



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 3, Kasım/November 2025]

Ahmet Ferhat ÖZKAN

<https://orcid.org/0000-0001-9836-0175>

Dr. Öğr. Üyesi

afozkan@erbakan.edu.tr

Necmettin Erbakan Üniversitesi

<https://ror.org/013s3zh21>

Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

İçeri Açılan Pencere ve İçeri Kapanan Dil: Edebiyat-1 Cedide'nin Monadı Olarak Aşk-1 Memnu

*Inward-Opening Windows and the Language Closing In:
"Aşk-1 Memnu" as the Monad of the Edebiyat-1 Cedide*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 21.05.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 20.09.2025

Yayın Tarihi | *Date Published*: 23.11.2025

Atıf | *Citation*

Özkan, A. F. (2025). İçeri Açılan Pencere ve İçeri Kapanan Dil: Edebiyat-1 Cedide'nin Monadı Olarak Aşk-1 Memnu. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(3), 1748-1771. <https://doi.org/10.34083/akaded.1702929>

Özkan, A. F. (2025). *Windows Opening Inward and the Language Closing In: Aşk-1 Memnu as the Monad of Edebiyat-1 Cedide Movement*. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(3), 1748-1771. <https://doi.org/10.34083/akaded.1702929>

Makale Bilgisi | *Article Information*

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study</i>
Etik Kurul Belgesi <i>Ethics Committee Approval</i>	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir <i>Article does not require an Ethics Committee Approval</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks</i>	Yapıldı <i>Yes - iThenticate</i>
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright&License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Ahmet Ferhat ÖZKAN | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Öz

G.W. Leibniz töz anlayışını açıkladığı *Monadoloji*'de bir bütünü mikrokozmosu hâline gelebilen en küçük parçayı "monad" olarak kavramsallaştırmıştır. Penceresiz oluşu ve bölünemezliğiyle içeri/dışarı ayrımını zorunlu kılan "monad", bir metafizik terim olmasına rağmen Gabriel de Tarde ile sosyolojik izahlar için uygun hâle gelmiş ve Gilles Deleuze'ün görüşleriyle bağlamını genişletmiştir. Kapalı bir mekânda geçen *Aşk-1 Memnu* ise toplumsal sorunlardan yalıtılmışlığı ve pencerelerinin niteliğiyle monadik bir okuma için elverişli bir yapıya sahiptir. Bu çalışmanın ilk bölümünde *Aşk-1 Memnu*'nun pencerelerine odaklanılmış ve böylece romandaki pencerelerin bu kapanmayı destekleyen bir anlam kazandığı tespit edilmiştir: Pencere doğaya/dünyaya değil, karakterlerin iç dünyalarına açıktır. Bu gözlem, Edebiyat-1 Ceditinde'nin dil tercihinin ikinci bir sorgulamayı da beraberinde getirir. Nitekim "içeri", varoluşu gereği "dışarı"yı da mecbur kılar ve Deleuze'ye göre bu ikisi arasındaki ayrımı sağlayan bir "kıvrım" gerekir. Halit Ziya'nın realist tutumu ile İstibdat baskısı ve kültürel kopuş, karşıt yönlü baskılar oluşturur. İçeri ve dışarı arasındaki bu iki baskının hissedildiği ayrım noktası ise dildir ve Edebiyat-1 Ceditinde'nin lisan tercihi estetik bir tercihten fazlasını ifade eder. Bu nedenle, öncelikle *Aşk-1 Memnu*'nun pencerelerine odaklanan bu çalışma, sonrasında Edebiyat-1 Ceditinde'nin psikodinamiği, sosyo-kültürel veriler ve Edebiyat-1 Ceditinde mensuplarının lisanı dair görüşlerinden hareketle *Aşk-1 Memnu*'ya dair monadik bir açıklama denemesi sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler:

Edebiyat-1 Ceditinde, Aşk-1 Memnu, pencere, monad, kıvrım.

Abstract

In his Monadology, G. W. Leibniz defined the smallest entity that represents a microcosm of the entirety as a "monad". Monad, characterized by its lack of windows and indivisibility, compels the separation between "inside" and "outside". Although originally a metaphysical concept, this term became applicable to sociological explanations through Gabriel de Tarde and was further contextualized by Gilles Deleuze. The first part of the study examines the windows of Aşk-1 Memnu, revealing that the windows embody a significance that reinforces this monadic closure. The windows do not open to nature or to the external world, but rather to the internal realms of the characters. The observation prompts a subsequent inquiry into the language and stylistic preference of Edebiyat-1 Ceditinde. According to Deleuze, a "fold" is essential for differentiating between the "inside" and the "outside". Halit Ziya's realist perspective, the oppression of Istibdat, and cultural disjunction generate conflicting tensions. The juncture at which the conflicting pressures of the inside and outside are experienced is language, thus the language and stylistic preferences in Edebiyat-1 Ceditinde transcends mere aesthetic choice. This study examines the fictional windows of Aşk-1 Memnu and subsequently seeks to provide a monadic elucidation of the psychodynamics of Edebiyat-1 Ceditinde, grounded in socio-cultural facts and the perspectives of Edebiyat-1 Ceditinde members on language and style.

Keywords: Edebiyat-1 Ceditinde movement, Aşk-1 Memnu, window, monad, fold.

Giriş

Halit Ziya yazarlık hayatının henüz ilk yıllarında kaleme aldığı ve realizmin niteliklerini tanıtır ve kendi roman görüşünü açıkladığı *Hikâye*'de (2018) bir roman yazarının (*hikâyenüvis*) insanlığın tüm hâllerini konu edinmesi gerektiğini söyler. Ona göre hakikiyyun mesleğine mensup yazarlar “cemiyet-i beşeriyenin yalnız sefaletgâhlarına girmezler, kibar âlemlerine de girerler” (s. 73). Realist bir roman yazarı, bununla da yetinmeyip insanın iyi veya kötü eylemlerinin kökenlerine, toplumsal şartlarına ve ruhsal derinliğine de inmeye çalışmalıdır. O güne dek yazdığı *Nemide* ve *Sefile*'den verdiği örneklerle kendi yazarlık tavrını da açıklayan Halit Ziya, sadece İzmir dönemi romanlarında değil, İstanbul'da Edebiyat-ı Cedide'nin önemli isimlerinden biri olarak kaleme aldığı eserlerinde de toplumsal sorunları konu edinir.

Buna rağmen, Halit Ziya'nın toplumsal sorunlardan uzak olduğuna dair yaygın inanışın varlığı da yadsınamaz. Orhan Koçak (1996) Halit Ziya'nın toplumsal olandan daha çok, bireyi ve onun ruh dünyasını öncellediğine dair genel kanıyı Ahmet Hamdi Tanpınar ve Berna Moran'a uzanan kökenleriyle açıklar ve bu yargının yanlışlığını psikanalitik kökenleriyle izah eder. Koçak'a göre Halit Ziya romanlarında bireyin “iç dünyası” toplumsal şartların bir sonucu/uzantısıdır (s. 95). Gerçekten de Halit Ziya, “cemiyet-i beşeriye”nin bir dilenci kıza uzanmayan yardım elini ve böylece onun kötü yola düşüşünü anlattığı *Sefile*'den, kitap halinde yayımlanan son romanı olan ve toplumsal değişimi konu edindiği *Kırık Hayatlar*'a veya Meşrutiyet döneminin toplumsal dinamiklerini konu edinen (ve tefrika hâlinde yayımladığı son romanı) *Nesli-âhir*'e dek bireyi toplum içinde yaşayan bir varlık olarak ele almıştır. Bu durumun tek istisnası ise *Aşk-ı Memnu*'dur. Halit Ziya, bu romanla toplumun sefaletgâhları yerine kibar âlemine de girmiş ve *Kırık Hayatlar*'ın *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan ilk tefrikaları sayılmazsa, İstibdat dönemi boyunca oradan hiç çıkmamıştır.

1921 yılında yapılan bir mülakatta (Gökşen, 2024) *Aşk-ı Memnu* hakkında fikirleri sorulan Halit Ziya, “gayrimillî âsar” yazmakla eleştirildiğini söyledikten sonra romanın ilham kaynağının aslında İstanbul olduğunu söyler: “İstanbul'da Boğaziçi yok mudur? Bugün İstanbul'da Şişli yok mudur? O zamanın Boğaziçi'si ve bugünün Şişli'sinde Firdevs Hanım'la Bihter ve Peyker, Adnan ve Behlül Bey yok mudur?” (s. 60). Halit Ziya'nın, bu romanın toplumla ilişki kurduğuna dair sunabildiği tek delil bu insanların bir yerlerde yaşadığını göstermekten ibarettir. Fakat bu romanda ne *Ferdi ve Şürekası*'ndaki gibi sosyal güvenceden yoksun İsmail Tayfur ne *Mai ve Siyah*'taki gibi entelektüel hırslarını besleyecek ekonomik şartlardan ve devlet teşviğinden yoksun bir Ahmet Cemil görülür. Roman, kişilerin birkaç gezinti haricinde dışarı çıkmadıkları bir konağın içinde geçer ve sosyal yaşamdan yalıtılmıştır. Berna Moran'ın (1998) ifadesiyle Halit Ziya, “kişilerini ıssız bir adada bırakır gibi, toplumdan tecrit edilmiş bir yalıda toplar” (s. 72). Dünyaya dair hiçbir haber dışarıdan içeriye girmez, ülkenin gündemi hakkında tek bir haber konağa sızmaz. Konağın elbette pencereleri vardır. Fakat Halit Ziya'nın bu roman için ilham kaynağı olduğunu söylediği İstanbul, konağın pencerelerinden sosyo-ekonomik gerçekliğiyle görünmez. Bu bakımdan, romandaki pencerelerin tespiti ve tahlili önem

kazanmaktadır. Nitekim *Aşk-ı Memnu*'ya dair monad kavramı üzerinden ilerleyecek bir düşünce çizgisinin, eser ve dönemle ne denli uyduğu romanın pencerelerine ve monad kavramına yoğunlaştıkça belirginleşmektedir.

1. Monad Kavramı Karşısında Edebi Eser ve Toplum

Gottfried Wilhelm von Leibniz kendi töz anlayışını anlattığı *Monadoloji*'sinde (Leibniz, 2020) “monad”ı “basit cevher” olarak adlandırır (s. 3). İndirgenemez ve yok edilemez bir birim olarak monad “en küçük birlik, kendi içinde, maddi tözlerden farklı olarak güçler içeren psişik etkinlik merkezi ya da etkin töz”dür (Cevizci, 1999, s. 606). En küçük birlik/birim olmasına rağmen monad, atom değildir. Atomlar yer kaplayan maddi parçacıklardır, monadlar ise Leibniz tarafından güç veya enerji olarak tanımlanır ve Leibniz metafiziğinin kavramıdır. Dışarıdan değişikliğe uğratılmayan monadların “bir şeyin içeri girmesine ya da dışarı çıkmasına izin verecek pencereleri yoktur” (Leibniz, 2020, s. 5).

Leibniz metafiziğinin bu temel kavramının bağlamı zamanla genişlemiş ve monad, toplumsal izahlar için de kullanılmıştır. Gabriel de Tarde, *Monadoloji ve Sosyoloji* (de Tarde, 2013) başlıklı kitabına “Leibniz'in monadları Leibniz'den bu yana hayli yol aldı, ilerlediler” (s. 23) cümlesiyle başlar ve Baker'in (2013) deyişiyle “Toplum-birey ilişkisi gibi bir problem yerine bireyin içindeki toplumları, toplumlar içindeki bireylikleri keşfe çık[ar]” (s. 13). Tarde'ı sosyoloji geleneği içinde ayırıştıran niteliği; toplumu, toplumdan bireye değil, bireyden topluma giden bir anlamlandırma çabasıyla yürütmesidir.

