

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**HER ŞEYİN VE HİÇBİR ŞEYİN KIYISINDA:
HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'İN ROMANLARINDA
KAPILAR, PENCERELER VE CAN SIKINTISI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Abdullah EZİK

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Programı

**Tez Danışmanı:
Prof. Dr. Seval ŞAHİN GÜMÜŞ**

HAZİRAN 2021



**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**HER ŞEYİN VE HİÇBİR ŞEYİN KIYISINDA:
HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'İN ROMANLARINDA
KAPILAR, PENCERELER VE CAN SIKINTISI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Abdullah EZİK

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Programı

**Tez Danışmanı:
Prof. Dr. Seval ŞAHİN GÜMÜŞ**

HAZİRAN 2021



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırlanan bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,

beyan ederim.

**HER ŞEYİN VE HİÇBİR ŞEYİN KIYISINDA:
HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'İN ROMANLARINDA
KAPILAR, PENCERELER VE CAN SIKINTISI**

ÖZET

Jacques Rancière'in *Kurmacanın Kıyıları* (2016) isimli kitabı kurmaca metinlerde kapı ve pencerelerin burjuvazi ve sınıflar arası geçiş bağlamında önemli olduğunu belirtir ve bu unsurların olay örgüsünü etkilediğini belirtir. Fransız Devrimi'nden sonra yoksulların edebiyatta görünür olduğunu, bunun da kurguda kapı ve pencereler aracılığıyla devreye giren farklı anlatım teknikleriyle gerekleőtini ifade eden Rancière, bunun zamanla Fransız edebiyatında büyük bir değişimi baőtlattıėından söz eder. Monarőtiden demokrasiye geçen toplumlarda bu durum, kahramanların birbirlerine daha da yakınlaőtmasını sağlar, ekonomik farklılıkların monarőt çağında olduğu gibi insanları keskin bir Şekilde ayırmaz. Can sıkıntısı ise metin ve kahramanlar çerçevesinde yaratıcı bir unsur olarak söz konusu eserin kurgusunda çeőtli kırılmalara neden olur.

19. yüzyıl Türk edebiyatının öncü isimlerinden, eserlerinde çoğunlukla kapalı mekânları kullanan Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında da kapı ve pencereler özel bir yerde durur. Uşaklıgil'in henüz İstanbul'a gelmeden önce kaleme aldığı *Sefile*, *Nemide* ve *Bir Ölü'nün Defteri* gibi romanlarının yanı sıra *Ferdi ve Şürekası*, *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnû*, *Kırık Hayatlar* ve *Nesli Ahir* gibi romanlarda da kapı ve pencereler sıklıkla kullanılır. Söz konusu romanlarda gerçekleştirilen bu kullanım, Uşaklıgil kapı ve pencereleri romanlarında rasgele kullanmadığı, onlar üzerinden metnin dönüőtümünü sağlayıp olay örgüsünde kendilerine büyük bir yer verdiğini gösterir.

Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında kapı ve pencereler gerek farklı sosyal/ekonomik sınıflardan insanları birbirlerine yakınlaőtırdıėı gerek kahramanların kurgudaki rolleri gerekse metinlerin olay örgüsünü doğrudan etkileyen bir unsur olduğu için önemlidir. Bu da onların romanın kurgusunu belirleyen temel bir araç gibi alıőtmasını sağlar.

Rancière, can sıkıntısı gibi kavramların edebî metinlerde "rasgele" kullanılmadığını, aksine yazarlar tarafından bilinçli bir Şekilde belirli bir amaç için kullanıldığını belirtir. Bu amaç kimi zaman metne yaratıcı bir güç katma, kimi zamansa metindeki kahramanları harekete geirmediir. Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında da Rancière'in işaret ettiği gibi bilinçli bir kullanım vardır. Bu kullanım, canı sıkılan kahramanların

kendileri ve içerisinde buldukları duruma dair bir hakikati keşfetmeleri, onların başlarından geçen bir olaya farklı bir pencereden yaklaşmalarıyla ilgilidir. Buna paralel olarak Uşaklıgil romanlarında can sıkıntısı kapı ve pencere gibi unsurlarla iç içe geçer. Canı sıkılan bir kahraman hakikati keşfetme sürecinde çoğunlukla ya pencereden dışarı bakar ya da bir kapı eşliğinde kendisine önemli bir haber verilir. Böylelikle Uşaklıgil romanlarında bir kavram olarak can sıkıntısının serüveni kapı ve pencerelerle birleşir.

Bu tez kapsamında Jacques Rancière'in *Kurmacanın Kıyıları*'nda öne sürdüğü teoriler çerçevesinde Halit Ziya Uşaklıgil'in kaleme aldığı 8 roman kronolojik olarak işlenmiş; kapı, pencere ve can sıkıntısının yazar tarafından nasıl kullanıldığı gösterilmeye çalışılmıştır. Kapıları erkek, pencereleri kadın kahramanlarla yakından ilişkili bir şekilde kullanan Uşaklıgil, can sıkıntısını ise kapı ve pencereleri birbirlerine bağlayan başat bir unsur olarak değerlendirmiştir.

Tez çalışması sırasında Rancière'in görüşlerinden yola çıkılmakla içerik ve sınıflandırma bakımından çeşitli konularda ondan ayrılmıştır. “Kapılar: Karşılaşmalar, Umutlar ve Hayaller”, “Pencereler: Aşklar ve Hayaller” ve “Değişimin Girdabındaki İnsanlık: Can Sıkıntısı” başlıklı 3 temel bölümden oluşan tez içerisinde farklı konular farklı ara başlıklar ile ifade edilmiştir. Dolayısıyla teori olarak Rancière takip edilmekle birlikte içerik Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarından yola çıkılarak düzenlenmiştir.

Kapılar, pencereler ve can sıkıntısı Uşaklıgil romanlarından ilhamla yaratılan yeni bir sınıflandırmaya tâbi tutulmuş, bu kapsamda söz konusu eserlerdeki ana izlekler takip edilmiştir. Tezdeki alt başlıklar Uşaklıgil'in romanlarında söz konusu kavramların/unsurların ifade ettikleri temel değerlere göre düzenlenmiş, her bir başlık ilgili üst başlığın altında farklı bir konu ile ilişkilendirilerek gösterilmiştir.

Can sıkıntısı ise Uşaklıgil romanlarında kapı ve pencerelerle iç içe geçmiş, ortak bir unsur olarak söz konusu 2 başlığı kendi içerisinde birleştirmiştir. Uşaklıgil'in istisnasız tüm romanlarında canı sıkılan en az bir kahraman bulunmaktadır. Bu kahramanlar can sıkıntısından kurtulmak için yeni arayışlara girer, bunu da sıklıkla evlerinin bahçesinde dolaşarak veya pencereden denizi seyrederek yaparlar. Tam da bu süreç, onlara farklı şekillerde ilham verir, onları daha önce düşünmedikleri konular üzerine eğilmeye iter. Canı sıkılan kahramanlar ilişkileri ve hayatları üzerine düşünür ve bu sırada daha önce fark etmedikleri yeni şeyleri fark ederler. Bunu çoğu zaman pencereden dışarı bakarken veya kapı önünde aldıkları bir haber aracılığıyla

gerçekleştirirler. Dolayısıyla can sıkıntısı, Uşaklıgil romanlarında kapı ve pencereleri bütünleyen temel bir rol üstlenir. Tezin üçüncü ve son bölümünde bu konu üzerinde durulmuştur.

Öncelikle burjuva ile yoksul halk kesimi arasındaki ilişkiler üzerinde durulmuş, daha sonra söz konusu romanlardaki kahramanlar ve onların kişisel yaşantıları incelenmiştir. Kahramanların toplum, çevredekiler ve akranlarıyla ilişkileri bu süreçte büyük bir rol oynamıştır. Onların düşünce ve hayallerinden bahsettikleri süreçlerde kapı ve pencereler büyük bir rol oynamış, uzun süredir içlerinde barındırdıkları duyguları ifade edebilmelerine olanak tanımıştır.

Halit Ziya Uşaklıgil tarafından yalnızca gazete tefrikası olarak yayınlanan ve yazarın sağlığında kitaplaştırmadığı *Sefile* isimli romanı ile başlayan bu tez çalışması kapsamında daha sonra sırasıyla *Nemide*, *Bir Ölünün Defteri*, *Ferdi ve Şürekası*, *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnû*, *Kırık Hayatlar* ve *Nesl-i Ahir* incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Jacques Rancière, Halit Ziya Uşaklıgil, Kurmacanın Kıyıları, Sefile, Nemide, Bir Ölünün Defteri, Ferdi ve Şürekası, Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnû, Kırık Hayatlar, Nesl-i Ahir, kapı, pencere, can sıkıntısı, burjuvazi

**ON THE EDGE OF EVERYTHING AND NOTHING:
DOORS, WINDOWS, AND BOREDOM
IN HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'S NOVELS**

ABSTRACT

Jacques Rancière, in his book *The Edges of Fiction* (2016), states that doors and windows in fictional texts are important in the context of the bourgeoisie and the transition between classes and that these elements affect the plot. Stating that the poor and poor heroes were more visible in literature than bourgeois and bourgeois heroes after the French Revolution, Rancière express that this is also activated through doors and windows in fiction. Rancière also states that French writers use doors and windows quite functionally with different narrative techniques, and that this has started a great change in French literature over time. In societies that have transitioned from monarchy to democracy, this situation makes heroes closer to each other, economic differences do not separate people as sharply as in the age of monarchy. Boredom, on the other hand, causes various breaks in the fiction of the work in question as a creative element within the framework of text and heroes.

Doors and windows occupy a special place in the novels of Halit Ziya Uşaklıgil, one of the pioneers of 19th century Turkish-Ottoman literature, who mostly uses indoor spaces in his works. In addition to Uşaklıgil's novels such as *Sefile*, *Nemide*, and *Bir Ölüünün Defteri* wrote before coming to Istanbul, doors and windows are frequently used in novels such as *Ferdi ve Şürekası*, *Mai and Siyah*, *Aşk-ı Memnû*, *Kırık Hayatlar*, and his last novel *Nesl-i Ahir*. This usage in the aforementioned novels shows that Uşaklıgil did not use doors and windows “randomly” in his novels, he provided the transformation of the text through them and gave them a great place in the plot.

In the novels of Halit Ziya Uşaklıgil, doors and windows are important because they bring people from different social/economic classes closer to each other, the roles of the heroes in fiction and they are a factor that directly affects the plot of the texts. This enables them to work as a basic tool to determine the fiction of the novel.

Rancière states that concepts such as boredom are not used “randomly” in literary texts, on the contrary they are deliberately used by authors for a specific purpose. This aim is sometimes to add a creative power to the text and sometimes to activate the heroes in the text. Halit Ziya Uşaklıgil's novels also have a conscious use, as Rancière

points out. This usage is about bored heroes discovering a truth about themselves and their situation, and their approach to an event from a different perspective. In parallel, boredom intertwines with elements such as doors and windows in Uşaklıgil novels. In the process of discovering the truth, a bored hero often looks out of the window or is given important news on a doorstep. Thus, the adventure of boredom as a concept in Uşaklıgil novels merges with doors and windows.

During my thesis, I departed from Rancière's views on various issues in terms of content and classification. In the thesis, which consists of 3 main chapters: "Doors: Encounters, Hopes and Dreams", "Windows: Loves and Dreams" and "Humanity in the Vortex of Change: Boredom", different topics are expressed with different subheadings. Therefore, although I follow Rancière as a theory, I made a new arrangement based on Halit Ziya Uşaklıgil's novels.

Doors, windows, and boredom were subjected to a new classification inspired by Uşaklıgil novels, in this context, the main themes in these works were followed. The sub-titles in the thesis were arranged according to the basic values expressed by the concepts/elements in Uşaklıgil's novels, and each title was shown by associating it with a different subject under the relevant heading.

First of all, the relations between the bourgeoisie and the poor people are emphasized, then the heroes in these novels and their personal lives are examined. The heroes' relationships with society, people around and their peers play a big role in this process. Doors and windows play a major role in the processes in which they talked about their thoughts and dreams, allowing them to express the emotions they had for a long time. Boredom, on the other hand, is intertwined with doors and windows in Uşaklıgil novels and combined these 2 titles as a common element. There is at least one boring hero in Uşaklıgil's novels without exception. These heroes embark on new quests to get rid of boredom, often by walking around their garden or watching the sea from their window. It is precisely this process that inspires them in different ways, pushing them to focus on issues they had not thought of before. Bored heroes reflect on their relationships and lives, while noticing new things that they hadn't noticed before. Most of the time, they do this while looking out the window or through a piece of news they receive in front of the door. Therefore, boredom plays a fundamental role in the novels of Uşaklıgil, which complements doors and windows. This subject is focused on in the third and last part of the thesis.

Within the scope of this thesis, 8 novels written by Halit Ziya Uşaklıgil were evaluated chronologically within the framework of Jacques Rancière's theories in *The Edges of Fiction*; it is tried to show how the door, window and boredom were used by the author. Uşaklıgil, who uses the doors in a close relationship with the men and the windows with the female heroes, considered boredom as the dominant element that connects doors and windows to each other.

Within the scope of this thesis, which started with the novel *Sefile*, which was published by Halit Ziya Uşaklıgil only as a newspaper series and was not published as a book in the author's lifetime, then *Nemide*, *Bir Ölünün Defteri*, *Ferdi ve Şürekası*, *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnû*, *Kırık Hayatlar*, and *Nesl-i Ahir* were examined respectively.

Keywords: Jacques Rancière, Halit Ziya Uşaklıgil, The Edges of Fiction, Sefile, Nemide, Bir Ölünün Defteri, Ferdi ve Şürekası, Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnû, Kırık Hayatlar, Nesl-i Ahir, door, window, boredom, bourgeoisie

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması kapsamında modern Türk edebiyatının ilk romancısı olarak kabul edilen Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarını Jacques Rancière'in *Kurmacanın Kıyıları*'nda öne sürdüğü görüşlerden hareket ederek inceledim. Kapı, pencere ve can sıkıntısını teorik çerçevede ele aldığım tez çalışmam sırasında Uşaklıgil'in söz konusu unsurları kurguyu değiştiren birer unsur olarak kullandığını öne sürdüm ve bu durum üzerinden Uşaklıgil romanlarına dair yeni bir okuma yaptım.

Gerek dersleri gerekse tezin yazım sürecinde benden yardımlarını esirgemeyen ve desteğini her daim hissettiğim sevgili hocam Prof. Dr. Seval Şahin Gümüş'e; tezimin önemli bir bölümünü kaleme aldığım Otto-Friedrich-Universität Bamberg'de tanıştığım, birlikte birçok anı paylaştığım ve dersleri aracılığıyla beni yeni disiplinlerle buluşturan Prof. Dr. Abdülhamit Kırmızı'ya; son olarak eğitim hayatım boyunca beni hiç yalnız bırakmayan ve bana kendimi daima şanslı hissettiren aileme teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	viii
ÖNSÖZ.....	xi
İÇİNDEKİLER.....	xii
1. GİRİŞ.....	1
2. KAPILAR: KARŞILAŞMALAR, UMUTLAR VE HAYAL KIRIKLIKLARI	
2.1. Farklı Gözler.....	17
2.1.1. Sefile.....	19
2.1.2. Nemide.....	22
2.1.3. Bir Ölünün Defteri	25
2.1.4. Ferdi ve Şürekası.....	29
2.1.5. Mai ve Siyah.....	31
2.1.6. Nesl-i Ahir.....	36
2.2. Şeffaflaşan Kapılar.....	38
2.2.1. Bir Ölünün Defteri.....	38
2.2.2. Ferdi ve Şürekası.....	42
2.2.3. Mai ve Siyah.....	44
2.3. Eşik: Bir Yol Ayrımı.....	45
2.3.1. Sefile.....	46
2.3.2. Nemide.....	49
2.3.3. Bir Ölünün Defteri.....	52
2.3.4. Ferdi ve Şürekası.....	55
2.3.5. Kırık Hayatlar.....	56
2.4. Geleceğe Atıf.....	59
2.4.1. Sefile.....	59
2.4.2. Nemide.....	64
2.4.3. Ferdi ve Şürekası.....	66
2.4.4. Kırık Hayatlar.....	68
2.5. Sürgülenen Kapılar.....	70
2.5.1. Sefile.....	71
2.5.2. Nemide.....	72

2.5.3. Aşk-ı Memnû.....	73
3. PENCERELER: AŞKLAR VE HAYALLER.....	78
3.1. Aşka Açılan Pencereler.....	80
3.1.1. Sefile.....	81
3.1.2. Ferdi ve Şürekası.....	85
3.1.3. Mai ve Siyah.....	88
3.1.4. Aşk-ı Memnû.....	92
3.1.5. Kırık Hayatlar.....	94
3.1.6. Nesl-i Ahir.....	97
3.2. Pencereler ve Hayal Kırıklıkları.....	99
3.2.1. Nemide.....	100
3.2.2. Bir Ölünün Defteri.....	103
3.2.3. Mai ve Siyah.....	106
3.2.4. Aşk-ı Memnû.....	108
3.2.5. Kırık Hayatlar.....	110
4. DEĞİŞİMİN GİRDABINDAKİ İNSANLIK: CAN SIKINTISI.....	112
4.1. Sefile.....	115
4.2. Nemide.....	117
4.3. Bir Ölünün Defteri.....	120
4.4. Ferdi ve Şürekası.....	123
4.5. Mai ve Siyah.....	126
4.6. Aşk-ı Memnû.....	130
4.7. Kırık Hayatlar.....	133
4.8. Nesl-i Ahir.....	137
5. SONUÇ.....	139
Kaynakça.....	144
Özgeçmiş.....	148

1. GİRİŞ

“Fakat yazmak, pencereyi açık tutmak anlamına gelir.”

Jacques Rancière¹

“Kapı”, “pencere” ve “can sıkıntısı”nın merkeze alınarak Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarının irdeleneceği bu tez çalışması, temel olarak Jacques Rancière’in *Kurmacanın Kıyıları* başlıklı kitabından hareket edecektir.

Uşaklıgil’in romanlarında belirgin bir rol oynayan “kapı”, “pencere” ve “can sıkıntısı”, anlatının sınırlarını farklı biçimlerde genişletirken aynı zamanda metin içerisindeki kahramanlara dair de birçok şey söylemektedir. Bu durum, söz konusu unsurların olay örgüsünde ne derece önemli olduğunu göstermekle birlikte romanların hangi aşamalardan geçtiğinin ve kırılma noktalarının nereler olduğunun da tespit edilmesini sağlar. Dolayısıyla hem kahramanların kişisel yaşantılarındaki değişimler hem de romanın geçirdiği dönüşüm kapı ve pencerelerin ön plana çıktığı sahneler üzerinden saptanabilir. Bu tez çalışması boyunca da kapı, pencere ve can sıkıntısının ön plana çıkıp romandaki olay örgüsünü dönüştürdüğü, kahramanların yaşantısında ve geleceğe yönelik kararlarında büyük bir etkide bulunduğu anlar ön plana çıkarılacak, bu etkilerin romanı nasıl biçimlendirdiği üzerinde durulacaktır.

Rancière, kitabının ilk bölümüne “Pencerelerin Ardında” ile giriş yapar. Burada ilk olarak Fransız eleştirmen Armand de Pontmartin’in 1857’de kaleme aldığı *Madam Bovary* eleştirisinden söz eder. Pontmartin’i aristokrat bir gazeteci olarak tanımlayan Rancière, onun taşra yaşamını anlatan bu roman aracılığıyla farklı noktalara dikkat çektiğini, özellikle “küçük insanların ve sıradan şeylerin o aşırıya kaçan gerçekçiliği ile kurmacada nitelikli erkeklerin ve kadınların zarif hislerinin konu edildiği mutlu çağları” (Rancière, 2019: 23) karşılaştırdığını ifade eder. Bu karşılaştırmanın “sınıfları birbirinden ayıran pencereler”i ön plana çıkardığını ifade eden Rancière, dolayısıyla Pontmartin’in dikkatinin kadın erkek meselesi üzerinden farklı sınıflar arasındaki mücadeleye kaydığını sözlerine ekler. Ona göre Gustave Flaubert, *Madam Bovary*’de tamamen kendi dünya şartlarına uygun bir eser kaleme almış ve demokrasi çağının getirdiği tüm unsurları (eşitlik anlayışı, kadın erkek ilişkileri, farklı sınıfların birbirlerine ortak bir alanda temas etmesi gibi) eserine taşıyarak farklı bir yapı ortaya

¹ Rancière, *Kurmacanın Kıyıları*, çev. Yunus Çetin, Metis Yayınları, İstanbul 2019, syf. 55.

çıkarmıştır. O, “romanın yazıldığı demokrasi çağıyla benzerlik taşıdığını, bu vahşi tarihsel gücün enerjisiyle hareket ettiğini ve yine o güç gibi akıntısı içinde türlü türlü dip tortusu taşıdığını söyler.” (Ranci re, 2019: 24) Monarşi döneminde halka tamamen kapalı olan saray ve kalelerin kapı ve pencereleri “demokrasi çağı”nda herkese ardına kadar açılır. Artık herkes, daha önce kapalı olan bu kapı ve pencerelerin ardında neler olup bittiğini görebilecektir:

“Demokrasi çağında, kırım o çamuruyla birlikte k c k insanların saçmalıklarını ve bayağı şeylerin karmaşıklığını da beyaz sayfalara taşıyan kapılar ve pencereler sonuna dek açılmıştı.” (Ranci re, 2019: 23)

Bu noktada ilgi çekici olan temel nokta, demokratikleşen toplum yapısının birçok farklı alana etki etmesi ve dönüşümün diğ r sahalara da sıçramasıdır. Monarşinin hâkim olduğu uzun yüzyıllar boyunca farklı sınıflara kapalı olan balo salonları, şato ve saraylar artık toplumun diğ r bölümlerine de açılmış, geniş halk tabakaları ayrıcalıkların ve ayrıcalıklı kesimin ortadan kalkmasıyla daha önce hayal dahi edemedikleri birçok şeye ulaşabilir olmuştur. Böylelikle demokratikleşen toplum yapısı zenginle fakirin aynı ortamda buldukları eğlencelerden insanların aynı sofraya oturdukları akşam yemeklerine kadar geniş bir alana yayılmış, sınıfsal eşitsizliğin ortadan kalkması için önemli bir adım atılmıştır. Öyle ki bu dönüşüm başt  edebiyat olmak üzere birçok sanat dalını derinden etkilemiş, farklı sınıfların birbirlerine temas edebilmeleriyle zenginle fakir, burjuvaziyle halk, patronla işçi arasındaki görünürlük ilişkisi de değişmiştir. Tüm bu gelişmelerin bir sonucu olarak daha önce alt sınıflara kapalı olan kapı ve pencereler artık herkes için ardına kadar açılmış, ulaşılabilir olmuştur.

Ranci re, genel olarak kurmaca eserlerde kapı ve pencerelerin iki farklı işlevde kullanıldığını belirtir:

Zira kurmacada kapılar ve pencereler iki türlüdür. Kurmacanın betimledikleri ile anlatıya hizmet edenler: şu veya bu faaliyeti yürütmek için geçtiğimiz, yahut seçilmiş varlığı alıkoyan veya koşulları birbirinden ayıran bir engel gibi karşılaştığımız kapılar; gençlerin feleğin merdivenini tırmanarak çıktığı

mazinin pikaresk kurmacalarının pencereleri; ardında duran kadınların sıkıntıdan patladığı ama bazen de hayatlarını altüst edecek beklenmedik bir hayale gözlerini diktikleri duygusal kurmacaların yeni pencereleri. Fakat bir de bahsedilmeyen kapılar ve pencereler vardır: Olay örgüsünün unsurlarını vermekle kalmayıp varlıklardan, şeylerden ve olaylardan mürekkep bir dünyanın bizzat dokusunu ve bu dünyanın gerçek bellediğimiz dünyayla kurduğu süreklilik ya da mesafelenme ilişkisini de ortaya koyan roman başlangıçları; bir eylemi sahnelemekle yetinmeyip dünyanın normal düzeninin kelimeler ile şeyler arasında kurduğu ilişkilerle uyumlu ya da uyumsuz bir görünürlük biçimi tesis eden betimlemeler. (Ranci re, 2019: 25)

Ranci re, “pencerelerin, yaşam koşullarını birbirinden ayırdığı ölçüde ruhları birbirine yaklaştırmaya yaradığını” (Ranci re, 2019: 25) söyler. Dolayısıyla daha önce farklı sınıfları birbirinden ayırmak için kullanılan pencereler, artık varıl ve yoksullar arasında meydana gelecek ruhsal yakınlaşmalara da zemin hazırlamaktadır. Bu durum da hem ilişkiler ağının tamamen değiştiğini hem de işin içine ruhsal bir boyutun girdiğini ifade eder. Bundan sonra eleştirmenin yapması gereken söz konusu bu ilişkiler ağını ve kahramanları masaya yatırarak derinlemesine incelemektir. Bu noktada söz konusu kahramanlar, âdeta bir bilim insanının bir böceği inceleyişi gibi masaya yatırılarak değerlendirilmelidir. Ranci re, bu durumu “b cekbilim nazarı” olarak isimlendirir. Ona göre bu nazar, soylu sınıfa ait olan baloları, gösterişli salon ve partileri bayağı sınıflara açmış, böylelikle bu iki u kesim arasındaki mesafeyi kısaltmıştır. “Pencereler, seçkin salonları b cekbilim nazarına sunarak ya da kibarlar âleminin karanlık yüzünü sanatçının ve şiirseverin bakışına açarak i ile dış arasındaki, soylu ile bayağı olan arasındaki ilişkileri tek başına bulandırmıştır.” (Ranci re, 2019: 25) Ranci re böylece pencereleri temel bir görünüm alanı olarak ön plana çıkardığı gibi onları mevcut durumu bulandıran ve kibarlar âleminin karanlık yüzünü imleyen ögeler olarak da görür; dolayısıyla pencereler sınıfsal ilişkiler çerçevesinde bir değer üstlendiği gibi her bir kahramanın kendi kişisel hikâyesi kapsamında da özel bir işlev üstlenir.

Ranci re, kapı ve pencerelerin sonuna kadar açılarak yaşamın doğal bir parçası hâline geldiğini belirttikten sonra, konu edineceği romanlarda (*Madame Bovary*, *Parma Manastırı*, *Kızıl ile Kara*, *Kayıp Zamanın İzinde* serisi ve *Malte Laurids Brigge'nin Notları*) hik yelerine yer verilen kahramanlar arasında da çeşitli farklılıkların görülmeye başlandığını belirtir. Ona göre bu durumda iki farklı kahraman yaklaşımı söz konusudur: "... sarayın pencere ve kapılarının ardında, seçkin addedilen ruhların uzlaşmaz iki kategoriye ayrıldığı... Bir yanda hislerini gizleyip hemcinsi olan insanları kilit altında tutmayı yeğleyerek somut alaklıklarını açığa vuranlar vardır, öte yandaysa pencerelerden, saydamlıktan ve içtenlikten yana olanlar." (Ranci re, 2019: 26) Bu asil ruhların pencereden pencereye dahi olsa birbirlerini tanıdıklarını belirten Ranci re, okuyucu için Stendhal'in *Parma Manastırı* ve *Kızıl ile Kara*'sından örnekler sunar. Ona göre bu romanlarda Stendhal, "camdan cama birbirini tanıyabilen hassas ruhları"ı konu edinmiş ve onların yaşamlarını bu büyük anlatıların parçası hâline getirmeyi başarmıştır. Bu ruhlar arasında dikkat çeken temel mesele, onların birbirlerinin farkına varmaları için herhangi bir aracı ve takdime ihtiyaç duymamaları, birbirlerini uzaktan görerek bakışları aracılığıyla tanımalarıdır. Fabrizio ve Cl lia bu anlamda Ranci re için özel kahramanlardır, çünkü birbirlerini ilk defa bir kule penceresi aracılığıyla gören bu kahramanlar ilk görüşte aşka düşerler. Söz konusu bu hassas ruhlar "ne engel tanır ne de itiraz". Ne onları birbirinden ayıran kulenin yüksek duvarları, ne ait oldukları sınıflar, ne de çevredekilerin itirazları onları durduramaz. Öte taraftan onların "ruhlarının saydamlığı koşulların rastlantısına bağlı değildir." Onlar için önemli olan birbirlerini tanımaktır, her şey bu tanışmanın ardından gerçekleşir. Biri hapiste diğeri  zg r olduğu, ilerinden birisi bir menfaat elde edeceği veya koşullar böyle geliştiği için birlikte değildir onlar, aksine onları cezbeden birbirlerinin yüzlerinde buldukları anlam, ruhlarının saydamlaşarak kendisini bir ötekine sorgusuz sualsiz açmasıdır. "Birbirlerini ilk bakışta tanıyanlar artık birbirlerini görmeye gerek duymazlar." (Ranci re, 2019: 27) Bu aşamadan sonra kulenin penceresi de kapansa araya başka engeller de girse onlar için herhangi bir sorun teşkil etmez, zira onlar artık birbirlerini tanmış, birbirlerinin farkına varmıştır. Ranci re için bir başka önemli nokta, pencerelerin insanları birbirlerine yaklaştırıp onlar arasındaki mesafeyi kısaltmasıdır. Burada söz konusu edilen mesafe yalnızca iki kişi arasındaki fiziksel mesafe değil, aynı zamanda onların ruhları arasındaki uzaklıktır. Arada herhangi bir aracı veya sınıflar arası farktan kaynaklanan herhangi bir çekingenlik olmadan birbirlerini görmeye başlayan insanlar artık daha cesur

davranmakta, pencereler aracılığıyla diledikleri gibi iletişim kurabilmektedirler. Önceleri birbirlerini izlemek ve ürkek bakışlarla birbirlerini süzme şeklinde başlayan bu durum, daha sonra *Parma Manastırı*'nda olduğu gibi kahramanların yeni bir aşka yelken açılmasına da zemin hazırlar. Üstelik bu konu sadece kahramanlar arasında iletişim kurmakla sınırlı değil, aynı zamanda mevcut ilişkinin bir şekilde devam ettirilmesiyle de ilgilidir. Birbirlerini ilk kez pencereler aracılığıyla gören hassas ruhlar, bir sonraki aşamada bu ilişkinin nasıl devam edeceğine karar verir. İlişkiler pencereler ve saydam ruhların kahramanların yüzlerine yansıyan ifadelerle devam ettirilir. *Parma Manastırı*'nda Fabrizio ile Clélia arasındaki ilişki pencereler aracılığıyla başlar, ancak bu durum Clélia'nın her gün Fabrizio'yu görmek için evinden çıkıp onun tutuklu bulunduğu kaleye gelmesiyle resmiyet kazanır. Sık sık Fabrizio'yu ziyarete gelen Clélia, bir süre sonra bunu bir alışkanlık hâline getirir ve kahramanlar bu süre boyunca hiç konuşmadan, yalnızca bakışları ve hareketleri aracılığıyla anlaşılırlar. Buna benzer bir durum Stendhal'in bir diğer romanı *Kızıl ile Kara*'da da söz konusudur. Julien Sorel, Besançon Hapishanesi'nde tutuklu bulunurken Madam de Renal sık sık onu ziyarete gelir. Hâlihazırda uzun süredir birbirlerini tanımakta olan bu iki hassas ruh, herhangi bir kelimeye ihtiyaç duymaz; tüm pişmanlıklarını, sevgi ve övünçlerini bakışları aracılığıyla birbirlerine iletirler. Bu aşamada pencereler, onlara ihtiyaç duydukları boşluk ve görüş alanını sağlar. Bu durum, demokrasi çağından önce yazılan romanlardaki hiyerarşik yapıyı olduğu gibi bozar. Zira monarşi çağının baskın karakterli romanlarında kapı ve pencere yoktur, her yer duvarlarla çevrilidir. Sözelimi mahkûmlar karanlık zindanlarda tutulur, tutukluların dış dünya ile tüm bağı kopartılırdı. Dolayısıyla demokrasi çağı ile birlikte yeniden şekillenen ve pencereler aracılığıyla dış dünya ile bağlantı kuran kahramanlar, içerisinde buldukları çağın da önemli birer temsilcisi olur. Bu durum tarihsel olarak daha önce yazılmış metinlerle onlar arasındaki hiyerarşiyi olduğu gibi bozar: “Ruhların uzak pencereler üzerinden kurduğu yakınlık eski anlatı hiyerarşisini bozar.” (Ranci re, 2019: 28) Değişen hiyerarşi ile birlikte insanlar da değişir. Daha önceki çağların sabit fikirli insanları ve acımasız yasaları yerini daha insancıl, dış dünya ile bağ kuran, insanları yalnızlaştırmayan bir hâle bürünür. Öte taraftan tüm bu değişikliklerle birlikte kahramanlar da yüzünü geçmişten geleceğe çevirmeye başlar. Bu farklılıklar da söz konusu metni yeni bir akıntıya dâhil eder. Pencereler, onlara yeni bir ufuk sunar.

“Hassas ruhlar” bağlamında değerlendirilmesi gereken bir başka konu onların romandaki diğer kahramanlarla kurduğu ilişkiyle ilgilidir. Pencereler ve duvardaki

delikler aracılığıyla artık birbirlerini tanıyan ruhlar, bu yeni aşamada farklı bir ilişki şemasının doğmasına neden olur. Yazar, “hassas ruhlar”ın karşısına “aşağılık zihinler”i koyar ve onların hiçbir zaman bu kahramanları anlayamadıklarını belirtir: “Aşağılık zihinlerin gözetlerken hassas ruhlar arasındaki iletişimi yakalayamamasının çok basit bir nedeni vardır: İkisi aynı dünyaya ait değildir.” (Ranci re, 2019: 29) Farklı dünyalara ait bu kahramanlar, birbirleriyle farklı biçimlerde iletişim kurarlar. *Parma Manastırı*’nda Kont Mosca, *Kızıl ile Kara*’da Mösyö Renal kimi yönleriyle “aşağılık zihinler”e örnek teşkil ederler. Bu noktada Ranci re de pencerelere özel bir önem veren Stendhal de kendisini “ancak gelecek kuşakların” anlayabileceğini düşünmüştür. “Fakat bunun asıl nedenini bilmiyordu. Parma zindanının pencereleri ardında yaşanan aşk hikâyesini kıymetli kılan, gelecek kuşaklar nezdinde şohret kazanmasını sağlayan şey, içerdiği psikolojik kavrayışın zamanının ötesinde olması değildi. Aksine, uyguladığı dört başı mamur anakronizmdi.” (Ranci re, 2019: 29) Balzac ve Flaubert’in aksine hassas ruhların iletişimini geçmişe değil, geleceğe ait bir unsur olarak tasarlayan Stendhal, Ranci re’e göre bu anakronizm sayesinde gelecek kuşaklara ulaşmıştır.

Ranci re için pencereler her zaman özgürleştirici ve geçişkenliği sağlayan, kahramanlar arası iletişimi g clendiren unsurlar değildir. Özellikle Balzac gibi romancılar *La Muse du departement* gibi eserlerinde bu konuda ortaya farklı örnekler sunmuştur. “Birçok defa hikâyeyi fitillemeye yarar pencereler. Fakat bunlar ruhların buluştuğu açıklıklar değildir artık. Söz konusu pencereler görüşü engelleyen, zapt etmeye yönelik bir mekanizma kuran çerçevelerdir.” (Ranci re, 2019: 30) Bu yolla “ava giden avlanır” ve anlatı, kahramanlar arasındaki dengeyi altüst ederek ters yüz edilir. Yazar, bunu yine “b cekbilimsel nazar”la ele alır ve şöyle açıklar:

Sokaktan geçerken pencereden içeri meraklı bir bakış atan kişinin bakış açısını, soyu tükenmekte olan bir toplumsal türü inceleyen bilim insanının bakışıyla  zdeleştirir. Pencere, modern dünyadan el etek çekmeye çalışan insanların bilime konu edilircesine incelemeye sunulduğu bir müze camek ndır. (Ranci re, 2019: 31)

Ancak aynı noktada bu durumu bertaraf etmek de mümkündür:

Tabii bu tehdide karşı geliştirilecek basit bir karşılık vardır: Perdeleri çekmek ve تنها semtlerin sıkı sıkıya kapalı dairelerine çekilmek. (Ranci re, 2019: 31)

Ancak Ranci re, bu noktada pencerelerin son derece kışkırtıcı unsurlar olduğunu vurgular,  nk  pencereler, içeriye kaçak bir bakış fırlatan kişi için hazinelerle dolu gizemli bir saray gibidir. Orada keşfedilmeyi bekleyen bir şeyler vardır ve kişi, kendisini bu tuhaf eğilimden alıkoyamaz: “Zira her pencerenin ardında, şark’tan gelmiş tılsımlı derinin gerçekdışı hik yesinden şüphesiz daha inandırıcı, hatta belki de daha g cl  bir anlatı potansiyeli vardır.” (Ranci re, 2019: 36) Yazar, kişisel tercihe göre bu potansiyeli kullanarak metne farklı bir yapı kazandırabilir, kurgusal olarak onu farklı bir yöne evirebilir. Sözgelimi ayırdına varılan bir nesne metnin ilerleyen bölümlerinde kullanılarak kilit açıcı olma görevi üstlenebilir veya o  n fark edilmeyen bir detay daha sonra kahramana bambaşka şeyler fısıldayabilir. İşte Uşaklıgil bağlamında söz konusu edilecek temel noktalardan biri de böylece ortaya çıkmış olur. Zira Uşaklıgil, pencerelerin bu kışkırtıcı yanından faydalanırken onları kadınlar üzerinden dış dünyaya açar ve birçok keşfin bu olanaklar vesilesiyle yapılmasını sağlar. Kadınlar dünyasına ait olan birçok nesne o odayı keşfe çıkan bir erkek gözüyle yeniden yorumlanır ve bu durum zamanla yeni meselelerin doğmasına, yeni ilhamların gelmesine neden olur.

Kurmacanın Kıyıları’ndaki “Yoksulların Gözleri”nde, demokrasi çağına kadar ön planda olan soyluların, yerini yavaş yavaş yoksul kesime bıraktığı, böylelikle “bakışın sahibi”nin de değiştiği ifade edilir; artık varsıllar değil yoksullar ön plandadır. Bundan sonra odakta “yoksullar” ve “yoksulların gözleri” vardır. Ranci re’e göre artık bu noktadan sonra her şey insanların birbirlerine eşit kılındığı kaldırım seviyesindedir ve kişiler için olan biteni görmek daha kolaydır. Yüksek girişler, yüksek pencereler, birbirinden uzak ev ve yapılar azalmaya başlar;  nk  farklı sınıflar arasındaki erişilmezliği vurgulayan bu yapılar monarşinin sona ermesiyle birlikte terk edilir. Eşitlik anlayışı sadece temel haklar meselesi olmanın ötesine geçer ve mimariden müziğe kadar birçok farklı alana da sirayet eder. Zira demokrasi çağıyla birlikte yaşam koşulları da değişmeye başlamaktadır. Bu noktada sokaklar artık farklı türden olayların yaşandığı, beklenmedik gelişmelere sahne olan mek nlardır. Sözgelimi

Charles Baudelaire'in "Kalabalıklar" başlıklı yazısında olduğu gibi (*Paris Sıkıntısı*, "Les Foules") sokaklar artık herkese sonsuz zevklerden oluşan oldukça canlı bir dünya sunmakta, toplumun tüm bireylerini kapsayan ortak bir görünüm alanı meydana getirmektedir. Bu sokaklarda artık sadece işçiler değil, toplumun üst kesiminden de birçok insan yürümektedir. Bu anlamda giderek genişleyen ve farklı sınıflardan onlarca insan aracılığıyla meydana gelen kalabalıklar okuyucuya yeni bir hazine sunar. Bu hazine, bakışın ve bakış sahiplerinin zenginliği, çoğulluğudur. Kapı ve pencereler de yine bu noktada birer geçiş unsuru olarak özel bir anlam kazanır: kapı ve pencere aralıklarından bu kalabalığa bakan biri, insanların nasıl eğlendiğinden acılarını nasıl paylaştığına, topluluk olarak nasıl hareket ettiğinden kişisel yaşamlarını nasıl sürdürdüklerine kadar birçok farklı durumu keşfedebilir, izleyebilir (Ranci re, 2019: 37).

Sokak kapılarının ev sahipleri, misafirler ve ulaklar gibi birçok insanı bir araya topladığı sahneler Halit Ziya Uşaklıgil edebiyatında tıpkı "Yoksulların Gözleri" bölümünde varsillar ile yoksulların bir araya geldikleri durumlarda olduğu gibi ayrıca üzerimde durulması gereken bir başka meseledir. Özellikle hane halkıyla bu topluluğun dışarısında kalan yabancılar/misafirlerin birbirlerini gördükleri, haberleşmenin sağlandığı, ulaklar aracılığıyla mesaj/posta alışverişinin gerçekleştiği bu alan, metnin demokratikleşme sürecinde geçişken bir yapı üstlenir; çünkü kapı önünde buluşan bu insanlar arasında herhangi bir ayırım gözetilmez. İnsanlar birbirlerine aynı yükseklikten, kaldırım seviyesinden bakar. Efendi ile uşak, hane halkından biriyle yabancı biri arasında herhangi bir fark gözetilmez. Bir haber alışverişinin olduğu bu sahneler, evdeki herkesin kapı önünde toplanıp âdeta bir meclis kurdukları ve kahramanlar arasında herhangi bir ayırımın gözetilmediği, herkesin eşit oolduğu bütüncül bir görüntünün meydana geldiği  nlardır. Sözgelimi *Bir  l n n Defteri*'nde yaşlı bir adam tarafından getirilen notun bütün ailenin içerisinde bulunduğu odada okunması; *Mai ve Siyah*'ta Vehbi Efendi'nin babasının fel geçirdiği haberini getiren ulağın kapıda tüm aile tarafından aynı  nda karşılanması bu tür sahnelerdendir. Tüm ailenin, kadın erkek, çoluk ocuk, h mi çalışan, herhangi bir ayırım olmaksızın bir araya geldiği bu  nlar, dolayısıyla metnin demokratikleşme süreci içerisinde de dikkat çekici bir yere konumlanır, çünkü monarşi çağının her alanda ortaya koyduğu katı kurallar bu dönemde terk edilmeye başlanır. Eve gelen bir uşak/ulak, büyük bir törenle ev sahibinin/h minin huzuruna kabul edilmez, aksine ev sahibi kapıya gelerek o kişiyle/yabancıyla/ulakla birebir ve doğrudan iletişime geçer.

Öte taraftan Rancière'in bu bölümde ön plana çıkardığı bir başka konu, artık işin içine "arabalar"ın da girmesidir. Çoğunlukla zengin sınıfa mahsus ve birer makam mevki göstergesi olan arabalar, varlıklılar ile yoksullar arasındaki sınırları belirleyen unsurlardandır. Soylu sınıfın bir değer/varlık göstergesi olan arabalar, "kapılar"ı aracılığıyla dış dünyaya ve dolayısıyla halka açılır. Monarşi döneminde erişilmez olan bu kapılar da demokrasiyle birlikte dokunulabilir, gözetlenebilir, takip edilebilir unsurlar hâline gelmiştir. Önceki çağların erişilmez, birçok asker ile korunan yüksek ve sağlam araba kapıları yerini daha mütevazî, halkın arasından geçen ve daha geniş pencereler ile çatılan arabalara bırakır; bu da toplumsal değişimin bir göstergesi olarak kendisine roman ve hikâyede yer bulur. "Araba kapıları, ulaşılamaz bir lüksün karşısında varlıksızların duyduğu şaşkınlığın ya da hasedin metaforu değildir sadece. Aynı zamanda, bu lüksü yaşayanlar nezdinde, çoğu zaman arkada gizlenmiş derinliklere aniden açılıp hızla kapanan bir girişi de ifade eder." (Rancière, 2019: 38) Bu kapılar, o kısa süreli açılış kapanışları sırasında onu gözetleyen sokaktaki insanlara birçok şey fısıldar, gizemli bir dünyayı onlar için daha yakın kılar.

Arabalar, Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında da özel bir yerde durur. Örneğin, *Ferdi ve Şürekâsı*'nda İsmail Tayfur ile Hacer'in düğününün yapıldığı eve gidip gelen onca araba, komşular tarafından ilgiyle izlenir. Bu arabaların modelleri, ihtişamları, farklı biçimlerdeki kapı ve pencereleri halk tarafından büyük bir coşkuyla karşılanır ve çeşitli dedikodulara neden olur; arabadan inenler, onların yürüyüşleri, eve girişleri, evde oturdukları koltuklar, hâl ve hareketleri de toplum tarafından yakından takip edilir. Bu da sınıfsal ilişki ve romanın demokratikleşme süreci bağlamında Uşaklıgil'in takip ettiği yolu göstermesi bakımından önemlidir; çünkü bu sahneler, okura döneme dair genel bir panorama çizdiği kadar bu süreç boyunca varsıllar ile yoksullar arasındaki ilişkide nelerin değişmeye başladığını da gösterir. İlk olarak arabalarından inen konukların halkın arasından geçerek Ferdi Efendi'nin evine vardığı görülür, dolayısıyla her şey halkın/konukların gözleri önünde olur. Hiçbir şey gizli kapaklı, halktan uzak bir köşede gerçekleşmez. Öte taraftan pencereler aracılığıyla halk tarafından gözetlenmeleri, izlenebilmeleri mümkün kılınır. Rancière'in Fransız aristokrat kültüründen hareketle söylediği gibi bu dönemde önceki asırların halka tamamen kapalı kutlamalarının aksine, belirli kurallar korunmakla birlikte herkesin katılımına açık, geniş halk kitleleri tarafından da takip edilebilir birtakım düğünler/eğlenceler gerçekleştirildiği görülür. Bu da yine burjuvazi ile halk arasındaki mesafeyi kısaltır. Bu iki kesim sözgelimi düğün sahnesinde birbirine daha da

yakınlaşır, birbirlerinin görünüm alanına girer; çünkü aradaki yüksek duvarlar yıkılmış, birtakım ayrıcalıklar terk edilerek her şey ortak bir alanda, ortak bir salonda icra edilmiştir.

“Dikizcilerin Gördükleri” bölümünde, etrafını dikizleyen bir kimsenin, tanık olacağı ve keşfedebileceği hakikatler anlatılır. Dikizci, dikiz sırasında gördüğü unsurları birbirleriyle bağdaştırarak tıpkı Sherlock Holmes gibi ortaya anlamlı bir bütün çıkarabilir. Rancière, burada Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde*’sini ön plana çıkarır ve bu anlatı boyunca dikizcilerin özel bir yerde durduğunu belirtir. Üstelik onların gözü okur için de birçok önemli veriyi kaydeder, çünkü dikizcinin okura fısıldadıkları daha sonra gerçekleşecek kimi durumlarda yeniden gündeme gelir ve olayların çözümünde pay sahibi olur. “*Kayıp Zamanın İzinde*’de dikizcilik sahnelerinin oynadığı rolü biliyoruz. Pencerenin ardına gizlenmiş anlatıcının gözü, önce Matmazel Vinteuil ile müzisyen kız arkadaşının Montjouvain’de tattıkları hazları, sonra Guarmentes konağındaki avluda Charlus ile Jupien’in buluşmasını, son olarak da anlatıcının Matmazel Vinteuil’ün genelevinde kendisini maruz bıraktığı sadomazoşist töreni bizimle paylaşır.” (Rancière, 2019: 43) Rancière bu noktada pencereler ile cinsellik arasında da bir paralellik kurar: “Pencere ile cinsellik arasındaki ilişkiyi vurgulamak zor değil. Freud’un kurt adam penceresine² bile başvurmadan, Montjouvain’deki sahnenin, odasındaki açık pencerenin önünde süsen kokusunu içine çeken gencin gizli hazlarından bahsedilen bölüme riayet ettiğini ve genç adamın, bir yabancıasının bir çiçeği döllemesini seyretmek için konağın avlusuna bakan pencerede oturduğunu hatırlamak yeter.” (Rancière, 2019: 43)

² Sigmund Freud, *Bir Çocukluk Nevrozu Hikâyesi* başlıklı kitabında, gördüğü bir rüyanın etjilerini uzun yıllar üzerinde taşıyan bir hastasının durumunu inceler. Rüya şöyledir:

“Rüyamda gece yatağında yatıyordum (yatağımın ayakucu pencereye bakıyordu, pencerenin önünde bir dizi yaşlı ceviz ağacı vardı. Rüyamda kış olduğunu ve gece olduğunu biliyordum). Pencere birden kendiliğinden açıldı ve dehşet içinde pencerenin önündeki yaşlı ceviz ağacında birkaç tane beyaz kurdun oturduğunu gördüm. Altı ya da yedi taneydiler. Kurtlar bembeyazdı ve kurttan çok tilkiye ya da çoban köpeğine benziyorlardı. Çünkü kuyrukları tilki kuyruğu gibi uzundu ve kulakları bir şeye dikkat kesilmiş köpeklerinki gibi dimdikti. Kurtların beni yiyeceğinden korkmuş olmalıyım ki, bağırarak uyandım. Bakıcım ne olduğunu anlamak için yatağıma koştu. Pencerenin açılması ve ağaçta oturan kurtlar öylesine gerçek ve doğaldı ki, ancak bir süre sonra gördüklerimin rüya olduğuna ikna olabildim. Sonunda sakinleştim ve tehlikenin uzaklaştığını düşünerek tekrar uykuya daldım. Rüyadaki tek eylem pencerenin açılmasıydı. Çünkü kurtlar hareketsiz ve sessiz ağacın gövdesinin sağında ve solundaki dallarda oturmuş bana bakıyorlardı. Bütün dikkatlerini bana yöneltmiş gibiydiler. Galiba bu gördüğüm ilk anksiyete rüyasıydı. O sırada üç, dört, en fazla beş yaşındaydım. 11- 12 yaşlarıma kadar da sürekli rüyamda korkunç bir şeyler görmekten korktum.” (Sigmund Freud, *Bir Çocukluk Nevrozu Hikâyesi*, Say Yayınları, İstanbul 2013, syf. 41-42.)

Dikizcilik Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında da izi sürülebilir bir durumdur. Dikizcilerin keşfettikleri hakikatler (yasak bir ilişkinin keşfi gibi), bu bağlamda romanda anlatılan olayların gelişimi açısından da kayda değerdir. Sözelimi *Kırık Hayatlar*'da Ömer Behiç ve ailesinin Kâğıthane'den dönmekte olan arabaları seyretmesi ve uzun uzun arabadakiler hakkında konuşmaları bu duruma dair bir örnek olarak incelenebilir; Kâğıthane'de kimin kiminle beraber dolaşıp görüştüğü, kimin hangi arabada kimin yanına oturduğu, kimin karısını/kocasını aldattığı üzerine dair yapılan bu konuşmalar, dikizciler tarafından keşfedilen hakikatleri açıkça görünür kılar. Bu sahnede Ömer Behiç ve eşi Vedide dikizledikleri kişileri birbirlerine anlatırken aynı zamanda onların hikâyelerini de dile getirirler. Bu dikiz sahnesi sırasında dile getirilen kimi kahramanlar ve onların yasak ilişkileri daha sonra gerçekleşecek olaylarda önemli bir yer tutar. Bu da Rancière'in "dikizcilik" bağlamında öne sürdüğü, dikizcilerin yaptığı keşiflerin romandaki kimi gizemli olayların aydınlatılması konusundaki temel düşüncesine paralel bir yapı ortaya çıkarır. Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'si nde pencerelerin iki farklı düzlemde önemli olduğunu belirten Rancière, bu farklılıkların söz konusu romanlar içerisinde "hakikat"i ortaya çıkaran unsurlar olduğunu söyler. Pencereler, içeri bakan kişi için önemli veriler sunduğu gibi onun gerçeği keşfetme sürecinde de başvurabileceği özel kaynaklardan biridir. "Romancı, tersine çevrilmiş görünüşlerin -ama seçilmiş birine tam zamanında sunulmuş bir aydınlanma olarak tersine çevrilmiş görünüşlerin-yarattığı alandan başka bir şey olmayan bu hakikatin bir kısmını, sesini paylaştığı kahramana pencerenin ardında azar azar gösterir. Proust'taki pencereler hakikati ancak onu yalandan iki bakımdan ayırlamaz kıldıklarında açığa çıkarlar: hem pencerelerin az evvel çürüttüğü aldatıcı görünüşten hem de kahramanların gizli hakikatlerinin ortaya çıktığı aldatıcı sahneden ayırlamaz kıldıklarında. Pencereler aracılığıyla bedenlerin duyduğu hazzın hakikatine ulaşan bakış, kibar salonlarda toplumsal türlerin ayırt edici göstergelerini deşifre eden bakışla aynı kısıtlamaya tabiidir." (Rancière, 2019: 47-48) Yazar, ardından sesini paylaştığı kahramanla birlikte romanda çeşitli gedikler arar, kapı ve pencereler aracılığıyla istediğine giderek daha fazla yaklaşır. Bu durumda kimi zaman kahramanların söylediği bir yalan ortaya çıkarılır, kimi zamansa hakikat bir tanık veya ispat yöntemiyle keşfedilir. Rancière, kapı ve pencerelerin kullanım biçimiyle Stendhal ile Proust'un edebiyatında bu nesnelere kullanımının/anlamının/içeriğinin giderek farklılaştığını söyler. Pencereler artık Stendhal'de olduğu gibi sadece saray entrikalarını göstermez, hakikati farklı

biçimlerde ele alır ve onun ortaya çıkması için tanıklara, nesnelere, belgelere ihtiyaç duyar; kimi durumlarda ise dile getirilen bir yalan aracılığıyla onu olduğu gibi gizler. Bunun için kişi, “hakikatin görünenin tam tersi olabileceği”ni de bilmeli ve görünüşe hemen aldanmamalıdır.

Önce Stendhal’den Proust’a, ardından Proust’tan da Rainer Maria Rilke’ye geldiğinde pencerenin romanlarda (*Parma Manastırı, Kızıl ile Kara, Kayıp Zamanın İzinde ve Malte Laurids Brigge’nin Notları*) kullanılış biçimi giderek genişlemiş, eserlerin kaleme alındığı döneme göre farklılaşmıştır. Rilke’de artık “gören değil, görülen”in işin içine girmesiyle pencere ve kapıların kullanımı, buna paralel olarak ifade ettiği anlam da farklı bir yere doğru, gören ile görülen arasındaki ilişkiye doğru evrilir. Alman yazarın tek romanı olarak kabul edilen *Malte Laurids Brigge’nin Notları*’nı merkezine alan Rancière, “görünüşe bakılırsa pencere, dışarıda yer alan görünür dünyayı kendimize mal ettiğimiz o açıklık değildir artık,” (Rancière, 2019: 50) der. Artık her şey farklı bir düzlemde “bilinmeyen ve uğursuz olanın sancığı altındadır” ve bu sancak evin içerisi ile dışarıları arasındaki ilişkiyi olduğu gibi değiştirir. “Dışarıları, dış çizgileri ve suretleri görülüp ayırt edilecek bir şey değildir artık. Daha ziyade karanlık bir kütle, nüfuz etmeye çalışan bir kuvvet, karşı konulmaz bir gürültü, bedene tesir eden bir temastır.” (Rancière, 2019: 50)

Tüm bilinmezlik ve uğursuzluklara rağmen pencereler okura bir “tehdit değil, vaat” (Rancière, 2019: 50) sunar; çünkü Rilke ile birlikte işin içine pencereler/kapılar ile ilgili farklı konular girer, örneğin pencerede seçilmeye çalışılan bir baş ona bakan kişiyi yüreklendirir, ona çeşitli hayaller kurdurur. Rancière, bu noktada kişinin bakışının hayal kurarken uzak diyarlara doğru değil, yeniden pencereye çevirmes, gerektiğini söyler. Rilke de tam olarak bunu yapar. Hayal kurarken bakışını gökyüzüne, dağlara, kırlara çeviren kahramanlar artık pencerelere bakmakta, camdaki bir buğudan nice hayal ve umut devşirmektedir. Zira bu öğrenme ile birlikte kişinin bakışına paralel olarak gördüğü nesnelere ve onların ardındaki anlam dünyası da değişecektir. Üstelik bu öğrenme, kendisiyle birlikte yeni anlam zincirlerini de sürükleyecek, kahramanın pencerede gördüğü bir yüz okura da birtakım önemli ipuçları verecektir. Bu noktada Rancière’e göre, “uzakla birlikte yakın olanın” da unutulmaya yüz tuttuğunu belirten Rilke’nin uzak diyarları aramaya çıkmış “bakış”ı, pencereler ve pencerelerin ardındakiler aracılığıyla bizatihi kendisine yöneltilir. Kişinin/yazarın kendisine doğru gerçekleştirdiği bu görüş ve geri çekilme, onun zamanla yakınındaki nesnelere ve onların anlamlarını aramaya koyulmasıyla

neticelenir. Kendisine dair önemli bir arayışın, kendi varlığının, kendi hakikat arayışının içerisinde olan Malte Laurids, kendi varlığını uzaklarda aramak yerine hemen başucundaki pencereye yönelir; müphem bir uzaklıkta olup bitenleri değil, hemen yanı başında olanları merkezine alır. Öyle ki kırlarda dolaşırken bulduğu hakikatleri, insanın doğadaki yansımaları, kendi varlığının bu dünyada ne tür bir yer kapladığını onca zaman farkına varmadığı nesnelere de görmeye başlar.

Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında da sık sık pencereden dışarı bakıp uzun uzun hayallere dalan kahramanlara rastlanır. Bu kahramanlar, bakışlarını uzak ufuklardan yaşadıkları ev ve bahçelere çevirdiğinde kimi zaman ilişkilerine kimi zamansa içerisinde buldukları sıkıntılı olaylara dair çeşitli hakikatleri keşfederler. Böylelikle Uşaklıgil kahramanlarının bakışları da uzaktan yakına doğru evrilmeğe, etraflarındaki nesnelere/pencerelerde yeni arayışlara girmektedir. Bu noktadan sonra artık kahramanların davranışlarıyla birlikte düşünme pratikleri de önceki tutumlarına göre değişiklik göstermektedir. Örneğin, *Nemide*'de uzun uzun Boğaz'ı seyrederken bir anda bahçede yürüyen Nail ve Nahit'in yürüdüğünü gören Nemide aldatıldığını; *Mai ve Siyah*'ta evinin penceresinden komşu semtleri ve gökyüzünü seyreden Ahmet Cemil, bir süre sonra bakışı odasına kaydığında içerisinde yaşadığı sıkıntılı hayatı ve kız kardeşi İkbâl'in mutsuzluğunu; *Sefile*'de yorgun argın evin kapısına gelen İkbâl, sevgilisi İhsan Bey'in onu Mazlume ile aldattığını keşfeder.

Ranci re, daha sonra Rilke bahsinde konuyu bir başka önemli meseleye getirir: görenin görünmezliği. Pencereden mahrem bir şekilde olan biteni izleyen kişi anlatı kapsamında her şeyi görür ve öğrenir, ancak onun gözetlediği kişiler kendisini fark etmez. Dikizci tarafından keşfedilen hakikatler bir sır olarak yalnızca ona aittir ve bunu ondan başka kimse bilmediği için elinde güçlü bir koz bulunmaktadır. "Fakat bu ayrıcalık, bildiklerini söylemek zorunda kalacakları ânı ötelemek dışında bir şeye yaramaz." (Ranci re, 2019: 53) Dolayısıyla burada asıl mesele, görünenlerin söz konusu edileceği, kahramanın içinde tuttuğu sırları gün yüzüne çıkaracağı ânı beklemekten ibarettir.

Rilke, bütün olan bitenlere, gören ve görülen arasındaki ilişki ve çatışmalara rağmen pencereyi hep açık tutar, perdeleri çekmez. Zira "yazmak, pencereyi açık tutmak anlamına gelir. (Ranci re, 2019: 55) O korunaklı evinden vazgeçen Malte Laurids, evin sınırlarını aştığı gibi kendi sınırlarını da aşar ve zamanla ortaya bambaşka bir hikâye çıkarır. Yaşadığı evde kendisine ve çevresindeki insanlara dair birçok keşifte bulunan, bunların kimini beğenip kiminden hiç hoşlanmayan Malte Laurids,

doğada/kırlarda kendisinin diğer varlıklarla olan ilişkisi üzerine düşünmeye başlar. Tanrı, insan-doğa ilişkisi, metafizik varlıklar, aşk ve daha nice mesele bu sırada gündeme gelir. İnsan, içerisinde bulunduğu ortama göre farklı konuların peşinden gider, farklı hakikatleri keşfetmek üzere yolculuğuna devam eder. Malte Laurids'in yaptığı da tam olarak budur.

