

FERHUNDE KALFA'DA ANLATIM TEKNİĞİNİN PARÇASI OLARAK SEMBOLLEŞTİRME

Veysel ÖZTÜRK

Özet: Türk roman yazımının öncülerinden birisi olarak Halit Ziya Uşaklıgil Türk edebiyatının modernleşmesinde çok önemli rol oynar. Aralarında oldukça başarılı örneklerin yer aldığı iki yüzden fazla kısa öykü yazmış olmasına rağmen Uşaklıgil'in Türk öykücülüğüne katkısının göz ardı edilmiş olması dikkat çekicidir. Oysa Uşaklıgil, kullandığı anlatım teknikleri ile Türk öykücülüğünde de çok önemli yenilikler getirir. Bu yenilikler arasında bilhassa sembolün çok yönlü işlev gösterecek biçimde inşası öne çıkar. Yazar metinde sembolleri birden fazla göndermeleri içerecek ve bu göndermeler bir bütün olarak tutarlılık gösterecek biçimde inşa eder. Daha da önemlisi sembol öyküde yazarın özenle kurduğu metinsel hakikate okurun ulaşmasında bir aygıt görevi görür. Uşaklıgil'in sembolleştirmeyi bu şekilde kullanışı, okuru edilgen kılan her şeye kadir anlatıcıdan, metnin alımlanması ve tüketiminde okura görev biçen bir anlatıma geçiş demektir. Bu makalede, *Ferhunde Kalfa* öyküsü üzerinden, yazarın Türk öykü yazımına yeni ve modern bir sembolleştirme getirdiği ve daha da önemlisi bu sembolleştirmeyi anlatım tekniğinin temel parçası hâline getirdiği gösterilmeye çalışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Halit Ziya Uşaklıgil, modernleşme, kısa öykü, sembol, anlatım tekniği, Ferhunde Kalfa.

Symbolization as a Part of Narrative Technique in Ferhunde Kalfa

Abstract: As a pioneer of the Turkish novel, Halit Ziya Uşaklıgil played a crucial role in the modernization of Turkish literature. Nonetheless, his contribution to the Turkish short story has been neglected by scholars and literary critics, although he has more than two hundred short stories. However, Uşaklıgil makes great changes in Turkish short story writing by applying new narrative techniques. Constructing multidirectional symbols is in the most important one among them. He sets up symbols in such a way that they include more than one implication and these implications have a consistency as a whole. More importantly, symbols function as a literary device to convey the textual truth which the author constructs conscientiously. Having such symbolization is a cornerstone in transition from an omnipotent narrator which forces the reader to be passive within the narration in which the author assigns duty to the reader in reception and consuming of the text. In this article, I focus on one of his well-known stories, *Ferhunde Kalfa*, and I argue that he brought a new and modern symbolization to Turkish story writing, and made it a basic feature of narrative technique.

Key words: Halit Ziya Uşaklıgil, modernization, short story, symbol, narrative technique, Ferhunde Kalfa.

Giriş

Halit Ziya Uşaklıgil'in Türk romanındaki öncülüğünün, Batılı edebiyatları kendisine model alan Türk edebiyatının ilk kez modeli yakalayışında oynadığı rolden ileri geldiği pek çok kez dile getirilmiştir (Tanpınar, 1977, ss. 275-278; Kerman, 1995, s. 69). On dokuzuncu yüzyılın sonlarında yazılan *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu*, Türk romanının artık Batılı muadilleriyle arasındaki mesafenin ortadan kalkışını müjdeleyen anlatılardır. İlk eserlerini henüz rüştiyede bir öğrenci iken *Hazine-i Evrak* ve iki arkadaşıyla beraber çıkardığı *Nevruz* dergileri ile *Hizmet* gazetesinde tefrika etmeye başlayan Halit Ziya'nın en verimli dönemi 1896-1900 yıllarıdır. Edebiyatın modernleşmesinde bilhassa edebî kaygılarıyla hareket eden, ilk fikir birlikteliği olan ve bugün için edebiyat tarihinde Servet-i Fünun olarak anılan neslin bir üyesi olarak Halit Ziya'nın bu dört yıllık sürede yukarıda sözünü ettiğim romanları da dâhil olmak üzere çok sayıda eseri *Servet-i Fünûn*'da tefrika edilir.

