



T.C.

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**HALİD ZİYA UŞAKLIĞIL'IN ROMANLARINDA
TEKSESLİLİK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sabricean Ataman ÖDER

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Ankara, 2024

T.C.
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**HALİD ZİYA UŞAKLIGİL'İN ROMANLARINDA
TEKSESLİLİK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sabrican Ataman ÖDER

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Ayşe DEMİR

Ankara, 2024

ONAY SAYFASI

Sabirican Ataman ÖDER tarafından hazırlanan “Halid Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Tekseslilik” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliğiyle Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi	Kurumu	İmza
Danışman: Prof. Dr. Ayşe DEMİR	AYBÜ/İTBF/ Türk Dili ve Edebiyatı	
Kabul X Red		
Prof. Dr. Melih ERZEN	AHBVÜ/Edebiyat Fakültesi/ Türk Dili ve Edebiyatı	
Kabul X Red		
Doç. Dr. Cengiz KARATAŞ	AYBÜ/İTBF/ Türk Dili ve Edebiyatı	
Kabul X Red		

Tez Savunma Tarihi: 18.11.2024

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda yüksek lisans tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Doç. Dr. Muhammet Enes KALA

ÖZET

Halid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Tekseslilik

Bahtin'ce edebiyat sahasına uyarlanan teksesliliğin Dostoyevski'nin sanat tasarımının ayırt edici taraflarının aydınlatılmasında kıyas ölçütü olarak ele alınması onu sadece Rus teorisyenin çalışmalarıyla çerçevelemeyi zorlaştırır. İma edilen çetrefillliğe rağmen seçili bir roman kümesini tekseslileştiren faktörleri Bahtinyen anlamda saptayabilmek, yansıtıcı bilinç konumundaki anlatıcının sesinin kahramaninkiyile bağlantılarını bulmakla mümkündür. Halid Ziya'nın roman kahramanlarının okura arzında kullanılan his ampirizmi, sözsüz iletişim, aforizma, öngörü ve nesneleştirme (tablolaştırma-heykelleşme) gibi retorik araçlar, kahramanın sesinin aslında anlatıcıya ait olduğunu ispatlar. Onların tekâmülünü incelemek, yazarın romancılığındaki kırılma noktalarını saptayabilmeyi kolaylaştırdığı gibi okurun, eserin anlam inşasındaki rolünün kısıtlandığını ve romanların teksesli bir yapıya büründüğünü de açığa çıkarır.

Anahtar Kelimeler: Bahtin, Tekseslilik, Halid Ziya Uşaklıgil, Anlatıbilim

ABSTRACT

Monophony in Halid Ziya Uşaklıgil's Novels

The fact that monophonicity, adapted to the field of literature by Bahtin, is taken as a benchmark for the elucidation of the distinctive aspects of Dostoevsky's artistic design makes it difficult to frame it only in terms of the work of the Russian theorist. However, despite the implied difficulty, it is possible to identify the factors that unify a selected set of novels in the Bettinian sense by finding the connections between the voice of the narrator, in the position of reflective consciousness, and that of the protagonist. Rhetorical devices such as empiricism of feeling, non-verbal communication, aphorism, foresight and objectification (tabulation-sculpting) used in the presentation of Halid Ziya's novel heroes to the reader prove that the voice of the hero actually belongs to the narrator. Examining their evolution makes it easier to identify the breaking points in the author's novelism, as well as revealing the fact that the reader's role in the interpretive construction of the work is restricted and that his works are monophonic.

Keywords: Bahtin, Monophony, Halid Ziya Uşaklıgil, Narratology

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM: TEKSESLİLİK	6
1.1. Tekseslilik Kavramı.....	6
1.2. Teksesliliği Hazırlayan Faktörler	13
1.2.1. Kapitalist Kültürün Oluşmaması	13
1.2.2. Otoriter Yönetim.....	14
1.2.3. Sözlü Kültür.....	17
1.2.4. Romantizm	18
1.2.5. İdealizm	20
1.2.6. Toplumsal Atmosfer	25
II. BÖLÜM: YAZARIN ANLATIBİLİMDEKİ DÜNYASI.....	31
2.1. Yazarlık Soruşturması	31
2.2. Yazar Kavramı.....	35
2.3. Anlatıcı Kavramı ve Yazarla İlişkisi	36
2.4. İma Edilen Yazar	39
2.5. Niyet Çıkmazında Kısa Bir Gezinti.....	40
2.6. Niyet, Kurmaca Metin ve Anlam İlişkisi.....	45
III. BÖLÜM: BABA VE ÇOCUKLARI	48
3.1. Halid Ziya'nın Romanlarında Anlatıcı Okur İlişkisi	48
IV. BÖLÜM: KAHRAMANIN OKURA ARZI	53
4.1. Anahtarsız Zihinler: Kahramanın Bilincinin Sunumu.....	56
4.2. Kahramanın Fenotipinin ve Ruhsal Özelliklerinin Sunumu.....	61
V. BÖLÜM: RETORİK ARAÇLAR.....	79
5.1. Okurun Konumunun İşgali: Aforizmalar	79
5.2. Konuşan Bakışlar, Alfabetik Lisanlar: Sözsüz İletişim	86
5.3. Duygusal Tecrübeyi Sabitleştirmenin Değişik Bir Yolu, His Ampirizmi.....	96
5.4. Kontrollü Hareketin Temsil Biçimleri.....	100
5.5. Öngörü	106
5.5.1. Kalem Sürçmeleri	108
5.6. Nesneleştirme	114
5.6.1. Tablolaştırma	115
5.6.2. Heykelleştirme.....	120
VI. BÖLÜM: ÜSLUP	125
6.1. Teksesli Romanda Mutlakıyetçi Üslubun Özellikleri	125
6.1. Kalem İzleri	150
SONUÇ	150
KAYNAKLAR.....	164

GİRİŞ

Kavramların kendine has yapıya sahip olmasını sağlayan bir kısmı dün, diğer kısmı bugünde yaşayabildiği gibi gelecekte var olmaya da gebe, günün birinde kullanımdan kalksa bile şartların tesiriyle tekrar dirilmeye müsait doğası onları zamansız tasavvurlar hâline getirir. Onların birçoğunu bütünüyle ele almanın zorluğu genellikle buradan kaynaklanır: Zira kavramlar, farklı tarihlerde ve coğrafyalarda girdiği çeşitli mana kılıflarının içinde birbirini doğrulayan, yanlışlayan, tamamlayan veya diğer tanımlarıyla hiçbir alaka teşkil etmeyen biçimde örtünebildiği tariflerin içinde, anatomisini belirlemek isteyenleri yorucu ancak cazip, titiz bir çabaya daima mecbur bırakır. Kavramlar tarihinin çift amaçlı olduğunu iddia eden Jeffrey Burton Russell'ın onların geliştiği süreci anlamakla, kendiliğini tanımlamak arasındaki farka dikkat çekmesinin nedeni budur (Russell, 2017, s. 51). Araştırmacı, çalışmasına mevzubahis ettiği kavramın katmanlarını dosdoğru sıyrabilmek için uyguladığı otopsi boyunca birçok aşamada kritik kararlar vermek durumunda kalır. Kavramın kullanışsız kısımları atılmadıkça ne tarihsel ne de semantik bakımdan açık ve muntazam imajlar ortaya çıkarılması mümkündür. Bu nedenle Terry Eagleton da *İdeoloji* eserinde, Jeffrey Burton Russell'ın tercih ettiği gibi ele aldığı kavramı sabit, hiçbir şartta değişmeyecek bir tutarlılıkta tanımlamaya çabalamak yerine barındırdığı tüm manaları tespitiye yönelir.

Tekseslilik kavramını ele almanın zorluğu daha özgün bazı durumlardan kaynaklanır: Bahtin'in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*'nda uyguladığı metin stratejisi büyük ölçüde çoksesli roman tasarımının karakteristiğini belirlemek üzerinedir. Birçok tek sesli esere atıf yapılsa bile, odak daima çoksesliliğin sınırlarına kaydığından bu anlayışla meydana getirilmiş romanların özelliklerini eksiksizce saptamak hayli güçtür. Bunun önemli ispatlarından biri Bahtin'in eserinde değinmediği tek sesli romanların sayıca çokluğudur.

Dünya edebiyatlarındaki tek sesli roman örneklerinin hangi benzer ve farklı şartların neticesinde şekillendiğini saptamanın güçlüğü, kavramın biçimsel ve tematik özelliklerinin tespitine yönelik çalışmaların doğumunu engellemiştir. Fakat çokseslilik Bahtin'ce edebiyat sahasına uyarlandığından, Halid Ziya'nın eserlerini ele aldığı dönemin şartlarıyla Sovyet Rusya'da bu edebiyat tasarımını hazırlayan ortamı kıyaslamak bu hususta aydınlatıcı

olabilir. Buna değinmeden önce, Halid Ziya'nın romanlarını tekselelik açısından değerdendirme fikrinin kaynağına ve onun yazarlığı etrafında oluşturulmuş edebi eleştiri geleneğine değinmek çalışmanın zeminini sağlamlaştıracaktır.

Halid Ziya'nın yazarlığı etrafında oluşan yorum geleneğı, ilk bakışta onun romanlarının tekseleli olduğu fikriyle çelişkili görünür. Genel kanaat yazarın, Türk romanının Batılı anlamda başarılı ilk estetik örneklerini verdiği yönündedir: Türk edebiyatında “romancı muhayyilesiyle doğmuş” ilk muharrir (Tanpınar, 1978, s. 265) olduğu öne sürülen, “Batılı romanın Türk edebiyatındaki babası” (Ortaç, 1960, s. 32) sıfatına layık görülen, “Türk dilinde hakiki batılı” romana öncülük ettiği söylenen, (Kaplan, 1987, s. 172), Türk edebiyatında roman türünü gerçek anlamda başlattığı kabul edilen (Enginün, 2006, s. 327), “Tanzimat’tan beri gelen Türk romanını ‘eğlendirerek öğretmek’ gayesini bir kenara bırakarak, çağının Avrupa romanı alanında” (Okay, 2010, s.141) örnekler veren, edebi ilk Türk romanını (Naci, 1998, s.33) yazan, “bugün için de zevk verecek tazelikleri, üstünlükleri” (Belge, 2009: 330) bulunan romanlarda imzası olan, “Türkçede yazılmış tekniğı en kusursuz” (Finn, 1984, s. 176) romanın sahibi olduğu iddia edilebilen, ardında “modern romancılığımızın en büyük klasiğı” (İleri, 1985, s.11) sayılabilecek bir eseri bırakmış, önemli bir kalem sahibinin romanlarını tekseleli addetmek, görünüşte pek cazip değildir. Fakat bu fikirlerin tamamı yazarın *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu* gibi hem kendi sanatına hem de Türk romancılığına seviye atlattığı eserleri merkeze alınarak şekillenir. Hâlbuki bahsi geçen eserlerinden öncekiler gözardı edildiğinde Halid Ziya'nın tekseleli roman tasarımıdaki kırılma noktaları belirginliğini kaybeder. Tüm romanlarında aynı retorik araçları kullanan yazar; bu araçları gittikçe estetikleştirse de bahsi geçen türdeki eserlerinin tamamında metne yüklemek istediğı bir niyet vardır ve bu niyeti korumak, güçlendirmek için eserlerin yorum alanını daraltmaya çalışır. Bununla birlikte Halid Ziya'nın romanlarını tekseleli addetmek, yazarın Türk romancılığında meydana getirdiğı heyecan verici ve köklü değışiklikleri reddetmek anlamına gelmediğı gibi romanlarına farklı bir pencereden bakılarak ona atfedilen sıfatları hak etmesini sağlayan anlatım tekniklerinin de tespiti imkân verir.

Halid Ziya'nın Avrupai, modern, kendini sürekli yenileyip güncel kalmayı başarabilen, eğlendirerek öğretme arzusundan arınmış romanlar yazdığını belirtmek, onun eserlerinin çokseleli olduğu iddiasını taşımamakla birlikte zihinde onların telkinci hiçbir tarafı bulunmayan, yazarının ideolojisini yansıtmaktan uzak niteliklere sahip olduğu düşüncesini uyandırır. Fakat bu fikirlerin tamamında, yazarın roman tasarımı farkında

olunmaksızın Dostoyevski'nin çoksesli romancılığıyla değil, Fransız edebiyatındaki tek sesli roman örnekleriyle ilişkilendirilir. Yorumlardaki modern, Batılı, Avrupai –genellikle Batılı kavramıyla eş anlamda kullanılan bu kelime aslında kültürel ve coğrafi açıdan çok daha sınırlı bir alanı kapsar- gibi yakıştırmalar, onun Türk romanının üzerinde yükseldiği felsefi zemini, romantik idealizmden realizme başarılıca taşınması ve aktarımcı değil, dramatik bir anlatım tarzı yakaladığını belirtmek içindir.

Halid Ziya, kendi roman tasarımı oluştururken özellikle iki kavram üzerinde durur: tahkiye estetiği ve dil. Bu iki unsura gösterdiği özen, sanat anlayışının olgunlaşmasında anahtar roldedir (Ercilasun, 1996, s. 121). Roman türü hakkındaki görüşlerine *Hikâye* eseriyle ulaşılan yazarın, Batı edebiyatına alaka duyduğu görülür. Fransız edebiyatına duyduğu yoğun alaka Balzac, Zola, Flaubert, Daudet, Goncourt Kardeşler (Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt) üzerinden tespit edilebilirken İngiliz, İspanyol ve İtalyan edebiyatlarına da aşina olduğu gözlemlenir.

Yazarın zihnini besleyen Fransızca metinler, üslubunun şekillenmesinde de pay sahibidir (Önertoy, 1995 s. 177). Servet-i Fünun neslinin nesir diliyle de tıpa tıp uyuşan roman üslubu sanatkâranedir (Akyüz, 1995, s.117). Özellikle Georges de Buffon'un Türkçede “üslûb-ı beyan aynıyla insan” şeklinde karşılık bulan fikri, yazarın dilinin kendine has bir kılığa bürünmesini sağlar (Kerman, 2009, s.165). Uzun tamlamalarla dolu estetik zevki yüksek cümleler kurmayı seven yazar, karakteristik bir üslupla eserlerini kaleme alır. Sanatkârlık hayatının son dönemini oluşturan eserlerinin dilinde dikkat çekici boyutta sadeleşme görülürken yayımlanan ilk kurmaca metinlerinde okuması zahmetli ancak zarif bir üslup fark edilir (Banarlı, 1998, s. 1050). *Aşk-ı Memnu*'yu sadeleştirirken yalnızca yeni neslin anlayamayacağı kelime ve terkipleri değiştirdiğini iddia eden yazar, bunun kendi his ve fikirlerini ifade ediş biçiminde farklılık meydana getirmediği kanaatindedir.

Halid Ziya'nın zihniyetini biçimlendiren esas sanat akımı realizmdir. Dönemin hayaliyun-hakikiyun (Dekadanlar) tartışmasında, romantiklerin karşısında realistlerle saf bağlayan yazar, gerçeğin en çirkin hâlini, hayalin en süslüsüne tercih edişini romantizmi sahte bulmasıyla açıklar (Uşaklıgil, 1998, s. 131-133). Buna karşın romanlarında romantik yaklaşımla ele alınmaya daha elverişli, aşırı hassas ve içe kapanık insan tiplerini ele alır (Okay, 2005, s. 70). Bu durum, yazarın romanlarını karakteristikleştirir.

Halid Ziya'nın romanları etrafında meydana gelen yorum geleneği, genellikle tematik dikkatlerle oluşmuştur. Alakalı çalışmalarda yazarın romanlarındaki ifade biçimleri

ve anlatım özellikleri sınırlı yer tutmuştur. Bu sınırlılık dâhilinde yazarın romancılığının iskeletini biçimlendiren retorik araçların çoğunluğu, bütünleyici olarak değil kısmen incelendiğinden özellikleri henüz eksiksizce tespit edilmemiş ve incelenmemiştir. Onlara tekselelilik açısından bakmanın önceki çalışmaları tamamlayacağı gibi sonrakilere de ilham olacağı fikri, bu tezin motivasyon kaynağını oluşturmuştur.

Seçilmiş bir roman grubunu tekseleliliğin kaideleriyle inceleyebilmenin ilk adımı, kavramın sınırlarının tespitidir. “Tekselelilik” ana başlığının birinci alt bölümünde Bahtin’in eserleri taranarak ulaşılan bilgiler çerçevesinde kavramın özelliklerine değinmek ve kapsamını belirlemek amaçlanmıştır. İkinci adım, tekseleliliği Sovyet Rusya’da hazırlayan etmenlerle Osmanlı toplumundakilerin saptanması ve karşılaştırılmasıdır. “Kapitalist Kültürün Oluşmaması”, “Otoriter Yönetim”, “Sözlü Kültür”, “Romantizm”, “İdealizm” ve “Toplumsal Atmosfer” alt başlıklarında tekseleliliği Türk edebiyatında doğuran faktörler tespit edilip incelenmiştir.

Tekselelilik, anlatıbiliminin en tartışmalı alanlarından yazar ve anlatıcı kavramlarının kavşağında bulunur. Yazar ve anlatıcının kimler olduğu, yazarın basım öncesinde ve sonrasında eseri üzerinde hâkimiyet kurup kurmadığı, kuruyorsa bunun geçici mi ebedi mi olduğu, ima edilen yazar ve niyet kavramları, kurmaca metin ve anlam ilişkisi gibi özellikle Batılı edebiyat teorisyenlerinin dikkat ve gayretiyle açılmış labirente benzeyen yollar oluşturan çalışmalarla doludur. “Yazarın Anlatıbilimdeki Dünyası” başlıklı ikinci ana bölümde bu tartışmaların karmaşık dünyasına dâhil olunarak alakalı kavramların tarihine değinilip tekselelilikle ilişkileri açıklanmaya çalışılmıştır. Yazarlığın araştırmacılarca kavranma biçimleri; onun kim olduğu ve anlatıcıyla kurduğu ilişki; ima edilen yazar kavramı; niyet çıkmazı; kurmaca metin, anlam ve yazarın niyeti arasındaki ilişki güncel çalışmalar ışığında işlenerek tezin temeli sağlamlaştırılmıştır.

“Baba ve Çocukları” adını taşıyan üçüncü ana başlıkta, Halid Ziya’nın anlatıcılar aracılığıyla romanlarında okurla kurduğu iletişim biçimleri araştırılmıştır. Sembolik bakımdan yazarın “baba” okurun “çocuk” konumunda bulunduğu fikriyle onların metindeki işlevleri tespit edilmiştir.

“Kahramanın Okura Arzı” başlıklı dördüncü ana bölümde yazarın romanlarındaki kahraman tasarımı üzerinde durulmuştur. Kahramanın okura sunumunda bilinç, fenotip ve ruhsal özelliklerin tekseleliliği sağlamaktaki işlevleri saptanarak anlatımın şekillenmesindeki rolleri tartışılmıştır.

Halid Ziya'nın romanlarını tekseleleştiren retorik araçlara beşinci ana bölümde değinilmiştir. Retorik güvenliğı sağlamak amacıyla icat edilen bu araçların yazarın romancılığında geçirdiğı dönüşüm göz ardı edilmeksizin incelenmiştir.

İki alt başlıktan oluşan altıncı ana bölümde, üslubun tekseleli söylemde büründüğü mutlakıyetçi, ihtimalleri ortadan kaldıran özellikleri saptanmış; anlatıcının metin düzlemindeki otoriterliğini güçlendirmek ve korumak için başvurduğu ifade biçimlerinin tekselelilikle ilişkisi araştırılmıştır.



I. BÖLÜM: TEKSESLİLİK

1.1. Tekseslilik Kavramı

Müzik kökenli bir terim olan teksestiliğin kökeni, Bizans ve Gregoryen ilahilerine kadar uzanır. Yalnızca tek melodik hattan oluşan ses dokusu anlamına gelen kavram özellikle Ortaçağ'daki Doğu ve Batı kiliselerinin repertuvarını uzun süre şekillendirir. Terimin edebiyata uyarlanması Bahtin eliyle gerçekleşir. *Dostoyevski Poetikası'nın Sorunları* kitabında ve *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* eserinin alt başlığını oluşturan “Romanda Söylem” makalesinde Bahtin'in çokseslilik odaklı düşündüğü besbelli olsa da savlarının doğası gereği sıklıkla teksestiliğe de değinerek kapsamlı biçimde olmasa bile arka planda onun da özelliklerini belirlemeye uğraşır. Bu durum teksestiliğe hâkim olmak isteyen araştırmacıya ipuçları vermesine karşın, kavramın sınırlarının net olarak tespiti için yeterli değildir.

Seçilmiş roman grubunu teksestiliğin kaideleriyle incelemenin birtakım problemlere gebe olması bundandır. Bahtin, Dostoyevski külliyatına daha önce keşfedilmemiş bir bakış açısıyla yaklaşır. Onu yönlendiren asıl faktör yazarın romanlarına nüfuz eden farklı ve ayrıksı bilinçlerin meydana getirdiği yazım tekniğini ortaya çıkarmak olduğundan teksestiliği dört başı mamur bir merakla eserinde işlemez. Okur, eseri deneyimlediğinde çoksesliliğin en girift noktaları bile zihninde aydınlanırken teksestiliğe sadece ana hatlarıyla hâkim olabilir. Buna ilaveten yazarın kullandığı alegorik üslup araştırmacıyı eserin kaynak dili Rusçaya yönlendirir. Rusça bilmeksizin ne çokseslilik ne de teksestilik Bahtinyen manada tüm taraflarıyla öğrenilebilir.

Stalin hükûmetinin neşriyat hareketleri üzerinde uyguladığı sansür politikası, Bahtin'in eserlerinin kısmi bir alegorik terminolojiye sahip olmasına yol açar. Bahtin, çalışmasının temelini oluşturan monolog ve diyalog kavramlarına kimi zaman sosyolojik kimi zaman felsefi bazı yan anlamları yerleştirerek okuru hususi bir dikkatle donanmaya mecbur bırakır. Stalin döneminde tartışılması yasaklanan toplumsal sorunlar, yazarca kullanılan üslubun yardımıyla esere dâhil olur. Edebiyat terimlerinin birçoğu böylece asıl anlamından uzak çağrışımlara bağlanır.

Birçok üslubu barındırabilen roman türünde farklı söz ve seslerin retorikte birbirine tam anlamıyla karışıp tek katmanda erimeden ahenkli bir terkip meydana getirebileceğini öne süren Bahtin, romandaki kompozisyon unsurlarını beş maddede toplar: Yazarın

benimsediği edebi üslubun tamamı; Rusçada skaz şeklinde kavramlaştırılan, doğaçlama konuşmaların yer aldığı gündelik dil; yarı edebi vasfını taşıyan günlük, mektup gibi yazılı metinlerin dili; sanatsal nitelik taşımamasına rağmen edebi metinlerde kendine kaçınılmaz şekilde yer bulan hitabetler, betimlemeler; karakterleri konuştururken yazarca onlara izafe edilen konuşma biçimleridir (Bakhtin, 2001, s. 36-37).

Bahtin'e göre bu beş maddedeki farklı ses ve söz türleri, romanı başta şiir olmak üzere diğer edebi türlerden ayırır. Örneğın şiirde bu kompozisyon unsurlarının tamamına tesadüf etmek imkânsızdır; yalnızca birkaçı aynı metinde birlikte kullanılabilir. Buna ilâveten, her romanda söylem biçimlerinin tamamı bulunmayabilir. Dostoyevski'nin romanına dâhil ettiği tüm kahramanları benzersiz bir teknikle kanlı canlı birer insanmış gibi kendilerine has huy ve mizaçlarıyla, daha önemlisi bilinçleriyle ele aldığı ve bunun eserlerini çoksesli hâle getirdiği düşünen Bahtin, dikkatini onun üzerinde yoğunlaştırır. Dostoyevski'nin roman kahramanlarının, yazarın kendi bilincinden üretilmemiş gibi görüldüğünü öne süren kuramcı, onları birer roman kahramanından ziyade kendi eserlerini kaleme alabilme becerisine sahip yazarlara benzetir (Bakhtin, 2020, s. 39). Kuşkusuz Bahtin, Dostoyevski'nin roman kahramanlarına bıraktığı metin içi hareket alanının genişliğine dikkat çekmek için heyecan uyandırıcı bir metaforla onları birer roman yazarıymış gibi kabul eder.

Teksesli romanda kahraman, kurgusal yaşamını sadece yazarın bilincine bağılı biçimde sürdürebilir. Kahramanın sözü aslında kendisine değil, yazara aittir. Yazar, eserini kurgularken ona metin içi bir görev verir. Kahraman, olay örgüsünde daima bu görev doğrultusunda konuşturulur. Kendisine ait bilinci, mizacı varmış gibi görünmesine rağmen romandaki tüm faaliyetlerinin yöneticisi yazardır.

Teksesli roman yazarı, kahramanların tamamına eşit mesafede kalmayı başaramaz. İçlerinden biri veya birkaçı, yazarın esere yüklemek istediği niyeti doğrudan ya da dolaylı biçimde okura iletmekle görevlendirildiğinden diğer kahramanlara kıyasla daha yakından ele alınıp daha çok konuşturulur. Bu kahraman, olumlu özelliklere sahip olabileceğı gibi olumsuz özellikli de olabilir.

Kahraman bu yönüyle yazarın sanat tasarımının tamamlayıcı unsurudur. İdeolojik açıdan bağımsız bir otorite değil, yazarın ideolojik nesnesidir. Öznesi gibi görüldüğü diyalog ve monologların yalnızca yansıtıcısıdır (Bahtin 2020, s. 39). Yazarın niyetinin nesnesi konumundaki kahraman, doğal olarak davranışlarında da özgür değildir. Hâlbuki

çoksesli romanda “Dostoyevski, Goethe’nin Prometheus’u gibi yapar ve (Zeus gibi) gözsüz köleler yaratmaz, yaratıcılarıyla yan yana durabilen, onun dediklerini kabul etmeyip ona karşı isyan edebilen özgür insanlar yaratır.” (Bahtin, 2020, s. 40). Bahtin, Dostoyevski’nin de çağdaşları ve kendinden öncekiler gibi romanlarındaki bazı kahramanlara kendi fikirlerini dikte ettirmeye çalıştığını ima eder. Fakat onların zihnine ayrı ayrı giydirdiği bilinç kıyafetlerini kusursuzca kesip biçtiği için kahramanlar, Dostoyevski’nin belirlediği davranış kalıplarında mahsur kalmadan kısmi bir hürriyete sahip olur.

Teksesli romanda yazarın kurduğu yapıyı parçalayamayan kahraman, onun fikren dublörü olur. Kahramanın dublörlüğü, yazarın romanındaki tüm fikirlerin savunucusu olduğu anlamına gelmez. İtibar etmediği görüşlere de kahramanlar aracılığıyla yer verip çatışma oluşturabilen yazar, böylece objektifmiş gibi görünerek okuru hedeflediği yorum alanına daha etkileyici biçimde ulaştırma imkânı yakalar. Buna karşın, romandaki tek sesin, diğer adıyla niyetin sahibi odur. Metinde sadece onun farklı tonlardaki seslerinden ibaret, güçlü bir monolojik hat bulunur.

Yazar diğer zihniyetlerin yabancısı olduğundan romanına dâhil ettiği birçok kahramanın yaşamı nasıl kavradığını bilemez. Bu durumun sonucunda anti-demokratik bir metin ortamı meydana gelir. Yazar, kahramanları kurgu akışında eşit oranda konuşturmadığı gibi hepsine aynı mesafede durmaz. Kahraman, yazarın ideolojik odağına hapsolur ve okurca yalnızca oradan görülebilir. Romana hükmeden tek bilinç, yazarındır:

“Bağımsız ve kaynaşmamış ses ve bilinçlerin çokluğu, değerli seslerin orijinal çoksesliliği gerçekten de Dostoyevski romanlarının temel özelliğidir. Tek bir yazar bilincinin aydınlattığı tek bir nesnel dünyada çok sayıda karakter ve kader bulunmaz; burada kendi dünyaları olan, eşit haklara sahip bir bilinçler çokluğu, kendi kaynaşmamışlığını koruyarak, belli bir olayın birliği içinde yaratılır.” (Bahtin, 2020, s. 40-41).

Teksesli romanda yazarın, eserinin retoriğine hükmetme arzusu o kadar güçlüdür ki, tasarladığı kahramanlar sadece onun kendi ideolojik kaygısını doğrulayan bir kurguyla mevcudiyet kazanır. Kahramanlar, kurmaca oyuncakmış gibi yazarca oradan oraya sürüklenirken iradesizdir. Bu durum, onları yazarın sesinin hoparlörü durumuna getirir. Onların sözleri, yazarın fikirlerinin karşısında değersizdir (Bahtin, 2020, s. 41).

Teksesli romanda anlatıcınıninkinden farklı fikirler kahramanlarca savunulabilir ve temsil edilebilir. Fakat çoksesli romandandakinin aksine tüm fikirler, kahramanlara biçilen metin içi role uygun biçimde şekillenir. Bununla birlikte, okurun metnin sonunda yazarın

tarafı olduğu fikrin yansıtıcısı niteliğindeki kahramanın haklılığını onaylaması için muhakkak bazı ipuçları bırakılır.

B.M. Engelhardt, Tolstoy gibi usta isimlerin kaleme aldığı tek sesli romanlarda biyografik izlenimlerin romana hükmettiği kanaatindedir. Çoksesli romandaysa tek otorite, fikrin kendisidir. Dostoyevski fikirlerin yer aldığı romanlara değil fikir romanlarına hayat verir:

“... Fikirli romanlar, XVII. Yüzyıl zevkine uygun felsefi romanlar yazmadı, *fikir hakkında romanlar* yazdı. Nasıl diğer romancılar için ana konu bir macera, anekdot, psikolojik tip, günlük ya da tarihsel tablo olabiliyorsa, onun için de bu konu ‘fikirdi’. Kesinlikle özel bir roman tipini, avantür, sentimental, psikolojik ya da tarihsel romanın tersine, *ideolojik* denebilecek roman tipini sıradışı bir yüksekliğe taşıdı.” (Bahtin, 2020, s. 61-62).

Engelhardt’ın alıntılanan fikrini aşırı bulan Bahtin, Dostoyevski’nin asıl meselesinin insan olduğunu öne çıkarır. Bahtin’e göre, yazarın sözünün nesnesi olmaktan kurtulup çıkıp özneye dönüşen kahraman; arzulayan, hisseden ve en önemlisi düşünen taraflarıyla romanda hayat bulur. Onun romanının çokseslilik kazanmasını sağlayan etmen, fikir romanı yazma arzusu değil; etrafındaki seslerin tamamını eş zamanlı biçimde işitip anlayabilme becerisidir. O, birbirine karışmış vaziyetteki seslerin içinde saklı duran, mevcut devrin sosyal karakteristiğini kolayca seçmeye ve onu hayat verdiği kahramanların biyografisiyle birleştirmeye muktedir oluşuyla bunu başarmıştır:

“Yani, Dostoyevski’nin dünyası, sanatsal örgütlenmiş beraber var olma ve ruhsal çokörnekliliğin etkileşimidir. Bu yüzden kahramanların dünyaları, romanın katmanları da farklı hiyerarşik değerlerine rağmen, romanın inşa edilirken bile beraber var olma (Dante dünyaları gibi) ve etkileşim (Dante’nin biçimsel polifonisinde bu yoktur) katmanında yan yana dururlar, oluşum aşamaları olarak peş peşe değildirlir.” (Bahtin, 2020, s.72).

Bahtin’in bu düşünceleri tek seslilik hakkında birkaç ipucu daha verir: Tek sesli roman yazarı, etrafındaki sesleri eserine taşıırken onların niteliğini saptama kabiliyetinden mahrumdur: dolayısıyla o, sesleri sadece işitir; onları dinleyemez ve kavrayamaz. Bu durum, çoksesli romanın belirleyici özelliklerinden diyalojinin doğmasını engeller:

“Dostoyevski her yerde, bilinen ve düşünülen insan hayatının her olgusunda diyalojik ilişkileri duyabiliyordu; nerede bilinç başlıyorsa, orada onun için diyalog da başlar. Sadece saf bilinç başlıyorsa, orada onun için diyalog da başlar. Sadece saf mekanik ilişkiler diyalojik değildir ve Dostoyevski kesin olarak onların hayatın ve insan davranışlarının anlaşılıp yorumlanması için taşıdığı değeri kesin olarak reddetmiştir (onun mekanik maddecilikle, moda fizyolojizmle, Claude Bernard’la ortam teorisiyle vb mücadelesi).” (Bahtin, 2020, s. 84).

Teksesli roman, muntazam bir olay örgüsüne sahiptir. Romanın her unsuru yazarın metne yüklemek istediği niyeti sağlamlaştırmak ve okura dosdoğru iletmek için tasarlandığından olay örgüsünü meydana getiren parçaların tamamının işlevi kolayca tespit edilebilir. Metnin retoriği böylece korunaklı hâle gelir (Bahtin, 2020, s. 41-42).

Teksesli romandaki tüm bilinçler anlatıcının bilincinin zayıf birer yansımasıdır. Yazar, kahramanların ne düşündüğünü, neyi amaçladığını, onlar için neyin zararlı neyin faydalı olacağını onlardan çok daha iyi bilir. Bu tutumun kökeninde, yazarın kendi sanat kabiliyetini ve zekâsını ön plana çıkarma arzusu yatar. Teksesli romanda anlatıcı, kurmaca kahramanlar üzerinde karşı konulmaz bir tahakküm kurar. Kimi zaman onları sahte bir zihinsel dirençle kimi zaman da uysal bir mizaçla tasarlar (Bahtin, 2020, s. 77).

Teksesli roman yazarı, tasarladığı kahramanları belirli sınırlara hapseder. Bu yaklaşım, onların “sosyal-tipik”, ve “bireysel-karakterolojik” tanımlanmasına yol açar. Yazar, kahramanların dünyaya baktığı konumu da oradan hayatı nasıl kavramaya çalıştıklarıyla da ilgilenmez. Onları bir köşeye sıkıştırır ve amacına uygun biçimde konuşturur. Dolayısıyla, bilincine yabancı olduğu kahramanlar yüzeysel psikolojiye sahip olur (Bahtin, 2020, s. 91). Bir başka ifadeyle teksesli roman yazarı, kahramanı, sınırları itinayla belirlenmiş bir tipik bir ruhsal tasarımla aktarır. Ona dâir söylenenlerin büyük kısmı, yazarın aslında kendi yakıştırmalarından ibarettir. Kahraman, yaşadığı dünyanın öznesi değil nesnesi olarak romanda kendine yer bulur; toplumsal statüsü, mesleği, itiyatları ve dış görünüşüyle yazarın temsil oyuncağıdır:

“Monolojik tasarıda kahraman kapalıdır ve onun anlamsal sınırları katı bir şekilde çizilmiştir: eylemde bulunur, bir şeyler yaşar, düşünür ve olduğu şey sınırlarında kavrır, yani belli bir imgenin gerçekliği olarak kendisinin sınırlarında; ama kendi kendisi olmayı bırakamaz, yani karakterinin, kendi tipikliğinin, kendi mizacının sınırlarından çıkamaz, yani yazarın onun hakkındaki tasarımını yıkamaz.” (Bahtin, 2020, s. 97)

Buna karşın, Dostoyevski roman kahramanlarına asla dışarıdan (kendi gözüyle) bakmaz. Fakat bu, onlar hakkında hiçbir fikri olmadığı anlamına gelmez. Romanlarına dâhil ettiği birçok kahraman hakkında kurgudaki rol dağıtım sürecinde taşıdıkları hususiyetleri belirlemek gibi mecburi bir vazifesi daima vardır. Onun romanlarının çoksesli hâle gelmesinde, kendi perspektifini parçalayarak kahramanlara aitmiş gibi gösterebilmesinin payı büyüktür. Okur, kahramanların birbirlerine ait fikirlerini diyalogları takip ederek onlar hakkındaki izlenim havuzunu doldurabilecek bilgilere erişebildiği gibi anlatıcı tarafından aktarılan pasajlardan da yararlanabilir. Fakat diyaloji, yazar ve anlatıcının aktardığı izlenimler çoğu zaman birbirini tamamlamaz; müşterek bir kahraman imgesi oluşturmaya

yönelik değildir (Bahtin, 2020, s. 97). Teksesli romanda ise anlatıcı, kahraman hakkında düşünülmesini istediği her şeyi, genellikle doğrudan okura iletir. Çoksesli romanda olduğu gibi kahramanların birbiri hakkında söylediği niteleyici sözlerle rastlamak elbette mümkündür. Fakat teksesli romanda sadece yazarın bilincinin bulunduğu hakikati hatırlandığında bahsi geçen türdeki sözlerin yazarın monolojik tasarımını güçlendirici işlevde olduğu açıkça görülebilecektir.

Teksesli romanda kahramanın psikolojisi yazarca eserin ham maddesi olarak kullanılır. Kurgunun tüm ana parçaları kahramanın psikolojisiyle şekillenir. Onlara izafe edilen değişken hayali psikolojiler, kahramanların bilincini felce uğratar; yazar onları formüleleştirilmiş birer varlık gibi kavradığından psikolojilerini kalıba dökme girişimi ona makul görünür. Hâlbuki insan psikolojisi, sabun gibi kaygandır; ölçüye biçiyse katiyen gelmez. Kişinin kendisi bile onu tastamam saptayamaz; hislerin matematiği yoktur. Dolayısıyla yazar, kahramanın psikolojisi hakkında doğrudan yahut dolaylı biçimde konuşurken aslında onun gıyabında konuşur. Dostoyevski, bu tavra insanı nesneleştirdiği gerekçesiyle karşı çıkar. Bahtin'e göre o, "insandaki insanın" kişinin kendisi tarafından bile kısmi bir izlenimle kavranabileceğini düşünerek yazarın kahramanın psikolojisini saptama girişimlerinin metnin doğallığını bozarak mekanik hâle getirir (Bahtin, 2020, s. 108).

Yazar, çoksesli romanda kahramanı kendi bakış açısıyla temsil etmez. Onun hakkında beslediği hisleri, diğer kahramanların zihnine kendi izini saklayacak şekilde yükler. Böylece kahraman yazarın kendi şahsi ve ideolojik yorumlarıyla nitelendirilmemiş olur. Kahramanlar birbirleri hakkında konuşurken yazar sessizliğe gömülür. Onların daima yanlarında taşıdığı bir ses kayıt cihazı gibi duyduklarını yazıya döker. Yazarın eserine müdahaleleri tamamen gizli ve takip edilemezdir. Teksesli romanda ise yazar; okurun iç sesini bastırmak istemesine okuma tecrübesince onu hiç yalnız bırakmaz. Kendi yorum ve düşünceleri nadiren kesilen bir cızırtı gibi metin boyunca okura eşlik eder. Okur, metnin sesiyle baş başa kalma fırsatı bulamaz; yazarın ses hâlinde cisimleşen zihni onunla metin arasına şeffaf bir duvar örür.

Çoksesli romanda yazarın bilinci, âdil bir oranla tüm kahramanlara dağıtıldığı için metinde yazarın kendi sesinin duyulabileceği boşluklar çok azdır. Her kahraman, söz kendine geldiğinde, monolog ve diyaloglar vasıtasıyla kendini ifade etme şansı bulduğundan yazar onların konuşmalarına dâhil olabileceği bir yer bulamaz. Teksesli romanda ise, yazar; bilincini kahramandan itinayla saklar; kimi zaman büyük bir cimrilikle yalnızca kendi

fikirlerini temsil eden kahramanla cömertçe paylaşır. Ancak bu tutumu, onları bir eşya gibi algılamasına yol açar; çoksesli roman yazarı gibi onların saygıya layık ve benzersiz iç dünyasını tüm saflığıyla asla duyamaz. Ayrıca, çoksesli romanda bilincin kahramanlara eşit bir şekilde paylaştırılması; yazarın sözüyle onların sözünün kimi zaman çatışmasına da imkân verirken tek sesli romanda olumlu tipler de olumsuz tipler de yalnızca yazarı haklı çıkarmak için konuşur; yazarın sesi onların sesini bastırır (Bahtin, 2020, s. 117-121).

Teksesli romanda söz, kahramanda, vakti geldiğinde doğru adrese teslim edilmesi gereken bir emanet gibi görünür. Bu roman türünde fikrin bağlamı önemlidir. Çünkü o gayrişahsidir, kahraman sadece bir kuryeymiş gibi ona eşlik eder, üzerinde mülkiyet hakkına asla sahip olamaz. Onun tek ve gerçek sahibi yalnızca kendi dünya görüşünün makbul olduğunu ispatlamaya çalışan yazardır.

Teksesli romanda doğru tamamen yazarın dünya görüşünün izdüşümüdür. Romanın dünyasının mutlak ve tek hâkimi olan yazar, neyin doğru neyin yanlış olacağını bazen doğrudan bazen de kahramanlar ve olay örgüsü aracılığıyla okura aktaran kişidir. Teksesli romanda fikir iki boyutludur: inandırıcı yahut reddedici olma vasıflarından muhakkak birini taşır. Bu durum romanda bilinç çokluğu ihtiyacının doğmasını engeller:

“İdealizmin tanıdığı tek kavramsal bireyselleşme ilkesi hatadır. Her doğru yargı kişiliğe sabitlenmez, belirli bir sistemli-monolojik bağlama sokulur. Sadece hata bireyselleştirilir. Doğru olan her şey bir bilincin sınırlarına girer, ve eğer olgusal olarak girmezse, sadece tesadüfi ve o doğruya yabancı nedenle olur bu. İdealde tek bir bilinç ve tek bir ağız kesinlikle her şeyi tümüyle kavramak için yeterlidir: bilinç çokluğuna ihtiyaç yoktur ve bunun için temel de yoktur.” (Bahtin, 2020, s. 132)

Avrupa romanını felsefi açıdan şekillendiren rasyonalizm ve pozitivizm akımları da bilincin tekliği anlayışını sağlamlaştıran ana etmenlerdendir. Roman türünün ilk örneklerinde, fikrin temsili monolojik düzlemde gerçekleşir. İlâhi bakış açısıyla donanmış üçüncü şahıs anlatıcının bilinci, romandaki tüm kahramanların bilincini yutarak onaylanan makbul tüm fikirleri kendi sesinde toplar. Onaylanmayanlar ise, fikir işlevini yitirmiş birer değersiz ifade yığını gibi genellikle başrolde olmayan roman kahramanları arasında paylaştırılır (Bahtin, 2020, s. 132).

Roman farklı fikirlerin dâhil olduğu bir havuz gibi düşünülürse; olumsuzlanan ve olumlanan fikirler, her ne kadar bir aradaymış gibi görünse de anlam yüzeyinin aynı katmanında asla birlikte var olamazlar. Olumlanan fikirler esere dâhil oldukça olumsuzlananlar okurca dışarı atılır. Diyalojinin mümkün kıldığı farklı fikirlerin tek ve büyük bir fikrin parçası gibi bir arada, homojen biçimde görünmesi durumuna tek sesli

romanda rastlanmaz. Bahtin'in tek sesli romanın pedagojik bir nitelik taşıdığını öne sürmesi, bunun işaretlerindendir. Zira pedagojik söylem, doğası gereği yanlış bulunan fikrin doğrularca ortadan kaldırılması esasına dayanır:

“Felsefi monolojizm zemininde bilincin özsel etkileşimi mümkün değildir, bu yüzden de sadece özsel diyalog mümkün değildir. Özünde idealizm, sadece bilinçler arasındaki kavramsal etkileşimin tek bir türünü bilir: doğruyu bilen ve doğruya sahip olan birinin doğruyu bilmeyen ve yanlış yapana öğretmesi, yani öğretmen ile öğrenci etkileşimi ve buna bağlı olarak, sadece pedagojik diyalogdur.” (Bahtin, 2020, s. 133).

Yazarın bir eğitimciymiş gibi eserlerini şekillendirmesi, onu buna sevk eden bireysel ve toplumsal gerekçelerin araştırılması ihtiyacını doğurur. Bu gerekçelerin Sovyet Rusya ve Osmanlı toplumlarında hangi biçimlerde oluştuğuna değinmek, hem kavramın daha iyi anlaşılmasına hem de Halid Ziya'nın romancılığını hazırlayan şartların daha açık biçimde tespit edilmesine imkân verecektir.

1.2. Teksesliliği Hazırlayan Faktörler

Bir kavram farklı kültürlerde aynı anlamda kullanılsa bile değişik şartlarda doğmuş olabilir. Dönemin şartları ve yazarın tekniği farklılaştıkça adı genellikle aynı kalan kavramın içeriği ve yapısında değişiklikler meydana gelmesi kuvvetle muhtemeldir. Bahtin'in, çoksesli romanı Rus edebiyatının tarihsel gelişimi içerisinde Dostoyevski'yle beraber ortaya çıkan bir tür addetmesi, seçilmiş bir roman kümesini tek sesliliğin kaideleriyle incelemeyi hedefleyen araştırmacıyı kaynak kültürde hangi şartların görüldüğünü tespiti yönlendirir. Buna karşılık, farklı şartların benzer sonuçlar doğurabildiği de unutulmamalıdır. Zira tek seslilik kavramı, Türk edebiyatında Rusya'dakinden çok daha geniş bir zeminde doğmuş ve karakteristik birtakım özellikler kazanmıştır.

1.2.1. Kapitalist Kültürün Oluşmaması

Bahtin'e göre bir toplumda kapitalizme geçiş, çoksesliliğin doğuşu için elverişli şartlardan ilkidir. Çoksesli romanın oluşumunda Dostoyevski'nin ideolojik açıdan tek fikre bağlanabilecek bir yaratılışa sahip olmayışının yanı sıra, kapitalizmin insan ilişkilerini dönüştürmesi, bireyin kendi bilinciyle hayatta var olması için gerekli şartları hazırlar:

“Erken Rus kapitalizminin sıradışı biçimde sert ilişkileri ve sosyal bir kişilik olan Dostoyevski'nin bölünmüşlüğü, onun kişisel olarak belli bir ideolojik karar almaktaki yeteneksizliği, kendi başına ele alınırsa, olumsuz ve tarihsel olarak geri kalmış bir şey olur, ama polifonik romanın oluşması için optimal koşullar olarak

görünürler ‘Dostoyevski’ nin polifonisindeki ‘seslerin’ işitilmemiş özgürlüğü de’ hiç kuşkusuz, Rus ve Avrupa romanının gelişiminde ileri atılmış bir adımdır.” (Bahtin, 2020, s. 77).

Sovyet Rus kapitalizmi, toplumsal değişime zemin hazırlayacak kadar şiddetli biçimde etkilerini gösterirken II. Abdülhamid Dönemi’nin Osmanlı ekonomisinde aynı boyutta bir kapitalistleşmeye tesadüf etmek mümkün değildir. Bahsi geçen dönemde Osmanlı İmparatorluğu’nun ekonomisi büyük ölçüde tarıma dayanırken sanayi işleri azınlıklar marifetiyle sınırlı bir alanda yürütülür. Bunun sebeplerinden ilki, Osmanlı İmparatorluğu’nun girişimci insan tipini iktidarının hiçbir döneminde teşvik etmemesidir. Osmanlı eğitim sistemi, insanı ekonomik bağımsızlığını elde etmeyi arzulayacak şekilde yetiştirmez. Dahası Osmanlı Türk tebaası, çoğunlukla tarım ve askerlikle hayatını idame ettirdiğinden sermayeyi asla kendi elinde toplayacak şartlara sahip olamaz. Bu süreçte ticaret azınlıkların tekelindedir; toplumsal bir yönelimle kapitalizme geçiş ihtiyacı hissedilmez. Buna ilaveten toplumun büyük kısmında karşılık bulan tasavvuf da kapitalistleşmeyi uzun müddet erteler. Dünyanın fâni olduğu, gerçek zenginlik ve saadetin ölüm sonrasında tadılabileceği düşüncesine paralel olarak gelişen *Bir lokma bir hırka* felsefesi, aza kanaatin ahirette ödüllendirileceğine dair duyulan inançla bütünleşince maddi kazanç hırsı, Osmanlı kültüründe ayıplanacak derecede olumsuzluk arz eden bir tutku olarak görülür (Doğru, 2008, s. 6-10). Buna karşın, her ne kadar II. Abdülhamid iktidarında özellikle askeri, ulaşım, tekstil ve hammadde odaklı yoğun bir sanayileşme çabası görülse de o yıllarda Batı’da görüldüğü gibi büyük bir toplumsal dönüşüm yaşandığını söylemek mümkün değildir. Dolayısıyla Türk romanını çoksesli hâle getirecek en temel şartlardan kapitalist kültürün o dönemde Osmanlı toplumunda varlığından söz edilemez.

1.2.2. Otoriter Yönetim

Teksesliliğin doğuşuna zemin hazırlayan etmenlerden diğeri totaliter rejimdir. Bahtin, Stalinci Rusya’da yaşadığı için Dostoyevski’nin romanlarındaki fikri çeşitliliği henüz keşfetmeden çok önce teksesliliğin olumsuz taraflarından haberdardır. Totaliter rejimin baskısı altında tek ve mutlak doğrunun yalnızca hükûmet aracılığıyla belirlendiğini, farklılıkların onun tazyiki altında yok olduğunu ve buna başkaldırmanın imkânsızlığını hâlihazırda tecrübe eder. Baskıcı yönetimlerde özellikle eğitim kurumları, insanların tek tipleştirilmesinde önemli rol oynar (Nesari, 2015, s. 645). II. Abdülhamid iktidarını, kavramın kapsamı ve kifayeti itibarıyla totaliter kabul etmek mümkün olmasa bile hem eğitim kurumlarının sayısındaki artış hem de o zamana kadar eşine rastlanmamış bir

kuşatıcılıkla görülen otoriterliğin totalitarizmle aynı sonuçları doğurduğunu söylemek mümkündür. Nitekim II. Meşrutiyet'in ilanıyla beraber, Osmanlı toplumu önemli bir geçiş süreci yaşar. Osmanlı insanı artık tebaa değil, vatandaş olarak siyasi ve toplumsal düzlemde var olmaya başlar. Eğitim, devlet programına dönüşür ve çocuk, tasarlanmak istenen yeni toplum tipinin önemle üzerinde durduğu bir nesne hâline gelir:

“Hedeflenen yeni insan dokusuna hayatiyet kazandıracak en önemli kurumlardan biri ise, hiç kuşku yok ki okul, özellikle de ilkokuldur. II. Meşrutiyet, modern merkezi devletin yeni siyasal öznesi olan ‘vatandaş’ın inşasında ‘okul’a özellikle de ilkokula tanıdığı rolle, III. Cumhuriyet Fransası’nı andırır. II. Meşrutiyet’in getirdiği değerler sistemi doğrultusunda biçimlendirilecek yeni kuşakların üretimi sorunsalı, çocuğa yönelik ilgiyi artırır. ‘Toplumsal geleceği’ olarak görülmeye başlanan çocuk, ‘rejimin geleceği’ açısından devletin manipülasyon alanının içine çekilir. Oluşturulmaya başlanan ‘yeni yaşam-yeni insan’ anlayışı doğrultusunda Tanzimat döneminde bağımsız bir özne olarak keşfedilen çocuk, II. Meşrutiyet döneminde inşa edilir.” (Üstel, 2009, s. 30).

Dönemin edebiyatında çocuk eğitime yönelik neşredilen yayınların ve tercüme eserlerin sayısında patlama yaşanır. Çocuk terbiyesi milli bir vazife hâline gelir. Onun yarını artık herkesin üzerinde düşündüğü, kendine dert ettiği bir sorundur. Çünkü yetişkinliğinde kuşanacağı zihni teçhizat, devletin arzu nesnesi hâline gelmiştir. Çocuğun hangi ideolojiyle donanması gerektiği devletçe kontrol edilmek istenir:

“Böylece Tanzimat’la birlikte giderek bağımsız bir ‘özne’ olmaya başlayan çocuğun II. Meşrutiyet’le birlikte potansiyel bir kamusal özneye dönüşmesine tanık olunur. Çocuk potansiyel bir kamusal aktör olarak, artık yalnızca ailesine ait değildir. Çocuk, kimi zaman ulusun, kimi zaman ırkın geleceğidir. Yarının üreticisi, askeri ve vatandaşdır.” (Üstel, 2009, s. 32).

Aynı tornadan çıkmış bilinçlere sahip, farklı düşüneyemeyen vatandaşların yetiştirilmesinin hedeflendiği bir yerde çoksesli kültürün oluşma ihtimali zayıftır. Döneminin şartlarından etkilenen yazar, tek sesli kültürden kurtulmak istese bile, kurulan sansür heyetleri buna mani olur. Onun zihni, yalnızca devletin onay verdiği şekilde çalışabilir, denetimden geçemeyen herhangi bir fikri üretmez.

Servet-i Fünûn edebiyatı, doğuş, tekâmül ve ölüm evrelerinin tamamını II. Abdülhamid döneminde geçirir (Kaplan, 1978, s. 34). Bu edebiyatın karakteristiği saptanmaya çalışırken muhakkak II. Abdülhamid iktidarıyla ilintileri de araştırılır. İktidar birçok yerde izdüşümü bulunan, insanın olduğu her yere girmeye muktedir bir olgudur (Eagleton, 1996, s. 37). II. Abdülhamid yaklaşık otuz üç yıl süren iktidarı boyunca, kurduğu hafiye teşkilâtı marifetiyle sanatkarların hangi cenahtan olduğunu önemsemeksizin onların

üzerinde müthiş bir baskı kurması, kalem erbaplarını müşterek bir noktada birleştirir, zihniyetlerinin benzer biçimde şekillenmesinde önemli rol oynar.

Halid Ziya tüm titizliğine, çabasına rağmen eserlerinin basımı esnasında sansür heyetinin ürettiği bahanelerden kurtulamaz. Onun zihninin çalışma biçimi de iktidarcı denetim altında tutulmaya çalışılır:

“Gördüm ki kendi tarafımdan sarf olunan bütün gayretlere, dikkatlere rağmen hikâyemin en beklenilmeyecek, umulmayacak yerlerinde kırmızı kalem delice cevelanlar yapmakta, yalnız kelimelere, satırlara değil, uzun fıkralara kadar, şurasını burasını delip geçerek onu kalbura çevirmektedir. Çıkan şeylerin yerini açık bırakmak yasak olduğundan bu kalburun deliklerini doldurmak vazifesini okuyanların icat fikrine terk etmek de mümkün değildi, müsveddeyi geri alıp tekrar yazmakta da külfete mukabil emniyet muhakkak olamadığından –çünkü yeniden yazılanın da aynı akıbete uğraması pek melhuzdu- bu çareye de müracaat ameli bir fayda vermeyecekti.” (Uşaklıgil, 2008, s. 816-817).

Dönemin kalem erbaplarının yaşadığı sansür baskısının şiddetini ispatlayan bir diğer örnek, Hüseyin Cahid Yalçın’ın bir dizgi hatası nedeniyle kapatıldığını söylediği İkdam gazetesi hakkında naklettiği satırlarda hayat bulur:

“İkdam Gazetesi’nin, Abdülhamid’in tahta çıkış gününe rastlayan (31 Ağustos) şenliklerinden söz ederken kullandığı “Leyle-i Mes’ude” (Mutlu gece) deyimini ‘ayn’ harfinin düşmesi sonucu “Leyle-i Mesude” biçiminde basılması sebebiyle derginin kapatıldığından bahsetmektedir. Çünkü ‘Mesude’ sözcüğü ‘Mes’ude’ nin aksine kara gece şeklinde anlaşılabilir.” (Yalçın, 1999, s. 103).

Halid Ziya’nın yoğun dikkatinin neleri kapsadığını layıkıyla anlayabilmek için sansür heyetinin kullanılmasını yasakladığı kelimelere ve yazarın bu husustaki görüşlerine değinmek faydalı olacaktır. Dönemin kalem erbaplarının kelime dağarcığının muzır addedilen kısmı, sansür heyetince zihinlerinden sökülüp alınır, ondan tam kapasiteyle yararlanabilmeleri engellenir ve üslupları tek tipleştirilmeye çalışılır:

“Tarihten, dinden, siyasetten bahsedemezsiniz; ilkönce ‘hürriyet’, ‘vatan’, ‘millet’, ‘zulüm’, ‘adalet’ kabilinden elli yüz kelime ile başlayan memnû kelimelerin gün geçtikçe yekûnu kabartan yeni merdut eşlerini öğrenmeli ve bunları daima hatırdı tutarak kalemin ucuna geldikçe murdar bir böcek kabilinden fırlatıp atmalıydınız. Bir merak sahibi çıksa da eski matbaalarda böyle muayeneden geçerek kırmızı mürekkeple çizilmiş kelimelerle kalabilmiş ilk tertip kâğıtlarını gözden geçirse istibdad idaresinde memnû lûgat kitabı diyene tuhaf bir eser vücuda getirirdi” (Uşaklıgil, 2008, s. 662).

Bu dönemde uygulanan sansürün niteliği ve kapsamı hakkında farklı görüşler de bulunur. Refik Halid Karay, Ruşen Eşref Ünaydın’la gerçekleştirdiği ankette II. Abdülhamid idaresinin dönemin neşriyat hareketleri üzerindeki baskısının özellikle yerli nitelik taşıyan eserler üzerinde abartıldığı gibi şiddetli bir denetlemeye tâbi tutulmadığı kanaatindedir:

“...Demin bahsettiğim gibi sansür, o zaman yerli ve bizden (milli demeyeceğiz, yerli ve bizden demek daha doğrudur) bir hava taşıyan eserler hakkında şiddetli değildi. Belki de müsamahalıydı. Müsamahalı olduğuna en büyük delil, bir Mektep-i Mülkiye talebesinin maddi ve ruhi sefaletlerini çınl çıplak gösteren bir esere, ‘Mai ve Siyah’a’ izin vermiş olmasıdır; değil mi Edebiyat-ı Cedide mensuplarının Abdülhamid zamanındaki sansürü bahane tutmaları... Bu bir kaçamak yoldur ve hatta bugünkü gençlere, milli ve bizim yaşayışımızı dile getiren yazılar yazmalarından dolayı gelen şerefi kılmak içindir.” (Ünaydın, 1985, s. 234).

II. Abdülhamid dönemi sanatkarı ister sanrıya kapılmışçasına kendisini yoğun ve zalimce bir baskının kısılcığında hissetmiş olsun ister bu baskı onlar üzerinde gerçekten uygulanmış olsun değişmeyecek bir hakikat vardır: Onlar, gerçek de olsa suni de olsa bu baskıyı hissetmiş; gerektiğinde kendilerini böyle bir zan yaratırken bulmuş ve eserlerini onun tesirinde kaleme almışlardır.

1.2.3. Sözlü Kültür

P. Riceour, anlamın iletilmesinde sözün yazıdan çok daha etkili olduğunu düşünür (Göka, 1996: s.213). Zira sözlü dilde iletişim doğrudan gerçekleşir. Tonlama, beden dili, jest ve mimikler göndericiyle alıcı arasındaki iletişimin niteliğini güçlendirir. Fakat yazılı iletişim dolaylıdır: okur, metni aktaran kişi veya kişilerin sesi aracılığıyla kendi müktesebatından ve hayal gücünden yararlanarak onu zihninde canlandırır. Walter Ong, bu durumu yazılı metin deneyiminin insanı bilinçaltını kullanmaya sevk etmesiyle açıklar (Ong, 2014, s.28).

Matbaayla tanışan Osmanlı toplumunda yazılı kültür ortamı oluşmaya başlar. Fakat bu bir süreçtir, yazılı kültür doğduğunda sözlü kültür oracıkta yok olmaz. Bu ikili kültür ortamı, modernist Türk romanının kuruluş eserlerini şekillendirir. Yazar, yüz yüze iletişim kuruyormuşçasına okurun istenmeyen bir yorum alanına sapmasını engellemeye çalıştığından metne sıklıkla müdahale etme ihtiyacı hisseder. Bunun en somut örneğine Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında rastlanılır. Eserlerinin büyük kısmında, sözlü kültürün temel figürlerinden meddahlarınkini andıran tahkiye üslubunu benimseyen Ahmet Midhat Efendi’nin tasarladığı anlatıcı tipleri okurla konuşur, nasihat verir, romanın içeriği ve hayatın kaideleri hakkında ideolojik kaygılar bilgiler sunar. Yazar, tek sebebi bu olmamakla beraber, sözlü kültür bakıyesi bir tutumla, anlatma mesafesini hayli dar tutarak metnin bizzat kendi dimağından koptuğunu muhakkak gösterir. Metin böylece tek sesli kimlik kazanır.

Türk romanının ilk yirmi yılında verilen örnekler, istisnasız biçimde yazarın metin aracılığıyla okura iletmek istediği bir fikrin üzerinde inşa edilir. Doğal olarak yazarın fikirleri ve hayat görüşü, daha genel ifadeyle ideolojisi romana yansır:

“...Türk romanının uzun bir çocukluk devri diyebileceğimiz, 20 yıllık merhalede yazılmış olan bütün eserlerde yepyeni temalar buluyoruz: Bu eserlerin hemen hepsi birer teze dayanır, yeni hayatın, memleket aydınlarının benimsemeye, yerleştirmeye ve yaymaya çalıştıkları sosyal inkılap fikirlerinin ifadesini verir. Böylece eski hikâyecilikte bulamadığımız yepyeni mühim unsur, muharririn içinde yaşadığı sosyal muhitin bu muhiti karakterlendiren tarihî anın, dünya görüşünün ve bu görüşe dayanan tenkid fikrinin ifadesi romanda yer almaktadır.” (Boratav, 2015, s. 113).

Tanzimat romanı yazarı, metin düzleminde dramatik değil, aktarımcı bir tutum benimser (Esen, 2006, s. 79-86). Eserle okur arasında konumlanan yazarın odağı, metnin şekillendiricisidir. Okurun eserle doğrudan iletişime geçebilmesi için yazarın anlatıcı aracılığıyla metne aktardığı perspektifi parçalaması gerekir. Fakat dönemin romanlarında benimsenen anlatım tekniği bunu engeller. Metnin irili ufaklı tüm bölümlerinde muhakkak anlatıcının gizlice metne sızdığını yahut alenice belirttiği yorumlarına tesadüf edilir. Başka açıdan bakıldığında anlatıcının, bu eserlerin aynı zamanda yorumcusu olduğu düşünülebilir. Okursa eseri yorumlama kabiliyeti gasp edilmiş bir dinleyici konumundadır. Anlatıcının okuru dinleyici yerine koyduğunun en belirgin ispatı, ona sık sık doğrudan seslenmesidir. Anlatıcının sesi, okurun okuma yolculuğu esnasında yanlış yorumlara sapmasını önlemek adına roman boyunca ona yol gösterir. Bununla birlikte, dönemin dramatik anlatımın benimsendiği romanlarında da eserin mana ve yorum direksiyonuna özellikle ihtiyaç anlarında (yazarın okuru yönlendirmek istediği yerlerde) anlatıcı oturduğunu iddia etmek mümkündür.

1.2.4. Romantizm

Teksesliliğin tekâmülünde rol oynayan etmenlerden diğeri, Türk romanının ilk örneklerinin felsefi arka planında romantizmin bulunmasıdır. Tanzimat münevverlerinin büyük kısmının Fransa'ya kısa yahut uzun süreli seyahatler etmesi, Batı'yı Fransızlar vasıtasıyla tanınması ve orada tahsil görmesi, Türk modernleşmesinin kaynak dilinin Fransızca olmasına zemin hazırlar (Yuva, 2017, s. 15). Doğal olarak başta roman ve hikâye türleri olmak üzere dönemin edebiyatında da Fransızcanın yoğun etkisi bulunur (Perin, 1943, s. 39). Fransızcadan Türkçeye uzanan bir tercüme kanalı açılır. Özellikle Fransız romantigi

Victor Hugo'dan çok sayıda eser Osmanlı Türkçesine çevrilir.¹ Modernist Türk romanının kuruluşunda, hayatî rol üstlenen Nâmık Kemal'in, "Hugo dünyaya gelmese idi, ben belki yazı yazmaya muktedir olamazdım." (Tansel, 1949, s.85) demesi, hem Fransız düşünürün hem de romantizmin Türk romanının epistemolojik arka planında şekillendirici bir etmen olarak sahip olduğu önemi gösterir. Romantizmin Tanzimat dönemi münevverinin zihninde kök salmasında "entelektüel pusulasızlık", "aydınlanma eksikliği", "çelişkili modernleşme" ve "romantik aynalama" kavramları etkilidir (Aksakal, 2015, s.65-81).

Romantikler, Aydınlanma Çağı'nın ardından hüküm süren akıl ve mantıkçılığı kesin şekilde reddederek sezgi ve hislerin önemini dile getirir, kâinatı ve eşyayı onların aracılığıyla görmeyi tercih eder. İnsan ruhu ve benliği romantizmle beraber büyük merakla keşfedilmeye çalışılır. Tabiat laboratuvarından çıkarılarak tüm güzelliklerin yegâne merkezi kabul edilir ve kutsanmış ilahi bir varlık hâlinde görülmeye başlanır. Tanrı, tüm ihtişamıyla onda tecelli eder, güzellik kâşifi sanatkarın aradığı ilham yalnızca onda saklıdır.

Romantizmin doğuşunda ciddi rol oynayan Fransız Devrimi'yle beraber önemi anlaşılmaya başlanan "hürriyet, adalet ve eşitlik" kavramları uzun vadede bireyin kendini keşfetmesine yardımcı olur. Birey, artık ahlaki yargılarını ve değerlerini klasisizmin beslediği pozitivizmin bakıyesi olan aklı aracılığıyla değil; kalbiyle, sezgi ve hislerinden faydalanarak belirler. Roman, bu gelişmelerin sonucunda yazarın aşkın duygu ve fikirlerinin yansıdığı bir tür hâline gelir.

Romantizmin Türk edebiyatındaki ilk görünümünden birine, İzzet Molla'nın Mihnet-Keşan mesnevisinde rastlanılır. Eserdeki "Ayna Latifesi", Türk edebiyatında bir şâirin (veya yazarın) konumlandığı yerin yavaşça değişeceğini işaret eder. Mihnet-Keşan hakkında bir yüksek lisans tezi hazırlayan Berna Tüzin, eserde aynanın yansıtma özelliği kullanılarak İzzet Molla'nın metin düzlemindeki görünürlüğünün belirginleştirildiğini öne sürer. Ona göre bu durum, tesadüfi değil İzzet Molla'nın anlatıcı kimliğini eserinin üzerine nakşetmesinin sonucudur. O zamana kadar Türk edebiyatında sanatkarın bu kadar bariz biçimde eserinde kendini öne çıkarmak istemesi ve buna yönelik girişimlerde bulunması alışlageldik bir durum değildir (Tüzin, 2008, s. 42-43). Derya Tüzin'in, *Mihnet Keşan*'da tespit ettiği sanatkarın eserinde görünme arzusuna, romanın Türk edebiyatındaki prototipi kabul edilen diğer bazı mesnevilerde de tesadüf edilir. Bu tutumun kökeninde romantizm

¹ Victor Hugo tercümelerinin Osmanlı kalem erbapları arasında meydana getirdiği yankı hakkında detaylı bilgi için bkz: Zeynep Kerman, *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercümeler Üzerinde Bir Araştırma*. Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1978.

bulunur. Sanatkâr romantizmle beraber özgürleşip eserinin bizzat kendisi tarafınca üretilmiş olduğunu herkese ilan etmeye çalışır (Tokiz, 2018: 169).

Romantizm, doğası itibariyle yazarın anlatımına doğrudan etki eden bir karakteristiğe sahiptir. Romantik sanatkâr, mutlakçıdır. Realist yazar gibi eserini oluşturan unsurların neden sonuç ilişkisi barındırmasını çok fazla önemsemez. Onun zihni, iyiyi ve kötüyü keskin çizgilerle asgari bir mantık çerçevesinde kavrar. Klasiklerin yücelttiği aklın yanına, kalp de konulur; ikisi arasında bir denge oturtulmaya çalışılır. Ancak çoğu zaman kalp akla üstün gelir. Böylece hem hadise hem de hâllerin aktarımında abartılı benzetmelere yer verilmesi kaçınılmaz olur. Bu abartı, genellikle acındırma biçiminde gözlemlenir. Abartı ve acındırma ikilisinin bulunduğu yerde, muhakkak idealize edilmiş bir fikir bulunur. İdealleştirme ise çokluğu bertaraf ederek ön plana yalnızca tekliği çıkarır; eserin her parçası ona hizmet edecek şekle bürünür. Söylem, tek sesli hâle gelir.

1.2.5. İdealizm

Kökeni çok eskilere uzanan idealizm terimi felsefi disiplin olarak on sekizinci asra kadar sınırları çizilmiş fikirler kümesini ifade etmez. Hatta on sekizinci asırda bile fikri ve edebi açıdan “idealist” addedilen birçok düşünür, kendini öyle nitelendirmektense ona temkinli yaklaşp çeşitli tanımlarla kendi sanat anlayışlarını kapsayacak şekle büründürmeye çalışır. İdealizmi nirengi noktalarıyla ilk tanımlama girişimi, Christian Wolff’tan gelir. Wolff, bilgiye yönelik tüm dogmatik akımları düalist ve monist olmak üzere ikiye ayırır. Bilgiye şüpheci şekilde yaklaşan, onu mutlak doğru kabul etmekte temkinli davrananları düalist; dogmatik bir eğilimle onu kavrayan, onu tek ve değişmez belleyenleri ise monist addeder. Her monist aynı zamanda birer idealisttir; fakat her idealist için aynı şey söylenemez. Onlar kendi içlerinde “çoğulculuk” ve “egoizm” çerçevesinde ikiye ayrılırlar. İdealistler, “yalnızca ruhları ve maddeden meydana gelmeyen şeyleri” hakikat kabul ederler; geri kalan her şey onların nazarında yalnızca taklitten ibarettir.²

Christian Wolff’un atladığı husus, çoğulcu monizmin de bulunuyor olmasıdır. Fakaat tek seslilik çoğulculuğu kapsamadığından bu çalışmada yalnızca varoluşçu monizm üzerinde durulacaktır. Varoluşçu monizmin tarihi ve kökenleri müphemdir. Parmenides, Melissus, Bradley ve Spinoza gibi bazı düşünürlerce savunulduğu varsayılsa bile araştırmacılar henüz bu hususta fikir birliği sağlamış değildir. Monizmin kökenlerini estetik düzlemde araştıran

² <https://plato.stanford.edu/entries/idealism/> Erişim Tarihi: 03.04.2024

Paul Guyer, bu düşüncenin ilk örneğinin Aristoteles'in *Poetika* eserinde bulunduğunu iddia eder.³

Monizm, idealizmi besleyen en temel felsefi görüşlerden biridir. Bu görüş mutlaklık arz eden özelliğiyle ilk defa, Fransız teolog Nicolas Malebranche tarafınca bilinçli şekilde gündeme taşınır. Malebranche'ın her varlığı ve nesneyi Tanrı'da görme tasavvuru, felsefe tarihinde mutlak idealizmin öncüsü denebilecek ilk örnektir. Kavramın felsefi bir program addedilmesiyle 21. asırda mümkün olur. İdealizm karmaşık bir kimliğe sahiptir. Onun hakkında en bilindik görüşlere sahip kişi, Platon'dur. Algılanan fiziki dünyanın gerçekliği ona göre yalnızca bir yanılgıdan ibarettir. Bu dünyanın haricinde sabit ve mutlak, kimsenin değiştirmeye muktedir olmadığı bir başka dünya daha vardır. O dünya, Platon'a göre tek gerçek dünyadır. Moi, onun "idea"sını "taklide dayanmayan her şeyin zamansız bir arketip modeli" şeklinde tanımlar.⁴

Friedrich von Schiller ise sanatı araç olarak gören idealistlerdendir. O, insanı daha iyi bir tabiata kavuşturabilmek için sanatın çok mühim bir rol oynayacağını düşünür. Onun estetik idealizmi bu yönüyle ahlaki bir endişenin üzerine kuruludur. Şâir, insanı iyi yönde etkileyebilmek için doğaya yönelmelidir. Doğayla rabıtası olmayan şiir, estetik açıdan yozlaşmaya mahkûmdur. Doğa, insan tabiatını iyileştirici özellikleriyle birçok Türk şâirince de takdis edildiği gibi II. Abdülhamid dönemi Türk edebiyatında idealistlerin sıklıkla sığındığı bir mekân olur. Siyasi baskıdan tutun da ruhi bunalıma kadar her türlü sıkıntının çaresi istisnasız biçimde doğada aranır.

