

## HALİD ZİYA UŞAKLIGİL'İN AŞK-I MEMNU ADLI ESERİNDE TASVİRLERARASI İLİŞKİLER

Selda Gürel\*



**Özet:** Tasvir kavramıyla ilgili olarak gerek sözlüklerde, gerek ansiklopedilerde, gerekse çeşitli çalışmalarda (makale, kitap vs.) birbirine benzer ya da kısmen farklı tanımlamalar ve yaklaşımlarda bulunulmuştur. Bu tanımlama ve yaklaşımlardaki farklılıklar, tasvir kavramının sadece roman alanında değil, güzel sanatlar, felsefe, sosyoloji hatta pedagoji gibi alanlarda da önemli bir yer işgal etmesinden kaynaklanmaktadır. Edebiyat alanında tasvir, bir edebî eserde tahkiye kadar önemlidir ve eser boyunca onunla beraber yürür. Servet-i Fünun dönemi söz konusu olduğunda, dönemin sanat anlayışına bağlı olarak, 'tasvir'in ve tasvirlerarası ilişkilerin önemi daha da artar. Servet-i Fünun romanında tasvir, tahkiye bedeninin üzerinde bir ruh gibi dolaşır. Buradan hareketle bu makalede biz, Halid Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* adlı romanı bağlamında tasvirlerarası ilişkileri değerlendirmek istiyoruz.

**Anahtar Kelimeler:** Aşk-ı Memnu, tasvir, tahkiye, roman.

### THE RELATIONSHIPS BETWEEN DESCRIPTIONS IN HALİD ZİYA UŞAKLIGİL'S NOVEL, AŞK-I MEMNU

**Abstract:** There are similar or slightly different definitions and approaches about "Description" in dictionaries, encyclopedias, and in several studies (articles, books etc.) because the concept, description occupies a very important place in not only novels but also in areas like fine arts, philosophy, sociology, and pedagogy. Description in literature, is as important as narration in a literary work. In the case of Servet-i Fünun period, the importance of the description and the relationships between descriptions increases in accordance with the period's conception of art. Description in Servet-i Fünun novels is like a spirit. From this point, in this article we want to evaluate the relationships between descriptions in the context of Halid Ziya Uşaklıgil's *Aşk-ı Memnu*.

**Keywords:** Aşk-ı Memnu, description, narration, novel.

Tasvir kavramıyla ilgili olarak gerek sözlüklerde, gerek ansiklopedilerde, gerekse çeşitli çalışmalarda (makale, kitap vs.) birbirine benzer ya da kısmen farklı tanımlamalar ve yaklaşımlarda bulunulmuştur. Bu tanımlama ve yaklaşımlardaki farklılıklar, tasvir kavramının sadece roman alanında değil, gü-

\* Arş. Gör., Sakarya Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

zel sanatlar, felsefe, sosyoloji hatta pedagoji gibi alanlarda da önemli bir yer işgal etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu çalışmada bizi asıl ilgilendiren ‘tasvir’in edebiyat alanındaki kullanımlarıdır. Edebiyat alanındaki tasvir kavramına çeşitli yönlerden, çeşitli açıklamalarla yaklaşıldığı görülmektedir.

*Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü’nde, tasvir kavramı şöyle açıklanır:*

“Bir varlığın sözle, yazıyla, çizgi veya şekille göz önünde canlandırılacak tarzda ifadesi. Betimleme. Resim. İkon. Tasvir, varlığın gerçeğine uygun bir şekilde ifade edilmesi anlamı taşıdığından bunun çizgilerle ifadesi olan resim yerine ve birlikte kullanılmıştır. Ayrıca dinî anlamı ön planda olan ve gerçeğe en uygun şekliyle yapıldığı düşünülen ve inananların zihninde somut karşılık oluşturan heykel ve resimler de tasvir olarak adlandırılmıştır. Meryem Ana tasviri gibi. Sözlerin kullanıldığı bir sanat olan edebiyatta tasvir için, söz veya yazı esastır. Bir varlığın, bir mekânın, bir durumun okuyucunun gözü önünde olacak şekilde; anlatılanın okuyucunun zihninde karşılık bulacak şekilde ifadelendirilmesi anlamında kullanılır.” (Ortak, 2006: 51).

Kavramın bu anlamda kullanılışı farklı alanlarda tekniklerin de farklılaşmasını doğurmuştur. Edebiyatta kullanılan tasvir, teknik olarak diğer güzel sanatlardakinden farklıdır:

“Edebiyatta bir anlatım tekniği olan tasvir, hareketin sözlerle resmedilmesi değildir. Yazar, tasvir ettiği kişiyi, nesneyi, mekânı, vb. ya da bir ânı içinde durdurarak ona ait şekil özelliklerini anlatır; ya da bir süreç içinde onun şekil özelliklerini canlandıracak tarzda anlatır. Yazarın benimsediği bir mekân, eşya veya insanın bir parçası veya tamamı, yazarın istediği bir görünüm içinde, o hâliyle okurun zihninde resmedilir, daha sonra olaylarla birlikte değişik durumlarla ilişkilendirilmesi sağlanır.” (Ortak, 2006: 52).

Yaşar Çağbayır, *Ötüken Türkçe Sözlük’ünde tasvir kavramını birkaç madde de tanımlamaktadır:*

“1. Bir şeyi veya bir kimseyi ayrıntıları ile anlatma; göz önünde canlandırma; betimleme. 2. Bir şeyin veya bir kimsenin resmini yapma. 3. Bir kimseyi ya da nesneyi diğerlerinden ayıran yönleri ile anlatan yazı, betim. 4. ed. Roman, Hikâye ve diğer edebî türlerde olayların geçtiği yerleri, kişileri ve nesnelere ötekilerden ayırarak yapılan anlatım; betimleme. 5. Bir eserde, yazarın eyleme katılan kişilerin, eylemin ve somut gerçekliğin yer aldığı bağlamı tanıttığı bölüm; betimleme bölümü. 6. Resim, heykel, gravür vb. plastik ve pratik sanatlarda bir kişi, nesne ya da figürün canlandırılması. 7. Resim, surat.” (Çağbayır, 2007: 4626).

Çağbayır, ‘tasvir etmek’ eylemini şöyle tanımlar: “1. Sözlü ya da yazılı olarak ayrıntıları ile anlatmak; betimlemek. 2. Resmini yapmak.” (Çağbayır, 2007: 4626). Günay Karaağaç’ın *Türkçe Verintiler Sözlüğü’nde* bu kavram iki madde hâlinde tanımlanmaktadır: “1. Tasarlama, bir şeyi sözle ya da yazıyla anlatma, göz önünde canlandırma, betimleme. 2. Resim (TS)” (Karaağaç, 2008: 819). Ahmet Doğan’ın *Büyük Türkçe Sözlük’ünde* bu kavrama ait iki tanım yer alır: “1. Bir

duyguyu olayı sözle anlatma. 2. Resim, fotoğraf.” (Doğan, 2009: 1067). İlhan Ayverdi'nin, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'ünde ise tasvir kavramını birkaç maddede ele aldığı görülmektedir. Bu esere göre: “(Ar. sûret “şekil”den tasvir): 1. Bir şeyi resim gibi göz önüne gelecek şekilde ayrıntıları ile anlatma. 2. Resmini yapma, resmi yapılma. 3. Resim. 4. Karagöz oyunundaki kahramanların deriden kesilmiş şekillerinden her biri.” (Ayverdi, 2011: 3012).

Emin Özdemir, *Örnekle Açıklamalı Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*'nde ‘tasvir’i betimleme ile karşılamakta ve bu kavramı şöyle açıklamaktadır:

“Bir varlığı, bir olayı, bir durumu ya da kavramı göz önünde ya da zihinde canlandırarak biçimde sözle, yazıyla anlatma. Sözlü ve yazılı anlatımda sık sık başvurulan temel anlatım biçimlerinden biridir betimleme. Yalınlaştırarak söylemek gerekirse, sözcüklerle resim çizme işidir. Doğanın ve eşyaların belirleyici özellikleriyle ayrıntılı biçimde yansıtmadır. Okurun duygularını devindirecek algılama gücünü belirli doğrultulara yönlendirir. Bu yönüyle, onun bilincinde gerçeklik duygusunu yaratmaz.” (Özdemir, 1990: 37-38).