Tarde'in geleneksel akımın ters yönünde ilerleyen sosyolojik kavrayışı, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan bir örnekle de izah edilebilir. Edebiyat eleştirisi ve toplum-birey ikiliğinin keşimi adına oldukça aydınlatıcı olan bu referans, bu çalışmada bireyin toplumun anlaşılması için taşıdığı potansiyel anlamı göstermesi bakımından da önem taşır. Tanpınar, “Bizde Roman” makalesinde (1977) “memleketin halkını konuşturacağı” bir romanı yazmak için Anadolu gezisine çıkan genç bir dostundan bahseder. Tanpınar, “bu Anadolu çocuğuna, Anadolu'dan daha dün geldiğini bile” (s. 50) söylemez ve gencin kendi coğrafyası dışında yaptığı bu gezinin faydasızlığı bir süre sonra ortaya çıkar. Tanpınar'a göre bu genç yazar adayı yazmak istediği romanı “bu seyahat yerine kendini derinleştirseydi” (s. 51) yazabilecektir. Bu anekdot ve Tanpınar'ın yargısı, aynı zamanda monadın toplumsal niteliğini gösteren somut bir örnektir: Bireyin içinde yaşadığı toplum, kendisi de bir monad olan bireyin içinde zaten bir monad olarak mevcuttur. Böylece toplumu oluşturan bireyin ve aynı şekilde toplumun bir parçası olan sanat eserinin incelenmesi, toplumun da incelenmesi anlamına gelir. “Kendinde evren” olarak monad “yalnızca bir mikrokozmos değil kozmosun bütünüyle kuşatılıp tek bir varlık içinde soğurulmasıdır” (Latour, 2007). *Aşk-ı Memnu*'yu bir monad olarak inceleme konusu yapmanın temel gerekçesi, monadlara atfedilen bu niteliktir. *Aşk-ı Memnu*, Edebiyat-ı Cedide topluluğunun duyarlılığını bir mekâna hapseden ve içeri açılan pencereleriyle bu kapanmayı belirginleştiren bir yapıya sahiptir. Üstelik, sanat eserinin kendisi zaten bir monaddır. R.G. Collingwood (2011), sanat eserinin varoluşunu sorgularken sanat eserinin, eksiksiz bir evren ve kendisine yeten bir dünya olduğu fikrini şu şekilde açıklar: “Belki de

bu durum, her sanat eserinin kendine özgü eşsiz bakış açısından kainatı yansıtan penceresiz ve kendine yeten bir dünya olan monad olduğu söylenerek açıklanabilir (s. 26). *Aşk-ı Memnu* ise mekân tercihi, penceresizliği, dünyadan yalıtılmışlığı ve yasaklar devrinde bir yasak aşkı konu edinmesiyle bir monad olmayı bir kat daha hak eder.

Tarde'in monadı toplumsal bir izah olarak kullanmasından sonra ise Gilles Deleuze, Leibniz'in monadı ışığında barok kavramına odaklandığı kitabı *Kıvrım*'da (2006) sanat eserinin bir monad olarak algılanışı sırasındaki ortaya çıkabilecek paradoksu en baştan tespit edip açıklamakla işe başlar. Deleuze, Leibniz'in monadların penceresizliklerini, hatta "delikleri"nin de olmadığını hatırlatır ve sonrasında sanat eserinin kendi başına bir pencere olduğunu söyler. Ne var ki "her şeyi fazlasıyla soyut bir biçimde anlama tehlikesi"ne (s. 44) düşmekten kaçınılmasını gerektiğini de anımsatan Deleuze'ye göre bir tablo, bir pencereden ziyade bir enformasyon panosudur. Leibniz'den sonra değişen dünyayla "pencere-köy" sisteminin karşısına "şehir-enformasyon panosu" gelir. "Leibniz'in monadı böyle bir panodur, değişken bükülmeli çizgilerle baştan sonra kaplı bir oda, bir dairedir" (s. 44). Deleuze, monadlardan hareketle barok kavramını bu kıvrımlar üzerinden okur. *Aşk-ı Memnu*'nun bir monad olarak okunmaya elverişli nitelikler sergilediğini göstermeye çalışan bu çalışma, sonrasında "onu içeri kapatan"ı da incelemek zorundadır. Deleuze'ün penceresiz monad ve barok kıvrımlar üzerinden geliştirdiği metafizik, Edebiyat-ı Cedide'nin içeri kapanmasını olası/zorunlu kılan "lisan"ı hakkında yeni yorumlar üretmeyi mümkün kılmaktadır. Fakat bunun öncesinde, *Aşk-ı Memnu*'nun pencerelerine ve böylece monad hâline gelişine odaklanılacaktır.

2. Halit Ziya ve Pencereler

Halit Ziya *Kırk Yıl*'da (2017) henüz dört yaşındayken babasının Saraçhane başında inşa ettirdiği konağın inşaatı tamamlanana kadar oturdukları Sepetçiler'den Zeyrek'e giden yol üzerindeki bir konakta yaşadıklarından bahseder. O sıralarda henüz dört yaşında olan Halit Ziya'nın bu konaktaki odasını veya onunla ilgilenen dadısını değil, kendisine verilen odanın tavanındaki "ancak bir baş sığacak kadar karanlık, korkunç bir delik"i hatırlar (s. 28). Gecenin bir yarısı uyanıp gözünü açar açmaz bu deliğe bakan Halit Ziya, korkutucu hayallere kapıldığını, dadısına seslenmek isteyip bunu başaramadığını ve yorganın altına saklanarak saatlerce çırpındığını anlatır (s. 28-29). Bu anekdot, Tanpınar'ın Abdülhak Hamit'teki ölüm teminin kökenlerini, Hamit'in dedesinin yol geçmemesi için bahçeye açtırdığı boş mezarda bulmasını hatırlatır. Tanpınar (2008), Abdülhak Hamit'in çocukluğunda bahçedeki boş mezarın etkisini şöyle açıklar: "Böylece ölüm onun çocukluğuna bir muziplik hikâyesi gibi girer. Dolu bir mezar nihayet alışılan bir şeydir. Boş mezarda ise muhayyileyi daima gıdıklayan bir taraf vardır" (s. 258). Hamit'teki "boş mezar", Halit Ziya'daki "tavandaki delik"le denk bir psikolojik gerilime sahiptir. Bu analogi, Halit Ziya'nın kurgularında mekândaki bir deliğin insanı hayalleriyle baş başa bıraktığını ve bu nedenle tüm deliklerin/pencerelerin bir şekilde doldurulduğuna dair olası psikanalitik yorumları da mümkün kılar. Ne var ki bu çalışma, Halit Ziya romanlarındaki pencerelerin müstakil bir incelemeyi hak eden psikanalitik çözümlemesi yerine

pencerenin sadece *Aşk-1 Memnu*'yu değil Edebiyat-1 Cedide duyarlılığını anlamak için bir elverişli bir araca dönüşmesine odaklanmaktadır.

Nitekim Halit Ziya'da pencerenin kazandığı işlev oldukça belirgindir. *Penceremin Hikâyesi*'nde pencere, yine başka bir evin pencerelerinden görünen insanı tam da hakikiyyun prensiplerine uygun bir şekilde sunar. *Beyaz Şemsiye* hikâyesinde pencere, insanı tüm toplumsallığı içinde gösterir. *Ekmekçinin Beygiri* adlı hikâye açık pencere karşısında yazarın tavrını göstermesi bakımından dikkate değerdir. Romanlarda ise pencereler doğaya/dünyaya açıldığı kadar karakterlerin iç dünyalarına da açılır. *Nemide*'de Şevket Bey eşinin ölümünden sonra “penceresinin önünde oturarak saatlerce geçmiş zaman hatıralarını ihya eder” (Uşaklıgil, 2005, s. 45). Nahit, Nail'in kendisini sevmediğini anladığında penceresinin yanındaki sandalyeye oturur, fakat yüzü denize veya sahile dönük olduğu halde anlatıcı Nahit'in onları seyretmediğini vurgular. *Sefile*'de Mazlume, İkbâl'in geçmişini öğrendikten sonra kendi hayatını da yine pencerenin önünde düşünür: “Mazlume açmış olduğu pencerenin önünde derin derin tefekküre başla[r]” (Uşaklıgil, 2015b, s. 57). *Ferdi ve Şürekası*'nda Saniha, İsmail Tayfur'un zengin ve güzel Hacer'i sevdiğini anlayıp kendi bedbahtlığından emin olduğunda yine pencere önüne geçer: “Kendi odasına girdi; burada, karanlıkta, odasının penceresinden bir kısm-ı münevveri görünen semaya nasb-ı nigâh ederek düşündü.” (Uşaklıgil, 2006, s. 144). *Mai ve Siyah*'ta Lamia piyano çalarken Ahmet Cemil pencerenin yanında oturur, ağaçlara dalmış, sessiz durur ve “sanki orada değildi[r]” (Uşaklıgil, 2015a, s. 140).

Pencere Halit Ziya'nın çocukluk anıları, İstibdat hatıraları, romanları ve öykülerinde önemli bir unsurdur. Bir Halit Ziya karakterinin pencereden bakışı, roman türü ile birlikte Türk edebiyatına giren doğanın aktarımından fazlasını ifade eder. Pencereden bakan karakter kendisi hakkında düşünür. Bu anlamda, “gelecek projeksiyonu ve pencereden bakış” Halit Ziya'nın tüm romanlarının ve Mizancı Murat'ın tek romanının karakteristik bir özelliği olarak göze çarpar (Özkan, 2019, s. 132.) Abdullah Ezik, Halit Ziya'nın romanlarında, gündelik işlevini kaybedip yeni bir anlam kazanan pencereleri incelediği “Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Kapılar, Pencereleer ve Can Sıkıntısı” başlıklı yüksek lisans tezinde (Ezik, 2021) bu durumu örneklendirmiş ve pencerenin kurgudaki işlevini Rancier'e'in düşüncelerinden hareketle açıklamıştır. Pencereleer, tıpkı kapılar gibi, olay örgüsünde değişim/dönüşümleri imlediğini gösteren Ezik, Halit Ziya romanlarındaki pencereleri “aşka açılan pencereler” ve “hayal kırıklıkları ve pencereler” başlığı altında ele almıştır. Ayşenur Sarı Koşak'ın “Halit Ziya Hikâyelerini Temaşa Etmek: Manzaranın Keşfiyle Dışa Vurulan İçsellik” başlıklı yüksek lisans tezi (2019) Halit Ziya hikâyelerinde manzaranın keşfedildiği oranda iç dünyanın açığa çıktığını vurgulamıştır. Zeynep Uysal, Halit Ziya romanlarındaki kırık hayatların metaforu olarak “metruk ev”i kullanır ve evin pencerelerine de dikkat çeker, fakat pencereyi Bachelard'dan hareketle içerisi ve dışarı arasındaki geçişi mümkün kılan aralıklar olarak görür (Uysal, 2014). Hazel Melek Akdik (2018) *Servet-i Fünun* döneminde tabiat algısını incelediği tezinde *Aşk-1 Memnu*'da doğanın psikolojik bir unsura dönüştüğü tespitinde bulunur. Diğer yandan, *Servet-i Fünun* şiirinde “pencere”yi karşılayan/destekleyen başka kullanımlar da mevcuttur. İnci Enginün (2020), *Tevfik Fikret*'in şiirinde resim sanatından gelen etkileri incelerken “levha”

ve “tablo”nun da önemli kavramlar olduğuna dikkati çeker (s. 541). Levha ve tablo var olanı yansıtır, fakat pencere mekânın içerisi ve dışarı ile bir bağ kurduğu halde, *Aşk-ı Memnu*’da dışarıyı göstermemesi bakımından bir “levha” olma durumuna daha çok yaklaşıyor. Bu anlamda, *Aşk-ı Memnu* romanında pencerelerinin dışarıya değil içeri açıldığını, romanın bu niteliğinin onu monadolojik bir okumaya elverişli kıldığını ve dil tercihinin estetik bir seçimden fazlasını ifade ettiği gözlemlenmiştir.

