

HALİT ZİYA UŞAKLIĞIL'IN  
ROMANLARINDA 'ATEŞ'İN  
TÜRLÜ HÂLLERİ  
THE VARIOUS STATES OF 'FIRE'  
IN THE NOVELS OF HALİT ZİYA  
UŞAKLIĞIL

Prof. Dr. Süheyla YÜKSEL  
Sivas Cumhuriyet Üniversitesi  
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü  
E-posta: syuksel@cumhuriyet.edu.tr  
Orcid: 0000-0001-7513-9179

## Öz

Halit Ziya Uşaklıgil *Sefile*'den başlayarak romanlarında 'ateş'i çeşitli fonksiyonlarıyla ve değişen oranlarda kullanmıştır. Bu oran bir alev figürüyle resmedilebilir. İlk üç eserde 'ateş' az, *Ferdi ve Şürekâsı*, *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu*'da daha fazla ve anlamlıdır. *Nesli Ahir*'de 'ateş' ve ateşle ilgili unsurlar çok az yer bulmuştur. *Kırık Hayatlar*'da belirlenen başlıklara uygun bir kullanıma rastlamak mümkün olmadığı gibi bu romanda 'ateş' farklı bir fonksiyonla da işlenmemiştir. Yazarın 'ateş'e daha çok kahramanlarının psikolojilerini açığa çıkarmak için müracaat ettiği görülmektedir. *Nesli Ahir* ve *Kırık Hayatlar* kalabalık şahıs kadrolarıyla bu tahlillerin derinleşmesine müsait değildir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında 'ateş'in yer alışı şekli yazarın biyografisinden, etkilendiği eserlerden ve sanatında kat ettiği yollardan hareketle yorumlanabilmektedir.

Bu makalede Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında 'ateş'in türlü hâlleri "Babasız Tüten Ocak", "Cinselleşmiş Ateş", "Mum Işığı", "Yok Edici Gücüyle Ateş" ve "Arındırıcı Gücüyle Ateş" olmak üzere beş başlık altında toplanmıştır. Bu başlıklar altında yer alan eserlerin değerlendirilmesinde yayımlanış tarihleri göz önünde bulundurulmuştur.

**Anahtar kelimeler:** Halit Ziya Uşaklıgil, ateş, mum ışığı, arınmak, yok olmak

## Abstract

Halit Ziya Uşaklıgil used 'fire' in various functions and to various extents in his novels, starting with *Sefile* [the Miserable]. The degree of this use may be visualized as a flame figure. 'Fire' is occasionally encountered in the first three works, while it is more frequent and meaningful in *Ferdi ve Şürekâsı* [Ferdinand and Partners], *Mai ve Siyah* [Blue and Black] and *Aşk-ı Memnu* [Forbidden Love]. The symbol of fire and fire-related elements are rarely included in *Nesli Ahir* [the Final Generation]. While it is not possible to encounter a similar use in *Kırık Hayatlar* [Broken Lives], the symbol of fire is also not used with a different function in this novel. It is seen that the writer resorted to fire to rather unravel the psychological state of his characters. With their numerous sets of characters, *Nesli Ahir* and *Kırık Hayatlar* are not suitable for the elaboration of these breakdowns.

The form of inclusion of 'fire' in the novels of Halit Ziya Uşaklıgil may be interpreted based on the writer's biography, his inspirations for his works, and his journey in his art.

In this article, the various states of 'fire' in the novels of Halit Ziya Uşaklıgil are gathered under five categories as "Babasız Tüten Ocak" [Stove Burning without the Father], "Cinselleşmiş Ateş" [Sexualized Fire], "Mum Işığı" [Candlelight], "Yok Edici Gücüyle Ateş" [Annihilating Fire], and "Arındırıcı Gücüyle Ateş" [Cleansing Fire]. In the analyses of the works under these categories, the publication dates of the works are taken into consideration.

**Keywords** Halit Ziya Uşaklıgil, fire, candlelight, cleansing, annihilation.

## GİRİŞ

Ateş, ilk çağlardan itibaren insanoğlunun ilgi odağındadır. Hemen her milletin mitolojisinde 'ateş'in ana motif olduğu bir öykü veya ateşle özdeşleşen bir ilah vardır. Tek tanrılı dinlerde Cehennem merkezli anlatımların olması 'ateş'in insan hayatındaki rolünün artarak devamını sağlamıştır. 'Ateş' hem huzur hem korku vericidir. Hayatı var ve yok edendir. Bünyesinde taşıdığı bu zıtlıklar sebebiyle mitolojik öykülerden itibaren 'ateş' tek başına veya güneş, kırmızı renk, ışık, şimşek, mum, kandil gibi birçok kelimelerle ilişkilendirilerek kullanılmış, 'ateş'in sembolik veya gerçek anlamı bu kelimelere de yüklenmiştir. Azra Erhat Hesiodos'un *Theogonia*'sını değerlendirirken "ateşin ilke olduğunu ne kadar düşünüp kavramış olsa da Herakleitos, ateşi bize ölümsüzleştiren filozof değil ozandır, Hesiodos'tur" (Hesiodos, 1977: 32.) der. Bu makalenin konusu olan Halit Ziya Uşaklıgil'e dair böyle bir hüküm verilemez ama yazarın 'ateş'e birden fazla anlam yüklediği görülmektedir.

Bu yazı için, Halit Ziya Uşaklıgil'in romanları 'ateş'in görünümleri çerçevesinde okunmuş, ortak özellik gösteren eserler, yayımlanış tarihleri göz önünde bulundurulurken değerlendirilmiştir. Tartışmasız, bir roman matematik işlemi yapılıp gibi kaleme alınmaz. Toplumsal ve siyasal hayat, yazarın yeteneği ve yaşadıkları, edebiyat anlayışı ve içinde bulunduğu topluluk, eserin şekillenmesinde rol oynar. Halit Ziya'nın romanlarında 'ateş'in işlenişinde de yazarın yaşadıklarının ve etkilendiği eserlerin izlerini görmek mümkündür. Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında 'ateş'in türlü hâlleri bütün bunlar göz önünde bulundurulurken yorumlanmış ve bu yorumlar; "Babasız Tüten Ocak", "Cinselleşmiş Ateş", "Mum Işığı", "Yok Edici Gücüyle Ateş" ve "Arındırıcı Gücüyle Ateş" olmak üzere beş başlık altında toplanmıştır.

### Babasız Tüten "Ocak"

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Sefile* ve *Mai ve Siyah*'ında 'ateş', 'yuva'yı çağrıştıracak şekilde yani 'ocak' olarak görülmektedir. Kısa bir iki cümle veya küçük bir paragraf hacmindeki bu görünümlere melankolik satırlarla da olsa "anne" şefkati eşlik eder. Az, yok anlamına gelmez ve bu kısa sahneler eseri yorumlamak açısından anlamlıdır.