Nihayetinde Rancière, pencere ve kapıların zaman içerisinde Fransız ve Avrupa romanında nasıl dönüştüğünü ortaya koyarken kendisi için özel birer mesele olarak bu unsurların ne gibi anlamlar yüklediğini irdelemiştir. Kapı ve pencerelerin gerçeklikle ilişkisi, gören ile görülen arasındaki bağ, varsıllar ile yoksullar arasındaki görünüm alanları bu sırada Rancière'in odaklandığı temel konulardır. Fransız Devrimi'nin ardından gelen demokrasi çağı, tüm sosyal yaşamı baştan ayağa değiştirdiği gibi başta edebiyat olmak üzere sanatın tüm kollarını da derinden sarsmıştır. İnsanların sosyal yaşantısını da baştan aşağı değiştiren bu devrim, farklı sınıflara ait insanların birbirlerini görme biçimlerini ve birbirlerini gördükleri alanları da değiştirmiş, yeniden düzenlemiştir. Daha önce korunaklı şato ve saraylarında yaşayan burjuvalar halk arasına karışmış, varsıllar ile yoksullar arasında daha direkt bir ilişki kurulmaya başlamıştır. Bu gelişmenin ardından kapı ve pencereler daha özel bir işlev üstlenmiş, varsıllar ile yoksulların birbirlerini görebileceği yeni alanlar meydana getirmiştir. Arabası ile dolaşmaya çıkan bir burjuva, yolculuğu sırasında arabasındaki bir pencere aracılığıyla halk tarafından görülebilir olmuş, kendi dükkânında çalışmakta olan bir esnaf veya işçi de o binanın kapısından bakan bir burjuva tarafından keşfedilmeye açık hâle gelmiştir. Böylelikle sınıflar arasındaki ilişki de daha belirgin ve sistematik bir hâl almıştır. Tüm bu insanlar için birbirlerini görebilecekleri alanlar, sınırlar, geçişler, eşikler hâline gelen kapı ve pencereler, böylelikle zaman içinde dönüşmüş, kendi içerisinde çeşitli özel anlamlar kazanmaya başlamıştır. Daha sonra buna ilave olunan “can sıkıntısı” ise kapı ve pencerelerin dönüştürücü gücünü arttırmıştır.

Tüm bu unsurlara paralel olarak daha önce Halit Ziya Uşaklıgil üzerine yapılan çalışmalarda daha çok belirli bir konu, kavram veya nesne üzerine gerçekleştirilen tematik yaklaşımların söz konusu edildiği görülür.³ Örneğin Arzuhan Birvar, “Halit

³ Halit Ziya Uşaklıgil üzerine yapılan tematik çalışmalara örnek olarak şu yüksek lisans tezlerinden söz edilebilir:

Arzuhan Birvar, Halit Ziya Uşaklıgil'in eserlerinde duygular, 2019, yüksek lisans tezi.

Semra Durdu, Halit Ziya Uşaklıgil'in 'Kırk Yıl' adlı eserinde eğitsel iletiler, 2019, yüksek lisans tezi.

Aslı Sertaslan, Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâye ve romanlarında çocuk, 2014, yüksek lisans tezi.

Hüseyin Kıyak, Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında İstanbul, 2014, yüksek lisans tezi.

Ziya Uşaklıgil'in eserlerinde duygular” başlıklı tezinde özel olarak “duygular” üzerinde durmuş ve “yazarın eserlerinin temel dinamiği olan aşk, mutsuzluk, yalnızlık, umutsuzluk, merak, sahip olma ve akabinde kendini feda etmek hâli”ni incelemiştir. Aslı Sertaslan ise “Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâye ve romanlarında çocuk” adlı çalışmasında spesifik olarak “çocuklar”ın hangi Uşaklıgil eserlerinde ön plana çıktığı ve ne tür anlamlar taşıdığı meselesi üzerinde durmuştur. Bu tez çalışmasında tematik bir okuma yapılmayacak “kapı”, “pencere” ve “can sıkıntısı”nın Uşaklıgil'in romanlarında kurguyu nasıl dönüştürdüğü üzerinde durulacaktır. Bunun için Jacques Rancière'in *Kurmacanın Kıyıları*'nda yaptığı gibi kapı, pencere ve can sıkıntısı kurguyu dönüştürücü bir unsur olarak irdelenecek, bu unsurların Halit Ziya Uşaklıgil'in roman türünde ele aldığı metinlerde nasıl bir işlev üstlendiği anlatılacaktır. Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında canı sıkılan kahramanlar sık sık kapı ve pencerelerden dışarı baktığı, bunaldıklarında camdan dışarı bakarak içerisinde buldukları bahçeyi, yalıyı veya Boğaz'ı seyrettikleri için bu üç unsur birlikte ele alınacak, söz konusu romanlardaki serüveni de Rancière'in bu konuda ileri sürdüğü savlarla birlikte değerlendirilecektir.

Buna göre alt başlıklar hâlinde önce kapılar, ardından pencereler ve son olarak can sıkıntısı işlenecek; romanların basım tarihlerinde kronoloji göz önünde bulundurulacaktır. Tez boyunca sırasıyla *Nemide*, *Bir Ölü'nün Defteri*, *Ferdi ve Şürekâsı*, *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu*, *Kırık Hayatlar* ve yazarın son kitabı olup tefrika hâlinde bırakılan *Nesl-i Âhir* ele alınacaktır.

Tez çalışmasının ilk bölümü “kapılar”dır. “Kapılar” bölümünün alt başlıkları: “Farklı gözler”, “şeffaflaşan kapılar”, “eşik: bir yol ayrımı”, “geleceğe atıf” ve “sürgülenen kapılar”. “Farklı gözler” bölümünde Halit Ziya Uşaklıgil romanlarındaki sınıfsal durum ve farklı sınıfsal kesime mensup kahramanların birbirlerini nasıl gördükleri; “şeffaflaşan kapılar” bölümünde kapıların kurguda, nasıl şeffaflaşarak âdeta birer pencere işlevi üstlendikleri ve kahramanları hayal dünyalarına doğru uzun bir yolculuğa çıkardığı; “eşik: bir yol ayrımı” bölümünde kapı eşiklerinin bir romandaki önemli karar ânlarını işaret ettiği ve ne tür bir ikilemde bulunulduğunu ortaya çıkardığı; “geleceğe atıf” bölümünde o ân gerçekleşen bir hadisenin romanın ilerleyen bölümlerinde nasıl tekrar edeceği ve içerisinde ileride yaşanacaklara dair ne tür

Hanifi Aslan, Halit Ziya Uşaklıgil'in hikayelerinin tematik incelenmesi, 2008, yüksek lisans tezi.

ipuçları barındırdığı; “sürgülenen kapılar” bölümünde ise kapısını kilit altında tutan bir kahramanın çevresindeki insanlara ne tür mesajlar verdiği konusu irdelenecektir. Tez çalışmasının ikinci bölümünü “pencereler” meydana getirecektir. Bu bölümde pencerelerin romanlardaki kahramanlar ve onların duygularını ifade ediş süreçlerinde taşıdığı değerler üzerinde durulacaktır. “Aşka açılan pencereler” ile “pencereler ve hayal kırıklıkları” başlıklı iki alt başlıkta söz konusu unsurların nasıl birbirine zıt duygulanımları içerisinde barındırdığı gösterilmeye çalışılacaktır. Sözelimi romanın ilk bölümünde aşka açılan ve kahramanları geleceğe dair umutlu hayallere daldıran bu pencerelerin işler ters gitmeye başlayınca onları nasıl etkilediği, nasıl karanlık birer imgeye dönüştüğü gösterilecektir. Pencereler bir sahnede aşka açılırken roman süresince bir başka noktada hayal kırıklıklarının bir ifadesi olarak ön plana çıkacaktır. Pencereler üzerinden dile getirilen bu duygusal değişim, kahramanların duygu dünyalarının nasıl değiştiğinin anlaşılmasında da büyük bir rol oynamaktadır. Tezin son bölümü olan “can sıkıntısı” ise, bir romanda yaratıcı bir unsur olarak can sıkıntısının serüvenine odaklanacak, bu yaratıcılığın Halit Ziya Uşaklıgil romanlarına nasıl yansıdığını gündeme getirecektir. Bu doğrultuda *Sefile*’den *Nesl-i Ahir*’e doğru yol alınırken kahramanların hissettikleri can sıkıntılarının ne tür değişikliklere uğradığı da ayrıca irdelenecektir. Canı sıkılan kahramanların kapıdan çıkarak mekân değiştirmeleri veya pencereden dışarı bakarak içerisinde buldukları bunaltıcı atmosferden kurtulmak istemeleri, can sıkıntısı, kapı ve pencerelerin serüvenlerini iç içe geçirecek, bu üç unsur arasında organik bir bağ kuracaktır. Bu süreç boyunca özellikle Rancière’in de ifade ettiği gibi hiçbir şeyin “rasgele” olmadığı, bir romanda gerçekleşen her bir olayın kendi içerisinde belirli bir değere sahip olduğu düşüncesi üzerinde durulacaktır.

2. KAPILAR: KARŞILAŞMALAR, UMUTLAR VE HAYAL KIRIKLIKLARI

2.1. Farklı Gözler

Farklı gözler, birtakım kategorileştirmeleri ve olaylara farklı perspektiflerden yaklaşabilmeyi mümkün kılar. Belirli bir ân içerisinde gerçekleşen her bir olay, kendi içerisinde farklı sembolizasyonlar, sürdürülmekte olan farklı gelenek ve çatışmalardan izler taşır. Tam da bu noktada ön plana çıkan “göz”ler, bize sunulan metnin arka planında daha derin, incelikli ve saklı bir mesajın yer alabileceğini düşündürür; çünkü değişen her bakış, okura daha önce farkına varmadığı yeni bir ayrıntı sunar ve her bir ayrıntı, peşinden yeni bir dünya getirir. Çoğu zaman doğrudan söz konusu edilmeyen bu unsurlar belirli araçlar vasıtasıyla “sahne”ye taşınır. Söz konusu bu “sahne”ler, gerçekleşmekte olan bir olayı belirli bir âna indirgeyen, başlangıç ve bitiş noktaları sınırlandırılmış, belirli bir zaman dilimini işaret eden yapılarıdır.

Bu tez boyunca söz konusu edilecek kavramlardan birisi “sahne”dir. “Sahne”, olay örgüsünde belirli bir ânın işaret edildiği, bir olay yaşanırken tüm olan bitenlerin bu âna sıkıştırılarak ortaya konulduğu süreçtir. Âdeti bir tiyatro sahnesinde olduğu gibi o ân romanda söz konusu edilen başkahramanlar, bu sahnede kapı ve pencere önünde görülür ve okuyucu için hemen gözünde canlanıverecek bir tablo çizilir. Bu tutum, romanda sahneler arası geçişte büyük önem arz eder. Bir sahneden diğerine geçiş, aynı zamanda o süreçte yaşanan bir dizi olaylardan farklı bir sürece geçmeyi de ifade eder. Böylelikle olay örgüsünde gedikler açılır ve kahramanların yüzlerini döndükleri gelecek şekillenmeye başlar. Bu geçişlerin kapı ve pencerelerle bağı da böylece kurulur: Olay örgüsünde büyük bir kırılmaya rastlanacağı ân, sahne, daima bir kapı veya pencere önünde hayata geçer. Dolayısıyla kapı ve pencerelerin ön plana çıktığı sahnelerin izini sürmek, aynı zamanda romanı biçimlendirecek büyük hadiselerin de farkına varmak demektir. Sahneler değiştikçe olaylar, olaylar değiştikçe de romanın olay örgüsü değişir.

Kapıların Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında üstlendiği en önemli görevlerden birisi, farklı sınıfların görünürlüğü bahsinde ortaya koyduğu karşılıktır. Jacques Rancière’in *Kurmacanın Kıyıları*’nda belirttiği gibi kapılar, burjuva ve yoksul sınıf arasında birer görünüm aracı olma özelliği göstermiş, böylelikle normal şartlarda, aynı ortamda

bulunmayan, aynı yerlerde yaşamadıklarından birbirlerini görme imkânı bulunmayan insanlara ortak bir görüş alanı sağlamıştır. (Ranci re, 2019: 25) Bu durum burjuva için de alt sınıftan insanlar için de geçerlidir. Açılan ve kapanan kapılar, bu birkaç saniyelik sürede kendi içerisinde birçok farklı manzarayı görünür kılmaktadır. Böylece insanlar, kendi sınıftan olmayan bir insan veya iliŐiĐi olmayan bir durumla karŐılaŐarak kendileri için büyük bir dönüşümü baŐlatma potansiyeline sahip olabilirler.

Ranci re *Kurmacanın Kıyıları*'nda özellikle Balzac ve Stendhal üzerinden hareket ederken kapıların, farklı sınıflar arasında birbirlerini görebilmeleri için çeşitli boşluklar meydana getirdiğini belirtir. "Toplumsal sınıfları birbirinden ayıran bu pencereler, romanı da sıradan geeklikten ayırıyordu." (Ranci re, 2019: 23) Fransız İhtilali'nin ardından gelen Demokrasi ağı ile birlikte değişen dengeler, beraberinde edebiyatı da dnŐrtmŐ, romanların ilgi odağı burjuvaziden alt sınıflara kaymıştır. Değişen politik Şartlara paralel olarak burjuva, daha önceleri geniş halk kitleleri tarafından ulaŐılması imkânsız bir kesim olarak görülürken yazarlar, bu iki farklı kesimi yan yana getirecek bir yöntem bulmuş, kapı ve pencereleri bir tür görünüm aracı olarak kullanmıŐlardır. Bu durum, Halit Ziya UŐaklıĐil'in kaleme aldığı ilk roman olan *Sefile*'den son romanı *Nesli-ı Āhir*'e kadar belirli bir sistem dâhilinde devam etmiş, ortaya koyduğu süreklilikle metnin satır aralarında söz konusu bu iki kesim arasında birtakım farklılıkların olduğunu da göstermiştir. Bu farklılıklar kimi zaman kahramanların ait oldukları sosyal evre, kimi zamansa içerisinde buldukları ortamla ilgilidir.

Halit Ziya UŐaklıĐil romanlarına "farklı gözler"le bakmak, ondaki gizli sınıf mücadelesini, çıkmakla düşmek, gitmekle kalmak arasındaki sonsuz çatışmayı da görünür kılmaktır. Bu noktada kapıların üstlendiği rol, okur için sahnelerin altını çizerek belirli bir yerleŐim planı dâhilinde sınıfsal ilişkileri açığa çıkarmaktır. Anlatıcı tarafından dile getirilen ve ağırlıklı olarak bir kapı önünde geçekleŐen tüm olaylar, farklı sınıflardan insanları bir araya getirmekte, o n konuŐulan mesele her ne olursa olsun arka planında onların bambaşka dünyalardan olduklarına dair gizil bir mesajı da içerisinde taşımaktadır. Dolayısıyla kapılar, farklı sınıflar arasındaki ilişkiyi sağlayan bir iletişim ve görünüm aracı olarak kendisine özel bir karŐılıĐ bulmaktadır.

2.1.1. Sefile⁴

Kapuların toplumun sosyal yapısında kendisine belirleyici bir yer edindiği, farklı sınıftan insanları açıkça birbirinden ayırdığı, onları çeşitli sebeplerle karşı karşıya getirip yüzleştirdiği ve kahramanları derin bir iç çatışmaya sürüklediği ilk Halit Ziya Uşaklıgil romanı *Sefile*'dir. Bu romanda farklı sosyal sınıflar arasındaki çatışmanın merkezinde yer alan başkahraman, birlikte yaşadığı zengin ve varlıklı İhsan Bey'i terk eden ve ondan intikam almak için Galata'daki bir genelevde çalışmaya başlayan Mazlume'dir. Mazlume'nin farklı sınıflar arasında gidip gelen hikâyesi romanda birtakım iniş çıkışların yaşanmasını, buna paralel olarak da olay örgüsünde çeşitli kırılmaların yaşanmasını sağlar. Yükselmek kadar alçalmak da, burjuvanın bir parçası olmak kadar yoksulluğun en dibine vurup fuhşa düşmek de yaşamın her tür olasılığa ne denli açık olduğunu gözler önüne serer.

Zengin ve varlıklı İhsan Bey sayesinde hizmetçiliğini yaptığı köşkün hanımı olarak sınıf atlayan Mazlume, çok geçmeden kendisini farklı sorunların içerisinde bulur. Dile getirilmeden uzun süre karşılıklı bakışmalarla sürdürülen bu ilişki, İhsan Bey'in metresi İkbâl'in ölümüyle tamamen ayyuka çıkar ve Mazlume, ölen hanımının yerini devralır. Ancak Mazlume sınıf atladıkça yalnızlaşır, yalnızlaştıkça sorunları derinleşir. Bu sorunlar kimi zaman maddî, kimi zamansa ilgi odaklıdır ve o, bu çift başlı sorunlarla mücadelesinde başarılı olamaz. Bu sorunlar onun için zamanla kişisel bir hâl alır ve İhsan Bey'e karşı bitmez tükenmez bir öfke duymasına sebep olur. Bu öfkenin kaynağında ise İhsan Bey'in kendisini içkiye vermesi, sık sık bir önceki metresi ve uzun süre Mazlume'nin de hanımı olan İkbâl'i düşünmesi, sürekli ondan bahsetmesi ve ev halkına tepki olarak eve geç saatlerde gelmeye başlaması

⁴ *Sefile*, ilk kez 13 Teşrinisani 1886 ile 30 Temmuz 1887 tarihleri arasında *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmiştir. 1 ile 73. sayılar arasında gerçekleşen tefrika, daha sonra Rezaizâde Mahmut Ekrem'in isteği üzerine bir araya getirilerek kitap olarak yayımlanmak istenmiş, ancak dönemin Encümen-i Teftiş ve Muayene kurulu tarafından sakıncalı bulunan eser kitap olarak basılamamıştır. İlerleyen yıllarda yeni eserlerine yönelen Uşaklıgil bir daha bu eserine dönmemiştir.

Erken yaşta anne babasını kaybeden Mazlume, Mihriban isimli bir kadın tarafından bulunur. Kızı İkbâl ile fuhuş hayatı yaşayan Mihriban'ın evinde İkbâl'in sevgilisi İhsan Bey ile tanışan Mazlume, zamanla ondan etkilenir. İhsan Bey, İkbâl'in ölümcül bir hastalığa yakalanmasının ardından tüm evdekileri Çamlıca'daki bir köşke nakleder. Bu yeni evde Mazlume ile yakınlaşan İhsan Bey, İkbâl'in uyuduğu bir gün Mazlume'ye bahçede tecavüz eder. Aynı gün İkbâl ölür ve İhsan Bey ile Mazlume birlikte yaşamaya başlar. İkbâl'i unutamayan İhsan Bey kendisini alkole verir. Bu duruma karşı sinirlenen Mazlume, Mihriban ile birlikte İhsan Bey'i terk ederek bir fuhuşhaneye yerleşir. Bu sırada çocuk düşüren Mazlume fuhuşhaneden kaçır ve romanın son sahnesinde sur dibindeki bir kulübede görülür. Yine Mihriban tarafından bulunan Mazlume kendisini ziyaret eden İhsan Bey'e saldırır, onu öldürdükten sonra kendisi de aynı odada can verir.

yatmaktadır. Nihayetinde romanda bahsedilen en üst sınıfa, İhsan Bey seviyesine ulaşan Mazlume, geneleve giderek yabancı bir erkekle beraber olmaya karar verir ve böylece kendi felaketini kendi elleriyle hazırlar. (Uşaklıgil, 2018a: 137-139) Söz konusu genelevin kapısı, farklı sınıflar arasındaki etik değerlerin de farklı olduğunu gösterir.

Mazlume'nin son bir arzu ve intikam dürtüsüyle gittiği genelevin kapısı, romandaki kahramanlar (özellikle Mazlume ve Mihriban) için sınıf atlamakla sınıftan düşmek arasındaki ayrımı gösteren net bir hesaplaşma alanına dönüşür. Bir zamanlar varıl olan bu iki kahraman, aynı noktada, fuhuş bahsinde birleşir ve sınıfsal açıdan en düşkün mertebeye iner. Bu mertebe, onların hem intikam arzusuyla mensubu oldukları sınıftan uzaklaşması, hem de varsılların ahlaksal değerlerini reddetmekle ilgilidir. İntikam arzusuyla kavru lan Mazlume, içerisinde yalnızca düşkün ve yoksul kadınların bulunduğu geneleve gelerek yabancı erkeklerle beraber olur. Böylelikle varsıllara ait tüm değerleri ve İhsan Bey'in kendisinden talep ettiği sadakati ihlal etmiş olur. Nihayetinde genelevin kapısından içeriye adım atmakla köşke geri dönmek, kahramanların kendi geleceklerine ve içerisinde yer alacakları sınıfa dair de bir seçim yapmak demektir. Bu seçim, onların tüm maddi kazanımları reddetmesi ve kendilerini belirgin bir şekilde varsıllardan ayırmakla ilgilidir. Kapı, bu esnada henüz tam anlamıyla varsıllardan kopmamış Mazlume ile düşkünlere karşı karşıya getirir, onu geleceği konusunda bir karar vermeye zorlar. Böylece söz konusu durum, tam da Ranciére'in işaret ettiği gibi farklı sınıftan insanların birbirlerini görmelerine, Mazlume ve Mihriban örneğinde olduğu gibi kendilerini bekleyen kaderi tanımlarına olanak tanır.

Kendisini bir genelevin kapısında bulan Mazlume, ne yapacağını, nasıl hareket edeceğini bilemez. Uzun süre orada öylece dikilirken önünde durduğu kapıyı, dahası evi incelemeye başlar. Bu sırada farklı gözler devreye girer ve farklı sınıflara mensup insanlar birbirlerini süzmeye başlar. Varsıllara ait olan Mazlume ile alt sınıftan insanlar (evde çalışan öteki kadınlar ve müşteriler) söz konusu kapı önünde birbirlerini görüp tanırlar. Bir tarafta arabayla geneleve gelen bu süslü kadının kim olduğunu merak eden alt sınıftan insanlar; diğer tarafta ise bunca kokuşmuşluğa bir anlam veremeyen varsıl bir kadın söz konusudur. Öte taraftan Mazlume'nin gözleri sadece bu insanları araştırmakla da yetinmez, daha önce hiç görmediği bu büyülü âlemin diğer unsurlarını da yakından inceler. Özellikle de evin pespaye ve ürkütücü hâli onu etkiler, bu durumu tiksindirici bulur. Böylelikle Mazlume, alt sınıftan insanlar ve onların

yaşantılarıyla derin bir ilişki kurar, onları yakından tanır. “Mazlume’ye bir oda verdiler. Fakat bu oda kendisinin olmaktan ziyade herkesindi. Genç kız burada yalnız bulunabildiği zamanlar kendisine tahsis edilen bütün bu eşyayı, yataklığı, sediri, masayı, sandalyeleri, ecnebi bir nazarla seyrederdi. Bu oda kendisi için bir misafirhane şeklinde, orada bulunan her şey kalbine, hatırasına tamamen bigâne idi.” (Uşaklıgil, 2018a: 155-156)

Geçmişle gelecek, düşmekle kalkmak arasında bir noktada sıkışıp kalan Mazlume, kapı eşiğinden gördüğü bu âlem karşısında oldukça endişelidir. Zira içerinin havası, karşısındaki kadınların giyinişleri, konuşma biçimleri, kendisine bakıp gözlerini karartan yabancı erkeklerin davranışları onu bambaşka sınıflardan insanlarla yüzleşmeye zorlar. Kalmakla gitmek, düşmekle çıkmak arasındaki ayrımın biraz daha farkına varır. Ancak İhsan Bey’e olan öfkesi öylesine güçlüdür ki nihayetinde varsıllardan kopmayı göze alarak içeriye girer.

Halit Ziya Uşaklıgil romanlarındaki farklı sınıflar arasındaki bu ilk temas, okura birçok açıdan özel bir alan açar. Bunlardan ilki, varlıklı Mazlume’nin kendisinin de daha önce yoksul olmasıdır. Öyle ki sokaklarda aç ve bitap bir hâldeyken bulunup Mihriban sayesinde bir eve hizmetçi olarak giren, ardından o evin efendisinin metresi olup yükselen Mazlume, sınıfsal bir yükselişi kendi bedeninde toplar. Güzelliğinin zirvesindeki Mazlume dinç, sağlıklı ve hayat doludur. Ancak bir süre sonra onun genelev kapısının önünde belirlediği sahne hayatının ve dahası romandaki olay örgüsünün kırılma noktası olur. Yoksullarla tanışan ve onların içerisinde yaşadıkları şartları yakından gören Mazlume, bu saatten sonra kendisini büyük bir düşüşün içerisinde bulur. Merdivenin en üst basamağından en alt basamağa ulaşmak, birkaç haftada olur. Daha önce bedeninde varsıllığı yücelten ve ait olduğu sınıfa dair çeşitli aksesuarları üzerinde taşıyan Mazlume, bu kez düşüşün izlerini bedeni üzerinden âdeti bir leke gibi görünür kılar. Kokuşmuşluktan hastalığa, yara bereden içerisinde bulunulan sefalet kadar her şey, kalıcı bir iz gibi bedenine işler, hamileliği üzerinden ortaya çıkar. Öyle ki bir süre sonra sinirleri de bozulmaya başlar, içindeki büyük öfkeye rağmen çevresindeki herkese lakayt kahkahalarla karşılık vermeye, ne olursa olsun içindeki nefreti saklamaya çabalar: “Şimdi Mazlume onlarla beraber gülüyor; mesut, lakayt görünmeye çalışıyordu. Kalbini bir kurt gibi yemekte olan hatırayı kahkahalarla mahvetmeye çalışıyordu.” (Uşaklıgil, 2018a: 157) Böylece *Sefile* kapsamında farklı gözler işlevini yerine getirmiş, kapı önünde gerçekleşen söz konusu

sahne aracılığıyla zenginlerle yoksulları tanıştırmış, bu iki farklı sınıf arasında ortak bir görünüm alanı meydana getirmiş olur.

Mazlume birkaç saat sonra genelevden çıktığında (Uşaklıgil, 2018a: 138) artık bambaşka bir kadındır. Onun yavaş yavaş tiksindiği bu alt sınıfın parçası olması romanda genelevin kapısında gerçekleşen küçük bir sahne aracılığıyla sunulur. Mazlume'nin başka bir erkekle birlikte olduğu bilgisini okurla paylaşır. Her şey sona erip Mazlume geldiği gibi bir araba aracılığıyla genelevden ayrıldığında farklı sınıflar arasındaki bu ilk tanışma da son bulur. Böylece sahne tamamlanmış, ilk bağ kurulmuştur.

2.1.2. Nemide⁵

Sınıfsal mücadele ve görünüm alanları *Nemide*'de özellikle Nahit ile Nemide arasındaki farklılığı göstermesi bakımından ön plana çıkar. İki farklı sınıfa ait bu iki kahraman, en yakınlarında bulunan Nail'e karşı hislerinde ortaklaşırlar. Büyük bir servete sahip Şevket Bey ve kızı Nemide zengin, Şevket Bey'in yeğeni Nail ve bir süredir onlarda kalan Nahit ise alt sınıftan insanları temsil etmektedir. Bu iki farklı grup, ağırlıklı olarak Şevket Bey'in yalısında görünmekle birlikte sınıfsal olarak en önemli kırılma, Nail ve ailesinin Beşiktaş'ta yaşadığı evde olur (Uşaklıgil, 2017a: 68-71), çünkü bu evde hem bu iki sınıf arasındaki farklılıklar açıkça görünür kılınır hem de Nemide, rakibi olan Nahit'i ilk kez burada görüp tanır. "Araba biraz sonra Beşiktaş civarında iki katlı ahşap bir evin önünde durdu. Bunu müteakip evin kapısı açıldı, ikinci katın penceresinden bir baş görüldü. ... Birdenbire oda kapısı pek muhteriz bir suretle açıldı. Nemide girenin kim olduğunu görmek üzere başını kaldırdı, gözlerinin önünde on iki yaşlarında bir genç kız gördü; gözlerinde derin, büyük bir hayret müşahede olunuyordu." (Uşaklıgil, 2017a: 69-70)

⁵ Halit Ziya Uşaklıgil'in İzmir dönemi romanlarının ikincisi olan *Nemide*, ilk kez 1887 ile 1888 yılları arasında *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmiştir. 22 Ekim 1887'de başlayan tefrika, toplamda 68 sayı sürmüş ve 19 Haziran 1888'de sona ermiştir. *Nemide*, kitap olarak ilk kez 1892 yılında yayınlanmıştır. Uşaklıgil 1943 yılında eseri sadeleştirerek yeniden yayınlamıştır.

Annesini küçük yaşta kaybeden ve babası Şevket Bey ile birlikte yaşayan Nemide oldukça kışkanç genç bir kadındır. Amcasının oğlu Nail'den hoşlanmaya başlayan Nemide, babasının önerisiyle onunla nişanlanır. Bir gece Nail'in anne tarafından akrabası olan Nahit'le ilişki yaşadığını öğrenen Nemide nişanı atar ve bir daha onları görmek istemediğini belirtir. Bir süre sonra hastalanan Nemide bir daha kendisine gelemez ve kısa bir süre sonra vefat eder. Romanın son sahnesinde Nemide'nin ölümünden 1 yıl sonra Nail ile Nahit'in evlendiği görülür.

Kuzeni Nail'e karşı büyük bir sevgi besleyen Nemide, babasından izin alarak onun ve ailesinin Beşiktaş'ta yaşadığı evi ziyaret etmek ister. Amacı Nail'i de yanına alarak Kâğıthane'ye gezmeye gitmek, onunla birkaç saat için de olsa baş başa kalmaktır. Ancak işler Nemide'nin planladığı şekilde gelişmez. Beşiktaş'taki eve vardığında Nail'i Nahit isimli genç bir kızla bulur (Uşaklıgil, 2017a: 69-70).

Nemide Beşiktaş'taki evin odasında Nail'i bekleyip yengesiyle sohbet ederken oda kapısında beliren bir yüz, simsiyah saçları ve hüznü yüzüyle onda büyük bir ilgi uyandırır. Henüz kim olduğunu bilmediği bu kişiye karşı Nemide'nin ilk tepkisi, onun görünüşünü ve davranışlarını değerlendirmektir. Başlangıçta oldukça ürkek davranan Nahit'in kılık kıyafeti ve davranışları, onun yoksul bir aileye mensup olduğunu göstermektedir. "Nemide eski neşesini kaybetmişti. Düşünceli bir hâlde önüne bakıyordu. Nahit de vakur çocuklara mahsus bir azamete onun yanında ilerliyordu. Nahit uzun siyah saçlı güzel bir kızdı. Samur kıvrık kaşlar, uzun kirpikler bir çift koyu kestane gözlere gölge veriyordu. Kırmızı dudakları arasında iki sıra parlak dişler hafif pembe çehresini latif bir tebessümle tenvir ediyordu. Nemide, nahit'in yanında pek küçük bir kız hükmünde kalıyordu." (Uşaklıgil, 2017a: 70-71) Üstelik kendi ailesi dururken yabancı bir aileyle beraber yaşaması da maddi olarak ne denli zor şartlarda yaşadığını göstermektedir. Nemide tarafından keşfedilen bu ilk hakikatler, onu ilk defa yoksullar üzerine düşünmeye iter. Hayatı babasıyla beraber ağırlıklı olarak köşk ve yalıda geçen Nemide, dışarıdaki hayata yabancısıdır. Salt bir kapının önünde görülen bir beden üzerinden girilen bu deneyim, tam da Rancière'in işaret ettiği gibi farklı sınıftan insanların ancak kapı ve pencereler aracılığıyla birbirlerini görüp tanıyabileceği düşüncesini destekler. Zira normal şartlarda yan yana gelemeyecek, birbirlerine taban tabana zıt bu iki kadın, Beşiktaş'taki bir evin oda kapısında, tamamen bir tesadüf üzerine, kısa bir süre için birbirlerini görüp tanıma şansına erişirler. Böylece ilk temas gerçekleşir, devamında da roman farklı sınıflar arasında süren bir mücadeleye dönüşür. Kapılar, bu sınıfları birbirine takdim ederken büyük bir işlev kazanır ve olay örgüsündeki ilk büyük kırılmayı, Nemide'nin Nahit ile tanışmasını sağlar. Varsılığın simgesi olan Nemide'nin ilk kez yoksullar üzerine düşünmesine vesile olan bu tanışıklık, daha sonra Nail üzerinden farklı meselelerin gündeme gelmesine neden olacaktır.

Aile üyeleri öncelikle kapı eşiğinde duran Nahit'i Nemide'ye takdim ederler. Tam da bu sırada anlatıcı, kahramanlar arasındaki sınıfsal farklılıklardan açıkça söz etmeye başlar, çünkü zenginlik ve yoksulluğu Nemide ile Nahit'in bedenlerinde sembolize

edilir. Bir tarafta en güzel kıyafetlerini giyinip özene bezene hazırlanarak Nail'i ziyaret eden Nemide, öteki tarafta ise sürekli aynı kıyafetleri giyen, yoksulluğu giysilerinden anlaşılan Nahit söz konusudur. Kapı eşiğinde sessizce bekleyen ve sırası gelince içeride Nemide'ye takdim edilen Nahit, üstlendiği sorumluluğun bilincinde, Nemide ile tanışacağı için heyecanlıdır; çünkü Nemide, onun takdim edileceği ilk varıl kişi olması ve Nail ile aralarında akrabalık bağı bulunması dolayısıyla önemlidir.

Nahit, Nail'in annesinin yeğeni, kendisinin de kuzenidir; annesi ölüp babası başka bir kadınla evlendiğinde üvey annesinin isteğiyle babası tarafından teyzesinin yanına gönderilir. Nemide, kendisinden dört yaş büyük bu genç kızı ve onun Nail ile aynı ortamda yaşamasını kıskanır ve tüm gün huysuzluk edeceğinin ilk ipuçlarını verir. Bir süre sonra odadaki gergin atmosfer günün genel havası hâline gelir. Nemide'nin yüzündeki mutlu gülümseme gitmiş, davranışlarına asabi bir hâl gelmiştir. Buradaki rahatsızlık salt Nahit'in görünüşü ve geçmişiyile ilgili değil, aynı zamanda romanın daha sonraki bölümlerinde daha açık bir şekilde ortaya çıkacağı üzere Nemide'nin Nail'e olan alakasıyla da ilgilidir. Dolayısıyla Beşiktaş'ta küçük bir evin oda kapısının önünde başlayan sınıfsal karşıtlık, daha sonra Beylerbeyi'ndeki bir yalının kapısının önünde devam ettirilir. Farklı ekonomik sınıflara mensup bu iki kadın kahramanın bir erkek etrafında şekillenen hikâyesi zamanla çok daha geniş bir alana yayılır, her iki taraf vasıtasıyla olaya daha fazla burjuva (Şevket Bey ve doktor arkadaşı) ve alt sınıfa mensup kahramanın (Nahit, onun ailesi ve Beşiktaş'taki komşular) girmesi sağlanır (Uşaklıgil, 2017a: 92-93). Böylece anlatılan hikâye salt Nemide ve Nahit arasında yaşananlardan ibaret kalmaz. Bu durum da söz konusu bu karşılaşmayı salt bir sınıfsal tanışıklıkla sınırlandırmaz, onlar üzerinden romana dâhil olan diğer kahramanlarla devam edilmesine olanak tanır.

Nemide, Nahit ve Nail, Şevket Bey'in arabasıyla birlikte Kâğıthane'ye doğru uzun bir araba yolculuğuna çıkar (Uşaklıgil, 2017a: 71-75). Bu yolculuk sırasında Nemide'nin gözleri daima Nahit'in üzerinde dolanır. Onun giyiminden nasıl görüldüğüne kadar birçok şey üzerine düşünür. İlk tanışıklık biraz sonra bir iç hesaplaşmaya, ardından da kendisini onunla kıyaslamaya dönüşür.

“Nemide bu arabadaki açık mavi atlaslı bir küçük kızı göstererek kendi kendisine bir mütalaa beyan ediyormuş gibi yavaş bir sesle, ‘Şu kızın saçları ne kadar güzel sarı!... Bu güzel saçlar siyah olsaydı hiçbir şeye yaramazdı...’

dedi. Nahit dudaklarını ısırđı, Nemide'nin bu sözü doğrudan doğruya kendisine bir itirazdan ibaretti. Mukabele etmek istedi.” (Uşaklıgil, 2017a: 72)

Nemide sarışındır ve Nahit'e göre daha kırılğan bir yapıya sahiptir; oysa Nahit esmerdir ve güçlü görünümüyle dikkat çeker. Kıyaslamalar bir süre sonra aralarındaki eğitim ve maddi farklara dönüşür. Nahit'in davranışları Nemide'ye göre daha kabadır ve eğitime ihtiyaç olduğu gözükür. Öte taraftan Nahit'in üvey annesi tarafından teyzesinin yanına gönderilmesi de maddi açıdan ne derece sıkıntılı bir durumda olduğunu göstermektedir. Üstelik Nail ve ailesinin durumu da pek parlak değildir. Tüm bunlar araba yolculuğu sırasında farklı şekillerde gündeme gelirken Nemide'nin temsil ettiği zenginlikle Nahit'in yoksulluğu durmadan çarpışır. Sözelimi Nemide, Nahit'e ailesiyle ilgili bir soru sorarak onun geçmişini deşer veya neden Nailler'de kaldığını araştırarak onun içerisinde bulunduğu sıkıntıları gün yüzüne çıkarır (Uşaklıgil, 2017a: 72-75). Bu çarpışma sırasında Nail bir hakem gibi tam ortada durur. Onun işi, daima olduğu gibi durumu idare etmek, bu iki farklı sınıf ve kahramanı ortak bir paydada buluşturmadır, çünkü Nail herhangi bir sorunla karşılaşmak istemez; ne şimdi ne de sonra. Bunu kimi zaman Nemide'nin sorularına bizzat kendisi cevap vererek, kimi zamansa süregiden bir tartışmada orta yol bulmaya çalışarak yapar. Nail'in bu tavrı romanda nişan meselesinde olduğu gibi çeşitli problemlerin patlak vermesine neden olur. Romandaki kahramanların hayatına kıyıdan köşeden giren ve önemsiz gibi görünen bir kahramanın varlığı bile diğerlerini öngörülemez felaketlere doğru hızla sürükleyebilir. Kapılar, *Nemide*'de de tıpkı *Sefile*'de olduğu gibi farklı sınıfların karşı karşıya gelmesini ve birbirleriyle temas etmesini sağlar.

2.1.3. Bir Ölünün Defteri⁶

⁶ *Bir Ölünün Defteri* ilk kez 15 Teşrinisani 1890 ile 19 Mayıs 1891 tarihleri arasında Halit Ziya Uşaklıgil ile arkadaşı Tevfik Nevzat'ın çıkardıkları *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmiş, ardından 1892 yılında kitap olarak yayınlanmıştır. Kitabın ikinci baskısı 1896'da yapılmış, eser 1943 yılında Uşaklıgil tarafından sadeleştirilerek yeni harflerle tekrar basılmıştır.

6 yaşındayken annesini kaybeden ve halası ile Beylerbeyi'nde yaşamaya başlayan Vecdi, vaktini çoğunlukla kuzeni Nigâr ve Galatasaray Sultanisi'nden arkadaşı Hüsâm ile geçirmektedir. Vecdi erişkinliğe ulaştığında halası tarafından kendisine kuzeni Nigâr ile evlenmesi teklif edilir. Vecdi bu teklifi kabul eder ve zamanla Nigâr'a âşık olur. Bir gece Vecdi'yi ziyarete gelen Nigâr, ona Hüsâm'ı sevdiğini ve kendisiyle evlenmek istemediğini bildirir. Daha sonra nişanın bozulmasıyla Vecdi, annesinin öldüğü ve ilk çocukluk yıllarının geçtiği Çamlıca'daki köşke taşınır. Depresyona giren Vecdi

Bir Ölü'nün Defteri, yine farklı ekonomik sınıflardan kahramanların söz konusu edildiği bir başka Uşaklıgil romanıdır. Bu romandaki üç başkahramandan Vecdi ve Nigâr varsılları, Hüsam ise alt sınıfları temsil eder. Roman, Vecdi ve Hüsam'ın Nigâr etrafında şekillenen mücadelelerine odaklanır. Burada dikkat çeken en önemli konu, zamanla değişen sınıfsal rollerdir. Varsıl bir kahramanın (Vecdi) ağır ağır düşüşüne aynı süreçte yükselen, alt sınıflardan hızla varsıl olmaya doğru tırmanan bir başka kahraman (Hüsam) eşlik eder. Tüm bu değişimlerin iki yakın arkadaş arasında olması ve değişimin merkezinde iki kahraman için de son derece değerli bir kadının (Nigâr) bulunması, romana eşlik eden duygusal ilişki çerçevesinde de ayrıca çarpıcıdır.

Vecdi ve Hüsam arasındaki sınıf farklılığı romanın başından itibaren kendisini gösterir. Vecdi, annesinin ölümünün ardından halasının Beylerbeyi'ndeki yalısında yaşamaya başlarken en yakın arkadaşı Hüsam, eğitim için İstanbul dışından şehre gelmiş, kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan bir kahramandır. Vecdi'nin okul hayatı süresince görülen rahat tavırlarına karşılık Hüsam hep maddi sıkıntılarla yüzleşmek zorundadır (Uşaklıgil, 2018b: 30-40) Bu durum, Hüsam'ın yaz aylarında para biriktirmek ve masraftan kaçınmak için memleketine dönmek zorunda olduğunu dile getirdi sahnede açıkça hissedilir. Nitekim çalışma hayatına erken atılmak zorunda kalan Hüsam, iyi bir mevkie erişip kariyerinde yükselerek hızla ekonomik açıdan bağımsızlığını kazanır.

Değişen sınıfsal roller insanları farklı kararlar vermeye yönlendirirken Vecdi örneğinde olduğu gibi hayatın birçok açıdan yeniden gözden geçirmesine de sebebiyet verir. Bu kimi zaman tekrar yükselmek için elinden gelen tüm mücadeleyi vermektir (Çamlıca'daki köşke çekilerek ruhsal olarak kendisini toplama mücadelesi), kimi zamansa her şeyi reddederek olan bitenlere bir son vermek (savaşa giderek bir nevi intihara kalkışmak). Burada temel tavır, kahramanın kendi kişilik özellikleriyle alakalıdır. Vazgeçmek de sonuna kadar mücadele etmek de onun kendi varlığını anlayış/kavrayış biçimiyle uzantılıdır. Böyle bir durumda söz konusu edilebilecek bir başka mevzu da şüphesiz aile, arkadaş ortamı, sosyal çevre gibi unsurların kişiler üzerindeki etkisi; onları olumlu veya olumsuz yönde etkilemeleridir. Bu açıdan *Bir*

içerisinde bulunduğu durumdan kurtulmak ve zihnini meşgul etmek için o sıralar süren Balkan Harbi'ne katılmaya karar verir, bu durumu ailesine bildirir. Savaştan bir kolunu kaybederek dönen Vecdi ailesi tarafından büyük bir üzüntüyle kabul edilir, bu sırada Hüsam ve Nigâr evlenmiştir. Romanın son sahnesinde Vecdi ölmekte, bu sırada Nigâr'a olan aşkını not defterine yazmaktadır. Hüsam tarafından bulunan defter romanın ana metnini oluşturmaktadır.

Ölünün Defteri Halit Ziya Uşaklıgil'in önceki romanlarından ayrılır, çünkü bu kez işin içine kahramanlarla birlikte onların ait oldukları sosyal çevreler de girer. Bir yanda azimle yükselmek, feraha erişip zengin olmak için gece gündüz çabalayan Hüsam; öte yanda içerisinde doğup büyüdüğü burjuvaya yabancılaşan, zamanla ondan uzaklaşan ve mevkiini korumak için hiçbir şey yapmayan Vecdi vardır. Romanın olay örgüsünde Hüsam'ın azmiyle Vecdi'nin yorgunlukları sürekli çarpışır ve mücadele etmekten hiç vazgeçmeyen Hüsam tüm arzularına ulaşır; hem ekonomik olarak iyi bir seviyeye ulaşır hem de sevdiği kadınla (Nigâr) evlenir. Öte taraftan Nigâr'ın Hüsam'ı seçmesiyle ait olduğu sosyal çevreden hızla uzaklaşan Vecdi de ise bu sayede cezalandırılır, sınıfsal olarak büyük bir düşüş yaşayarak giderek yoksullaşır.

Bir Ölünün Defteri'ndeki değişen sınıf rolleri bahsinde çevrenin (aile, akrabalar, komşular, arkadaşlar vs.) birey üzerindeki etkisi de oldukça önemlidir. Sözelimi Vecdi'nin düşüşünde çevresinden hiç yardım almayışının büyük payı vardır, ancak burada asıl mesele, Vecdi'nin kendisini herkesten ve her şeyden soyutlaması, tek başına Çamlıca'daki köşke kapanarak kimseyi kabul etmemesidir. Öyle ki ne halası ne çok sevdiği kuzeni ne de en yakın arkadaşı bu konuda ona destek olur, onu kendi yalnızlığına terk ederler. Hüsam ve Nigâr'ın Vecdi'ye yaptıkları iki önemli ziyaret ise durumun daha da kötüleşmesine, Vecdi'nin sınıfsal düşüşünün hızlanmasına neden olur. Böylece Vecdi'nin kişisel felaketiyle sınıfsal düşüşü iç içe geçer ve daha da görünür olur.

Hüsam içinse durum daha farklıdır. Onun yükselişinde zor şartlardan gelmesinin ve hayatını kazanmaya çok erken yaşta başlamasının büyük etkisi vardır. Öte taraftan sevdiği kadın (Nigâr) ve onun annesi tarafından manevi olarak sürekli desteklenmesi de sınıfsal yükselişini hızlandırır, ona parlak bir istikbal için gerekli şartları sağlar. Böylece çevresel faktörlerin insan ilişkilerinde ve değişen sınıf rollerindeki önemi vurgulanırken bu dönüşümün sembolleşeceği asıl sahne de işaretlenmiş olur. Farklı gözler, bu keskin ânlarda kendisini alabildiğine gösterirken kimin hangi şartlarda nasıl mücadele ettiğini de açıkça ortaya koyar.

Değişen sınıf rollerinin *Bir Ölünün Defteri* romanında kapılarla bağlantısı, bu gelişmelerin kapı önünde gerçekleşen belirli sahnelerde (Hüsam'ın kendisini ziyarete gelen Vecdi ve Nigâr'ı uğurladığı sahneler) görünür kılınmasıyla ilgilidir. Bu anlamda Vecdi'nin hayatı, onun kendisini ziyarete gelen Hüsam ve Nigâr'ı kapıya kadar geçirdiği sahnede olduğu gibi değişir. Bu sahne, Vecdi'nin ne tür bir çöküntünün içerisinde olduğunu (gerek sınıfsal gerekse ruhsal açıdan) görünür kıldığı gibi romanın

başında oldukça yoksul bir şekilde resmedilen Hüsam'ın nihayet yüksek bir mevkie eriştiğini de ortaya koyar. Böylelikle kahramanlardan birisi için her şey olumlu bir ivmede seyrederken bir diğeri için felaket kaçınılmaz bir son hâline gelir.

Sizden kaçmak, gidip kaybolmuş bir köşede babamın yaptığı gibi meçhul, unutulmuş, hayattan çekilmiş yaşamak daha iyi değil mi?

Bu mütelaalar sen Nigâr'a köşkü gezdirmekle meşgul olduğun vakit doğmaktaydı. Ben sizi arkanızdan yavaş yavaş takip ediyordum. Nigâr, kalbini dolduran saadetin içinde acı bir katre, fikrinde inkişaf eden parlak semada bir siyah leke olmayanlar gibi senin yanında uçuyordu. (Uşaklıgil, 2018b: 112)

Hüsam ve Nigâr'ı kapıda görünce büyük bir şaşkınlık yaşayan Vecdi, onları köşkte misafir ederken içinde büyük bir tedirginlik duyar, ama onun hayatını değiştirecek ve savaşa giderek İstanbul'dan uzaklaşmasına neden olacak asıl kırılma, onları yolcu ederken köşkün dış kapısının önünde yaşanır (Uşaklıgil, 2018b: 113). Hüsam'ın giyiniş kuşanışından davranışlarına kadar birçok şey değişmiş, üzerine olgun ve mutlu bir tavır gelmiştir. Nigâr ile olan mutluluğu açıkça görülmektedir. Öte taraftan Vecdi'nin duruşundaki yoksunluk, üst başındaki derbederlik, davranışlarındaki çekingenlik onun psikolojik olarak ne derece sıkıntılı olduğuna işaret etmektedir. Bu durum Vecdi için felaket ânının yakında olduğunu ortaya koymakla beraber onun tüm bu düşüşü kendi bedeninde cisimleştirmesini de sağlar. Hırpani sakalından dağınık saçına başına kadar her şey, karanlığın izlerini taşır.

Vecdi, büyük bir çaresizlikle kendisini yoracak bir iş, zihnini meşgul edecek bir uğraş arayışındadır. Onun kapıdaki umutsuz ve bitkin tavrının karşısında Hüsam ve Nigâr neşe dolu, mutlu ve heyecanlıdır. Öte taraftan Hüsam'ın çalıştığı matbaadaki işi de giderek geliştirmekte, önceleri yalnızca bir çalışanı olduğu matbaanın artık müdürlüğünü üstlenmektedir. Burada biri sönmekte diğeri parlamakta olan iki yıldız alabildiğine görünür kılınır. Vecdi, tam bu sırada Hüsam'a varlığını birkaç gün önce eczanede işittiği savaşın ne durumda olduğunu sorar. Hüsam, durumun pek parlak olmadığını ve savaşın devam ettiğini söyler. Bu durumda düşüş ve yükseliş işaret edilmekle

birlikte roman içinde önemli bir atıf da gerçekleştirilmiş, biraz sonra yaşanacak bir başka sahneye göndermede bulunulmuş olur.

Bu mutlu çifte veda eden Vecdi'den bir süre haber alınamaz, sanki kayıplara karışmıştır. Uzun süre kendisini herkesten gizleyen Vecdi, nihayetinde halasının evinde ortaya çıkar. Mutlu bir çift olan Hüsam ve Nigâr'ı ziyaret eden Vecdi, daha sonra onları yine kendi evinde misafir eder ve aynı kapının önünde savaşa gideceğini söyler. Çağrılmadığı bir savaşa giderek ailesini, sosyal çevresini ve mevkisini terk etmek bu durumda bir varsıl için düşüşlerin en kötüsünü temsil eder. Bunlardan ilki hiçbir mecburiyeti olmayan ve henüz askere alınma emri gelmemiş Vecdi'nin gönüllü olarak cepheye, üstelik savaşın en yoğun yaşandığı ön saflara gitmek istemesiyle; diğeri de manevi olarak hayatına devam etmek için hiçbir anlamlı neden bulamayan Vecdi'nin çareyi bir tür gönüllü ölümden bulmasıdır. Onun bütün maddi zenginlikleri arkasında bırakarak Balkan Savaşları'na katılıp Edirne'ye gitmesi, felaketin derecesini gösterir.

Söz konusu sahnedeki bu acımasız son okura hem Vecdi'nin sınıfsal olarak büyük bir düşüş yaşayarak yoksul ailelerin çocuklarıyla beraber cepheye gittiğini, hem de Hüsam'ın başarı ve sınıf basamaklarını bir bir tırmanarak varsıllar arasında onun yerini aldığını gösterir. Böylelikle *Bir Ölümlük Defteri*'ndeki sınıfsal dönüşüm tamamlanırken bu durum kapı önünde gerçekleşen iki sahne (Vecdi'nin kendisini ziyarete gelen Hüsam ve Nigâr'ı yolcu ederken gözüktüğü iki sahne) aracılığıyla işaret edilmiş olur.

2.1.4. Ferdi ve Şürekası⁷

⁷ Halit Ziya Uşaklıgil'in İzmir dönemi romanlarının sonuncusu ve dördüncü romanı olan *Ferdi ve Şürekâsı*, ilk olarak *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmiştir. Tefrikasına gazetenin 3 Şubat 1892 tarihli 524. sayısında başlanan eser, 24 Ağustos 1892 günü yayımlanan 578. sayı ile nihayete ermiştir. *Ferdi ve Şürekâsı* kitap olarak ise ilk kez Kitapçı Arakel tarafından 1895 yılında İstanbul'daki Nişan Berbeyan Matbaası'nda basılmıştır.

Babasının vefatının ardından ailesinin geçim yükünü üstlenen İsmail Tayfur, babasının işini de devralarak Ferdi Efendi'nin yanında çalışmaya başlar. Ferdi Efendi'nin kızı Hacer, çocukken beraber oyunlar oynadığı İsmail Tayfur'u görür görmez eski günler gözünde canlanır ve ona âşık olur. Durum Ferdi Efendi'ye bildirilir. Kızından başka bir varlığı olmayan Ferdi Efendi, İsmail Tayfur'un evine görücü göndererek annesi Besime Hanım'a çocuklarının evlenmesini teklif eder ve kısa sürede düğün hazırlıklarına başlanır. Ailesi öldüğü için kendileriyle birlikte yaşayan Saniha'dan hoşlanan İsmail Tayfur, babasının arkadaşı Hasan Tahsin Efendi'nin de ısrarlarıyla Hacer ile evlenmeyi kabul eder. Düğünün ardından Ferdi Efendi'nin evine yerleşen İsmail Tayfur, Hacer ile mutlu olamaz ve bir gece Saniha'yı ziyaret ederek ona aşkını ilan eder. Bu duruma şahit olan Hacer sinir krizi geçirerek evi ateşe verir. Hacer yangında ölür, İsmail Tayfur ise aklını kaybeder. Romanın son sahnesinde evin yandığı, Ferdi Efendi'nin aklını kaybeden İsmail Tayfur ve ailesine maddi yardımda bulunduğu görülür.

Ferdi ve Şürekası'nda kapılar bağlamında söz konusu edilmesi gereken ilk husus, romanda sınıf farklılığının özellikle kapı önünde gerçekleşen olay ve durumlarda görünür olduğudur. Bu da kapıların farklı sınıflar arasındaki görünümün sağlanması konusunda belirleyici unsurlar olduğunu ortaya koyar, zira normal şartlarda birbirlerini görmesi oldukça zor olan iki farklı kesimden bu insanlar (burjuva ve halk, işveren ve işçi), kapı eşiklerinde yan yana getirilir. Bu da *Ferdi ve Şürekası*'nda, Jacques Rancière'in *Kurmacanın Kıyıları*'nda ortaya koyduğu teze paralel bir tutumun benimsendiğini ortaya çıkarır; kapı ve pencerelerin farklı sınıfların birbirlerini tanımaları için ideal olarak tasarlanan bir görev üstlendiklerine işaret eder.

Jacques Rancière *Kurmacanın Kıyıları*'nda özellikle Balzac ve Stendhal üzerinden hareket ederken kapıların, farklı sınıflar arasında birbirlerini görebilmeleri için çeşitli boşluklar meydana getirdiğini belirtir. "Toplumsal sınıfları birbirinden ayıran bu pencereler, romanı da sıradan gerçeklikten ayırıyordu." (Rancière, 2019: 23) Fransız İhtilali'nin ardından gelen Demokrasi Çağı ile birlikte değişen dengeler, beraberinde edebiyatı da dönüştürmüş, romanların ilgi odağı burjuvaziden alt sınıflara kaymış,yazarlar, bu iki farklı kesimi yan yana getirecek bir yöntem bulmuş, kapı ve pencereleri bir tür görünüm aracı olarak kullanmıştır. Bu durum, benzer şekilde Halit Ziya Uşaklıgil'in *Ferdi ve Şürekası*'nda da kendisini göstermiştir.

Ferdi ve Şürekası boyunca işçiyle işverenin, burjuvayla alt sınıftakilerin birbirlerini görmesi oldukça nadirdir. Tam da bu noktada ortaya çıkan ve büyük bir görev üstlenen kapı ve pencereler, bu iki kesimi birleştirerek onlara birbirlerini görebilme şansı sunar. Bu durum, Rancière'in sözünü ettiği arabasından inen bir burjuvanın halk tarafından görülebilmesi veya evinin penceresinden sokağı seyretmekte olan bir derebeyinin alt sınıftan insanların neler yapıp ettiklerini seyretmesi gibidir. (Rancière, 2019: 25) Bu romanda özellikle İsmail Tayfur ve Hacer'in düğünü sınıf farklılığının görünür kılınması ve varlıklılar ile yoksulların birbirine görünmesi bakımından öne çıkar.

İsmail Tayfur ve Hacer'in düğünü, damadın maddi açıdan yaşadığı zor şartlar göz önünde bulundurularak Ferdi Efendi'nin evinde yapılır ve bütün masraflar Ferdi Efendi tarafından karşılanır. Bu da henüz düğün tartışma aşamasındayken dahi sınıfsal farklılığın kendisini hissettirmesine neden olur.

Sınıf farklılığının belirgin olarak ön plana çıktığı asıl bölüm, düğünün bizatihi kendisidir. Her şey belirli bir düzen içerisinde akıp giderken her sınıf, kendisine ait olan yerde bulunur. Burjuva evin içerisinde, kapılar ardında güvenli ve rahat bir

şekilde olan biteni seyrederken yoksullar kapının öte tarafında, sokakta tutulur. Bu anlamda kapı, bu iki kesim arasında belirgin bir sınır olma görevini üstlenir. “Şimdi bu halk bir dalga gibi gelin odasına atılıyor, kapılardan, pencerelerden onu görmek istiyordu.” (Uşaklıgil, 2020a: 155) Ancak bu noktada herkes içeri kabul edilmez, bu ayrıcalıklı bir durumdur. Düğün aralıksız gelip giden arabalar, kapı önüne doluşup kaybolan halk kalabalığıyla akıp gider.

Kapının bu durumda üstlendiği bir başka görev, düğüne gelip giden arabalar vesilesiyle bir kabul noktasına dönüşmesidir. Ferdi Efendi'nin özel konukları, diğer burjuva aileler düğüne geldiklerinde arabalar kapının önünde durur ve Ferdi Efendi konuklarını karşılar. Burada dikkat çeken, eve gelen her bir arabanın ardından, sokakta dolaşan insanların bakışlarının kapıda kilitlenmesidir. Âdeta bir uğultunun ardından tüm bakışlar kapıda, yeni gelen misafirde toplanır. Öyle ki kimin geldiğinden arabayı kaç atın çektiğine, bu kişinin mevkiinden arabanın modeline kadar birçok şey mevzubahis olur. Bu durumda da kapılar, âdeta bir podyuma dönüşür ve tüm dikkati üzerine çeker.

Nihayetinde kapılar, burjuvayla alt sınıftan insanları birbirinden ayıran sınırın başladığı nokta olurken pencereler, özellikle evin dışındakiler tarafından içeride olan biteni seyredebilecekleri bir geçide dönüşür. Böylelikle ortaya çıkan tabloda her şey belirli bir düzen etrafında olup biter. Düğünün bitmesinin ardından kapatılan kapı, bir daha felaket ânına kadar açılmaz. Böylece sınıfsal farklılığın herkes tarafından görünür kılındığı süreç de tamamlanmış olur.

2.1.5. Mai ve Siyah⁸

⁸ *Mai ve Siyah* ilk kez 23 Mayıs 1312 ile 27 Mart 1313 tarihleri arasında (273. ile 317. sayılar arasında) *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edilmiştir. Resimli bir şekilde gerçekleştirilen tefrika daha sonra 1898 yılında kitap olarak Âlem Matbaası'nda basılmıştır.