3. Bir Monad Olarak *Aşk-ı Memnu*

Pencerenin, Halit Ziya romanlarında birçok örneği bulunabilecek bu anlamı, en belirgin hâlini ise *Aşk-ı Memnu*’da (2020) bulur. Pencereden bakmak, dışarıyı görmeyi değil, bakan kişinin kendisi hakkındaki tefekkürünü, düşüncelerini ve duygularını sorgulamasını sağlayan bir eylemdir. Bu anlamda bir mimari araç olarak pencerenin kavramsal karşılığı “ruh” veya “karakterin iç dünyası”, eylemsel karşılığı ise “düşünmek” filidir. Karakterler pencere önündeki tavırları oranında ruhsal derinlik kazanırlar. Behlül’ün yüzeyselliği pencereden bakıp hayal kurmamış olmasıyla delillendirilir: “Mektepte hendese kitabının üstüne başını koyup da pencereden bir köşesi görünen semaya dalarak fikrinin bir hülya nuhbesi arkasından tayararı vâki olmuş bir şey değildi” (s. 66). Bunun tek istisnası Behlül’ün Bihter’le yaşadığı anlık yakınlaşmadan sonra ilişkilerinin geleceğini düşündüğü sırada yaşanır. “Bir tefekkür ihtiyacı” Behlül’ü “pencerenin kenarına sevk eder” (s. 153) ve Behlül orada kendi hayatı, Adnan Bey, Bihter, onların evlilikleri ve kendisinin kabahatini içine alacak şekilde derin bir muhasebeye girişir.

Aşk-ı Memnu üzerine yapılan araştırma ve tahlillerde hep belirtildiği üzere, romanın karakterleri kendilerini konağa kapatmıştır. Elbette Göksu gezintileri, Ada ve yalı arasındaki yolculuklarla konağın dışına çıkılır, fakat karakterler Adnan Bey konağını/zihinlerini gittikleri yere götürürler. Göksu ve vapur, konağın daha büyük odalarına dönüp onun uzantıları hâline gelir.

Romanda dönemin ekonomik ve sosyal yaşamının romanın özellikle dışında tutulduğunu söyleyen Selim İleri (2011), Halit Ziya’nın kendisine has bir denetim mekanizmasını kurduğunu belirtir ve şöyle der: “*Aşk-ı Memnu* da tıpkı Yıldız Sarayı gibi kendi içine kapanır, özel bir dünya kurar” (s. 157). Berna Moran ise *Aşk-ı Memnu*’da bireysel ilişkilerin matematiksel bir zorunlulukla geliştiğine dikkat çekerek romanın bu dramatik yapısının ancak mekânı kısıtlamakla mümkün olduğunu ifade eder. Ona göre “dış dünyadan müdahaleler işi sulandırarak etkiyi zayıflat[acaktır]” ve bu nedenle yazar karakterlerini “kendileri dışındaki dünyadan ayıran kapalı ve dar bir çerçeve içinde toplar” (s. 54). Ne var ki Berna Moran, başka bir yazısında (1976) tüm teknik başarısına rağmen *Aşk-ı Memnu*’yu bireye odaklanırken toplumu unutmakla eleştirir. Moran, *Aşk-ı Memnu*’nun evli bir Müslüman Türk kadının ilişkisi dolayısıyla da Türk romanına çağ atlattığını söyledikten sonra, romanın esin kaynağının Türk (Osmanlı) toplumu değil *Madam Bovary* olduğunu hatırlatır. “Keşke *Aşk-ı Memnu* da *Madam Bovary* gibi bir yasak aşkı anlatırken toplumla bağlar kurabilseydi” (s. 11) diyen Moran, *Madam Bovary*’nin bir yasak aşk merkezinde burjuva toplumu sınıfını verdiğini ve Halit Ziya’nın romanı derinleştiremediğini ifade ederek bunun sebebinin Abdülhamit döneminde yazılmış

olmasına bağlar. Gerçekten de *Aşk-ı Memnu* Bovarizm'in Türk edebiyatındaki en belirgin yansımalarından biridir. Tanpınar (1977), *Aşk-ı Memnu*'nun *-Mai ve Siyah* ve Tevfik Fikret'in birkaç şiiriyle birlikte- "Edebiyat-ı Cedide Bovarizmini" en iyi izah eden eser olduğunu belirtir (s. 281). Servet-i Fünun'da *Madam Bovary* etkisini incelediği araştırmasında Rahim Tarım (2001b) Nabokov ve Kundera'nın Flaubert'in romanına dair tespitlerinden hareketle Bovarizm'in "hayalî bir dünya özlemi, monoton hayattan sıkılma, yaşamda değişiklik arzusu, (sokakta) olan bitenin farkına varamama, güçlü ihtirasların intiharla sonuçlanması şeklinde tasnif ettiği beş temel niteliğini de karşılar. Fakat bu durumda bile Bihter, Emma'dan farklı olarak "sosyokültürel bağlamın kadına empoze ettiği rolleri içselleştiremeyen ve özne olabilme çabasına yönelik eylemleri ile toplumun huzurunu bozan bir oyunbozan" (Gürbüz, 2021) olmaktan uzaktır. Bu durumda *Aşk-ı Memnu*'nun soyutlanmışlığını estetik ve dramatik zorunlulukla açıklama çabası gücünü yitirir ve romanın tüm fiktif enerjisinin bir konakla sınırlı olması başka izahlara kapı açar. Nitekim Osmanlı toplumu, Halit Ziya'nın daha önceki romanlarında görülen sosyal meseleler ve hatta konak eşrafının dışındaki insanlar, bu konağın pencerelerinden bakınca bile görülmez.

Romanın konak içindeki kurgusal matematiğine yön veren kişiler ise Bihter ve Nihal'dir. Hatta Bihter, sadece yasak aşkın öznelere birisi olmakla kalmaz, aynı zamanda kendisi ile ilişkili diğer karakterlerin kurgudaki önemlerini de belirler ve bu nedenle *Aşk-ı Memnu*, Nihal'den çok Bihter'in romanıdır (Tarım, 2001). Bu bakımdan pencere bir kerteriz noktasıdır: Karakterlerin önem sıralaması, onların pencere önündeki görünüşleriyle, başka bir ifadeyle onların pencereden gördüklerinin derinliğiyle orantılıdır. Bu çalışmanın romanın pencerelerine odaklanan bölümlerinde en çok görünen karakter Bihter, sonrasında ise Nihal'dir.

Pencere kenarında Adnan Bey'e uygun görülen eylem ise ahşap oymacılığıyla meşgul olmak, pencereyi bir ışık kaynağı olarak kullanmaktır. Adnan Bey, Bebek bahçelerindeki geziden dönecek Nihal ve Bülent'e açıklayacağı kararını zihninde tarttığı sahnede, bir yandan çocuklarını bekler, bir yandan onların henüz gelmediklerini görünce rahatlar. "Yatak odasından aşağı indikten sonra bir aralık sofanın penceresinden denize baktı, artık sabırsızlanıyordu. Sonra odasına, iş odasına girdi; bir şeyle meşgul olmak istiyordu" (s. 38). Metnin bu ilk cümleye gelene dek tüm gerilimi Adnan Bey'in çocuklarını bekleyişindedir. Sabırsızlandığı durumun, çocuklarının gelişi ve yeni karar karşısında verecekleri tepkiyi öğrenmek olduğu zannedilir. Fakat Adnan Bey, bir pencereden bakınca kendi içini görebileceği bir ruhsal derinlikten yoksundur. Bu ruhsal çalkantı karşısında kendi işine dönmek ister. Adnan Bey, kızının evlilik çağına gelip gelmediğini düşünürken kızının ne kadar büyüdüğünü daha iyi görebilmek için¹ pencereyi bir ışık kaynağı olarak kullanmaktan öteye gidemez (s. 185).

¹*Ferdi ve Şürekası*'nda Ferdi Efendi, kızı Hacer'i pencerenin önüne çekerek dikkatlice inceledikten sonra yazıhaneye gitmesini yasaklar. *Aşk-ı Memnu*'nun aksine, bu romanda Hacer'in pencere önüne çekildiği zaman akşam vaktidir. Pencere bir ışık kaynağı olma niteliğini kaybeder ve pencere önü, genç kızların

Adnan Bey, Bihter'in yaşadığı ruhsal bunalımın pencereden gelen soğuk havayla özdeşleştirildiği ve Bihter'in pencere önünde çırılçıplak kaldığı sahnede pencereyi kapatır. Adnan Bey, Zeynep Kerem'in (2008) da ifade ettiği gibi tıpkı Abdülhamit gibi ahşap oymacılıkla uğraşır (s. 167) ve bu durum romanın yapısı göz önünde bulundurulduğunda bir tesadüften fazlasını ifade eder. Aynı şekilde, Bihter, Adnan Bey ile birlikte olmayı reddettikten sonra Adnan Bey'in pencereyi kapatması Bihter'i "güvende, yuvasında, odasında tutup onun arzularına, isteklerine, duygu ve gençliğine de ket vur[ur]" (Ezık, 2021, s. 109). Fakat Adnan Bey, pencereden bakışın romanda kazandığı anlam düşünüldüğünde, Bihter'in kendi düşünceleriyle baş başa kalmasına da engel olur. Nitekim, bir monad penceresizdir ve *Aşk-ı Memnu*'da da pencereler dışarıdan içeriye açılmaz.

Firdevs Hanım ise hastalanıp "odasında geniş bir koltuk içinde penceresine mahkûm" (s. 51) kalmasına rağmen bu pencereden bakıp iç dünyasına yoğunlaşmaz. Zaten Adnan Bey ve Firdevs Hanım pencereden uzak dururlar ve oradan dışarıya baksalar da bu bakış, dış dünyayı bile kurgunun bir parçası hâline getirmez. Bu bakımdan, Bihter ve Nihal'in mutsuzluk kaynakları olan Adnan Bey, Firdevs Hanım ve bir istisna dışında Behlül'ün ruhsal derinliklerinin olmadığı veya anlatıcının onların eylemlerinin psikolojik tahlillerine yoğunlaşmadığı görülür. *Aşk-ı Memnu*'nun içlerini daha çok göstermek istediği kişiler Bihter ve Nihal'dir ve onlar pencereden her baktığında okur onların iç dünyalarını görür.

3.1. Pencereden Bakılınca Görünenler

Aşk-ı Memnu'da pencerenin içeriye açılmasının ilk örneği henüz Firdevs Hanım ve kızlarının yaşadığı yalıda görülür. Nihat Bey, birkaç saat önce maun sandalyeyle yalıda yaklaşmış Adnan Bey'le yaptığı konuşmayı onun Bihter'le evlilik talebini heyecanla anlatır. Bu sırada Bihter'in yüz ifadeleri anlatıcı tarafından aktarılır, fakat Nihat Bey, Bihter'e "bütün ruhunu delerek orasını görmek için güya bir pencere açmak isteyen bir nazarla" (s.23) bakar. Böylece pencerenin doğayı değil, ruhun içini gösterdiği henüz bir metafor düzeyinde olsa bile ima edilir. Fakat bunun hemen ardından Bihter, odasına çıkar. "Tâ odasına, tam bir serbestiyle düşünebilmek, itirazlara hedef olmadan evvel ya galip ya mağlup olmak için bir karar vermek azmiyle mini mini odasına çıktı; kapısını kapadıktan sonra elindekileri yatağının üstüne attı, pencereye koşarak elinin tersiyle panjuru itti" (s. 23). Bu satırlar, Bihter'in herhangi bir uyarıcıya maruz kalmadan sağlıklı düşünmesini sağlayan bir mekân seçimi yaptığına dair bir izlenimden daha çok, düşüncenin belirli bir mekâna bağlı, âdeta fiziksel bir eyleme dönüştürülmesi bakımından dikkate değerdir. Yasak ilişkileri heyecanını kaybetmeye başladığında Bihter, Behlül'ün odasına çıkar ve Behlül'ü beklerken "açık pencerenin yanında, Behlül'ün koltuğunda, nihayet saatlerle düşün[ür]" (s. 225). Nitekim bu satırların devamında penceresinden "kim bilir ne kadar düşünceler" (s. 226) toplaya toplaya gelen Boğaz'ın başka pencerelerini dıştan gören Bihter, gördüklerinin kendisine "Bilseniz bize bu sahillerin pencerelerinden atılmış ne hafif sırlar,

olgunluklarının otorite tarafından değerlendirildiği bir makam/mekân olarak tanımlanmaya daha uygun hale gelir.

ne kırık hülyalar, ne solgun çiçekler, ne yıpranmış emeller, ne ölmüş ümitler var!”(s. 228) diyen bir zenzeme mırıldandığını düşünür. Hepsini “kırık” sıfatının başka bir biçimini alan “sır”, “hülya”, “çiçek”, “emel” ve “ümit” yine bir zamanlar birileri tarafından düşünülenlerin/hissedilenlerin sonunda istenildiği gibi sonuçlanmadığını ve böylece pencerelerin iç tarafında düşüncelerin üretildiğini vurgular: *Aşk-ı Memnu*'da pencere özü, düşünmek için oluşturulmuş mimari bir alandır.

