıdır; gelenekler ev içinde korunur.*” (Parla, 2002: 101) Eve sığınma kanuna, otoriteye, doğruya, akla sığınmaydı. Ancak Servet-i Fünûn’da ev yerini dişil bir erke, tine, vicdana, yaratılışın kaynağına, arınmaya ve doğaya kavuşmaya bırakır. Ev dişil bir evrene girer. Babanın mekanı olan ev anne eksenine girer ve baba kamusallaşmış uzamlara kaydıkça anne evin içine yönelir ve evin içindeki gücünü artırır. Kamusal alan babayla/eril imgeyle bütünleştikçe otorite ve kanun da evden uzaklaşır ve ev duygu ve vicdan mekanına dönüşür. Duygunun ve vicdanın temsilcisi anne/dişil imge evin koruyucusu, arınma mekanizmasına bürünür. Dolayısıyla ev ve anne iç içe geçer. Dişileşen ev bir duygu ve arınma mekanı olarak kucağını çocuğuna açar. Servet-i Fünûn romanında sıklıkla görülen kız çocuğu ve baba karakteri esasen değişimin yönünü gösterir. Çünkü Tanzimat’taki anne-oğul motifi yerini baba-kız motifine bırakır. Tanzimat’taki baba yokluğu çocuğun tehlikelere açık bir birey yetişmesine, özellikle de mantık olarak hatalar yapmasına yol açar. Ancak Servet-i Fünûn’da baba vardır fakat anneleşmiş yeni bir baba sembolü olarak. Duyarlı, çağdaş ve erilliği daha naif bir baba tiplmesi olarak. Bu nedenle güçlü karakterleri olan ve bireyleşebilmiş Servet-i Fünûn /H. Ziya kız karakterleri duygusal açıdan zayıf ve hata yapmaya müsait yetiştirilirler. Babasız büyümek otoriteden, düzenden saptırırken,

annesiz yaşam ise duygu, hayal dünyasını tahrip etmiş ve duygusal zayıflık yaratmıştır. Bu zayıflık da dişil bir imge olarak ev imgesi üzerinden sunulmuştur. Ev bir kaçış imgesi; Servet-i Fünûn'da ev bir içtenlik ve sığınma mekanına dönüşür. Engin coğrafyaların, aşkın düşlerin özgürlük alanı olur.

“*Erkekler evi yalnız dışardan inşa etmeyi bilirler.*” (Bachelard, 2008: 115) Çünkü eve sıcaklığı, düzeni ve ruhu katan annedir. Bu nedenle ev ve anne imgeleri arasında geçişim çok güçlüdür. Kadınsız ev üşür. Odalar üşür. Eşyalar da öksüz kalır çocuklar gibi. Evin sobası sönmüştür artık. Ağlayışlar ruhsuz kalır, feryatlar hüznünlerin tüm sıcaklığıdır anne.

İngilizce’de kıta ve toprak için “she, her” kullanılır. Çünkü toprak doğurgan olması yönüyle annelik imgesi yüklüdür ve dişil kabul edilir. Edebiyatımızda da sıklıkla rastlanan dişil İstanbul, ağlayan bir kadın imgesiyle resmediliyor. “*Süleyman Nüzhet gözlerinin önünde, bu ağlayan kadının önünden, müthiş bir alay, memleketin bütün evlad-ı mazlumesinden müteşekkil bir alay gördü.*” (NA: 112) İstanbul bu yönüyle hem devletin hem de Türk ulusunun anasıdır. Doğurgan yönüyle koruyan besleyen ve büyütendir. Devletin bozulması, anaların masum yüreğini dağlar. Ana İstanbul, evlatlarına üzülmekte ve onlara yeterince bakamadığı için kahrolmaktadır. İstanbul Osmanlı’nın merkezi, medeniyetin ve aidiyetin simgesidir. İstanbul’un yaralanması benliğin ve tinin kutsiyetine darbe almasının alegorik bir yansımasıdır. Çünkü İstanbul benlik yaratma konusunda tektir. Osmanlı’nın, devletin belleği ve anasıdır. Bir bellek kurucu mekan olarak kolektif belleği temsil eder. Bu ağlayan kadın doğurganlığına ve üretici yönüne yönelik olumsuz durumları kaygıyla karşılar.

Bihter’in sevmediği ve hiçbir arzu duymadığı kendisinden oldukça yaşlı Adnan Bey’le evlenmek istemesinin en önemli nedenleri annesi gibi olma korkusu ve kendisine çok itibar kazandıracak yalıya sahip olma arzusudur. Aslında Bihter’in yaşadığı bu annesinden kaçış kendisi ile olmak istediği Bihter arasındaki bir kaostur. Annesinden kaçarak yeni ve saygın kadın imajı yaratmaya çalıştıkça kendi dünyasına gömülmüş, kadınlığının arzularında boğulmuştur. Bu kaçış aslında sığınacağı gerçek bir dişil mekan yoksunluğunun yansımasıdır. Bu nedenle Bihter Adnan Bey’in yalısını gerçek bir anne şefkat ve sevgisiyle huzur mekanına dönüştüreceğini düşünür.

Bihter'in annelik imajından sapması evdeki tüm düzeni bozar. Ev annesiz olduğunda ruhundan yoksundur. Evin ruhu annedir. Ruhsuz ev maddesel bir çatışma mekanına dönüşür yalnızca Bihter'in ölümüyle evin eski ve düzenli haline dönmesi de bunun bir belirteçidir. Çünkü anne fonksiyonundan sıyrılıp kadınlık kisvesini giyen kadın tehlikeli ve tüketici bir varlığa dönüşür. Annelik fonksiyonunun ululuğu, saflık ve düzenliliği, kadınlık imajıyla sekteye uğrar, akabinde büyük tahribatlar yaratır. Bihter'in annelikle başlayan yalı hayatı da kadın imajının ön plana çıkmasıyla kaosun çıkış noktasını yaratır. Anne masumiyet imgesi yüklüken kadınlık şehvet ve tüketim yüklüdür. Bu nedenle annelikten dönüşüm süreci soyuttan somuta, masumiyetten şehvete dönüş sürecidir. Nihal'in Bihter'e bakışındaki "*Demek, bu annesinin yerine gelen, bu babasının karısı, bu her şeyi onun elinden yavaş yavaş, insafsız bir gazap ile birer birer alan mahluk nihayet son saadeti de almak için turnaklarını uzatıyordu. Demek onu aldatmışlardı? Demek bu izdivaç latife idi? Hain, onu öldürmek için tertip edilmiş müthiş bir oyundu?*" (AşM: 469) bu sapma Bihter'in düzenleyici anne hükmünden yok edici kadın biçimine dönüştüğünün göstergesi olur. Bu yeni, bedene bürünmüş anne; bedeni için her şeyi tahrip etmeye, tüketmeye hazır bir kaos ve suç makinesi şeklinde algılanır. Annelikle içe dönen dişil imge kucaklayıcı ve derleyiciyen kadın yönüyle dışa dönen dağıtıcı, tahrip edici bir imge olur. Bihter'in bu değişimi de evin ruhuna zarar verir ve yalının anacıl imgeleri dezenformasyona uğrar.

H. Ziya genç kızların yatak odalarını müthiş bir mabedi anlatır gibi resmeder. Yatak odaları genç kızlar için bırakıldıkları, terk edildikleri dünyada sığındıkları kutsal mağara, sonsuz okyanustaki tek limanlarıdır. Bu yönüyle anneye sığınır gibi yatağa, yatak odalarına sığınır. "*Kutsal bir hayal tapınağına benzeyen bu yarı karanlık odalar genç kızların dış dünyadan kaçıp sığındığı korunaklı bir denizaltı mağarasını andırır.*" (Gürbilek, 2007: 154)

Dönemin yansıtıcı mekanları olarak yalı ve onun birey eksenine kayan ardılı apartmanlar ve konak önemli birer sosyolojik temsil sembolleri olurlar. Mekanlardaki bu eksen kayması değişen toplum düzeninin yansımaları olur. Konaktaki güçlü ve otoriter erkek sesi yalıda bilhassa apartmanda oldukça zayıflar, özgürlük arttıkça erkeğin sesi kısılır, ataerkil toplum yapısı çözüldükçe anneye dönüş başlar.