Halit Ziya'nın ilk romanı *Sefile* aç, vücudunun ancak yarısını örten yırtık paçavralar içinde üşüyen Mazlume'nin tasviri ile başlar. Romanın ilk diyalogu Mazlume ile Mihriban Hanım arasında fakat tek taraflı olarak cereyan eder çünkü Mihriban Hanım Mazlume'ye "sefaletten kurtarma"yı (s. 15) vaat etmekte fakat karşısındakinden cevap alamamaktadır. Sonunda Mazlume teklifi kabul eder ve zor bir yolculuğun ardından Mihriban Hanım'ın evine ulaşılır. Mazlume'nin kendisine de itiraf edemediği iki temel ihtiyacı vardır; karnını doyurmak ve ısınmak. Fakat küçük kızı ve Mihriban Hanım'ı karşılayan İkbâl Hanım da, "ziyadesiyle üşüyormuş" (s. 19) gibi omuzlarına attığı pembe renkli kürke sıkı sıkı sarılmaktadır. Kısa bir tanışma

merasiminden sonra Mazlume'nin "sabahtan beri feryat eden midesi" (s. 20) memnun edilmiştir ve küçük kız "bir yatağın içinde dalgın dalgın" (s. 20) düşünmektedir. Mazlume'nin ikinci temel ihtiyacı olan "ısınmak" arzusu, onun huzur duymasını sağlayacak, 'ateş'te yanan odunların sesinin dinlendiği sıcak bir oda ile karşılanmamıştır. Çünkü isteksizce geldiği bu ev onun için "yuva" olmayacaktır. Hâlbuki Mazlume annesiyle geçirdiği yoksulluk günlerini "mangalın üzerinde yemek tenceresinin fıkır fıkır kaynayışı işitildiğini tahattur" (s. 22) ederek anmaktadır. Mazlume, annesi ile birlikte sıcak aile ortamını da kaybetmiş, annesinden ayrıldıktan sonra bir yuvası olmamıştır. Yazar, yuvayı anneyle birlikte düşünmüştür. Bu birliktelik yaklaşık 10 yıllık bir aradan sonra *Mai ve Siyah*'ta görülecektir.

*Mai ve Siyah*; bir şairin, bir neslin, hayal kırıklığının (Tanpınar, 1977: 279) romanı olarak okunabilir. Edebiyat-ı Cedide'nin manifestosu olarak düşünülebilir. Bu tarz tespitlerin sayısını artırmak mümkündür. Bütün bunların yanında *Mai ve Siyah*, 'ateş'in psikanalizi açısından yorumlanınca da dikkate değer sonuçlar çıkarabilmektedir. Bunlardan birisi "Babasız Tüten Ocak" başlığı altında değerlendirilmeye müsaittir.

Tepebaşı'nda bir yemek masasının tasviriyle başlayan eserde hemen sonra uzun bir geri dönüşle Ahmet Cemil ve ailesi tanıtılır. Eğer romanın mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi temel unsurları isminin çağrıştırdığı şekilde "mai" ve "siyah" sembolleri etrafında değerlendirilmek istenirse Ahmet Cemil'in geriye dönüşle anlatılan günleri, "mai"dir. Mutlu bir aile tablosu çizilir ama bu mutlulukta mesela, "ocaktaki ateşin yaydığı sıcaklık" yoktur. Aile fertleri "ateşin sesini dinleyerek" hüyalara dalmazlar. Hâlbuki babanın ölümünden sonra, üstelik Ahmet Cemil'in ailenin sorumluluğunu yüklediği ve bu sebeple derslere gitmek zorunda olduğu günlerde bu ev "küçücük kırmızı bakır mangalla ısınan" (s. 100) bir "yuvacık"tır (s. 100):

*Dersi olduğu akşamlar sofrada matem andıran bir sükût ile yemek yedikten sonra küçücük kırmızı bakır mangalla ısınan bu yuvacıkta annesini, kardeşini yalnız bırakarak, hatta geç kalmak korkusuyla mangalın kenarına sürülen parlak sarı cezveden hissesini alamayarak bu geceler için aldığı muşamba paltosunu giyer, 'Anne ben gidiyorum, uykunuz gelirse beni beklemeyiniz!' der, kalbinde bu eve, şu muhtasar aile ocağına bir hasret hissiyle sokağa çıkardı (s. 100).*

Yukarıdaki paragrafta yer alan "mangalın kenarına sürülen cezve"yi *Sefile*'deki, "mangalın üzerinde yemek tenceresinin fıkır fıkır kaynayışı" (s. 22) ile birlikte düşününce, Halit Ziya için "ocak" anne ile birlikteyken tütmektedir demek yanlış olmaz. Yazarın özellikle *Kırk Yıl* isimli hatıra kitabına bakınca bunu destekleyecek birçok anı görülmektedir.

*Sefile* ve *Mai ve Siyah*'taki yukarıda sözü edilen sahneler "Ocak ateşi aile birliğinin ve aşkın sembolüdür. Orada ateşi bekleyen ve besleyen, tıpkı mağara

devrinde olduğu gibi, gene bir kadın olur” (Ersoy, 2007: 54.). şeklinde evrensel bir bakışla yaklaşmak da mümkündür.

*Mai ve Siyah*'taki paragrafta Ahmet Cemil'in “mangalın kenarına sürülen parlak sarı cezveden hissesini alamayarak” (s. 100) evden çıktığı görülmektedir. Romanın olay örgüsüyle son derece uyumlu olan ayrılış eserdeki baba figüründen hareketle de değerlendirilebilir:

Orhan Koçak (1996: 136.), *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'i evin dışına çıkarmanın baba figürü olduğunu, mesleğinin avukat olmasıyla da dönemin toplumuna yabancı olan bir hukuk düzenini ailede temsil ettiğini söyler. Ocağın başında babanın olmayışı babaya yüklenen göreve ve fonksiyona uygundur.

Ayrıca Halit Ziya *Kırk Yıl*'ın ilk sayfalarında hayal meyal diyerek bir hatırayı anlatır: “İzmir'de herkes sofrada idi. Kimlerdi bilmiyorum. Ne sofrayı ne de oradakileri görmüyorum. Yalnız biliyorum ki dadımı azarlamış, bu yaramaz çocuğu niçin sofraya getirmiş diye kovmuş olacaklar. Ben başımı dadımın omuzuna koyarak, o beni uzaklaştırırken ağlıyorum” (s. 7). Bu hatıra Ahmet Cemil'in “Mangalın kenarına sürülen parlak sarı cezveden hissesini alamayarak” (s. 100) evden çıkarılmasında yazarın bilinçdışının da etkili olduğunun düşünülmesine yardımcı olabilecek niteliktedir.

Bütün bunlardan başka aynı konu Jale Parla'nın *Babalar ve Oğullar*'ında Tanzimat romanına dair yaptığı epistemolojik yaklaşımdan hareketle de yorumlanabilir. Jale Parla, (2006: 15) “Osmanlı'nın kültür normları sisteminde, bu normların mutlaklığını destekleyen kurumsal otorite zaafa düşmüştü. Gerek edebî gerekse edebiyat dışı metinleri biçimlendiren epistemolojik kuram, mutlakçı bir epistemolojik kuramdı .... Artık mutlakçı ve ataerkil bir sultanın otoritesine eskisi gibi yaslanamayan mutlakçı bir kültür, simgesel babasını arıyordu. Metinler yetimdi” tespitinde bulunur. Bu makalede incelenen eserlerin yazıldığı yıllarda, mutlak otoritesi olan bir sultan vardır fakat sanatçılar bu otoritede baba şefkatini bulamaz. Romanlardaki ocağın babasız tütmesinin arkasında bu sebebi de aramak yanlış olmayacaktır.

### “Cinselleşmiş Ateş<sup>1</sup>”

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında aşk teması daima ve üçlü aşk olarak vardır. Bu tema, marazilik derecesinde santimentalizmle işlenmiştir. Yazarın *Ferdi ve Şürekâsı*, *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu* isimli romanlarına bakınca aşk temasının ‘ateş’e dair unsurlarla birlikte işlendiği görülmektedir.

<sup>1</sup> Bu ifade Gaston Bachelard'ın *Ateşin Psikanalizi* isimli eserinin “Dördüncü Bölüm” başlığıdır. Bachelard, eserinin bu bölümünde ateşin keşfini bilimsel teorilerle değil psikanaliz üzerinden açıklar ve görüşünü eserlerden örneklerle destekler. Bu makaledeki “Cinselleşmiş Ateş” bölümü içerik olarak Bachelard'ın tespitleriyle paralellik göstermez.