Diğer taraftan bir roman yazarı olarak Uşaklıgil'in bu büyük ünü, öykü yazarı Uşaklıgil'i gölgede bırakmış gibidir. İki yüzden fazla öykü yazan bu önemli yazarın öykücülüğüne, neredeyse unutulduğunu gösteren ilginç bir veriden söz ederek başlamak yerinde olur. *Varlık* dergisinin altmışıncı kuruluş yılı vesilesiyle Feridun Andaç'ın yaptığı Çağdaş Türk öykücülüğünün oluşum ve gelişimini yönlendirenlerle ilgili bir soruşturmayı cevaplandıran otuz iki eleştirmen, yazar ve şairden hiçbirisi, adını zikrettikleri otuz sekiz öykü yazarının arasına Halit Ziya'yı katmaz (Andaç, 1989). Bunu yalnız modern Türk öykücülüğünün dikkatsizliği ile açıklamak da olası değildir. Halit Ziya'nın kendisi için öykü genel olarak romanlaşmamış, eksik bir anlatı gibidir. Yazarın edebiyat eleştirisi açısından ilk metinlerden olan *Hikâye* eserinde hikâyeyi roman kavramı için kullanması, öykü için ise fikra kelimesini kullanması romanla karşılaştırıldığında öykünün yazar tarafından değersiz bir tür olarak görülüşünü iyi örnekler (Uşaklıgil, 1998, ss. 20-21). Öykü ve roman türleri arasında yazarın yaptığı hiyerarşide öykü her zaman romandan geridedir. Ancak bunların hiçbirisi yazarın Türk romanına getirdiği yeniliği, öykücülüğünde başarmadığı anlamına gelmez.

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarıyla aynı sıralarda yazdığı öykülerinin getirdiği temel yenilik, tıpkı romanları gibi yazarın psikolojik olarak kahramanlarını tutarlı biçimde inşa edişinden kaynaklanır (Moran, 1997, s. 71). *Hikâye* başlıklı eserinde sebep-sonuç ilişkisini ne denli önemseydiğinden söz eden Halit Ziya, karakter kurulumundaki ölçütünü de belirtmiş olur. Onun eserlerinde olay ve karakter neredeyse deneysel olarak doğrulanabilir olmalıdır. Anlatıbilim kavramlarıyla söylemek gerekirse Halit Ziya, objektif-davranışçı bir bakış açısı peşindedir. Olayın gelişimi basit gerçekliğin yasalarıyla uyumlu, olaylar karşısında karakterlerin tepki ve tavırları ise psikolojik bakımdan tutarlı olmalı, okur karakterlerin davranışlarından metnin izahını kendisi çıkarmalıdır. Yazar,

belirli şartlarda belirli bir anlatı kişinin nasıl konuşacağını, nasıl tepki vereceğini, hangi seçimlerde bulunacağını onun psikolojisiyle tutarlı biçimde aktarmaya çalışır ve bunu yaparken de anlatı kişinin psikolojik derinliğini okura açar, karakterindeki değişimi mutlaka psikolojik olgularla anlamlı hâle getirmeye gayret eder. Dolayısıyla Halit Ziya'nın anlatıları, psikolojik olarak doğrulanabilir karakterlerin inşa edildiği ve ardından yazarın sahneyi oluşturup olabildiğince geriye çekildiği anlatılardır. Okura söylenen değil gösterilen davranış, ilişki ve olgular sayesinde anlatı okur tarafından doğrulanabilir bir öykü olarak algılanır ve metinde “gerçekçilik” güçlendirilir. Türk edebiyatında tarif yerine tasvire geçişi sağlayan yazar için sebep-sonuç ilişkisine dayalı psikolojik betimleme, üçüncü şahıs anlatıcının dolayısıyla bir bakıma yazarın sesini metinden olabildiğince silmek işlevi görür (İnci, 2005, s. 143). Yazar, seçimleri, tepkileri, ruh hâli ve dolayısıyla davranışlarıyla doğrulanabilir karakteri inşa ederken karakterin psikolojisini aktarmayı değil göstermeyi seçerek temel meselesi olan gerçekçi tavrını güçlendirmeyi amaçlar. Böylece ortaya iç çözümleme yerine daha çok anlatı kişinin dışarıdan gözlemlenebilen davranışlarının verildiği, bu davranışlarla okurun anlatı kişinin iç dünyasını çözümlemesi beklenen bir metin çıkmış olur. Yazarın bu davranışçı bakış açısı dıştan gözlemlenen davranışla uyumlu olan ve bu davranışları anlamlı hâle getirecek iç çözümlemeye de nadiren başvurur.