Turan Karataş da *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde kavramı betimleme ile karşılar ve “*Herhangi bir şeyin (bir insan, bir nesne, bir yer vb.) nitelik, nitelik, görünüm gibi bütün özelliklerinin, yani 'karakteristik görünümlerinin' ayrıntılarıyla okuyanın/dinleyeninin gözü önünde ya da zihinde canlanacak 'o şeyin hâline münasip' ifadelerle anlatılması.*” (Karataş, 2007: 455) olarak tanımlar. Kavramı betimleme olarak karşılayan diğer iki isimden biri Orhan Hançerlioğlu, diğeri Kemal Demiray'dır. Orhan Hançerlioğlu *Türk Dili Sözlüğü*'nde parantez içinde bu kavramı ‘tasvir’ olarak gösterir ve “*bir şeyi söz ya da yazıyla göz önünde canlanacak biçimde anlatma*” (Hançerlioğlu: 2007: 82) olarak tanımlar. Kemal Demiray ise *Temel Türkçe Sözlük*'ünde betimlemeyi; “*Bir şeyi söz ya da yazıyla canlandırma*” (Demiray, 1988: 112) olarak ele alır.

Bu kavramın Batılı sözlük ve ansiklopedilerde ele alınış tarzında nisbî farklılıklar görülmektedir. W. T. J. Mitchell, *İkonoloji, İmaj, Metin, İdeoloji* adlı eserinde tasvirleri, imajlar ailesinin bir alt başlığı olarak değerlendirir. Ona göre; “*Bu ailenin her bir kolu, herhangi bir entelektüel disiplinin söylemi için merkezî bir tasvir tipini gösteriyor: zihinde tasvir psikoloji ve epistemolojiye; optik tasvir fiziğe, grafik, heykeltçilik ve mimari tasvir sanat tarihçesine; sözel tasvir edebiyat eleştirmenine aittir.*” (Mitchell, 2005: 13).

Bu çalışmaların yanı sıra Roland Bourneur ve Real Quillet'in *Roman Dünyası ve İncelemesi* adlı eseri ile Mehmet Tekin'in *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları* adlı eserinde ortaya koydukları fikir ve tespitler, makalenin içeriği açısından önemli yaklaşımlardır. Bourneur ve Quillet'e göre; “*Anlatmak ve tasvir etmek demek, kelimelerden oluşan bir sekansla (yani zaman içinde anlatım sürekliliği yöntemi ile) her ikisinin de ifade edebildiği ölçüde, birbirlerine benzer iki işlem demektir, ancak anlatma objesi ile birbirinden farklı objelerdir. Anlatım demek, 'olayların zaman içerisinde art arda sıralanması' demektir; tasvir ise məkanda yan yana bu-*

*lunan ve aynı zaman içinde varolan simültane objelerin gösterilmesi*" (Bourneur-Quellet, 1989: 99) demektir.

Bourneur ve Quellet'in 'anlatım' ve 'tasvir' tanımlamaları, bu iki kavramın arasındaki farkı açık bir biçimde ortaya koyabilmek açısından önemli tanımlamalardır. Bununla birlikte bir eseri tasvir yönünden incelerken tasvir paragraflarının dışında, zaman zaman öykülemenin içerisinde de tasvir öğelerinin bulunabileceği dikkatlerden kaçmamalıdır. Örneğin, "Ayşe merdivenlerden yeşil, bel kısmında şeritleri olan, uzun bir elbise ile indi." cümlesiyle karşılaştığımızda "Ayşe'nin merdivenlerden inmesi" öyküleme zamanının içerisinde gerçekleşir; fakat Ayşe'nin üzerindeki "yeşil, bel kısmında şeritleri olan, uzun bir elbise" öykülemenin içerisindeki bir tasvir kullanımıdır ve tasvir olarak sınıflandırılması gereken de sadece bu kısımdır. Fakat anlatımın durdurulup Bourneur'un ve Quellet'in tanımıyla, "mêkanda yan yana bulunan ve aynı zaman içinde varolan simültane objelerin gösterilmesi"ne geçildiğinde, cümlenin veya paragrafın tamamı, bir tasvir cümlesi / paragrafı hâlini alır.

Bourneur ve Quellet, aynı eserlerinde 'tasvir'in neden yapıldığı konusuna da açıklık getirmeye çalışırlar. Onlara göre; "Tasvir, hikâyenin ritmini vermeye yarar. Bakışı dış çevreye yönlendirmek suretiyle tasvir, aksiyonun arkasından gevşeme veya kritik bir anda hikâyeyi kestiğinde okuyucuya sabırsızlık getirir; müzikal anlamda, zaman zaman esere ton ve hareket veren bir üvertür durumundadır (Atala); anlatım perspektiflerini genişletir, sembolik değer kazanan bir müzik notası tespit eder." (Bourneur-Quellet, 1989: 108). Yine onlara göre; "Bir süsleme eklentisi olmaktan çok tasvir, hikâyenin kendi bütünlüğü içerisinde işlenmesini sağlayan ve yönlendiren bir unsurdur." (Bourneur-Quellet, 1989: 111).

Mehmet Tekin'in *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları* adlı eserindeki yaklaşımları ise, tasvir sanatının tarihî gelişimini ortaya koymasından önemlidir. Tekin'e göre; "Tasvir sanatı, dünden bugüne uzanan zaman kesitinde, değişik seviyelerde, değişik maksatlarla uygulanmıştır. Nitekim klasik romanda hikâyeye önem verildiğinden ayrıntılar ihmal edilmiş, tasvir sanatı gelişmemiştir. (...) Ancak, romanın kendi kimliğini bulduğu çağda, bu durum değişir. Romancı, anlatacağı hikâyeye ve insanı, tabii dekoruyla birlikte vermeye çalışır. Çağdaş roman tek kelimeyle ayrıntı üzerine kurulur. (...) 19. yüzyılda romancılar, kişi ve olayları, ait olduğu dekor içinde göstermeye özen göstermişlerdir. Temelde 'romantik tasvir' denilen bu yaklaşımla romancılar, 'belirli bir ruh ve hava yaratmak ve onu devam ettirmek' istemişlerdir. Bu ameliyenin bir hedefi de, oluşturulan hava ile okuyucuyu etkilemektir. Realistler, bu konuda prensip sahibi idiler. Onlara göre tasvir, gerçeğin ifadesi için yerine getirilmesi gereken şartlardandır." (Tekin, 1989: 73-74).

Tasvir kavramıyla ilgili tanımlama ve yaklaşımlar, bakış açımızı şekillendirmek ve bize konuyla ilgili bir öngörü kazandırmak açısından önemli tanımlama ve yaklaşımlardır. Bununla birlikte, Safiye Akdeniz'in *Tasvirî (Descriptif)*

*Metin Tipleri ve Tanzimat Döneminde Tasviri Metinlerin Gelişim Çizgisi* ile Sabahat Emir'in *Örneklerle Tasvir ve Tahlil* isimli çalışmaları, tasvirin tasnifi açısından önemli gayretlerdir.