İdealizmin Türk edebiyatındaki kökenleri hakkında bilgi edinmek pek güç olmakla birlikte Servet-i Fünûn dergisinde onu tanıtmaya yönelik birtakım girişimlerin olduğu görülür. Emile Faguet'nin idealizm hakkındaki görüşlerinin neşredildiği bir tercüme, bunun örneklerindendir:

"Fakat batınen idealizme bir meyil ve muhabbet hissediyorlar. O adamlar gibi ki yapmak istediklerini enzar-ı halktan -tayip olunmak vahimesiyle- setr ve ihfa ve emellerini hafiye icra ederler. Lakin iffet ve fazilette setr ve ihfayı muayyeb görenler daha ziyade cesurane hareket edip efkâr ve mülâhazatını alenen izhardan çekinmiyorlar, bir insan için mutlak surette fikir ve hayalin lüzumunu serd ve ityan ediyorlar."⁵

İdealizm hakkındaki bilgilendirici yazıların yanı sıra, Türk romanının üzerinde yükseldiği dünya görüşünün idealizm olması da (Parla, 1990, s. 12-13) kavramın dönemin

³ <https://plato.stanford.edu/entries/idealism/> Erişim Tarihi: 03.04.2024

⁴ <https://plato.stanford.edu/entries/idealism/> Erişim Tarihi: 03.04.2024

⁵ <http://www.servetifunundergisi.com/idealizm/> Erişim Tarihi: 03.03.2024

edebiyatı üzerindeki yoğun tesirini gösterir. Türk romanının ilk örneklerinde kahraman imgesinin oluşumunda bu dünya görüşünün tazyiki görülür. Onların birçoğu yazarın idealist ideolojisinin ürünüdür. İdealizm, kahraman düzleminde, metnin makbul kahramanlar aracılığıyla teksesli hâle gelmesine yol açan sebeplerdendir:

“Yazar, örneğin Felatun Bey’le Rakım Efendi romanında, roman adından başlayarak, her iki kahramanın da sesi oluyor gibi görünse de bu yanıltıcıdır. Yazar sadece, ana kahramanın idealize karakter niteliklerini daha da ön plana çıkarmak için karşılaştırma yapmaya uygun bir figür kullanmaktadır. Çok sesli söylemin gereklerinden biri olan her kahramanın kendini ifade etmeye imkân bulması bu türden eserler için söz konusu olmamaktadır.” (Demir, 2017, s. 7).

Tanzimat ve İkinci Abdülhamid dönemi Türk romanlarında idealizm düşüncesinin farklı tematik endişeler etrafında toplandığı görülür. Bunlardan yalnızca birkaçını romanda tasvir edilme şekilleriyle beraber zikretmek, teksesliliğin romandaki bazı tezahürlerini tespit edebilmek adına yeterli olacaktır. Dönemin romanlarındaki her kavram ve şahıs tematik açıdan eserin kurgusunda çatışma oluşturacak şekilde idealize edilen ve edilmeyen örnekleriyle metinlerde birlikte yer bulurlar. Aile bu tematik kavramlardan biridir. Batı medeniyetinden yoğun biçimde etkilenen Osmanlı toplumunda aile kurumu, daha önce hiç olmadığı kadar, dönemin münevverlerince üzerinde sıklıkla düşünülen bir problem biçiminde önem arz etmeye başlar. Orhan Okay, Tanzimat’ın Türk aile yapısına tesirinin Türk romanındaki izdüşümünü şöyle izah etmektedir:

“Özellikle romanda aile hemen bütün boyutlarıyla Tanzimat’ın ilk örneklerinden itibaren edebiyatın gündemindedir. Bir taraftan eski aile kurumumuzun değişmesi gereken tarafları vardır, diğer taraftan Batı’yla karşılaşan ailede çözülme ve olumlu değerlerini kaybetme bahis konusudur. Böylece yanlış evlenmeler, görmeden evlenmeler, ailenin zoruyla yapılan evlenmeler, mutluluğu bulamamış evlenmeler, birden fazla evlilikler, ihanete uğrayan, aldatılan kadınlar, örf ve adetleri zorlayan aşklar bu dönem tiyatro ve romanının hemen hiç değişmeyen konuları olur” (Okay, 2005: 82).

Aile teması birçok Tanzimat yazarınca işlenir. Özellikle Ahmet Mithat Efendi’nin eserlerinin büyük kısmı aile teması etrafında şekillenir: Örneğin *Felsefe-i Zenan*’da evlilik kurumu kadınlar açısından eleştirilir. *Çengi*’de yanlış terbiyenin ailede meydana getirdiği tahribat, *Vah*’ta mirasyediliğin zararları, *Jön Türk*’te üç ailenin mukayeseli biçimde hayatlarından kesitler aktarılır (Esen, 1990, s. 3-11). Bunun örneklerini diğer Tanzimat yazarlarının eserlerinde de görmek mümkündür: Mizancı Mehmet Murad’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* eserinde Mansur ve Zehra’nın ideal evliliği, Fatma Aliye’nin *Muhazarat* romanında makbul bir anne olan Münevver Hanım ve öyle olmayan Calibe’nin çocukları üzerinden mukayesesi bu bağlamda zikredilmeye değer romanlardır.

İdealleştirilen sadece tematik kavramlar değildir, yazarla yakın bir ideolojik mesafede bulunan kahramanlar da mükemmelleştirilir. Örneğin münevver kadınlar ve erkekler yazarın idealist dünya görüşünün romandaki izdüşümünün net biçimde görülebileceği tiplerdendir. Özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin romanları arasında böyle tiplerin yer almadığı bir esere tesadüf etmek güçtür. Onların en belirgin özelliği sağlam bir tahsil görmüş olmalarıdır. Şark'ın örf ve ananesine ne kadar hâkimse Garp kültürüne ve tarihine de o derecede aşinadır. Muhakkak en az bir yabancı dili bilir, imkânları varsa Batı'ya giderek orada tahsil görür ve orayı tanıma fırsatına erişirler. Fakat bu onları asla kendi toplumsal kaidelerine karşı yabancılaştırmaz. Ölçülü, diğer bir deyişle, sentezci bir bakış açısına sahiptirler. Eğitimlerinin kökeninde aile terbiyesi bulunur. Onlar ilk görgüyü aileleri vasıtasıyla kazanır. Bu tipin tüm örnekleri olağanüstü bir çalışma ahlakıyla donatılmıştır. Maddi yahut manevi herhangi bir engel onu çalışmaktan, kendini geliştirmekten men edemez. Kadın münevverler, iyi bir tahsil gördükleri gibi el becerisi gerektiren işlerde de mahirdirler. Aile erkeğin himaye ve idaresindedir. Fakat onların özverisi olmadan ailenin ideal düzeni katiyen kurulamaz. Makbul münevver kadın, hem ailesini hem de şahsi gelişimini ihmal etmemeye çabalayandır.

Bu tipin ele alındığı başarılı örneklerden bir diğerine Mizancı Mehmed Murad'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* eserinde rastlanılır. Roman birden fazla münevver tipini barındırması açısından zikredilmeye değerdir. Otobiyografik hususiyetler taşıyan eserin başkarakteri Mansur Bey, baştan tırnağa Mizancı Mehmed Murad'ın ideolojisiyle hayat bulmuş bir tiptir. Anbean çöken Osmanlı İmparatorluğu'nu ayakta tutmak için didinen, fedakâr bir tip olan Mansur Bey, Mizancı Murad tarafından ideal bir tip olarak tasvir edilir:

“Doğuştan fedakârlık duygusuyla bezenmiş, kafası ilmi düşüncelerle aydınlanmış, millî fazilet ve emelleri kavrama gücüne erişmiş, muhterem ümmetin mazisini, hâlini, istikbalini düşünerek zihnini yormuş, yerini yurdunu bırakmış, gayretli, imanlı bir Müslüman...” (Murad, 1999, s. 6).

Mizancı Murad'ın Mansur Bey'i tasvir ederken kurduğu cümleler hiçbir yoruma açık değildir. Yazar, onun karakterini okur için yoruma kapatmış onun hakkında beyan edilebilecek her türlü yorumu engellemiştir. Anlatım mutlaktır; diyaloga kapalıdır ve tekseslidir. Dönemin tüm romanlarında buna benzer tasvirlerle ve ara cümlelere tesadüf etmek pek mümkündür.

İdealizmin Türk romanında tekseşliliğin oluşmasına zemin hazırlayan dolaylı etkileri de bulunur. Asırlarca dünyaya hükmeden Osmanlı İmparatorluğu'nun ihtişamlı günlerinin geride kaldığı gerçeğinin dönemin iktidarı ve münevverlerinin yüzüne sert şekilde çarpması, muharrirlerin kendilerine biçtiği vazifenin değişmesine sebep olur. Geleneksel toplumda “baba”yı temsil eden sultanın toplum üzerindeki otoritesi artık hiç olmadığı kadar zayıftır. İktidarın merkezi konumundaki sultanın otoritesinin zayıflaması, dönemin zihniyetinde köklü bir değişime sebep olur. Onun edebiyat düzlemindeki temsilcisi olan muharrir, doğan otorite boşluğunu, düzenin devamı için doldurmaya çalışır:

“Özetle Tanzimat yazarlarının şöyle bir normatif öncelikler sıralamasına bağlı kaldıkları söylenebilir. Yenileşme hareketinin temelini Doğu'nun ahlaki ve kültürel boyutlarıyla Doğu'nun dünya görüşü oluşmalıdır; bu dünya görüşünün bekçisi toplum düzeyinde padişah, aile düzeyinde baba, edebiyat düzeyinde ise yazardır. Tanzimat gibi mutlak otoritelerin zaafa düştüğü süreçlere, dünya görüşü hala mutlakçı olmakta ısrar ediyor ise yazara babalık görevi düşer. Her Tanzimat yazarının içinde ‘bir mürebbi efkar’ gizlidir; her satır ‘nazende tıfl’ın terakkisi içindir.” (Parla, 2010: 19).

Baba otoritesinden yoksun şekilde zihniyeti şekillenen yazar, yaşadığı topluma babalık etmek zorunda kalır. Modernleşme süresince toplumun bazı kesimlerini bekleyen en büyük tehlike şehiviliktir. Şehivilik temel bir izlek olarak dönem romanının başlıca temalarından biri hâline gelir. Babasız büyüyen erkeklerden özellikle zengin olanları, miraslarının çoğunu tutkulu bir aşk sanrısıyla kaybetme eşiğine gelir. Yazar bir hâmi tavrıyla, âdeta bir baba gibi, edebi düzlemde onların istikametini belirlemeye, doğru yoldan çıkmamaları için olağanüstü çaba gösterir.

Yazarın bu tutumu, eserin eğitici özellikler kazanmasına zemin hazırlar. Zira yazar, benimsediği hâmilik vazifesiyle çocuğu konumundaki okuru yanlış yöne sevk edecek herhangi bir söylemin önüne geçmek adına azami dikkat gösterir. Yazarın bıraktığı izlerin başarılı biçimde tahlili araştırmacıyı böylece doğrudan yazarın niyetine ulaştırır. Her şey tek bir amaca, yazarın potansiyel okurda uyandırmak istediği tekseşe, tek fikre bağlıdır. Tüm parçalar mevcudiyetini onu ayakta tutma vazifesine borçludur.

Yazarın kontrolcü tavrının eseri üzerindeki tesirinden bir diğeri, şahıs kadrosunun işlevselleşmesi adına iki boyutlu şekilde tasarlanmasıdır. Gündelik hayatta karşılaşılması imkân dâhilinde olan iyiliği de kötülüğü de yaratılışı nispetinde şahsiyetinde barındıran insanlar Tanzimat dönemi romanında asla kendilerine yer bulamazlar. Dönemin yazarları didaktik bir kaygıyla eserini kaleme aldığından okurda daha etkileyici bir his uyandırmak veya daha doğru bir tabirle, onları daha güçlü şekilde telkin etmek için kahramanları iyi veya

kötü özellikleriyle belirginleştirmeyi yeterli görürler. Bu durum, onları gerçekçilikten uzaklaştırarak yazarın sözünün nesnesi hâline getirir.

İyi ve kötü arasındaki bu net ayrım, mutlakçı, idealist dünya görüşünün edebiyattaki tezahürüdür. Yazarı, kahramanları bu şekilde ayırmaya muktedir kılan ilâhi kabiliyetle donanmış anlatıcılar tasarlamasıdır: Bu Bahtinyen bir analogiyle şöyle izah olunabilir: Şahıs kadrosundaki karakterlerin hiçbirinin zihni kendisine ait değildir. Onların bedeni ve zihni anlatıcının bilincine sınıksız bağlıdır. Elleri, kolları bağlı birer esir gibidirler; yazarları olmadan düşünemez, hareket edemez, konuşamazlar.

Yazar, kahramanları kendi boyunduruğundaki birer tutsak gibi tasarlama imkânını metnin anlatıcısına ilahi bakış açısı vererek elde eder. Onların her birinin nerede doğru nerede yanlış davrandığını bilmekle yetinmez; sık sık vaka akışına ve diyaloglara dâhil olup okurun zihninde oluşması muhtemel yanlış yorumların önüne geçmeye çalışır. Bu nedenle şahıs kadrosundaki herhangi bir karakterin fena davranışının ilk davacısı da o olur, yargıcı da. Yazar, onların üzerinde kurduğu iktidarı her fırsatta okura sezdirir; zira karakterler, yazarın romanında işlediği konu hakkındaki görüşlerini doğru çıkarmaktan başka bir işleve sahip değildir.

Tanzimat yazarlarının tüm bu endişesi, eserlerinin barındırdığı mana (yorum) kapsamının daraltılması amacına hizmet eder. Onlara sıklıkla izafe edilen “korumacı ebeveyn rolü” tamamen eserin niyetine içkin söyleme yöneliktir. Zira söylem; yazarın nasihatlerini, ikazlarını, terbiyeci tavrını içeren mevhum bir çembermişçesine, eserin manasına dâhil olabilecek dış faktörlerin tamamını engelleyen, eserin en şekillendirici unsurudur.

1.2.6. Toplumsal Atmosfer

Terry Eagleton “İnsanların birbirlerini, zaman zaman, Tanrı ya da böcek katına koymalarına yol açan şey ideolojidir.” der (Eagleton, 1996, s. 16). Eagleton’ın bu tespitini ideolojinin zihnine yerleştiği insanı dış dünyayı acımasız bir aşırılığın sirayet ettiği ayrıştırıcı bir bakış açısıyla kavramaya zorladığı şeklinde yorumlamak mümkündür. Eserini kendi ideolojisiyle şekillendiren yazarın fikirleri metne doğrudan yansır. Yazar eserine dâhil ettiği tipleri, psikolojileri ve vakaları kendi ideolojik penceresinden okura sunar. Hatta deneysel olgular bile, sadece onun ideolojisinin ispatı olacak biçimde eserde kendine yer bulabilir:

“Edebiyat eserlerinin büyük bir çoğunluğu, örneğin, Grönland Adası’nın büyük bir bölümünün karlarla kaplı olduğunu, ya da insanların genellikle iki kulaklı oldukları dile getiren türden ampirik önermelerle doludur. Fakat bunlara ‘kurmaca’ denilmesinin nedeni, kısmen, bu tümceler, metinde, genellikle kendileri için değil, metnin tamamına yayılan dünya görüşüne ‘dayanak’ oluşturmak için yer alıyor olmalarıdır. Ve bu ampirik tümceler seçilme ve yerleştirilme biçimleri genellikle bu ihtiyaca göre belirlenir.” (Eagleton, 1996, s. 45-46).

Yazarın edebi eserini meydana getiren unsurların birçoğunu kendi ideolojik penceresinden eserine dâhil etmesi kaçınılmazdır. Örneğin kahramanların ayırt edici özellikleri ve başlarına gelen olaylara verdikleri tepkiler, aslında yazarın anlatıcı aracılığıyla kahramanlara izafe ettiği şeylerdir. Bahtin yazarla kahraman arasında zorunlu bir ilişkinin bulunduğu kanaatindedir. Bu ilişkinin niteliği şöyle açıklanabilir: Yazarın eserine taşıdığı insanları, hayali psikolojiyle donatıp okura takdim ederken başvurduğu seçme-birleştirme işleminde kendi yargılarına kaçınılmaz biçimde başvurur:

“Bu anlamda yazar, tıpkı bizim de gerçek hayatta etrafımızdaki şeylerin her tezahürüne farklı değerler biçerek tepki veriyor olduğumuz gibi, kahramanın her parçasını ve her kişilik özelliğini, hayatının her olayını, gerçekleştirdiği her eylemi, tüm düşüncelerini ve duygularını tonlandırır.” (Bahtin, 2005, s. 16).

Yazarın ideolojisi eserin tüm parçalarına sızar: karakterler müspet ve menfi özelliklerini yazarın ideolojisiyle oluşturdukları mesafeye göre kazanır; vaka zinciri onun ideolojisini yansıtacak biçimde birbirine bağlanır; diyalogların yegâne amacı yazarı sadece ve sadece haklı çıkarmaktır; ruhsal tasvirler ve eşyanın görünümü yine yazarın niyetine içkindir. Kurgunun hiçbir parçası yazarından bağımsızca esere dâhil olamaz. Tüm bunlar sadece yazarın değil onun toplumsal tabakasının da makbul saydığı görüşlerle ilişkilidir. İktidarın belirlediği toplumsal ve ahlaki normlar muhakkak esere sızacak bir yer bulur.

İngiliz edebiyat araştırmacısı Terry Lovell’ın Jane Austen hakkında kaleme aldığı *Jane Austen and the Gentry: A Study in Literature and Ideology* başlıklı çalışması yazarın eserine naksettiği fikirlerle döneminin egemen ideolojisi arasındaki güçlü ilişkiyi göstermesi bakımından ilginç bilgiler ihtiva etmektedir. Terry Lovell, Jane Austen’ın yaşamını sürdürdüğü onsekizinci yüzyılın sonları ve ondokuzuncu yüzyılın başlarında, siyasi tarifiyle kapitalizmin tekâmülünü büyük bir hızla devam ettirdiği dönemde, müthiş süratle burjuvazinin yükselişine şahit olduğunu öne sürer. Eski İngiliz toplumu Sanayi Devrimi’nin ardından henüz kesinkes sınıflanmamışken muhafazakârlarla devrimciler arasında şiddetli politik tartışmalar meydana gelir. Lovell, Austen’ın romanlarının bu ideolojik çatışmayı eksiksiz biçimde yansıttığı kanaatindedir. George Cannig tarafından Fransız Devrimi’nin radikalleştirici sonuçlarına karşı çıkmak için kurulan The Anti-Jacobin,

or Weekly Examiner gazetesinin yayın hayatı yaklaşık bir yıl sürse de entelektüel muhitlerde hayli yankı uyandırmıştır. Kötümserliği insan doğasına sapasağlam merbut bir olgu addeden Jakoben karşıtı görüş, bireyselleşmeyi tehlikeli görerek toplumun bilgelliğini ön plana çıkarır. Ailevi terbiyeden başlayarak okullarda da sürdürülen ahlak eksenli geleneksel tahsilin, toplumun şekillenmesindeki önemini vurgular. Lovell'a göre, Austen'ın romanları, paradoksal biçimde bir taraftan kadınların rolünün kısıtlı olduğu muhafazakâr ideolojiyi desteklerken diğer taraftan buna meydan okuyan kadınları ele alır. Dönem İngilteresi'nin kendine mahsus şartlarıyla şekillenen toplumsal cinsiyet rolleri, sınıflar arası ve aile içi ilişkiler Austen'ın romanları üzerinden çok açık biçimde, tüm ayrıntılarıyla takip edilebilir. Onun romanlarının neredeyse tamamında katı bir sınıf muhafazakârlığına rastlanılır: burjuvazinin benimsediği ahlakî değerleri makbul kabul eden Austen, okura pedagojik bir endişeyle bunun doğruluğunu ispatlamaya çalışır (Lovell, 1978, s. 18-22). Halid Ziya'nın romanlarında Jane Austen'ıninkilerin aksine dolaylı bir etki söz konusudur. Toplumsal hadiselerin yansımasının yazarın söylemi üzerinden yorumlanabileceği bazı örneklerle rastlansa bile Halid Ziya'nın toplumun alt tabakasından insanları tanımaması onları romantik bir bakış açısıyla ele almasına neden olur. Fakat bununla birlikte kendi muhitinden insanları da romanlarına taşır.

Batı'da görüldüğü belirgin şekliyle tespit edilemese bile, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü ticari ve bürokratik olmak üzere iki tipten oluşan parçalı bir burjuvazinin yükselişine denk gelir (Göçek, 2023, s. 131). Halid Ziya her iki kesime de kendi biyografik öyküsüyle dâhildir: Büyük büyük babası Hacı Halil Efendi, ticaret ehli bir adamdır; Halid Ziya ise görkemli yazarlık kariyerinin yanı sıra aynı zamanda bürokrattır. Döneminin burjuvazisinin tipik örneğidir. Yazarın romanlarında daha ziyade toplumdan izole aile ve bireylerin kendi içinde yaşadığı sergüzeştler kendine yer bulur. Fakat buna rağmen dönemin toplumsal normlarının şekillendirdiği ideolojik perspektif, aile, toplumsal cinsiyet ve evlilik başta olmak üzere birçok tematik unsuru ele alışında görülür. Bununla birlikte Halid Ziya'nın ilk romanlarında tespit edileceği üzere, yazarın alt tabakaya mensup insanları anlamak ve algılamakta güçlük çeker. Bunun sebebi yaşadığı muhitte yoksul insanların sayıca azlığıdır.

Modernist Türk romanının kurucusu addedilen Halid Ziya'nın eser-yazar ilişkisi üzerine kaleme aldığı pasajda da görüleceği üzere, metin eleştirisi bugünkü yerleşik anlamıyla yazar merkezlidir. Bunda yazarın beslendiği Fransız roman ve eleştiri geleneğinin payı yadsınamayacak derecededir. Araştırmacı, metne yazarca gizlenmiş niyeti bulup kamuoyuna duyurmakla mükellef ilahi kudretle donanmış biri vasfıyla yaklaşır, onun

hayatının “en özel” taraflarına uzanarak bir dedektifmiş gibi ve bunların tamamını onunla metni arasındaki ilişkiyi doğru biçimde yorumlayabilmek adına yapar:

“Örneğin Sainte-Beuve, Hyppolite Taine, Paul Bourget, Julez Lemaitre, Emile Faguet gibi ustalar sürekli olarak eseri yazanın en özel yaşayışına, çok gizli serüvenlerine, aşklarına, mektuplarına kadar parmaklarını uzatarak bunları deşerler ve böylelikle eserle yaratıcısını birbirine bağlayacak iplikler örerek birini anlarken, ötekini çözümleme, ikincisini süzgeçten geçirirken ötekini yorumlama imkânı elde etmiş olurlar.” (Uşaklıgil, 2008, s. 584).

Yazarın şahsiyetini eserinin eleştiri sürecinde bir kıstas olarak dâhil etmek, onun zihniyetini şekillendiren temel faktör olan ideoloji kavramına değinmeyi lüzumlu hâle getirir. Yazar, eserinin muhtevasına kendi damgasını basmışsa, ona kendi dünya görüşünü barındıran birçok ipucunu da bırakmış olmalıdır. Yazarla eseri arasında hiçbir gücün koparmaya yetmeyeceği köklü bir bağ olduğu aşîkârdır. Bununla beraber o, devrinin bir mahsulüdür. Yaşamının her ânı, maruz kaldığı kültür, mensup olduğu sınıf, toplumsal ve siyasi hadiseler onun zihniyetini şekillendirmede yadsınamayacak bir öneme sahiptir. İdeolojilerin sadece şahsi değil, toplumsal tarafı da vardır. Zira fikirlerin toplumsal şartlar olmaksızın mevcudiyet kazanması imkânsızdır: “Düşünceler, belirli bir tarihsel koşullar altında gelerek, belirli bir ‘dünya görüşü’ ya da ‘dünya tasarımı’na dönüşürler; bu dönüşüm bir grubun diğer toplumsal kesimlerle kavgası ya da zıtlaşması durumunda kendi kimliğini tanımlamaya zorlandığında ortaya çıkar.” (Janet, 2000, s. 59).

II. Abdülhamid dönemi Türk edebiyatı orta sınıfa mensup sanatkârlarca karakteristiğini kazanmıştır. Doğdukları ailelerin ve yetiştikleri kültürel ortamın birbirine benzerliği bunu ispatlar niteliktedir. Her biri orta sınıfa mensup aynı ekonomik tabakadan ailelerde doğmuş; Fransızca eğitim veren okullarda tahsil görmüş, benzer sanat zevkleri edinmiş kimselerdir. Benzer yaşam şartları onları müşterek bir hayat görüşünü benimsemeye sevk etmiştir.

Nitekim dönemin edebiyatının tanımlanma biçimlerini değerlendirmek onların dâhil olduğu sınıfın edebiyat anlayışına doğrudan etki ettiğini anlayabilmek için ilgi çekici olabilir. Alanın otorite kabul edilen birçok ismi, hatta dönemin edebiyatını eserleriyle şekillendirmiş birçok sanatkâr, onu sınıf edebiyatı addetmeye eğilimlidirler. Köprülüzade Mehmed Fuat, *Milli Edebiyat Cereyanı'nın İlk Mübeşşirleri* eserinde edebiyatla toplum arasındaki ilişkiyi öne çıkardıktan sonra Şinasi, Ziya Paşa ve Nâmık Kemâl önderliğinde inşa edilen yeni edebiyatın, Fransız kültürü tesirinde tekâmül eden bir burjuva edebiyatı olduğunu öne sürer (Köprülü, 1986, s.300). Bu tespitin sınırlarını II. Abdülhamid dönemi

Türk Edebiyatı'nı da içine alacak biçimde genişletmek mümkündür. Zira Tanzimat döneminde belirgin hâle gelen Fransız tesiri, en güçlü biçimde II. Abdülhamid Dönemi'nde görülür. Hüseyin Cahid'ın alıntılanan görüşleri, bu tesirin boyutunu gözler önüne serer: “Vatan’lar, Cezmi’ler, Evrâk-ı Perişan’lar istisna edilirse Türk eserlerine hiçbir şey medyun değildik. Bizim terbiye-i fikriyemiz Fransız edebiyat, tenkit, felsefe kitapları arasında vukua gelmişti.” (Yalçın, 2015, s. 37). Nitekim dönemin usta şâiri Cenab Şahabeddin II. Abdülhamid dönemi Türk edebiyatı, Tanzimat edebiyatının çocuğu olarak görür:

“...evvelkisi daha enfes, daha hayâli, daha romantiktir; Servet-i Fünûn edebiyatı bi-n-nisbe Garp’a daha yakın, biraz daha âfâki ve maa-l-esef i’tiraf edeyim, daha az tabîidir ve daha az kuvvetlidir. Za’fına bilhassa ince san’at yaratmak için tabîattan uzaklaşması sebep oldu. Garp ziyâsı ile münâsebetimiz daha işlek bir zamanında yetiştiği için Servet-i Fünûn edebiyatı sa’natin esrârını selefinden daha iyi kavramıştı; o eğer güzelliği besâtette aramak dirâyetini gösterebilmiş ve tasannudan ale-d-devâm müctenib kalmış olsaydı şüphe yok ki hıdmeti daha çok kıymetli oluyordu. Şimdilik Kemâl ve Hâmid edebiyatının daha az gürbüz yavrusu mevki’indedir.” (Bayık, 2000, s. 317).

Teksesliliğin Türk edebiyatında sürdürdüğü hâkimiyette Osmanlı toplumunun pederşahi yapısının da payı bulunur. Türk romanının ilk örnekleri, arka planında milli bilincin kaybedilmesi endişesinin bulunduğu korumacı zihniyetin tazyikiyle doğmuştur. Batı’nın iktisadi, askeri, idari ve teknolojik bakımlardan ardında kalındığının kabulü, kökeni III. Selim iktidarına kadar uzanan modernleşme arzusunu Tanzimat Fermanı’yla beraber müthiş biçimde ivmelendirir. Fakat bu uzun sürecin toplumun tüm kesimlerince yavaşça benimsenerek geçtiğini söylemek mümkün değildir. Yeniçeri Ocağı askeri ve toplumsal; ulema ise toplumsal ve idari yenileşmenin önüne çok sağlam bir duvar ördüğünden yenileşmeyi tüm kesimlere yaymayı arzulayan yönetici zümresi harcadıkları çabadan tam randıman alamaz. Verimsiz çabaların ivme kazanması yenilikçi hamlelerin yanlış yorumlanmasına yol açar. Edebiyat, Nurdan Gürbilek’in belirttiği üzere varlığını bir bakıma Avrupa kültürüne borçlu olan roman yazarlarının insiyaki bir koruma duygusuyla, hatalı modernleşmenin -yanlış adıyla Batılılaşmanın- olumsuz tesirlerinin azaltıp yok edilmeye çalışıldığı bir kanal hâline gelir. Zira toplumun her kesimine hükmeden pederşahi hayat algısı, Batı’nın saçtığı mütecaviz olumsuz kültürel tesirden etkilenmeye en müsait konumdaki Tanzimat yazarının kendi imajını kurtarmaya mecbur bırakır. Züppe tipi, züppelikle itham edilmekten ziyadesiyle çekinen yazarın kendi şanını kurtarmak için sıklıkla işlediği bir erkeklik delili hâline gelir (Gürbilek, 2004, s. 52-54).

Gelenek ve göreneklere yabancı bir orta sınıfın yükselişiyle paralel olarak şatafatın ve tüketiciliğin had safhaya ulaşması; yeni bir hayat tarzının Osmanlı-Türk toplumunda

meşruluk kazanmasına yol açar. Genç Osmanlılar, Osmanlı-Türk Müslüman kültürünün yanlış modernleşme nedeniyle özellikle bu orta sınıf vasıtasıyla tehdit edildiğini gözlemler. Batı'dan ithal eden eşyalar, tercüme edilen gazete, dergi ve romanlar dolaylı olarak orta sınıfın sürdüğü geleneksel yaşam tarzının değişmesine zemin hazırlar. Okurlarca ilginç bulunup taklit edilen, özellikle Fransızca romanlarda görülen kadın ve erkeğin günlük yaşamdaki aleni birlikteliği, yabancı dil bilen ve Batı görgüsü almış çocuklar yetiştirmek için Fransız ve İngiliz mürebbiyeler, geceleri kadınlı erkekli kayık sefaları, tüketimin statü gösteren bir aktivite hâline gelmesi gibi birçok yenilik hâkim Osmanlı kültürüyle çeliştiğinden Genç Osmanlılar marifetiyle yeni bir modernleşme yolu açılmaya çalışılır. Osmanlı toplumuna has ahlakçı, manevî hayatı ön plana çıkaran ruhani yaşam tarzı itinayla muhafaza edilip sadece müspet taraflarıyla, özellikle aklı simgeleyen yönleriyle Batı medeniyetiyle bir sentez gerçekleştirilerek yeni ve ideal bir toplum düzeni hedeflenir.

Hedeflenen ideal toplum düzeninin başrolünde bireyin bulunması şarttır. Bireyin doğuşu içinse tebaanın ve onu kuşatan çoğulcu kültürün parçalanması gerekir. Zira Osmanlı toplumunda insanlar dâhil olduğu tebaaya göre hukuki yaptırımlara uğramış, sosyal ve dini hayatta cemaatinin belirlediği kaideler ışığında yaşamını sürdürmüş, kimliğini ait olduğu zümreye göre tanımlamıştır. Modernleşen burjuvazi erkeği, geleneksel Osmanlı toplumunda da olduğu gibi iktidarın yegâne sahibidir. Genç Osmanlılar, erkek egemenliğinden rahatsız değilken cemaatin parçalanmasının şiddetle karşısındadır. Onlar, kendilerini çelişkiye düşüren bu engeli, zayıflayan baba-otoritesini yeniden canlandırarak aşmaya çabalarlar:

“...Başka bir deyişle, Genç Osmanlıların ön ayak olmaları gereken değişim, bireye öncelik veriyor, onun cemaatten kopmasını gerektiriyordu. Oysa kendilerini toplumun ahlakî değerlerini koruma gerekliliği ile şartlandırmış olan Genç Osmanlılar, cemaat değerlerine tavizsiz şekilde bağlıydılar. Bu yüzden onların bu ikilem karşısındaki tutumları da ilkinden daha tutucu olacaktı. Özgürlük, eşitlik, politik kalıtım gibi kavramlara karşı duydukları tüm heyecana rağmen, cemaat değerlerini muhafaza etmek adına, eylemleri, bu kültürün özündeki iyi ve kötü kavramlarını organik biçimde yeniden formüle etmek çabasının ötesine geçemeyecekti. Böylece süper-egonun baba otoritesi ile özdeşliği onaylanacak ve topluma egemen yeni bir erkek kültürü yaratmak yerine, baba otoritesinin yeniden tanımlanmasına çalışılacaktı.” (Saraçgil, 2005, s. 94).

Baba otoritesini canlandırma girişimi burjuvaziye mensup yeni bir erkek tipinin doğuşunu engeller. Bu durum cemaatin bireyin karşısındaki tartışmasız üstünlüğünü devam ettirmesine zemin hazırlar. Osmanlı toplumunun zirvesinde bulunan padişahın otoritesinin zayıflaması kendini toplumun önemli bir parçası sayan yazara yeni bir vazife verir: okuduklarını bazen doğru bazen yanlış yorumlayarak kendi kültürüne yabancılaşan okuru kontrol edip onu doğru yöne sevk etmek. Yenileşerek tekâmülünü sürdüren Türk

edebiyatının Tanzimat dönemi eserlerine öğreticilik vasfını kazandıran da yazarın bu yeni vazifesidir. Kurmaca eser, tasarlanma ve yazılma sürecinde yazarın Osmanlı toplumu adına makbul bulduğu İslâm epistemolojisinin etrafında şekillenen fikirlerle inşa edilir. Tanzimat yazarı, aşırı ve yanlış modernleşen toplum tabakasından tiplere hem metin içi bir didaktizmle yaklaşır onları kurgusal bir gerçeklik olarak işlerler hem de onların eylemleri hakkında ahlaki kaygılarla hükümler vererek okuru metin vasıtasıyla terbiye etmeye çalışırlar. Metnin barındırdığı muhtemel sesleri, kaynağını yazarın ataerkinden alan korumacı sesini bastırır. Metnin bünyesinde sadece tek bir ses barınabilir artık: anlatıcının sesi.

Bu durum metindeki tek sesin sahibinin kim olduğunu araştırma ihtiyacı doğurur. Bahsedilen kişinin anlatıcı mı, yazar mı, ima edilen mi yazar olduğu; onun herhangi bir niyete sahip olup olmadığı; bir niyetten bahsedilebilirse, onun tek sesli roman tasarımı için arz ettiği önem, metin-niyet-anlam üçgeni arasındaki bağlantı, bu bağlamda değinilmesi gereken kavramlar hâline gelir. Araştırmacılar, uzun süredir bu kavramları birbiriyle daha doğru biçimde inceleyerek yazarın metindeki iktidarının sınırlarını saptamaya çalışmaktadır. Bu çaba, sonraki bölümde etraflıca incelenecektir.

II. BÖLÜM: YAZARIN ANLATIBİLİMDEKİ DÜNYASI

2.1. Yazarlık Soruşturması

Eserle yazarı arasındaki ilişkinin incelendiği araştırmalarda öne çıkan iki görüş bulunur: Kimi kuramcılar, yazarın kişiliğinin özellikle biyografik ve ideolojik taraflarıyla eserine birebir yansıdığı düşüncesiyle yazarı eleştiri ölçütü hâline getirirken kimileriye yazarla metnin anlatıcısı arasında ayrıma giderek onu eleştiri sürecinin tamamen dışına iter. Birbirinin kutbu bu iki düşünce, kendi içinde de çatallanır. Bu kutbun bir tarafını yazarla eseri arasında hiçbir bağlantının bulunmadığını öne süren modern görüş oluşturur. Diğer kutuptaysa edebi eserin yazarın niyetinin mahsulü olduğunu ileri süren geleneksel görüş yer alır.

Geleneksel görüşün şekillenmesinde sanatkârın fildişi kulesinde sadece eseriyle meşgul olan, olağanüstü bir şahsiyet olarak kabulünün payı büyüktür. Janet Woff, *Sanatın Toplumsal Üretimi* adlı mühim eserinde, bu algıya dikkat çeker:

“Ressam/yazarın bir çeşit toplum dışı varlık olarak tanımlanışı; sanatsal üretim için esin perisi bekleyen, toplumsal ilişkiler ağı içerisinde hiçbir olağan rol üstlenmeyen, tarihin ve yaşamın dışında,

sınırlanmış, deha olarak adlandırılabilir bir bireyi tanımlamaktadır. Asıl gerçek ise, toplumsal yapımızdaki gelişmelerin sanatçıyı gündelik yaşamdan dışladığıdır.” (Janet, 2000, s. 18).

Yazarın şahsiyetinin metin eleştirisinde önem arz etmesinin felsefi arka planında ise hümanizm ve romantizm akımları bulunur. Sanatçıyı yücelten bu akımlar, dolaylı olarak eleştirmenin önemini de artırır. O, sanatçı denilen üstün kişi tarafından kaleme alınmış eserin gizemini çözebilecek yegâne kişi sıfatıyla, metnin barındırabileceği tüm anlamları tahmin edip onu yeni yorumlara kapatır. Bu tutum eleştiriye gereksizleştirdiği için işlevsiz bulunur (Compagnon, 2022, s. 46).

Barthes, eleştirmenle yazarın eser üzerinde sürdüğü ortak hükümlerliliği kabul edip bu ilişkiyi yıkmaya teşebbüs edenlerdendir: “Yazar’ın egemenliğinin aynı zamanda Eleştirmen’in egemenliği anlamına gelmesi hiç şaşırtıcı değildir; (yeni eleştiriye bağlı olsa da) eleştirmenin konumunun günümüzde Yazar’ınkiyle birlikte anılması hiç de şaşırtıcı olmaz.” (Barthes, 2013, s. 66). Yazarın Ölümü başlıklı denemesinde, yazarın mecazen ölülüğünü vurgulayarak geleneksel görüşe ilk ve en güçlü darbelerden birini vurur.

Honore de Balzac’ın *Sarrasine* öyküsündeki kastrato⁶ tasviri, Roland Barthes’ın yazarın “mecazen” ölmesi savının temelinde bulunur. Kadın kılığına girmiş Sarrasine için kullanılan ifadeleri bahsi geçen fikrinin inşasında kullanan Barthes, muarızlarını cevaplanması güç bir soru yağmuruna tutar. Ona göre, bu tasvirin arkasındaki kişi bilinemez. Örneğin bu kişi Balzac’sa, Sarrasine’in kadın kılığına girmiş biri olduğunu söylememesi için bir sebep yoktur. Yazı metnin öznesinin buharlaşarak kaybolduğu, tüm kimliklerin eridiği bir bütün meydana getirdiğinden, Balzac’ı biyografik öyküsüyle onun içinde aramak beyhudedir (Barthes, 2013, s. 61).

Barthes, bir edebi eserin üretiminin nihayetlendiği anda yazarıyla tüm bağlantısının koptuğunu öne sürer. İlkel toplumların edebi üretimlerinde anlatıcı, yalnızca metni aktaran kişidir. Onun dehası ve eseri aktarma kabiliyeti asla değerlendirilmez. Yazarın dehasının edebi eserle ilişkilendirilmesi, bireyin keşfinden sonra ortaya çıkan pozitivizmle gerçekleşir. (Barthes, 2013, s. 62).

Barthes, yazarın mecazi ölümüne dikkat çektikten sonra, onun boş bıraktığı yere Fransız şâir Mallarme gibi dili oturtur: “Dilbilimsel açıdan Yazar, yazı yazan kişiden daha

⁶ Küçük yaşlarda soprano denen kadınsı sese sahip olan erkek çocukların bu kabiliyetlerini kaybetmemeleri için ailelerinin müsaadesiyle hadım edilmiş olanlarına verilen ad.

fazla bir şey değildir hiçbir zaman, tıpkı *ben*'in *ben* diyen kişiden ibaret olması gibi.” (Barthes, 2013, s. 64). Dilin, metnin yorumundaki tek ölçüt olması, eserin içine sıkıştığı mana tıpasının çıkarılmasını sağlar. Okur, artık metnin anlamlandırılmasında pay sahibidir. Yazarın eseri üzerindeki iktidarı ortadan kaldırılınca, okur eserle baş başa kalır. Onun eserle kurduğu ilişkide yazara yer yoktur. Metin, okur için hangi anlama geliyorsa o anlamdadır. Böylece eser, yazarı tarafınca kontrol edilemeyen sonsuz seçenekli bir mana havuzuna sahip olur.

Barthes, yazarın işlevini daktilolukla sınırlandırır. Yazar, otomatik çalışan bir daktilo gibi, kendi şuurunu, biyografisini ve hislerini metne aktarmadan onu inşa eder:

“Barthes, kâtibî tanımlamak için somut görüntüler kullanarak bu yeni ve karmaşık fikri anlamamızı kolaylaştırır. Örneğin, kâtibî bedensiz bir el olarak tanımlar. Bu, kâtibî işlevinin basitçe yazmak olduğu gerçeğinin yanı sıra, kâtibî kişiliğinden yoksun olduğunun güçlü bir imgesidir.” (Seymour, 2016, s. 49-50)

Kendine ait hiçbir his veya fikri metne aktarmayan daktilo imgesi, sürrealizmdeki ruhsal otomatizmi hatırlatır: “Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem.” (Breton, 2009, s. 31). Metin, böylece yazarın boyunduruğundaki esaretinden kurtulur ve hürriyetini ilan eder. Bu, okurun doğuşuna işaret ettiği kadar yorum serbestliğinin de habercisidir:

“Yazarın ölümü, kuşkusuz, peşi sıra metnin çokanlamlılığını, okurun terfisini ve o güne dek bilinmeyen düzeyde bir yorum özgürlüğünü getirmişti, ama niyet ile yorum arasındaki ilişkilerin mahiyeti üzerine gerçek bir düşünce çabası olmayınca söz konusu olan, yazarın yedeği olarak okur değil midir?” (Compagnon, 2022, s. 49).

Metnin üretildiği tarihsel, toplumsal şartlardan ve yazarından bağımsız şekilde değerlendirilmesi gerektiği fikri, Roland Barthes’tan önce Yeni Eleştiri anlayışını benimseyen kişilerce de öne atılmıştır. Berna Moran’a göre Yeni Eleştirciler, eseri yazarının ve çağının mahsulü olarak gören anlayışı, edebiyatı sanat dışı bir yaklaşımla ele aldıkları gerekçesiyle doğru bulmazlar: “Yeni Eleştiri ise bunları bir tarafa bırakarak metnin kendine eğilmekten, onu bir sanat eseri olarak incelemek ve yorumlamaktan yanadır.” (Moran, 2002, s. 160) Yeni eleştiri mensupları metnin anlamlandırılmasında yazarın fikrini esas alarak Barthes’tan ayrıldığını da unutmamak gerekir. (Seymour, 2016, s. 38-40).

Edebi eserin üretim anından itibaren yazarıyla herhangi bir irtibatının kalmadığını öne sürmek, metnin potansiyel mana alanını genişletir. Eser artık kendisine ilişkin yorumların büyük kısmını kapsayabilecek esnekliktedir. Onun mülkiyeti yazarından alınmış

ve tüm okurlara bölüştürülmüştür. Bu nedenle onu üzerinde hak iddia eden birçok mirasçı bulunan bir toprak parçasına benzetmek yanlış olmaz.

Barthes'ın bahsi geçen eserinin üç ana teması olduğunu öne süren Laura Seymour, bunları “yazarların kişisel yaşamlarının, ne kadar harika ve ilginç olurlarsa olsunlar, metinleri anlamaya çalıştığımızda göz ardı edilmesi gerektiği”, “okuyucunun önemi” ve “bir metnin tek bir anlam, yorum veya amaç ile birleştirilmek yerine birkaç söylem ve yorumun bir buluşma noktası, hatta bir çatışma noktası olduğu fikri” biçiminde tespit eder (Seymour, 2016, s. 45). Üçüncü ana tema olduğu vurgulanan metnin bir yorum çatışması teşkil ettiğine dair fikir, “birçok mirasçısı olan toprak parçası” benzetmesini daha anlaşılır kılar.

Barthes'ın denemesine cevaben bir yıl sonra, Fransız filozof Michael Foucault, zamanla klasik hâline gelecek olan *Yazar Kimdir?* (*What is an Author?*) başlıklı metnini derslerde okutulması amacıyla 22 Şubat 1969'da Societe Française de Philosophie'ye takdim eder ve bu tartışmaya farklı bir bakış açısı getirir. Foucault, bahsi geçen eserinde “Yazarın Rönesans sonrasında ortaya çıkan bir figür yahut işlev olduğunu, aslında bir şahsiyet olmadığını” öne sürer (Nehamas, 1986, s. 685).

Foucault'nun metni, Samuel Beckett'ın *Hiç İçin Metinler*'inde geçen bir ifadeyle başlar: “Kimin konuştuğunun ne önemi var?” (Foucault, 2006, s. 225). Marksizmden ve yapısalcılıktan yoğun şekilde etkilendiği bilinen Foucault'ya göre yazar kelimesi, sadece insan olarak tanımlanamayacak kadar girift ve geniş bir kavramı işaret eder. Onun tarihi, aslında sadece Rönesans'ın sonrasına uzanabilecek kadar gençtir. İktidarlar metinler üzerinde tahakküm kurmak isteyene kadar, yazar kavramının varlığından söz edilemez. Metinlerin hukuki yaptırımlara tâbi tutulabilmesi ve kontrol edilebilmesi ise ancak onu sahiplendirmekle mümkün olabilir (Foucault, 2006, s. 235-240).

Foucault, yazar yerine yazar işlevi kavramını eleştiri literatüründe tedavüle sokmaya çalışır. Bu işlev kabaca, yazarın metinleriyle sayısız anlam üreten biri değil, iktidarın makbul bellediği söylemin dışında kalan her şeyi tespit ederek eleyen bir figür olarak değerlendirilmesi gerektiği yönünde tanımlanır.

Alexander Nehamas, Foucault'nun bahsi geçen çalışmasında tıpkı eleştirdiği kişiler gibi kendisinin de yazarı, yazarın işleviyle özdeşleştirme hatasına düştüğünü iddia eder. Onun görüşüne göre, yazar kavramı Foucault'nun düşündüğü üzere Aydınlanma Çağı'yla değil, ondan çok önce doğmuştur. O, tarihte birçok farklı çağda görülmüştür ve yasal bir

sorumluluk üstlenmesi, geçmişi hesap edildiğinde yalnızca bir ân teşkil eder (Nehamas, 1986, s. 690).

Tüm bu verilere karşın tekseslilik yazarın, anlatıcının ve metne yüklenmek istenen niyetin ön kabulünü gerektirir. Bu görüşle paralel düşünen kuramcılara göre yazar, eserine hayat vermeden önce güdüleyici bir arzunun etkisiyle okurda belli duyguları ve fikirleri uyandıracak bir eser kaleme almayı hedefler. Eserinin tamamını o niyetin etrafında inşa eder. Niyetin varlığını kabul etmek, okura, edebiyat eleştirmenine ve araştırmacısına bir vazife tayin etmek anlamına da gelir. Zira niyet, metnin kurgusuna yazarca saklanmıştır ve ilk başta yalnızca onun tarafından bilinir. Teksesli roman türünde okurun ve edebiyat eleştirmenin vazifesi, bu niyeti tespit edip metnin kapsayabileceği mana alanını saptamaktır. Niyet kavramına geçmeden önce yazar, anlatıcı ve ima edilen yazar terimlerine değinmek çok daha isabetli olacaktır.

Bu hususta ele alınacak ilk kavram kurmaca eser yazarıdır. Eleştirel metinlerde yazarın kurgusal ve nesnel dünyadaki kimliğine ona biçilen roller kapsamında değinilerek genel bir yazar portresi oluşturulmaya çalışılacaktır.

2.2. Yazar Kavramı

Gerçek veya deneysel anlamda yazar, “iletişim amacıyla yazılmış herhangi bir metnin entelektüel yaratıcısı” şeklinde tanımlanabilir. Terim kapsayıcılık bakımından oldukça geniş sınırlara sahiptir. Dille yaratılmış metinlerin dışında görsel sanatlar, müzik ve diğer medya eserlerinin yaratıcısına da yazarlık atfedildiği gibi bilgisayar oyunlarını, radyo ve televizyon programlarını hazırlayan kişiler de aynı kategoriye dâhil edilir (Hühn vd., 2014, s. 1).

Yazar kelimesinin Batı’daki kökeni Roma’ya kadar dayandırılır. Latince “auctor” kelimesinden türeyen yazar (author)ın Yunanca karşılığı bulunmaz. Platon, Antikite’de söz konusu terimin şiir üretimini karşılamak için kullanıldığını ve Tanrı’ca bağışlanmış ilhamla ilişkili olduğunu vurgularken Aritoteles’se, *techne* teriminden yola çıkarak bahsi geçen türden eserlerin işçilik ve teknik beceri aracılığıyla yaratıldığını öne sürer. Yazar terimi on beşinci asrın başlangıcından, on sekizinci asrın ilk çeyreğine kadar şairlere ve bilim insanlarına atıfta bulunmak için kullanılır. Erken Modern Dönem’de matbaanın icadıyla beraber, kavramın arz ettiği önem artar ve eserin özgünlüğü estetik bir sorun hâline gelir. Bunun sonucunda yazılı dile dayalı kamusal bir alan oluşur (Hühn vd., 2014, s. 1).

On sekizinci asırdan yirminci asra gelinceye kadar Avrupa’da yaşanan kültürel değişimle birlikte yayımcılara karşı yasal bazı haklar elde eden yazarlar; eserlerini yetkisiz biçimde basanlara ve intihalcilere karşı yasal koruma talebinde bulunur. Yayımcılık piyasasının oluşumuyla beraber eser üretme koşullarının şekillenmesiyle, yazar terimi kolektif bir kapsam kazanır. On sekizinci asrın son çeyreğinde yazar hukuki, maddi ve entelektüel bakımlardan tanımlanabilir hâle gelir. Terim bu doğrultuda yaratıcılık ve dehayla ilişkilendirilerek sanatkârın biyografisi, üslubu ve eserleri birbirine bağlanır; özel bir anlam örüntüsüne sahip olur. (Hühn vd., 2014, s. 1).

Kurmaca eser yazarlığıysa daha farklı ve hususi bir açıdan değerlendirilmelidir. Terime yüklenen anlam genellikle yükümlülüklerle ilişkilendirilir: Öncelikle yazarın bahsi geçen türden bir eseri var eden kişi olduğunun altını çizmek gerekir. Kaleme aldığı kurmaca çalışma yayımlandıktan sonra ona ilişkin birçok ahlaki ve yasal sorumluluğu üstlenmek zorunda kalır. Örneğin, yazarlar eserlerinin ilk telif hakkı sahipleridir: Bu kişiler, kurgu vasıtasıyla bile olsa bir zamanlar yaşamış veya hâlâ hayatta olan gerçek şahıslara hakaret veya teşekkür edebilir; bunun yol açabileceği muhtemel sorunlardan mesul tutulur. Dahası yazar, eserlerinin kapsadığı mana alanının da sorumlusu sayılır. Eserin yorumları birbiriyle çeliştiğinde otorite olarak kendisinin o konuyla alakalı fikirlerine başvurularak metinde ne kastettiği açıklanmaya çalışılır (Hühn vd., 2014, s. 1-2).

Her ne kadar edebiyat teorisyenlerinin hoşuna gitmese de yazarlar, kendilerine ait kurmaca metinlerdeki kahramanların fikirlerinden de sorumlu tutulup kanuni bazı yaptırımlara uğratılabilirler. Onları metnin yasal sorumluluklarından azade kılmak, romana dâhil edilebilecek sakıncalı meselelerin sayıca artmasına ve daha korkusuzca işlenmesine yol açacağından yazarla metindeki ses arasında keskin bir ayrıma gitmek makul bulunur. Tek sebebi bu olmamakla birlikte, yazar ve anlatıcının aynı kişi olmadığına dair güçlü bir kanı, son zamanlarda edebiyat eleştirisi geleneğine yerleşmeye başlar. Yazar ve anlatıcı farklı kişilerse metin düzleminde aralarında nasıl bir ilişki kurulduğunu anlamaya çalışmak isabetli olacaktır.

2.3. Anlatıcı Kavramı ve Yazarla İlişkisi

Kurgusal metinlerin yapısını inceleyen çalışmalarda sıklıkla tartışılan kavramlardan yazar anlatısı (authorial narrative)nın tarifi, mucidi Franz K. Stanzel tarafınca verilir: “Hikâyeyi üçüncü bir şahsın ağzından anlatan; onun ontolojik bakış açısına sahip, metindeki

varlığı görülebilen ve işitebilen kişi.” (Birke & Köppe, 2015, s. 364-366). William Labov ve Gerard Genette’in anlatım hakkındaki görüşlerinin ekseninde anlatıcılığı tanımlamaya çalışan Manfred Jahn, kavramı ses ve mesaj ilkeleri ışığında açıklamaya çalışır:

“Anlatıcı, anlatı söylemini gerçekleştiren kişidir yani bir anlamda anlatı söyleminin ‘ses’idir. Gönderilenle (ya da dinleyenle) bildirişimsel temas kuran, açıklama ve yorumlamaları düzenleyen, ne anlatılacağına ve nasıl (özellikle hangi bakış açısından, hangi düzende) anlatılacağına, neyin dışında bırakılacağına karar veren aktördür. Gerektiği takdirde, anlatıcı, öykünün “anlatılabilirliği”ni savunabilir ve öykünün verdiği ders, mesaj ya da amacıyla ilgili yorumlar yapabilir.” (Jahn, 2015, s. 62).

Dorothee Birke, Stanzel’in tarifindeki çelişkili bir noktaya değinir. Ona göre Stanzel, anlatıcının sesiyle yazarını karıştırır. Anlatıcı, metne hayat veren gerçek kişiden başka, kurgusal bir figür olarak kabul edilir (Birke & Köppe, 2015, s. 99). Edebi metnin içinde yaşayan anlatıcı, nesnel dünyaya ait olmayan bağlamsal biridir. Yazarsa, bir dönem yaşamış veya hâlâ yaşamını sürdüren gerçek kişidir. Anlatıcının insani güçlere sahip olma mecburiyeti yoktur. Nitekim parçası olduğu kurgusal dünyayı hiçbir zaman yaratamaz. Kurmaca eserin yazarıysa, anlatıcılığı da kurgulayan kişidir. Dahası, anlatıcı yazarın sahip olduğu haklardan ve yükümlülüklerden azadedir (Birke & Köppe, 2015, s. 5). Kurgusal metnin yazarı, onu dışarıdan tasarlayan kişidir. Kurgusal dünyanın parçası olmaksızın eserin vaka akışında bizzat herhangi bir rol üstlenmeden onu düzenler. Gerçek dünyayla kurgusal dünya arasında anlatıcı aracılığıyla bir portal açan yazar oradan içeri girmez. Gerçek dünyanın daimi parçası olarak kalır. Anlatıcı ise mevcudiyeti yalnızca okuma eylemi esnasında fark edilebilen, metinsel bir varlıktır ve genellikle sestten ibarettir. Kurmaca metinlerde yazarca birinci tekil şahıs anlatımı benimsendiğinde bile anlatıcı çoğu zaman başkasıdır. Anı, günlük gibi türler haricinde birinci şahıs zamiri, nadiren metnin yazarını imler (Stevick, 2004, s. 94) Yazar ve anlatıcı arasındaki ilişkiyi üçe ayıran Ayşe Zeynel Kıran’ın buna dair işaret ettiklerinden ilki, yazarla anlatıcının örtüşebildiği eserlerin mevcudiyetidir. Böyle metinlerde, “ben” zamiriyle anlatımı gerçekleştiren yazar; anlatımın kendisi marifetiyle gerçekleştiğini ima eden birtakım işaretler bırakır. İkincisi, yazarla anlatıcı arasındaki sınırların muğlaklaştığı eserlerdir. Okur metinde anlatıcının mı yazarın mı konuştuğunu ayırt edemez. Bunun nihai kararını verebilmesi için yazarın özellikle otobiyografik eserlerine etraflıca hâkim olunması gerekir. Üçüncüsü, yazarla anlatıcı arasında net bir ayırımın tespit edilebildiği eserlerdir. Bu tür metinlerde yazar ve anlatıcılığı birbirine bağlayabilecek herhangi bir işarete rastlanmaz (Kıran, 2003, s. 44-52)

Anlatıcı ve yazarın farklı kişiler olduğunu vurgulama eğilimi, son zamanlarda üzerinde uzlaşılan bir yaklaşımdır. Bununla birlikte anlatıcının kurgusal metinlerdeki mevcudiyetinin niteliği hususunda görüş ayrılıkları bulunur. Bir grup araştırmacıya göre anlatıcı zorunlu bir figür olarak istisnasız biçimde kurgusal metinlerde kendine yer bulurken bir başka grupsa yazarın gerek duyması hâlinde anlatıcı tasarlayabileceğini, bunun onun tercihi olduğunu iddia eder (Dervişcemaloğlu, 2022: 126-191).

Seymour Chatman, anlatıcının mecburiyetini kabul eden araştırmacılardandır. O, anlatının temelinde içerik ve söylemin bulunduğunu ve onlar olmadan bir anlatı kurmanın mümkün olmadığı kanaatindedir. Ona göre, muhatap kalınan bir metin varsa, ona sesini veren bir anlatıcı da bulunmalıdır. Sesin sahibi şahıs, onu ziyadesiyle işitilir kılmaya veya fısıltıya dönüştürmeye muktedirdir (Chatman, s. 137-138). Bu durum, ona bir sahip atfetmek ihtiyacını doğurur. Eserde konuşan kişi kimdir? Yazarın kendisi mi, yoksa başka biri mi? Edebiyat araştırmacıları bu soruya cevaben “Kurgusal metinlerde konuşan yazar değil, anlatıcıdır.” cevabını verme eğilimindedir. Fakat anlatıcı ve yazar kavramlarını birbirinden ayırma gerekliliği baskın bir fikir olarak edebiyat çalışmalarına yerleşmesine rağmen bunun aksini iddia edenler de yok değildir. Kurmaca eserlerin bir iletişim aracı olduğunu düşünen Geir Farnen, Gregory Currie gibi bazı araştırmacılar bahsi geçen kavramlara çok daha farklı bir zaviyeden yaklaşmayı tercih eder. Gregory Currie, anlatıların sadece bir hikâyeyi temsil etmek için amaçsızca oluşturulmuş eserler değil, okurla iletişim kuracak biçimde tasarlanmış metinler olduğunu öne sürer. Biri tecrübeli, diğeri henüz toy iki dedektifin bulunduğu bir suç mahallinde delillerin mantık çerçevesinde bir tahkiye oluşturmadan yorumlanamayacağı analogisinden faydalanan yazar, anlatıların kendilerine özgü bir iletişim dili oluşturduğu kanaatindedir (Currie, 2010, s. 65-66). Yazarın tasarladığı anlatıcı, pek doğal olarak okurla semboller, fikirler, diyalog ve monologlar, duygular aracılığıyla konuşur. Biriyle iletişime geçmek için mektup yazılabilir. Fakat onu muhatabına ulaştırmak için muhakkak bir postacıya veya onun işlevini üstlenebilecek herhangi birine, bir aygıtı ihtiyaç duyulur. Mektubu adrese ulaştıran postacı olsa da bu onu iletişim alışverişinde mektubu gönderen kişi –yazar- pozisyonuna yerleştirmez. Kurgusal metinleri anlayabilmek adına anlatıcının güvenilirliğini sorgulamak, bakış açısını bulmak gibi bir dizi eylemler faydalı olabilir. Fakat postacının benimsediği ideoloji, değer yargıları ve bakış açısı mektuba tesir edemez. Postacı şayet esere hayat veren kişi olarak kabul edilirse kendine ait fikri ve duygusal unsurların metne yansımaları aranabilecek bir şahsiyete dönüşür. Postacı metnin anlatıcısı değildir, konuşan bir kitap okuyucusu, iletişimi sağlayan bir araçtır (Currie, 2010, s. 65-66).

Eseri yaratan kişiyle anlatan kişinin aynı olmadığına dair bir diğer görüş Wayne C. Booth'a aittir. Kurmaca metindeki sesin, kitabın kapağındaki sesle örtüşmediğini ileri süren Booth, ortaya edebiyat çalışmalarında yankı uyandıracak bir kavram atar: ima edilen yazar. Bu kavram birçoklarınınca anlatıcılığı da kapsar.

2.4. İma Edilen Yazar

Otobiyografik bir kurmaca metin tecrübe edilmiyorsa, eserin kapağında yazan isimle, metindeki ses arasında ayırma gidilmesinin sebebi yazarın gerçek hayatta bizim gibi değişen hislere ve fikirlere sahip nesnel dünyaya ait biri oluşudur. Bu kişi eserdeki birçok fikrin inkârcısı olabileceği gibi destekçisi de olabilir. Dahası, zaman içerisinde fikirlerinin değişmesi de kuvvetle muhtemeldir. Bunun farkına varan edebiyat araştırmacıları, yazarla metinde sesi duyulan kişiyi ayırma ihtiyacı duyar. İma edilen yazar kavramı, bu ihtiyacı karşılamak için üretilmiş kavramlardan biridir (Abbott, 2020, s. 78)

Wolf Schmid, Booth'un *Kurmaca'nın Retoriği* eserinde icat ettiği ima edilen yazar kavramını eksiksizce tanımlamaya çalışır: "İma edilen yazar kavramı, bir eserde yer alan ve metinde dizinsel işaretlerin bulunabileceği ideolojik, estetik ve tahkiyeye dayalı anlatım özelliklerinin meydana getirdiği yazar imgesini ifade eder." (Abbott, 2020, s. 78). İma edilen yazar, karakter gelişimini sağlayacak vaka zincirini kurar, metinde neyin açıkça söyleneceğine neyin ima yoluyla sezdireceğine karar veren odur (Haghanikar, 2020, s. 14). Booth, böyle bir ayrımı gerekli görmesine rağmen, ima edilen yazarla gerçek yazar arasındaki bağın hiçbir zaman kopmadığı kanaatindedir. Yazar, eserinde kendine dair izlerin tamamını görünmez kılma çabasına girişse bile muhakkak ona kendinden parçalar bırakır. Yazarın adını metinden tamamen silmenin bir yolu henüz keşfedilmemiştir:

"Niye sadece bakış açısını değiştirmeyi gerektiren içeriden görüşlerle kendimizi sınırlamak yerine bir adım daha atıp tüm içeriden görüşlere karşı çıkmayalım? Gerçek hayatta böyle görme açıları yoktur. Kurmacada bunları vermek yazarın kendini dayatmasıdır. Bu bakımdan, sadece yazarın kendi sesinden konuştuğu yerlere değil, her dramatize edilmiş karaktere dair güvenilir ifadelerle karşı çıkmamız gerek, çünkü en fazla dramatize edilmiş anlatıcının icra ettiği anlatı edimi bile başlı başına yazarın bir karakterin uzatılmış "içeriden görüşünü" sunmasından ibarettir." (Booth, 2012, s. 29).

Booth, uzun zamandır süregelen yazar kavramı tartışmalarını modern çağla beraber onun nesnel olması mecburiyetinin kabulüyle ortaya çıktığını düşünür. O, yazarın nesnelliği sorunsalına oldukça pragmatik bir pencereden bakmayı tercih eder. Yazar, her ne kadar eserini bir davaya bağlanmadan kaleme almayı denese bile, asla fen bilimlerindeki

nesnelliğe ulaşamaz. Üstelik kurmaca söz konusu olduğunda, bu husus o kadar da önemli değildir. Zira “önemli olan yazarın birtakım emellere sahip olup olmadığı değil, bu emellere bağlılığından iyi bir netice çıkarıp çıkaramadığıdır” (Booth, 2012, s. 80). Dahası, bir kurmaca eseri kaleme alan kişi, metinde gerçek şahsiyetiyle bulunmaz. Çünkü o, yazma eylemi esnasında kendi benliğinden doğma başka bir kişiyi doğurur. Eserde şahit olduğumuz kişi kendisi değil, cinsiyetsiz, kimliksiz bir klonudur. Ancak bu klon, yalnızca okurca metni okurken görülebilir ve yorumlanabilir (Booth, 2012, s. 80). Fakat bu klonun bilincini yönlendiren kişi, yazarın ta kendisidir. İma edilen yazar, kendi kendisini yönetebilecek zihni işlevden yoksundur.

Kavram, yayımlandığı tarihten bugüne edebiyat araştırmalarını canlandırıcı bir işleve sahip olsa da bazı uzmanlarca sorunlu bulunmuştur. Bu uzmanlar arasında yer alan Eefje Claassen, ima edilen yazarın gerçek yazarın ideal bir versiyonu mu yoksa okurun eseri tecrübe ederken atfettiği duygulardan meydana gelen soyut bir varlık mı olduğu sorularına cevap vermediği kanaatindedir. Ona göre, kavram ister metnin yapısına içkin soyut bir varlık ister yazarın ikinci benliği olarak tanımlansın yazarın eserden nasıl damıtılacağı sorusunu cevapsız bırakmakta ve işlevsizleşmektedir (Claassen, 2012, s. 10-11).

Kurgusal metnin mesuliyeti ister yazara ister anlatıcıya ister ima edilen yazara yüklensin, anlatıbilim çalışmalarında bu kavramlarla ilişkili olarak üzerinde sıklıkla tartışılan bir diğer terim niyettir. Eser, bir niyet etrafında oluşturuluyorsa bu bilinebilir mi? Yazar, ima edilen yazar veya anlatıcı, eser yayımlandıktan sonra metnin yorumlanma sürecine tâbi midir, yoksa bu sürecin tamamen dışında mıdır? Ona etki edilme ihtimali varsa, bu hangi şartlarda hangi oranda gerçekleşebilir? Eser bir niyet dâhilinde üretilmiyorsa, ardında nasıl bir motivasyon bulunur? Bu sorulara cevap verebilmek için edebiyat araştırmalarının çıkmaz sokaklarından birini teşkil eden niyet kavramını etraflıca ele almak gerekir.

2.5. Niyet Çıkmazında Kısa Bir Gezinti

Niyet, birçok araştırmacının merakla içine girdiği ancak bir türlü herkesçe makul kabul edilebilecek bir çıkış noktası bulmayı başaramadığı, son derece çetrefilli ve tartışmalı bir kavramdır. Kavramın soyutluğu, göreceliği, ölçülmezliği ve kurgusal metinlerin okuma eylemiyle beraber her defasında bir başka zihinde yeniden üretilmeye müsait yapısının, eseri yayımlandıktan sonra kontrol etmeyi imkânsızlaştıran çok geniş bir alana dağıtması bir yana,

niyetin yazara mı metnin kendiliğine mahsus mu olduğu hususu da üzerinde durulan problemlerdendir. Kimilerine göre kurmaca bir eser yayımlandığında yaratıcısıyla arasındaki tüm bağ oracıkta kopar. Metin müstakil bir kimlik kazanır ve ortada bir niyet varsa bile onun yazara değil eserin kendisine ait olduğu düşünülür. Dahası yazar eserini kaleme alırken okurda belli bir duyguyu ve fikri uyandırmak istemiş olsa bile bunu eserinde uygulayabilme becerisi, okurun o niyeti kavrayabilme kapasitesi gibi değişkenlerin niyetin eserdeki izinin kaybolmasına yol açabileceği söylenir.

Niyete inanan araştırmacılar iki farklı grup meydana getirir. Bunlardan ilki, metni tamamen niyetin sonucu olarak değerlendirenlerdir. İkinci gruptakiler, yazarın niyetinin varlığını kabul etseler de onun ipleri elinden kaçırabileceği kanaatindedir. Niyete inanmayan araştırmacılar, bir metinde onu aramanın beyhude olduğunu çünkü onun yazarı haricinde kimse tarafından bilinmeyeceğini savunur. Bununla birlikte tek sesli romanın bu tezde sıklıkla durulacağı üzere korunaklı bir retorikle inşa edilmesi, niyetin varlığını reddetmeyi imkânsız kılar. Anlatıcı eserini hangi amaçla kurguladıysa, roman boyunca okuru yalnızca o amacı işaret eden yorum alanlarına dâhil etmeye çalışarak onu sadece esere yüklediği niyete ulaştırmayı hedefler.

Niyet kavramının ana tartışma metni, The Intentional Fallacy (1946) başlıklı makaledir. Wimsatt ve Beardsley tarafından kaleme alınan eserde kavram, enine boyuna incelenir. Niyet, bahsi geçen ikili tarafınca: “Niyet, yazarın zihnindeki tasarım (design) yahut plandır. Niyet, yazarın eserine karşı tutumuyla hissettikleri ve onu yazmaya sevk eden şeyle apaçık ilişkilidir.” (Wimsatt & Beardsley, 2019, s. 469) biçiminde tanımlanır.

Kavrama olabildiğince geniş bir zaviyeden bakan Antoine Compagnon, niyet tartışmasının kökenini modern zamanlardan çok öncesine dayandırır. Niyetçiliğin antikitede daha ziyade ikiciliğe indirgenmekle beraber, üslup odaklı tartışmalara kayan bir tarafının olduğunu söyler (Compagnon, 2022, s. 50). Ona göre üslupla niyetin karıştırılma sebebi, alegorik yorum geleneğidir. Alegori “metinlerin yorumuna yönelik bir yöntemdir, bir metni ilk bağlamından koptuktan ve yazarın niyeti artık bilinmez olduktan sonra (tabii bilindiği hiç olmuşa) açıklamaya devam etmenin bir yoludur.” (Compagnon, 2022, s. 53). Bu noktada değinilmesi gereken, kurgusal bir metnin yorumlarının zamanla değişime uğrama ihtimalidir.

Compagnon, metinlerin kültürel değişikliklere açık olduğunu iddia eder ve buna dikkat etmek için decorum kavramını kullanır. Decorum, bir anlamın o ân kişiye uygun

olduğu için sahiplenildiği anlamına gelir. Kişi, onu yorumlarken kendisi adına uygun bulduğu anlamı seçer ve metin üzerinde şahsi ve hususi bir mülkiyet kurar. Bu nedenle onları yazılırken amaçlandıkları niyete göre yorumlamamak gerekir. Zira metinler, kendilerini güncelleyebilen varlıklardır:

“Alegori geçmişin anakronik bir yorumudur, eskinin yeni modele uygun bir okuması, yorumbilgisel bir sahiplenme edimidir. Eskimiş niyetin yerine okurların niyetini geçirir. Kutsal Kitabın tipolojik tefsiri (Eski Ahit’in sanki Yeni Ahit’i haber veriyormuş gibi okunması) ya da ortaçağ boyunca görüldüğü üzere Homeros, Vergilius ve Ovidius’ta İsa’ya dair kehanetler bulmak, anakronik yorumun ilkörneği olmaya devam ediyor. Alegori eski bir metinden yeni bir anlam çıkarmaya yönelik, kadirimutlak bir alettir” (Compagnon, 2022, s. 53).

Compagnon’un yazarın niyeti hakkında kendinden öncekilerden söylediği en farklı şey, yazarın niyetinin aslında onu inkâr edenlerce bile farkında olmaksızın kabul edildiği yönündeki görüşüdür. *Teorinin Cini* eserinde yer alan “Paralel Pasajlar Yöntemi” başlığında, niyet karşıtı düşünürlerin görüşlerine yer veren Compagnon, eleştirmenlerin bir yazarın herhangi bir eserini yorumlarken karşılaştığı güçlükleri aşmaya çalışırken en güvenilir dayanağının aynı yazarın başka eserlerindeki benzer ifadelerine başvurmak olduğunu tespit eder. (Compagnon, 2022, s. 71-75). Daha sonra ise, niyet kavramına başka bir zaviyeden bakar. Yazarın niyetinin zannedildiği gibi “önceden düşünüp tasarlamak” anlamına gelmediğini öne süren Compagnon görüşlerini somutlaştırmak amacıyla John Searle’ün yazma eylemi hakkındaki teşbihinden yardım alır: “John Searle yazmayı yürümeye benzetmişti: Bacakları kıpırdatmak, ayakları kaldırmak, kasları germek, bütün bu eylemler önceden düşünülüp tasarlanmaz ama kasıtsız da değildir; yürüdüğümüz zaman bunları yapmaya niyet ederiz; yürüme niyetimiz yürüyüşün ima ettiği bütün bu ayrıntıları içerir.” (Compagnon, 2022, s. 87).

Yazar, eserini kaleme almaya başladığında içgüdüyle hareket eder. Eyleminin doğası hakkında elbette fikri vardır. Fakat bununla birlikte onu pratiğe dökerken uyguladığı hamlelerin hepsini önceden kendi bile kestirmiş değildir. Yazma eylemi, tastamam olmasa bile kısmi bir niyete ve daha çok içgüdüye dayanır.

The Intentional Fallacy başlıklı yazıda, yazarın niyetinin meşruluğunu savunan edebiyat araştırmacılarının fikirlerine yer verilerek her biri ayrı ayrı çürütülmeye çalışılır. Bunlardan ilki, Profesör Stoll’a ait görüştür. Stoll’un “Şiirin şapkadan değil kafadan çıktığı, dolayısıyla tesadüfi olmadığı” fikri doğrulandıktan sonra, niyetin standart olarak tüm şiirlerde bulunması gibi bir zorunluluğun olmadığı ifade edilir (Wimsatt & Beardsley, 2019,

s. 469). Daha sonra ise eleştirmenin niyeti sorgulayarak neye ulaşmayı hedeflendiğinin önemli olduğu vurgulanır. Şâirin eserinde ne yapmaya çalıştığı nasıl bilinebilir? Şâir, hakikatte eserini gerçekten bir niyet etrafında başarılı biçimde inşa ettiyse, eser bunu ihtiva etmelidir. Edememişse, niyet şiirde değil, onun dışında aranmalıdır ve onu bulmak nasıl mümkün olabilir? (Wimsatt & Beardsley, 2019, s. 469).