Babasının ölümü üzerine ailesinin geçim sorumluluğunu üstlenmek zorunda kalan Ahmet Cemil çeşitli çeviriler yapmakta, daha sonra girdiği bir matbaanın gazetesinde çalışmaktadır. Aynı zamanda Vezneciler'de bir çocuğa özel ders veren Ahmet Cemil'in en büyük arzusu iyi bir şair olarak bir şiir kitabı yayınlamaktır. Hayatı matbaa ile yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin Erenköy'ndeki köşkünde geçen Ahmet Cemil, dostunun kız kardeşi Lamia'ya âşık olur. Bu sırada çalıştığı matbaanın sahibinin oğlu Vehbi Bey, Ahmet Cemil'in kız kardeşi İkbâl'e talip olur ve kısa sürede gerçekleşen düğünün ardından iç güveysi olarak onlarla birlikte yaşamaya başlar. Vehbi Bey, babasının rahatsızlanmasının ardından matbaayı devralır ve Ahmet Cemil'den evi ipotek ederek yeni baskı makineleri almasını ister. Bu teklifi kabul eden Ahmet Cemil, bir yandan da şiirlerini bir araya toplayarak yayınlamak ister. Ahmet Cemil'in bu başarısını kutlamak için Erenköy'nde bir ziyafet verilir. Matbaadan kovulan Raci, Ahmet Cemil'i küçük düşüren bir yazı kaleme alır. Vehbi Bey bunun üzerine Ahmet Cemil'i matbaadan kovar ve İkbâl'in ölümüne neden olur. Borçların ödenememesi üzerine ev de kaybedilir. Lamia'nın zengin bir doktorla öğreneceğini, Hüseyin Nazmi'nin ise Hariciyeci olarak Avrupa'ya

Mai ve Siyah'ta sınıfsal değişim, babanın vefat etmesinin ardından evdeki tüm yükün Ahmet Cemil'in üstüne kalmasıyla ortaya çıkar. Baba hayattayken görece refah bir hayat süren aile, onun ölümüyle kendisini maddi sıkıntıların içerisinde bulur. Bu süreçte aileyi idare etme ve geçimi temin etme görevi evdeki tek erkek olan Ahmet Cemil'e yüklenir. Bir yandan okula devam etme çabası, öte yandan ailenin geçimini sağlama endişesi Ahmet Cemil'i yorucu bir sürecin içerisine sokar. Bu da onun çevresine farklı gözlerle bakmasına, o güne kadar farkına varmadığı kimi para kaynaklı meselelerin kendisini göstermesine neden olur. Daha önce herhangi bir işte çalışmayan ve tüm masrafları babası tarafından karşılanan Ahmet Cemil, hayatının yeni bir aşamasına geçer.

Aşılması gereken zorluklar, vermek zorunda kaldığı karar ve yüzleşmek zorunda olduğu gerçekler Ahmet Cemil'i o güne kadar düşünmediği kimi gerçeklerin ayırdına varmasını sağlar. Babası hayattayken rahat bir yaşam süren ve tüm vaktini en iyi arkadaşı Hüseyin Nazmi ile Beyoğlu'nda dolaşarak, kitapçı dükkânlarını ziyaret ederek, Taksim Bahçesi'nde mecmua okuyarak geçiren Ahmet Cemil için de durum giderek kötüleşir. Artık ciddi ekonomik sorunlarla yüzleşen ailesinin geçim sorumluluğunu üstlenen Ahmet Cemil çalışmak zorundadır. Üstelik para kazanmanın sandığı kadar kolay bir iş olmadığını anlaması, onu psikolojik olarak da etkiler. Tüm bu arayış ve çabalayış süresince Ahmet Cemil ne kendisine vakit ayırabilir ne de sevdiği kitapları okuyup şiir yazabilir. Böylelikle bir süredir içerisinde olduğu romantik tahayyüllerden (bir şiir kitabı yayınlama, kendi matbaasının sahibi olma ve Lamia ile evlenme gibi) yaşamın gerçekliğine çekilen Ahmet Cemil, içinde bulunduğu yaşamın pek de kitaplarda yazdığı gibi olmadığını fark eder; ancak onun için asıl aydınlanma ve sınıf bilinci, oldukça sıkıntılı olduğu bir gün arkadaşı Hüseyin Nazmi'yle konuşmak ve ona akıl danışmak için gittiği Erenköy'ndeki köşkün kapısında gerçekleşir. Bu aydınlanma, ona hayatın tek düze olmadığını, herkesin eşit şartlarda dünyaya gelmediğini ve aslında kendisi pek hissetmese de birçok farklı sınıfın var olduğunu öğretir.

Uzun bir yolculuğun ardından Hüseyin Nazmi'nin Erenköy'ndeki köşküne varan Ahmet Cemil, "hevai boyalı, demir parmaklıklı bu zarif köşkü" karşısında giderek

gideceğini öğrenen Ahmet Cemil, annesi ile birlikte uzak bir yerde memur olarak yaşamaya karar verir ve gemi ile İstanbul'dan ayrılır.

büyürken görür (Uşaklıgil, 2017b: 68). Öyle ki ona içerisinde bulunduğu çaresizliği, babasının âni ölümünü ve üstlendiği sorumlulukları hatırlatan bu köşkün karşısına kendisini avutacak hiçbir şey koyamaz. Bu görkemli köşke karşılık Süleymaniye'deki ev o kadar küçük, cılız ve pespayedir ki, Ahmet Cemil bu görkem karşısında giderek küçüldüğünü duyumsar. Bu duyumsama, söz konusu iki yapının kendisiyle değil, onun üzerinde bıraktığı izlenimle ilgilidir. Hüseyin Nazmi ile farklı dünyaların insanı olduklarının ayırdına varan Ahmet Cemil, köşkün kapısının önünde uzun uzun düşüncelere dalar ve ne yapacağını bilemez. Bir yandan içeri girip dostunu ziyaret ederek içindeki sıkıntılardan kurtulmak, öte yandan ise gerisin geri dönerek ait olduğu o küçük evdeki inine kavuşmak ister: “Şu dakikada duyduğu çaresizlik bir türlü çingırağın düğmesine basmaya iktidar bırakmamış idi. Geri dönmek, buradan, bu güzel köşkün, gözlerinin önünde servetin bir timsal-i refi gibi yükselen bu binanın kapısından kaçmak, avdet etmek ta o Süleymaniye'deki evceğizin âğuşuna atılmak, babasının henüz hayalini gördüğü o köşeciğe kadar giderek ‘Baba! Sen ne için bizi bıraktın?’ demek istedi...” (Uşaklıgil, 2017b: 69)

Ahmet Cemil'in Erenköyü'ndeki köşkün ihtişamını gördükten sonra kapı önünde ayırdına vardığı bu sınıfsal ayırım, romanın en özel ânlarından birisini meydana getirir; çünkü Ahmet Cemil'in daha önce çeşitli defalar hiç tereddüt etmeden geçtiği bu kapı, artık ona farklı gözükmeye, kendisi için farklı anlamlar ifade etmeye başlar. Bu anlam, ona ait olduğu sınıfı, aslında yalnızca ailesini ve hayatını kazanmaya çalışan basit bir işçi olduğunu hissettirir. Zili çalma ve eşiği geçme konusunda tereddüt etmesine neden olan asıl neden budur. Bu noktada Ahmet Cemil'in zihni, sınıfsal bir soru etrafında dolanıp durur: “İnsan, aslında ait olmadığı bir dünyanın/sınıfın içerisinde olduğunu fark ettiğinde ne yapar?” Kapının zilini çalmak, geçmemesi gereken bir sınırı ihlal etmek ona oldukça ürkütücü gelir. Onca tereddüt ve kuşku bundandır. Dolayısıyla kapılar, tam da bu noktada Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi arasında bir sınıf farkı olduğunu, daha önce ayırdına varılamayan bu meselenin aile ekonomisine açılan en küçük bir delikte kendisini yakından hissettirdiğini gösterir.

Bundan sonraki süreç ise ona kendisiyle Hüseyin Nazmi arasındaki sınıfsal farklılıkları daha iyi anlatmak üzere kurulmuş gibidir. Hatıralar, ona tam da bu noktada hücum etmeye başlar. Girilen kitapçı dükkânlarında onun harçlığı en ucuz bir mecmua almaya dahi yetmezken Hüseyin Nazmi en pahalı kitapları dahi alabilir, onun erişemeyeceği eserlere dokunabilir durumdadır. Kendisinin normal şartlarda önünden dahi geçemeyeceği onca dükkân, yanında Hüseyin Nazmi varken kapılarını ardına

kadar açar. Ahmet Cemil'in kafasına üşüşmeye devam eden tüm bu hatıralar, onu ne yapması gerektiği konusunda büyük bir tereddüde düşürür. Bir kez farkına vardığı bu durum, bu ândan itibaren peşini bırakmaz ve ikisi arasındaki sınıfsal fark, daima Ahmet Cemil tarafından hissedilir. Bu durumda yavaş yavaş Ahmet Cemil'in içinde uyanmaya başlayan kıskançlık duygusunun da payı vardır.

Ahmet Cemil'in içinde uyanmaya başlayan kıskançlık, onu derinden sarsmıştır. Hayatı boyunca çalışmaya gerek duymamış, cebinde her daim ihtiyacı olandan fazla parası olan, dilediği her şeyi yapmakta hür ve gelecek kaygısı taşımayan bu dost, Ahmet Cemil'e ne derece müşkül bir durumda olduğunu hatırlatır. Ailesinin sahip olduğu imtiyazlar sayesinde önünde uzun ve sorunsuz bir Hariciye yolu gözükken Hüseyin Nazmi, geleceğe dair de endişeli değildir. Hüseyin Nazmi ile aynı şartlara sahip olsa belki eseriyle daha fazla meşgul olabileceğini, istediği kitapları çevirip edebiyat dünyasıyla daha iyi bir iletişim kurabileceğini düşünen, bu nedenle içinde ona karşı gizli bir hırs uyanan Ahmet Cemil, mahrum olduğu tüm bu imkânlar nedeniyle kendisini açmazda bulur. Öyle ki ne gidecek bir yeri, ne de sığınacak bir limanı vardır. Nihayet içinde onca uğultu varken kapının zilini çalar ve arkadaşını görmek için bahçeyi arşınlar. Ancak onun bir kez ayırdına vardığı bu kıskançlık ve sınıfsal farklar, romanda peşini bırakmaz.

Ahmet Cemil'in ekonomik açıdan sınıfsal olarak nasıl bir durumda olduğunu hissettiği bir diğer sahne ise para kazanmak için akşamları ders verdiği bir çocuğun evinde yaşanır. Gündüzleri bir matbaada çalışmaya başlayan Ahmet Cemil, akşamları da ise zengin bir ailenin çocuğuna ders vererek para kazanmaktadır. Ahmet Cemil'in kar kış dinlemeden devam etmek zorunda kaldığı bu iş, onu çok hırpalamakta, kendisi için zamanla büyük bir işkenceye dönüşmektedir. Ancak tam da Ahmet Cemil bu derslere devam ederken karşılaşılan bir sahne, ona kendisini bu işe zorlayan sebepleri ve ait olduğu yeri çok net bir şekilde hatırlatır. Her şey sınıfsaldır ve ait olduğu yeri görmek, onu zamanla daha da hırpalır.

Vezneciler'de zengin bir ailenin çocuğuna ders vermeye başlayan Ahmet Cemil, önceleri büyük bir saygıyla karşılandığı bu evde artık eskisi kadar ciddiye alınmaz. Bu durum, ders verdiği çocuğun, onun annesinin ve her gece kendisini evine kadar geçiren uşağın tavrında fark edilir. Çocuk ve annesi için o, parayla tutulan bir çalışandır ve bu durum onu zamanla daha da basit biri olarak görmelerine neden olur. Ahmet Cemil'i her gece evine kadar geçiren uşak ise onun Süleymaniye'deki evini, mahallesini ve üstündeki kıyafetlerin dökülmeye başladığını gördükten sonra tavrını değiştirmiştir.

Artık onunla kendisiyle aynı seviyeden biriymiş gibi konuşmaya, davranışlarında laubali olmaya başlamıştır. “Avdet ederken başka bir fasıl başlardı. Uşak yavaş yavaş teklifsizleşmiş idi. O, bu laubaliliğe sükûtundan başka bir şeyle mümanaat göstermediğinden uşak evde lakırdısız geçen hayatının öcünü Ahmet Cemil’den çıkarırdı.” (Uşaklıgil, 2017b: 100) Tam da bu noktada devreye giren kapılar, tüm bu iç hesaplaşmaları ve ait olduğu sınıfı Ahmet Cemil’e kapı önünde dikilmekte olduğu bir ânda hatırlatıverir.

Karlı bir kış günü Vezneciler’deki eve gelen Ahmet Cemil, oldukça bitkin ve yorgundur. Evin kapısında bir süre dikilmiş, zile basmakla oradan ayrılmak arasında büyük bir ikileme düşmüştür. Bu ikilem sürerken aklına biraz sonra olabilecekler ve karşılaşacağı manzara gelmeye başlar: Çocuğun dersin bitmesini bekleyen sabırsız ve lakayt hâli; annesinin onun bir ân önce evden ayrılacağı ânı kovalayan vurdumduymaz tavrı ve uşağın artık onu evine kadar geçirmeye dahi tenezzül etmeyerek yarı yoldan geri dönmek istemesi. Giderek çekilmez bir hâl almaya başlayan bu rutin, Ahmet Cemil’e önünde dikildiği kapı ile hatırlatılır. Bu kapı, onun için bir hesaplaşma, nereye ait olduğunu anlama aracı olur. Hüseyin Nazmi’nin köşkünün kapısında hissettiği çaresizlik, bu kez yerini bir zorunluluğa bırakır. Tüm kaygı ve hoşnutsuzluklarına rağmen içeri girmeye, bu lakayt çocuğa ders vermeye, bir şekilde annesini idare etmeye, kendisine karşı giderek laubalileşen uşağa katlanmaya mecburdur. “Ahmet Cemil, o sokaklardan, o yağmurun altından geçer; ta Vezneciler’e kadar gelir, kapının önünde zile dokunmadan evvel bir nefes alır, sonra kapı açılınca henüz yemeğini bitirememiş, yağlı elini silmemiş uşağın tuttuğu mumun ziyasıyla dar bir merdiveni çıkar, selamlık odasına girer, orada bekler, ta ki küçük bey kitaplarını alıp haremden çıksın...” (Uşaklıgil, 2017b: 99) Tüm bunlar sınıfsaldır ve her şey Ahmet Cemil’in önüne bir sınır gibi çekilen o kapının önünde düşünülmelidir; çünkü eğer o kapıyı çalarsa bunları kabul edecek, vazgeçip dönerse başka türlü bir yol çizecektir. Hüseyin Nazmi’nin köşkünün kapısının önünde olduğu gibi yine birçok tereddüt geçiren Ahmet Cemil, yine aynı şekilde kapıyı çalar ve içeri girer; böylece ait olduğu yeri/sınıfı kabul etmiş, kişisel mücadelesine, ekme kavgasına devam etmiş olur. Bu sahne aracılığıyla tüm sınıfsal ayrımlar da bir kez daha görünür olur.

2.1.6. Nesl-i Ahir⁹

Bu âna kadar sınıfsal bir farklılık çerçevesinde ön plana çıkan farklı gözler, *Nesl-i Ahir*'de iktidar sahipleriyle muhalifleri, gücü elinde tutanlarla ona karşı koyanları ayırt etmeyi, kapı önünde gerçekleşen bir sahne aracılığıyla zalim ile mazlumu işaretlemeye yarar. Bu anlamda Halit Ziya Uşaklıgil'in son romanı olan ve içerisinde II. Meşrutiyet dönemine dair birçok politik meseleyi de barındıran *Nesl-i Ahir*, özel bir yerde durmaktadır.

Sultan II. Abdülhamit döneminde geçen, başta romanın başkahramanı Süleyman Nüzhet ve onun çevresindeki gençlerin iktidarla mücadelesini konu alan *Nesl-i Ahir*, içerisinde padişah taraftarlarıyla istibdat aleyhtarları arasında birçok politik hesaplaşma barındırır. II. Abdülhamit idaresindeki baskı politikasından bunalıp Avrupa'ya giden, nihayet yıllar sonra yanında İrfan ve Şakir isimli gelecek vadeden iki genç ile yurda dönen Süleyman Nüzhet, İstanbul'da hükûmet aleyhine kimi politik hadiselerle karşılaşır ve ülkenin geleceği için çevresinde aydın, genç bir topluluk oluşturmaya çalışır. Tüm bu politik gerilim ve ülke idaresinin nasıl hareket ettiği ise, Süleyman Nüzhet'in çevresindeki gençlerden biri olan Kâşif'in evinde yaşananlarla (Kâşif'in ailesinin gözü önünde sert bir şekilde gözaltına alınması ve bu esnada evinin talan edilmesi) ön plana çıkarılır.

Süleyman Nüzhet'in "nesl-i ahir" dediği çevreye mensup olan Kâşif, ülkeyi baskıcı II. Abdülhamit idaresinden kurtarmak isteyen gençler arasında yer almaktadır. Bu yolda kimi teşkilatlarla birlikte çalışarak elinden geleni yapmakta, Süleyman Nüzhet'in fikirlerine büyük önem vermektedir. Ancak bir süredir hafiyeler tarafından takip edilmekte olan Süleyman Nüzhet'le ilişkisi ve bu arkadaş grubundan birisinin onu

⁹ Halit Ziya Uşaklıgil'in son romanı olan *Nesl-i Ahir*, 7 Eylül 1908 ile 5 Mart 1909 tarihleri arasında *Sabah Gazetesi*'nde tefrika edilmiştir. Roman, II. Meşrutiyet sonrası kaleme alınmış olup toplamda 149 nüshada tamamlanmıştır. Uşaklıgil, araya birçok farklı meselenin girdiğini belirterek *Nesl-i Ahir*'i hiçbir zaman kitap olarak yayınlamamış, diğer eserlerini sadeleştirdiği esnada da *Nesl-i Ahir*'i görmezlikten gelmiştir.

40'lı yaşlarında II. Meşrutiyet'in ilanının ardından Fransa'dan dönen Süleyman Nüzhet, istibdat rejimi bittiği için ülkesinin geleceği adına umut doludur. İstanbul'da etrafında gençlerden örülü bir teşkilat kuran Süleyman Nüzhet, kızı Azra ile adadaki evinde yaşamakta, ülkenin geleceği için neler yapılabileceğini araştırmaktadır. Bu sırada Hafiyeler Teşkilatı tarafından takip edilmeye başlanan Süleyman Nüzhet ve çevresindeki gençler sırayla tehdit edilmeye başlanır. Kısa bir süre sonra işlerin yolunda gitmediğini ve mevcut politik durumun kendisi ve gençler için tehlikeli olduğunu fark eden Süleyman Nüzhet evine çekilir ve kızı Azra ile yaşamaya koyulur. Bu sırada komşusu olan Server Hanım ile de ilişki yaşamaya başlar. Ancak Azra'nın karşı koyması nedeniyle bu ilişki bir süre sonra biter. Azra'yı evlendirmeyi düşündüğü İrfan'ın intihar etmesiyle tamamen yalnız kalan Süleyman Nüzhet, romanın son sahnelerinde hayal kırıklığına uğramış bir şekilde Boğaz'ı seyrederken görülür.

ihbar etmesi sonrası kendisini oldukça güç bir durumun içerisinde bulur. Bir ihbar üzerine evi basılan Kâşif, sorgulanmak için karakola götürülecek ve hapsedilecektir. Kâşif'in gözaltına alındığı gün olanlar, olayların geçtiği devirde istibdadın ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir. Zaptiye Nezareti'nden gelen "hafiyeler ve taharri memurları"nın zorla girdiği bu evde herkes kapı önünde toplanır (Uşaklıgil, 2019: 243). Bir yandan ev tarumar edilirken diğer yandan Kâşif aleyhinde kullanılacak çeşitli ipuçları bulmak için bakılmadık köşe bucak bırakılmaz. Bu sırada fiziksel olarak da hırpalanan Kâşif, kapı önünde derbeder bir hâlde süründürülür. Ailesiyle birlikte yaşayan Kâşif'in bu sıradaki hâli oldukça vahimdir. Üzgün ve endişeli gözlerle kendisini izleyen kız kardeşi ve annesi, başlarına neler geleceğinden habersiz, olan biteni anlamaya çalışmaktadırlar. Kapı önünde dikilen hafiyeler, Kâşif ve ailesi, iki farklı kutba ayrılır. Bir tarafta iktidarı simgeleyen hafiyeler, öteki tarafta ise Kâşif ile sembolize edilen özgürlük savaşçıları yer almaktadır.

Kapılar, bu sahnede iki farklı kutbu işaret etmek için kullanılır. Kapının iki yanına sıralanan bu insanlar, bedenleri aracılığıyla iktidar ve muhalefeti, padişah yanlılarıyla meşrutiyet yanlılarını, yenilikçilerle gelenekselcileri görünür kılmaktadır. Kâşif, baskı idaresine karşı özgürlük ve meşrutiyet anlayışını savunan onca genci temsil ederken hafiyeler iktidarın gücünü ortaya koyar. Bunda şüphesiz Sultan Reşat döneminde mabeyn baş kâtipliği yapan ve kimi eserleri Sultan Abdülhamit idaresi tarafından sansürlenmiş Uşaklıgil'in siyasi görüşlerinin de payı vardır, çünkü istibdat karşıtı olan Uşaklıgil, *Nesl-i Ahir* aracılığıyla bu dönemi eleştirmek istemiştir. Bu durumu *Saray ve Ötesi* isimli anı kitabında da dile getiren Uşaklıgil, dolayısıyla *Nesl-i Ahir*'i siyasi bir roman olarak tasarlamış, bunu da en çok Süleyman Nüzhet'in çevresindeki gençler üzerinden göstermiştir. Nihayetinde karşılıklı dizilip birbirlerinin gözünün içine bakan bu insanlar, devrin ne denli büyük fikir ayrılıklarını barındırdığını da görünür kılar. Aralarındaki sözlü ve fiziki tartışmalar ortamın sürekli gerilmesine neden olur. Kapılar da bu sırada çeşitli ayrımlara işaret etmekte, farklı düşüncelerden insanları, zalimlerle mazlumları, iktidarın uşaklarıyla muhalefetin elçilerini bir Kâşif'in evinde yan yana getirmektedir.

Kitabın gidişatı için oldukça önemli olan bu sahnede (çünkü bu gözaltı işleminden sonra *Nesl-i Ahir*'de dağılmalar baş göstermeye başlar) Kâşif'in yaka paça göz altına alınması, evden çıkarken kapının hafiyeler tarafından sert bir şekilde kapatılması ve gözaltı nedenine dair hiçbir açıklamada bulunulmaması bu durumu daha da ürkütücü bir hâle getirir. Nitekim bir süre kendisinden haber alınamayan Kâşif, Süleyman

Nüzhet'in büyük çabalarla bir araya getirdiği neslin dağılmaya başlayacağını da habercisidir. Gün geçtikçe kimisi iktidar tarafından çeşitli vaatlerle aldatılan, kimisi birtakım çıkarlar söz konusu olunca farklı kutuplara kayan, kimisi ise tek başına mücadele etmekten yorulan bu nesil, zamanla kaybolup gidecek, böylece Süleyman Nüzhet'in memleketin kurtuluşu için öngördüğü onca şey heba olacaktır.

Kapılar, *Nesl-i Ahir* ile “farklı gözler”, “farklı sınıflar” ve “iktidar” gibi meseleleri iç içe geçirerek Halit Ziya Uşaklıgil romanları içerisinde de özel bir yerde durur. Siyasi bir amaç çerçevesinde II. Abdülhamit devrinin sıkıntılarını ve istibdadın insanları nasıl baskı altına aldığını göstermek için yazılan romanda kapıların serüveni de bu durumu görünür kılmakla dikkat çeker.

2.2. Şeffaflaşan Kapılar

Bir evin sokak kapısı, evin içerisiyle dışarı arasında belirli bir kontrast meydana getirdiği kadar kimi zaman saklanmak, kimi zaman ise belirgin olarak ön plana çıkarılmak istenen unsurları işaret eden birer geçiş unsurudur. Burada geçişten kasıt, kapıların içerisiyle dışarı arasında bir sınır olduğunu vurgulamak kadar, onun şeffaflaşmaya olan meyline de işaret etmektir. Zira içerisi, dışarıdakilere mahrem olan, keşfi yalnız ev ahalisi tarafından yapılması gereken bir alandır. Bu noktada kapıyla belirlenen sınır, ancak evdekiler tarafından ihlal edilebilir.

Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında kapılar, kimi zaman şeffaflaşarak bir hayal perdesi hâline gelir, pencerelere paralel bir yapı benimser. Kapıların bu şekilde şeffaflaşmaya olan meyilleri, kahramanları onlar aracılığıyla düşler âlemine doğru uzun bir yolculuğa çıkarır. Burada amaç, kahramanların hayatlarındaki önemli ânlarla işaret etmek olduğu kadar onların hayallerini, arzularını ve kökü geçmişte yatan büyük kayıplarını da görünür kılmaktır.

Uşaklıgil romanlarında kapılar, şeffaflaşarak roman kahramanlarının gerçeklikten uzaklaşıp kendi hayal dünyalarına dalmalarına yardımcı olur. Bu doğrultuda kapılar, özellikle geleceğe dair çeşitli imalar ve romanlardaki önemli karar ânlarında şeffaflaşma özelliği gösterir.

2.2.1. Bir Ölünün Defteri

Şeffaflaşan kapılar, Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında ilk kez *Bir Ölü'nün Defteri*'nde görülür. Annesini henüz çocuk yaşta kaybeden (Uşaklıgil, 2018b: 32) ve babasının resmî görevle İstanbul dışına gitmesiyle yalnız kalan Vecdi, halası ve kuzeniyle beraber yaşamaya başlar, yetişkinliğe eriştiğinde ise halası tarafından kuzeniyle evlenmesi teklif edilir. Bu teklife sıcak bakan Vecdi, Nigâr'ın en yakın arkadaşı Hüsam ile yakınlaşması ve halasının önerisini geri çekmesiyle bunalıma girer. Tam da bu sırada halasının Beylerbeyi'ndeki yalısından çocukluğunun geçtiği ve annesinin vefat ettiği Çamlıca'daki köşke taşınmaya karar verir. Dolayısıyla Vecdi için kapıların şeffaflaşmaya başlayacağı nokta, onun bunalıma girdiği ve kendisine bir çıkış yolu aradığı sürece denk düşer. Burada asıl dikkat çeken, gerçeklikten kopmak isteyen Vecdi'nin arayışıdır. Nigâr tarafından reddedilmenin sıkıntısını üzerinden atamayan ve geleceğe dair tüm hayalleri solan Vecdi, bir çıkış yolu arar, çözümü ise geçmişte, çocukluğunun geçtiği köşkte bulur.

Vecdi örneğinde olduğu gibi kişinin gelecekte umudunu kesmesi, onun sıkıntılı bir süreçten geçtiğine işaret eder. Dolayısıyla geleceğin yitimi, günün ve çoğu zaman gerçekliğin de kaybolmasına sebebiyet verir. Böyle bir durumda çözüm çoğu zaman geçmişte aranır, çünkü geçmişe hangi gözle bakılırsa onda o bakışa uygun bir malzeme bulunabilir. Vecdi'nin arzusu da bu noktada devreye girer. Âşık olduğu kadından uzaklaşırken annesini ve onun ölümünü düşünmeye başlar; böylece kökü geçmişte yatan başka bir hikâyenin parçası olmak ister. Bu sırada da devreye “mekân” faktörü girer.

Her mekânın kendine has bir hafızası vardır. Sözelimi Çamlıca'daki köşkte olup bitenler, yaşananlar, tarihe kazınanlar zamanla Vecdi için kendi gerçekliğini, kendi büyümesini meydana getirir. Bu doğrultuda Vecdi/kişi ile köşk/mekân arasındaki ilişki de özel bir anlam kazanır. Mekâna/köşke atfedilen değer, zamanla onun farklı şekillerde algılanmasını sağlar; çünkü mekân hayatın farklı evrelerine ait anıları saklar. Bir evin her bir odasına farklı şekillerde sinen tüm bu anılar, kişiyi olumlu veya olumsuz ama mutlaka bir şekilde etkiler. *Bir Ölü'nün Defteri*'nde Vecdi'nin içerisine düştüğü durum da buna paralel bir yapı oluşturur. Yıllar sonra içerisine çocukluğunu/çocukluk anılarını hapsettiği ve ailesi için nice acıya sahne olan Çamlıca'daki köşke geri dönen Vecdi, böylelikle yaşadığı zaman ve gerçeklikten kaçmanın yollarını arar. Kurtuluşun geçmişte bulacağı şeylere bağlı olacağını düşünür ve bu umut, kendisini daha sarsıcı anılarla yüzleşmek zorunda bırakır. Kapılar da kendisini tam olarak bu sırada gösterir ve arayışı sırasında Vecdi'ye yardımcı olur. Bu,

kimi zaman Vecdi'nin annesinin içerisinde öldüğü yatak odasının kapısı, kimi zamansa eve gelip giden doktorları takip ettiği dış kapı olur. Tüm bu kapılar onu bir hayal dünyasına taşır, âdeta gerçeklikle hayaller, şimdi ile geçmiş arasında bir geçit olma görevi üstlenir. Vecdi kendisini ısrarla geçmişi yeniden canlandırmaya adanır ve kapılar şeffaflaşarak ona istediği hayalleri verir, bir projektör gibi ona yaşananları hatırlatır.

Çamlıca'daki köşk, Vecdi için maneviyatı yüksek bir mekândır, çünkü ilk çocukluk döneminin geçtiği bu mekân ona annesi ve babasıyla geçen mutlu zamanları hatırlatır. Uzun süre bu köşkte yalnız kalan Vecdi, her bir odayı dolaşır ve orada geçen günlerini yâd eder. Burada öne çıkan husus, kapıların üstlendiği görevdir. Vecdi, annesinin vefat ettiği yatak odasına giderek orada oturur. Gözlerini uzun uzun kapıya diker ve o gün olanları hatırlamaya çalışır. Annesinin çılgınlıklarını, evdeki koşuşturmayı, pencerenin nasıl kırıldığını, babasının telaşlı davranışlarını, bahçede tek başınayken hissettiği yalnızlığı, ardından babasının kendisini terk ederek çok uzaklara gidişini...

“Annem bîhud yatıyor, babam mütefekkir oturuyordu. Müthiş bir sükûtun sıkleti hüküm sürüyordu. Bir aralık babamın yavaşça çingırağın ipini çektiğini gördüm, dadım girdi, babam beni gösterdi, bu işaret o kadar keskin bir emirle verilmişti ki ayağa kalktım... Kapı açıldı, beni dışarıya çıkardılar.” (Uşaklıgil, 2018b: 32)

“Annemin penceresinin camı kırıldı, tiz bir feryat işittim. Kalktım, koşmaya başladım, arkamdan dadım yetişti, önüme lalam çıktı.” (Uşaklıgil, 2018b: 32)

“Yalıda babamı göremedim. Halama sordum. Dedi ki: ‘Baban gitti.’” (Uşaklıgil, 2018b: 39)

Tüm bunlar köşkteki kapılar aracılığıyla görünür kılınan, hayalle birleşerek şeffaflaşan ve anlatıcı tarafından dile getirilen, Vecdi'nin hayatını şekillendiren büyük kırılmalardır. Anlatıcının temel tavrı, kapıları âdeta içeriden dışarıya bakan kişi için pencereleştirerek onu bir hayal perdesine dönüştürmek, kişinin geçmişe, belleğe ve hayallere dair içinde olup bitenleri oraya yansıtmaktır. Başlangıçta bir tür özlem hissiyle girilen bu mutlu arayış, bir süre sonra Vecdi'yi taşıması zor, ağır bir yük ile baş başa bırakır.

Bir kapıya bakarak geçmişe giden ve özellikle annesinin öldüğü günü düşünen Vecdi, bu süre zarfında kendisini başka kapıların önünde bulur. Âdeta kapı içinde kapıların yer aldığı, farklı tür bir hayal labirentidir burası. Kapılar üzerinden kendi geçmişine seyahat eden Vecdi, hayalleri boyunca önünde dikildiği her bir kapıda farklı bir gerçekle karşılaşır. Bu sırada kapılar tüm bu hatırlamalarla şeffaflaşarak onun hayal dünyasını besleyen bir yapıya bürünür ve o malum günü yeniden yaşamasına neden olur. Annesinin hastalığı nedeniyle çocukluğunun en güzel döneminde doktorlar arasında süregiden bir koşturmaya şahit olan Vecdi, bir türlü onun yatak odasına giremez, çünkü çocuğun annesini bu hâlde görmesi istenmez. Bu nedenle sıklıkla bahçeye oynamaya yollanır veya evin uzak bir köşesinde kendi kendine vakit geçirmesi istenir. Ancak Vecdi, annesinin odasının kapısının önünden her geçişinde içeride olanları hatırlamaya çalışır. Sıkıntılı bir hâlde yatağında uzanan ve acıdan inleyen annesini düşünür. Tam da bu noktada söz konusu odanın kapısı onun hayal gücünü besleyen en önemli yapılardan biri hâline gelir. Vecdi, âdeta önünde duran kapıyı şeffaflaştırarak içeride olup bitenleri görmeyi dener. (Uşaklıgil, 2018b: 32). Kapı, onun için aşılabilecek, hayal dünyası aracılığıyla içeride olup bitenleri ona taşıyacak bir perde hüviyetine bürünür. Nihayetinde ancak annesinin ölümüyle o kapıdan tam anlamıyla uzaklaştırılır.

Vecdi, baktığı her kapıda kendi geçmişine dair bir yansıma görür. Öte taraftan bir süre sonra geçmişle ilgili bu unsurlar, hayallerinin zamanla nasıl kayıp gittiğini de gözler önüne serer. Vecdi'nin bakışı bir süre sonra geçmişten hayallere doğru kayar; şeffaflaşan kapılar onun kaderi hâline gelir.

Şeffaflaşan kapılar, kahramanların geçmişini olduğu kadar arzularını, hayallerini, heyecanlarını da görünür kılar. Vecdi, özellikle Nigâr ve halasından ayrıldıktan sonra kendisini büyük bir yalnızlığın içerisinde bulur, kimseyle görüşmez. Kapandığı bu köşkte, tüm vaktini bir bir odaları gezerek ve düşüncelere dalarak geçirir. Bu düşüncelerden ilki ailesi ve geçmişiyse, ikincisi ise zamanla çok sevdiğini fark ettiği Nigâr ile alakalıdır. “Odama çıkardım. Kitap dolabının tozlu camları altında muattaliyetlerinden sıkılmış gibi uyuyan kitaplar vardı. Bunlardan şimdi ikrah ediyordum. Masanın gözünde duran bu siyah defteri almak istemiyordum. Unutmak istediğim hatıralar onun içindeydi, ondan tevahhuş ediyordum.” (Uşaklıgil, 2018b: 109) Vecdi'nin annesinin ölümüyle açılışını yapan bu defter, daha sonra Nigâr'ın kendisini değil Hüsam'ı seçişi ve bu hatıranın onda uyandırdığı acılarla devam eder.

Nigâr, Vecdi için mutluluğun diğer adıdır. Zamanla ona dair hisleri giderek güçlenirken reddedilmesi, onu oldukça karamsar bir ruh hâline sokar. Köşkün odaları arasında dolaşırken gördüğü her kapıda onu hayal eder. Nigâr'ın siması âdeta bir hayalet gibi gittiği her yere onunla birlikte gelir. Sözelimi şu sahnede olduğu gibi, “Bu esnada odanın kapısında hafif bir tıkırtı işittim. Kapının kanadı muhteriz bir hareketle rezelerinin üzerinde döndü. Odanın yarı zulmeti içinde beyaz bir heyulanın eşiği geçtiğini gördüm. Kapıyı ihtimamla kapadıktan sonra bu heyula bana takarrüb etti.” (Uşaklıgil, 2018b: 84). Ona dair kurduğu hayaller, evlilik düşüncesi, onunla birlikte mutlu bir yuvaya sahip olma arzusu; tüm bunlar şeffaflaşan kapılara yansıyan hayaller aracılığıyla sunulur. Kapıya gelen heyula, her şeyin bittiğini söyleyen bir canavar gibidir. Böylece kapılar, pencerelere benzer bir işlev üstlenerek kahramanların maneviyatında olup bitenleri ve akıllarından geçenleri ortaya çıkarır.

Bir Ölümlük Defteri'nde Vecdi için şeffaflaşan kapılar, *Ferdi ve Şürekası*'nda İsmail Tayfur ve Saniha için şeffaflaşır; Vecdi için geçmişin hayaletleri kapılarda belirirken İsmail Tayfur ve Saniha ise gözlerini geleceğe diker, kapılarda önlerindeki olası, mutlu günleri görür. Kapılar, onların mutlu gelecek düşleri görmesini sağlar.

2.2.2. Ferdi ve Şürekası

Ferdi ve Şürekası'nda kapılar, kimi noktalarda şeffaflaşarak âdeta birer pencere görevi görür ve roman kahramanlarının gerçeklikten uzaklaşarak kendi hayal dünyalarına dalmalarına yardımcı olur. Kapılar, özellikle geleceğe dair imalar ve karar ânlarının olduğu yerlerde şeffaflaşır: Romanda dile getirilen olayların farklı bir yöne evrileceği, evlilik kararının onaylanacağı ve Besime Hanım gibi kahramanlar özelinde sınıf atlamanın bir temsili olacak sahnelerde kapılar şeffaflaşarak kendisini kahramanların geniş hayal gücüne açar. Bu da şeffaflaşmanın kahramanların gerçeklikten uzaklaşmasını, kendi içlerinde başka bir dünyaya yönelmelerine neden olur. Şeffaflaşan kapılar aracılığıyla görülen bu hayal dünyası, okura kahramanların baskıladıkları tutkuları yakından görebilmeleri için bir şans verir.

Romanda özellikle İsmail Tayfur ve Saniha için odalarında yalnız kaldıkları, pencereden dışarı bakıp uzun uzun hayallere daldıkları sahneler dikkat çeker. Zihinleri, önce içerisinde buldukları karanlık odada, ardından şeffaflaşan kapılar ve nihayetinde pencereler aracılığıyla çok uzaklarda, kendilerine ve geleceklerine dair bir işaret arayışındadır. Bu arayış onları farklı düşüncelere yönlendirir. Başlangıç noktası,

oda kapısının kapatılıp sürgülenmesi, kahramanların kendilerine mahrem bir alan yaratmasıdır. “Hacer odasına atıldığı vakit orada bir şey bulacakmış, bir iskemlenin üzerinde, bir sedirin köşesinde saadet kendisine muntazırmış da onu aguşuna çekecekmiş gibiydi. İçeriye girdiği vakit kapısını sürmeledi. Oda karanlıktı, yalnız duvarın içine gömülmüş küçük bir ocağın şişeleri kırmızı bir ziya neşrediyordu.” (Uşaklıgil, 2020a: 39) Bu ışık, bir süre sonra Saniha'nın düşüncelerini bambaşka yönlere evirir ve önce şeffaflaşan kapılar, ardından kendisine bambaşka bir hayal dünyası vadeden pencereler, onu uçsuz bucaksız bir hayal dünyasına doğru sürükler. Saniha artık hayal dünyasında hürdür. İsmail Tayfur ile kendilerine dair romantik hayallere dalar. Bu hayaller, onun içinde baskıladığı tutkuları açıkça görünür kılar ve İsmail Tayfur ile Saniha arasındaki ilişkinin boyutlarına dair de okura fikir verir. Akşam sohbetleri, birbirlerine ve geleceğe dair düşünceler, sevgileri; tüm bunlar şeffaflaşan kapılar aracılığıyla görülen düşlerde okurun karşısına çıkar. Şeffaflaşan bu kapılar, sınıf atlamada da görev üstlenir. İsmail Tayfur ve ailesi için kapı, onları koruyup yoksulluklarını örterken Ferdi Efendi için cazip, iftihar edilebilecek, zenginliğini alabildiğine yansıtabilecek bir dünyaya işaret eder. Ferdi Efendi'nin evinin dış kapısı, içeride büyük bir servetin yattığını haber veren, zengin, güzel bir dünyanın habercisidir. Adımını bu evden içeriye atan bir kişi, kendisine sağlanacak konforu hissetmeye başlar. Burada söz konusu olan, kapıların ardının bir “konfor alanı”nı işaret etmesidir ve kimse konfor alanını terk etmek istemez. Özellikle Besime Hanım ve Saniha'nın Ferdi Efendi'nin evini ziyarete gittikleri bölümde bu durum alabildiğine hissedilir. Evin içerisindeki haşmet, daha onlar eve adımını atar atmaz bu iki kadını büyüler, Besime Hanım'ı etkisi altına alarak oğluna bu evlilik konusunda baskı yapmasına neden olur. Böylelikle söz konusu zenginlik ve sınıf atlama umudu, şeffaflaşan ve kahramanları hayal dünyasına sürükleyen kapılar aracılığıyla okurun karşısına çıkarılır. Bu da şeffaflaşan kapıların bir başka yüzü olarak kendisini gösterir. “Kapı açılıncaya kadar ikisi de tasavvur edemedikleri bir âleme girmek üzereymiş gibi heyecanla beklediler. Kapıyı bir uşak açtı.” (Uşaklıgil, 2020a: 116) Besime Hanım gelinini, Saniha ise rakibini eşikten geçtikten sonra, içerideki odada görürler. Bu sarışın kız Saniha'nın tüm saadetini elinden almış, onun yıllarca içerisinde beslediği gelecek umutlarını parası ile yok etmiştir. Besime Hanım içinse durum çok farklıdır, zira o, içerisinde bulunduğu sefil yaşamdan oğlunun evlenmek üzere olduğu bu genç kız vasıtasıyla kurtulacağını farkındadır.

2.2.3. Mai ve Siyah

Mai ve Siyah'ta kapılar şeffaflaşarak kahramanın hayal dünyasına aracılık eden bir araca dönüşür. Bu durum, özellikle Ahmet Cemil'in "sonunda" bitirdiği şiir kitabını kutlamak için Hüseyin Nazmi'nin Erenköyü'ndeki köşkünde tertiplenen gecede açıkça görülür.

Şeffaflaşan kapılar, birçok açıdan kahramanlara farklı konularda hayal kurdururken onların en mahrem, en özel, en değerli arzularını da açığa çıkarır. Kişiden kişiye değişebilen bu durum, onlar için kendi isteklerini beyan etme, içerisindeki gizil eğilimleri açığa çıkarma görevi üstlenir. Oldukça içine kapanık bir kahraman olan ve duygularını kimseyle paylaşmayan Ahmet Cemil için bu durum çok önemlidir; zira şeffaflaşan kapılar, onun için arzularını yansıtabileceği bir alan olma hüviyeti kazanır. Bu arzu, Lamia'nın da o gece orada olup Ahmet Cemil'in şiirlerini dinlemesi, bu başarısını takdir etmesidir.

Kendisi için tertiplenen gecede eseri Raci hariç herkes tarafından beğenilen Ahmet Cemil, tüm gece tek bir arzuyla kıvranıp durur: Acaba Lamia kendisini işitmiş, şiirlerini beğenmiş midir? Sadece erkeklerin katıldığı bu gecede bir yandan içi beğenilmenin kıvancıyla dolan Ahmet Cemil, bir yandan da bu sorunun cevabını aramakta, sesini Lamia'ya duyurabilmenin mücadelesini vermektedir. Uzun süre çevresine bakan Ahmet Cemil, bir aralık oda kapısının hareket ettiğini, sanki bir gölgenin kendisine baktığını fark eder. (Uşaklıgil, 2017b: 257) İşte tam da bu nokta, Ahmet Cemil için kapıların şeffaflaşmaya başladığı ân olur: "Ahmet Cemil şimdi levha-i leyl-i siyahını tasvir ederek semaları şimşeklerle tutuşturmakta, bulutları yıldırımlarla parçalamakta iken... Nagehan gözü bir noktaya teveccüh etti: ta ötede odanın kapısına... Güya kapının bir kanadı yavaşça, bellisiz, titriyor, sallanıyor, küçük bir fasıla bırakarak açılıyordu; bu fasılanın arasından gözleri beyaz bir gölge fark eder gibi oldu... O vakit bütün vücudu titredi: Lamia!..." (Uşaklıgil, 2017b: 256)

Hayalleri bu aralık kapıya yansiyarak şeffaflaşmaya başlayan Ahmet Cemil, o ân orada, içinde olup bitenlerin izdüşümünü görmeye başlar. Lamia orada, o kapının ardında kendisini dinlemekte, içi kıpır kıpır ederek şiirlerini takdir etmekte, büyük bir aşkla kendisini tebrik edeceği ânı kollamaktadır. Hatta öyle ki bu şiirler karşısında içi büyük bir aşkla dolacak Lamia, Ahmet Cemil'in bu en büyük hayalini gerçekleştirmesiyle ona inanacak, belki de kim bilir, bir evlilik tahayyülü dahi akıllara

gelebilecektir. Ahmet Cemil, şiirleriyle sağladığı muzafferiyeti başka tekliflerle devam ettirecek, böylece tüm hayallerini bir bir gerçeğe dönüştürecektir.

Ahmet Cemil'in yıllardır içinde biriktirdiği hayaller bir bir bu aralık kapıya yansırken coşkusu da giderek artar. Öyle ki Raci'nin kendisine karşı gösterdiği tavrın bile farkında olmayan Ahmet Cemil, gözünü bu kapıdan hiç ayırmaz. Kapının tekrar kıpırdayıp arkasındaki bedenin kendisini hatırlatabileceği yeni bir işaret için sürekli kaçak gözlerle onu takip eder. Gece boyunca herkes onca meseleden söz edip sarhoş olurken o bir yandan kapıyı gözler, bir yandan da hayallerini bir projektör gibi oraya yansıtmaya devam eder. "Ahmet Cemil gülerek medâyihe karşı tayy-ı nefse çalışıyor; fırsat bulabildikçe kapıya bakıyordu; otururken kapı evvelkinden daha ziyade açılıyormuş gibi olmuş, sanki o da tebrikata iştirak etmiş idi..." (Uşaklıgil, 2017b: 257)

Ahmet Cemil'in bu hayal perdesi, ertesi sabah not defterinde bulduğu kısa bir notla gerçeğe dönüşür. Gece boyunca neyin gerçek neyin tahayyül olduğunu ayırt edemeyen Ahmet Cemil, bu not aracılığıyla aklından geçenlerin gerçek olduğunu, böylece kendisi için yeni bir evrenin söz konusu olabileceğini düşünür. Ancak o böyle düşünürken kısa bir süre sonra başına gelecekler, onu yeniden hayatın sancılı gerçekliğine iter.

2.3. Eşik: Bir Yol Ayrımı

Eşik, girmekle kalmak, kabullenmekle vazgeçmek, onaylamakla reddetmek arasındaki unsurlardan birisi, âdeta bir sınırdır. Bir kapı önünde uzun uzun düşüncelere dalmak, nihayetinde o kapıdan girmek veya gerisingeri oradan ayrılmak, arkasında birçok düşüncenin yattığı önemli bir karar ânının bulunduğunu gösterir.

Bir metinde söz konusu edilen her yol ayrımı, yeni olasılıklar ve anlatılan hikâyeyi dönüştürecek güçlü bir potansiyel barındırır. Bu, kimi zaman sarsıcı bir şekilde keşfedilen bir hakikat, kimi zamansa yeni yeni idrak edilmeye başlanan bir durum/olaydır. Nihayetinde bu idrak, "eşikte kalmak/arafta kalmak" denklemi üzerinden ifade edilebilir. Burada bir denklem vardır, çünkü ortada sağlanması gereken bir eşitlik, bulunması gereken bir denge söz konusudur. Eğer herhangi bir karakter buradaki denklemi çözer ve eşitliği sağlarsa hayatına da aynı şekilde devam edebilir. Yerine oturmayan taşlar, yapılan yanlış hamleler, herhangi bir konuda verilen

aşırı bir tepki denklemin bozulmasına neden olur; bu da romandaki herkesin bambaşka bir köşeye fırlatılmasına, ufukta bir felaketin yer aldığına hatırlanmasına neden olur. Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında eşik, her zaman ayırdına varılabilen bir unsurdur. Onun kahramanları bir eşikte, burada kastedilen mekân olarak bir eşiktir, görüldüğünde hayatlarında yeni bir kırılmanın meydana geleceği ve onların yeni bir karar arifesinde oldukları görülür. Bu karar, hayatlarının ne yönde gelişeceğinin bilgisini de içerisinde barındırır. Kısacası cevap da aynı sorunun içerisinde, o ân dile getirilen karmaşanın, süregiden inişli çıkışlı tartışmaların bir yerlerindedir.

2.3.1. Sefile

Sefile, Uşaklıgil romanlarında eşik konusunun gündeme geldiği, eşikle birlikte ortaya konulan düşünce ve keşfedilen gerçeklerin belirginliğini sunan ilk romandır. Bu anlamda söz edilecek ilk sahne, keşfettiği bir hakikatle hayatı değişen, bu süreçte kendi geleceği ile de yüzleşen İkbâl'in hikâyesiyle ilgilidir. Aynı zamanda romanın çıkış noktası da olan bu sahne, İkbâl'in nasıl fuhuş alemine sürüklendiğini ortaya koyar. Kişisel yaşantılara veya çevredeki insanlara dair yeni yeni ayırdına varılan durumlar, *Sefile*'de olduğu gibi zamanla çevreyi de etkisi altına alır ve uzun bir yolda ilk dönüşümün/kırılmanın fitilini ateşler. Bu fitil öyle kuvvetlidir ki zamanla kahramanı da çevresini de alabildiğine değiştirebilir, hayatına bambaşka bir yön verebilir. *Sefile*'de İkbâl'in başına gelen de böyle bir durumdur. Varlıklı bir ailenin çocuğu olan ve iyi bir eğitimden geçen İkbâl, harem dairesinin kapı eşiğinde gördüğü bir manzarayla oldukça sarsılır ve bir süre sonra kendisini bambaşka bir dünyanın içerisinde bulur. “Bir gün bilmem niçin kemal-i telaşla selamlık dairesini harem dairesine birleştiren odaya girdim. Kapıyı açar açmaz gözlerim garip bir manzaraya tesadüf etti. Validem, evet validem, hiç tanımadığım, o zamana kadar asla görmediğim bir erkeğin dizleri üzerinde idi.” (Uşaklıgil, 2018a: 44) Annesinin içerisinde olduğu fuhuş âlemi, genç kızlığa adım atmakta olan İkbâl'in yeni bir yaşam tarzıyla tanışmasına neden olur. Tam da bu noktada devreye giren eşik, İkbâl'in bu iki farklı yaşam tarzı arasında bir seçim yapmasını gerektirir. Eşiği geçmek bu yeni yaşam tarzı ve onun gerekliliklerini kabullenip dönmek, geriye dönmekse kendi bildiği, parçası olduğu hayatı sürdürmek demektir.

Annesini yabancı bir erkekle birlikte gören İkbâl, bu durum karşısında derinden sarsılır. Ne yapacağını bilemeyen İkbâl, üzerinde durduğu kapı eşiğinde gitmekle

kalmak, annesine seslenmekle oradan sessizce ayrılmak arasında bir yerde sıkışıp kalır. Bir yanda ailesine karşı bir ihanet, bir yanda ise daha önce hiç tatmadığı bu âlemin çekiciliği söz konusudur. Saniyeler hızla akarken bu eşik, onun için büyük bir bilinmeze dönüşür. İkbal'in içinde çakan bu ilk kıvılcım, bir süre sonra alev alarak onu da ateşin içerisine sürükleyecektir. Onun yeni bir dünyayla kurduğu bu ilk temas, ardından yeni hamleleri, yeni karar ve bu kararlara bağlı olarak gelişecek yeni hikâyeleri doğuracaktır.

İkbal'in o gün o kapı eşiğinde vermediği karar, bir süre sonra kendiliğinden hayata geçer. Babasının ölümüyle annesi Mihriban'ın kendisini tamamen yeni bir fuhuş âlemine sürüklemesi bardağı taşıran son damla olur. İkbal, bir süre sonra evde kopan cümbüşün bir parçası hâline gelir ve bu eğlence âleminden hoşlanmaya başlar. Daha sonra eve gidip gelen erkeklerle de birlikte olmaya başlayan İkbal, kendisini yavaş yavaş fuhuş âleminin kollarına bırakır. İlk kez bir kapı eşiği üzerinde keşfedilen bu âlem, onun yeni yaşantısının başlangıç noktası oluverir.

Kişisel deneyimler aracılığıyla keşfedilen hakikatler kadar dolaylı yoldan öğrenilen ve başkaları tarafından kişiye bildirilen çeşitli haberler de Mazlume örneğinde olduğu gibi kimilerinin hayatında büyük değişikliklere neden olabilir. *Sefile* romanında evin ayak işlerini yapan ve genel olarak İkbal ile İhsan Bey arasında olup bitenlere uzak durmayı tercih eden Mazlume için ilk dönüşüm, kapı eşiğinde gerçekleşen bir diyalogun ardından devreye girer. “Mazlume bu meseleyi hal ile meşguldü ki birdenbire odasının kapısı açıldı. Eşiğin üzerinde Mihriban görüldü.” (Uşaklıgil, 2018a: 69) Mihriban, İkbal'in “zannettiğinden daha ziyade hasta olduğu ve doktorun tebdil-i mekân tavsiye ettiği” haberini Mazlume'ye bildirir (Uşaklıgil, 2018a: 69). Kapı eşiğinde alınan bu haberin ardından Mazlume'nin hayatında iki büyük değişiklik meydana gelir: Bunlardan ilki, artık İkbal'in tamamen yorgun düşeceğinden evdeki tüm işlerle kendisinin ilgilenmesi gerekeceği, ikincisi ise yakın zamanda tebdil-i hava için başka bir yere taşınabilme ihtimalleridir. Bu durumda artık evin bir parçası hâline gelen ve kendilerine her türlü maddi imkânı sağlayan İhsan Bey ile de daha fazla görüşmek zorunda kalacaktır, ki bu da Mazlume ile İhsan Bey arasındaki ilişkiyi farklı bir boyuta taşıyacaktır. İhsan Bey gün geçtikçe Mazlume ile birbirlerine yakınlaşmakta, İkbal'den uzaklaşmaktadır. İkbal'in düşüşüyle başlayan süreç, Mazlume'nin çıkışıyla sürer. Haberin ikinci kısmı ise taşınmayla ilgilidir. İkbal'in durumu giderek kötüleştiğinden İhsan Bey doktorun tavsiyesine uyararak Çamlıca'da bir köşk bulur ve herkesi oraya naklettirir. Böylece halihazırda bir süredir kahramanlar

arasında değişen ilişkiler (İkbal'in gözden düşüp Mazlume'nin onun yerini alması), değişen mekânla birlikte kendisine akacağı yeni bir su bulur. Yeni ev, yeni bir ilişki demektir. İkbal, eski evle birlikte geride kalırken Mazlume bir süre sonra bu yeni evin tek hâkimi olacak, böylece kapı eşiğinde aldığı iki haberle birlikte hayatı değişmeye başlayacaktır. Bu durumda ön plana çıkan temel unsur da yine eşik üzerinden işaret edilen ayrımlardır. Eşik, hem İkbal'in hayatındaki iniş çıkışı, güçten düşüşü ve artık evin gözdesi olmayacağını, hem de alınan kararla yeni bir eve taşınacağını, bunun da beraberinde yeni ayrımlar getireceğini işaret eder. Böylece, tüm yol ayrımları eşik üzerinden görünür kılınır. İkbal ile Mazlume, yeni ve eski ev arasında bir çatışma söz konusudur; bu çatışmayı Mazlume ve yeni ev kazanır; eski evle İkbal bir süre sonra tarihe karışır. İhsan Bey'in İkbal'i ziyaret ettikten sonra onunla vakit geçirmek istemeyerek hızla evden ayrıldığı bir sahnede bu durum açıkça fark edilir: "İhsan Bey aheste aheste kapıya takarrüp etti. İkbal'e son bir nazar daha fırlatarak dışarıya çıktı. Lakin henüz aşağıya inmeye başlamamıştı ki karşısında Mazlume'nin çehre-i masumanesi görüldü. Genç kız bu tesadüften fena hâlde sıkılmış gibi kıpkırmızı kesildi. İhsan Bey de ne yapacağını şaşırdı. Kalbi şiddetli denilecek bir suretle vurarak aşağıya indi." (Uşaklıgil, 2018a: 96) İhsan Bey'in kalbi bu yeni evde artık Mazlume için atmakta ve İkbal onun için giderek silikleşen bir hayale dönüşmektedir.

Eşik meselesinde üzerinde durulabilecek meselelerden birisi de değişen sınıf rolleridir. *Sefile*'de tüm yol ayrımlarında olduğu gibi sınıf atlama/sınıftan düşme de kapı eşikleri aracılığıyla ilan edilir. Mihriban'ın Mazlume'ye kapı eşiğinde bildirdiği gelişmelerle başlayan süreç yeni evde gerçekleşen bir başka diyalogla son bulur. Bu diyalog sırasında İhsan Bey, Mazlume'ye onunla birlikte yaşamak isteyip istemediğini sorar. Bu kez Mazlume'nin yeni evdeki oda kapısının eşiği söz konusudur. İlk eşikte söz konusu olan hadiseler gerçekleşmiş, dahası İkbal vefat etmiş, evdeki tüm ibre Mazlume'ye doğru kaymıştır. Nihayetinde İhsan Bey bir gün Mazlume'yi odasında ziyaret etmiş, ona birlikte yaşamayı resmen teklif etmiştir.

Bir hafta sonra sabahleyin genç kızın kapısına yavaşça vuruldu. Mazlume titreyerek kalktı, kapıyı açtı.

İhsan Bey gözlerini kaldırmaya cesaret edemeksizin dedi ki:

'Size bir şey teklif etmeye geldim.'

...

‘Artık sizi ne kadar sevdiğimi, aşkınızın kalbimde nasıl bir mevki-i iktidar tuttuğunu söyleyebilirim, değil mi? Lakin müsaade ediniz... Evet Mazlume... Müsaade et de seni ne kadar mecnunane sevdiğimi, her gün, her dakika dizlerinin dibinde tekrar edeyim.

Mazlume İhsan Bey’in ne teklif ettiğini anladı. Yine bu teklifin bir aynını pek az bir zaman evvel İkbâl’e ettiğini tahattur etti. (Uşaklıgil, 2018a: 111-112)

Mazlume’nin bu teklife olumlu yanıt vermesiyle romandaki tüm roller de (Mazlume evin hanımı olurken Mihriban evin ayak işlerini yapmaya başlamıştır) değişmiştir. Bu değişim sürecinde Mazlume, vefat eden İkbâl’in boşalttığı konuma yükselirken kendi yükselişini de resmen ilan etmiş olur. İkbâl’in ölümünün ardından beliren boşluk, Mazlume’nin onun yerini alması ve evin hanımı olarak karar verici kişi olmasıyla dolar. O, hizmetçi olarak girdiği evde hanımlığa yükselmiş, böylece İkbâl’in mevkiini devralmıştır. Mazlume’nin yükselişi şüphesiz kimi düşüşleri de beraberinde getirmiştir. İkbâl’in ölümü ve onun yerine Mazlume’nin geçmesiyle Mihriban da keskin bir açmazda sürüklenmiş, nihayetinde konumundan düşerek evin hizmetçiliğini üstlenmiştir. Böylelikle değişen konumlar, kapı eşiğinde gerçekleşen bir diyalogla herkese bildirilmiş, buradaki yol ayrımı da net olarak ortaya konmuştur. Eşiği geçme cesareti gösteren Mazlume, artık evin tek hâkimi olmuştur.