Konak erkek bir imgeyse, bu yönüyle yalı ve özellikle apartman dışıl bir imgeye, annenin mekanına doğru değişir. Evi istediği gibi kontrol eden “akıl” maneviyata “ruh”a yönelir ve ev kuralların işlediği bir otorite mekanı değil, annenin kucaklayıcılığı ve birleştiriciliği sayesinde ruhsal bir kendilik mekanı olarak yüce ve bağlayıcı bir uzam fonksiyonu üstlenir. Kaldı ki annenin ölümünün evin düzeninde yarattığı güçlü tahribat babanın ölümünde bu denli etki yaratmamaktadır. Mai ve Siyah’ta babasını kaybeden A.Cemil yaşama daha sıkı sarılıp mücadele etmeyi ve arzularının peşinde koşmayı gaye edinir. Babasının yokluğunu kendi varlığıyla doldurmayı dener. Ancak Nemide, Aşk-ı Memnu’nun Nihal’i “*Ölmek, veremden ölmek, genç, henüz bir çocuk iken, ne güzel, diyordu. Ve babasını ağlıyor görüyordu.*” (AŞM: 474) Ferdi ve Şurekası’nın Hacer’i, anneleri öldüğü için içsel süreçleri ciddi tahrip olmuş, aşırı kırılğan bireyler halini almışlardır. Babanın ölümü evdeki ciddiyeti öldürürken, annenin yitimi evin ruhunu öldürür. Evi ruhsuz, maddesel bir uzama çevirir. Ev bireyleşme sürecinde kişinin en önemli engellerinden biridir. Ev imgesinin anlamından soyutlanmasıyla güçlü ve kendilik değerlerine haiz bireyler yaratabilecektir.

Konak, şehrin merkezinde ve genellikle kargir yapılı bahçesiz büyük evlerdir. Yalı ise deniz kenarında bulunan gösterişli ve daha özgür bir yaşamın sembolü olan evlerdir. Bu bir anlamda iç kesimle kıyının mücadelesidir. Karasal ve kapalı olan geleneksel kültüre ait konak, denizin ve rahatlığın verdiği –denizin sonsuzluk hissi uyandırması da etkilidir denebilir- geniş manevra alanıyla geleneğin kuşatmasından kurtulan yalıyla negatif bir kolerasyon gösterir. Konak zayıfladıkça yalı güçlenir. Zayıflayan toplumsal bağ apartmanları da alternatif mekanlar haline getirir. Konağın çöküşü Osmanlı İmparatorluğunun güçlü dönemlerinden çöküşe geçmesiyle senkronize ilerler. Sosyoekonomik bozulma konakların da idamesini zorlaştırır ve konaklar yerini apartmanlara bırakır. Öte yandan batılılaşma ve batı insanı ve okulların yoğun etkisi, kuşaklar çatışmayı körüklemiş konak ve cemiyet kültürü ciddi tahribatlar yaşamış ve konağın çöküşü yeni bir yapıyı, apartmanları, öne çıkarmıştır. “*Alafranga hayat özlemi ve İmparatorluk’un gittikçe zayıflayan siyasi-ekonomik durumunun etkileri geleneksel konağın yıkımını hazırlayan başlıca unsurlardır. Ancak bunlar daha çok konak geleneklerinin değişmesi bağlamında bir iç çöküştür.*” (İnci, 2003: 47)

### 3.8. Kutsal Bir Tapınak ve Arınma Mekanı Olarak Ev

Evrende her madde bir uzam oluşturmaktadır. Ancak ev, bu uzamlar içinde diğerlerinin hep bir adım önünde yer alır. Çünkü *“İnsanın dünyada sığınmaktan zevk aldığı dingin ruhunu ikliminde ısıttığı en önemli mekan ‘ev’ dir.”* (Arslan, 2009: 99) Bu üst mekan kimliği şüphesiz evin içsel süreçlerle belleklendirilip kutsanmış bir mekan hüviyetine büründürülmesiyle açıklanabilir. Ev, bireyin ruhsal aşınmalarını tedavi eden bir rehabilitasyon merkezi, kuşatıcı bir mutluluk mekanıdır.

H. Ziya için evlilik ve ev mutluluğunun kaynağıdır. Ev, hayatın ve bireyin merkezi uzamıdır. Evde düzenin bozulduğu bireyselden - evrensel uzanan bir dağılmayı sembolize eder. İnsanlar hep dışarıda kaldıktan sonra bir an önce eve dönmek isterler. Çünkü ev bir sığınma ve bilhassa arınma mekanıdır. Dış uzamda bireyin üzerine sinmiş bütün olumsuz ve kirleten öğeler ancak evde silinip temizlenir. *“Bir an evvel eve dönmek istiyordu. Günahının affını orada bulacaktı gibiydi.”* (KH: 291) Bu yönüyle ev, anne kucağı hükmünde onarıcı işlev görür.

Ev, farklı anlamlandırmalarının yanında dinsel bir ritüel ve mistik bir havayı da barındırır bünyesinde. Ömer Behiç evini kutsal bir tapınak, karısını da tapınağın tanrıçası olarak görür. Tapınak şövalyesi Ömer Behiç de her şeyini oraya adanmıştır. Ancak özgürlükle tanışıp şehvetin tadına vardığında melek-şeytan ikilemine gömülmeye başlar. *“Hayatta en yüksek ve en nezih huşu duygularının bu mukaddes mabedinde onu başından tutarak yerlere kapayacak, cürmünü kıvrana kıvrana haykırtacak bir kuvvetin mahkumu olacağına kaniydi.”* (KH: 186) Bu mekanlarüstü yerin kendisiyle kutsaliyetine darbe alabileceği psikolojisi bile onu ağır baskı altına alır. Gerek dinsel bir ahlakın gerekse de bireysel etik ve vicdanın şekillendirdiği karakteriyle Ömer Behiç için evin psikolojik süreçlerde bile yıpranması kendi kutsaliyetinin yitimi anlamına gelecektir.

Meveddet Hanım'ın kocası ölünce, kardeşi Ömer Behiç'in evine yerleşir. Ancak aralarındaki muhabbet çok ciddi bir atmosferde gerçekleşir. Çünkü sıcaklık mekanın ruhundan gelir. Sıcaklığı veren doğup büyüyen geniş bir koruyucu anne olan evdir. İki kardeş yıllar sonra Ömer Behiç'in evinde beraber kalsalar da koruyucu ve birleştirici olan evlerinden kopmuş olmaları sebebiyle asla eski samimi ve paylaşımcı

ruhu yakalayamazlar. *“Nasıl beraber büyüyip beraber yaşamışlarsa öylece devam eyleyen iki kardeş iken şimdi karşı karşıya gelince, ayrı ayrı odalarda tevzin edildikten sonra bir araya getirilmiş iki saz kabilinden, tellerinde ahenk noktasını bulamayan, bir tatabuk noksanı vardı.”* (KH: 170) Aynı mistik havayı teneffüs eden kardeşlerin bu mistisizmi yaratan evlerinden uzaklaşması onlardaki bu büyüyu ve ruhsal birlikteliği tüketmiştir.