*Ferdi ve Şürekâsı*'nın yayımlandığı yıllarda yazar, iş ve aile hayatında büyük sıkıntılar yaşamaktadır, İzmir'den ayrılma planları vardır ve annesini kaybetmiştir. Halit Ziya için "ocak" dağılmıştır. Bu roman yazarın ifadesiyle "buhranlı yıllar"ının (Uşaklıgil, 1969: 288) ürünüdür. Romandaki aşk üçgeninin bir köşesinde çocukluktan genç kızlığa geçen, âşık olduğu delikanlıyla evlilik hayalleri kuran, bu hayalleri gerçekleştiren fakat beklemediği şekilde sevdiği kişinin başkasına âşık olduğunu öğrenen Hacer vardır.

Hacer ismi romanın başlangıcından itibaren geçer fakat yazar genç kızı okuyucuya eserin 5. bölümünde "mukaddes bir hülya mabedi gibi" (s. 39) olan odasında tanıtır. Alev, mum, ocak, ışık, sıcaklık gibi 'ateş'le birlikte anılan kelimelerin sıklıkla kullanıldığı bu sayfalar ve anlatılanlar birkaç açıdan değerlendirilebilir<sup>2</sup>.

Hacer'in tanıtımına ayrılan 5. bölümün aşağıdaki paragrafları bu makalenin konusu olan "ateşin türlü hâlleri" açısından önemlidir:

*Oda karanlıktı, yalnız duvarın içine gömülmüş küçük bir ocağın aleleri kırmızı bir ziya neşrediyordu. Genç kız ilerledi, bir kibrit çaktı, odanın yarı ziyası içinde şeffaf bir safha gibi parlayan aynanın iki tarafındaki mumları yaktı. Şimdi oda latif, gözleri okşar hafif bir ziyayla tenevvür etti (s. 39).*

*Ocaktan bahar güneşlerine mahsus bir hararet çıkıyor, mumlar odayı bir fecir ziyası içinde tutuyordu. Bu hararet, Hacer'in vücudunu okşuyor; omuzlarından, sinesine kayarak bütün cildine ateşli buseler konduruyor, bu ziya, odanın türlü renkleri üzerinde oynayarak gözlerini taltif ediyordu. Genç kız, ziya ve hararet içinde istihmam ediyormuş gibi sıcak su içinde bulunanlara mahsus bir hazla mütelezzizdi" (s. 42-43).*

Bu tasvirdeki "ayna", 'ateş' ile birleşerek levhaya narsist bir renk katmıştır. Çünkü daha önceki sayfalarda Hacer'in ancak mavi defteriyle paylaşabildiği sevgisine babasının maddi gücü sayesinde ulaşabileceğini anlamış olmanın güveni de resmedilmiştir. Güç, enerji, büyüklük ve hareketlilik ateşin en önemli özellikleridir" (Fromm, 1992: 29.).

Bu güç ve güven gösterisinin yanında yukarıdaki paragraflar, "mumlar"dan hareketle Hacer'in yalnızlığı ve İsmail Tayfur'a sahip olamayacağı şeklinde de okunabilir. Bachelard *Mumun Alevi* (2008: 54-55.) isimli eserinde; "...iyi bir mum

<sup>2</sup> Mesela bu bölüm Halit Ziya'nın romancılığı açısından değerlendirilip yazar, romanlarının ilk bölümleriyle son bölümleri arasında organik bir bağ kurmayı sever, şeklinde bir tespit yapılabilir. Çünkü *Aşk-ı Memnu*'nun hemen ilk sayfasında başındaki "beyaz örtüye" dikkat çekilen Bihter'in romanın sonunda ölmesi, *Mai ve Siyah*'in üçüncü bölümündeki "baran-ı elmas"ın, romanın sonunda "baran-ı dürr-i siyah" olması gibi *Ferdi ve Şürekâsı*'nın başlangıcında Hacer'in mutluluğunu, hayallerini anlatmakta kullanılan "mum", "odayı ısıtan alev" romanın sonunda genç kızın ölümünü hazırlayan unsurlar olmuştur.

anısında tek başına yaşadığımız düşleri bulmamız gerekir. Alev yalnızdır, doğal olarak yalnız kalmak ister. On sekizinci yüzyıl sonunda, bir alev fizikçisi, iki mumun alevlerini yan yana getirmeye boş yere uğraşmıştı: Mumun fitillerini yan yana koymuştu. Ama iki yalnız alev büyüme ve yükselme sarhoşluğu içinde, birleşmeye yanaşmıyor ve her biri en ucunda inceliğini koruyarak, dikeylik enerjisini koruyordu. Fizikçinin bu ‘deney’inde, yanmak için birbirine yardım etmeye boş yere çabalayan tutkulu iki yüreği temsil eden sembollerin akıl almaz bir felaketi vardır” der. Bütün maddi gücüne ve hatta sevgisine rağmen Hacer yalnız kalmış, İsmail Tayfur’a duyduğu sevgi, genç adamın yüreğinde bir ateş yakamamıştır.

Bu paragrafta Hacer erotik bir levhanın figürü olarak resmedilmiş ve çağrıştırılan cinsellik oaktan yayılan ateşle sağlanmıştır. “Ateş dört unsur içinde, aktif ve eril olan iki unsurdan biridir.” (Salt, 2010: 51.) Bu görünüm eserin diğer sayfalarında çocuksuluğuyla anlatılan Hacer’e ters düşer. Burada ‘ateş’in dönüşüm ve yenilenmenin sembolü olduğu, libido ile ilgisi (Cirlot, 2001: 105.) hatırlanmalıdır. Genç kız evliliğe adım atacak yeni bir rol üstlenecektir. O zaman akıllara, benzer koşullarla evliliğe adım atmış olan bir önceki romanının kahramanı Nemide böylesine erotik levhanın figürü olarak niçin resmedilmedi sorusu gelir. Bu sorunun cevabı da Nemide’nin fedakârlığında gizlidir. O, sevilmediğini veya daha az sevildiğini anlayınca, bazı tereddütleri ve olumsuzluk çağrıştıran eylemleri olsa bile aradan çekilmeyi tercih etmiştir. Hâlbuki Hacer sevilmediğini anlayınca kendisiyle birlikte İsmail Tayfur’u da ölüme götürmek istemiştir. Hacer bu yönüyle Nemide’den ayrılır ve Bihter’e uzanır.

*Mai ve Siyah*’ın Lamia’sı da cinsel öğeler ve bu öğeleri çağrıştıracak ‘ateş’ ve ‘ateş’le bağlantılı sıfatlarla tasvir edilmiş, bu açıdan o da Bihter’in arzularının esiri olduğu sahneleri hazırlamıştır fakat Lamia, Hacer ve Bihter’den farklıdır. Çünkü o arzulayan değil arzulananıdır.

Halit Ziya Uşaklıgil *Kırk Yıl*’ında (1969: 463.) *Mai ve Siyah*’ın Ahmet Cemil’iyle ilgili olarak “Bir aşk yıldızı bir de sanat hülyası olacaktı” der. Ahmet Cemil’in “aşk yıldızı” Lamia’dır. Romanda görünürlüğü az fakat etkisi büyük olan Lamia, piyanosunun başında, Ahmet Cemil’in bakış açısıyla tasvir edilirken “aşk yıldızı” rolü belirginleştirilmiştir:

*Büyük lambanın kırmızı kalpağından yakut renginde bir ziya intişar ederek bütün bu odayı alevden renge boyamıştı. Bu kırmızı ziyanın odanın ortasında masanın etrafında ateşten bir hale teşkil ettikten sonra yavaş yavaş hafifleşerek bütün duvarlardan, eşyadan perdelerden kayarak burada bir pembe gül uyandırıyor; sonra ta piyanonun kenarına kadar gelerek Lamia’nın sırtını, omuzlarını başından arkasına dökülen kıvrırcık saçlarının dalgalarını münevver bir ihtizaz içinde sarıyor, mumların sarımtırak ziyasıyla titreşe titreşe öpüştükten sonra söniyordu. Bu gül ziyası içinde şimdi Lamia onun gözünde sihirlili bir inkişaf ile sanki*

*büyüyor, o dar omuzlar genişliyor, şu küçük başa bir vüsat geliyor, bu küçük çocuk yükseliyor, şu nahif mahlûktan o pembe renk içinde, bu rakik nağmeler arasında silkinerek, saçlarından ziya köpükleri serpererek bir genç kız çıkıyordu” (s. 141-142).*

Lamia'nın yeni açılan bir gül imajıyla verilmesi, klasik edebiyatta sevgili için sıklıkla başvurulan gonca gül mazmununun farklı bir ifadesidir. 'Ateş'le ilgili unsurlar yeni açılan gül imajıyla birlikte bu tasvire aşk ve cinsellik boyutu katmıştır.