2.3.2. Nemide

Uşaklıgil’in ikinci romanı *Nemide* bir kaybın romanıdır. Üstelik bu kaybın (Naime Hanım) yine bir kapı eşiğiyle bağlantılı olarak sunulması, ölümle yaşam, gidenle kalan, kaybedilenlerle artlarında bıraktıkları arasında keskin ve belirleyici bir ayrım olduğuna işaret eder. Bu noktada kapı eşiği, ölümle yaşamı olduğu kadar odanın içindeki ölü/ölüm havasıyla dışarıdaki hayat dolu umudu da sembolize eder, tıpkı içerisinde Naime Hanım’ın öldüğü odayla evin diğer bölümlerinin birbirinden keskin bir şekilde ayrılması ve bir süre sonra bu evin terk edilmesi gibi.

Nemide, bir doğum sahnesiyle açılır. Burjuva bir aileye mensup Şevket Bey, Naime Hanım ile evli ve mutludur. Bir süre sonra eşinin hamile olduğunu öğrenir ve büyük

bir heyecanla doğumu beklemeye koyulur. Nihayet doğum ânı geldiğinde evde hararetle bir koşturma olur. Şevket Bey'in eşi Naime Hanım, dünyaya “nur topu gibi sağlıklı bir kız çocuğu” getirir ancak bunun ardından ölür (Uşaklıgil, 2017a: 36-37). Kimi zaman kendi çalışma odasında, kimi zamansa evin içinde heyecanla doğumun neticelenmesini, eşiyle çocuğunu görmeyi bekleyen Şevket Bey, bu esnada yerinde duramaz. “Şevket Bey şaşkın şaşkın yukarıya odasına çıktı. Dimağı efkârdan tamamıyla boş olduğu hâlde gezinmeye başladı. Aşağıda ne oluyordu?” (Uşaklıgil, 2017a: 36) “Ne olmuştu? Bu soru Şevket Bey'in kalbini tırmaladı. Bila-ihhtiyar odasından fırladı, kendisini merdivenlerden aşağıya attı, hastanın odasına hücum etti.” (Uşaklıgil, 2017a: 37) İçinde binlerce umut, ileride ailecek yapacaklarına dair bin bir hayal söz konusudur. Ancak bir süre sonra doğumun olduğu odadaki sesler kesilir ve tüm eve büyük bir sessizlik hâkim olur. Nihayet Şevket Bey kapıda görüldüğünde tüm mekâna ölümün soğukluğu sirayet eder.

“Kapıyı açtığı zaman ocağın yanında tabip benzi sapsarı kesilmiş olduğu hâlde duruyordu. Kabile ve hizmetçiler büyük bir koltuk sandalyesinin etrafında matemi bir tavırla sükût ediyorlardı. Şevket Bey tecennün etmiş gibi şiddetli bir hareketle bunları itti, sandalyenin içine hurdahaş olmuş bir vücut gibi yığılmış olan Naime'nin ellerini tuttu, derin bir nazarla kanlar içinde galtan olan zevcesini süzdü.” (Uşaklıgil, 2017a: 37) Şevket Bey henüz eşikte dikilirken olan biteni tabibin yüz ifadesinden okumuş, ne yapacağını bilememiştir. Doğum esnasında eşini kaybeden Şevket Bey, çocuğunu görmek dahi istemez ve eşinin ölümüne onun varlığının sebep olduğunu düşünür. Böylece doğum odasının kapı eşiği bir ânda hem bir ölüyü hem de hayata merhaba diyen yeni bir canlıyı yan yana getirir. Daha sonraki sahnelerde de bu ayrılık devam eder ve nihayetinde tüm mekâna koyu bir matem yüklenir.

Kapı eşiklerinin ön plana çıktığı bir başka sahne, romanın başkahramanı Nemide ile ilgilidir. Doktorluk eğitimi için Paris'e gidecek kuzeni Nail'in kendisini ziyaret etmesine izin vermeyen Nemide, onu açıkça reddeder (XIX. Bölüm). Zira ona âşık olmasına rağmen kendisini terk edip uzaklara gideceği için öfkeli. Ancak Nemide öfkesini göstermek için herhangi bir şey yapmaz. Bastırmaya gayret ettiği öfkeyi sürgülenen kapılar aracılığıyla görünür kılar. “İhtiyar hizmetkâr hafifçe kapıya vurdu. Nemide cevap vermedi, Ömer Ağa kapıyı açmak istedi, kapı sürgülüydü; biraz daha şiddetle vurdu.” (Uşaklıgil, 2017a: 98) Önce ihtiyar hizmetkâr tarafından zorlanan kapı daha sonra Nail tarafından açılmak istenir, ancak Nemide sürgüyü kesinlikle geri çekmez. Nail, Nemide'yi ziyaret etmek için yalıya geldiğinde kesinlikle odasını terk

etmez, ne onu ne de bir başkasını görmek ister. Kendisini odasına kilitler ve böylece evdeki herkese geçemeyecekleri bir sınır çizmiş olur. Nemide tarafından keskin olarak çizilen bu sınır, kimse tarafından ihlal edilemez ve Nemide kendi korunaklı alanında, odasında tek başına kalır. Bu sırada Nemide'nin kapısında yaşanan hareketlilik yalnızca Nail'in çabasıyla da sınırlı kalmaz. Bir süre süre sonra romandaki herkesin tek tek bu kapı eşiğine gelerek ona dışarı çıkmayı teklif etmesiyle olaylar giderek büyür. Kahramanları net bir karar vermeye zorlayan eşikler, Nemide'ye içeride kalıp öfkesini kusmak veya dışarı çıkıp tüm olup bitenleri unutmak gibi iki seçenek sunar. Evdeki herkes tek tek bu eşikte belirirken Nemide kimseyi dinlemez. Bu bölümde salt "kapı" kelimesinin izini sürmek dahi söz konusu kapının ne denli önemli olduğunu, herkesin Nemide'ye ne denli önem atfettiğinin görülmesini sağlar. Öyle ki bu sahne, sanki romandaki tüm kahramanların bir araya getirildiği bir resmigeçide dönüşür.

İhtiyar hizmetkâr hafifçe kapıya vurdu. Nemide cevap vermedi, Ömer Ağa kapıyı açmak istedi, kapı sürgülüydü... (Uşaklıgil, 2017a: 98)

Nemide'nin kapıya kadar yaklaştığı hissolundu. (Uşaklıgil, 2017a: 99)

Nemide! Yine çocukluk mu edeceksin? Kapıyı niçin açmıyorsun? ((Uşaklıgil, 2017a: 99)

Yalan söylüyorsun. Kapının yanında olduğunu hissediyorum. (Uşaklıgil, 2017a: 99)

Nemide'nin bu söz üzerine tehevürle kapıya yaklaştığı duyuldu. (Uşaklıgil, 2017a: 99)

Nail yerinden fırlayarak yukarıya çıktı, Nemide'nin kapısına vurdu. (Uşaklıgil, 2017a: 100)

Ama beni böyle kapıda bırakmak olur mu? (Uşaklıgil, 2017a: 100)

Nemide'nin koşarak şehnişinin kapısını, pencerelerini kapadığı işitildi. (Uşaklıgil, 2017a: 100)

Serzenişler, istihamlar hatta Şevket Bey'in ısrarları fayda vermedi; genç kızın kapısı açılmadı. (Uşaklıgil, 2017a: 101)

Nail gittikten iki saat sonra büyük bir ihtirazla odasından çıktığı zaman kapısının anahtarına bir kâğıdın muallak olduğunu gördü. (Uşaklıgil, 2017a: 101)

Daima kapının eşiğinde bekleyen aile fertleri onu ikna etmeye çalışmakta, içeri girmekle dışarıda kalmak arasında bir yere sıkışıp kalarak Nemide'nin kendileri hakkında vereceği kararı beklemektedirler. Bir süre sonra bu ekibe Nail'in de eklenmesiyle durum daha da karmaşık bir hâl alır; kapı, eşiğin iki ucunda duran iki kahramanla özel bir yere konumlanır. Bir tarafta Nail, bir tarafta Nemide, aralarında ise sadece kilidinin açılmasını bekleyen bir kapı vardır. Nihayetinde sahne bu iki kahramana terk edildiğinde de değişen bir şey olmaz ve Nemide yumuşamaz. Nail ise “arafta kalır” ve ne yapacağını bilemez (Uşaklıgil, 2017a: 100-101). Eğer çekip giderlerse onu tamamen inciteceğini ama kalırlarsa da onu içerisine düştüğü hayal dünyasından çıkaramayacağını bilincine varır. Nail uzun süre karşı taraftan bir adım bekler ve dil dökmeyi sürdürür. Nihayetinde bu kapı hiç açılmaz ve artık pes eden Nail'i ayrılmaya zorlar. Nemide, kapıyı hiç açmayarak ve bu eşikten içeri kimsenin adım atmasına izin vermeyerek vermek istediği mesajı hiçbir kelimeye gerek duymadan vermiş olur.

2.3.3. Bir Ölünün Defteri

Eşik, taşıdığı anlamsal değerlerle birçok ayrılığa işaret eder. Evi sokaktan, bir odayı diğerinden, içerisiyle dışarısını birbirinden ayıran en temel geçiş unsuru olan eşik, salt bir sınır görevi üstlenmez, aynı zamanda görünür kıldığı ayrılıklar, farklılaşmalar ve çeşitlenmelerle de ayrı bir yere konumlanır. Eşik aracılığıyla birbirinden ayrılan söz konusu yapılar, bu yolla kendilerine farklı bir gelişim rotası çizerler. Sözgelimi *Bir Ölünün Defteri*'nde içeride olmakla dışarıda kalmak arasındaki ayrılığa işaret edildiği gibi.

Bir Ölünün Defteri'nde eşik, iki önemli sahnede görülür. Bu sahnelerden ilki hemen romanın başındadır ve Uşaklıgil romanlarında evde olmakla dışarıda kalmak arasındaki karşıtlığı ortaya koyar. Hüsam ve Nigâr'ın evine gelen yaşlı bir ihtiyar, Vecdi'nin çok kötü bir durumda olduğunu ve ölmek üzere bulunduğunu onlara bildirir. Nigâr'ın kuzeni, Hüsam'ın ise en yakın arkadaşı olan Vecdi'nin durumu evdekilerde

büyük bir endişe meydana getirir. Sokak kapısının eşiği üzerinde gerçekleşen bu konuşma sırasında iki büyük ayrım ortaya çıkar. “Fuat mukabele etmek üzereyken odanın kapısı açıldı, uzun boyu hayat sıklet ve meşakkı ile temayül etmiş, çukur gözlü, donuk bakışlı bir ihtiyar girdi. Eşiği iki adım geçtikten sonra tevakkuf etti, perişan bir nigâh ile etrafına baktı, daha ileriye gitmeye, bir söz söylemeye cesaret edemiyormuş gibi mütereddit bir vaziyetle tevakkuf etti. (Uşaklıgil, 2018b: 16-17)

Söz konusu edilmesi gereken ilk şey, eve gelen yabancının durumuyla evin içindekilerin hâlleridir. “Fuat mukabele etmek üzereyken odanın kapısı açıldı, uzun boylu hayatı sıklet ve meşakkı ile temayül etmiş, çukur gözlü, donuk bakışlı bir ihtiyar girdi.” (Uşaklıgil, 2018b: 16) Bu yaşlı ihtiyar bakımsızdır, saçı sakalı birbirine karışmış ve yağan yağmurdan sırlıslam olmuştur. Üstelik gelirken üşümüş ve zaten derbeder olan görünüşü daha da kötü bir hâl almıştır. Öte taraftan Hüsam, oldukça bakımlı ve görünüşünde dikkatlidir. Sıcacık evinde ailesiyle otururken gayet iyi durumdadır. “Anneleri kitabı sedirin bir tarafına atarak mesut bir tebessümle babalarının dizlerine tırmanmış olan çocukları seyrediyordu.” (Uşaklıgil, 2018b: 15) Burada kahramanların dış görünüşleri üzerinden ortaya konulan karşıtlık, romanda sürecek temel çatışmayı da gözler önüne serer. *Bir Ölüünün Defteri*'nde bir tarafta hep derbeder kahramanlar (Vecdi, ihtiyar uşak, binbaşı ve cepheadeki askerler gibi), bir taraftaysa mutluluğu kucaklayan, iyi görünen ve maddi olarak güçlü kahramanlar (Hüsam, Nigâr, çocuklar ve hala gibi) söz konusudur. Dolayısıyla romanın açılış sahnesi, bu iki farklı grubu işaret etmesi bakımından önemlidir.

Uşaklıgil romanlarında bir evin içiyle dışarıyı iki farklı değer taşır ve iki farklı âleme işaret eder. Ev mutluluk, aile, sığınılacak bir yer demektir; sokak ise kimsesizlik, hüznün ve felaket. Bu nedenle evin dışında kalan kendi felaketine doğru sürüklenir. Benzer şekilde eve gelen bir haberci de yaklaşmakta olan felaketin öncüsü olur, çünkü eve dışarıdan gelen hiçbir şey olumlu bir değer taşımaz. Zeynep Uysal *Metruk Ev*'de bu konuya dikkat çekerek şöyle der: “Halit Ziya hemen her romanında bir mutlu aile, mutlu ev levhası çizer; bu levha ya sonradan bozulacaktır, mutluluğun değil o bozulmanın hikayesini anlatır; ya da o mutlu levhanın dışında kalanların hikâyesini.” Bu sürecin bir devamı olarak Uysal da Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında eve dışarıdan yapılan her müdahalenin içerisinde bir kötülük barındırdığını ifade eder. Bu durumun Uşaklıgil romanlarındaki ilk örneği *Bir Ölüünün Defteri*'nde karşımıza çıkar.

İhtiyar ve Hüsam üzerinden eve yayılan bir diğer mesele evin içiyle dışarıyı arasındaki karşıtlıktır. Hüsam kapıya geldiğinde ihtiyarı karşılar ve yağmurun ne denli şiddetli

olduğunu görür. İhtiyar sıırsıklamdır ve konuşmaları sırasında şimşekler sözlerini keser. Hüsam ve Nigâr sıcacık evlerinde çocuklarıyla oturup hoş sohbet konuşurken ortaya sevgi dolu bir aile tablosu çıkar, ancak eve gelen bu ihtiyar, bu ortamı bozduğu gibi getirdiği hastalık haberiyle de tedirginliğe neden olur. Nihayetinde Hüsam'ı da yanına alıp Vecdi'nin köşküne gitmek üzere evin eşiğini aştıklarında sınır aşılmış, mutluluk geride kalmış olur. Böylece evin içinden dışarıya, saadetten sıkıntıya doğru olan yol, Hüsam tarafından adımlanır. Eşik, henüz romanın başında ilk temel ayrılığa, mutlu aile ve hüznü yalnızlık; sevgiyle dolu bir evle pespaye bir sokak arasındaki farklara işaret eder.

Bir Ölü'nün Defteri'nde eşiklerin büyük bir değer taşıdığı diğer sahne, Vecdi'nin savaşa gideceğini Nigâr ve Hüsam'a bildirdiği ân yaşanır. Burada eşikin temel işlevi, Vecdi'deki uzaklaşma arzusunu, bunu da savaşa katılarak gerçekleştirme dileğini görünür kılmaktır. Uzun süre kapanıp yalnız kaldığı Çamlıca'daki köşkünde sıkıntılı bir süreç geçiren Vecdi, gitmekle kalmak arasında bir yerde sıkışıp kalmış, ne yapacağını bilememiştir. Nihayet aldığı bir kararla savaşa gitmeye, böylece Nigâr ve tüm sıkıntılarından kurtulmaya karar verir. Bu kararı onlara yine bir kapı eşigi üzerinde vermesi de aldığı kararın keskinliğine işaret eder.

Beni sokak kapısına kadar takip ettin!

O vakit dedim ki:

'Hüsam, ben yarın gidiyorum.'

'Nereye?'

'Muharebeye!'

'Muharebeye mi? Çıldırıyor musun?'

'Hayır, aksine hiçbir zaman bu kadar akla mâlik olduğumu hatırlamıyorum.'

(Uşaklıgil, 2018b: 114)

Üstelik bu durumda yine Hüsam ve ihtiyarın eşik üzerinde yan yana durduğu sahneye paralel bir yapı tekrar ettirilir. Vecdi pespaye bir hâlde evin içinde kendi yalnızlığıyla yüzleşirken eşikte karşılaştığı Hüsam ve Nigâr mutluluk doludur. Böylece anlatıcı, romanın başındaki sahneyi tersyüz ederek yeniden kurar. Romanın başındaki mutlu ev ahalisinin yerini bu kez sıkıntılı ve yalnız bir adam; endişeli ziyaretçinin yerini ise

sevinçten göklere uçan bir çift alır. Bu durum da tekrarlanan sahneler üzerinden olayların nasıl ters yüz edilebileceğine işaret eder. Böylelikle *Bir Ölüünün Defteri*'nde eşğin görevi de tamamlanır.

Bir Ölüünün Defteri'nde alınan büyük kararların diğer kahramanlara bildirildiği bölümlerde ön plana çıkan eşik, *Ferdi ve Şürekası*'nda özellikle İsmail Tayfur ile Hacer'in evliliğe giden hikâyeleri boyunca özellikle farklı sınıfların birbirlerini tanıdığı süreçte gündeme gelir.

2.3.4. Ferdi ve Şürekası

Ferdi ve Şürekası'nda sokak kapısının açılıp eve birisinin girmesiyle başlayan her bir sahne, daha sonra evdeki diğer kapılar vasıtasıyla devam ettirilir. Eve giren kişi, diğer kapılar aracılığıyla kendi hikâyesini sürdürür. Bir başlangıç noktası olarak işaret edebileceğimiz dış kapılar görevini tamamladıktan sonra iç kapılar devreye girer. Özellikle birbirlerini ilk kez dış kapıda gören kahramanlar, daha sonra sohbetlerine evin içerisinde devam eder, ancak tam da bu noktada dikkat çeken bir şey olur: Dış kapıda başlayan münasebet, evin içindeki diğer oda kapılarının önünde sürdürülür. Tüm önemli konuşmalar ayak üstü, bir kapı eşğinde gerçekleştirilir.

Eşik, girmekle çıkmak arasında, kapıdan içeri adım atmakla kendini dışarı bırakmak arasında duran bir sınırdır. Bir karar verme zorunluluğunu yakından hissettirdiği gibi bir ayrım yaşanacağını da haber verir. Dolayısıyla roman boyunca önemli karar ânlarının hep bir kapı eşğinde verilmesi daha da anlamlı bir hâle gelir. Besime Hanım evliliğin zaruri olduğunu İsmail Tayfur'a söylerken (Uşaklıgil, 2020a: 93) de Ferdi Efendi düğün gününün belirlendiğini söylerken de hep bir eşik üzerinde dururlar. (Uşaklıgil, 2020a: 151) Eşik, kahramanları gelecek için karar verilmesi gereken bir yol ayrımına sürükler.

Eşiği geçmek, bir karara varmak demektir; bir karara varmaksa artık olayların belirgin olarak şekillenmeye başlayacağını haber verir. Bu noktada en önemli mesele olan evlilik sorunu kahramanlar arasında uzun süre tartışılır ve ne yapılacağı konusu hiçbir zaman belirgin bir hâl almaz. Ancak İsmail Tayfur, Besime Hanım ve Hasan Tahsin Efendi'nin ısrarlarıyla nihayet Hacer ile evlenmeye karar verdiğinde eşği geçmiş olur. Bu karar aileye evde bildirildikten sonra odasına çekilen ve yalnız başına hayallere dalan İsmail Tayfur, sürgülediği kapının ardında kendisini daha farklı hisseder: Yaklaşmakta olan servet, onun için kazanılmış bir savaşın habercisi gibidir.

Bir diğerk örnekte, Besime Hanım ve Saniha, Ferdi Efendi'nin gönderdiği görücüleri dış kapıda karşıladıktan sonra büyük bir şaşkınlığa düşerler. (Uşaklıgil, 2020a: 93) Evlerini ziyarete gelen bu kişiler, onların alışık olmadığı, daha önce hiç görüşmediği, üstelik yan yana gelmeyi hayal dahi edemeyecekleri bir sınıftandır. Bütün mahalleli, İsmail Tayfur'un evinin önünde duran bu araba karşısında şaşkınlığa uğrar. Araba, farklı bir sınıfın göstergesi olarak hemen fark edilir. Onun önünde durduğu kapı “devlet kuşuyla” müjdelenmiş, işaretlenmiş gibidir. Her ne kadar alt sınıftan bir ailenin evine geldiklerini bilseler dahi görücüler bu evden içeri adım atarken hiç tereddüt etmez, gariplik duymazlar. Onların eşiği bu denli pervasız geçmeleri de her şeyin çoktan düşünülmüş olduğunu okura bildirir.

Burjuva ile yoksulların birbirlerini ilk kez gördükleri dış kapılar, daha sonra evin içerisinde farklı olayların gerçekleşmesini sağlar. Evde büyük bir heyecana sebep olan söz konusu zengin görücüler, büyük bir telaş gösterilerek Besime Hanım ve Saniha tarafından kusursuz olarak ağırlanmaya çalışılır. (Uşaklıgil, 2020a: 94-95) Dış kapıda başlayan olaylar, evin içinde ivme kazanarak sürdürülür. Bir önceki örneğin (görücülerin dış kapıda karşılanmasının ardından misafir odasında ağırlanmasının, Uşaklıgil, 2020a: 95) devamı olarak Besime Hanım, içeri buyur ettiği kahramanları en iyi şekilde ağırlamak için elinden geleni yapar. Onlar gittikten sonra ise kapı önünde gerçekleşen iki sahne, hem sınıf farklılığının devamı hem de kahramanların kişisel olarak içlerinde buldukları durumu göstermesi bakımından önemlidir. Bunlardan ilkinde Besime Hanım, oğlunu zengin bir kızla evlendirerek sonunda talih kuşunun başına konduğunu düşünür. (Uşaklıgil, 2020a: 108-109) İkincisinde ise Saniha, çok sevdiği ve aralarında özel bir ilişki olduğunu düşündüğü İsmail Tayfur'u maddi nedenlerden ötürü kaybettiğini anlar. (Uşaklıgil, 2020a: 109-110) Dolayısıyla kahramanlardan biri için lütuf kapıları sonuna kadar açılırken diğeri için tüm gelecek umutları sönüp gider. Kapı önünde gerçekleşen ve peş peşe gelen bu iki sahnede kapılar, kahramanlardan biri için ufuktaki mutluluğu, diğeri içinse felaketi işaret eder.

2.3.5. Kırık Hayatlar¹⁰

¹⁰ Halit Ziya Uşaklıgil'in *Kırık Hayatlar* isimli romanı ilk kez 23 Mayıs 1901'de *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edilmeye başlanmıştır. Tefrika, *Servet-i Fünûn* dergisinin Hüseyin Cahit Yalçın'ın “Edebiyat ve Hukuk” isimli makalesi nedeniyle kapatılmasıyla yarım kalmıştır. *Vakit* gazetesinde yeniden başlayan tefrika, 23 Mart 1922 ile 8 Temmuz 1922 tarihleri arasında burada yayınlanmıştır. *Kırık Hayatlar*, kitap olarak ilk kez 1924 yılında Orhaniye Matbaası'nda basılmıştır.

Bir romandaki kahramanların kendileri için önemli bir karar arifesinde olduklarını bildiren eşik, ayrıca onların hayatlarında yeni bir aşamaya geçeceklerini de haber verir. Bu durum kahramanlar tarafından verilen tepkiler aracılığıyla görünür kılınır. Uşaklıgil'in *Kırık Hayatlar* romanında Ömer Behiç'te görülen değişim de kapılar aracılığıyla ifade edilebilir, onun nasıl bir dönüşümün arifesinde olduğunu ortaya konabilir.

Kırık Hayatlar'ın ilk bölümünde eşine sâdık, evine bağlı, ailesine büyük bir önem veren, asla yalan söylemeyen, dürüst ve namuslu bir kişilik olarak tarif edilen Ömer Behiç, Neyyir isimli bir hastasının etkisiyle zamanla değişmeye başlar. Ömer Behiç'e o zamana kadar hiçbir kadının davranmadığı kadar sıcak ve yakın duran Neyyir, serbest konuşması ve tavırlarıyla da onun dikkatini çeker; ancak Neyyir konusunda Ömer Behiç'i asıl cezbeden ve onun da kendisine karşı ilgili olduğunu anlamasını sağlayan olay, yakın arkadaşı Bekir Servet Bey'in onu ziyaret ettiği bir gün ortaya çıkar.

Yakın arkadaşı Ömer Behiç'i ziyaret eden Bekir Servet Bey, evden ayrılmak üzereyken kapı eşiğinde bir şey hatırlamış gibi durur ve ona, Neyyir'in kendisini sorduğunu söyler. Neyyir, Bekir Servet Bey'in birlikte olduğu kadının kız kardeşi olması münasebetiyle Servet Bey'in yakından tanıdığı biridir. Kendisinden bunca etkilendiği kadının çevresine ondan bahsetmesi Ömer Behiç'i oldukça şaşırtır ve heyecanlandırır. Nasıl bir cevap vereceğini bilemeyen Ömer Behiç, önce arkadaşını geçiştirir, ardından da Neyyir ile görüşmeye devam etmek için çeşitli bahaneler bulmaya karar verir. Ancak buna çok da gerek kalmadan, önce hastalık ardından da farklı bahanelerle Neyyir sık sık kendisini ziyaret etmeye başlar. Burada önemli olan kapı eşiği aracılığıyla işaret edilen gerçeklerdir. Ömer Behiç'in ilk kez tam mânâsıyla Neyyir'den hoşlandığını anlaması ve onunla görüşmeyi sürdürmeye karar vermesi

Küçüklüğünden beri en büyük arzusu kendisine ait bir ev sahibi olmak olan Ömer Behiç, nihayetinde tüm birikimini kullanarak Şişli'de bir ev yaptırır ve hayallerini gerçekleştirir. Eşi Vedide, kızları Leyla ve Selma ile bu evde yaşamaya başlayan Ömer Behiç, muayenehanesini de buraya nakleder ve hastalarını evin bir odasında kabul eder. Ömer Behiç, uzun yıllardır görmediği Bekir Servet Bey ile karşılaşır ve onun çapkınlık hikâyelerinden etkilenir. Hasta olduğunu bahane ederek kendisini ziyaret eden ve yasak ilişkileriyle meşhur olan Neyyir isimli bir kadınla görüşmeye başlayan Ömer Behiç hızla kendisini kaybeder ve artık evinden uzaklaşır. Uzun süre eve uğramayan Ömer Behiç, nihayet kızı Leyla'nın çok hasta olduğunu öğrenir, ancak onu kurtaramaz. Romanın son sahnesinde Neyyir ile olan yasak ilişkisini sonlandıran Ömer Behiç'in önce kızının mezarını ziyaret ederek af diler, daha sonra Şişli'deki eve gelerek Vedide'nin ayaklarına kapanır. Roman, Ömer Behiç'in Vedide'ye sarılması ve onun saçlarının bembeyaz olduğunu görmesiyle son bulur.

kapı eşiği üzerinde gerçekleşen bu diyalogun ardından olur. “Veda ederken sokak kapısında, ‘Neyyir’i sormuyorsun,’ dedi, ‘seni diline dolamış, senden başka bir şeyden bahsetmiyor. Dün akşam saatlerle senin için benden tafsilat istedi. Bereket versin sen uslu çocuksun, Nebile’nin annesine dediği gibi.” (Uşaklıgil, 2020c: 150) Dolayısıyla bu ilişkinin başladığı noktanın Servet Bey’in Ömer Behiç’e Neyyir’den bahsettiği sahne olduğu söylenebilir. Eşik, Ömer Behiç’in hayatında odak noktasının Vedide’den Neyyir’e doğru kaymaya başlayacağını bildirir. Tam da bu süreçte kapı eşiği üzerinde gerçekleşen bir başka sahne ise bu ilişkinin daha sonra ne tür sorunlara neden olacağını, Ömer Behiç’in hayatında ve karakterinde ne gibi değişikliklerin görülebileceğini haber verir.

Gizli kapaklı bir şekilde Neyyir ile buluşmaya başlayan Ömer Behiç, bir gün eve döndüğünde eşi Vedide tarafından kapıda karşılanır. Eşine gününün nasıl geçtiğini ve neler yaptığını soran Vedide, onun bir ân heyecanlandığını fark eder. Ömer Behiç, eşine ne cevap vereceğini düşünürken ona ufak bir yürüyüşe çıktığını, pek bir şey yapmadığını söyler. Böylece Ömer Behiç ilk kez eşine karşı yalan söylemiş olur.

Ve hiçbir zaman yalan söylemek mecburiyetinde kalmadığından, belki arada bir, endişe verebilecek mahiyette teferruatı meskût geçmek suretiyle, bütün gününü saati saatine, ona sual iradı için külfet ihtiyarına hacet bırakmak istemeyerek, en hurda tafsilatına kadar anlatmak itiyadındaydı. Hâlbuki bugün birinci defa olarak yalan söyleyecekti, birinci defa olarak yalanın hain eli evinin kapısına vuracak ve eşiğinden geçecekti. (Uşaklıgil, 2020c: 188)

Bu yalandan sonra sık sık eşini aldatmaya başlayan Ömer Behiç, onu türlü bahanelerle idare etmeye, hayatını bambaşka bir yöne sürüklemeye devam eder. Bu ândan itibaren ortaya bambaşka bir karakter koyan Ömer Behiç, artık farklı bir kişilik olarak gözükmetedir. Bu sahnede kapı eşiği, Ömer Behiç’in kişiliğinde birtakım değişikliklerin söz konusu olmaya başladığına işaret etmesiyle ön plana çıkar; çünkü bu değişiklikler okura Ömer Behiç’in artık başka bir karakter olacağını haber verir. Doğrularla yalanlar, hilelerle gerçekler böylece roman boyunca çarpışmaya, Ömer Behiç’i söylediği her bir yalanla, evinden uzakta geçirdiği her bir geceyle başka biri olmaya zorlar. Bu dönüşüm de söz konusu eşik aracılığıyla işaretlenmiş olur.

Kırık Hayatlar'daki söz konusu iki eşik sahnesi, iki açıdan oldukça önemlidir. Bunlardan ilki, Ömer Behiç'in hayatına dair büyük bir karar vermesine neden olur: Neyyir'le görüşmeyi sürdürme. Bu karar, kendi içerisinde onu eşini aldatmaya ve ailesinden/evinden uzaklaşmaya iter ve böylelikle romandaki asıl olaylar silsilesi de başlamış olur. Eşik, söz konusu karar aracılığıyla Ömer Behiç'in hayatındaki ayrım noktasını işaret eder. Eşiğin öte tarafına geçmek, evden uzaklaşmak demektir. İkinci eşik sahnesi ise onun ilk defa eşine yalan söylediği sahnede görülür. Buradaki temel ayrım, Ömer Behiç'in kendi karakterinde artık büyük bir dönüşümü gerçekleştiriyor olmasıdır. Romanın ilk bölümünde evine bağlı, eşine sâdik bir eş olarak gözüken Ömer Behiç, artık onlardan uzaklaşmaya, hiç düşünmeden eşine yalan söylemeye başlamıştır. Bu da karakter itibariyle onun başka birine dönüşmeye başladığını haber verir. Böylelikle de hayatındaki iki büyük değişiklik, üzerinde durduğu eşik aracılığıyla ilan edilmiş olur.

Eşikten evin içine sızmaya başlayan kötülük zamanla herkesi etkisi altına alır, felaket adım adım bu eve yaklaşır. Evin etrafına çöken kara bulutlar, çok geçmeden herkesi büyük bir sarmalın içerisine sürükler.

2.4. Geleceğe Atıf

Kapılar, zamansal sıçramalarda, belirli bir zaman çizgisi aralığında yaşanan hadiselerde ve verilen kararlar sonucunda olayların hangi aşamaya varacağını gösterme konusunda Halit Ziya Uşaklıgil romanlarının belirleyicilerinden birisidir. Öyle ki belirli bir kapı önünde gerçekleşen sahneler, o roman bağlamında dile getirilen hikâyenin nasıl değiştiğini açıkça ortaya koyması bakımından son derece önemlidir. Bu aşamada gerek roman içerisinde geleceğe dair bir atıf yapılacağı esnada, gerekse mutlulukla felaket arasında geçen süreyi tayin etmede kapılar, ayırt edici unsurlardır.

2.4.1. Sefile

Kapılarla ilgili en temel meselelerden birisi, onun aracılığıyla romanlar içerisinde ileride gerçekleşecekler dair çeşitli atıfların yapılması, daha sonra yaşanacak kırılmalar için çeşitli işaretlerde bulunulmasıdır. *Sefile*, diğer birçok konuda olduğu gibi geleceğe atıf meselesinde de dikkat çeken ilk romandır. Anlatıcının roman içerisinde yaşananlardaki kırılma noktalarını ve geleceğe atıfları kapılarla

işaretlemesi, âdeta onu mühürlemesidir. Bu doğrultuda *Sefile*'deki en önemli atıflar Çamlıca'daki köşkün kapısına dairdir, çünkü bu kapı, peş peşe gelen iki sahnede romanın bütün çehresini değiştirmiş, ileride olayların nasıl bir dönüşüme uğrayacağına dair de ipuçları vermiştir. Bu sahnelerden ilki, metresi İkbâl'den uzaklaşmaya başlayan İhsan Bey'in bir süredir takip etmekte olduğu Mazlume ile evden ayrılırken karşılaşması: “İhsan Bey aheste aheste kapıya takarrüp etti. İkbâl'e son bir nazar daha fırlatarak dışarıya çıktı. Lakin henüz aşağıya inmeye başlamamıştı ki karşısında Mazlume'nin çehre-i masumanesi görüldü. Genç kız bu tesadüften fena hâlde sıkılmış gibi kıpkırmızı kesildi. İhsan Bey de ne yapacağını şaşırıldı. Kalbi şiddetli denilecek bir suretle vurarak aşağıya indi.” (Uşaklıgil, 2018a: 96); diğeri ise büyük felaket öncesi Mazlume'nin kendisini kapıda karşılayıp sorguya çeken İhsan Bey'e karşı içinde biriken öfkeyi kusmasıdır: “Siz her gün dışarıya çıktığınız zaman ben nereye gittiğinizi, nereden geldiğinizi soruyor muyum? Zannım siz harekâtınızda ne kadar hür iseniz ben de o kadar sebestim. Siz çıkıyorsunuz, ben de çıkarım. Ben size mâni olamam Siz de benim harekâtıma mümanaat edemezsiniz. Siz sarhoş oluyorsunuz, beni azaplar içinde yaşıyorsunuz. Benim mukabele etmecliğime ne mâni olabilir? (Uşaklıgil, 2018a: 140-141). Tüm bu olaylar sırasında ilk gelişme, İkbâl'in hastalanması ve İhsan Bey'in doktorun tavsiyesine uyarak evdekileri Çamlıca'da ferah ve aydınlık bir köşke naklettirmesi ile olur.

Sefile'deki kahramanlar, yeni taşındıkları Çamlıca'daki köşkte eski yaşayış tarzlarını devam ettirirler. Ağır bir hastalık sürecinden geçen İkbâl, doktorların tavsiyesine uyarak vaktini odasında dinlenerek geçirir. Evin tüm işini Mazlume görürken İkbâl ve Mihriban kendi işleriyle uğraşmakta, İhsan Bey de sık sık köşkte kalarak sevgilisiyle vakit geçirmektedir. Ancak bir süre sonra İkbâl için durum giderek ağırlaşmaya başlar. Aynı süre zarfında bu hastalıktan sıkılmaya başlayan İhsan Bey'de de çeşitli yorgunluklar baş gösterir. Burası, İhsan Bey ve romanın ilgi odağının yavaş yavaş İkbâl'den uzaklaştığı noktayı işaret eder. İhsan Bey, İkbâl'i ziyaret ettikten sonra köşkten ayrılmak üzere olduğu bir gün kapıda Mazlume'yi görür ve onu görür görmez kalbi “şiddetli denilecek bir suretle vur”maya (Uşaklıgil, 2018a: 96) başlar: “İhsan Bey aheste aheste kapıya takarrüp etti. İkbâl'e son bir nazar daha fırlatarak dışarıya çıktı. Lakin henüz aşağıya inmeye başlamamıştı ki karşısında Mazlume'nin çehre-i masumanesi görüldü. Genç kız bu tesadüften fena hâlde sıkılmış gibi kıpkırmızı kesildi. İhsan Bey de ne yapacağını şaşırıldı. Kalbi şiddetli denilecek bir suretle vurarak aşağıya indi.” (Uşaklıgil, 2018a: 96) Kapı önünde gerçekleşen bu bir ânlık karşılaşma,

İhsan Bey'in İkbâl'den sıkılmaya başlayacağına dair geleceğe atfın, ileride yaşanacakların göstergesidir.

İkili arasındaki yakınlık İhsan Bey'in davranışlarından okunduğu gibi Mazlume'nin artık kimseden kaçmayarak özgür bir şekilde ortalıkta dolaşmaya başlamasıyla da fark edilebilir (Uşaklıgil, 2018a: 95-97). Öyle ki önceden İhsan Bey'in adını duyduğunda kendi odasına çekilen Mazlume artık evde rahatlıkla dolaşmakta, es kaza bir kapı önünde âniden İhsan Bey ile karşılaşsa hiç rahatsızlık duymamaktadır. Dolayısıyla kapı önünde gerçekleşen söz konusu ilk hadise, hem kahramanlar arasındaki ilişkilerin nasıl değiştiğine işaret etmekte, hem de ikili arasında karşılıklı olarak gelişen duyguları görünür kılmaktadır. Üstelik birbirlerinin bakışlarından, davranışlarından ve hareket tarzından etkilenen ikili, bedenlerinin ve jestlerinin konuşmasına rağmen dillerindeki sessizliklerini muhafaza etmekte, her zamanki düzenlerini sürdürmektedir. Bununla birlikte ateşlenen kıvılcım her ikisini de yakar ve bir süre sonra yaşanacaklara zemin hazırlar. Nitekim daha sonra aynı kapı önünde gerçekleşecek bir başka sahne (İkbâl'in yorgun bir hâlde bahçeden dönmekte olan İhsan Bey ve Mazlume'yi kapıda beklerken düşüp ölmesi) ile mühürlenecek ilişki, arkasında büyük bir felaket bırakacaktır.

İkbâl'in artık tamamen hastalığın pençesine düştüğü bir gün, İhsan Bey oda penceresinden Mazlume'nin dışarı çıktığını görür. Bunun üzerine kendisi de odasını terk ederek onun peşinden gider. Mazlume'yi bahçenin karanlık bir köşesine kadar takip eden İhsan Bey, Mazlume'ye tecavüz eder. Bu olaydan biraz sonra İhsan Bey sessiz sedasız bir şekilde köşke doğru yol alırken görülür. Tam da bu noktada romanın en can alıcı hadiselerinden birisi gerçekleşir. Mazlume ve İhsan Bey'i bekleyen İkbâl, kapı önünde dikilmiş, gözünü kırpmadan onlara bakmaktadır.

Firar ediyormuş gibi süratle ilerledi. Lakin köşkün kapısına yaklaştığı zaman yıldırımla vurulmuş gibi bağıteten tevakkuf etti.

Eşiğin üzerinde gayr-ı müteharrik, tehdit-amiz bir hayal gördü. Haşyetle geriye çekildi; fakat firar etmeye muktedir olamadı.

...

Can-hıraş sineçak bir feryat ederek kolları arasında hayattan mütelezziz olduğu adamın ayakları altına düştü.

Bu feryadın akisleri etrafta henüz tanın-enzaz oluyordu ki İkbâl put gibi hareketsiz durmakta olan İhsan Bey'in ayakları altında son nefesini ikmal etmişti. (Uşaklıgil, 2018a: 109-110)

Daha fazla dayanamayan İkbâl, olduğu yere düşerek bahçe kapısının eşğinde can verir. Böylelikle bir önceki sahnede İhsan Bey ile Mazlume arasında gelişmekte olan ilişkiyi görünür kılan kapılar, bu kez İkbâl'in ölümünü, dolayısıyla o güne kadar bir şekilde sürdürülen hiyerarşik düzenin sonunu, bir felaketi haber verir. (Uşaklıgil, 2018a: 109-110) Bu ölüm, artık roman boyunca yaşananların ve tüm kahramanların hikâyesinin tepetaklak gideceğinin de habercisidir.

Uşaklıgil romanlarında kapı önünde gerçekleşen hiçbir felaket, salt o ân ile ilgili değil, romanın bütününe kapsayan bir hadisedir. Dolayısıyla İkbâl'in felaketi bir süre sonra romandaki herkesin felaketi olur. Kapı önünde teslim edilen bu ruh, ağırlığını hem Çamlıca'daki köşkte hem de kahramanların bedenlerinde hissettirir. Böylece üst üste gerçekleşen bu iki sahne arasında kurulan ilişkide kapılar kilit bir rol oynar, zamansal bir bütünlük sağlayarak anlatı zamanı içerisinde yaklaşmakta olan felaketleri işaret eder.

Artık köşkün tek hâkimi olan Mazlume, ne yaparsa yapsın İhsan Bey'i evine bağlayamamış, onun sık sık içki âlemlerine gidişini seyretmek zorunda kalmıştır.

Yıldızlar hazin, hafif ziyalarla iltimaa başlamış, kesif ziyalarla zulmetlerden mürekkep bir sütte-i hayal-amiz semavatı istila etmişti ki genç kızın fikri, mevcelerin musiki-i hazini ile acı acı mütalaat içinde galkan idi.

Bu esnada kapının yavaşça açıldığı işitildi. İhsan Bey Mazlume'nin orada bulunduğundan haberdar değilmiş gibi geçerek odasına girdi.

Mazlume anladı. İhsan Bey sarhoş olarak avdet ediyordu.

Genç kız İhsan Bey'in içtiğini bilirdi, fakat birlik yaşamaya başlayalıdan beri bu adetini terk etmişti.

Fakat niçin şimdi sarhoş olarak geliyordu? (Uşaklıgil, 2018a: 127-128)

Bu durum karşısında sinirlenmiş, İhsan Bey'den intikam alarak onu yaptıklarına, kendisini yalnız bırakışlarına karşı cezalandırmak istemiştir. Mihriban ile Galata'daki bir geneleve giden Mazlume, orada bir erkekle beraber olmuş, dönüşte de İhsan Bey'i evde kendisini beklerken bulmuştur.

Genç adam tevehhüründen deli gibi etrafına tehdid-amiz işaretler yolluyor, ağzından hiddetli sözler boşanıyordu. Istrabı son dereceye varmıştı ki kapının açıldığını işitti. Bir sürat-i harikulade ile aşağıya koştu, parçalayacakmış gibi Mazlume'nin üzerine hücum etti. Ağzından şu sualin hiddetten boğulmuş bir sesle çıktığı işitiliyordu:

'Nereye gittin? Söyle diyorum sana, nereden geliyorsun? (Uşaklıgil, 2018a: 140)

Tam da bu ânda kapılar, yine geleceğe atıf yapan bir yapıya bürünür ve art arda gerçekleşecek iki sahne arasında bir köprü olma görevini üstlenir. Bu sahnelerden ilkinde İhsan Bey, evde bulamadığı Mazlume ve Mihriban'ı kapı önünde beklemektedir. İkili geldiğinde İhsan Bey tarafından sorguya çekilir ve Mazlume tüm olan biteni itiraf eder. Bu durum karşısında sinirlenen İhsan Bey öfkeyle kapıyı çeker ve gider. Yalnız kalan Mazlume, sebep olduğu felaketle aldığı intikam arasında bir yerde sıkışıp kalır. İkincisinde ise bu kez İhsan Bey Mazlume'yi beklemektedir. Eve oldukça geç bir saatte dönen Mazlume, İhsan Bey'e fuhuşhaneden geldiğini ve başka bir erkekle birlikte olduğunu söyler.

İlk kez İhsan Bey'in dönüşü olmayan ayrılığını işaret etmek için çarpılan kapılar, roman içerisinde biraz sonra Mazlume tarafından tekrar vurulacak, büyük bir gürültüyle tüm köşkü çınlatacaktır. Hamile olduğunu İhsan Bey'e söyleyen (Uşaklıgil, 2018a: 148) ve bu "müjde" karşılığında kendisinin fuhşa düşmüş bir kadın olduğunu işiten Mazlume, yanına Mihriban'ı da alarak köşkü ebediyen terk eder. Ancak bu terk ediş sırasında kapıyı öyle hızlı çarpar ki, bu davranış onun ne kadar kararlı olduğunu, bu gidişin dönüşü olmadığını vurgular. "İhsan Bey, Mazlume ile cereyan eden şiddetli muhaverenin taht-ı tesirinde son derece bir hiddetle gezinmekte idi ki sokak kapısının kapandığı işitildi. İhsan Bey birdenbire tevakkuf etti, dinledi. Kapının gürültüsü bir mezarın üzerine atılan son toprağın çıkardığı sada kadar hazin idi. Genç adam kalbinde

bir damarın koptuğunu hissetti. Bu kapının muaşakaları üzerine ebediyen kapanmış bir tabut kapağı olduğunu cezm ediyordu.” (Uşaklıgil, 2018a: 152) Bu noktada anlatıcı tarafından dile getirilen son cümleler, aslında daha önce de yapılan atıf bağlamında romanın nasıl bir sonla biteceğini de haber verir. Nitekim romanın son sahnesinde İhsan Bey ve Mazlume, karanlık bir kulübede, yan yana can vermiş olarak, kendi sessiz mezarlarında baş başa görülecektir.

2.4.2. Nemide

Nemide, Uşaklıgil romanlarında önemli bir yerde duran “kıskançlık” temasının işlendiği ilk romandır. Bu, daha sonra kaleme alınan *Ferdi ve Şürekâsı*, *Aşk-ı Memnû* ve *Nesl-i Ahir* gibi romanlarda da devam eder.

Nemide, çocukluğundan beri babası Şevket Bey ve kuzeni Nail konusunda çok titiz davranmış, onları herkesten kıskanmıştır. Özellikle de çocukluktan genç kadınlığa eriştiği süreçte Nail, Nemide için daha da önemli biri hâline gelmiştir. Bunu hiçbir zaman dile getirmese de içten içe Nail’e karşı duyduğu yakınlık, ona dair beslediği umutlar, evlilik düşüyle ilgilidir. Bu yüzden Nemide’nin kıskançlık krizleriyle karşılaşılan sahneler, romanın geleceğiyle ilgili önemli işaretleri içerisinde barındırır; çünkü daima kapı önünde gerçekleşen bu kıskançlık krizleri, belirli bir tutarlılık göstererek roman boyunca benzer şekilde sürdürülür. Öyle ki mekân değişip Şevket Bey ve ailesi Çamlıca’daki köşkten Beylerbeyi’ndeki yalıya taşınırsalar da kıskançlık krizleriyle bağlantılı sahneler kapılarla ilintili olarak benzer şekilde kurgulanır.

Nemide’nin kapı önünde dikilirken geçirdiği ilk kıskançlık krizi, zamanla gelişip daha da sarsıcı bir hâle gelen bu durumu özetler niteliktedir, çünkü bu sahne romanın yapısını etkilediği kadar ileride olacaklara dair de önemli bilgiler barındırır. Bu sahnede Nemide, evin içinde heyecanla koşturup Nail’i beklerken görülür. “Bütün ev halkı Nemide’nin Nail’e merbutiyetini biliyor, çocuğun bu husustaki suallerini tebessümlerle telakki ediyordu. (Uşaklıgil, 2017a: 64) Uzun süredir Nail’in yolunu bekleyen Nemide, Nail okuldan fırsat bulup kendilerini bir türlü ziyaret etmediği için üzgündür. Bir gün bahçe kapısında Nail’i gördüğünde heyecanla ona bakar, seslenir ve hızla kapıya doğru koşmaya hazırlanır. “Saat beş raddelerindeydi. Nemide hep bahçede dolaşıyordu. Birdenbire sokak kapısının çalındığı işitildi, çingırağın ihtizazını işitir işitmez tevakkuf etti, küçük bir tereddütten sonra koşmaya başladı.” (Uşaklıgil, 2017a: 65) Ancak kapıdan içeri giren Nail, ona hiçbir yakınlık göstermeden yoluna

devam eder ve Nemide'yi uzaktan selamlamakla yetinir. Doğrudan Şevket Bey'in yanına giderek onunla görüşür (Uşaklıgil, 2017a: 65). Bu davranışının ardından olduğu yerde kalakalan Nemide, az önce Nail'in içeriye girdiği kapının önünde onun kendisini hiç önemsemediğini, dahası hiç sevmediği düşünür ve kıskançlıktan ne yapacağını bilemez. Hırpanileşerek tekrar bahçeye dönen Nemide, gün boyu Nail'e kaba davranır ve odasından çıkmaz. Nail evi terk edene kadar da kesinlikle onunla görüşmez, onun tüm iletişim çabalarını geri çevirir. Bu duruma bir anlam veremeyen Şevket Bey ise daha fazla kızının üzerine gitmek istemez.

Nemide'nin geçirdiği bu ilk kıskançlık krizi roman içerisinde ileride olacıklara yönelik birçok atıf barındırır. İlk olarak Nemide'nin kıskançlıktan gözü kör olabilecek bir karaktere sahip olduğu vurgulanır. Anlatıcının özel olarak üzerinde durduğu bu durum, kıskançlığın *Nemide*'yi biçimlendiren en önemli meselelerden birisi olduğunu gösterir. Öte taraftan daha sonra benzer şekilde tekrar eden bir başka sahnede Nemide, yine bir kıskançlık krizi sonrasında Paris'e öğrenim görmeye gidecek olan Nail'i görmeyi reddeder. "Serzenişler, istirahatlar hatta Şevket Bey'in ısrarları fayda vermedi; genç kızın kapısı açıldı. Niçin? Kimse bilmiyordu." (Uşaklıgil, 2017a: 101) Bu kez ilk sahnede yaşananlar ters yüz edilerek yeniden düzenlenir; Nail, Nemide ile konuşmak için elinden geleni yapar, ancak önemsenmediğini görür ve oradan ayrılır. Bu iki olay arasındaki benzerlik, kendi içerisinde tekrar eden sahnelerde kapıların düzenli olarak vurgulanan bir unsur olduğu düşüncesini destekler. Kıskançlık duygusunun ağır bastığı bu sahnelerde kapılar, kahramanların birbirlerini gördükleri veya birbirlerini görmeyi reddettiklerini açığa çıkaran ana unsur olur. Zira ilk sahnede Nail'i kapıda gören ve ona doğru hareketlenen Nemide, daha sonra onunla görüşmeyi reddeder, bunu da bir başına oturduğu odasının kapısını sürmeleyerek yapar. Üstelik *Sefile* ve *Aşk-ı Memnû* gibi romanlarında da ön plana çıkan bu gibi durumlar, tekrarlanan sahnelerin kahramanların (kıskançlık, öfke, nefret gibi) karakter özelliklerinin romanda önemli bir yer edineceğini bildirir. Sözelimi Bihter de Mazlume de içerisinde buldukları durumdan hoşlanmadıklarında bunu kapılarını sürgüleyerek ifade ederler. Ancak tam da bu noktada kahramanların kapılarını sürgüleyerek ortaya koydukları tepki, gelecekte onların bu unsurlarla yüzleşmesine neden olur. İlk romanda Mazlume, tiksindiği fuhuş hayatına düşer, bir diğer romanda ise Bihter, artık görüşmek istemediği Adnan Bey'i bir türlü kendisinden uzaklaştırılmaz. Bu da onların hayatlarındaki (geleceklerindeki) kırılma noktalarının bu unsurlarla bağlantılı olarak gerçekleşeceğini haber verir.

2.4.3. Ferdi ve Şürekası

Ferdi ve Şüreka'sında daha önce de bahsedildiği gibi romandaki olayların yönünü değiştirecek tüm olaylar bir kapı önünde gerçekleşir. Üstelik bu kapılar, belirli bir süreklilikle tekrar ederek daha sonraki kimi sahnelerde ana mekân görevini üstlenir.

Roman boyunca sık sık karşımıza çıkan kapılar, kimi sahnelerde mekânla ilgili en önemli unsur olarak ağırlığını açıkça hissettirir. Bu, roman içerisinde tekrarlanan ve daha önce de bahsedilen sahneler için bütünleyici bir rol üstlenir, Hacer'in yatak odasının veya Ferdi Efendi'nin ofisinin kapısı gibi. Bu da anlatıcı tarafından belirlenen bir mekânın, farklı sahnelerde kullanılarak o noktada yaşananlar arasında belirli karşıtlıklar kurulmasını sağlar. (Hacer'in yatak odası için Uşaklıgil, 2020a: s. 23, s. 25, s. 33, s. 151 ve s. 158; Ferdi Efendi'nin oda kapısı için Uşaklıgil, 2020a: 39, s. 51 ve s. 168'e bakılabilir.) Sözgelimi Hacer'in oda kapısı, hem evlilik görüşmelerinin olumlu sonuçlandığının ilan edildiği yer, hem de felaket ânında evin yanmaya başladığı noktadır. Talihle felaket aynı noktada başlar, aralarında devridaim bir ilişki söz konusudur. Böylelikle bir süre için olay örgüsünde olumlu gelişmelere ev sahipliği yapan bir kapı, daha sonra felaketin hazırlayıcısı olarak ön plana çıkar ve söz konusu iki olay arasında keskin bir karşıtlık oluşturur. Evlilik sürecinin resmi bir hâl aldığı ve Hacer'e bildirildiği sahneyle (Uşaklıgil, 2020a: 151) İsmail Tayfur'un sinir krizi geçiren Hacer'i kucaklayarak yanmakta olan evden uzaklaştığı sahne bu anlamda karşılaştırılabilir (Uşaklıgil, 2020a: 183). İlk sahnede Hacer, bütün içtenliğiyle yakında âşık olduğu erkeğe kavuşmanın hayalini kurarken ikincisinde artık her şey bitmiş, sevdiği kişinin kendisini başka bir kadınla aldattığını öğrenmiştir. Bu noktada karşıtlığın doğrudan Hacer'in kapısının önünde gerçekleşen sahnelerde ortaya çıkması, bu iki sahne arasında geçen sürede olayların ne denli farklılaştığını göstermesi bakımından da dikkat çeker.

İleriye doğru atıf yapılacak ilk sahnede İsmail Tayfur ile Hacer arasındaki evliliğe kesin olarak karar verilmiş, nikâh günü belirlenmiştir. (Uşaklıgil, 2020a: 150-151) Ferdi Efendi evlilik gününü kızına bildirmek için büyük bir sevinçle onun odasına doğru yola çıkar. Gerek Hasan Tahsin Efendi gerekse Ferdi Efendi, bu kararın büyük bir hayra vesile olacağı görüşündedir. Ferdi Efendi, alınan kararları yine evdeki bir kapı önünde kızı Hacer'e bildirir. (Uşaklıgil, 2020a: 151) Bu kapı daha sonra birçok trajediye sahne olacak Hacer'in yatak odasının kapısıdır. Burada karşılaşılan kapının

Hacer'in yatak odasının kapısı olması, evlilik kararının ona orada bildirilmesi ve sonrasında yaşanacaklar düşünüldüğünde romanda çizilen rota daha anlaşılır olur. Bu kapalı kapılar, olay örgüsünde biraz sonra gerçekleşecek trajediye açılacak perdeler gibi belirirler. Böylece kitabın başında işaretlenen alan, her şey sona erip roman sona ermek üzereyken kendisini hatırlatır. Hacer'in yatak odasının kapısı, olduğu gibi romanın kırılma noktalarına ev sahipliği yapar ve kendi geleceğini de içerisinde barındırır, ancak her şeyi yakıp kavuran yangınla yok olur.

Bir başka sahnede kapılar, düğün günü gelip çattığında önemli bir rol üstlenir. Burada ön plana çıkan ve tarafların bu evliliğe nasıl yaklaştığı açıkça ortaya çıkaran tutum, bu evliliğin doğuracağı temel sorunları işaret etmektedir. Kendi düğünü olmasına rağmen düğün boyunca sessiz kalan İsmail Tayfur ahdin arkasından da sessizliğini sürdürür (Uşaklıgil, 2020a: 165-168). Tüm bu olanlar yine aynı noktada, Hacer'in yatak odasının önünde cereyan etmektedir. Olan bitenin ve İsmail Tayfur'un kendisine karşı isteksizliğinin ayırdına varan Hacer, âniden mutsuz bir çehreye bürünür. Bu noktada babasıyla geçen konuşmada, ona tüm hissettiklerini anlatır. Ferdi Efendi'nin sapsarı bir suratla görüldüğü bu kapı önü sahnesi, işlerin kötüleşeceğinin habercisidir. (Uşaklıgil, 2020a: 168) Hastalığın rengi olan sarı, Hacer'in sinir krizlerini ve yaklaşmakta olan felaketi vurgulamaktadır. "Birden bu gürültü kesildi, derin bir sükûn hasıl oldu. Saniha kapıların açıldığını, Ferdi Efendi'nin sararmış benziyle içeriye girdiğini..." (Uşaklıgil, 2020a: 168)

Bu olayın devamında, sessizliğin olan bitene karşı bir tepki olarak belirlediği bir başka sahnede Hacer, babası Ferdi Efendi'yi odasında ziyaret eder. Hacer, İsmail Tayfur'un bir "Seni seviyorum," sözüne evlilik gecesi boyunca mazhar olamadığını ve bu durumun kendisini büyük hayal kırıklığına uğrattığını söyler:

"O vakit zihninden bir fikir geçti, kendisine acıyacak birisine muhtaçtı.

Babasının odasına kadar çıktı, kapıya vurdu...

Kapı açıldı....

Ferdi Efendi sapsarı kesildi." (Uşaklıgil, 2020a: 168)

Ferdi Efendi'ye dair bu sahnedeki son imge, yine sapsarı bir yüzdür. Bu kez Ferdi Efendi'nin oda kapısının önünde beliren bu ifade, onun mirasının büyük bir felaket sonucu ortadan kaybolacağına işaret etmektedir. Böylece Ferdi Efendi'nin yüzünün

sapsarı kesildiği ilk kapı önü sahnesinde evliliğin, ikincisinde ise zenginliğin sonunun yaklaşmakta olduğuna atıfta bulunulur. Bu atıflar, kapı önünde gerçekleşen söz konusu kısa diyaloglarla aktarılır. Burada olayların yine belirgin bir şekilde kapı önünde gerçekleşmesi, kapıların olay örgüsünde sahip olduğu değere işaret etmektedir.