Ev ahlakın ve düzenin mekanıdır. Birey kirlenmişliğini evin ahlaki düzenleyici kimliğinde paklar. Çünkü *“Ev ahlaksal bir reform yeridir.”* (Sennett, 1999: 47) Kadınların eve kapatılmalarının en büyük nedeni de evin bir ahlak yapılandırıcı mekan oluşu olarak görülmesidir. Kadın evle etkileşim kurarak arınır veya evin ahlaki imgeleminde yıkanır. Dolayısıyla psikolojik bir arındırıcıya dönüşürler. Kırık Hayatlar’da Ö. Behiç’in eve bakışı bunu doğrular. Karısı Vedide yalnızca evin içinde görülür ve Vedide’ye evin dışında neredeyse hiç rastlanılmaz. Bu yapı karısını, dolayısıyla evini onun için kutsal bir mekana çevirir. Bu ahlak yuvası onun için bir his ve ruh mekanıdır. Ruhunun acılarını ancak evde dindirir. *“Dış hayatın acı, ıstırap dolu, merhametsiz ve katı sahnelerinden içine kapalı, mesut bir ev ve aile muhitinde tabir caizse arınma, bu romanların dikkat çekici ortak özellikleri olur. Küçük Avrupai aile modelidir.”* (Kerman, 1998: 114) Bu nedenle ev yalnızca maddi bir değer olarak değil içine kişiliği, hisleri, ruhu, masumiyeti ve tüm kutsal addettiği değerleri yüklediği bir huzur ve ahlak mekanıdır. Evlerinde çalışan Andelip Bacı’nın da on beş günde bir evini, kutsal bir mekanı “tavaf eder” gibi görmeye gitmesi de Ö. Behiç ile ortak hissiyatlarını gösterir. İnsanın yaşadığı evi onun benliğinin ve ruh dünyasının bir parçasıdır, ancak kardeşi Meveddet Hanım’a baktığımızda yeni bir ev almak ister ve bu evi yalnızca maddi değeri olan bir nesne olarak görür, çünkü ruhu eve sinmemiştir. Yaşantılar evi onun belleğine kalıcı bir iz bırakmamıştır. *“Bir kere ön tarafa yapılsın, dükkanla evin biri kiraya verilsin.”* (KH: 324) Yaşantıların deneyimlemediği mekanlar ruhsuz mekanlardır ve bu nedenle bireyin iç dünyasında maddi değerinin ötesinde bir anlam taşımazlar.

İşte evin ulvileştirilip yuvaya dönüşme süreci ruhun yaşamsal deneyimlerle mekanı içselleştirmesi ve aidiyet kavramını olgunlaştırmasıyla mümkündür. Aksi

takdirde ev mekan olmanın ötesine geçemeyecek ve anlamlandırma sürecinden yoksun kalacaktır.

Sefile romanında evin anneyi çağrıştırması bu yönüyle bir kucaklayıcı koruyucu, esirgeyici imge oluşu İhsan Bey'in annesinin ölümüyle soğuk bir imgeye dönüşür. “İhsan Bey validesinin ölmekte olduğu bu odadan çıktığı zaman artık nazarına bir mezar kadar mahuf ( korkunç) görünen bu evde durmak istemedi.” (S. :117) Daha sonra bile İhsan Bey kadın ve aşk düşüncesinde annesini hatırlar. “Gözlerinin önünde validesinin hayet-i muaheze-karanesi (azarlar gibi duran hali) göründü.” (S. :119) Annesi hep denetleyici ve sahiplik rolüyle vardır.

Evet o bir haindir. Annesini aldatmıştır !!! hem de başka bir kızla...

Aşk-ı Memnu'da Nihal'in de eve karşı düşüncelerinde değişimler görülür. Evin başıboşluğuna ve olumsuz bir imge taşıdığına atıfta bulunur. Ev imgesi zarar gördükçe mikroevren olarak odası ve bilhassa beyaz yatağı kutsala/arındırıcıya bürünür. Behlül ile gece ormanda görüştiklerinde de Behlül'den ürker ve hemen evine, karanlığa tezat olarak beyaz yatağına dönmek ister. Nihal ormana baktığında karanlıklar içinde kendi içindeki meleklerin beyaz kanatlarıyla uçtuğunu görüyor ve ormandan karanlıktan kaçmaya çalışıyor. Behlül, karanlık ve çıkmazlara götüren ve kadının içindeki beyaz hülyaları öldüren şeytani bir simgedir. “Bu dakika evde, odasında, o beyaz yatağının içinde bulunmak istiyordu.” (AşM: 449) Bu nedenle kaçıp evine beyaz yatağına sığınmak bütün kirlenmiş düşlerini orada arındırmak istiyor.

Onun için yüce bir değer taşıyan evden, birilerinin gitmesi Nihal'de boşluklar yaratıyor ve her giden evden bir parça götürüyor. İnsanın doğduğu ev, benlik bütünlüğü için önem arz eder. Ancak her giden onda geçmişe bir parça format çektirip siler. Bu kayıplar onu arınabileceği bir evden mahrumlaştıracağı için kaygılarını artırır. “Gidenlerle beraber sanki evimiz de, o eski evimiz de parça parça koparak gidiyor. Siz bunu duymuyorsunuz, fakat ben hissediyorum, işte bütün bu ev değişmiş odalarıyla, sofalarıyla bir başka şey oluyor, katre katre ölerək yerine bir başka evin çehresi çıkıyor.” (AşM: 338) Eski evin ruhu artık ölmüştür. Ruhtan yoksun yeni ev tüm ulvi değerlerini kaybetmiş evdir.

Eve karşı geliştirdikleri güçlü bağ ve yaşam serüvenleri Nihal ve Nahit'i birbirine çok benzer karakterler olarak düşündürür. İkisinin de annesi ölünce babaları yeniden evleniyor. Kutsal olan evlerine başka kadın giriyor ve sevgileri azalıyor. Babası ile yaşayan genç kızlarda görülen babayı paylaşamama güdüsüyle Nahit, üvey annesine karşı kinle doludur. Çünkü bu kadın onun sevgisini paylaşmıştır. Çocuk benliğinin ve ontolojik varlığının ilk temellerini attığı evde, bu evin en yüce değeri olan anneden yoksun kalınca boşluğa düşmüştür. Annesinin, kutsal yanının ve ruhunun bu sonsuz mekanında başka bir kadını görmek, benliğinde ve varlığında ciddi travmalar yaşatmıştır. Evin otoritesi olan babanın da bu yönünden uzaklaşmasıyla kendilik değerlerini yitirmesine ve ruhundaki ev imgelerinin zarar görmesine neden olmuştur. *“Annesinin boş bıraktığı izzet makamını istila eden bu kadın”* (N.: 71) Nahit'in babasıyla evlenerek evin yüce değerlerini tahrip etmiştir, tıpkı Bihter'in yalıtılmış bir suç ve günah yüklü mekana çevirmesi gibi.

Bihter'in Behlül'le olan yasak aşk eylemlerinde dahi eve ve bilhassa yatak odasına duyduğu saygı evin gizli ve manevi gücüne vurgu yapar. Bihter'in odası onun için sırlar yuvasıdır, gizemle yüklüdür. Behlül'le kocasının odasında sevişmek istemiyor, onun kutsalını ve mahremini gerekçe göstererek daha da alçalmak istemiyor. *“Bütün melhuz olan tehlikeler mümkün olmasa bile kocasına ait olan bu mahremiyet köşesini telvis etmeyecek idi. O zaman artık kendisine o kadar alçak bir kadın nazarıyla bakacaktı ki yaşamaya kuvvet bulamayacaktı.”* (AŞM: 274) Ancak öte yandan Behlül'ün odası, Bihter'in Adnan Bey'le paylaştıkları odanın tezatı şeklinde belirir. Çünkü Behlül'ün odası, Bihter için ihtirasların güç bulduğu bir doğuş mekanıdır. İnsan edimler ve tutkular burada kolaylıkla açığa bırakılabilirler. *“Bu oda onun için Behlül'ün bir esrar mahfazası idi. Evet, burada bir gece geçirecek ve bu suretle Behlül'ün bütün ruhuna tasarruf etmiş olacaktı.”* (Uşaklıgil, age: 274) Bihter örneğinden anlaşılacağı üzere ev, hem imgeleri korunması gereken kutsal bir mekan hem de şehvetin gizli sığınağı olarak görülür.