Ahmet Cemil bu hülyadan Lamia ve Hüseyin Nazmi'nin ikazlarıyla kısa sürede uyanır. Çünkü bu eserde aşk ikinci plandadır. İlerleyen sayfalarda nişanlandığı söylenerek hayatında ve kimliğinde yeni bir safha açılan Lamia, daha önce Ahmet Cemil'in bakışıyla ve 'ateş'le ilgili unsurlardan faydalanılarak cinsel bir kimliğe büründürülmüştür. Çünkü Lamia, Ahmet Cemil'in “aşk yıldızı”dır.

Yazarın *Mai ve Siyah*'tan sonra kaleme aldığı *Aşk-ı Memnu*'da aşk teması ilk sayfalardan itibaren işlenmeye başlar. Bihter'in evliliğini sorgulamasıyla başlayan ve intiharıyla neticelenen sürecin anlatımına; kandil, soba, mum gibi 'ateş'le ilgili nesnelere ve bunların yaydığı ışık, sıcaklık, alev gibi soyut varlıklar birer dönüm noktası olarak damga vurmuştur. Bu süreç piknik dönüşü Bihter'in kendisini “kandilini bile yakamayacak” (s. 161) kadar yorgun hissettiği gece başlar. Genç kadın birbirine zıt duygular içindedir. Üvey annelik sıfatından sıkıldığını fark eder (s. 169), annesine benzememek için yemin eder (s. 171), Behlül'ü düşünmek istemez (s. 170). Bu karanlıktan kurtulmak için kandili yakar. Önce yanmakta tereddüt gösteren, “sonra birden ufak bir çıtırtıyla bir küçük ziya mevesi ihtizaz” (s. 173) eden ve odayı renk renk ışıklarla doldurarak genç kadının “karanlık bir rüyadan mülevven bir rüyaya çıkmış gibi” (s. 173) hissetmesini sağlayan kandilin odayı aydınlatma süreci, aynanın katkısıyla, Bihter'in kendi gerçeğini kabul ediş sürecidir. Bu sayfalarda koyu sarı, mavi, kırmızı camlarıyla anlatılan kandil, romanın sonunda yerini yakılamayan bir muma, odayı dolduran rengârenk ışıklar ise karanlığa bırakacaktır.

Bütün bunlardan öte, Bihter'i intihara götüren asıl sebep olan yasak aşkın anlatımında da yine 'ateş' ve 'ateş'le ilgili unsurlar ön plandadır. Bu yasak aşk “sobanın kapağında kayan kırmızı alevlerle zulmetleri titreyen” (s. 193) Behlül'ün odasında başlar. “Sobanın kapağında iki kırmızı göz”ün (s. 195) tanıklığında devam eder ve “sobanın kırmızı gözleri”nin (s. 199) büsbütün kirpiklerini indirmesiyle biter.

*Nesli Ahîr*'de aşk yasak değil gizlidir, Nüzhet Sabit'in kızı Azra'ya karşı sorumluluk hissi Server'e karşı duygularını açıktan ifade etmesine engel olmuştur. Bu romanda da 'soba' aynı *Aşk-ı Memnu*'da olduğu gibi cinsel duyguların açığa vurulduğu satırlarda vardır. Bununla birlikte *Nesli Ahîr*, aynı aşk temasının işlenişinde olduğu gibi, bu aşka 'ateş'in tanıklık etmesi bakımından *Aşk-ı Memnu*'nun sakini bir devamıdır.

Halit Ziya'nın eserlerinde 'ateş'in aşk ve cinsellikle ilişkisi, roman kahramanlarında cinsel arzularının uyanması bağlamında mekân ve fiziksel tasvirler yapılırken kurulmuştur. Bu tasvirler bir taraftan genel kabul gören 'ateş' ve cinsellik arasındaki bağlantıyı esere taşıması bakımından evrensel, diğer taraftan yazarın üslup özelliği olarak gösterilebilecek kadar kişiseldir.

### Mum Işığı

Mum ve mum ışığı 'ateş'le anılan unsurlar içerisinde ayrı bir anlam taşır. Mum alevinin dışardan gelen etkilere açık olması, her an için sönebilme ihtimali kırılğan bir psikolojiyi sembolize eder. Mum ışığıyla tamamıyla aydınlanamayan yarı aydınlık ortam hayal dünyasına açılan bir kapıdır. Mumun etrafını aydınlatırken eriyip yok olması ölüm bahasına yapılan fedakârlığı düşündürür. Bir mum yanındaki mumu dahi yakmaz, yalnız yanar, bu hâliyle mum alevi yalnızlığı simgeler. Pervanenin yanacağını düşünmeden muma doğru gitmesi tasavvufi aşk için simge olmuştur.

Bu simgesel anlatımların yanında mumun insan hayatındaki en önemli yeri yüzyıllar boyunca bir aydınlatma aracı olmasıdır. İstanbul'un havagazıyla aydınlatılması için 19. yüzyılın ikinci yarısında çalışmalar olmakla birlikte bunların büyük ölçüde sokak ve caddelere yönelik olduğu anlaşılmaktadır. (Özdemir, 2016: 19-20.) Halit Ziya'nın incelenen romanlarını yayımlandığı yıllarda İstanbul'da yaşayanlar için mum, hâlâ aydınlatma işlevini görmektedir. Dolayısıyla roman kahramanlarını ellerinde mum ile görmenin, odaların mum ile aydınlatılmasının çok da özel bir anlam taşımadığı düşünülebilir fakat yazar romanlarında zaman zaman mum ve mum ışığı ile aydınlanan odalara özel anlamlar yüklemiştir.

Yukarıdaki değerlendirmelerde mum ve mum ışığına atıflar vardır fakat "Mum Işığı" başlığı, incelenen romanlardaki mum ile ilgili özel anlatımlara ayrılmıştır: *Nemide* ve *Bir Ölüünün Defteri*'nde karşılaşılan hafif, titrek mum ışığıyla aydınlatılan odalar; *Nemide*'de genç kızın yalnızlığını sembolize eden mum alevi, *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in tükenişini yansıtan eriyen mum tasviri bu anlamda dikkat çekicidir.