Halit Ziya'da sembolleştirme tam da bu noktada, yalnız edebî bir temsil aygıtı olarak değil anlatım tekniğinin bir parçası olarak önem kazanır. Yazar sembolü klasik-gerçekçi anlatılardaki Tanrı-yazarın işlevini yerine getirecek biçimde tasarlar. Yani, sembol Halit Ziya'da, klasik-gerçekçi anlatılarda okura herşeye hâkim yazarın gösterdiği şeyleri, dikkatli okurun sezebilmesi için kullanır. Bu bakımdan sembolleştirmeyi anlatı tekniğinin temel parçalarından birisi olarak görmek yerinde olur. Ancak bilinçli bir sembolleştirme ve bu sembolleştirmenin anlatım tekniğinin bir parçası hâline getirilişinin Halit Ziya'nın bütün anlatıları için söz konusu olduğu sanılmamalı. Dahası, iki büyük romanı bir yana bırakılırsa bu tekniğin diğer anlatılarında pek az uygulandığını görüyoruz. Şöyle de denebilir; sembolleştirmeye yazarın pek çok öykü ve romanında rastlanır ancak bunların pek azında sembol anlatı tekniğine hizmet edecek biçimde ustalıkla işlenmiştir. Aslına bakılırsa anlatım tekniğinin bir parçası olarak sembolleştirmenin ustalıklı biçimde kullanılmasında bir ilk anlatıdan söz edebiliriz.

Ferahunde Kalfa'da Sembolleştirmenin Rolü

Sembolleştirme ve bu sembolleştirmenin anlatım tekniğinde işlevini en iyi gösteren öykü Halit Ziya'nın 1900'de yayımlanan ve ilk öykülerini içeren *Bir Yazın Tarihi*'ndeki öykülerden olan *Ferahunde Kalfa*'dır. Bundan önceki öykülerde ve yine sembolleştirmenin başarılı biçimde işlenmediği sonraki öykülerde anlatım tekniğinin aksaklığı kendisini şu şekilde gösterir: Karakterin

psikolojisini, davranış ve tavırlarını davranışçı bakış açısı ile aktarmaya çalışırken, okurun çıkarsaması beklenen bilgi ve göndermeleri okurun farkına varmama riski kendisini gösterir. Bu savuşturulması gereken bir tehlikedir çünkü metnin eksik alımlanması yanlış alımlanması demektir. İsteddiği biçimde bir alımlanma adına yazar söz konusu bilgi ve göndermeleri Tanrı-yazar anlatı kipinde vermeye başlar. Anlatı bu sayede yazarın istediği biçimde alımlanır ancak bu kez de anlatıcı olarak okurla anlatılan hikâye arasında kalır. Tanrı-yazar anlatı kipinde yazar okuru bir çocuk gibi görür. Kendisi ise çocuk-okurun yabancı olduğu, diyelim ki bir sirki, onun elinden tutup gezdiren bir yetişkin-yazardır. Ne görmesi gerektiğini, ne anlaması gerektiğini okura tek tek gösterir. Neticede metnin anlamı yazarın istediği biçimde tüketilirken Halit Ziya'nın çok önemseydiği gerçekçi bakıştan geri adım atılır.