Onlara göre, metinle yazarı arasındaki bağ henüz eser doğarken kopar ve metin özerk bir kimliğe sahip olur. Bazı metinler yazarın niyetini araştırmayı da gerektirebilir. Fakat genel itibariyle eser, herhangi bir niyetle hayat bulmuşsa bile, onu yalnızca yazarı bilebilir. Okur, eleştirmen yahut bir başkası bu niyeti eserin yazarı hayatta değilse asla öğrenemez. Böyle bir niyetin mevcudiyeti varsayım olarak kabul olunsu bile metinler, değişik zaman dilimlerinde farklı anlamlar doğurmaya müsait canlı varlıklardır. Yazar, ölmüşken eserini yazmadan önce niyetlendiği amacı değiştiremez. Bu nedenlerle niyet onlara göre yanılgıdır.

Yazarı eserinden kovmaya yönelik teşebbüsler, kısa süre içerisinde hem edebiyat kürsülerince hem de edebiyat araştırmacıları tarafınca ilgi çekici bulunur. Metni incelerken yazarı aradan çıkarmak; onun fikirlerine ve biyografik hayatına değinmek mecburiyetini de ortadan kaldırdığından birçok araştırmacı bu yeni buluşun cazibesine kapılır. Dikkatler başka noktalara dağılmadan sadece eser üzerinde yoğunlaşır.

Teorik ve pratik düzlemdeki farklılıklar araştırmacıları metnin anlamı ve niyetinin niteliğini sorgulamaya sevk eder. Steven Knapp ve Walter Benn Michaels anlamla, yazarın niyetinin temelde aynı şey olduğu kanaatindedir. Şayet yazar, metninden azade bir varlık olarak kabul edilirse, eserin herhangi bir anlamı ihtiva ettiğini öne sürmek mümkün olmaz. Yorumcu, yazarın niyetini göz ardı ederek metin hakkında fikir beyan ettiğinde, o metni yok saymış olur ve farkında olmadan başka bir metin ortaya koyar (Tatar, 2018, s. 56-57). Bir metnin anlamlı bir ifade bütünü kabul edildiği her durumda ona yazar da atfetmek gerekir.

Alman felsefeci Hans-Georg Gadamer, yazarın niyeti hakkında dikkate değer fikirler ileri süren bilim insanlarındandır. Türkçeye *Hakikat ve Yöntem* başlığıyla çevrilen mühim eserinde yazarın niyetinin mevcudiyetinden bahsetmenin mümkün olduğu kanaatindedir. Fakat bu niyet, ona göre zaman aşımına uğrar. Metnin ilk başta barındırdığı anlam, onun tarihinde yalnızca kısa bir zaman dilimini teşkil eder. Var olduğu müddetçe yeni anlamlara kapatılamaz. Zira onun mevcudiyeti geriye değil, ileriye yöneliktir (Tatar, 2018, s. 39). Gadamer bunu estetik farklılaşma adıyla kavramlaştırır: Sanat eseri, hayat verildiği toplumun ve çağın kaidelerinden bizatihi soyutlanır. Bu soyutlanma sürecinde estetik bilinç

etkilidir. Sanat eseri, estetik bilinç vasıtasıyla eş zamanlı kimliğe bürünür. Daha somut tabirle hem geçmişini hem bugünü hem de yarını kapsar (Gadamer, 2008, s. 118).

Gadamer, yazarın niyetiyle metnin anlamı arasında ayrıma gider. Herhangi bir esere hayat veren sanatkâr, onun en muteber yorumcusu kabul edilemez. O, eserin muhatapları üzerinde de yorumcu vasfıyla hiçbir hakka sahip değildir; kendi eseri hakkında düşünürken yalnızca sıradan bir okurdur. Yazarın bir okur olarak eserine yüklediği anlam, hiç kimse için bağlayıcı olmadığı gibi eser üzerinde sabit bir anlam standardı da teşkil edemez.

Buna karşın E.D. Hirsch, *Validity in Interpretation* eserinde yazarı eserinden sürgün edenlere şiddetle karşı çıkar. Bir kültür tarihçisi olarak metnin yazarın niyeti üzerinden anlamlandırılmasına dâir görüşün neden kabul edilmek istenmediğini açıklamaya çalışır. Hirsch'e göre bu köklü tartışma ilkin Ezra Pound, T.S. Eliot ve arkadaşları tarafından sadece edebi metinleri esas alan kapsamda başlatılmıştır. Bu isimler, metnin anlamının, yazarı tarafınca kontrol edilmeyeceği fikrini en başarılı şiirlerin gayrişahsi olmasıyla ilişkilendirerek onları birbirinden ayırmayı denerler. Zaman sonra, Heidegger ve onun muakkiplerince aynı görüş farklı bir bağlamda gündeme getirilir. Carl Gustav Jung, metnin anlamının yazarıyla alakasız olduğu görüşüne insanın toplumsal bir varlık olduğu ve eser kaleme alırken farkında olmadan arketipsel birtakım olguları kastedebileceği gerekçesiyle katılır (Hirsch, 1967, s. 1-2).

Niyet etrafında şekillenen şiddetli tartışmalar genel hatlarıyla böyle olmakla birlikte, tek sesli roman tasarımı bu kavramın kabulüne dayanır. Zira yazarca yayımlanan metin, tasarlanan anlatıcı aracılığıyla oluşturulan ideolojik ve estetik yargıların eşliğinde okunur. Hatta daha iddialı tabirle, eser bu yargılar olmaksızın çoğu yerde doğru biçimde anlamlandırılmaz. Okur, nadiren kendi zaviyesinden metni okuyabileceği fırsatları yakalar. Metne hangi niyet doğrultusunda hayat verildiği vaka akışı, anlatıcı müdahaleleri, kurulan ceza ödül mekanizması aracılığıyla kolaylıkla seçilebilir. Diğer taraftan niyet tartışmalarının bir tarafı, kurmaca metnin anlamına uzanır. Metnin anlamı sabit midir, değişken mi? Yazarca kontrol edilebilmesi mümkün müdür? Okurca doğru saptanabilmesi için herhangi bir ölçüt bulunur mu? Bunlara ilişkin birçok soru işareti niyet, metin ve anlam ilişkisini incelemeyi gerektirir. Tek sesli roman tasarımı niyetin mevcudiyetini peşinen kabul ettiğinden, niyetin kapsayabileceği anlamın niteliği de bu çalışmanın değinmesi gereken problemlerden biri hâline gelir. Bir iletişim biçimi olarak roman, belli bir niyetle tasarlandığı kabul edildiğinde, barındırdığı anlam şemalarıyla okurla iletişim oluşturur. Metnin anlamı, okurun

yorumlarıyla ilişkili olduğundan yazarın, anlatıcı aracılığıyla okurun potansiyel yorumlarını kontrol etmek için birtakım retorik araçlar geliştirmesi muhtemeldir. Bu araçlar, inceleme bölümünde ele alınacak olup öncesinde niyet, kurmaca metin ve anlam ilişkisine yoğunlaşılacaktır.

2.6. Niyet, Kurmaca Metin ve Anlam İlişkisi

Kurmaca metin yazarının adını eserinden silmenin kabul gördüğü dönemde, edebiyat eleştirisini şekillendiren felsefi akımın pozitivism olması ve bundan kaynaklanan ön yargıların yanı sıra, metnin anlamıyla yazarın bağlantısını koparmanın verdiği heyecan, bu fikrin zayıf taraflarının tespit edilmesine engel olur. Hirsch'e göre bunun en açık ve tartışmasız örneği, yazarın metnin anlamını belirleyicilik vasfından mahrum kaldıktan sonra eserin doğru yorumlandığının anlaşılabilmesi için herhangi bir ölçütün de kalmayışının fark edilmemesidir. Ölçütün yokluğu, yazarın bıraktığı boşluğun eleştirmence doldurulması anlamına gelir. Dolayısıyla kısa bir süre sonra “bir metnin ne söylediği” konusundaki çalışmalar “bir eleştirmenin ne söylediği” çalışmalara dönüşerek döngüye girer. Fakat tüm zayıf taraflarına rağmen, bu buluşun edebi eleştiriye yönelik ilginin yeniden canlanmasındaki payı büyüktür (Hirsch, 1967, s. 3).

Böyle bir durumda tartışılması gereken metnin manasının kimin tarafınca belirlendiğidir. Eserin manası onu bir niyetin etrafında inşa ettiği varsayılan yazarca mı; entelektüel kapasitesi, yetiştiği çevre ve kültür farklılık gösteren okurca mı; yoksa farklı metotlar kullanması muhtemel eleştirmence mi belirlenir? Bunlara şöyle bir cevap verilebilir: Makul olduğu müddetçe herkesin metinden çıkardığı anlam geçerli olmalıdır. Bir kelime kümesinin muhtelif insanlarca farklı anlamlara gelebileceğinin somut ispatı, aynı metin üzerinden farklı yorumlara ulaşan birçok edebiyat eleştirmeninin varlığıdır. Fakat bu durum metnin doğru yorumunu saptamayı imkânsızlaştırır. Bir edebiyat akademisyenin metinden çıkardığı anlamla, bir öğrencinin yorumu mukayese edilmek durumunda kalırsa, akademisyenin görüşünün daha doğru olduğunu hangi ölçütlerle belirlenebilir? (Hirsch: 4). Bunu tespit etmenin bir yolu olmadığından metin, birbiriyle çelişkili birçok yorumun bulunduğu bir kapsama ulaşarak muğlaklaşır.

Eleştirmenin yahut araştırmacının ilahi bir kabiliyetle donandığı ve bir metni en başarılı biçimde yorumlayabilmeye muktedir olduğu varsayıldığında bir başka arıza ortaya çıkmaktadır: onun belirlediği anlam mı daha doğru olacaktır, yoksa yazarın metne

yüklemek istediği anlam mı? Bu sorunun absürtlüğü göz ardı edilip okurun anlamının daha isabetli olduğu kabul edilse bile eleştirmenin/araştırmacının metnin en iyi yorumunun yazarı olduğu gerçeğiyle yüzleşmek gerekir (Hirsch, 1967, s. 5).

Hirsch, bir metnin yazarı olmadan anlamlandırılmayacağını öne sürdükten sonra, niyet karşıtçılarının en temel görüşlerinden biri olan, metnin anlamının zamanla değiştiği iddiasını çürütmeye çalışır. Zira bunu kabul etmek, yazarın metne yüklediği anlamı önemsizleştirecek ve geçerli bir yorum üretme ihtimalini bizatihi ortadan kaldıracaktır.

Kurgusal bir metnin anlamının sabit mi değişken mi olduğuna dair farklı görüşler bulunur. Bazıları bir metnin anlamının çağdan çağa değişebileceğini; metnin belirli aralıklarla güncel anlamlar kazandığını ileri sürer. Bazılarıysa bir metnin aynı insan tarafından farklı ruh hâllerinde okunduğunda bile farklı şekilde yorumlanabileceği kanaatindedir. Hirsch, ilk görüşü yalnızca yazarın yaşadığı zaman diliminde meydana gelen anlam değişikliklerinin hesaba katılması gerektiği düşüncesiyle reddeder (Hirsch, 1967, s. 6).

Kurgusal metinlerin anlamının değişebileceği fikrine çağdaşlarından farklı biçimde yaklaşmayı deneyen Hirsch'e göre, yazarın eseri hakkındaki kanaatleri esas alınmalıdır. Bir yazar, eserinin ne anlama geldiğini her zaman layıkıyla açıklayamayabilir. Bununla birlikte, eserini tekrar okuduğunda ona yüklediği anlamı beğenmeyerek farklı bir düşüncede olduğunu belirtebilir. Fakat bu durum eserin mevcut anlamını değiştirmez. Değiştirirse, o metne hayat vermiş kişi olarak bir bakıma kendini inkâr eder (Hirsch, 1967, s. 7-8).

Bu durumda atlanmaması gereken, eserin anlamı (meaning)nın asla değişmeyeceği; yalnızca yazarının ona atfettiği önem (significance)in değişebileceğidir: Anlam (meaning) bir metnin temsil ettiği düşüncedir. Önem (significance) ise bu anlamla kişi arasında meydana gelen ilişkidir. Çoğu araştırmacının gözden kaçırdığı şey budur (Hirsch, 1967, s. 8).

Metnin anlamı yazarı için değiştiyse bunu öğrenmenin tek yolu yazarın onu güncellemesidir. Yazar, kullandığı bir kelime yahut tasvirin kendisinin onu kullanırken niyetlendiği anlamın dışında bir şey ifade ettiğini fark ederse, bunu kamuoyuyla paylaşması gerekir. Aksi takdirde gerçekten bir anlam değişikliğinden bahsedilse bile bunu öğrenmek mümkün olmaz (Hirsch, 1967, 8-9). Yazar, metnini güncellemediği müddetçe, zamandan ve psikolojik etkilerden bağımsız şekilde metni değerlendirmek gerekir. Dolayısıyla

araştırmacı, metne yazarı tarafından yüklenen anlama sadık kalmalı, yalnızca onu keşfetmeye uğraşmalıdır.

Kurgusal metin, her ne olursa olsun yazarın ona yüklediği anlamı barındırmalıdır. Yazarını aradan çıkarmak, onu gelişigüzel meydana gelmiş bir varlık olarak kabul etmeyi gerektirir. Hâlbuki “Bir kelimeler silsilesi, birisi onu kullanarak bir şey kastedene yahut ondan bir anlam çıkarana dek hiçbir şey ifade etmez.” (Hirsch, 1967, s. 3). Tam bu noktada, insan bilinci devreye girer. Yazar, kurduğu cümleleri belirli bir amaç doğrultusunda bir araya getirir. Kişi, metni okurken onunla yazarı arasında da bir ilişki kurar ancak onun yorumu, metnin tek ve geçerli anlamı kabul edilemez (Hirsch, 1967, s. 4). Tek geçerli yoruma yazarın ona yüklediği mana keşfedilerek ulaşılabilir.

Teksesli roman, yazarın oluşturduğu yorum şeması olmaksızın doğru yorumlanamaz. Retoriği korunaklı biçimde inşa eden yazar, anlatıcı aracılığıyla okuru güvenli yorum koridorlarına yönlendirir. Bu durum, yazar-okur ilişkisine ayrıca değinme ihtiyaçı doğurur.

III. BÖLÜM: BABA VE ÇOCUKLARI

3.1. Halid Ziya'nın Romanlarında Anlatıcı Okur İlişkisi

Kurmaca bir eseri tecrübe eden okur, zihninin idaresini gayriihtiyari biçimde anlatıcıya bırakır. Okur temsili dünyayı anlatıcı ideolojik filtresinden geçmiş vaziyette görür. Schopenhauer, okurun anlatıcıyla kurduğu ilişkiye değinirken onun edilgin konumuna dikkat çeker:

“Okurken bir başka kimse bizim için düşünür: Biz sadece onun zihin sürecini takip etmekle yetiniriz. Nasıl ki yazmayı öğrenirken talebe öğretmen tarafından kalemle çizilmiş çizgileri takip eder: Okurken de tıpkı bunun gibidir; düşünme işinin büyük bölümü zaten bizim için bitirilmiştir. Bunun içindir ki kendi düşüncelerimizle meşgul olduktan sonra elimize bir kitap almak her zaman bizi bir parça rahatlatır. Fakat okurken zihnimiz aslında başka birisinin düşüncelerinin oyun alanından başka bir şey değildir; ve sonunda onlar bizden ayrılır, geriye kalan nedir? Ve dolayısıyla öyle olur ki çok fazla –yani neredeyse bütün gün okuyan ve arada düşünmeksizin, eğlence yahut meşgale ile kendini eğlendiren kimse, yavaş yavaş kendi kendine düşünme yeteneğini kaybeder, tıpkı at üstünden inmeyen bir adamın sonunda yürümeyi unutması gibi.” (Schopenhauer, 2008, s. 61-62).

Schopenhauer'ın edilgin okur fikrini kendi devri içerisinde değerlendirmek gerekir. Onun eserini kaleme aldığı dönemde roman türünün geleneksel örnekleri verildiğinden okur, metnin yorum alanına nadiren kendi izlenim ve fikirlerini dâhil edebilecek imkânlara erişebilir. Buna karşın, roman türünün tarihsel gelişiminde, anlatıcının yetkilerini gittikçe kısıtlanıp metnin potansiyel yorum alanı genişletilmeye, okurun metne kendi zihniyle dâhil olabilmesine imkân veren anlatım teknikleri benimsenir. Okur, en geniş yorum alanına postmodernist eserlerle kavuşurken metin onun zihninde tamamlanan bir oyun hâline gelir.

Ne var ki, Türk romanının ilk örnekleri anlatıcının yetkilerinin olabildiğince artırıldığı, esere manevi ve entelektüel bir kılavuz vasfıyla yerleştirildiği metinlerdir. Okur, metnin yorum koridorlarında onun eşliğinde dolaşır. Birinden diğerine anlatıcının fikir ve izlenimleri olmaksızın geçmesi istenmez. Okurun metnin sonunda yazarın niyetini fark etmesi ve onaylaması için retorik korunaklı biçimde inşa edilir. Bu anlatım tekniği, okurun metne kendi yorumlarıyla katılma imkânlarını kısıtlayıcı niteliğe sahiptir.

Okur retorik araçlarla kısıtlayıcı bir yorum alanına hapsedilse dahi, metni okurken bulduğu her fırsatta varsayımlarda bulunarak eserin sonraki bölümleri hakkında tahminde

bulunur. Sartre bu durumu okurun, bulunduğu sayfanın daima ilerisinde oluşuyla açıklamaktadır:

“Okurken bir varsayım yürütürüz, bekleriz. Cümlelerin sonunu, bir sonraki cümleyi, bir sonraki sayfayı kestiririz, onların bu kestirimleri doğrulamasını ya da çürütmesini bekleriz; okuma bir yığın varsayımdan, birbirini izleyen düşlerle uyanışlardan, umutlardan ve umut kırıklıklarından oluşur; okuyucular hep okudukları cümlelerin ilerisindedirler.” (Sartre, 2003, s. 47-48).

Türk romanının kurucu örneklerini veren yazarların tamamı okurun, metni varsayımlarla zihninde canlandırıldığını biliyormuş ve bunu önemiymiş gibi eserlerini kurgular. Dönemin edebiyatının ahlaki bir eğiticilikle kurgulanmasının arka planında, romanın Türk edebiyatında yeni bir tür olması, yazarların acemiliği ve onların edebi düzlemdeki baba konumu olduğu söylenir. Tüm bunlar okurun idare edilmesine yönelik bir kaygıyı içerir. Okurun idaresiyle otoriter bir anlatıcı tipi marifetiyle metnin potansiyel yorum alanının daraltılmasıyla gerçekleştirilir.

Halid Ziya'nın Türk romanında devrim meydana getirdiği ve modernist anlamda türün ilk örneklerini verdiği edebiyat eleştirisine yerleşmiş bir kabuldür. Bu durum, onun romanlarında baba-okur ilişkisi gibi içinde didaktizm barındıran bir yapının bulunmayacağı izlenimini uyandırabilir. Ancak özellikle Ahmed Midhat Efendi'nin romanlarında belirginleşerek okuru ansiklopedik bilgiyle zihinsel bakımdan donatma eğilimi, Halid Ziya'nın romancılığında değişime uğrar. Yazarın ilk romanlarında bariz biçimde görülen, mutlak ve yargılayıcı anlatım tarzı gittikçe zayıflamaya başlar. Açıklayarak değil sezdirerek tahkiye etme biçimi benimsenir. Bununla birlikte, estetik açıdan onun romancılığında zirve teşkil ettiği hususunda fikir birliği bulunan *Aşk-ı Memnu*'da bile itina ile inşa edilmiş korunaklı bir retorik bulunur. Anlatıcının sesi, daima kahramanların sesinin üstünde, onları yönlendiren bir güçtür. Bununla birlikte onun sanat tasarımını, Tanzimat dönemi yazarlarından ayıran en büyük özellik didaktizmi, onu kamuoyuna modernist Türk romanının öncüsü kabul ettiren romanlarında (*Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu*) metin içi bir öğe olarak sınırlandırmasıdır. Halid Ziya'nın roman anlatıcıları, romanlarının birçoğunda duygusal bir retorik kılavuz hazırlar. Kahramanların başlarından geçen olaylara verdiği/vereceği tepkilerin gerekçelerini, romanın herhangi bir yerinde muhakkak belirtir. Estetik romanlar kurgulamasına rağmen, üstlendiği babalık görevini ihmal etmez. Okurun baba konumundaki birine duyduğu ihtiyacın kökeninde dönemin okurunun deneyimsizliği de bulunur.

Halid Ziya'nın roman anlatıcıları, kendilerini metin ortamının tek otoritesi olarak görür ve bunu okura açıkça kabul ettirir. Eserin kapsayabileceği yorum alanını sınırlandırarak metne yükledikleri mesajları zayıflatabilecek her türlü düşüncenin önüne geçmeyi amaçlarlar. Teksesli romanda sadece anlatıcıların konuşması, metnin tüm sorumluluğunun anlatıcılara yüklenmesine neden olduğundan okura telkin edilen doğrudan veya dolaylı tüm fikirlerin açık ve anlaşılır biçimde iletilebilecek bir kurgu tekniği benimsenir.

Okuru, çocuğu addeden yazarın tasarladığı anlatıcılar kaçınılmaz biçimde retoriğe müdahil olur. Yazarın niyetiyle güçlü bir alaka bulunduran satırların etrafında, bazen bırakılan kalem izleri aracılığıyla bazen de bizatihi anlaşılabilen güçlü bir korunak vardır: Okurun zihni, bu korunağın içine hapsedilir ve onu parçalayabileceği araçlar metin boyunca asla verilmez. Daha somut bir ifadeyle anlatıcı, üslup aracılığıyla okuru kendi yorumlarıyla romana katılabileceği retorik araçlardan men eder. Örneğin anlatıcı bir kahramanın ne yaptığını kabaca tanımladıktan sonra, hangi gerekçeyle öyle davrandığını belirtmeyi de ihmal etmez. Okurun zihni, anlatıcınıninkine bağlıdır; o ne düşünüyorsa anlatıcı da aynısını düşünmek veya onaylamak zorundadır. Kahramanların roman boyunca sabitlenmiş özelliklerinden tutun da değişikliğe uğrayan görüşleri, hisleri, hatta kendisinin bile açıklayamadığı birçok şey bizzat anlatıcı tarafından olabildiğince açık şekilde belirtilir. Hatta tabiat ve eşya bile çoğu zaman metnin retorik amacını güçlendiren kişileştirmelerle aktarılır. Kısacası teksesli roman okuyucusu, metni anlatıcının yorumları olmaksızın okuyamaz.

İnşa edilen retorik korunağının zayıfladığı yerler genellikle geçmişe dönüşlerin bulunduğu bölümlerdir. Vaka zinciri birbirine güçlü şekilde bağlanmadıysa, anlatıcı ihtiyaç duyduğu ânda geçmişe dönerek onu dilediği gibi inşa eder. Bu nedenle geçmişin inşası, teksesli romanda anlatıcı müdahalelerinin belirginleştiği bir yapıya sahiptir. Teksesli romanın Türk edebiyatındaki gelişimine zemin hazırlayan faktörlerden birinin, yazarın acemiliği olduğu hatırlandığında, bu durum daha iyi anlaşılır. Romanın eksik parçası, kasıtlı şekilde öyle bırakılmadıysa, metnin retoriğinin zayıflamasına yol açabilecek yorumları doğurabileceği kaygısıyla anlatıcı tarafından çarçabuk, gelişigüzel şekilde metne yerleştirilir. Dikkatli bir okur, bahsi geçen vaka halkasının konulduğu yere tam olarak yerleşmediğini rahatlıkla anlayabilir. Dahası geçmişe dönüşler, anlatıcının zamanlama hatasına işaret ettiğinde, niyetini oluşturan hangi parçayı emniyete almak istediğini de gösterir.

Yazarın, anlatıcılarını okura babalık etmekle vazifelendirmesi akla şu soruları getirmelidir: Bu anlatıcı yazarca hangi babalık vasıflarıyla donatılır? Bahsi geçen vasıflar tespit edilebiliyorsa, dönemde boşluğu görülen baba otoritesinin yerini doldurabilecek kifayette midir? Değilse nasıl bir tiptir? Yazarın kendi ideolojisini mi yansıtır, bir başkasının mı?

Halid Ziya'nın romanlarındaki anlatıcıların karakteristiği bahsi geçen sorulara ilginç cevaplar verir: Onlar, hayatı romantik bir didaktiklikle kavrar. Okur, kendine telkin edilen biçimde yaşamayı denerse zorlanacağı aşîkârdır. Hatta başarısız bir hayat geçirmesi kuvvetle muhtemeldir. Zira romanların başlıca tematik kutuplarını temsil eden kalp-akıl; hayal-hakikat gibi çatışmalarda daima kalbin sesini dinlemeyi öğütlemek, onun kılavuzluğunun kişiyi asla doğru yoldan saptırmayacağını düşündürmek, kulağa hoş gelse de bu tehlikeli bir yönlendirmedir. Toplumun pragmatist hayat görüşü, hadiseleri kendi lehine çevirme kabiliyeti, çocukların da aynı değerleri benimseyecek biçimde yetiştirilmesi; böyle bir topluma adapte olma ihtimali zayıf, ruh asaletini ve kişisel onurunu her şeyin üstünde tutan yeni bir insan tipinin çoğaltılmasının yanlışlığını ortaya koyar. Bu tür roman kahramanları, yazarın dönemin ve kendisinin makbul bulduğu söylemi gerçek hayatta üstlenecek fedailer yaratma ihtiyacından doğar. Dolayısıyla onun anlatıcıları, hayatın içerisinde atılğan, cevval, sosyal ilişkileri güçlü bir çocuk yetiştirmeyi arzulayan baba tipiyle örtüşmez. Onların birbirine benzeyen tarafları, otoriter tutumlarıdır. Bu anlatıcılar dönemin baba otoritesi eksikliğini, çoğunlukla duygusal düzlemde giderebilir. Fuhuş, evsizlik, hâmisizlik, bekâret gibi toplumsal açıdan önem arz eden konularda dönemin baskın ideolojisini onaylayan söylemleri de elbette güçlendirirler. Fakat bu söylemi melankolik, hayatla bağlantısı zayıf kahraman tipleriyle denemeleri; okuru da öyle olmaya yöneltecek romantik didaktik metinler kurgulamaları; estetik kaygılarının ve topluma dışarıdan bakmalarının neticesinde, amaçlarına metnin dışında hizmet edebilecek insan tipinin kendi içinde birtakım çelişkili özellikler kazanmasına neden olur. Toplumun makbul gözle yaklaşmadığı, itibar göstermediği, hatta dışladığı ruhsal bakımdan zayıf ve melankolik bir tip onu değiştirmeye nasıl muktedir olabilir? Onların duygusal zenginliği, metnin estetik retoriğinin bir parçası hâline geldiğinden; okur, gerçek hayatta onların kaideleriyle hayatını yaşamaya çalışırsa, muhtemelen büyük çoğunluğu başarısızlığa mahkûm olur.

Babalığın metin içindeki bu paradoksal işlevine karşılık, *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in babasından bahsedilen bazı satırlar anlatıcının o dönemdeki ideal baba temsilini gösteren önemli bilgileri ihtiva eder. Romanda uzun bir pasajın ayrıldığı bu bölümde,

anlatıcı yine netlik içeren sıfatlarla Ahmet Cemil'in babasını nitelendirdikten sonra, detaylı biçimde bunun gerekçelerini açıklamaya başlar. Evlendikten sonra, evine olan tutkusunu yitirmemiş; eşine ve çocuklarına bağlı; namuslu; gururunu maddiyatın önüne koyan; hayatını ailesinin mutluluğuna adanmış ve bu yolda hiçbir fedakârlıktan kaçınmayan biridir (Uşaklıgil, 2002, s. 42-43). Baba, bu özellikleriyle, yetiştirilmek istenen erkek okur tipini de örnekler. Fakat anlatıcının romantik dramatizasyonu, mübalağalı anlatım tarzını gerekli kıldığından çizilmek istenen ideal baba portresinin yetiştirdiği çocuklar onun yerini dolduramaz. Onun çocuklarının hayata dâhil olamayan, yaşadığı güçlüklerle onurla direnen, direndikçe hayatın daha da dışına itilen kişiler olmasının sebebi budur.

Halid Ziya'nın roman anlatıcısının babalık ettiği ve dolaylı biçimde yetiştirmeye çalıştığı okur tipi, farkında olunmadan Türk toplumsal hayatında başarılı olma ihtimali zayıf, romantik ve kırılgan insanları imler. Düşledikleri hayata duydukları derin ruhani bağ, onların gerçek hayatla bağlantılarını zayıflatır. Gittikçe zayıflayan bu ilişki, onları hayatın sert kaidelerine karşı dayanıksız ve korunmasız hâle getirir.

Halid Ziya'nın romanlarında kahramanın okura arzında görülen idealist ve romantik tutum, anlatıcının benimsediği kabataslak tasvir tekniği, onların bilinçlerinin ve fenotiplerinin sunumu, anlatıcının teksesliliği metinde inşa ederken kullandığı retorik araçlardandır. Onları yakından incelemek, retoriğin en güçlü parçalarından kahraman imgesinin, yazarın niyetinin oluşumunda hangi işlevleri taşıdığının anlaşılması bakımından önemlidir.

IV. BÖLÜM: KAHRAMANIN OKURA ARZI

Kurmaca eser okuru dendiğinde akla genellikle onu deneyimleyen gerçek kişi(ler) gelir. Son zamanlarda ortaya konulan anlatıbilim çalışmalarında bu ön fikir eleştirilerek çeşitli okur tiplerinin olduğu yönünde görüşler ortaya atılır. Kurmaca metnin muhatabının kim veya kimler olduğunu tespit etme girişimi, kahramanın okurla kurduğu ilişkinin anlaşılmasında da yeni ve işlevli bir yol açılmasına zemin hazırlar.

Okur kelimesinin semantik açıdan belirsizliğine dikkat çeken Ika Willis, teorik edebiyat çalışmalarında kelimenin başka muhatapları olduğunu tespit eder. Bu muhatap kimi zaman nesnel dünyada metni okuyan kişi kimi zaman da metinde hitap edilen ve ismi, yaşı ve kimliği olmayan, metnin dünyasına ait soyut biridir. Gerçek okurla eser tarafınca yaratılan okur imgesi arasında ayrıma gidilmesi, metnin doğru yorumlanmasını sağlayıcı işleve sahiptir (Willis, 2017, s. 70).

Booth'un *Kurmacanın Retoriği* eserinde ortaya attığı ima edilen okur kavramı, bu farklılığı vurgulamak isteyen araştırmacılarca kabul edilir ve Wolfgang Iser'in *The Act of Reading* eserinde müstakil biçimde incelenerek popüler hâle gelir. Ika Willis, ima edilen okur kavramını tanımlarken onun gerçek dünyada yaşayan değil, eserin anlam dünyasına ait bağlamsal biri olduğuna dikkat çeker. İma edilen okurun metindeki konumunu ve işlevini belirlemek için gerçek okuyucunun metni kavrama biçiminden ziyade metnin hitap ettiği okur tipine odaklanmak gerekir (Willis, 2017, s. 70).

Halid Ziya'nın tasarladığı anlatıcı tipi, okurun zihnini ham ve düşünmeye yöneltmeyecek tabirlerle kuşatmayı tercih eder. Okuru olabildiğince az düşündürürerek anlatıcının odağına hapsetmeyi hedefleyip onun metni istediği gibi yorumlamasını ve bağımsız bir zihinsel faaliyet yürütmesini engeller. Okur, anlatıcının inşa ettiği yorum şemalarını takip etmek ve metnin kurgusunu onaylamak dışında ona dâhil olabileceği bir boşluk bulamaz.

Kurmaca kahramanlar hakkındaki son çalışmalarda Bahtinyen kuramının merkezinde bulunan, insan bilincinin inandırıcı biçimde kurmaca metinlerde yansıtılma becerisine göre romanın sesinin niceliğini belirleyen düşüncenin topyekün reddedildiği görülür. Kahramanla yapılabilecek eylemlerin sınırlılığı, araştırmacıları kahramanı gerçek bir insan gibi kabul etmenin sakıncaları hakkında düşündürür ve onu farklı biçimde değerlendirme ihtiyacını ortaya çıkarır. Bu ihtiyacı gidermeye yönelik çalışmalardan birine hayat veren Toril Moi, kurmaca kahramanları gerçek insanlarmış gibi düşünmemek gerektiğini okur-kahraman

ilişkisi çerçevesinde açıklamaya çalışır. Okurun kahramana iftira atamayacağını, onun da okura dava açamayacağını, okurun kahramanla konuştuğunu hayal edebileceğini fakat ondan bir cevap alamayacağını, okurun bir kahramanla nikâh kıyamayacağını veya onu öldüremeyeceğini vurulayan Toril Moi, kahramanın yapabileceği ve yapamayacağı şeyleri tespit etmenin kurmacanın doğasını anlamakta anahtar bir rol üstlendiğini iddia eder. Moi, çeşitli edebiyat araştırmacılarının çalışmalarından kendi fikirlerini destekleyecek biçimde faydalanarak Bahtin'in kuramını yıkar: Kahramanlar basılı kâğıtlarda yaşamlarını sürdüren kelimelerden ibarettir, onların bilinci yoktur, gerçek bir kişi olduklarını düşünmek, yanılgıya kapılmak anlamına gelir. Onların okur üzerinde oluşturduğu etki, ontolojik farklılıklarından kaynaklanan bir kateksise (zihnin bir nesne veya fikir üzerinde orantısız biçimde yoğunlaşmasıyla doğan hisse) zemin hazırlar (Moi, 2024, s. 54-55).

Moi'un kurmaca kahraman hakkındaki fikirleri, Bahtin'in kuramının tamamen dışındadır. Bahtin, kahramanın bilincinin temsil edilme biçiminden yola çıkarak onların müstakil bilince sahipmiş gibi gösterilme becerisinin romanın sesini belirlemede başrol oynadığını düşünür. Kahramanı sadece bir faninin sahip olabildiği bilinç açısından kurgusal dünyada değerlendirmenin sakıncaları üzerinde pek durmaz.

Kurmaca eserlerde kahramanın sunumu, gerçek bir insanın sahip olduğu özelliklerin çoğunun göz ardı edilmesiyle gerçekleşir. Eserin bağlamı kahramanın hangi özelliklerine değinilmeyi gerektiriyorsa, anlatıcı genellikle sadece onlara değinir. Kahramanın retorik için hususi bir önem arz eden anatomik ve bilişsel özellikleri ön plana çıkarılırken sahip olduğu diğer özelliklere hiç değinilmediği bile olur. Dolayısıyla kahraman, anlatıcı tarafınca betimlenen tüm özellikleriyle okurun gözünün önünde hayat bulma imkânına erişse, çok azı gerçek insana ait tüm özelliklere sahip biçimde somutlaşabilir. Bunun nedeni, kahramanın – biyografik metinler haricinde- eser içinde yaşamaya mahkûm bağlamsal bir varlık olmasıdır.

Halid Ziya'nın roman kahramanları da bağlamsal ihtiyaçlar doğrultusunda inşa edilir. Onların anatomik ve bilişsel özelliklerini öğrenebilmek için anlatıcının ideolojik filtresinden geçmeleri gerekir. Teksesli romanda tek yansıtıcı bilinç anlatıcıya ait olduğundan başka kahramanların zaviyesinden öğrenilen bilgilerin ardında da anlatıcı bulunur. Onun kahramanları tamamen yazarın retorik kaygısını onaylatmak için hayat bulmuş, sahte bilince sahip kurmaca insanlardan oluşur. Dorrit Cohn'un Fielding ve Thackeray'ın kurmaca kahramanları hakkındaki tespitlerini, Halid Ziya'nın bu çalışmaya konu teşkil eden kahramanları için geçerli saymak, hatalı bir tutum olmaz:

“İki yazarda da, karakterinin kişisel düşüncelerini kendisinin insan doğası hakkındaki genellemelerinin içine yerleştirmekten geri duramayan sesli bir yazar anlatıcı vardır. Olayların karakterlerin içinde yaratabileceği tefekkürlerden çok, olaylar üzerine kendi yorumlarıyla ilgilenen bu anlatıcı, anlatsal duruşundan ötürü açık ve çoğunlukla öğretici değerlendirmelere de yatkındır.” (Cohn, 2008, s. 35).

Ömer Faruk Huyugüzel, Halid Ziya’nın romanlarının yanı sıra hikâyelerini de ele aldığı çalışmada, yazarın tasarladığı kahramanların büyük oranda gençlerden, kimsesiz veya hasta çocuklardan, evlenme çağına yaklaşmış genç kızlardan meydana geldiğini tespit eder. Dönemin sanat eserlerine konu olan insan tipinin dışında yer almayan bu kahramanlar, melankolik, marazi ve kırılgan birer kişiliğe sahiptir (Huyugüzel, 1995, s.104-105). Onları ele alırken realist bir yaklaşımı benimseyen yazar, romantizm tesiriyle hayat verilen kahramanlarla kendininkiler arasında ayırma gitme ihtiyacı hisseder:

“Hakikiyunun eşhasıyla hayaliyunun eşhası beyinde bir fark var ise o da evvelkilerin canlı adamlar, ikincilerin güzel yapılmış resimler olmasıdır. Evvelkilerinde darabat-ı kalbiyeyi duyarız. İkincilerde ressamın tersim ettiği alâim-i vechiyeden başka bir şey göremeyiz. (...) Hikâyelerin cihat-ı sairesindeki fark da bu kabildendir. Mevaki, terbiye, teessüs-i bünyevî vesaire hakkındaki bütün tafsilat âdi bir tedkikin husule getirdiği malumat-ı âmiyeden ibarettir. Bir hakikinin eseri bir tercüme-i hayat, bir hayalîninki bir hikâyedir. Birinde hakikî bir vaka, diğerinde muhayyel bir hikâye görürüz. Hakikî, fenni, hikmeti eline alarak nur-ı hakikati takip eder; hayalî, bir esas-ı muhayyel, bir fikr-i mahsus tutarak tasavvur ettiği neticeye doğru yürür. (...) Lakin halkı eğlendirmekten başka bir meziyetleri olmayan, ne hakikî ve ne de hayalî namlarına istihkak kesb edecek kadar sanat-ı tasvir ve meziyet-i lisaniyeleri bulunmayan, bütün faziletleri vukuat-ı garibe ve vakayi-i müteselsile-i acibe icadından ibaret olan masalcıların silk-i üdebaya duhule yeltenmeleri nasıl affedilir?” (Uşaklıgil, 2018, s.131-135).

Halid Ziya’nın kahraman imgesini oluştururken kullandığı unsurlardan bir diğeri mekândır. On dokuzuncu asır Avrupa romanının karakteristik özelliklerinden fiziki ve sosyal çevreyi işlevselleştirme eğilimi bu romanın örneklerini yakından tanıyan yazarın eserlerine yansır (Kerman, 1996, s. 116-120). Mekân büründüğü işlevsellikle, kahramanın değişen psikolojisinin yansıdığı bir ayna hâline gelir.

Halid Ziya’nın romanları kronolojik olarak okunduğunda kahramanların soyuttan somuta tekâmül eden bir betimleme tarzıyla okura sunulduğu görülür. Nemide ve Sefile’yle başlayan zihinde soyut imgeler uyandıran anlatım tarzı *Mai ve Siyah*’ta yerini somut ifadelerle bırakmaya başlar ve sonraki romanlarda da bu eğilim devam eder. Bununla birlikte Halid Ziya romanlarında kahramanın okura arzı iki boyutludur: bilinç; fenotip ve ruhsal özellikler. Kahramanın okura arzını iki başlıkta değerlendirme eğiliminin ardında bu durum yatmaktadır. İlk aşamada kahramanın bilinçlerinin sunumunda benimsenen anlatım

teknikleri irdelenecek, daha sonra onların fenotip ve ruhsal bakımdan taşıdıkları retorik öneme dikkat çekilecektir.

4.1. Anahtarsız Zihinler: Kahramanın Bilincinin Sunumu

Halid Ziya'nın romanlarında bireyin kendisiyle mücadelesine odaklanılır. Kahramanlar, mizaçlarındaki zayıflık nedeniyle kader karşısında daima mağlup olur. Yaptıkları hataları değerlendirebilecek zihni kapasiteye sahip olduklarından, davranışları gerçeğe uygun biçimde yansıtılır (Atay, 1987, s. 188). Oğuz Atay'ın bu iddiasını yazarın tüm romanları için geçerli kabul etmek mümkün değildir. *Mai ve Siyah*, *Kırık Hayatlar* ve *Aşk-ı Memnu* gibi Halid Ziya'ya romancılığında seviye atlatan eserlerinin bazı bölümleri haricinde söz konusu tespitini destekleyecek herhangi bir örneğe rastlanmaz. Yazarın önceki romanlarında vazih biçimde görülebilen kahramanları anlatıcının zihnine bağlayan retorik sicimler, bahsi geçen üç romanda kopmaksızın form değiştirerek küçülür ve çoksesli romandaki gibi bağımsız bilince sahip kahramanların doğmasını engeller. Anlatıcı, uzun süre kahramanların zihnine giremediği gibi onlara hazırladığı teksesli roman tasarımını parçalayabilecek zihni kapasiteyle kurgulayamaz.

Kahramanın zihnine giremeyen anlatıcı birtakım nitelikleri ona dışarıdan izafe eder. Bu durum, romanda psikolojik derinliğin oluşmasını engellediği gibi kahramana yakıştırılan özellikleri de sayıca artırır. Kahramanın psikolojisini izah için kullanılan sıfat ve zarflar, üslubun belirleyici özelliği hâline gelir. Dönem edebiyatının şiir sahasında görülen soyutlayıcı sıfat ve zarf tamlamalarıyla yüklü üslubun terminolojik özelliklerini *Mai ve Siyah*'a kadar kolaylıkla tespit etmek mümkündür. *Mai ve Siyah*'tan itibaren hem anlatımdaki soyutlamalar hem de uzun sıfat ve zarf tamlamaları azalmaya başlar.

Sıfatlar, zarflar ve gibi edatı, kahramanın zihninin anahtarını bulamayan anlatıcının, onu anlatabilmek için kullandığı bir benzetme aracı hâline gelir. Kahramanın zihinsel dünyası (psikolojik durumu, iç monologları) benzeşme nesnesine dönüşür. Anlatıcı onu dilediği gibi konuşturur, konuşturmadığında beden diline retorik güclendirici bir mana yerleştirir. Tüm bunlar, anlatımı teksesli hâle getiren nitelikleri olmakla beraber, *Mai ve Siyah*'a kadarki tüm romanlarda belirgin biçimde görülür.

Örneklerinin çoğaltılması mümkün olmakla birlikte, *Nemide*'de Şevket Bey'in ruhsal durumunun anlatıcının zaviyesinden aktarıldığı pasajlar hem yukarıda bahsedilen

terminolojik özellikleri örneklemesi hem de anlatıcının kahramanın zihninin dışında kaldığını ispatlaması bakımından burada yer verilmeye değerdir:

“Osman Bey, korku ile genç adamın gözlerine baktı. Tabibin gözlerinde harikulade bir kuvvet Şevket Beyin amak-ı ruhuna kadar nüfuz etti [ruhunun derinliklerine kadar işledi].

Bedbaht adam bu kuvvetin altında gözlerini indirdi, çehresinde derin bir eser-i hüzn teressüm etti [hüzün eseri çizildi]. Başını eğerek sakitane ilerlemeye başladı.” (Uşaklıgil, 2005, s. 39).

Anlatıcı, hem Osman Bey’in Şevket Bey’in gözlerine korkuyla baktıktan sonra ruhunda gelen değişikliklere hem de onun bunu fark edince yaşadıklarına hâkim olmasına rağmen, bunları onların zihninden görmeyi bir türlü başaramaz. Kahramanların özet niteliğindeki bölümlerde başından geçenler ve bunların onlarda oluşturduğu etki, bazen birbirlerinin nazarından bazen de anlatıcının müdahaleleriyle anlatılır. Kullanılan soyut tamlamalar, yazarın metindeki kalem izlerini ve niyetini ortaya çıkaran ipuçları hâline gelir.

II. Abdülhamid döneminde yaygın biçimde görülen fuhuş sorununun ele alındığı *Sefile*’de fâil olarak ön plana çıkarılmaya çalışılan fakat anlatımdaki arızalar nedeniyle kader mağduru hâline gelen Mazlume’nin bilincinin aktarımında anlatıcının kahramanın zihninin dışında kaldığı açıkça görülür.⁷ Çaresiz bir hâldeyken, tanımadığı insanların teklifini reddedemeyerek kendini umumhanede bulan Mazlume, *Henüz On Yedi Yaşında*’yı okur ve

⁷ Fuhuş hakkındaki birçok pasajı açıklığa kavuşturmak için Mazlume’nin okura arzında görülen ve bazı araştırmacıların da üzerinde durduğu bir hususa değinmekte fayda var. Zeynep Uysal iddiaı bir yaklaşımla, Mazlume’nin kaderine teslim olmuş bir zavallı değil, yaptığı yanlış seçimin kötü sonuçlarını yaşayan bir suçlu olduğunu öne sürer: “Onu bu seçime zorlayan arzularından çok hayatta kalma güdüsü olsa da Mazlume’nin hikayesinde öne çıkan onun ‘kader kurbanı’ oluşundan değil ‘fail’liğidir.” (Uysal 2014:70).

Fakat bu iddiaya iştirak etmek güçtür. Yazarın amacı Zeynep Uysal’ın işaret ettiği üzere yanlış tercihinin mesuliyetine dikkat çekmek olabilir. Yazarın bunu hedeflediğini düşünmek için metinde birçok ipucu vardır. Bununla birlikte Halid Ziya’nın İzmir dönemi romanlarının birçoğunda vaka zincirlerini birbirine güçlüce bağlamakta zorluk yaşadığı aşikârdır. Burada da böyle bir durum söz konusudur. Anlatıcı acemiliğinden de kaynaklanan bir yönelimle, Mazlume’yi bir fail olarak ön plana çıkarmak istese de bunun arka planını oluşturamaz. Romanın son derece kadere bir bakış açısıyla ele alındığını gösteren birçok delil bulunabilir. Bunların ilki romanın altıncı bölümünün giriş bölümüdür:

“Bedbaht kız, kaderin kendisini kışın en şiddetli bir zamanında zalimane, gaddarane [acımasızca] sefaletin müthiş pençesine niçin teslim ettiğini düşündü. Masum çocuk böyle bir mücazata müstahak olmak [cezalandırılmayı hak etmek] için ne kabahat ettiğini; validesiz, pedersiz, hamisiz kaldıktan sonra hayatını sefaletin taarruzundan halâs edebilmek [kurtarabilmek] üzere bir vasıtaya, bir sebebe malik olamamak için ne günah işlediğini tefekkür etti [düşündü].”

Bu satırların Mazlume’nin Mihriban Hanım’ın evine taşınma teklifini kabul etmesinden önce yer aldığını söylemek mühimdir. Zira yazarın Mazlume’nin bu teklifini kabul ettikten sonraki okura arzıyla kıyaslandığında menfi yönde bir değişikliğin olması gerekir. Anlatıcı Mazlume’ye bir seçenek tanımayarak ona diğer bir seçenek olarak açık ve ölümü sunması, okuru yönlendirirken kullandığı tekniklerden biridir.

Anlatıcının ağzından aktarılan birçok ifadede kadere yaklaşımın örneklerini bulmak mümkündür: “Mazlume bu fuhş-âlûd [fuhşa bulaşmış] kadının şu sözlerinden o derece ikrah etti ki [igrendi] ki cevap veremedi. Bu kadına adavet [düşmanlık] mı merhamet mi layık olduğunu tayin edemiyordu.” (Sefile: 72). Bu kısımdan sonra gelen bir başka bölümde de benzer ifadeler yer verilir: “Mazlume’nin gözlerinde derin bir eser-i nefret müşahade olunuyordu. İkbal’in ağzında şu ‘Seviyorum’ kelimesi, o kadar fuhş-âmiz [fuhşa karışmış], o derecede levs-âlûd [pisliğe bulaşmış] idi ki genc kız âdeta hiddet ediyordu.” (Sefile: 72-73). Buna ilaveten, bir başka bölümde de bunu destekleyen fikirlere rastlanır: “Bu zavallı kızcağız ağlamak için yaratılmış gibi Rahime Hanımın vefatı için döktüğü gözyaşları henüz kurumaksızın ağlanacak bir hâl daha vukua geldi.” (Sefile: 29). Alıntılanan pasajdaki “zavallı” ifadesinden tutun da “ağlamak için yaratılmış gibi” olmasına kadar her şey onun kaderi tarafından mağdur edilmiş biri olduğunu ispatlamaya yöneliktir. Bunu ayrıca, Emile Zola tesiri olarak yorumlamak da mümkündür. Onun romanlarında tesadüf edilen kalıtım yoluyla aktarılan hastalık motifi, *Sefile*’de Mazlume’ye annesi Rahime Hanım’dan geçen isteriyle Türk edebiyatına taşınır. Benzer ifadeler birçok yerde rastlamak mümkün olduğu gibi bire bir aynısının da tekrar kullanıldığı görülür. Monolojik bütünlüğün sağlanmasına yönelik bu tutum, daha önce de vurgulandığı üzere okurun yorum alanını daraltır: “Zavallı kız birdenbire hayatın mezahimine [eziyetlerine] karşı yalnız ve hamisiz kalmış olduğunu derk etmekte müşkülât [anlamakta zorluk] çekiyordu.” (Sefile: 31).

farkında olmadan içerisine girdiği bu farklı dünya hakkında bilgi edinir. Anlatıcı, Mazlume'nin yaşadığı şaşkınlığı ona acıdığını belli eden “kızcağız” hitabıyla keskinleştirirken okur, kahramanın duygularına anlatıcının bilinci aracılığıyla erişir:

“...Mazlume dalgın dalgın dinledi. Gözleri bir nokta-i gayr-ı muayene üzerinde merkûz [belirsiz bir noktaya dikili], kalbi birçok hissiyat-ı muhtelif ile malî [değişik duygularla dolu] olduğu hâlde hiç tanımadığı, tasavvur etmediği bir âleminden bahis olan [söz eden] bu hikâye kızcağızda hayretler, taaccüpler [şaşkınlıklar] hâsıl ediyordu.” (Uşaklıgil, 2016a, s. 36).

Henüz On Yedi Yaşında'nın etkisi altında kalan Mazlume, İkbâl Hanım'ın odasında yabancı bir erkeğin bulunduğunu fark edince, hemen okuduğu romanı hatırına getirerek şüphelenir ve mantık yordamıyla bulunduğu evin umumhane olduğunu anlar: “Mazlume hiddetle kalktı. Demek kendisini sefaletten kurtarmak üzere getirdikleri ve ismet ve iffetine [temizlik ve namusuna] bir melce [sığınak] olmak üzere gösterdikleri bu ev, fuhuş lekesiyle levş-alûd [kirlenmiş] idi.” (Uşaklıgil, 2016a, s. 39).

Yukarıdaki alıntı da dâhil olmak üzere, romanda fuhşa dair belirtilen fikirlerin tamamında anlatıcının damgasının bulunduğunu tespit etmek güç değildir. İkbâl Hanım'la, henüz tanımadığı bir erkeği uygunsuz vaziyette gören Mazlume'nin bir umumhanede yaşadığını fark edince yaşadığı şaşkınlık, anlatıcının odağından verilir:

“Aman ya Rabbi! Kabil midir ki bir hemşire [kardeş] gibi aguş-ı muhabbetine [sevgi kucağına] atıldığı bu genç kadın aguş-ı fuhuşta perveriş bulmuş [yetişmiş] olsun. Mümkün müdür ki masumane musahabelerine cilve-gâh olan bu mevki [saf ve temiz sohbetler yaptıkları bu yer], bir telâki-i fuhuş-kâraneye mekân [fuhuş için buluşma yeri] olsun.” (Uşaklıgil, 2016a, s. 39).

Kahramanın bilincinin arzında tablolar çok önemli yere sahiptir. Tablo, kahramanın içinde bulunduğu mekânla kurduğu psikolojik ilişki aktarılacak istendiğinde anlatıcı için ilham verici bir örnektir. Buna zemin hazırlayan etmenlerden biri, anlatıcının acemiliği ve tek sesli romanın ayırt edici özelliği olan kahramanın bilincinin yazara ait olmasıdır. Yazar, kahramanların şeffaf zihinlerinin içinde olup bitenleri görmeye muktedir olsa da vaka ve durumları onların zaviyesinden aktaramaz. Kahramanların zihninin anahtarlarını bulamayan yazar, sürekli dışarıda kalmaya mecbur vaziyette sıfat ve zarf bombardımanıyla onları kuşatmaya çalışır ve/veya uzun uzun dışarıdan izleyip anlatır.

Anlatıcının kahramanları tasvir ederken kullandığı bazı ifadelerde tablo [levha] kelimesini bizzat kullandığına şahitlik edilir:

“Hanım o kadar sür'atle ilerlemekteydi ki Mazlume takipte güçlük çekiyordu. Mazlume'nin titreyerek, yağmurlara karşı sipersiz ıslanarak çıplak ayaklarıyla rüzgârın en ziyade şiddetle hüküm-ran olduğu

[hüküm sürdüğü] bu azim [büyük] meydanlığı geçişi sefaletin bir levha-i müthişesini [korkunç bir tablosunu] teşkil ediyordu.” (Uşaklıgil, 2016a, s. 117).”

“Gözlerinin önünde hayal-amiz [hayalle karışmış bulutlar içinde bir levha teressüm ediyordu [tablo çiziyordu]. Bu levha İhsan Bey’le kendisini sema-yı aşka tayeran [aşk semasında uçuyor] gösteriyordu.” (Uşaklıgil, 2016a, s. 112).

Kahramanların bilincinin okura arzında bir diğer dikkat çekici husus, olabildiğince az konuşturulmalarıdır. Fakat konuşturulmaya çalışıldıklarında da metnin tek yansıtıcı bilinci konumundaki anlatıcının fikirlerini taşıyan birer kurye olmaktan öteye geçemezler. Buna açıklayıcı tasvirlerin fazlalığı ve anlatıcının kahramanların zihninin dışında kalması da eklenince kahramanlar dilsizmiş de onların yerine anlatıcı konuşuyormuş gibi bir anlatım oluşur. Romanın muhtevasında tasvirlerin diyaloglardan katbekat fazla yer kaplaması da bunu destekler. Birbirlerinin hislerini anlamaya çalışan kahramanlar diyalog kurmaktansa zihinlerini okumaya çalışır. Her durumda anlatıcının fikirlerini romanın kurgusunda kendilerine verilen vazifeyi gerçekleştirmek için birbirlerine taşısalar da anlatıcı taşkın iktidarıyla çoğu zaman onlara bu şansı bile vermez. Mazlume’nin İkbâl hakkındaki düşüncelerinin anlatıcı tarafından verildiği pasajlardan biri bunun için iyi bir örnek oluşturur:

“Mazlume, İkbâl’in hayat-ı fuşş-alûduna kesb-i ittila ettiği [fuşşa bulaşmış hayatını öğrendiği] zaman nefret etmişti. Onunla beraber nasıl yaşayacağını, ismetini [namusunu] nasıl muhafaza edeceğini düşünmüştü. O zaman genç kızın mütalaatı [düşünceleri], muhafaza-i ismetine, bulunduğu girdab-ı hatar-nâkın a’mak-ı müthişesini [tehlikeli girdabın korkunç derinliklerini] ta’mika münhasır [araştırmakla sınırlı] kalırdı.” (Uşaklıgil, 2016a, s. 126).

Kahramana izafe edilen özellikler onun kişiliğini raptiye gibi farklı noktalardan sabitler. Karakteri belirlenen kahraman, anlatıcının kendisi hakkındaki fikirlerini romanın başından sonuna kadar onaylayıcı biçimde davranmaya mahkûm olur. Anlatıcı, vaka akışında ihtiyaç duydukça ona yeni özellikler atfederek kişiliğinin tekâmülünü de kontrolü altında tutar. Bunda yazarın tartışmaya kapalı, mutlak fikirlerini tek sesli romanı üzerinde sürdüğü iktidarı meşrulaştırma arzusunun payı büyüktür. Bu arzuyu tetikleyense gerçekçi anlatımı yakalama hedefidir. Kökü daha eskilere uzanmasına rağmen Tanzimat’la iyice belirgin hâle gelen Türk edebiyatını yenileştirme hedefinin temelinde klasik edebiyata yöneltilen gerçekçi olmadığına ilişkin eleştirilerin şekillendirdiği saldırgan eğilimin bulunduğu hatırlandığında bu tutumun önemi daha iyi anlaşılır.

Anlatıcı, metin içi gerçekliği tesis edebilme ihtiyacını, büyük ölçüde roman kahramanlarına malettiği özellikler aracılığıyla gidermeye çalışır. Kişilik özellikleri

raptiyelerle tutturulmuş kahramanlar, vaka akışında maruz kaldıkları denetimli ve yavaş değişimlerle, romanın gerçekçiliğini meşrulaştırırlar. Onların “öyle” davranmalarının, “öyle” hissetmelerinin sebebi, yazarca “öyle” tasarlanmış olmalarıdır.

Kahramana izafe edilen özellikler okurun gözünde hususi değil umumi bir izlenim uyandırır. Zira tek sesli roman anlatıcısı kahramanı tarif ederken onu bir eşya gibi gördüğünden, ona biçtiği hayali psikoloji ve fiziki özellikler tipiktir. Okur, onun bu özelliklerini ancak anlatıcı aracılığıyla seçebilir. Zihninde parça parça oluşturulan kahraman portresi, herhangi bir yorum boşluğu bırakmayacak biçimde somutlaşır. Kahramanın sınırları belirlenmiş özellikleri, okurun ön bilgileriyle birleşerek iyice sağlamlaşır: onun tedrici gelişimi, ironik bir anlatım söz konusu değilse; daima okurun onayıyla gerçekleşir.

Kahramanların duygu ve düşüncelerini okura iletebilmek için okuru kendi odağına çeken anlatıcı, onların adına birçok yerde konuşur. Anlatıcının odağı olmaksızın okurun kahramanlardan herhangi birinin fikirleri yahut duyguları hakkında bilgi ve izlenim sahibi olması mümkün değildir. Bunun tek sesli roman anlatıcısı için çok konforlu bir anlatım tekniği olduğu aşîkârdır. Kahramanı kontrol etmek, retoriği korunaklı hâle getirmenin ilk adımıdır. Anlatıcı devamlı bizzat konuşarak eserin kapsayabileceği potansiyel yorum alanını daraltır. Bu, akılda şu sorunun belirmesine zemin hazırlar: Halid Ziya romanlarındaki anlatıcılar, kahramanların zihnini anahtarsız tasarlayarak bilinçlice kendilerine daha elverişli bir anlatım alanı mı hazırlar? Buna “Hayır!” cevabını vermek mümkündür. Zira çoksesliliğin oluşması için kahramanların birbiriyle konuşturulması yeterli değildir. Kahramanlar, kendi bilinçlerine uygun bir şekilde konuşup eserin monolojik bütünlüğünü yıkmadığı müddetçe çokseslilik oluşmaz. Örneğin, Halid Ziya romanlarında, başarılı biçimde konuşturulan ilk kahraman Hasan Tahsin Efendi’yi ele alalım. Hasan Tahsin Efendi, romanın başkahramanından bile daha çok konuşturulur. Bu orantısız dağılımın sebebi, romanda Hasan Tahsin’e biçilen vazifedir. Onun vazifesi, paranın aşk gibi üstün bir duyguya tercih edilebileceğine dair inancı yıkmaya çalışan anlatıcının fikirleriyle çatışma oluşturmaktır. Anlatıcının Hasan Tahsin Efendi’yi bir kasetçalar gibi kullandığı, onu romanın sonuna kadar bu yönde konuşturup haksız çıkardıktan sonra ona kendi fikirlerini kabul ettirdiği çok bellidir. Dolayısıyla farklı bir gerekçe aramak daha makul görünür. Aslında cevap basittir: Bu romanlar, Halid Ziya’nın acemilik mahsulleridir. Yazar o yıllarda henüz tüm kahramanları aynı itina ile inşa edebilecek edebi kaygıya erişmemiştir.

Kahramanın ağzından çıkmamış herhangi bir hissi ya da fikri anlatıcının bilmesi, teksesliliğin işaretlerindendir. Kahraman konuşturulamadıkça bakışları ve bedeni dile getirilir ve bu dilleri anlayabilen tek kişi anlatıcıdır. Okur, onun hakkında bilgi ve izlenim sahibi olabilmek için anlatıcının odağına girmeye mecburdur. Bununla beraber anlatıcı çoksesli romanda da ister istemez kahraman hakkındaki bilgi ve izlenimlerini okura aktarır. Onları teksesli roman tasarımına dâhil etmeyen husus, niteleyiciliklerinin büyük ölçüde fizikselleştirilmiş olmasıdır. Kahramanın yanağının kızarıklığı, herhangi bir uzvundaki seğirme, titreyen ayaklar, küçülüp büyüyen gözler vs.; okura onların zihni durumlarını bildirir de bunu anlatıcının değil, okurun fark etmesi planlanır. Ayrıca retorik emniyet için duyulan kaygıdan bahsetmek yine mümkün olsa da baskın değildir. Teksesli romandaysa bakış ve bedenlerin tasviri kahramanların zihinlerinin meçhullüğünü aydınlatıcı bir yorumla verilir. Bu tür bölümlerde anlatıcı, kahramanlar arasında meydana gelen sözsüz iletişimi kendi odağından yorumlar. Bir bakışa veya bedene dışarıdan bakıldığında çıkarılması güç anlamlar, anlatıcının odağıyla açıklanır: “İhtiyar, şimdi beş saat yürüyecek kadar genç olduğunu anlatır bir nazarla [gözle] bakıyordu. İsmail Tayfur kurşun kalemi attı, iskemlesinden atladı, “Haydi!” dedi.” (Uşaklıgil, 2014, s. 103). Alıntılanan bölümde, herhangi bir jسته yer verilmez. Anlatıcı, onun bakışlarını “beş saat yürüyecek kadar genç olduğu” şeklinde yorumlar. Fakat herhangi bir bakış bunu anlatabilir mi? Buna “Evet!” cevabını vermek güçtür, belki jestlerle desteklenen bir yüz ifadesinden kahramanın yürüyebilecek sağlığa sahip olduğu sonucuna ulaşılabilir. Metne kendi sesini hâkim kılan anlatıcı, burada da onun retorikini güçlendirmeyi ihmal etmez.

4.2. Kahramanın Fenotipinin ve Ruhsal Özelliklerinin Sunumu

Halid Ziya’nın roman tasarımında fenotip ve ruhsal özellikler, teksesliliğin inşasında kullanılan unsurlardandır. Anlatıcı özellikle romanın başkahramanını diğerlerinden daha farklı birtakım özelliklerle donatarak onu daha ilgi çekici hâle getirmeye çalışır. Ruh asaleti ve fenotip cazipliğiyle öne çıkarılan kahraman temsiliyle, okurun esere duyacağı alaka artırılmak istenir. Böylece şahıs kadrosu sadece soylu kahramanlardan oluşan klasik metinlerle benzeşir. Halid Ziya’yı doğrudan Batı klasisizmine bağlayacak herhangi veri olmasa bile dolaylı yollardan böyle bir etkiye kapıldığını tahmin etmek mümkündür. Romancılığını büyük ölçüde Fransız yazarların etkisinde şekillendiren Halid Ziya’nın onların klasik metinlerindeki soylu kahramanların okura arz edilme biçimlerinden etkilenme ihtimali zayıf değildir. Bununla birlikte Halid Ziya’nın romanlarında soyun kalıtımsal değil,

ruhsal bir olgu olduğunun da altını çizmek gerekir. Romantizmin yükselişiyle önemi vurgulanmaya başlanan ruh asaleti onun romanlarında üzerinde sıklıkla durulan ve övülen bir özelliktir. Bu tutumun teksesliliğin oluşumuna birkaç yönden katkısı bulunur.

Kahramanlardan birini veya birkaçını soyca asil kurgulamak, anlatıcı güvenilir değilse ve ironik bir imada bulunmuyorsa, çoğu zaman onunla kahraman(lar) arasındaki ideolojik mesafenin yakınlığını işaret eder. Romanda vaka zinciri kahramanlar marifetiyle kurulduğundan onlardan bazılarını soy gibi oldukça ayırt edici bir özelliklerle vasıflandırmak, anlatıcının sesini saptamakta hayli elverişlidir. Soyca asil kahramanların fikirlerinin, genellikle anlatıcının ideolojik konumunu imlemesine karşılık, aksi yöndekiler olumsuzlanır. Ayrıca, kahramanın mizacındaki ayırt edici özellikler –bunlar genellikle onların hassas ve dayanıksız olduklarına dairdir- onları üzüntü verici bir kurgunun içinde ele almayı seven Halid Ziya’nın roman anlatıcılarının işini kolaylaştırır. Çarpıcı özellikler taşımayan bir insanı, sımsıkı inşa edilmiş düşündürücü bir olay örgüsüne dâhil etmektense, zayıf bir nedensellik kurmuş olay örgüsünün içine dış dünyaya karşı olabildiğince hassas ve kırılgan birini bırakmak çok daha kolay olmakla birlikte aynı amaca hizmet ettiğinden *Aşk-ı Memnu*’ya kadarki romanlarda böyle bir tutum benimsenir.

Kahramanın fenotip özellikleri, Halid Ziya’nın roman tasarımında katarsisin oluşumunda veya modern anlamda okur tepkisinin ayarlanmasında önemli roldedir. Kahramanın fiziksel görünümüne atfedilen fiziğine ilişkin ayırt edici ve olumlu özellikler, okuru onların karşılaşacağı güçlükler karşısında daha hassas kılar. Estetik görünümlü canlıların ve nesnelerin maruz kaldığı kötü durumlar, insanı daha çok etkileme potansiyeline sahiptir. Bununla birlikte Halid Ziya’nın roman anlatıcısının işlemeyi sevdiği kahraman fenotipinin metne lirik bir anlatım katmak gibi bir işlevi de bulunur. Sarı saçlı, mavi gözlü kahramanlara heykelinkini andıran ifadeleriyle, okurun sempatisi kazandırılır. Okurun bilinçaltını ele geçirmeye yönelik bu minvaldeki tasvirler aracılığıyla anlatıcı, olumlu bulduğu kahramanın yanına onu da çeker. Kahramanın fenotip özelliklerinin şekillenmesinde romantizmin katkısı yadsınamaz. Fransız edebiyatından Rousseau kanalıyla geçen sarı saçlı, mavi gözlü, narin bedene sahip insanların romantik yolculukları, Halid Ziya romanlarında defalarca işlenir.

Halid Ziya romanlarında aynı hikâye defalarca farklı biçimlerde ele alınır (Uysal, 2014, s. 13). Bu durum, kaleme aldığı büyük romanı mükemmelleştirme çabasından kaynaklanmakla birlikte akılda şu soruyu uyandırmalıdır: saplantılı biçimde meşgul olunan

hikâye, farklı kahraman tipleriyle mi ele alınır yoksa bu devamlılık kahraman düzleminde de gözlemlenebilir midir? Romanlardaki tüm kahramanların prototipini belirlemek mümkün olmasa bile bunun doğruluğunu öne sürmek mümkündür. Zira Halid Ziya, fenotip özelliklerinin tamamı aynı olmamakla beraber, genel hatlarıyla benzer kahramanların sergüzeştlerini ele alır ve bunu, tek sesli roman tasarımının parçası hâline getirir.

Halid Ziya romanlarında anlatıcıların retorik kaygısının sızmadığı yer yoktur: vaka zincirinin oluşumu ve aktarımında, kahraman imgesinin doğuşunda ve gelişiminde, psikolojik tahlillerde ve metinlerin sonunda ortaya çıkan mesajlarda bu durum tüm açıklığıyla tespit edilebilir. Kahramanın okura arzı, sayılanlar arasında, anlatıcıların azami dikkat gösterdiği hususlardan biridir. Anlatıcıların ideolojik penceresinden hayat bulan kahramanlar hem fiziki özellikleriyle hem de sahip oldukları müktesebatla metne nakşedilen niyetin bir parçası hâline gelir.

Halid Ziya'nın ilk romanlarındaki başkahramanların fenotipleri tanıtılırken okurun zihninde genel bir temsil oluşturmaya yardımcı kalıp ifadeler kullanılır. Bir kahramanın meleksi veya şeytani özelliklere sahip olduğunu çağrışımlarla yahut doğrudan belirtmek, okuru kabataslak bir imaja yönlendirir. *Aşk-ı Memnu*'ya kadar devam eden bu tutum, bu romanla beraber değişir. Kahraman artık daha karakteristik ayrıntılarla inşa edilmeye başlanır ve fenotipe ilişkin kalıp ifadeler parçalanır. Kahramanların anlatıcı tarafınca olumlu veya olumsuz bulunan özellikleri, kalıp ifadelere başvurulmaksızın sezdirme/gösterme yoluyla aktarılmaya başlanır.

Ömer Faruk Huyugüzel, Halid Ziya'nın romanlarında rastlanılan kadın kahraman fenotipini ikiye ayırma ihtiyacı hisseder. Kahramanın fiziksel özellikleriyle, ruhsal özellikleri arasında bağlantı olduğunu düşünen araştırmacı, onları “sarışın-mavi gözlü” ve “siyah saçlı-ela gözlü” şeklinde sınıflandırır:

“Halit Ziya'nın romanlarındaki kadınları sarışın-mavi gözlü ve esmer-siyah gözlü kişiler olarak ikiye ayırmak mümkündür. Bunların fizik yapıları ile psikolojileri ve davranışları arasında da belli ilişkiler vardır. İlk grupta yer alan Mazlume, Nemide, Hacer (Ferdî ve Şürekâsı) ve Nihal gibi genç kızlar asabi, hassas ve hayat karşısında zayıf insanlardır. İkinci gruba giren İkbâl, Nahid, Saniha, Bihter ve Vedide gibi genç kız ve kadınlar ise olgun, kuvvetli, iradeli ya da hayat karşısında mücadeleci kişilerdir. Romanlarındaki kadınların bir kısmını ise meşum kadınlar adı altında sınıflandırmak mümkündür. Mihriban Hanım, Firdevs Hanım ve Bihter, Seniha Hanım ve kızları Nebile ile Neyyir.” (Huyugüzel, 1995, s. 50).

Halid Ziya'nın birçok romanında sarı saçlı, mavi gözlü, narin bedenli bir insan tipi ele alınır. Bu tasarımın dışında kalan kahraman tipleri de bulunmakla beraber genellikle olay

örgüsünde ikincil plandadırlar. Anlatıcının odağı, genellikle bu fenotipe sahip kahramanların üzerindedir. Anlatıcı onları çoğunlukla, düşen melek (fallen angel) metaforundan faydalanarak tasarlar. Yazarın ilk romanının⁸ giriş pasajında bulunan Nemide tasviri bunun ilk örneğidir. Hristiyan ve İslâm kültürlerinde, günah işlediği için cennetten kovulan şeytanı işaret eden bu metafor, Tanzimat’la birlikte, barındırdığı menfi manadan tamamen sıyrılarak atfedildiği kişinin genellikle masumiyetini, bazen de güzelliğini vurgulamak için kullanılır:

“Tatlı, hafif bir tebessüm ince dudaklarını açtı, bu melekane handeyi [melekçesine gülümsemeyi] derince bir nefes takip etti. Kudretin en mükemmel bir sanat numunesi olan başını altından bir taç gibi tezyin eden [süsleyen] saçlarından seri ihtizaz seyyaleleri cereyan etti [hızlı titreşme akımları geçti]; şiir ile ulviyetten mürekkep [yücelikten meydana gelmiş] ruhanî bir âleme nazır olan [bakan] gözlerini setr eden [örtlen] perdeler beta’etle [yavaşça] kalkarak bir çift maî [mavi] göz arz etti [göründü]. Bu gözler, piş-gâhında bağteten [önünde ansızın] açılan hakikat âleminde tehaşi ile mümtezi taaccüb alaimi izhar ediyordu [korku ile uyuşmuş şaşkınlık alametleri gösteriyordu]. Genç kız uyandı...” (Uşaklıgil, 2005, s. 19).