Halit Ziya'nın romanlarında baba ile kız evlat arasındaki duygusal bağlılık ilk defa *Nemide*'de görülmektedir. Romana ismini veren *Nemide*'nin babası Şevket Bey güçlü görünmeye çalışır ama kızının sağlığı ile ilgili son derece kaygılıdır. Üstelik arkadaşı Tabip Osman Bey'in çağın hastalığı olarak kabul ettiği "asap", kızı *Nemide*'de de gözlenmektedir. Şevket Bey'in kaygıları iki mumla aydınlatılmış odanın duvarlarına yansır: "Koyu yeşil perdelerle örtülü olan bu oda hafif ziyalı iki mumla tenvir edilmişti. Duvarların üzerinde sandalyelerin gölgeleri korkunç bir azametle irtisam etmişti. Şevket Bey sarhoş bir adam gibi gözleri duvara dikilmiş, müthiş bir fikir takip ediyordu." (*Nemide*, 58-59)



Nemide'nin Nail'e karşı kendisine bile itiraf etmekten çekindiği duygularını gizlemek için babasından kaçarak sığındığı odası zayıf bir mum ışığı ile aydınlanmaktadır:

*Odanın içinde matemi bir sükût, amik bir zulmet hüküm sürüyordu. Kendisini o hâlde yalnız görmekten korktu. Ayağa kalkarak, karanlık içinde elleriyle yoklayarak yatağın yanındaki mumu buldu, kibriti yaktı. Lakin gözlerini açamıyordu, gözlerinin etrafı buhranın bakayası olan işmizazlarla yanıyordu. Nemide tahammül edemediği bu zayıf ziyayı hafifletmek için gözlerini süzerek mumu aldı, aynasının karşısına geçti, dirseğini mermerin üzerine dayayarak bir müddet hazin hazin kendisini seyretti. Çehresinde müthiş bir sarılık vardı, kendi manzarasından ürktü (s. 100, 101).*

Nihayet Arslan (2007: 443), "Halit Ziya ile birlikte roman kişileri belirli bir mekân ve zaman içinde yaşayan varlıklar olurlar. Artık kişiden soyutlanmış bir mekân tasviri söz konusu değildir." der. Nitekim yukarıdaki paragrafta loş bir odanın hastalıklı bir ruh üzerinde bıraktığı yıkıcı etkiyi gösterilmiştir. Aynı eserde Nemide'nin aradan çekilerek kavuşmalarını sağladığı Nail ile Nahit'in baş başa kaldıkları oda "ziya ile memlu" (s. 188) olarak nitelendirilir.

Bachelard, alevi yalnızlığın tanığı olarak gösterir: "Tek başına alev, yalnızlığın tanığıdır, alev ile hayalperesti birleştiren bir yalnızlığın tanığı. Alev sayesinde, hayalperestin yalnızlığı boşluğun yalnızlığı olmaktan çıkar. Yalnızlık, küçük ışığın lütfuyla somutlaşmıştır. Alev hayalperestin yalnızlığına ışık tutar, onun düşünceli alnını aydınlatır." (1995: 32-33). Şevket Bey'in odasını aydınlatan "iki mum" da baba ile kızın iki kişilik yalnızlıklarının işareti; Nemide'nin yatağının yanındaki zayıf ışıklı "mum" onun yalnızlığının sembolüdür.

Aynı *Nemide*'de olduğu gibi *Bir Ölüünün Defteri*'nde de ölümüyle seven iki kişiyi birleştiren bir fedakâr vardır: Vecdi. Vecdi ile okuyucu ilk önce hasta yatağında, mum ışığıyla aydınlanan bir odada karşılaşır: "Yatağın ayakucunda yanan mumun ziyaları gölgelere karışarak perdelere, yastıklara, hastanın çehresine donuk bir renk veriyor; karşıda ocakta yanan odunların kırmızı alevleri mermer taşların üzerinde acib resimler teşkil ediyordu." (s. 23) Romanın başında mumun ziyaları sebebiyle donuk bir renk alan bu çehre sona doğru yine mum ışığı eşliğinde bu defa "sarı" olarak resmedilir. Hüsam "saadetinin Vecdi'nin hayatı pahasına olduğu" (s. 117) gerçeğini öğrendiği sahnelerin can alıcı noktası da mum ışığının odaya kattıklarıdır.

*Aşk-ı Memnu*'da ise Bihter'in Behlül tarafından terk edildiğini ve tükenmekte olduğunu kabul ettiği gece odasında yavaş yavaş eriyen bir mum vardır:

*Hiçbir şey düşünmeksizin hemen uyumak istiyordu; sonra gözleri açılarak ötede, söndürülmek tahattur olunmaksızın bırakılan muma dikildi; mumu hep bir kenarından sızarak yavaş yavaş onun hayatına damlayan birer telehhiif katresiyle ağır ağır, başa (kaplumbağa kabuğundan yapılmış veya bu kabuğu andırır biçimde olan) tarağa akıyordu. Her dakika kalkıp*

onu söndürmek isteyerek fakat vücudunu gevşeten azim bir rehavetle bu işi bir dakika sonraya bırakarak, gözleri oraya mihlanmış, fikri boş, uzun uzun bu ağlayan muma baktı (s. 309-310).

Bihter'in mumu ağlıyor olarak düşünmesi onun psikolojisini yansıtmaktadır. Eriyen mum, Bihter'in tükenmekte olduğunun simgesel anlatımıdır ve bu da romanın sonuna işaret eder.

*Nesl-i Ahîr* kalabalık şahıs kadrosuyla yazarın daha önceki eserlerinden ayrılır. Bu eserin müzisyen genci İrfan, melankolik kişiliğiyle Halit Ziya'nın diğer romanlarındaki karakterlere yakındır. Babası oğlunun müzik eğitimi için yurt dışına gitmesini sağlamış, bunda siyasi bir duruş arayan yönetim tarafından sürgüne gönderilmiştir. İstanbul'a döndüğü zaman babasına dair bilgi edinmeye çalışan İrfan sonunda annesinden bir telgraf alır. Bu telgrafı "muma yaklaştırarak" (s. 289) okur ve "İstanbul'a müteveccihen hareket ediyorum" (s. 289) cümlesi dikkatini çeker. "İrfan dizleri gevşemişçesine, mumun ziyasıyla daha uçuk görünen çehresi sapsarı, gözlüklerinin altında gözleri bir buluta bulanarak, Nüzhet'in odasındaki tek koltuğa" (s. 290) çöker. Yazar, kahramanının tükenme noktasına gelen psikolojisinin dış görünüşüne yansıyan hâlini tasvir ederken yine mum ışığına müracaat etmiştir.

Halit Ziya Uşaklıgil, "olmayan, yanmayan veya yakılamayan mum"u *Nemide*'de Nahit'in yalnızlığını, *Ferdi ve Şürekâsı*'nda Saniha'nın yoksulluğu ve çaresizliğini anlatmak için kullanmıştır.

Mum ışığı ve bu ışıkla yarım aydınlanan odalar, Halit Ziya'nın santimental roman kahramanlarının kendileriyle ilgili gerçeği idrak ettikleri veya hayatlarını olumsuz şekilde yönlendirecek haberleri aldıkları mekânlardır.

### **Yok Edici Gücüyle Ateş**

Halit Ziya Uşaklıgil'in eserlerinde yok edici gücüyle 'ateş' *Ferdi ve Şürekâsı*'nda görülmektedir. Romanın sonunu bilinçli olarak çıkarılan yangın hazırlar. Eserdeki bu yangın sahneleri üç bölüme ayrılabilir:

Yangının başlaması, yayılması ve Hacer ile İsmail Tayfur'un bu süreçteki tavırları,

Yangının bütün evi kaplaması ve Ferdi Efendi'nin tepkileri,

İsmail Tayfur'un bahçede yangını teması, yangının sönüşü ve Hacer'in fiziksel görünümü.

Burada, yukarıdaki tasnif esas alınarak değerlendirmeler yapılacak; bu değerlendirmelerde yangının tanığı olan roman kahramanları ve yangın sahnelerinin tasviri göz önünde bulundurulacaktır.