Halit Ziya'nın başta Kırık Hayatlar'ın Ömer Behiç'inde görülen bu yeni ev anlayışı aynı zamanda toplumsal bir değişim ve dönüşümsel bir gösterge dönemine girildiğini gösterir. *“İşte evini bir mabet, karısını ibadet edilecek bir varlık gibi sevmek ve saymak, bu yeni Osmanlı tipinin en önemli vasıflarından birini teşkil eder, zira bu*



*duygu ve telakki, aynı zamanda modern ailenin de doğuşu demektir.*” (Kerman, 2008: 112) Bu yeni aile tipi ve ev algısı da edebiyatımızda ilk olarak Halit Ziya ile anlatılarda yer edinmiştir.

### **3.9. Konaktan -Yalıya/Apartmana Sosyal Değişim**

Osmanlıdan günümüze değişen toplum düzeni ve sosyal algı çeşitli aşamalardan geçmiştir. Tüm toplumlarda değişim, çetin çatışmalar ve sorunlar yumağından ayıklanarak yeniden yerini bulur. Osmanlı, dolayısıyla onun bir prototipi durumunda olan İstanbul bu değişimi en iyi yansıtan mekanların başında gelir. Gerek ilgi çekici ve ilginç konumu gerekse de asrın dünyada değişimin ve modernizmin en hızlı yayıldığı dönem olması itibarıyla ciddi bir kimlik ve aidiyet problemi yaşamıştır. Çok kimlikli ve çok kültürlü bir toplumdaki ziyade baskın bir üst kültür problemi birçok alanda kendini göstermiştir.

Modernizmin/batılılaşmanın yoğun taarruzu altına giren Osmanlı ve onun belirgin sembolü olan İstanbul kendi kültürünü ve kimliğini koruma çabasına girişir. Ancak Batıdan gelen bu değişim ve özgürleşme dalgası elbette İstanbul’u da etkisi altına almıştır. Bu sosyolojik dönüşümün en bariz görülebildiği aile ve onun simgesi olan ev sürekli bir değişimin kucağında bulur kendisini. Geleneğin güçlü olduğu Osmanlı gibi toplumlarda ev aynı zamanda sistemin ataerkil yapının sembolüdür. Namık Kemal’in “Aile” makalesinde “*Bir mülkün evleri, bir evin odalarına benzetilir; yani aile, toplum ve devlet yapısının en küçük birimi, bir anlamda minyatürüdür.*” (Parla, 2002: 54) Bu devlet-ev-baba üçlemesi modernizmin baskısı altına girince -ki bu Osmanlı’nın da egemen gücünden hızla çöküşe geçtiği yıllara tekabül etmektedir- sürekli kan kaybetmeye başlar. Gelenek ve devletin minyatürü olan ev/konak ve konağın salt hükmedicisi ve ataerkil yapının temsilcisi baba da zayıflamaya, sesini kısımaya hatta Halit Ziya romanlarında sıklıkla görülen naif, yer yer dişil göstergeler taşıyan babaya yerini bırakmaya başlar.

Halit Ziya romanlarında önemli bir değer olarak işlenen ev aslında dönemin sosyolojik bir aynasıdır. Konağın kuralcı ve geleneğe sıkı bağlı yanına karşı yalı kavramı gelişir. Yalı, konağa tezat bir mekan olarak belirir. Konağın şehrin içinde

oluşuna yalı deniz kıyısından yanıt verir. Denizin yumuşatıcı, ılımanlaştırıcı etkisi mekanlar üzerinde belirleyici bir etken olarak ortaya çıkmasına sebebiyet verir.

Ataerkil yapının çözülmesi ev içi özgürlüğü artırır ve birey yavaş yavaş sosyalitesini yükselttikçe dışarı açılmaya başlar. Yalı, konağa adeta karşıt bir toplumsal yapının simgesi olarak belirir. Konaktan-yalıya geçiş bireyselleşme sürecinin ifadesidir. Toplu yaşamdan cemiyet ve doğu kültüründen bireysel, batı kültürü eksenli düşünce ve yaşayış evrenine girer. S. Nüzhet'in, "*Onun zamanında Boğaziçi'nde ne böyle mükellef misafirhaneler, ne de nereden geldiğine hiçbir fikr-i tedkik isal edilemeyen (akıl sır erdirilemeyen) paralarla vücuda gelmiş müdebdeb yalılar vardı.*" (NA: 85) Boğaziçi ve Abdülhamit dönemi için düşündükleri bu toplumsal değişimi ve çürümeyi gözler önüne serer. Çünkü bu değişim ardından toplumsal çözülmeyi getirip bireyleşme dalgasının çitasını yükseltecektir.

Yalıya bakış açısı S. Nüzhet ve Bihter için farklılık göstermektedir. Bihter için sonsuz bir özgürlük, arzu ve düş mekanı olan Boğaziçi ve yalı S. Nüzhet'te dönemin ve belki de entelektüel kişiliğin kazandırdığı bir yapıdan ötürü olumsuz ve bohem bir imge gibi görülür. Aslında eserlerin yazıldığı yıllar da düşünüldüğünde S. Nüzhet'teki bu yaklaşım salt bireyleşmenin ve apartmanın hayatımıza gireceğini haber verir niteliktedir. Boğaziçi kalabalık oluşuyla, dostluğun ve birlikteliğin mekanıdır. İnsanların dertlerini azalttığı, ruhlarının ıstıraplarını dinlendirdiği mutluluk mekanıdır. Ancak yalıların geliştiği yıllarda bireyselleşen Boğaziçi artık yalnızlığın, bunalımın hatta ölüme yakınlığın hissedildiği karanlık ve soğuk bir imgeye dönüşür. Mutsuzluk imgesi yüklüdür. Bireyleşen ve özgürleşen yeni insan tipi de değişimin hızıyla kendisini apartmanların yalnızlaştırıcı dünyasında bulacaktır.

Konak, Osmanlı Devleti'nin siyasi ve sosyal bir simgesidir. Konağın gelişmesi ve büyümesi, otoriter ses tonu Osmanlı'nın bir minyatür imgesidir. Konakta alçalan ses tonu, dağılmaya, konağın bazı odalarının kiraya verilmesi süreci de buna paralel devletin zayıflamasına işarettir. İttihat ve Terakkicilerin, yabancı unsurların öncelikli amaçlarından biri konak sahibi olmaktır. Çünkü konak devletin en alt düzeydeki prototipidir. Konağın işgali devletin işgalidir. Bu nedenle devletin siyasi ve sosyal yapısı konak metaforuyla romanlarda ciddi yer bulmuştur. Konakların çevresine/Beyoğlu'na yapılan apartmanlar veya boğaz kıyısındaki yalılar konağı ve

dolayısıyla geleneği kuşatırlar. *“Etrafı gökdelenler, stadyumlar ve alışveriş merkezleriyle kuşatılmış bir kasr, modernle geleneğin iç içe yaşaması değil, geleneksel anlayışın kuşatmaya alınmasıdır.”* (Bağlı, 2000: 266) Konağın çöküşü Osmanlının, doğu kültürünün, geleneğin çöküşünü; öte yandan batının zaferini, gelenekçi belleğin silinmesini ve yeni toplum düzeninin teşekkülünü imler.