2.4.4. Kırık Hayatlar

Kırık Hayatlar'da geleceğe atıf, Ömer Behiç'in Şişli'de yaptırdığı yeni evin kapı zili aracılığıyla gerçekleştirilir. Romanın olay örgüsü bağlamında çok özel bir yerde duran bu kapı zili, yalnızca iki sahnede ön plana çıkar ve bunlar, romanda olayların nasıl şekillendiğini açıkça gösterir. Söz konusu ilk sahnede çalan zil evdeki herkesi mutlu eder, Ömer Behiç ve Vedide'yi heyecanlandırır. Zira bu zil sesi yeni evlerinde onları ziyarete gelen ilk misafirin habercisidir. "Birden sustu. Kapı mı çalınmıştı? Evet, Selma da öyle zannetmişti. Yeni evlerinin kapısını birinci defa olarak işitiyorlardı. Bu, evin içinde mühim bir vaka ehemmiyetini aldı." (Uşaklıgil, 2020c: 64) İkinci sahnede ise artık evini nadiren ziyaret eden, vaktini metresi Neyyir ile geçiren Ömer Behiç'i ürkütür, korkmasına neden olur. Bu, hem beklemediği bir misafiri kabul etme zorunluluğundan, hem de olası bir hastayla meşgul olma mecburiyetinden ileri gelir. Ömer Behiç'in bu noktada istediği tek şey yalnız kalmaktır. "Kapının zili çalındı. Ömer Behiç durarak dinledi. Tababet hayatında onun saatlere hiçbir tasarruf hakkı yoktu. Uykudayken, yemekten, artık her işini bitirmiş, gününü ikmal etmiş addetmek lazım gelen zamanlarda bir el gelir, kapısını çalar, onu yatağından, sofrasından alır götürürdü. Onun için her kapı çalınışında kalbinde ufak bir korku hissi uyanırdı..." (Uşaklıgil, 2020c: 192)

Hayatı boyunca en büyük hayali kendi zevkine göre bir ev yaptırmak olan ve bu hayalini nihayet gerçekleştiren Ömer Behiç, ailesiyle bu eve yerleşirken mutlu ve heyecanlıdır. Bir yandan çocuklara odalarını gösteriyor, öte yandan eşi Vedide ile evi nasıl dayayıp döşemeleri üzerine konuşuyordur. Öyle ki tam bu sırada evin zili çaldığında kimse ne yapacağını bilemez. Herkes büyük bir heyecana kapılır, çünkü hayatlarında ilk defa misafir ağırlayacak, üstelik gelen her kimse bu kişi yeni evlerinin ilk konuğu olacaktır. Daha önce Vedide'nin ailesi ile onların Beşiktaş'taki evinde yaşayan çift için bu büyük bir değişikliktir. Nihayetinde bu ilk misafir, Vedide'nin arkadaşlarından Suzidil olur. Suzidil, Ömer Behiç tarafından heyecanla karşılanır ve ilk "misafir"leri olarak kabul edilir. Her şey o kadar heyecan verici ve yolundadır ki,

bu durum kahramanların ellerinin ayaklarının birbirine dolanmasından anlaşılabilir. “Birden sustu. Kapı mı çalınmıştı? Evet, Selma da öyle zannetmişti. Yeni evlerinin kapısı birinci defa olarak işitiyorlardı. Bu, evin içinde mühim bir vaka ehemmiyetini aldı. Yukarıdan Vedide’nin sesi işitildi: ‘Bey! Kapı mı çalındı?’” (Uşaklıgil, 2020c: 64)

Bu sahne birçok açıdan önemlidir çünkü daha sonra yeniden kurgulanacak, bu sayede romandaki kahramanların nasıl farklılaştığı, karakterlerinin zamanla nasıl değiştiği ortaya konacaktır. Dolayısıyla kapı zili aracılığıyla ortaya konan heyecan ve korku, Ömer Behiç ve ailesinin içerisinde bulunduğu durumu açıkça herkese ilan edecektir. Büyük dönüşüm öncesinde *Kırık Hayatlar*’daki gösteren bir başka sahne, bir telgraf aracılığıyla kurulur. Bu telgraf, Ömer Behiç’in eniştesinin hasta, ablasının endişeli olduğunu bildirir. (Uşaklıgil, 2020c: 97) Uzun yıllardır görmediği ablasından bu şekilde haber alan Ömer Behiç, nasıl bir tepki vereceğini bilemez. Bu haber onun için büyük bir anlam ifade etmemekle birlikte eğer eniştesi ölürse ne olacağını düşünmeye, bu durumda belki de ablasının kendilerine taşınacağını tahayyül etmeye başlar. Bu da onun birbirlerini nadiren görmüş olan eşiyle kız kardeşi arasında ikilemde kalmasına, eğer hep birlikte yaşamak zorunda kalırlarsa nasıl davranacağını bilememesine yol açar. Dolayısıyla Ömer Behiç’in duygusal anlamda tam bir karmaşanın içerisinde olduğu söylenebilir. Bu haber romanın orta yerinde, büyük felakete giden yolda bir durak noktası olarak kabul edilebilir. Zamanla felakete doğru evrilecek çizgide kapının zili her çalınışında farklı bir tepki üretilir. Bu haber, yine daha önce de belirtildiği gibi, evin dışarısından içeriye doğru gerçekleştirilen hiçbir müdahalenin olumlu sonuç vermeyeceğini ilan eder. Çok geçmeden önce eniştenin ölüm, ardından da ablanın İstanbul’a doğru yola çıktığı haberi gelir. Bir süre sonra yeniden çalan kapı zili ise ablanın geldiğini haber verir. Dolayısıyla söz konusu bu sahneler de (önce eniştenin hastalık ve peşinden ölüm haberi, ardından ablanın yola çıktığı haberi ve nihayetinde ablanın eve gelişi) kendi içerisinde geleceğe yönelik yaptığı atıflarla devam eder. Ömer Behiç’in Şişli’deki evinin kapısı, romanın son bölümlerinde bir kez daha büyük bir gürültüyle çalınır. Neyyir ile uzun süredir devam ettiği yasak ilişkiden dolayı mutsuz olan ve bu ihanete artık bir son vermek isteyen Ömer Behiç, nasıl hareket edeceğinden bir türlü emin değildir. Bir taraftan Neyyir’i terk etmek isterken öteki taraftan onsuz hayatına nasıl devam edeceğini bilemez. Hayatı büyük bir ayırımın eşiğinde olmakla birlikte içinde büyük bir kararsızlık vardır. Öyle ki Neyyir haricinde hiçbir şey düşünemeyen Ömer Behiç herkesten kaçıp uzaklaşmak ister. Bir süredir

işini de aksatmakta, hasta kabul etmemektedir. Tam da böylesi bir ikilemeyken sancılı bir şekilde evde dolaştığı bir gün, kapı zili çalar. Bu kapı, onda büyük bir korkuya neden olur, çünkü o kadar büyük sorunlarla meşguldür ki ne yeni bir problemi kucaklayacak hâli, ne de yeni bir hasta kabul edecek enerjisi vardır. Zaman, onu öyle değiştirmiştir ki, artık herkesten ve her şeyden kurtulmak istemektedir. “Sokak kapısının zili çalındı. Ömer Behiç’in yüreği hopladı. Kapının her çalınışında onun korkan, artık evine dinlenmek için gelip kapandığı bir zamanda tekrar çıkmaya yahut uzun uzun bir hastayla meşgul olmaya mecbur edecek bir müracaat ihtimalini düşünen bir hissi vardı.” (Uşaklıgil, 2020c: 342) Roman boyunca kahramanların, özellikle de Ömer Behiç’in geçirdiği dönüşüm, kapı ziline verilen bu iki büyük ile ortaya konulmuş olur. Zira romanın ilk bölümündeki atmosfer tamamen dağılmış, anlatıcı, belirli bir çizgi etrafında aynı sahneyi bu kez tamamen zıt bir şekilde yeniden kurarak bir kontrast meydana getirmiştir. Böylece roman içerisinde belirli dönemlerde kurulan paralel sahneler, kendi içerisinde bir bütünlük teşkil etmiş, roman içerisinde süreçte geleceğe atıf olarak kendi kronolojisini belirlemiştir.

2.5. Sürgülenen Kapılar

Her etki, şüphesiz karşılığında bir tepki doğurur. Bu tepkinin şiddeti ona yapılan etkiye bağlı olmakla birlikte, bu gelişmenin arkasından yeni sorunsallar yeni sorular gelir: tepkinin nasıl ve hangi şartlar altında gerçekleşeceği gibi. Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında da her hadise bir diğeriyle bağlantılı, kahramanlar arasındaki münasebet kendi içerisinde hep bir sürerlilik kazanacak şekilde gerçekleşir. Kahramanlar, tepkilerini dile getirmek için odayı terk etmek, bahçede yürüyüşe çıkmak, uzun uzun pencereden dışarıya bakmak, kapıyı sürgülemek gibi belirli metotlar geliştirirler. Bu, onların içerisinde buldukları duruma karşı bir tepki verme biçimleridir.

Dil, insanoğlu için duygu düşüncelerini ifade etmeye yarayan en önemli araçtır. Bununla birlikte kişinin gelişen birtakım durumlara karşı hislerini farklı şekillerde ifade etmesi de mümkündür. Bu, Uşaklıgil’in romanlarında da sıklıkla kullandığı gibi kimi zaman bir jest veya mimik, kimi zamansa gerçekleştirilen basit bir davranış veya söylem ile inşa edilir. Üstelik bu davranışlar kimi zaman oldukça sembolik ve kendilerine mahsus bir hüviyet de kazanabilirler. Tıpkı *Sefile*’de Mazlume’nin içerisinde bulunduğu ortama karşı verdiği tepki gibi.

2.5.1. Sefile

Genç ve masum bir genç kız olan Mazlume'nin huzuru, hizmetçi olarak bulunduğu eve gelip gitmeye başlayan İhsan Bey yüzünden kaçar. Mazlume'nin hiç tanımadığı bu yabancıнын davranışlarında ve İkbal ile ilişkilerinde ona tuhaf gelen bir şeyler vardır. Mazlume, bu tuhaflığın ne olduğunu daha sonra İkbal ile konuşurken öğrenir. (Uşaklıgil, 2018a: 59-60) İkbal, kendisinin nikâhsız bir şekilde İhsan Bey ile birlikte olduğunu Mazlume'ye söyler. Mazlume böylelikle evde hüküm süren fuhuş âleminin farkına varır ve ne yapacağını bilemez, zira ne sığınabileceği bir ev, ne de danışabileceği herhangi bir arkadaşı, akrabası vardır; bunun üzerine ne tür bir tepki vermesi gerektiği üzerinde düşünür.

Olumlu veya olumsuz, Mazlume için gerçekleşen her bir hadiseye karşı bir tepki üretmek, belirli bir düşünme sürecinin ardından girişilebilecek bir tutumdur. Düşünülüp tasarlanarak verilen bu tepkiler, zamanla onun yaşamının şekillenmesini de sağlar. Bu doğrultuda Mazlume, İkbal'in bir fuhuş hayatı sürdürdüğünü öğrendiğinde derin düşüncelere dalar ve odasından dışarı çıkmaz. Bu durum İhsan Bey dönene kadar sürer. İhsan Bey yeniden eve dönüp fuhuş hayatına alabildiğine devam ettiğinde Mazlume, kendisini bu ortamdan ayırmak için bir tepki verme ihtiyacı duyar: "Birdenbire kalktı. Kitabı dizlerinin üzerinden süzülerek yere düştü. Mazlume kapıya koşarak kemal-i ihtimam ile sürmeledi. Mum kâmilin sönüp de genç kız yatağına girdiği zaman bir tehlikeden havf ediyormuş gibi yorganlarının arasında büzülmüş kalmıştı." (Uşaklıgil, 2018a: 60) Tam da bu noktada kapılar, romanda bir iletişim hatta bildirim aracına dönüşür. Mazlume'nin olan biteni nasıl karşıladığı kapılar aracılığıyla ilan edilmiş olur. Konu bu kez geleceğe atıftan farklı bir şekilde işlenir, zira önemli olan o ân içerisinde bulunulan duruma karşı verilecek tepkiyle ilgilidir. Sözelimi Mazlume'ye rağmen evdeki fuhuş hayatı devam eder. Mazlume de bu duruma karşı bir tepki olarak odasına çekilir ve kapısını sürmeler. Fuhuş âlemini açıkça reddeden Mazlume, kendisiyle ötekiler arasına belirgin bir sınır çizer. Üstelik sürmelediği bu kapı, onun için güvenli bir alan yaratmasını sağlar, bir duvar olma işlevi üstlenir. Bu korunaklı alan, Mazlume'nin kendi varlığını bulabildiği ve kendisini henüz "temiz" olarak addedebilmesine olanak tanıyan tek alandır.

Mazlume'nin kendi elleriyle sürmelediği bu kapı aracılığıyla evdekilere verdiği tepki de benzer şekilde açık ve güçlüdür: O, bu fuhuş âleminin bir parçası olmayacak ve İhsan Bey ile metresi İkbal arasındaki bu gayrimeşru ilişkiyi onaylamayacaktır.

Sürgülenen kapı, Mazlume'nin bu âleme sırt çevirmesini ve onu kesin bir dille yadsımasını temsil eder. Tepki, bu basit hareketle ilan edilmiş olur. Bu olayın ardından yaşanan hadiselerde de Mazlume'nin bu tutumunu devam ettirdiği açıkça görülür. Sözelimi İhsan Bey eve gelmeye devam ettikçe Mazlume onlardan uzak durmayı sürdürür; bir süre sonra kapıyı sürmelemeyi de yeterli görmeyerek vaktini evin dışında geçirmeye, örneğin bahçede dolanmaya başlar. “Mazlume bir aralık neyle meşgul olacağını düşündü. Birdenbire aklına bahçeye çıkmak geldi. Ayaklarının ucuna basarak bahçe kapısına takarrüp etti, sürmesini kemal-i ihtiyatla çekerek bahçeye çıktı.” (Uşaklıgil, 2018a: 63) Bu da belirli bir süreklilik içerisinde sürgülenen kapının reddedilen bir dünyaya karşı ilk büyük tepki olduğunu ortaya koyar. Böylelikle kapılar, bir tepki ve bildirim aracı olarak Uşaklıgil romanlarında farklı bir görev üstlenmiş, bu görevi de güçlü bir zemin üzerine inşa etmiş olur. Kapıların giderek güçlenen ve sınırlarını genişleten kullanım biçimleri, onları Uşaklıgil romanları içerisinde daha da sağlam bir konuma yerleştirir.

2.5.2. Nemide

Uşaklıgil romanlarında sürgülenen kapıların yüklendiği görev, kendi içerisinde bir iletişim biçimini doğurur, bu durum, sürgülenen, aralık bırakılan, ardına kadar açılan, yarı aralık bırakılan kapılar üzerinden devam eder. Bu tutum, kapıların bir iletişim/sizlik aracı olarak ne denli kuvvetli bir unsur olduğunu gösterirken kahramanların birbirlerine ve ilişkilerine dair vermek istedikleri mesajları da alıcısına sağlam bir şekilde iletmesine zemin hazırlar. Dolayısıyla salt kapı önünde gerçekleşen hadiseler kadar bu olaylar sırasında kapıların ne tür bir pozisyonda olduklarına da dikkat etmek gerekir. Uşaklıgil'in ilk romanından son romanına kadar devam eden bu durum, özellikle açık bırakılan, kıynaştırılan, tamamen kapatılan veya sürgülenen kapıların söz konusu kahramanlar ve onların birbirleri ile olan ilişkileri/iletişimleri çerçevesinde özel birer anlam taşıdığını da gösterir.

Nemide'de de *Sefile*'de olduğu gibi kapılar bir tepki aracı olarak özel bir yerde durmaktadır. Kahramanlar için bir odaya çekilip kapıyı kilitlemek, aslında içerisinde buldukları duruma karşı en keskin cevabı vermek demektir, çünkü sürgülenen her kapı, mutlak surette biten bir ilişkiyi haber vermektedir. O kapı tekrar açıldığında odadan çıkan kahraman artık aynı kişi değildir. Bu durum Nail'in *Nemide* ile nişanlı

olmasına rağmen bir gece yarısı Nahit ile birlikte yalının bahçesinde yürüyüşe çıktığı ve ona ilan-ı aşk yaptığı gün en belirgin hâlini alır.

Nail, Nemide ile nişanlıdır anca bu nişanlılık onu mutlu etmez. Bir gece Nahit ile gece vakti herkes uyurken yürüyüşe çıkmaya karar verirler. Nihayetinde karşılıklı olarak birbirlerine duygularından bahseder ve birlikte olma arzularını dile getirirler. Buradaki kritik unsur, tüm bunlar olup biterken Nemide'nin onları takip etmesi, konuştukları meselelere şahitlik etmesidir. Penceresinden denizi izlemekte olan Nemide, duyduğu ayak sesleri üzerine bahçeye bakar ve nişanlısının Nahit ile kuytu bir köşeye doğru yürüdüğünü fark eder. "Lakin müthiş hakikat orada, gözlerinin önündeydi. Orada iki kişi yürüyordu... Bunları tanımakta hiç tereddüt etmedi, buna muntazırmış gibi telaş da göstermedi; bir müddet, bu iki gölge kayboluncaya kadar takip etti; ondan sonra pencereden çekilerek yavaşça odasından çıktı." (Uşaklıgil, 2017a: 148-149) Onların peşine düşerek konuşulanları dinler ve hızla odasına döner. Odasına döndüğünde verdiği tepki, kapısını kilitlemekten ibarettir. Onun bu sessiz tepkisi, aslında her şeyi açıkça ortaya koymaktadır.

Mest olmuş gibi Nahit'in başını Nail'in omzuna dayandığını gördü. Nail biraz eğildi, başı Nahit'in yüzünü setr etti. Şüphesiz bir buse onların dudaklarını birbirine raptetmişti, fakat bunu görmedi, görmemek istedi, oradan firar etti, müthiş bir hayal kendisini takip ediyormuş gibi koşarak kaçtı.

Odasına çıktığı zaman kapısını dikkatle sürmedi, o zamana kadar hissiyatı sakin zannolunurdu; lakin odasında kendisini yalnız bulduğu zaman yatağının üzerine atıldı, elleriyle yüzünü kapayarak ve başını yastıkların arasına sokarak hüngür hüngür ağlamaya başladı. (Uşaklıgil, 2017a: 151)

Sürgülenen bu kapının ardından Nemide nişanı atmaya karar verir. Bu durumu önce babasına, ardından da Nail'e bildirir ve yüzüğü iade eder. Böylece biten bir ilişki ve Nemide'nin yiten mutluluğu kilitli bir kapı imgesi üzerinden ilan edilmiş olur.

2.5.3. Aşk-ı Memnû¹¹

¹¹ 9 Şubat 1899 ile 17 Mayıs 1900 tarihleri arasında *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edilen *Aşk-ı Memnû*, kitap olarak ilk kez Arap harfleriyle 1901 yılında Âlem Matbaası'nda basılmıştır.

Herhangi bir olay karşısındaki tepkilerin kapılar aracılığıyla ifade edilmesi, *Aşk-ı Memnû*'da da sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Tüm bu olaylar sırasında sadece tek bir kapı söz konusudur: Adnan Bey'in yatak odasından yan odaya açılan kapı. Özellikle Adnan Bey'in evlilik kararını Nihal ve Bülent'e bildirdikten sonra odaları arasındaki aralık kapıyı tamamen örtmesi; Bihter ile Adnan Bey'in evliliğinde çeşitli sorunların baş gösterdiği süreçte Bihter'in yatak odaları arasındaki kapıyı kapatması ve nihayet Bihter ile Behlül arasında gelişen ilişkinin ardından söz konusu kapının sürmelenmesi, bu durumun göstergeleridir. Öyle ki bu kapı romanda daha sonra kahramanların vermek istedikleri tepkiyi ortaya koyabilmelerini sağlayan en önemli araçlardan biri hâline gelir.

Aşk-ı Memnû'da kapılar özelinde ilk bahsedilmesi gereken, yalıdaki herkesin odası değişirken Adnan Bey'in hep aynı odayı kullanmasıdır. Yan odadaki kişi/ler daima değişirken Adnan Bey'in yatak odası daima korunur. Önce Nihal ve Bülent, sonra Bihter bu odadan uzaklaştırılır, romanın sonunda ise her şey başa sarar, yan odaya tekrar Nihal yerleştirilir. Romanda onca sorunla karşılaşan, eşi ve yeğeni tarafından aldatılan, kızını büyük bir travma geçiren ve nihayetinde eşi intihar eden Adnan Bey, bunca hadiseye rağmen hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam eder, bu da roman boyunca herkes yer değiştirirken Adnan Bey'in aynı odada kalmaya devam etmesiyle iç içe geçer. Adnan Bey de tıpkı yatak odası gibi hep sabit ve aynı kalmıştır. Bu durumda Adnan Bey'i "kendini sürgüleyen bir kapı" olarak tanımlamak mümkündür, çünkü karakteri o kadar sabit kalmıştır ki hiçbir güç onda herhangi bir değişime/dönüşüme neden olamamıştır.

Aşk-ı Memnû'da kapıların bir tepki aracı olarak kullanılması, kahramanlar arasında sıklıkla değişen ilişkileri niteler. Adnan Bey'in odası ile yan odayı birbirine bağlayan kapı ilk olarak Adnan Bey evlilik kararını çocuklarına bildirdiğinde kapatılır. Burada kapılar, Adnan Bey ile çocukları arasındaki iletişimin ve evdeki hiyerarşinin (Romanın ilk bölümlerinde Adnan Bey Nihal'e evle ilgili konularda çeşitli serbestiyetlikler tanırken bu durum daha sonra Bihter'in varlığıyla değişir) artık eskisi gibi

Adnan Bey eşinin ölümünün ardından Bihter isimli genç bir kadınla evlenir, kızı Nihal ve oğlu Bülent ile birlikte yalısında yaşamaya başlar. Zamanla Nihal ve yalıdakilerle arası açılan Bihter yalnız kalır ve evliliğini sorgulamaya başlar. Adnan Bey'in mirası için yaptığı bu evlilikte mutsuz olduğunu ve hayatını bir hiç uğruna harcadığını fark eder. Adnan Bey'in yeğeni Behlül ile yasak bir aşk yaşamaya başlayan Bihter, daha sonra bu durumun ortaya çıkmasıyla intihar eder. Romanın son sahnesinde Adnan Bey çocuklarıyla birlikte yalısında otururken görülür.

olmayacağını bildirir. Bu bildirim doğrudan Adnan Bey eliyle yapılır ve kapanan kapı bu durumun göstergesi olur. Zira daha önce daima açık tutulduğu anlatıcı tarafından özellikle belirtilen kapı, böylece kahramanlar arasındaki ilişkinin nasıl şekillenmekte olduğunu gösterir. Bu ilk ayırım, baba ile çocuklarını birbirinden ayırır.

Kapı ikinci kez, Bihter, Adnan Bey ile sevişmeyi reddettiği gece kapatılır. Eşini ziyaret eden Adnan Bey, onun üşütmesinden çekinerek yatak odasının penceresini kapatır. Bihter ile yaptığı kısa bir konuşmanın ardından da kendi odasına geçer. Bu sırada oldukça mutsuz olan ve evliliğini sorgulamaya başlayan Bihter, Adnan Bey'e yatak odaları arasındaki kapının kapanacağını bildirir.

Bihter asabi bir kahkaha ile gülüyor, onu yavaşça iterek çıkarmak, odasından kovmak istiyordu:

'Koca bebek!..' diyordu, 'haydi bakalım, artık dışarıya,' pekâlâ biliyor ki karısını çıldırtıyor. Sonra yine şüpheler icat ediyor... Haydi, şimdi uyku! Uyku!

Onu okşaya okşaya, güle güle dışarıya çıkarıyordu. O, birden:

'Lakin pencere açık!' Dedi, 'onu kendi elimle kapayayım. İhmal edersen hasta olmak muhakkaktır.'

İtiraz etmedi. Pencereyi kapadıktan sonra odasına geçerken, orada, eşikte karı koca kısa bir buse ile öpüştüler.

Bihter:

'Bu gece kapı kapanıyor,' dedi.

Genç kadın âdet etmiş idi, ikide birde aralık kapı kapanıyor, anahtarı çevrilerek kilitleniyordu. Adnan Bey'in cevabını işitmedi. Şimdi artık yalnız, o indirilen pencereden, şu kapanan kapıdan sonra büsbütün karanlık içinde yapayalnız idi. Geniş bir nefes aldı. (Uşaklıgil, 2020b: 161)

Bihter tarafından yapılan bu bildirim, ilerleyen süreçte Adnan Bey ile Bihter arasındaki ilişkinin farklı bir yolda gelişeceğini habercisidir. Burada kapıları ve

kapıların üstlendiği görevi “geleceğe atıf”tan ayıran temel durum, bunun anlatıcı değil, doğrudan kahramanlar aracılığıyla dile getirilmesi ve belirli bir düşünce süzgecinden geçirildikten sonra, bir tepki olarak bildirilmesidir. Çünkü bu durum, romanda olayların nasıl gelişeceğiyle değil, kahramanların birbirlerine olan bakışlarının o ân nasıl şekillendiğiyle ilgilidir. Dolayısıyla burada Bihter’in bildirdiği ve ön plana çıkardığı tepki, ileride Adnan Bey’e karşı nasıl hareket edeceği değil, o ân içerisinde bulunduğu şartlar gereği ondan uzaklaşmaya başladığıdır.

Nihayetinde Adnan Bey ile Bihter’in odaları arasındaki kapı, son kez karı kocanın artık tamamen birbirinden koptuğunu bildirmek için kullanılır. Bihter, Behlül ile yaşadığı yasak aşkın ardından kocasından tamamen uzaklaşmış, her fırsatta onunla arasına belirgin bir mesafeye koymuştur. Sürekli Bihter tarafından inşa edilen iletişimsizlik duvarıyla karşılaşan Adnan Bey, ne yapacağını bilemez. Bu, aslında Bihter’in kocasına karşı ortaya koyduğu tepkinin ne denli güçlü ve sert olduğunu gösterir. Nihayet Bihter, kendi odasıyla Adnan Bey’in odası arasındaki bu kapıyı sürmelemiş (Uşaklıgil, 2020b: 160-163) ve bu kapı bir daha hiçbir zaman açılmamıştır, ta ki Bihter intihar edip kapı Adnan Bey tarafından kırılana dek. Böylece bu ara kapı aracılığıyla ortaya konan tepkiler, romandaki kahramanların nasıl hareket ettiğini görünür kılmıştır.

Şimdi o ses, sarsılan kapının arasından, âdeta yalvararak:

‘Bihter! diyordu, açınız, rica ederim. Anlamıyor musunuz? Rica ediyorum...’

O karanlıkta bir adım atmıştı; dişlerini sıkıyordu ve odanın o yığın yığın zulmetlerine gülen asabî, geniş bir hande ile sanki çehresi yırtılıyordu; birden titreyen dizlerine bir şey, bir alçak sandalye dokundu; ayaklarının önünde onu yürümekten meneden bir duvar yükseldi. Oh!... açamayacaktı, o adamın karşısına çıkamayacaktı; ve elinde hep o küçük zarif oyuncağın siyah ağzı kıvrılıyor, kıvrılıyor, ona çevrilmek, karanlıkta onu bulmak istiyor ve ikna eden bir sesle: ‘Evet, güzel, genç, nefis kadın; senin için yapılacak yalnız bu var!’ diyordu.

Kendisini aldatmak isteyen bu hain şeyi silkip atacaktı, ölmeyecekti; bu güzel, genç, nefis kadın yaşayacaktı; sonra birden, artık kırılmaya müheyya,

çatırdayan kapının karşısında, bileğinin mukavemetine bir keselan geldi, sanki onu bir kuvvet büktü, mağlubetti, nihayet o siyah ağız kıvrıldı, bir yılın hiyanetiyle, karanlıkta, o elim aşk cerihasiyle sızlayan noktayı buldu. (Uşaklıgil, 2020b: 398)

Bu ara kapıyla ilgili bir diğer mesele, kapının bizatihi kendisinin geçirdiği süreçle ilgilidir. Kapı, romanın ilk bölümünce önce tamamen açık, ardından kıynaşık, daha sonra örtülü ve nihayetinde sürmeli bir hâlde görünür. Kapının nasıl bir süreç geçirdiği, aslında romandaki kahramanların da nasıl hareket ettiğini gösterir. Başlangıçta açık olan kapı kapanmaya başladıkça roman da kendi sonuna yaklaşmakta, onun tamamen kapandığı noktada felaket vuku bulmaktadır. Kapının sürmelenmesiyle her şey bitmiş, onun kırılmasıyla ise her şey yeniden başlamıştır. Bihter'in ölümünün ardından boşaltılan oda, yeniden Nihal'e tahsis edilmiş, böylece herkes eski odasına/yaşantısına geri dönmüştür. Öyle ki Bihter'in arzusu üzere evden uzaklaştırılan Matmazel Mlle de Courton da yeniden kabul edilmiş, eski odasına yerleştiği ifade edilmiştir. Böylece kapıların Uşaklıgil romanlarındaki serüveni de sona ermiş olur. Kapılar, bir tepki aracı olarak kahramanların birbirlerine olan duygu ve düşüncelerini açıkça ortaya koyabilecekleri bir aracı hâline gelir.

Tez çalışmasının ilk bölümü olan “kapılar”dır. “Kapılar” bölümünün alt başlıkları: “Farklı gözler”, “şeffaflaşan kapılar”, “eşik: bir yol ayrımı”, “geleceğe atıf” ve “sürgülenen kapılar” ile tamamlanan tez çalışmasının ikinci bölümü “pencereler”den meydana gelecektir. Pencerelerin Halit Ziya Uşaklıgil romanlarındaki kahramanların duygularını ifade ediş biçimleri üzerinde duracak bu bölüm, farklı duygu ve düşüncelerin salt pencereler üzerinden nasıl ifade edilebileceğini göstermeye çalışacaktır. “Aşka açılan pencereler” ile “pencereler ve hayal kırıklıkları” başlıklı iki alt başlıkta söz konusu edilecek bu unsurlar, aynı zamanda pencerelerin birbirine zıt duygulanımları içerisinde nasıl barındırdığı meselesi üzerinde duracaktır.

3. PENCERELER: AŞKLAR VE HAYALLER

“Kurmaca dünyanın sadece toplumsal gerçekliğe değil, aynı zamanda bu gerçekliği görünür kılıp herkese orada bir yer tayin eden simgesel topografya”da da önemli bir yere sahip olduğunu belirten Jacques Rancière (Rancière, 2019: 24), bu topografyanın pencereler ile mercek altına alındığını belirtir. Bu aşamada çeşitli metaforların gündeme geldiğini söyleyen Rancière, metaforun sıklıkla “imge” ile karıştırıldığını, ancak bu iki kavramın birbirlerinden çok farklı şeyleri nitelediğini belirtir ve metaforu şu sözlerle tanımlar: “...metafor, mevcut durumun tasvirini, bu durumun görünürlük biçimlerini belirleyen simgesel topografyaya kaydetmenin bir yoludur.” (Rancière, 2019: 24) Böylece bir romanda söz konusu edilen kimi olaylar, mevcut simgesel topografyaya metaforlar aracılığıyla kaydedilmeye çalışılır. Bu kayıt, özellikle pencereler aracılığıyla kendisini gösterir; çünkü pencereler, kahramanların hayal dünyalarının bir yansıması olarak sunduğu anlatı olanaklarıyla kendi sınırlarını sürekli genişletir. Kimi zaman birbirine âşık olan iki kahraman, kimi zaman birbirinden ölesiye nefret eden iki düşman bir pencere önünde tasvir edilir ve onların hayalleri gördükleri manzaraya, karşısındaki nesnelere sirayet ederek anlatıcı tarafından dile getirilir. Böylece söz konusu unsurlar (aşk, nefret, öfke, hayranlık gibi) kendi varoluş sınırları içerisinde bu simgesel topografyanın bir parçası olur, farklı araçlar vasıtasıyla görünür kılınır.

Halit Ziya Uşaklıgil’in eserlerindeki her bir imge, metafor ve simge, yazarın simgesel topografyasına kaydedilir ve pencereler, bu sırada iki şekilde ön plana çıkar: Bunlardan ilki aşk ve hayaller, ikincisi ise ölüm ve hayal kırıklıklarıyla ilgilidir. Romanlardaki kahramanların hayat hikâyeleri ve diğerleriyle ilişkilerinin bir şekilde bu topografyaya kaydedildiği sahneler, metnin olay örgüsü bağlamında da kendisine açıkça alan açar. Nihayetinde söz konusu romanlarda yer alan tüm kahramanlar, imgeler, olay örgüsünü kıran hadiseler bu topografyada yer almaktadır. Pencere önünde büyük bir mutluluk ya da elemle tasvir edilen kahramanlar, kendileri için kırılmanın başlayacağı noktayı da böylece işaretlemiş olurlar. Burada işaretlemekten kasıt, romandaki olayları kapsayacak şekilde yatay bir doğru çizildiğinde her bir olayın bu doğru üzerinde işaretlenmesi, böylece romanın kronolojisi üzerinden metnin olay örgüsündeki kırılmaların saptanmasıdır. Bu işaretlemeler, bir süreç içerisinde onları o ân parçası buldukları ortamdan tam tersi bir istikamete doğru hareket etmeye zorlar. Sözelimi bir kahraman pencere önündeki sahnede aşk ve hayallerle doluyorsa bu,

romanın ilerleyen sahnelerinde onun tam tersi bir istikamete doğru sürükleneceğinin ilk işaretidir. Anlatıcı burada bilinçli olarak romanın açılacağı iki ucu mercek altına alır. Yine aynı noktada dikkat çeken bir diğer unsur da mercek altına alınan konunun başkahramanın varoluşsal sınırlarını belirleyecek asıl etmen olmasıdır, zira bazı olaylar roman boyunca birçok farklı sorunla yüzleşen kahramanın hayatında çok daha önemli ve kalıcı etkilere sahiptir. Bu varoluşsal sınır, onun sahip olduğu karakter özellikleri ve çevresindeki insanlarla geliştirdiği ilişkiler çerçevesinde belirlenir. Bu da başkahramana kendisini görünür kılacağı, sözgelimi hayatını değiştirecek büyük aşka nasıl tutkuyla bağlı olduğunu ortaya koyabileceği bir alan açar. Her şey, belirli bir istikamet içerisinde olayların ters yüz edilmesiyle biçimlenir. Romanın ilk bölümünde büyük bir aşkla bağlı olunan kişi, romanın ikinci bölümünde nefret edilen bir kahramana dönüşebilir. Sözgelimi *Kırık Hayatlar*'da Ömer Behiç ile Neyyir arasındaki ilişki bu tür bir değişimi gözler önüne serer. Dolayısıyla Rancière'in belirttiği gibi simgesel topografyada pencerelerin öne çıktığı sahneleri işaretlemek, aynı zamanda romandaki kahramanların kişisel yaşantılarındaki dönüşüm noktalarını belirlemek, hayatlarında en mutlu oldukları ânları (zirve noktası) ve hızla dibe doğru sürüklenmeye başladıkları (dip noktası) ânları da tayin etmek demektir.

Pencereler, Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında aşk ve hayaller ile hayal kırıklıkları, ayrılık ve ölümü işaret eder. Uşaklıgil bu karşıtlığı romanları boyunca birbirlerine taban tabana zıt gelecek şekilde işler, dolayısıyla romanlarda duygular bağlamında takip edilebilecek bir zıt-simetri söz edilebilir. Her roman için bir kırılma noktası vardır ve bu noktanın öncesi ile sonrası tamamen birbirinin tersi olacak şekilde gelişir. Romanın ilk bölümündeki duygu ve duygulanımlar ikinci bölümde terk edilir, sevgili nefret edilen kişi olur, varıl yoksullaşır, yoksul varsıllaşır ve her şey tepetaklak olur. Bir sahnede kahramanların aşkını ifade edebilmeleri için ardına kadar açılan pencereler, daha sonra başka bir sahnede aynı aşkın bitimi, kahramanlardan birinin ölümü veya artık kesinleşen bir ayrılık haberinin habercisi olma görevini üstlenir. Bu süreçte yaşananlar, bu iki sahne arasında kahramanlar arasındaki duygusal ilişkinin nasıl değiştiğini, sürecin nasıl ilerleyip kendi içerisinde ne tür sonuçlar ürettiğini ortaya koymaya yarar. Dolayısıyla Uşaklıgil romanlarında pencereler, çoğunlukla kahramanların kişisel yaşantıları, sevdikleri/nefret ettikleri kişiler ile iletişimleri ve duygusal olarak nasıl bir süreçten geçtikleri gibi konular etrafında ön plana çıkar.

Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında pencerelerin inceleneceği bu bölüm, Rancière'in işaret ettiği simgesel topografyada pencerelerin tam olarak neye denk geldiğini;

herhangi bir ayrılık, ölüm veya aşk ilanının bu topografyaya nasıl kaydedildiğini; kahramanların kişisel yaşantılarında zirve yaptığı ve çöküşe geçtikleri ânların nasıl saptanabileceğini her bir başlık altında kronolojik olarak işleyecektir.

3.1. Aşka Açılan Pencereler

Jacques Rancière, “Pencerelerin Ardında” bölümüne giriş yaparken Fransız eleştirmen Armand de Pontmartin’in *Madame Bovary* ile ilgili makalesine atıf yapar ve onun “küçük insanların ve sıradan şeylerin o aşırıya kaçan gerçekçiliği ile kurmacada nitelikli erkeklerin ve kadınların zarif hislerinin konu edildiği mutlu çağları” karşılaştırdığını (Rancière, 2019: 23) belirtir. Bu karşılaştırma birkaç açıdan Rancière için önemlidir. Bunlardan ilki, artık küçük insanların hikâyelerinin anlatılması, romanda sözün burjuvadan geniş halk kitlelerine inmesidir. Bunun demokrasi çağı ile birlikte başladığını belirten Rancière, ikinci olarak da kurmaca metinlerde “zarif hisler”in dile gelmek için kendisine farklı yöntemler bulduğunu belirtir. Rancière’in Armand de Pontmartin’den alıntılanarak açıkladığı bu durum, her iki unsurun da Stendhal ve Balzac gibi romancılarda birleştiği ve söz konusu eserlere dair yeni açılımlar yapmasıdır. Bu karşılaştırma Halit Ziya Uşaklıgil edebiyatı için de oldukça önemlidir, çünkü söz konusu bu mutluluk çağları ve kahramanların hissettikleri sevinç Uşaklıgil romanlarında kendisine pencereler aracılığıyla özel bir yankı bulur. Yazar, kahramanlarının duygularını ifade etmek için sık sık pencerelere başvurur ve onların gördükleri manzara üzerinden ruhsal iklimlerini açıklamaya girişir. *Mai ve Siyah*’ta Ahmet Cemil’in gemi yolculuğu sırasında hissettiği de Lamia’nin yakında evleneceğini öğrendikten sonra köşkün penceresinden dışarıya bakarken gördüğü karanlık da aslında ruhundaki dalgalanmaların ve o ân içerisinde bulunduğu duygusal durumun habercisidir.

Pencereler Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında ilk olarak aşkın ve hayallerin aracı olarak görünür. Bu noktada *Sefile*, *Ferdi ve Şürekası*, *Aşk-ı Memnû* ve *Kırık Hayatlar* ön plana çıkmaktadır. Pencere önünde oturup hayallere dalan, uzun uzun manzarayı seyreden, bakışı kimi zaman Boğaz’ın alacakaranlık göğünde, kimi zamansa bir bahçenin, ağaçlık bir alanın veya denize vuran bir yansımanın peşine düşen kahramanlar, kendilerini bir şeyler hayal etmekten, sevgililerini, umutlarını, gelecek düşlerini zihinlerinden geçirmekten alıkoyamazlar. Pencereler, duyguların habercisi olup kahramanların ruh ikliminde her zaman kendilerine bir karşılık bulur, bir duygulanım ifadesi olarak kendisine romanda görünür kılınır. Dolayısıyla duyguların

dile getirilmesinde pencerelerin ve pencereden görünen manzaraların büyük bir önemi vardır.

Uşaklıgil romanlarında pencereler, özellikle kadın kahramanlar (Mazlume, Hacer, Bihter ve Neyyir gibi) bahsinde ayrı bir yerde durur; çünkü zamanını çoğunlukla evde geçiren kadınlar için pencereler dışarıya açılan bir göz gibidir. Onların dış dünyayla ilişkileri bu pencereler ile sınırlıdır. Erkekler kapıdan çıkıp gidebilirken kadınlar daima içerisinde buldukları mekânın sınırlarıyla kuşatılmıştır. Bu sınır kadınlar tarafından ancak pencereler aracılığıyla ihlal edilebilir. Pencerenin önüne gelip uzun uzun hayallere dalan kadın kahramanlar böylelikle hem içlerinde buldukları alanı düşsel bir şekilde kendi zihinlerinde terk edebilir, hem de hayallerini tüm çıplaklığıyla gözler önüne sererek karşısındaki manzara aracılığıyla resmedebilir. Bu durum çoğu zaman kadın kahramanlar (Sözgelimi Seniye de Bihter de duygularını pencereden gördükleri manzaralar aracılığıyla ifade eder) tarafından doğrudan dile getirilmez, daha çok bakılan bir manzara, takip edilen bir ışık huzmesi, denize vuran bir yansıma vasıtasıyla görünür kılınır. Bu da pencerelerin kadınlar için ne denli önemli olduğunu ortaya koyar.

3.1.1. Sefile

Pencereler bağlamında aşk ve hayaller, Uşaklıgil'in ilk romanı *Sefile*'den itibaren kendisini gösterir. Romanda birçok kez yatak odasının penceresinin önünde kitap okurken görülen Mazlume (*Sefile*, s. 60, s. 97, s. 126), bu sahnelerde kendisini daima hayallere kaptırır. “Kalbinde birinci defa olarak uyanan şu hissiyatı dinlememek, fikrine harikulade olarak musallat olan suallere mukavemet etmek arzusuyla eline geçen kitabı aldı, penceresinin yanına oturdu. Fakat gözlerinin önünde3n müşevveş bir surette geçen kelimeleri anlamıyordu. Fikri meçhul, muğlak birtakım hayallere dalyordu.” (Uşaklıgil, 2018a: 97) Kitap ve pencere, onun için bir sığınak, bir kaçış alanıdır. Zira içerisinde yaşadığı sorunlu hayattan, İkbâl ve annesi Mihriban'ın fuhuş hikâyelerinden, eve gelip giden yabancı erkeklerin rahatsız edici bakışlarından bu sayede kurtulur; içerisinde yaşadığı gerçeklikten hayal dünyasına bu vesileyle geçer. Dolayısıyla pencereler, Mazlume'nin kendisini özgür bırakabildiği, hayal dünyasına açılan noktalar olur.

Aşk, *Sefile*'nin en tartışmalı konularından birisidir, çünkü kahramanlar arasında sürekli değişen âşık, mâşuk ve rakip rolleriyle bu duruma sürekli sınıfsal meselelerin

girmesi ilişkileri daha da karmaşık bir hâle getirir. Tüm Uşaklıgil romanlarında olduğu gibi üçlü bir aşk hikâyesini (âşık-mâşuk-rakip) konu alan *Sefile*'de de aşk ve âşık rolleri önce İkbâl ile İhsan Bey, ardından da Mazlume ile İhsan Bey arasında gelişen ilişkilerle şekillenir, böylece romanın da kurgusunu belirler. Bu değişim sırasında aşkın başlama ve bitim noktaları da pencereler aracılığıyla işaretlenmiş olur. Sözelimi aşkın başladığı nokta İhsan Bey'in pencereden evin bahçesine bakarken Mazlume'yi görmesi; bitişi ise Mazlume'nin evi terk etmesiyle olur. İkbâl ile İhsan Bey arasındaki serüven, İkbâl'in ölümüyle son bulur ve bunun ardından ibre Mazlume'ye doğru kaymaya başlar. Temelleri oldukça eski bir tarihte, henüz İkbâl hayattayken atılan bu ilişki ise romanın Çamlıca'da geçen bölümlerinde olaylara yön veren temel etken olur ve herkesi yaklaştırmakta olan felakete doğru hızla sürükler.

Sefile'de her bir ilişkinin başladığı noktayı işaret etmek, olay örgüsünde meydana gelecek büyük kırılmaları ve dönüşüm ânlarını da ortaya çıkarmaktır. Sözelimi birbirlerini ilk kez pencerede gören kahramanların ilişkisi daha sonra boyut değiştireceğinde (dile gelmeyen bir aşkı itiraf veya bir ilişkiyi tamamen sonlandırmak gibi) yine benzer bir sahneden yararlanılır, kahramanlar aynı şekilde karşı karşıya getirilir. Bir tür ters yüz edilmiş tekrar söz konusudur. Romanın henüz başındaki bu ilk sahnelerde her şey, İkbâl, Mihriban ve Mazlume'nin birlikte yaşadığı eski evde gerçekleşir. Metresi İkbâl'i ziyaret etmekte olan İhsan Bey, kimseye fark ettirmeden bahçede dolaşırken gördüğü Mazlume'yi izlemeye koyulur. Mazlume ne zaman bahçede yürüyüşe çıkarsa gizli gizli onu takip etmekte olan bu gözler, nihayet bir gün yakalanır ve ikili arasında (Mazlume-İhsan Bey) kendilerine mahsus ve dile getirilmeyen bir farkındalık oluşur. Birisi takip edildiğinin, diğeri de karşı tarafın bunu anladığının bilincindedir. Böylece her iki taraf da birbirlerine karşı besledikleri niyete dair ilk ipuçlarını verir. “Yarım saat kadar Mazlume'nin nazarı, efkâr-ı perişanını takiben serseriyane yaprakların arasında dolaştı; fakat birdenbire bir mıknaşıyet-i acibe gözlerini İkbâl'in penceresine tevcih etti. Mazlume bir çift gözün kendisine nigerân olduğunu müşahede etti. Hemen yine o ânda bir elin pencerenin perdesini indirdiğini gördü. Genç kız görülmüş olmaktan korkmuş gibi yerinden fırladı, koşarak bahçeyi geçti mütehalikâne avluya atıldı.” (Uşaklıgil, 2018a: 64) İki kahramanın doğrudan birbirlerine baktıkları bu sahne, bir anlamda İhsan Bey ile Mazlume arasındaki aşkın temellerinin de atıldığı bölümdür, çünkü zaman zaman kaçamak bakışlarla devam eden bu durum bir süre sonra onlar için duygularını ifade etme aracına dönüşür. Mazlume ne zaman bahçeye çıkarsa onu takip eden bu göz, nihayetinde

beraberinde bir kabulü de getirir ve karşı tarafın da kendisine bu yolla cevap verdiğini fark eder. O kendisini seyrettikçe Mazlume bahçede daha uzun süre dolaşır, o bahçede daha uzun süre dolaştıkça İhsan Bey onu takip etmeye devam eder.

Ranciére “pencerelerin, (kahramanların) yaşam koşullarını birbirinden ayırdığı ölçüde (onların) ruhlarını birbirine yaklaştırmaya yaradığı”nı söyler (Ranciére, 2019: 25). Bu durum *Sefile*'de olduğu kadar *Ferdi ve Şürekası*, *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnû* ve *Kırık Hayatlar* romanlarında da kendisini gösterir. Bir pencere aracılığıyla birbirlerine bakmakta olan kahramanlar, her ne kadar farklı dünyaların parçaları olsalar da pencereler aracılığıyla birbirlerini görürler, tıpkı İhsan Bey ile Mazlume'nin başka yaşam koşulları ve sınıfların mensubu olmalarına rağmen birbirlerini pencere aralıklarından görmelerinin mümkün olduğu gibi. Onlar için aşka açılan bu pencereler, birbirlerini tanımalarına ve zamanla daha da yakınlaşmalarına zemin hazırlar.

Sefile'de aşkın başlangıç noktasında pencerelerin rolü, normal şartlarda bir araya gelemeyen kahramanlara birbirlerini görebilmeleri için alan açılmasıyla ilgilidir. Söz konusu evde daima İkbâl ile yatak odasına kapanan İhsan Bey'in Mazlume'yi görebileceği alanlar oldukça sınırlıdır. Vaktini çoğunlukla bu odada metresiyle geçirdiği için pencereler, onun bu evdeki diğer kahramanları görebilmesinin tek aracıdır. Aynı durum Mazlume için de geçerlidir ve Mazlume'nin, İhsan Bey onları ziyarete geldiğinde sık sık bahçeye çıkması, söz konusu bu görünüm alanlarını değerlendirmek istemesiyle ilgilidir. Tam da bu noktada Ranciére'in de belirttiği gibi pencereler, kahramanlara uzaktan da olsa birbirlerini görebilmeleri için alan açar ve böylece İhsan Bey ile Mazlume arasındaki ilişkinin temelleri atılmış olur. Hiçbir söze, eyleme, işarete gerek duyulmadan ilan edilen bu durum, uzun süre aynı minval üzere devam eder, ta ki İkbâl hastalanıp yatağa düşene dek.

İkbâl'in ölümünün ardından yalnız kalan ve uzun süredir takip ettiği Mazlume'ye olan ilgisini beyan eden İhsan Bey, ona birlikte yaşamayı teklif eder. Mazlume'nin bu teklifi kabul etmesiyle ilişkileri artık yeni bir boyuta geçer. Bir süre sevgili hayatı yaşayan çift için işler pek de beklenildiği gibi yürümez. Kendisini içki âlemine veren İhsan Bey eve nadiren uğramaya başlar (Uşaklıgil, 2018a: 135-140). Bu süreçte tüm sorunlara rağmen İhsan Bey ve Mazlume'nin birlikte görüldüğü bir sahne, daha sonra gerçekleşecek felaket öncesi bize bu ikili arasındaki sevgiyi hissettiren tek bölüm olur. Benzer şekilde bu sahne, romandaki duygusal ilişkinin zirve noktası olarak kabul edilebilir, çünkü her iki kahraman da duygularını açıkça dile getirir, birbirlerine karşı

öfke ve pişmanlıklarını kusarlar. Bu sahnede İhsan Bey ve Mazlume birlikte pencereden dışarıya bakarken görülür.

Bir akşam üstü pencerenin yanında oturuyorlardı. Gözlerinin önünde boğazın menâzır-ı latifesi, etrafı istilaya başlayan zulmetler içinde hayal-âmiz bir surette görülüyordu.

Nazarları zulmetlerin bir nokta-i gayr-ı muayyenesinde kaybolmuş olduğu hâlde düşünüyorlardı.

Mazlume demişti ki:

‘Bu akşam da içecek misiniz?’

İhsan acı bir tebessümle şu cevabı vermişti:

‘Evet.’ (Uşaklıgil, 2018a: 144)

Bu görüntüyü izleyen İhsan Bey ve Mazlume birbirlerine daha da sokulur ve beraber aşkla dolu bir gece geçirirler. Duyguları öyle bir raddeye varır ki hayalleri denize yansır ve âdeta onları büyüler. Gördükleri, işittikleri, kavradıkları her şey onlara aşkın bir habercisi olur. Şüphesiz bu durum tesadüfi bir şekilde gerçekleşmez ve zamanlama açısından özel bir yerde durur. Kısa bir süre sonra Mazlume’nin hamile olduğunun ortaya çıkmasıyla yaklaşmakta olan felaketin ilk ipuçları verilir, ardından da her şey o keskin sona, Mazlume ve İhsan Bey’in birbirlerinin kollarında öleceği o sona doğru hızla yol alır. Aşkın iki kahramanın da yan yana olduğu bir sahnede görünür kılınması, pencerelerin söz konusu sahneyi işaretlemesine olanak tanır. Buradaki işaretleme, yakında bitecek olan bir ilişkiye ve onun için yakılacak bir ağta dairdir. Böylece İhsan Bey ve Mazlume’nin bir pencere önünde aşkla görüldükleri bu sahne, duygusal yakınlığın zirve noktası olduğu kadar büyük çöküş öncesi yapılan son olumlu hamledir. Üstelik bu zirvenin ardından gerçekleşen çöküş, iki kahraman arasındaki fikir ayrılıkları kullanılarak değil, önce onların birbirlerine dair olan duyguları ayyuka çıkarılıp ardından da Mazlume’nin babasının kim olduğu bilinmeyen çocuğunun haberinin verilmesiyle yapılır.

Sefile romanında aşkın başladığı ve zirve yaptığı noktaları pencereler aracılığıyla işaretlemek, olay örgüsünde değişmeye başlayan ânları da görünür kılmaktır. Bunlardan ilkinde filizlenmeye başlayan bir ilişkinin emeklemeleri, diğerinde ise

yakında felaketle sonuçlanacak bir ilişkinin en yoğun dönemi (zirve noktası) gösterilir. Böylelikle pencereler, aşk ve hayaller bağlamında serüvenini *Sefile* çerçevesinde tamamlamış, bir domino taşı etkisi yaratarak Uşaklıgil romanları arasındaki paralelliklerin temelini atmış olur.

3.1.2. Ferdi ve Şürekası

Ranciére, “Birbirlerini ilk bakışta tanıyanlar, artık birbirlerini görmeye gerek duymazlar,” der (Ranciére, 2019: 27). *Ferdi ve Şürekası*’nda uzun bir aranın ardından yeniden karşılaşan ve bu karşılaşma vesilesiyle kendilerini daha sonra oldukça farklı bir yerde bulacak olan İsmail Tayfur ile Hacer, yeni bir ilişkinin kıvılcımını ateşler. Üstelik bunun yine Ranciére’in de belirttiği üzere bir pencere aracılığıyla, söz konusu alanın özel olarak işaretlenmesiyle gerçekleşmesi, roman çerçevesinde bu durumu farklı bir yere yerleştirir. Pencereler, bir görünüm alanı olarak kahramanları bir araya getirir ve onları zamanla gelişecek yeni bir ilişkiye sürükler.

Ranciére, “birbirlerini ilk bakışta tanıyan ruhlar”la ilgili olarak bir başka meselenin, onların geçmişle olan ilişkisinde yattığını belirtir. “Zira ruhların birbirini gözlerin ve tavırların diliyle tanınması, gelecekte ziyade geçmişi ilgilendiriyor gibidir.” (Ranciére, 2019: 28) Söz konusu bu geçmiş, uzun süre sonra bir araya gelen kahramanlar ve onların kendi içlerinde geçmişe doğru bir yolculuk yapmasıyla ilgilidir. *Ferdi ve Şürekası* örneğinde bu durum çocukluk arkadaşı olan, ancak belirli bir yaştan sonra yolları ayrılan İsmail Tayfur ve Hacer’le ilgilidir; Ferdi Efendi’nin ofisini yeni yaptırdığı eve naklettirmesi, onlara da yeniden bir araya gelme imkânı verir. Ardından İsmail Tayfur’un ölen babasının memuriyetini üstlenmesiyle bu ilişki için atılan ilk adım, Hacer’in İsmail Tayfur’u işe gidip gelirken seyretmesiyle sürdürülür. Aradaki tüm bu geçiş ve bir araya gelmeler daima pencereler aracılığıyla olur. (*Ferdi ve Şürekası*, s. 15 ve 37) İdeal görünüm alanı olarak ön plana çıkacak bu pencereler, kendi içerisinde de İsmail Tayfur ve çevresindekilere dair (özellikle Hacer ve Saniha) farklı birliktelikler barındırır.

Bir romandaki olayların başlangıç noktası olan pencereler, kadın ve erkek kahramanların birbirlerini görüp tanımaları açısından ideal görünüm alanı olma özelliği taşımaktadır. *Ferdi ve Şürekası*’nda ise her şey, Hacer’in İsmail Tayfur’u gördüğü ve ondan hoşlandığını kabul ettiği sahneyle başlar. Her gün evin sokağa bakan penceresinden aynı saatte işe gelip gidişini izlediği İsmail Tayfur’a karşı hissettiği

yakınlık giderek artmaya başlayan Hacer, onunla daha çocukken oynadığı oyunları hatırlar. Öyle ki bu durumun farkında olan Hasan Tahsin Efendi dahi İsmail Tayfur'a onların çocukluklarına dair çeşitli hatırlatmalarda bulunur: “Öyle ki Hacer’in küçük eli senin titremeye başlayan elinin üzerine düştü; çocuk, o küçük canavar, şimdi bu elin uçmasından korkuyormuş gibi pembe sedefli pençesini çekmekten ihtiraz ediyordu; bir müddet birbirinize bakmaya cesaret edemeyerek kaldınız, sonra Hacer’in yüzü, elinin üstüne düştü, saçları, defterinin üzerine döküldü, gözleri sana dikildi. Oh! Gençlik! Gençlik! Hacer, seni o vakitten beri seviyordu.” (Uşaklıgil, 2020a: 37) Bu noktada pencereler, iki farklı görünüm değeri taşır. Buradaki görünüm değerlerinin ilki, pencereler vasıtasıyla Hacer’in İsmail Tayfur’u görüp ona âşık olmasıdır. Bir diğeri ise daha önce de belirtildiği gibi pencerelerin kahramanların hayal dünyalarına dair taşıdığı değerdir. Hacer, İsmail Tayfur’u pencerede gördükten sonra kendisini hayallere bırakır; onunla geçen çocukluk günlerini biraz da süsleyerek hatırlar. İsmail Tayfur’u düşünmekten ve onun yolunu gözlemekten alıkoyamaz. Her gün onun işe gidiş gelişlerini takip ederken onunla mutlu bir aile kurabileceğini hayal eder.

Aşka açılan pencerelerle ilgili bir başka örnek Hacer ve İsmail Tayfur’un bir araba yolculuğu sırasında karşılaşmalarıdır. “Genç adamın rengi sapsarıydı. Bir şedit tesir altında bacakları titriyordu, bir müddet böyle birbirinin mebhut ve valihi kalmış gibi Hacer, Tayfur’a; Tayfur, Hacer’i bakıştılar; ikisi de nazarlarının mecrasını tebdile cesaret edemiyordu.” (Uşaklıgil, 2020a: 92) Burada araba pencerelerinin üstlendiği rol, iki farklı insanı yan yana getirip onlar arasında bir görünüm alanı oluşturmaktır. Ranciére’in de üzerinde durduğu üzere kurguda açılan gedikler, normal şartlarda yan yana getirilemeyecek insanlar bu yolla birbirlerini yakından görebilme şansını elde ederler. Burada kurguda gedik açan husus, olayların tahmin edilemez bir şekilde gelişmesidir. Uşaklıgil romanlarında ilişkinin kadın erkek arasında olması da pencereler bahsinde dikkat çeken konulardan birisidir. Pencerelerin kadınlarla ilişkili olarak gündeme getirilmesi, onlara kapılara nazaran daha farklı bir işlev yükler. Kahramanların hayal dünyasını süsleyen bu pencereler, aynı zamanda onların dış dünyaya açılan yüzleri de olur, tıpkı pencerelerin *Ferdi ve Şürekası*’nda Hacer üzerinden üstlendiği görev gibi. Üstelik bu pencereler, onların aşkı keşfetme süreçlerinde de büyük bir değere işaret eder. Hacer ile İsmail Tayfur’un bir araba yolculuğu sırasında, pencereden birbirlerini gördükleri ân karşılıklı olarak hislerinden emin olmaları da bu yolla sağlanır.

Baba dostu Hasan Tahsin Efendi ile yürüyüşe çıkan İsmail Tayfur, yanlarından geçen bir arabanın bir süre sonra durduğunu ve arabanın aralanan penceresindeki yüzlerin kendilerine çevrildiğini fark eder. Bu kişinin Hacer olduğunu anlamasıyla da onun kendisinden ne denli hoşlandığına ikna olur.

Bu şeffaf perdenin altından kızın nasiyesinin üzerinde bir altından taç teşkil ederek kaşlarının üzerine serpilmiş sarı saçlar, bir şiir ve hayal aleminin neşesiyle mest olmuş kadar baygın mavi gözler, üzerinden bir aşk havası geçmiş de solmuş gibi biraz uçuk ince dudaklar, İsmail Tayfur'un birçok zamandan beri hatırası altında örtülü kalan levhayı ihya etti, karşısındaki genç kızın birkaç sene evvel her gün elinden kurşunkalemini kapan, hesap kâğıdının üzerine resim yapan, hokkasının içine zambak döken çocuk yahut o çocuğun şu karşısındaki şiir ve şebaptan, aşk ve hayalden tahmir edilmiş bir hilkat bediası olduğunu gördü.

Genç adamın rengi sapsarıydı. Bir şedit tesir altında bacakları titriyordu, bir müddet böyle birbirini mebhut ve valihi kalmış gibi Hacer, Tayfur'a; Tayfur, Hacer'e bakiştılar; ikisi de nazarlarının mecrasını tebdile cesaret edemiyordu. (Uşaklıgil, 2020a: 92)

Arabanın durmasıyla yürüyüşe çıkan erkekler de durur ve bu olaylar, anlatıcı tarafından yavaşlatılır. Kahramanların attıkları her bir adım, konuştukları her bir mesele daha detaylı bir şekilde dile getirilir. Burada İsmail Tayfur ile Hasan Tahsin Efendi arasında geçen diyalogların uzunluğu, ele aldıkları meseleyi (Hacer ile evlilik ve Ferdi Efendi'nin mirası) farklı yönleriyle değerlendirmeleri anlatıcının bu sahneye verdiği önemi gösterir. Bu sahnenin hemen ardından olduğu yerde dikilip birbirini izleyen bir kadınla erkek söz konusu edilir. Hiç kimse sadece yoluna devam edip gitmez. Her iki kahramanda da görülen bu duraksama, nihayetinde Hacer'in yanındaki kişilerin olan biteni anlayıp arabacıya yola devam etmeleri emrini vermesiyle sonlanır. "Bir aralık arabanın içinden bir vücudun öne doğru eğildiği görüldü, arabacıya bir emir verildi, İsmail Tayfur bunun Nemide Hanım olduğunu tahmin etti. Araba hareket etti, tekerlekler toprakları gıcırdatarak döndü fakat Tayfur ile Hacer'in gözleri henüz

dönmemiştir, hep birbirine bakıyorlardı.” (Uşaklıgil, 2020a: 92) Bu yeni hareketlenişle birlikte sahne de tamamlanmış olur. Görevini tamamlayan pencereler, ilk olarak Hacer ile İsmail Tayfur arasındaki küllenmiş sevginin harlanıp alev almasını, ardından da onların birbirlerine karşı besledikleri duygulardan emin olmasını sağlar. Bu çift yönlü gelişim, pencerelerin ardındaki de önündekinin de memnuniyetiyle son bulur.