*Ferdi ve Şürekâsı*'nda sonun başlangıcı denilebilecek yangın, Hacer'in İsmail Tayfur ile Saniha arasında bir gönül bağı olduğunu öğrenmesinin ardından yaşanan

tartışmanın sonunda elindeki mumla cibinliği tutuşturmasıyla başlar. Hacer'in dimağını kaplayan "öldürmek" (s. 180) düşüncesi İsmail Tayfur'un "Ben gidiyorum" (s. 180) demesiyle netleşir. Genç kadının fikrinden "bir şimşek" (s. 181) geçer. Yazar Hacer'in kararlılığını "Şimdi ne yapmak istediğini biliyordu!" (s. 181) cümlesiyle okuyucuya iletir. Hacer'in bundan sonra yaptıklarını bilinçdışı yönetmektedir. Önce masaya bıraktığı mumu alır, "tam bir sükûnla, dudaklarında bir tebessümle" (s. 181) cibinliği tutuşturur.

Halit Ziya parlayan, uçan, sönmüş gibi durup tekrar parlayan, tavana doğru çıkan alevleri âdeta bir dans figürü gibi tasvir eder. Bu satırlar bir yönüyle Halit Ziya'nın tasvir kabiliyetini yansıtmaması bakımından önemlidir. Diğer yönüyle bu sahnenin seyircileri olan Hacer ve İsmail Tayfur'un tepkilerini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. İsmail Tayfur bütün olanları "donuk" gözlerle seyretmekte, sadece zaman zaman "anahtar", "gideceğim" demektedir. Bu davranış tarzı, pasif kişiliğiyle dikkat çeken, kendisiyle ilgili verilen kararların âdeta seyircisi olan İsmail Tayfur ile uyum içindedir. Hacer'in parmağına takılı olan anahtarı almak için uğraş verdiği saniyelerde ise İsmail Tayfur'u "idrakinin haricinde hayvani bir his" (s. 182) yönetmektedir. Bu arada pencerenin perdesi düşer, ayna çatlar. Şahika Karaca (2019: 208.) bunları, Hacer'in gerçeklik ilkesinden kopması, bilinçdışının aktif olması olarak yorumlar. Bu yorum, İsmail Tayfur da gerçeklik ilkesinden kopmuştur, şeklinde genişletilebilir. Nitekim yazar birkaç paragraf sonra İsmail Tayfur'u "zavallı, deli" olarak niteleyecektir. Şuurun kaybedilişini bir kaçış olarak değerlendirmek ve pasif İsmail Tayfur karakteriyle örtüştüğünü söylemek gerekir. Bu davranış biçimi Halit Ziya neslinin hayat karşısındaki tavrını yansıtır.

"Yaptığı şeyi müsterih seyretmek istiyormuş gibi sedirin üzerine" (s. 181) uzanmış olan Hacer yangının bir diğer seyircisidir. Bachelard, (1995: 21)'ateş' karşısında kurulan hayali, "ateş aşkı ile saygısının, yaşama içgüdüğü ile ölüm içgüdüğü'nün birleştiği gerçek bir karmaşa" olarak belirler ve bunu Empedokles Karmaşası olarak isimlendirir.

*Ferdi ve Şürekâsı'nın* bu satırlarında Hacer'in benzer duygular yaşadığı görülebilir. Mesela başkası için terkedileceğini anlayan genç kadını yangın çıkarmaya ve kapıyı kilitleyip anahtarı vermemeye yönelten duygu intikam ve ölüm içgüdüğüdür. "Hacer'in vücudunu şedit bir rase sarstı, ateş gözünün önünde müthiş bir ejder gibi şişiyor, cehennemi nefesiyle vücuduna dokunuyordu. Genç kız sapsarı kesildi, dudakları titredi, dizlerinde bir gevşeklik duydu." satırları Hacer'in korkusunu ifade eder. 'Ateş'e saygının temelinde 'ateş' korkusu vardır. (Bachlerad, 1995: 16) Odanın "ateşten mürekkep bir duman içinde" (s. 183) kalmasının ardından Hacer'in "tiz, müthiş" feryadı yaşama içgüdüğü'nün işaretidir. Yazarın "baştan aşağı ateşten safha kesilmiş" odanın kapısında Hacer'i "İsmail Tayfur'un ayaklarına"

yıkılmış olarak tasvir etmesi, bu bölümde satır aralarına sıkıştırılmış olan “karşılıksız” aşkın resmedilmesidir.

İsmail Tayfur’un tavrı Halit Ziya’nın roman özellikleri açısından, Hacer’in tavrı ateş’in psikanalizi açısından anlamlıdır. Denilebilir ki Halit Ziya aynı sahnede hem kendine özgü hem de evrensel olmayı başarmıştır.

İsmail Tayfur’un kucağında Hacer ile âdeta bir hayalet gibi evden çıkmasının ardından yazar dikkatleri sofadaki yangına ve Ferdi Efendi’nin davranışlarına çeker. Hacer ile İsmail Tayfur’un donuk ve şuursuzca yangını seyretmelerinin aksine Ferdi Efendi’nin yangınla imtihanı tasvir edilirken mücadele eden bir kişi ile karşılaşılır. Yazar önce Ferdi Efendi’yi “kızıl bir alev suretinde gürleyerek uçan” servetini yeisle izlerken yanmakta olan eşyalarıyla ve âdeta onlardan medet umar şekilde baş başa bırakmıştır. “Düşmeye hazırlanan levhalardan, yaprakları tutuşmuş saksılardan, işkence içinde kollarını kıvrarak yanan iskemlelerden istimdat ediyormuş gibi bir hüsrana nazarıyla etrafına bakan” (s. 184) Ferdi Efendi’nin hareketsizliği uzun sürmez, yazar onun hareketsizliğini değil, “cehennemî havasıyla vücudunu ihata eden” ‘ateş’e rağmen kasasını kurtarmaya çalışmasını ön plana çıkarır. Onun bu mücadelesi de romanda çizilen Ferdi Efendi karakterine uygundur ve okuyucunun zihnindeki Ferdi Efendi kızını mı, parasını mı daha çok seviyor ikilemini ikincisi lehine şekillendirir.

Bu ‘ateş’ sahnelerinin sonucunda ise sönmekte olan yangına ve bütün güzelliğini kaybetmiş Hacer’e şuursuzca bakan İsmail Tayfur vardır. Bu sahne kişilerin yaptıkları açısından değil yangının tasviri açısından dikkat çekicidir. İsmail Tayfur kolunda Hacer’i sürükleyerek kimse tarafından fark edilmeden, hayal gibi bahçeye çıktıklarının belirtildiği satırlardan itibaren anlatım, şuurunu kaybetmiş birisinin bakışına bırakılmıştır. Bu bakış bazen yangına bazen Hacer’in yanmış bedenine yönelir. Zeynep Uysal’ın (1996: 112) “gotik unsurlar” barındırdığını söylediği bu tasvirde kahkaha ile hıçkırık, ölümle hayat, aşk ile intikam, güzel ile çirkin yan yanadır.

Halit Ziya’yı bu kadar ayrıntıya yönelten sebep sanat anlayışında aranabilir. Yazar *Hikâye*’sinde (1998: 95-127) realist yazarların en ufak ayrıntıya dikkat etmelerini sitayişle vurgulamış ve bu ufak ayrıntılar sayesinde roman kişilerinin okuyucuların zihninde yer ettiğine dikkat çekmiştir. Kendisi de böyle bir etki bırakmak istemiş olmalıdır.

Burada sözü yine yazarın hatıralarına getirmek de anlamlı olabilir. Hatıralarında yazarın böyle bir olaya değil ama bu şekilde yazıma zemin hazırlayan vakalara şahit olduğuna dair ipuçları vardır: *Kırk Yıl*’da (1969: 115) “Fertleri çok olan bütün ailelerde olduğu gibi bizde vukuat hiç eksik olmuyordu; vukuat hele ölümün vakit vakit yaptığı yıkıntılar... Çıldırın veya verem olan genç kızlar, bir kaza sonunda yanan genç analar...”dan söz eder. Kahramanlarını bizzat tanıdığı “Gerilere Doğru” (1991: 94-96)

isimli hikâyesinde ise daha önce öldürdüğü kedilerin kendisini takip ettiği zannıyla halüsinasyonlar gören Affan'ın o dakikalarına şahitlik ettiği görülmektedir. Denilebilir ki Halit Ziya'nın dinledikleri ve gözlemledikleri bahçede yangını temaşa eden "deli" İsmail Tayfur'u tasvir ederken kendisine yardımcı olmuştur.