Safiye Akdeniz, *Tasvirî (Descriptif) Metin Tipleri ve Tanzimat Döneminde Tasviri Metinlerin Gelişim Çizgisi* adlı makalesinde tasviri, P. Fontanier'dan hareketle sekize ayırır:

- “1. Yer Tasviri (Topographie): Bir dağın, ovanın, şehrin, köyün, evin, bahçenin tasviridir.
2. Zaman Tasviri (Chronographie): Zamanın, bir periyodun, bir sürenin tasviridir.
3. Cisimlerin Tasviri (Prosopographie): Figürlerin, cisimlerin, fizik niteliklerin, dıştan görünüşün tasviridir.
4. Gelenek ve Seciye Tasviri (L'éthopée): Geleneklerin, karakterlerin, kusur ve faziletlerin, gerçek yahut hayalî bir şahsın ahlâkî niteliklerinin tasviridir.
5. Portre (Portrait): Canlı bir varlığın fizikî ve ruhî niteliklerinin bir tasviridir.
6. Paralel (Parallèle): Aralarında benzerlik yahut farklar bulunduğunu göstermek için iki nesnenin fizikî yahut ahlâkî tasvirinin art arda yahut birlikte yapılmasıdır.
7. Tablo (Tableau): Hareketlerin, tutkuların, olayların vb. canlı ve hareketli tasvirleridir.
8. Canlı Tablo (L'hypotypose): Bu tasvirlerde nesnelerin takdimi o kadar canlı ve o kadar enerjiktir ki unutulmaz bir tablo ve imaj yaratır.” (Akdeniz, 2007: 5).

Sabahat Emir ise adı geçen eserinde şöyle bir tasvir sınıflandırması yapar:

- İnsan Tasviri
  - a. Fizik Portre
  - b. Ruhî veya Moral Portre
  - c. Fizik ve Ruhî Portre
- Fizik ve Ruh Tasviri
- Cansız (Eşya) Tasviri
- Manzara Tasvirleri
- Dekor
- Hayvan Tasvirleri

Bir edebî eserde birçok tasvir kullanımına rastlanabilir. Fakat temelde tasvir, insanın mekân, eşya ve zaman ile münasebeti olarak değerlendirildiğinde tasvir kullanımlarının bu temel başlıklar altında tasnifi, daha açıklayıcı ve toparlayıcı bir yöntem olarak gözükmektedir. Bu doğrultuda şöyle bir sınıflandırmaya gidilebilir:

- 1- İnsan Tasviri
  - a) Fiziksel Tasvir, Portre
  - b) Ruhsal Tasvir, Portre
- 2- Mekân Tasviri

- a) Dış Mekân Tasviri
- b) İç Mekân Tasviri
- c) Cisim Tasviri
- 3- Zaman Tasviri
- 4- Tablo

Bir edebî metinde tasvir, tahkiye kadar önemlidir ve onunla beraber yürür. Denilebilir ki bir edebî eserin bedeni tahkiye ise, ruhu tasvirdir. Bir romanın, hikâyenin başarısı iskeletinin sağlamlığına bağlı olduğu kadar ona katılan estetiğe, sanata, duygulara, tasvirsel üslûba, kısaca ona üflenen ruha da bağlıdır. İnci Enginün'e göre, "duyguların ifâdesi olan üslûbu arayan" Servet-i Fünun'da, bu ruhun daha da görünür kılınmak istenmesi kaçınılmazdır.

Servet-i Fünun dönemi romancıları gerek aldıkları eğitimi, etkilendikleri akımları ve sanat zevklerini, gerekse tabiatı farklı duyuş ve algılayış tarzlarını eserlerindeki tasvir sahnelerine de yansıtmişlardır. Mehmet Kaplan'a göre, Servet-i Fünun nesli, duyu organlarını dış âleme açmış, dış âlemi kendine mahsus bir ruha sahip bir varlık olarak telakki etmiştir. Ona göre bu, Servet-i Fünuncuların tabiat idrakine getirdikleri en önemli yeniliktir. Bu idrak ayrıca ferdî duygularla da renklendirilir. Böylece dış âlem yani kâinat bir mizaç arasından seyredilir (Kaplan, 1987: 50).

Zeynep Kerman Servet-i Fünuncuların gerek iç âleme, gerekse dış âleme yani tabiata karşı dikkatlerini, onların güzel sanatlara karşı duydukları ilgiye bağlar. Gerçekten de Servet-i Fünuncuların romanlarında gerek duygular gerekse tabiat âdetâ renkli bir tablo gibi resmedilir:

"Servet-i Fünun edebiyatında iç âlem yani duyu hayatı kadar dış âleme, tabiata da geniş yer verilir. Servet-i Fünuncuların hemen hepsi güzel sanatların hiç değilse bir dalıyla yakından ilgilidir. Fikret, iyi bir ressamdır. Mehmet Rauf bir melomandır. Halid Ziya mükemmel piyano çalar. İşte güzel sanatlara karşı duydukları bu derin ilgi onları dış âleme ve iç âleme son derece dikkatli kılar. Duygularını da renkli tablolar hâlinde ortaya koymaya çalışırlar." (Kerman, 2009: 164).

Bu neslin sadece şiirinde değil, nesrinde de ahengi sağlama arzusu göze çarpar ki bu, onları duyulmamış kelimeler, farklı tasvirler kullanmaya yönelmiştir. Enginün'e göre, onların bu yönelimlerinde duygularını derinlemesine anlatma ihtiyaçları da önemlidir:

"Duygularını derinlemesine anlatma ihtiyacıyla, Servet-i Fünuncular kelimelerle de oynamışlardır. Yıpranmamış kelimelerle duyguların bakirliğini verme arzusu, yazdıklarında ahengi sağlama isteği, onları sözlüklerden duyulmamış kelimeler seçmeye, Tanzimat'tan itibaren başlayan sadeleşme ve halk diline gidişe karşı durmaya yönelmiştir. Mamafih bugün Türkçede kullanılmayan nice Türkçe kelimeye de eserlerinde yer vermişlerdir." (Enginün, 2007: 327).

Servet-i Fünun yazarlarının eserlerinde hâkim temler olan; hayal kırıklıkları, mekankoli, hüznün gibi temler eserlerinin adlarına da yansdığı gibi, (*Sefile, Bir Ölüünün Defteri, Mâi ve Siyah, Kırık Hayatlar, Eylül...*) tasvir sahneleriy-le daha da görünür kılınmıştır.

Bu dönemin en önemli romancılarından biri Halid Ziya Uşaklıgil'dir. *Aşk-ı Memnu* romanı, yazarın roman tekniğinin daha da geliştiği, üslûbunun olgunlaştığı, gerek tahkiyede gerekse tasvirde ustalaştığı İstanbul dönemi romanlarındandır. Eserde annesine benzememe çabası ile, zengin, rahat ve güçlü bir hayatın çatışması arasında kalan genç Bihter'in, eşini kaybetmiş, iki çocuklu (Nihal, Bülent), yaşı geçkin Adnan Bey ile tutkusuz evliliği, eşini genç, yakışıklı, hoppa ve tutkularına cevap veren eşinin yeğeni Behlül ile aldatması, Behlül'ün Nihal ile yakınlaşması ve Bihter'in hayatına son vermesi ile tüm düğümleri çözmesi anlatılır. Tahkiyenin üç düğüm noktası ile (Bihter'in annesine benzeyip benzememe mücadelesi, Bihter ile Behlül'ün ilişkilerinin nasıl sonuçlanacağı ve Behlül ile Nihal'in evlenip evlenmeyecekleri) yürüdüğü eserde, denilebilir ki, gerek fiziksel ve ruhsal tasvirlerin gerek mekân, eşya, zaman tasvirlerinin, gerekse tabloların eserle ve birbirleriyle bir bütünlük oluşturacak şekilde bilinçli ve yerinde kullanımları, sadece tahkiyeye güç katmakla kalmamış; eseri başlıbaşına sanatsal ve estetik bir ruh ile kuşatmıştır.