Nihal, Behlül ve Bihter'in ilişkisini öğrenince zihninde hem kendi akıbetinden acı duyar hem de “İstanbul'un en güzel kadınına mâlik” (s. 151) babasına karşı öfke hisseder ve bu iki his birbirine karışır. Vapurda, intihar fikrini zihninde tartarken “Artık düşünmemek için pencereden bak[ar]” (s. 285). Ne var ki anlatıcının bu ifadesine rağmen Nihal pencereden bakarak yine hislerine yoğunlaşmaya devam eder. Kendisine yeni sorular sorar ve daha önce fark edemediği ayrıntıları anımsayarak geçmişini yeniden anlamlandırır. Anlatıcı, Nihal'in düşünmemek için pencereden baktığını söylese de Nihal daha önce hiç düşünmediklerini düşünür ve bu sırada “ikide birde başını çevirerek pencereden bak[ar]. Onu düşünmekten men eden geveze hanımlarla beraberdi[r]” (s. 286). Pencere, düşünmek için bakılması gereken yerdir. Nitekim Nihal, romanın ilerleyen sayfalarında Behlül'le ilgili kararını Mlle de Courton'a açıklayacağı satırları “penceresinden geniş bir dalga ile giren güneşin altında, bu mai denizin karşısında” yazar (s. 276). Pencere, düşünce ve yazının gerekli ön koşuludur.

İlerleyen sayfalarda Nihal, babasına yazdığı notu buruşturup öfkeyle babasının yüzüne fırlatacağını düşünür, fakat sonrasında babasına kızının hayatını da işte bu şekilde buruşturup bir paçavraya dönüştüreceğini ve “artık onu pencereden atabilirsiniz” (s. 283) diyeceğini hayal eder. Notun çöpe atılmak veya yakılmak yerine buruşturulup pencereden atılması da dikkate değerdir.

Bihter'in pencereden bakarak kendisine dair tefekküre dalması Adnan Bey'in yalısına mahsus değildir. Bihter, yalya gelin olarak gelmeden önce de pencereden bakınca kendisini görür. Pencereden “bağçeciğe bakarken gözlerinde hülyasının yüksekliklerinden alçaklara düşen bir istihkar nazarı vardı[r]” (s. 26) ve böylece pencereden görülenlerin düşüncelerle paralel gelişimi verilir. Bihter, Adnan Bey'le evliliğine karşı çıkan Firdevs Hanım'la yaşadığı tartışmayı galibiyetle sonlandırır ve odasına muzaffer bir şekilde girer. Artık onu bekleyen mutluluklarla baş başa kalacaktır ve bunun için hazırlıklara başlar. Üstündekileri çıkarır, omuzlarından kayan gömleğiyle pencereye kadar gider, panjurları çeker, camı indirir, kandili yakar ve mumunu söndürür (s. 34).

Bihter'in kendisini sadece dünyadan değil kendi düşüncelerinden yalıtma istediği zaman pencereyi kapatma istemesi, pencerenin işlevinin bir sağlaması hâline gelir. Sofrada Behlül, Göksu'da birlikte gezintiyle çıktıkları Bihter'in yorgunluğunu, onun konaktaki hapsedilmişliğini ima eder şekilde, kafeslerinden çıkan kanaryaların bayılmasına benzetir ve Bihter “benliğiyle baş başa kalmak” (s. 118) için odasına çıkmakta acele eder. Odasına çıktığında “her şeyden evvel pencereyi kapamak” (s. 118) ve dinlenmek ister. Oysa asıl istediği dinlenmek değil, kendisini dinlemektedir. “İstiyordu ki buraya şu gecenin nefesinden bir parça bir şey bile girmesin” (s. 119). Pencereden sadece yüksek dalları

görünen erik ağacının bile kollarını uzatarak ona yaklaştığını düşünür: Pencereden görünenler, sadece görünmeleriyle odanın mahremiyetine bir engel teşkil ederler. Bihter, pencereye uzanır, ama kapatmadan önce oradan gelen soğuk havada bir “inşirah” duyar. Bu sırada kıyafetlerini, iskarpinlerini, çoraplarını çıkarır. Pencere hâlâ açıktır fakat bu sırada anlatıcı Bihter’in yaşadığı buhrana yoğunlaşmıştır. Adnan Bey’in dokunuşunun pencereden gelen soğuk havadan daha çok ürpertip üşüttüğü gerçeğine ulaşması için öncelikle pencerenin Adnan Bey tarafından kapatılması gerekmiştir. Adnan Bey, kendisinin de giremediği odadan pencereyi kendi elleriyle kapatarak çıkar (s. 122).

3.2. Doğa ile İç Dünyanın Özdeşliği

Behlül ve Bihter, Behlül’ün odasındaki pencerenin önünde ilk yakınlaşmaları ve tensel temaslarından sonra dışarı bakarlar fakat hiçbir şey göremezler. “İkisi de pencereden bakıyorlardı: Bütün sis...” (s. 147). Behlül ve Bihter ilişkisinin bir gelecekte mahrum olduğuna dair alegorik bir anlatım olarak okunabilecek bu sahne, pencerenin metin içindeki işlevinden hareketle, ikisinin de kendi iç dünyalarını okuyamadıklarını veya muhakemelerini kapatan bir sisin bütün ufku kapladığını gösterir. Nitekim Bihter, ilk temaslarından sonra, son Göksu gezisinde Peyker’le yakınlık kurmaya çalışan Behlül’den uzak durması gerektiğini düşündüğünü anımsar. Ne var ki kısa bir süre önce, Adnan Bey’le evliliğindeki yalnızlığını da fark eden Bihter’in ruh dünyası pencereden görünen sislerle özdeşleştirilir. Siste doğanın görülememesine benzer şekilde düşünceye de ulaşamaz: “Bihter, dalgın, bakıyordu; fakat düşünemiyordu. Onun da zihninde şimdi böyle dumanlarla tersim olunmuş bir şey vardı, onun da zihninde bütün muhakemeleri böyle sislerle bunalarak parça parça bir denize dökülüyor gibiydi” (s. 148).

Pencereden görünenlerin zihnin topografyasıyla uyuşması doğanın (dış dünya) düşüncelerin (iç dünya) somutlaşmasından daha çok, pencereden görünenlerin aslında doğa değil zihin olduğunu gösterir ve *Aşk-ı Memnu* bunu gösteren örnekler bakımından hayli zengindir. Yalnız olduğunu düşünen, öksüzlüğünü hatırlayıp etrafından merhamet ve sevgi bağıyla bağlandığı hiç kimsenin olmadığını fark eden Nihal keskin bir ölüm isteği duyar. O sırada pencereden bakıp bakmadığı belirsizdir, “ama kışın siyah günleri penceresinden ona dalga dalga ölüm zulmetleri dök[tüğünü]” hatırlar (s. 194). Çok geçmeden Nihal’in düşüncelerindeki değişim pencereden görünenleri de değiştirir, ama zihin ve doğa arasındaki uyum devam eder. Bir önceki gün Firdevs Hanım’ın konağa dönüşünden duyduğu memnuniyetsizlik nedeniyle Behlül’le konuşan Nihal, babasını üzdüğünü düşünerek Bihter ve annesine karşı tavrını değiştirmiştir. Ertesi gün uyandığında “güneşin donuk, bir buz nefesiyle buğulanmış denebilen ziyasından penceresinden kayarak perdenin bir kenarını yaladığını” (s. 200) görür. Pencerenin dışında “yumruk kadar” bir kar parçası erimektedir ve Nihal de “beyninin üstüne, bu güneşin ziyalarını şişleyen buzlu nefese benzer, bir tabaka çekilmiş” (s. 201) olduğunu hisseder. Nihal bir taraftan Behlül’ü bekleyip bir taraftan ölüm döşegindeki Beşir’i düşünürken yine düşünceleri pencereden görünenlerle somutlaşır: “Hemen oraya, penceresinin kenarına dirseğini dayayarak oturdu. Derin bir gulgule ile uzaklarda gök güürldüyor, tek tük iri iri damlalar ağaçların tozlarla örtülü yapraklarına damlıyordu. Onun da başında böyle küme

küme yığılan bulutlar ve tâ uzaklarda, beyninin derinliklerinde gürüldeyen uğultular vardı” (s. 297). Aynı şekilde Bihter de Behlül’ü açık pencerenin önünde beklediği bir günde beklentisinin boşa çıkacağını anlar ve onun iç monolog tekniğiyle üç sayfa boyunca aktarılan düşüncelerinin altında ezilmişliği şu şekilde somutlaştırılır: “Kanlıca tepeleri mehib zulmet kütleleri şeklinde Bihter’e takarrüb ediyor, onu ezmek istiyordu” (s. 229).

4. Monadın Cephesi Olarak Dil

Bireylerin ve konağın penceresizliği, başka bir ifadeyle pencerelerin içeri açılması ve böylece “dışarı”ya kapanması, ikinci bir gözlemi beraberinde getirir: İstibdat rejimi nedeniyle içe kapanan Edebiyat-ı Cedide, bu baskı karşısında bir tepki kuvvetini denemek yerine kendini içeri kapatmayı tercih etmiştir. Bu kapanmayı sağlayan duvar ise dildir. Deleuze’e (2006) göre, delikleri olmayan monadı “içeri” ve “dışarı” olarak ayıran, “kıvrım”dır. “Sonsuz kıvrım, maddeyle ruhu, cepheyle kapalı odayı, dışarıyla içeriği birbirinden ayırır, ya da bunların arasından geçer” (s. 56). Deleuze, barokun karakteristik vasfı olan kıvrımın iki unsur arasındaki ayırıcı niteliğini vurgular. Romalı kıvrım, figüratif olanla geometrinin ayrılmasıdır. Doğulu kıvrım boş ile dolunun ayrılmasıdır. “[K]ıvrım, bütün maddeleri, farklı ölçeklere, hızlara ve vektörlere göre etkileyerek ifade maddelerine dönüştürmekle kalmaz, Biçim’i de belirler, Biçim’in görünmesini sağlar, onu bir ifade biçimine, *Gestaltung*’a dönüştürür, oluşturucu öge ya da sonsuz bükülme çizgisi, tek değişkenli eğri” (s. 55-56).