Odada başlayan, sofaya sıçrayan ve bütün evi kaplayan yangın tasviri bütünlük arz eder. Mesela, Yangının başladığı odada alevler duvarı kaplayan kumaşların üzerinden uçar, halının üstüne dökülür, bir ara sönmüş gibi durur. Her şey geçici gibidir. Bütün vahametine rağmen oda kasvetli değildir. Bu bölümü ürkütücü kılan 'ateş'in "müthiş bir ejder gibi" şişerek "cehennemî nefesiyle" (s. 182) Hacer'i korkutmasıdır. Bu ejder figürü sofadaki yangında da vardır. Bu defa "isabet ettiği noktayı yakıp götüren" ejder, Ferdi Efendi'nin "cisminden bir parçasını, hayatından bir kısmını" (s. 184) koparmaktadır. 'Ateş' sahnelerinin son bölümünde yangın âdetâ bir 'ateş' deryası, dalgalar da savaştan bir ejderha olarak tasvir edilir. (s. 188)

Mitolojik öykü, masal ve destan gibi anlatılarda sıklıkla karşılaşılan ejderha motifini çağrıştıran bu tasvirler<sup>3</sup> *Ferdi ve Şürekâsı*'nın estetik değeri bakımından büyük bir anlam ifade etmez fakat esere derinlik katar.

### Arındırıcı Gücüyle Ateş

"Ateş dönüştürücü (yakıcı) ve arındırıcı bir unsurdur" (Salt, 2010: 53.). *Mai ve Siyah*'ta 'ateş' bu fonksiyonuyla da yer alır. Sobadaki kâğıtların tutuşturulmasıyla başlayan, içine atılan kitap sayfalarıyla canlanan ve işlevini tamamladıktan sonra sönen 'ateş', simgesel olarak Ahmet Cemil'in 'sanat hülyası'nın da tükendiğinin anlatımıdır. Fakat yazar bu pasajda "bir tür 'katharsis'i hedeflemektedir" (Koçak, 1996: 145.). Çünkü bu eser için kurduğu hülyaların çocukluk olduğunu düşünerek utanan ve feda ettiği günlerinden pişmanlık duyan Ahmet Cemil'in utancından ve pişmanlıklarından kurtulması gerekmektedir. O da ancak bu pişmanlığın ve utancın nesnesi olarak gördüğü kitabını yok ederek mümkün olmuştur. Tasvirdeki "meyyit sima", "azap", "kıpkırmızı ateş" gibi kelimeler ölüm, günah, ceza ve sonunda vaat edilen arınmayı çağrıştırmaktadır.

*Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in kitabını yaktığı satırlar, *Ferdi ve Şürekâsı*'ndaki yangın tasviriyle benzerlik göstermektedir. Birbiri ardı sıra gelen bu eserlerdeki benzerliği yazarın bir anlatım tarzı olarak tespit etmek gerekir. Mesela Hacer, ölümüne

<sup>3</sup> Mesela, Rodoslu Appolonios'un Yunan mitolojisindeki Altın Post'un aranişi serüvenini nakleden *Argonautika* isimli eserinde İason'un, tunç toynaklı, burunlarından ateşler fışkıran boğalarla savaşının anlatıldığı satırlardaki gökyüzüne yükselen alevler, fırtınalı deniz, yeraltından fışkıran tehlike (Appollonios, 2021: 129-132.) gibi öğeleri *Ferdi ve Şürekâsı*'ndaki yangının özellikle son kısmının tasvirinde görmek mümkündür. Halit Ziya Uşaklıgil'in bu eseri okumuş olması kuvvetle muhtemeldir. *Kırk Yıl*'ında okumaya merakından, kitaba ulaşmak için yaptığı fedakârlıklardan ve bazılarının ismini de sayarak geniş okuma yelpazesinden söz eder. Yıllar sonra Darülfünunda verdiği Yunan Tarih-i Edebiyatı dersinde bu serüveni eski Yunan edebiyatının üç büyük kasidesi arasında sayacaktır.

sebepler olacak yangını “müsterih” seyrederek. Ahmet Cemil kitabının yaprakları yanarken onlara “acı bir hande” ile bakar. Bu seyir hâli, hayal kırıklığına uğrayan iki gencin hayattan intikam almaları olarak yorumlanmalıdır. Ferdi Efendi’nin sandalyeleri, “işkence içinde kollarını kıvrarak”, Ahmet Cemil’in kitabı, “ıstıraptan kıvrılarak kolları büküle büküle” yanmaktadır. Yanan bu nesnelere Ferdi Efendi ve Ahmet Cemil’in hayatında ne kadar önemli yer tuttuğu düşünülünce, işkence çekenin Ferdi Efendi, ıstırap duyanın Ahmet Cemil olduğu sonucuna varmak güç olmayacaktır.

*Mai ve Siyah*’ın vaka kuruluşu, mesajı, temaları açısından önemli olan bu pasajı, içinde yer alan öğeler bakımından Goncourt Kardeşler’in *Manette Salomon*<sup>4</sup> isimli eseriyle karşılaştırmak mümkündür. Unutmamak gerekir ki, “Karşılaştırma rastgele iki eser üzerinde yapılmaz, söz konusu eserlerin ‘karşılaştırılabilir’ özellik göstermesi istenir. Bu özellik ise konuda, motifte, anlatım tekniğinde benzerlik, etkilenme vb. ilişkiler varsa ya da var gibi geliyorsa mevcuttur” (Aytaç, 2001: 93.) .

Goncourt Kardeşler’in *Manette Salomon* isimli eserinin kahramanlarından birisi Coriolis “kuvve-i zekâ eshabından bir ressamdır, zevcesi onu bir resim taciri hâline getirmek ister. Para kazanmak için sarf-ı ruha mecbur eder” (Uşaklıgil, 1998: 116) Zamanla Coriolis geldiği duruma isyan eder ve tablolarını yakar. Benzer bir süreci Ahmet Cemil’in de yaşadığını hatırlamak gerekir.

Birer roman kahramanı olarak Coriolis ile Ahmet Cemil’in karşılaştırılması belki ilgi çekici sonuçlar doğuracaktır fakat burada dikkat çekilmek istenen Coriolis’in tablolarını, Ahmet Cemil’in kitabını yakış sahnesidir.

Romanların, dolayısıyla bu sahnelerin kahramanları sanatkârdır: Coriolis ressam, Ahmet Cemil şair. Coriolis, sanatını ihmal ederek ticari kaygıyla resimler yapar ve tükendiğini fark eder. Ahmet Cemil de Lamartine’i, Musset’yi hayal ederken “hiçbir ifade meziyetine yahut fikir zarafetine malik olmayan” (s. 81) “Hırsızın Kızı”’nı tercüme etmek zorunda kalır “bu meşguliyetten duyduğu nefret çalıştığı müddeti azap hâline” (s. 81) getirir. Her ikisi de radikal karar alır ve hayallerini yükledikleri eserlerini yakar. Bu eylemlerin tasvirinde benzerlikler vardır. Coriolis, kapağını açtığı ocağa tablolarını birer birer atar, “boya ve yağla dolu tabloların bükülüşünü” (Uşaklıgil, 1998: 125) seyrederek. “Eserlerinin bu ölümünden mutlu oluyormuş gibi” dir. (Uşaklıgil, 1998: 125) Tablolardan geriye kalanları maşayla ezer ve kendisi “sedirin üzerine parça parça olmuş gibi” düşer (Uşaklıgil, 1998: 125).