3.1.3. Mai ve Siyah

Pencereler, özellikle aşkın başladığı ve büyük felaket öncesi zirve yaptığı noktaların işaretlenmesi bakımından *Sefile* ile *Mai ve Siyah* romanları arasında belirli paralelliklerin olduğunu gösterir. Öyle ki her iki romanda da kahramanların okura tanıtıldığı ve büyük felaket öncesi asıl kırılmanın gerçekleştiği sahnelerde pencereler başat unsuru oynar. Bu konuda dikkat çeken sahneler ise Lamia ile Ahmet Cemil arasındaki ilk temasın pencereler aracılığıyla olması ve büyük felaket yaklaşırken (önce Lamia'nın, ardından matbaa ve evin kaybı) Ahmet Cemil'in pencereden dışarıya bakarken Lamia'nın ona piyano çalmasıdır. Buna karşılık *Sefile*'de de Mazlume ve İhsan Bey arasındaki temas pencereler aracılığıyla olur ve asıl kırılma öncesi her iki kahraman da yan yana görülür. Bu sahnelerin biraz sonra değinileceği gibi kendi içerisinde çeşitli paralellikler barındırması (özellikle de Ahmet Cemil ile Lamia arasındaki sahnelerde), benzer bir işaretlemenin yapıldığını, söz konusu aşkın ve ilişkinin gelişim şemasının bu sayede alabildiğine açığa çıkarıldığını hatıra getirmektedir. Buna göre romanın ilk bölümlerinde bahar vakti tümüyle Boğaz'ın eşsiz güzelliğine açılan pencereler zaman geçtikçe karanlık, ıssız, ürkütücü bahçeye açılır ve bu atmosfer de okura Ahmet Cemil için durumun giderek kötüleştiğini haber verir.

Mai ve Siyah'ta Ahmet Cemil ile Lamia ilk kez, Ahmet Cemil'in yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi'yi ziyaret etmek için Erenköyü'ndeki köşke geldiğinde karşılaşır. Ahmet Cemil kapının zilini çalar ve birinin gelip onu karşılamasını bekler. Bir süre sonra pencerede beliren bir baş görünür:

Düğmeye bastı. Ta köşkün ikinci katından tarraka ile bir pencerenin yeşil panjurları açıldı, Ahmet Cemil başını kaldırdı, saf-pür-âhenk bir çocuk sesi sordu:

‘Siz misiniz? Ahmet Cemil Bey... Durun, durun, kapıyı ben açayım, ağabeyim uyuyor...’

Bu Hüseyin Nazmi’nin küçük kız kardeşi Lamia idi, Ahmet Cemil’in şu kadarcıktan beri dostu. (Uşaklıgil, 2017b: 69)

Bu sahne Ahmet Cemil ile Lamia arasındaki ilişkiye ve bu ilişkinin zamanla nasıl değişeceğine işaret etmektedir. Rancière’in “Birçok defa hikâyeyi fitillemeye yetmiştir pencereler,” deyişi gibi (Rancière, 2019: 30) bu sahnede de kahramanlar (Ahmet Cemil ve Lamia) arasındaki ilişki, ilerleyen bölümlerde romandaki olay örgüsü değiştikçe farklılaşacak, böylece kendisine ayrıksı bir yol bulacaktır. Ahmet Cemil’in başlangıçta “dost” olarak gördüğü Lamia, zamanla “sevgili”ye dönüşecek, ona kavuşmak için çeşitli hayallere dalınacak ama bir sonuç alınamayacaktır. Ancak burada önemli olan alınacak sonuç değil, ilk kez pencereler aracılığıyla görülen Lamia’nın “hikâyenin fitillenmesi” sırasında üstlendiği görevdir, çünkü onun varlığı Ahmet Cemil’i hem ruhsal hem de maddi olarak etkilemekte, şiir ve matbaayla daha fazla meşgul olmasını sağlamaktadır.

Ahmet Cemil’in “şu kadarcıktan beri dostu” olan Lamia, bir süre sonra onun için farklı anlamlar taşımaya başlar. Arkadaşı Hüseyin Nazmi’yi ziyaret ettiği süre boyunca bir yandan da Lamia’yı takip eden Ahmet Cemil, onun artık olgunlaşmaya başlamış bir genç kadın olduğunu fark eder, böylelikle ona karşı ilgisi farklı bir yönde gelişir. Ahmet Cemil için büyük bir anlam ifade eden bu aşk, izlerini gerek onun şairliğinde gerekse kişisel yaşantısında gösterir. Ahmet Cemil, kendisini hem edebiyat dünyası ve çevresindekilere hem de Lamia’ya kanıtlamak ve onun beğenisini kazanmak için bir şiir kitabı kaleme alır. Yine Lamia ile evlenmek ve ona iyi bir hayat sunabilmek için matbaa işinde acele eder; kurtuluşu maddi kazançta görür. Her iki konuda da başarısız olması ve bu sürecin Lamia’yla olan ilişkisine paralel bir şekilde gerçekleşmesi, Lamia’nın Ahmet Cemil’in üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğunu gösterir. Dolayısıyla bir pencere aralığında gözükken bu baş, Ahmet Cemil ile ilgili olarak belirli aralıklarla tekrar edecek bir silsileyi başlatır. Ahmet Cemil’in Erenköyü’ndeki köşke her geliş hayatında farklı bir döneme geçtiğini duyurur. Bu durum zamansal olarak da Lamia üzerinden takip edilebilir. Romanın başlarında henüz bir çocuk ve dost olarak tarif edilen Lamia, zamanla olgunlaşır Ahmet Cemil için bir sevgiliye dönüşecektir.

Ahmet Cemil ve Lamia'nın pencerelerden birbirlerine bakma sahnesi belirli aralıklarla roman boyunca tekrar ettirilir. (Ahmet Cemil'in ilk kez Erenköyü'ndeki köşkte gözüktüğü ve pencereden kendisine seslenen Lamia ile konuştuğu ilk sahne, s. 69; Ahmet Cemil'in Hüseyin Nazmi'yi ziyarete gelmesi ve Lamia tarafından karşılanması, ancak Ahmet Cemil'in vadettiği hediyeyi unutması, s. 132; Ahmet Cemil'in evlilik haberini aldıktan sonra Lamia'nın nedimesiyle birlikte bahçede dolaştığını fark etmesi ve pencereden onları takip etmesi, s. 355-356). Ancak bu sahne her tekrarlanışında Ahmet Cemil'in hayatında büyük kırılmalar meydana gelir. Bunlardan ilkinde Ahmet Cemil'in arkadaşını ziyarete geldiği bir gün yine benzer şekilde Lamia ile karşılaştığı, ona vadettiği hediyeyi unutmasıyla küçük bir kıskançlığın meydana geldiği görülür.

Zili çekti, Lamia'nın elinden çember kaçtı, değnek bir yana fırladı, kapıya koştu.

'Haniya benim şey?'

'Ne?'

Lamia derhâl darıldı, kıpkırmızı oldu, küçücük çehre-i neşâtını bir sehâb-ı al-i hiddet kapladı, dargın bir sesle:

'Hem vaat ettiniz de hem sonra ne diye sorunuz?'

Ahmet Cemil, bu hiddetin latife ile önü alınabileceğine hüküm vererek:

'Şimdi o şey alınmadı diye kapı açılmayacak mı?'

Lamia kapının düğmesini çekti, bir kelime bile ilave etmeyerek koştu...

(Uşaklıgil, 2017b: 115-116)

Bu süreçte Ahmet Cemil hayatını yoluna koymaya çalışmakta, giderek Lamia'ya olan ilgisini kabullenmektedir. Bir diğer sahnede ise Ahmet Cemil, alacaklıların kendisini sıkıştırması üzerine akıl danışmak ve dertleşmek için geldiğini Erenköyü'ndeki köşkte okurun karşısına çıkar. Bu sahnede ise Ahmet Cemil oldukça bitkin bir hâdedir, zira giriştiği tüm işler başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Matbaa işinde iflas etmiş, borca batmış, eniştesi tarafından iş yerinden kovularak ekonomik olarak büyük bir yükün altına sokulmuştur. Aynı zamanda eniştesinin kız kardeşinden ayrılması da aile içerisindeki huzursuzluğu olduğu gibi gün yüzüne çıkarmıştır. Böylelikle aynı sahne

belirli aralıklarla Ahmet Cemil'in hayatındaki iniş çıkış ânlarını işaretleyecek şekilde tekrarlanır. Bu durumda pencereden uzanan başın hikâyesi, Ahmet Cemil'in ona ilgisine oranla daha büyük bir anlam taşır. İlk sahnelerde Ahmet Cemil Lamia'ya karşı kayıtsızken ilişkileri daha yakın ve canlıdır, her şey yolunda gitmektedir. Ahmet Cemil'in Lamia'ya olan duyguları zamanla aşka dönüşür ve bu durum, aralarındaki ilişkinin de değişmesine sebebiyet verir. Ahmet Cemil'in ilgisi ve arzusu arttıkça her şey maddi açıdan tersine döner ve bu süreçten sonra da hem ekonomik olarak bir gerileme hem de duygusal olarak bir çöküş yaşanır. Dolayısıyla roman boyunca söz konusu edilen bu iki sahne, olay örgüsünün de nasıl değiştiğini; Ahmet Cemil ile Lamia arasındaki ilişkinin zamanla değiştiğini ve nihayetinde Lamia'nın başka biriyle evleneceği haberiyle nasıl sonlandığını gösterir. Pencere de bu sahnelerin belirleyici unsuru olarak ön plana çıkar.

Aşk ve hayallerin pencereler bahsinde ön plana çıktığı, Lamia'nın piyano çaldığı sahnedir. Lamia piyano çalarken Ahmet Cemil ona arkasını dönerek pencere kenarında duracak ve asla ona bakmayacaktır. (Uşaklıgil, 2017b: 132-138)

Köşkün kırmızı kiremitlerinin arkasında güya bir menfez-i bürkan açılmış, bir tufan-ı lebenin şelaleleri taşmış idi. Ahmet Cemil başını pencerenin kenarına dayadı, şurada gayr-ı müteharrik seyretmek istedi...

İspanyol havasının Şarka mahsus tarab-ı lengânî Cemil'in hayalhanesinde İspanyol rakkaseleri icat ediyor, bunlar işte o çatının üzerinden şaşaa-i nâzını dökerek yükselen ayın karşısında parmaklarında çâr-pâreleriyle, serpuşlarının pullarıyla, ayaklarının halhallarıyla, kollarının zincirli bilezikleriyle raks ediyorlardı.

Hafif bir rüzgâr uçuyor, bütün eşkâl ü eşhâba bir hareket veriyordu; şimdi Ahmet Cemil'in hedef-i nazarı olan nokta-i semadan küçük küçük beyaz bulutlar peyda oluyor, rüzgârın önüne düşmüş, bir seyri mecnûâne ile uçuşuyordu. (Uşaklıgil, 2017b: 139)

Bir süre piyanoyu dinlemeye devam eden Ahmet Cemil daha sonra kendisini çalan parça eşliğinde dışarıda gördüğü manzaranın güzelliğine bırakır. Bir yandan Boğaz'ı

seyrederken öte yandan civar bahçeleri, evlerin kırmızı kiremit döşeli çatılarını ve uçan kuşları takip eder. Tüm bu sahne boyunca Ahmet Cemil'in içi sevinçle doludur. Bu durum onun gördüğü manzaraya da yansır ve bakışı her şeyi toz pembe algılamasına neden olur. Böylece bir süredir içinde büyüyen aşk sınırlarını iyice genişletir ve onu Lamia'ya daha da yakınlaştırır. Tıpkı *Sefile*'de olduğu gibi burada da aşkın zirve noktasının, pencereler aracılığıyla işaretlenmesi, yaklaşmakta olan felaket öncesinin hazırlığıdır. Hüseyin Nazmi'yi son kez iyi haberlerle ziyaret eden Ahmet Cemil, bir süre sonra kendisini maddi ve manevi büyük bir felaketin içerisinde bulacaktır. Daha sonra tekrar edecek bu sahnede ise Ahmet Cemil pencerenin iç tarafında, Lamia dışarıda resmedilir.

Bir aralık durduğu pencerenin altında kumların çatırdadığını işitti, kim olduğunu görmüyordu, sonra yavaş yavaş Lamia'nın mürebbiyesini fark etti, acaba Lamia da beraber mi? Evet, bir ayak sesi daha vardı, eliyle göğsüne bastı, onu görmeye nasıl tahammül edecek? ...

O zaman mürebbiyesine yetişmek için Lamia'nın biraz acele yürüdüğünü gördü, ikisini de arkalarından görüyordu. (Uşaklıgil, 2017b: 355)

Bu değişim, onların üstlendikleri rollere ve taşıdıkları değere de yansır. Bu sahnede oldukça mutlu bir şekilde anlatılan Lamia'ya karşı Ahmet Cemil'in hayatı giderek büyük bir açmaza sürüklenmektedir. Bu iki sahne arasında kurulan karşıtlık, pencerelerdeki konumlanmanın da ne denli önemli olduğunu vurgular.

3.1.4. Aşk-ı Memnû

Aşk-ı Memnû'da Bihter ve Behlül arasındaki yasak aşk bir pencere önünde gerçekleşir. Halihazırda bir süredir gizli gizli Behlül'ün odasında buluşan çift, birlikte geçirdikleri birkaç saatin ardından ayrılmakta, hayatlarına kaldıkları yerden devam etmektedir. Ancak Behlül ile Bihter arasındaki ilişkinin giderek şiddetlendiği bir sahne, onların birbirlerine olan tutkularını görmeleri kadar bu aşkın bir geleceğinin olmadığını da anlamalarına neden olur.

Bu sahnede aşkı ön plana çıkararak en temel husus, tüm roman boyunca pencereden dışarı birlikte bakan tek çiftin Bihter ile Behlül olmasıdır. *Aşk-ı Memnû* boyunca birçok kahraman farklı zamanlarda farklı şekilde pencereden dışarı bakarken resmedilir, ancak aynı anda dışarıya bakan herhangi bir çift yoktur. Sözelimi Adnan Bey de Nihal de Bihter de çeşitli sahnelerde pencereden Boğaz'ı seyrederken gözüktür, ama bu edimlerini tek başlarına gerçekleştirirler. Dolayısıyla Bihter ve Behlül'ün pencereden dışarıya birlikte bakmaları ve karşılarında buldukları manzara hem aşkları hem de gelecekleri açısından önemlidir. Bihter ile Behlül arasındaki aşka ve manzarayı birlikte keşfe kadar atılan tüm bakışlar bireysel, tüm deneyimler ise kişiseldir, burada ise kolektif bir durum söz konusudur. Anlatıcı da bu kez onların bireysel olarak tattıkları bir zevki değil, birlikte deneyimledikleri bir ânı okura sunmaktadır.

İkisi de pencereden bakıyorlardı: Bütün sis... Yalnız küçük küçük beyaz karlar mütemadi bir sukut ile karşı sahilin artık hep gölgelerden ibaret manzaralarını titretiyordu. Karşıda azim bir dumanla mürtesem bir levha parça parça koparak denize dökülüyor gibiydi. Bihter, dalgın, bakıyordu; fakat düşünemiyordu. Onun da zihninde şimdi böyle dumanlarla teslim olunmuş bir şey vardı, onun da zihninde bütün muhakemeleri böyle sislerle bunalarak parça parça bir denize dökülüyor gibiydi. Şimdi, bu dakikada o Göksu âlemini takip eden gecenin kâbusuna benzeyen bir şey onu derin bir uçurumun içine yuvarlıyor zannediyordu. (Uşaklıgil, 2020b: 194)

Bihter ve Behlül'ün pencereden dışarıya baktıkları bu sahnede dikkat çeken bir başka durum, sahnenin kendi içerisinde barındırdığı tezettir; çünkü pencerenin iç tarafında içi aşkla dolu iki kahraman söz konusuysen öte tarafta sisli bir Boğaz manzarası vardır. Mutluluktan birbirlerine sarılan çift, karşısında soğuk ve ıssız bir gece manzarası bulur; sis nedeniyle görülecek hiçbir şey yoktu. Bu tezat, kahramanların kendi içlerinde barındırdıkları karmaşanın da anlaşılmasına zemin hazırlar, zira bir süredir yasak ilişkilerinden dolayı huzursuz olan çift, yakalanmaktan korkmakta ama buna rağmen her gece buluşmaya devam etmektedir.

Daha önce pencerelerin Uşaklıgil romanlarındaki duygusal birlikteliklerin zirve noktalarını, kişilerin en mutlu oldukları dönemi işaret etmekte ne denli önemli

olduğundan bahsedilmişti. Tıpkı *Sefile*'de İhsan Bey ile Mazlume örneğinde olduğu gibi *Aşk-ı Memnû*'da da yan yana pencereden dışarıya bakarken görülen bu çift, (*Sefile*, s. 144; *Aşk-ı Memnû*, s. 194) tüm engellere, sorunlara ve hesaplaşmalara rağmen birlikteliklerini sürdürmekte kararlıdır. Onların bu kararlılığı birçok sahnede (*Sefile*'de İhsan Bey, İkbâl'in hatırasına karşı kendisini suçlu hissetmesine rağmen; *Aşk-ı Memnû*'da ise yasak bir aşk söz konusu olmasına rağmen ilişkinin sürdürülmesi) kendisini gösterirken içerisinde buldukları koşulların (kahramanların etik olmayan bir ilişkinin içerisinde olması) uzun vadede birçok probleme neden olacağı da aşikârdır. İşte Bihter ve Behlül'ün pencereden dışarıya beraber bakmaları ve karşılarında sisle kaplı bir Boğaz görmeleri tam da bu yüzden önemlidir. Çiftin birlikte izledikleri bu sisli Boğaz manzarası onların geçmişleriyle gelecekleri arasında bir karşıtlık oluşmasını, bu karşıtlığın da çeşitli şekillerde simgesel topografyaya kaydedilmesini sağlar: Pencerenin iç tarafında büyük bir arzuyla hissettikleri aşk onların geçmişlerini ve ilişkilerini, pencerenin dış tarafında gördükleri sis ise geleceklerini ve geleceğin belirsiz ürkütücülüğünü temsil eder. Benzer şekilde onca engele rağmen bir araya gelmeleri ve ilişkilerini sürdürme konusundaki azimleri, onların bu sisli geceye korkmadan, meydan okurcasına, tereddüt etmeden bakabilmelerini sağlar.

Bihter ile Behlül'ün birlikte pencereden bakarken görüldükleri bu sahne, aynı zamanda aşklarının da doruk noktasını sembolize eder. Bir süre sonra Matmazel Mlle de Courton'un söz konusu yasak ilişkiyi öğrenmesiyle gelişecek olaylar silsilesinde her şey sarpa saracak, büyük bir felaket romandaki herkesi açmaza sürükleyecektir. Bu da tıpkı *Sefile*'de olduğu gibi pencere önünde görülen âşık bir çiftin bir yandan kendi yok oluşlarına, diğer yandan da romanı başka bir yöne evirecek büyük felakete hazırlanmaları gerektiğinin habercisidir. Böylece birbirine âşık çiftlerin yan yana getirildiği sahneler, tüm Uşaklıgil romanlarında görülen ortak bir kurgu unsuru olarak kendisini görünür kılar.

3.1.5. Kırık Hayatlar

Kırık Hayatlar romanında pencereler, aşk ve hayaller bağlamında özellikle romanın ilk bölümünde, Ömer Behiç ve ailesinin Şişli'de taşındıkları ev vasıtasıyla görülür; çünkü bu ilk sahnede yıllar süren mücadelesinin ardından nihayet kendi zevkine göre bir ev inşa ettirmeyi başaran Ömer Behiç, pencereden dışarı bakıp kendisini ve ailesini

bekleyen mutlu günler üzerine hayallere dalarken gözükür. Bu sırada ona eşlik eden Vedide ve çocuklar da aynı duyguları paylaşmaktadır:

Bak, görüyor musun? Ne manzara! İşte geniş sahralar, işte açık ufuklara karışan dağlar. Biraz ağaçsız, biraz yeşilliksiz; fakat satırların garip irtisamları, nagehani inkisarları burasını ağaçlardan ziyade, yeşilliklerden ziyade süslüyor. Ya güneş! İtiraf et ki güneş burada daha başka türlü parlıyor. Bak bütün yıldızlanmış, sanki güneşten şeffaf bir gümüş şelalesi akıyor; havalarda, sahralarda beyaz bir alev kaynıyor.

Karısını biraz daha çekti. Dudakları, örtüsünün kenarından sarkarak hafif hafif titreyen saçlarına sürünürken yavaş, sanki bu saadeti başkalarından esirgemek isteyen bir sesle ilave etti:

‘Oh! Bilsen, ne bahtiyarım! Ne derin bir bahtiyarlıkla bahtiyarım! Hem senin yanında anlıyor musun, Vedide, senin yanında, işte böyle, omuz omuza, nefesin nefesimi okşayarak, ellerin ellerimi sıkarak, her gün böyle, her gün beraber... (Uşaklıgil, 2020c: 31-32)

... gündüz uykusunu henüz ikmal eden Leyla'nın sesi işitildi:

‘Annemi seviyo, bebabacı seviyo, abacı seviyo, episini seviyo...’

Vedide koştı:

‘Ah! Sen hepsini mi seviyorsun? Annemi, beybabacığımı, ablacığımı, hepsini, hepsini mi seviyorsun? Bu mini mini yürek herkes için bir şeyler mi duyuyor?’

(Uşaklıgil, 2020c: 32)

Bu sahnede ilk dikkat çeken, bir “kader ortaklığı”dır. Herkesin bir arada resmedildiği bu aile tablosunda mutluluk, elden ele dolaştırılan sihirli bir iksir gibi herkese sirayet eder; her şey o kadar sıcak ve kusursuzdur ki, bu tabloda hiçbir eksiğin olmadığı hissedilir. Tıpkı birlikte Boğaz’ın engin ufkunu seyre koyulan mutlu âşıklar gibi bu aile de Şişli’nin tepelerini, sokakta yürüyen insanları, at arabalarını ve komşu evlerin

en az kendileri kadar mutlulukla dolu gözükten pencerelerini, evlerini seyre dalar. (Uşaklıgil, 2020c: 31) Bu tablodaki eksiklik ise daha sonra ortaya çıkacak, umutla pencereden dışarı bakan ailenin sonunu hazırlayacaktır.

Herkesin mutlu olduğu bu sahne, okura neyin eksik olduğunu zamanla gelişen olaylar silsilesinde gözler önüne serer. Daha sonra “pencereler ve hayal kırıklıkları” bölümünde görünür kılınacak bu durum, Ömer Behiç ve Vedide çiftinin zayıf yönlerini gözler önüne serer. Pencereler, her iki olayda da metindeki kırılma ânlarının Uşaklıgil romanlarındaki simgesel topografyaya yerleştirilmesini sağlar.

“Mutlak mutluluk ânı” (Rancière, 2019: 26) için Rancière “bu asil ruhlar camdan cama birbirlerini tanır ve bu duyumsanabilir asaleti toplumsal koşullar üzerinden kurulacak her türlü ilişkiden ayrı tutarlar,” (Rancière, 2019: 26) der. Bu ayrı tutuş da belirli sınırlar içerisindeki bir kahramanın (ev, hapisane, matbaa, kitapçı vs.) hiçbir şarta bağlı olmadan içerisinde bulunduğu süreç ve ortamla özdeşleştiği ânlarda görünür olur. Kahraman, kendisi ve karşısındaki kişi hariç herkesi görmezden gelir. *Kırık Hayatlar*’da Ömer Behiç’in mutlak mutluluk ânıyla içerisinde bulunduğu ortamın/evin mutlak güzelliği bir pencereyle örtüştürülür. En büyük hayali sıcacık bir evde ailesiyle birlikte olmak olan Ömer Behiç, bulunduğu mekânı da bu arzuya göre biçimlendirir ve evinin penceresinden dışarıya bakarken tüm hissettiği, büyük bir mutluluk ve hayallerinin gerçeğe dönüşürken ona tattırdığı zevk olur. Dolayısıyla bu ân, onun kendisini tamamen var hissettiği, kendi varlığına fiziksel bir karşılık ve bir pencere aralığından fark edilebilecek bir yankı bulduğu ân olur.

Kırık Hayatlar’ın her şeyin yolunda ve herkesin mutlu olduğu ilk bölümüne hâkim olan bu manzara, romanın ilerleyen sayfalarında Ömer Behiç’in en büyük hayalinin dile getirmesiyle ön plana çıkarılır. Bu sahne, Ömer Behiç’in en büyük arzularından birisinin karlı bir kış gününde pencereden dışarıya bakmak, evinin sıcaklığını ve ailesinin mutluluğunu yakından hissetmek istemesiyle tekrarlanır: “Evi, hayat ile onun kendi hayatı arasında öyle fasılalar olacaktı ki birinin sefaletleri, ıstırapları, acıları, diğerinin neşe ve saadetini, huzur ve sükûnunu, saffet ve nezahetini gelip rencide edemeyecekti.” (Uşaklıgil, 2020c: 41) “Ve Ömer Behiç sıcak, asude bir odanın penceresinden fena bir kış gününün kar fırtınasını seyredencesine, kendi evinin sıcak ve sükûn veren aguşunda, hariç hayatın kayıtsız bir seyircisi olacaktı.” (Uşaklıgil, 2020c: 41) Dolayısıyla pencerenin iç tarafıyla ötesi arasında kurulan tezat (tıpkı *Aşk-ı Memnû*’daki Bihter ve Behlül örneğinde olduğu gibi), kahramanların içerisinde buldukları ruhsal durumla maddi koşulların farklı şekillerde iç içe geçmesine zemin

hazırlar. (Uşaklıgil, 2020c: 41) Aynı sahne, biraz sonra Ömer Behiç ve ailesi Kâğıthane'den dönen atlı arabaları seyrederken yeniden kurulur. (Uşaklıgil, 2020c: 69-70) Bu sahnede “pencere”, “aşk” ve “mutluluk” iç içe geçerken bütün kahramanların huzur içinde oldukları görülür:

Çıktı. Vedide misafir odasının şehnişininde siperlenerek eliyle panjurları çekip kapamakla meşguldü. Kocasına, ‘Ne iyi,’ dedi, ‘evimizin penceresinden bütün Kâğıthane’yi seyredeceğiz demek.’

Selma annesinin bu derece telaşla haber verdiği seyri anlamak için pencereden bir kere baktıktan sonra başlarının üstünde tepindikleri işitilen Leyla ve arkadaşlarının oyunlarını daha temaşaya şayan bularak yavaşça sıvıştı. (Uşaklıgil, 2020c: 69-70)

İşin içine bu kez Ömer Behiç ve Vedide'nin evliliği girecek, birbirlerini aldatan çiftlerin Kâğıthane'den dönüşünü seyreden bu mesut aile, birbirlerine bağlılıklarından dolayı şükranlarını sunacaktır. Böylelikle son raddesine varan bu mutluluk tablosu, olay örgüsünün dönüşmeye, Ömer Behiç'in evini terk etmeye başlamasıyla birlikte farklı bir biçim alacak; ev, pencereler ve mutluluk yerini hayal kırıklığı ve ölüme bırakacaktır.

Kırık Hayatlar'ın Ömer Behiç ve ailesinin huzur içinde olduğu ilk bölümü boyunca mutlulukla iç içe geçen pencereler, evin bir aile için ne denli kutsal bir mekân olduğunu simgeler. Ömer Behiç'in evden uzaklaşmaya başlamasıyla daha az dile getirilen pencereler, artık çekiciliğini kaybetmektedir; çünkü ne artık Vedide pencere kenarında heyecanla eşini beklemektedir, ne de sokakta olup bitenler evdekilere çekici gelmektedir.

Uşaklıgil'in pencereleri mutluluk ve hayallerle iç içe geçirdiği ve romanının henüz başlarına yerleştirdiği bu durum, *Kırık Hayatlar*'ın ardından *Nesl-i Âhir*'de de görülür.

3.1.6. Nesl-i Ahir

Halit Ziya Uşaklıgil'in son romanı olan *Nesl-i Ahir*, tıpkı yazarın diğer romanları gibi mutluluktan felakete doğru yol alan bir kitaptır. Romanın başında metnin

başkahramanı Süleyman Nüzhet için mutlulukla açılan ve ona bin bir renkli düş gördüren pencereler, zamanla terk edilmeye ve ev, onun için uzak bir “ihtimal” olmaya başlar. Onun ev ve pencereden uzaklaşmaya başlamasıyla da romanın olay örgüsü değişmeye, mutlu hayaller yerini birtakım politik problemlere bırakmaya başlar. Özellikle Süleyman Nüzhet’in evden uzaklaşıp vaktini yakın çevresinde süregiden kişisel ve politik olaylara ayırması, bu durumun temel tetikleyicisi olur.

Romanın ilk bölümünde Süleyman Nüzhet, ağırlıklı olarak yalısında kızı Azra ile zaman geçirirken görülür. Bu sıralarda sık sık pencereden dışarıya bakan Süleyman Nüzhet, (Uşaklıgil, 2019: 60, 91, 149) uzun yıllar Avrupa’da görevde bulunması nedeniyle epeydir özlemini çektiği Boğaz’ı seyretmekten ayrı bir zevk alır. Bu sahne boyunca oldukça sevinçli gözükken Süleyman Nüzhet’in mutluluğunun kaynağı, belirli seçenekler olmakla birlikte (yıllar sonra İstanbul’a dönmek, II. Meşrutiyet, kızı Azra’ya kavuşmak) tam olarak bilinmemektedir. Bu köksüzlük ve bilmeme hâlinde onun içten içe hissettiği gizil bir neden vardır. Burada ön plana çıkan temel his, tıpkı Rancière’in “İşte bu mutluluk yeni bir bilme türü, hiçbir neden yakıştırmayan ve hiçbir sonuç vaat etmeyen bir bilmedir,” deyişi gibi (Rancière, 2019: 36), yeni bir bilme türünü içerisinde barındırır. Yıllarca özlemini çektiği bu manzara, daha sonra onun geçmişiyile yüzleşmesi ve uzun yıllar ayrı kaldığı kızı Azra ile ilişkisini yeniden yoluna koyması sırasında da dikkat çeker. Pencereler, onu sürekli mutlu hayallere götürmekte, Azra ve kendisi ile ilgili mesut bir gelecek tahayyülünü akla getirmektedir. Bu anlamda bir gece vakti pencereden seyrettiği Boğaz manzarası, onu türlü türlü düşüncelere iter.

Roman boyunca pencerelerin hayal âlemine açıldığı en önemli sahne, Süleyman Nüzhet’in tek başına olduğu bir gece vakti yaşanır; çünkü pencereden Boğaz’ın karanlık sularını seyre dalan Süleyman Nüzhet, bir yandan kızı Azra ile olmaktan dolayı mutlu, bir yandan İstanbul’da değişmekte olan siyasal iklimden ötürü heyecanlıdır. (Uşaklıgil, 2019: 60) Bu durum, onu ülkenin geleceği konusunda oldukça umutlandırırken, uzun yıllar sonra döndüğü memleketinde işlerin değişmekte olduğunu düşünmesine neden olur. Aynı süreçte Süleyman Nüzhet’in Büyükkada’daki evinde komşusu Server ile aşk yaşamaya başlaması da bu süreci daha canlı bir hâle getirir, çünkü bu yeni aşk Süleyman Nüzhet’i oldukça heyecanlandırır. Böylece pencere ve hayallere eklenen aşk, romandaki olay örgüsünün üç cepheden (Süleyman Nüzhet’in kişisel yaşamı, Azra’nın kişisel yaşamı ve ülkedeki olumlu politik gelişmeler) oldukça mutlu ve heyecanlı bir şekilde akmasını sağlar. Süleyman Nüzhet,

Büyükada'daki evinden manzarayı seyrettiği gece boyunca bunları, İstanbul'a döndüğü günden itibaren hayatında meydana gelen değişiklikleri düşünür. Romanın, Süleyman Nüzhet'in Fransa'dan döndüğü, kızı Azra ile birlikte etrafında yeni, genç ve dinamik bir çevre edindiği ilk bölümünde çizilen mutluluk zamanla tam tersi bir istikamette akmaya başlayacaktır. Kâşif'in göz altına alınmasıyla başlayan bu zorlu süreç, İrfan, Dâniş ve Behiç gibi diğer gençlerin başına gelen olaylarla hızla büyük bir felakete dönüşür. Dolayısıyla bu olayların yaşanmasından önce Süleyman Nüzhet'in hayatında belki de en mutlu olduğu ânlardan birisinin bir şekilde pencere önünde çizilmesi, yaklaşan hadiselerin habercisidir. Tıpkı diğer romanlarda (*Nemide*'de Nemide'nin, *Bir Ölü'nün Defteri*'nde Vecdi'nin, *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in) olduğu gibi kahramanların pencerelerden mutlu mesut seyrettikleri manzaralar, hayatlarındaki en mutlu oldukları süreçleri işaret etmektedir.

Süleyman Nüzhet'in büyük bir mutlulukla evinin penceresinden denizi seyrettiği sahne ile birlikte Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında pencerelerin serüvenini aşk ve mutluluk bağlamında sonlanır.

3.2. Pencereler ve Hayal Kırıklıkları

Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında pencereler, aşk ve mutluluğa olduğu kadar ölüm ve hayal kırıklıklarına da açılır ve ikisi arasında bir zıtlık kurulur. Bu zıtlıkla, pencerelerin duyguları ifade etme konusunda ne denli önemli bir aracı olduğu da vurgulanmış olur. Böylece herhangi bir romanda pencereden dışarı bakıldığında görülen bir manzara, o romanın hangi aşamasında, kahramanların ise nasıl bir duygusal iklimde olduklarını haber verir.

Ölüm, Uşaklıgil romanlarının vazgeçilmez unsurlarından birisidir. Romanlarda başkahramanların en az bir ebeveyninin ölmüş olması, onun romanlarının en karakteristik özelliklerindedir. *Sefîle*'de Mazlume'nin her iki ebeveyninin, İkbâl'in babasının; *Nemide*'de Nemide'nin annesinin, Nail'in babasının, Nahit'in her iki ebeveyninin; *Bir Ölü'nün Defteri*'nde Vecdi'nin her iki ebeveyninin, Nigâr'ın babasının; *Ferdi ve Şürekası*'nda İsmail Tayfur'un babasının, Hacer'in annesinin, Saniha'nın her iki ebeveyninin; *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in babasının; *Aşk-ı Memnû*'da Nihal ve Bülent'in annesinin, Bihter'in babasının; *Kırık Hayatlar*'da Ömer Behiç'in her iki ebeveyninin; *Nesl-i Ahir*'de ise Azra'nın annesinin ölmesi bir tesadüf değil, ısrarla takip edilen bir çizgidir.

Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında kahramanların ebeveynlerini kayb ettikleri sahneler kimi zaman dolaylı kimi zamansa doğrudan roman içerisinde anlatılarak dile getirilir. Sözgelimi *Nemide ve Bir Ölü nün Defteri* gibi romanlarda romanın başkahramanının annesinin ölümü romanda doğrudan işlenir, bu kaybın aile içerisinde nasıl bir iz bıraktığı dile getirilir. *Sefile, Aşk-ı Memnû ve Nesl-i Ahir* gibi romanlarda ise bir kahramanın annesinin çoktan ölmüş olduğu haber verilir, ancak bu süreç romanda anlatılmaz. Burada temel ayırım, bu ölümün romanda ne tür bir anlam ifade ettiğidir. Bahsi geçen ölüm, eğer romandaki başkahramanlardan herhangi birisini ve yaşantısını doğrudan etkiliyorsa ölüm romanda doğrudan anlatılır, olay örgüsünün bir parçası olur, Örneğin *Bir Ölü nün Defteri*'nde Vecdi'nin annesinin ölümü, onun halasının evine taşınmasına ve zamanla kuzeni Nigâr ile aralarında bir yakınlaşmaya zemin hazırlar. Dolayısıyla Uşaklıgil romanlarında herhangi bir kahramanın ölümü peşinden roman için önemli birtakım gelişmeleri sürükler, bu da romanda önemli bir kırılmanın olacağına işaret eder. Tüm Uşaklıgil romanları içerisinde bu konudaki tek istisna *Nesl-i Ahir*'de görülür ve Azra'nın annesinin nasıl öldüğünden hiç bahsedilmez.

Pencereler, Uşaklıgil romanlarında ölüm haberinin okurlarla buluşacağı sahnelerin en temel unsurlarındandır. Pencerelerde görülen silüetler, camda oluşan çatlaklar, bir ân pencere pervazında beliren gölgeler Uşaklıgil romanları içerisinde kötü birer işaret olarak yorumlanabilir, çünkü bu tür bir gelişme, peşinden hemen kötü bir haberi getirir. Bu durum *Nemide, Bir Ölü nün Defteri, Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu ve Kırık Hayatlar*'da takip edilebilir bir hattı meydana getirir. Kimi kahramanlar için bir son olma görevi üstlenen bu durum, geride kalanların yaşantısını da doğrudan etkiler, onları geleceklere dair atacakları adımlar konusunda yönlendirir.

Pencerelerin üstlendiği bir başka görev, kahramanların hayal kırıklıklarını görünür kılmasıyla ilgilidir. Özellikle kahramanların içerisinde buldukları sıkıntılı süreçleri ve geçirdikleri ruhsal bunalımların pencereden seyredilen karamsar manzaralar, Boğaz'ın sisler altında kalmış tepeleri, gökyüzünün dört bir yanını sarmış bulutlar aracılığıyla ifade edilmesi bu açıdan dikkat çekicidir. Anlatıcıların kahramanların duygu ve düşüncelerini ifade etmek için başvurduğu bu pencereler, zamanla Uşaklıgil romanları boyunca tekrar eden karakteristik- bir görev üstlenir.

Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında pencerelerin ölüm ve hayal kırıklıkları ile bağlantılı olarak kullanıldığı ilk roman, *Nemide*'dir.

3.2.1. Nemide

Nemide romanında Şevket Bey'in eşi Naime Hanım, kızı Nemide'nin doğumu sırasında ölür. Bu sırada heyecanla evin bahçesinde dolaşıp sık sık eşinin yatak odasının penceresindeki hareketliliği seyreden Şevket Bey, heyecanlı adımlarla evin bahçesinde dolaşmaktan geri durmaz (Uşaklıgil, 2017a: 38-39); ancak her şey eve çöken ağır bir sessizlikle son bulur.

Şevket Bey, büyük bir heyecanla evde yankılanacak bebek çığlığını beklerken karşılaştığı manzara ölümün soğuk yüzü olur. Eve girdiğinde eşinin ölü bedeniyle karşılaşan Şevket Bey, bilincini kaybeder ve uzun süre kendisine gelemez. Naime Hanım'ın ölümünün ardından büyük bir sessizliğe gömülen ve bilinci yarı kapalı bir şekilde resmedilen Şevket Bey, derin uykusundan ancak cenaze günü uyanabilir. Uyanır uyanmaz pencereye yönelen Şevket Bey, birtakım gürültüler eşliğinde bir tabutun evden çıktığını görür.

Sabah olduğu zaman odasının açık olan penceresinden güneşin mütebessim ziyası mesrurane iltima ederek içeriye girdi.” (Uşaklıgil, 2017a: 39)

“Şevket Bey yatağından kalkarak penceresine ilerledi, bir tarafa yaslanarak sokağı seyretmeye başladı.” (Uşaklıgil, 2017a: 39)

“Daha iyi görmek için pencereden eğildi, bu esnada kapıdan bir tabut çıkıyordu.

Bu kimdi?

Bilmiyordu. (Uşaklıgil, 2017a: 40)

Şevket Bey'in usul usul gidişini seyrettiği ve içerisinde kimin olduğunu dahi kavrayamadığı bu tabut, eşinin ve yaşantısının bir daha geri gelmeyecek mutlu mesut günlerinin ölümünü simgeler. Eşinin ölümünü bir türlü kabullenemeyen ve bu durumdan yeni doğan çocuğunu sorumlu tutan Şevket Bey, onu akrabalarına emanet ederek İstanbul dışına çıkar ve 2 yıl ortalarında görünmez. Nihayet yıllar sonra hatasını anlayan ve eşinin kendisine bıraktığı yegâne miras olan bu kız çocuğuna sahip çıkmak isteyen Şevket Bey, İstanbul'a dönerek tüm vaktini *Nemide*'ye ve onun eğitime ayırır.

Şevket Bey'in hayatındaki bu büyük kırılmanın pencereler aracılığıyla ilan edilmesi, usul usul gidişi seyredilen bir tabutun kendi içerisinde ölen başka şeyler, başka duygular, başka yaşantılar barındırmasına neden olur. Bu noktada Rancière'in birbirini tanıyan ruhlar bağlamında söyledikleri ters yüz edilir. Pencereler, daha önce birbirlerini tanıyan ruhlar için bir aracı olma vazifesi görürken burada onları birbirinden ebediyen ayırır, büyük ayrılığın habercisi olur. Pencereler aracılığıyla duyurulan ölüm, kavuşmanın başka bir dünyaya kaldığını bildirir. Böylece ruhlardan birinin bedensel olarak ölmesi, diğer bedeninin ruhsuz kalmasına neden olur. Şevket Bey de tam olarak bu nedenle, artık eşi Naime Hanım olmadan yaşayamayacağına kanaat getirerek kızını arkada bırakır ve uzun bir yolculuğa çıkar.

Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında pencereler aracılığıyla gerçekleşen keşifler kendi içerisinde çeşitli hayal kırıklıkları besler; çünkü dışarıya bakarak gerçekleşen bir keşif, evin ötesindeki hiçbir şeyin hayırlı ve güzel olamayacağını duyurmuş olur. Sokaktan eve gelen hiçbir haberin mutluluk getirmemesi gibi evin içinden dışarıya bakılarak keşfedilen hiçbir şey de olumlu bir sonuç vermez. *Nemide*, bu noktada oldukça özel bir görev üstlenir ve bu durum, Şevket Bey'in yalısında verilen bir akşam yemeği sırasında yeniden gündeme getirilir. *Nemide*, Nail ve Nahit üzerinden ön plana çıkan bu sahne bir domino taşı etkisi yaparak romanın olay örgüsünün ciddi şekilde değişmesine neden olur.

Nemide'de pencerelerin hayal kırıklıklarıyla iç içe geçtiği sahenin merkezinde *Nemide* yer almaktadır. Kuzeni Nail ile nişanlanan ve ona karşı giderek büyüyen bir aşk besleyen *Nemide*, kendisini bu evliliğe hazırlamakta, tüm vaktini ileride Nail ile neler yapabileceğini düşünerek geçirmektedir (Uşaklıgil, 2017a: 146-147). Başlangıçta Nail'in de ona karşı büyük bir sevgi beslediğini düşünen *Nemide*, durumun başka türlü olduğunu pencereler aracılığıyla keşfeder.

Bütün ailenin bir arada bulunduğu mutlu bir akşam yemeğinin ardından odasına çekilen *Nemide* Boğaz'ı seyretmekte, mehtaba bakarak hayallere dalmaktadır. Artık yorulmaya başlayan ve yatağına gitmek üzere hazırlanırken penceresinin hemen altında birtakım hareketlilikler olduğunu fark eder ve kulağına bir çırtı gelir.

Bu akşam herkes odasına çekildikten sonra *Nemide* penceresinin yanında oturuyordu. (Uşaklıgil, 2017a: 147)

Kalbi derin bir hüznün ile meşun, zihni büyük bir şüpheyile perişandı.
(Uşaklıgil, 2017a: 147)

Bu hayal nazarında tecessüm ediyor, genç kız için içi ağlıyordu ki,
penceresinin altında kumların çitirdadığı işitildi. (Uşaklıgil, 2017a: 148)

Hemen pencereye koşar, nişanlısı Nail ve Nahit'in birlikte bahçenin uzak bir köşesine doğru yürümekte olduklarını görür. Bir süre pencereden onları izledikten sonra peşlerine düşmeye karar verir, hemen giyinerek bahçede onları takip eder.

Nemide, Nail ve Nahit'i bahçenin uzak bir köşesinde baş başa oturmuş konuşurken bulur. Giderek yanlarına sokulur ve Nail'in Nahit'e aşkını ilan ettiğini işitir. İşittiği bu acı itiraf karşısında ne yapacağını bilemez, hemen odasına döner ve ne yapması gerektiğini kestirmeye çalışır. Büyük bir hayal kırıklığına uğrayan ve bir süredir içerisinde kabaran aşkın tek taraflı olduğunun farkına varan Nemide, bütün gece öfke ve kıskançlıkla odasında dolanıp durur (Uşaklıgil, 2017a: 149-150). Nihayetinde babasına nişanı atmak istediğini ve Nail'i sevmediğini söyleyerek bu ilişkiyi sonlandırır.

Nemide'nin Nail ile Nahit'in ilişkisini ve nişanlısının kendisini aldattığını pencereler aracılığıyla öğrenmesi, Uşaklıgil romanlarında "dışarısı"nın ne kadar tekinsiz, ıssız ve soğuk olduğunun keşfedilmesine neden olur. Onun yaşadığı hayal kırıklığı yalnızca kendisine ait değildir; babasının da nişanın atılmasıyla içerisinde düştüğü durum, zamanla daha büyük bir hâle gelir. Nemide'nin Nail ile çıktığı bir sandal gezintisi sırasında giriştiği intihar girişimi ise durumun vahametini, hayal kırıklıklarının boyutunu açıkça ortaya koyar. Dolayısıyla Uşaklıgil romanlarındaki bu ilk keşif, her şeyin büyük bir hayal kırıklığıyla son bulmasına neden olur.

3.2.2. Bir Ölünün Defteri

Bir Ölünün Defteri'nde pencereler ilk olarak yaklaşmakta olan bir ölümü haber vermekte kullanılır. Romanın tıpkı *Nemide*'de olduğu gibi bir ölüm haberiyle açılıyor, bunun da yine pencereler aracılığıyla duyuruluyor olması, pencerelerle ölümün iç içe geçtiğini gösterir.

Bir Ölünün Defteri, ihtiyar bir adamın Hüsam'ın evine gelerek ona en yakın arkadaşı Vecdi'nin çok hasta olduğunu söylemesiyle başlar. Hemen üstüne bir şeyler alan

Hüsam, korkunç bir yağmur altında ihtiyarla birlikte koşarak Vecdi'nin Çamlıca'daki köşküne varır. İhtiyar kapıyı açmaya uğraşırken Hüsam'ın gözü, penceredeki bir silüete kayar:

Bina koyu bir zulmetle müstağraktı, yalnız bir penceresinin panjurları arasından zayıf bir ziya süzülüyordu. (Uşaklıgil, 2018b: 22)

Şüphesiz bu pencere içinde ölmek üzere olan Vecdi'nin yattığı ve hemen kütüphanenin yan tarafında bulunan odadır. Hüsam ve ihtiyar buna özellikle dikkat etmektedir.

O, pencerenin arkasındaydı. Onu ihtimal ölmüş bulacaktı.

...

Hüsam gözlerini çevirdi, ihtiyar bir hayli ilerlemişti, gözleri binanın bir mezar kandili gibi donuk ziya neşreden penceresinden ayrılmayarak o da ilerledi. Biraz sonra kökün bahçesinde ihtiyara iltihak etti. (Uşaklıgil, 2018b: 22).

Hüsam'ın “muhtemelen biraz sonra ölmüş” olarak bulacağını düşündüğü bu silüet, Vecdi'ye aittir. Romanın daha ilk sayfalarında pencereler aracılığıyla okura gösterilen bu silüet, bir hayalet gibi orada dikilmekte, hiç kıpırdamadan Hüsam'ı ve ihtiyarı seyretmektedir. Biraz sonra her şey tam da yolculuğun başında Hüsam'ın beklediği gibi olur, söz konusu bu beden, gözlerinin önünde son nefesini verir (Uşaklıgil, 2018b: 23-24).

Bir Ölünün Defteri'ndeki bu ilk ölümü, biraz sonra en az onun kadar etkili ve sarsıcı bir başka ölüm takip eder. Bu kez romanda zamansal olarak geriye doğru bir sıçrama yapılır ve Vecdi'nin çocukluğuna gidilir. Bu geçiş, Hüsam'ın kütüphanede bulunduğu ve Vecdi'nin ölümüne yakın bir zamandaki günlüğüyle yapılır. Henüz 5-6 yaşlarında bir çocuk olan Vecdi, bir süredir evlerinin eskisi kadar canlı olmadığını, eve sürekli doktorların gidip geldiğini fark eder. Yine böyle bir gün misafirler onu bahçede oynaması için dışarıya salıverir. Bahçede dolaşırken sık sık annesinin yatak odasını gözlemeye başlayan küçük Vecdi, bu sırada evin daha da büyük bir sessizliğe

gömüldüğünün ayırına varır. Ardından kırılan bir cam ve işitilen tiz bir feryat, ona her şeyi açıkça duyurur ve bu, hafızasından silip atamayacağı bir anı hâline gelir.

Bahçedeydim, kelebek kovalamak üzere ağımyı da beraber almıştım.

... Gözlerim bunların gözleri oyalayan uçuşunu değil, annemin pencerelerini seyrediyordu.

Ne kadar zaman dolaştığımı bilmiyorum, fakat gözlerim o pencereleri bir saniye terk etmedi.

İntizarımın, tecessüsümün sebeplerinin cahili olarak perişan bir meşy ile yürürken ayağıma bir taflan dolaştı yere düştüm; henüz kalkmamıştım ki bir gürültü oldu. Annemin penceresinin camı kırıldı, tiz bir feryat işittim. (Uşaklıgil, 2018b: 33)

Bir Ölümin Defteri'nde annenin öldüğü sahne ile *Nemide*'deki sahne arasında ciddi paralellikler söz konusudur. Her iki romanda da ölüm, pencerede beliren bir siluet, bir şavk veya doğrudan pencere camının kırılmasıyla bildirilir. Bunların ardından eve çöken sessizlik ise her şeyi alabildiğine karanlığa gömer.

Pencereler, *Bir Ölümin Defteri*'ndeki her iki örnekte de içerisinde (önce Vecdi'nin annesinin, ardından da Vecdi'nin ölümü) hayal kırıklıkları ve ölüm barındırır. İlk örnekte ön plana çıkan esas mesele, Vecdi'nin hayal kırıklıklarıyla dolu yaşamının sona ermesini uzun süredir bekliyor ve bu konuda istekli oluşuyla ilgilidir. Çamlıca'daki köşkünde bir başına ölen Vecdi, âşık olduğu kuzeni Nigâr'ın kendisini değil en yakın arkadaşı Hüsam'ı seçmesiyle büyük bir hayal kırıklığı yaşar ve bu depresif süreci atlatamaz. Türlü badirelerden geçen ve kendisi için bir çıkış yolu bulamayan Vecdi, nihayetinde kapandığı köşkünde usulca ölümü bekler. Dolayısıyla ölüm, onun hayal kırıklıklarının son raddesi olarak gerçekleşir. Tam da bu sırada roman, içerisinde Vecdi'nin hastalıklı bedeniyle Hüsam'ın sağlıklı/dinç bedeni, Vecdi'nin köhnemiş köşküyle Hüsam ve ailesinin yaşadığı neşeli yalı üzerinden bir karşıtlık kurar. Vecdi'nin durumunu Hüsam'a bildirmek için yola çıkan ihtiyar, eve vardığında karşısında oldukça mutlu, sıcak ve canlı bir aile ortamı bulur. Bu ev, Vecdi'nin köşküne kıyasla daha kalabalık ve misafirperverdir. Bu şekilde ortaya çıkan

karşıtlık, iki taraf arasında zamanla oluşacak ayrılığın hangi raddeye varacağını da ilk habercisi olur.

Vecdi'nin annesinin ölümünü “penceresinin önünden geçen bir şavk aracılığıyla hissetmesi” ardından da bu haberin kendisine verilmesi, bu sahnenin Rancière'in sözünü ettiği “simgesel topografya”ya kaydedilmesini sağlar. Anne sevgisinden uzak büyüyen Vecdi, hayatı boyunca kendisine kurtuluş olarak gördüğü tek kadın olan Nigâr'ı da kaybeder, böylece kendi simgesel topografyasında iki büyük yara açılmış, kadınlar tarafından hep terk edilmiş olur. İlk sahnede bedensel, ikinci sahnede ise ruhsal ölümü gerçekleşen Vecdi, hayatını hep bir ızdırapla, daima hissettiği bir hayal kırıklığıyla geçirir.

3.2.3. Mai ve Siyah

Mai ve Siyah'ta pencereler, Ahmet Cemil'in psikolojik olarak çöktüğü süreçte önemli bir rol üstlenir. Dolayısıyla romandaki olay örgüsünün değişmeye başladığı ve Ahmet Cemil'in hayalleriyle vedalaşmak zorunda kaldığı sahne, Hüseyin Nazmi'nin Avrupa'ya gideceğini, Lamia'nın ise evlenmek üzere olduğunu öğrendikten sonra Erenköyü'ndeki köşkün kütüphanesinde yalnız kalıp pencereden dışarıya baktığı sahnedir. (Uşaklıgil, 2017b: 355-360)

Matbaada işlerin ters gitmesinin ardından eniştesiyle fikir ayrılığına düşen Ahmet Cemil, dertleşmek üzere Erenköyü'ndeki köşke gider (Uşaklıgil, 2017b: 352-353). Onu bahçede karşılayan Hüseyin Nazmi, önce Avrupa'ya gideceğini, ardından da Lamia'nın kısa bir süre sonra zengin bir adamla evleneceğini bildirir. Peş peşe gelen bu iki darbe, Ahmet Cemil'i büyük bir karanlığa sürükler. Kendisini iyi hissetmeyen Ahmet Cemil, yorgun olduğunu ve dinlenmesi gerektiğini söyleyerek yalnız kalmak ister, geceyi geçireceği odaya çekilip kapısını sürmeler. Ardından kütüphanede bir süre dolaştıktan sonra pencerenin kenarına oturarak manzarayı seyretmeye koyulur. “Demek, bu hülyasına da veda etmek, bundan da vazgeçmek lazım geliyor. Bir sarmaşığın üstünde iki serçe yek-diğerini kovalıyordu, sonra gözleri kapının önünden bir arabanın toz kasırgalarına bulanarak geçişine daldı... Şimdi ne yapacak? Gözleri arabayı takip ederken o kendi kendine soruyordu...” (Uşaklıgil, 2017b: 355) Tam da bu noktada, romanın ilk bölümünün ana çizgisini oluşturan ve Lamia piyano çalarken Ahmet Cemil'in içi mutluluk, aşk ve geleceğe dair hayallerle dolu bir şekilde pencereden dışarıya bakarken resmedildiği sahne romanın nasıl bir dönüşüm

sergilediğini göstermek için ters yüz edilir. Hayata umutla bakan Ahmet Cemil, zamanla el attığı her işi kurutmuş, borca batmış, en yakın arkadaşının ülke dışına gideceğini, sevdiği kadının da bir başkasıyla evleneceğini öğrenir. Birbirine taban tabana zıt bu iki sahne, Ahmet Cemil'in hayatındaki zirve noktasını ve çöküşe geçtiği süreçlerin altını çizer, onları simgesel topografyada belirgin birer noktaya dönüştürür. Böylelikle romanda kurulan karşıtlık, benzer sahnelerde değişen pencere ve manzaralar aracılığıyla dile getirilir. Söz konusu ilk sahnede Ahmet Cemil'in ıslık ıslık gördüğü gökyüzü artık kararlı, her şey ışıltısını yitirmiştir. Yiten bu ışıltı, Ahmet Cemil'in kovulduğu matbaa, dağılan ailesi, borç içine batmış hâli ve evlilik haberini aldığı sevgilisidir. Arada geçen sürede romanın ve Ahmet Cemil'in nasıl bir dönüşüme maruz kaldığı da böylelikle ortaya konmuş olur. *Mai ve Siyah*'ta pencereler, zamanla aşktan hayal kırıklığına doğru uzun bir yolculuğun serüvenine dönüşür.

Ahmet Cemil büyük bir hayal kırıklığıyla pencereden dışarıyı seyrederken tıpkı *Nemide* romanında içi sıkıntıyla dolu olan Nemide'nin duyduğuna benzer bir çığırta duyar ve bakışını hemen o yöne çevirir. Bahçede dolaşmakta olan Lamia'yı ve nedimesini görür. Uzun süre gözleriyle onu takip ettikten sonra nihayet kendisine şu soruyu sorar: "Buna da böyle bir teslimiyet-i tamme ile mağlup mu olacağım? Bir şeyler yapmayacak mıyım? Bir şeyleri kırıp parçalamayacak mıyım?" (Uşaklıgil, 2017b: 354) Bu sahne Ahmet Cemil'in kendisinin, kendi eylemsizliğinin farkına vardığı ândır. Romanda ne eniştesinin matbaaya el koymasına, ne kız kardeşinin ölümüne, ne elindeki avucundaki bütün paranın yitip gitmesine engel olmak için bir şey yapan Ahmet Cemil, Lamia'nın evleneceği haberine karşı da sükût eder. Ahmet Cemil daima birçok şey tasavvur eder, daima hayallere dalar, ancak hiçbir zaman onları gerçekleştirmek, işleri yoluna koymak için bir şeyler yap(a)maz. İlk hamlenin daima bir başkasından gelmesini bekler, pasif bir tavrı vardır. Romanda kendi kararıyla yaptığı tek eylem, kız kardeşi İkbâl vefat ettikten sonra yolda karşılaştığı eniştesine tokat atması olur. Bu tokadı dahi onca hadiseden, İkbâl'in ölümünün üzerinden vakit geçtikten sonra atmaya başarabilmiştir. Bu sahnede pencere önünde öylece dikilip Lamia'yı seyreden Ahmet Cemil özeleştirisini yapmaktadır. Lamia, başını bir ân için yerden kaldırıp köşke bakar, ancak bu kez onun da bakışları donuk ve kayıtsızdır. Kısa bir süre sonra nedimesi ile yoluna devam eder ve bir ân için umutlanan Ahmet Cemil, yine aynı hayal kırıklığının pençesine düşer. "... elini salladı, başını çeviriyordu, gözleri aşağıdaki pencereye tesadüf etti, yalnız o kadar..."

Bir nazar ki inıtaf ile beraber ayrıldı; bir nazar ki orada, Şu pencerede kimse yokmuŐ gibi kayıtsız, manasız...” (UŞaklıgil, 2017b: 355-356)

Pencereler, Ahmet Cemil’in hayal kırıklıklarının toplandığı bu sahnede kendisini açıkça hissettirirken onun tüm olan bitenlere karşı bir seyirci gibi konumlandığını da gösterir. O, kendi hayatına seyirci kalmış, tüm yaşamını pencereden dışarıyı, evden ötesini izleyen birisi olarak heba etmiştir. Sorumluluk alıp karar vermesi gereken ânların hiçbirinde harekete geçmemiŐ, daima bir köşeye çekilip bir Şeylerin kendi kendine gerçekleşmesini beklemiŐtir. Pencereler, Ahmet Cemil için açıkça “seyretme” duyusunu vurgularken onun hiçbir zaman kapılara baŐvurmadıĐını, dolayısıyla hiçbir zaman harekete geçmediğini de hatırlatır; nk kapılar harekete geçenler, pencereler ise seyredenler içindir. Sözgelimi *Sefile*’de Malzume harekete geçmek ve bir Şeyleri deĐiŐtirmek istediğinde kendisini hemen kapıdan dışarı atar; Bir lnn Defteri’nde Vecdi savaşa gitmeye karar verdiğinde kŐkn terk eder ve ardına bakmaz; kapı, onların eyleme geçtiğini/geçmek üzere olduğu belirtir. Ancak bu noktada Ahmet Cemil, kapıdan dışarı adım atmak yerine kendi hayatını oturduğu pencereden seyreder, tıpkı Lamia’nın evleniŐiŐini, kız kardeşinin ölümünü, matbaanın ve tüm maddi birikiminin elinden çekilip alınıŐını seyrettiği gibi. O, hiçbir zaman bu sınırların dışına çıkamaz. Hüseyin Nazmi’nin köşkünde geçirdiği bu gece boyunca da sabah olsa da gitsem diye hayıflanıp durur ve güneşin ilk ıŐıklarıyla beraber tüm hayal kırıklıklarını da yanına alarak Erenköyü’ndeki köşkten ayrılır (UŞaklıgil, 2017b: 360).