Böylece monad kıvrımın ayırıcılığıyla sadece bir üslup değil aynı zamanda varoluş da kazanır. Leibniz’e dönmek gerekirse, “Arazlar cevherlerden kopamazlar ve Skolastiklerin hissedilir türleri gibi cevherin dışında dolanıp duramazlar. Dolayısıyla ne cevher, ne de araz monada dışarıdan dahil olabilir” (Leibniz, 2020, s. 5). Bu nedenle, Edebiyat-ı Cedide’nin dili, o dille yapılan edebiyatın estetik bir ilintisi/ilineği/arazı değildir, bizzat onu mümkün kılan cevheridir. Başka bir ifadeyle, Edebiyat-ı Cedide’nin dilinin incelenmesi doğrudan Edebiyat-ı Cedide’nin incelenmesi anlamına gelir.

Kıvrım, başka bir ifadeyle dil, Edebiyat-ı Cedide’de ve onun monadına dönüşen *Aşk-ı Memnu*’da içeri ve dışarıyı ayırır ve bu ayrılmayı gerekli kılan bir psikodinamik mevcuttur: Edebiyat-ı Cedide, hakikiyyun mesleğinin gereği olarak halkın “acılık”larını (Uşaklıgil, 2017a, s. 11) anlatmak ister (ego), fakat İstibdat gereği bundan kaçınır (superego) ve Tanzimat neslinden daha Batılı oluşlarıyla zaten anlatmak istediği halktan uzak bir benliğe ve haz/doyum mekanizmasına (id) sahiptir. Bu çalışmanın bağlamında sadece onların zihinlerinin topografik varsayımları (Turna, 2020) arasında bir çakışma/çatışma olduğunu söylemekle yetinmek ve toplumla kurdukları ilişkinin dengesiz bir dinamiğe sahip olduğunu belirtmek gerekir. Selim İleri’nin (2011) ifadesiyle onların sanatı “toplumdan karşılık göremedikçe görüngesini daraltır” (s. 153). Dolayısıyla Edebiyat-ı Cedide ve özellikle Halit Ziya, varoluşunun gereği olan bir “dışarı taşma” ile sosyal şartların getirdiği bir “içe kapanma” arasında sıkışmıştır. “İçten dışa” ve “dıştan içe” doğru yapılan baskı arasında kalan unsur ise “dil”dir. Dil, tıpkı pencere gibi, Edebiyat-ı Cedide’nin varoluşuna ve onun monad olarak anlamlandırılmasına dair kullanışlı bir araca dönüşür. *Aşk-ı*

Memnu, penceresiz bir monad ise onu dışarıdan ayıran cephe ve onu monadlaştıran cevher dildir.

4.1. Dıştan İçe Baskı: Pencereleeri Kapattıran İstibdat ve Kültürel Kopuş

Mehmet Kaplan (1998), Edebiyat-ı Cedide'nin teşekkül sebeplerini açıklarken ilk sıraya "politik ve sosyal durum"u koyarak İstibdat rejimini içe kapanma için bir saik olarak görür. Bu baskı için Hüseyin Cahit'in *Edebî Hatıralar*'ından veya Mehmet Rauf'un anılarından pek çok örnek vermek mümkündür. Fakat Halit Ziya'nın ilk hatıralarına uzanan bir örnek, pencere ve baskı bağlamında özellikle anılmalıdır. Halit Ziya *Kırk Yıl*'da Abdülhamit'in tahta çıktığı ve yakında Tersane Konferansı'nın yaklaştığı zamanlarda evde Mithat Paşa bahsi geçince babasının bahçeye açılan balkon kapısını ve pencereleri kapattırıldığını, lambaları kısırdığını anlatır. O sıralarda on yaşında olan Halit Ziya ne olup bittiğine henüz vâkıf olmadığını söyler, fakat hissettiği baskıyı retorik bir soru ile belirginleştirir: "[G]ittikçe memleketin bütün eczasını bir mengene içinde sıkıştıran, bütün beyinleri düşünmek kabiliyetinden mahrum bırakmak için her gün milletin müdrikesini bir demir pençe içinde daha ziyade ezen casus teşkilâtı o vakit bile pencereleri kapamağa, lâmbaları kısımağa ihtiyaç hissettirecek derecede miydi?" (s. 56). Halit Ziya'nın henüz on yaşından, *Aşk-ı Memnu*'yu yazdığı yılları da içine alacak şekilde kırk yaşına kadar süren İstibdat rejiminin kendi ruh hali üzerindeki etkisini anlattığı satırlarla dolu olan *Kırk Yıl*'daki bu anekdot, dışarıda hissedilen ve daha o zamanlarda pencereleri kapattıran korkunun şiddetini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Hasan Akay (1998), Servet-i Fünûncuların baskıyı gerçekten hissetmediklerini, mizaç ve karakterlerinin bunun yerine fildişi kuleye çekilmeyi arzulamaya yatkın olduğunu söyler. "Gerçekten 'kuvvetle hissetme' durumu olsaydı, 'söyleme, bağırma, haykırma' durumu da kaçınılmaz olurdu" (s. 151). Elbette Servet-i Fünûncuların gerçekten hissedip hissedemediklerini belirlemek veya onların duygularını yargılamak mümkün değildir. Fakat onların olası başka bir çözüm yerine kendilerini bir mekâna veya kendi inşaları olan dile kapattıklarını söylemek mümkündür. Âşiyân'dan Yeni Zelanda'ya uzanan bu ütopyik mekânın/dilin (Tarım, 1995) yazınsal izdüşümüye *Aşk-ı Memnu*'dur.

Servet-i Fünûn romanının kimi "kısıtlamaları" nı sadece İstibdat'a bağlamak, onların zaten kendilerini kısıtlama içine soktukları gerçeğinden dolayı da zayıf bir gerekçedir. Kafiyenin göz için mi yoksa kulak için mi olduğuna dair edebî bir tartışmayla bir araya gelen Edebiyat-ı Cedide mensupları, yine edebi bir münakaşa gibi gözükten Dekadanlar tartışmasıyla politik bir hücumu uğramışlardır. Bu çalışmanın bağlamında, Edebiyat-ı Cedide mensuplarının verdikleri cevaplardan daha çok, onların ne ile ve nasıl suçlandıkları önemlidir. Onlar eserlerinin millî olmamasıyla, Fransızca düşünmeleriyle ve "yabancılık"la suçlanmıştır. "[K]işver-i edebiyata bir ecnebi sıfatıyla dâhil olmaktadırlar ve başlarında 'şapka' bulunmaktadır" (Gökçek, 2014, s. 131). Bu sonuncu bahis sonrasında Tevfik Fikret sert savunmasını onların da Müslüman bir ana babadan doğduğunu söyleyerek yapmak zorunda kalmıştır. Estetik değil politik bir sorgulamaya dönüşen bu tartışma, onların sadece halktan değil "avama ulaşmaya çalışan havas"tan da ayrıldıklarını gösterir. Oysa Cenap Şahabettin, şiirlerindeki kapalılığı, halktan uzaklaşmakla değil, okura

istediği anlamı yüklemeye özgürlüğü verme çabasıyla açıklar (Türker, 2024, s. 467). Böylece Edebiyat-ı Cedide'nin teorisyeni olarak kabul edilebilecek Cevap Şahabettin, halktan kopmak şöyle dursun, halka bir okur özerkliği kazandırmak ister: Halk, eğitime muhtaç bir yığın olarak değil, şiire istediği anlamı verebilecek yetkinlikte bir okur kitlesi olarak görünür. Ne var ki, Ahmet Haşim'in yaklaşık çeyrek asır sonraki çabasının bile bunu tam anlamıyla başaramadığını ve *Piyale* mukaddimesinin, benzer bir isteğin uğradığı başarısızlığının bir sonucu olduğunu belirtmek gerekir.

Böylece “kapalılık”, başka bir ifadeyle “anlaşılamazlık”, halka değer vermenin bir ifadesi olduğu halde, Edebiyat-ı Cedide mensuplarını halktan ayırır. Halit Ziya, İstibdat'tan duydukları korkuyu anlattıktan hemen sonra bunun zamanla bağımlılığa benzer “bir garip lezzet” verdiğini bile söyler. Fakat bundan daha ciddi ve her zaman var olan asıl sorunsal “anlaşılamazlık”tır. Kaldı ki anlaşılamamak, uğradıkları hücumun görünen yüzüdür.

Eğer bu olmasaydı ne kadar ta'rizlere, ne kadar muahezelerle sebep bulunamayacaktı ve bunun neticesiyle ne kadar haset, garaz, kin, infial ve adavet hislerini duyurmaya vesile olmayacaktı. Eğer bu olmasaydı ne kadar mübahaselere, münakaşalara bir fırsat bulunamayacaktı. Ve bunun neticesiyle boşaltılmak ihtiyacıyla kıvrılan tahkirler, sövüntüler tıklım tıkız buldukları yerde kalarak müthiş humma saraları doğuracaktı; hele etraf bazen öğrenerek fakat ekseriya gülerek muhtelif sahnelerini gördükleri epeyce çirkin fakat ne olsa eğlendiren ve boş vakitleri geçirten bir temaşadan mahrum kalacaktı (Uşaklıgil, 1994, s. 223-224).

Halit Ziya'nın bu ifadesinin gösterdiği ilk gerçek, onların toplumca ve hatta devrin edebî çevresi tarafından anlaşılamadıklarıdır. İkincisi ise bu anlaşılamazlığın aslında başka bir hücum sebebinin ikamesi olduğu gerçeğidir. Asıl sebep onların dışlanmış olmalarıdır.

Şerif Mardin (2013) yöneticilerin/seçkinlerin (küçük gelenek) haberleşme, eğitim ve yeni ekonomik paylaşım sonucu toplumun tabanıyla (büyük gelenek) yaşadığı ayrılıktan bahsederek henüz ortaya çıkmaya başlayan yüzeysel, tüketime odaklı ve kimliğini kaybetmiş insan tipine karşı Bihruz Bey'in bir denetim mekanizması olarak ortaya çıktığını söyler: “Çevrene uy ve bir yabancı olarak sınıflandırılmaya razı ol” (s. 43). Rezaizade Mahmut Ekrem'in yarattığı Bihruz Bey, savaşçı bir büyük geleneğin içinde beliren şehirli, tüketici ve toplum normlarını zorlayacak şekilde Batılılaşan ve eril niteliklerinden uzaklaşmaya başlayan yeni sınıfa tutulan mimetik bir ibret aynasıdır. Diğer taraftan, “toplumsal seferberlik”in dışında kalan Servet-i Fünûn'u yaratan kişi Rezaizade'den başkası değildir. “Hiç eldivenli şair olur mu?” (Hisar, 1969, s. 8) diyerek küçümsenen Rezaizade'nin desteğiyle bir araya gelen ve ortak duyarlıklar etrafında birleşen Edebiyat-ı Cedide mensupları, elbette tüm maraziliklerine rağmen bile, üstatlarının karikatürize ettiği Bihruz Bey olamayacak kadar ruhsal ve zihinsel erginliğe sahiptir. Ne var ki toplumun büyük geleneğinden sert bir şekilde ayrılmış ve damgalanmışlardır.

Büyük gelenek ve küçük gelenek arasındaki farkı kapatmaya çalışan Ahmet Mithat'tan (Durgun, 2015, s. 11) sonra, var olan iki seçeneğe de dâhil ol(a)mayan bu sınıf, kendi küçük kültürleri içine sıkışmıştır. Bu noktada Halit Ziya'nın, *Kırk Yıl'da* (2017), İzmir'de *Hizmet*

gazetesi için fennî makaleler tercüme ederken tuvalet masasının ayrıntılarını tanıtan bir yazıyı çevirmesi üzerine gelen tepkileri anlattığı satırları hatırlamak gerekir. Bir fırçanın veya aynanın bile bulunmadığı evlerde okunan bu yazı, Halit Ziya'nın alay konusu edilmesine neden olur ve Halit Ziya tüm bunlara gülüp geçtiğini yine bu hatırayla birlikte aktarır (s. 128-129). Fakat Dekadanlar tartışması ile birlikte yapılan eleştiriler gülüp geçilecek türden değildir. Halit Ziya, bu tartışmanın ilk zamanlarını da “bir eğlenceden ibaret” olarak değerlendirir, fakat zamanla bu refleks de işe yaramaz: “Hiçbir risale çıkmazdı, hiçbir gazete nüshası ele alınmazdı ki onda Edebiyat-ı Cedîde yazıcıları iftira ile, ekseriyet üzere şenî tabiri az gelecek taarruzlarla iz'ac edilmesin” (Uşaklıgil, 2017, s. 283).