Konak bir kültürün, yaşam tarzının, giyim üslubunun, aile yapısının simgesidir. Konağın çöküşü hem sosyolojik hem de kültürel bir çözülme ve dejenerasyonu beraberinde getirecektir. S. İleri, Y. Kadri'nin konağı sosyolojik gözlemevi gibi kullandığını söyler. *“Konağa girip çıkanlar, haremlik selamlık dolayısıyla kalabalık bir topluluğu oluştururlar. Yazar, her zümreden insanı konağa yerleştirir; bu insanların kişisel ve toplumsal serüvenlerini tek tek kurcalar.”* (İleri, 1975: 111-112)

Geleneğin sembolü olan konağa tepki bastırılmışlık ve kuşatılmışlığa tepkidir. Bu gelenekten kaçma, modern ve bireysel yaşama kavuşma arzusu Kiralık Konak'ın Seniha'sının şu sözleri ile sunulur. *“Seniha'nın can sıkıntısını ne alafranga çayları, ne de etrafındaki erkelerin ilgisi giderebilir. Ona göre bunun sebebi, nefes almasını engelleyen bir 'mezar' a benzettiği konak ve onun temsili ettiği dünyadır. Bu memlekette ve bu konakta ona her şey dar, az ve adi görünür.”* (İnci, 2003: 148) İşte bu baskının ve kaçış arzusunun yöneldiği ve simgelediği mekan yalı olacaktır. Konağın ve eril gücün baskısından sıkılan bireyler özgürlüğü, kendiselliği yalıda bulacaklardır.

Dönemin yeni jenerasyonunun bir sembolü olarak Seniha'nın Osmanlıya ve konağa dair söylemleri bu muhafazakar yapıya bakışı da gösterir. Osmanlının bu şekilde aşağı ve geri görülmesi onun gelenekçi yapısını çok uzun yıllar koruduğunun ve gelişimlere kapalı olduğunun resmidir. Bu tepki modernizme, yeniliğe duyulan özlemdir. Yenilik artma, çoğaltım ve zenginleşmedir. Bundan yoksun bırakılan Osmanlı ve onun metaforu olan konak bu nedenle hep eksik, ilerlemeyen ve kapalı bir iç uzam olarak simgeleşmiştir. Seniha ve yeni kuşak bu kapalılığa ve kısıtılmışlığa karşıt bir ses tonunu seslendirirler.

Tanzimat konağın romanı iken Servet-i Fünûn yalının romanıdır demek hiç de yanlış olmayacaktır. Tanzimat döneminin katı ev içi söylemi Servet-i Fünûn ve yalıyla beraber yumuşamaya başlar. Seniha'nın konaktaki kısıtılmışlığı, yalıdaki Bihter'le

büyük bir genişlik kazanır. Dönemin baskı dönemi olmasından ötürü dışarı açılmayan birey yalılı bir mikrouzam olarak çok boyutlu ve özgür bir düşünlemler yaratır. Kamusal uzam Tanzimat'tan çok farklı olmasa da özel uzam Servet-i Fünûn romanında ciddi bir rahatlama ve özgürleşme alanı olarak işlenir. Bu sınırlanmamışlık Bihter'in kendi cinsel yönelimlerini keşfetmesine imkan tanınmasından kocasını aldatmasına, babaların silik karakterlere dönüşmesinden ev içi yoğun ve entrik aşk üçlemelerinin ortaya çıkışına kadar bir çok biçimde görülür. Aşk-ı Memnu'da, Bihter'in de yalılıya olan düşkünlüğü ve onu bir kaçış ve kurtuluş imgesi olarak görmesinin nedeni de yalının Batı'yı sembolize etmesidir. Yalılı zenginlik simgesi yanında bir modernist ve batılılaşmış mekandır. Batı modernizminin, bağımsızlığın, özgür ve şehvetli yaşamın, gösterge hayat tarzının, otoriteden kaçışın, bedeninin bir haz nesnesine dönüşünün, dahası mekânın kendisinin pornografik bir haz nesnesi olarak algılanmasının; yeni bir dünyanın kollarına kaçışın imgesidir.

Aşk- Memnu'da Bihter'in Adnan Bey'le evlenip yalılıya taşınacak oluşu ev içi düzende bir değişiklik olacağını gösterir. “*Evet, öyle bir kadın girecek olursa bütün ev birden değişecek.*” (AŞM: 110) Bu durum Tanzimat romanı ve konağın temsilcisi olan babanın yeni düzende, Servet-i Fünûn romanında ve yalılıda kadın lehine geliştiğini ve rollerin değiştiğini gösterir.

H. Ziya da konakların çözülmesine ilişkin görüşlerini ifade ederken Osmanlı'daki bir süreksizliğe atıfta bulunur. “*Batı ile aramızdaki en büyük toplumsal farklardan birinin, bizde köklü zengin ailelerin bulunmaması olduğunu söyleyen Halid Ziya, bu devamsızlık yüzünden konak ve yalılıların sık sık el değiştirdiğini böylece kültürel birikimin engellendiğini söyler.*” (İnci, 2003: 29) Böylesine sert değişimlere mukavemetsiz toplumlarda olgunlaşmamış kültürler altı boş sosyolojik bir yapı oluşturur. Bu nedenle Batı'dan gelen her dalga Osmanlı konağının bir bölümünü başkalaştırmıştır. Önce konağı zayıflatıp onu yalının özgür iç uzamına taşımış ardından karşısına apartmanları dikmiştir. Konağın sınırlanmışlığının simgelerinden biri olan duvarları yıkarak evi kamusal alana dahil etmeye çalışmıştır. Apartmanın bu yapısı onu konaktan farklı yere taşıyan ve kamusal alanı dahil etmeye çalışmıştır. Apartmanın bu yapısı onu konaktan farklı yere taşıyan ve kamusal alanı dahil etmeye çalışmıştır. Katı otorite altında, kendi özel uzamına sürülen birey apartmanların hayatımıza sokulmasıyla baskın bir gücün himayesinden hızla kamusal alana dahil olmaya girişir.

II.Meşrutiyet yıllarından itibaren artan batı hayranlığı doğuyu bir özlem boyutuna taşımıştır. Kırık Hayatlar'da Ömer Behiç'in yeni evinde 'Şark Odası' yaptırılmamasından duyduğu pişmanlık üzüntü yaratır. İnci'nin "*Kendi kültürünü yabancılaştırarak bir vitrin, malzemesine dönüştüren bu eğilimin temelinde de batılları taklit etme hevesi yaratır.*" (İnci, 2003: 134) olarak ifade ettiği bu kendine yabancılaşma Türk toplumunun kültürel çözülüşünün göstergelerinden biridir.

Batılılaşma önce ev içinden yanıt bulur. Çünkü bir toplumun belleği evdir. "*Ev her yönüyle ait olunan kültürün simgesidir. Bunu değiştirmek isteyenler de işe evden başlar. Geleneksel evden, batılı eve taşınmak, simgesel olarak doğudan batıya taşınmak demektir.*" (Ayvazoğlu, 1996: 9) Sodom ve Gomora'de de konaktan- yalıya geçiş süreci işlenir. Bir İngiliz subayın Boğaziçi'ndeki bir yalıyı kendi zevkine göre döşemesi simgesel olarak, Osmanlının içten nasıl çökertildiğini gösterir. Bu örnekle nasıl modernleştirilerek içinin boşaltıldığı ve yozlaşan kültürdeki değişimler sembolize edilir. Bir ülkenin çöküşü ancak kültürünün silikleştirilmesi ile mümkün olur. Bu öte yandan bir sömürge düzenine ve alt kültüre inişe göndermedir. Batı'nın oluşturduğu ve temin ettiği bir üst kültürün yeniden yapılandırılmasıyla kurguladığı bağımlı bir alt kültürdür. İmparatorluk ile mekanlar arasında ilişki kurulmuş ve "*saraydan konağa, konaktan eve, evden gecekonduya*" (Ayaşlı, 2002: 12) değişim süreci bir tükeniş metaforu olmuştur. İmparatorluk küçüldükçe ekonomik durum ve evler küçülür.