<sup>4</sup> Bu eser Türkçeye aktarılmamıştır (Çiltaş 20 Ocak 2020 *Manette Salomon*, “uzanmış boylu boyunca bir ceset gibi”).

Karşılaştırma Halit Ziya Uşaklıgil’in bizzat tercüme ederek *Hikâye* isimli eserine aldığı bölüm üzerinde yapılacaktır.

Ahmet Cemil de kitabından yapraklar kopararak sobaya atmış, kâğıtların “ıstırabından kıvrılarak kolları büküle büküle” (s. 384) yanışını temaşa ederken “şiiirinin şu intiharı temaşasından cehennemî bir zevk” (s. 384) duymuş, yanan kitapla beraber “bütün hayatının yalanlarını boğup öldürdüğüne tam bir kanaat” (s. 384) duyduktan sonra sobanın kapağını kapatmıştır. Her iki sanatçının da yaptığı pasif isyandır ve o güne kadar hayat karşısında aldıkları edilgen tavra uygundur.

Halit Ziya Uşaklıgil *Sanata Dair*'de (1963: 102-110.) Goncourt Kardeşler'den övgüyle söz eder. Yazar, hayranlık duyduğu bu yazarlardan etkilenmiş görünmektedir. *Manette Salomon*'un henüz dilimize aktarılmadığı düşünülürse Halit Ziya'nın Batı edebiyatını çok iyi bildiğini ve dikkatli bir okuyucusu olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır.

### SONUÇ

Halit Ziya Uşaklıgil *Sefile*'den başlayarak romanlarında 'ateş'i çeşitli fonksiyonlarıyla ve değişen oranlarda kullanmıştır. Bu oran bir alev figürüyle resmedilebilir. İlk üç eserde 'ateş' az, *Ferdi ve Şürekâsı*, *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu*'da daha fazla ve anlamlıdır. *Nesl-i Ahir*'de 'ateş' ve ateşle ilgili unsurlar çok az yer bulmuştur. *Kırık Hayatlar*'da bu makalede belirlenen başlıklara uygun bir kullanıma rastlamak mümkün olmadığı gibi bu romanda 'ateş' farklı bir fonksiyonla da işlenmiştir. Yazarın 'ateş'e daha çok kahramanlarının psikolojilerini açığa çıkarmak için müracaat ettiği görülmektedir. *Nesl-i Ahir* ve *Kırık Hayatlar* kalabalık şahıs kadrolarıyla bu tahlillerin derinleşmesine müsait değildir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında 'ateş'in yer alış şekli yazarın biyografisinden, etkilendiği eserlerden ve sanatında kat ettiği yollardan hareketle yorumlanabilmektedir.

*Sefile*'de 'ateş'e aile birliğini çağrıştıracak şekilde, yani “ocak” olarak fakat geleneksel aile yapısının aksine anne ile yer verilmiştir. Daha sonra yayımlanan *Nemide, Bir Ölünün Defteri* ve *Ferdi ve Şürekâsı*'nda 'ateş' bu fonksiyonuyla yer almaz. Çünkü bu romanlarda kuvvetli bir anne figürü yoktur.

1895'te yayımlanan *Ferdi ve Şürekâsı*'nda Hacer'in odasındaki ocaktan yayılan sıcaklık cinsellik çağrıştıracak öğelerle birlikte işlenmiş, bu yönüyle *Aşk-ı Memnu*'yu hazırlamıştır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Ferdi ve Şürekâsı*, *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu*'da kahramanlarının tükenişini 'ateş'in ana motif olduğu tasvirlerle anlattığı görülmektedir. *Ferdi ve Şürekâsı*'nda psikolojik tahliller vardır fakat okuyucu kahramanının vereceği karara tam olarak hazırlanmamıştır, ikna edilmelidir. Bu sebeple yangın tasviri uzun ve dehşet vericidir. *Mai ve Siyah*'taki hayal kırıklıklarına Ahmet Cemil'in romantik ve pasif tavrı zemin hazırlamıştır ama unutmamak gerekir

ki onun iradesi dışında gelişen olaylar da vardır. Ahmet Cemil 'ateş' karşısında bunların kısa ve duygusal bir muhasebesini yapar. *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in tükenişi 'ateş' ve "mum alevi"nin tanıklığında daha önceki sayfalarda anlatılmış, okuyucu sona hazırlanmıştır. Artık 'ateş'in karşısında muhasebeye gerek kalmamıştır ve Bihter kesin bir hamle ile hayatına son verir.

Bu aşamalar yazarın geçen zamanla aynı motifi daha ustaca kullandığını, kahramanlarının iç dünyasına yöneldiğini, başka bir deyişle ustalık dönemine girdiğini göstermektedir.

#### KAYNAKÇA

- Arslan, Nihayet (2007). *Türk Romanının Oluşumu*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Aytaç, Gürsel (2001). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bachelard, Gaston (1995). *Ateşin Psikanalizi*. (çev. Aytaç Yiğit). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bachelard, Gaston (2008). *Mumun Alevi*. (çev. Ali Işık Ergüden). İstanbul: İthaki.
- Cirlot, J. E. (1971). *A Dictionary Of Symbols*. London: Routledge.
- Çiltaş, Şule (20 Ocak 2020). *Manette Salomon Uzanmış Boylu Boyunca Bir Ceset Gibi*. <https://t24.com.tr/k24/yazi/manette-salomon-uzanmis-boylu-boyunca-bir-ceset-gibi,3553> (Erişim Tarihi: 1.04.2022).
- Ersoy, Necmettin (2007). *Semboller ve Yorumları*. İstanbul: Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri.
- Fromm, Erich (1992). *Rüyalar, Masallar, Mitoslar (Sembol Dilinin Çözümlemesi)*. (çev. Aydın Arıtan-Kaan H. Ökten). İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Hesiodos (1977). *Hesiodos Eseri ve Kaynakları*. (çev. Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Karaca, Şahika (2019). *Kötücül Kadın*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Koçak, Orhan (1996). "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme". *Toplum ve Bilim*. S. 70. s. 94-150.
- Özdemir, Naziye (2016). "İmparatorluktan Cumhuriyete Türkiye'de Elektriğin Tarihsel Gelişimi (1850-1938)". *Osmanlı Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*. S. 3. s. 17-32.
- Parla, Jale (2006). *Babalar ve Oğullar (Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rodoslu Appollonios (2021). *Argonautika*. (çev. Ari Çokona). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.



Salt, Alparslan (2010). *Neo-Spiritüalist Yaklaşımlarla Ezoterik Bilgilerin Işığında Semboller*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Uşaklıgil, Halit Ziya (1963). *Sanata Dair IV*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Basımevi.

Uşaklıgil, Halit Ziya (1969). *Kırk Yıl*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi.

Uşaklıgil, Halit Ziya (1991). *İzmir Hikâyeleri (Anısal Öyküler)*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Uşaklıgil, Halit Ziya (1998). *Hikâye* (haz. Nur Gürani Arslan). İstanbul: YKY.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2005). *Nemide* (haz. Ö. Berna Sağıroğlu). İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2006). *Sefile* (haz. Ö. Faruk Huyugüzel). İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2009). *Nesl-i Ahîr* (haz. Alev Sınar Uğurlu). İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2013). *Mai ve Siyah* (haz. Enfel Doğan). İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2016). *Bir Ölüniün Defteri* (haz. Orhan Oğuz). İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2020). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: Can Yayınları.

Uysal, Zeynep (1996). *Metruk Ev*. İstanbul: İletişim Yayınları.