Edebiyat-ı Cedîde'nin veya en azından Halit Ziya'nın büyük ve küçük geleneklerden kopuşunun iktisadi temelleri de mevcuttur. Şerif Mardin (2013), yeni ekonomik düzen içinde Müslüman Türk seçkinlerinin gayrimüslimlere oranla daha mütevazı olduklarını anlatırken Halit Ziya'nın zengin bir tüccar olan babasının tiyatroya o zamanlar seyrek bulunan atlı arabalar yerine yürüyerek gittiğini hatırlatarak örnekendirir. Elbette Halit Ziya'nın babası, tiyatroya en azından yürüyerek giderek gösterdiği mütevazılık ile topluma hâlâ bağlıdır. Fakat başta Halit Ziya olmak üzere Edebiyat-ı Cedîde'ye mensup isimlerin toplumun hâkim sosyo-ekonomik yapısından ayrıldığını belirtmek gerekir. Edebiyat-ı Cedîde'nin “salonlarda ve yalılarda” doğduğunu söyleyen Hikmet Kıvılcımlı'nın (2008) onların “Yarı yoldan ziyade ecnebi sermayeye yakın, yarı yoldan ziyade yerli sermayeye uzak” (s. 22) tespitini Attila İlhan da paylaşır. Türk tecettüt edebiyatında, Mekteb-i Sultani'nin açılışıyla “garba açılan bu pencere” (İlhan, 1993) ile Batı rasyonalizmi veya pozitivizmi yerine “Osmanlı Bankası'nda, Düyun-u Umumiye İdaresi'nde ya da Reji'de, yabancı sermaye için çalışacak, ülkesine yabancılaşmış Türk aydınlarının tohumu”nu (s. 203) getirdiğini söyler. Yahya Kemal ise en az Kıvılcımlı kadar sert eleştirisinde Tepebaşı neslinin kültürel kopuşunu daha açık bir şekilde ifade eder. Servet-i Fünun edebiyatının ihtirası “Vatandan huruç ve milletten ayrılmak alametleriyle” belirginleşir. Ülkeden tiksinerken “harice fırlamak” isteyen bu isimler, Yahya Kemal'e göre, teselliye yine memleketin haricindeki kültürde buldular ve “bu humma ile bizi ve memleketi özendikleri çerçevede gösteren romanlar yazdılar. Yalnız bütün bu edebiyatın şiarı: ‘Buradan dışarı, bizden başka türlü!’”dür (Beyatlı, 1970, s. 320). Özellikle Yahya Kemal'in tespiti, Servet-i Fünun toplumdan kopuşunu göstermesinden ziyade onların bu kopuş karşısında verdikleri tepkiyi göstermesi bakımından da önemlidir. Edebiyat-ı Cedîde, zaten kendisini dışarı, harice çıkarmak istemektedir.

Servet-i Fünun romanlarındaki kültürel değişimi konu edindiği eserinde Selçuk Çıkla (2004), Edebiyat-ı Cedîde'nin Batılı unsurlarını “yerli kültür” tanımını vererek açıklar. Nitekim, uzun bir geçmişi olan Batılılaşma ile neyin yerli olup neyin yerli olmadığı da tartışmalı hale gelmiştir. Bu bakımından önemli olan, Ahmet Mithat'ın yaptığı gibi Avrupa adab-ı muaşeretine dair bilgi vermek amaçlanmadığı halde Edebiyat-ı Cedîde'nin eserlerinde bir hayatı oluşturan tüm unsurların yerli unsurlardan ayrıldığının tespitidir. Nitekim, Zeynep Kerman da Halit Ziya'nın romanlarındaki kahramanlarından, ondan öncekiler gibi yanlış Batılılaşmanın sonucu olan gülünç tipler olmadığını, Batılı unsurların sindirilmiş bir şekilde bu karakterlerin gündelik hayatına girdiğini ve “normal hale”

geldiğini söyler. Yine aynı eserde Zeynep Kerman, Halit Ziya'nın Avrupa hakkındaki bilgi, kültür ve görgüsünün “roman kahramanlarından kat kat üstün” (s. 15) olduğunu ifade eder. Zaten Halit Ziya'nın *Kırk Yıl*'daki hatıraları Ada, Yeşilköy ve Boğaz arasında geçen ve maddi kaygılardan uzak hayatının bir dökümüdür. Aynı hatıralarda Halit Ziya'nın Türk gencinin bir Fransız operetini görmek için İstanbul'un çamurlara boğulmuş yollarını aşmanın zorluğunu, bunun masrafını ve oraya gidilebilse bile Türklerin azınlıkta kalacağı ve Batıların küçümseyici bakışlarına maruz kalınacağını anlattığı satırları da bulmak mümkündür. Bu durumun kurgulaşmış hâli, bir Edebiyat-ı Cedide mensubu Safveti Ziya'nın, Osmanlı gencinin kendi ülkesinde gördüğü ikinci sınıf muameleyi anlattığı *Salon Köşeleri*'nde romanında bulunur (Somuncuoğlu Özet, 2020). Aynı şekilde, toplumdan tüm ayrıksılığına rağmen Halit Ziya, anlattığı tüm bireysel sorunları toplumsal nedenleriyle anlatır. Bu nedenle, Edebiyat-ı Cedide'nin psikodinamiğindeki diğer etkiye odaklanmak gerekir.

4.2. İçten Dışa Tazyik ve Hakikiyyunun Gereklere

Bu çalışmanın başında da belirtildiği üzere, “hakikiyyun mesleği”nin de bir gereği olarak aslında Edebiyat-ı Cedide mensubu olan sanatçılar hem nesirde hem de şiirde sosyal hayatı o güne dek hiç olmadığı kadar edebî eserin konusu hâline getirmişlerdir. Tanpınar'ın ifadesiyle “esnaf zihniyeti”nin (Tanpınar, 2008) de bir gereği olarak Ahmet Mithat yoksulluk, Osmanlı kızlarının kötü yola düşüşü, Osmanlı gençlerinin gelecek kaygısı gibi sosyal hayatın Saray'ın dikkatini çekebilecek taraflarını romanlarında göstermez. Elbette, *Henüz On Yedi Yaşında* romanında genç bir kız kötü yola düştüğü örnekler mevcuttur, fakat Rum kızının yaşadığı bu olay, başka hiçbir Ahmet Mithat romanında bir Müslüman-Türk kızının başına gelmez. Osmanlı'da da geçim derdi vardır, fakat Ahmet Mithat romanlarında cami avlusunda açlık çeken bir gence rastlanmadığı gibi, Müslüman-Türk genci çok çalışırsa zenginliğe de ulaşabilir (Özkan, 2021).

Ahmet Mithat, hayalliyun hakikiyyun münakaşasının bir sonucu olarak kaleme aldığı *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*'da (2018) roman türünün ancak “hikâye-i havarık”la mümkün olacağını söyler. Oysa Halit Ziya, *Aşk-ı Memnu*'ya dek yazdığı her romanda dönemin gündelik hayatının oluşturduğu başka bir sorunla cebelleşir ve sıradan insanı konu edinir. Ahmet Mithat yaşamın içindeki harika/olağanüstü durumlarla ne denli ilgiliyse Halit Ziya olağana tutulan aynayla o kadar ilgilidir ve böylece “olağanüstü olağana karşı”dır (Engin, 2020). Ekonomik dinamikler veya üretim ilişkileri, Ahmet Mithat'ın kilerden yeni bir Osmanlı *homo-economicus*'u yaratma gayesinden farklı olarak, karakterlerin ruhsal dünyalarını şekillendiren bir unsur olarak var olur. “Halit Ziya'nın romanlarında geçim ve para meselesi aşk kadar, hatta ondan da fazla, insanların hayatını tayin eden bir âmil rolünü oynar” (Kerman, 2008, s. 131). Halit Ziya için *Sefile*'deki gibi Müslüman-Türk kızının kötü yola düşüşü, *Ferdi ve Şürekası*'nda bir ticarethaneye yıllarca emek veren emekçinin sosyal haklardan mahrum kalışı ve oğlunun da aynı kaderle karşı karşıya kalışı, *Bir Ölünün Defteri*'nde her ne kadar dramatik bir unsur olarak belirse de '93 Harbi ve oradaki kolunu kaybeden bir karakter, *Mai ve Siyah*'ta henüz Tanzimat romanının farkında bile olmadığı sınıf farkı sorunları “olağan” oluşlarıyla romana konu olur. Fakat

Halit Ziya romanlarının bu olağan akışı *Aşk-ı Memnu* ile son bulur. Halit Ziya'nın o güne dek konu edindiği tüm meseleler Adnan Bey konağından bakılınca görünmez olur ve anlatıcı da kendisini çekebileceği en güvenli alana çeker.

4.3. Kıvrım, Süs ve Dil.

Deleuze'ye göre monad "içeri"nin özerkliğidir. Parçası olduğu bütünden (topluluk, duyarlık, düşünce, vb.) ayrılır. Ayrılmakla kalmayıp onun tüm varlığıyla soğurulup içine alındığı mikrokozmosuna dönüşür ve "dışarı" kavramından mahrumdur.

Ama buna karşılık, cephenin bağımsızlığı, içerisi olmayan bir dışarı da vardır. Cephenin kapıları ve pencereleri olabilir, deliklerle doludur cephe, yine de boşluk yoktur, delik daha ince bir maddenin yeridir yalnızca. Maddenin kapıları ve pencereleri ancak dışarıdan ve dışarıya doğru açılırlar ya da hatta kapanırlar (Deleuze, 2006, s. 45-46).

Aşk-ı Memnu'da da "dışarı"nın/toplumsal yaşamın görmezden gelindiği, yok sayıldığı ve monadın içine giremediği görülür. Bu çalışmanın ilk bölümünde *Aşk-ı Memnu*'nun pencerelerine odaklanmasıyla elde edilen sonuç, pencerenin oradan bakan insana açıldığını gösterir. Başka bir ifadeyle, *Aşk-ı Memnu*, Halit Ziya ve arkadaşlarına "memnu" edilenlerden feragatıyla ve realizm gereği anlatması gerekenleri anlatmamasıyla var olmuştur. "Dışarı"yı değil, "daha içeri"yi göstermesi onun varoluşunun bir gereğidir.

İstibdat baskısı ve kültürel ayrılmışlıkları nedeniyle Edebiyat-ı Cedide, hem toplumun kendisini konu edinmiş hem de kendisi ile toplum arasına dilden mürekkep bir cephe örmüştür. Edebiyat-ı Cedide'nin Dekadanlık tartışmasında eleştirildiği yabancı söz dizimi, gündelik dilden kaçınıp yeni kelimeler bulma, dilde geriye gidiş ve kapalılık, onu dışarı kapatan dilin eleştirilmesidir. Romanda pencerenin insanın içine açılmasına benzer şekilde, Edebiyat-ı Cedide'de dilin kendisi yine dile açılır. Ahmet Mithat, ilk "Dekadanlar" yazısında Edebiyat-ı Cedide taraftarlarının sözcük seçimleri ve sentakslarını karikatürize ettiği bir cümleden örnekle onların ne Türkçe ne Fransızca ne Arapça yazdıklarını, herkesin anlayabileceklerini "dolambaçlı" bir şekilde ifade ettiklerini söyler (Gökçek, 2014). Tüm bu dil sentezi bir yana, dilin içinde daha seçkin bir dil oluşmuştur ve Edebiyat-ı Cedide'nin suçlandığı bu husus onların savunmasını da oluşturur. Bağlamı değişen, farklı yönlerle dağılan bu tartışmanın içinde, her ne kadar bu münakaşanın Tevfik Fikret veya Cenap Şahabettin kadar önemli bir kişisi sayılamayacaksa da, Süleyman Nesib'in savunması önemlidir. Sanatçının kendisine mahsus bir dile muhtaç olduğunu söyledikten bunun sebebini şu şekilde açıklar: "Çünkü o bildiği, gördüğü, duyduğu şeyleri; bilmeyen, görmeyen, duymayan adamların kullandığı lisan eda edemez; binaenaleyh o lisanın fevkinde kendi ilmiyle kendi hissiyle mütenasip diğer bir lisanda ifade-i meram eder" (Enginün, 2020). Metni insanlara açmaya elverişli bir araç/pencere olması beklenen, büyük gelenek ile küçük gelenek arasındaki ayrışmayı kapatabilecek "lisan-ı avam" yerine kültürel ayrışmayı pekiştiren "lisanın fevkinde bir lisan"a vurgu yapılmıştır.