Eserdeki fiziksel tasvir ve portre kullanımlarına bakıldığında<sup>1</sup> karakterlerin fiziksel özelliklerinin ruhsal özellikleri ile örtüştüğü görülmektedir. Firdevs Hanım'ın yaşlılığı ve yaşlanmaya karşı sarf ettiği gayret, onun fiziksel ve ruhsal tasvir ve portrelerinde birbirleriyle ilişkili ve örtüşür bir nitelikte sunulmuştur. Artık yaşlanmaya başlayan Firdevs Hanım'ın karşısında genç ve güzel Bihter vardır. Bu durum âdetâ bir anne ile kızı arasındaki cenkleşme gibidir ki, bir annenin kızlarına şefkat duygusu yerine kıskançlık ve hatta öfke ile yaklaşımı, Firdevs Hanım'ın evliliğinde aradığını bulamamasına, dolayısıyla kızlarını bir anne şefkatiyle sahiplenememesine, hatta onları yetiştirmeyi gençliğin harcanması olarak düşünmesine dayandırılabilceği gibi mizacındaki rahatlıkla, umursamazlıkla, hırsla ve bencillikle açıklanabilir. Dolayısıyla karşısında kendisi yaşlanırken gençleşip güzelleşen kızlarının varlığı, âdetâ geçmişteki tüm bu tatminsizliklerini yüzüne vurur gibidir. Yaşlanmayı, hatta büyük-anne olmayı içine sindiremeyen Firdevs Hanım, genç görünebilmek için azim bir gayret sarf edecektir:

“Bir müddetten beri artık daha ziyade ihtiyarlayan, daha ziyade çöken bu kadın bugün, sanki tamamıyla sönmeden evvel letafetinin son bir şaşaa halesi içinde görünmek isteyerek büsbütün deşmiş, on sene evvele avdet etmiş idi. Onu az kaldı tanıyamayacaklardı.

Firdevs Hanım'ın sıfatı, o büyük anneliğin müthiş sıfatı bile çocuğun ağzından düzgünlenerek, gençleşerek çıkıyordu. O, şimdi etrafında uyanan bu hayreti fark etmemişçesine, daha düne kadar onu uzun iskemlesinde esir eden sızıları, sanki onları da sanatının sihriy-

le örterek, elli yaşının içinde genç ve güzel kalmış olmak zaferiyle ilerliyordu. Üzerinde o tasavvur olunan elbise vardı: Siyah bir eteklik, alla siyahın tezadı imtizacı içinde göğsünün ve kollarının beyazlıklarına bir fazla taravet veren corsage ve sinesinin ta ayrılık noktasında iri kırmızı bir gül..." (s. 282).

"Firdevs Hanım uzun, hâlâ bitmeye tahammül edemeyen bir gençlikten sonra birdenbire, genç kalabilmek için sarf edilen kuvvetler ihtiyarlığının sıhhat sermayesini perişan ederek, bir iflas neticesiyle, düşüvermişti. İskemlesinin üstünde o uzun, levent, hâlâ güzel kametiyle yanarken usaresi kuruya kuruya bir gün yolun bir kenarına düşüvermiş metin bir ağaç gibiydi. Dizleri artık sızılarının daimî bir mahkûmu idi; sabahleyin yatağından kalkabilmek için muavenete muhtaç idi." (s. 400-401).

Bihter ise, "öyle şık, zarif, genç, güzel bir anne (s. 101)" olarak ve "o levent kameti (s. 257)" ile tasvir edilmiştir.

Firdevs Hanım'ın zevci, ona gelen gizli mektupları bulunca fenalaşarak bir hafta sonra ölür. Firdevs Hanım bir müddet üzüldü kendini sorumlu hissetse de, bir ay sonra seyranlara katılmaya başlar. Bu durum Bihter'in annesine benzemek istememesinin doğal bir açıklayıcısı gibidir. Fakat yazar, Bihter'i gülüşünde bile annesinin mahkûmu yapar. Bu gülüş, yalnızca fiziksel bir gülüş değil, içinde birbirine benzer hırsın ve özgüvenin bulunduğu ruhsal yapılarının da bir tezahürü gibidir:

Yazar bu tasviri, Nihal'in dilinden Matmazel'e söyler:

"Siz bilirsiniz a, onlarda birbirine bakarak bir nevi gülüş var. O her vakitki gülüşleri değil, dudaklarının sağ tarafı, yalnız sağ tarafında bir köşesi yavaşça kalkarak gizli bir gülüşleri var. Annelerinde de, kendilerinde de... Onu en evvel Bihter'de gördüm. Bir gün, neydi yarabbi! Babama bir lakırdı söylüyordu, bilmem nasıl bir şey birden gözlerimi ona sevk etti. O, işte bu gülüşüyle babama bakarak bir fikir vermek istiyordu. Siz o gülüşlerini fark ettiniz, değil mi? Sizinle istihza mı ediyorlar, size merhamet mi ediyorlar, anlaşılamayan bir şey... İşte o günden beri hep babamla lakırdı ederken zannediyorum ki o yine öyle, o gülüşüyle gülüyor..." (s. 156-157).

Eserdeki ruhsal tasvir ve portrelerin ruhsal tahliller ile desteklendiği görülür. Bu tasvir ve tahlillerde iç âleme son derece dikkatli bir nazarla bakıldığı, duyguların dahi âdeta renkli bir tablo gibi yansıtıldığı görülür:

"İğnesinin ucu kırılmış bir sayyad, avlanmaktan ziyade avlanmaya muntazır ve müheyya bir Firdevs Hanım." (s. 9).

"Firdevs Hanım tamamıyla serbest idi, hatta denebilirdi ki bu kadın izdivaç münasebetlerinde vazifeleri değiştirmiş, kocalık sıfatını kendisine alıkoymuş idi. Bir hafta içinde zevcini Melih Bey takımından yapmış idi." (s. 10).

"Bu, iki kızla valide arasında ebedî bir cenk ve istihza zemini idi ki tamamen vuzuh ve sarahat kesp edememekle beraber hemen her gün tekerrür eder; Peyker'in mânâlı bir kelimesi, Bihter'in insafsız bir tebessümü güya bu iki genç vücudun gençlik muzafferiyetini hâlâ genç kalmak isteyen bu validenin harap ve fersude kırk beş senesine çarpardı." (s. 4).



Her ne kadar Bihter, annesine benzememe mücadelesi içinde olsa da, yazar ruhsal tahlil ve tasvirlerin iç içe geçtiği, Bihter'in ruhî ve fikrî yapısının gözler önüne serildiği paragraflarda, Bihter'in kaderini önceden çizmiş gibidir:

"Bu haberin Bihter üzerinde sihirli bir tesiri olmuş idi. Eniştesinin son sözü hissiyatını uyuşturan bir zemzeme ile kulaklarında ihtizaz ediyordu. O büyük yalının yegâne hâkimesi olmak!.. (...)

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

Lâkin Adnan Bey'le izdivaç demek Boğaziçi'nin en büyük yalılarından biri; o öntünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Louis XV ceviz sandalyeleri, iri kalpaklı lambaları, yaldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle maun sandalı fark olunan yalı demektir. Sonra Bihter'in gözlerinin önünde bu yalı bütün hayalinin tantanasıyla yükselirken üzerine kumaşlar, dantelalar, renkler, mücevherler, inciler serpiliyor; bütün o çılğınçasına sevilip de alınamayarak mütehasir kalınmış şeylerden mürekkep bir yağmur yağıyor, gözlerini dolduruyordu. (...)

Artık bahçeyi değil, gözlerinin önünde küme küme yığılmış kumaşları, bunların üzerine dökülen mücevherleri görüyordu. Burada bir kavs-i kuzah parçalanmış, ondan yeşil, mavi, sarı ve al ipek tufanları serpilmiş idi ve bu renk fevkaresinin üstüne zümrütlerden, yakutlardan, elmaslardan, firuzelerden mürekkep güneş parçaları dökülüyor gibiydi." (s. 28-33).