3.2.4. AŞk-ı Memnû

AŞk-ı Memnû’da pencereler, özellikle Bihter’in yalnız kaldığı ve önce pencereden geceyi, ardından aynadaki aksinden kendisini izlediği sahnede büyük bir değere işaret eder. Bu büyük değer, Bihter’in sadece parası için evlendiği Adnan Bey yüzünden gençliğini heba ettiği, hayatının en güzel yıllarını aŐsız ve mutsuz bir Şekilde geçirdiği gerçeğidir. Bihter’in kendisinin, kendi ruhunun ve arzularının da farkına vardığı gece tam da bu nedenle, onun kendisini keŐfetmesine neden olduğu için önemlidir.

O güne kadar gerek Adnan Bey ile gerekse yalıdakilerle (Nihal, Bülent, Matmazel Mille de Courton, BeŐir ve diğerleri) büyük bir yakınlık kuramayan Bihter, evliliğinin ilk yılını geride bırakmıŐ, kendisini, çevresini, evliliğini, hayatını sorgulamaya başlamıştır. Yalnız başına kaldığı bir akşam, yalının pencerelerinden dışarıya bakar ve gökyüzünü, karşısındaki Boğaz’ı, yıldızları, ayı incelemeye koyulur. “Karşısında,

açık, karanlığın içinde, beyaz tültej rinin arasında donuk bir gümüş rengiyle titreyen pencere, ona gel| cenin serin nefesinden mini mini hamlelerle dalgacıklar püskürüyordu. Karanlıkta aynalı dolabın önünden geçerken beyaz bir bulut müphemiyetiyle kendi gölgesini gördü.” (Uşaklıgil, 2020b: 144) “Evet denizde, suyun içinde, böyle koyu mai bir semanın, ötede beride parıldayan o sarı gözlerin altında, karanlıkta, bütün vücudunu serin bir safa ağışuna çeken dalgalar arasında olsaydı.” (Uşaklıgil, 2020b: 147) Baktığı her yerde hayatını, gençliğin tadına varamadan çekip giden güzelliklerini görür. Evliliğinde mutsuz olduğunu ve kocasından nefret ettiğini kabullenir. Para için gençliğini, arzularını, isteklerini bastırmış, ancak bunun karşılığında istediği gibi bir hayat bulamamıştır. Yaşlı olduğunu ve fazla yaşamayacağını düşündüğü kocası ölmemiş, aksine sağlıklı ve mutlu bir şekilde hayatına devam ederken o içten içe çürümeye, içerisinde bulunduğu bu sevgisizlikten ötürü çökmeye başlamıştır. Adnan Bey’in ailesi, özellikle de kızı Nihal ile de anlaşamamış, bu durum da sorunların daha da çekilmez bir hâl almasına neden olmuştur.

Pencereden Boğaz’ı seyretmekte olan Bihter’in düşüncelerini Adnan Bey’in sesi keser. Bihter’in yatak odasına gelen Adnan Bey, ona önce pencereyi kapamasını söyler, ardından da onun cevabını beklemeden bunu kendisi yapar. Romanın simgesel topografyasında Bihter’in dönüşümü bahsinde asıl kırılmanın gerçekleştiği ânı vurgulayan bu sahne, pencerelerin Adnan Bey tarafından kapatılmasıyla özel bir görev üstlenir. Bu sahnede pencerelerin bir erkek eliyle, özellikle de parasıyla Bihter’in gençliğini, arzularını, hayatının en güzel yıllarını satın alan Adnan Bey’in eliyle kapatılması, Bihter’in nasıl bir çıkmazda olduğunu da en büyük göstergesidir. Adnan Bey büyük bir şevkle pencereleri kapatırken aynı zamanda Bihter’i de güvende, yuvasında, odasında tutmuş, onun arzularına, isteklerine, duygu ve gençliğine de ket vurmuş olur. Bihter, tıpkı kafesinde kilit altında tutulan bir kuş gibi bu yalının sınırlarında esirdir. Ne özgürlüğüne ne de dilediği gibi hareket etme hakkına sahiptir. Efendisi ve kocası olan Adnan Bey kendisi adına her şeye karar vermekte, onun için neyin iyi neyin kötü olacağını seçmekte, gerektiğinde pencereyi dahi ona sormadan kapatmaktadır. Böylelikle ikili arasındaki ilişkinin ne tür bir minval üzere geliştiği de gösterilmiş olur. Bu sahnede pencereler, hem Bihter’e yitip gitmekte olan gençliğini seyrettiği yıldızsız gökyüzü aracılığıyla sunup hayal kırıklıklarını hatırlatır; hem de Adnan Bey tarafından kilit altında tutularak romanın simgesel topografyasında olay örgüsünün nasıl geliştiğini gösterir. Yalının sınırlarının dışına çıkamayan Bihter bu

duruma karşı çareyi dört duvar arasında bir şey yapmakta bulur, Behlül ile yasak bir ilişki yaşamaya başlar. Böylelikle ihlal edilen sınırlarla hayal kırıklıkları giderilmeye, hayata yeni bir ivme kazandırılmaya çalışır. Ancak nihayetinde her şey, yaklaşmakta olan felaket eliyle sonlanır.

3.2.5. Kırık Hayatlar

Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında tekrar eden sahnelerden bir diğeri de pencereye yansıyan silüetler/gölgeler ve bu silüetlerin/gölgelerin üstlendiği görevle ilgilidir. Uşaklıgil romanlarında pencereye vuran yansımalar, daima olumsuz bir anlam içerir, çünkü bu gölgeler romanda muğlaklığa neden olur, pencereye vuran gölgenin/silüetin kimliğinin teşhis edilmesini zorlaştırır ve ona bakan kişiyi ürkütür. Bu noktada söz konusu muğlaklığın olumsuz bir anlam ifade etmesi ise evin dışarıdan bakan bir göz tarafından araştırılmak istenmesiyle ilgilidir. Bu durum evin mahremiyetinin ihlal edilmesi, dolayısıyla özel alana ait sınırların aşılması anlamına gelir. Bu da *Kırık Hayatlar* örneğinde Ömer Behiç gibi kahramanların içerisinde buldukları ailevi sıkıntılarla birleşerek onları büyük bir hayal kırıklığına sürükler. Pencere ve silüetler arasındaki ilişki, pencereki gölgeyi gören kişide bu silüetin uyandırdığı güvensizlikle ilgili olarak ortaya çıkar.

Pencerede bir silüetin/gölgenin belirlediği sahneler, *Nemide ve Bir Ölüünün Defteri*'nden sonra *Kırık Hayatlar*'da da sürdürülür. Özellikle hayal kırıklıkları bağlamında özel bir yerde duran bu sahne, Ömer Behiç'in yasak bir ilişki yaşadığı Neyyir ile olan ilişkisine işaret eder. Evindeki/muayenehanesindeki işleri bitirir bitirmez sevgilisi/metresi Neyyir ile buluşmak üzere onun evine giden Ömer Behiç, nihayet oraya vardığında gözlerini Neyyir'in yatak odasının penceresinden alamaz, zira pencerede beliren bir erkek gölgesi onu tedirgin eder.

“Onların evinin önüne gelince durdu, kayıtsız bir nazarla baktı, başını kaldırdı, yalnız sokak kapısının üstündeki pencerelerde ziya vardı. ... Belki kendi kendilerine orada oturuyorlardı, diye ilave etti ve tam da bu saniye onu tekzip etmek isteyen bir tesadüfle orta pencerelerini teşkil eden cumbada, tül perdelerin arkasında bir gölge, bir erkek gölgesi gördü.” (Uşaklıgil, 2020c: 275-276)

Bu sahnede Ömer Behiç, hatırına ilk defa Neyyir'in kendisini aldatıyor olabileceği ihtimalini getirir. Bu durum karşısında hem büyük bir hayal kırıklığı yaşayan Ömer Behiç, ailesine karşı sorumluluklarını yerine getirmek yerine böyle bir kadınla birlikte olduğu için kendisinden iğrenir. Neyyir, bu şüphe ve kıskançlık krizinin ardından Ömer Behiç'e kendisinin evli bir adam olduğunu ve ona fazla bel bağlamaması gerektiğini söyler. Tam da bu nokta, Ömer Behiç'in kendisine geldiği, daha önce hissettiği iğrenmenin sözel olarak işittiği ân olur. Ne yapacağını bilemeyen Ömer Behiç büyük bir hayal kırıklığıyla Neyyir'in evinden ayrılır.

Pencerelerin *Kırık Hayatlar*'da hayal kırıklıklarıyla ilişkisi, temel olarak kahramanlar arasında neden olduğu güvensizlik duygusuyla ilgilidir. Hiç beklenmedik bir ânda sevilen bir kişinin penceresinde beliren bir gölge, sevgiliye dair tüm arzuları sömürdüğü gibi geçmişin acı bir hatıraya, geleceğin ise sonu büyük bir belirsizlik denizine dönmesine neden olur. Bu durumda Ömer Behiç eşiyle metresi arasında sıkışıp kalır. *Kırık Hayatlar*'da gerçekleşen bu hadise, Uşaklıgil romanlarının simgesel topografyasında büyük felaketin yaklaşmakta olduğunu bildirir, çünkü giderek ailesinden kopan Ömer Behiç, Neyyir tarafından sert bir dille uyarılır, aralarındaki sınır kendisine bir kez daha hatırlatılır. Ancak giderek kontrolünü kaybetmekte olan Ömer Behiç tüm sınırları çoktan geçmiş, Neyyir için tüm ailesini arkada bırakmıştır bile. Bu noktadan sonra geri dönüş yoktur ve felaket, hem o hem de çevresindekiler için kaçınılmaz bir sondur. Böylece işaret edilen ve varlığı çok yakında hissedilen felaket, önce Ömer Behiç'in kızı Leyla'nın bedeninde fiziksel bir rahatsızlık, sonra kendi ruhunda dinmez bir açlık olarak belirir. Leyla'nın ölümü, ailenin dağılma raddesine gelmesi, Ömer Behiç'in içindeki manevi açlığın bir türlü doyurulamamasıyla sonlanan roman, tüm bu yıkımı artık bir harabeye benzeyen Şişli'deki evde toplar. Böylece pencerede beliren gölge, Ömer Behiç'in bir süredir Neyyir ile paylaşmakta olduğu metres hayatının nelere mal olduğunu anlamasına ve "eve dönmek" için harekete geçmesine neden olur.

Pencerede beliren gölge, *Kırık Hayatlar*'da olduğu gibi *Nemide*'de pencerede beliren bir şavk, *Bir Ölünün Defteri*'nde ise açıkça görülebilen bir gölge ile iç içe geçer; hayal kırıklığı zamanla kendisine hareket edebileceği geniş bir alan bulur ve bu durum söz konusu üç romanda da birbirlerine paralel şekilde gelişir. Eve doğru dışarıdan bakan kişinin güvensizlik duymasına, kötü bir haber almasına ve ölümle yüzleşmesine neden olur.

4. DEĞİŞİMİN GİRDABINDAKİ İNSANLIK: CAN SIKINTISI

“Çok ferdî vakıalara inmeden, bütün bir taklit hissini, heves ve oyunun, uzvî ürpermenin ve bugünkü cemiyet hayatının büyük fârikalarından biri olan can sıkıntısının aşka başlangıç verdiğini söyleyebiliriz. Güzel sanatların, bilhassa musiki, şiir ve edebiyatın (bugünkü hayatta sinema da dâhil) ruhlara getirdiği sermestî ve heyecan ile ona müsait bir zemin hazırladıkları da muhakkaktır.”

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aşka Dair*

Can sıkıntısı, yaratıcılık bağlamında birçok açıdan edebî metinlerin hareket ettiği temel meselelerden birisidir. Kahramanların uzun süredir içerisinde buldukları sıkıntılı bir ortam veya âniden hissettikleri bir can sıkıntısı, onları yeni arayışlara, bu arayışların devamındaysa farklı kararlara iter. Farklı edebî eserlerde değişik şekillerde gündeme gelen can sıkıntısı, kimi eserlerde bir leit-motif olarak kendisine yer bulurken sözgelimi *Madame Bovary* gibi romanlarda ise hemen ayırdaya varılabilen başat bir unsur olarak dikkat çeker. “can sıkıntısı”nı özel ve yaratıcı bir kavram olarak ele alan Jacques Rancière, *Kurmacanın Kıyıları*’nda “Rasgele An” üst başlığı altında bu konuyu gündeme getirir ve birtakım eserler (Erich Auerbach’ın *Mimesis*’i, Marx’ın *Kapital*’i ve Aristoteles’in *Poetika*’sı) ve romanlar (William Faulkner’ın *Ağustos Işığı* ve *Ses ve Öfke*’si; Flaubert’in *Madame Bovary*’si, Joao Guimaraes Rosa’nın *Primeiras Estorşas*’ı, Stendhal’in *Kızıl ile Kara*’sı, Virginia Woolf’un *Deniz Feneri* ve Balzac’ın *Goriot Baba*’sı) üzerinden can sıkıntısının izini sürer.

Jacques Rancière, *Kurmacanın Kıyıları*’nın “Rasgele An” başlıklı bölümünde bir romanda ön plana çıkan kimi anlık gelişmelerin içerisinde metnin dönüşümüne dair büyük bir potansiyel barındırdığını ve bu durumun söz konusu romanların olay örgüsü çerçevesinde büyük bir önem arz ettiğini belirtir. Bu dönüşüm, temel olarak hikâyenin nasıl kırıldığını ve hangi şartlar altında biçimlendiğini ön plana çıkarır. Sözgelimi işler iyi giderken canı sıkılan bir kahraman, kendisinden hiç beklenmeyecek, kimi zaman kendisinin de hiç hatırına gelmeyecek birtakım davranışlarda bulunur. Bu noktada Gustave Flaubert’in *Madame Bovary*’si ve Stendhal’in *Kızıl ile Kara*’sı farklı şekillerde ön plana çıkar. *Madame Bovary*’de Emma’nın uzun süredir içerisinde bulunduğu can sıkıntısından kurtulmak için kendisine yeni işler icat etmesi ve nihayet burjuva davetlerine katılmak için birtakım arayışlara girişmesi, onun bu sıkıntıdan

kurtulmak için giriştiği mücadeleler olarak okunabilir. Benzer şekilde Stendhal'in *Kızıl ile Kara*'sında da Madam de Rênal'in eşini bir tür sıkıntısı nedeniyle aldatmaya başlaması, evlerinde çalışan Julien Sorel ile yasak bir ilişkiye girmesi tam da bu doğrultuda kendisine alan açar. Can sıkıntısı, onları hiç aklından geçmeyecek şeyler yapmaya yönlendirir ve bu durum/sıkıntı, edebiyat eserlerinde yaratıcı bir unsur olarak kendisine yer bulur. Jacques Rancière'in üzerinde durduğu mesele de tam olarak budur. Can sıkıntısının kendi içerisinde büyük bir yaratıcılık potansiyeli barındırdığını ifade eden daha birçok yazar, bu anlamda Rancière'in görüşleri ile büyük bir ortaklık kurar. Bir örnek olarak Rivka Galchen ve Adam Kirsch'in *New York Times*'ta yayımlanan "Are There Literary Uses for Boredom?" başlıklı makalesinde bu konuya dikkat çekilir ve "Bazı yazarlar entelektüel kapasitemizi ve hayal gücümüzü aşıyor. Can sıkıntısı sadece kahramanların zihnindedir," ifadeleri kullanılır. Ralph Clare de *Institute of Art and Ideas News*'te yayımlanan "How We Think of Our Lives: Boredom in contemporary literature" başlıklı çalışmasında Roland Barthes'a da atıfta bulunarak can sıkıntısının sanatın tüm kollarında farklı şekillerde ön plana çıktığını, özellikle yaratıcılık bağlamında çok özel bir konuma sahip olduğunu ifade eder. Bu noktada her iki akademisyenin de odak noktası, kahramanların zihinlerinde duydukları bu sıkıntının zamanla onları rahatsız edecek bir boyuta gelmesi ve onları bir şeyler yapmaya zorlamasıdır. Bu zorunluluk hissi, başat ve edebi yapıyı dönüştürücü bir öğe olarak değerlendirilebilir.

Rancière için bu süreçte ön plana çıkan bir diğer mesele gerçekliktir. Onun gerçeklik ve modern edebiyatla ilişkili olarak söylediği şu sözler, bu açıdan dikkat çeker: "Bu insanların en derin ve en karmaşık duygulara kapılabilecek özneler haline getiren gerçekliktir. Modern edebiyatta doruk noktasına çıkması gereken ikinci büyük unsur budur. (Rancière, 2019: 144)

Gerçeklik, Uşaklıgil romanlarının da ön önemli meselelerinden birisidir. Kahramanların gerçekliğe yaklaşımı kadar onların kendi gerçekliklerinden nasıl koptukları da bu noktada ön plana çıkar. Sözelimi *Mai ve Siyah*'ta Hüseyin Nazmi, gerçeklikten hiç kopmaz ve her adımını büyük bir özgüvenle atar. Buna karşılık Ahmet Cemil ise sürekli hayalleriyle yaşamakta, sık sık gündüz düşü görmektedir. Benzer şekilde *Nesl-i Ahir*'de ise Süleyman Nüzhet kendisini gerçeklikten o kadar koparır ki ülkedeki politik rüzgârın hangi yöne estiğini kavrayamaz. Nihayetinde çevresindeki gençler ona göre daha gerçekçi davranarak iktidarın safına geçer, böylece maddi olarak kazanımlarını sürdürür. Buna karşılık gerçeklikten ziyade ideal ve hayalleriyle

yaşayan Süleyman Nüzhet, hayal kırıklığına uğrar. İşte tam da bu noktada gerçeklikle can sıkıntısı arasındaki doğal ilişki ön plana çıkar.

Can sıkıntısı, Uşaklıgil romanlarında gerçeklikten kopan ve kendi dünyalarında yaşayan kahramanlarda görülür, çünkü sürekli hayal kuran ve bu hayaller dünyasında yaşayan kahramanlar, nasıl davranması gerektiğini de hayatlarına dair ne gibi bir adım atmaları lazım geldiğini de kavrayamaz. Onların gerçeklikten koştukları noktada ise can sıkıntısı yer alır, çünkü bu sıkıntı onları hayal kurmaya yönlendirir. *Nemide*'de Nemide'nin evlilik düşleri, *Bir Ölümlü Defteri*'nde Vecdi'nin Nigâr ile ilgili hayalleri, *Ferdi ve Şürekası*'nda Hacer'in sürekli İsmail Tayfur'un onu sevdiğini tahayyül etmesi, *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in büyük bir matbaa sahibi olup başarılı bir şiir kitabı yayınladıktan sonra Lamia'ya ilan-ı aşk etme tasavvuru, *Aşk-ı Memnû*'da Bihter'in eriyen güzelliğini ve bedeninin arzularını Behlül'de dindirip hayatını tamir etmesi, *Kırık Hayatlar*'da Ömer Behiç'in Neyyir ile başka bir yaşantı ve başka bir gerçeklik boyutuna geçmesi, nihayetinde *Nesl-i Ahir*'de Süleyman Nüzhet'in politik hamleleri hep can sıkıntısıyla ortaya çıkan ve gücünü kahramanların can sıkıntısından alan meselelerdir ve tüm bu unsurlar, kahramanların gerçeklikten uzaklaşmalarıyla yaşanmaya başlanır. Dolayısıyla Rancière'in kullandığı ifadeler ve gerçeklik üzerine görüşleri, Uşaklıgil romanlarında can sıkıntısıyla bağlantılı olarak özel bir yerde durur. Rancière, can sıkıntısıyla ilgili olarak dikkat çektiği bir başka mesele, “bahttan bahtsızlığa geçiş”in önemi ve bu sürecin metindeki karşılığıdır: “Trajik eylem, insanları bilmmeden bilgiye ve bahttan bahtsızlığa geçiren olaylar arasındaki zorunlu veya olabilirlik taşıyan bağlantıyı bize işte bu minvalde gösterir.” (Rancière, 2019: 142) Rancière'in sözünü ettiği bu “bilmmeden bilgiye” ve “bahttan bahtsızlığa” geçiş, doğrudan “can sıkıntısı” ile iç içe geçen ve zamanla farklı anlamlar kazanan bir durumdur. Çünkü tüm bu eylemler silsilesinin merkezinde başlatıcı bir güç ve patlamaya hazır bir bomba olarak daima can sıkıntısı bulunur. Dolayısıyla can sıkıntısının farkına varmak ve onu gidermek için harekete geçmek, kendi içerisinde uzun soluklu bir serüveni ve Uşaklıgil romanları özelinde büyük bir felaketi bünyesinde barındırır. Kısacası felaket, can sıkıntısının bir sonucu olarak gerçekleşir. *Sefile*'de Mazlume'yi harekete geçiren de, *Nemide*'de kitapla aynı adı taşıyan başkahramanın başından geçenler de *Aşk-ı Memnû*'da üç kadın kahramanın yaşadığı da bilmmeden bilmeye, bahttan bahtsızlığa doğru bir hareketlenmedir. Bilgisi çok olanın yükü de çok olur, ifadesindeki gibi, kişinin kendini tanıması bu anlamda bahtsızlığa giden yolun da hazırlayıcısıdır. Aynı süreçte kahramanların kendi

geleceklerine dair bir arayışa girmeleri, bu kimi zaman bir evlilik kimi zaman girişilen yasak bir ilişki olabilir, romanın bambaşka bir şekilde biçimlenmesini de sağlar. Böylece her şey, belirli bir hareket silsilesi içerisinde önce ağır ağır, sonra ritmini arttırarak yoluna devam eder.

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında can sıkıntısı, ilk olarak *Sefile* romanında kendisine geniş bir yer bulmuştur. Peş peşe gelen Uşaklıgil romanlarında kullanım yoğunluğunu da giderek arttıran can sıkıntısı, nihayetinde bütünlüklü bir yapı meydana getirmiş, bir leit-motif olarak Uşaklıgil romanlarındaki kırılma noktalarına işaret etmiştir.

4.1. Sefile

Uşaklıgil'in ilk romanı olan *Sefile*, can sıkıntısı bağlamında da özel bir yerde durmaktadır. Bu konuda ön plana çıkan temel durum, romanın başkahramanı olan Mazlume ile ilişkilidir. Tüm roman boyunca çoğunlukla yalnız başına görünen Mazlume, can sıkıntısından kurtulmak, vaktini değerlendirmek ve kendisine içerisinde bulunduğu fuhuş âlemini unutturabilmek için kitaplara sarılmış, böylelikle hayatındaki sorunlara karşılık bir çıkar yol arayışına girmiştir. Öyle ki kitap okuma eylemi bir süre sonra can sıkıntısıyla iç içe geçerek ortaya bütüncül bir yapı çıkarmış, Mazlume canı sıkıldıkça kitaplara koşmuştur.

Can sıkıntısı, Mazlume'nin davranışlarına yön veren en önemli unsurlardan birisidir ve etkisini roman boyunca hissettirir. Bu noktada can sıkıntısı, *Sefile* özelinde pencereler ile iç içe geçer. Mazlume, ne zaman canı sıkılsa eline bir kitap alır ve pencerenin yanına çökerek okumaya başlar. Saatler boyu bu pencerelerin önünden ayrılmadan kitap okuduğu ve bazen evde yerine getirmekle yükümlü olduğu işleri aksattığı dahi olur. Halit Ziya Uşaklıgil'in Ahmet Midhat Efendi'nin *Henüz 17 Yaşında* başlıklı romanına bir cevap olma niteliği de taşıyan *Sefile*, bu açıdan da ayrıca dikkate değerdir, zira Mazlume'nin henüz romanın başında okurken görüldüğü kitaplardan birisi de bu eserdir. Dolayısıyla bu durum, Uşaklıgil'e de vermek istediği mesajı net bir şekilde iletme ortamı sağlamıştır. Romanın başında kitap okurken ve içerisinde bulunduğu fuhuş âlemine meydan okurken görülen Mazlume, daha sonra bu hayatın bir parçası olur. Uşaklıgil böylece Ahmet Midhat Efendi'nin aksine fuhuş düşen kadını oradan kurtarmaz, onu olduğu yerde bırakır.

Can sıkıntısının Mazlume üzerindeki bir diğer etkisi ve aslında romandaki olayların hızlanmasına da neden olan durum, onun sık sık bahçeye çıkmaya başlamasıyla ilgilidir. Evdeki işlerini bitiren Mazlume sık sık evin bahçesine çıkarak dolaşmaya başlar. “Mazlume bir aralık neyle meşgul olacağını düşündü. Birdenbire aklına bahçeye çıkmak geldi. Ayaklarının ucuna basarak bahçe kapısına takarrüp etti, sürmesini kemal-i ihtiyatla çekerek bahçeye çıktı.” (Uşaklıgil, 2018a: 63) Bu dolaşmalar bir süre sonra onun için bir rutin hâlini alır. Bu rutin ise daha sonra işin içerisine ev sahibi İkbâl’in sevgilisi İhsan Bey’in girmesiyle daha da farklı bir anlamsal değer kazanır. Ne zaman bahçeye çıkarsa bakışı İhsan Bey’e tesadüf eden Mazlume ve sürekli birbirlerini takip eden bu çift, böylece daha sonra bir ilişkiye dönüşecek birlikteliklerinin de ilk kıvılcımını ateşlemiş olur. Bu örgünün temelinde yatan can sıkıntısı ise hem tüm bu olaylar silsilesini başlatan ana unsur hem de Mazlume’yi yönlendiren önemli bir faktör olarak varlığını yakından hissettirir.

Sefile kapsamında can sıkıntısının ön plana çıktığı sahnelerin kendi içerisinde bir süreklilik gösterdiği ve daha sonraki romanlara da zemin hazırladığı söylenebilir. Buradaki temel kasıt, “pencere önünde kitap okuyan genç kız” imgesiyle alakalıdır. Bu imge, Halit Ziya Uşaklıgil’in tüm romanlarında takip edilebilen belirgin bir leit-motif’tir. Canı sıkılan kahramanların ilk başvurduğu çözüm olan kitap okuma dürtüsü, böylece pencereler ile birleşerek daha da anlamlı bir yapı meydana getirir ve bu örgü, Uşaklıgil romanları boyunca sürdürülmeye devam edilir. “Kalbinde birinci defa olarak uyanan şu hissiyatı dinlememek, fikrine harikulade olarak musallat olan suallere mukavemet etmek arzusuyla eline geçen kitabı aldı, penceresinin yanına oturdu.” (Uşaklıgil, 2018a: 97) “Beş dakika sonra İhsan Bey dışarıya çıkarken Mazlume de mutadı olduğu vechile penceresinin yanına oturuyordu.” (Uşaklıgil, 2018a: 126)

Pencereler ve can sıkıntısıyla ilişkili bir diğer mesele, bu durumun özellikle kadın kahramanlarla iç içe geçmesidir. Burada Uşaklıgil romanları çerçevesinde temel bir ayrıma işaret edilebilir. Bu durum, pencerelerin kadınlar, kapıların ise erkeklerle eşleşmesiyle ilgilidir. Tüm hayatı ev ile sınırlandırılan kadın kahramanlar, bu açıdan yapacak pek bir şey bulamaz ve canları sıkıldığında çoğunlukla ya bahçeye çıkar ya da pencereden Boğaz’ı seyrederek. Bu anlamda artık birtakım klasikleşmiş Uşaklıgil manzaralarından söz edilebilir: Sıkıntıdan Boğaz’ı seyreden genç kadın imgesi, pencere önünde kitap okuyan genç kadın imgesi veya sıkıntıyla evin bahçesinde dolanan genç kadın imgesi gibi. Tüm bu sahneler, kadınlar için çizilen sınırların ne kadar keskin ve net olduğunu belirtir. Erkekler içinse durum çok daha farklıdır.

Uşaklıgil romanlarında erkekler, kapılarla ilişkilendirilir, çünkü kapılar, onların sınırsız dünyalarının metne yansıması karşılığıdır. Diledikleri zaman kapının ötesine geçme hakkını ellerinde bulunduran bu erkekler, günlerini birtakım meseleler, hobiler ve evin dışarısında kimseye hesap vermeden giriştikleri işlerle oyalanarak geçirir. Bu anlamda canlarının sıkılması için boş vakitleri de kalmaz. Uşaklıgil romanlarında can sıkıntısının çoğunlukla kadınlarla ilişkilendirilmesinin ana sebebi de budur; çünkü erkekler için her zaman yapılacak birtakım işler bulunabilir, ancak kadınlar tamamen yalnızdır. Bu da kapı ve pencerelere birer cinsiyet atfederken bunun sistemli olarak takip edilen birer unsur olmasını sağlar.

Sefile romanı çerçevesinde canı sıkılan tek kahraman Mazlume'dir. İkbâl, çoğu zaman hasta olarak gözükmekte ve sık sık bilincini kaybetmektedir. Mihriban ise pek söz konusu edilmez, daima romanın arka planında kalır. İhsan Bey ise sık sık evden ayrılmakta, geriye ancak gece yarısı dönmektedir. Bu da genelde evde tek başına kalan ve yapacak hiçbir işi olmayan Mazlume'yi sıkıntılı bir sürece iter. Arkadaşı olmayan, sevgilisinden uzakta kalan ve herhangi bir meşguliyeti olmayan Mazlume, tamamen can sıkıntısıyla hareket eder. Can sıkıntısından bahçeye çıktığı sahnelerde İhsan Bey ile karşılıklı bakışmalarının zamanla bir ilişkiye dönmesi de bunu daha sonra belirli bir süreklilik içerisinde devam ettirmesi de aynı tutumun bir sonucudur. Dolayısıyla can sıkıntısı, Mazlume'yi harekete geçiren temel unsur olarak *Sefile*'nin şekillenmesinde ve Mazlume ile İhsan Bey arasındaki ilişkinin gelişmesinde büyük bir rol oynar.

Mazlume'den sonra canı oldukça sıkılan ve gözünü sık sık pencereden dışarıya diken bir başka roman kahramanı olarak ise Nemide'den söz edilebilir.

4.2. Nemide

Nemide bahsinde can sıkıntısı, *Sefile*'de olduğu gibi yine romanın başkahramanı üzerinden devreye girer. Nemide, tüm vaktini babasıyla birlikte evde geçiren genç bir kadındır. Kimi zaman babasına çiçeklerin bakım işlerinde yardım ederken görülen Nemide, çoğunlukla bahçede dolaşmaktan, bazen de ev işleriyle uğraşmaktan hoşlanır, ancak genel olarak üstlendiği herhangi bir sorumluluk veya büyük bir iş yoktur. Burada bir diğer önemli nokta, Nemide'nin gerçek anlamda hiç zaman arkadaşının olmamasıdır. Uşaklıgil'in bir önceki romanı *Sefile*'de olduğu gibi Mazlume'de de başkahraman bilinçli olarak yalnız bırakılır. Bu durum da aslında kahramanlar için can

sıkıntısının neden bu kadar önemli olduğunu bir kez daha vurgular. Yapacak hiçbir işi ve konuşacak hiçbir yakını olmayan bu kahramanlar için kafalarını meşgul edecek herhangi bir eylem söz konusu değildir ve can sıkıntısı, bu örgünün kaçınılmaz bir sonu olarak ön plana çıkar. *Sefile*'de kimi zaman İkbâl ile dolaşırken gözüken Mazlume'nin aksine Nemide, ergenliğe ulaşana dek hiç arkadaş edinmez ve yaşıtı herhangi biriyle temas ettiği görülmez. Vaktini ağırlıklı olarak babası ve özel hocalarıyla birlikte geçirir. Roman boyunca Nemide'nin arkadaşı olarak söz edilebilecek tek kahraman, daha sonra rakibi de olan olan Nahit'tir. Ancak bu arkadaşlığın da Nemide'nin Nail ile yakınlaştığı ve daha sonra nişanlandığı bölümde gerçekleştiği düşünüldüğünde onun üzerindeki etkisinin sınırlı olduğundan söz edilebilir. Nemide'nin etrafında bulunan ve yaşıtı olarak kabul edilebilecek bir diğer kahraman olan Nail ise kendi dünyasında yaşayan ve Nemide ile ancak belirli nedenlerle görüşen bir kahraman olarak gözüktür. Romanın ilk bölümünde bu neden Şevket Bey, ikinci bölümünde ise nişanlılıktır. Oldukça sınırlı olan bu temas, hiçbir zaman büyük bir dostluğa dönüşmez.

Nemide, Uşaklıgil romanlarında kendi can sıkıntısının farkına varan ilk kahramandır. Canının sıkın olduğunu ve bunun kendisini etkilediğini açıkça kabul eden Nemide, hayatının “bomboş” olduğunu da ifade eder. Bu durum kendisini Nemide'nin Nail ile giriştiği bir konuşma sırasında açıkça gösterir. Nemide, kendi hayatını şu sözlerle özetler:

‘Sen burada yalnız nasıl vakit geçirirsin?’

‘Hiç! Hayatım o kadar muttarid ve düz geçiyor ki bugün ile dün arasında bir fark bulamadım. Her gün bu bahçede dolaşmak, saatlerce yalnız yalnız gezmek, ara sıra babamla görüşmek, biraz satranç oynamak, pek nadir kanun çalmak, en büyük zamanımı okumakla geçirmek, ikide bir geceleri sandalla denize çıkmak; işte başlıca işlerim bunlardır. Lakin bunların hepsinden yoruldum. Şimdi kalbimde büyük bir sıkıntı hissediyorum.’ (Uşaklıgil, 2017a: 142)

Kendi ifadesiyle “kalbinde büyük bir sıkıntı” hisseden ve o güne dek süregiden yaşamından muzdarip olan Nemide, hayatına yeni bir anlam katmak ister. Bu anlam da bir süre sonra babasının teşvikiyle girişeceği evlilik düşüncesidir. Hiç dostu olmayan Nemide’nin çevresinde şüphesiz flört edebileceği bir erkek de yoktu. Bu da onun için seçenekleri oldukça azaltmakta, hatta teke indirmektedir. Tam da bu sırada Nail ile mutlu bir yuva kurma hayali, Nemide’yi tekrar diriltten ana unsur olarak belirir. Bu, onun için hayata yeni bir anlam katmak ve bu anlam ile kendisini yeniden keşfetmek demektir. Özellikle ilişkinin ilk bölümünde bu düşüncelerin haklı çıktığı söylenebilir. Can sıkıntısı geçen Nemide, kendisini birtakım hazırlıklara verir ve ev işleriyle daha fazla ilgilenir. Böylelikle can sıkıntısı giderilmeye, hayata yeniden dört elle sarılmaya çalışılır. Buna benzer bir durum daha sonra *Aşk-ı Memnû* romanında Nihal ile Behlül arasında da yaşanacak, yine benzer şekilde bu evlilik de gerçekleşmeyecek ve burada da kahramanların hikâyesi büyük bir felaketle sonuçlanacaktır.

Nemide, can sıkıntısını tanımlarken bunu şu sözlerle ifade eder: “...fakat bir saadet yahut daha doğrusu tam bir istirahat çok devam ederse can sıkılmaktan başka bir şeye yaramaz. Babam beni eğlendirmek için icat kuvvetini kifayet ettiği kadar vesile buluyor. Lakin hayatımda büyük bir boşluk hissediyorum, bunu doldurmak kabil olmuyor.” (Uşaklıgil, 2017a: 143) Bu cümlelerde dikkat çeken esas mesele, Nemide’nin her şeyin farkında olduğu gibi bu can sıkıntısının da her şeyin yolunda olmasıyla ilgili olmasıdır. Hayatı boyunca hiçbir sıkıntı yaşamayan Nemide, tam da bu nedenle içerisinde bulunduğu can sıkıntısıyla nasıl mücadele edeceğini bilemez. Bu bilememe hâli de Rancière’in de belirttiği gibi roman kapsamında ateşleyici bir unsur hâline gelir ve Nemide’yi giderek doğru Nail’e yakınlştırır; çünkü romanın başlangıç safhalarında görülen bilememe hâli, Nemide’nin kendisini, arzularını ve sıkıntılarını fark etmesinin ardından yerini “bilme” eylemine bırakır. Bir süre sonra artık ne istediğini bilen Nemide, doğrudan Nail’e yönelir. Onunla evlenmek istemesi tam da bu nedenle önemlidir, çünkü bu evlilik gerçekleşirse içindeki sıkıntı giderilecek, kendisine yapacak birtakım işler doğacaktır.

Can sıkıntısı, Uşaklıgil romanlarında giderilemediğinde ve bu yolda tasavvur edilen eylemler gerçekleşmediğinde felakete giden yolun da ilk adımı atılmış olur. Sözgelimi *Nemide* kapsamında bu durum, planlanan bir evlilik aracılığıyla giderilmeye çalışılır, ancak bu tasavvur gerçekleşmez. Bu durum da işlerin sarpa sarmasına, bir süre sonra da büyük bir felaketin yaşanmasına neden olur. Şevket Bey tarafından Nemide’ye

teklif edilen bu evlilik düşüncesi, Nail'in Nahit'i sevdiğini itiraf etmesi ve Nemide'nin bu (yasak) ilişkiyi öğrenmesiyle suya düşer. Bu durum da Nemide'nin başka türlü harekete geçmesine, önce kendisiyle diğer kahramanlar arasına duvar örmesine, daha sonra da tamamen yalnız kalmak için herkesi kendisinden uzaklaştırmasına neden olur. Nihayetinde romanın sonunda büyük felaket gerçekleştiğinde Nemide'nin can sıkıntısı, tüm bu dalgalanmaları başlatan ana unsur olarak varlığını sonlandırmış olur. Can sıkıntısı, bir ilişkinin başlamasına vesile olduğu kadar büyük bir felaketin hazırlayıcısı da olur.

4.3. Bir Ölünün Defteri

Bir Ölünün Defteri'nde başkahraman ve canı sıkılan kişi bu kez bir erkektir: Vecdi. Can sıkıntısını gidermek için birçok imkânı olmasına rağmen bu durum Vecdi için âdeta kronik bir yapı teşkil eder. Vecdi, her ne yaparsa yapsın can sıkıntısı bir türlü geçiremez. Bu, onun da fark ettiği ve daha küçük bir çocukken ayırıcına vardığı bir meseledir.

Rancière, can sıkıntısının “rasgele an” içerisinde değerlendirilen bir unsur olduğunu ifade ederken aynı zamanda söz konusu ettiği tüm romanlarda (*Madame Bovary*, *Kızıl ile Kara*, *Parma Manastırı*, *Malte Laurids Brigge'in Notları* gibi) durumun belirli bir sistem dâhilinde hareket ettiğini belirtir. Öyle ki rasgele an bile bu noktada gelişigüzel olmaktan çıkar ve kendi içerisinde belirli bir tutarlılık gösterir: “Rasgele an aslında rasgele değildir. Şüphesiz her an, önemsiz her durumda vuku bulabilir. Fakat aynı zamanda karar anıdır, hiçbir şey ile her şeyin tam hududunda duran kırılma ânı.” (Rancière, 2019: 148) Rancière, bu anların verilecek kararlar bağlamında ne denli önemli olduğunun altını çizer, çünkü söz konusu romanlarda her şey bir düğümün çözülüşü gibi bu anların taşıdığı değerle ölçülür. Kahramanların canlarının sıkıldıkları noktada kendi hayatlarıyla ilgili olarak aldıkları kimi kararlar, onları gelecekte neyin beklediğinin anlaşılmasını sağlar. Bu da kendi içerisinde yeni bir olaylar silsilesini başlatır.

Rancière, can sıkıntısıyla girişilen eylemlerin kendi içerisinde birçok önemli konu barındırdığını ve bir romanda gelişecek olaylar kapsamında büyük bir değere işaret ettiğini belirtir. *Bir Ölünün Defteri* boyunca Rancière'in işaret ettiği gibi can sıkıntısıyla verilen kararlar ve bu kararların sonuçları özel olarak ön plana çıkar; çünkü romanın olay örgüsü bu kararlara göre biçimlenir. Öte taraftan romanın başkahramanı

Vecdi tarafından can sıkıntısıyla verilen her bir karar başka bir olay silsilesinin başlamasına neden olur ve bu durum zamanla romandaki tüm kahramanları etkilemeye başlar. Bunca farklı konuda verilen kararın zamanla iç içe geçip belirli bir süreklilik sağlaması da aslında bunların “rasgele” olmadığını, kendi içerisinde bir devamlılık gösterdiğini ortaya koyar. Örneğin Vecdi’nin can sıkıntısının farkına vardığı süreçte kendisine hemen bir özel hoca tutulması, daha sonra Galatasaray Sultani’ne kaydolması ve burada Hüsam ile tanışması; ardından evlilik teklifinin geri alındığı noktada Çamlıca’daki köşke taşınmaya karar vermesi ve nihayetinde can sıkıntısından ne yapacağını bilemez bir hâlde İstanbul sokaklarında dolarken cepheye gitmeye karar vermesi; tüm bu olaylar yan yana getirildiğinde hem romanı özetler hem de can sıkıntısının ve bu rasgele anların Vecdi’yi nasıl yönlendirdiğini görünür kılar. Dolayısıyla rasgele gelişmiş gibi görünen tüm bu olaylar, aslında belirli bir çizgi üzerinde takip edilen bir olaylar silsilesinin parçaları olarak anlamlı bir yapı oluşturur. Böylelikle Rancière’in de işaret ettiği gibi rasgele an, rasgele olmaktan çıkar.

Annesinin ölümünün ardından halası ve kuzeni Nigâr ile birlikte yaşamaya başlaya Vecdi, küçüklüğünden itibaren can sıkıntısının peşine düşer. Vecdi, bu durumu şu sözlerle ifade eder: “İşte bu esnada en mühim hayat vakası olmak üzere eğlencelerimiz arasında bir can sıkıntısı vücuda geldi.” (Uşaklıgil, 2018b: 37) Çevresindekiler, özellikle de halası bu durumun farkına vardığından onu bu sıkıntıdan kurtarmak için çeşitli arayışlara girişir. İlk olarak birtakım özel hocalar tutularak onun okula hazırlanması, böylelikle zihninin meşgul edilmesi tasarlanır. Ancak aradan belirli bir süre geçtikten sonra bu hocadan da bıkan Vecdi’nin sıkıntısını gidermek için ne yapılacağı bilinemez. Vecdi’nin babası nihayet onu Galatasaray Sultanisi’ne kaydettirmeye karar verir ve böylece oğlunun yeni arkadaşlar edinerek zihnini dersleriyle meşgul etmesini sağlar. Bu süreç, gerçekten de babasının tahayyül ettiği gibi işler ve özellikle Hüsam ile dostluğu Vecdi’yi uzun süre meşgul eder. Böylece *Bir Ölümlü Defteri*’nin ilk bölümüne hâkim olan can sıkıntısı giderilmiş, Vecdi icat edilen birtakım işlerle oyalanmış olur. Bu süreçte tanıştığı Hüsam ise daha sonra onun hayatında önemli bir rol oynar, onu felakete götüren süreci başlatır.

Uzun süre eğitim, evlilik düşü ve birtakım tasavvurlarla can sıkıntısından kurtulan Vecdi, nihayet bir gece her şeyi sona erdirecek ve felaketin hazırlayıcısı olan bir haberle yeniden bu döngüye çekilir. Halası, daha önce yeğenine kızıyla evlenmesi için yaptığı teklifi geri çeker. Bu durum karşısında ne yapacağını bilemeyen Vecdi hemen odasına çekilir ve büyük bir hayal kırıklığıyla odasında dolanıp durur. İçine dolan

sıkıntı o kadar büyüktür ki ne yapacağını bilemez. Bu noktada pencereler ona yeni bir ufuk gibi görünür ve etrafı seyretmeye koyulur. (Uşaklıgil, 2018b: 84) Nihayetinde sıkıntısını bir nebze dindirmeyi başaran Vecdi'nin aklından şunlar geçer: “Tabiatın bu mutantan manzarası huzurunda bu sakit seyran, bu yalnızlık, beni şahsiyetimden çıkarıyor, bir rüya içinde gezdiriyordu.” (Uşaklıgil, 2018b: 84)

Vecdi için bu rüyadan uyanış ve yeniden can sıkıntısının kucağına dönüş, odasına gelen Nigâr ile olur. Vecdi, halası teklifini geri çekse dahi Nigâr'ın kendisini seviyor olabileceğine dair bir umut içerisindedir. Ancak biraz sonra kapısında beliren Nigâr, onun tüm umutlarını suya düşürecektir. Hüsam ile evlenmek istediğini ve onu kendisine bir kardeş gibi gördüğünü söyleyen Nigâr, Vecdi ile konuştuktan sonra oda kapısını büyük bir “ihtimam”la kapatır ve onu yalnız bırakır. (Uşaklıgil, 2018b: 84-86) Kapının böylesine büyük bir dikkatle kapatılması aslında verilmek istenen mesajın ne kadar net olduğunu da hissettirir. Nigâr, açıkça Hüsam'ı sevdiğini ve kendisinden umudu kesmesini Vecdi'ye bu yolla bildirmiş olur. Bu durum da kendisini yatıştırmaya başlayan Vecdi'yi yeniden büyük bir sıkıntının içerisine sürükler. Vecdi için artık tek çıkar yol, bu yalıdan taşınmak, tek başına kalarak başını dinlemektir. Felaketin ilk habercisi olan bu durum, kısa bir süre başka sorunları da beraberinde getirecek, Vecdi'yi daha önce hiç hatırına dahi getirmediği şeyleri yapmaya zorlayacaktır.

Nigâr tarafından reddedilmesinin ardından Çamlıca'daki köşküne kapanan Vecdi, büyük bir can sıkıntısının içerisindedir ve kimseyle görüşmez. Bu yalnızlık süresince bir yandan geçmişle yüzleşir, bir yandan da kendisine Nigâr'dan uzak yeni bir yaşam kurmaya çalışır. Ancak içinde öyle büyük bir sıkıntı vardır ki, ne yapacağını bilemez. Kimi geceleri çıktığı yürüyüşler dahi bu sıkıntıyı gidermeye kâfi gelmez:

Geceleri çıkmaya çalıştım. Tenha, guruptan sonra insanlarla münasebetini kat' eden yerlere gittim. Ağaçların arasından, karanlıklar içinde bir hayal gibi dolaştım. Beni bir an için celb edecek, kalbimde ufak bir neşat uyandıracak bir şey göremiyordum. (Uşaklıgil, 2018b: 110)

İçinde büyük bir öfke ve boşluk vardır: “Beni her şey kızdırıyordu. Her şeyde bir boşluk, bir manasızlık, bir hiçlik görüyordum. O vakit avdet eder, uyumak isterdim. (Uşaklıgil, 2018b: 110)

Vecdi için içerisinde düştüğü bu son büyük can sıkıntısından kurtulmanın tek bir yolu vardır. Kısa bir süre önce işittiği ve pek de parlak gitmeyen savaşa katılmak, böylece hem şehirden uzaklaşmak hem de sıkıntısını gidermek. Burada bir diğer önemli nokta, Vecdi'nin savaş ile ilgili haberleri, uğradığı bir eczanede işitmesidir. Bir gece yolculuğunun ardından uğradığı eczanede konuşulanlara kulak misafiri olan Vecdi, savaşın Osmanlı için pek de iyi gitmediğini ve yenilginin neredeyse kaçınılmaz olduğunu öğrenir. Vecdi, bu gelişmeleri aklının bir köşesine kaydederken “rasgele an”ın metnin yönünü nasıl değiştirebileceğini de farklı bir açıdan ortaya koymuş olur. Rasgele uğranılan bir eczanede o an rasgele konuşulmakta olan bir konuya rasgele kulak misafiri olan Vecdi, tüm bu rasgelelikten kendisi için önemli bir kararla sıyrılır: Gönüllü olarak savaşa katılmak ve ön cephelerde savaşmak. Öte taraftan savaşın pek de iyi gitmediğin bile bile Vecdi'nin gönüllü olarak cepheye gitmesi, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* romanında Ahmet Cemil'in bir intihar arzusuyla Çanakkale Savaşı'na katılmasını da hatırlatmaktadır. Nihayetinde cepheye giden Vecdi, komutanlarının sözünü dinlemez ve cephe gerisinde görevli olmasına rağmen ön saflara atılır, vurularak düşer ve bir kolunu kaybeder. Bu bölümdeki temel olgu, *Kiralık Konak* ile büyük benzerlik gösterir, zira savaşa bir çeşit intihar arzusuyla katılan Ahmet Cemil, yine kendisine emrolunmadığı şeyler yapmaya kalkışır ve böylece şehir olur. Bu noktada Vecdi'nin tavrıyla Ahmet Cemil'in harekât tarzı arasında da büyük bir paralellik baş gösterir. Ancak bu saldırıdan yaralı olarak kurtulan Vecdi, kolunu kaybederek şehre geri gönderilir.

Bir Ölünün Defteri'nde Vecdi'nin hayatı boyunca yüzleşmek zorunda kaldığı can sıkıntısı, onun için dönüm noktası olarak kabul edilebilecek karar anlarında ön plana çıkar. Bu noktalar, kimi sahnelerde pencerelerle de iç içe geçerek bir bütünlük oluşturur ve Vecdi'nin hayatına belirli bir açıdan bakılmasını sağlar. Hayatı boyunca içinde hissettiği bu sıkıntıdan kurtulamayan Vecdi için mutlak son, ancak ölüm ile gelir. Vecdi, Çamlıca'daki köşkünde son nefesini verdiği anda can sıkıntısı da nihayete ermiş olur.

4.4. Ferdi ve Şürekası

Ferdi ve Şürekası'nda can sıkıntısı, özellikle İsmail Tayfur ile Hacer'in evliliğinin ardından gündeme gelir. İsmail Tayfur ile büyük umutlarla evlenen Hacer, hiçbir şeyin

istediği gibi gitmediğini fark eder. Kurduğu onca hayalin yıkılmasına tanık olur ve kendisini artık büyük bir iç sıkıntının içerisinde bulur. Ne bu sıkıntıyı paylaşacak bir kimsesi ne de derdine ortak olan bir eşi vardır. Evliliğinde tamamen bir başına kalan ve kendisine bir çıkar yol bulamayan Hacer, böylelikle iç sıkıntısının giderek büyüdüğünü ve bu durum karşısında çaresiz kaldığını anlar. Sözelimi şu sahnede canı sıkkın bir şekilde pencereden dışarı bakıp uzun uzun semayı seyreden Hacer için yatakta yanı başında uyuyan kocasına karşı kin ve nefretle dolar. Bu sahnede Rancière'in de sıklıkla belirttiği gibi can sıkıntısının bir monolog, iç hesaplaşma ile dışa yansıdığı görülür:

Hacer şimdi ayaklarının altında bir cihanın inkıraz ettiğini hissediyor, hayalini taltif eden ümit ufkunun yırtılarak korkunç bir karanlık açtığını görüyordu.

Genç kız henüz bir hüküm vermemiş, ne olduğunu tamamıyla anlayamamıştı; yalnız ciğerlerini pençesinde sıkkan bir hissin tesiriyle mustarıptı.

Nasıl? Tahayyülüyle mest olduğu gece böyle mi olacaktı? Gözlerinin etesiri altında eriyeceğini zannettiği bu adam böyle mi söyleyecekti?

Gözlerindeki müncemat nigâh, dudaklarındaki calî tebessüm, kendisine maziden bahseden bu ses; bunlar hepsi, Hacer'e, bu sarı saçlı, mavi gözlü, minimini geline sevilmediğini ihtar eder bir burhan değil mi?

Şimdi o elleri titreyerek uzatsın, kendisini aşk hararetiyle ısıtacak bir ele iftikar eden elini alsın, evet! Yalnız o kadar, ah! O zaman genç kız ne kadar mesut olacaktı! Hayır! O eller titremedi, uzanmadı; halbuki saatler genç kızın ümitlerini, birer birer işkenceler içinde ezerek geçiyordu.

Bu gece, yine o esnada, bir çift göz, karanlık bir odanın penceresinden semalara dalmış, serseri cereyanıyla hazin düşünceler sürükleyerek dolaşıyordu. (Uşaklıgil, 2020a: 167)

Hacer, mutsuz evliliği boyunca sık sık evin penceresinden dışarı bakıp hayallere dalar. Tüm bu sıkıntıların merkezinde eşi İsmail Tayfur ve onun kendisine dair olan ilgisizliği vardır. İsmail Tayfur ona bir kez “Seni seviyorum,” dese bütün sıkıntıları

bitecektir ama o değil bunu yapmak, Hacer ile ilgilenmekten bile çeşitli vesilelerle uzak durur. Bu aşamada İsmail Tayfur'un aklının da eşinde değil, Saniha'da olduğu fark edilir. Öte taraftan hep bu anın, İsmail Tayfur'un kendisine gelip ona onu sevdiğini söyleyeceği anın hayaliyle bekleyen Hacer ise gece gündüz eşini takip eder, kendisini neden sevmediğini anlamaya çalışır, ancak bu soruya bir türlü anlaşılabilir bir cevap bulamaz.

Hacer, uyuyamadığı bir gece yine derin hayallere dalıp can sıkıntısından yatağında kıvranırken gözü bir an İsmail Tayfur'a kayar. Hiçbir şey olmamış ve her şey yolundaymış gibi mışıl mışıl uyuyan bu adam, onun sınırlarını daha da bozar ve sıkıntısını daha da arttırır. "Şimdi o elleri titreyerek uzatsın, kendisini aşk hararetiyle ısıtacak bir ele iftikar eden elini alsın, evet! Yalnız o kadar, ah! O zaman genç kız ne kadar mesut olacaktı! Hayır! O eller titremedi, uzanmadı; halbuki saatler genç kızın ümitlerini, birer birer işkenceler içinde ezerek geçiyordu." (Uşaklıgil, 2020a: 167) Sınırları gittikçe bozulan Hacer, bakışını pencereden dışarı çevirir ve düşünmeye devam eder. "Bu gece, yine o esnada, bir çift göz, karanlık bir odanın penceresinden semalara dalmış, serseri cereyanıyla hazin düşünceler sürükleyerek dolaşıyordu." (Uşaklıgil, 2020a: 167)

Hacer'in can sıkıntısı, nihayetinde zamanla İsmail Tayfur'a karşı bir nefrete dönüşür, çünkü artık ortada mutsuz bir kadınla bunu önemsemeyen bir erkek söz konusudur. Her şey Hacer'in pencereden dışarıya bakıp uzun uzun hayallere daldığı bu süre zarfında gelişir. Gece, hızla Hacer'in içine çöker ve onu karanlıklara boğar. Hiç çözülmeyen bu karanlık, Hacer'in de yavaş yavaş farklı biri olmasına zemin hazırlar. Öyle ki Hacer bir süre sonra çok sevdiği ve âşık olarak evlendiği İsmail Tayfur'dan uzaklaşmaya başlar. Aşk, zamanla yerini nefrete bırakır. Kızıyla damadı arasında neler olup bittiğine tam olarak bir anlam veremeyen Ferdi Efendi ise tüm bu süreç boyunca ancak bir izleyici olarak var olabilir, elinden herhangi bir şey gelmez, çünkü ortada somut bir neden göremez. Tam da bu sırada romanı büyük bir felaketle sonlandıracak şey yaşanır. Artık uykuları kaçan, düzensiz bir hayat yaşamaya başlayan ve sıkıntıdan ne yapacağını bilemeyen Hacer, bir gece aniden uyandığında kocasını yanında bulamaz. Açık oda kapısından çıkıp evi kontrol ettiğinde eşini Saniha'ya ilan-ı aşk ederken bulur ve bu durum her şeyin sonunu getirir. Cinnet geçiren Hacer, pencerenin önünde duran şamdanlık ile önce pencereleri, ardından odayı ve nihayetinde tüm evi yakarak hikâyeyi de sonlandırmış olur.

Bu noktada can sıkıntısı, bir başka kavramla iç içe geçer: “cinnet”. Zira her iki kavramın da temelinde bir “ne yapacağını bilememe ve çaresizlik” hissi vardır. Bu anlamda *Ferdi ve Şürekası* da bu konuya önemli bir örnek teşkil eder. Hacer, ilk olarak İsmail Tayfur’un başkasını sevdiğinden şüphelenir ve bu durum onu giderek paranoyaklaştırdığı görülür. Can sıkıntısından ise ne yapacağını bilemez ve tüm huzuru kaçar. Pencereden dışarıya bakarak geçirdiği geceler daha da bunalmasına neden olur, çünkü ortada umut namına hiçbir şey yoktur, her şey gördüğü zifiri karanlık kadar karadır. Nihayetinde keşfettiği ihanet ise tüm bu sürecin ardından onun cinnet geçirmesine neden olan doruk noktası olur. Dolayısıyla can sıkıntısı eşliğinde uzun bir süre devam eden bu süreç, cinnetle son bulur ve her şey nihayete erer. Bu durum da kendi içerisinde can sıkıntısının farklı kavram ve tutumlarla iç içe geçmesini, cinnet ile birleşerek bütün bir kurguyu şekillendirmesini, hikâyeyi sonlandırmasını sağlar.

Can sıkıntısının *Ferdi ve Şürekası*’ndaki karşılığı, Hacer’in İsmail Tayfur’a karşı olan hislerinde uzun bir zamana yayılan değişimi gözler önüne sermesiyle ilgilidir. Önceleri büyük bir aşkla tutulduğu ve evlendiği İsmail Tayfur’dan zamanla soğuyan Hacer, onun kendisini sevmediğini anlamasıyla kendini büyük bir can sıkıntısı ve açmazın içerisinde bulur. Bütün rahatı kaçar ve bu durum karşısında ne yapacağını bilemeyen Hacer, geceleri pencereden dışarıyı seyretmeye başlar. Bu geceler ona yalnızlığı ve içerisinde bulunduğu sıkıntılı durumu daha da yakından duyurur. Öyle ki her şey giderek daha kötü bir hâl alır, aşk nefrete dönüşür, can sıkıntısı bir süre sonra onun yeni bir hakikatle tanışmasına zemin hazırlar ve cinnet anı vuku bulur. Böylece hem dönüşüm sağlanmış olur, hem de romanı hızla sona yaklaştıran büyük felaket hazırlanmış olur.

Can sıkıntısı, Hacer’i dönüştürüp onu bir keşif etrafında kendi sonuna hazırlarken romanı da biçimlendirip her şeye nihai bir nokya koymuş olur. Böylece *Ferdi ve Şürekası*’nda misyonu tamamlanacan can sıkıntısı, *Mai ve Siyah*’ta Ahmet Cemil üzerinden Uşaklıgil edebiyatını şekillendirmeye devam eder.

4.5. Mai ve Siyah

Ranciére, can sıkıntısıyla ilgili bir başka önemli meselenin ilgili kahramanların kendi kendilerine konuşmasıyla ilgili olduğunu belirtir. Kendi kendine konuşma eylemi, çoğunlukla can sıkıntısıyla ve kişinin konuşacak kimsesinin olmamasıyla ilişkilidir.

Kendi kendisine konuşan kişi bu eylemine koştur olarak hayatını sorgulamaya, bu sorgulamanın sonucu olarak da daha önce farkına varmadığı kimi gerçekleri görmeye, birtakım yeni kararlar almaya başlar. Bu durum zamanla daha önemli bir hâl alır, çünkü atılan her adım kişinin hayatını da ona göre biçimlendirir. Dolayısıyla can sıkıntısının keşfedilme sürecinde en önemli göstergelerden birisi de kişilerin kendi kendisine konuştukları anlar olarak değerlendirilebilir.