Tanzimat döneminde başlayan alafrangalılılaşma önce mekanların iç dizaynında baş gösterir. Bu dönemin batı hayranları konaklarının içini alafranga bir eda ile değiştirmiş ve batılılaşma evin içine girmiştir. Evi/ konağı yavaş yavaş kemiren bu batılılaşma sembolleri zamanla sosyal yapıyı yeniden kurgulamaya başlamıştır. Meşrutiyet dönemi bu mekansal değişimi içselleştirmiş; yalılar, seyfiye yerleri konağın çözülmesine öncül olmuşlardır. Cumhuriyet dönemiyle apartmanların yerini alması ise Osmanlı ile şark kültürel ikliminin ve onun en önemli sosyal göstergelerinden olan konağın/ geleneğin çöküşünü beraberinde getirmiştir.

Mai ve Siyah'ta Ahmet Cemil'in, Raci'nin veya Aşk-Memnu'da Behlül'ün sıklıkla uğradığı mekanların başında gelen Beyoğlu sosyal çözülmenin başlıca mekanı olur. Beyoğlu "*Avrupa'nın bir küçük aynasıdır, baştan ve yoldan çıkan gençler için*

*aynı Avrupa gibi tehlikelerle doludur.”* (Parla, 2002: 81) Avrupalılaşıma ve mahcubiyetini yitirme korkusu, geleneksel söylemlerin Beyoğlu’nu önemli bir tehlike mekanı olarak görmelerine sebebiyet verir. Behlül’ün Beyoğlu’nu sıklıkla kullanması onu bozan ve buna sebebiyet veren etkenlerin başında gelir. Bu yönüyle Beyoğlu bir batılılaşma ve olumsuzlama mekanı olarak işlev görmüştür. Kamusal bir mekan olarak Beyoğlu’nun yanı sıra Halit Ziya romanlarında arzusunun serbest çağrışım mekanları olan seyfiye mekanları ve yalılar klasik yaşam anlayışının, geleneğin karşısında modernizmin köşe başında dururlar. Bu gibi mekanlar ise özellikle kadınların sosyalleşme ve kabuğunu kırma mekanları fonksiyonunu üstlenirler.

Ev ve aidiyet psikolojisinin yıkılması geleneğin ve konağın tahribatı için yeterlidir. Zaten Cumhuriyet döneminin “modern ev” projesi geleneğin/Osmanlının/evin ve onun manevi sembolü olan konağın yapısının bozulması için yürütülmüş dikkate şayan bir projedir. Bu konağın/evin yeni toplum yapısı için ne denli öneme haiz olduğunun kanıtıdır. Konak bireyleşememenin sembolü iken, apartmansa dejenere olmuş bireylerin sembolü olmuştur.

Tanzimattan günümüze, modern ve bilhassa postmodern çağ için ev bir sığınak değil “kaçınak” a dönüşür. Evin sizi yutması, insanlardan, toplumdan yalıtık bir uzama tıkması tehlikesi kaygıyla karşılanır. “*Modernlik için ev önemli bir tekinsizlik kaynağı olmuştur.*” (Çabuklu, 2006: 39) Yani konağın ve evin içi boşaltılarak birey mekanının önüne çıkarılmış ve aidiyet duyguları silinmiştir. Bu nedenle modern çağ bireyi, mekanı kişisel olmaktan çıkarır hatta yeni dönemde onu sanallaştırmaya kadar vardırır.

Osmanlının ve onun minyatür simgesi olan konağın çözülmesi apartmanları dolayısıyla Batı kültür iklimini güçlendirmeye başlar. Kökü yerde ve bahçeli olan konağa karşı aidiyeti silen apartmanlar yükselmeye başlar. Apartman kökü yerde olmayan bir mekan olduğu için toplumu benliğinden uzaklaştırıp, köksüzleştirir. Konağın, bağımsız ve müstakil evin yerin içine geçmiş, kök salan yapısı apartmanlar vasıtasıyla tahrip olur ve soysuzlaşmış bir nesle sebebiyet verir. Sanayi devrimi yaşamamış ve modernizmi sindirememiş Türkiye gibi ülkelerde apartmanın yaygınlaşması sosyo-kültürel bir bunalım yaratır. Taşradan veya kırsal kesimden gelen insanların yerleştiği apartmanlar daha sonraları toplumu köksüzleştirme tehlikesi

yaratmış ve bu kopuş apartman kimliğini de soysuzlaştırmış, zenginliğin ve gösterişin simgesi apartmanlar yalıtığın, sıkışığın, yalnızlığın imgesine dönüşmüştür.

Apartmanlar kalıcılık açısından konaklara bir tepkidir. Çürük ahşaba karşı dayanıklı beton çıkartılır ve apartman konağın karşıt simgesi haline gelir. Bu hem Osmanlının çürümüşlüğüne, hem de yenileşme için eskiden hızla uzaklaşma amacına bir göndermedir. Yani düzenin Batı'ya entegre olmuş ve Cumhuriyeti içselleştirmiş bir toplum yapısı için gerekli olan yeni kimlik üretme mekanları apartmanların, ev içi mimari ve düzenin değiştirilmesi ile amaçlanır. Belleğin eskiden arındırılıp yeniden kurgulanması ve gösterge mekanın üretilmesiyle yeni toplum düzeni yaratılacaktır. *“Türkiye'nin ‘gerçekten modern’ olabilmesi ve peşine düşülen zamanı yakalayabilmesi için dönüşümün evde başlaması şarttır.”* (Bozdoğan, 2002: 215) Ne var ki apartman Osmanlı'ya Batı taklidi olarak girmiş ve ilk apartmanlar savaş zenginleri tarafından yapıp garsoniye olarak veya alem yapmak amacıyla kullanıldığından olumsuz bir imge olarak yer edinmiştir. Apartman lüksün ve ahlaksızlığın, gecekondu ise yoksulluğun ve onurun sembolü olmuştur. Bu durum apartmanların batı geleneği gibi görülmesine ve temkinli yaklaşılan bir mekan olarak algılanmasına neden olmuştur. Ancak zamanla savaş koşulları kalktıkça apartmanlar da daha fazla benimsenmeye başlamıştır. Apartman, Türk toplumunda içselleştirildikçe ev özel bir uzam olmaktan çıkar ve evin mahrem yanı dışa açılır. Bu dışa açılma da akabinde bireysel ve modern bir yaşam algısını oluşturmaya başlar.

## SONUÇ

Halit Ziya Uşaklıgil 19. yy sonları ile 20. yy'ın ilk dönemleri arasında yaşamış, Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın en velud ve olgun yazarıdır. Gerek döneminde gerekse günümüzde eserleri zevkle okunan, üzerine sayısız tartışma ve araştırma yapılan yazar, Türk Edebiyatı'nda hem realizmin gelişmesinde hem de batılı anlamda romana geçişte ilk ciddi eserlere imza atmıştır. Türk romanına çağ atlatan bu büyük yazarımız roman dışında çeşitli yazın türlerinde de sayısız eser vermiştir. Roman, öykü, hatıra, tiyatro ve deneme gibi farklı edebiyat türlerinde eserler vermesine rağmen asıl ününü tekniği çok güçlü romanlarına borçludur.

Türk edebiyatında anlatının ustası olan ve gerçek anlamıyla modern diyebileceğimiz ilk romanları kaleme almış büyük bir isimdir Halit Ziya Uşaklıgil. Ona gelinceye kadar işlenmeyen veya üzerinde göz gezdirilmeyen birçok kavram ilk kez onun kaleminde yaşam bulmuştur. Bu kavramlar içinde en önemli sayılabilecek kadın/anne ve mekan farklı bir noktada belirir.

Tanzimat romanında görülen baba eksikliği, Servet-i Fünûn romanında yerini anne eksikliğine bırakır. Servet-i Fünûn romanında ve en ciddi temsilcisi olan Halit Ziya Uşaklıgil'de de romanların çoğunda bir şekilde anne ölmüştür. Bu itibarla dönem romanında ve Halit Ziya'da anne-kadın romanın önemli bir halkası haline getirilip, kurgusu bunun etrafında şekil bulur. Farklı anne ve kadın tipleri mekansal boyutta farklı hüviyetlerle okuyucu karşısına çıkar. Kadın kimliğini kullandığında tehlike yaratabilecek bu varlık, anne kimliğiyle ise düzen koruyucu bir üst değer olarak karşımıza çıkar.