Yazarın *Bir Yazın Tarihi*'ndeki *Yırtık Mendil* öyküsünün giriş cümlesi Halit Ziya'nın sözünü ettiğim tasvir ağırlıklı anlatımı ve objektif-davranışçı bakış açısını iyi örneklendirir:

Şimâl rüzgârı şedîd şamarlarla kar kümelerini panjurların aralığından pencerelerin içine yığarken uzun dökme sobanın odayı kızdıran hararetine rağmen dışarıda hüküm süren soğğun vehm-i hissiyle ellerini oğuşturarak, omuzlarını kaldırarak Mesut Hurrem Bey-rüfekâsının nezdinde hatırat-ı şairâne ve âşikânesiyle meşhur olan kırkık sivrice sakallı genç birden durdu: -İşte tam raks olunacak bir gece! (Uşaklıgil, 2005, s. 69).

Öykünün bu ilk cümlesinde yazar rüzgârlı bir günde sobanın başındaki genç bir adamın bu gece hakkındaki bir sözünü aktarmak ister. Halit Ziya'nın pek çok öyküsünde ayrıntılı tasvirin bir şekilde uzun cümlelerle yapıldığı dikkat çeker. Öykü kişinin sözünden önceki uzun cümle, temel tümce ve yan tümcelerle birlikte bütünüyle tasvire ayrılmıştır. Temel yargıyı bildiren tümceciğten önce (birden durdu) kurduğu yan tümcelerdeki tasvirlerden bazıları öykü kişinin davranışının dışarıdan gözlemine dayanırken (ellerini oğuşturmak, omuzlarını kaldırmak), bu tasvirler arasına dışarıdan izlenen davranışın nedeni iç çözümlemeyle verilir (elleri oğuşturmanın nedeni soğğun vehm-i hissi). Anlatının başında okurun öykü kişisi hakkında anlatının selameti açısından bilmesini istediği her şeyi tek bir cümlede söylemeye gayret eden yazar, yine Hurrem Bey'in arkadaşları arasındaki “şairâne ve âşikâne” namından söz ederek yalnız “şimdi”yi değil “geçmiş”i de kapsayan bir anlatıma başvurur. Böylesi bir anlatımda okura pek az şey düşecektir. Okur, yazarın kendisine hazır olarak verdiği anlatıyı yazarın istediği biçimde alımlamakla yükümlüdür. Yazar tarafından gerekli her bilgi ile donatılan, onun bildiği her şeyi bilen okur, olay örgüsünün gelişimi ve çözümünde pek az şaşıracaktır. Uzun tasvirler sayesinde kat'i bir gerçeklik kurmaya çalışan ve bu gerçekliğe anlatı kişilerinin iç çözümlemelerini de katan yazar, okurla arasında “Tanrı-yazar/okur” hiyerarşisi

kurar. Okuru tektipleştiren ve edilgen kılan bu geleneksel anlatı tekniği, yazarın yönteminin eksikliğini gösterir.

Yukarıda belirttiğim gibi tasvir ağırlıklı bu anlatım, özellikle ilk öyküleri olmak üzere Halit Ziya'nın pek çok öyküsünde sık rastalanan bir anlatım tekniğidir. Ancak bu öyküler arasından *Ferhunde Kalfa*'nın sıyrıldığını görüyoruz çünkü öykü *Yırtık Mendil*'in örneklediği anlatım biçiminden önemli farklılıklar içerir. Öykü, Halit Ziya'nın pek çok eserinde görülen tema olan “kırık hayat” anlatısıdır (Önertoy, 2000, s. 223, Çıkla, 2001, ss. 14-17). Ferhunde, bir konakta konağın sahibinin kızı Hesna ile beraber büyüyen, Hesna'nın evlenmesinden sonra onunla beraber yeni eve giden bir cariyedir. Ferhunde evlenmek istemektedir. Evlilik metinde Ferhunde için bir fikr-i sabit hâline gelir ancak bütün umutlarına rağmen, evlenmeyi istediği çağda, gençliğinde bir türlü evlenemez. Evlendiğinde ise artık yeni bir hayat kurmak için çok geçtir.