Gerçekçilikten uzak bu uzun tasvirin kullanımına zemin hazırlayan iki faktör bulunur: Romanın sonraki bölümlerinde görüleceği üzere, başkahraman Nemide’nin hayat hikâyesi trajik doğumuyla tevarüs eden hastalığı marifetiyle gerçekçi kılınmak istenen dokunaklı ve kaderci bir zaviyeden aktarılır. Kırılgan ve meleksi özelliklerin izafesiyle romanın sonundaki trajik ölümünün okurda uyandıracığı etki artırılmak ve gerçekçi bir anlatım oluşturulmak istenir. Başta çelişkili görünen bu tutum, yazarın eseri hakkındaki fikirleri hatırlandığında anlaşılır hâle gelir. Yazarın acemiliği, eserin inşa sürecinde yanlış malzeme kullanımına neden olduğundan roman, gerçekliğini sınamak amacıyla vurulan eleştiri darbelerine karşı dayanıksız bir yapıya bürünür. Buna ilaveten, romantik bakış açısı da bahsi geçen çelişkinin sebeplerindendir. Anlatıcı hayat verdiği kahramanları daha ziyade aklının değil, kalbinin penceresinden gördüğü için onları kendi zihninden eserine naklederken mübalağa ve acındırmaya başvurur. Bu durum onların okura arzında yazarın

⁸ Halid Ziya’nın kaleme aldığı ikinci, yayımlanan ilk romanı *Nemide*, İzmir dönemi eserlerindendir. Mekânın büyük ölçüde konakla sınırlandırıldığı romanda, ataerkil kültürün etrafına geniş bir duvar ördüğü kendi sırça köşkünde yaşayan dönemin tipik kırılgan mizaçlı, dış dünyayla yalnızca babası aracılığıyla temas edebildiği için sosyal hayata ve özellikle karşı cinsle karşı bağıklık kazanmamış Nemide’nin ilk ve tek aşk sergüzeştisi anlatılır. Romana başından sonuna kadar hükmeden tekseslilik, tüm biçim ve muhteva unsurları üzerinden kolayca tespit edilebilecek kadar belirgindir. Üçüncü şahıs anlatıcının hâkim bakış açısıyla şekillenen eserde; yazar, okurunun zihnine duyacağı ihtiyacı gereksizleştiren bir anlatım tarzını benimseyerek metnin barındırabileceği tüm manaları doğrudan ve dolaylı müdahalelerle kontrol altında tutar. Okur, eser boyunca zihnini kullanabileceği, diğer bir deyişle, onu yorumlayabileceği herhangi bir boşluk bulamaz. Yazarın klonu olan anlatıcı; hem dönemin toplumsal ve dinî normlarını hem de yazarın dünya görüşünü tasdikleyen bir perspektifle romanın dokusunu örür. Bu tutum, ona yalnızca eseri yazan değil, aynı zamanda okuyan biri vasfını kazandırır. Yazarın, anlatıcı marifetiyle eseri okuru için yorumlaması onu metnin mana dünyasının inşa sürecinin dışına itme girişimidir.

şahsi yargılarını kullanmasına zemin hazırladığı gibi dolaylı olarak da onunla kahramanları arasında genetik benzerliklerin oluşmasına zemin hazırlar. Yazarın zihnindeki iyi ve kötü imgeleri onların hayali doğumuyla beraber karakterlerinde cisimleşir. Bu nişane, özellikle kahramanların okura takdiminde ve psikolojilerinin aktarımında yazarın damgasını taşıyan birer doğum arazi vasfındadır.

Trajik doğumuyla beraber, kırılğan bir psikolojiyle verem tehlikesi altında, ölümün kıyısında yaşayacağı yazarca kesinleştirilen Nemide, annesi olmadan büyümenin verdiği sevgi açlığının da iyice artırdığı hassaslığı yüzünden hayatında daimi bir hamiye ihtiyaç duyar.⁹ Onun böyle kurgulanmasının birkaç sebebi vardır: bunlardan ilki, yazarın metin içi gerçekliği tesis etmek adına, kahramanın psikolojisini ve mizacını sabitleyerek vaka akışını ilerletebileceği bir hat kurma arzusu; ikincisiyse, ataerkil kültürde ailenin reisi konumundaki babanın rolünün önemine yapılan vurgudur.

Nemide'den bahsedilirken kullanılan soyutlayıcı tasvir dili, yazarın okurda teksesliliği sağlama arzusunun sonucudur. Kaşlarının ve dudaklarının şekli verilirken fiziki olmayan yahut tipik bir anlatım benimsenir; çünkü öyle bir tasvir, okurda hazin/üzüntü verici bir şekil aldığına dâir bir görüş oluşturmazabilir: “Bir vaziyet-i hazinede mürtesem [hazin şekilde çizilmiş] olan kaşları”; “İnce, renksiz dudakları bir şuhak-ı ıztırabı [ıztırab çılgınlığı] zabt için takallüs etmiş [tutmak için büzülmüş] gibi...” (Uşaklıgil, 2005, s. 23).

Retorik kaygı, kahraman imgesinin inşasında başroldedir. Kahramanın vaka akışında verdiği fiziksellikten mahrum tepkiler, onun retorik açıdan arz ettiği önemi güçlendirici biçimde tasvir edilir. *Mai ve Siyah*’a kadar devam edegelen bu anlatım tutumu, bahsedilen romandan sonra yerini daha somut ifadelerle bırakmaya başlar.

Dönemin şiirinde görülen soyutlayıcı tasvirlerin romandaki izdüşümünü Halid Ziya’nın İzmir dönemi romanlarında tespit etmek mümkündür. Anlatıcı, somutlayıcı bir anlatımı benimsemektense, kahramanın hoşluğunu çağrıştıran letafet ve şiir gibi soyut ve dolaylı ifadeler kullanmayı tercih eder. Fiziksellikten arındırılmış soyutlayıcı ve kabataslak anlatım tarzı, kahramanın okura arzında Halid Ziya’nın ilk dönem romanlarında sıkça kullanılır: “Genç kız, bahar-ı nev-zuhura [yeni gelen bahara] karşı şiir ve letafetten [güzellikten] mürekkep bir levha [tablo] teşkil etmekteydi.” (Uşaklıgil, 2016a, s. 57). Benzer

⁹ “Onun, en ziyade sükûn-ı hissiyatına [duygularının sakinliğine] dikkat edilirdi. Fevkalade bir asabiyette [sinirlilikte] yaratılmış olan bu kızcağzın, hiddet, heyecan gibi asabını tahrik [sinirlerini kaldıracak], hissiyatını tehyic edecek [duygularını heyecana getirecek] her türlü infialattan vikâyesi [infiallerden korunması] Şevket Beyin başlıca itina ettiği [özen gösterdiği] bir meseleydi.” (Uşaklıgil, 2005, s. 50).

ifadelerden bir diğeri, İhsan Bey'in Mazlume'ye bir tabloyu seyreder gibi incelemesinde görülür:

“İhsan Bey her hareketini nazarıyla takip ediyordu. Genç kız ağaca mühmelane [her şeye boş vermişçesine] yaslanmış, başını cüz'i arkasına atarak gözlerini yıldızların hazin ziyasına [hüzünlü ışığına] dikmişti. Bu aralık kamerin [ayın] ufukta aheste aheste yükselerek envar-ı zerrinini [altın ışıklarını] ağaçların yapraklarından süzerek verdiği, Mazlume'yi bir derya-yı nura [ışık denizine] gark ettiği görüldü.” (Uşaklıgil, 2016a, s. 108).

Teksesli romanda eserin kapsayabileceği yorum alanını daraltma tutumu, kahramanların arzında anlatıcının sık sık kendi yorumlarını kullanmasına zemin hazırlar. Bunu onların fiziken tasvir edildiği ve müktesebatlarına değinildiği bölümlerde tespit etmek mümkündür:

“Fakat Mazlume hâlinin vahametini [tehlikesini] tamamen derk edecek [anlayacak] kadar mülâhazaya muktedir değildi [değerlendirmeler yapacak yeterliliğe sahip değildi] ve hakikate vukufa da [gerçeği bilmeye de] mecbur olmadı. Çünkü zavallı kız mahrumu olduğu himayeti [korunmayı], velev muvakkat [geçici] olsun buldu.” (Uşaklıgil, 2016a, s. 24).

Nemide'de de tespit edildiği üzere anlatıcı, yazarın niyetini metne yüklemek için kahramanın arzında bazen abartılı bir anlatımı benimser bazen de atfettiği fiziki yahut ruhi özelliklerle onu niyeti için daha elverişli bir hâle büründürür. *Nemide*'nin tasvirinde, onun yaşadığı ızdırabı daha etkili kılmak için zayıf fiziksel özelliklere sahip olduğu sıkça vurgulanır. Aynı duruma *Sefile*'de de rastlanır:

“İşte Mazlume maddeden müsterih [maddî olarak rahat], fakat manen mustarip [manevi olarak acılı] bir surette ve şefkat-i ebeveynden [ana baba şefkatinden] mahrumiyet yeisleri [yoksunluk üzüntüleri] içinde perveriş-yab olarak [yetişerek] büyüdü. On iki on üç yaşlarına girdi. Besime'nin küçücük bir Mazlume olarak bıraktığı kızcağız, bir genç kız hâline geldi. Fakat Mazlume'yi erbab-ı dikkatten [dikkati keskin] biri görseydi, teessüs-i bünyevîsinin [beden oluşumunun] pek zayıf olduğunu hükmederdi. O kadar sarı, o kadar nahifti [zayıftı].” (Uşaklıgil, 2016a, s. 28-29).

Mazlume'nin mevcut hâletiruhiyesinin isabetlice aktarılması için öncelikle ana baba şefkatinden mahrum biçimde büyümesine değinme gereği duyan anlatıcı, daha sonra onun bedeninin sarılığına, fiziksel görünümünün zayıflığına dikkat çekerek maruz kalacağı acılara dayanma kuvvetinin azlığını vurgulamaya çalışır. Fiziksel görüntüyle ruhi vaziyet arasında ilişki kurmak Halid Ziya anlatıcısının çok sevdiği bir anlatım tekniğidir:

“Mazlume son derece bir nezaket-i cismiyeye [ince bir vücut yapısına], güzellikten ziyade letafete [hoşluğa] malik bir kızdı. Azasında lâtif bir nahafet [hoş bir zayıflık], cildinde nîm bir şefafet [yarı şeffaflık]

te vessü-i bünyevîsinin [beden gelişiminin] kuvvetsizliğini göstermekte; simasında zaafıtan mütevellit [zayıflıktan ileri gelen] bir halâvet-i nazikane [ince bir hoşluk] görülmekteydi.” (Uşaklıgil, 2016a, s. 57).

“Bazen kahramanın dış görünümünde güzelliğini işaret eden ifadeler de onun yaşayacağı acıları okur nazarında daha güçlü kılar. Sarı saç, laciverdî gözler ve kumral kirpikler, bakışlarındaki yücelik, *Nemide*’deki kadar olmasa da ona meleksi özellikler kazandırır ve romanın sonunda uyandırılmak istenen katharsisi daha etkileyici kılmak içindir: “Mazlume’nin en ziyade nazar-ı dikkate isabet eden letafeti, sema kadar derin bir çift mavi göz idi ki uzun kumral kirpiklerle müzeyyen [süslü], hafif laciverdî dairelerle muhat [çevrili] idi.” (Uşaklıgil, 2016a, s. 57).

Anlatıcının ifadeleri, bazen ihtimal kapısını açık bırakıp mutlaklığı ortadan kaldırır gibi görünse de bağlama bütüncül bakıldığında bunun da monolojik bütünlüğü sağlamak için başvurulan bir yöntem olduğu ortaya çıkar. Bu yöntem, kahramanın psikolojisi hakkında okura bilgi verdiği gibi vaka zincirindeki eksik halkaları tamamlama işlevi de taşır: “Mazlume kendisine bab-ı ihsanı küşade [iyilik kapısı açık] bir hane bulunabileceğini tasavvur edebilseydi, ihtimal bu kadar meyas [üzüntülü] olamazdı.” (Uşaklıgil, 2016a, s.30). Böylece okur, anlatıcı aracılığıyla Mazlume’nin başı dara düşünce kapısını çalabileceği herhangi bir yerin olmadığını öğrenir. Anlatıcının otoriterliğinin neden olduğu anlatım tahribatından birini işaret eden bu örnek, esasında doğrudan Mazlume’ce bildirilseydi, hem ihtimal hem de yakıştırma özelliği yitebilirdi.

Teksesli romanda birine herhangi bir sıfatı izafe etmek, anlatıcının değer yargısının harekete geçmesiyle mümkünleşir. Romandaki teksesin güçlenmesinde önemli rol üstlenen sıfatlar, anlatıcının niyetinin saptanmasını kolaylaştırır. Örneğin bir özneyi nitelendiren sıfat, birçok işlevde kullanılabilir: İzafe edildiği öznenin özelliklerini sabitleyebilir. Onun yaşayacağı tedrici değişim için zemin hazırlayabilir. Yahut kahraman hakkındaki anlatıcının yorumlarını barındırabilir: “Bu mütalaalar [düşünceler] sefil kızın fikrinden sür’atle geçmekteydi. Fakat Mazlume ağlamadı. Şehrah-ı hayatta [hayatın büyük yolunda] önüne geçen felâketlere kahramanane, cesurane mukavemeti [direnmeyi] kararlaştırmıştı.” (Uşaklıgil, 2016a, s. 31). Mazlume’nin sefilliği, hem sezdirilmeye çalışılır hem de alıntılanan bölümde görüldüğü gibi ona izafe edilir. Anlatıcı, onun karşılaştığı felâketlere karşı direnmeye karar verdiğinin hem bilincindedir hem de bu tavrı “kahramanane” ve “cesurane” bulur.

Halid Ziya’nın roman anlatıcısı, kahraman fizyolojisinde muhafazakârdır. Onun tasarladığı kahramanlar fiziken ve ruhen genellikle kırılıgandır ve acı eşikleri olabildiğince düşüktür. Israrla bu özelliklerle donatılmalarının bir diğer sebebi, romantik determinizmle

kurgulanmalarıdır. Romantik determinizm, kahramanın okura arzında metnin retoriğini güçlendirici bir vasfa sahiptir. Acı çektirilen kahramanların estetikleştirilmesi, okuru manipüle etmek isteyen anlatıcı için cazip bir tekniktir. Hem güzel hem iyi ahlaklı hem de hassas mizaca sahip birine acımak, daha sıradan yaradılışlı biri için üzmekten ne kadar kolaysa patlayıcı bir katarsis yaratmak isteyen anlatıcının da kahramanı bu özelliklerle donatması o denli zahmetsizdir. Kahramanın bedeninin narinliği, acıya karşı dayanıksız oluşunun vurgulanmak istenmesindendir. Bedenin güçsüzlüğü çekilen acının okurca daha büyük şiddetle algılanmasına zemin hazırlar. Buna bir de kaderce mağdur edilmişlik ilave edildiğinde, okurun duygusal açıdan avlamak için kurulan kapan hazırlanmış olur. Kahraman, başına sıkıntı verici olaylar geldikçe kaderin darbeleriyle yaralanır. Çaresizlik içerisinde acı çeken kahramanın safına çekilen okur kapana kısıtılır ve kendini bekleyen acındırmaya yem olur.

Sarı saç, mavi göz ve narin bedenin genellikle kahramanların ortak özellikleri olması, anlatıcının tipleştirme üzerinden hareket ettiğini gösterir. Halid Ziya'nın roman anlatıcısı, önemli rollere sahip kahramanların metinde kapladığı alanı daha geniş tutar. Sarı saçlı, mavi gözlü, narin bedenli insan tiplemesinin devamlı ele alınması, yazarın zihnindeki romantik insan kalıbını kıramadığını ispatlar. Bu durum Halid Ziya'nın İzmir dönemi romanlarında katarsis oluşturulurken kullanılan bir diğer tekniği de ortaya çıkarır: okuru romanın kurgusuyla değil, kahramanların görünümüyle etkilemek. Böylece vaka zinciri romantik, hassas mizaçlı insan tipini destekleyici bir unsur olarak arka planda kalır. Kahramanın nadir görülen bir tipe sahip olması, okurca ona verilen dikkati, artırır. Romantik determinist bakış açısı, kahramanın temsilini güçlendirir ve eserin monolojik bütünlük meydana gelir. Bununla birlikte, bahsi geçen tiplemenin sadece olumlu kahramanlara atfedildiğini iddia etmek hatalıdır. Anlatıcının ideolojisini desteklemeyen kahramanlar, mağdur değil fail konumundadır.

Osmanlı toplumundaki sarı saçlı insanların sayıca azlığından yola çıkılarak Halid Ziya'nın roman anlatıcısının kahramanların birçoğunu daha ilginç hâle getirebilmek adına öyle tasarladığını düşünmek de mümkündür. Bunun nedenini tahmin etmek güç değildir: Yazarın estetik kaygısı, romanına taşıyacağı insan tipi için de bir süzgeç oluşturur, ondan genellikle farklı olanları geçirir. Kurgu sürecinin doğal parçası durumundaki kahraman imgesini oluşturma aşaması, retorik için de önemli ipuçları verir: farklı görünüme ve mizaca sahip insanlar romanda daha derinlikli biçimde işlenir; çünkü anlatıcı onların okurun dikkatini diğer insanlara kıyasla kolaylıkla çekeceğini düşünür. Ahmet Cemil'in yemeğin

yenildiği mekâna girişinde yapılan takdimde bu yaklaşımın izleri tespit edilebilir: “Kuru, kısa zayıf çocuk biraz daha yaklaştı... Herkes Ahmet Cemil’in başlamasını bekliyordu, bu uzun sarı saçlı genç hepsince bir başka fitrata malik olmak [yaratılışa sahip olmak] üzere tanınır, o sözle başlarken herkes bir hürmet hissiyle [saygı duygusuyla] sükût ederdi.” (Uşaklıgil, 2002, s. 77) Ahmet Cemil’in kuruluğu, kısalığı ve zayıflığı anlatıcının onunla aynı ortamdaki insanları kıyaslayarak edindiği izlenimlerdir. O, uzun sarı saçlarıyla, herkesçe farklı tabiatıyla bilinen ve buna kani olunan; konuşurken etraftakilerin dikkatini üzerinde toplayan biridir. Anlatıcının sabitleştirdiği Ahmet Cemil imgesi, onun toplumdaki ortalama insanlardan ayrılan özellikleriyle anlatılmaya layık olduğu kanısını uyandırır.

Sarı saçın romana kazandırdığı bir diğer avantaj, Türk okurunda göze hoş gelen bir imaj oluşturmastır. Kahraman sarı saçlılığı, yakışıklılığı/güzelliği hakkında herhangi bir bilgi/izlenim verilmese bile zihinde doğrudan sempatik bir imaj meydana getirir. Halid Ziya’nın, kahramanları hareketsiz ya da biraz hareketli duruma getirdikten sonra, onları bir tablonun içinde görme meyli hatırlandığında, oluşturulmak istenen estetik, dikkat çekici portre ve kesitlerin bu tiplerle ilişkisi daha kolay anlaşılır hâle gelir. Ânın içinde farklı, insanda derin bir etki bırakabilecek ve merak uyandırabilecek tipleri romanda işleme tutkusu, aynı zamanda normal, toplumun ortalama görünümüne sahip insanların romanın edebi madeni görülmediği fikrini de uyandırır. Ahmet Cemil’in okura arzında anlatıcının estetik kaygısının kahraman düzlemindeki izdüşümü net biçimde belli olur. O her hâliyle, sanat eserinin öznesi olabilecek niteliktedir, sahip olduğu heyecan verici dış görünümüyle pitoresk ifadenin; iç dünyasıyla da romanın:

“Ahmet Cemil ince parmaklarıyla yumuşak sarı saçlarını taradı; gözleri yarı kaybolmuş, bir saniha [aniden akla gelen bir düşünce] dalgasıyla tutuşmuş kadar parlak çehresi –lambanın ziyasıyla [ışığıyla] yarı gölgeli bir levha [tablo] şeklinde, kendisini dinleyen, bütün sözlerine iştirak ettikleri [katıldıkları] gözlerinde okunan bu arkadaşların karşısında...” (Uşaklıgil, 2002, s. 21).

Ahmet Cemil’in okura arzı, bir tablonun anlatıcı tarafınca yorumlanmasına benzer. Halid Ziya, kahramanları hareket ettirmeyi seven bir yazar değildir; onları, estetik kaygıyla merak uyandırıcı bir tablonun veya heykelin öznesiymiş gibi görür ve ânı yavaşlatır. Okurun tüm dikkati, bulunduğu ortamla pitoresk görünüm oluşturan kahraman üzerinde yoğunlaşır. Kahramanın dış görüntüsü, anlatıcının yorumlarıyla kuşatabileceği bir alan hâline gelir. Onun duygusal ve düşünsel derinliğini temsil eden bu anlatım teknikleri, Halid Ziya’nın roman anlatıcılarının katarsisin kurulumunda kahramanın fizyolojik özelliklerini okurun üzerinde etki artırıcı bir faktör olarak ele aldığını gösterir.

Değişen isimleri, yaşları, aşkları vb. gibi hususlar göz ardı edilirse bile sarı saçlı, mavi gözlü, narin bedenli insan tiplmesiyle aynı kişinin kastedildiğini düşünmemek gerekir. Fakat bu tiplerin birbiriyle birçok bağlantısının bulunduğu da gözden kaçırılmamalıdır. Hatta bazıları kendi içlerinde akrabalık derecesinde yakın özellikler taşır. Ayrıca kahramanın fizyolojisiyle, iç dünyası arasında da güçlü bir bağ vardır. Halid Ziya'nın dedesinin ve babasının dükkânından, banka yaşamından ilhamla tasarlanlanmış şahıslardan oluşan *Ferdi ve Şürekâsı* bahsi geçen tiplemenin özgün örnekleriyle doludur:

“Nasıl kurulduğu tahattur edilemeyen sazı elinde müphem bir tehassüs ufkunda serseriyane dolaşan dağınık bir düşünceyle, hangi makamlarda gezineceğinden bi-haber, neye karar vereceğinde mütehayyir, aletin gergin telleri ve verirse onu alıp onun arkasından bi irade giden bir sazende gibi ne okuduklarımda ne yazdıklarımda bir ittirad, bir imtizac gözetemez halde idim. Bu halet-i ruhiyenin içinden neler çıktı? En başta İzmir’de yazılmış romanlarımda sonuncusunu teşkil eden Ferdi ve Şürekâsı vardı. Bu eser belki kendisine tekaddüm edenler kadar cazip değildi, fakat öyle zannediyorum ki hayat-ı hakikiyeye pek yakın sayfalarla, hususiyle dedemin, babamın ticarethanesinden, banka aleminden kalmış intibalarla dolu idi. Eşhas arasında timsaller vardı ki muayyen şahsiyetlerden mün’akis olmamakla beraber birer müteayyin ve bariz şahsiyet teşkil ederdi.” (Uşaklıgil, 2014, s. 58-59).

Ferdi Efendi'nin fenotipi olumlu özelliklere sahip olmayan bir kahramanın da sarı saça, mavi göze ve zayıf bedene sahip olabileceğini örnekler. Onun böyle temsil edilmesinin arka planında yatan retorik kaygı, sadece estetikle alakalıdır. Ferdi Efendi, Halid Ziya romanlarında ele alınan diğer benzer fenotipli insanlar gibi bir acı mıknaatısı değildir. Sahip olduğu dış görünüş, onun yaşayacağı sıkıntılara işaret eden bir sembol hâline de gelmez. Anlatıcı için kahramanın fizyonomisi, onun zihniyetinin görünürlük kazandırdığı bir alandır. Alın çizgileri, paraya ve dolaylı olarak maddi dünyaya düşkünlüğü sebebiyledir. Sarı saçlı ve sakallı tasarlanmasının sebebiyse, olumsuz bir göndermeye dayandırılır: içinde yuvarlandığı altınları andırmak. Romanın retoriğinde para ve maddi refah olumsuzlayıcı bir bakış açısıyla ele alınır. Dolayısıyla Ferdi Bey'in fizyonomisi, okurda onun hakkında olumsuz bir izlenim uyandırmak isteyen anlatıcı için bir araçtır:

“Ferdi Efendi, ince uzun boylu, içinde yuvarlandığı altınların rengini almış gibi sarı saçlı, sarı sakallı, temaruz-ı daimi-i bünyevisine [bünyesinin zayıflığına] dâl olacak [eğilmiş] derecede donuk benizli, hayatını sertâser [baştan aşağı] işgal eden [kaplayan] zaaf-ı teessüsün [düşkünlüğün] verdiği endişe-i mematla [ölüm endişesiyle] alnı çizilmiş, ömründen otuz sekiz senesini geride bıraktıktan sonra artık ileride yaşayacak çok senesi kalmadığını anlamış gibi isikamet-i kâmetine biraz inhina gelmiş [boyu öne eğilmiş];...” (Uşaklıgil, 2014, s. 27).

Beden sembolizmi Halid Ziya romanlarında kahramanın okura arzında sıklıkla kullanılan bir yöntemdir. Ferdi Efendi'ye güçsüz bir dal görünümü veren eğikliği ve

alındaki ifade aslında semboliktir. Bu durum kahramanın iç dünyasının bedeninde somutlaştığı bir alan olduğunu işaret eder. Dış görünümde anlatıcının verdiği bilgiler kahraman hakkında daima doğru bilgiler verir:

“İnce, seyrek, sarı, daima bir fıkı-i hafî [gizli bir düşünce] gizliyormuş gibi bir irtism-ı gayr-i tabîî ile [sıra dışı bir görünüşle] basık, serair-i kalbiyesine [yüreğinin sırlarına] tercüman olabilecek reng-i nazarı [bakışını] saklamak istiyormuş gibi düşük kaşları altındaki bu mavi gözlerde; bütün cemiyet-i beşeriye [topluma] karşı bir hande-i istihfâf [saklanan bir gülümseme] gibi ince, küçük dişlerinin üzerinde ebedî [sonsuz] bir tebessümle mütেকallis [geliştirilmiş] o dudaklarda; harikulade, fevka’l-tabia [tabiat üstü] şeytanî, cehennemî, [cehennem gibi] bir şey, tayin edilemez [belirtilemez], tefsir olunamaz [yorumlanamaz] bir mana vardır ki dikkat edildiği vakit bir yılanın, bir timsahın manzarasından tahassul eden tehaşîye şebih [doğan korkuya benzeyen] bir şey duyulur.” (Uşaklıgil, 2014, s. 28).

Ferdi Efendi’nin sarı saç ve sakalını maddiyatçılığının sembolü olarak okura sunan anlatıcı, daha sonra zihninde sakladığı fikirlerle toplum için tehlike arz ettiği anlatıcı tarafınca sabitleştirilir. Onun temsilinde kullanılan “şeytanî”, “cehennemî” gibi sıfatlar ve “yılan”, “timsah” gibi insanda korku ve tiksinti uyandıran hayvanlar, anlatıcının kahraman görüşlerini yansıttığı gibi romana yüklenmek istenen niyeti gerçekleştirmek için manipüle edilmesi gereken okuru yönlendirici bir işlev kazanır. Anlatıcının Ferdi Efendi için tartışmaya ve yoruma kapalı ifadeler kullanması, eserin monolojik yapısını güçlendirir. Onun kötü biri olduğu anlatıcı tarafından okurun zihnine yerleştirilir.

Anlatıcının Ferdi Efendi’nin kızı Hacer’e verdiği kıymeti verirken kullandığı sözler, onun olumsuz imajını güçlendirir. Ferdi Efendi, kızına çok değer vermekle birlikte, hayattaki amacı, ona yaraşır bir servet bırakmak değil, onu servetine layık vasıflara sahip şekilde yetiştirmektir:

“Ferdi Efendi için kızı, pek kıymettar idi [değerliydi]. Pederinin vefatından sonra bir aile teşkiline [kurmayı] ihtiyaç görerek aldığı müstefreşeyi [odalgı] kaybettikten sonra Ferdi Efendi için artık iki maksad-ı hayat [hayatta iki amaç] kalmıştı: Kasasını mümkün olduğu kadar doldurmak, kasasını dolduran servete kızını mümkün olduğu kadar şayeste olacak [yaraşır] bir hale getirmek.” (Uşaklıgil, 2014, s. 61-62).

Romanın sonunda çıkan yangından sonra, ayılır ayılmaz kızını değil de kasanın akıbetini sorması, kızının hâlâ kayıp olduğunu öğrendiğinde bile, kasa için hayıflanmaya devam etmesi Ferdi Efendi’nin olumsuz imajını tamamlayan ifadelerdir. Amaç, çıkan yangınla hem okura paranın kaybedilebilecek bir şey olduğunu göstermek, Ferdi Efendi’nin paragözlüğünün onu insani değerlerden tamamen uzaklaştırdığını ispatlamak hem de âşık olduğu Sâniha’yla evlenmek yerine, serveti için Hacer’le hayatını birleştirmeyi makbul gören İsmail Tayfur’u cezalandırmaktır:

“Ferdî, sokakta kendisine geldiği zaman yanındakilere sordu:

-Kasa ne oldu?

Birisi cevap verdi:

-Elbette yanmıştır! O bir şey değil, kızınızla damadınız bulunamadı!

Ferdî’nin başı, göğsüne düştü, bir nefes-i ihtizar [son nefesi] gibi:

“Kasa yandı, öyle mi?” dedi.” (Uşaklıgil, 2014, s. 254).

Ferdî ve Şürekâsı’ndaki bir diğer sarı saçlı, mavi gözlü ve narin bedenli kişi Ferdî Efendî’nin kızı Hacer’dir. Halid Ziya’nın önceki roman anlatıcıları, kahramanlar hakkında bilgi ve izlenimlerini bildirirken kendi fikirlerine başvururken bu romandaki anlatıcı da genel itibarıyla aynı tutumu benimsemekle birlikte, kahramanları birbirinin gözünden nakletmeye başlar. Hacer’in fenotipi anlatıcıdan değil, İsmail Tayfur tarafından öğrenilir: “Genç adam, düşündükçe Hacer’in nahif siması [zayıf yüzü], mavi gözleri, sarı saçları, hatırasında irtisam ediyordu [canlanıyordu].” (Uşaklıgil, 2014, s. 70). Hacer, babasının fenotipini taşımakla beraber, onun kadar kötü biridir. Histerik bir tutkuyla İsmail Tayfur’a bağlanan Hacer, onun Sâniha’ya aşkını öğrendiğinde, bunu kabullenecek erdeme sahip değildir. Herkesi öldürmek pahasına evi ateşe vermekten geri durmaz ve bunun bedelini canıyla öder.

Anlatıcı tarafınca meleksi özelliklerle donatılan Nemide’nin temsili de sıfat ve zarfların neden olduğu öznel bir görüşle, anlatıcının uzaktan onu zevkle seyrettiği izlenimini uyandıran ifadelerle aktarılır. Kullanılan çağrışımlarda (melekane hande, kudretin en mükemmel bir sanat numunesi olan başı..., şiir ile ulviyetten mürekkep, ruhanî bir âleme nazır olan) (Uşaklıgil, 2005, s. 19) ona yakıştırılan vasıfların birçoğunun (beyaz tül içinde bulutlara bürünmüş bir melek kadar şairane, ruh-perver bir letafet) (Uşaklıgil, 2005, s. 19), dünya dışı yahut estetik, göze hoş gelen varlıklara ait olduğu, idealleştirilmiş bir ruh ve surete sahipmişçesine kurgulandığı görülür. Hatta tabiat bile bazen anlatıcı tarafınca onun güzelliğini vurgulayıcı biçimde tasvir edilir. Romanın yirminci sayfasında yer alan kişileştirilmiş rüzgâr tasvirinin, Nemide’nin güzellik ve nahifliğine yaraşır biçimde, erkeksi bir edayla ona sokulması, bunun başarılı bir örneğidir: “Muattar [Güzel kokulu], hafif bir rüzgâr genç kızın taze rayihasıyla [kokusuyla] dolu olan odaya müştakane [can atarak], mütehalikane [aceleyle] hücum etti.” (Uşaklıgil, 2005, s. 20). Romantikler, sevimli buldukları kahraman ve objeleri ruhani varlıklarmış gibi görme eğilimindedir. Güzel ve çirkin imajları zihin dünyalarının en şekillendirici unsuru olduğundan estetik yargıları keskin

hatlar üzerinde belirginleşir. Dünya onların zihin dünyasında maddi ve manevi olmak üzere ikiye bölünerek kötü ve iyinin temsil edildiği ayrı mekânlar olur. Maddi dünyanın parçası olan insan, oradan ruhuna bulaşması muhtemel kötü özelliklerden azade kılınmak istenircesine taşıdığı iyilikle özdeşleştirilmiş ruhani varlıklara ait bazı özelliklerle manevi dünyanın bir parçası hâline gelir.

Ferdi ve Şürekâsı'nda aşkın, masumiyetin ve iyiliğin sembolü Sâniha, anlatıcı tarafınca melek metaforuyla tasvir edilir. Buna ilaveten ona sessizliğin izafe edilmesi, onun kendi hâlinde biri olarak ön plana çıkarılmak istenmesiyle ilişkilidir: “Bu evin bir melekü’l-saadesi [mutluluk meleği] olan genç kız, öyle bir melekti ki kanatlarının gürültüsü bile mahsüs olmazdı [hissedilmezdi].” (Uşaklıgil, 2014, s. 67). Bir melek olan Saniha’yı üzme cüret eden İsmail Tayfur ve Hacer’in en kötü şekillerde cezalandırılması metnin niyet tasarımının bir parçasıdır. Anlatıcı, Sâniha aracılığıyla aşkın paraya ve mantığa daima galip geleceği görüşünü okura telkine çalışır.

Aynı romanda Sâniha’nın rakibesi konumundaki Hacer’e de meleksi bir yüzün izafe edilmesi ilginçtir: “Nihayet genç adamın pîş-i manzarından [gözünün önünden] o çehre-i latif [güzel yüz], o sima-yı melek [melek yüz], bir hayal-i tayyar [uçan bir hayal] gibi silinip çekildi.” (Uşaklıgil, 2014, s. 122). Hacer, romanın sonunda yanarak ölmeye mahkûm edilirken ona böyle hitap edilmesinin sebebi merak konusu olmalıdır. İzmir dönemi romanları, Halid Ziya’nın acemilik eserleridir. Roman kahramanları, tipik özelliklerle donatılır, mizaçlarından fiziklerine kadar, tüm yönleriyle, bizzat anlatıcının odağından hayat bulur ve karakteristik ayrıntılarla tasvir edilmezler. Halid Ziya’nın roman anlatıcıları için küçük yaşta bir kız olmak, melek olmakla, günahsızlıkla eşdeğerdir. Bununla birlikte Tanzimat romanındaki, metin boyunca karakteri hiç değişmeyen iyiye hep iyi, kötüye daima kötü kalan kahramanlarla kurgulanan çatışma odağını genişletme arzusu da Hacer’in meleksiliğinin gerekçelerindendir. İyi tipler üzerinden çatışma oluşturulması, yazarın sonraki romanlarında başarılıca işleyeceği kahraman dönüşümlerinin de habercisidir.

İdealleştirilmiş bir kahramanın karşısına iyi özelliklere sahip bir başka şahsı yerleştirmek Türk romancılığında çok önemli bir yeniliktir. O zamana kadar iyi ve kötü arasındaki mücadelelerin işlendiği Türk romanında başarısız da olsa ilk defa iyi karakterli iki kişi karşı karşıya getirilmiştir.

Halid Ziya romanlarında sıklıkla faydalanılan cennetten düşen melek metaforu Batı edebiyatında farklı bağlamlarda kullanılır. Bu metaforla kastedilen kişi, İbrani dinlerin

tamamında şeytandır. Fakat Tanzimat ve İkinci Abdülhamid dönemi Türk edebiyatında masumiyet timsali, günahsız, kişiler şeytanla bağlantılandırılmaz. Her türlü kötülüğün mâl edildiği şeytan metaforunun, masumiyeti ve iyiliği ihtiva eden manaya bürünmesi ilginç bir süreçtir.

Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi'yle birlikte, zihniyet şekillendirici temel güç olan dini söylem zayıflamaya başlar. Akıl ve mantık, yavaş yavaş dinin ikamesi hâline gelir. Bu süreçte cennetten düşen şeytan, alay edilen bir varlık olmaktan çıkıp kötü özelliklerinden arındırılır. Zamanla romantik yüceliğin cisimleştiği bir imgeye dönüşür. Chateaubriand ve Hugo; dini akidelere bağlılıkları nedeniyle, çağı kuşatan tüm değişikliklere rağmen, bu metaforu şeytani biçimde tasvir etmeye devam ederlerken Lord Byron ve Alfred de Vigny ise şüpheli bir inanca sahip olmalarına paralel biçimde, ona sadece iyiliğe ait vasıflarla hayat vermeyi tercih eder. Ne tamamen dindar ne de ateist olan William Blake'in kaleminde ise bu imge emsallerinden hiçbirine benzemeyen, oldukça karmaşık özelliklere sahip bir varlık olarak hayat bulur (Ardin, 2022, s. 13).

Batı edebiyatında cennetten düşmüş meleği edebi bir figür olarak işleyen ilk ismin Lord Byron olduğu söylenir. Yazarın *Yitirilen Cennet* eserinde epik bir anlatımla Âdem ve Havva'nın hikâyesini ele alırken hayat verdiği melek figürü, şeytani özelliklere sahip olmasına rağmen aynı zamanda şaşırtıcı biçimde Tanrı'nın mutlak iktidarının kurbanıdır (Bloom, 2007, s. 39). Türk edebiyatındaysa bu metaforun hangi eserle doğduğunu araştıran herhangi bir çalışma mevcut değildir. Bununla birlikte cennetten düşen melek metaforunun Batı edebiyatındaki kökenlerinin romantizmin öncülerinden kabul edilen John Milton'a dayandırıldığı hatırlandığında, bu hususta Türk edebiyatının belli bir zaman dilimine yönelmek gerektiği ortaya çıkar: Tanzimat. Tanzimat, romantizmin kapsamlı bir kuşatıcılıkla Türk edebiyatına ve felsefesine hükmettiği bir dönemdir. Romantizm ve idealizm Türk edebiyatında genellikle bir arada görülür. Birinin özelliklerinin olduğu yerde yüksek ihtimalle diğerrinin izine de rastlanılır. Bunda romantizmdeki kutuplaştırıcı kahraman kurgusunun yadsınamaz bir payı vardır. Romantikler nazarında güzel olan, çok güzel; kötü olan çok kötüdür. Bu tip anlatıcılar, yüceltme ve aşağılama olmaksızın kahramanlarla nadiren ilişki kurar. Güzellik imgesi meleklerle, kötülük imgesiye yine bir melek olan şeytana izafe edilir. Cennetten düşen melek metaforu besleyen kaynaklar arasında kadercilik de bulunur. Kader, ilahi ve kaçınılmaz bir hakikat olarak anlatıcının acındırma tekniğini destekleyici bir güce dönüşür. Bu nedenle meleklik veya şeytanlık, birçok romanda alın yazısı niteliğindedir. Halid Ziya'nın bu metaforu örneklendirici nitelikteki kahramanları,

anlatıcılar tarafından sonsuz bir saygıyla takdis edilirler. Cennetten hataları yüzünden kovulan melek, Halid Ziya'nın romantik metinlerinde gözlerini iblislerle dolu dünyada açan bir masumiyet timsali olarak hayat bulur.

Mazlume, cennetten düşen melek metaforuyla tasvir olunan kahramanlardandır. Onun trajik sonu, kaderce belirlenen akıbetini değiştiremeyişinden diğer deyişle, başarısız fâilliği yüzündendir. Anlatıcının acemiliğinden kaynaklanan anlatım kusurları da Mazlume'nin hem kader kurbanı oluşuyla ajite edilen hem de fâilliğiyle kınanan biriymiş gibi algılanmasına neden olur. Mazlume, Mihriban Hanım'ın teklifini kabul ettikten sonra yatağa girdiği ilk gecede cennetten düşen melek mitini çağrıştıran bir rüya görür. Anlatıcı, ona izafe ettiği bu rüyayla, geçireceği dönüşümü işaret eder. Her ne kadar başarısızca kurgulanmış olsa da tercihinin bedelini ödeyeceği bu metaforla bildirilir. İbrani dinlerde, şeytanı andıran biçimde alegorileştirilen tek Halid Ziya kahramanı, Mazlume'dir:

“Nihayet gözleri süzüldü, uykunun galebesine [üstünlüğüne] mağlup oldu, bîhud ve bîmecal [kendini kaybetmiş ve güçsüz] bir hâlde yatağına düştü. Bu ağır uykuda Mazlume karışık birtakım rüyalar gördü. Bu rüyalardan biri vücudunu lerze-nâk etti [titretti]. Mazlume kendisini göklerden çamurlar içine düşmüş gördü. Ertesi gün uyandığı zaman şemsin [güneşin] kışa mahsus ziya-yı hazini [hüzünlü ışığı] odasını tenvir etmişti [aydınlatmıştı]. Mazlume on sekiz saat kadar uyumuş olmaktan mahcup kaldı.” (Uşaklıgil, 2016a, s. 21).

Anlatıcı, fenotip özellikleri bakımından tamamen kendine has nitelikler taşıyan kahramanlar tasarlamaktansa, hazır imajlar kullanmayı tercih eder. Okuru yönlendirici işleve sahip bu kalıp ifadeler, anlatıcının kahramanlar üzerinde kurduğu mutlak otoritenin de ispatıdır. Yukarıdaki alıntıda masum olduğuna yönelik bir benzetmeyle tasvir edilen Mazlume, tercihi sonucunda değişime uğratılarak cezalandırılır.

Kahramanın alışkanlıklarına değinmek yahut mevcut psikolojisini izah için geçmişte başlarına gelen şeyleri açıklamak, metin içi gerçekliğin tesis edilmesinde, onun psikolojisini izahta, teksesli söylemin güçlendirilmesinde ve vaka zincirlerinin birbirine bağlanmasında anahtar işlevi gördüğünden romanın retorik bakımından mühim bilgileri içerir: “Mazlume mazinin tahatturat-ı sefilesine [yoksulluğa dair hatıralarına] dalıp gittiği zamanlar kendi hâl-i sefaletini [yoksulluk halini] unutturdu.” (Uşaklıgil, 2016a, s. 22). Bu alıntının işlevi, hemen öncesinde bulunan Mazlume'nin annesi hakkında aklından geçirdiklerini tamamlayıcılığıdır. Anlatıcı Mazlume'nin trajik yaşam öyküsünü etkileyici bir şekilde okura sunmak için onun geçmişini özetler ve mağduru olduğu kaderin arka planını aydınlatmaya çalışır.

Anlatıcı, romanını hâlâ niyeti doğrultusunda kurgulamakla beraber, onu daha gizli biçimde muhtevanın alt katmanlarına yerleştirir. Kahramanın okura arzında acemilik

döneminde kaleme aldığı romanlarındaki gibi vaka akışının ve psikolojik gelişimin her basamağını açıklamak yerine iletmek istediği duygu yahut düşünceyi kimi zaman sezdirme yoluyla kimi zaman bizzat söylediğine rastlanılır. Melih Bey takımının okura tarafınca tanıtıldığı bölümlerde anlatıcının okuru yönlendirme güdüsünün yok olmadığı tespit edilebilir. Sandalların birbiriyle karşılaştığı bölümde Melih Bey takımını üstü kapalı biçimde başarılıca tanıtan anlatıcı, ilerleyen sayfalarda bunu unutmuşçasına onları yeniden anlatmaya koyulur:

“Melih Bey takımı!.. Bu takımın İstanbul hayatında mertebesinin tayini metin [sağlam] bir kaideye müstenit olamaz [dayanamaz]. Tamamıyla kibar âlemin mensubiyet [aitlik] iddia edecek kadar sağlam bir asalet sahibi olmayan bu ailenin yarım asır evveline kadar mevcudiyeti meşuk [varlığı şüpheli] ve müphemdir. Aile efradı [fertleri] içinde kibar hayat sicilinde tanınmış isimler bırakanlara uzaktan yakından -biraz karışık olmakla beraber- tesadüf etmek nesiller şecereleri müteavvâgıllarına [soyağacı uzmanlarına] belki mümkün olur. Asıl takımın hususi hayat tarihi işte bu aileye namını terk eden [adını veren] Melih Bey’den iptida eder [başlar]. «« Melih Bey takımı »» unvanı ailenin bütün ruhi tarihini rumuz ve şümülüyle [kapsamıyla] telhis [özetleyen] ve icmal eder [toplayan] bir ifade vüsatine [genişliğine] maliktir [sahiptir].»” (Uşaklıgil, 2009a, s. 21).

Melih Bey takımının okura ilk takdimi jest ve mimikler, bakışlar aracılığıyla verilirken aynı nitelikteki ikinci örnekte anlatıcı onların ailevi özelliklerine daha açıklayıcı biçimde değinir. Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere anlatıcı Melih Bey takımının köklü bir geçmişinin bulunmadığını, -buradan Batılılaşma sürecinde ortaya çıkmış bir yozlaşmış aile olduğu sonucu çıkarılabilir- kibar âlemine dâhil edilebilecek kadar asalet sahibi olmadıkları, daha ziyade sınıf atlamak isteyen bir aile teşkil ettiklerini ima eder. Melih Bey takımı anlatıcı için kötü şöhrete sahiptir; dolayısıyla romanın kalanı bu düşüncenin ışığında okunmaya müsaittir. Bu aile bir başka aileyle alaka kurduğunda onu da kendi namıyla anılır hâle getirecek baskın özelliklere sahiptir. Firdevs Hanım, küçük yaşta evlenir evlenmez yaşadığı muhitin ahalisince kocasına “Firdevs Hanım’ın beyi” diye hitap edilmeye başlanmış, kocasının adı silinmiştir (Uşaklıgil, 2009, s. 23). Anlatıcı yirmi üçüncü sayfada yer verdiği fikirlerinde, onlarla ilişki kurmaya niyetlenen aileleri uyarmak istiyor gibidir. Evlendikten sonra da Göksu’daki sandal gezintilerine ara vermeyen, bakışları üzerinde toplamaktan büyük keyif alan Firdevs Hanım’ın irsi özellikleri kızlarını da töhmet altında bırakacak kadar olumsuzdur. Anlatıcı, Adnan Bey ve ailesini onlarla birleşirlerse başlarına gelecekler hususunda uyarmak istercesine, son derece menfi bir Melih Bey takımı portresi oluşturur.

Firdevs Hanım'ın Adnan Bey'in alakasının kendisine yönelik olduğunu ima ettiği bölümde Peyker, sandala yoğunlaşan merakın adresinin aslında Bihter olduğunu anlar (Uşaklıgil, 2009, s. 19). Anlatıcı bu bölümün ardından Melih Bey takımını uzun uzun anlatıp Firdevs Hanım'ın olumsuz imajını güçlendirdikten sonra tekrar aynı bölüme döner (Uşaklıgil, 2009, s. 28). Bunun sebebi, kızlarını rakibe olarak gördüğünün açıklanma arzusudur. Firdevs Hanım'ın kızlarına duyduğu haset, romanın kurgusunda mühim yer tuttuğundan anlatıcı bunu vurgulamak arzusundadır. Hâlbuki ilk alıntıda anne ve kızları arasındaki gerilim, rekabet ve buna ilişkin hisler örtülü ve estetik biçimde okura hâlihazırda sezdirilmiştir. Bu tutum, anlatıcının retorik güvenliği sağlama arzusunun izdüşümünün metinde artık değişik biçimde görüldüğünün delilidir. Önceki romanlarda anlatıcı, kahramanları okura arz ederken onların duygusal dünyasını ve geçmişini taşıdıkları retorik öneme yönelik ifadelerle birbirinin ardı sıra belirtirken *Aşk-ı Memnu*'daysa çok daha estetik, göstermeyle anlatmayı birlikte ve daha dengeli biçimde metne dağıtabilmektedir. Bu iki anlatım biçiminin romanın farklı yerlerinde bile olsa aynı bölüme ilişkin bir retorik kaygıyı barındırması, yazarın romancılığının estetik dönüşümünü tam anlamıyla tamamlayamadığını işaret eder. Anlatıcının retorik güvenliği sağlama biçimi yazarlıkta kazandığı tecrübeye paralel olarak değişmiş, çok daha edebi, kulak tırmalamayan, estetik ve dengeli bir anlatım gücünün doğmasını sağlamıştır.

Melih Bey takımının doğrudan tanıtıldığı bölümlerin birçoğunda anlatıcının kaydettiği gelişimi görmek mümkündür. İmaj oluştururken kullandığı malzemeyi çeşitlendiren anlatıcı; soyut, zihinde kolaylıkla canlandırılmayan imgeler kullanmak yerine, gündelik hayattan aşınası olunan eşyalardan faydalanıp anlatımını somutlaştırmaya başlar. Anlatıcının ilk romanından itibaren kurmak istediği realist anlatım tekniği, *Aşk-ı Memnu*'da tekâmülünü büyük ölçüde tamamlar:

“Onlardan taklit edilemeyen şey giydikleri değil giyinişleriydi. Peçelerini bir iştirikleriydi. Peçelerini bir iştirikleriydi ki onu herkesin peçetesinden başka bir şey yapardı. Mesela onlardan biri bir gün eldivenlerinden birini iliklemeyi unutmuş olurdu: Eldivenin tersine devrilen kapağının arasından türlü türlü ince gümüş tellerle, yahut altın zincirler arasında sıra ile inci ve mini mini yakut parçaları sıralanmış zarif bileziklerle dolu beyaz bir bilek öyle latif [hoş] bir ihmal ile açık kalırdı ki bir saniye görülebilen bu bilek artık unutulamazdı. Çarşaflarının kıvrımları, omuzları, kalçalarını sıkarak dökülüşi, onları görenlere, tanıyanlara hemen kim olduklarını ifşa ederdi [açığa çıkarırdı].” (Uşaklıgil, 2009, s. 32).

Melih Bey takımının kendine has giyim tarzı, onlara ayırt edicilik kazandırır. Giyim tarzlarında farkında olmadan yaptıkları değişiklikler bile, sürekli göz önünde bulunmalarının etkisiyle toplumun genelinden farklı oluşlarını tescilleyen birer nişane hâline gelir. Bu

durum, onların toplum nazarında moda otoritesi olarak görölmelerine yol açar. Popülerlikleri tekstil sektöründeki esnafça satış stratejisi geliştirmek için kullanılırken pazarlanmak istenilen kumaşlar, onların beğenisine vurgu yapılarak müşterilere takdim edilir (Uşaklıgil, 2009, s. 33). Bu bölümün romandaki işlevi, onların dış görünümüne verdikleri önemi dolaylı biçimde vurgulamaktır. Anlatıcı, Melih Bey takımının görsel açıdan sahip olduğu çekiciliği giyim tarzlarına değinerek başarılı biçimde okurla buluşturur.

Nesl-i Ahir'de Şakir ve Jeannette'in fenotip tasvirleri karşılaştırma yoluyla verilir. Birbiriyle karşı karşıya gelen kahramanları uzaktan seyreden anlatıcı, onların fiziksel farklılıklarını başarılı biçimde okura sunar:

“O vakit bir topaç süratiyle ökçelerinin üzerinde üç kere döndü ve ta Jeanette'in karşısında, burun buruna, o yassı ve yayık burunla o küçük, ince kanatlı, şakrak burun karşı karşıya gelerek, durdu; iki eliyle Jeanette'in yumruklarını aldı ve bu zarif ve levent [uzun boylu] vücudu sertâpâ [baştan ağaya] sarsan bir kuvvetle çekerek iki yanaklarını, iki geniş buse ile örttü...” (Uşaklıgil, 2009, s. 17).

Kahramanın fenotipi Halid Ziya'nın romanlarında niyet tasarımının güçlü parçalarındandır. Yazarın ilk romanlarında özellikle cennetten düşen melek metaforu etrafında belirginleşen soyutlayıcı ifadeler sonraki romanlarında gittikçe somutluk kazanır. Soyutlamanın amacı, kahramanı daha etkileyici biçimde tasvir ederek okurda oluşturmak istenen tepkinin artırılmak istenmesidir. Güçlü bir kurgu aracılığıyla sıradan kahramanları ilgi çekici hâle getirmekte yaşanan zorluk, anlatıcıyı bu anlatım tarzına sevk eder. Zamanla, gerçekçi ifadelerle betimlenmeye başlanan kahraman, sıfat ve zarflarla korunaklı bir imgeye sahip olur. Anlatıcı, okurun onları kendi ideolojik filtresiyle tanıyıp yargılamasına çoğunlukla izin vermemekle beraber; buna imkân verdiği nadir bölümlerde de okuru kendi düşünce ve izlenimlerine yönlendirir. Kahramanın fenotipine ilişkin ifadeler, anlatıcının dünya görüşüne içkindir.

V. BÖLÜM: RETORİK ARAÇLAR

Halid Ziya'nın roman anlatıcısı, eserin mana dünyasının hayalet şoförüdür. Metnin direksiyonuna oturduğunu zanneden okur, onun tarafından belirlenmiş yorum rotalarının dışına çıkamaksızın okuma tecrübesini sonlandırır. Okur, kendisini nadiren metinle baş başa bırakan anlatıcının tesirinde, bilinci gaspedilmiş vaziyette, direksiyonun kontrolünün kendisinde olmadığından bihaber, onun sesini gayriihtiyari biçimde takip etmeye ve yolculuğunu hedeflenen yorum durağında tamamlamaya mahkûmdur. Bu tutumun kökeninde yazarın tekniğini geleneksel anlatım türleriyle beslemesinin yanı sıra, idealist ve mutlakçı; farklı görüşlere kapalı zihniyetinin de kayda değer bir payı vardır.

Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah*'a kadar kaleme aldığı romanlarında metnin yorum labirentine dâhil olan okur, anlatıcının denetiminden çıkabileceği imkânlarla nadiren erişir. Bu labirentin içindeki zihinsel hareket alanı o kadar kısıtlıdır ki, bir türlü anlatıcının açıklayıcı ve yönlendirici anlatımından kurtulup kendi bilincinin yardımıyla metnin potansiyel yorum koridorlarında gezinemez. Metin boyunca tek kılavuz, anlatıcının sesidir. Bu seste anlatıcının ideolojik ve estetik filtresi bulunur. Roman, onun zaviyesinden görülür ve yorumlanır.

Anlatıcı, metnin başından sonuna kadar okurun zihinsel hareket alanını kısıtlamak/metnin potansiyel yorum alanını daraltmak için kullandığı ifadeleri emniyete almalı ve birtakım retorik araçlar geliştirir: aforizma, his ampirizmi, sözsüz iletişim, öngörü ve nesneleştirme gibi hem kullandığı üslubu belirleyici hem de retorik güvenliği sağlayıcı birçok araç tüm romanlarda ısrarlı biçimde kullanılır.

5.1. Okurun Konumunun İşgali: Aforizmalar

Kısacık sözlerle derin ve akılda kalıcı bir manayı yakalama arzusu edebiyat ve düşünce tarihindeki birçok kalem ustasını tiryakisi hâline getirmiştir. Fakat buna karşın, öyle bir tutkuyla söylenmemiş sözlerin de birçok kere okunarak veya ağızdan ağıza dolaşarak zaman içerisinde müstakil metinlere dönüştüğünü tahmin etmek isabetsiz olmayacaktır. Sözden yazarının/söyleyeninin isminin silinebilmesi veya barındığı metinden onun ismiyle beraber kopabilmesi geniş bir alana yayılmasıyla mümkün olacağı gibi bunun gerçekleşmesi içinse manasına akılda kalıcı ve patlayıcı bir tesir kazandıracak biçimde söylenmesinin ve bulunabileceği en doğru yerde konumlandırılmasının yadsınamayacak payı bulunur.

Müstakil eserlere konu olabilecek derinlikteki fikirleri kısaca ifade etme arzusu evrenseldir. Gary Saul Morson'un dikkat çektiği gibi başarılı kabul edilen kısa edebi eserlerin birçoğu uzmanların "bilgelik edebiyatı" biçiminde tanımladığı eserlerin arasına dâhil olur. Aforizmalar nitelikleri itibariyle felsefe ve edebiyatın kesişim noktalarından birini teşkil eder. (Morson, 2012, s.1-3). Kurmaca eser anlatıcıları sıklıkla onların kulağa ve zihne hitap eden keskin ve çarpıcı doğasından yararlanır.

Aforizmalar ve ara sözler, Halid Ziya romanlarında okura ait yorum alanının anlatıcı tarafından işgal edildiği bölümlerdir. Metnin retoriğini kontrol etmek isteyen anlatıcı, kendi fikirleriyle okurun yorum alanına girer. İma edilen okurla, gerçek okur arasındaki müktesebat farkından kaynaklanan bu işgal, metni edebilikten uzaklaştırdığı gibi okuru da edilgin hâle getirir.

Aforizmaların birçoğu anlatıcının hünerlerini okura sergileyebilmek için inşa ettiği küçük birer arena işlevi taşır. Okur, anlatım ritminin yükselmesiyle dikkatini metne iyice yoğunlaştırdığında kendini bir ânda ortaya çıkaran anlatıcı, onu inanmaya en müsait olduğu yerde kısıkvrak yakalayıp kendi fikirlerini olabilecek en tesirli biçimde cümleleştirir ve erkini ispatlarcasına okura onaylatır. Anlatıcının küçük bir iktidar gösterisi niteliğindeki aforizmaların işlevleri bununla sınırlı değildir. Geleceği haber verme, kahramanlar arasındaki sessiz iletişimin içeriğini izah, pasajları ekleme, metnin retoriğini güçlendirme gibi işlevleri de vardır.

Aforizmaların ilk işlevi, vaka akışında kahramanların mevcut psikolojisini okura daha iyi intikal ettirmek yahut özelliklerini sağlamlaştırmaktır: Örneğin, romanın henüz başında Nemide'nin, annenin de bulunduğu mutlu bir aileye duyduğu hasreti okura aksettirme işlevini taşıyan dişi kuşun yavrularını beslediği bölümün¹⁰ ardından zikredilen "Bazı hasta kalpler vardır ki, en küçük vesilelerle müteheyyiç olurlar [heyecanlanırlar]. Onların cerihalarını [yaralarını] açmaya en hafif bir temas kifayet eder [yeter]." (Uşaklıgil, 2005, s. 21). şeklindeki aforizmatik cümleler, okurun yerini işgal eden yazarın, Nemide'yi kesin bir dille eşyalaştırarak şahsi yorumları marifetiyle okurun zihninde uyandırmak istediği kırılğan mizaçlı kız imajının sabitleştirilmesinde önemli bir yer tutar.

¹⁰ "Garip bir kuvve-i mıkna-tisiye [mıkna-tis gücü] genç kızın nazarını kuşa peyrev etti [yöneltti]. Şehnişinin yanında, dalların arasında mesut bir aileye mülecca [sığınak] olan saadet yuvasına kadar sevk etti. Nemide gözünün önündeki şefkat levhasını temaşaya [tablosunu seyretmeye] daldı. Yavruların anası başka bir gıda aramak üzere tekrar uçmuş idi ki, genç kızın gözleri hâlâ yuvaya merkûz [dikili] idi. Birden bire gözlerinin etrafında hafif takallüsler husule geldi [büzüşmeler oluştu]. Kirpiklerinin ucunda nereye düşeceğini şaşırmış muhteriz [çekingen], muhtez [titreyen] bir katre göründü." (Nemide: 21).

Romanda aforizma niteliği taşıyan bir diğer cümleye, Şevket Bey'in evlenmek üzere yazdığı mektubun ardından rastlanılır. Geçmiş, özetleme yoluyla okura arz edildiği için zamanda atlama yoluyla bir anda Şevket Bey'in evliliğinin iki ay sonrasına gidilerek eşinin hastalığına dikkat çekilir. Sözlü gelenekten beslenen bir hikâye anlatıcısı edasıyla, vaka akışına dâhil olarak: “Lakin heyhat [Ama ne yazık]! Hayatta en az devam eden saadettir.” (Uşaklıgil, 2005, s. 30). der. Bu aforizmanın işlevi, eserde güvenilir anlatıcı bulunmadığı için kolayca tahmin edilebilirdir. Eşinin rahatsızlığı Şevket Bey'in huzurunu muvakkat kılarak yaşayacakları kötü bir gelişmenin habercisi olacaktır. Aforizmaların romanda tespit edilen ikinci işlevi de böylece ortaya çıkmış olur: gelecekte haber verme.

Aforizmaların bir diğer işlevi konuşmaksızın uzun bir müddet birbirlerine bakakalan kahramanların bu hâllerinin izahıdır: “Bu nazarlardan muhabbet boşanıyor, baba ile kızının gözleri sanki öpüşüyorlardı.” (Uşaklıgil, 2005, s. 46). cümlesinin hemen ardından gelen “Kalplerin buseleri [öpücükleri] dudaklarda, ruhların buseleri nazarlardadır.” aforizması, kurulan benzetmeyi izah işlevine sahiptir. Gelecekte haber verme işleviyle müşterek biçimde tasarlanmış bir aforizmada da aynı işleve rastlanılır: Anlatıcı, Nemide'nin, babasının Nail'in onu ziyaret etme sebebini açıklamak için uydurduğu bahaneye inanma nedenini ve sonrasında olacakları bir aforizmayla açıklamaya çalışır: “İnsan kendisince ızdıraba sebep olacak bir hakikate mümkün mertebe geç kanaat etmek için en zayıf delilleri pek kuvvetli bulur.” (Uşaklıgil, 2005, s. 55) Nemide'nin bu alıntıdan sonraki bölümlerde Nail'in ona âşık olmadığını öğrenmesi ve kendisini derin bir ızdırıp çekerken bulması bunun ispatıdır.

Anlatıcı, retoriği güçlendirirken okurun kendi zihinsel becerisiyle ulaşabileceği çıkarımları estetik biçimde ifade ederek okurun konumunu işgal eder. Bu tutumun kökeninde, metni daha açıklayıcı hâle getirip okuru telkin etme arzusu bulunur: Önce, okurun yerini gaspederek “Nemide, Nail'i seviyor mu?” diye soran, ardından “Bilmiyor... Bunu düşünmek için henüz pek küçüktür.” (Uşaklıgil, 2005, s. 90) cevabıyla, hem kahraman yerine konuşan hem de okurun yerine cümleyi yorumlayan anlatıcı, Nemide'nin Nahit'i ağlarken gördüğünü zannettiğini belirttikten sonra, kendisinin de ağladığını özetler ve bunun sebebini bir aforizmayla izah eder: “İnsanın kendisince tayin edemediği bazı hisler vardır ki onlara benzeyen bir hisse müsadif olmayınca [rastlamayınca] meydana çıkmaz.” (Uşaklıgil, 2005, s. 91). Romanda izah işlevi gören bir diğer aforizma, dâhil olduğu paragrafla beraber ele alınmalıdır. Rakibesi Nahit'in Nail'in Paris'e gitme ihtimalinin kesinliğini sorgulaması

üzerine dilini teçhizatlandıran Nemide'nin keskin bir tasvirle¹¹ onda duygusal tahribat meydana getirme amacı ifşa edildikten sonra neden böyle bir şeye ihtiyaç duyduğu aforizma marifetiyle okura izah edilir: “İnsan saadetine [mutluluğunun] şahsına inhisarını [kendisinde olmasını] arzu ettiği kadar elemlerine iştirak [üzüntülerine ortak] olunduğunu görmek ister.” (Uşaklıgil, 2005, s. 91)

Bu aforizma anlatıcının onayıyla romanın genel tekkesli yapısını güçlendirme işlevi taşır. Bu işlevin bir diğer örneği, anlatıcının bir önceki paragrafta tasvir ettiği bölümü¹² onaylayarak okura tekrar, bu kez derinlerden seslenip onu daha güçlü hâle getirme çabasında fark edilir: “Çocukların gözleri! Onlar bahar semasına benzer; güneşin handesi ile envara müstağrak [gülüşü ile nurlara dalmış] iken bulutlardan yağmur damlaları saçılır.” (Uşaklıgil, 2005, s. 54). Bu, tekkesli roman yazarının, metnin yorum alanını kontrol etme girişimlerinden biri olarak da değerlendirilebilir.

Bir diğer aforizma, anlatıcının insan doğası hakkındaki görüşlerine yer verebilmesini sağlar: “İnsan, kendisince pek mültezim [tarafdar] olan bir fikre iştirak olunduğunu [katıldığını] görmekten hâsıl ettiği lezzeti pek az şeylerde bulur.” (Uşaklıgil, 2005, s. 93). Diğer aforizmalar gibi yazarca zikredilen bu fikrin de romanın tekkesli bütünlüğünü tehdit eden bir yanı yoktur. Aforizmanın ardından gelen kısımda¹³, Nemide'nin babasının ondan önceki bölümde¹⁴ güllere duyduğu alakayı paylaşabileceği birini bulduğunda mutlu hissettiğine değinildiği hatırlandığında anlatıcının yine kendi kendini onaylayan bir retorik kurduğu fark edilir.

Anlatıcının konumu kahramanla arasındaki mesafeyi o kadar daraltır ki, anlatıcı; kimi zaman onların düştüğü acı verici duruma üzüldüğünü açıkça belli etme ihtiyacı duyar. Aşağıda verilen örnekte, Nemide'yi kaderci bir zaviyeden gören anlatıcının, “Zavallı kız!” ara sözüyle, aforizmalarda olduğu gibi okurun düşünmesi gereken bir ifadeyi, kalem sürçmesiyle ağzından kaçırmasına neden olan şey, otoriterlik arzusunun neden olduğu tahriktir. Anlatıcı, böylece okurun konumunu işgal etmiş olur:

¹¹ “Nemide bu cevabı bir hançer darbesi gibi Nahit'in sinesine saplamak istiyormuşçasına vermişti. Kendi kalbini delen bu darbenin diğer bir kalbi daha yaraladığını görmekten bir haz duydu.” (Nemide: 90).

¹² “Gözkapakları uykunun sıkleti [ağırlığı] altında kapanmış, dudaklarını tatlı bir rüya, masum bir tebessümle tezyin etmişti [süslemişti] ki gözlerinden hâlâ yaşlar damlıyordu.” (Nemide: 54).

¹³ “Nemide babasını bu suretle memnu etmekten geri durmazdı. Ekseri defalar, Şevket Bey'e nadir güller bulmak için günlerce dolaşan Ömer Ağa da gül bahçesinde çalışırdı.” (Nemide: 93).

¹⁴ “Bazen o da babasına refakat ederdi. O zaman Şevket Bey gülleri hakkında tafsilat [ayrıntılı bilgi] verecek birisini bulduğundan dolayı pek mesut görünürdü.” (Nemide: 93).

“Çocukların hayat ihtiyaçlarını babalar mütefekkindir [yüklenmiştir], fakat hissiyata [duygulara] ait tehlikeden muhafaza edecek [koruyacak] olan anaların himayesidir [koruyucusudur]. Nemide bundan mahrumdu [yoksundu].” (Uşaklıgil, 2005, s.99). Cümlesinin ardından ağlamaya başlayan Nemide’nin ahvaline dayanamayan yazar, bölüme son noktayı kendi cümleleriyle koyma ihtiyacı hisseder: “Zavallı kız!..” (Uşaklıgil, 2005, s. 99).

Ara sözler, kurgudaki çatışmayı yükselterek okurun merakını artırma işlevine de sahiptir. Nemide ile Nail’in evleneceği haberini alan Nahit’in geldiği yol ayrımında bir karar alması gerekir. Okurun aklından “Acaba şimdi ne yapacak” sorusunu geçirmesi muhtemel yerde, anlatıcı yine devreye girerek bu ihtiyacı karşılar ve romanın ritmini arttırmaya çalışır: “Şimdi ne yapacak?” (Uşaklıgil, 2005, s. 113). Böylelikle okurun sesi, metnin içinde tecessüm eder ve anlatının içine çekilir.

Bir Ölünün Defteri’yle beraber hacimce büyümeye başlayan aforizmalar, metnin organik bir parçası hâline gelmeye başlar. Anlatıcının görüşleri oldukları kolayca anlaşılabilir da bulundukları yere ait görünürler:

“Çocukların neşveye [neşeye], saadete muhtaç olan kalpleri için en muzlim [karanlık] matem rengi, bahar sabahları çiçeklerin vüreykalarına sâye [küçük yapraklarına gölge] salan çiğ buharlarından müteşekkil [oluşan] hafif sislere benzer; ilk güneş ziyasına [ışığına] karşı süzülüp uçar...” (Uşaklıgil, 2016b, s. 35).

Yukarıdaki ifadede, Halid Ziya romanlarında aforizma kullanımında görülen değişiklik açıkça görülür. Anlatıcı metnin retoriğini güçlendirmek amacıyla hayat verdiği fikirleri daha estetik, uzun ve örtük biçimde ifade etmenin bir yolunu keşfetmiştir. Sonraki romanlarında da aynı tutumu devam ettiren anlatıcı, hayat hakkındaki görüşlerini yine aforizma kılığında, otoriter, mutlakçı ve tartışmaya kapalı biçimde okura takdim ederken onları biçimce değiştirse de bağlama katkılarına dokunmaz. Metinde kapladığı alan genişledikçe gövde gösterisi niteliğini nispeten kaybeden aforizmalar, retoriği güçlendirici işlevlerini daima sürdürür.

Hacimce genişleyerek retoriğin doğal parçası hâline gelen aforizmalar anlatıcının nasihatçi ve telkinci özelliğini sergileyebileceği daha geniş bir metin alanına dönüşür:

“Çocuk! Derdi. ‘Siz kadınlar, hepiniz az çok çocuksunuz, hele bir endişeye, kalbinizde sizi kemirecek bir kurda her vakit muhtaçsınız. Bu öyle bir sinir hastalığı ki kurda her zaman muhtaçsınız. Mutluluğunuzun neşesini sağlıklı tutmak için tutmak için sizi ufak tefek sebepler bularak ağlatmalı. Kadınlar ağlamazlarsa mutluluklarının sessizliğini dolduracak şeyler icat ederler, kuruntulanan belalarla kendilerini zehirlerler, mutlaka, hiç olmazsa bir parça mutsuz olmak için sebepler bulurlar ve genellikle bu o kadar tehlikeli, o kadar zararlı olur ki bir gün kendileri de fark etmeksizin artık bir daha mesut olmamak üzere mutsuz olmuş bulunurlar.” (Uşaklıgil, 2020, s. 80)

Ahmet Cemil'in çocukluğuna dair hatırladığı en eski anıdan bahsedilmesinin ardından konuşmaya başlayan anlatıcı, onun daha önceki yaşantısından zihninde hiçbir iz kalmamasının sebeplerini kendi görüşleriyle açıklamaya girişir. Bu girişim, anlatıcının metin üzerindeki otoritesini güçlendirme işlevindedir. Sözde soru cümlesiyle, kaleminden çıkacak ifadeleri peşinen okura onaylattıran anlatıcı, hatıraların tabiatı hakkındaki kendi düşüncelerine yer verir:

“Ahmet Cemil artık ötesini bilmiyor, o kadar tahattur ediyor. Çocuklukta hep böyle değil midir? Hatıralar hava ve zaman tesiriyle [etkisiyle] yıpranmış, delik deşik olmuş bir sahife şeklinde kalır. O zaman en ziyade tesir eden şeyler, hatırat levhasında [anılar tablosunda] en derin kazılır. Hatta Ahmet Cemil gözlerini kapayınca hatıraları asarında bu vakadan sonra kendisini birden o mektepten çıkmış başka bir mektepte bulur.” (Uşaklıgil, 2002, s. 49).

Babasının vefatının ardından ailesinin maddi ihtiyaçlarını göğüslemek zorunda kalan Ahmet Cemil, annesinin diplomayı alacağı zamanı ona sormasıyla hızlı bir dönüşüm geçirerek hayatın acımasız tarafıyla tanışır. Anlatıcı, bu durumu matemın verdiği acının kişiye hayattaki vazifesini hatırlatmasıyla açıklar: “Bir matemın kahrı [acısı] altında ezilip kalplere metanet [kuvvet] vermek için hayat vazifelerinin hâkim sedası kadar müessir [etkili] şey olamaz.” (Uşaklıgil, 2002, s. 68). Anlatıcı bu bölüme yer vermeyip sadece özetlemeyle onun geçirdiği değişimi bildirmeyi tercih etse, okurun zihninde alıntıdaki gibi estetik biçimde olmasa bile retorik bakımından benzer ifadeler doğması son derecede muhtemeldir. Metne katılabilen, onun mana dünyasına katkıda bulunabilen bir okur tipinin olgunlaşmasını engelleyen bu tür ifadeler, anlatıcının, okuru çocuk konumunda görmesinden ve ona uygun bir korunaklı retorik inşa etmesinden kaynaklanır. Okurun doldurabileceği boşluk, anlatıcı tarafınca işgal edilir ve metne dâhil edilebilecek yorumlara bırakılan alan sınırlandırılır.

Anlatıcı kahramanın davranışlarına dayanak oluşturabilmek adına, aforizmaları geçiş cümlesi işlevinde de kullanır. Vaka halkalarının birbirine daha sıkı bağlanmasını sağlayan bu teknik, diğer yöntemlerdeki gibi retoriği korunaklı yapan unsurlardandır. Aşağıdaki Ahmet Cemil'in annesinin artık ondan ekonomik açıdan aileye destek olmasını beklediğini anladıktan sonra yaşadığı buhrandan sonra, dostu Hüseyin Nazmi'nin yanına gitme arzusu, anlatıcının görüşleriyle açıklanmaya çalışılır:

“İnsan, keder ve sevinç zamanlarında kalbinin tahammülünden [dayanabileceğinden] fazlasını diğer hassas [duygusal] bir kalp ile taksim etmek [paylaşmak] ister. Bu öyle bir ihtiyaçtır ki hiçbir maddi fayda beklemeksizin Ahmet Cemil'i Hüseyin Nazmi'ye sevk ediyordu [götürüyordu].” (Uşaklıgil, 2002, s. 68).