Türkiye'de modernleşme sürecine bakıldığında, modernleşme kadının çağdaşlaşmasıyla senkronize olarak ilerler. Toplumun modernleşmesi öncelikle aile içinde, yani kadında başlayan bir ilerleme anlamını taşır. Tarihin eski dönemlerinden başlayarak günümüze kadarki süreçte kadın hep bir tüketim ve pazarlama nesnesi olarak işlev görmüştür. Tüm sistemler ve inanışlar kadın ekseninde teşekkül olmuştur. Bu sistemleşme tüm sancuları kadının sırtına yüklemiş ve kadın hep harcanmaktan çekinilmeyen bir nesne ve sorunların çıkış noktası olarak görülmüştür.



Kadın hem bir sosyal ilişki belirleyici hem kültür üreticidir. Cumhuriyet dönemi romanlarına bakıldığında da sosyal çözülme ve modernite sürecinin merkezinde bir kadın figürünü görmek olasıdır. Bu da bizdeki modernleşme sürecinin aslında kadının modernleşme süreci olduğunu gösteren en önemli kanıttır. Ülkemizdeki modernleşme sürecini evin içinden başlayarak kadının sosyal hayattaki rolüyle değerlendirmek mümkündür.

İstibdad Dönemi'nin bireyi eve tıkayan ve onun yaşam alanını kısıtlayan yapısı kitleler üzerinde ciddi bir baskı unsuru yaratır. Bu baskı düzeninde, kendi evrenini evin içine taşıyan bireyler yaşamlarının sınırlarını özellikle psikolojik boyutuyla genişletmeye çalışırlar. Değişim dairesindeki bu yeni toplum düzeninde bireyin, en yakınından başlamak suretiyle bir modernleşme sürecine girdiği görülür. Önce kendini daha sonra en yakınında bulunan nesnelere ve mekanı değiştiren bu yeni insan tipi yaşam alanını, dolayısıyla evi evrenin merkezine oturtur. Kendi içine dönen ve kendisini onaran bu yeni birey tipi kendi mikroevrenini kurarak işe başlar. Evren bu yeni düzende dıştan içe değil, içten dışa doğru bir sarmalla genişler. Bu bireyselleşme süreci akıldan-tine, otoriteden- özgürlüğe, erilden-dişile doğru gerçekleşir. O ana kadar eril olan ve hükmeden ev, zamanla dişileşir ve bir tin mekanı halini alır.

Bu sosyolojik değişim mekan imgeleri vasıtasıyla sunulur. Konak eril bir imgeyken, yalı dişil bir imgedir. Konağın yalıya boyun eğişi paralel bir sosyal zaman ve kültürel iklim değişikliğine neden olur. Bu aynı zamanda doğu medeniyet dairesindeki muhafazakar bir söylemin, Tanzimat'ın, Edebiyat-ı Cedide'den ürkmesi, zayıf ve özgürlükçü gördüğü dişil kudretin güçlenmesi demektir. Feminin sesin yükselmesiyle pozitif bir korelasyon gösteren yalının/dişil imgenin/annenin/modernizmin yükselmesi sosyo-kültürel bir iklim değişikliğinin yansımasıdır. Ataerkil yapının çözülmesi, feminin söylemin yaygınlaşması ve kadının muktederatının da artması demektir. Bu nedenle gerek Servet-i Fünûn romanı gerekse de onun ve modern/anaerkil yapının güçlenmesinin bir göstergesi olarak konaktan-yalıya sosyal değişim esasen toplumdaki ciddi bir sosyal değişim ve dönüşüm sürecinin imgeleri olarak belirmiştir.

Türkiye'de Batılılaşma eğilimlerinin önemli değerlerinden biri 'ev' dir. Özgürleşen sosyal yapı geleneksel mekanları/evleri çökertirken modern

yapıları/apartmanları/yalıları türetmiştir. Batılılaşma ilk olarak mekanlarda kendini göstermiş, sosyal yapı mikro devlet olan evlerde ilk batılılaşma belirtileriyle ve özentileri ile başlamıştır. Ancak Halit Ziya'ya gelinceye kadar salt bir yer olmaktan öteye geçemeyen mekan çok boyutlu bir belleklenme, arınma kavramına ve psiko-coğrafyaya dönüşür. Bu psiko-coğrafyalar yaşantılarla anlamlandırılan çok fonksiyonlu bir belirleyici rolünü üstlenir. Bu nedenle Halit Ziya Türk edebiyatında mekanı üzerinde durulan bir yer olmaktan sıyrıp romanın kalbine sokmaya başaran ilk romancımızdır demek hiç de yanlış olmayacaktır.

Ev bir batılılaşma öncü simgesi olmuştur. Ev içinde başlayan sosyal değişim apartmanlarla genişlemiş ve sosyal yapının tamamına yayılma süreci izlemiştir. Bu nedenle geleneksel yapılardan kaçma ve modern yapılara özenme devrin modası ve hayallerin varış noktası olmuştur. H. Ziya karakterlerinin neredeyse tamamında temel amaç huzurlu ve güzel bir yalıda/evde iyi bir yaşam sürmektir. Ev sosyal yapının merkezi olarak görülmüş ve mutluluğun salt dayanağı olarak düşünülmüştür. A. Cemil'in hep iyi bir ev hayali ile yaşaması, Bihter'in Adnan Bey Yalısı'nı kurtuluş ve gerçek mutluluk olarak görmesi bu tezimizi kanıtlamaya yeterlidir. Evsiz birey köksüz, mutsuz ve amacından, yaşama hedefinden sapmıştır. Ancak H. Ziya 'da karakterlerin temel özelliği hep arzulanan eve olan düşkünlükleri ve esas gayenin arzu edilen eve kavuşma olduğunu söyleyebiliriz. Dış dünyanın mikro bir düzeni olan ev hem güvenilir sıcak bir yuva öte yandan hayallerin ulaşmak istediği üst uzamdır. A. Cemil ve Bihter de bir evde yaşamalarına rağmen mutsuzdurlar. Mutluluk ancak arzulanan eve/yalıya kavuşulmasıyla mümkün olacaktır.

Konakların/evlerin ambarları/ kafesleri içeri çekildikçe kadının yüzü dışarıya yönelir. Cumbanın/kafesin tükenişi kadının sosyal hayattaki rolünün artmasıyla zıt yönde ilerler. Apartman bu yönü ile gelenek büyük aile yapısını parçalamış, konakların duvarlarını yıktığı için çok sayıda aileyi engelsiz bir uzam altında birleştirmiştir. Bu birleşme etik açısından bir yozlaşmanın da ateşleyicilerinden biri olmuştur. Günümüze kadarki süreçte toplumumuzun geçirdiği bu uzamsal algılardaki değişimler insan ve mekan ilişkisinin güçlülüğünü göstermesi açısından önem arz eder.

Biz de bu çalışmamızda Halit Ziya Uşaklıgil ve romanlarında anne ve mekan kavramlarını çok yönlü psikolojik ve sosyolojik çözümleme yöntemlerini kullanarak tahlil etmeye, edebiyat araştırmalarımızda gedik kalan bazı çalışma alanlarını doldurma gayesi taşıdık. Çalışmamızın edebiyatımıza katkı sağlayacağını ummakla birlikte bu alanda yapılacak yeni çalışmaların edebiyatımıza önemli kazanımlar sağlayacağını da belirtmek isterim.