Eser ilerledikçe, Bihter annesine daha çok benzemektedir. Tıpkı annesinin babasını aldattığı gibi o da eşini aldatmıştır. Dahası Behlül'e âşik da değildir, tutkularının esiri olmuştur. Ve bu günâhı damarlarında dolaşan kana, annesinin kanına yükler. Düşmanlığı onu annesinin kızı yapan kaderidir: -Burada yazarın, "ahlâkî seçimler dâhil bütün olayların, özgür iradeyi ve insanın başka türlü davranabilmesi imkânını dışlayan, önceden var olan nedenlerce belirlendiğini savunan"<sup>2</sup> determenizm düşüncesinden hareket ettiği söylenebilir.-

"Bu ilk günâh-ı aşktan sonra Bihter hastalanmış gibiydi, Behlül'ün odasından çıkınca hiçbir şey duymamıştı. Bütün hissini uyuşturan bir uyku içindeydi. Bir şey düşünmeyecek hep sükût etmek istiyordu. Yatağına girince hemen uyumuş idi; fakat sabahleyin gözlerini açar açmaz, henüz yatağından kalkmadan, bütün o çirkin hakikati kendisiyle beraber uyanmış buldu. Demek bu sabah Bihter, her sabahkinden başka bir Bihter'di. Artık bedbaht, bedbahtlığına acınacak bir kadın değil, bir daha silinmeyecek bir leke ile televvüs etmiş, sefil, murdar bir mahlûk idi. Nihayet işte şimdi büsbütün Firdevs Hanım'ın kızı olmuştu. Bunu kendi kendisine söylüyor ve kendisinden öğrenilecek bir vücuttan kaçarcasına kaçmak istiyordu. Lâkin ne için böyle olmuştu? Bu günâhı affettirecek bir sebep de bulamıyordu... Behlül'ü sevmiyordu, hayır, bundan emindi; çapkın bir çocuktan başka bir şey olmayan bu adam hakkında aşka benzer hiçbir şey duymamış idi. Şu hâlde oradan kaçmak, onun kim bilir kimlere karşı binlerce defa tekrar olunmuş sözlerini dinlememek, hatta onun odasına girmemek o kadar mümkün iken, ne için, evet ne için gidip adi bir sefi-

le zaafıyla bu adamın kollarına atılmış idi? Bu sukûtu affettirecek hiç, hiçbir şey bulamıyordu. Hatta bundan bir küçük saadet bile bekleyemezdi. Kocasına karşı, vazifesine karşı, bundan sonra artık herkese, kendisine hürmet edecek olanların kâffesine karşı hıyanet ederek, hatta kendi nefesine karşı bir mazeret vesilesi bulamayarak kendi kendisini sefil bir mahlûk yaptıktan sonra mı, bu suretle mi mesut olacaktı? Şimdi nefinden iğreniyordu; hayattan, her şeyden iğreniyordu.

Nihayet Firdevs Hanım'ın kızı olmuş idi; evet, yalnız onun için gitmiş, bu adamın kollarında mülevves bir kadın olmuş idi. Başka bir sebep bulamıyordu. Demek onun kanında, kanının zerrelerinde bir şey vardı ki, onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs Hanım'ın kızı yapmış idi. Bütün bu günâhın, bu levsin mesuliyetini annesine atfediyordu. Bu kadına bir düşman idi, ondan nefret ediyordu, kendisini bu kadının kızı yapan kade-re küsiyordu. (...)

O vakaya herkes vâkıf da kendisine merhamet ederek bir şey söylenmiyor gibi bir şey hissediyordu. O günden beri herkesin nazarında sanki bir şey değişmiş idi, hatta eşyada, bütün evin içinde yüzüne bir vukuf nazarıyla bakan bir hâl buluyordu." (s. 252-256).

Öyleyse Bihter'i annesinin kızı olmaktan kurtarabilecek tek bir şey kalmıştır: Ölüm. Denilebilir ki; yazar düğümleri, dönemin hâkim temlerinden 'inti-har' ve bir nevi 'kaçış'la çözer. Bu hem Bihter'in Adnan Bey'le yüzleşmekten, hem de bir nevi Firdevs Hanım'a benzemekten kaçışıdır:

"O karanlıkta bir adım atmıştı; dişlerini sıkıyordu ve odanın o yığın yığın zulmetlerine gülen asabi, geniş bir hande ile sanki çehresi yırtılıyordu; birden titreyen dizlerine bir şey, bir alçak sandalye dokundu; ayaklarının önünde onu yürümekten men eden bir duvar yükseldi. Oh!.. Açamıyacaktı, o adamın karşısına çıkamıyacaktı 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 o 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, mağlûp etti, nihayet o siyah ağız kıvrıldı, kıvrıldı, bir yılan hıyanetiyle, karanlıkta, o elim aşk cerihasıyla sızlayan noktayı buldu." (s. 523-524).

Nihal, eserin naif ve narin karakteridir. Eser boyunca, yazar tarafından bu naifliği ve narinliği sürekli vurgulanır. Eserin sonunda, Bihter'in ortaya çıkarıldığı çarşafaların arasındaki genç bayandan, babasının kolları arasındaki küçük kıza döner.

Nihal'in ellerinin küçüklüğü "İnce, arasından güneş geçebilecek zannolunan nahif elleri." "Küçük, ince eli.", "İnce kolları."; dudaklarının küçüklüğü "Küçük ağzının renksiz dudakları.", "Nihal'in ince dudakları."; ince kaşı "Nihal'in ince kaş"; bedeninin küçüklüğü "Mini mini Nihal" "Küçük Nihal" şeklinde eserin birkaç yerinde tasvir edilmiştir. Bu tasvirlerde küçük, narin ve naif bir kız çocuğunun çizildiği görülür. Bu fiziksel portre ve tasvirlerin onun ruhsal tas-

vir ve portrelerine de yansıdığı görülür. Fiziksel olarak narin ve küçük olan bu kız, ruhsal olarak da zayıf bir asaba sahiptir:

“Nihal’de bazı şeyler fark eder ki bunlar kalbinde ufak bir korku uyandırır. Bu çocukta garip, tahlilden firar eden tezatlar vardı. Babasından başlayarak bütün ev halkına kadar ona gösterilen muhabbetle her vesile ile bir merhamet hâkim olur ve bu acınarak sevilmeğe zaten çocuğun mevrus bir zaaf ile mariz asabında daha ziyade bir incelik, daha ziyade bir hassasiyet uyandırır. Bu, onu bir mazlumiyet havası içinde sarıyordu ve sanki bu havadan şu narin çiçeği öldürmeyecek fakat daima sarartıp solduracak bir müsemmin nefes inmiş ederdi. Onun için Nihal’de herkesin gözlerinde katre katre içilen merhamet mânâsının bir yetim elemi vardı. (...)

Uzun uzun hırçınlıkları vardı ki eğer bir gözyaşlarının tuğyanı ile, bir asap buhranı ile sükûn bulmayacak olursa günlerle sürerdi. Gözyaşlarından, çırpınmalardan, tepinmelerden sonra fazla uyku uyumuş gibi simasına bir yorgunluk çöker, sanki bu buhran onu hırpaladıktan sonra dinlendirirdi.” (s. 80-82).

Eserde Behlül’ün, bir nevi gençliğinin bir göstergesi olarak “ince sarı bıyıkları” (s. 63) ile tasvir edilirken, “Adnan Bey’in, beyazlıkları kumralları içinde kaybolan saçları” (s. 130) ile yaşlılığı vurgulanırcasına tasvir edildiği görülür. Ruhsal tasvir ve portreleri açısından ise, Behlül’ün rahat, hoppa ve maddeci yapısının karşısında, ağırbaşlı, sanatsal ve düzenli Adnan Bey vardır: -Adnan Bey’in oymacılık ile uğraşması, dönemin sanatçılarının güzel sanatlara karşı ilgisinin bir nevi tezahürü gibidir. Ayrıca Halid Ziya’nın piyanoya olan ilgisi, Matmazel’de ve Nihal’de tezahürünü bulmuş gibidir.-

“Behlül o gençlerden biri idi ki onlar yirmi yaşında hayatı tamamıyla öğrenmiş olurlar, mektepten hayata çıkarken sahneye ilk defa çıkan mübtedi bir sanatkârın helecânını bile duymazlar, hayat onlar için mektepte bütün sırlarıyla öğrenilen bir mudhike hükmündedir, onu o kadar iyi öğrenmişler, onun esas mahiyetini öyle nazif bir vukufu teshir etmişlerdir ki sahneye çıkınca ufak bir iptida tehaşisinden azadedirler. (...)