Romanda pencerelerin içeriye açılmasına benzer şekilde, Edebiyat-ı Cedide'nin dili dışarıya değil yine dilin kendisine açılmaktadır. Tevfik Fikret, dilde tasfiye ile ilgili söyleyeceklerinin merkezine "lisan esas değil, vasıta" görüşünün yanlışlığını söyleyerek

başlar. Fikret, (2000) “[avamın] da kendisine hitap eden sadayı işitmek, duymak için başını kaldırmak, biraz doğrulmak, biraz yükselmek mecburiyetinde” (s. 47) olduğunu söyler. Cenap Şahabettin, her ne kadar dilin bir araç olduğunu söylese de yaptıklarını somutlaştırmak için “şato” benzetmesini kullanır. Ona göre bir şatoyu var olan malzemeyle yapmak yerine yıkıp tekrar yapmak gerekir (Cenap Şahabettin, 2011, s. 501). Terkipler ise bu binanın kurucu unsuru (erkân-ı mimarisi) değil malzemesidir ve bu görüşler Halit Ziya'nın terkipler hakkında Milli Edebiyat sonrasındaki görüşleriyle paralellik gösterir. Fakat yine de Cenap Şahabettin'in “Yeni Tabirat” yazısında belirttiği gibi dili “hülya” ve “rüya”ya uygun bir hale getirir. Böylece dili uzlaşım sal bağlamından koparır, onu bir bildirişim aracı olmaktan çıkarır. Edebiyat-ı Cedide içinde dile dair en kapsamlı ve teorik yazıları yazan Cenap Şahabettin'in her yazısından veya şiirinden anlaşılabilir bu durum, “dil”in Edebiyat-ı Cedide’de uzlaşım salıktan çıktığını, yeni bir anlam kazandığını ve üslup malzemesinden öteye geçerek vasıf kazandırdığını gösterir. Bu durum, Deleuze’de kıvrımın varlığa sadece bir ayırım değil öz kazandırması ile paralellik gösterir.

Halit Ziya ise sansür baskısına en az uğrayan kişinin kendisi olduğunu söyledikten sonra bunun sebebinin ilk önce onların “şiir ve hayale müstenid şeyler gibi” olmasında bulur. Fakat onun bu baskıdan kurtulmak için bilinçli olarak izlediği bir yol daha vardır: “Hayatın acılıklarına takarrüb ettikçe bunları bütün süslerdim” (Uşaklıgil, 2017a, s. 11). O halde “süs”, arkasında bulunana gizlemek için bir kamuflej unsurudur. Fakat Halit Ziya'nın dil hakkındaki yazılarına yoğunlaştıkça “süs”ün bundan daha fazlası olduğu, arazdan daha çok cevhere yaklaştığı, var olan sözlük anlamından daha ağır/kapsamlı bir mana taşıdığı belirginleşir.

“Unutma Beni”de genç bir kadın, eski üslubundan dolayı Halit Ziya'yı “Siz Edebiyat-ı Cedide'nin en süslü, en yüklü, en ağdalı lisanıyla yazı yazmış, bütün ömrünü o lisan içinde geçirmiş bir muharrir değil misiniz?” (2014, s. 96) diyerek yargılar ve Halit Ziya yazının sonunda aslolanın lisan olduğunu ve “kelimeler, terkipler, süsler”in (s. 99) asıl cevherin üzerindeki eğreti ilinekler olduğunu söyler. “Terkiplerden Kurtuluş” yazısında ise “her türlü süsün zararına” (2014, s. 81) olsa bile dilin terkiplerden arındırılması gerektiğini, bunun zaten yapıldığını ve terkipsizliği bir kayıp olarak görenlere dilin doğal bir gelişime sahip olduğunu hatırlatır.

Fakat Halit Ziya, dil tercihleri nedeniyle bir pişmanlık yazısı olarak da okunabilecek “Hakları Var” yazısına “Yeni neslin çocukları kendilerinden evvel gelen devirlerin yazılarında bugünün diliyle pek aykırı kalan süslü, yüklü cümlelere tesadüf ettikçe kızmakta hakları var,” diyerek başlar (2014, s. 15). Bu yazı, iki açıdan önemlidir. Birincisi, dilin yine “süs”le tanımlanmasıdır. İkinci önemiyse bu dil tercihinin kaynağına dair bir sorgulamaya girişmesidir. Ne var ki bu sorgu, estetik ve ideolojik bir saike ulaşamaz. Halit Ziya'ya göre dilin bu “süs”lü kullanımı Edebiyat-ı Cedide'yi oluşturan tüm yazar ve şairlerin “birinden ötekine sıçraya sıçraya adeta umumi bir illet halini al[mıştır]” (s. 19). Böylece süs, Edebiyat-ı Cedide dilinde basit bir ilinek değil, dilin ayırıcı vasfı olarak nitelenmeyi hak eder.

Bu noktadan sonra *Aşk-ı Memnu*'nun tüm Edebiyat-ı Cedide'nin sadece psikodinamiğini değil dilini de kendisinde topladığını da hatırlamak gerekir. Halit Ziya'nın dili Edebiyat-ı Cedide'nin dilini kendisinde özetler: "Halit Ziya'nın dili demek, Servet-i Fünun nesrinin dili demektir" (s. 117) diyen Kenan Akyüz'e (2000) göre bu dil *Aşk-ı Memnu*'da "en ileri şekli"ni alır. Kaya Bilgegil danışmanlığında yapılan bir tezde ise bu romanın Servet-i Fünun nesrini tüm özellikleriyle yansıttığı sonucuna ulaşılmıştır: "Bu devrin üslubunda görülen anlatım oyunları ve tahassüs hamulelerini yazar eserlerinde geliştirmiştir" (Bilgegil, 1986). Ne var ki Edebiyat-ı Cedide'de dil, sanat eserinin sadece estetik bir unsuru değil onun varoluşunu mümkün kılan kurucu öğelerden biridir.

Deleuze'e göre, "[s]onsuz kıvrım, maddeyle ruhu, cepheyle kapalı odayı, dışarıyla içeriği birbirinden ayırır, ya da bunların arasından geçer" (s. 56). Edebiyat-ı Cedide'nin gösterişli dili, bu anlamda barokun kıvrımlı cephesidir. Şüphesiz bu çalışmanın Servet-i Fünun estetiğini barok olarak nitelenecek gibi iddialı bir amacı yoktur. Her ne kadar bu tespitini derinleştirmese ve daha çok *Kırık Hayatlar* için kullanmış olsa da Selim İleri'nin (2011) Halit Ziya'nın üslubunu "barok bir havadan edinen" (s. 147) şeklinde nitelemesi yersiz değildir.

Rene-Wellek, edebiyatta barok kavramını etraflıca incelediği yazısını bir dönem veya eserin barok olarak nitelendirilmesindeki zorluklarını sıralayarak tamamlanmıştır (Wellek, 1998). Bir eseri/dönemi barok olarak tanımlamak için stilistik veya üslup yeterli değildir. Aynı şekilde, baroku dünya görüşü veya ideolojiden (hayat ve ruh arasındaki gerilim, hayatın asetik inkârı, din ve laiklik çatışması, sözel ifadenin yetersizliği, vb.) yola çıkmak da çelişkili sonuçlara götürecektir. Wellek, bu durum karşısında hazır bir formül sunamadığını kendisi de itiraf etmekle birlikte barokun üslup ve felsefe kesişiminde aranması gerektiğini ifade eder. Bu anlamda, Edebiyat-ı Cedide mensuplarının "dolambaçlı" nesir dilleri, anjambmanlarla ulanan mısraları, gösterişli üslupları, hayat karşısındaki asetik tavırları ve yeni değerler karşısında yaşadıkları çatışma ayrı bir inceleme konusudur. Bu çalışma bağlamında önemli olan, bir monad olarak *Aşk-ı Memnu*'da dilin monadın cephesini oluşturan bir kıvrım olmasıdır. Deleuze'e göre cephe ile içerinin, içsel ile dışsalın ayrı oluşu, içerinin özerkliği ve dışarının bağımsızlığı barok mimarinin de tanımıdır. Bu durum, hakikiyunun gereği olarak sefaletgâhları anlatmak isteyen "içeri" ile "İstibdat ve ötesi" olarak adlandırılacak "dışarı"yı ayıran dil kıvrımıdır. Deleuze, bu bağlamda barokun teorisinde ilk başvurulan isim olan Wöfflin'in barok tanımına ("cephenin çalkantılı diliyle içerinin huzur dolu sakinliği") veya Roussef'nin cephe ile içerinin ayrılığına yaptığı vurgudan örnekler verir; fakat ona göre cephe bir kontrast ögesi olmasından daha çok -tıpkı Edebiyat-ı Cedide için dilin bir vasıta değil maksat olmasına benzer şekilde- "yalnızca kendini ifade etme eğiliminde" olduğu için önemlidir (s. 47). Bu anlamda, her ne kadar Cenap Şahabettin dilin bir maksat değil vasıta olduğunu savunsa bile Edebiyat-ı Cedide'nin varoluşu onun dil ile kurduğu ilişkide saklıdır.

Diğer yandan barok kıvrım, maddeyi ikiye ayırarak üst katta Tanrı'nın ihtişamını anlatır. Düz anlamıyla zaten barok, bir gösteriş ve ihtişam üslubudur. "Viyana ve Prag'ın soylu

sarayları aristokrasinin gücünü ve politik yükseliş halindeki bir imparatorluğun hizmetinde edinmiş olduğu şanın artışını yansıtır” (Tapie, 2011). Elbette Edebiyat-ı Cedide, Tanrısal bir ihtişam vurgulamaktan uzaktır. Monarşi'yi övgü amacıyla onun muhteşemliğini vurgulamak da Edebiyat-ı Cedide sanatçılarına yakıştırılmaz. Fakat monarşi'yi, daha doğru bir ifadeyle Sultan'ı ve İstibdat rejimini olduğundan daha güçlü ve ihtişamlı gösterdiklerinden bahsetmek mümkündür. 1896'ya dek Abdülhamit'e sitayiş, tebrik ve tarih şiirleri yazan Tevfik Fikret'in (Andı, 2007) sadece “Sis” şiiri bile Fikret'in Abdülhamit'i sadece bir baskı unsuru değil, “son derece güçlü bir baskı unsuru” olarak algıladığını göstermeye yeter niteliktedir. Nitekim Saray ne denli muhteşem ve kudretli algılanır/tanıtırılrsa onun karşısındaki teslimiyet de bir o kadar mazur görülebilir hale gelecektir.