Özellikle *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnû* ve *Nesl-i Ahir* romanları, Uşaklıgil romanlarında canı sıkılan kahramanlarının kendi kendilerine konuştukları başat eserlerdir. Bu kendi kendine konuşma, söz konusu kahramanların anlatılan hikâyeye farklı bir açıdan yaklaşılabilmesini sağlamakla birlikte, kahramanın ne tür bir sıkıntının içerisinde olduğunun da anlaşılmasını sağlar. Dolayısıyla bu anların altını çizmek, kendi içerisinde birtakım tespitlerin yapılmasını da kolaylaştırır. Bu durum, *Mai ve Siyah*'ta çoğunlukla belirli bir gelişmenin ardından yaşanır ve Ahmet Cemil'in aslında ne kadar pasif ve eylemsiz bir kahraman olduğunu ortaya çıkarır. Bu mesele, *Mai ve Siyah*'ı özellikle can sıkıntısı bağlamında diğer romanlardan ayıran temel unsurdur. Söz konusu diğer eserlerde kahramanlar can sıkıntısıyla eyleme geçip birtakım keşiflerde bulunurken *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil, ancak zorlu süreçlerin ardından sıkıntıya düşer ve kendi içine kapanır. Can sıkıntısı onda bir neden değil, sonuçtur. Ahmet Cemil, sözgelimi Hacer gibi can sıkıntısıyla hayatına dair bir keşif gerçekleştirmez. O, işler kötü gitmeye başladığında içerisine düştüğü sıkıntıyla psikolojik olarak kendisini daha da dibe çeker ve bu durum karşısında romanı hızla "mai"den "siyah"a sürükler. Bu iki uçlu yapıda can sıkıntısına düşen de budur. Bir türlü eyleme geçemeyen ve başına her ne gelirse gelsin kılı kıpırdamayan Ahmet Cemil, daima kendisiyle konuşmakla yetinir.

Romanın ilk bölümünde Ahmet Cemil, eve maddi bir kazanç sağlamak için giriştiği tercüme faaliyetinde istediği gibi bir başarı sağlayamaz. Nihayet bu durum karşısında canı çok sıkılır ve pencereden dışarıya bakarak hava almak ister.

“Odasının penceresini açmak, hava almak istedi, evlerinin bahçesini -mini mini bir bahçe ki İkbâl kendine göre bir bahçıvan idi- nâzır bir pencere... Ah! Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesinin penceresi, o muşemmes bahçe, o telâtum-ı ziya, o bû-yı sahra, orada duyulan hazz-ı müskir-i hissiyat... Bu, kafesinin

boyası solmuş pencere... Şu güneşin kifayetsizliğinden toprağı yosunlanmış bahçe...” (Uşaklıgil, 2017b: 77)

Ahmet Cemil uzun süre odasında dolandıktan sonra nihayet pes ederek yatar ve çevirdiği ilk dosyaları bir yayıncıya götürmeye karar verir. Bu süreçte ilk can sıkıntısı, para kazanma arzusuyla ilgili olarak ortaya çıkmış olur. Canı sıkılan kahraman bundan kurtulmak için bir şeyler yapmaya, harekete geçmeye çalışmaz; aksine işinde başarısız olan bir kahraman sıkıntıya düşer. Bu da *Mai ve Siyah*'ı diğer Uşaklıgil romanlarından ayıran başlıca mesele olur. Can sıkıntısı, yine diğer romanlarla bir ortaklık kurularak burada pencereyle ilişkilendirilir ve bu aşamada pencereler, onu alıp geçmişe, çocukluk anlarına götürür. Ahmet Cemil böylelikle içerisinde bulunduğu sıkıntıdan geçmişi düşünerek kurtulmaya çalışır, tıpkı *Bir Ölüünün Defteri*'nde Vecdi'nin, *Nesl-i Ahir*'de Süleyman Nüzhet'in yaptığı gibi. Ancak maddi zorluklar onun peşini hiç bırakmaz ve daha sonra onu yeniden gerçekliğe davet eder.

Can sıkıntısıyla ilgili bir diğer önemli bölüm, Ahmet Cemil'in eniştesi Vehbi Bey tarafından matbaadan kovulmasıyla ortaya çıkar. Bu süreçte eniştesinin Seher'i taciz ettiğini, kardeşine kötü muamelede bulunduğunu ve sık sık annesiyle tartıştığını öğrenen Ahmet Cemil, ne yapacağını bilemez bir hâlde odasında dolanır. Canı sıkındır ve çareyi yine hava almak için pencereden dışarı bakmakta bulur:

Doğrudu; bir azab-ı müdhış boğazını sıkıyor, başını bir mengene içinde parçalıyordu. Biraz hava almak istedi; karanlıkta kalırsa daha iyi düşüneneğini, zulmetten teşerruh eden bir aramış-i vehm-i ademle biraz müsterih olacağını tahmin ederek mumu söndürdü, odasının penceresini açtı, gecenin reng-i münecemid-i siyahı içinde birer kütle-i mütehaşşide-i zalam ieklinde daha siyah, daha kesif görünen komşu evlere, yakın duvarlara baktı, şimdi bu siyahlıkları yutmak, bir nefes-i ratib-i makber gibi simasına bârid, mündemiç, memat-zede dudaklarla raşe-bahş buseler konduran bu reng-i bi-hayati kase kase bir nuşabe-i tesliyat-saz-ı adem gibi kana kana içmek istedi;

ciğerleri, güya nefes-i hâr-ı semum ile yanan ciğerleri bu kevser-i zalamdan
bir hazz-ı bârân hissediyordu...

‘Şimdi ne yapmalı?’ diyordu... (Uşaklıgil, 2017b: 288-289)

Ahmet Cemil bu noktada kendi kendisine konuşmaya başlarken, “Şimdi ne yapmalı?” şeklinde kendisine birtakım sorular yöneltmeye de başlar. Bu girişim önemlidir çünkü onun için bir sorgulama değeri taşır. Bu noktada bir iç hesaplaşmaya doğru yol alan sıkıntı, onu yeni arayışlara yönlendirir. Nihayetinde tüm bu sıkıntılı sürece karşılık herhangi bir çözüm bulamayan Ahmet Cemil, yine oldukça pasif ve bir eylemsizlik hâli içerisinde çözüm üretmekten âciz bir şekilde olacıkları beklemeye koyulur. Eniştesi tüm ağırlığıyla evdekilerin huzurunu bozarken o, odasına kapanıp bunları düşünmek, kitap okumak veya sözgelimi pencereden dışarı bakıp hayallere dalmakla yetinir. Akıl danıştığı Ali Şekip ve Hüseyin Nazmi da bu konuda ona pek yardımcı olamaz. Nihayetinde de bu durum zamanla Ahmet Cemil için daha sıkıntılı ve içerisinden çıkması imkânsız bir süreci başlatır.

Mai ve Siyah’ta can sıkıntısıyla ilgili son ve en çarpıcı bölüm ise matbaada gerçekleşir. Raci’nin kendisi hakkında yazdığı makaleyi okuyan Ahmet Cemil ne yapacağını bilemez ve odasına çekilir. Öyle ki tüm roman boyunca ender olarak rastlanılan bir şey yapar: kapısını sürmeler ve kendisiyle diğer herkes arasına bir duvar örür. (Ahmet Cemil daha önce annesi Besime Hanım’ın kendisine evde olan bitenleri bildirdiği gece de kapısını sürmelemiş, böylelikle kendisiyle evdeki diğer herkes arasına duvar örerek bir başına kalmayı tercih etmiştir. Bu ilk durumda duvar Ahmet Cemil ile ailesi, evdekiler; ikincisinde ise onunla arkadaşları, matbaadakiler arasına çekilmiş olur.) Sürgülenen kapı artık kimse için açılmayacak, Ahmet Cemil tamamen içine kapanarak kendisiyle hesaplaşacaktır. Yine “kendi kendine konuşma”ya başlayan bu süreçte Ahmet Cemil, ne yapacağını, Raci karşısında nasıl bir tavır alacağını, olan biteni başkalarına nasıl açıklayacağını düşünmeye başlar. Başlangıçta Raci’yi öyle önemser ki bu makalenin tüm kariyerini bitireceğini, her şeyi darmaduman edeceğini ve şiir çalışmalarının bir sonu olacağını düşünür ve hayıflanmaya başlar: Kendi kendisine bu hesaplaşma sırasında şöyle der: “‘Ah! Hülyalarım!... diyordu.” (Uşaklıgil, 2017b: 306) Daha sonra Ali Şekip’in tavsiyelerine uyan Ahmet Cemil, onu hiç önemsememeye karar verir. Ancak burada önemli olan, içeride bir başına onca zaman geçirip bu konuya kafa yorduktan sonra kararını Ali Şekip’in tavsiyelerine göre vermesi, yine

kendi düşüncelerinden çok başkalarının önerilerini takip etmesidir. Bir türlü kendi olmayı, kendi kararlarını vermeyi ve ilk adımı bizzat kendi olarak atmayı beceremeyen Ahmet Cemil, nihayetinde kendisini büyük bir felaketin içerisinde bulur. *Mai ve Siyah* boyunca Ahmet Cemil'in kendi kendine konuştuğu sahneler ile gündeme gelen can sıkıntısı, nihayetinde onun kendi felaketini hangi aşamalardan geçerek kucakladığını görünür kılar. Ahmet Cemil ne zaman kendine konuşup hayıflansa bu ufukta bir felaketin gözüküğünü haber verir. İlk olayda maddi sorunlar ve geçim sıkıntısı, ikincisinde aile içi huzursuzluk ve eniştenin evin düzenini alt üst etmesi, üçüncüsünde ise zayıflığının rakiplerini/ötekileri cesaretlendirmesi, Ahmet Cemil'in zayıf yönlerini tek tek görünür kılar. Böylece Rancière'in de belirttiği üzere can sıkıntısının ayyuka çıktığı sahnelerde kendi kendine konuşma da büyük bir belirginlik kazanmış olur.

Can sıkıntısıyla ilişkili olarak kahramanların kendi kendilerine konuşma örgüsü, Halit Ziya Uşaklıgil'in bir diğer romanı *Aşk-ı Memnû*'da da devam ettirilir ve bu roman bünyesinde oldukça zengin bir yapıyı muhteva eder.

4.6. Aşk-ı Memnû

Aşk-ı Memnû özelinde bahsedilmesi gereken ilk unsur, yalıdaki erkeklerin son derece meşgul, kadınların ise herhangi bir meşguliyetinin olmamasıdır. Öyle ki Adnan Bey sık sık işleri nedeniyle dışarı çıkmakta, evde olduğu zamanları da atölyesinde giriştiği marangozluk faaliyetleriyle doldurmaktadır. Behlül, vaktini çoğunlukla Beyoğlu'nda arkadaşlarıyla birlikte geçirmekte, yalıya çok geç saatlerde dönmekte, veyahut hiç uğramamaktadır. Bülent ise yatılı okul için evden ayrıldığından beri ancak hafta sonları ailesini ziyaret etmektedir. Buna karşılık Bihter, evin idaresiyle meşgul olmakta ancak çoğunlukla evde bir başına dolaşmaktadır. Nihal, özellikle babasının Bihter ile evlenmesinin ve erkek kardeşinin yatılı okula gönderilmesinin ardından yapacak bir şey bulamamakta, yalnızca piyano çalmakla ilgilenmektedir. Matmazel Mlle de Courton ise Bülent'in yalıdan ayrılması ve Nihal'in de ergenliğe erişmesiyle tamamen yalnızlaşmış, vaktini sadece kitap okuyup arkadaşlarıyla buluşarak değerlendirmeye çalışmaktadır. Bu noktada üç kadın kahramanın da çoğunlukla yalnız ve can sıkıntısıyla ne yapacağını bilemez bir hâlde gözükteği söylenebilir.

Aşk-ı Memnû'da can sıkıntısıyla hareket eden üç kadın kahramanın tek bir ortak noktası vardır: Behlül. Behlül, romandaki tüm ilişkiler ağının kesiştiği temel noktadır.

Herkes doğrudan veya dolaylı olarak ondan ve onun Bihter ile ilişkisinden etkilenir. Can sıkıntısıyla hareket edilen sahneler, bu durumu hem daha fazla görünür kılar hem de romanın çözümlenme noktasında ön plana çıkar. Bu durumda ilk durak Bihter olacaktır. Bihter, Adnan Bey ile evliliğinde aradığı mutluluğu bulamamış mutsuz bir kadındır. Akşama kadar evde ne yapacağını bilemeyen Bihter, nihayet kendi kendisine konuşup tüm hayatını sorguladığı bir gecenin ardından yeni arayışlara girişmiş, bu noktada da karşısına Behlül çıkmıştır. Önceleri dostça başlayan görüşmeler daha sonra yasak bir ilişkiye dönüşmüş, böylece romanın çehresini değiştiren en önemli kırılma da gerçekleşmiştir. Tüm bu süreç boyunca her şey, Bihter'in can sıkıntısından ne yapacağını bilemeyeşinden hareket etmiş, kısa bir süre sonra da bu ilişkinin doğmasına neden olmuştur. Sözelimi Bihter'in evliliğini sorguladığı ve kendi kendisine konuşarak hayatını gözden geçirdiği şu sahnede bu durum fark edilebilir:

Bu gece, işte aralık kapının anahtarını çevirdikten sonra, karanlıkta, hareket etmeden, bu aşk odasını dolduran zulmetlere bakarak, güya bu siyahlıklarla bütün hüviyeti dolarak, düşünmeksizin bu hakikati her vakitten ziyade vuzuh ile söyletti. Bu dakikaya kadar o kadar hakikat, ne söyleyeceği anlaşılan, fakat söylemesine kaya kadar o hakikat, ne söyleyeceği anlaşılan, fakat söylemesine müsaade olunmayan bir ses hükmünde idi; bu gece, şu dakikada artık müsaade olundu: Evet, hep, hep böyle olacaktı. İşte bu karanlık muaşaka hücresi... Ne bir şeffaf ufuk, ne bir parlak hande, ne bir uçan bulut parçası; hiç, hiç, hatta hafif bir ziya, donuk bir kandil bile olmayacaktı; siyah, mümkün olabildiği kadar siyah bir gece, o, bu karanlıkların içinde bir haşyet lerzişiyle titreyerek, okşayıcı temaslariyla inşirah veren serinlikler duyarak değil sanki bu karanlıklardan yağın siyah kar parçalarının tırmalayan temaslariyla üşüyerek bütün gençliğin garam açlığını azim, boş bir siyah uçuruma gömecekti; hep, hep... böyle olacaktı.

Demek, bu izdivaç, o kadar arzu edilen, tahakkukuna o kadar çalışılan bu izdivaç işte şu karanlık şeyden ibaretti. Şimdi bu izdivacın meziyetlerini teşkil edne şeyler, o genç kızlık yatağının üzerinde bir kavsi kuzah açın

mücevherler, kumaşlar, ziynetler hep bir avuç hülya külleri şeklinde odanın karanlıklarına serpiliyor, dağılıyordu.”

Hemen oraya yataklığının yanında alçak yer iskemlesine oturmuş, dirseğini dizine dayayarak, başı elinde düşünüyordu. (Uşaklıgil, 2020b: 163-164)

Tam da bu noktada Bihter ile ilgili olarak üzerinde durulması gereken bir diğer mesele, onun hata yapmaya meyyal bir kahraman olmasıdır. Hayatı için bir çıkış yolu arayan Bihter, oldukça gözü pek bir şekilde hareket eder ve Behlül ile giriştiği ilişkide hiçbir şekilde geri adım atmaz. Öyle ki bir yandan kocası Adnan Bey ile aralarındaki kapıyı sürmelerken öte yandan tüm tehlikelere rağmen her gece soluğu Behlül’ün odasında alır. Onun gösterdiği bu cesaret, romanı da önemli ölçüde biçimlendirir. Bu sırada ön plana çıkan bir diğer mesele ise, Rancière’in özel olarak üzerinde durduğu “bahttan bahtsızlığa geçiş” ve “hata işleyebilme” cesaretidir: “Bahttan bahtsızlığa geçmek için, eylemleri Bahtın cilvelerine bağlı olanların dünyasına ait olmak gerekir. Kötülükten ziyade işlenmiş bir hatanın sonucu olan bu trajik felakete uğrayabilmek için, hata işleyebilenlerden olmak gerekir, zira bu insanlar büyük amaçlar peşinde koşabilir, eylemlerini sonuca taşıyacak araçları hesap ederken yanılığa düşebilir.” (Rancière, 2019: 142)

Rancière’in de işaret ettiği üzere Bihter ile Behlül arasındaki her şey, bahttan bahtsızlığa geçiş ve kötülükten ziyade işlenmiş bir hatanın sonucu olarak felakete açıklanabilir. Kendisi için kötü bir karar veren ve hiç uyuşmadığı Adnan Bey ile evlenen Bihter, daha sonra Behlül ile yasak bir ilişkiye başlar. Bu noktada bahtının döndüğünü düşünse de (en azından artık mutlu bir ilişkiye sahip olduğu) bir bahtsızlık eseri aralarındaki ilişki Matmazel Mlle de Courton tarafından keşfedilir. Böylece her şey, trajik bir felakete doğru yol almaya başlar. Ancak tüm bunlara rağmen Bihter ve Behlül’ün büyük bir cesaret örneği olarak ilişkilerini sürdürmesi, romanın en özel yanı olarak ön plana çıkar.

Nihal ise özellikle ergenliğe ulaştığında ve kardeşi Bülent evden ayrıldıktan sonra büyük bir can sıkıntısıyla hareket etmekte, huysuzlukları ve Bihter ile tartışmalarıyla ön plana çıkmaktadır. Bu süreçte kendisine Behlül ile evlenmesi teklif edilir ve bu görüş bir süre sonra herkes tarafından kabul edilir. Öyle ki başlangıçta bu tekliften emin olmayan Nihal dahi daha sonra bu meseleye olumlu yaklaşmaya başlar. Bu süreçte özellikle halasının adadaki evine yaptıkları kısa ziyaret dikkat çeker. Behlül ile

Nihal'in bu süreçte giderek yakınlaştıkları görülürken Nihal'in artık mutlu olduğu ve sıkıntıdan kurtulduğu fark edilir. Nihayetinde Nihal'in can sıkıntısı da bu şekilde bir çözüme kavuşturulmuş olur. Gerçekten de evlilik hazırlıkları başladıktan sonra Nihal'in farklı işlerle meşgul olduğu rahatlıkla görülebilir. Bu durum da yine Behlül odağında Nihal ile ilgili olarak bir can sıkıntısının giderilmesini sağlar.

Nihal'in ergenliğe erişmesi ve Bülent'in yalıdan ayrılmasıyla yalnız kalan Matmazel Mlle de Courton ise can sıkıntısını ağırlıklı olarak kitap okuyarak geçirmeye çalışır. Yine can sıkıntısından ne yapacağını bilemediği ve yeni bir kitap almak için yollandığı kütüphane ise onun önemli bir keşif yapmasını sağlar: Bihter ile Behlül arasındaki yasak aşk. Başlangıçta bu duruma karşı sessiz kalan Matmazel, daha sonra Bihter eliyle yalıdan uzaklaştırılır ve böylece bu gelişmenin de önü kesilir. Aynı noktada Nihal de yalnızlaştırılarak Behlül ile yakınlaşması sağlanır. Bu noktada söz konusu keşif, yine de Bihter ve Behlül'ü telaşlandırır, onların yeni hatalar yapmasına neden olur ve her şey hızla felaket ânına doğru sürüklenmeye başlar. Felakete giden bu süreç boyunca her şeyin başladığı noktada Matmazel Mlle de Courton'un can sıkıntısının yer alması da bu durumun romanda ne denli önemli olduğunu ortaya koyar.

Bihter, Nihal ve Matmazel Mlle de Courton'un can sıkıntısı onları Behlül etrafında bir araya getirdikten sonra yasak ilişkinin ortaya çıkması her şeyin son bulmasına neden olur. Nihayetinde Bihter intihar ederken Nihal, eski görevlerine geri döner ve evin idaresini üstlenir. Bihter'in arzusuyla evden yollanan Matmazel Mlle de Courton ise tekrar yalya kabul edilir ve yine dilediği gibi Nihal ile vakit geçirmesine, ev işlerinde ona yardım etmesine müsaade edilir. Sonuç olarak her şeyin felakete sürüklendiği noktada ön plana çıkan can sıkıntısı farklı şekillerde giderilir ve her kahraman, yeniden kendisini meşgul edecek bir işe girer. Ancak bu süreçte yapılan keşifler hem onların hem de yalıdakilerin hayatını alt üst eder. Bu da romanın kırılma noktalarında son derece önemli olan can sıkıntısının bir romanı nasıl dönüştürebileceğini farklı örnekler üzerinden görünür kılar.

Aşk-ı Memnû'nun sonlandığı yer, can sıkıntısının da bitim noktasıdır. Bu romanda her şey can sıkıntısı üzerinden ortaya konabilir ve bu süreç, üç kadın kahraman üzerinden de benzer şekilde açıklanabilir.

4.7. Kırık Hayatlar

Ranci re için çalışmakla dinlemek arasındaki ilişki son derece kıymetlidir, unk  bu ilişki bir yandan kahramanları beslerken öte taraftan onların zamanını verimli bir şekilde kullanmalarını sağlar. Bu açıdan istirahat, kişinin daha iyi çalışma koşullarına sahip olması için önemli bir dönemdir. Benzer şekilde olağan yaşam koşulları da kişinin hayatını farklı açılardan zenginleştirebilir, tıpkı insanın yaptığı işi sevmesiyle vaktini ona adaması ve bunun karşılığında da mutlu olması gibi. “Olağan yaşamı besleyici çalışma ile dinçleştirici istirahat arasında bölünenlerin genellikle bilmediği bir zamanın, boş zamanın deneyimidir.” (Ranci re, 2019: 144)

Olağan yaşamı besleyici çalışma ile dinçleştirici istirahat, Uşaklığil’in *Kırık Hayatlar*’ında oldukça ilginç bir yerde keşişir ve romanın farklı bir yöne evrilmesinde son derece etkili olur. Romanın başkahramanı olan doktor  mer Behiç, şişli’de yaptırdığı evinin bir kısmını muayenehaneye çevirerek hastalarını burada kabul etmeye başlar. Ev ile iş yerinin bu keşişim kümesi, başlangıçta  mer Behiç’i çok mutlu etse de bir süre sonra işlerin karışmasına neden olur. Öyle ki ev ile iş yeri kavramları birbirine geçer ve  mer Behiç’in huzuru zamanla kaybolmaya başlar, unk  kendisine herhangi sıkıntılı bir anında kaçacak hiçbir yer kalmamıştır. Zeynep Uysal’ın da *Metruk Ev*’de üzerinde durduğu gibi kamusal alan ile özel alanın i içe geçmesi, özel hayatın da ihlal edilmesine neden olur. Bu durum özellikle eniştesinin ölümünün ardından ablasının da bu eve taşınmasıyla daha da ayyuka çıkar. Nihayetinde hem  mer Behiç’in bütün ailesi aynı mek nda toplanmış olur, hem de hasta ve arkadaşlar bu evin bir bölümü olarak kullanılan muayenehane/ofiste kabul ederek gidilebilecek alanlar kısıtlanmış olur. Böylece Ömer Behiç için her şey, keskin bir şekilde bu ev ile belirlenmiş olur; evin hikâyesi ile  mer Behiç’in hikâyesi i içe geçer.

Ömer Behiç’te can sıkıntısı, ablasının eve gelip yerleşmesi ve bu durumun eşi Vedide ile aralarında çeşitli problemlere neden olmasıyla giderek artar. Bu iki kadın arasında orta yol bulmakta zorlanan  mer Behiç seçim yapmak da istemez, bu da işleri giderek daha karmaşık bir hâle getirir. Nihayetinde bir süre sonra bu durumdan bunalan  mer Behiç, kurtuluğu sık sık evden uzaklaşmakta, özellikle de yakın arkadaşi Bekir Servet Bey’le buluşmakta bulur. Bu konunun bir uzantısı olarak da kısa bir süre sonra Neyyir ile metres hayatı yaşamaya başlar. Dolayısıyla ilk olarak özel alanla iş yerini birbirine karıştıran  mer Behiç, bu durumun bir sonucu olarak hayatını besleyen olağan koşullarla istirahat etmesini sağlayan koşulları i içe geçirmiş, böylece bu iki unsur arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmış olur. Can sıkıntısı da tam bu aşamada baş

göstermiş, ona bir kurtuluş yolu olarak başka bir ev, başka bir kadın vadetmiştir. Bekir Servet Bey ile buluştuktan sonra Ömer Behiç'in hayatını ve evliliğini sorguladığı şu sahnede bu durum görülebilir: "Yazı masasının en alt gözüne bakmak için eğilirken kendi kendisine hesap verdi: Bahtiyarlık sermayesi, mükemmel aile ocağı bu ev miydi? Ah! Bu evin altında kaynayan bir bürkan vardı ki herkesten saklıydı. Onu hisseden, mahiyetine kadar hululden aciz fakat onun tehdidinin havasını teneffüs ederek zehirlenen biri vardı ki Vedide'ydi. Ömer Behiç bunu duyuyordu." (Uşaklıgil, 2020c: 243) "Aşk, bu bir aşk mıydı? Neyyir'e iptilasının bu ismi taşımasına zihninde müsaade etmiyordu. Onun aşkı karısınaydı, yalnız onaydı ve yalnız ona münhasır kalacaktı. Bu daha başka bir şeydi ki bir marazi halete, bir gün kendiliğinden humma nöbetleri duruveren cismani bir afete daha müşabihti." (Uşaklıgil, 2020c: 244)

Can sıkıntısının farkında olan Ömer Behiç, zamanla hayalindeki ev imgesinin de ortadan kalktığını ve bu yeni evin artık kendisini mutlu etmediğini fark eder, tıpkı diğer romanlarda olduğu gibi sıkıntıyla kendi kendine konuşmaya başlar: "Yazı masasının en alt gözüne bakmak için eğilirken kendi kendisine hesap verdi: Bahtiyarlık sermayesi, mükemmel aile ocağı bu ev miydi? Ah! Bu evin altında kaynayan bir bürkan vardı ki herkesten saklıydı. Onu hisseden, mahiyetine kadar hululden aciz fakat onun tehdidinin havasını teneffüs ederek zehirlenen biri vardı ki Vedide'ydi. Ömer Behiç bunu duyuyordu." (Uşaklıgil, 2020c: 243) Ömer Behiç'in kendisiyle konuştuğu ve bir süre sonra bir iç hesaplaşmaya dönen bu tutumu, kendisini Neyyir'in kucığına atmasına neden olur. Canı sıkıldıkça evinden/iş yerinden uzaklaşan Ömer Behiç, nihayetinde arzularını ve sıkıntılarını aynı öznedeki giderir: Neyyir. Üstelik Neyyir'in yalısı bir süre sonra onun için dinlenebileceği tek mekân hâline gelir. Burada ne çocukların gürültüsü, ne ablası ile eşinin kavgası, ne de hastalar söz konusudur. Alabildiğine özgür olan Ömer Behiç, kendisini giderek Neyyir'e kaptırır. Böylelikle hem can sıkıntısından hem de ev ve ailenin getirdiği sorunlardan kurtulmuş olur. Yine aynı konunun bir uzantısı olarak, ev ile kamusal arasındaki mesafe arttırılarak Ömer Behiç'in hayatında olağan yaşamı besleyici çalışma alanı ile dinçleştirici istirahat alanı birbirinden uzaklaştırılmış olur. Birbirleriyle bağlantılı şekilde ilerleyen tüm bu kavramlar, can sıkıntısına neden olan olaylarla şekillenir.

Kırık Hayatlar bağlamında ilk olarak olağan yaşamı besleyici çalışma ile dinçleştirici istirahat ortamının ihlal edilmesiyle ortaya çıkan can sıkıntısı, daha sonra romanı dönüştüren en önemli faktör olur. Ömer Behiç'e yeni bir kadın ve yeni bir ev vadeden bu durum, onu zamanla ailesinden/evinden koparır. Bu ilişki daha sonra ise yaşanacak

büyük felaketin ilk adımı olur. Evden uzaklaşarak nihayet can sıkıntısını gideren Ömer Behiç, buna karşılık bir süre sonra ağır bir bedel öder. İhmal ettiği eşi ve çocukları, büyük bir sefaletle sürüklenir. Bu süreçte kızı Leyla'nın ölmesi ise felaketin boyutunu açıkça ortaya koyar ve can sıkıntısı, her şeyin acı bir şekilde bitmesine zemin hazırlar. Daha önce de söylenildiği gibi kişisel kaderi evin kaderiyle, evin kaderi de ailenin kaderiyle iç içe geçer; Ömer Behiç'in hayatının tepetaklak gittiği noktada ev ürkülecek bir mekâna, aile içerisinde hastalık ve yalnızlık barındıran bir yapıya dönüşür. Böylece tüm bu olaylar birbirlerini tetiklerken her şeyin başladığı, Ömer Behiç'in evi terk ettiği noktada kendisini gösteren can sıkıntısı, romandaki kahramanların harekete geçmesini sağlayan ana unsur olur.

Başka bir zamana geçmek, kahramanlar için başka bir dünyanın söz konusu olmasıdır. Bu durum ise Uşaklıgil romanlarında özellikle Ömer Behiç üzerinden gündeme getirilebilir, çünkü onun için bu başka zaman, başka bir ev imgesiyle özdeşleşir. Evden uzaklaşmak ve can sıkıntısını gidermek için Neyyir ile buluşmaya ve onun Boğaz'daki yalısında yeni bir hayata başlayan Ömer Behiç, tüm bu süre boyunca zaman kavramını yitirir. Eve en son ne aman uğradığını, çocuklarını ve eşini en son ne zaman gördüğünü dahi hatırlayamaz olur. Tam da bu noktada, Rancière'in yaptığı şu tespit devreye girer: “Oysa başka bir yaşam sürmek, öncelikle başka bir zamanda bulunmaktır. Ve bu diğer zamana açılan başlangıç da can sıkıntısıdır.” (Rancière, 2019: 144)

Rancière'in işaret ettiği bu can sıkıntısı, Ömer Behiç'i başka bir zamana sürüklerken onun aynı zamanda başka bir dünyanın parçası olmasını da sağlar. Bu yeni dünya, bambaşka bir düzlemde akar. Neyyir onun için zaman kavramını tamamen dondururken Ömer Behiç için hiçbir tasa kalmaz. Eski hayata dair herkes ve her şey, eski bir zamanın parçası, anılardır. Bu yeni yaşantısında onu kimse bulup rahatsız edemez. Böylece ilişki de dolu dizgin yaşanmaya devam eder. Yine aynı noktada Ömer Behiç'i harekete geçiren temel itkinin can sıkıntısı olduğu hatırlandığında da bu yapı kendi içerisinde anlamlı bir bütün oluşturur. Benzer şekilde bu durum, *Aşk-ı Memnû*'da Bihter özelinde de gündeme getirilebilir. Artık gecelerini Behlül'ün odasında sevgilisiyle baş başa geçiren Bihter, başka bir zamana, bir hayal dünyasına geçer. Bu yeni dünya, yeni bir mekân, Behlül'ün yatak odasıyla ilintilidir. Zaman ise onu her şey uzaklaştırırken geceler onun sevgilisiyle buluşma zamanının geldiğinin habercisi olur. Yine her şey, can sıkıntısı, mekân ve zaman üçgeninde kesişir.

Rancière, benzer şekilde rasgele an içerisindeki zaman ve zamandışılık meselesiyle ilgili olarak şu ifadeleri kullanır: “Fakat rasgele an bu bir arada varoluş zamanının nötr

parçacığđ değildir sadece. Aynı zamanda, tam da hiçbir Şey ile her Şey arasındaki hudutta duran kırılma ânı, mŐsterek duyumsanabilir olayların zamanında yaşayanlar ile artık hiçbir Şeyin paylaŐılmadıęı ve artık hiçbir Şeyin geręekleŐmeyeceęi zamandıŐılıktta yaŐayanların karşılaşma ânıdır.” (Ranciére, 2019: 147) Ömer Behiç ve diğerlerini hiçbir Şey ile her Şeyin sınırında kalması, onların mŐsterek duyumsanabilir olayların zamanının dışına ęıkarak kendi zaman ve dŐnyalarında yaşaması, her Şeyi alabildiğine farklılaŐtırır, ęŐnkŐ zaman kavramının yitmesiyle geręeklikle bağlantıları da zayıflar. BÖylece gŐndeme gelen kırılma ânı (*Kırık Hayatlar* Özelinde canı sıkılan Ömer Behiç’in yeni bir arayışa girişmesi ve Neyyir ile yasak bir ilişki yaşaması) da tŐm hikâeyi başka bir yöne evirir.

4.8. Nesl-i Ahir

Halit Ziya UŞaklıgil’in son romanı *Nesl-i Ahir*’de can sıkıntısı, SŐleyman NŐzhet Őzerinden gŐndeme gelir. Bir yandan siyasi meselelerle uęraŐan ve istibdat yŐnetimine karşı ağtığı savaŐla ilgilenen SŐleyman NŐzhet, bir yandan da kızı Azra ile sevdiği komşu kadın Server arasında gidip gelmekte, ne yapacağını bilememektedir. Hem siyasi hem de kişisel olarak dŐŐtŐęŐ bu zor durum, onu oldukęa sıkıntılı bir sŐrece iter. Bu durum da SŐleyman NŐzhet’in kendi kendine konuŐmalarında aęıkęa hissedilir. “Kendi kendisine hitap ederek ‘NŐzhet’ demiŐ idi, ‘Sen sadece korkak bir ęocuk oluyorsun. Dikkat et, azizim, galiba âşık olmak Őzeresin. İŞte koca bir mevsimi bir hŐlya için feda ediyorsun. Sonra bu meselede hiç kârgŐzâr bir adam maharetiyle davranmadın.” (UŞaklıgil, 2019: 60-61)

İçerisinde bulunduğu zor durum karşısında ne yapacağını bilemeyen SŐleyman NŐzhet, kendi kendine konuşmaları sırasında bir seçim yapması gerektiğini fark eder. Bu noktada hem siyasi hem de kişisel yaşantısına dair bir ayırım söz konusudur. Siyasi olarak Özellikle ęevresindeki genęlerden Kâşif’in tutuklanması onu derinden yaralar ve genę nesle dair olan inancını sarsar. Kızı Azra’nın kıskanęlıkları ve Server Hanım ile olan ilişkisini onaylamaması ise kişisel yaşantısında ne yapacağını bilememesine neden olur. BÖylelikle her iki konuda da başarısız olan SŐleyman NŐzhet, zamanla daha da yalnızlaşır. Hızla can sıkıntısına dŐnŐŐen bu yalnızlık, bir yandan onun elini kolunu bağlarken bir yandan da romanın dŐnŐŐŐmŐnde birtakım Önemli gelişmelerin olmasına sebebiyet verir.

Can sıkıntısıyla ne yapacağını bilemeyen ve hem politik düşüncelerinin hem de kişisel yaşantısının tepetaklak gittiğini gören Süleyman Nüzhet, yeni bir arayışa girmek ister. Bu süreçte bir yandan çevresindeki gençlerin sorunlarıyla ilgilenmeye çalışırken (sözgelimi Kâşif'in ailesi, hırpalanan diğer gençler vs. gibi) öte yandan Azra'dan habersiz olarak Server ile görüşmeye devam eder. Ancak nihayetinde her şey, Süleyman Nüzhet'in kızıyla evlendirmek istediği genç olan İrfan'da kesişir. İrfan, romanın dönüşümü sırasında açıkça ön plana çıkarken Süleyman Nüzhet'in sukutu hayale uğrayan politik ve kişisel yaşantısını da somutlaştırır, kendi bedeninde toplar. Romanın sonunda giriştiği başarısız bir suikast girişiminin ardından intihar eder. Böylelikle Süleyman Nüzhet de kendi hayal kırıklıklarıyla baş başa kalır. Söz konusu tüm bu sürecin can sıkıntısıyla bağı ise, ne yapacağını bilemeyen Süleyman Nüzhet'in giriştiği politik eylemlerle ilgilidir. Sıkıntıdan kurtulmak ve hayallerini gerçekleştirmek için atıldığı bu süreç, hem onun hem de çevresindekilerin felaketini getirir. Böylece yine her şeyin başlangıcında yer alan ve kahramanları harekete geçiren temel bir unsur olarak can sıkıntısı ön plana çıkar.

Önce çevresindeki gençlerin tutuklanıp dostluğun bozulması, sonra da Server Hanım ile aralarına giren soğukluk Süleyman Nüzhet'in her şeyden el etek çekmesiyle sonuçlanır. Bu durum da romanın sonunda herkesin bir köşeye fırlatılmasına, Süleyman Nüzhet ile Azra'nın yine baş başa kalarak kendi küçük dünyalarında yaşamaya devam etmelerine neden olur. Bütün büyük düşler ve özgürlük mücadelesi, böylece bir bir sonlanır. Tam da bu noktada Azra, yeniden Süleyman Nüzhet'in odak noktası hâline gelir. Onun için can sıkıntısından uzaklaşmanın ve işe yarar bir şeyler yapmanın tek yolu, Azra ile ilgilenmek olur. Bu nokta ise romanın son durağıdır.

5. SONUÇ

Bu tez çalışmasında Jacques Rancière'in *Kurmacanın Kıyıları* başlıklı kitabından yola çıkılarak Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında “kapı”, “pencere” ve “can sıkıntısı”nın kurguyu nasıl etkilediği araştırılmıştır. Tez kapsamında öncelikle kapı, pencere ve can sıkıntısının Uşaklıgil romanlarına nasıl dâhil olduğu meselesi tartışmaya açılmış, ardından bu unsurların olay örgüsüne nasıl yansıdığı gösterilmeye çalışılmıştır.

“Her Şeyin ve Hiçbir Şeyin Kıyısında: Halit Ziya Uşaklıgil Romanlarında Kapılar, Pencere ve Can Sıkıntısı” başlıklı tez çalışmasının “Giriş” kısmında Uşaklıgil romanlarının Jacques Rancière'in *Kurmacanın Kıyıları*'nda ortaya koyduğu görüşler üzerinden irdeleneceği belirtilmişti. Fransız edebiyatının öncü isimlerinden Balzac, Stendhal, Flaubert ve Proust'tan yola çıkarak demokrasi çağında kapı ve pencerelerin edebî metinlerde olay örgüsüne müdahale eden bir unsur olduğunu belirten Rancière, özellikle farklı sosyal/ekonomik sınıflardan insanlar için bu durumun önemli olduğunu ifade eder. Normal şartlar altında aynı ortamda bulunamayacak burjuva ve yoksul halk kesimleri kapı ve pencereler etrafında bir araya gelirken bu durum kurgu metnin dönüşümü çerçevesinde de ön plana çıkar. Kapı önünde gerçekleşen bir hadise veya pencereden görülen bir yüz tüm akışı değiştirebilir. Sözelimi *Parma Manastırı*'nda bir hapishanenin penceresinden görülen bir yüz romanın başkahramanını bambaşka şeyler düşünmeye iter ve bu durum anlatılan hikâyede yeni kırılmalara neden olur. Böylelikle söz konusu unsurlar ele alındıkları edebî metinlerde yeni anlam ve ifadeleri de beraberinde getirir. Buna benzer bir durum Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında da gözükmektedir. Kapı ve pencereler Uşaklıgil romanlarında kurguyu değiştiren, olay örgüsünü kıran ve kahramanların davranışlarına etki eden en temel unsurlardan birisi olarak kullanılmış, bu durum yazarın ilk romanı *Sefile*'den başlayarak kronolojik olarak *Nemide*, *Bir Ölü'nün Defteri*, *Ferdi ve Şürekası*, *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnû*, *Kırık Hayatlar* ve *Nesl-i Ahir* adlı eserleri boyunca devam etmiştir. Bu tez çalışması kapsamında kapı ve pencerelerin Uşaklıgil romanlarındaki hikâyesinin peşinden gidilmiş, söz konusu unsurların metinlerdeki kahramanları ve kurguyu nasıl etkilediği araştırılmıştır.

Tezin ilk bölümü olan “Kapılar”da “Farklı Gözler”, “Şeffaflaşan Kapılar”, “Eşik: Bir Yol Ayrımı”, “Geleceğe Atıf” ve “Sürmelenen Kapılar” alt başlıklı 5 bölüme yer verildi ve her bir bölümde kapıların Uşaklıgil romanlarında ön plana çıktığı farklı bir mesele üzerinde duruldu.

Jacques Rancière, *Kurmacanın Kıyıları*'nda kapı ve pencerelerin farklı sosyal sınıflardan (burjuva ve yoksullar) insanların birbirlerini görebildikleri en önemli alanların kapılar ve kapı aralıkları olduğunu söyler. "Farklı Gözler" başlıklı bölümünde Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında farklı sosyal sınıfları ve onların birbirlerini hangi şartlar altında, nasıl ve nerede gördükleri üzerinde duruldu. Bu konunun Uşaklıgil romanlarında sürdürülen ortak bir durum olduğu tespit edilirken sözgelimi *Sefile*, *Nemide* ve *Bir Ölünün Defteri* gibi romanlarda kapı önünde gerçekleştirilen diyalogların/haber almaların kurguya doğrudan etki ettiği tespit edildi. Örneğin *Sefile*'de İkbâl'in hastalık haberi kapı önünde gerçekleştirilen bir diyalog aracılığıyla Mazlume'ye bildirilirken bu durum olay örgüsünün de değişmesine neden olmuş, bu olaydan kısa bir süre sonra Mazlume yoksulluktan varsılığa erişmiş, istediği birçok şeye sahip olmuştur. Benzer bir durum Ferdi ve Şürekası'nda da söz konusu edilmiş, İsmail Tayfur ile Hacer'in düğün töreni yapılırken düğüne gelen varsıllar ile yoksullar kapı önünde birbirlerini görme şansına erişmiştir. Romanlarını ev sahibi varsıllar ile evde çalışanlar/varsılları ziyaret eden yoksullar üzerine kuran Uşaklıgil metinlerinde farklı sosyal çevrelerden insanlar birbirlerini ancak kapı önünde veya aralık kapılar aracılığıyla görür. Bu durum varsıllar ile yoksullar arasında net bir ayrım gözetildiğini ortaya koyarken kapıların bir görünüm alanı olduğunu gösterir. Bu süreçte farklı sınıflardan kahramanların birbirlerini nasıl gördükleri meselesi irdelenirken Uşaklıgil romanlarında varsılken yoksullaşan, yoksulken varsıllaşan kahramanların (*Sefile*'de Mazlume, *Nemide*'de Nail, *Bir Ölünün Defteri*'nde Vecdi ve Hüsam gibi) ortaya tipik bir durum çıkardığı anlatılmıştır.

Kapılar, Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında (*Bir Ölünün Defteri*, *Ferdi ve Şürekası*, *Mai ve Siyah*) "şeffaflaşarak" birer hayal perdesi olma görevini üstlenirler. "Şeffaflaşan Kapılar" başlıklı bölüm, kapıların nasıl şeffaflaşabileceği konusu üzerinden devam ederken Uşaklıgil romanlarında kahramanların sürüklendiği mutlu ve hayal kırıklıklarıyla dolu hayalleri ortaya koyar. *Ferdi ve Şürekası*, *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnû* gibi romanlarda şeffaflaşarak bir hayal perdesi olma görevini üstlenen kapılar, kahramanların uzun süredir içlerinde biriktirdikleri duyguları dışarı vurmalarına olanak tanır. Bu bölüm boyunca Uşaklıgil'in kahramanlarının hayallerini ifade ederken kapıları nasıl kullandığı gösterilmiştir. Bu süreçte zihni geleceğe dair yeni planlarla meşgul olan kahramanlar odalarına çekilmekte, gözlerini kapılara dikerek hayallere dalmaktadır. Mutlu bir gelecek arzusuyla dolu olan bu hayaller/kapılar, kimi zaman maddi zenginlikle (İsmail Tayfur örneğinde olduğu gibi)

kimi zamansa âşık olunan kişinin yüzüyle aydınlanır. Kapılar birer hayal perdesi olur ve şeffaflaşarak kahramanlara en çok arzu ettikleri düşü sunar.

Kapı eşikleri Uşaklıgil romanlarında yakın zamanda önemli bir karar alınacağını ve kahramanlardan en az birisinin hayatının geri dönülemez bir biçimde değişeceğini gösteren unsurlardır. “Eşik: Bir Yol Ayrımı” başlıklı bölümde Uşaklıgil romanlarında kapı eşiklerinin ne tür ayrımları işaret ettiği, kahramanların birbirleri ile olan ilişkilerinde birliktelikleri /ayrılıkları nasıl sembolize ettikleri ve dışarıdan gelen haberlere/etkilere paralel olarak evin içerisinde ne tür hareketliliklere neden olduğu meselesi incelenmiştir. Nihayetinde bu bölümde kapı eşiklerinin Uşaklıgil romanlarının olay örgüsünü değiştirdiği, mutlu olan kahramanların yakın zamanda hayal kırıklığına uğrayarak söz konusu hikâyenin tam tersi bir istikamette devam ettiği gösterilmiştir. *Sefile*, *Nemide*, *Bir Ölünün Defteri*, *Ferdi ve Şürekası* ile *Kırık Hayatlar*’da görülen bu durum, kahramanların kendi hayatlarına ve çevrelerindekiyle ilişkilerine dair bir karar verme aşamasında olduklarını bildirir. Buna göre kahramanlar bir ilişkiyi, dostluğu, aşkı sonlandırmak üzeredirler ve bu sırada devreye giren eşikler de romanın bundan sonraki bölümünde kahramanlar arasındaki mevcut ilişkilerin farklı bir şekilde gelişeceğini bildirir. Tıpkı *Bir Ölünün Defteri*’nin ilk bölümünde Vecdi ile birlikte olan Nigâr’ın kapı eşiğinde gerçekleşen bir sahnenin ardından Hüsam ile birlikte oluşu, bu durumun Vecdi’nin hikâyesini tamamen değiştirmesi gibi.

Halit Ziya Uşaklıgil’in *Sefile*, *Nemide*, *Ferdi ve Şürekası* ile *Kırık Hayatlar* isimli romanlarında olduğu gibi olay örgüsünde ileride neler olacağı ve kahramanların geleceği anlatıcı tarafından önceden verilen ipuçları ile “ima edilir”. Bu imalar romanın öykü zamanı içerisinde yakın gelecekte gerçekleşecek olaylara dair okuru yönlendirir. Tezin “Geleceğe Atıf” başlıklı bölümünde o ân gerçekleşmekte olan bir hadisenin romanın ilerleyen bölümünde nasıl tekrarlanacağı ve ileride yaşanacak olaylara dair ne tür ipuçları verebileceği gösterilmiştir. Örneğin bu doğrultuda *Sefile*’deki en önemli atıflar Çamlıca’daki köşkün kapısına dairdir, zira bu kapı, peş peşe gelen iki sahnede romanın bütün çehresini değiştirmiş, ileride olayların nasıl bir değişime uğrayacağına dair de ipuçları vermiştir. İkbâl’in ölümünü ve Mazlume’nin onun yerini alacağı imasının yapıldığı bu kapı, Uşaklıgil’in romanlarında kapılara yüklediği bir başka işlev olarak gözükmektedir.

Tezin “Kapılar” bölümünün son alt başlığı olan “Sürgülenen Kapılar”da kilit altında tutulan bir kahramanın çevresindeki insanlarla iletişime geçme yöntemleri ve onların

salt kapılar üzerinden verdiği mesajlar üzerinde durulmuştur. Bu bölümde kapıların kadınlar tarafından erkeklere mesaj vermek için kullanılan bir unsur olduğu, onların kapılarını sürmeleyerek, açık bırakarak veya kapatarak erkek kahramanları yönlendirdikleri, ret veya kabul ettikleri gösterilmiştir. Uşaklıgil'in romanları içerisinde *Sefile*, *Nemide* ve *Aşk-ı Memnû* bu konuda ön plana çıkmakta, kadın kahramanların erkeklere dair duygu ve düşüncelerini ifade edebilmeleri bağlamında kullanılmıştır.

Tez çalışmasının ikinci bölümünü oluşturan “Pencereler”, kapılardan farklı olarak pencerelerin kadınlar dünyası ile iç içe geçtiğini göstermektedir. Uşaklıgil romanlarında vaktini çoğunlukla ev/yalı/köşk ve bahçede geçiren kadınlar, tepkilerini, arzularını ve hayal kırıklıklarını pencereler üzerinden ifade etmekte, onlar üzerinden duygu ve düşüncelerini dışarı vurmaktadırlar.

“Aşka Açılan Pencereler” ile “Pencereler ve Hayal Kırıklıkları” başlıklı iki alt başlıktan oluşan “Pencereler”, aşk ve nefret, arzu ve tiksinti gibi birbirine zıt duyguların Uşaklıgil tarafından nasıl kullanıldığını araştırmıştır. Uşaklıgil romanların ilk bölümünde kahramanlar arasında duyulan aşk ilerleyen bölümlerde nefrete dönüşürken bu süreç pencereler üzerinden ifade edilmiş, bu duyguların açıkça ortaya çıktığı sahnelerde pencereler kullanılmıştır. Kimi romanların ilk bölümünde kahramanlar arasındaki iletişimsizliği ve hayal kırıklıklarını gösteren pencereler, daha sonra ise kahramanlar için umudun simgesi olmuş, *Aşk-ı Memnû*, *Kırık Hayatlar* ve *Nesl-i Ahir* gibi romanlarda işler ters gitmeye başlayınca karanlık birer imgeye dönüşmüştür. Böylelikle bir sahnede aşka açılan pencereler daha sonra hayal kırıklıklarına açılmış, böylelikle bir sahnede kahramanların birbirlerine karşı duydukları arzunun ifadesi olan pencereler daha sonra ilgisizliğin göstergesi olarak kullanılmış, yazar tarafından hikâye ters yüz edilmiştir. Tezin “Pencereler” başlıklı ikinci bölümünde bu sorun üzerinde durulmuş, Uşaklıgil'in kadınlar dünyasını kurguya pencereler aracılığıyla dâhil ettiği gösterilmiştir.

Tez çalışmasının son bölümünde Uşaklıgil romanlarında “can sıkıntısı”nın romanlarda kurguyu oluşturan yaratıcı bir unsur olması üzerinde durulmuştur. Uşaklıgil romanlarındaki kahramanların hissettikleri can sıkıntılarının zamanla anlatılan hikâyeyi farklılaştırdıkları, romanda herhangi bir kahraman tarafından saklanan bir sırrın canı sıkılan bir kahraman tarafından nasıl keşfedildiği gösterilmiştir. *Aşk-ı Memnû*'da Behlül ile Bihter arasındaki, *Nemide*'de Nail ile Nahit arasındaki, Ferdi ve Şürekası'nda İsmail Tayfur ile Seniha arasındaki yasak ilişki canı sıkılan üçüncü bir

kahraman tarafından fark edilmiş, bu durum da romanın seyrini değiştirmiştir. Nihayetinde kahramanlar için daha önce fark etmedikleri kimi gerçeklerin ayırdına varılmasını sağlayan can sıkıntısı, Uşaklıgil romanlarında kişiyi hakikatle yüzleştiren önemli bir unsur olarak ön plana çıkmıştır. Tüm bu hakikati keşfetme süreci boyunca Rancière'in de ifade ettiği gibi hiçbir şeyin "rasgele" olmadığı, bir romanda gerçekleşen her bir olayın kendi içerisinde zamanla ortaya çıkacak bir değere işaret ettiği Uşaklıgil romanları üzerinden kanıtlanmıştır.

Sonuç olarak kapılar, pencereler ve can sıkıntısı Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında kurguyu etkileyen en önemli unsurlardan birisidir. Bu durum sistematik bir şekilde Uşaklıgil'in ilk romanı *Sefile*'den son eseri *Nesl-i Ahir*'e kadar sürekli olarak işlenmiştir. Bu da gösterir ki Uşaklıgil romanlarında temel bir görüntü olarak söz konusu edilen bu unsurlar, Uşaklıgil'in tüm edebiyatını aslında tek bir kitap gibi yazdığını ortaya koymaktadır; çünkü yazarın kapılar, pencereler ve can sıkıntısı üzerinden işaret ettiği konulardaki devamlılık söz konusu sekiz romanın tamamında ortaklık göstermektedir. Tez kapsamında araştırılan romanlar ve söz konusu unsurlar da bu düşüncüyü desteklemekte; kapı, pencere ve can sıkıntısı arasındaki ilişkinin *Sefile*'den *Nesl-i Ahir*'e kadar aralıksız devam ettiğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Ağca, İ. (2008). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Yapı Tema*. Gazi Üniversitesi.
- Aida Levy-Hussen (2019). *Boredom in Contemporary African American Literature*. Post 45.
- Aktan D. & Narıcı M. (2019): *Siyah Endişe: Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aliyyah I. Abdur-Rahman (2005). "Black Grotesquerie" American Literary History 29.4 (2017): 685; Sianne Ngai, Ugly Feelings (Cambridge: Harvard University Press, 2005), 10.
- Andrew Skotes (2015). *The literature of boredom*. Queen's Alumni Review, Issue #4.
- Arslanoğlu, A.A. (2002). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Aşk ve Nesne İlişkisi*. Bilkent Üniversitesi.
- Aslan, H. (2008). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinin Tematik İncelenmesi*. Gazi Üniversitesi.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın Poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Booth, W. C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Candır, Z. (2010). *Halit Ziya Uşaklıgil' in İzmir Dönemi Romanlarındaki Aşk İlişkilerinin Psikanalitik Yaklaşımına Göre İncelenmesi*. İstanbul: (Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi.
- Cohn, D. (2008). *Şeffaf Zihinler Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Corrie Goldman (2013). "It's time to take boredom seriously, says Stanford literary professor". Stanford: Stanford News. (15 March 2013).
- Eagleton, T. (2015). *Edebiyat Nasıl Okunur?* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Edwin Turner (2017). *Literature of Boredom*. Bibliokept. (20 March 2017).
- Erdoğan, N., & Akarsu, H. T. (2016). *Edebiyatta Mimarlık*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Ergun, D. (2015). *Tekilliğin Gözü: Halit Ziya'nın Kırık Hayatlar Romanında Karşılaşmanın Etiğine Doğru*. Boğaziçi Üniversitesi.
- Ezik, Abdullah ve Şahin, Seval (2021). Kurgunun Asıl Anahtarı: Ferdi ve Şürekası'nda Kapılar. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 5 (1), s. 508-518.
- Finn, R. P. (1984). *Türk Romanı İlk Dönem: 1872-1900*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Göktürk, E. (2019). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Aidiyet ve Kimlik*. Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi.

- Göz, T. (2015). Gündoğdu, A. K. (2009). *Mai ve Siyah Romanında Tasvirler ve Yüklendiği Fonksiyonlar*. Adnan Menderes Üniversitesi.
- Gürbilek, N. (2016). *Kör Ayna, Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hamamcı, Y.E. (2019). *Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf'un Romanlarında Varlık Deneyimi Olarak Deniz*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- Hisarcıklılar, E. (2016). *Halit Ziya Uşaklıgil Hikâyelerinde Kahramanların Ruh Hallerinin Tabiat Algısına Etkisi*. Current Research In Social Sciences.
- Jonathan Wolff (2007). "Literary boredom". The Guardian, 4 Sep 2007.
- Josefa Ros Velasco (2020). *The Culture of Boredom*. Brill.
- Kadızaade, E. D. (2004). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanları ve İzleksel Açından İncelenmesi*. Fırat Üniversitesi.
- Kerman, Z. (2008). *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kevin Eagan (2012). *The Literature of Boredom*. Critical Margins, 19 April 2012.
- Kıyak, O. (2014). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında İstanbul*. Marmara Üniversitesi.
- Koçak, O. (1996). *Kaptırılmış İdeal: Mâi ve Siyah Romanı Üzerine Psikanalitik Bir Deneme*. Toplum ve Bilim Dergisi, 70, 94-152.
- Koerth-Baker, Maggie (2016). "Why Boredom Is Anything but Boring". Nature. 529 (7585): 146–8.
- Leary, M. R.; Rogers, P. A.; Canfield, R. W.; Coe, C. (1986). "Boredom in interpersonal encounters: Antecedents and social implications". Journal of Personality and Social Psychology. 51 (5): 968–975.
- Martha Cooley (2021). "On the Uses of Boredom: Philosophical, Scientific, Literary". Literary Hub, 13 January 2021.
- Meštrović, Stjepan G. *The Coming Fin de Siecle: An Application of Durkheim's Sociology to modernity and postmodernism*. Oxon, England; New York: Routledge (1992: 2).
- Moran, B. (2012). *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Patricia Meyer Spacks (1996). *Boredom: The Literary History of a State of Mind*. Chicago: University of Chicago Press.

- Pireddu, Nicoletta. (2006). “Primitive marks of modernity: cultural reconfigurations in the Franco-Italian fin de siècle”. *Romanic Review*, 97 (3–4), 2006: 371–400.
- Ranciere, J. (2019). *Kurmacanın Kıyıları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ralph Clare (2019). “How We Think of Our Lives: Boredom in contemporary literature”. IAI.
- Rivka Galchen & Adam Kirsch (2015). “Are There Literary Uses for Boredom?”. New York: New York Times.
- Parla, J. (2014). *Türk Edebiyatında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saltık, E. D. (2019). *Halit Ziya Uşaklıgil’in Hikâyelerinde Kadın Figürleri*. İstanbul: Kriter Yayınları.
- Sazyek, H. (1989). *Halit Ziya Uşaklıgil’in Hikâyeleri ve Türk Hikâyeciliğine Katkıları*. Ankara Üniversitesi.
- Şen, S. (2010). *Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Anne-Mekân Algısı*. Fırat Üniversitesi
- Şengül, S. (2017). *Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarının Renen Girard’ın Üçgen Arzu Modeli’ne Göre İncelenmesi*. İstanbul Üniversitesi.
- Tanpınar, A. H. (2007). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tuğluk, A. (2012). *Servet-i Fünûn Romanında Mekân*. İnönü Üniversitesi.
- Uşaklıgil, H.Z. (2020). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: Can Yayınları.
- Uşaklıgil, H.Z. (2018). *Bir Ölünün Defteri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uşaklıgil, H.Z., (Haz.: Abdullah Ezik), (2021). *Bir Yazın Tarihi*. İstanbul: Alakarga Yayınları.
- Uşaklıgil, H.Z. (2020). *Ferdi ve Şürekâsı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Uşaklıgil, H.Z. (2019). *Hikâye*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uşaklıgil, H.Z., (Haz.: Abdullah Uçman), (2020). *Kırk Yıl*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uşaklıgil, H.Z. (2020). *Kırık Hayatlar*. İstanbul: Can Yayınları.
- Uşaklıgil, H.Z., (Haz.: Seval Şahin), (2017). *Mai ve Siyah*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uşaklıgil, H.Z. (2017). *Nemide*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H.Z. (2019). *Nesl-i Ahir*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H.Z., (Haz.: Abdullah Uçman), (2020). *Saray ve Ötesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Uşaklıgil, H.Z. (2018). *Sefile*. İstanbul: Özgür Yayınları.

Uysal, Z. (2014). *Metruk Ev Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*. İstanbul:

İletişim Yayınları.

Uysal, Z. (2011). *Edebiyatın Omzundaki Melek: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yuva, G. M. (2017). *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Quentin Raffaelli, Caitlin Mills, and Kalina Christoff (2018). “*The knowns and unknowns of boredom: a review of the literature*”, Springer, September 2018.

Watt, J. D.; Vodanovich, S. J. (1999). “*Boredom Proneness and Psychosocial Development*”. *Journal of Psychology*. 133 (1): 149–155.

ÖZGEÇMİŞ

..., ... doğumlu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. Florida State College at Jacksonville'deki English Language Institute eğitimini 2018'de, English as a Second Language programını ise 2019'da bitirdi. 2019'da MSGSÜ'de başladığı yüksek lisans eğitiminin bir dönemini Otto-Friedrich-Universität Bamberg'in Orientalistik bölümünde tamamladı.

CURRICULUM VITAE

He was born in ... in He graduated from the Department of Turkish Language and Literature at Mimar Sinan Fine Arts University. He completed his English Language Institute education in Florida State College at Jacksonville in 2018 and the English as a Second Language program in 2019 in the US. He completed one semester of his master's education in the Orientalistic department of Otto-Friedrich-Universität Bamberg and completed his master's program at MSFAU.