Eğlenmek... Bu kelimenin mânâsı da Behlül de tebeddüle uğramış idi. O hakikatte hiçbir şeyden eğlenmezdi. Bütün eğlence yerlerine koşardı, bütün gülünecek şeyleri arardı, ihtimal herkesten ziyade gülerdi; fakat eğlenir miydi? Eğleniyor görünürdü, onun için eğlenmek, eğleniyor görünmek demekti. Bütün gülüşlerinin, eğlenişlerinin altında saklı bir can sıkıntısı vardı ki onu daima bir zevkten diğerine sevk ederdi. (...)

Bu adamın ahlâk hüviyeti nasıldı?

Bu öyle bir soru idi ki Behlül şimdiki kadar nefesine karşı bile iradına lüzum görmemiş, vakit bulmamıştı. Bazı şeylere itikadı vardı. Parayı büyük bir kuvvet olmak üzere telakki ederdi, iyi bir adam olmak için güzel giyinmek başlıca bir şart olduğuna zahipti; insanlara karşı vazifesinin onlarla mümkün mertebe beraber eğlenmek, memleketine karşı vazifesinin mümkün mertebe mesirelerinden istifade etmek, nefesine karşı vazifesinin bu haşarı çocuğu mümkün mertebe sıkıkmamak noktalarından ibaret olacağına tereddüt etmemişti.” (s. 101-105).

“Onun [Adnan Bey’in] başlıca merakı tahta üzerine oymacılık idi; bütün boş saatlerini kâğıt bıçakları, hokkalar, kibrit kutuları, üzerinden kabartma resimlerle kâğıt baskıları oynamakla geçirirdi.” (s. 52).

“Evin içinde bir sigara iskemlesinin yer değiştirmesine kıyametler koparacak kadar intizam merakında ifrat gösteren Adnan Bey çocukların bu odasına giremezdi, oraya ne zaman girse sınırlarında bir hastalık hissettiğini iddia ederdi.” (s. 86).

Bunların dışında eserde birkaç yerde, Mlle Courton *ihhtiyar ama ferih ve asude siması, zarafeti ve asaletiyle*; Peyker *sarı gözleri ve kumral saçlarıyla*; Bülent *minik kol ile ayakları ve gülmeyi seven yapısıyla*; Beşir ise *inceliği, yumuk gözleri, süz-gün rakik çehresi, siyahlığı ve biraz büyükçe kafasıyla* tasvir edilmiştir.

Eserdeki dış mekân tasvirlerine bakıldığında Firdevs Hanımların yalısıyla Adnan Beylerin yalısının karşıtlığının verildiği görülür: Firdevs Hanımların yalısı “mini mini açık sarı boyalı bir yalı” (s. 22), “açık sarı boyalı yalı” (s. 142), “küçük sarı yalı” (s. 402) olarak tasvir edilirken Adnan Beylerin yalısı “o koca mutantan yalı” (s. 27) olarak tasvir edilmiştir. Denilebilir ki bu tasvirler, gizli bir ruhsal yapıyı da barındırmaktadır. Bihter, Adnan Bey ile evlenmesiyle artık küçük bir yalının kızı değil, görkemli bir yalının hanımı olacaktır. Fakat o koca mutantan yalı, aynı zamanda onun mezarı da olacaktır.

*Aşk-ı Memnu'*daki iç mekân tasvirlerinde de böyle bir ruhsal paralellik görülür: Bihter'in odasının evlenmeden önce “mini mini” (s. 27) olması, (Çünkü görkemli bir hayatın özlemi içindedir.), Nihal'in odasının “bütün beyazlardan mürekkep bir oda” (s. 436) olması (Beyazlık ve sadelik Nihal'in masumlüğünü çağırıştır.), Behlül'ün odasının Bihter için “esrar mahfazası” (s. 273) olarak tasviri (Bihter bir nevi bu sırrı çözmek istemektedir.) eserde iç mekân tasvirine dair anlamlı kullanımlardır.

Eserdeki iç mekân tasvirlerindeki ayrıntılar, bu ayrıntıların karakterlerin ruhsal yapılarıyla uygunluğu; yazarın mekân ve eşyaya karşı olan ciddi dikkatinin de bir göstergesidir:

“Nihal etrafına baktı: Evvela pencereleri gördü. Gayet açık, beyaz bir bulut altında saklanmış zannolunacak kadar donuk mavi atlastan yer yer boğularak kaldırılmış yarım perdelerin arasından beyaz tüller dökülüyor, Kula'nın Garp zevkinin tesiriyle son zamanlarda vücuda getirdiği solgun halılardan birinin üzerinde küçük küçük kümeler yapıyordu. Tamamıyla açılmış pancurlardan dalgalanarak giren ziya ile bu perdeler mavi bir kayalıkta dökülen, döküldükçe köpüren beyaz bir şelaleye benziyordu. Yine öyle açık mavi ile boyanmış duvarlar, o renkte atlasla gerilerek etrafına ince sarı kornişler çekilmiş tavan, ortasından sarkan eski mabetlere mahsus fanuslara takliden mülevven muhtelif camlarla yapılmış bir büyük kandil; köşede, tam vaktiyle Nihal'in piyanosunun yerinde yatak, tavana azim bir sarı halkadan dolaşarak dökülen atlas ve tül karışık bir cibinlik; karşıda, iki pencerenin arasında, tuvalet takımı; yanda kapısı unutulmuş açık bırakılmış aynalı dolap, uzun bir sedir, yine açık mavi kalpakla bir uzun yer lambası, ufak bir geridon, mini mini bir şamdanla birkaç kitap, ta aynalı dolabın karşısında babasının kara kalemle yapılmış tabii cesamette bir resmi...” (s. 124-125).

“Bu, içine mücevher kırpıntıları doldurulmuş azim bir gümüş tabak iltimaıyla parıldayan denize, Heybeli'nin yeşil sırtına nazır küçücük bir oda idi ki pencerelerinin üstünde uçu-

şuyor zannolunan beyaz tül perdeleriyle, köşede küçük karyolasının beyaz cibinlikleriyle, üzerlerine beyaz keten örtüleri çekilmiş koltuklarıyla Nihal'i ruha ferah veren bir temizlik tebessümleri içinde istikbal etti. Burası o kadar beyaz, önünde serilen denizden, ötede parlayan güneşten, vâsi ufuklara doğru medit iltimalarla ilerleyen semadan o kadar aydınlık idi ki yalnız o ağır perdeleri, sık kafesleri altında bunalmış ciğerlerine çoktan beri beklenen bir baharın taze havalarını doldurmuş oldu." (s. 435).

"Hâlbuki burada güzel olarak sanki göğsünü beyaz gömleği içinde vâsi ufuklara serbest açan bu taze odanın baharından başka bir şey yoktu: Ne bir levhacık, ne bir ziynet, hiç hiçbir şey yoktu. Nihal çıplak beyaz duvarlara bakarak halasına:

– Bu oda büsbütün benim, yalnız benim olsun, olmaz mı? diyordu." (s. 436).

Eserdeki cisim tasvirlerine bakıldığında eserdeki diğer tasvir kullanımlarıyla ilişki içerisinde, bilinçli bir tezahürün ürünü olarak kullanıldıkları görülmür. Göksu'da Firdevs Hanım'ın sandalına kocasının gözleri önünde atılan pembe zarflı bir demet, onun serbest ve rahat olarak tanımlanan ruhsal portresini imlerken kendisi için tasarladığı kıyafet, yaşlanmak istemeyen, her daim göz önünde olmak isteyen ruhsal portresi ile paralellik içerisinde:

"Bir gün kocasının gözleri önünde Göksu'da Firdevs Hanım'ın sandalına -içinde bir pembe zarfın yazısı saklanmış- bir demet atıldı. O akşam birinci defa olarak bir kıskançlık kavgasına girişmek kastıyla kocası demeti, mektubu sordu; Firdevs Hanım her türlü kavga mukaddemelerini birden kesen bir nazarla doğruldu:

– Evet, dedi... *Bir demet, içinde de bir mektup!*" (s. 10).