Teksesli roman anlatıcısı metin boyunca retorik kontrolü altında tutmaktan vazgeçmez. Vaka akışındaki olaylar, kahramanların iç çatışmaları ve zihinlerinde, kalplerinde beliren fikir ve hisler, anlatıcının denetimiyle okura ulaştırılmaya çalışılır. Aforizmalar barındırdıkları kesinlik, tartışmaya kapalılık ve didaktiklikle anlatıcının metindeki görünürlüğünün en belirginleştiği anlatım birimleridir. Metin aracılığıyla vurgulanmak istenen fikirlerin bir kısmı, vaka ritminin yükseldiği yerlerde kapanış cümlesi olarak verilirken nihai söz, anlatıcı tarafınca söylenmiş olur:

“Valide!.. Nihal’in validesi olmak fikri hayatının bütün mahrumiyetleri içinde en acısıyla o kadar samimi bir irtibatı haiz idi [sahipti] ki... Ne seviyet [kadınlık] emellerinden feragat etmiş [vazgeçmiş] bütün biçare kadınların kalbinde her türlü mahrumiyetlerin gözyaşları sükût edilebilir; fakat bunlardan biri, analıktan mahrum kalmış olmak acısı, daima zehirden birer katre ile damlayan itiyam bulunmaz bir cerihadır [kapanmaz bir yaradır]. Zannolunur ki tabiat kadınların ruhuna boş kalmaya tahammül edemeyen bir beşik koymuştur. Bu ihtiyar kızın da ruhunda böyle boş bir beşik, o beşiğin yanında hiç olmazsa boşluğunu uyutmak isteyen bir ananın mersiye kabilinden [ağıt türünden] ninnileri vardı. Birden, hastanın son sözüyle, bu beş beşiği dolmuş zannetti ve bugünden başlayarak rikkatle [merhametle] karışık bir muhabbet onu hastaya meftun etti [bağladı].” (Uşaklıgil, 2009a, s. 89).

Aforizmalar, eğlenceli birer retorik oyundur. Yazı kabiliyetini, zekâsını, metin düzlemindeki babalığını okur nazarında tescillemek isteyen anlatıcıya vazgeçilmesi güç bir konfor sunar. Yukarıda alıntılanan bölümden önce, Adnan Bey’in Mlle de Courton’a kızı Nihal’in muallimesi değil, validesi olacağını söyler. Bu cümle, Mlle de Courton’nun kalbinde ölü vaziyette bekleyen anne olma arzusuna can verir ve anlatıcı, kadınlık emellerinden vazgeçenler hakkındaki fikirlerini iletebileceği bir alan bulur. Mlle de Courton’nun üzerinden onunla benzer durumdaki hemcinsleri genellenir. Anlatıcı, analıktan mahrum kalan kadınların genel psikolojisini açıklamaya girişir. Onun entelektüel birikimi, anıştırmaların yardımıyla etkili biçimde okura telkin edilir.

Romanın önceki bölümlerinde anlatıcının artık sezdirme kabiliyeti kazandığı, ima, jest mimik ve diyaloglar yoluyla kapalı biçimde okura iletebildiği ortaya çıkarıldı. Anlatıcının, yukarıdaki aforizmaya yer vermeden Mlle de Courton’nun annelik içgüdüsünü gerçekleştirme arzusunu okura iletmenin bir bir yolunu bulabileceği görüldü. Buna rağmen kendini metnin içinde tamamen kaybettirmemesi anlatıcının babalık içgüdüsüyle açıklanabilir. Gittikçe estetikleşen sanat tasarımının, en başarılı romanında bile tekâmülünü tamamlayamaması, onun yazma motivasyonunun çocuğu olarak gördüğü okura babalık etmek istemesindendir. Onun bu tutumu, okuru da kısmi biçimde olgunlaştırır. Okurun metne kendi fikir ve izlenimleriyle katılabileceği yerler, biraz daha genişlemesine rağmen

hâlâ ideal seviyede değildir. Anlatıcının retorik kaygıyla kullandığı vazıh cümleler, okurun olgunlaşmasını engeller.

Bihter'in yalnız kalmak ihtiyacıyla kendini odasının penceresine attığı sahnede yer alan aforizma, önceki romanlardakilere göre hacimce geniş, retorığı güçlendirme işlevini yitirmemiş, metin içi gerçekliğin tesisinde kullanılan bir malzeme olmasının yanı sıra, okurun yorum alanını daraltarak onu anlatıcının odağına girmeye mecbur edici niteliktedir:

“Kalplerimizde bazı illetler vardır ki vücudun tamamıyla ensicesine hulul ettikten [dokusuna girdikten] sonra keşfolunamayan hafi emraza [gizli hastalıklarına] mahsus bir nüfuz hıyanetiyle kendisini göstermeden, tahriplerini haber vermeden deruni [içten] bir yangın dumansızlığıyla yanar, yanar; bu bir ateştir ki mahiyetini bilemeyiz, vücudundan haber almayız; o yavaş yavaş, vazifesinden emin, devam eder; nihayet bir gün birdenbire, bir hiç, bir dakikalık bir vukuf [anlama] bize gösterir ki kalbimizde bir yangın var. Nedir? Nereden tevellüt etmiştir [doğmuştur]? Bu yangın nasıl serseri bir rüzgârın kanatlarıyla düşerek orasını tutuşturmuştur? Bilemeyiz.” (Uşaklıgil, 2009, s. 199).

Anlatıcı, Bihter'in başından geçen duygu tecrübesini tüm insanların benzer şeyler yaşadığına ilişkin bir genellemeyle aforizma marifetiyle açıklar. Bihter'in Adnan Bey'le yaptığı mantık evliliğinin onun duygusal ihtiyaçlarını karşılayamadığı bu sahnede ortaya çıkar. Anlatıcı, Bihter'in ruhsal dönüşümünün gerekçelerini okura bizzat bildirirken onun metindeki konumunu da işgal eder. Alıntılanan pasajın romandan çıkarılması, okurun kendi yorumlarıyla metne katılabileceği bir alan açar. Anlatıcının tüm insanların tecrübe edebileceğini varsaydığı bir duyguyu açıklama gerekçesi, kendi kendini onaylayan bir retorik inşa etme çabasındandır. Ancak bu durum, okurun metni kendine ait bir zihinsel faaliyetle tecrübe etmesini engeller.

5.2. Konuşan Bakışlar, Alfabetik Lisanlar: Sözsüz İletişim

İnsanlar arasında vuku bulan yüz yüze iletişimde, duygular ve fikirler farklı biçimlerde ifade edilir. Fikirler genellikle sözlü; duygularsa sözsüz dille anlatılır. (Cangil, 2012, s.70). Özellikle sözlü iletişimin kesildiği dramatik anlarda belirginlik kazanan sözsüz iletişim, kurmaca metinlerde sıklıkla kullanılan anlatım tekniklerindendir. Halid Ziya'nın roman anlatıcısı, bu tekniği metnin tekseslileşmesi için araçlaştırır.

İnsan bedeni, birçoklarınca içinde gizli anlamların barındığı birer levha olarak görülür. (Lüleci, 2020, s.610). Beden dilinin insan psikolojisinden izler barındırdığı düşüncesinin kökleri, İslâm felsefesine uzanmakla beraber, Halid Ziya'nın bu bağlamda

beslendiği kaynak, Batı fizyolojisidir. Yazarın kaleme aldığı *İlm-i Sima* adlı eser, büyük ölçüde Lavater tesiriyle şekillenir.

Halid Ziya'nın romanlarında jest ve mimiklerin, bakışların, tabiatın hatta eşyaların dili vardır. Sessizliğin olduğu ânlarda sık sık onlar konuşmaya başlar. Anlatıcı, bu dilleri bilen tek kişiymişçesine onları okura tercüme eder. Duygular taşkın şiddete eriştiklerinde insan bedeninde dile gelebilir. Sözle layıkıyla ifade edilmeyecek bir duygu istemsizce beden her hangi bir yerine sızabilir. Bir ressam, çizdiği resimle muhatabıyla doğrudan görsel iletişim kurabildiğinden bu tür duyguları alakalılarına aktarmak için yeterli araçlara sahiptir. Fakat yazar, daha farklı ve kısıtlı imkânlarla bunu başarmak zorundadır. O, tasarladığı anlatıcı aracılığıyla insan bedenini kelimelerin meydana getirdiği bir görsel kompozisyonla dolaylı olarak okura iletmek mecburiyetindedir. Anlatımı dolaylı kılan, okurun sessiz iletişimin içeriğini anlayabilmek için anlatıcının odağına girme zorunluluğudur. Halid Ziya'nın tek sesli roman tasarımında anlatıcının odağından çıkıldığında sessiz iletişimin niteliğini anlamlandırabilecek kadar güçlü, sezdirmeye dayalı bir anlatım söz konusu değildir.

Bir kahramanın beden dilini aktarmak isteyen anlatıcının, metni kendi odağının dışına taşması zordur; eserde birinci şahıs anlatıcı yoksa veya kahraman kendisinin o anki hâlini bizzat dile getirmiyorsa, anlatıcı kendi sesiyle belirip onu izaha koyulur. O hâlde, böyle bölümleri tamamen tek sesli mi kabul etmek gerekir? Buna “Evet!” diyebilmek mümkün değildir. Kahramanla mesafesini korumak isteyen bir anlatıcı için karşılaştığı zorluklardan kurtulmanın yolları çoğu zaman vardır. Roman anlatmaya dayalı bir türdür, ister istemez bazı yerlerinde anlatıcının şahsi izlenimlerine ihtiyaç duyulur. Bu tür bölümler romandan çıkarılırsa, çoğunluğunu diyalog ve monologların oluşturduğu, anlamca eksik bir ifade bütünlüğü kalır. Burada dikkat edilmesi gereken şey, anlatıcının veya yansıtıcı konumundaki bir kahramanın, beden dili açıklanmak istenen kahramanı aktarma biçimidir.

Beden dili romanda birçok şekilde tasvir edilebilir. Bir kahraman, diğeri hakkındaki gözlemlerini dile getirirse, okur onun izlenimleri aracılığıyla onlara eriştiğini bilir. Anlatıcı, roman türünün ona sağladığı imkânları kullanarak bir kahraman hakkındaki fikir ve izlenimlerini bizzat da aktarabilir. Onun sözü sık sık devralması metnin tek sesini güçlendirir. Bununla birlikte anlatıcının kendine ait düşünceleri romanda doğrudan belirttiği kısımların tamamını tek sesli kabul etmek bazı anlatım tekniklerinin ıskalanmasına yol açar. Çünkü çok sesli romanda da anlatıcı birçok yerde kendi izlenimlerinden faydalanmak zorundadır.

Anlatıcının izlenimlerini aktardığı bölümlerin değerlendirme aşamasında retorik çok önemli bir işlevdedir. Anlatıcı, kahramanların ikisinin de bilemeyeceği şeyleri bildiğini iddia ediyor ve bunu onaylatıyorsa, ilgili bölüm tekseslidir. Ayrıca, anlatıcı fiziken hareketsiz vaziyetteki kahramanı, niyeti doğrultusunda yorumluyor, güçlü sıfatlarla onu abartmaya veya küçültmeye başvuruyorsa, burada yine tekseslilik konusudur. Onu olduğu gibi, retorik kaygıyı asgari seviyeye çekerek kendi bilincinden müstakil bir varlıkmiş gibi anlattığındaysa çoksesli bir metin atmosferi oluşur.

Halid Ziya'nın özellikle İzmir dönemi romanlarındaki anlatıcılarının hangi yöntemi seçtiğini tahmin etmek hiç zor değildir. Yazar, metnin yorum dünyasını kontrol eden anlatıcılar tasarladığından beden dilinin aktarımında tekseslilik oluşur. Örneğin *Ferdi ve Şürekâsı*'ndan alıntılanmış aşağıdaki pasajda, anlatıcının kahramanların bakışlarının dilini tercüme ettiği görülür.

“Sâniha hazırlanıp da aşağıya indiği zaman Nesime Hanım'ı kendisine muntazır buldu. Beynlerine sâkitane bir nazar teati edildi [Aralarında sessiz bir bakışma yaşandı]. Bir müddet böyle yekdiğerine baktılar [bir süre bakıştılar]. Nesime Hanım: “Sahih [Gerçek] mi, Sâniha? Oraya gidebilmek için kendinde kuvvet buluyor musun?” demek istiyor, Sâniha da, nazarındaki metanet, simasındaki azm-i kavi [kararlılık], dudaklarındaki tebessüm-i lakaydi [umursamaz gülümseme] ile: “Görüyorsunuz a! Her şeye mukavemet edebilecek [direnc gösterebilecek] bir halde, her türlü ahvale kemâl-i tahammül ile mukabele gösterecek [her türlü durumu sabırla karşılayacak] bir kuvvette değil miyim?” Manasını işrab ediyordu [Anlamını taşıyor gibiydi].” (Uşaklıgil, 2014, s. 153).

Sâniha ile Nesime Hanım arasındaki bu sessiz diyalogu teksesli hâle getiren husus, anlatıcının Sâniha'nın bakışlarını tercüme ederken kullandığı ifadelerdir. Sâniha'nın dokunaklı hâlleriyle ele alınması, her fırsatta romantize edilmesi, anlatıcının kaderci yaklaşımının sonucudur. Alıntıdaki “her şeye direnc gösterebilme” ve “her türlü durumu sabırla karşılayabilme” ifadeleri okurda acındırma yoluyla Sâniha hakkında sempati uyandırmak isteyen anlatıcının söylemini güçlendirir:

“Bir kelime teati etmeksizin sokağa çıktılar. Bir şey söylemeye de ihtiyaç yoktu. İnsan, bazen lisanıyla tercüme edemeyeceği [anlatamayacağı] kadar nazik olan efkârını [düşüncelerini], gözlerinin bir nigâh-ı serii ile takrir eder [hızlı bir bakışıyla anlatır]. Oğlunu bahtiyar etmeye [bahtsızlığını tamamlamaya] giden bu genç kız bir nazarla yekdiğerine söylemek istedikleri şeyleri söylemişlerdi.” (Uşaklıgil, 2014, s. 153-154).

Tamamı anlatıcı tarafından aktarılan yukarıdaki satırlarda hem bakışların dilinin içeriği anlatılır hem de Nesime Hanım'la Sâniha'nın hangi konuda konuşup birbirleriyle anlaşabildikleri söylenir. Paragrafta anlatıcının bakışların dili hakkında söyledikleri tasdiklenir ve eserin monolojik bütünlüğü güçlenir.

Bakışlar, romandaki iktidarını göstermeyi fazlasıyla seven anlatıcı için alan açıcı işleve sahiptir. *Ferdi ve Şürekâsı*’nda yer alan bir bölümde, Sâniha ve İsmail Tayfur arasında meydana gelen bir bakışmanın hemen ardından metnin içindeki varlığını belirginleştiren anlatıcı, bakışların dilini kendince açıklamaya koyulur:

“Ah! Bu nazar! Hayatımızda bazen böyle bir nazar, böyle iki ruh arasında bir tesadüm-i seyyalât-ı berkıyye [elektriklenme] vardır ki bir an sürer; fakat bir tarih-i mufassal-ı hissiyattır [kapsamlı duyguların bir hikâyesidir]. Bu bir an içinde iki ruh arasında ne belîğ manalar [derin anlamlar], iki kalp arasında ne hafî [gizli] sırlar teati olunur! Tarih-i aşkın böyle bir saniyesi vardır ki kalp; bütün hafâyâ-yı muhteviyatını [içindeki bütün sırlarını], ruh, bütün serair-i tahassüsâtını [bütün gizemli duygularını] bir nazarda ifade eder.” (Uşaklıgil, 2014, s. 79).

Halid Ziya’nın İzmir dönemi romanlarında göze çarpan en büyük sorun kahramanları konuşturmada yaşanan güçlülüdür. Kahramanların anahtarsız tasarlanmış zihni, onları kendi zaviyelerinden konuşturmayı imkânsız hâle getirir. Bu durum anlatıcıyı, bizzat konuşmaya sevk eder. Fakat onun konuşması gereken birçok yerde o değil; kahramanlar konuşur. Anlatıcı olmaksızın kahramanlardan herhangi birinin fikirleri yahut duyguları hakkında bilgi ve izlenim sahibi olunması mümkün değildir. Bunun tek sesli roman anlatıcısı için çok konforlu bir anlatım tekniği olduğu aşîkârdır. Eserin yorum dünyasını bizzat konuşurken daha kolayca kontrol altında tutabilir. Bu anlaşıldığında akılda şu sorunun belirmesi gerekir: Halid Ziya’nın roman anlatıcıları, kahramanların zihnini anahtarsız tasarlayarak bilinçli olarak kendilerine daha elverişli bir anlatım alanı mı hazırlar? Buna kesin bir dille “Hayır!” cevabını vermek mümkündür. Zira çoksesliliğin oluşması için kahramanların birbiriyle konuşturulması yeterli değildir. Kahramanlar, kendi bilinçlerine uygun bir şekilde konuşup eserin monolojik bütünlüğünü yıkmadığı müddetçe tek sesli yapı parçalanmaz. Örneğin, Halid Ziya’nın romanlarında, konuşmayı öğrenmiş ilk kahraman olan Hasan Tahsin Efendi’yi ele alalım. Hasan Tahsin Efendi, eser boyunca eserin başkahramanından bile daha fazla konuşturulur. Bu orantısızlığın gerekçesi, romanda Hasan Tahsin’e biçilen işlevdir. Vazifesi, paranın aşk gibi kalbi bir duyguya tercih edilebileceğine dair inancı yıkmaya çalışan anlatıcının fikirlerini çürütmektir. Anlatıcının Hasan Tahsin Efendi’yi bir kasetçalar gibi kullandığı, onu romanın sonuna kadar bu yönde konuşturup haksız çıkardıktan sonra ona kabul ettirdiği çok bellidir. Dolayısıyla farklı bir gerekçe aramak daha makul görünmekle beraber, aslında cevap basittir: Bu romanlar, Halid Ziya’nın acemilik mahsulleridir. Kahramanların konuşamamasının sebebi onun anlatımın tek hâkimi olduğunu her fırsatta göstermeye çalışan anlatıcılar tasarlamasıdır. Yazar o yıllarda henüz tüm kahramanları aynı itina ile inşa edebilecek edebi kaygıya sahip değildir. Bununla birlikte

anlatıcı tek taraflı davranmadığını ispatlama çabasını Hasan Tahsin Efendi'nin romanda hacimce kapsadığı yerin büyüklüğünü açıklar. Romanın sonunda düşüncelerinin yanlışlığına ikna olan Hasan Tahsin Efendi, anlatıcının görüşlerinin onaylanmasında araçlaşır.

Anlatıcının, kahramanın ağzından çıkmamış herhangi bir hissi ya da fikri bildiğini göstermesi veya ima etmesi, çoksesliliğin oluşumunu engelleyen etmenlerdendir. Kahramanlar konuşturulamadıkça bakışları ve bedenleri dile getirilir. Okur, anlatıcının odağına hapsolmuş vaziyette, kahramanlar hakkında onun zaviyesinden bilgi ve izlenim sahibi olur. Bununla beraber, anlatıcı; çoksesli romanda da ister istemez kahramanlar hakkındaki bilgi ve izlenimlerini okura aktarır. Bunları teksesli roman tasarımına dâhil etmeyen husus, niteleyiciliklerinin fizikselleştirilmiş olmasıdır. Kahramanın yanağının kızarıklığı, herhangi bir uzvundaki seğirme, titreyen ayaklar, küçülüp büyüyen gözler vs.; okuru bilgilendirse de bunu anlatıcının değil, okurun fark etmesi planlanır. Ayrıca çoksesli romanda, retorik kaygı arka plandadır. Teksesli romandaysa bakışların ve bedenlerin tasviri kahramanın meçhul zihnini aydınlatıcı bir yorumla verilir. Bu tür bölümlerde anlatıcı, kahramanların sözsüz iletişimini kendi zaviyesinden yorumlar. Çoğu zaman bir bakışa veya bedene dışarıdan bakılınca çıkarılması güç anlamlar anlatıcı aracılığıyla açıklık kazanır: “İhtiyar, şimdi beş saat yürüyecek kadar genç olduğunu anlatır bir nazarla [gözle] bakıyordu. İsmail Tayfur kurşun kalemi attı, iskemlesinden atladı, “Haydi!” dedi.” (FVŞ: 103). Alıntılanan bölümde, herhangi bir jeste yer verilmez. Anlatıcı, kahramanın bakışlarını “beş saat yürüyecek kadar genç olduğu” şeklinde yorumlar. Fakat herhangi bir bakış bunu anlatabilir mi? Buna “Evet!” cevabını vermek güçtür, belki jestlerle desteklenen bir yüz ifadesinden kahramanın kastedilen mesafe kadar yürüyebilecek sağlıkta olduğu sonucuna ulaşılabilir. Ancak bu türden ifadelere romanda rastlanmaz.

Halid Ziya'nın birçok romanı, olabildiğince az diyalogludur; üçüncü şahıs anlatıcının sesi, kahramanların sesini daima bastırır. Fakat yine de bu tip anlatıcı için anlatımını tekseslilikten kurtarmanın bir yolu vardır. Bakışları aktarırken kendi sesini kısmak istiyorsa, önünde tek seçenek belirir: Bakışı konuşturmak. Bir bakışın, herhangi bir manayı ifade ettiğini söylemek klişe ve teksesliliğe gebe bir tutumdur. Fakat onun niteliğini doğrudan belirtmektense yüze kattığı fiziksel özelliği öne çıkararak anlatmak, anlatıcının sesinin kaybolmasını ve daha estetik bir anlatımın oluşmasını sağlar:

“Kalbinde garip, mahiyeti meçhul bir his [ne olduğu belirsiz bir duygu] vardı; kendisi için hazırlanan darbe-i mematin cehd-i sükûtunu [öldürücü darbenin sinsi planlarını] tayin etmiş de nigâh-ı haziniyle isti'taf eden [hüzünlü gözleriyle merhamet dileyen] bir ahu [ceylan] gibi Sâniha, hayat-ı maziye-i sefaletini [fakir

hayatını] parça parça naklettikçe [anlattıkça] gözleri, güya: ‘Bakınız, ne kadar bedbahtım [bahtı karayım]! Beni daha ziyade bedbaht etmek istiyorsunuz zannediyorum! Bana merhamet edecekseniz, benim için saklamakta olduğunuz darbeye beni hedef etmeyeceksiniz, değil mi?’ demek istiyordu.” (Uşaklıgil, 2014, s. 13).

Alıntılanan bölümde Sâniha’nın nasıl baktığına dâir hiçbir fiziksel belirtiyeye yer verilmez. Hüzünlü bir gözün yüzde meydana getirdiği değişiklik hakkında bilgi sahibi olunmaz; anlatıcı onun gözlerinin hüzünlü olduğunu söyler. Odak hâlâ kendisindedir. Ayrıca, bir bakış; kimisi için yukarıdaki gibi tiradı andıran bir manaya gelebilir mi? Buna da “Evet!” demek güçtür. Metnin her bölgesinde sadece onun sesi duyulabildiği, onun odağından çıkmak mümkün olmadığından bakış, sadece anlatıcının bildiği gizemli bir dil gibi onun tarafından tercüme edilir.

Bu tekniğin tek sesli roman anlatıcısının işini kolaylaştırdığını söylemek yanlış olmaz. Halit Ziya’nın roman anlatıcısı, kahramanları onların zihninden, kendi ifadeleri olmaksızın anlatmakta yaşadığı güçlük düşünüldüğünde, onlara bakışları ve beden dilini istediği gibi konuşturma hürriyeti bağışlamak romandaki büyük bir açığın doldurulmasına imkân verir. Anlatıcı, tabiatı ve eşyayı da aynı yaklaşımla konuşturur. Geniş bir açıdan bakıldığında, kahramanı veya cansız bir varlığı konuşturmaya dâir tüm bulgular, anlatıcıların dış dünyaya baktığı konumu gösterir: onun zihni, başka bilinçlerle demokratik bir ilişki kuramaz, kendisinininkinin içinde eritir ve yok eder.

Tabiatın kişiselleştirilmesi romanın içeriğindeki diyalog eksikliğini de giderir. Anlatıcı, tabiatın imaj dünyasından yararlanarak kahramanla onun arasında sözsüz bir diyalogun oluşmasını sağlar. Üstelik bu kez işi daha kolaydır: kahramanın duygularını tabiat olaylarıyla uyumlu veya uyumsuz şekilde tasarlayarak onun hisleri daha güçlü okura aktarabilme fırsatı bulur. Buna yol açan atmosfer kurmaktaki acemiliği ve başarısızlığıdır:

“Fırtınalı havalarda ara sıra vech-i münirini [parlak yüzünü] gösterip de heyet-i muzlime-i semadan [gökyüzündeki karanlık bulutlardan] ürkererek çekilen güneş gibi fikrinin zalam-ı sehabı [bulutlarının karanlığı] arasında vakit vakit uyanıp sönen bir şule-i ümid [ümit alevi], hafif bir ihtizaz-ı hande-nâk ile [gülümsemenin titremesiyle] ‘Sabret! Bu bulutlar hep dağılacak, ben parlayacağım, yalnız ben parlayacağım’ diyordu.” (Uşaklıgil, 2014, s. 236).

Yukarıdaki bölümde, Hacer’in İsmail Tayfur’a duyduğu aşk yüzünden yaşadığı psikolojik çöküntüye rağmen içinde yeşeren zayıf ümit duygusu hava analogisiyle verilir. “Fırtınalı hava”, içerisinde bulunduğu müşkül vaziyeti, “ürkererek çekilen güneş” bunun geçici olduğunu bildiren ümidini, zor günlerin ardından onun yeniden belireceğini bildirir. Anlatıcı, bu kadar açıklayıcı davranmadan sadece havanın ve güneşin o ânki özelliklerini

belirterek de okurda aynı duyguları uyandırabilirdi. Fakat tek sesli roman yazarı, eserin yorum alanını daima daraltmayı tercih eder. Herhangi bir yanlış yorumun romana dâhil olmaması için bir muhafız gibi, metnin sınırlarını durmadan gözetler.

Birbirine bakan iki kahraman arasında meydana gelen iletişimin içeriğini, ona sıfat atfederek bildirmek, Halid Ziya anlatıcılarının çok sevdiği bir retorik güçlendirme yöntemidir. Onların böyle bir yöneme sıklıkla başvurmasının bir başka sebebi daha vardır: Bir olayın, durumun, maruz kalınan herhangi bir şeyin genel itibarıyla vücutta veya herhangi bir uzuvda meydana getirdiği değişikliği aktarabilmek için ya asgari ölçüde tıbbi fizyoloji bilgisi yahut yüksek bir gözlem becerisi gerekir. Halid Ziya'nın roman anlatıcılarının derin bir tıbbi fizyoloji bilgisine sahip olduğunu düşünmek mümkün değildir, gözlem kabiliyeti hakkında da yorum yapmak pek güçtür; zira, onlar etrafa gözleriyle değil retorik ihtiyaçla bakmayı tercih ederler. Aşağıdaki alıntıda karı koca arasında meydana gelen bakışmanın fiziksel görünümü hakkında yorum yapmak güçtür. Anlatıcı için önemli olan, bu bakışların nasıl görüldüğü yoluyla onları okura aktarmak değil, ne ifade ettiklerini –retorik işlevlerini- kabaca izah etmektir: “Zevce ve zevce [koca ve karısı] arasında bir hayret nazarı teati edildi [hayret bakışı gidip geldi].” (Uşaklıgil, 2016b, s. 15).

Bir Ölünün Defteri'ne kadar bakışlar, birbiriyle sessiz bir diyalog hâlinindedir. Bu romanla beraber, bakışlar gerçek anlamda konuşmaya, hatta uzun uzun tartışmaya başlar. Anlatıcı bakışları sıfatlarla vasıflandırmak yerine, artık onları açık açık konuşturmayı tercih eder. Nigâr'la Osman Vecdi arasında meydana gelen konuşmada bunu gözlemlemek mümkündür:

“Nigâr ile birbirimize baktık, kahkahalarımızı salıvermemek için dudaklarımızı ısırıyorduk. Nigâr'ın gözleri diyordu ki:

-Nasıl hoca efendi mi?.. Hocaların sarığı olmaz mı?.. Benim gözlerim cevap veriyordu:

-O, şüphesiz başka türlü bir hoca efendi olmalı...

O zaman her ikimiz de birbirimize gizli bir nazarla [bakışla] hoca efendiye bakıyorduk.” (Uşaklıgil, 2016b, s. 39).

Anlatıcı kahramanın zihnine giremedikçe onların konuşturmak için yeni yollar aramaya koyulur. Bakışlar ve beden ifadeleri, bu noktada ona elverişli bir imkân verir. Kahramanın gerçekte ne düşündüğünü bilmenin mümkün olmadığı ânlarda bile, anlatıcının onları bakışlarla, beden ifadeleriyle konuşturabilmesi, tek sesli retorik koruyaklı hâle gelmesinde kullanılan akıllıca tekniklerdendir.

Bakışlar, okura metnin içinde sınırlı bir yer tayin eden tek sesli roman anlatıcısının kendine alan açtığı anlatım tekniklerindendir. Kahramanı konuşturmadan onun duygu ve düşüncelerini okura aktarabilmenin, başka bir ifadeyle, onlara istenilen ruh hâlini izafe etmenin kullanışlı bir yoludur. Anlatıcı, böylece metnin retoriğine istediği gibi yön verebilir. Aşağıdaki, *Aşk-ı Memnu*’dan alıntıda, birçok kahramanı bakışları aracılığıyla konuşturan anlatıcı, Halid Ziya romancılığında bu bağlamda hayat verilen en uzun bakış diyaloguna hayat verir:

“Bu her sofrada tekerrür eden [tekrarlanan] bir nakarattı. O zorla et yedi, Adnan Bey için bu bir daimi derti. Boğularak cevap verdi: ‘Yiyorum, babacığım!..’ ağzında lokma büyüyor, mümkün değil yutmak için kuvvet bulamıyordu. Gözlerini kaldırdı, karşısında Mlle de Courton’a baktı. İhtiyar kız dalgın ve güya bir facianın matemini tutuyor zannolunacak kadar gamla dolu bir nazarla ona bakıyordu. Birden, tayin edilmez bir rikkat, babasıyla bu ihtiyar kızın iki taraftan merhamet nazarı, o kendisine ağlıyor gibi bakan nazırları arasında bulunmaktan mütevellit [doğan] derin bir mazlumiyet yeisi [üzüntüsü] duydu. Bu iki nazar ona babasıyla mürebbiyesinin mülakatı neticesi [görüşmesi sonucu] göründü, daha mahiyetini keşfedemediği musibetinin orada belîğ [düzgün] bir senedini okumuş oldu. Lokmasını hâlâ yutamıyordu, birden boğazına bir şey tıkanı ve oraya, sofranın üzerine kapanarak, zapt olunmaya vakit bulunamadan coşan gözyaşlarıyla, şedit [şiddetli] hıçkırımlarla ağladı...” (Uşaklıgil, 2009a, s. 82).

Mlle de Courton ve Adnan Bey’in acıyan bakışlarına maruz kalan Nihal, gelecekte başına fena şeyler geleceği önsezisine kapılır. Lokmasını yiyecek güç bulamayışı ve birden-bire göz bebeklerine hücum eden gözyaşlarıyla Nihal’in isterik karakteri bu kez gösterme yoluyla okura aktarılırken Halid Ziya anlatıcısının bakışları konuşturmada ilk defa farklı bir yola başvurduğu görülür: “Merhamet nazarı” ifadesiyle, bakışlara önceki örneklerdeki gibi duygu atfedilse de kahraman ilk kez onlardaki manayı okur ve etkilenir; dahası, bunu bir bakışla yahut zihni okunarak değil, davranışlarıyla gösterir.

Bakışlar bazen metnin retoriğini güçlendirmesine rağmen meçhul ifadelerle susturulur. Mlle de Courton ve Nihal’in arasında oluşan insiyaki yakınlığı belirtilmek istenen bir bölümde bunun örneğine rastlanılır:

“Her gün öğleye yakın, derslerini bitirdikten sonra, çocuğu alır, hastanın odasına gider, bir dakika bir yerde duramayan Nihal ortalığı karıştırırken, o hastanın karşısında gülümseyerek otururdu. Bu iki kadın yalnız gözlerinin sakit [suskun] ifadesiyle birbirine kalplerini dökerlerdi. Böyle ne kadar belîğ [düzgün] sükûtlarla birbirinin ruhunu duymuşlar, görüşemeksizin ne demek istediklerini anlayarak dost olmuşlardı.” (Uşaklıgil, 2009, s. 90).

Yukarıdaki alıntıda anlatıcının metni üzerinde kurduğu otoriteyi açıkça görmek mümkündür. Bakışlar konuşturularak iletişim aracı olarak kullanıldığı gibi suskun

hâldeyken de bu işlevini yitirmez. Anlatıcı, kahramanların bakışmalarına şahit olan birinden yine daha çok şey bilir. Onların birbirlerinin ruhunu duymaları, ne demek istediklerini görüşmeden anlamaları, yalnızca kendilerinin bilebileceği bir şeyken anlatıcı, aralarındaki ilişkinin gücünü göstermek amacıyla böyle bir yönteme başvurur.

Halid Ziya'nın roman anlatıcıları tabiatı kahramanın psikolojisini daha etkili biçimde okura yansıtmak için sıkça kişileştirme tekniğine başvurur. Bunun sonucunda rüzgâr, ay, güneş, ağaç gibi lisanı olmayan varlıklar, anlatıcının dokunuşlarıyla kahramanın hisleriyle uyumlu bir mana kazanmaya başlar. Okurda uyandırılmak istenen katarsis, ya da modern anlamıyla tepki, bu yolla pekiştirilir. Tabiatın ona bir dil atfedilmeden sadece sunduğu manzara tasvir edilerek aktarılması, okurun metne katılabileceği yorum boşluğunu genişletecekken onu konuşturmak, okuru kısıtlar. Anlatıcının, kahramanın duygusal ve düşünsel gelişimini devamlı açıklama ihtiyacı duyması, tabiat varlıklarının görüntüsüne de bir lisan atfetmesine neden olur. Ay artık yalnızca parlamıyordur; onun öyle görünmesinin muhakkak kahramanın psikolojisiyle alakalı bir manası vardır. Rüzgâr sadece esmez, aynı zamanda kahramanın hislerini ve düşüncelerini pekiştirici bir vazifesi de bulunur. Ahmet Cemil'in Lamia'nın çaldığı piyanodan sonra uyanan hisleri, Ay'ın görüntüsüne bir lisan kazandırılarak verilir. Dostu Hüseyin Nazmi'nin köşkünün önündeki caddeye çıkan Ahmet Cemil'e Ay adeta bir aşk yatağı hazırlamıştır: "Köşkün önünden geçen geniş caddeye çıktı, şimdi ay bütün tabiata münevver bir aşk fırası [parlak bir aşk yatağı] hazırlamak istiyormuşçasına altın bir fanus [fener] şeklinde duruyordu, ona karşı yürüdü..." (Uşaklıgil, 2002, s. 147). Tabiat dile gelerek Ahmet Cemil'in duygularına cevap verir:

"Evet, şair efendi, o genç kız...' diyordu; sacı bir istihza sonra çirkin, hain bir tebessüm açılıyor, açılıyor, bu bir muammayı [bilmeceyi] andıran simayı bir yandan bir yana kaplıyordu, 'Evet, şair efendi, o genç kız...' Bu çehre sırtıyor, acı bir istihza [alay] ile daima sırtıyordu. Artık ona bakmamak, hülyalarının şaşaasına o hazin sarı ziyasını serpen bu müstehzi simadan [hayallerinin görkemine o hüznü sarı ışığını serpen bu alaycı yüzden] gözlerini ayırmak istiyordu." (Uşaklıgil, 2002, s. 148).

Ay'ın saçtığı sarı ışığın, sahip olduğu simanın yukarıdaki alıntıda önsezi işlevi de bulunur. Tabiat, Ahmet Cemil'in Lamia'ya duyduğu aşkın karşılıksız olduğundan haberdarmış gibi ona karşı sırtır. Hayallerinin gerçekleşmeyeceğini önceden bildirir. Bu durum, anlatıcının metindeki otoritesinin görünürlük kazandığı anlardan biridir. Anlatıcı, doğrudan Ahmet Cemil'in hayal kırıklığına uğrayacağını tabiat aracılığıyla okura önceden sezdirir. Retoriği korunaklı hâle getirme arzusu ve teksesli söylem birbirlerini destekleyici

birer unsur olarak birlikte görülürler. Ay'ın nasıl görüldüğü değil, Ahmet Cemil'ce nasıl hissedildiği ön plana çıkarılır.

Halid Ziya'nın roman kahramanlarının dış dünyayla kurduğu alaka retoriktir. Onu kahramanın psikolojisi doğrultusunda kavrayan anlatıcı, tezat ya da bağdaşıklık oluşturacak biçimde araçlaştırır. Bunun sonucunda, kahramanın simasına yansıyan ruhsal değişiklikler fiziksellikten mahrum bir soyutlukta ifadelendirilir. Önemli olan bahsi geçen tarzdaki değişikliklerin hangi şekilde görüldüğü değil, metnin retoriğine nasıl katkıda bulunduğu. Halid Ziya'nın romancılığında metnin yorum alanının korunmasına yönelik izahlar, bu nedenle görsel tasvirlerden daha öncelikli yere sahiptir.

Ahmet Şevki Efendi'nin Ahmet Cemil'i Lamia'yla izdivaç fikrine yönlendirdikten sonra duyduğu memnuniyetin tarifinde kullanılan ifadelerde bu durumu gözlemlemek mümkündür. Retoriği güçlendirme kaygısı, tebessümü özel bir görünüme kavuşturmuş, soyutlaştırmış, ona yeni bir dil kazandırmıştır. Nasıl bir görüntü oluşturduğunu her okur aşağı yukarı tahmin edebilse de hiç kimse net biçimde onu gözünde canlandıramaz:

“Ahmet Şevki Efendi artık vazifesini ikmal etmişçesine [görevini tamamlamışçasına] şüphesiz kendi kendisine: ‘Beş dakikada bir mühim meselenin altından çıkmak bana mahsus bir muvaffakiyettir [bana özgü bir başarıdır]!’ diyerek mütebessim [gülümseyen] bir çehre ile ayağa kalktı, keten yeleşini düzeltti, odada şöyle bir dolaştı...” (Uşaklıgil, 2002, s. 181).

Roman türünün görüntüyü doğrudan değil, kelimeler aracılığıyla dolaylı biçimde oluşturduğuna yönelik bir eleştiri bu tespite yöneltilebilecek en haklı hücumlardan biri olabilir. Okurdan roman aracılığıyla tanıdığı bir kahramanı çizmesi istenilse, iki kişinin tıpa tıp aynı fiziksel özelliklerde bir portre oluşturduğuna şahit olunabilir mi? Bu soruya “Evet!” cevabını vermek oldukça güçtür. Fakat Halid Ziya'nın roman tasarımı fizikselliğin göz ardı edilme biçimi, onun detaylıca ifade edilmemesindeki istikrarlı tutum, bunun retoriği emniyete almak için başvurulmuş bir teknik olduğunu ispatlamaktadır.

Halid Ziya için insan yüzü adeta ikinci bir lisandır. Bu lisanda duygular, ihtiraslar suskunca büründüğü çizgilerde dile gelir. Fakat anlatıcı bu çizgilerin nasıl görüldüğünü, fiziksel olarak aldığı şekilden ziyade hangi duyguyu veya düşünceyi taşıdığına yönelik genelleyici bir tasvirle onları ifade etmeyi tercih eder:

“Beşerî duygulanma ve ihtirasların bir belirlenme yeri var ise o da sîmadır; bir kederimize yahut neşemize, gözlerimizin, dudaklarımızın, sîma çizgilerimizin her biri ayrı tercüman olur. Sîma öyle konuşan bir suskundur ki en açık ve düzgün bir ruh lisânıdır. İşte o ruh lisânın anahtarı da sîma ilmi ismini almıştır.” (Uşaklıgil, 2016c, s. 17).

Kahramanın diline ulaşamayan bazı duygular bazen çehresinde belirginleşirken bazen de yüzünden okunamayanlar diline dökülür. Dil ve çehre, Halid Ziya'nın roman tasarımıyla birbirinin tercümanıdır. Birinin yetersiz kaldığı yerde diğeri tamamlayıcı parça olarak devreye girer. Halid Ziya anlatıcıları duyguları da tarif eder, romanlarını onları vaka akışı içinde retorik bakımdan açıklayan büyük bir lugat hâline getirir. Ahmet Cemil'le kardeşi İkbâl'in bakışlarının konuştuğu, mutlakıyetçi bir üslupla kaleme alınmış bölümde meydana gelen iletişim biçiminin aktarımı, vazıh ve tartışmaya kapalıdır. Anlatıcı önce bakışları konuşturur, daha sonra onların taşıdığı manayı kahramanların dilinde tercüme eder:

“Gözlerinin bu teessür ifadesini lisanıyla başka tarzda tercüme etmek [söylemek] istedi:

-İkbâl, artık seni hiç göremiyorum. Hiç olmazsa bazı sabahlar odama uğrasan ne olur?...

Şu serzeniş mufassal bir kitap kadar manayı haiz idi [Şu yakınma ayrıntılı yazılmış bir kitap kadar anlamlara sahipti]. Bu sade sözle İkbâl'i; gözyaşlarını, sırlarını, kırılmış ümitlerinin matemini tutan yeni gelinlere mahsus bütün gizli elemelerini dökebileceği bir yere davet ediyordu. Demek istiyordu ki: ‘Evet ne olur? Orada seninle beraber ağlayacak birisini bulurdun... Sen bahtiyar değil misin, kardeşim? Bak, senin bahtiyar olmadığını düşündükçe benim ta şuramdan, ciğerimin ta ortasından bir acı şeyin aktığını hissetmiyor musun? O küçük odada senin bütün gizlenmiş dertlerini istiaba kifayet edecek [dertlerini içine almaya yetecek] kadar geniş bir yer bulurdun. Neden gizli ağlıyorsun? Mademki senin ağlanacak şeyin var, niçin beraber ağlamayalım? Evet ne olur, ara sıra kalbinin üzerinde bir sakıl [ağır] yük hissedip de hiç onu atmaya muhtaç olduğun zamanlar odama uğrasan ne olur?’ (Uşaklıgil, 2002, s. 194-195).

Gözlerinde beliren serzeniş ifadesini söyledikleriyle iyice güçlendiren İkbâl'in Ahmet Cemil'ce algılanma biçimi, doğrudan değil anlatıcı vasıtasıyla gerçekleşir. Ahmet Cemil, anlatıcının bilinci olmadan bu bakışları eksik ya da yanlış anlayacakmışçasına onun aktarımıyla bunları algılar. İkbâl'in taşıdığı mana ve Ahmet Cemil'in onu algılama biçimi, anlatıcı tarafından korunaklı hâle getirilen retorik parçacıklarından biri hâline gelir. Ayrıntılı biçimde kaleme alınmış bir kitap kadar derin ifadeler barındıran bakışın tercümesi hâlindeki tek cümle, anlatıcı tarafından Ahmet Cemil adına yorumlanır. Serzeniş duygusu, insan bedeninde meydana getirdiği değişikliklerle değil, retoriğe katkısı yönünden açıklanır. Bu anlatım tekniğinin gerekçesi, metnin teksesli yapısını korumaktır.

5.3. Duygusal Tecrübeyi Sabitleştirmenin Değişik Bir Yolu, His Ampirizmi

His ampirizmi bir duyguya bağlı olarak kahramanın bedeninde meydana gelen fiziksel değişikliğin herkesçe aynı şekilde gözlemlenebilir olduğu kabulüne dayanan bir

anlatım tekniğidir. Bu teknik şu şekilde formüleleştirilebilir: (Duygusal değişimi fiziksel açıdan ifade eden bir cümle + mahsus sıfatı/ daima zarfı + hareket bildirici bir ifade). “Kalbi sevdiği kızca kırılmış erkeklere mahsus bir çalımla sandalyeyi çekti.” cümlesi, his ampirizmini harfîyen örneklendirir. Okur, kalbi sevdiği kızca kırılmış bir erkeği hayalinde canlandırır. Fakat onun sandalyeyi çekme biçimi meçhuldür. Bu tekniğin kullandığı bölümler, herkesin gözünde aynı görüntü canlanıyormuş gibi ifade edilmesine karşın, metnin anlam inşasında harekete geçirilen okurun, çizilen sınırlar içerisinde, farklı görüntüleri özgürce gözünde canlandırabildiği nadir pasajları oluşturur. Retorikte sabit hareketmiş gibi gösterilen fiziksel değişiklik, okurun zihninde farklı biçimlerde canlanır.

Duyguların herkeste aynı şekilde gözlemlenebilen bir veriymişçesine, bütün insanların bedeninde aynı fiziksel formda cisimleşiyormuş gibi aktarılmasının tek seslilikle ilişkisi de bulunur. Tek sesli roman anlatıcısı kaidecidir. Kendi izlenimlerini ve fikirlerini okura tartışmaya kapalı şekilde takdim eder. İktidarını zayıf gösterecek ifadeler kullanmamaya büyük özen gösterir. Anlatımı nettir; okurun zihnini agresif biçimde kuşatır ve ona kendi erkini kabul ettirir. Bu mutlakçı yaklaşım zayıflamış biçimde de olsa his ampirizminin görüldüğü yerlerde de tespit edilebilir. Okur metne kendi zihinsel faaliyetiyle katılma fırsatı bulsa da bunu anlatıcının nispi denetiminde gerçekleştirmek zorundadır.

His ampirizmi, *Ferdi ve Şürekâsı*’nda sıklıkla başvurulmuş bir tekniktir. Hasan Tahsin Efendi’nin anlatıldığı pasajlardan birinde bu tekniğe tesadüf edilir. Bacaklarını uzatmış vaziyette odaya giren kokuyu içine çekerken kullanılan ifadelerden Hasan Tahsin Efendi’nin bacaklarının hangi şekilde durduğu anlaşılmaz. Anlatıcı kahramanın duruşu üzerinden değil, metnin retorikini güçlendirecek bir yakıştırmayla onu tasvir eder. Bu noktada dikkati çeken, his ampirizminin görüldüğü satırlarda kullanılan “mahsus”, “daima” gibi sıfat ve zarflardır. Anlatıcı, o hissi veya duruşu hususileştirerek sadece aynı şartlardaki insanların hissedebileceği şekilde sabitleştirir. Belirtilen şartları paylaşmayanlar, ima edilen duruşa girmekten men edilirler:

“Hasan Tahsin Efendi, odanın ta kenarında, yazın bazı defalar vakit bulursa üzerinde uyukladığı küçük sedirin bir tarafına yatmak nev’inden uzanmış, fesini bir tarafa atmış, bacaklarını, dünyada rahatı her şeye tercih edenlere mahsus bir vaziyetle uzatmış, gözlerini hazz-ı huzurdan mest [rahatlıktan sarhoş] gibi yarı kapamış, uzaktan bahar kokuları getiren bu rüzgârı teneffüs ediyordu.” (Uşaklıgil, 2014, s. 99)

Kimi zaman bakışlar da his ampirizmine tabi tutulur. Hasan Tahsin Efendi, aşk ve para ikilemi hakkında İsmail Tayfur’un dinlediği söylemin ardından tecrübeli insanlara özgü bir bakışla onu seyreder. Bunun onun yüzünde nasıl bir değişiklik meydana getirdiği yine

bilinmez. Okur, kendi tecrübelerinden yararlanır ve anlatıcının yarım tasvirini retoriğe aykırı düşmeyen tamamlayıcı bir ifadeyle hayalinde canlandırır:

“Yavaşça elini uzattı, refikini tevkif etti [tuttu], dünyada pek az şeylerin hakikatine kanaat etmiş [gerçek olduğuna inanmış], pek çok hakâyığın [gerçeklerin] mahiyet-i ciddiyesinde [niteliğinde] şüphedar [şüpheli] olmaya alışmış reybiyûna [şüphelilere] mahsus bir nazarla baktı...” (Uşaklıgil, 2014, s. 107-108).

His ampirizmi, bedende tecessüm etmese, sadece ruh hâlinde meydana gelen bir değişiklik sınırlı kalsa bile, anlatıcı tarafınca bilinir ve okura aktarılır. Kahramanın hissi, yine o şartlara mahsus; başka hiç kimsenin tecrübe edemeyeceği eşsizliktedir:

“Sâniha, on beş günden beri bir saat boş kalmamıştı. Dimağını bir nokta-i nâire [ateşten bir nokta] gibi yakan fıkır-i hırmanı [karışık düşünceleri] bir işgal-i sarf [bir şeyle meşguliyet] içinde söndürmek isterdi. Bugün sabahleyin her şey ihzar edilip de Hacer’e gelin sandalyesine kadar vazife-yi refakatı [eşlik görevini] ifâ ettikten [yerine getirdikten] sonra Sâniha, kalbinde işini bitirip de artık dinlenmeye fırsat bulanlara mahsus bir haz duymuştu.” (Uşaklıgil, 2014, s. 211).

His amprizminin metindeki bir diğer işlevi, okuru metne dâhil etmenin değişik bir yolunu sunmasıdır. Anlatıcı, okuru sınırları itina ile kuşatılmış genelleyici bir ifade çemberinin içine atar. Okur bu çemberden çıkmaya muktedir olmaksızın zihninde istediği görüntüyü canlandırabilir: denetimli bir serbestlik içerisinde, anlatıcının özellikle sıfatlarla kapattığı yorum alanında dilediğini düşünmekte hürdür. Ebeveyninin kontrolünde onun belirlediği tedbirli kurallar çerçevesinde oyun oynayan çocukların hürriyeti ne kadarsa, his amprizmine maruz kalan okurunki de o kadardır. Anlatıcı, ne olursa olsun, metnin retoriğinin yegâne hâkimidir. Nigâr ağlarken ağırbaşlılığını bozduğu gerekçesiyle utanır. Okur onun beden dili hakkında hicabını çağrıştıran herhangi bir görüntüyü aklına getirmekte serbesttir. Her okur, kendi tecrübelerinin ışığında onu farklı bir beden dilinde hayal etmekte hürdür, elbette ağırbaşlı görünüşünden rahatsızlık duyduğunu çağrıştırmak şartıyla: “Nigâr ağlayanlara mahsus [özgü] bir hicap [utanma] ile muhafaza etmek [korumak] istediği vakarını ihlal eden [ağırbaşlılığını bozan] bu gözyaşlarını göstermemek için başını çevirdi.” (Uşaklıgil, 2016b, s. 95). Anlatıcının her şeyi soyutlama eğilimi, bazen his amprizminde işaret edilmek istenen görüntünün silikleşmesine de yol açar. Ağlamanın çeşitli biçimleri vardır. Kişi öfkeliyken sert biçimde ağlayabilir, pişmanken ağladığında yaşadığı öfke kendine yöneliktir ve daha sakindir, teslimiyetle ağladığındaysa, kendini kaderin kollarına bırakarak daha içten bir kabullenişe bürünür. Halid Ziya anlatıcıları bu zenginliğin farkında olsalar da gerek acemiliklerinden gerekse metnin retorik güvenliğini sağlama kaygısıyla, onları detaylı biçimde tasvir etmeyi tercih etmez: “Nigâr, pek çok zaman ağlamayarak bir

sarsıntıdan sonra artık kendisini zaptedemeyen bedbahtlara mahsus [mutsuz insanlara özgü] bir teslimiyet ile ağladı.” (Uşaklıgil, 2016b, s. 95). Fiziksel görünüşe içkin his ampirizmi tabirleri, silikleşmesine rağmen retorikle ilişkilerini hiçbir zaman yitirmez. Bu minvalde hayat verilmiş ifadeler, ne kadar genelleyici olurlarsa olsun muhakkak belirleyici bir çağrışımla kullanılırlar. Okurun en detaysız çağrışımlarda bile mutlak bir yorum özgürlüğüne kavuşamaz. Hüsam’ın Nigâr’la kendisini takdim etme biçimindeki tek detay, komedi oyuncularına mahsus bir edaya bürünmeleridir. Anlatıcı burada muhtemelen, onların dışa dönüklüğü ve muzipliğini çağrıştırmaya arzusundadır. Fakat bahsi geçen ifadenin çağrışımını sabitlemek aslında mümkün değildir. Çünkü aslında bahsi geçen oyuncular, tek bir ifadeyle kendilerini takdim etmezler, bu esnada birçok farklı yola başvurmalarının önünde hiçbir engel bulunmaz: “Mudhike [komedi] oyuncularına mahsus [özgü] bir vaziyetle Nigâr’la kendini takdim ediyordun.” (Uşaklıgil, 2016b, s. 122).

Aşk-ı Memnu’da his ampirizmi tekniği, yazarın önceki romanlarından daha farklı biçimde kullanılır. Mahsus kelimesiyle hissi tecrübeyi sabitleştirmeyi terk eden anlatıcı, kullanma gayesi değişmemekle birlikte, bazen daha somut bazen de kendi romancılık sergüzeştisi için yenilikçi temsiller vasıtasıyla okurun zihninde fiziksel bir görüntü oluşturmaya çalışır. Nihat Bey’in Adnan Bey’in Bihter’e duyduğu alakadan yalı ahalisini haberdar etmeden önce onları kendi etrafında topladığı bölümde Firdevs Hanım’ın sıkıldığını sezdirmek için kurulan cümleler bunu örnekleyen ifadelerdendir: “Bihter örtüsünü attı, harmanisinin kopçasını çözmeye çalışıyordu. Peyker eldivenlerini çekiyordu, Firdevs Hanım saklanmış bir ««Of!...»»la bir sandalyeye oturdu...” (Uşaklıgil, 2009a, s. 38). Önceki romanlarda aynı alıntı yüksek ihtimalle, daha farklı biçimde tasvir edilirdi. Mahsus sıfatı kullanılarak Firdevs Hanım’ın belli bir sebepten canı sıkılan insanlara mahsus bir oflama ifadesine sahip olduğu vurgulanırdı. Ancak *Aşk-ı Memnu*’da anlatıcı bu alışkanlığını tercih eder ve onun yüzüne bir sıkıntı nidasını yerleştirmeyi daha münasip görür.

His ampirizmi tekniğinin olgunlaştığı en iyi örneğe, *Nesl-i Ahir*’de rastlanılır. Mahsus kelimesini kullanmayan anlatıcı, kahramanı bir başka kahramanın perspektifinden uzun ve detaylıca tasvir ederek onun fiziksel durumunu, başarılı biçimde okura arz eder:

“Deminden beri, refikini [arkadaşını] gözlüğünün altından parlayan siyah gözlerinin mana-yı tasvibiyle [onayıyla] takip eden, lacivert ince elbisesinin altında kemiklerini tamamıyla örtemeyen adalatı [adeleleri] bütün vücuduna marızane [hastalıklı] bir hâl veren, ince, uzun olmak istidadında iken [uzun boylu olabilecekken] kalıvermiş boyunun biraz yorgun inhinasıyla [eğilmesiyle] defaten [birden] kalpte merhametle

karişik bir hiss-i incizab [çekicilik duygusu] uyandıran, ancak yirmi iki ile yirmi dört arasında, oldukça dolgun taranmamaktan, ihmal edilmekten karişmış zannolunan kıvrıcık bıyıklı bir genç...” (Uşaklıgil, 2009, s. 20-21).

His ampirizminin en estetik hâlini barındıran yukarıdaki örnekte, kahramanın fiziksel durumu, mahsus kelimesine ilaveten kullanılan bir harekete atıfta bulunan ifade bulunmaksızın başarılıca verilir. Anlatıcı, metnin retoriğini bu kez daha geniş bir alanda kontrol eder. Kahramanın adelesi, bakışları, ince ve uzun boyu, merhamet uyandırıcı görüntüsü, uzun uzun anlatılarak mahsus kelimesinin sınırlandırıcılığından kahraman kurtarılır.

His ampirizmi, teksesliliğin Halid romanlarındaki en küçük anlatım birimidir. Çoğunlukla mahsus zarfının önüne getirilen fiziksel eylem barındırıcı herhangi bir ifadeyle kurulabilen bu yapı, anlatıcının kontrolcü yapısının metnin bütün anlatım birimlerine sirayet ettiğini gösteren örnekler arasındadır. Anlatıcı, metnin teksesini korumak ve güçlendirmek isterken okura diğere retorik araçlardakinin aksine, okura daha geniş bir yorum alanı bırakır.

5.4. Kontrollü Hareketin Temsil Biçimleri

Odaklanmak istenen kahraman tek olduğunda anlatıcı onu fiziksel veya ruhsal olarak¹⁵ kolaylıkla istediği gibi yönlendirebilir veya tasvir edebilir. Fakat birkaç kişilik insan grubunu aynı anda anlatmak daha zordur. İnsanlar, müşterek bir mizacı paylaşmaz, muhakkak birbirlerinden bazı hususlarda ayrılırlar. Anlatıcı onları aynı kadrajdayken anlatmak istediğinde önünde iki seçenek belirir: Hepsini aynı hissi veya eylemi paylaşıyormuşçasına genelleme yoluyla tasvir etmek veya hareket ve hâllerini ayrı ayrı anlatmak. İlk yöntemi tercih eden anlatıcı, kaçınılmaz biçimde bahsi geçen sahnenin taşıdığı etkiyi güçlendirir. Diğere yöntemde de bu mümkün olmakla beraber çok daha zorlayıcıdır.

Anlatıcı *Ferdi ve Şürekâsı*’nda yazıhanede emekleri sömürülürcesine çalıştırılan dört kişiyi aynı kaderi paylaştıkları gerekçesiyle bir araya getirir ve genelleyici yorumlarla onları kuşatır. İçlerinden Hasan Tahsin Efendi, anlatıcının fikirlerinin zıttını temsil eden bir kahraman olarak daha ön plandadır. İsmail Tayfur, Hasan Tahsin Efendi’nin yanıldığını göstermek üzere tasarlanmış biriyken diğere iki kahramansa figüratif bir roldedir. Aynı kaderleri paylaşmaları, onların birer hayat mağduru olarak ele alınmasında yeterlidir.

¹⁵ Ruhi hareketin ayrıca belirtilme sebebi, Xavier De Maistre’in *Odamda Seyahat Odamda Gece Seferi* roman serisinde kahramanın çok dar bir yerde bulunmasına rağmen, ruhi olarak sınırsız bir hareket alanına sahip olabileceğini örneklemesidir.

Emeklerinin küçük kısmını karşılayan bir meblağa çalıştırılırken hesap defterlerinde yüz binlerce lirayla meşgul üç arkadaş, kazandıkları paranın azlığından bahsolunduğunda sessiz bir duygu birliğine varırlar. Şirketin büyümesinde önemli rol oynamış Hasan Tahsin Efendi'nin saygınlığa ulaşamadığını, hâlâ çocuk gibi azar işittiğini görmek de onları üzüntüye sevk eder. Fakat bu, sezdirme yoluyla değil, anlatıcı tarafından aktarılır:

“Memurların üçü de bir hüzn-i sâri ile [kaygıyla] dinliyorlardı, bu zemin [konu] üzerine irad-ı kelam olunduğu [söz söylendiği] vakit hepsinde de bir iştirak-ı hissiyat [duygu birliği] hasıl olurdu [meydana gelirdi]. Bu dört sefil [yoksul], kalemlerinin ucunda yüz binlerce liralara telatımunu [çalkantısını] gören, defterlerinde yüz binlerce liralara suret-i cevelanını [dolaşmasını] işaret eden bu dört fakir, o kadar mesai-i takât-ı berendazânen [bitkin düşüren çalışmalardan] sonra ay nihayetinde kendilerine muntazır olan [kendilerini bekleyen] meblağ-ı hakiri [değersiz tutarı] düşündürecek bir lakırdı [söz] olduğu vakit kalplerinin müştereken [hep birlikte] ağladığını hissederdiler.” (Uşaklıgil, 2014, s. 18).

Mai ve Siyah'tan önceki romanlarında şahıs kadrosunu genellikle sınırlı tutan yazar, anlatıcının kadrajına birkaç kişiyi aynı anda dâhil ettiğinde onları kontrol etmekte zorlanarak hepsine aynı hareketleri yaptırır; aynı anda sevindirip üzer. Bahsi geçen romanın başlangıcında da bunu andıran bir pasaj bulunur: “Bütün bu gençler dört saat hep içmişler, bir saat hep yemişlerdi.” (Uşaklıgil, 2002, s. 13). Fakat sonraki sayfalarda tasvir edilen sofrada, Ahmet Cemil, Raci, Sait, Hüseyin Baha ve Ahmet Şevki'nin konumları ve hareketleri oldukça canlı, dinamik ve detaylıdır. Anlatıcı, artık onları birlikte hareket etmektense, perspektifini dağıtmayı, hepsini ayrı ayrı ele almayı başarır:

“Hepsi başka bir vaziyette idi; bir tarafta Ahmet Cemil –latif [hoş] kıvrıntılarla bükülerek kulaklarından dolaşan uzun sarı saçları ensesine dökülmüş bir genç-ellerini ceplerine sokmuş, bacaklarını uzatmış, ağzında sallanan sigarasının mini mini bulutlarına süzgün gözlerine dalmış düşünüyor; ta öbür ucunda Sait, Raci –arkadaşlarının şaireyn [iki şair] diyerek alay ettikleri iki genç şair –diğer bir şairin ayağına ip takmış sürüklüyorlar; biri –kısa, zayıf, kuru, öyle ki susuz bir yerde yetişmiş zannolulur [sanılır] –yanında boş kalmış bir sandalyeye eğilerek iki sandalye ötede sahib-i imtiyaz Hüseyin Baha'nın idare memuru [yazı işleri memuru] Ahmet Şevki'ye tevdi ettiği [anlattığı] dertlerini dinlemek için kulak kabartıyor; kafaları buhar ile şişmiş olan bütün bu adamlar geciken kahveyi bekleyerek orada, şu perişan sofranın kenarında yarım kalmış sözleri ikmal ediyorlardı [tamamlıyorlardı].” (Uşaklıgil, 2002, s. 15).

Anlatıcının *Mai ve Siyah*'la beraber kahramanları kalabalık ortamdayken daha başarılı biçimde kontrol etmeye başladığını gösteren bir diğer örnekte bunu anlamak daha kolaydır. Önceki romanlarında benzer sahnelerde kadrajına giren kahramanları yöneten tek bilinç varmış gibi hep beraber hareket ettiren anlatıcı, bu romanda, kabaca bile olsa ayrıntılı tasvire başvurur: “Fincanları kapıştılar, kimisi ayakta durarak, kimisi bir sandalyenin kenarında ilişerek kahvesini içmeye başladı.” (Uşaklıgil, 2002, s. 18).

Romanda kahramanların hareketi üzerindeki anlatıcı kontrolcülüğünü yalnızca fizikselleştirmeyle sınırlandırmak hatalı bir tutum olur. Fiziksel hareket kadar duygu birliği de romanın retorikliğine önemli ölçüde katkıda bulunur. Anlatıcı güvenilirse ve mecaza başvurmuyorsa, kahramana izafe ettiği özellikler onun hakkında uyandırılmak istenen asıl görüşleri ihtiva eder. Kahraman diğer roman kahramanlarınca seviliyorsa, bu genellikle anlatıcının da onu sevdiğine işarettir. Herkesin onayladığı şey, genellikle anlatıcı tarafından da makbul kabul edilendir. Biri hakkında kendi düşüncelerini bizzat aktarmadığı durumlarda genellemeye başvuran anlatıcı onu diğer kahramanlarının hakkında iştirak ettiği bir gerçeklik hâlinde okura takdim eder. Herkesin üzerinde ittifak ettiği bir olgu, kuşkusuz romanın tek sesli söylemini de güçlendiren bir niteliğe bürünür. Onların fikri anlatıcının güvenilirmez olmadığı romanlarda onun da fikri olduğu gibi okur da aynı tarafa çekilir ve hem metin içinde hem de dışında tek sesli bir söylem oluşturulur. Aşağıdaki satırlarda, Ahmet Cemil'in bir yıllık matbuat hayatında insanlar üzerinde oluşturduğu olumlu intiba, aslında okurun da dâhil edilmek istendiği duygu birliğini gösterir. Metnin içinde ve dışında Ahmet Cemil'in iyi biri olduğu, onun karizmatik kişiliğinin insanlarda saygı uyandırdığı böylelikle herkesçe onaylanması gereken bir gerçeklik hâline gelir:

“Ahmet Cemil'i bir seneden beri tanıyorlardı, geçen sene Mekteb-i Mülkiye'den [Siyasal Bilgiler Okulu'ndan] çıkıp da matbuat âlemine [basın dünyasına] atıldığı zamandan beri... Onu bir kere görmek, sevmek için kifayet etmişti [yeterli gelmişti] herkes severdi, daha doğrusu bir nevi [bir tür] hürmet ederdi.” (Uşaklıgil, 2002, s. 24).

Kahramanların itiyatları da romanın retorik hizmetkârlarındandır. Onlardan herhangi birinin hayatını, eş zamanlı bir şekilde romana taşımanın imkânı yoktur. Bu nedenle okur, genellemelere başvurarak, kahramanın belli bir durumda veya gün içinde nasıl davrandığını, neler yaptığını ve nasıl hissettiğini özetler. Diğer retorik araçlar gibi bu da metnin tek sesliliğini meydana getiren unsurlardandır. Aşağıdaki pasajda, alışık olduğundan daha fazla alkol alan Ahmet Cemil'in metabolizmasında meydana gelen değişikliklerin yanı sıra, benzer durumlarda nasıl davrandığı bilgisini de içeren tasvirler yer alır. Böylece okurun metin içi gerçekliğe inancı artırıldığı gibi, onu bir nesne olarak gören anlatıcının da otoritesi dolaylı biçimde onaylanmış olur. Zira anlatıcı dikkatliyse, benzer bir bölümde Ahmet Cemil'i yine aynı hislerle okura takdim edecektir:

“Şimdi yavaş yavaş beyninden süzülen bir şey; damarlarının içinden, kemiklerinin arasından hafif hafif rüşeciklerle [titremelerle] akarak; sanki bütün cismaniyetini, iradesini [bedenini, gücünü] çekerek ayaklarından doğru çekiliyor, gidiyor, vücudunu mukavemet [karşı koyulması] mümkün olmayan bir kuvvetle erite erite dağıtıyor gibiydi. O vakit muvakkat cehtle [geçici bir çabayla] kendisini toplar; bir uçuruma

yuvarlanmıyor; toprakların arasına süzülüp akıyor olduğuna emniyet kesp etmek [emin olmak] istiyormuşçasına gözlerini açar, ayaklarını çekerdi.” (Uşaklıgil, 2002, s. 26).

Özetlemeler tasarruflu anlatım tekniklerindendir. Anlatıcı, özetleme tekniğiyle uzun bir zaman dilimini, alışkanlıkları, vakaları dilediği gibi tek bir paragrafa sıkıştırabilir. Bu türden bölümlerde genelleştirmeye başvurulması, kabataslak, ayrıntıya yer verilmeyen ifadelerle rastlanması doğaldır. Halid Ziya’nın roman anlatıcıları *Mai ve Siyah*’a kadar, odaklarına tek bir insanı almayı veya birçok insana aynı hareketleri yaptırarak onları daha kolay biçimde kontrol etmeye çalışırlar. *Mai ve Siyah*’la beraber bu değişir: anlatıcı, kadrajına giren herkesi ayrı ayrı anlatmaya başlar. Ahmet Cemil’i seven matbaa ahalisinin uzun tasvirinin yer aldığı bölüm bunun başarılı örneklerindendir. Ali Şekip, Ahmet Şevki Efendi, Hüseyin Baha ve Tefik Efendi Ahmet Cemil’i seven matbaa emektarları olmakla beraber, taşıdıkları özelliklere anlatıcı tarafınca ayrı ayrı değinilir:

“Onu bu matbaada hemen herkes severdi. Başmuharrir [Başyazar] Ali Şekip, sahib-i imtiyaz [imtiyaz sahibi] Hüseyin Baha, idare memuru Ahmet Şevki Efendi; bunlar o saf yürekli adamlardandı ki mülakatlarından [sohbetlerinden dolayı] bir inşirah-ı derun [iç rahatlığı] hisseder, acılıklarından birçoğunun zail olduğunu [yok olduğunu] duyardı. Bir de matbaa müdürü Tefik Efendi vardı ki matbaaya her gün herkesten evvel gelir, küçük odasına girerdi. Daima küskün, daima sâkit [sessiz] bir adam ki matbaada bir gölge gibidir, kimse ile konuşmaz, hiçbir şeye karışmaz, yalnız Ahmet Şevki Efendi ile idare işlerine bakar. Matbaada öksürüğünden başka sesi duyulmaz; mariz [hasta] yazın kürk giyer, odasından mangal [soba] mayıs ortasında kalkar bir ihtiyar...” (Uşaklıgil, 2002, s. 96).

Anlatıcının retoriğe dâhil ettiği her mana birimini açıklama isteği, *Mai ve Siyah*’la beraber azalmasına rağmen hiçbir romanında tamamen kaybolmaz. Yazarın romanları arasında edebi açıdan zirve teşkil eden *Aşk-ı Memnu*’da bile, anlatmayı değil göstermeyi tercih ettiği uzun pasajların içine gereksiz ifade yığınları karışır. *Mai ve Siyah*’tan alıntılanan şu pasajda, dudaklarda dolaşan tebessüm, zaten Raci’nin sevilmediğine işaretken anlatıcı müdahaleci tavrını bırakmayarak bunu belirtme ihtiyacı hisseder: “Raci’yi hiçbiri sevmezdi. Sâri bir tebessüm [Bulaşıcı gülümseme] bütün dudakları dolaştı, herkeste bu sözlerden latif bir haz [hoş bir zevk] uyanıyordu. Raci istihfaf eden [alaycı] bir nazarla cevap vermeye çalışıyordu.” (Uşaklıgil, 2002, s. 20). Retoriği korunaklı hâle getirme arzusu, Halid Ziya romancılığının içgüdüsel bir özelliğidir; onun tüm romanlarında gizli ve yoruma açık bırakılan ifade sayısının azlığı, bunun sonucudur.

Aşk-ı Memnu’nun başlangıç paragrafı anlatıcının birden fazla insanı ve nesneyi aynı sahnede ancak farklı hareketlerle, daha inandırıcı biçimde aktarabilme becerisini kazandığını ispatlayan örneklerdendir:

“Maun sandalla müsademeyi [çarşımayı] andıran bu tesadüflere artık o kadar alışmış idiler ki bugün Kalender’den dönerken gene onun adeta çarparcasına yakından sıyrıp geçişini fark etmemiş göründüler. Beyaz sandalın şık, zarif süvarilerinde küçük bir telaş eseri, bir ufak haşyet sayhası [korku haykırışı] bile uyandıramayarak geçen maun sandala –her iki tarafı görebilmek üzere biraz yan oturan- Peyker başını bile çevirmedi, arkasını sahile vererek Anadolu kıyısına dumanlarını serpen bir vapura dalmış gözleriyle Bihter’in beyaz örtüsünün içinde vakar [ağır başlılık] ve endişe dolu çehresi tamamıyla kayıtsız kaldı; yalnız, valideleri, sarıya boyanmış saçlarının altında gözlerinin manasına derin bir müphemlik [belirsizlik] veren geniş bir sürme çemberiyle çevrilmiş gözlerini çevirdi, ucunda gizli teşekkür manası titreyen bir serzeniş [sitem] bakışıyla maun sandala büsbütün yabancı kalmadı.” (Uşaklıgil, 2009a, s. 17).

Beyaz sandalla mütemadiyen bilinçlice karşılaştığı vurgulanan maun sandal, anlatıcının odağına kısa süreliğine girip çıkar. Maun sandalsa içindekilerin onu görünce verdikleri tepki aktarılacak istendiğinden anlatıcının kadrajında bir süreliğine kalır. Sandalın içindekilerin tamamını görebileceği mesafede duran anlatıcı, oradan tek tek kahramanların duygularını aktarmaya başlar. Peyker, yanlarından çarparcasına bile isteye geçen sandala bakmaya tenezzül etmez; giydiği beyaz kıyafetin içinde, taşıdığı ciddi ve endişe dolu ifadeyle dikkatini Anadolu yakasına doğru dumanlarını saçan vapura veren Bihter’i umursamaz; sadece henüz adı belirtilmeyen boyalı saçları, sürmeli gözleri ve hem teşekkür hem de sitem manası taşıyan bakışlarıyla ön plana çıkarılan annesi ona kayıtsız kalmaz. Peyker’den Bihter’e, ondan annesi Firdevs Hanım’a doğru kayan anlatıcının odağından kahramanlar gittikçe detaylı biçimde aktarılırlar. Peyker’in umursamazlığına, Bihter’in kıyafetine, yüz ifadesine ve kayıtsızlığına, Firdevs Hanım’ınsa boyalı saçlarına, sürmeli gözlerine, belirsizlik dolu ifadesine yer verilir. Bu pasaj, metnin retorik için çok büyük önem taşır. Romanın sonraki bölümlerden anlaşıldığı üzere; Peyker nişanlıdır. Merakını dışarıya tamamen kapatmıştır. Bihter, bekârdır; sandalın içindekilerin Adnan Bey’in varlıklı ailesi olduğunu bilmesine rağmen bakışlarını uzaklara dikmiş, onlara alaka duymadığı sezdirilmiştir. Firdevs Hanım’ın kızlarından çok daha süslü, makyaja bulanmış biçimde, maun sandala manalı bakışlarla bakar vaziyette tarif edilmesinde, Adnan Bey’e duyduğu alakanın önceden belirtilme arzusu vardır. Anlatıcı, tek paragrafta; üç farklı kahramanın mizacı hakkında çok genel nitelikte bile olsa kayda değer bilgiler verir. Bu durum onun romanda olacakları hem önceden bildiğine işaret ettiği gibi daracık sahnede, odağını dağıtarak kahramanları aynı sahnede ayrı ayrı görebildiğini de gösterir. Sanki görme kabiliyeti artmış, yeni bir işlev kazanmıştır.