İlk bakışta *Ferhunde Kalfa*'nın anlatım tekniği açısından *Yırtık Mendil*'den ayrıldığını görüyoruz. Öyküde ilk cümleden itibaren uzun cümleler yerine kısa cümleler kullanılır: “Ferhunde küçük Hanım'la beraber büyümüştü” (Uşaklıgil, 2005, s. 180). Öykünün önemli bir kısmı, buna benzer kısa ve anlatıcının yorumunun araya girmediği, karakterin psikolojisini tasvirle değil, hâl ve tavırlarının okura aktarıldığı bir anlatım biçimine sahiptir. Diğer taraftan kimi yerlerde kullanılan içsel bakış, objektif-davranışçı bakış açısıyla ustalıklı biçimde harmanlanır. İçsel bakış öyküde karakterin düşüncelerini göstermek için kullanılır. Buralarda yine anlatıcı konuşuyor gibidir ancak yazar kıvrakça aradan çıkar ve karakterin parçalı düşünceleri karakterin sesiyle verilir. Ferhunde'nin evin efendisinin yanına çağrıldığı, efendinin kendisinden kızı evlendiğinde onunla beraber gitmesini ve onun hizmetini görmesini istediği sahne buna bir örnektir:

-Şimdi Hesna yabancı bir eve gidiyor, orada yanında candan bir kimse bulunmayacak olursa pek ziyade sıkılacak. Nihayet düşündük, seni beraber göndermeye karar verdik, işitiyor musun Ferhunde? Hesna ile beraber gideceksin. Zaten senden eminiz, ona nasıl sâdikane hizmet edeceğini pek iyi biliriz. Sonra, bir iki sene sonra, hayırlı bir sırada, elbet sen de mükâfatını görürsün, anlıyor musun, Ferhunde?

Ferhunde anlıyordu, ilerledi, efendinin eteğini öptü, şüphedâr bir vaziyette kalmaktan elbette böyle açık bir vaat almak daha hayırlıydı (Uşaklıgil, 2005, s. 184).

Efendinin konuşması “dolaysız konuşma” ile doğrudan verilirken Ferhunde'nin düşündüğü şey “dolaylı düşünce” tekniğiyle anlatıcının ağzından aktarılır. Ferhunde'nin anladığı şey Hesna'nın birkaç sene içinde bir çocuk doğuracağı, daha sonra efendinin kendisini evlendireceğidir. Oysa öykünün devamında efendinin bu konuşmada ima ettiği şeyin Ferhunde'nin “anladığı” şey olmadığı, daha sonra üzerinde duracağım gibi bir kâğıdın verilmesi olduğu anlaşılacaktır.

Evet, ortada bir vaat vardır ama bu vaat Ferhunde'nin sandığı kadar “açık” değildir. Gerçeğin ortaya çıktığı ana kadar anlatıcı, Ferhunde'nin yanlış anlamasını düzeltmez ya da efendinin kast ettiği şeyi okura ima etmez. Böylece okur da Ferhunde'nin kapıldığı yanlış anlamaya kapılır ve hakikati onunla birlikte öğrenir. Ferhunde'nin hayal kırıklığı olarak tecrübe edeceği psikolojik etki sıradan okurda aynı hayal kırıklığının bir başka yönü, bir şaşkınlık olarak tezahür eder. Yazarın anlatım tekniği, okurun metinle duygusal bir bağ kurmasına hizmet etmektedir.