–

"Valide kızlarına benzemiyordu. O, bir müddetten beri kızlarının giyiniş tarzını beğenmeyerek onlardan ayrılmaya başlamıştı, aralarında elbiselerden görünen bir iftirak hâsil oluyordu. Sinlerin ihtilafından hâsil olan bu iftiraka o, kızlarının zevkini ifrat ile itham ederek bir sebep göstermek isterdi; fakat gayet hafi ve samimi bir his onu haberdar etmiş idi ki hâlâ kızları gibi giyinmekte devam ederse gülünç olacaktır. Onun için bugün o da başka bir şey icat ederek harmanileri taklit edememenin intikamını almış idi. *Beline kadar ince ince kıvrımlarla sıkı sıkıya inip belinden sonra dalgalarla aşağıya dökülen yensiz gayet açık kahve bir yeldirme yapmış ve bunu her yeldirmeden tefrik edecek bir icat eseri olarak arkasına ucu zarif bir ipek püs-külle sallanan bir başlık koymuş idi.*

Bu başlık Peyker'le Bihter için bir şaka silsilesi husule getirmiş idi. Anneleri kendileriyle bir örnek giyinirken inceden inceye bu bitmek tükenmek bilmeyen gençlikle eğlenirdi; anneleri giyinmekte onlardan ayrıldıktan sonra latifeler başka bir zemin üzerine intikal etmiş oldu. Onda bu başlık fikri doğunca evvela ciddi sormuşlardı:

O ne için anne? Örtü almayacaksınız da başlık mı koyacaksınız? O, fikrini müdafaa için cevap vermişti: Hayır, yalnız arkada duracak, düşün Peyker!.. *Gayet bol bir başlık, kenarları katlanarak gene o renkten dantelalarla örtülmüş... Haniya, çocuklara mahsus başlıklara benzer gü-rültülü kalabalık bir şey.*" (s. 19-20).

Adnan Bey'in, Nihal için oyduğu tabak tasviri ise, sanatsal yönünü imleyen ruhsal portresi ile paralellik gösterir:

“Birkaç günden beri ortasında *Nihal’in yandan çehresiyle bir küçük tabak* çıkarmak için uğraşıyordu.” (s. 52).

Bihter’in yatak odası takımı, bir bakıma hayatlarındaki değişimin de habercisi gibidir. Artık Bihter, Adnan Beylerin yalısının hanımı olacak, Nihal ise artık babasını bir başkasıyla paylaşmak zorunda kalacaktır:

“*Bu, isfendan ağacından güzel bir takımdı. Nihal birden anladı. Odalarda yapılacak tebedülün (değişikliğin) sebebi asıl bu yatak odası takımının karşısında vuzuh kesbetti. Daha ziyade görmek istemeyerek bahçeye kaçtı.*” (s. 113).

Nihal için “kapı” ve “omuz atkısı” da sadece kapı ve omuz atkısı değildir. Bu kapı, babası ile arasına çekilmiş bir duvardır. Kendi tarafında kapanan ve Bihter’in tarafında açılan bir kapı... Görülmektedir ki, yazar, iç âleme dair son derece keskin olan dikkatini, cisimlerin psikolojik tasvirini ortaya koyarken de sürdürmüştür:

“Şimdi, şimdi bu latifelerin arasında, nasıl olmuş bilinemez, *kilitlendikten sonra anahtarı kaybolan bir kapı* vardı. Bu kapı... O aralarında soğuk bir mezar taşı şeklinde dikiliyordu. İhtimal bu izdivacı tamamıyla affedecekti, eğer babasıyla arasına böyle bir duvar çekilmemiş olsaydı.

Onun izdivaç hakkında müphem fikirleri vardı. Muhakemesinde karı kocanın yekdiğesine ‘Bey!’, ‘Hanım!’ diyen bir kadınla bir erkek olmasından fazla malumat o kadar müşevveş bulutlar arasında kaybolurdu ki istidlalleri takibe imkân bulamazdı. Onun için yalnız bir şeyin ehemmiyeti vardı: Babasıyla kendisinin arasında bir kapı kapanırken onunla bir yabancı kadının arasında *mavi atlaslarla, beyaz tüllerle müzeyyen zarif bir kapının* açılmış olması...

O günden sonra bir daha o odalara girmemişti; fakat o gün Bülent’in bulduğu *beyaz omuz atkısını* unutamıyordu. Kapısının, ötesinden ayak sesleri, ufak gülüşler iştirken gözlerinin önüne hep o omuz atkısı geliyordu. Nedir, Yarabbi! Bu omuz atkısı ki, çocuğun dimağına böyle musallat olmuş, uykularına karışıyordu?..” (s. 121-122).

Yazar, Bihter’in zümrüt takımının ve Nihal’in küpelerinin tasvirinde, iç âleme dair dikkatini sürdürmeye devam eder:

“Bihter ötede aynasının önünde mücevher takımlarını çıkarıyordu. Ona Adnan Bey tarafından izdivacı müteakip *nefis bir zümrüt takım* hediye edilmiş idi ki şimdیه kadar takılmak için bir fırsat bulunamamış idi. Nihal bunu görmemiş, yalnız kızlardan işitmiş idi. Ne kadar demişlerdi? Hizmetçilerin ağzında ifrat kesbeden bir fiyat mukabilinde alınmış idi. Nihal’in yalnız kulaklarında *etrafi mini mini incilerle ortasında tek birer küçük taştan ibaret bir küpesi* vardı. (...) O şeylerin kendilerini değil, onların delalet ettiği mânâyı, evet, babasının kendisini unutarak hep bu kadını düşünmesini kısıkanıyordu.

Bugün hayatında birinci defa olarak bir düğüne gitmek sevinciyle bahtiyar iken orada, *Bihter’in bir kanepé üstüne henüz kapağını açmaksızın bıraktığı al kadife kutunun* müşahedesiyle kalbinde bir şey buruldu.” (s. 280).

Yazar, düğümleri “bir küçük kâğıt parçası” tasviri (s. 463) ile çözer. Bu kâğıt parçası, bir bakıma sonun başlangıcıdır. Ve eserin karakterlerini, dönemin temleri ile buluşturur: Gerçeği anlayan Nihal, “hüzün ve melâl”e gark olur. Ger-

çeğin ortaya çıkacağını anlayan Behlül “kaçar.” Bihter ise, Firdevs Hanım’ın kızı olma kaderini “ölüm” ile bozar ve “intihar” eder.

Eserde, zaman tasvirlerinin genelde olayın akışı içinde verildiği görülür.

Adnan Bey ile Nihat Bey’in arasında geçen konuşmanın “henüz on dakika evvel” şeklinde tasvirinin, verilecek olan haberin (Adnan Bey’in Bihter’le evlenmek istemesi) etkilerini artırmak amacıyla bilinçli bir kullanımın tezahürü olduğu söylenebilir.

Eserde Adnan Bey ile Nihal arasında geçen saatler ise, “sürur ve saadetle geçen, ne tatlı saatler” olarak tasvir edilmiştir. Bu kullanım, baba ile kızı arasındaki sevginin, şefkâtin ve bağlılığın ortaya konulması açısından da önemli bir kullanımdır.

*Sıcak bir ağustos günü* dersler tatil edilir, *eylül*’de başlar. Bu durum, Matmazel’in eğitimdeki disiplini önemsemesi ve vaktin insanlar üzerindeki psikolojik etkilerine önem vermesi olarak yorumlanabilir.