Anlatıcı, odağını parçalayıp kalabalık içerisinde herhangi birine yoğunlaştırmayı öğrendiği dönemde, bazen mekânın genel portresini çıkarmak istediği ânlarda onları toplu olarak tasvir etme alışkanlığına döner:

“Etrafına göz gezdirdiği vakit vapurda fazla bir eser-i hareket gördü; yolcuların çantaları, sandıkları şimdi istical ile [aceleyle] naklediliyor, güvertenin muhtelif noktalarında yekdiğerinden ayrılmaya müheyya [hazır] zümreler peyda oluyor, son musafahat-ı vedadan [vedalaşmak için son el sıkışmasından] evvel söylenmekte acele edilen kesik cümleler, birbirine karışan sözler işitiliyordu. Şark iskelelerinden birine çıkmak üzere deminden beri gürültülü işaretleri, yüksek sesleri, mütelaş sayhaları [telaşlı bağrımları] ile vapuru istila eden bir tiyatro kumpanyası oyuncularını şimdi koşarak son hazırlıkları ikmal eden [tamamlayan] gemicilere ancak yol bırakacak derecede güverteyi dolduruyordu.” (Uşaklıgil, 2009, s.15-16).

Yola çıkmak üzere olan vapuru dolduran kalabalık insan gruplarının topluca tasviri, mekân atmosferinin güçlüce yansıtılmasını sağlar. Anlatıcı, bir kahramanın gözünden kalabalığı kendi içinde gruplandırarak ortamı geniş bir perspektiften görür ve ortaya canlı olduğu kadar gerçekçi bir mekân portresi çıkar. *Nesli Ahir*’den alıntılanan bu etkili pasajın ardından, odağını adı henüz bilinmeyen bir kahramana yoğunlaştıran anlatıcı, oluşturduğu canlı portrenin içinde kahramanı uzun uzun okura takdim eder:

“Kampanyanın müdürü olduğu her tarafa yetişerek, her noktada halledilecek bir mesele, ita edilecek bir rey [verilecek bir karar] bulmaktaki itina-yı mahsusundan [özel itinasından] anlaşılan, bıyıkları matruş [tırışlı], yaşına göre fazla göbeklenmiş birisi, etrafını ihata eden [saran] zümreleri cevap beklemeyen kati bir “Pardon Mösyö!” ile yarıp vapurun kenarına yaklaşıyor, iki eliyle kasketinin gölgeliğine bir ikinci siper ilâve ederek rıhtımın kalabalığına artık sabırsızlanan gazup bir nazar [öfkeli bir bakış] atıyor; kesik kesik cümlelerle, apsentle yanmış hançeresinin daima bağıra bağıra kısılmış sesiyle, sebep-i telaşının etrafında tevliid ettiğine [telaşının sebebinin etrafında ortaya çıkardığına hüküm verdiği merakı tatmin ediyordu...” (Uşaklıgil, 2009, s.15-16).

Anlatıcı, odağını birkaç aşamada parçalayarak önce mekânın portresini, ardından kalabalığın içindeki, romanın kurgusunda önemli bir rol üstlendiği anlaşılan Şakir’i davranışlarından yola çıkarak mesleki olarak tanımlar, ardından fiziksel olarak ayrıntılı biçimde tasvir ederken onu aynı zamanda hareket ettirir. Bu durum anlatıcının, odağına dâhil olan insan ve nesneleri ustaca yönetebilme kabiliyeti kazandığını gösterir.

Halid Ziya’nın romanları kronolojik olarak okunduğunda toplu hareketi temsil biçimlerindeki gelişimi kolayca gözlemlenir. Bu gelişim, tek sesli roman tasarımının sınırları içinde kalır. Retoriğin korunması daima ön plandadır ve metin kendi kendini onaylayacak biçimde kurulmaya çalışılır. Kahramanlar kendi iradeleri varmış gibi davranamaz, anlatıcının onlar için belirlediği rolü oynamaya devam ederler.

5.5. Öngörü

Teksesli roman anlatıcısının en önemli özelliklerinden biri, konumunun ona sağladığı öngörü kabiliyetidir. Anlatıcı, romanın başından sonuna kadar meydana gelecek tüm anlatım unsurlarını niyeti doğrultusunda tasarladığından birçok bölümde kasıtlı ya da gayriihtiyari şekilde gelecekte haber verir. Kâhince verilen hükümler iki farklı şekilde görülür, bazen geçiş cümlelerinde bazen de kahramanın sezgileri yardımıyla metnin sonraki bölümlerini aydınlatıcı nitelikte bilgiler verir. Anlatıcının bizzat konuştuğu yerlerde görülen bu minvaldeki ifadeler, metni diyalogsuz okumaya kısmen açık hâle getirir. Anlatıcı, kahramanları konuşturmadan önce onların fiziki hâllerini veya his durumlarını yansıtmak amacıyla birçok ipucu verir. Bu durum, onların ne söyleyeceğinden haberdar olduğunu gösterdiği gibi okura bunu doğru tahmin etme fırsatı da sunar. Kahramanların sezgileri yoluyla örtük şekilde verilen haberlerse romanın vaka akışında anlatıcının otoritesini ve metnin teksesliliğini güçlendirici bir nitelikte onaylanır.

Anlatıcının, *Sefile* romanının başında toyluğundan kaynaklanan bir başarısızlıkla, Mazlume'yi kendisine edilen davete vereceği cevabı düşünüyormuş gibi göstermeye çalıştığı fakat bizzat konuştuğu bölüm onun öngörü kabiliyetinin somutlaştığı örneklerden biridir. Mazlume'nin iç sesi, anlatıcının otoritesinin ve metnin teksesliliğinin cisimleştiği bir araç hâline gelir. Mazlume, yazarın bilincinin bir parçası, anlatıcının kontrolünde olmayan biriymişçesine, iç sesi aracılığıyla uyarılır. Mazlume'nin kararsızlığı, sıfatlar yoluyla güçlendirilir. “Evet!” derse, kendisini bekleyen bir tehlikeye ilerleyeceğini, saadet görünümlü teklifin aslında onu meçhul bir kadere sürükleyeceğini anlamış gibidir. Yazarın niyetine içkin ahlaki uyarı, bu sese örtük biçimde yükselir:

“Evet, şayan-ı taaccüptür [şaşılacak şeydir ki] bu zavallı dilenci kız, kendisine teklif olunan saadetten mütehâşi [korkuyor]; nazar-ı nefretle [nefret dolu bakışlarla] gördüğü paçavraları, beş dakika evvel arabada nazar-ı dikkatini celp eden bir zengin çocuğunki gibi yeni, süslü elbise ile mübadeleden [değiştirme konusunda] müstenkif idi [çekimser davranıyordu]. Çünkü zavallı çocuk muhtelif birtakım hissiyatın [duyguların] taht-ı tehacümündeydi [hücumu altındaydı]. Garip bir hiss-i tehlike [tehlike duygusu] kendine tevdi olunan [verilen] saadeti ayağıyla itmesine tavsiye ediyordu. Bir sada-yı derunî [içinden bir ses], ‘İhtiraz et!’ nidasını etmekteydi [sakın diye bağırırmaktaydı].” (Uşaklıgil, 2016a, s. 16).

Sefile'deki bir diğer öngörü, yine sezgi yoluyla verilir. Sezgi, ahlaki bir uyarıcı işleviyle, Mazlume'yi ikinci defa uyarır. Romanın sonunda Mazlume'nin trajik bir sona uğratılması ve yukarıda değinilen diğer öngörünün varlığı düşünüldüğünde bunu teksesliliğin romanda tekâmülünü sağlayıcı niteliğe sahip olduğunu söylemek imkânlı hâle

gelir: “Fakat Mazlume sefaletten müthiş [daha korkunç] bir felâketin kendisine muntazır olduğunu cezm ediyordu [beklediği kararına varıyordu].” (Uşaklıgil, 2016a, s. 16).

Öngörü, anlatımın ritmini düşürebileceği gibi doğru yerde kullanılması durumunda merak tetikleyici özellik de kazanabilir. Fakat Halid Ziya’nın empresyonist, fiziki tasvirden mahrum, teferruat barındırmayan bir anlatım tarzını benimsemesi, bunun gerçekleşmesinin önünde genellikle engel teşkil eder. Önemli bir olay meydana gelmeden önce, bunu okura bildirmenin birçok yolu olmakla birlikte Halid Ziya’nın roman anlatıcısı onlardan birini genellikle kullanmaktansa, kabataslak oluşturduğu sahneleri, kendi yorumlarıyla izahı yeğler. Ayrıntılı tasvirlerle giriştikleri durumlarda bile korumacı bir tutumla çocuk konumunda gördüğü okur için başarılı biçimde çizdiği portreyi metnin sonraki bölümlerinde muhakkak açıklar. Aşağıda alıntılanan bölümde ev ahalisi, kapılarına gelen davetsiz misafirin önemli bir şey duyuracağını anlar. Romanın anlatıcısı, onların yaşadığı heyecanı ve korkuyu gayet başarılı şekilde izah etmesine rağmen, kontrolcü tavrına yenik düşerek metindeki görünürlüğünü artırır ve öyle hissetmelerinin sebebinin önemli bir şeyden haber alacaklarını anlamaları olduğunu açıklar. Hâlbuki o cümleye yer verilmese, romanın kendi hızı ve imkânlarıyla ilerlemesinin önü açılrsa, okur yine aynı şeyi düşünecektir. İhtiyar kadının sol koluyla, İsmet’i sinesine çekmesi, Fuat’ın, kardeşinin yanına sığınması, genç adam ve eşinin ayağa kalkması, zaten onların şaşkınlıklarını işaret eden tasvirlerdir:

“İhtiyarın zuhurunu müteakip [ortaya çıkışını izleyen] manzara birden tebeddül etmiş idi [değişmişti]; ihtiyar kadın, sol koluyla İsmet’i sinesine çekerek sandalyesinde doğrulmuş, gözleri derin bir hayretle açılmış, Fuat kardeşinin yanına iltihak etmiş [sığınmış] genç adamla zevcesi ayağa kalkmışlardı. Büyük bir şey haber alacaklarını anlamış gibi herkes mebhut [şaşkın] idi.” (Uşaklıgil, 2016b, s. 15).

Behlül’ün okura arzında kullanılan tanıtıcı ifadelerde gizlenmiş bir öngörü bulunur. Behlül, romanın ilerleyen bölümlerinde bir aşk macerasına kapılırsa karşı tarafın başına gelecek şeyler önceden bildirilir:

“Her vesile ile naklolunacak hikâyeleri vardı; bir kitapta okunmuş bir sahife, bir ceridede [gazetede] tesadüfen görülmüş bir fıkra Behlül’e bir nakş-ı zemini [anlatma ortamı] olurdu. Onu dinlerler ve mutlaka dinlediklerine gülerlerdi. Nazarında bütün kendisini dinleyenler, dinlediklerine gülenler bir alay ahmaklardan başka bir şey değildi; asıl eğlenen kendisiydi. Etrafındakilere kendisinin zevki için ancak böyle lüzum görüldükçe istimal olunacak [kullanılacak] aletler kadar ehemmiyet verirdi.” (Uşaklıgil, 2009a, s. 118)

Teksesli romanın öngörülebilir olmasının nedeni kahramanların bilincinin yönetiminin bizzat anlatıcı tarafınca yürütülmesidir. Onların okura takdiminde kullanılan ifadelerden tutun da, vaka akışında karşılaştıkları olaylara verdikleri tepkilere kadar tüm

davranış ve izlenimleri anlatıcının denetiminde gerçekleşir. Retoriğin korunaklı biçimde inşa edilmesinin imkân verdiği bu anlatım tarzı, metne hükmeden anlatıcının sesinin diğer kahramanların sesini kısıtıran gücünün yansımasıdır.

5.5.1. Kalem Sürçmeleri

Kalem sürçmeleri, genellikle anlatıcının öngörü kabiliyetinin gayriihtiyari biçimde belirginleştirip metnin retoriğini arızalı hâle getiren hataların bulunduğu ifadelerdir. Kahramanı müstakil bilince sahipmiş gibi kurgulayamayan anlatıcı, o henüz konuşmamışken ne söyleyeceğini bildiğini yanlışlıkla belli eder; onu konuşturduğunu unutup ansızın kendi fikir ve izlenimlerini aktarır; vaka zincirini bozar; bir kahramanın iç monoloğunu, diğer bir kahraman biliyormuş gibi onu yönlendirir; vaka akışını hızlandığında geçen zaman dilimini açıklayabilmek için acemice bir bölüm ekler. Metin düzlemindeki bu ve buna benzer birçok hatayı tasnif etmek ve tanımlamak için kalem sürçmesi kavramı kullanılacaktır.

Şevket Bey'in hayatı özetlenirken âni bir ruhsal dönüşüme uğratılması ve anlatıcının kendi yorumuyla onun geleceği hakkındaki fikirlerini kâhinmişçesine doğru tahmin edebilmesi, daha sonra ise bunun vaka akışında onaylanması kalem sürçmesinin örneklerindendir. Babasının vefat etmeden önce, hayattan zevk almayı bilen biri olduğunu işaret eden birtakım hobilere (at binme, kürek çekme, musiki) sahip olduğu belirtilen Şevket Bey, babası hayata gözlerini yumduktan sonra onlara duyduğu alakayı topyekûn yitirir. Onun yaşadığı dönüşüm, vaka zincirine yeni hanelerin ilavesiyle değil, özetleme yoluyla yapıldığından ve nasıl tekrar eski hâline geleceği, anlatıcının bizzat kendi fikirleriyle belirtildiğinden sonraki pasajlarda yaşanacak gelişmeler hakkında kolayca bilgi sahibi olunabilir: “Babasının vefatından sonra bunların hiçbirisi Şevket Bey'e kifayet etmedi [yetmedi]. Genç adamın kalbinde dolmak mümkün olmayan bir boşluk vardı ve bunu ancak, şiddetli bir aşk doldurabilirdi.” (Uşaklıgil, 2005, s. 28). Burada yazarın gösterme değil, anlatma yoluyla metni kurguladığı ve aceleci davrandığı için boş bıraktığı vaka halkasını, kendi yorumuyla doldurmaya çalıştığı görülür. Alıntılanan cümlelerin şartlı olması ve sonraki sayfada bu şartın gerçekleşmesinden sonra yaşanan Şevket Bey'in kendi altın çağına âni dönüşü, anlatıcının yorumuyla gerçekçilik kazanır. Türk halk hikâyelerinde yaygın şekilde görülen ilk görüşte aşk motifini andıran bir karşılaşmayla gönlünü kaptıran Şevket Bey, odasına çekildiğinde, anlatıcının yorumunu doğru çıkarır ve eski saadetli günlerine döner: “Artık evvelki gibi hissiyatı bir hüznün ile mestur [örtülü] değildi. Her vakit soğuk bir nazarla

temaşa ettiği odasında ikbal handesi [gelecek gülümsemesi] parlıyordu.” (Uşaklıgil, 2005, s. 29). Burada dikkat edilmesi gereken bir diğ er husus, akalalı dönemin şiirinde görülen soyutlayıcı tasvir örneklerinin bir örneği niteliğindeki “ikbal handesi” tamlamasının, geleceğ e dâir bir tahmini de içermesidir. Kuşkusuz, bu tabirle işaret edilen, gelecekte aralarında gerçekleşmesi kuvvetle muhtemel mutlu bir aşk yahut evlilik tir. Anlatıcı, kahramanın zihnine girememesine rağmen, onun hakkında yaptığı yorumlarda hiç yanılmaz. Nitekim okur, zamanda atlama yoluyla bir ay sonraya taşındıktan sonra, önceki bölümde vurgulanan saadetleri onlara aktarılırken yine aforizma kılığında bir yorumla gelecekleri hakkında tahminde bulunur: “Bir ay sonra Şevket Bey, genç zevcesinin dizleri dibinde hayatın en büyük saadetinden müstefid oluyordu [istifade ediyordu.] Lakin heyhat [Ama ne yazık!] Hayatta en az devam eden saadettir.” (Uşaklıgil, 2005, s. 30). Aforizmatik cümle nin öncesinde bulunan “hayatın en büyük saadeti” ifadesinde anlatıcının dünya görüşünde evliliğ in önemi öğrenildiğ i gibi Naime’nin başına gelecekler hakkında okurun zihninde ön fikir oluşturulur. Ardından, izdivaçlarının iki ay sonrasına gidilerek onun elim bir hastalığ a yakalandığı belirtilir: “İzdivaçlarından henüz iki ay cereyan etmişti ki, genç kadın bir tabibin [doktorun] tedavisine muhtaç olacak derecede hasta bulunuyordu.” (Uşaklıgil, 2005, s. 30).

Bir diğ er kalem sürçmesi, Naime’nin hamileliğinin sekizinci ayında yaşadığı sancının tasviri için kullanılıp vaka akışının bozulmasına neden olan tezattır. Onun ölümü, sonraki bölümlerde Nemide’nin doğumunun habercisi olacaktır: “Lakin hamlin sekizinci ayı evailinde [başlarında] Naime şiddetli evca’ altında feryat etmeye başladı.” (Uşaklıgil, 2005, s. 34). Önceki kısımlarda değ inilmemiş olmasına rağmen, özetleme yoluyla Naime’nin hastalığ ı süresince çektiğ i sıkıntılar özetlenirken Şevket Bey, buna dayanamadığı için evden uzaklaştığını söylemesinin hemen ardından, benzer bir vaka yaşanır:

“Bazı zamanlar olurdu ki genç kadın tecennün etmiş gibi, sinisini yırtan acılar içinde kendisini yerlere atar, bütün azasını ateş in [ateşli] mengelilerle kıvrıran bu müthiş ızdırabı çıkarıp atmak istiyormuş gibi sinisini yırtardı. O zamanlar Şevket Bey, görmemek, iş itmemek için evden kaçardı.” (Uşaklıgil, 2005, s. 34).

Şevket Bey, yazarın müşahitliğ ini onaylarcasına alıntılanan pasajdan biraz sonra aynı endiş eyle kendini evin dışına atar:

“Bu manzaradan Şevket Bey korktu, dışarıya hücum etti, mecnun [deli] gibi aşağıya koştu, bulunduğ u hâl-i periş anıye [periş an hale] dikkat etmeden sokağ a çıktı; karanlıkta, gece yarısı yıldırım kadar bir süratle sokakları geçmeye başladı.” (Nemide: 35).

Bu satırların hemen ardından, evine döndüğ ü söylenen Şevket Bey, mezkûr teza dın gerçekleşmek üzere olduğ una ve evde bir ebenin onu beklediğ ine şahitlik eder. Ebeyi oraya

kim, ne zaman çağırıştır bilinmez. Sakinleşmek için yürüyüşe çıktığında yanında Osman Bey olmamasına rağmen, bir anda onunla dönmesi de yine ilginç kalem sürçmelerinden biridir. Naime'nin erken doğum sürecine girdiğini fark eder Osman Bey'in eve bir tabip çağdıktan sonra Şevket Bey'i çağırmaya gittiği tahmin edilebilirse de asla bilinemez: “Biraz sonra Osman Beyle beraber avdet ediyorlardı [dönüyorlardı]. Evde kendilerine muntazır bir kâbile [kendilerini bekleyen bir ebe] buldular.” (Uşaklıgil, 2005, s. 35).

Bir diğer örnekte anlatıcının, kendisinin veya roman kahramanlardan birinin söylediği/ aklından geçirdiği bir ifadenin, başka bir kahramanın ağzından kaçmasıdır. Eserin kapsayabileceği yorum alanını daraltmaya yönelik bu hamle, yazarın metindeki niyetini meşrulaştırmasına yarar. Sirkeci iskelesinde vakit geçirirken aniden kızını hatırlayan Şevket Bey'in aklından geçenler iç monolog yöntemiyle okura arz edilir:

“Bir dakika zarfında, ihtimal o zamana kadar hiç düşünmediği Nemide'yi tahattur etti [hatırladı]; bu zavallı çocuğu ne için muhabbetinden [sevgisinden] mahrum ettiğini düşündü. Nemide kendisi için bir teselli medarı [kaynağı], hayata bir irtibat [bağlılık] vesilesi değil miydi?” (Uşaklıgil, 2005, s. 40-41).

Sonraki sayfada tabip Osman Bey'in, Şevket Bey'in iç monoloğundan haberdarmışçasına onun aklından geçen [teselli medarı] ifadesini kullanması, anlatıcının, Şevket Bey'i düşündürürken seçtiği kelimeleri onaylaması, eserin monolojik bütünlüğünü tamamlama arzusuna işarettir: “Kızınızın size Cenab-ı Hak tarafından teselli medarı olmak üzere bir lütuf olarak bırakıldığına eminim.” (Uşaklıgil, 2005, s. 42). Yine, Şevket Bey'in, o zamana kadar kızını aklından bile geçirmemesine rağmen, birden büyük bir ruhsal dönüşümle, yıllardır kızına düşkünmüş gibi davranması, vaka zincirindeki eksik hanelerden kaynaklanan kalem sürçmelerinden biridir: “Bir an zarfında uyanan bir fikir kalbinde azim bir rikkat [büyük bir merhamet] hasıl etti. Nemide'yi görmek için şiddetli bir ihtiyaç duydu.” (Uşaklıgil, 2005, s. 41).

Nemide'deki bir diğer kalem sürçmesi, Nahit'le Nemide arasındaki rekabetin aralarında sarı saçlı küçük kız arasındaki diyalogla ve Nemide'nin ruh hâlinin tasviriyle okura iletilmesine rağmen, bunun hemen sonrasında, Nail ile Şevket Bey de orada bulunduğu onlar tarafından da fark edilmesinin aşıkâr olmasına karşılık, yazarca tekrar belirtilme ihtiyacı duyulmasıdır. İzah işlevi gören bu cümlelerin romandan çıkarılması, metnin akışında hiçbir arızaya yol açmaz: “Nail ile Şevket Bey iki genç kız arasında hüküm sürmeye başlayan münafereti [soğukluğu] anlamışlardı. Hatta Nail bu münaferete sebebiyet

veren kendi olduğunu da anlayarak garip bir lezzet hissediyordu.” (Uşaklıgil, 2005, s. 69). Bu vaka gerçekleşikten sonra Nemide’nin odasına çekildiğinde yaşadığı üzüntünün kaynağının Nahit’i kıskanması olduğu gayet açıktır: “Nemide son derece bir hiddetle yukarıya çıktı, hiç kimseye bir kelime söylemeyerek üzerindeki, sabahleyin o kadar sevinçle giydiği elbiseleri parçalamak istiyormuş gibi şiddetle çıkardı, yatağına atılarak hüngür hüngür ağlamaya başladı.” (Uşaklıgil, 2005, s. 69). Buna rağmen, yazar yine de taşkın otoritesini sergilemekten geri durmak istemez ve durumu okur için izah etme ihtiyacı duyar: “Nemide’de bir kıskançlık başlamıştı.” (Uşaklıgil, 2005, s. 69). Yine bu cümlelerin romandan çıkarılması da onun mana dünyasında değişikliğe yol açmaz.

Anlatıcının kontrolcü tavrına ilaveten *Nemide*’nin kurgusunda aşırıya kaçan vaka hızlanmaları da romanı onun müdahalesine açık hâle getirir ve kalem sürçmesine yol açar. Nahit’in Nail’in teyzesinin kızı olduğunu öğrenen Nemide’nin babasına aynı evde yaşamadıklarını öğrenmek ümidiyle yönelttiği soruya yanıltıcı bir cevap alması, anlatıcı tarafından vaka örgüsüne yeni bir zincir eklenerek anlatılmaktansa, aceleci bir tavırla, onun, okura Şevket Bey’i basbayağı ispiyonlaması bunun bir örneğidir: “Bu cevaptan sonra ikisi de sükût ettiler. Şevket Bey, yalan söylemişti. Zira Nahit on beş günden beri ve pek uzun bir müddet için Nail’in evinde ikâmet etmekteydi [kalmaktaydı].” (Uşaklıgil, 2005, s. 70).

Anlatıcı, bazen bir kahramanı konuştururken onun zihninin içinde mi dışında mı olduğunu unutarak anlatım kargaşasına sebep olur. Nail’in yirmi sekizinci bölümün girişinde Nahit’i aklından geçirmesiyle başlayan uzun paragraf bunun bir örneğidir. Nail’in mi, anlatıcının mı konuştuğunu ayırt etmek çok güçtür. Söz, hızlıca birinden diğerine geçiyor gibidir:

“Nahit! Bu isim Nail’in hatırasından, garip bir tesir icra ederek geçti. Paris’ten avdetinden [döndüğünden] beri bu kızı hiç düşünmemişti. Zihnini Nemide ile o kadar işgal etmişlerdi ki, vakit vakit gözlerinin önünden bir hayal gibi geçen bu vücudu düşünmeye fırsat bulamamıştı. Bazı hatıralar, müşevveş [karmakarışık] bazı teessür yadigârları [üzücü hatırlamalar] bu genç kızı bu kadar ihmale uğratmamak iktiza ederdi [gerekirdi]. Bu kız Nail’i gördüğü zaman kızarırdı; elleri eline temas ettikçe titrer, gözleri gözlerine tesadüf ettikçe sıkılarak yere inerdi. Hatta bir gün Nail genç kızın elini fazla bir surette sıkıldığı zaman çehresinde o kadar perişan bir ifade görmüştü ki, bu siyah gözlü kızın kalbinde hususî bir tesiri olduğunu anlamıştı. Bu mütalaalar [düşünceler] Nail’in fikrinden şimşek kadar süratle geçti.” (Uşaklıgil, 2005, s. 128).

Nemide’de roman kahramanları yaşlarına, cinsiyetlerine ve aldıkları tahsile uygun biçimde konuşturulmazlar. Farklı kahramanların ağzından çıkma cümleler, kimin söylediği belli olmayacak biçimde yan yana dizilse, hangisine ait olduğunu anlamak imkânsız hâle

gelir. Üslubu tekleştiren bu tutum; anlatıcının romanda bıraktığı bazı izleri görünür kılar. Dahası, bazı bölümlerde kahramanın değil anlatıcının konuştuğunu fark etmek hayli kolaydır. Genç kız Nahit'in aracılığıyla verilen evlilik hakkındaki düşüncelerin, ona ait olduğunu düşünmek mümkün değildir. Anlatıcının kendi dünya görüşünü işaret eden fikirlerle, Nahit'i konuşturduğunu fark etmek hiç zor değildir:

“Teehhül [Nikâh]!.. Her gün binlercesi görülür, her saat bir tanesi vukua [meydana] gelir, adi [sıradan], ehemmiyetten arı [önemsiz] bir vaka zannolunur. Cemiyet [Toplum] için teehhül, bir insan için nefes almak kabilindendir. Lakin bir adamın hususî hayatında teehhül müstesna bir ehemmiyet kesilir. O zaman o adi, hafif bir kelime değil; mühim, azim [büyük] hayat işidir. Fikrimce erkekler için teehhül ikinci derecede bir ehemmiyettedir. Lakin kadınlar için o kadar zayıftırlar ki teehhül onlara bir ikinci beşik olur. Bir genç kız... On altı yaşındadır. O zamana kadar oturduğu evin ne ile idare olunduğunu, giydiği elbisenin ne ile hasıl olduğunu öğrenememiştir. Kader onun zaafı [zayıflığı] üzerine iki büyük himaye kanadı germiştir: Bir babası, bir annesi var. Lakin genç kız hayatta pek muvakkat [geçici] bir zaman için kıymetli bir kız sıfatında kalabilir... O bir zevce [eş] olabilmek için yaratılmıştır. Evlenmek iktiza eder [gerekir], lakin kime varmalı? Bir genç kız için teehhül ne demektir?” (Uşaklıgil, 2005, s. 107-108).

Nahit'in sayıklarcasına kendi kendine konuştuğu ifade edilen bu bölümün, onun müktesebatına sahip biri tarafınca sarf edilmesi mümkün değildir. “Bir genç kız...” cümlesine kadarki bölümde, Nahit'in konuştuğunu varsaymak hatalı olmasa da bahsi geçen ifadeden itibaren sözü anlatıcının devraldığı gayet açıktır. Anlatıcı, sık sık kahramanları konuşturduğunu unutturcasına olmadık yerde kendisi lafı devralır. Alıntılanan pasajın Nahit'in düşünceleri olmadığını anlamının bir diğer yolu, hemen sonraki paragrafta ima edilen yazarın onun bu olgun bir zihnin mahsulü görünen düşüncelerini Nemide'nin ağzından normalleştirme çabasına bakmaktır: “Nemide hayretle dinliyordu, Nahit'in bu ciddiyetle lisan kullanımına hiç tesadüf etmemişti.” (Uşaklıgil, 2005, s. 108). Bu cümlelerin sonrasındaki paragrafta da aynı durum devam eder. Ataerkil aile tipini işaret eden ifadelerden çoğunun genç kız Nahit'e ait olduğunu düşünmek mümkün değildir. Evlilik, erkek gözünden tarif edilir. Onunla birlikte insanın eski yaşamında ölüp yeniden doğması gerektiği vurgulanır, kocanın rehberliğine duyulan ihtiyacın önemine dikkat çekilir, evlilik hakkında kadınlar için işlevsiz, geçerliği olmayan kaideler idealize edilmeye çalışılır (Uşaklıgil, 2005, s.108-109).

Ferdi ve Şürekâsı'ndaki kalem sürçmelerinden biri, yine romandaki tek sesli yapıyı güçlendirici vasfa sahiptir. Halid Ziya'nın roman anlatıcısı kahramanları diyalog ve monologlarla konuştururken sıklıkla aceleci davranarak aniden sözü devralır ve bizzat konuşmaya başlar. Onların metin üzerinde kurduğu otoritenin baskınlığı öyle çarpıcıdır ki,

bazen bir kahramanın günlüğüne nakşettiği hislerinde bile anlatıcının etkisi sezilir. Hacer’in İsmail Tayfur’a aşkını ilan ettiği günlük satırlarında, bunun dikkat çekici bir örneğine rastlanılır:

“Ah! Bu sözü ona da tekrar edebilsem! Bir gün hiç muntazır olmadığı [beklemediği] bir zamanda, deli olmuş gibi çıksam, gidip dizlerinin önüne düşsem; iki ellerini tutarak, onları göğsüme basarak, kalbinden vurulmuş bir kuş gibi ayaklarının altında çırpınarak ‘Seviyorum! Seviyorum! diye feryat etsem! Beni dinlese de mahzun mahzun anlasa! Benim için ağlayacağını tahayyül [hayal] ettikçe ne garip bir lezzet duyuyorum! Zavallı validesiz kız! Kim bilir? Eğer bir validem olaydı belki ona giderdim de derdim ki: ‘Anneciğim! Beni mesut etmek ister misin? Hacer’i bahtiyar [mutlu] görmek arzu eder misin?’” (Uşaklıgil, 2014, s. 58).

Alıntıdaki ünlemlerin çokluğu ve metnin diğer bölümlerinden ayrı değerlendirilemeyecek lirik bir üslup yakalama arzusu, anlatıcının satırlara sızan varlığını göstermekle birlikte, Hacer’in kendine “Zavallı validesiz kız!” diye hitap ettirilmesi, konuşanın Hacer değil anlatıcı olduğunun delilidir.

Halid Ziya’nın roman anlatıcısı bu türdeki eserlerin tamamında kahramanların duygu ve düşüncelerini doğrudan değil de kendi izlenimleriymiş gibi okura arz eder. Konuşanın anlatıcı mı kahraman mı olduğunu anlamak için dikkati çoğunlukla diri tutmak gerekir. Böyle bölümlerde bazen kahramanın sözüyle anlatıcının sözü karıştırılır. Anlatıcı, kahramanın düşünce ve duygularına yer verirken farkında olmadan kendi görüşlerini ve yakıştırmalarını dile getirmeye başlar. Aşağıdaki alıntıda, anlatıcı önce Ahmet Cemil’in Raci’ye karşı beslediği duygular onun sözlerinin açıklanmasıyla verildikten sonra, anlatıcı kendi görüşlerini de belirtir. Raci’nin nasıl bir insan olduğu ve ne olmak istediği, neden öyle olamayacağına dair düşünceler Ahmet Cemil’e değil anlatıcıya aittir:

“...Aman, bu Raci!... dedi. Bu adamdan, ilk muarefe [tanışma] dakikasıdan başlayarak duyduğu nefreti şu üç kelime tamamen izah ederdi [bütünüyle açıklardı]. Onu hiç sevmez, sevmemek mümkün olduğu kadar sevmezdi. Raci o adamlardan biri idi ki dünyaya hiçbir şey olmamaya mahkûm edilerek geldikleri halde her şey olmak isterler. Raci de en ziyade [çok] olamayacağı bir şey olmaya yelteniyordu: Şair...” (MS: 27).

Ferdi ve Şürekâsı’nda anlatıcı birçok yerde Sâniha’yı zavallılıkla vasıflandırır. Romanda Sâniha’nın safına çekilmek istenen okuru yönlendirmek için kullanılan bu vasıflandırma, anlatıcının acındırmaya dayalı söyleminin önemli parçasıdır. Halid Ziya’nın İzmir dönemi romanlarında, bazen anlatıcının sesi kahramanın sesine karışarak onu bastırır. Anlatıcının dili sürçer, okur kimin konuştuğu hatırlayamaz. Bunun bir örneği Sâniha’ya âşık İsmail Tayfur’un, anlatıcının ağzıyla konuşması ve sevdiği kadına şaşırtıcı biçimde zavallılığı yakıştırmasıdır:

“İşte o vakit oyuncakları, yemişleri, şekerleri paylaştığım Sâniha ile şimdi hayatımı paylaşmak istiyorum... Heyhat [ne yazık!]! Hayatımı ona vakfetmekle [adamakla] büyük bir şey vermiş olmayacağım... Benim onu mesut edecek hiçbir şeyim yok; yalnız saf, ciddi, metin [sağlam] bir aşk! Zaten zavallı kızın hayattan hissesine isabet eden nisabı da [payına düşen de], işte benim şu aşk-ı üryanımdan başka bir şey değil! O, bununla kanaat ediyor, bununla mesut oluyor; benim için de onu mesut görmek kadar büyük bir saadet tasavvur olunmaz [düşünülmez].” (Uşaklıgil, 2014, s. 107).

Alıntının tamamını çevreleyen bakış açısı, İsmail Tayfur’a değil anlatıcıya ait gibidir. Metnin retoriğini güçlendirecek ifadeler, anlatıcının fikirleri olmasına rağmen İsmail Tayfur’a söylenir. Sâniha’ya zavallı denilmesinin yanı sıra, hayatta İsmail Tayfur’un aşkından başka hiçbir şeye sahip olmadığının söylenmesi de bunu ispatlar. Bir erkeğin aşkı için söylediği güzel sözlerden çok, ona acıyan bir anlatıcının fikirlerini çağrıştıran bu ifadeler, romanda gösterilebilecek kalem sürçmesi örneklerinden biridir. Anlatıcının, Sâniha’ya “Zavallı” vasfını yakıştırarak onun savunmasızlığını ön plana çıkarır: “Sâniha! O zavallı kızcağız! İsmail Tayfur’u bulut gibi vücudu hissedilmez [varlığı duyulmaz], gürültüsü işitilmez bir cism-i seyyal [akıcı bir beden] olurdu.” (Uşaklıgil, 2014, s. 67).

Anlatıcının aşırı kontrolcü tutumu, acemiliğiyle birleşince metnin kapsayabileceği yorum alanını daraltmak isterken farkında olmadan birçok hata yapar. Bu hataların bir kısmı anlatıcının öngörü kabiliyetiyle ilişkiliyken diğer kısmı maddi hatalardan oluşur.

5.6. Nesneleştirme

Teksesli roman anlatıcısı kahramanı müstakil bilince sahipmiş gibi kurgulayamadığından onu bir nesneymiş gibi kavrar. Ona dilediği gibi acı çektirir, mutlu eder, konuşturur ve düşündürür. Kahramanın davranışları, his ve fikirleri, anlatıcının yakıştırmalarını daima doğrular. Hâlbuki insan, öngörülemez bir varlıktır. Çoğu zaman en makul insanların davranışlarında bile nedenselliğe rastlanmayabilir. Anlatıcının kontrolcü ve otoriter tutumu, kahramanın zihnini ve davranışlarını yönetmesini engeller. Bu tutum, bazen diyaloglarda, kahramanların tanıtıldığı bölümlerde somutlaşır. *Sefile*’de Mihriban Hanım’ın İkbal’e Mazlume’yi tanıtırken kullandığı ifade, bunun somutlaştığı örneklerdendir. Mazlume anlatıcının kendisine taktığı isimde bulunan sembolizmden de anlaşıldığı üzere, bir acındırma nesnesidir: “-İkbal! Gel, bak sana ne getirdim!..” (Uşaklıgil, 2016a, s. 19).

Roman kahramanları için kullanılan fiziksel benzetmelerin birçoğu, anlatıcının onları birer eşya gibi kavradığını kanıtlar. Örnek olarak, Nemide’yi tarif ederken kullanılan

tasvirlerin birçoğu: “mermerden masnu [yapılmış gibi kollara]”, “bir safha-i sîmin [gümüş levha] gibi bir sine...” heykel tarifine benzer (Uşaklıgil, 2005, s. 23).

Nesneleştirme, esir kadınlardan bahsedilirken de belirginlik kazanır. Çaresiz durumdaki kadınların, zengin birinin himayesine girerek ev işleriyle işğal etmesi devrin gerçeklerini yansıttığı gibi kahramanın nesne olarak kavrandığını da gösterir. *Bir Ölünün Defteri*’nde esir pazarından alındığı belli olan Dilfiruz ve Nesrin’den bir eşya gibi bahsedilirken söylem/nesne ikilisi, alıntılanan bölümde kullanılan “bu” zamirleriyle açıkça kendini belli eder: “Bunları yeni aldık!.. Bunlar halayık! Bu pembe esvaplığının [elbiselinin] adı Dilfiruz... Bu Nesrin... Bunun adı da... Bunun adı ne idi; dadı?” (Uşaklıgil, 2016b, s. 35).

Kahramanın beden dilini sezdirme yoluyla değil, anlatıcının odağından anlatmak; o, aklından geçenleri söylememişken ara cümlelerde ne söyleyeceğini önceden belirten ifadeler kullanmak, kahramanın nesne biçimde kavrandığının ispatlarıdır. Çoksesli romanda olduğu gibi müstakil bilince sahipmiş gibi gösterilemeyen kahraman, anlatıcının bilincine bağlı, onun denetiminden kurtulamayan bir nesnedir: tablolaştırma ve heykelleştirme tekniklerinde bu durum açıkça görülür.

5.6.1. Tablolaştırma

Mağara ressamlığının yazının doğuşuna zemin hazırladığı fikri, resim ve edebiyat arasındaki ilişkinin eskiliğini işaret eder. Zamanla ayrı sanat dalları hâline gelen resim ve edebiyat, birbirlerini etkileyip dönüştürür. İkinci Abdülhamid dönemi edebiyatında bu ilişkinin çok güçlü şekilde görülmesini sağlayan birkaç sebep bulunur: Bunlardan ilki, dönem şâirlerinin resim sanatına duyduğu yoğun alakadır. İkincisiyse onları derinden etkileyip sanat anlayışlarını şekillendiren parnasizmdir (Şahin, 2006, s. 137-139). Halid Ziya’nın roman tasarımı, kahramanı bir tablo içerisindeymiş gibi görme eğilimi mühim yer tutar. Yazarın bu eğilimini parnasizmle ilişkilendirmek zor olsa da bahsi geçen dönemde resim ve şiirin birbirini beslediğini görebilmek adına faydalıdır. Dönemin şairlerinden Cenab Şahabeddin’in Charles Brevet’nin etkisinde kalarak “şiirin söz ile resmedilen bir levha” düşüncesini şiirlerinde uygulaması, pitoresk bir ifade gücü yakalama arzusunun sonucudur (Özcan, 2015, s.94). Aynı eğilimin, dönemin diğer önemli şairi Tevfik Fikret’te de görülmesi, onların parnasizmle kurduğu güçlü ilişkiyi gözler önüne serer (Kaplan, 1956, s. 52).

Romanın okur zihninde kelimeler aracılığıyla dolaylı biçimde görsellik oluşturan bir sanat dalı olması, kahramanları olay örgüsü içinde farklı hâllerde göstermek zorunda kalan anlatıcının işini kimi zaman zorlaştırır. Roman, seçili özel ânların edebi biçimde tahkiye edilerek birleştirilmesiyle inşa edilen bir türdür. Anlatıcı, eserin kurgusu için önem arz eden ânları seçip birleştirerek bu zorluğun üstesinden gelmeye çalışır. Resim sanatı, kahramanın psikolojik durumunu yansıtmak isteyen anlatıcı için ilham verici bir örneğe dönüşür.

Dönemin ruhunu yakalamaya çalışan sanatkarlar, Batı resminin insan ruhunu yansıtmadaki başarısından etkilenir ve onun imkânlarından faydalanmaya çalışırlar. Eski resmin yetersizliği, onları farklı kaynaklar aramaya iter ve Batı resmi bu ihtiyacı karşılar: “Çünkü eski resmimizin yazara ilham vermesi, onu beslemesi, hacmin ve çizginin terbiyesinden geçirmesi, ona eşya ve dış dünya ile ilişkideki derinliği öğretmesi mümkün değildi.” (Buğra, 2000: s.56).

Güzel sanatlara yoğun alaka duyan dönemin kalem erbapları, duyguları sık sık tablo hâlinde ifade etmeye çalışır (Kerman, 2009, s. 164). Halid Ziya’nın romanlarında sayısız yerde tesadüf edilen kahramanın mevcut durumunu tablo şeklinde aktarma eğiliminin kökeninde hem seçilen ânın çarpıcılığını vurgulama arzusu hem de anlatıcının hareketli durumdaki insanları ve nesneleri tasvir ederken yaşadığı güçlük bulunur. Tablolaştırma örneklerinin anlatıcının, kahramanı hareketliyen tasvir edebilmeye başladığı *Mai ve Siyah*’la birlikte azalması şaşırtıcı değildir. Anlatıcıya zaman kazandıran hareketsizlik, kahramanın zihnini anahtarsız tasarlayan anlatıcıya ona istediği duygu ve düşünceleri izafe edebilme imkânı da verir.

Halid Ziya’nın romanlarında âni resmimsi bir anlatımla tablolaştırma eğilimi genellikle arka plandadır. *Sefile* romanının başlangıcında çizilen Mazlume portresi, bunun istisnai örneklerindendir:

“Bu muhavere [konuşma] kânunievvel [aralık] ayının en soğuk bir gününde Sultan Bayezit Camii’nin önünde cereyan ediyordu. Yağmur o kadar şiddetle yağıyordu ki sular hanımın şemsiyesinden geçerek feracesini [mantosunu] ıslatmaktaydı. Kızcağızın uryan [örtüsüz] başında pek zayıf bir siper kalan sarı saçları ucundan su damlaları akmakta, çıplak denilecek derecelerde paçavralar altında tesettür edemeyen [örtünemeyen] omuzlarını ıslatmakta idi.” (Uşaklıgil, 2016a, s. 15-16).

Yukarıdaki bölümde anlatıcı, kahramanı dışarıdan kuşatarak kendi zaviyesinden okura aktarır. Birbiri ardınca sıralanan “Aralık ayının en soğuk bir gününde”, “Yağmur o kadar şiddetle yağıyordu ki...”, “Kızcağızın uryan [örtüsüz] başında pek zayıf bir siper kalan...”, “çıplak denilecek derecelerde paçavralar altında tesettür edemeyen [örtünemeyen]

omuzlarını...” gibi ifadelerin tamamı, Mazlume’nin sefaletini ve çaresizliğini güçlü biçimde okura yansıtmak isteyen anlatıcıya aittir.

Okurun hayalinde kolayca canlandırabileceği bir diğer tablo örneğine *Bir Ölü’nün Defteri*’nde tesadüf edilir. Okur âdeta titizlikle çizilmiş bir resmin kelimelere dökülmüş hâliyle baş başa bırakılır:

“Hüsam birdenbire tevakkuf etti [durdu]; biraz yüksekte, ağaçların arkasında siyah bulutlardan bina edilmiş gibi muzlim bir heyette [karanlık bir hâlde] duran bu köşk nazarına müsadif olmuş [gözüne çarpmış] idi. Bina koyu bir zulmete müstağrak [karanlığa boğulmuş] idi, yalnız bir penceresinin panjurları arasından zayıf bir ziya [ışık] süzülüyordu.” (Uşaklıgil, 2016b, s. 20).

Anlatıcının baskın tercihi, ele aldığı sahnenin bir tablo [levha] oluşturduğunu bizzat vurgulamaktır. Halid Ziya’nın romanlarında birçok kez kullanılan tablolaştırma, ele alınan âna veya duruma kalıcılık ve derinlik kazandırma işlevleri de taşır:

“Hanım o kadar sür’atle ilerlemekteydi ki Mazlume takipte güçlük çekiyordu. Mazlume’nin titreyerek, yağmurlara karşı sipersiz ıslanarak çıplak ayaklarıyla rüzgârın en ziyade şiddetle hüküm-ran olduğu [hüküm sürdüğü] bu azim [büyük] meydanlığı geçişi sefaletin bir levha-i müthişesini [korkunç bir tablosunu] teşkil ediyordu.” (Uşaklıgil, 2016a, s. 17).

Kısa bir kesitin veya bir pozun içine sıkıştırılan kahraman, genellikle sınırlı hareketlerin failidir. Tablolaştırma eğilimi, hareketli olsun ya da olmasın, anlatıcının kontrolcü tutumunun, odağını daraltma ihtiyacının işareti olduğu gibi aynı zamanda onun hayata lirik bakışının ifadesidir. Ânı özelleştirme arzusu, anlatıcının onu görsel bir dikkatle ele almasını sağlayıp okurda bir resmin kelimelere döküldüğü izlenimini uyandırır. Bu bölümlerde, anlatıcının kahramanları romantik biçimde kavradığı belirginleşir. Aşağıdaki alıntıda, anlatıcının bir tabloyu yorumladığı zannına kapılmamak mümkün değildir. Kahramanlar aniden hareketsiz kılınır, anlatıcı o ânın fotoğrafını çeker, daha sonra kendi yorumlarıyla onların fiziksel yahut psikolojik durumlarını ifadelendirir:

“Odanın diğer köşesinde, elinde büyük resimli bir kitapla bir genç kadın, iki tarafında şüphesiz anlayamadıkları bir resmin verdiği merakla gözleri açılmış; daha iyi görebilmek için annelerinin dizlerine, omuzlarına tırmanmış altın başlı iki çocuktan müteşekkil bedî bir levha [oluşan estetik bir tablo] genç adamın henüz terk ettiği hazin manzara ile tam bir zıt teşkil ediyordu” (Uşaklıgil, 2016b, s. 11).

Halid Ziya romanlarında insanın ve eşyanın tablo hâlinde tasviri o kadar yaygındır ki, bazen sahnedeki manzara farklı tablolar hâlinde görülür. Aşağıdaki bölümde, etrafı kuşatan karanlıkların içinde birer hayalet gibi duran ağaçların görüntüsü ve bulutlara gömülmüş ışıklar ayrı tablolar oluşturduğu izlenimlerini uyandırır. Yerde ve gökte farklı

tablolar oluşmuş, kahramanın içerisinde bulunduğu hüzünlü psikoloji tabiatça tamamlanmıştır:

“Gözleri perişan bir nazarla [bakışla] etrafı ihata eden zulmetleri [çeviren karanlıkları], zulmetlerin içinde birer kesif heyula [yoğun hayalet] gibi duran ağaçları, gözlerinin altında bulutlara gömülmüş elvahi [tabloları], sislerin arasından birer hayal gözü gibi garip ihtizazlarla [titreyişlerle] bakan ziyaları dolaştı.” (Uşaklıgil, 2016b, s. 20).

Geçmişin tablo imgesiyle tasvir edilmesi, okuru başkasına ait bir fotoğraf albümünü inceleyen birinin konumuna yerleştirir. Anlatıcı böylece romanın başlangıç zamanından daha önce gerçekleşmesine rağmen etkisini hâlâ sürdüren kahramanın karakterini dönüştürücü niteliğe sahip vakaları estetik biçimde okura arz etme imkânı bulur. Tablolar arasında yapılan kısa gezintilerde, metin içi gerçekliğin inşasında kullanılmaya elverişli vaka parçacıkları işlevli birer malzeme hâline gelir. Adnan Bey’in kızı Nihal’e Bihter’le evlenme kararını onu olumsuz etkilemeden nasıl söyleyeceğine dair derin düşüncelere kapıldığı kısımda bu imge kullanılır:

“Adnan Bey şimdi odasının kahve rengine uzun perdeler altında yarı bir zulmete [karanlığa] boğulan derinliklerine dalarak iş masasının yanında meşin yarım koltuğa yaslanmış, ayaklarını uzatmış, düşünürken Nihal ile bütün refakat [arkadaşlık] hayatı parça parça levhalarla [tablolarla] koparak gözlerinin önünde yaşıyordu.” (Uşaklıgil, 2009a, s. 67).

Nihal’in hassas ve denetim altında tutulmaya muhtaç mizacını okura iyice ispatlamak ve Adnan Bey’in aldığı evlilik kararını ona bildirmekten önceki akla karayı seçme nedenini makul bir zemine oturtmak için zamanda geriye gidilir. İlk tablo, Nihal’in annesini kaybettikten sonraki değişimine dairdir. Küçük kız, ağlamak için türlü bahaneler icat ederek çektiği acılar tabiatında kapanmaz bir yara meydana getirmişçesine, onunla yaşamaya mahkûm oluşundan kaynaklı bir asabiyetle büyür. Belli belirsiz aralıklarla yaşadığı buhranlar, dayanıksız bir bedene sahip oluşuna yapılan vurguyla güçlendirilmek istenir (Uşaklıgil, 2009a, s. 67). İkinci tabloda Nihal’in babasının hamiliğine duyduğu ihtiyacın gerekçelerinden biri geçmişten örnekle sağlamlaştırılır. Bir gece uykusundan “Baba!” feryatlarıyla uyanan küçük kız, onu yanında gördükten sonra içi rahatlamış vaziyette, annesinin nerede olduğunu, ne zaman döneceğini, onun yanına gitmelerinin mümkün olup olmadığını babasından öğrenmeye çalıştıktan sonra çaresizlikle sorar: “Lakin siz ölmeyiniz, babacığım siz ölmezsiniz, değil mi?” (Uşaklıgil, 2009, s. 68). Annesiz büyümenin küçük kızda oluşturduğu tahribat, hayatta yapayalnız kalma korkusudur. Bu nedenle, babasıyla arasındaki bağ; olması gerekenden çok daha güçlüdür. Kızın isterik tabiatı, bu bağın önemini

artıran ve dolaylı biçimde Adnan Bey'in tereddüdünü açıklayan işlevler kazanır. Üçüncü levha, baba kız ilişkisinin biri için eş, diğeri için anne olan kadının yokluğunda, hayat tarzlarının müşterek bir yalnızlıkta şekillendiğini gösterir. Adnan Bey de kızı kadar olmasa bile ona bağlıdır, birbirlerinin olmadığı ortamda yaşamaktan nadiren haz alırlar. Nihal için babasıyla yalnız kalmak, kalbinin samimiyet ihtiyacını gideren yegâne alışkanlıktır (Uşaklıgil, 2009, s. 69).

Tablo anıştırması zihinde canlandırılan tabiat temsillerinin sıra dışılığını vurgulamak için de kullanılır. Bir ânın tablo teşkil ettiğini ya da tablo teşkil edebilecek özelliğe sahip olduğunu söylemek onun özel ve eşsiz olduğu izlenimini uyandırır. Bir sanatkâr tarafından seçildiği ve sanatına ilham verebilecek hususiliğe sahip olduğu zımnen belirtilen manzara, bu özelliğiyle anlatıcının da eserine dâhil etmeye layık gördüğü cazibededir. Anlatıcı, manzaranın tablo oluşturduğunu söylerken sanki ona eserinde yer verme sebebini de açıklamak istiyor gibidir:

“Sema [Gökyüzü]; bu siyah levhanın üzerinde, ötesinde berisinde beyaz münevver [ışıklı] pullar serpilmiş, ara sıra muhtelif noktalarında uçan beyaz tüller harekete gelmiş sırma işlenmiş bir örtü gibi eteklerini görülmez ufuklara salıvermiş, zulmetlerin sevda dolu göğsüne döküvermiş idi.” (Uşaklıgil, 2002, s. 140).

Nesl-i Ahir'de, kelimelerle oluşturulan tablo “tersim” kelimesiyle belirtilir. Çizilen tabloda kahramanın o ânki beden dili, biraz önceki duygusal tecrübesiyle ilişkilendirilerek açıklanır:

“O, iki hatve [adım] ötede, uzun hasır sandalyesinin üstünde yarı doğrulmuş, dizinin üzerinde hâlâ kapalı duran kitabını elinden bırakmayarak bu küçük sahneyi deminden beri takip ediyordu. Kitabın çehresine naksettiği mana-yı taab ü ezaya bedel [meydana getirdiği yorgunluk ve üzüntüye karşılık] şimdi bu genç, şâtır [neşeli] kahkahanın ve bu herkesin önünde hemen oynanıveren küçük mudhike sahnesinin tersim eylediği [komedi sahnesinin çizdiği] bir tebessüm, aralarında beyaz telleri oldukça çoğalmış bıyıklarının bir tarafını kaldırıyor, dudaklarının arasında altınla kaplanmış bir dişini gösteriyordu...” (Uşaklıgil, 2009b, s. 17).

Romanın tüm bölümlerini özel, dikkat çekici kılma arzusu ve anlatıcının kahramanı nesne olarak kavraması, tablolaştırma tekniğinin oluşmasını sağlar. Halid Ziya'nın roman tasarımı tabloların teksesliliğe katkısı dolaylıdır ve kahramanın nesne olarak kavrandığının delilidir. Kahramanın zihninin dışında kalan anlatıcı onu, yerleştirdiği pitoresk manzaranın içinde kendi zaviyesinden okura aktarır. Okur, görünüşüyle tabloyu andıran kahramanı, anlatıcının odağını parçalayamaksızın göremez. Anlatıcının izlenimi, okurca onaylanmak zorundadır ve kahraman, nesne konumundadır.

5.6.2. Heykelleştirme

Modernleşme çabaları plastik sanatların merakla keşfedilmesine zemin hazırlar. Özellikle resim ve heykel sanatlarına duyulan alaka öyle artar ki, bu alanlardaki uzman ihtiyacını karşılamak için yurt dışına öğrenci gönderilmeye başlanır (Çağın, 2022, s.7). Buna paralel biçimde heykel, dönemin edebi eserlerinde bir benzetme nesnesi olarak sıklıkla kendine yer bulur. Heykele; Ahmet Mithat Efendi, Tevfik Fikret, Cenab Şahabeddin ve Halid Ziya'nın eserlerine kadar uzanan geniş bir alanda şiir, roman, öykü ve tiyatro türlerinde bir benzetme nesnesi vasfında tesadüf edilir.

Sanatçı, kahramana atfettiği psikolojiyi daha etkileyici bir sunumla okura aktarmak için heykel nesnesini araçlaştırır. Tevfik Fikret'in Heykel-i Giryân şiiri bunun başarılı örneklerindendir. Hayatın acımasız gerçeklerinin tazyiki arasında ezilen 'ben' imgesi, zamanla cansız bir et yığınının dönüşerek benzetme nesnesi hâline gelir (Bingöl, 2014, s.161). Burada müstakil biçimde ele alınan heykel nesnesi, Halid Ziya romanlarının birçok yerinde anlatıma dramatiklik kazandırılmak istenen bölümlerde çokça kullanılan bir tekniğe dönüşür.

Heykel sanatında izleyici düşünmeye sevk edilerek kendi izlenimlerine başvurması istenir. Hâlbuki Halid Ziya'nın roman anlatıcısı kendi yorumları olmaksızın okurun metnin anlam dünyasına girmesini önlemeye çalışır. Heykel sanatında izleyicinin rolüyle, Halid Ziya'nın roman okurlarına biçtiği rolün taban tabana zıt olduğu anlaşılabilir de bu durum çelişki oluşturmaz. Çünkü oluşturulan heykel imgesi, hâlihazırda anlatıcının yorumlarını taşır.

İkinci Abdülhamid dönemi edebiyatında özellikle şiir sahasına konu edilen insan tipi melankoliktir. Halid Ziya romanlarında da bu yaklaşımın uzantılarını görmek mümkündür. Bilge Ercilasun melankolik insan tiplerinin bahsi geçen dönemin edebi eserlerinde işlenmesinin gerekçelerini; romantizm, Doğu insanına mahsus duygusallık ve "hasta adam" olarak nitelendirilen Osmanlı Devleti'nde kalem erbaplarının içerisinde bulunduğu marazi ruh hâli olmak üzere üç ayrı sebebe dayandırır (Ercilasun, 1998, s. 13-16). Kahramanın heykelleştirilmesinde bu üç faktörün de etkisi bulunur. Zira heykelimsi duruş, zihinde duygusal, karizmatik ve kalıcı bir imaj uyandırır.

Halid Ziya romanlarında kahramanlar arasında sözsüz iletişimin oluşmasında bakışların rolü neyse, heykelleştirmenin rolü de odur. Bu iki sözsüz iletişim aracının romanda kimi zaman beraber görüldüğü de olur:

“Her vakit yaptığı gibi, babasının boynuna atılmak, öpmek istedi. Fakat Ferdi, bu akşam bir büt-i hüzn [keder putu] kadar gamnâk [tasalı], çehresi, üzerini bir siyah bulut bürümüş gibi siyah renk idi. Hacer, babasını bu halde asla görmemişti, ileriye gitmeye cesaret edemeyerek durdu; baba ile kız, sâkit [sessiz], batî [ağır] bir nazarla birbirine bakiştılar.” (Uşaklıgil, 2014, s. 59).

Kahramanı heykelleştirmenin metnin retoriğini güçlendirici işlevi de vardır. Heykelin katılığı, hareketsizliği ve değişmezliği kahramana belli bir duruş ve ruh hâliyle izafe edildiğinde, kahramanın psikolojisi o ân için kalıcılaştırılır ve güçlendirilir:

“Sâniha, artık yalnız kaldığından emin olmuş da istediği gibi hissiyat-ı kalbiyesini [kalbindeki tüm duygularını] dökmek istiyormuş gibi bir teslimiyet-i tamme-i nefsiye [tam bir teslimiyet] ile valide isminden başka bir isimle çağırmadığı bu kadının kollarına atıldı; hazin, sakin, bir büt-i hüsrân [bir azap heykeli] yahut bir ruh-ı giryan [ağlayan bir ruh] gibi sessiz ağladı...” (Uşaklıgil, 2014, s. 71).

Yukarıdaki alıntıyı gözünde canlandıran okur, Sâniha’nın vücudunun acı çekerken alabileceği şekillerden birini, kendi zihninden çekip alır ve heykel imgesinin meydana getirdiği kalıcılıkla, onu sabitleştirir. Sâniha’nın bahsi geçen hâli böylelikle daha etkili biçimde okura aksettirilir.

Halid Ziya’nın roman anlatıcıları, bir duygu ve heykeli tamlama olarak kullanarak okurun zihninde sık sık o duygunun temsilini oluşturmaya çalışır. İsmail Tayfur’un nazarından, anlatıcının ifadeleriyle verilen Sâniha’nın bir ümitsizlik heykelini andırdığına dâir alıntıda bu tekniğin örneklerinden birine rastlanılır:

“Sâniha, genç adamın gözlerinin bir inîtaf-ı cevâle ile [kısıp bir bakışla] etrafı dolaştığını gördü. Ah bu gözler! Şimdi onlarda garip, vahşi bir şey vardı ki reng-i cinnete [delilik rengine] benzerdi, bu gözler, bir cereyan-ı berki ile [şimşek gibi] dolaştı, sonra nokta-i müncezibesini [kendini çeken noktayı] bulmuş gibi döndü, orada merdivenin başında bir heykel-i yeis [ümitsizlik heykeli] şeklinde gayr-ı müteharrik [kımıldamadan] duran Sâniha’ya dikildi.” (Uşaklıgil, 2014, s. 217).

Burada dikkat çekici olan, ümitsizlik heykeli deyince akılda dört başı mamur bir duruş biçiminin/ ifadenin oluşmasıdır. Okur, kendi müktesebatından ve imaj dünyasından istifade ederek zihninde kendine mahsus bir heykel yaratır. Halid Ziya romanlarında okurun konumunun işgal edildiği, eserlerin yorum sınırlarının anlatıcı tarafından kontrol edildiği hatırlandığında burada, anlatıcının okura retoriği güçlendirici biçimde zihninde canlandırmasına müsaade etmesinin gerekçesi anlaşılır. Bu tekniğin bir diğer örneğine aynı romanda, Hacer’in bir tasvirinde rastlanılır. Anlatıcı, onu yine birtakım fiziksel değişikliklere uğratmak yerine, bir duygu biçiminde dondurarak temsil etmeyi tercih eder. O, korkunç bir heykel görünümündedir; ürkütücü olmak kaydıyla nasıl bir şekle sahip olduğu okurun kendi tasarrufudur:

“Bir aralık Hacer durdu, etrafını istila eden [saran] bu zulmet [karanlık] ortasında, bu sükûn içinde fûshat-ı gayr-ı mahdude-i ummanda [sınırsız denizlerin genişliğinde] kalmış gibi görececek bir şey, tutunacak bir yer aramak istiyormuşçasına gözlerini açtı, ellerini uzattı; bir heykel-i hiras [korkunç bir heykel] şeklinde havf u [korku ve] dehşet içinde fevka'l-beşer [insanüstü] bir vaziyette tevakkuf etti [durdu]; tiz bir feryat [çığlık] ederek oraya yıkılacaktı.” (Uşaklıgil, 2014, s. 239).

Halid Ziya anlatıcılarında dış dünyayı soyutlayarak kendilerine has bir bakışla görme eğilimi o kadar baskındır ki, heykel gibi fiziksel görüntüyle insanı çeşitli hislere sürükleyen bir nesne bile kimi zaman zihinde belirgin bir temsil uyandırmayan ifadelerle aktarılır. Osman Vecdi'nin halasının “matem heykeli” biçimindeki tasviri, somut ve soyut sıfatlarla, akılda net bir görüntü oluşturmamanın biçimde tasvir edilir:

“Halam; o zaman mühmel [kayıtsız] kalmakla beraber saf çehresinin üzerinde perişan hali içinde latif bir levha [hoş bir tablo] teşkil eden siyah saçları başına gamlı bir matem tacı vaz etmiş [koymuş] gibi mağmum [gamlı]; akşamları semaların donuk sathında [yüzeyinde] bulutların mütelatim [birbirine çarpan] renklerinde kaybolmuş bir saadetin rengini, sönmüş bir hayat nurunu aramak için hatıraları kanatlanıp uçtuğu vakitler; orada penceresinin yanında melal düşkünü bir heykeltıraşın hüznü buhranı içinde kaleminden çıkmış bir matem heykeli gibi sakit [sessiz]; ıstıraplarını, gamlarını gecenin ratîb [ıslak] temaslarla saçlarını tehiz eden [titreten] rüzgârlarına, denizin sahili hafif nağmeler ile okşayarak firar eden dalgalarına tevdi [emanet] ettiği sıralarda...” (Uşaklıgil, 2016b, s. 36).

Heykel, çoğu zaman kahramanın taşıdığı bir özellikten ötürü benzeşime dayalı bir nesne olarak kullanılır. Fiziksel görüntüden mahrumiyet genellikle heykel benzetmesiyle zayıf bir anlatıma yol açsa da öyle olmayan örnekleri de bulunur. Heykelin zihinde uyandırdığı ciddiyet, sabitlik ve değişmezlik; soğuk insan tabiatıyla ilişkilendirilerek ona bakan kişinin cesaretini kırıcı bir özellik kazanır: “Lakin sen bir heykel gibi barid [soğuk] bir Brahman gibi ciddi idin. Sana her şeyi söyleyebileceğimi zannederken bir hal beni hiçbir şey söylemeye cesaret ettirmiyordu.” (Uşaklıgil, 2016b, s. 77). Bununla birlikte, heykel kimi zaman tamamen soyut bir benzetme nesnesidir. Anlatıcının lirik anlatım tarzı, ele aldığı her şeyi hususileştirme arzusu, romanı romantikleştirme gayreti bazen tamamen soyut, neye benzediğine dair zihinde hiçbir imaj oluşturmamanın tasvirlerine zemin hazırlar. Nigar'ın sarı saçlı oluşu, Osman Vecdi'yle arasındaki uzak mesafe, oluşturulmak istenen lirik atmosfer nedeniyledir:

“Fecrin henüz iltimaa [renk değiştirmeye] başlayan bulutlarından toplanmış beyaz bir müşevveş [belli belirsiz] heykel gibi gözlerimin önünde duran bu vücudu, muhatı olduğu [etrafını saran] tüller içinde şebnem [çiğ] buharlarının altında hissedilen bir gül renginde bir havaî toz arasından fark olunan bu üryan [çıplak] omuzları, sabahın hafif bir nefhasıyla [esintisiyle] yanaklarından düşerek gerdanında oynayan bu sarı saçları,

bütün bu güzellikleri, meftun bir nazarla temaşa ediyordum [tutkulu bir bakışla seyrediyordum].” (Uşaklıgil, 2016b, s. 92-93).

Mai ve Siyah’ta İkbâl’in yatağa yatırıldığı sahnedeki tasvirde heykel, cansızlığın sembolüdür. Geçirdiği hummanın ardından yere yığıldığı tahmin edilen İkbâl, hatalı evliliği süresince yüzünde yavaş yavaş meydana gelen donuksu, üzgün ifade sabitleşmiş biçimde baygınlık geçirir. Heykel nesnesinin zihinde uyandırdığı kalıcılıktan faydalanılarak onun perişan hâli pekiştirilir:

“Yukarıya koştu, hafifçe kapıyı itti. İkbâl bal mumundan yapılmış sarı bir heykel gibi derin bir dalgınlıkla yatağa yatırılmıştı. Valdesi karyolanın altına seccadenin üstüne oturmuş, büyük musibetlerin dehşet devresini takip eden sükûn [sakinlik] zamanlarına mahsus bir bitkinlikle ellerini dizlerinin etrafına kilitlemiş, dalgın bir nazarla [bakışla] meçhul bir noktaya bakıyordu.” (Uşaklıgil, 2002, s. 336).

Ahmet Cemil’in odağından kurulmaya çalışılan İkbâl imgesinin harcında his ampirizminin yanı sıra heykelleştirme de bulunur. Bu durum, şu sorunun cevaplanması ihtityacını ortaya çıkarır: Şayet Ahmet Cemil, çoksesli romandaki gibi anlatıcının bilincinden azade bir kahraman olsaydı, yazarın diğer romanlarında sıklıkla kullandığı bahsi geçen teknikler vasıtasıyla onu görebilir miydi? Bu soruya “Evet!” cevabını vermek çok güçtür. Halid Ziya romanlarında görülen anlatıcıların tipleri ayrı ayrı incelendiğinde, tedricen olgunlaşan tek bir ideolojinin, tek bir bilincin, tek bir sanat tasarımının kurgusal figürleri olduğu anlaşılır. Hatta onlara çoğulluk izafe etmek hatalı bir tutum olacaktır. Halid Ziya romanlarında olgunlaşma serüveni açıkça tespit edilebilen tek anlatıcı vardır. Onun sesi, tüm romanlara hükmeden edebi bir teknokrasi kurar. Kahramanlar kendi sesleriyle romanların hacminde göz ardı edilebilecek kadar küçük bir yer kaplar. Onlar anlatıcının bilincine bağlı, onun tarafınca idare edilmeye mahkûm vaziyette zamanı geldikçe konuşturulan sahte bilince sahip kahramanlardır. Halid Ziya’nın yüksek edebiyat kabiliyeti, dış dünyayı kıvrak biçimde kelimelerle dökebilme başarısı, bu mekanikliğin üstünü örtse de hakikati değiştirmez.

Heykel insan zihninde bir duygunun imajını oluştururken onu dondurur. Çünkü o hareket edemez, başka bir duyguya bürünemez, paramparça edilene dek yontulduğu şekilde yaşamaya mahkûmdur; yıllar geçse de ifadesinden hiçbir şey eksilmez. Böyle bir nesnenin romanda kullanımı, okurun odağını artırmak ve aktarılmak istenen duygunun yoğunluğunu belirtmek için kullanışlıdır. Kahramanın onu etkileyen bir sözün yahut olayın ardından bedeninde meydana gelen fizyolojik değişikliğe değinilmeden, kapıldığı duygunun heykelimsi biçiminde tasvir edilmesi, onu şoka girmişçesine aniden donuksu bir ifadeye

hapseder. Kahramanın kısa süreliğine büründüğü bu ifade birdenbire meydana geldiğinden okurun zihninde çarpıcılık kazanır ve kalıcı bir etki bırakır. Adnan Bey'in Bihter'e duyduğu alakayı reddedercesine ondan evlilik teklifi bekleyen Firdevs Hanım, Nihat Bey'in yalı ahalisinin önünde onun Bihter'e karşı beslediği duyguları resmileştirdiği pasajda heykel imgesinin başarılı bir kullanımına rastlanılır:

“Bihter başını çevirdi, bu isim bir şimşek darbesiyle onu birden sarsmış idi. Firdevs Hanım, ağzı yarı açık hayret heykeli şeklinde duruyor, bunun bir latife ol olmadığını anlamak istiyordu. Dudaklarına kadar bir sual geldi:

-Bihter'i mi istiyor, emin misiniz, diyecekti, eğer Peyker'in gülümseyen bir nazarla yüzüne bakışı onu menetmeseydi [engellemeseydi].” (Uşaklıgil, 2009a, s. 39).

Heykel nesnesinin sağladığı imkânlardan olabildiğince faydalanan Halid Ziya'nın roman anlatıcısı, birçok romanında his ampirizmini de duyguların insan vücudunda meydana getirdiği değişiklikleri sembolik biçimde anlatmak için kullanır. Bu temsil tekniklerinin ortak özelliği, bu tezde sıkça altı çizildiği üzere, zihinde ortak bir imge yerine okurların zihninde ayrı görüntüler oluşturmaktır. Okur, anlatıcının sınırlarını itinayla -çoğunlukla bir sıfatla daraltarak- belirlediği yorum alanının içinde kendi tecrübelerinin ve zihni kapasitesinin yardımıyla farklı şekilleri hayalinde canlandırır. Okur böylece Halid Ziya romanlarında metne kendi zihinsel faaliyetiyle katılabileceği kısıtlı alanlardan birine sahip olur. Bundan yola çıkarak Halid Ziya anlatıcısının fizyolojik tasvir becerisi hakkında bazı çıkarsamalarda bulunabilir. Bu teknikler metnin lirizmine katkıda bulunmakla beraber, anlatıcının fizyolojik psikoloji hakkındaki bilgisinin veya bir şahsı fiziksel özellikleriyle tasvir etmekteki yetersizliğinin de birer işaretidir. Sembolik anlatımın benimsenmediği romanlarda da aynı tekniğin devam etmesi ve romanların tamamında bu durumun istisnalarına güçlkle rastlanması, bunu iddia etmenin önünde bir engel oluşturmaz. Kahramanların fiziksel detaylarla tasvir edilmesi, çoğunlukla, okura ilk takdim edildikleri yerlerde görülür. Onların gündelik hayatta tecrübe ettiği vakalara verdiği fizyolojik tepkiye daima soyutlanır. *Aşk-ı Memnu*'nun giriş bölümünden itibaren diğer kahramanlar tarafınca nasıl algılandığına dair ifadelerle tanıtılan Adnan Bey'e yöneltilen anlatıcının odağı, Bihter'e talip olduğunun duyulmasının ardından ona iyice yaklaşır. Onun yalısının Melih Bey takımı ve özellikle Bihter üzerindeki olumlu tesirine değinen anlatıcı, böylece Bihter'in Adnan Bey'i eşi olarak kabul edebilmesi için gerekli yolu açmış olur. Odak tamamen Adnan Bey'e kayar ve anlatıcı onun fiziksel özelliklerini uzunca tasvir eder:

“Bu isim gözlerinin önünde şık, zarif, en güzide bir âleme mensup, birçok ikbal ihtimallerine namzet [aday], uzaktan kır mı kumral mı fark olunamayan sakalları çenesinde hafif bir hatla ayrılarak iki tarafına taranmış, daima güzel giyinen, daima güzel yaşayan, ince eldivenlere mahpus parmakları altı telli gözlüğünü seri bir hareketle beyaz zarif keten bir mendilin ucuyla sildikten sonra her tesadüfte kendisine bir rica nazarıyla bakan, güzel, o kadar maharetle saklanan elli yaşına rağmen hâlâ güzel bir koca koyuyordu.” (Uşaklıgil, 2009, s. 43).

Adnan Bey tasvirindeki fiziksel ifadeler, Halid Ziya’nın roman tasarımındaki soyuttan somuta doğru tekâmül eden değişimin örneklerindendir. Anlatıcı retoriği her zamanki gibi güçlendirici nitelikte ifadeler kullanırken kahramanın dış tasvirini detaylı ve somut ifadelerle anlatmaya koyulur. Okur Adnan Bey’i gözünde canlandırırken güçlük çekmez.