Ferhunde'nin efendi tarafından “kandırıldığı” gibi okur da yazar tarafından kandırılmıştır. Klasik anlatım tekniklerinden alıştığı gibi her şeyi görmeyi bekleyen okur, Ferhunde'nin yanlış anladığını veya kandırıldığını anladığı anda kendi yol göstericiden yoksunluğunun farkına varır. Bu kandırılma ve yoksunluğun farkına varma, dikkatli bir okurda bir fikir silsilesine yol açar. Ya okur, yazar tarafından öykünün başka yerlerinde de aldatıldıysa? Ya yazar, aslında öykünün devamında veya öncesinde, hakikati başka biçimlerde göstermişse ve okur bunu fark etmemişse, ne olacaktır? Bu noktada sembolleştirme, anlatım biçimini destekleyen bir nitelik olarak karşımıza çıkıyor. Sembolleştirme sıradan okur ile sembolleştirmeyi çözümlenemeyen okur arasında bir fark yaratır. Öykünün başından itibaren aşağıda göstermeye çalışacağım sembolleştirmeyi tutarlı biçimde inşa eden yazar, bu sembolleştirmelerin anlamını çözümlenemeyen dikkatli okura sıradan okurun deneyimlediği şaşkınlık ve başka yerlerde de kandırıldığı yönündeki endişeden fazlasını, yani sembolleştirmeyi çözümlenemeyen ve öykünün tutarlı yapısını görmeyen getirdiği estetik zevki vaat ederek, tasvire dayalı anlatı kipinden metnin derin anlamlarını okurun çıkarmasının beklediği anlatım kipine geçer. *Ferhunde Kalfa*'da kullanılan sembolleştirme, tasvire dayalı anlatımdaki derin psikolojik tasvirin, Tanrı-yazar anlatı kipinde yazarın açıktan verdiği bilgilerin işlevini görür. Öyküde özellikle ayna ve saç motifleri metinde sembol işlevi görerek, Ferhunde'nin trajik hikâyesinin anlatıda elle tutulur taşıyıcıları olarak sunulur. Şimdi bu sembolleştirmelere yakından bakalım.

Ferhunde evin kızı “gibi”dir ancak evin kızı değildir. “Gibi” edatının bildirdiği farkı Ferhunde görmezden gelir. Öykünün başında belli belirsiz ortaya konan bu ayırım, metin boyunca saç ve ayna sembolleriyle desteklenir. Umut ve umudun tükenişi öyküde saç üzerinden anlatılır. Vücudunun başka bir yerinde bir kusur görmeyen Ferhunde, yalnız siyah saçlarından nefret etmektedir. Hesna'nın sarı saçlarına öyküden Ferhunde için evlilik, saçlarını sarıya boyayabilmek demektir. Oysa yaşlandıkça saçları beyazlar, evin hanımı ve beyinin isteğiyle kâhyayla evlendiğinde ise artık saçlarını boyamak için geçtir. Öyküde, Ferhunde'nin saçlarıyla ilgili düşüncelerinin anlatıldığı yerde yazar, üçüncü şahıs anlatıcısının dışardan bakışını yavaş yavaş Ferhunde'nin zihnine çevirir. Bu

odak değişimi yukarıda değindiğim sesin değişimiyle desteklenir. Yazarın amacı, sarı saçın Ferhunde için ne denli önemli olduğunu göstermektir:

Ferhunde Kalfa öyle yabana atılacak bir şey değildir. Yalnız küçük hanımın bir şeyini kıskanırdı, evet, bunu kendi nefesine karşı da itiraf etmişti, sarahaten, bilâ-tevil [*sözünü çevirmeden*] kıskanırdı: Sarı saçlar.. Kaşlara, gözlere, tenine o kadar ehemmiyet vermezdi, bunlar için kendisinde hep teâdül edecek [*birbirine denk gelecek*] kıymetler, meziyetler bulurdu; fakat saçlar... Ah, mümkün olsa onları değiştirmek, bu kara şeyleri sarı, sapsarı, sırma yapmak mümkün olsa! (Uşaklıgil, 2005, s. 182).