Eserde yağmur ve kış mevsimi de yer alır. Kasım ayında Nihal’in ilk çarşafını giyişi “*ikinci teşrinin bahar hatıralarını veren günlerinden biri*” olarak tasvir edilmiştir. Nihal yine *soğuk bir kış günü*, babasını üzmemek için sessizliğini takınmaya karar verir. Bihter, Behlül yaklaşması yine bir kış ayı olan “*Kânun-ı evvel*” olarak tasvir edilir. Matmazel, olayın sonunda, “*kış iptidasında*” geri dönecektir ki, bu olay eserde, kış mevsimini olumsuz olaylardan sıyrarak temize çıkaran yegâne olaydır. Eserde Bihter-Adnan Bey evliliğinin zamanı ise, “*ağustos nihayetleri*” olarak tasvir edilmiştir. Eserin sonunda, bir başka ağustosta ise, Adnan Bey ile Nihal, bir bakıma birbirlerinin yaralarını sarmak için “*ağustos nihayetinin bir akşamı*” başbaşa seyrana çıkacaklardır. Bu bir bakıma tüm yaralarına rağmen baba ile kızın yeni bir döneme açıldıklarının, Bihter ile olan dönemin artık arkada kalacağını bir göstergesidir.

Eserde Bihter’in Behlül’ün odasına gideceği gece, “*o kadar heyecanlar içinde beklenen bu gece*” ve korkuyla geri dönmeye çalıştığı zaman ise “*ebediyet kadar uzun bir dakika*” şeklinde, zamanın psikolojik etkileri de göz önüne alınarak tasvir edilmiştir. Bu durum yine, yazarın tasvir kullanımlarındaki bilinçli dikkatinin bir göstergesidir.

Eserdeki tablolara bakıldığında görülmektedir ki, tabiat algılar ve duyular ile de zenginleştirilerek bazen renkli bazen hüznü ve solgun, âdeta canlı bir tablo gibi sunulmuş; bir bakıma dönemin anlayışının bir tezâhürü olarak kelimelerle resim yapılmıştır:

“Henüz sulanmış bahçeden toprak kokusuyla karışık çiçek rayihaları odanın beyaz ley-lak sularıya meşbu havasını serinlendirdi. Bahçenin yeşilliklerine bürünerek koyulaşan esmer bir ziya girmiş, sanki buraya sönmeye amade bir zaaf ile yanan yeşil bir fanusun renklerini serpmiş idi.” (s. 27-28).

“Hafif bir rüzgâr önlerinde denizi okşayarak, koyu siyah kütleleri koyu karanlık sularında çalkalanan sandalların, gemilerin uzayan gölgelerini şikeste ve meftur hamlelerle sahile kadar uzatmaya çalışıyordu.” (s. 39-40).

“Ada’nın üstünde sıcak bir gün hazırlanıyor; etrafta ufkun müphem maviliklerinde bati bir sis uçuyordu. Uzakta İstanbul, minareleriyle, camilerinin kubbeleriyle, tepelerinin yeşil ağaç kümeleleriyle köpükten bir deniz içinde titriyor gibiydi. (s. 117).

“Beyaz! Beyaz! Beyaz!.. Bu gecenin azim, yüksek ağaçları vardı ki beyaz başlarını, beyaz kollarını kaldırarak silkiniyorlardı; beyaz bulut kümelerinden yığıla yığıla göğüslerini germiş dağların arasında beyaz saçlarının beyaz köpüklerini savurarak yükselen dalgalarıyla bir deniz kabarıyordu; ta yukarıda, bir sukut vakfesi içinde kalıvermiş kar tufanlarının arkasında beyaz bir ay... Sonra bütün bu beyazlıkların üzerinden koşan alay alay gölgeler, bu beyaz cihanı siyah bir memmat nefesi içinde saran bulutlar ve her tarafta azim bir sükût; ne bulutlarda küçük bir zemzeme ne dalgalarda hafif bir feşafes; hiç, hiçbir şey yok, yalnız bu ölmüş gecenin üstüne ta uzaklardan, kim bilir nerelerden, belki mevcut cihanın ötesinden kâinatın hayatına mersiye okuyan bir ses; nihayet kefenlerinin altında dinlenen bu ıstırap mahşerinin üstüne bir rahmet kevesi hükmünde dökülen son enin...” (s. 322).

“Güneşin son ziyaları baygın buselerle Kanlıca tepelerini yalıyor, ta ötede Beykoz’dan bati bir seyelan ile gelen beyaz bir bulut parçasının bir kenarı donuk şişe beyazlığı ile parlarken altında geniş bir hat tedrici koyulaşan bir gölge şeklinde duruyordu. Bu latif kış gününden istifade ederek Boğaz’ın sakin sularını okşayan sandallar, kayıklar geçiyordu; karşıda Şirket’in bir vapuru siyah dummanlarını serperек yer yer yalıları gizlerken iri bir İngiliz şilebi, güvertesinde öteye beriye koşan dört beş başla, sakit, tenha, sanki yapıyoruz, Karadeniz’e doğru ilerliyordu.” (s. 366).

Sonuç olarak denilebilir ki; bir edebî eserde ‘tasvir’, ‘tahkiye’ kadar önemlidir ve hatta ona ruhu katan unsurdur. Servet-i Fünun döneminin en önemli eserlerinden biri olan, Halid Ziya Uşaklıgil’in *Aşk-ı Memnu* adlı eserinde bu ruhu tüm boyutlarıyla görebilmek mümkündür. Eserdeki tasvirlerde ve tasvirlerarası ilişkilerde, iç ve dış âleme açılan keskin dikkat, güzel sanatlara karşı duyulan ilgi, derin ve içli duyguların ifadesi olan üslûp, dönemin hüznü, keder, hayal-hakikat çatışması, kaçış, intihar gibi temleri, dönemin ve yazarın sanat ve estetik anlayışı çerçevesinde gözler önüne serilmiş; böylelikle eserde ‘tasvir’, sadece tasvir olmaktan çıkmış; ‘tahkiye’ye ruhunu katan bir sanat hâline gelmiştir.

## DİPNOTLAR

<sup>1</sup> Çalışmamızdaki tasvir örneklerinde, *Aşk-ı Memnu* adlı eserin Âlem Matbaası tarafından basılan h.1316 tarihli baskısı esas alınmıştır.

<sup>2</sup> www.felsefe.gen.tr/determenizm\_nedir\_ne\_demektir.asp

## KAYNAKÇA

- Ayverdi, İlhan, (2011), *Asırlar Boyu Tarihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, c. III, 4. bs., Kubbealtı Yayınları, İstanbul.
- Akdeniz, Safiye, (2007), “Tasvirî (Descriptif) Metin Tipleri ve Tanzimat Döneminde Tasvirî Metinlerin Gelişim Çizgisi”, *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Ege Üniv. Edebiyat Fak. Yayınları, c. XIII, S. 1, s. 1-20.



- Bourneur, Roland-Quellet, Real, (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, (çev. Doç. Dr. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Çağbayır, Yaşar, (2007), *Orhun Yazıtlarından Günümüze Türkiye Türkçesinin Söz Varlığı/Ötüken Türkçe Sözlük*, c. V, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Demiray, Kemal, (1988), *Temel Türkçe Sözlük*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Doğan, Ahmet, (2009), *Büyük Türkçe Sözlük*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Emir, Sabahat, (1970), *Örneklerle Tasvir ve Tahlil*, Yenilik Basımevi, İstanbul.
- Enginün, İnci, (2007), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839- 1923)*, 3. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Halid Ziya, (h.1316), *Aşk-ı Memnu*, Âlem Matbaası, İstanbul.
- Kaplan, Mehmet, (1987), *Tevfik Fikret*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Karaağaç, Günay, (2008), *Türkçe Verintiler Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara.
- Karataş, Turan, (2007), *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kerman, Zeynep, (2009), *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Mitchell, W. J. T, (2005), *İkonoloji, İmaj, Metin, İdeoloji*, (çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Özdemir, Emin, (1990), *Örnekle-Açıklamalı Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tekin, Mehmet, (1989), *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya.
- Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, (2006), c. VI, Atatürk Yüksek Kurumu/ Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.