Kahramanı geçici süreliğine heykelleştirmenin tek sesli roman anlatıcısına sağladığı bazı avantajlar vardır. Kahramanın hareketsizleştirilmiş vaziyette tasvir etmek, anlatıcıya kendi izlenimlerini ifade etme imkânı verir. Anlatıcı, heykelleştirme aracılığıyla kahramana çeşitli ruh hâllerini yakıştırarak onu dışarıdan, bir nesne olarak kavrar. Böylece romanına dâhil ettiği ânların daha etkileyici olmasını sağladığı gibi retoriği de daha güçlü ve açık hâle getirir.

VI. BÖLÜM: ÜSLUP

6.1. Tek sesli Romanda Mutlakıyetçi Üslubun Özellikleri

Jale Parla, Şark’ın zihniyetini şekillendiren epistemolojik alt yapıya değinirken İslâmi kaynakların mutlak metinler meydana getirdiğini öne sürer. Bu epistemolojide şüphe ve kuruntuya yer yoktur: sarsılmaz bir otoriteyle verilmiş cevaplar bulunur ve onlara itiraz değil sadece iman edilebilir (Parla, 1990, s. 41). Yazar, bahsi geçen epistemolojinin muhafızlığını edebi düzlemde üstlenen kişidir. “Eski değerlerin bekçisi yeni değerlerin yargıcı” (Parla, 1990, s.51) sıfatıyla edebi türler aracılığıyla mutlak metnin yenileşme çabaları esnasında tahrip olmasını engellemeye çalışır. Zira Osmanlı kalem erbaplarına göre “Gerçek evrenseldir, çıplak, mutlak, tek ve değişmezdir. Herkes için aynıdır ve herkes için de böyle kabul edilmelidir.” (Parla, 1990, s.52). Tek sesli roman tasarımı, sadece tek yansıtıcı bilinç kullanımına imkân verdiğinden makbul addedilen fikirlerin yayılmasında oldukça elverişli imkânlarla sahiptir.

Teksesli roman anlatıcısı kahramanların fiziksel özelliklerini, alışkanlıklarını ve huylarını; dış dünyayla ilişkilerini sabitleştirme eğilimindedir. Daima, muhakkak, her zaman vb. sıfat ve zarflar; bu hususta onun yardımcılarıdır. Buna ilaveten eserin retoriğine sürekli müdahil olarak onun trafiğini yöneten bir kolluk kuvveti vasfıyla romandaki tüm retorik araçları kontrol etmeye çalışır. Metnin kapsayabileceği tüm yorum alanı onun zihninin çizdiği sınırların içerisinde kalır. Anlatıcının böyle bir yöntemi benimseme nedenlerini anlamak güç değildir: Kahramanın belirli aralıklarda ne yaptığını öne çıkarmak, alışkanlıklarını okura göstermek veya herhangi bir olay hakkında bulunabileceği yorumlara, sergileyeceği davranışlara meşruiyet kazandırmak, metin içi gerçekliğin tesisinde eski bir yöntem olmasına rağmen anlatıcı için konforlu ve garantici bir yoldur.

Teksesli romanda anlatıcının metnin retoriğini kontrol altında tutma arzusu, romanın yapısını meydana getiren her birimini şekillendirir. Üslup da bu doğrultuda anlatıcının dilediği gibi kullandığı retorik bir araç hâline gelir. Çoksesli romanda kahramanlar, anlatıcının retorik kaygısını aşarak kendi bilinç özelliklerini sergileyebilecekleri bir canlılığa kavuşurlar. Konuşurken kurdukları cümlelerin sentaksında değişiklik meydana gelmese bile, muhakkak karakterlerini yansıtan, bazen onu parçalayarak dönüştüren, anlatıcının denetiminden kaçabilen cümleler kurabilirler. Teksesli romandaysa üslup parçalanmazdır. Sentaks sabittir. Kahramanlar benzer cümlelerle konuşur. İsimleri görülmeksizin romanda yüklendikleri vazife hatırlanmadığında kimin konuştuğunu tespit etmek zorlaşır.

Halid Ziya'nın roman anlatıcısı romantik bir hayat görüşüne sahiptir. Okuru mantığıyla değil, kalbiyle düşünmeye yönlendirir. Hâlbuki dünya, sert ve acımasız gerçekler üzerine kuruludur. Okuru bu bilgiden mahrumca terbiye etmek, onları hakikaten uzaklaştırarak hayalperestliğe yönlendirir. Anlatıcı, kendi ideolojisinin muteberliğini, kurduğu temsili dünyada okura metin boyunca dikte eder, onun sonuna yerleştirdiği çarpıcı bir vakayla da haklılığını ispatlar. Hayata dâir çeşitli fikirlerin kurguda onaylanıp reddedilmesi, okurun zihnini anlatıcının sömürgesi hâline getirir. Okur, itinayla daraltılan yorum alanında onun fikirlerine boyun eğmekten başka çare bulamaz. O artık kontrolü altına girdiği anlatıcının sınırlarını belirlediği yorum alanına hapsolmuş, farklı bir söz söyleme hakkı elinden alınmış, zihni, anlatıcının dilediği fikri ve hissi ekip biçebileceği bir arazi hâline getirilmiş bir sömürge okurdur.

Romantik anlatıcı, iman edilebilecek herhangi bir duygunun, nesnenin yahut genel ifadesiyle “şeyin” fedailiğini yapabilen gözü kara, hayatı kalbiyle kavrayan tiplerin

hâmisidir. O, insanın dünyaya geldiği saflığı kaybetmeksizin hayatla vedalaşması gerektiğine inanır. Bunu gözlemleyebilmek için kahramanları davranış ve kararlarının inceltip kalınlaştırabildiği görünmez bir ahlaki kalkanla kuşatır. Onları müşkül durumlara sürükleyerek tercihe zorlar: bunun sonucunda kahramanın önünde iki seçenek oluşur: ya o kalkanı parçalayacak menfî davranışlarla bir pirus zaferine ulaşmak yahut onu ağırlığından altında kalacak kadar kalınlaşmasına rağmen korumaya devam ederek izzetinefsini kimseye çiğnetmeden trajik ancak ödüllü bir mağlubiyete sürüklenmek.

Kahramanın karşısına çıkan seçenekler, genellikle gayriahlaki tercihlere sürükleyici nitelikteki tuzaklardır. Romantik öğreti, akıl ve mantığın kalbin içgüdüsel rehberliği olmaksızın hiçbir zaman insanı doğru menzile ulaşamayacağını telkin eder. Bu tür metinlerde akıl ve mantık, kahramanın yolunu saptıran bir yanılsamadır. Onların karşısına his gibi insandan insana, durumdan duruma sürekli değişen duyguları diken romantik metinler, okuru duygusal açıdan gerçek dışı bir konuma yönlendirir. Bunu tetikleyense mevcut dünyayı beğenmeyen, ona sürekli kötülükler vehmederek değiştirmek için bir okur ordusu toplamak isteyen anlatıcının idealizmidir. Hâlbuki dünyayı olduğu gibi kabul etmektense, onu istediği şekle büründüreceğini sanmak, Max Stirner'ın da altını çizdiği üzere çocuksu bir davranıştır: Yetişkin insan, dünyayı fikirleriyle değil çıkarları doğrultusunda kavraması gerektiğini bilir (Stirner, 2013, s. 22).

Para, akıl ve mantığın romantiklerce eleştirilmesinin gerekçeleri klasisizmin arka planındaki rasyonalizmden doğma, akıl ve mantık yoluyla hislere bile hükmedilebileceği düşüncesine duyulan öfkedir. Burada kaçırılmaması gereken nokta, kaideci anlatımı eleştiren romantiklerin her birinin, romanlarında kendi idealist fikirlerini birer dogmaymış gibi okura dayatmasıdır. Metnin şeklinde görülen tekdüzelik ortadan kaldırıldığı gibi klasistlerin eserlerinde rastlanan, aynı tabiata sahip insan tiplerinin yerini de çevresinden etkilenmeye açık, hususi bir psikolojideki kahramanlar alır. Klasistlerde metnin şeklinde ve insan tiplerinde görülen kaideci anlatım tarzı, romantiklerce anlatıcının idealist fikirlerini vaka akışı aracılığıyla okura nakletmesiyle ikame edilir.

Ferdi ve Şürekâsı'nda para kavramı birçok karakter vasıtasıyla işlenir. Ferdi Bey, servetini birlikte inşa ettiği emekçilerden haklarını esirgemesi ve paragöz oluşuyla, Hasan Tahsin Efendi ise ömrünü Ferdi Efendi'nin işletmesine adanmasına rağmen elinde avucunda hiçbir şey olmadığı için paraya olan ihtirasıyla ve İsmail Tayfur'u da kendi gibi düşünmeye yönlendirmesiyle olumsuzlanır. İsmail Tayfur ise parayla aşk arasında bocalasa bile

anlatıcının fikirlerini meşrulaştıran biçimde kalbinin rehberliğiyle, parayı tercih etmesiyle ödüllendirilir. Hacer ve Saniha ise İsmail Tayfur’a benzer hislerle âşık olmalarına rağmen anlatıcının kaderci ve romantik yaklaşımı nedeniyle, ailelerinden kalan ve kalmayan sermayeyle dolaylı olarak yargılanırlar.

Hasan Tahsin Efendi’nin, romanın başlarında Ferdi Efendi’den yediği azar sonrasında üzüntüyle yazıhanedeki arkadaşlarına yaptığı konuşma, özet mahiyetinde olmakla beraber, sermayesini borçlu olduğu emekçileri yetersiz bir maaşla çalıştıran ve onlara hak ettiği saygıyı göstermeyen Ferdi Efendi’ye yönelik bir eleştiridir:

“O gururuna, kibrine bir mütteka-yı âhenin [çelikten bir dayanak] gibi arkasında duran kasanın içindeki parada benim kanımdan, benim hayatımdan bir parça olduğunu unutuyor. Otuz beş senelik bir memuru, altmış yaşında bir ihtiyarı, babasının bütün mesai-i hayatına iştirak etmiş [katılmış], onu zengin zavallıyı, huzuruna çağırılmış da tekdir ediyor [azarlıyor]. Senin o üzerinde milyonluk bir altın kürsü gibi müteazimâne [büyüklük taslayarak] oturduğun sandalyeye o kuvveti vermek için biz ne olduk, bilir misin? Kuruduk! –Burada Hasan Tahsin Efendi şu sözüne cismen, şahsen bir tanıklık gibi vücudunu gösteriyordu– Ah! Ayda on beş lirana avuç açan bir aile babasını tekdir etmek hoşuna gidiyor, öyle mi?” (Uşaklıgil, 2014, s. 18).

Ferdi Efendi, roman boyunca bu minvaldeki eleştirilerin hedefidir. Muhasebeciliğin hisleri öldüren bir meslek olarak öne çıkarılması, anlatıcının romantik bakışının işaretlerinden biridir. İsmail Tayfur’un hesap hatası yüzünden saatlerini rakamlar arasında boğulurken sarf ettiği cümleler, muhasebecilerin çok zor bir işle meşgul olmasına rağmen, yukarıdaki alıntıyı destekleyen biçimde hak ettikleri parayı kazanamamalarına işaret edebildiği gibi paranın kendisine yönelik bir eleştiriyi de içerir:

“–Rakam işi! Murdar [pis] iş! Bilmem, fikri bunun kadar mertebe-i ulviyesinden [yüksek derecesinden] düşürecek; insanın bütün hissiyatını [duygularını] iptal ederek zihni bî-manâ [anlamsız] bî-ruh [ruhsuz] birtakım eşkal [şekiller] içinde boğacak başka bir meslek var mıdır? Düşününüz!” (Uşaklıgil, 2014, s. 86).

Rakam ve dolaylı olarak paranın hisleri öldürücü niteliğine dâir bölümler romandaki maddiyat karşıtçısı söylemi destekler:

“Bazı zamanlar oluyor ki, aklıma gelen bir fikri birer rakamla ifade etmek istiyorum... Rakam, fikrimde lisandan ziyade [düşüncemde dilden çok] yer tutmuş! Biraz daha terakki etsem [ilerlesem], mesela, “Karnım aç!” diyecek yerde: “Dört kere dört, on altı” diyeceğim. Rakam, bütün mevcudatı [varlıkları] o kadar unutturmuş, hissiyatımı o kadar kör etmiş ki, çiçeklerin, ruhu tehiz eden [titreten] rahiyasını [kokusunu] semanın [gökyüzünün] fikre kanat veren rengini duymuyorum, anlamıyorum...” (Uşaklıgil, 2014, s. 23).

Anlatıcı, Ferdi Efendi’yi hayattaki yegâne amacının daha çok para kazanmak olduğu, başka hiçbir şeye değer vermediği gerekçeleriyle eleştirir. Okurun, Ferdi Efendi’yi kendi eylemleri ve fikirleriyle tanımaktan men eden bu ifadeler, tamamıyla tekseslidir:

“...hayata kazanmak; kazanmak, daima kazanmak için geldiğine hüküm [karar] vermiş; paradan başka dünyada hiçbir şeyin kıymetli olabileceğini asla düşünmek külfetini ihtiyar etmemiş [zahmetine katlanmamış]; insanın para yaptığına değil, paranın insan yaptığına kanaat-i kâmile ile kâni olmuş [yürekten inanmış]; hatta cemiyet-i beşeriyenin [insanlığın] şu küre [dünya] üzerindeki vücudu paradan mütenaim olmak maksadına [nimetlenmek amacına] mübteni olduğu [dayandığı] fikrini, hikmet-i mahza [tek görüş] olmak üzere kabul etmiş; basiret-i insaniyesi [öngörüsü] para ile mahdud [sınırlı] bir ufuktan başka bir ufka açılmamış; para her şey; her şey, hiç olduğuna inanmış bir adamdır.” (Uşaklıgil, 2014, s. 28).

Ferdi Efendi’yi karikatürize eden bu satırlar, onu tek boyutlu bir kahraman hâline getirir. İnsanın parayı hayatının merkezine koyması, şaşılacak bir durum değildir. Gerçek hayatta bunun sayısız örneğine rastlanılabilir. Fakat birinin paradan başka hiçbir şey düşünmeden tüm ömrünü tüketebileceğini iddia etmek abartılıdır. Hasan Tahsin Efendi’nin ağzından aktarılan fakat eserin teksesli bütünlüğü göz önünde bulundurulduğunda, anlatıcının da onayladığı fikirler olduğu anlaşılan aşağıdaki alıntıdaysa onun görünümüne iblisimsi özellikler atfedilerek karikatürizasyonu tamamlanır: “Bu gözleri, bu dudakları görüyor musunuz? Para; zavallı insanları kurban-ı seyyiatı [kötülüklerine kurban] eden o iblis; boş sofrasının üzerinde ağlayan aç bir aileyi gördüğü vakit bu gözlerle, bu dudaklarla güler.” (Uşaklıgil, 2014, s. 18).

Kızı Hacer’in günlüğünden İsmail Tayfur’a olan aşkını öğrenen Ferdi Efendi, anlatıcının kendine biçtiği paragöz, kötü adam rolüne uygun biçimde davranarak İsmail Tayfur’un bu husustaki fikirlerini önemsemeyeceğini belli eden cümlelerle anlatıldığı gibi anlatıcının yorumuyla da güçlendirilir:

“...binaenaleyh [bunun için] Hacer, hikâyesini bitirip de niyaz ile memlû [yalvarış dolu] gözlerini gözlerine dikerek ‘İşte, baba!’ dediği vakit Ferdi, ‘Vaat ederim [Söz veririm], İsmail Tayfur’u damat edeceğim.’ demişti. Bu söz, o kadar kuvvetli ve hükümlü söylenmişti ki: ‘İsmail Tayfur’a bana damat olmasını emredeceğim!’ suretiyle kabil-i tefsir idi [şeklinde yorumlanabilirdi].” (Uşaklıgil, 2014, s. 61).

Ferdi Efendi’nin buyurganlığını yanlış bulan anlatıcı, bu pasajın hemen ardından aforizma niteliğinde, tiradı andıran ifadelerle kendi fikirlerini bildirir: “Fakat heyhat [ne yazık ki]! Dünyada parayla satın alınamayacak bir şey varsa o da kalptir! İşte, Ferdi ile İsmail Tayfur arasında geçen muhavere [konuşma] bu vakıanın [olayın] neticesiydi.” (Uşaklıgil, 2014, s. 61).

Romanın sonu hakkında ipucu veren bu satırlarda, romantik ve aynı zamanda otoriter konumdaki anlatıcının, daha vaka zinciri tamamlanmadan kahramanların başına gelecek şeyleri bildiği anlaşılır. Eserin monolojik bütünlüğünü niyeti etrafında oluşturan anlatıcı, kalbin ve dolaylı olarak hislerin, paraya başkaldırabilecek tek şey olduğunu söyleyerek romanın sonunda Ferdi Efendi'nin kızına verdiği sözü tutamayacağını çok önceden bildirir.

İsmail Tayfur'un henüz çocuk yaştayken Saniha'ya verdiği evlilik sözü, romantik anlatıcı tarafından kutsanarak yetişkin iki insanın ettiği bir yeminmişçesine ele alınır. Aşk, okura hayattaki mutluluğun tek aracımıış gibi gösterilir. Aşkın geniş bir yer kaplamadığı hayat tarzı değersizleştirilip her şeyden üstün ve kıymetli bir duygu olduğu okura telkin edilir:

“Gözlerini kapayıp da yahut yatağının üzerine serilip de İsmail Tayfur, hüznlerini, yeislerini, mahvolmuş ümitlerini, hayatını işgal eden boşluğu düşündüğü vakitler, işte yalnız o nokta-i ziya [ışık noktası] parlar. Çeşm-i nurunu [Gözlerini] kırarak ‘Ne için meyus oluyorsun [umutsuzlanıyorsun]? Hayat! Hayat, aşktan başka bir şey midir? Mesut olmak mı istiyorsun? Saadeti aşktan başka bir yerde bulamayacaksın. İnsan nekbetinin [talihsizliğinin], saadetinin mevcududur [yaratıcısıdır]. İşte saadet sana bir aşk suretinde [şeklinde] ibtisam ediyor [gülümsüyor]. Kollarını aç, saadeti kolların arasında bulacaksın!’ diyordu.” (Uşaklıgil, 2014, s. 68).

Saniha'nın fakirliği ve Hacer'in zenginliği arasında çatışma oluşturularak ona kıyasla tercih edilme ihtimalini zayıflatması, anlatıcı tarafından dokunaklı bulunur. Saniha'nın adının geçtiği birçok yerde, anlatıcı kendini tutamaz ve ona seslenir: “Zavallı Saniha! Zavallı küçük, fakir, bikes [kimsesiz] kız!” (Uşaklıgil, 2014, s. 68). Kaderci bakış açısıyla söylenen bu ve buna benzer ifadeler, romanda defalarca tekrar edilerek okurun da Saniha'nın safına çekilmesi hedeflenir.

İsmail Tayfur'un babası tarafından bulunan Saniha, Halid Ziya'nın daha önceki romanlarında sıkça tercih edildiği gibi karakter sunumunun bir parçası olarak melekse özelliklerle tanımlanır. Günahsızlığı, sadece iyi özelliklerle yaratıldığı, her fırsatta vurgulanır:

“Çamurlara müstağrak [batmış] eski elbisesi zayıf vücudunu nîm [yarı] örten bu soluk benizli çocuk, ihtiyarın kalbinde bir tesir-i amik hâsıl etmişti [derin bir üzüntü yaratmıştı]. Bu çocuğun henüz mesaibe [büyük sıkıntılara] tamamıyla alışmadığına reng-i safî müfessir olan nâsiyesinde [saflığını gösteren alnında] her adımda tesadüf edilen tarih-i sefalet-i beşeriyenin [insanın yoksulluk tarihinin] henüz taze bir sayfası yazılmış olduğunu anlıyordu.” (Uşaklıgil, 2014, s. 90-91).

Yayımlanan ilk romanı *Nemide*'den itibaren özellikle kahraman imgesinin oluşumunda, melek/iblis, put gibi imge, nesne ve sıfatların mana dünyasından sıklıkla faydalanılır. Atfedildiği kişiye kesin bir özellik kazandıran bu tür ifadeler, okuru yönlendirmek isteyen anlatıcılar için vazgeçilmezdir. Bir karakterin ruhsal veya fiziksel özelliklerini okura göstermenin birçok yolu olmakla beraber, bunlardan en eskisi sıfatlardan yararlanmaktır. Günümüz eleştirisinde bu teknik eleştirmenlerce artık klişe kabul edilmekle birlikte, birçok yazarca hâlâ kullanılmaktadır.

Edebi metinlerde sıfat kullanımının sakıncaları üzerinde duran R.G. Collingwood, herhangi bir duyguyu adıyla ifade etmenin onu anlatmakla aynı şey olmadığına dikkat çeker. Örneğin kahramanın öfkeli bir ruh hâlinde olduğunu söylemek, onun içerisinde bulunduğu duyguyu anlatmak için yetersizdir. Herhangi bir sebeple ortaya çıkan dehşet duygusu anlatılmak istendiğinde, ona korkunç denmemelidir. Çünkü bu yöntem, onu ifade edilmez bir hâle getirir. Gerçek bir sanatkâr, söylediği/kaleme aldığı şiirlerinde ifade ettiği duyguların adına asla yer vermez (Collingwood, 1958, s. 111-112).

Bazı araştırmacılar ince ayrıntılarla farklılaşan duyguları layıkıyla ifade edebilmenin kelime dağarcığıyla ilişkisini vurgular. Fakat daha geniş kelime dağarcığıyla daha yüksek bir ifade gücüne ulaşılsaydı sanatkârlığın püf noktası bulunur, yazmanın sırrı büyük ölçüde açığa çıkarılırdı. Böyle bir düşünce, yazmanın son derece mekanik, formülleştirilmesi mümkün bir eylem olarak kabulünü gerekli kılar. Sanatkâr, eserini inşa etmek için terminolojiye ihtiyaç duyarsa, yanlış yoldadır. İfade etmek istediği duyguyu karşılayan bir terminoloji kullanması, yazarın üslubunu olumsuz etkileyebileceği için tehlikelidir. Bununla birlikte herhangi bir duyguyu açıklama işlevindeki tasvirler de aslında onu sınıflandırarak belirginliğini azaltır. Çünkü sınıflandırılabilen bir duygu, şahsiliikten uzaklaştırılarak genelleşir. Bir duyguyu ifadelendirmekse, tam aksine, onu hususileştirmeye yarar. Kahramanın o ân öfkeliendiğini söylemek, doğrulardan bahsetmektir; fakat bu öfke, neye benzemektedir? Bahsi geçen öfke, ondan önce ve sonra tecrübe edilmiş öfkelerle aynı mıdır? Bunu cevaplamak güçtür, çünkü hisleri ölçmenin bir yolu yoktur. Fakat duygusal tecrübelerin benzersizliği hatırlandığında, bir hissi her zaman aynı şiddetle ve şekilde yaşamadığımızı söylemekte bir beis bulunmaz. Sanatkâr, aynı türden başka bir duygunun peşindedir; tüm çabası aslında onu detaylandırmak içindir (Collingwood, 1958, s.112).

Collingwood'un sıfat kullanımına dâir fikirlerinin altında bağlamın kaybolma kaygısı yatar. Korkunun sayısız bağlamda sayısız örneği vardır. Anlatıcının kahramanın

korktuğunu bizzat söylemesi, onun hislerini genelleştirerek etkileyiciliğini azaltır. Bağlamla ilişkisi zayıflayan duygu, tipik, herkesin tecrübe edebileceği bir şeymiş gibi algılanır. Hâlbuki sanatkâr, ele aldığı duygunun öncekilerden benzersiz bir sürümünün dolaşıma girmesinin peşindedir, tabii gayesi o zamana kadar hayat verilmiş edebi eserleri taklit etmek değilse.

Bunu sanat-zanaat arasındaki farkla somutlaştırmak mümkündür. Bir doktor zanaatının doğası gereği kendisine belli bir şikâyetle gelen hastayı tedavi ederken benzer belirtileri taşıyan hastaları da o koşuldan kurtarmak için çare üretmeye çalışır. Bu onun zanaatını genelleştirici, başkalarıyla paylaşılabilen bir özelliğe büründürür. Sanatkârsa, okurda uyandırmak istediği duyguyu tasarlarken onu benzersiz, başkasının tecrübe edemeyeceği bir hususilikle tasarlar. Aksi mümkün olsaydı, yazmanın bir formülü olur, tüm yazarlar aynı etkileyicilikte eserlere hayat verebilirdi (Collingwood, 1958, s. 113).

Collingwood'un bahsi geçen fikirleri kurmaca metinlerin yasası kabul edilirse, birçok yazarı zanaatçı addetmenin yolu açılır. Sıfatlar ve imgeler insan ruhunun tarif edilmezliğini ortadan kaldırarak onu kalıba dökmeyi mümkün kıldığı gerekçesiyle olumsuzlanıyorsa, Servet-i Fünûncular gibi sıfatları hem müstakil olarak hem de tamlamalar hâlinde kullanmayı fazlasıyla seven bir topluluğun şâirlerini ve yazarlarını zanaatçı saymayı mı gerektirir?

İkinci Abdülhamid döneminin kalem erbapları, sıfatları hayli zengin bir çeşitlilikte kullanır. Sıfatları sahip oldukları mana alanını bozmadan kullandıkları gibi isimlerle ve zarflarla tamlama yapıp onlara bambaşka, tarif edilmesi güç yepyeni manalar da kazandıran dönemin kalem erbapları bu hususta oldukça yenilikçidir.

Onların edebi metinlerindeki sıfat ve zarf tamlamalarının birçoğunun ifade ettiği manayı saptamak o kadar güçtür ki, bir başka yerde aynı manayı karşılayacak biçimde onlardan tekrar yararlanabilmek mümkün değildir. Bu durum, onları müstakil hâlde kullanılan sıfatlardan ayırmayı gerektirir. Bir duyguyu sıfatla ancak önceki anlamlarının dışında, özellikle tamlamalarla ifade etmekle, sadece sıfatla onu kastetmek aynı şey değildir. Biri donmuş, neyi ifade ettiği belli bir manayı kapsarken diğeri son derece hususi, kalıplaştırılması güç bir manaya gelir. Sıfat niteliğinde olmasına rağmen hususiyet arz eden bu ifadeler, bir zanaatçının kaleminden çıkma tekdüze sözler olarak kabul edilemez. Gelgelelim roman gibi her iki tarzda ifadelerin de sıklıkla kullanılabileceği metinlerde

yazarın sanatçı mı zanaatçı mı olduğunu tespit edebilmek için nasıl bir yöntem belirlemek gerekir? Bu soruya tekseslilik ekseninde yaklaşılsa, cevap vermek mümkündür.

Çalışmada bu ayrıma yer verilme sebebi, teksesliliğin bazı hususiyetlerini belirlemekte yardımcı olabileceği düşüncesidir. Sıfatsız bir roman hayal etmek çok zordur, ister diyaloji oluşturacak biçimde kahramanların birbiri hakkındaki düşüncelerine yer verilsin ister anlatıcı tarafından bizzat kullanılsın yahut yansıtıcı bilinç aracılığıyla kahramanlara söyletilsin romanda muhakkak kendilerine yer bulurlar. Teksesli romanda kullanıldığında ayırt edici bir niteliğe bürünmelerinin sebebi yazarın niyetini açığa vurucu vasfa sahip olmalarıdır. Sıfatların birçoğu bu niyeti yalnızca açığa vurmaz; aynı zamanda güçlendirir.

Metni aktaran güvenilir anlatıcı değilse romanı sıfatlarla okumak, kahramanın dönüşümle ona izafe edilen sıfatların zıddını taşıyacak hâle bile gelse yazarın niyetini anlamak için çok önemli ipuçları verir. Böyle bir anlatım tekniği, müdahalelerle metnin mana alanını sürekli kontrolü altında tutan yazarın niyetinin saptanmasını çok daha kolaylaştırır.

Halid Ziya'nın ilk romanlarında sıfatlar, yazarın tasarladığı anlatıcıların kahramanları konuşturmakta çektiği güçlük nedeniyle, çoğunlukla anlatıcının bizzat konuştuğu bölümlerde kendine yer bulur. Bu durumun anlatımda yol açtığı arızalardan ilki uyandırılmak istenen duygunun sınıflandırılarak belirsiz hâle getirilmesiyken diğeryse diyalogların öncesinde bulunan ve anlatıcının yorumunu içeren pasajların onları önceden bildirmesidir. Teksesli romanda tespit edilen diğer arızalar gibi bunların sebebi de anlatıcının metinde savunduğu fikirlere tartışılmaz bir meşruiyet kazandırma arzusudur. Bu yönüyle teksesli romanlar, anlatıcının ideolojisinin dini bir kitap gibi okura telkin edildiği eserlerdir.

Teksesli roman anlatıcısı, konumlandığı noktadan kahramanın hâl ve hareketlerini okura arz ederken kahramanın zihninin ve bedeninin dışındadır. Bunun doğal sonucu olarak kahramana metin boyunca retorik güçlendirmek için birtakım özellikler atfeder. Okur, metne her ne kadar anlatıcıyla bir güven sözleşmesi imzalamışçasına başlasa da zihni anlatılanları istemsizce mantık süzgecinden geçirir. Kendisine sunulan vaka akışına içkin karakter gelişiminin aklına yatmasını bekler. Anlatıcı bu beklentiye karşılamak adına, kimi durumlarda kesinlik bildiren ifadeler kullanmak durumunda kalır.

“Odanın bir diğer köşesinde, elinde büyük resimli bir kitapla bir genç kadın, iki tarafında şüphesiz anlayamadıkları bir resmin verdiği merakla gözleri açılmış; daha iyi görebilmek için annelerinin dizlerine,

omuzlarına tırmanmış altın başlı iki çocuktan müteşekkil bedii bir levha [oluşan estetik bir tablo] genç adamın henüz terk ettiği manzara ile tam bir zıt teşkil ediyordu” (Uşaklıgil, 2016b, s.11).

Romanın anlatıcısı bir tabloyu gözleri açılmış vaziyette inceleyen iki çocuğun neden o hâlde olduğunu okura izah etmeye girişir. Alıntılanan bölümde iki çocuktan bahs olunması, anlatıcının psikolojik derinlikleri henüz oluşmadığı gerekçesiyle onların başka ihtimal olmaksızın resmi anlayamadıkları için gözlerini açma sebeplerini açıklama ihtiyacı duyduğu söylenebilir. Fakat bu başlık altında verilecek diğer örneklerde öyle olmadığı, anlatıcının retorik kaygısının buna yol açtığı görülecektir. Alıntının romandaki işlevi, romandaki mutluluk-mutsuzluk zıtlığını kurgulayan anlatıcının bunu iki levhanın mukayesesıyla okura bildirme arzusudur. Anlatıcı, mutluluk levhası oluşturduğunu düşündüğü aile ortamında tablonun başına yerleştirdiği çocukların, bir başka ihtimale yer vermeyecek biçimde muhakkak resmi anlamak için sarf ettiği merak nedeniyle gözlerinin açıldığını vurgulayarak diğer tüm ihtimalleri ortadan kaldırır: romanın retoriği için büyük bir katkısı olmasa bile, bu ifadenin anlatıcının metin içi gerçekçiliği tesis eden iktidarını güçlendirdiğini söylemek mümkündür.

Yazarın, metindeki niyetini destekleyici ifadelerin dışındaki ihtimalleri öldürme arzusu sadece kullandığı sıfat ve zarflar yoluyla somutluk kazanmaz. Tek yansıtıcı bilinç olarak anlatıcının kullandığından, üslubun tamamı yekparedir. Diyaloglar, geçiş cümleleri, özetlemeler, tabiat tasvirleri, kahramanların psikolojik değişimi ve iç dünyası onun kontrolcü yaklaşımıyla şekillenir. Belirsizlikler romanın kurgu ritmini artırmak ve okuyucunun merakını diri tutmak içindir. Metne yüklenen niyeti parçalamak gibi bir işlevleri olmayan belirsizlikler, aksine onu besler ve daha güçlü bir katarsis oluşmasında pay sahibi olurlar.

Halid Ziya’nın romanlarında soyuttan somuta, zanaatkârlıktan sanatkârlığa doğru tekâmül eden bir anlatım çizgisi bulunur. *Mai ve Siyah*’a kadar kahramanların özellikle iç dünyası, son derece soyutlayıcı ifadelerle verilirken bu romanla beraber kahramanların okura arzında somut tasvirlerle yer verilmeye başlandığı görülür. Aşağıda alıntılanan Saip’in takdimi niteliğindeki bölümde Ahmet Cemil’in onun hakkında beslediği fikirler, bizzat anlatıcı tarafınca verilir. Okur, romana başlamadan önce anlatıcıyla yazısız bir güven sözleşmesi imzaladığından, güvenilir olmadığına dair herhangi bir ipucu da bırakmamışsa, onun fikirlerini benimsemek durumundadır. Halid Ziya’nın kahraman tasvirlerinde, onların fiziksel özellikleri genellikle arka planda kalır. Fakat Saip’in tasviri; ilginç biçimde son derece somut ve belirgindir. Bunun nedeni, anlatıcının onun dış görüntüsüyle alışkanlıkları

arasında bağ kurma çabasıdır. Onun romanlarında retorik kaygının, kahramanın fiziksel tasvirini güçlendirdiği ilk bölüm budur. Ahmet Cemil, onu ne zaman görse, ürperir. Küçük gözleri, gelişimini tamamlayamamış kemikleri, kulakları ve gözleriyle işitmemesi, görmemesi gereken gizli şeyleri daima arayan Saip'in olumsuz, insanların özeline saygısı olmayan bir tip olduğu çok başarılı biçimde verilir:

“Saip –kısa, zayıf, kuru çocuk- Ahmet Cemil'in sinirlerine dokunan işte bu mahluktur. Bunun manzarasından [görünüşünden] duyduğu soğuk ürpermeyi hatta Raci hakkında bile hissetmez. Saip; o, küçük kıt'ada [olarak] yaratılmış, kemikleri vüsat bulamamış [gelişememiş] adalatı [kasları] kemiklerinin üstünde kurumuş, küçük gözlü, ufak yüzlü, daima ayakta, daima harekette, kulaklarıyla daima meşguliyette, bu dünyaya görülmeyecek şeyleri görmek ve işitilmeyecek şeyleri işitmek için gelmişçesine gözleri mesela Ali Şekip'in bilmem nerede nahiye müdürü [bucak sorumlusu] olan eniştesine yazdığı bir mektubu yandan okumakla meşgul iken odanın köşesinde idare memuru Ahmet Şevki'nin –Ahmet Şevki Efendi'nin- kâğıtçıyı az para ile savmak için sarf ettiği belagate vakfeder [harcadığı enerjiye yönlendirir].” (Uşaklıgil, 2002, s. 32).

Saip'in tasvirinde kullanılan üstü kapalı anlatım, Halid Ziya romanlarında kahramanın okura arzında görülen bir kırılma noktasını imler. Daha önceki romanlarda rastlanılan kahraman imgesini sıfat ve zarflarla sabitleyerek okura sunma eğilimi, yerini onu metne kendi zihinsel faaliyetiyle dâhil olmaya sevk edecek örtük anlatıma bırakır. Okurun kahraman hakkındaki fikir ve izlenimleri, anlatıcının örtük anlatımla açtığı boşluğu kendi zihniyle doldurma çabasıyla şekillenir.

Aşk-ı Memnu Halid Ziya anlatıcısının duyguları isimleriyle belirtmeden de anlatabildiğini, diğer bir deyişle, zanaatkârlıktan sanatkârlığa ulaştığını gösteren ifadelerle örülüdür. Anlatıcının retorik kaygısıyla hayat verdiği açıklayıcı ifadelerle yine rastlanmakla birlikte, buna ilişkin bölümlerin gittikçe estetikleştiği rahatlıkla tespit edilebilir. Duygular, birçok yerde adıyla değil, ima ve sezdirme amacıyla kurulmuş güçlü cümlelerle kahramanların kalplerinden anlatıcının zihnine oradan da kalemine düşer. Retorik güvenliği sağlamaya yönelik kaygının yerini, estetik kaygı almaya başlar. Kahramanlar anlatıcının önceki romanlarına kıyasla çok daha canlı; birbirinden ayırt edilebilecek özelliklere sahip ve ayrıntılı biçimde hayat bulmasına rağmen bunun romanın üslubuna sirayet ettiğini söylemek güçtür. Matmazel de Courton'nun bozuk Türkçesiyle kurulmuş birkaç cümle haricinde, her kahraman aynı sentaksla ve görgüyle konuşturulur. Bununla birlikte anlatıcı romanı diyaloglardan ziyade özetlemelerle kurmuştur. Konuşan çoğu yerde kendisidir. Kahramanların ruhsal değişimi, geçmişte başlarına gelen olaylar, genellikle anlatıcı tarafınca aktarıldığından onun otoritesinin azaldığı iddia edilebilir. Fakat onu tamamen yitirdiği söylenemez. Kahramanların bilinci, hâlâ anlatıcınıninkine bağlıdır: anlatıcı tarafından

yönetilmeye devam etseler de, idarelerinin biçimi değişmiştir. Anlatıcının onlar üzerinde kurduğu otorite önceki roman karakterleriyle ilişkisine kıyasla çok daha zayıftır. Artık romana dâhil edilen kahramanların tamamı, ayrı birer ruha, karaktere sahiptir; birbirlerinden belirgin çizgilerle ayrılırlar. Birinin sesiyle diğerrinin sesi örtüşmez; hepsinin belli bir hayat görüşü, şahsiyeti vardır. Bu husus üslup üzerinden tespit edilemese bile retorik vasıtasıyla gözlemlenebilir. Kahramanlar, meşrebince konuşturulur.

Zanaatkârlıktan sanatkârlığa geçişte görülen bir diğer yenilik, kahramanların okura detaylı biçimde takdiminin romana dengeli biçimde dağıtılmasıdır. Yazarın ilk romanlarında anlatıcının, odağına giren kahramanı psikolojik ve ruhsal bakımlardan uzun uzun anlattıktan sonra retorik kurma alışkanlığı *Mai ve Siyah*'la beraber değişir. Anlatıcı artık olay örgüsüne göre metnin ritmini zaman zaman artırıp azaltarak kahramanları aktarmaya çalışır. Bihter, *Aşk-ı Memnu*'nun önemli kahramanlarından olmasına rağmen, fiziksel özelliklerinin detaylı biçimde tasviri, romanın ortalarında:

“Bellisiz bir çukurun yalnız gölgesiyle müdevver bir çene, küçük dişlerini ince bir beyaz hat şeklinde biraz açık bırakan etlice fakat solgun dudakları, nigâhının [bakışının] çocukça neşvesini itmam ederdi [tamamlardı]. Ta sağ kaşının altından başlayarak dudağına kadar inen bir çizgi, sanki bir tel saç üstünde yatmış olmaktan mütevellit [doğan] bir ince hat vardı ki münteha [son] noktasında, sağ dudağının ta köşesinde sabit bir tebessümle titremeye müheyya bir mini mini çukur bırakırdı. Bihter gülmek üzere iken gözlerinde akan bir neşve o ince çizgiyi takip ederek burada, dudağının bu köşesinde küçük bir girdap teşkil ettikten sonra artık taşardı.” (Uşaklıgil, 2009, s.216).

Bu uzun tasvirde, Bihter'in yüz hatları; dudakları, bakışlarındaki çocuksuluk somut biçimde ifade edilir. Genelleyici bakış açısı ortadan kalkmış, Bihter'in sahip olduğu yüz ifadesi, sadece ona izafe edilen ayrıntılarla hususileştirilmiştir. Bihter'in kocasını Behlül'le aldatmasının ardından çektiği vicdan azabı, hastalığı vasıtasıyla etkileyici biçimde aktarılır. Vicdan azabı çektiğine dair hiçbir ifadeye yer verilmeksizin çektiği ıstırap okurca hissedilebilecek güçtedir:

“Bu ilk aşk günahından sonra Bihter hastalanmış gibiydi, Behlül'ün odasından çıkınca hiçbir şey duymamış idi. Bütün hissini uyuşturan bir uyku içinde idi. Bir şey düşünmeyerek hep sükût etmek [susmak] istiyordu. Yatağına girince hemen uyumuş idi; fakat sabahleyin gözlerini açar açmaz, henüz yatağından kalkmadan, bütün o çirkin hakikati kendisiyle beraber uyanmış buldu. Demek bu sabah Bihter, her sabahkinden başka bir Bihter'di.” (Uşaklıgil, 2009, s. 255).

Okur, anlatıcının zaviyesinden Bihter'in değişen psikolojisini öğrense de onun yaşadığı bunalım; hislerini uyuşturan uyku hâliyle, konuşma ve düşünme arzusunun

kesilmesiyle, gözlerini açınca fark ettiği zihni farkındalıkla oldukça başarılı biçimde yansıtılır.

Yine, Bihter'in kocasını Behlül'le aldatmasının ardından çektiği vicdan azabı, hastalığı vasıtasıyla etkileyici biçimde aktarılır. Vicdan azabı çektiğine dair hiçbir ifadeye yer verilmeksizin çektiği ıstırap okurca hissedilebilecek güçtedir:

“Bu ilk aşk günahından sonra Bihter hastalanmış gibiydi, Behlül'ün odasından çıkınca hiçbir şey duymamış idi. Bütün hissini uyuşturan bir uyku içinde idi. Bir şey düşünmeyerek hep sükût etmek [susmak] istiyordu. Yatağına girince hemen uyumuş idi; fakat sabahleyin gözlerini açar açmaz, henüz yatağından kalkmadan, bütün o çirkin hakikati kendisiyle beraber uyanmış buldu. Demek bu sabah Bihter, her sabahkinden başka bir Bihter'di.” (Uşaklıgil, 2009, s.255).

Okur, anlatıcının odağından Bihter'in değişen psikolojisini öğrense de onun yaşadığı bunalım; hislerini uyuşturan uyku hâliyle, konuşma ve düşünme arzusunun kesilmesiyle, gözlerini açınca fark ettiği zihni farkındalıkla oldukça başarılı biçimde yansıtılır.

Aşk-ı Memnu'yla beraber, anlatımda soyutluktan somutluğa, zanaatkârlıktan sanatkârlığa geçiş tamamlansa da retorik güvenliği kaybetmeme güdüsü romanların çoksensileşmesini engeller. Anlatıcı, *Aşk-ı Memnu*'dan itibaren ele aldığı duyguların adını vermeksizin bakışlar, jest mimikler ve diyaloglar aracılığıyla okura aktarmayı başaran yetkinliğe erişmesine rağmen, yine de böyle bölümlerin öncesinde veya sonrasında o duygulara ismen değinme ihtiyacı hisseder. Nihal'le kardeşi Bülent arasındaki isterik bağdan bahseden anlatıcı, öncelikle bu bağın oluşma sürecini anlatırken kıskançlık duygusuna ismen değinir:

“Annelerini kaybettikten sonra ruhunun gizli bir ihtiyacıyla Nihal, Bülent'e daha ziyade takarrüp etmiş idi [yakınlaşmıştı]. Bir tabii his sanki mini mini kızı küçük kardeşine bir valide olmaya sevk ediyordu; fakat öyle bir valide ki çocuğunu herkesten kıskansın, ona başka birisinin eli sürüldükçe kalbinde bir şey yırtılsın.” (Uşaklıgil, 2009, s.94).

Alakalı bölümde kullanılan ifadelerdeki metin içi gerçekliği tesis etme çabası ilk bakışta göze çarpan üslup özelliklerinden biridir. “Ruhundaki gizli ihtiyaçla”, kalbinde beliren “tabii hisle” kardeşine annelik etme ihtiyacı hisseden Nihal, tabiatı gereği hayli kıskanç bir anne olacaktır. Anlatıcı, Nihal'in insiyaki biçimde kardeşine annelik etmeye yönelmesi müphem hislerle açıklanır. Bundan sonraki kısımdaysa, geçmişten bir örnekle onun kıskanç olduğu belirtilmeden davranışlarıyla okura sezdirilir:

“Bir gün Adnan Bey, Bülent'i dizlerinin üstünde hoplatıyordu, Nihal onları görmemek için o tarafa bakmıyordu, bir aralık babası Bülent'in gevrek gevrek kahkahalarına dayanamayarak mini mini tombul

yanaklarını öperken Nihal başını çevirdi, duramayarak ilerledi, ta yanlarına gitti, sokuldu, o kadar ki bu buselerin arasına bir hail [engel] çekmek istiyordu, sonra birden babası tevakkuf ederek [durarak] kendisine bakınca kızardı, fakat itiraf etti: ««Oh! Yeter artık, baba... Fena oluyorum!...»» dedi. Nihal'in bütün hassas ruhu bu son sözün içinde idi. Adnan Bey o günden sonra Nihal'in yanında Bülent'i sevmekten nefisini menetti; lakin Nihal artık bir kaide ittihaz etmiş [kural koymuş] oldu: Bülent'i sevmek, okşamak için birisinde, bilinemez nasıl bir keşif hissiyle, arzu olduğuna vâkıf olur olmaz [anlar anlamaz] kendisinden izin alınmaksızın bu arzuya müsaade olunmasından korkarak: ««Bülent'i hiç sevmiyorsunuz!...»» cümlesine benzer bir şey söylerdi.” (Uşaklıgil, 2009, s.95).

Alıntılanan bölüm, Nihal'in kardeşi Bülent'e duyduğu kıskançlığı dolaylı biçimde aktarmakta başarılıdır. Nihal'in, babası Adnan Bey'in Bülent'i sevişine şahit olmamak için onların bulunduğu yere bakmaması, daha sonra dayanamayarak babasının öpücüklerinin önünde bir kalkan oluşturmak istercesine aralarına girmesi, ardından kurduğu cümlede kıskandığını söylemeden itirafı, Adnan Bey'in bunu anlaması, sadece kendisinin rızası alındıktan sonra Bülent'i sevilmesine izin vereceğinin bildirilmesi, kıskançlığın kusursuz ifadesidir. Halid Ziya anlatıcısı, kıskançlık duygusunu, tek paragrafta, ismen ona değinmeden, bir olayı özetleyerek sanatkârane biçimde okura aktarır. Bundan önceki pasajda Nihal'in kıskanç olduğunun belirtilme sebebi, anlatıcının metin içinde kendi kendini onaylayarak gerçekliği tesis etme ve retoriği sağlamlaştırma çabasının sonucudur. Nihal'in kıskançlık hislerini harekete geçiren bir diğer olay, Bihter'in onların evine taşınacağı haberini almasıdır:

“Nihal'e yalnız eve bir kadın geleceğinden, bu kadının herkesle beraber sofraya oturacağından, onun da bir odası olacağından, bu kadının Nihal'i pek ziyade seveceğinden bahsetmişti. Nihal bütün bu şeyleri pek büyük bir sükûn [sakinlik] ile dinlemiş, sanki yeni bir şey işitmiyormuşçasına küçük bir hayret eseri bile göstermemiş idi. Yalnız birtakım teferruatı [ayrıntılar] merak ediyordu: Odası nerede olacaktı? Bu kadın güzel, kendisinden daha mı güzeldi? Beybabası ona ne diyecekti? Hangi odada yatacaktı. Bülent'e karışacak mıydı? Beşir yine Nihal'in olacak değil miydi? Ondan sonra... -Bu suali en nihayet irat etmiş idi- ondan sonra babası Nihal'i gene evvelki kadar sevecek miydi?” (Uşaklıgil, 2009, 106).

Bülent, Adnan Bey ve Beşir, Nihal'in kıskançlık nesnelere dönüşür. Onlar, Nihal'in duygusal bağ kurduğu birer eşya gibi nesneleştirilir. Bihter'in odasının nerede olacağı -muhtemelen evin en güzel odası olup olmayacağına dair merakı da içeren bir kaygıdır bu- kendisine kıyasla güzelliğinin derecesi, babasının ona nasıl hitap edeceği, Bülent'e yaklaşımı -onun üzerinde kendisinden daha çok iktidar kurma ihtimali-, Beşir'in ona aitliğinin devam edip etmeyeceği ve babasının Bihter'e duyduğu aşkın, Nihal'e duyduğu sevgiyi bitirebilme ihtimali sezdirme yoluyla oldukça başarılı bir şekilde okura arz edilir. Nihal'in çevresindeki insanları bir nesne gibi algılama ve sahiplenme tarzı, onları

kaybetmekten duyduğu korku, bu korkuyu arka planda tetikleyen kıskançlığı, hiçbir duyguya ismen yer verilmeksizin, iç monolog yöntemiyle okura sezdirilir. Anlatma değil gösterme/sezdirme becerisi, artık Halid Ziya'nın roman anlatıcısında somut biçimde gelişmiş, retorik kaygı tarafınca sınırlandırılmasına rağmen estetik biçimde metinde görünür hâle gelmiştir. Bunların yanı sıra, Bihter'in Nihal'ce rakibe olarak kabul edileceğine dair bir anlatıcı öngörüsünün mevcudiyeti de yukarıdaki alıntıdan çıkarılabilir.

Behlül'ün okura arzında da sanatkârlığa geçişin tamamlandığını kanıtlayan ifadeler rastlanılır. Kibri ve bencilliği, onun karakteristik özelliğidir. Anlatıcı, bu bilgiyi doğrudan okura vermek yerine, davranışları üzerinden dolaylı biçimde okura sezdirmek niyetindedir. Okur, aşağıdaki alıntıdan Behlül'ün karakteristik özelliklerini, anlatıcının refakati olmadan öğrenme fırsatı elde eder. Onun romana dâhil olabileceği boşluk, anlatıcının kendine duyduğu güvenle biraz daha genişlemiştir:

“Her vesile ile naklolunacak hikâyeleri vardı; bir kitapta okunmuş bir sahife, bir ceridede [gazetede] tesadüfen görülmüş bir fıkra Behlül'e bir nakş-ı zemini [anlatma ortamı] olurdu. Onu dinlerler ve mutlaka dinlediklerine gülerlerdi. Nazarında bütün kendisini dinleyenler, dinlediklerine gülenler bir alay ahmaklardan başka bir şey değildi; asıl eğlenen kendisiydi. Etrafındakilere kendisinin zevki için ancak böyle lüzum görüldükçe istimal olunacak [kullanılacak] aletler kadar ehemmiyet verirdi.” (Uşaklıgil, 2009, s.118).

Behlül'ün ukalalığı, insanlara tepeden bakma alışkanlığı, kibirli hâlleri anlatıcı tarafınca bildirilmesine rağmen dolaylı bir anlatım tercih edilir. Güleç mizacının ardında ustalıkla sakladığı kibri, çevresindekileri kullanabileceği birer nesne olarak görmesi, aynı zamanda ileride Bihter'le yaşayacağı aşkın nasıl sonlanabileceğine dair ipucudur. Bihter Behlül ilişkisinin akıbeti, hâkim anlatıcının öngörüsüyle çok önceden okura bildirilir. Anlatıcının metne yüklediği niyeti muhafaza etme arzusu devam ederken onu yerleştirme biçimi daha estetik bir hâle bürünmüştür. Teksesli roman anlatıcısı, hâlâ metnin tek hâkimi; tüm sesleri çevreleyen korumacı, mutlakıyetçi sesin sahibidir.

Anlatıcının öngörüsü, olayların öncesi ve sonrası hakkındaki diğer ihtimalleri ortadan kaldıran bilgililiği de üslûbu şekillendirici nitelikler taşır. Anlatıcının otoritesi, metni baştan sona kuşatıcıdır ve okur, daraltılmış bir yorum alanına dâhil edilir. Romanı okurken aklına getirebileceği ihtimaller zinciri ya tektir ya da anlatıcının denetimli olarak serbest bıraktığı yorum sınırlarına dâhildir. Romanın vaka akışında, anlatıcının kahramanın ne söyleyeceğini bilircesine, tahminde bulunması hatta tahminin de ötesine geçip onun ifadelerinin niteliği hakkında bilgi vermesi, hem teksesli romandaki tek baskın bilincin anlatıcıya ait olduğunu göstermesi hem de ihtimallerin sınırlandırıldığı bir yorum alanına

dâhil edildiğini ispatlaması bakımından mühimdir. Bu durum, vaka akışında zaman akışının bozulmasına da yol açar. Anlatıcı, kahramanın ne söyleyebileceğini ondan önce söyleyerek geçiş ifadelerinin, diyaloglardan önce onların içeriği hakkında bilgi vermesini sağlar. Böylece diyaloglar bazen gereksizleşir bazen de kurgunun ritmi düşer. Halid Ziya'nın birçok romanında bunun örneklerine tesadüf etmek mümkündür. Özellikle acemilik yıllarını oluşturan İzmir dönemi romanlarında, diyaloglar birçok yerde mekaniktir; ritim, onların öncesinde anlatıcının izah ettiği ifadeler yüzünden düşüktür. *Bir Ölünün Defteri* 'nde yer alan bölümde, sohbet eden iki kardeşten birinin diğerinin düşüncesini reddetmesinden önce, geçiş cümlesiyle metindeki görünürlüğünü artıran anlatıcının kahramandan önce onun söyleyeceği şeyin içeriği hakkında bilgi vermesi bunun örneklerindendir: “Nihayet kardeşinin mütalaasını [düşüncesini] açıktan cerh etti [reddetti]” (Uşaklıgil, 2016b, s. 13).

Hüsam'ın Osman Vecdi'yi perişan hâlde görmesinden önceki bölümlerde anlatıcı, onun Osman Vecdi'nin odasına girerken yaşadığı duygu değişimini başarılı şekilde aktarmasına rağmen açıklama arzusuna yine yenik düşer. Örneğin, aşağıdaki pasajda Hüsam'ın tüylerinin ürpermesi, elini perdeye uzatıp açmaya cesaret edememesi, hem metnin ritmini yükselten hem de korkuyu okura yansıtan ifadelerdir. Fakat anlatıcı bunu sağlasa da “mezar kapısı”, “haşyet iras ediyor”, “perdenin kendisinden setr etmekte [saklamakta] olduğu facia” ifadeleriyle metne müdahil olur ve okurun bir başka şeyi düşünme ihtimalini ortadan kaldırır:

“Ötede, yere salıverilmiş koyu yeşil bir perdenin arkasında bir kapı daha vardı. Hüsam kapıya kadar ilerledi, fakat dizleri titriyordu. Bu perde, bir mezar kapısı kadar vücuduna haşyet iras ediyor [korku veriyor], tüylerini ürpertiyordu. Elini uzatmaya cesaret edemedi, bu perdenin kendisinden setr etmekte [saklamakta] olduğu facianın karşısına çıkmak için kuvvet bulamadı.” (Uşaklıgil, 2016b, s. 13).

Bir Ölünün Defteri romanı iki anlatıcıyı barındırdığından üsluptaki parçalanmazlığı ispatlayan önemli ifadeleri ihtiva eder. Çoğunlukla kısa parçalar hâlinde not alınan defterin üslubuyla romanın diğer anlatıcısının, hatta önceki romanlarının üslubu aynı olmakla beraber, *Bir Ölünün Defteri*'nin büyük kısmının defter üzerinden ilerlemesi bu eserin daha edebi bir üslûba bürünmesini sağlamıştır. Halid Ziya'nın roman anlatıcısı aforizmalar kullanmayı çok sevip hayat hakkında rehber niteliğinde vurucu sözler söyleme arzusuna sürekli yenik düşer. *Bir Ölünün Defteri* 'yle beraber, aforizmaların hacmi büyümeye, metnin retoriğine daha doğru biçimde yerleşmeye başlar, anlatıcı tarafından söylendikleri yine belli olsa da önceki eserlerdeki gibi metinden bağımsız parçalar olarak görünmezler. Bu durum, romanlara hükmeden tek sesli söylemin tespitini kolaylaştıran bir özellik arz eder. Örneğin

aşağıdaki alıntıda, çocuklar hakkında defter aracılığıyla konuşan Osman Vecdi, tıpkı önceki romanlardaki anlatıcıların benimsediği gibi, lirik bir bakışla, aynı sentaks ve kelime dağarcığıyla duygularını ifade eder:

“Çocukların neşveye [neşeye], saadete muhtaç olan kalpleri için en muzlim [karanlık] matem rengi, bahar sabahları çiçeklerin vüreykalarına sâye [küçük yapraklarına gölge] salan çiğ buharlarından müteşekkil [oluşan] hafif sislere benzer; ilk güneş ziyasına [ışığına] karşı süzülüp uçar...” (Uşaklıgil, 2016b, s. 35).

Halid Ziya’nın romanlarında hisler herkeste aynı biçimde gözlemlenebilircesine aktarılır. Tasviri fiziksellikten arındırıp soyutlamaya yarayan bu yaklaşımı, yazarın tüm romanlarında açıkça gözlemlenebilir. Osman Vecdi’nin defterinde de aynı türden birçok bölümün bulunması, romandaki iki anlatıcıya farklı tonlarda ses bahşeden tek ve üstün bir ses olduğunu işaret eder: “Halam vaktinden evvel ihtiyarlayan kadınlara mahsus [özü] bir tavırla yerinden kalkarak yanıma gelmiş idi.” (Uşaklıgil, 2016b, s. 58). “Resim ikimizi de ayakta gösteriyordu. Mekteplilere mahsus [özü] sahte vakur bir vaziyet ile [yalancı bir ağırbaşlılıkla] duruyorduk; ikimiz de gülünç idik.” (Uşaklıgil, 2016b, s. 50).

Biçimsizlik ve onu çağrıştıran perişan sıfatı, Halid Ziya’nın önceki romanlarında sıkça kullanılan bir kelimedir. *Bir Ölü’nün Defteri*’nde yer alan pasajda, aynı ifadenin benzer bir işlevde kullanılması, tek sesli romanda üslûbun kalıplaştığını, anlatıcının sesinin diğer tüm sesleri bastırdığını ve baskın tek bir ses meydana getirdiğini göstermesi bakımından iyi bir örnektir: “Nigâr yalnız benim gülünç halimi fark etti. En ziyade [çok beğenmediği şey yeni çıkmaya başlayan bıyıkların ekserinde olduğu gibi benimkinde de mevcut olan perişanlık, daha doğrusu biçimsizlik idi.” (Uşaklıgil, 2016b, s. 50).

Halid Ziya’nın romanlarında sıkça rastlanan bir diğer sabitleştirici “zavallı” sıfatıdır. Anlatıcı, kendini gizleme gereği duymaksızın, kahramanların ağzından birbirleri hakkındaki düşüncelerine yer vermek yerine kendi görünürlüğüne artırarak üzücü bir olay yaşayan kahramanı, acındırma öznesi hâline getirerek ona zavallılığı yakıştırır. Anlatıcıyla yazar arasındaki sıkı bağın, hatta aynileşmenin bir diğer işareti olarak Osman Vecdi’nin defterine naksettiği satırlarda aynı üslup özelliğine rastlanması tesadüf değildir:

“Evet, zavallı çocuk! Seni tahkir etmek itiyordum. Kalbim kendisini vuranın ayakları altına düşerek kanatlarını çırpın bir kuş gibi oraya atılmak, ihata edemediği yeisi [içine sığdıramadığı üzüntüyü] dökmek, feryat etmek istediği halde gurur bana yırtıcı dişler, keskin tırnaklar veriyordu. Seni ısırmak istiyordum.” (Uşaklıgil, 2016b, s. 94).

Romanda genellemelere başvururken zarflardan faydalanmak anlatıcının inşa etmek istediği korunaklı retorik için kullanışlı bir araçtır. Genelleme yoluyla sabitleştirilen

alışkanlık, olay ya da tavır; değişime tâbi tutulursa, kurgudaki önemli bir kırılma noktasını gösterir; tutulmazsa, anlatıcının metin içi gerçekliği tesis etmesine yardım eden niyet imleyici bir kaide olarak kalıplaşır. Halid Ziya'nın roman anlatıcısı metin düzleminde işitilen sesini çok fazla kısmayı sevmez; vaka ve durumları uzun uzun anlatmak, açıklamak, kahramanlara kendi uygun gördüğü sıfatları izafe etmeyi tercih eder. Böylece roman teksesli bir yapıya bürünür. Anlatıcı bir kahramana yafta yapıştırıcı nitelikte bir sıfat yakıştırırsa; bu artık metinde ayırıcı işleve sahip olur.

Genelleme ve özetlemeler birbirinin mıknaatısı gibidir. Çoğunlukla birlikte görülür. Bunun sebebi bir kahramanın geçmişini, vakayı ya da başka herhangi bir olayı özetlerken genellemelerde bulunmanın anlatıcıya tasarruflu bir ifade yığını sunmasıdır. Bir kahramanın gündelik yaşantısının tamamını romana dâhil etmenin yolu henüz keşfedilmemiştir; bu nedenle kurulmak istenen retorik için kapsayıcı ifadeler kullanmak zaruridir. Bununla birlikte, kahramanın alışkanlıklarına yönelik özetlemeler aynı zamanda onun geçmişine yapılan atıflardır. Kahramanın geçireceği değişimler, anlatıcının yargısını hatalı kılacak nitelikte tasarlanmaz.

Mutlakıyet belirten ifadeler, okurca devamlı olarak onaylanmak durumundadır. Bu durumda okur, anlatıcının hüküm verdiği fikirlerin boyunduruğu altına girer. Aksini düşünse bile, üslubun yoruma kapalılığı kendi fikriyle metne dâhil olmasını önler. Anlatıcı, kesinlik bildiren sorularını okura yöneltse de maksadı cevap aramak değil kendi yargılarının doğruluğunu tartışmaya kapalı şekilde okura dayatmaktır. Ahmet Cemil'in çocukluğuna dönüş yapılan bir bölümde, bu türden bir üslubun başarılı örneklerinden birine rastlanılır. Onun belli bir yerden sonra geçmiş tüneline daha fazla ilerleyememesi, anlatıcıya bu konu hakkındaki fikirlerine yer verebileceği bir yer açar:

“Sonra ne oldu? Ahmet Cemil artık ötesini bilmiyor, o kadar tahattur ediyor. Çocuklukta hep böyle değil midir? Hatıralar hava ve zaman tesiriyle [etkisiyle] yıpranmış, delik deşik olmuş bir sahife şeklinde kalır. O zaman en ziyade tesir eden şeyler, hatırat levhasında [anılar tablosunda] en derin kazılır. Hatta Ahmet Cemil gözlerini kapayınca hatıraları asarında bu vakadan sonra kendisini birden o mektepten çıkmış başka bir mektepte bulur.” (Uşaklıgil, 2002, s. 49).

Hatırlamaya dair bu fikirler, ne Ahmet Cemil'e ne de anlatıcıya aittir; fakat kullanılan dil onların herkesçe kabul edilmesi gereken deneysel bir bilgiymişçesine algılanmasını sağlar. Aksi yöndeki fikirlerden herhangi biri, metnin korunaklı yorum dünyasının içine katiyen dâhil edilemez. Mutlakıyetçi üslubun bir diğer özelliği, anlatıcının kendi görüşlerini kendi perspektifi ya da kahramanların odağından aracılığıyla okura dayatmasıdır:

“Onun ilk hareket-i mütelaşıyaneesiyle [telaşlı hareketiyle] ilk nazar-ı hayreti [hayret dolu bakışı] fark edilmeksizin geçti. O, Marsilya’dan kalkmak üzere bulunan bu vapurda iki Türk hanımıyla iki Türk gencine tesadüfî nasıl gayr-ı muhtemel addederse [olanaksız görürse], onlar da yanında tevakkuf ettikleri [durdukları] bu sandalyede bir Türk bulunacağına müterakkib değildiler [beklemiyorlardı].” (Uşaklıgil, 2009, s.18).

Halid Ziya romanlarındaki mutlakıyetçi üslup, retorik emniyeti sağlanma kaygısının etrafında şekillenir. Anlatıcı, anlatma ve gösterme arasındaki ayrımı fark edip üslubunu daha kapalı hâle getirdiğinde bile retorik güvenliği göz ardı etmez. Okur, anlatıcının odağına hapsedilerek onun ideolojik filtresinden romanı tecrübe etmek zorunda bırakılır.

Edebi düzlemde üstlenilen babalık vazifesi, özellikle kız çocuklarla alakalı bölümlerde, yazarın namusla ilintili birçok kavram hakkındaki fikirlerini anlatıcının zaviyesinden açığa çıkarır. Halid Ziya’nın romanlarındaki kız çocuklarına ait yatak odası tasvirlerinde bunu gözlemlemek mümkündür. Anlatıcı, onların yatak odasına girdiğinde üzerlerine titreyen bir baba tavrı takınır. Evin/konağın en itinalı şekilde tasarlanmış odası, kız çocuklarına aittir. Bu odanın içi yüksek bir zevkle seçilmiş mobilya ve eşyalarla dayayıp döşenmiştir. Evin en detaylı tasvir edilen odası, genellikle buradır. Baba konumundaki anlatıcının kızına duyduğu ataerkil şefkat, korumacı tavır, kız çocuklarının odasından bahsedilen bölümlerde somutlaşır. Anlatıcı, burayı uzun uzun anlatmaktan keyif aldığını okura hissettirir. Bu tutum anlatıcının cinsel deneyim yaşamamış kızlara verdiği değerin işaretidir. *Ferdi ve Şürekâsı*’nda Hacer’in odasının sayfalarca tasvir edildiği bölüm, bunun en çarpıcı örneklerindendir. Odanın tasvirinde, bazen soyutlayıcı anlatım benimsense de içindeki nesneler o kadar detaylı ve oturaklı anlatılmıştır ki; Türk romanında, o zamana kadar yapılmış en realist mekân tasvirlerinden biri olduğunu söylemek yanıltıcı olmaz:

“... Tavan bir bedi-i sanattır [sanat güzelliğidir]. Ressam, güya bu habgâh-ı latif-i bekâreti [genç kızın yatak odasını] bir ley-i dîlrûba-yı pertevbâr [gönül çelen ışıkl bir gece], bir künbed-i semavi-i pür-envar ile [yıldızlarla donanmış bir gökyüzüyle] örtmek istemiş gibi mavi bir hava üzerine bir nîm-isabet ziya-yı nûcum [sönük bir yıldız ışığı] ile münevver [parıltılı], beyaz, ince bulutlar; râkid [durgun] bir gölün köpüklerini andıran bulutlar arasında hande-rîz [gülen] köpükler serpmiş; bu bister-i pür-hulya şebab [gençlik ve hayal dolu yatak] üzerine münevver, mükevkeb [yıldızlı] bir sema-yı pür-hulya ve pür-şebab [gençlik ve hayal dolu bir gökyüzü] çekmişti.” (Uşaklıgil, 2014, s. 50).

Yukarıdaki alıntı, sıfatlarla yeni bir dil kurmaya başlayan tipik İkinci Abdülhamid dönemi sanatkârının romantik duyusunun ifadesidir. Usta, genç kızın odasının tavanına alçı vururken âdeta bir ressam gibi itinayla zanaatını icra etmiştir. Bunun gerekçesi bölüm içinde gizlidir: O, bu “habgâh-ı latif-i bekâreti” yani, kendi gibi el değmemiş yatak odası olduğundan, anlatıcı nazarında diğer odalardan çok daha mühim bir mekândır.

Romanda, bazı yer ve şahısların geçirtilircesine kısa ifadelerle bazılarının da ayrıntılı biçimde uzun uzun anlatılması, okurun yönlendirilmek istendiği konumu işaret ettiği gibi anlatıcının önemli bulduğu birtakım roman öğelerini de açığa çıkarır. Bu bölümün devamı vasfındaki kısım realisttir; oda, dört başı mamur şekilde karakteristik özellikleriyle, okurun hayalinde somutlaştırılabileceği bir gerçekçilikle aktarılır:

“Odanın cihet-i yesarını [sol tarafını] işgal eden yatak ile cihet-i mukabelesinde [bunun karşısında] bulunan tek bir pencere arasında geniş, alçak bir sedir vardır; duvarın üstünden, bir sanatkârın ucube-i icad-ı dehası [acayip buluşu] gibi garip, cesim [büyük] bir kuş, kanatlarını açmış; uzun boynunu bir inhina-yu latif [hoş bir eğim] ile uzatmış duruyor; bu mahlûk-u acibin [garip yaratığın] pençelerinden güya duvarın o cihetinde atlaslar çözülmüş de dökülmüş gibi beyaz, pembe, mavi bir tufan-ı harir [ipek tufanı] akararak bir temevvüc-i nazar-i riba ile [göze hoş gelen bir dalgalanmayla] halının üzerine düşmüş; sedirin üzerinde bir tâk-ı pür elvan [rengârenk bir kemer] teşkil etmiştir [meydana getirmiştir].” (Uşaklıgil, 2014, s. 50).

Mekân, benlik inşasında dolaylı işleve sahiptir (Shields, 2013, 57). Kişinin mekânla ilişkisi, kimlik oluşumunda kendine ait birtakım özelliklerini keşfetmesini sağlar. Yatak odası, Halid Ziya romanlarında genç kızların kimliğinin şekillendirici bir etkiye sahiptir. Örneğin Hacer’in erginliğe girmeden önce kullandığı yatak odası anlatıcı tarafından ona atfedilen masumiyetin sembolleştirildiği yerdir. Konağın haremi konumundaki bu oda, önemini genç kızın bekâretinin muhafaza edildiği mekân olmasından alır. Hacer, dış dünyadan soyutlandığı bu odada, namusunu tehdit eden yetişkin erkeklerden uzakta, usulca kök salan bir çiçeği andırır. Odasının tasvirindeki ayrıntılar, anlatıcının bekârete biçtiği değeri ortaya çıkarır. Kendine ait odasında, ona karşı cinsel istek duyabilecek tüm erkeklerden korunan Hacer, bu söylemi güçlendiren biçimde, bir melek yuvasında yaşıyor gibi gösterilir. Odaya hükmeden beyazlık; kullanılan köpük ve bulut metaforları da yine aynı şekilde, anlatıcı tarafınca kutsanan bekâret söylemini, saflık ve masumiyete dâir göndermelerle güçlendirir:

“Bu, sarı tunçtan cesim [iri], azim [büyük] bir yataktır. Burada beyazdan başka bir şey görülmez; tüller, ketenler, yünler, canfesler; burada titrek, parlak, donuk beyazlıklarını karıştırmış; burasını köpükten, buluttan mürekkebe [meydana gelmiş] bir küme haline getirmiştir. Tavanın bir tarafında zarif, nazik bir el, sarı bir halka tutmaktadır, bu halkadan, güya tavan yarılmış da içeriye bir hatt-ı ziya [ışık demeti] saçılmış gibi beyaz bir tül dökülmüş, yatağı bir âşiyân-ı melek [melek yuvası] gibi âğuş-ı sehab [buluttan kucağı] içine almıştır; bu tüller, ötede beride toplanmış, birer beyaz güvercin konmuş, güya bu bister-i safvet [saflık yatağı]; o timsal-i safvetin [saflık sembolünün] ihsasat-ı ismet perverânesine [sezdirmeden koruyuculuğuna] idâ olunmuştu [bırakılmıştı].” (Uşaklıgil, 2014, s. 52).

Dönemin orta sınıfına mensup kız çocukları, erginliğe girdiklerinde haremlerine kapatılır, kendileri için münasip görülen bir erkekle evlendirilene dek orada münzevi bir yaşam sürerler:

“İlk günü, babası, kendisini fevkalade bir şey söyleyecekmiş gibi bir akşam bir pencerenin önüne çekip de ‘Hacer! Sana bir dikkatli bakayım! Sen artık bir genç kız olmuştun! Haberin var mı? Bundan sonra içerde oturmak lazım geliyor.’ dediği vakit Hacer, az kaldı: ‘Nasıl’ Demek bundan sora oraya gitmeyeceğim! O halde ne suretle [nasıl] vakit geçecek? Nasıl yaşayacağım?’ diyecekti, bunu dememişti; ama odasına çekilerek hüngür hüngür ağlamıştı.” (Uşaklıgil, 2014, s. 54).

Hacer, sosyal hayattan tecrit edilmekten hoşlanmaz. Odasına kapatılması, âşık olduğu İsmail Tayfur’la görüşmesini engelleyeceği gibi onu yeni bir yaşam tarzını benimsemeye de mecbur bırakacaktır. Dahası, İsmail Tayfur’la görüşmemesi, alaka duyabileceği diğer erkeklerle de iletişiminin kesileceği anlamına geldiğinden evlenene kadar onu derin bir yalnızlığa mahkûm edecektir.

Dönemin orta sınıfına mensup bir babanın ve dolaylı olarak onun ideolojisini şekillendiren Osmanlı kültürünün genç kız üzerinde kurduğu sıkı denetim, küçük yaşlardan itibaren başlar. Yürümeye başlar başlamaz sosyal gelişimi için yanına bir refika, bakım ve eğitim ihtiyaçlarını görmesi için maiyetine bir mürebbiye, ev içindeki işleri hâletmesi içinse bir kalfa verilir:

“Ferdi Efendi, yüz bin liralık bir adam olmakta iken kızını da yüz bin liralık bir kız haline getirmeyi istemişti. Hacer’e henüz yürümeye başladığı sırada yine kendi kadar küçük bir refika [arkadaş] verilmişti, maiyetine [emrine] bir mürebbiye tayin edilmiş [tutulmuş], evin umûr-ı dahiliyesine [iç işlerine] küçük hanım tarafından vekaleten nezarete memur [adına bakmakla görevli] bir kalfa tedarik olunmuş [bulunmuş], bu minimini sahabe-i haneye [ev sahibine] bir maiyet tertip edilmişti [düzenlenmişti].” (Uşaklıgil, 2014, s. 62).