**KAYNAKÇA**

- Aktaş, Şerif (1996), **Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Tema**, Türk Dili, Sayı 529, s.107-115.
- Altunbaş, Sevda (2007), **Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Kadın ve Kadın Eğitimi**, Dokuz Eylül Üniversitesi-Eğitim Bilimleri Ens.-Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Arslan, Fatih (2009), **Öykünün Sesini Kısımak**, Salkımsöğüt Yay., Erzurum.
- Ayaşlı, Münevver (2002), **Pertev Bey (Üç Kızı, İki Kızı ve Torunları)** Timaş Yay. İstanbul.
- Aydın, Süleyman (1995), **Tanzimat Dönemi Romanında Kadın**, Erciyes Üniversitesi, Sos. Bil. Ens., -Yüksek Lisans Tezi, Kayseri.
- Ayvazoğlu, Beşir (1996), **Eve Dönen Adam: Yahya Kemal**, Ötüken Yay., İstanbul.
- Bachelard, Gaston (2008), **Uzamnın Poetikası** (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yay., İstanbul.
- Bachelard, Gaston (2007), **Ateşin Tin Çözümlemesi**, (Çev. Nail Bezel), Öteki Yay., İstanbul.
- Bağlı, Mazhar (2000), **Modern Bilinç ve Mahremiyet**, Perşembe Yay., İstanbul.
- Barthes, Roland (1999), **Yazı ve Yorum** (Çev. Tahsin Yücel), Metis Yay., Ankara.
- Bergson, Henri (2007), **Madde ve Bellek**, (Çev: Işık Ergüden) Dost Yay., İstanbul.
- Bourneur R., Qellet R. (1989), **Roman Dünyası ve İncelemesi**. Çeviren: Hüseyin Gümüüş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Bozdoğan, Sibel (2002), **Modernizm ve Ulusun İnşası**, Metis Yay., İstanbul.
- Cloud Henry, Townsend John (2002), **Anne Faktörü**, Sistem Yay. İstanbul.
- Çabuklu, Yaşar (2006), **Uzam ve Kötülük**, Everest Yay., İstanbul.
- Çıkla, Selçuk (2001), **Dergâh**, C. 12, . S.142, İstanbul.
- Demirel, Emre (2006), "**Mekan Kurgusu, Boşluğun Mimarisi**"  
<http://old.org.tr/mimarlikdergisi/index.cfm?sayfa=nmimarlik&Dergisi>.
- Enginün, İnci (1983), **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Dergâh Yay. İst.
- Enginün, İnci (1996), **Türk Romanını Besleyen Halit Ziya**, Türk Dili, sayı 529, s. 90-102
- Ercilasun, Bilge (1996), **Servet-i Fünûn, Diyorlar ki ve Halit Ziya**, Türk Dili, sayı 529, s.121-133.
- Freud, Sigmund (1995), **Dinin Kökenleri**, Öteki Yayınevi, Ankara.

- Fromm, Erich (1984), **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri** (Çev. Şükrü Alpagut), Panel Yay., İstanbul.
- Fromm, Erich (1995), **Sevme Sanatı** (Çev. Yurdanur Salman) Payel Yay., İstanbul.
- Fromm, Erich (2004), **Anaerkil Toplum ve Kadın Hakları**,( Çev. Acar Doğangün), Arıtan Yay., İstanbul.
- Gasset, Jose Ortega (1999), **İnsan ve Herkes** (Çev. Neyire Gül Işık), Metis Yay., İstanbul.
- Horney, Karen(1995), **Kadın Psikolojisi**,(Çev.Selçuk Budak),Öteki Yay.İstanbul.
- Horney, Karen (1994), **Psikanalizde Yeni Yollar**, (Çev.Selçuk Budak), Öteki Yay., İstanbul.
- Huyugüzel, Ö. Faruk (2004), **Halit Ziya Uşaklıgil**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- İnci, Handan (2007), **Şimdi Seni Konuşuyorduk**, Doğan Kitap, İstanbul.
- İnci, Handan (2003), **Roman ve Mekan**, Arma Yayınları, İstanbul.
- Jung, C. G. (2005), **Dört Arketip** (Çev. Zehra Aksu Yilmazer), Metis Yay., İstanbul.
- Kantarcıoğlu, Sevim (2004), **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, Akçağ Yay., Ankara.
- Kerman, Zeynep (1996), **Halit Ziya'nın Romanlarında Karakter Yaratma Usulü Olarak Mekân Kullanımına Bir Bakış**, Türk Dili, sayı 529, s. 116-120.
- Kerman, Zeynep(1998) , **Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kerman, Zeynep(2008 ),**H. Ziya Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı**, Dergah Yay., İstanbul.
- Kaplan, Mehmet (1945), **Edebiyat-ı Cedide ve Aşîyan**, İstanbul, sayı 43, s.2-3.
- Korkmaz, Ramazan (2004), **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Türksoy Yay., Ankara.
- Korkmaz, Ramazan (2006), **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yay, Ankara.
- Korkmaz, Ramazan (2007), **Edebiyat ve Dil Yazıları** , Mustafa İSEN'e Armağan, Ankara.
- (Oral) Alp, Zeynep ( (2000), **Tahsin Yücel'in Komşular Adlı Öyküsünde Uzam**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi Cilt: 17 / Sayı: 1 / s. 109-119.
- Özcan, Tarık (2009), **Aykırı ve Şair: İlhan Berk**, Popüler Yay., İstanbul.
- Özcan, Tarık (2007), **Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Trajik Durum**, Manas Yay., Elazığ.
- Özkubulay, Serdar Sabri(2009), **Vedad'ın Hazin Hikayesi**, Radikal Kitap, Kasım 2009

- Parla, Jale (2002), **Babalar ve Oğullar**, İletişim Yay. İstanbul.
- Parlatır, İsmail (1996), **Halit Ziya Özel Sayısı-Sunuş**, Türk Dili, Sayı 529, s. 87-89.
- Saydam, M.Bilgin (1997), **Deli Dumrul'un Bilinci**, Metis Yayınları, İstanbul.
- Şaylan, Gencay (2006), **Postmodernizm**, İmge Kitabevi, Ankara.
- Sennett, Richard (1999), **Gözün Vicdanı**, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- Tanpınar, A. Hamdi (2002), **Edebiyat Dersleri**, Yapı Kredi Yay. Haz. Abdullah Uçman, İstanbul.
- Türkçe Sözlük (1998), **TDK**, Ankara.
- Uğurcan, Sema (2001), "**Servet-i Fünûn Romanında Ev**", Türk Dili, Sayı 592.
- Zeybek, Işıl (2005), **Kişilerarası İletişimde Uzam(Mekan) Dilinde "Öteki" Kavramı** İstanbul Kültür Üniversitesi Dergisi 2005/1 s. 95-117.

#### **Araştırmada Yararlanılan Halit Ziya Uşaklıgil Eserleri**

- Uşaklıgil, Halit Ziya (2006), **Sefile**, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2005), **Nemide**, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2005), **Bir Ölünün Defteri**, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (1945), **Ferdi ve Şürekası**, Hilmi Kitabevi, İstanbul.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2008), **Mai ve Siyah**, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2008), **Aşk-ı Memnu**, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2006), **Kırık Hayatlar**, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2009), **Nesli Ahir**, Özgür Yayınları, İstanbul.

## ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında Ergani’de doğdum. İlköğrenimimi Ergani’de, ortaöğrenimimi ise Alanya’da tamamladım. Aynı yıl Dicle Üniversitesi-Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi-Türkçe Eğitimi Bölümü’ne yerleştim. 2004 yılında mezun oldum ve yine aynı yıl Mersin iline öğretmen olarak atandım. 2006 yılında rotasyon kapsamında Diyarbakır iline atandım. Aynı yıl vatani görevimi ifa ettim. 2007 yılında Fırat Üniversitesi-Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı-Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı’nda tezli yüksek lisans eğitimine başladım. Çeşitli MEB okullarında ve özel eğitim kurumlarında öğretmenlik yaptım. Halen Diyarbakır- İMKB Kayapınar Lisesi’nde Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni/Müdür Yardımcısı olarak görev yapmaktayım. Bekarım. Yabancı dilim İngilizcedir.