Saç sembolleştirmesi açısından metnin başarısı, Ferhunde'nin neden siyah saçlarından nefret ettiğinin metinde açık edilmemesinden kaynaklanır. Bu hâliyle ortada okurun çözmesi gereken bir sembol örüntüsü vardır. Ferhunde'nin teninden, göz ve kaşlarının kara renginden memnun iken “bu kara şeyleri” dediği saçlarına karşı nefretinin nedenini saç sembolüne yazarın yüklediği anlamda aramak gerekir. Anthony Synnott, “Saçın Sosyolojisi” makalesinde saçın bir grup veya bireyin en güçlü sembollerinden biri olduğunu söyler (Synnott, 1987, ss. 381-413). Saç sembolü bu gücünü ilk olarak fiziksel ve dolayısıyla kişisel oluşundan alır. İkinci olarak ise saç, kişisel olmasına rağmen, dışarıdan ilk bakışta fark edildiği için kişiye özel olmaktan çok kamusaldır. Dahası saç, empoze edilmiş veya verili bir sembol değil, ihtiyari, yani kendiliğinden beliren bir semboldür. Çünkü antropolojik olarak saçın her toplumda sembolik bir değere sahip olduğu görülür. Son olarak ise Synnotte, saçın kimlik ve aidiyetteki değişimi ifade etmekteki simgesel değerinden bahseder. Saç, kolaylıkla kesilebilir, uzatılabilir ve boyanabilir yani biçimlendirilebilir olduğu için herhangi bir sembole gerek duymadan tek başına kişi veya grup kimliğindeki değişimi ve değişim isteğini yansıtmakta yeterlidir (Synnott, 1987, s. 381). Angela Rosenthal ise saçın sembolik işlevinden bahsederken, farklı toplumlardaki saç kültürünün toplumsal anlamları üzerinde durur (Rosenthal, 2004, ss. 1-16). Avrupalıların genel olarak sarışın ve sarıya çalan, Asyalıların siyah saç karakteristiklerinin, saç sembolleştirmesindeki önemini vurgular (Rosenthal, 2004, s. 2).

Sarı saç ve onunla birlikte beyaz ten on dokuzuncu yüz yılın romantik imgeleminde yüksek burjuvanın belirgin sembollerindedir. Siyah saç ve onunla birlikte gelen, onun çağrıştırdığı esmerlik güneşin altında kavrulmanın, bu bakımdan çalışma zorunluluğunun gösterenidir. Halit Ziya'nın pek çok anlatısında yazarın siyah ve sarı saça yüklediği anlamlar Synnot ve Rosenthal'in sözünü ettikleri saç sembolleştirmesi ile uyumludur. Yazarın konularını burjuva ailelerinden seçtiği başta romanları olmak üzere diğer anlatılarında esas kadınların, Nemide'nin, Nihal'in ve Hacer'in hep sarı saçlı olması anlamlıdır.

Ferhunde Kalfa da ilk bakışta bu anlatılardan biri olarak görülebilir. Öyküde saç, Ferhunde'nin toplumsal kimliğini ve bu kimliği değiştirmeye yönelik arzusunu gösteren bir sembol olarak kullanılır. Ferhunde'nin Hasna'nın sosyal sınıfına ait olmadığını biliriz. Ancak yazarın diğer anlatılarından farklı olarak öyküde saç daha belirgin, aşılması daha güç bir toplumsal kimliği sembolize eder. Ferhunde'nin toplumsal kimliği, öyküde açıkça belirtilmeyen ve bugünün okuru için fark edilmesi güç olan köleliğidir. *Ferhunde Kalfa*'da öykünün birinci dereceden hedef okurunun, çağın okurunun fark edeceği kölelik izleğini yazar anlatım tekniğinin bir gereği olarak söylemeyip sembollerle gösterir. Dolayısıyla bu sembollerin kendi çağı içerisindeki gösterenlerinin farkında olan okur için kölelik örtük bir izlek değildir. Oysa bugünün okuru açısından kölelik izleğinin farkına varmak güçtür. Hasna ile Ferhunde arasında bir eşitsizlik vardır ama bu eşitsizlik Ferhunde'nin "kalfa" olmasından kaynaklanıyor gibidir. Kölelik izleği tıpkı sarı saçın neden Ferhunde için önemli olduğunun gösterilmemesi gibi öyküde kasıtlı olarak o denli silik biçimde işlenmiştir ki, öykü hakkındaki tek analizi *Hikâye Tahlilleri*'nde yapan Mehmet Kaplan bile bundan söz etmez (Kaplan, 2004, s. 44). Kaplan sadece Ferhunde ile Hesna arasındaki farkı Ferhunde'nin bir köle mi, besleme mi yoksa hizmetçi mi olduğunu göstermeyen "eşitsizlik" kelimesi ile açıklar.