Yetişkinliğe böyle sıkı bir denetimle geçen Hacer’in üzerindeki baskı, bu evrede iyice artırılır. Babası Ferdi Efendi kızının giyim kuşamından tutun da odasına yerleştirmek için alacağı eşyaya kadar, her seçimine müdahale eder, onun yalnız başına karar vermesine izin vermez. Aralarındaki anlaşmazlıkları giderme vazifesiye mürebbiye Nerime Hanım’a aittir:

“Ferdi Efendi, kızının en hususî ahvaline [özel yaşantısına] kadar karışırdı. Bir cuma günü giyeceği, esvabı [elbiseyi], bir bayram için alacağı kumaşı, odasının bir köşesine konmak için getireceği bir şeyi; bütün bu manasızlıkları [ufak tefekleri], bu hiçlikleri baba kız beraber düşünürler, beraber kararlaştırırlardı; hatta bir gün bir şemsiye için beyinlerinde [aralarında] şiddetli bir mübahese cereyan etmişti [konuşma geçmişti]; bu yolda ihtilafat vukua geldikçe [anlaşmazlıkları oldukça], muhaverelerini [konuşmalarını] sâkitâne bir

tebessümle [sessizce bir gülümsemeyle] dinleyen Nerime Hanım, hall-i mesele ederdi [sorunu çözerdi].” (Uşaklıgil, 2014, s. 64).

Ferdi Efendi’nin kızının hayatına hükmetmesi, ona özgür hissedebileceği bir alan bırakmaması, kızının hayata karşı dayanıksız hâle gelmesinin sebeplerinden biridir. Anlatıcının olumsuzlamadığı bu tutum, okuru ideal baba-kız münasebetinin bu çerçevede yürütülmesi gerektiği düşüncesine sevk eder.

Nemide’de tematik bir kaygı olarak ele alınan bekâret, kız çocuğunun ev içindeki konumunu belirleyiciliği bakımından mekânla ilişkisiyle beraber ele alınması gereken bir olgudur. Romanda mekân olarak en geniş yeri kaplayan ev, gündelik yaşamda çok mühim yer tutan, insanın gözlerini açıp kapadığı yeme, içme, yıkanma ve uyuma gibi birçok temel ihtiyacını giderirken hane içi rollerin de dağıtıldığı ve şekillendiği, insanın kaçınılmaz biçimde edineceği toplumsal kimliğe hazırlayan başlıca ortamdır (Bell & Valentine, 2013, s. 59). Annenin yokluğunda evin tek otoritesi konumundaki Baba Şevket Bey’in kızı üzerindeki iktidarı, onu devamlı korunmaya muhtaç kılan hastalığıyla meşrulaştırılır. Onunla kızı *Nemide* arasındaki bağ, hem aralarındaki samimi ilişkiyi hem de *Nemide*’nin ona bağımlılığını ifade eder. Çocuklar, ebeveynlerinin otoritesine duydukları koşulsuz ve güçlü güvenle teslim olarak sağlıklı şekilde büyüyecekleri şartlara erişirler. Öte yandan yetişkinlikte, ailevi otoritenin sağladığı bu duygusal faydadan yararlanmaya devam etmenin insanı uysal bir köleye dönüştüreceği gerekçesiyle onun tahakkümünden kurtulup hür olmak makbul görülür (Sennett, 1992, s. 14).

Nemide’nin yaratılışından kaynaklanan korunmaya muhtaç kişiliği, onun ilk hâmisi olan babasından, ikinci hâmisi olacak eşinin kontrolüne geçemeyişinin, diğer deyişle, yetişkin olamayışının yegâne sebebi olarak görülemez. Okura arzında tespit edilebilen ataerkil kültürün damgasını taşıyan hususiyetler, bunun tam aksini düşündürür.

Bahsedilen dönemde *Nemide* gibi nahif yaratılışı nedeniyle hususi dikkatle büyütülmeye mahkûm olmayan kızların durumu onunkinden çok da farklı değildir. Evliliğine kadar baba ocağının içinde, ebeveynlerinin gösterdiği aşırı sevgi ve kontrolcü tavırla büyüyen kız çocuklarının kamusal alanda görünür olabilecekleri mekânlar sınırlıdır. Gördükleri ailevi terbiye, makbul bir eş olmaya yöneliktir. Zengin bir aileye mensup olma şansına sahip kız çocukları, özel dersler vasıtasıyla tahsil görebilirken daha alt tabakadakiler, Tanzimat’a kadar yalnızca sıbyan mekteplerinde okuyabilirler. Tanzimat’la beraber, kız çocuklarına yönelik öğrenim kurumlarının sayısında artış gözlemlense de Meşrutiyet

döneminde bahsi geçen okulların düşük kalitede olduğunun saptanması, onların işlevsizliğinin işaretidir (Kurnaz, 1999, s. 1).

Nemide'nin tefrika edildiği 1888 yılında kız çocuklarına yönelik öğretim kurumlarına rastlansa bile, baba Şevket Bey, kızının orada tahsil görmesine karşıdır. Akrabası ve aşığı olduğu Nâil, tabip olmak için mektebe gidecekken o henüz okuma yazmayı bile bilmez. Babasına göre tıbbiyeye giriş şartlarından biri olan “erkeklik” vasfına sahip olmaması, onu derin bir hayal kırıklığına uğratar. ¹⁶ Hayatı boyunca babasından aldığı okuma yazma eğitimi ve on yaşında bir hocadan aldığı kanun dersi haricinde kişisel gelişimine kamusal alanda devam edebileceği ortama sahip olamaz.

Kadının Osmanlı toplumunda kamusal alanda yer bulabileceği alanların sınırlılığı hatırlandığında, hastalığı yüzünden babasınca aşırı hassasiyetle büyütülen *Nemide*'nin etrafını kuşatan ataerkil kültür çemberi de görünürlik kazanır. Hastalığı ve kızlığı, davranış alanını ve kişiliğinin tekâmülünü farklı cephelerden daraltan/ kısıtlayan iki ana unsurdur. Onlardan birini yok sayılması, araştırmacının bakış açısının eksiksizce tespitini engeller.

Şevket Bey tarafınca *Nemide* için hazırlatılan odanın tasviri, bu iki unsurun mevcudiyetini tasdikler: “Şevket Bey, köşkü tefriş ettirdiği [döşettirdiği] sırada en ziyade kızının odasına dikkat etmiş, kızının burasını bir mücevher mahfazası [kutusu] kadar tezyin ettirmişti [süslettirmişti].” (Uşaklıgil, 2005, s. 78). *Nemide*, kamusal alanın dışında, harem özelliklerini taşıyan odasında itinayla saklanan bir mücevherdir. Kullanılan mücevher benzetmesi, eşini trajik biçimde kaybetmiş bir babanın kızına gösterdiği sevgiyi somutlaştırdığı kadar onun masumiyetle taşıdığı bekâretine de gönderme yapar. *Nemide* ataerkil kültürce takdis edilen bekâretini, babasının hâmilliğinde koruyan, makbul bir kızdır. Onun kızlığını koruyan sembolik mücevher mahfazası, babasının otoritesiyle iyice sağlamlaştırılmış ataerkil kültürden imaldir. Anlatıcı, roman boyunca buna dikkat edercesine, onun psikolojik ve fizyolojik açıdan geçirdiği tüm değişiklikleri, günahsız

¹⁶ “*Nemide*, mütefekkir [düşünceli], pederinin kitabına bakıyordu. Birdenbire uzanarak kitabı eline aldı, uzun uzun seyreterek dedi ki:

-Ne için beni mektebe vermiyorsunuz? Ben de Nail ile beraber okurum.

-Nail tabip olacak... Sen onun gireceği mektebe giremezsin ki...

-Neden?

-Çünkü o okuyup yazmak bilir... Hem bir çocuğun tıbbiyeye girebilmesi için erkek olması iktiza eder [gerekir]. *Nemide*, Nail ile beraber tıbbiyeye giremeyeceğinden dolayı kız olduğuna teessüf etmiş gibi göğüs geçirerek mahzun bir sada ile;

-Ben de okumak isterim, dedi.

Bu sözleri müteakip [sözlerin ardından] *Nemide*'nin gözlerinden yaşlar boşandı, bu gözyaşlarını mahcubiyetinden saklamak istiyormuş gibi babasının göğsüne dayayarak hüngür hüngür ağlamaya başladı.” (Uşaklıgil, 2005, s. 53)

oluşuna dikkat çeken ifadelerle okura arz eder: Rakibi Nahit'ten yalnızca iki yaş küçük olmasına rağmen ondan daha küçük bir cüsseye sahip olduğunun vurgulanması (Uşaklıgil, 2005, s. 67); tabip Osman Bey'in Nemide'den bahsederken kullandığı “*sizin hayatınızı saadet nurlarıyla taltif eden [okşayan] o yıldız*”(Nemide: 59) biçimindeki gönül okşayıcı tabir; Nail gibi tahsil göremeyeceğini anlayınca yaşadığı üzüntünün insanda acı uyandıran imajlarla verilmesi onun hasta ve kız oluşunun okurda uyandırmak istenen hüznü körüklemesi içindir: “Gözkapakları uykunun sıkleti [ağırlığı] altında kapanmış, dudaklarını tatlı bir rüya, masum bir tebessümle tezyin etmişti [süslemişti] ki gözlerinden hâlâ yaşlar damlıyordu.” (Uşaklıgil, 2005, s. 54).

Kız çocuklarının mahremiyeti, bekâretleriyle ilişkili bir kaygı olarak romanlarda ön plana çıkarılan bir meseledir. Kız çocuğunun mahremiyetine verilen önem doğrultusunda ebeveyninin kontrolünde, müstakil ve karşı cinsten soyutlanmış bir yaşam sürmesi için itinayla hazırlanmış bir odada evlenene değin denetimli bir hayat sürdürdüğüne ilişkin bir diğer örnek Nihal'dir:

“Nihal, günlerce babasının bu sözünü unutmuş göründü, Adnan Bey de unutmuş gibiydi; fakat tekrar babasıyla başbaşa saatlerce o küçük iş odasında kalmak ihtimali öyle bir şeydi ki Nihal'in o akşamdan sonra fikrini terk etmedi. Nihal yine kendi tarafından iltizam olunan [gerekli görülen] bu babasından uzaklık içinde, uzun bir kışın siyah günlerini kafesinde güneşler düşünerek geçiren bir kanarya gibiydi.” (Uşaklıgil, 2009a, s. 144).

Nemide'de görülen mücevher kutusunda saklanan küçük kız imgesi, *Aşk-ı Memnu*'da kafesteki kuş metaforuyla aktarılır. Nihal'in kanaryaya benzetilmesi, onun anlatıcı tarafınca birçok yerde oluşturulmaya çalışılan narin ve kırılgan imajını güçlendirdiği gibi onun neden kafesinde muhafaza edildiğine de işaret eden bir gerekçeye dönüşür.

Kız çocuklarının erişkinlikte benimsemesi beklenen davranış kalıpları toplumca belirlenir. Kişi, bu kalıpları parçalarsa kınanır ve dışlanır. Özellikle erkeklerle münasebetlerinde çok daha dikkatli ve ölçülü davranması telkin edilir. Yetişkinliğe adım atan Nihal'e kuzeni Behlül tarafından bu bağlamda söylenenler, erkeğin de bahsi geçen dönemden itibaren yeni davranış kalıplarıyla ona yaklaşması gerektiğini gözler önüne serer:

“-Artık işimiz var. Evin içinde yeni bir hanım peyda olacak [belirecek]; Nihal Hanım!.. Muameleleri [davranışları] bütün tebdil etmeli [değiştirmeli]: Hele ben... Artık kavga edemeyeceğiz, o eski yaramaz çocuğa ikide birde çıkışamayacak. Şimdi teveccühü celp olunacak [yakınlığı kendine çekilecek] bir hanıma karşı yapılan yaltaklıklar lazım değil mi Nihal? Ah! Affedersiniz, değil mi küçük hanımefendi?.. Behlül ayağa kalkıyor, Nihal'in karşısında tuhaf vaziyetlerle eğilerek sahte bir tekellüf [özenme] sadasıyla...” (Uşaklıgil, 2009, s. 148).

Nihal, artık kendisine yönelik davranışların niteliğini ayarlayabilecek bilince sahip biri olarak kabul edilir. Çocukken kuzeni Behlül’le giriştiği keyfi tartışmalar artık sonlanmalıdır. Kendisi bundan böyle rıza sahibi biridir ve onu etkileyecek her türlü davranışın öncesinde ondan müsaade alınması gerekir. Toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin teşrifat hakkında bigi veren bu pasajlar, kadının kamusal ve sosyal görünürlüğünün boyutunu gözler önüne serer.

İkbal Hanım’ın düşünceleriymiş gibi verilmesine rağmen anlatıcıya ait olduğu söylemin tek taraflılığından belli olan uzun tirat, baba/hâmi misyonunu benimseyen anlatıcının fuhuş hakkındaki görüşlerini ihtiva eder:

“Fuhuş! Ne müstekreh [iğrenç] kelime!.. Ecnebî [yabancı] birtakım adamların enîsi [dostu olmak; nefret ettiğin kimselere en tatlı sözleri ibzal etmek [bol bol söylemek], muhabbet göstermek; onları memnun etmek için her türlü yeisleri [acıları], kederleri unutmaya çalışarak gülmek; ağlamak istediğin zamanlar sürur [neşe] göstermek, sevinç izhar etmek [göstermek]; vücudunu bir ecnebinin [yabancı]nın huzuzat-ı nefsanîyesine hadim etmek [nefsine ait zevklerin hizmetçisi yapmak]; kendi zatından tecerrüt ederek [sıyrılarak] başkası için yaşamak; dünyada her türlü lezzetten mahrum olup da sairlerinin sürurunu husule getirmek [başkalarını neşelendirmek] ... Ah Mazlume, çıldıracağım. Sen beni mes’ut mu yaşıyor zannediyorsun?..” (Uşaklıgil, 2016a, s. 55).

Bu tirat fuhşa karışmış bir kadının değil, onu hiç tecrübe etmemiş, hakkında yalnızca kuramsal açıdan bilgi sahibi birinin görüşlerini ihtiva ediyor. “Fuhuş! Ne müstekreh [iğrenç] kelime!..” nidasıyla, ona “uzaktan” seslenen anlatıcı, “yabancı adamların dostu olmak”, “nefret ettiğin kimselere en tatlı sözleri sıkça söylemek” gibi tanımlayıcı zincirleme ifadelerle, bir hayat kadının muhtemel arızalı psikolojisi hakkında hiçbir ipucu vermez. Elbette böyle durumdaki bir kadının kendine eleştirel biçimde yaklaşması imkân dâhilindedir. Fakat bahsi geçen tirat, daha ziyade onun hakkında yargılayıcı birtakım yorumlara sahip anlatıcının fikirlerine benzemektedir.

Roman kahramanları bir suçun şahidi yahut fâili olduklarında anlatıcı “cinayet” ve “katil” kelimelerini sıkça kullanır. Çoğunlukla namusun, bazen de gizlice yasak bir şeye şahitlik tecrübesinin ortadan kaldırdığı mahremiyetin kastedildiği bu ifadeler, anlatıcının fuhşa yaklaşımını açıklar. Mazlume’nin İkbal’i bir yabancıyla yakınlaşırken gördüğünde kurulan cümlelerde bu ifadelere rastlanılır:

“Genç adam bu tebessüme muntazırmış [bekliyormuş] gibi İkbal’e şîtab etti [hızla yaklaştı], dudakları dudaklarına yapıştı. O kadar şedit [şiddetli], o derece memdut [uzun] bir buse teati olundu [öpüşme oldu] ki Mazlume bu iki vücudun ruhu şu iki busede pervaz edecek [uçacak] zannetti. Genç kızın vücudunu bir ra’şe-i

dehşet [korkunç bir titreme] kapladı. Firar etti, ağır bir cinayet ika' etmiş [işlemiş] gibi bu mahalden kaçtı, odasına çıktı.” (Uşaklıgil, 2016a, s. 62).

Halid Ziya'nın roman kahramanları, tabiat ve eşyayla retorik bir alaka kurar. Anlatıcı, onların psikolojisinin aktarımında tabiat ve eşyayı etkili biçimde kullanır. Bunu onlara birer dil atfederek gerçekleştirir. Sadece anlatıcının bildiği ve kahramanların hissedebildiği bu dil, üsluba lirik bir müphemiyet katarak metnin duygusal yoğunluğunu artırır. Aynı şekilde, beden sembolizmi de anlatıcının sıkça kullandığı gizli bir lisan vasfıyla ön plana çıkar. Bir önceki bölümde incelenen tüm anlatım tekniklerini hepsi, mutlakiyetçi üslup çerçevesinde değerlendirilebilir.

6.1.Kalem İzleri

Sözlü edebiyatta iletişim yüz yüzedir, konuşmacı, hikâye anlatırken vaka örgüsüne kendinden parçalar ekler, ihtiyaç duyduğunda mola verir, araya kendi fikirlerini sıkıştırır. Yazılı edebiyata geçişte de sanatçının bu tutumu devam eder. Yazarın, anlatıcıyı retoriğe müdahil olmaksızın tasarlayabileceği araçlar yazı geleneğinde henüz icat edilmediği için metin düzleminde görünür olması kaçınılmazdır. Bunu etkileyen bir diğer durum: dönemin okur tipinin yazılı kurmaca metinlerle henüz tanıştığı için yönlendirilmeye muhtaçlığıdır. Anlatıcı, bu ihtiyacı gidermek adına gerek duydukça retoriğe müdahil olup onu yönlendirir. Bunların sonucunda eserin birçok yerinde bile isteye kendine ait birçok işaret bırakır: işte bu işaretler, yazarın kalem izleridir.

Romanda otoriterliği sağlama arzusu birçok tecrübesiz yazara o kadar cazip görünür ki, ilk eserlerini kaleme alanların büyük kısmı, onun sağladığı aldatici konforun çekiciliğine yenik düşer. Bu konfor, yazara kahramanın zihnine girip çıkan her şeyi onun bile fark edemediği taraflarıyla bilmek; onun psikolojik tekâmülünü kontrol altında tutabilmek; tabiat tasvirlerini kahraman için işlevselleştirebilmek; sonraki vaka halkası hakkında ipuçları bırakmak yahut ona dâhil olacak halkalardan birini veya birkaçını önceden bildirmek; aynı zamanda geçmişte yaşanan vakaları da bilmek ve onları gerektiğinde özetleyebilmek gibi baştan çıkarıcı birçok imkân sunar. Bu imkânlar, yazarı metinde kalem izi bırakmaya sevk eder.

Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu* gibi estetik açıdan Türk romancılığında kırılma noktası oluşturduğu konusunda fikir birliği bulunan eserlerinde bile öncekilere kıyasla sayıca az olmakla beraber bıraktığı kalem izlerinin kolayca seçilebileceği bölümler

bulunur. *Mai ve Siyah*'la beraber azalmaya başlayan bu eğilim yazarın tüm romanlarında tespit edilebilir hâldedir.

Kalem izleri, tasviri anlatımın hızı ve kapsamına kıyasla diyalogların çok yavaş kalmasına, bazen de gereksizleştirmesine zemin hazırlar. Anlatıcının, yazarın eserdeki otoritesini sağlama arzusunu kamçılayan metin içi gerçekçiliği tesis etme eğilimi, diyalogların gittikçe uzayıp ayrıntılandırılmasına neden olur. Okur, kimi zaman sadece tasvirleri okuyarak kahramanlar konuşmadan önce neler yaşanacağını/ söyleyeceklerini tahmin edebilir.

Kalem izlerinin en yaygın işlevi metin içi gerçekliğin tesisi sağlamasıdır. Bunun örneklerinden birine Nahit'in iç dünyasını aktarmaya çalışan anlatıcının ona biçtiği psikolojiyi meşrulaştırma çabasında rastlanılır. Nahit'in hayatını özetleyen anlatıcı, oluşturmak istediği zavallı kız portresini sağlamlaştırır:

“Genç kız birtakım acı fikirlere dalmıştı. Kimsesizliğini, yuvasızlığını düşünüyordu. Kader bu zavallı kıza ne bahşetmişti? Mezarda bir ana ile anasından başka bir kadının muhabbetinde [sevgisinde] kendisini ihmal eden bir baba değil mi? Hayat onun için ne idi? Orada gözlerinin önünde sema köşesi gibi boş bir uçurum, istikbal [geleceği], karşısındaki kuru gibi karanlık değil mi? Şimdiye kadar ne görmüş idi? Hiç!... Ne görecekti? Hiç... Hiçten mürekkep [meydana gelmiş] bir mazi!.. Hiçten ibaret bir istikbal!..” (Uşaklıgil, 2005, s. 87-88).

Nahit'in acı dolu yaşamı ve maruz kaldığı yalnızlık, kaderci bir anlayışla onun düşünceleriymiş gibi verilmeye çalışır fakat anlatıcının kahramanın zihnine girmekte güçlük çektiği görülür. Anlatıcının Nahit'in yerine konuşmasının gerekçesi budur. Anlatıcı, romanın tek hâkimi vasfıyla, kahramanlarının bilincini yoksayarak onun adına konuşur. Kahramanın ne hissettiğini ondan bile daha iyi bilircesine, kendi fikir ve izlenimlerini tartışmaya kapalı biçimde sıralar.

Mai ve Siyah'a kadar anlatıcı, diyaloglardan önce yer alan geçiş cümlelerinde gerçekleşecek diyaloglar hakkında bilgi verir, onları açıklar, kahraman konuşmadan önce ne söyleyeceğini üstün bir önseziyle okura bildirir. *Mai ve Siyah*'la beraber bu yöntem daha az tercih edilmekle beraber tamamen terk edilmiş değildir. Sayıca çok az olsa bile diyalogların hızının metnin retoriğine süratine yetişemediği görülür. Kahramanın bilinci anlatıcınıninkinin yansımından oluştuğu için onun ne yapacağını; aklından geçirdiklerinin doğru olup olmayacağını üstün önsezisi yardımıyla doğru biçimde tahmin edebilecek şeffaflığa erişir. Ahmet Şevki Efendi'yle Ahmet Cemil arasında geçen diyaloglardan birinde, Raci'nin bir konsomatrisçe reddedildikten sonra büründüğü acıklı hâli yorumlayan Ahmet Şevki Efendi, bunu karısının intikamı olarak yorumlarken Ahmet Cemil'se bunun yalnızca başka bir

müşteri bulamayana dek sürdürülecek bir oyun olduğu kanaatindedir. Ahmet Cemil'in bu minvaldeki sözlerinin ardından anlatıcı, odağı onlardan biraz uzağa taşıyarak önce onun yanılmadığını söyler. Daha sonra bunu teyit edecek bir vaka halkasını zincire ekleyerek hem kendisini hem de Ahmet Cemil'i haklı çıkarır:

“Ahmet Cemil yanılmamıştı. Raci oturduktan sonra karı iri vücudunun üstünde küçücük duran başını sallayarak, indî [kendince] bir opera parçasını ısıklıkla çalarak, kısa fistanının altında beliren kalın bacaklarını ısığın tarabı ile [coşkunluğuyla] uygun askerce atarak, yürüdü, yürüdü, ta odanın ortasına gelince etrafına baktı, boş olarak yalnız iki refiki gördü, yanlarına geldi, sırtarak eğildi, ‘Bir bira?’ dedi, Ahmet Şevki Efendi gözlerinin beyazına kadar kızardı, birbirine bakiştılar, karı cevapsız kaldı, sonra hiçbir lisana mensup olmayan bir istihfaf sayhası ile [hiçbir dilde olmayan bir alay ifadesiyle] ‘Puah’ dedi...” (Uşaklıgil, 2002, s. 171).

Anlatıcının dramatik aksiyonu yükseltmek istediği cümlelerdeki ünlemler, lirik ifadeler kalem izlerinin örneklerindendir. Ahmet Cemil'in hayal kırıklığı yaşadığı ânlardan birinin sonundaki kısa paragrafta anlatıcı kahramanın yaşadığı acının şiddetini artırmak maksadıyla ünlemler ve eksilteli cümlelere başvurur: “Ahmet Cemil bahsi daha ziyade takip etmek istemedi. Zavallı hulyaları!.. Onlar bu sefil hakikatlerden [zavallı gerçeklerden] ne kadar uzak kalmışlardı!..” (Uşaklıgil, 2002, s. 314). Tiradı andıran bu cümlelerde, anlatıcının kahraman hakkındaki üzüntüsü, hayal hakikat zıtlığıyla okura yansıtılır. Bu ve benzeri pasajların kaldırılması metnin retoriğinde hiçbir daralma meydana getirmeyeceği gibi okura metne anlatıcının bilinci aracılığıyla değil, kendisinininkiyle katılabilmesi için alan açar.

Kahramanın psikolojik gelişimini açıklamak için anlatıcının vaka akışında sık sık kendi fikirlerine başvurması, metin içi gerçekliği kendi bakış açısıyla şekillendirdiğinin ispatıdır. Kahramanın içinde bulunduğu koşullara verdiği tepkinin gerekçeleri anlatıcı tarafınca belirlenmiştir. Kahraman “öyle” davranır/hisseder/düşünür çünkü kalem izlerinin yer aldığı pasajlarda “öyle” davranması/hissetmesi/düşünmesi gerektiğini eylemin öncesinde veya sonrasında bildiren bir dizi ifadeye yer verilmiştir. Bu durum, anlatıcının ona ilişkin tüm unsurları metin içi gerçekliği sağlamak adına kademe kademe denetlediğinin kanıtıdır. Böyle bölümler romanı anlatıcının eserin retoriği gereği sıklıkla yer verdiği ideolojik yorumların metnin inşasında temel bir malzeme hâline gelmesine yol açar. *Aşk-ı Memnu*'da Nihal'den bahsedilen uzun bölümde bunun başarılı bir örneğine rastlanılır. Nihal'in yaşı itibarıyla bulunduğu dönemde, tecrübe etmesi muhtemel durumlar anlatıcının onunla emsal yaştaki kız çocukları hakkında beslediği fikirlerce genelleştirilerek saptanır:

“Genç kız olmak üzere bulunan çocukların müstesna bir devresi vardır ki o esnada bu nahif, narin mahluklarda bir kadınlık istihzar [hazırlama] hayatının müphem inkişafı [belirsiz açılımları] görülür. Bu devre manevi, cismani tebeddüllerle [değişimlerle] başlar. Çocukta sebepsiz herkesten bir ürkeklik, bir

kaçınmak, bir gürelik [enerjik olma] fark olunur. Onda artık oyun zamanı geçmiş bir kedi yavrusunun vahşetleri uyanır; size eskisi gibi çocukça neşvesiyle elini uzatmaz, yanınıza o eski teslimiyet ile sokulmaz; babasına dudaklarını uzatışında bile bir soğuk raşenin seylanı [ürpermenin akışı] vardır, lakırdılarında biraz daha ihtiyatlıdır [tedbirlidir], gülerken kızarıverir; teneffüs [solunma] havasının içinde gariplik, yabancılık veren bir yeni nesimin [esintinin] dalgaları vardır; o zaman kaçır, تنها köşeler arar; uzun uzun düşünceleri vardır, kendisinde bir başkalık hisseder; fakat mahiyetini bilmez, yalnız anlar ki çocuk değildir.” (Uşaklıgil, 2009, s. 145-146).

Erişkinliğe geçişten önce kız çocuklarına mahsus bir dönemin yaşandığı anlatıcıya ait bir fikirdir. Ona göre, bu dönem onları kadınlığa hazırlama işlevi taşır. Hem beden hem de ruhen gelişime başlayan çocukta etrafından kaçma isteği doğar. Davranışlarındaki sıcak çocuksuluk yerini soğuk bir ürpermeye bırakır. Ölçülü hareket etmeyi öğrenir; değiştiğinin farkına varsa da bunun önemini bilemez. Anlatıcı, Nihal’in yaşı itibarıyla bulunduğu dönemde geçireceği muhtemel değişimleri kendi zaviyesinden açıklamaktadır. Bu girişim, tek sesli romanda anlatıcının en belirgin özelliklerinden biri olan öngörü kabiliyetinin de somutlaştığı örneklerden biridir. Nihal henüz değişmeye başlamadan önce onu gelecekte nelerin beklediğini bilen anlatıcı, okuru buna hazırlamaktadır. Metnin retorik kontrolü, *Aşk-ı Memnu*’da da anlatıcının kontrolündedir; onun sesi, diğer kahramanların sesini hâlâ bastırmakta, kendi fikirlerini onaylatıcı işlevini sürdürmektedir. Buna ilaveten anlatıcının konuştuğu diğer benzer bölümlerde göze çarpan bir diğer husus, bu bölümlerin romanın açıklaması için önem teşkil eden bir retorik duygu sözlüğü mahiyeti taşımasıdır. Anlatıcı, kahramanın büründüğü ruhsal değişimin gerekçelerini uzun uzun anlatan bir sözlük yazarı tavrıyla, hangi durumda onun başına ne geleceğini okura açıklar. Bu çabayı okurun romanla sadece entelektüel açıdan değil, duygusal açıdan da eğitilmesi gereken, gündelik hayatın karmaşık kadın erkek ilişkileri hakkında bilgilendirilme ihtiyacı duyan bir kişi görülmesinin sonucu olarak yorumlamak mümkündür. Bununla birlikte retorik duygu sözlüğü bazen bizzat kahramanlar aracılığıyla da şekillenir. Behlül’ün Bihter’in davranışlarını kendi kendine yorumladığı sahne, hem gerçek hayatta hem de kurgusal düzlemde birileri için isabetli bulunabilecek duygusal açıdan retorik açıdan önemli bilgiler içerir:

“Dikkat! İkinci sukut hemen daima birinci sukuttan daha müşkül [zor], daha naziktir. Birinci sukuttan sonra buhranlar, ıstıraplar, bütün bir kadını sizden kaçırır o şeyler vardır. Kadınlar eksretiyet üzere ikinci sukuta mâni olmakla ilk sukutun günahını affettirmiş olacaklarına inanırlar. Bu devre esnasında onlara ya tekrar tesadüfle temellük etmek yahut onlara karşı kayıtsız kalmak icap eder. Kadınlar takip edildikçe meşgul olmanız, hâlâ onların arkasında koşmanız ekseriyet üzere kalplerinin ihtiyacını tatmine kifayet eder [yeter]; fakat kayıtsız kalmanızı asla affedemezler ve o zaman ilk sukuttan sonra onlar sizi takip eder.” (Uşaklıgil, 2009, s. 259).

Bu alıntı, kahramanın hâlâ anlatıcının denetiminde olduğunu kanıtlayan bir diğer örnektir. Behlül'e söylenen cümleler tamamen anlatıcının retoriğini güçlendirici, onun kurduğu monolojik bütünlüğü tasdikleyici, Bihter'in suskunluğunu gerekçelendiren nitelikte açıklayıcı ifadeler barındırır. Anlatıcı, kadın erkek münasebetleri hakkındaki düşüncelerini Behlül aracılığıyla bildirerek hem okura gündelik hayatında kullanabileceği türden ansiklopedik bilgiler verir hem de vaka zincirini emniyete alır.



SONUÇ

Teksesliliği tanımlamaktansa, kavramın kapsamını daraltıp seçilmiş bir roman grubu üzerinde çalışarak bazı özelliklerini saptamayı denemek daha gerçekçi bir hedeftir. Günümüzde hâlâ teksele roman örneklerinin veriliyor olması, bunun ilk sebebidir. Zira kavramların doğası canlıdır, herhangi bir yazar, tasarladığı anlatıcı aracılığıyla, tekseleliğe yepyeni özellikler kazandırabilir. İkinci sebep, kavramın edebiyat sahasındaki mucidi Bahtin'in çalışmalarının çokseslilik odaklı olmasıdır. Rus bilim insanı tekseleliğe çoksesliliği açıklamak istedikçe değinir ve amacı Dostoyevski'nin roman tasarımının karakteristiğini belirlemektir. Tekselelilik onun metin stratejisinde daima arka plandadır.

Teksele roman tasarımında kahramanın sesi anlatıcıya aittir. Kahramana aitmiş gibi görünen sözler, aslında anlatıcının ona izafe ettiği his ve fikirlerden ibarettir. Nesne konumundaki kahramanın sahte bilinci anlatıcınıninkine, anlatıcınıninkiyse yazarın bilincine bağlıdır ve onun tarafından yönlendirilir.

Türk romanının ilk örneklerini teksele hâle getiren faktörler, kapitalist kültürün yokluğu, otoriter yönetim, sözlü kültür, romantizm ve toplumsal atmosferdir. Kapitalist kültürün baskın olmadığı toplumlarda çokseslilik görülmez; Sovyet Rusya'daki Stalinci rejimle, Osmanlı'daki II. Abdülhamid iktidarındaki yönetim tarzları benzerdir. Otoriter yönetimlerde farklı düşüncelere tahammül yoktur. Eğitim kurumlarının sayısı artırılarak makbüllüğü iktidarca belirlenmiş bir insan kaynağı oluşturmak istenir. Nitekim hem Sovyet Rusya'da hem de on dokuzuncu asır Osmanlı toplumunda faaliyetteki okul sayısında artış görülür. Sözlü kültürdeki nasihat damarı ve meddahvari anlatım tarzı, ilk romanlardaki anlatıcı tiplerini okurla yüz yüze iletişim kuruyormuşçasına metin düzleminde görünürlük kazanmaya sevk eder. Anlatıcı, retoriğe sıklıkla müdâhil olarak okurun yanlış bir yorum koridoruna sapmasına mani olur ve metni tekseleleştirir. Romantizmde görülen yazar tipi, mutlakçıdır. Romantik yazar, olaylar arasında nedensellik ilişkisi kurarken azami ölçüde kalbinin sesini dinler. Onun zihni iyi ve kötüyü keskin çizgilerle kavrayarak okuru da bu yönde telkin edip onu mantığıyla değil hisleriyle karar vermeye yönlendirir. Bu tutumun altında yatan ahlakçılık, romanın teksele bir kimliğe bürünmesine neden olur. İdealizmin ötekileştirici yapısı, onun etkisindeki anlatıcıyı sabit fikirli hâle getirir. Anlatıcı kendi

kendini onaylayan bir retorik inşa ederek okurun metnin anlam alanına farklı fikirler eklemesini engeller.

Güncel anlatıbilim çalışmalarında kurmaca metni kaleme alanla, aktaran kişi arasında ayrıma gidilmesi gerektiği yaygın bir kabule dönüşmüştür: Kurmaca bir metin yazıp telif hakkı elde eden ve eserden hukuki açıdan sorumlu tutulan kişi, yazardır. Yazar, gerçek dünyada doğar, yaşar ve ölür. Fakat anlatıcı nesnel zamanın dışında, metne içkin bir figürdür. Bulunduğu eserin dışına çıkarılamaz, varlığını sadece orada sürdürür ve aynı anda farklı yerlerde başka insanlara hitap edebilir. Kurmaca metin yazarına eserlerinin bağlamının dışında kalan konular hakkında birtakım sorular yöneltilerek cevap alınabilir. Aynı şey anlatıcıyla denendiğinde alınabilecek cevaplar metnin bağlamıyla sınırlıdır. Onlara ulaşmak için çoğu zaman kişinin kendi tahminlerine başvurması gerekir.

Yazar ve anlatıcı arasındaki ayrım belirginleştirildikten sonra bu iki kavramın birbiriyle kurduğu ilişkiye yoğunlaşılır. Onları birbirine bağlayan görünmez, ideolojik bir köprünün mevcudiyeti sorgulanır. Kimileri anlatıcıyı yazarın roman kompozisyonunun bir parçası addetme eğilimindedir. Bu görüştekiler, anlatıcının -şayet güvenilir nitelikte değilse- yazarın fikirlerini yansıtıcı bir işlevi olduğunu öne sürer. Anlatıcı, bir postacı gibi, yazarın hazırladığı metnin içeriğine müdahale etmeksizin onu alır ve okurun zihnine ulaştırır. Kimileri bu fikri reddederek yazar ve anlatıcının bambaşka kişiler olduğunu savunur. Onlara göre, yazarın fikirleri zaman içerisinde değişebileceğinden anlatıcı ondan çok daha farklı bir kimlik ve işleve sahiptir.

Teksesli roman, yansıtıcı olarak sadece tek şahsın bilincinin kullanılmasıyla tasarlandığından anlatıcının, yazarın roman kompozisyonunun kopmaz bir parçası olduğu kabul edilmelidir. Eserdeki tüm kahramanlar daima anlatıcının kontrolündedir. Onlar ideolojik ve duygusal mülkiyetlerinin tamamını anlatıcıdan devralır. Kahramanlar anlatıcının sözüne boyun eğmeye, onu haklı çıkarmaya mahkûmdur ve müstakil bir bilinçten mahrumca kurgulanır. Yazar, onların kontrolünü kolaylaştırmak adına kendi bilincini kahramanlara dağıtırken cimrice davranarak onların kendi otoritesinin azaltabilecek zihinsel güce erişmesini engeller ve kahramanları dilediği gibi yönlendirme konforu elde eder.

Teksesli roman tasarımı anlatıbilim çalışmalarının en karmaşık kavramlarından niyetin varlığının peşinen kabulüne dayanır. Romanda yalnızca tek fikir, tek bilinç ve tek ses varsa, onun arka planında yazar bulunmalı; yazarın, eserini tamamen bir niyetin etrafında inşa ettiği kabul edilmelidir. Geliştirdiği retorik araçlarla, metne yüklemek istediği niyeti

muhafaza ederek okuru ulaştırmayı hedeflediği yorum alanına güvenle götürmeyi amaçlayan yazar, metnin tek otoritesidir.

Halid Ziya'nın romanlarındaki anlatıcılarla hitap edilen okur kitlesi arasında baba-ocuk ilişkisi bulunur. Türk romanının idealizm zemininde yükselmesi, on dokuzuncu asır Osmanlı toplumundaki otorite boşluğu ve süregelen yazı pratikleri bu ilişkinin kurulma nedenlerindendir. Baba konumundaki anlatıcı, okurun metnin güvenli yorum alanlarından çıkmasını engelleyerek kendi denetiminde kalmasını sağlar. Yorum becerisi kısıtlanan okur, anlatıcının odağını paralayamadan eseri deneyimler. Bu durum okurun metnin anlam inşasında yaratıcı bir rol üstlenmesini engeller.

Halid Ziya'nın romanlarındaki anlatıcılar, aslında aynı kişiye imler. Romanların tamamında aynı retorik araçların kullanılması, üslubun yabancı uyruklu kişiler ve çocukların konuşturulduğu pasajların haricinde hiçbir değişikliğe uğramaması ve tüm anlatıcıların aynı ideolojiye sahipliği bunun ispatlarındandır. Bu nedenle Halid Ziya'nın romanlarında farklı anlatıcılar olduğunu öne s rmektense tek bir roman anlatıcısı bulunduğunu, onun da gittikçe estetikleşen bir anlam tarzını benimsediğini iddia etmek çok daha doğru olabilir.

Halid Ziya'nın roman anlatıcısı, hayatı romantik bir didaktiklikle kavrar. Okurun da hayata onunla aynı pencereden bakmasını ister. Fakat toplum pragmatist bir hayat görüşüne sahiptir. Okurun nesnel hayatta anlatıcının telkin ettiği özellikleri taşıması durumunda, gerçek dünya için haddinden fazla hassaslaşarak yavaşça toplumun dışına itilmesi ve sosyal açıdan başarısız olması oldukça yüksek bir ihtimaldir. Kalp-akıl; hayal-hakikat gibi çatışmalarda kalbin –onun dolayımında hayalin ve idealin- kılavuzluğunu kabul etmek, insanı uzun vadede yalnızlaştırarak kendi kabuğuna hapsolmasına yol açacağından yazarın roman anlatıcısının bahsi geçen yönleriyle Servet-i Fünun nesline benzediğini iddia etmek isabetsiz olmayacaktır.

Halid Ziya'nın roman kahramanları bilinç, fenotip ve ruhsal bakımlardan tasvir edilir. Anlatıcı onların dış görünümünü, bilinç özelliklerini ve ruhsal duyarlığını olabildiğince etkileyici tasarlayarak onları okur nezdinde daha etkileyici kılmayı hedefler.

Halid Ziya'nın roman kahramanlarının zihni *Aşk-ı Memnu*'dakilere kadar anahtarsız tasarlanmıştır. Anlatıcı,  zellikle İzmir dönemi romanlarında tüm çabasına rağmen kahramanların zihnine giremeyerek onları, yakıştırma vasfı taşıyan kendi izlenim ve fikirleriyle donatarak okura sunar. Okur, kahramanlar hakkındaki görüşlerini anlatıcının odağı olmaksızın şekillendiremez.

Kahramanın bilincinin okura arzında göze çarpan bir diğer özellik, olabildiğince az konuşurulmasıdır. Bu durum, kahramanın kendine aitmiş gibi görünen fikirlerinin (kimi zaman anlatıcınıninkileri onaylayıcı kimi zaman da çürütücü olabilir) sahibi değil kuryesi yapar. Kahramanın zihninin dışından konuşan anlatıcı, diyalog ve iç monologlarda gerçekçiliği yakalayamadığından genellikle kendisi konuşmayı tercih eder. Yazarın özellikle ilk romanlarında tasvirlerin diyaloglardan çok geniş bir yer kaplaması da bunu ispatlar. Kendi görüş ve izlenimleriyle metni şekillendiren anlatıcı, retorik ve dolaylı olarak da okuru kontrol etmiş olur.

Anlatıcının, kahramanın zihnine girememesinin bir diğer sonucu, sıklıkla sıfat ve zarflara başvurusudur. Buna yazarın çağın sesini yakalama arzusu da eklenince üslup hantallaşır. *Aşk-ı Memnu*'ya kadarki eserlerin okunurluğu böylece azalsa da Halid Ziya'nın yüksek ifade gücü onlardan alınan hazzın kaybolmasını engeller.

Kahramanın fenotip özelliklerinin sunumunda dikkati çeken en çarpıcı özellik, cennetten düşen melek metaforudur. Anlatıcı, kahramanın meleksi veya şeytani özelliklere sahip olduğunu çağrışımlarla veya doğrudan belirtir. Kabataslak bir imaja yönlendirilen okurun zihninde eksiksiz bir insan portresi genellikle oluşmaz. Bu tutum, *Aşk-ı Memnu*'ya kadar devam eder. *Aşk-ı Memnu*'yla beraber fenotipe ilişkin kalıp ifadeler parçalanır ve kahraman somut bir anlatımla daha gerçekçi biçimde tasvir edilir.

Kahraman ruhsal, fiziksel ve bilinç özellikleriyle modern anlamda okur tepkisinin, geleneksel anlamda katarsisin ayarlanmasında pay sahibidir. Onların sınırlı zihinsel faaliyet üretebilme yetisine sahip; ruhsal bakımdan narin ve hassas, acı çekmeye meyyal mizaçlı tasarımlarının sebebi anlatıcının okuru daha kolay etkileyebilme arayışındandır.

Halid Ziya'nın birçok roman kahramanı sarı saçlı, mavi gözlü, narin bedenli bir insan tipini imler. Bu tasarımın dışında kalan kahramanlar genellikle olay örgüsünde ikincil plandadır. Anlatıcı onları çoğunlukla düşen melek (fallen angel) metaforundan faydalanarak tasarlar.

Cennetten düşen melek metaforuyla işaret edilen insan tipi, klasik metinlerdeki soylu şahısların romantik bakış açısıyla yeniden yaratılmış hâline benzer. Halid Ziya'nın sanat anlayışını doğrudan Batı klasisizmine bağlayacak herhangi bir veriye rastlanmasa da Fransızca eserlerin yazarın zihniyetinin biçimlenmesindeki etkisi hatırlandığında dolaylı yollardan böyle bir eğilime girdiğini tahmin etmek mümkündür. Ayrıca, yazarın Fransız

romantik yazarlardan da beslenmesi, soy asaletini ruh asaletiyle ikamesinin nedenlerindendir.

Halid Ziya'nın roman anlatıcısının, kahramanın fizyolojik tasvirinde muhafazakâr olması, cennetten düşen melek metaforunun kullanılmasının bir diğer sebebidir. Ruhen ve fiziken kırılğan tasarlanan kahramanın acı eşiği olabildiğince düşük ayarlanır. Böylece maruz kaldığı olaylara verdiği tepkiler, normal bir insaninkine göre çok daha şiddetli algılanır. Anlatıcı kahramana ilgi çekici bir görünüm kazandırarak metne lirik bir müphemlik katma imkânına erişir.

Kahraman, yazarın niyet programının güçlü parçalarındandır. Anlatıcı, okurun kendi ideolojik filtresiyle kahramanı görmesine çoğu zaman izin vermez; buna imkân verdiği nadir pasajlarda da okuru muhakkak güvenli bir yorum alanına yönlendirir. Kahramanın sunumu anlatıcının dünya görüşüne içkin olduğundan metni tekseleştiren faktörlerdendir. Halid Ziya'nın roman tasarımı tekseleştiren faktörler arasında aforizmalar, sözsüz iletişim, kontrollü hareket, öngörü ve nesneleştirme gibi retorik araçlar da bulunur. Yazarın tüm romanlarında tespit edilebilen bu araçların geçirdiği dönüşüm kronolojik olarak incelenebilir.

Aforizmalar, dünya edebiyat ve felsefe tarihinde çok eski ve güçlü bir geçmişe sahiptir. Tarih boyunca birçok kalem erbabı kısacık sözlerle, çarpıcı ve akılda kalıcı manalar yakalamaya çalışmıştır. Kimileri aforizma başlıklı müstakil eserler yazarken kimilerinin eserlerindeki en çarpıcı örnekler, başkaları tarafından aynı adla bir araya getirilmiştir.

Aforizmalar, halk edebiyatı ürünlerinden atasözleri ve klasik edebiyattaki nasihatnamelerle yakından ilişkilidir. Yazarın üstlendiği babalık vazifesi de aforizma kullanma eğilimini artırır. Metni tek fikirle kurgulamak isteyen anlatıcı, aforizmaların akli ve kalbi cezbedici özelliğinden faydalanır. Yazarın üstlendiği babalık vazifesi de aforizma kullanma eğilimini artırır. Okur, gündelik hayatın belirli ânlarında kendine kılavuz belleyeceği sözlerin etkisine kapılırken romanın retoriğini ve aynı zamanda yazarın niyetini de onaylamış olur.

*Bir Ölü'nün Defteri'*ne kadar metinden bağımsız parçalar gibi görünen aforizmalar bu romanla beraber hacimce genişleyip metinle bütünleşik bir yapıya bürünür. Anlatıcı, okura iletmek istediği mesajı daha estetik ve kapalı biçimde tasarlamaya başlar. Bunu yaparken romanın retorik korunağını zayıflatmamaya özen gösterir. Okur, metne yüklenmek istenen niyete biçim değiştiren aforizmalar aracılığıyla da yönlendirilmeye devam edilir.

Halid Ziya'nın roman anlatıcısı, hitap etmek istediği kitlenin okuma tecrübesini ve müktesebatını tahminle eserini kurgular. Buna karşılık, yayımlanan eser bu kitlenin dışındakilerce de okunmaya müsait hâle gelir. Böylece ima edilen okurla, okur kitlesi farklılaşır. Okur, ima edilen okurdan daha donanımlı olduğunda konumu birçok yerde işgal edilir. Bunu, okurun metin içindeki işlevlerini sezebileceği bölümlerin anlatıcı tarafınca açıklanmış olması biçiminde tanımlamak mümkündür.

Aforizmaların Halid Ziya romanlarındaki işlevleri arasında gelecekte haber verme, anlatıcının zekâsını ispatlama, roman kişilerinin girdiği sessiz iletişimin içeriğini izah, metnin retorikini güçlendirme ve pasajları ekleme bulunur. Sayılan işlevlerin tamamı tek seslilikle ilişkilidir. Anlatıcı, gelecekte haber verebiliyorsa kendi sesiyle kahramanların sesini bastırabiliyor demektir. Zekâsını ispatlamak istemesi, eseri üzerinde kurmak istediği otoriteyi ispatladığı gibi onu metin düzleminde görünür de kılar. Böylece metnin yorum alanını kontrol edebilmek için kendisine alan açıp retorikini güçlendirme fırsatı da bulur. Kahramanların sessiz iletişimini bedenlerinde herhangi bir değişiklik bile meydana gelmemişken bilmesi, onların bilincine hükmettiğinin ispatıdır. Pasajları eklerken anlatımın zayıfladığı yerlerde de retorik korunağın yıkılmamasını sağlar.

Halid Ziya'nın roman anlatıcısı, insanı ve tabiatı hayali bir tablonun içinde görmeye meyillidir. Kahraman bazen bir kesite bazen de bir poza sıkıştırılarak hareket alanı sınırlandırılır. Bunun anlatıcıya kazandırdığı iki kolaylık vardır: ilki, hareketli nesneleri tasvir etmekte yaşadığı güçlüğü gizleme, ikincisiyse odağını daraltıp kahramanları daha rahat kontrol edebilme imkânıdır.

Tablolaştırmanın bir diğer işlevi ânı özelleştirmesidir. Anlatıcı, romanın ritmini artırmak için eserin tamamını olduğundan daha özel kılma eğilimindedir. Kahramanın veya doğanın o ânki hâlinin, sıra dışı bir görünüm taşıyorcasına okura sunulması bundandır. Tablolaştırmaya konu edilen ân, bir resmi uzaktan yorumluyormuş gibi uzunca anlatılır. Kahraman böylece nesne özelliği kazanır. Anlatıcının her türlü yakıştırmasına müsait hâle gelir. Kahraman, anlatıcının odağı parçalanmaksızın görülemeyeceğinden metinde tek sesli bir katman oluşur.

Tablolaştırılan kahraman, kahraman, vücudunun tamamının veya herhangi bir uzvunun o ânki biçimiyle değil retorik açıdan arz ettiği önemle okura sunulur. Bu durum, kahramanın davranışlarını soyutlaştırır. Okur, kahramanın hangi duruş biçimine sahip

olduğunu hayalinde canlandıramadığından kahramanla mekân arasındaki ilişki araçlaşır ve retoriği koruyucu, güçlendirici bir işlev kazanır.

Kahramanın nesne olarak kavrandığının ispatı niteliğindeki bir diğer retorik araç, heykelleştirmedir. Heykel, sahip olduğu katılık ve sabitlikle, bir duygunun temsilini donmuş vaziyette insan zihninde uyandırır. Hareket edemeyen, bir başka duyguya bürünemeyen, parçalanmadıkça yontulduğu manayı yansıtmaya devam eden heykelin ifadesinde yıllar geçse de eksilme meydana gelmemesi, akılda kalıcı bir imaj uyandırmasını sağlar.

Heykel nesnesi, genellikle tamlayan olarak kullanılarak (ör: ümitsizlik heykeli) tablolaştırma tekniğinde olduğu gibi ânın özelleştirilmesine yarar. Bir duygunun etkisi altına giren kahraman şoka girmişçesine müphem bir duruş biçiminde donarak heykelleşir. Anlatıcı, nesne hâline getirdiği kahramana retoriğe uygun psikolojiler atfederek onu dışarıdan kuşatır. Kahraman ona izafe edilen psikolojinin sahibi değil, nesnesidir. Konuşan kahramanın siması veya bedeni değil, anlatıcıdır.

His ampirizmi, kahramanı değişik duruş biçimlerinde tasvir etmekte güçlük çeken anlatıcının başvurduğu araçlardan biridir. Bu anlatım tekniğinde kahramanın bedeninde herhangi bir duyguyla paralel olarak meydana gelen fiziksel değişim, herkesçe aynı biçimde gözlemleniyormuş ve tecrübe ediliyormuş varsayılır. Anlatıcı, bahsi geçen yeni görünümü aktarırken somut ve açık ifadelerdense, soyut cümleler kullanmayı yeğler. Buna karşılık okur, sınırsız bir yorum alanına yine sahip olmaz. Anlatıcı, kahramanın duygusal tecrübesinin fiziksel açıdan meydana getirdiği değişikliği sadece o duyguyla sınırlandırır. Bu anlatım tekniğini, duygusal değişimi fiziksel açıdan ifade eden cümle + mahsus sıfatı veya daima zarfı + hareket bildirici cümle biçiminde formülleştirmek mümkündür: “Ümitsiz erkeklere mahsus bir hareketle yatağına uzandı.”

His ampirizminde retorikte somut ve belirgin olduğu varsayılan davranışlar, okurca farklı biçimlerde algılanır. Beden sembolizmi olarak da adlandırılabilir bu teknik, retorik araçlar arasında okura metne kendi hayal gücüyle katılabileceği en geniş alanı sunar.

Halid Ziya’nın roman anlatıcısı nesneyi, tabiatı, jest ve mimikleri konuşturmayı sever. Kahramanların sustuğu ânlarda konuşmaya başlayan anlatıcı, onların alfabetik dilini bilen tek kişiymişçesine tercüme eder. Anlatıcı, okuru kendi odağına hapsedmeden de bunu yapabilir. Fakat okurun o bölümde ulaşması hedeflenen yorum alanı güvenli kılınmak istendiğinden cansız varlıkların yüzeyinde beliren anlam, anlatıcı olmaksızın bilinemez.

Onların görünümü olduğu gibi değil, anlatıcının görüşüyle okura sunulur. Anlatım böylece tek sesli hâle gelir.

Halid Ziya'nın roman anlatıcısının lirik ve pitoreks bir anlatım inşa etme arzusu, birçok alfabesiz lisanın oluşmasını sağlayan faktörlerdendir. Bir ressam, çizdiği resmin muhatabıyla doğrudan iletişim kurabilir. Fakat yazar, zihinde dolaylı olarak görsellik oluşturabilir, sahip olduğu tek malzeme, kelime hazinesidir ve ressam gibi doğrudan görsel bir kompozisyon tasarlayamaz. Bu durum lirik ve pitoreks bir anlatım yakalayabilmeyi hedefleyen anlatıcıyı dış dünyayı kendi gözüyle aktarmaya sevk eder.

Tek sesli romanda kahramana aitmiş gibi gösterilen bilinç özellikleri, aslında anlatıcınıninkinden yansımadır. Kahramanın sözlerini şekillendiren yazarın bilincidir. Beden dili de anlatıcının kontrolüyle okura sunulur. Anlatıcı, konuşturmadığı ve o ânki duruşları hakkında somut tasvirler kullanmadığı kahramanın görünümünü soyutlaştırarak gizler. Böylece kahramanın beden dili, anlatıcının yorumlarına açık hâle gelir. Odak anlatıcındır, alakalı pasajlar tamamen onun kendi yorumlarıdır ve kahraman çok sesli romandaki gibi sahip olduğu bilinçle okura sunulmaz.

Kahramanın kontrollü biçimde temsili, Halid Ziya'nın tek sesli roman tasarımında kullandığı bir diğer retorik araçtır. Anlatıcı kadrajında sadece tek kahraman bulunduğunda onu kolaylıkla yönlendirebilir. Fakat görüş alanına birkaç kişi girdiğinde, hepsini aynı anda anlatması güçleşir. *Mai ve Siyah*'a kadarki tüm romanlarda bu güçlüğü tecrübe eden anlatıcı, çareyi kahramanları toplu biçimde hareket ettirmekte bulur. Onları aynı anda susturur, aynı biçimde hareket ettirir, akıllarından aynı düşüncelerin geçtiğini iddia eder. Hatta bazen içlerinden biri, herhangi bir konuda ne hissediyorsa o da aynı şiddet ve biçimde öyle hisseder. Bunun iki gerekçesi vardır: ilki, anlatıcının odağını parçalayarak kadrajındaki tüm kahramanlara eşit biçimde dağıtamaması; ikincisi, hepsini kontrol etme arzusu ve bununla paralel olarak kurduğu retoriği güçlendirme hedefidir. *Mai ve Siyah*'la beraber dikkatini kadrajına giren kahramanlara bölüştürmeyi öğrenen anlatıcı onları, ele aldığı ândaki fiziksel, ruhsal ve bilişsel farklılıklarıyla anlatmaya başlar.

Kahramanların temsil biçiminde meydana gelen değişiklik, sadece estetik düzlemde değildir. Anlatıcı, onları kalabalık içindeyken ayrı ayrı tasvir etmeyi öğrendiğinde de retorik emniyeti zayıflatmaz. Kahramanların davranışları, yazarın niyetini destekleyici niteliğini sürdürür. Anlatıcı, onların davranışları ve bilinci üzerinde kurduğu denetimi

azaltsa da asla tamamen kaybetmez. Anlatıcının bakış açısının dışından aktarılamayan kahraman temsilleri, metin tekseleli katmanlarından birini oluşturur.

Tekseleli roman anlatıcısının konumu, ona tanrısal bir öngörü kabiliyeti verir. Yazar, başta anlatıcı olmak üzere, romanını şekillendiren anlatım birimlerinin tamamını niyeti doğrultusunda tasarlar. Bu durum, anlatıcıya tanrısal bir bakış açısı kazandırır. Kahramanın dününü, bugününü ve yarınını bir kâhinmiş gibi tahmin eden ve bilen anlatıcı, bazen bilinçlice bazen de farkında olmaksızın gelecekte haber verir.

Öngörü niteliğindeki bölümler, yazarın ilk romanlarında özellikle diyalog ve monologlardan önce bulunur. Bu bölümlerin ayırt edici özelliği açıklayıcılığıdır. Anlatıcı bizzat konuştuğu yerlerde, okuru romanın sonraki bölümlerinde meydana geleceklerden haberdar eder. Bazen bunu o kadar abartır ki metnin sonraki bölümü diyalogsuz okumaya açık hâle gelir.

Anlatıcı, tahminlerinde asla yanılmadığı için kahramanlara ve olay örgüsüne hükmetmediği iddia edilemez. Onları henüz konuşturmadan söyleyecekleri şeyleri işaret eden ifadeler kullanması, kahramanların ve kurgusal dünyanın geleceğini görebilmesi, çokseleli bir metin ortamı oluşturamadığının ispatlarındandır.

Tekseleli roman anlatıcısı kahramana ilişkin her şeyi sabitleştirme eğiliminde olduğundan daima, muhakkak, her zaman vb. sıfat ve zarfları sıklıkla kullanır. Ayrıca metindeki sesini korumak ve güçlendirmek için bir kolluk kuvveti vasfıyla romandaki tüm retorik araçları kontrol etmeye çalışır. Metnin kapsayabileceği tüm yorum alanı onun zihninin çizdiği sınırların içerisinde kalır. Anlatıcının böyle bir yöntemi benimseme nedenlerini anlamak güç değildir: Kahramanın belirli aralıklarda ne yaptığını öne çıkarmak, alışkanlıklarını okura göstermek veya herhangi bir olay hakkında bulunabileceği yorumlara, sergileyeceği davranışlara meşruiyet kazandırmak, metin içi gerçekliğin tesisinde eski bir yöntem olmasına rağmen anlatıcı için konforlu ve garantici bir yoldur.

Halid Ziya'nın romanlarında soyuttan somuta; zanaatkârlıktan sanatkârlığa tekâmül eden bir üslup özelliği bulunur. *Mai ve Siyah*'a kadarki romanlarında sezdirici değil, açıklayıcı tasvirler kullanan yazarın roman anlatıcısı, bu eserle birlikte tutumunu aksi yönde değiştirir. *Aşk-ı Memnu*'da sezdirerek anlatma kabiliyeti zirveye ulaşır. Artık duyguları isimleriyle belirtmeden de anlatabilen, diğer bir deyişle, zanaatkârlıktan sanatkârlığa ulaşan anlatıcı, retorik kaygıyla kurduğu açıklayıcı cümleleri yine kullansa da bu minvaldeki bölümler, gittikçe estetikleşir ve metnin tekseleli yapısı korunur.

KAYNAKLAR

- Abbott, H. P. (2020). *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Aksakal, H. (2015). *Türk Politik Kültüründe Romantizm*, 1. Baskı. İstanbul, İletişim.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İstanbul, İnkılâp.
- Ardin, C. (2022). *The Myth of the Fallen Angel in English and French Romantic Poetry*, Canterbury, University of Kent.
- Atay, O. (1987). *Günlük*. 1. Baskı. Ankara, İletişim.
- Bahtin, M. M. (2020). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Çeviri: Gürses S., 1. Baskı. Ankara, Alfa.
- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk*, Çeviri: Soydemir C., 1. Baskı. İstanbul, Ayrıntı.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana*, Çeviri: Soydemir C., 1. Baskı. İstanbul, Ayrıntı.
- Banarlı, N. S. (1998). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Barthes, R. (2013). *Yazarın Ölümü. Dilin Çalışma Sesi*, Çeviri: Ece A, Sevil N.K, Göktepe E.; 1. Baskı. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Bayık, H. B. (2000). *Cenab Şahabeddin'in Servet-i Fünûn Dergisi'nde Yayımlanmış Makaleleri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Erzurum.
- Belge, M. (2009) *Edebiyat Üstüne Yazılar*, 4. Baskı. Ankara, İletişim.
- Bell, D., & Valentine, G. (2013). *Consuming Geographies: We Are Where We Eat*. London, Routledge.
- Buğra, B. H. (2000). *Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi*. 1. Baskı. İstanbul, Ötüken.
- Bingöl, U. (2014). *Estetik Süreç Çözümlemesi Yahut Tefik Fikret'in Heykel-i Giryân Şiiri*. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi, 3(3).
- Birke, D., & Köppe, T. (2015). *Author and Narrator: Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate* (C. 48). Walter de Gruyter.
- Bloom, H. (2007). *Fallen Angels*. Connecticut, Yale University Press.
- Booth, W. C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*, Çeviri: Doğan B. O., 1. Baskı. İstanbul, İstanbul, Metis.
- Boratav, P. N. (2015). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, 1. Baskı. Ankara, BilgeSu.
- Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*, Çeviri: Kafa Y. S., Günebakanlı, A., & Güngör, A., 1. Baskı. İstanbul, Altıkkırkbeş.

- Cangil, B. E. (2004). Beden Dili ve Kùltùrlerarası İletişim. HAYEF Journal of Education, 1(2), 69-78.
- Çağın, Ş. (2022). *Edebiyat ve Diğer Güzel Sanatlar, Ahmet Mithat'tan Tanpınar'a*. 1. Baskı, İstanbul. Dergah.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem*, Çeviri: Yaren, Ö., 1. Baskı. Ankara, Deki Basın Yayın.
- Claassen, E. (2012). *Author Representations in Literary Reading*. John Benjamins Publishing.
- Cohn, D. (2008). *Şeffaf Zihinler*, Çeviri: Aydar, F. B., 1. Baskı. İstanbul, Metis.
- Collingwood, R.G. (1958). *The Principles of Art*, Oxford, Oxford University Press.
- Compagnon, A. (2022). *Teorinin Cini*, Çeviri: Kılıç S., 1. Baskı. İstanbul, Metis.
- Currie, Gregory (2010). *Narratives and Narrators*, Oxford, Oxford University Press.
- Doğru, C. (2008). Osmanlı Toplumunda Kapitalist-Girişimci Sınıfın Ve İnsan Tipinin Oluşumunu Engelleyen Faktörler, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 11(1), 75-91.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji* Çeviri: Özcan M., 1. Baskı, İstanbul, Ayrıntı.
- Enginün, İ. (2006). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e* (1839-1923), İstanbul, Dergâh.
- Ercilasun, B. (1996). Servet-i Fünûn, Diyorlar ki ve Halit Ziya. Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, s. 529. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ercilasun, B. (1998). *Servet-i Fünûn Dergisinde Batı Tesiri. Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*, 1. Baskı, Ankara, 27-40.
- Erzurumlu İ. H. *Marifetnâme*, 1. Baskı, Hazırlayan: Cafer Durmuş. İstanbul: Erkam Yayınları, 2011.
- Esen, N. (2006). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, 1. Baskı. Ankara, İletişim.
- Esen, N. (1990). *Türk Romanında Aile Kurumu, 1870-1970*, 1. Baskı, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi.
- Finn, R. P. (1984). *Türk Romanı*, Çeviri: Uyar T., 1. Baskı. Ankara, Bilgi.
- Gadamer, H. (2008). *Hakikat ve Yöntem*, Çeviri: G., Arslan, H., & Yavuzcan, İ., 1. Baskı. İstanbul, Paradigma.
- Göçek, F. M. (2023). *Osmanlı'da Burjuvazinin Yükselişi İmparatorluğun Çöküşü*, 1. Baskı. Ankara, Fol.
- Göka, E, vd. (1999). *Önce Söz vardı: Yorumsalcılık Üzerine Bir Deneme*. 1. Baskı. Ankara, Vadi.
- Guyer, P., & Horstmann, R.-P. (2015). Idealism.
- Gürbilek, N. (2004). *Kör Ayna, Kayıp Şark*, 1. Baskı. İstanbul, Metis Yayınları.

- Haghanikar, T. M. (2020). The Ethnicity of the Implied Author and the Implied Reader in Multicultural Children's Literature. *CLELE Journal*, 8(1), 10-30.
- Hirsch, E. D. (1967). *Validity in Interpretation*, Connecticut, Yale University Press.
- Huyugüzel, Ö. F.(1995). *Halit Ziya Uşaklıgil Hayatı, Sanatı, Eserlerinden Seçmeler*, 1. Baskı. Ankara, MEB.
- Hühn, P., Meister, J. C., Pier, J., & Schmid, W. (Ed.). (2014). *Handbook of Narratology*: DE GRUYTER.
- İbn-i Sina. (1995). *El-Kânûn Fi't-Tıbb I*, 1. Baskı, Çeviri: Kâhya E., Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi.
- İleri, S. (1985). *Aşk-ı Memnu ya da Uzun Bir Kışın Siyah Günleri*, 2. Baskı. İstanbul, Bilim Felsefe Sanat.
- Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim, Çeviri: Dervişcemaloğlu, B.*, 2. Baskı. İstanbul, Dergâh.
- Janet, W. (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*, Çeviri: Demir A., 1. Baskı. İstanbul, Özne.
- Kaplan, M. (1976). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*, 1. Baskı. İstanbul, Dergâh.
- Kaplan, M. (1978). *Şiir Tahlilleri I*, 6. Baskı, İstanbul, Dergâh.
- Kaplan, M. (1987). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2*, 1.Baskı. İstanbul, Dergâh.
- Kaplan, M. (1988). *Mehmet Kaplan'dan Seçmeler*, 1. Baskı. Ankara, TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Karataş, Y., & Çelik, Y. (2024). Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Resim ve Heykel Sanatı. *Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(2), 71-83.
- Kavcar, C. (1985). *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, 1. Baskı. TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Kerman, Z. (1996). "Halit Ziya'nın Romanlarında Karakter Yaratma Usulü Olarak Mekân Kullanımına Bir Bakış". *Türk Dili*, S. 529, s. 116-120.
- Kerman, Z. (2009). *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, 2. Baskı. İstanbul, Dergâh.
- Kıran, A. Z. (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri*, 2. Baskı. Ankara, Seçkin.
- Köprülü, F. (1986). *Edebiyat Araştırmaları*, 2. Baskı. Ankara, Türk Tarih Kurumu.
- Kurnaz, Ş. (1993). *Osmanlıdan Cumhuriyet'e Kadınların Eğitimi*, Milli Eğitim Dergisi, No: 143,
- Lovell, T. (1978). Jane Austen and the Gentry: A Study in Literature and Ideology. *The Sociological Review*, 26, 15-37.
- Lüleci, M. (2020). Kurgusal Fizyonominin Şarkî Aynaları: Batı-dışı Modernite ve Modern Türk Romanı Üzerinde Bilişsel Bir Kültür Çözümlemesi. *Türkiyat Mecmuası*, 30(2), 607-633.
- Mizancı M. (1999). *Turfanda mı Yoksa Turfa mı*, Hazırlayan: Şimşek, T., Ankara, Akçağ.

- Moi, T. (2024). *Karakter: Edebiyat Araştırmalarında Üç Soruşturma*, Çeviri: Çakmakçı, A. 1. Baskı, İstanbul, Vakıf Bank Kültür.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 7. Baskı, Ankara, İletişim Yayınları.
- Morson, G.S. (2012). *The Long and Short of It*, Stanford, Stanford University Press.
- Nehamas, A. (1986). What an Author is?, *Journal of Philosophy* 685-692.
- Naci, F. (1998). *60 Türk Romanı*, 2. Baskı, İstanbul, Oğlak.
- Nesari, A. J. (2015). Dialogism versus monologism: A Bakhtinian Approach to Teaching. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 205, 642-647.
- Okay, M. O. (2008). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, 4. Baskı, İstanbul, Dergâh.
- Okay, M. O. (2010). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, 2. Baskı, İstanbul, Dergâh.
- Ong, Walter J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. 5. Baskı, İstanbul, Metis.
- Ortaç, Y. Z. (1960). *Bir Varmış Bir Yokmuş: Portreler*, 1. Baskı. İstanbul, Akbaba.
- Parla, J. (1990). *Babalar ve Oğullar*, 1. Baskı. Ankara, İletişim.
- PERİN, C. (1943). “Türk Romancılığında Fransız Tesiri Nasıl Başladı?”, *Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi*, C.IV, S.4, 1943, ss.39-51.
- <https://plato.stanford.edu/entries/idealism/> (Erişim Tarihi: 03.04.2024)
- Russell, J. B. (2017). *Şeytan*, Çeviri: Çelik, E., 1. Baskı, Ankara, Panama Yayıncılık.
- Saraçgil, A. (2005). *Bukalemun Erkek*, Çeviri: Aktaş, S., 1. Baskı: Ankara, İletişim.
- Sartre, J. P. (2003). *Edebiyat Nedir*, Çeviri: Onaran B., 3. Baskı. İstanbul, Can.
- Schopenhauer, A. (2008). *Okumak-Yazmak ve Yaşamak Üzerine*, Çeviri: Aydoğan A., 2. Baskı, Ankara, Say.
- Shields, R. (2013). *Places on The Margin: Alternative Geographies of Modernity*. Londra, Routledge.
- Sennett, R. (1992). *Otorite*, Çeviri: 2. Durand, K., 2. Baskı, İstanbul, Ayrıntı.
- <http://www.servetifunundergisi.com/idealizm/> (Erişim Tarihi: 03.03.2024)
- Seymour, L. (2016). *Roland Barthes'in Yazarın Ölümü Bir Tahlil*, Çeviri: Topçuoğlu, İ., 1. Baskı, İstanbul, Ketebe.
- Stevick, P. (2004). *Roman Teorisi*. Çeviri: Kantarcıoğlu, S., 2. Baskı. Ankara, Akçağ.
- Stirner, M. (2013). *Biricik ve Mülkiyeti*, Çeviri: Noyan, S. T., 1. Baskı. Çanakkale, Kaos Yayınları.
- Şahin, S. (2006). Tevfik Fikret, Parnasizm, Servet-i Fünûn ve Resim ile Şiir İlişkisi. *Biyografya*, 7, 137-156.

- Tanpınar, A. (1978). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz: Kerman, Z., 2. Baskı. İstanbul, Dergâh.
- Tansel, F. A. (2005). *Hususi Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid*, Ankara, Akçağ.
- Tatar, B. (2018). *Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti*. 1. Baskı. İstanbul, Vadi Kültür Sanat ve Yayıncılık
- Tüzin, D. (2008). *Sürgün Yolunda Bir Yenileşme Serüveni: Mihnet-Keşan (Yüksek Lisans Tezi)*. Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Uşaklıgil, H. Z. (1998). *Hikâye*, 1. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi
- Uşaklıgil, H. Z. (2020). *Kırık Hayatlar*, 1. Baskı. İstanbul, Can.
- Uşaklıgil, H. Z. (2008). *Kırk Yıl*, 1. Baskı. Gaziantep, Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2009a). *Aşk-ı Memnu*, 21. Baskı. Gaziantep, Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2009b). *Nesl-i Ahîr*, 1. Baskı. Gaziantep, Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2014). *Ferdi ve Şürekâsı* 2. Baskı. Gaziantep, Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2016a). *Bir Ölünün Defteri*, 6. Baskı. Gaziantep, Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2016b). *Ruhun Lisanı İlm-i Sîma*, 1. Baskı. İstanbul, Büyüyenay.
- Uşaklıgil, H. Z. (2016c). *Sefile*, 3. Baskı, Gaziantep, Özgür.
- Uşaklıgil H. Z. (2018). *Hikâye*, Haz: Vicir G., 1. Baskı, İstanbul, Dergâh.
- Uşaklıgil, H. Z. 2002). *Mai ve Siyah*, 2. Baskı. Gaziantep, Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2005). *Nemide*, 1. Baskı, Gaziantep, Özgür.
- Uysal, Z. (2014). *Metruk Ev*, 1. Baskı. Ankara, İletişim Yayınları.
- Ünaydın, R. E. (1985). *Diyorlar ki*. (2. Baskı), Ankara, TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Üstel, F. (2009). *“Makbul Vatandaş”ın Peşinde*, 4. Baskı. Ankara, İletişim.
- Willis, Ika. 2018. *Reception*. London-New York: Routledge.
- Wimsatt, W., & Beardsley, M. (2019). *“The Intentional Fallacy”*. (s. 90-100). Edinburg, Edinburgh University Press.
- Yalçın, H. C. (2015). *Kavgalarım*, 1. Baskı. İstanbul, *Kitap Dünyası*.
- Yalçın, H. C. (1999). *Edebiyat Anıları*. 2. Baskı, İstanbul, Türkiye İş Bankası.
- Yuva, G. M. (2017). *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*. 1. Baskı, İstanbul: İletişim.