Sonuç

Aşk-ı Memnu'nun bir monad olarak yorumlamanın temel nedeni onun kapalı bir mekânda geçmesi değil, aynı zamanda karakterlerinin pencereden yoksun oluşudur. Adnan Bey, Firdevs Hanım ve tek bir istisna dışında Behlül zaten penceresizdir ve dış dünyaya kapalıdır. Ne var ki pencereden baksalar da ne doğayı ne kendi iç dünyalarını görürler. Romanın fiktif dinamiğini üreten Nihal ve Bihter ise sıklıkla pencereden, Halit Ziya'nın bu romanın ilham kaynağı olduğunu söylediği Boğaz'a bakarlar, fakat gördükleri Boğaz değil, kendi iç dünyalarıdır. Bu anlamda *Aşk-ı Memnu* karakterlerinin buldukları mekânlar, onların dışarı çıkamadıkları ve dünyanın da içeri girmediği penceresiz mekânlardır. Pencere, mimari işlevinden ziyade, psikolojik bir işlev kazanmıştır. Bu çalışmanın ulaştığı ilk sonuç, pencerelerin içeriden dışarıya değil, içeriden yine - karakterin- içeriye açıldığıdır. Bu tespit, *Aşk-ı Memnu*'yu Edebiyat-ı Cedide psikodinamiğinin bir monadı hâline getirir ve bu gerçekten hareketle monadik bir okuma gelişir.

Halit Ziya'nın İstibdat döneminde yayımladığı son romanı olan *Aşk-ı Memnu*'nun 1901'de yayımlanmasından kısa bir süre sonra *Servet-i Fünûn* dergisi kapatılır ve Edebiyat-ı Cedide'nin etkinliği son bulur. Bu roman yazıldığı yıllarda süregelen Dekadanlar tartışmasıysa, dil tercihleri nedeniyle politik hücumlara maruz kaldıkları zamanlardır. Ne var ki Edebiyat-ı Cedide'nin bundan çok önce varoluş tarzı olarak içe kapanmayı seçtiği açıktır. Bunun izahını ise sadece İstibdat ile yapmak yetersizdir. Edebiyat-ı Cedide zaten kültürel olarak Şerif Mardin'in yaptığı büyük ve küçük gelenek ayrımı arasında kendisine has bir kültür oluşturmuştur. Edebiyat-ı Cedide üzerine yapılan çalışmalar, onların kültürel ayrıksılıklarına veya İstibdat karşısındaki durumlarına değinmişlerdir. Onların toplum yerine bireyi tercih ettiklerine dair genel kanıyı paylaşıp çoğaltan örnekler sayıca daha çok olmakla birlikte, özellikle Halit Ziya'nın bireyi anlatırken toplumu anlattığını gösteren araştırmalar da mevcuttur. Fakat bu çalışma, diğer tüm soruşturma ve sonuçlarının yanı sıra, tüm bu zıt yönlü etkilerin Edebiyat-ı Cedide'nin hem toplumsal varoluşunda hem de onların sanat anlayışlarında bir çatışmaya neden olduğuna ve dilin bu bağlamda tekrar ele alınması gerektiğine dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Servet-i Fünuncular, estetik planda toplumsal meseleleri anlatmak isterler, fakat sorunlarını

anlattıkları toplum tarafından dışlanmışlardır. Edebiyat-ı Cedide'nin nevroitik bir hale benzeyen bu psikodinamiği onların "dil" ile kendilerini içeri kapatmalarını sağlamıştır. Bu çalışmanın ilk sonucundan hareketle ve aynı düşünce çizgisi takip edilerek ulaşılan ikinci sonuç, dilin estetik bir tercih olmakla birlikte, içeri ve dışarı arasında kalan Edebiyat-ı Cedide'nin varlığını mümkün kılan bir unsur olduğudur. Dil, tüm Edebiyat-ı Cedide duyarlığının estetik bir unsuru değil, onun varoluşunu mümkün kılan cevherdir. Halit Ziya'nın İstibdat baskısından kurtulmak için arkasına saklandığını söylediği "süs" ve vasıttan daha çok maksat hâline gelişiyle dil, monadı dışarı ile ayıran barok bir kıvrım hâline gelir ve ona bir varoluş da kazandırır. Her ne kadar Edebiyat-ı Cedide veya Halit Ziya'nın barok olup olmadıklarına dair bir yargıdan kaçınılsa da onların dil tercihlerinin Deleuze'un barok kıvrımlarıyla örtüşen nitelikler gösterdiğini belirtmek gerekir. Bu bakımdan *Aşk-ı Memnu*, dili ve konusuyla, başka bir ifadeyle hem anlattığıyla hem de onu nasıl anlattığıyla, bir taraftan toplumu anlatmak isteyen diğer taraftan toplumdan ayrışan bir duyarlığın monadına dönüşmüştür. Bir yasak aşkın romanı olan *Aşk-ı Memnu*, en başta Halit Ziya olmak üzere, Servet-i Fünun yazar ve şairlerine yasak (memnu) edilenlerin ve onların yasak bir bölgede var olma arzularının sonucu olarak, Edebiyat-ı Cedide psikodinamiğinin bir monadı hâline gelmiştir.

Kaynaklar | References

- Ahmet Mithat. (2018). *Ahbar-ı asara tamim-i enzar*. Dergâh.
- Akay, H. (1998). *Servet-i Fünun şiir estetiği*. Kitabevi.
- Akdik, H. M. (2018). *Modern Türk edebiyatında tabiat algısı: Servet-i Fünun dönemi (1896-1901)* [Doktora tezi]. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akyüz, K. (1999). *Modern Türk edebiyatının ana çizgileri I (1860-1923)*. İnkılap.
- Andı, F. (2007). Saray karşısında Tefik Fikret. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 37, 1-21.
- Baker, U. (2013). Tarde sosyolojisi. Ö. Doğan (Çev.) *Monadoloji ve sosyoloji* içinde (s. 5-19). Minör.
- Beyatlı, Y. K. (1970). Üç Tepe. *Eğil Dağlar* içinde (s. 316-322). Millî Eğitim Bakanlığı.
- Bilgegil, Z. (1986). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu romanında üslup çalışması* [Doktora Tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cenap Şahabettin. (2011). Yeni tabirat. İ. Enginün & Z. Kerman (Haz.) *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 3* içinde (s. 500-504). Dergâh.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü. Paradigma*.
- Çıkla, S. (2004). *Kültür değişimleri ve Servet-i Fünun*. Akçağ.
- Collingwood, R. G. (2011). *Kısaca sanat felsefesi* (T. Kabadayı, Çev.) BilgeSu.
- de Tarde, G. (2013). *Monadoloji ve sosyoloji* (Ö. Doğan, Çev.) Minör.
- Deleuze, G. (2006). *Kıvrım: Leibniz ve barok* (H. Yücefer, Çev.) Bağlam.
- Durgun, H. (2015). *Ahmet Mithat Efendi ve edebiyat*. Dergâh.
- Engin, E. (2020). İki teori, iki pratik ya da olağanüstü olağana karşı. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 18, 115-123. <https://doi.org/10.29000/rumelide.705537>
- Enginün, İ. (2020). *Yeni Türk edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. Dergâh.
- Ezik, A. (2021). *Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında kapılar, pencereler ve can sıkıntısı* [Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gökçek, F. (2014). *Bir tartışmanın hikâyesi: Dekadanlar*. Dergâh.
- Gökşen, E. (2024). Uşakzade Halit Ziya Beyefendi'de bir gün. E. Gökşen (Haz.), *Edebiyatımız Ne Hâlde: Röportajlar, Konuşmalar, Anketler* içinde (s. 47-64). VakıfBank Kültür.
- Gürbüz, Z. (2021). Madam Bovary, duyguların toplumsallığı ve "Oyunbozan" Emma. *Feminist Tahayyul Akademik Araştırmalar Dergisi*, 2, 66-96. <https://doi.org/10.57193/FeminTa.2021.066>
- Hisar, A. Ş. (1969). *Ahmet Haşim*. Varlık.
- İleri, S. (2011). Aşk-ı Memnu ya da uzun bir kışın siyah günleri. *Kamelyasız Kadınlar* içinde (s. 151-244). Everest.

- İlhan, A. (1993). *Hangi edebiyat*. Bilgi.
- Kaplan, M. (1998). *Tevfik Fikret*. Dergâh.
- Kerman, Z. (2008). *Uşaklıgil'in romanlarında batılı yaşayış*. Dergâh.
- Kıvılcımlı, H. (2008). *Edebiyat-ı Cedide'nin otopsi*. Sosyal İnsan.
- Koçak, O. (1996). Kaptırılmış ideal: Mai ve Siyah üzerine psikanalitik bir deneme. *Toplum ve Bilim*, 70, 94–150.
- Latour, B. (2007). Tarde ve toplumsalın sonu. *Tesmeralsekdiz*, 3, 34–49.
- Leibniz, G. W. (2020). *Monadoloji* (D. Çetinkasap, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür.
- Mardin, Ş. (2013). *Türk modernleşmesi*. İletişim.
- Moran, B. (1976). Bihter mi Nihal mi. *Birikim*, 11, 7–11.
- Moran, B. (2000). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1*. İletişim.
- Özkan, A.F. (2019). *Türk romanında duygular (1872-1901)* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Özkan, A.F. (2021). On Dokuzuncu Yüzyıl Türk Romanında Acıma veya Merhamet Uyandıran Bir Durum Olarak Yoksulluk, *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 5(1), 48-65. <https://doi.org/10.51117/metder.2021.9>
- Sarı Koşak, A. (2019). *Halit Ziya Hikâyelerini temaşa etmek: Manzaranın keşfiyle dışa vurulan içsellik* [Yüksek Lisans Tezi]. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Somuncuoğlu Özot, G. (2020). Bastırılmış eril otoritenin ikircikli bunalımı: Salon Köşelerinde bir istibdat dönemi anlatısı. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 20, 338–348. <https://doi.org/10.29000/rumelide.791689>
- Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat üzerine makaleler* (Z. Kerman, Haz.). Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2008). *XIX. Asır Türk edebiyatı tarihi*. YKY.
- Tapie, V.-L. (2011). *Barok* (I. Ergüden, Çev.) Dost.
- Tarım, R. (1995). Servet-i Fünun edebi topluluğunun Yeşil Yurt özlemi. *Mimar Sinan Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2, 185–203.
- Tarım, R. (2001a). Aşk-ı Memnu neyi anlatır. *Adam Sanat*, 190, 82–85.
- Tarım, R. (2001b). Servet-i fünun romanı ve Bovarizm. *Est&Non Birikimler*, 1, 87–93.
- Tevfik Fikret. (2000). Tasfiye-i lisan. İ. Parlatır (Haz.), *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde (s. 144–150). TDK.
- Turna, M. (2020). Edebiyat ve psikanaliz üzerine. *Medeniyet ve Toplum*, 4(1), 1–17.

- Türker, E. (2024). Cenap Şahabettin'in "Dekadanlar" Bağlamındaki Yazılarında Servet-i Fünun Poetikası, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 39, 460-472. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1471510>
- Uşaklıgil, H. Z. (1994). *Sanata dair* (L. A. Çanaklı ve S. Ayhan, Haz.) Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2005). *Nemide* (B. Sağıroğlu, Haz.) Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2006). *Ferdi ve şürekası* (S. Öz, Haz.) Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2015a). *Mai ve Siyah* (E. Doğan, Haz.) Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2015b). *Sefile* (Ö. F. Huyugüzel, Haz.) Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2017a). *Kırık hayatlar* (Mehmet Said Aydın, Haz.) Everest.
- Uşaklıgil, H. Z. (2017b). *Kırk yıl* (A. Uçman, Haz.) YKY.
- Uşaklıgil, H. Z. (2018). *Hikâye* (Güliden Vicir, Haz.) Dergâh.
- Uşaklıgil, H. Z. (2020). *Aşk-ı memnu* (H. İnci, Haz.) YKY.
- Uysal, Z. (2014). *Metruk Ev: Halit Ziya romanında modern Osmanlı bireyi*. İletişim.
- Wellek, R. (1998). Edebiyat bilminde barok kayramı. (S. Yüksel, Çev.) *On Dokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(11), 212-238.