Halit Ziya öyküde yukarıda değindiğim anlatı tekniğine uygun olarak, köleliği belirtmek yerine kimi ince göndermelerle okurun Ferhunde'nin toplumsal kimliğini çıkarsamasını bekler. Bu göndermelerden birisi Ferhunde'nin ev halkı tarafından nasıl çağrıldığıdır. Genç kız başlangıçta ismiyle çağrılır, sonra sırasıyla kalfa, dadı ve bacı olarak çağrılmaya başlanır. Ev halkının kullandığı kelimeleri yazar köleliği doğrudan gösteren halayık veya cariyeye gibi isimlerle açıklamaya kalkmaz. Diğer bir gönderme ise Ferhunde'nin, aşağıda değineceğim, kırık bir aynaya baktığı sırada, anlatıcının Ferhunde'nin sesi ile onun görünüşü ile ilgili yaptığı tasvirdir. Kısa siyah kaşları, yumuşakça küçük siyah gözleri, pek ziyade utandığı zaman donuk bir pembe tabaka altında dalgalanan kısmirî bir rengi, geniş omuzlar altında gittikçe darlaşan gövdesiyle hoş bir endamı olan bu güzel kadının, Çerkez olduğunu düşünmemek için hiçbir neden yoktur. Kaldı ki, çocukluğunda büyük bir konakta Çerkez ve Afrikalı halayıklar arasında büyümüş olan yazar, hatıralarında bu halayıkların nasıl eserlerine ilham verdiğini de belirtir. Ferhunde'nin köleliğine yönelik en açık gönderme ise, bir gün efendinin Ferhunde'ye verdiği ve ne olduğunun anlatıda söylenmediği bir kâğıttır, ve bu kâğıt anlatıda tekrar saç sembolüne bağlanır:

Büyük efendi dedi ki:

-Biraz dursana, Ferhunde!.. Senin hizmetine artık mükâfat zamanı geldi.

O zaman efendi çekmecesinin kapağını açtı, kalemını baş parmağının tırnağında çatlattı, bir kâğıt çekti ve düşünce düşünce, her kelime için kalemını dört beş kere hokkasına batıra batıra uzun uzun yazdı, tekrar

okudu, cebinden mührünü çıkarıp mürekkepledi ve kemâl-i ihtimamla kağıda bastıktan sonra bu ameliyatı takip eden çocuğa uzatarak:

- Al Sabit! Dadına ver, artık rahat etsin... dedi.

Ferhunde o dakikaya kadar anlamamıştı, efendinin bu sözü hakikati birden tefsir etmiş oldu. Teessüründen, sürûrundan [*neşesinden*] oraya yığılıverecekti. Çocuğun elinden kâğıdı alarak efendisinin ayaklarına kapandı. Demek o kadar zamandan beri intizâr olunan [beklenen] dakika-i saadet gelmişti. Demek o artık gelin olabilecek ve şimdi aralarında birkaç beyaz teller fark olunan saçlarını, bu kara şeyleri sarı, sapsarı, sırma gibi yapmak mümkün olacaktı (Uşaklıgil, 2005, s. 188).

Ferhunde'nin evlenmediği için kullanmadığı ve saçları beyazladıkça sararan bu kâğıt bir azat belgesidir. Halit Ziya'nın Ferhunde'yi tasviri, on dokuzuncu yüzyılın okuru için bugünden daha anlamlıdır. On dokuzuncu yüzyılın okuru, öyküdeki kahramanın bir besleme veya parayla çalışan bir hizmetçi olmadığını, saçlarını özgürce boyayamamasından anlayabilir. Ferhunde için "saadet" in anlamı azat olmak iken, bunun öyküdeki sembolü saçlarını özgürce sarıya boyayabilmektir. Bunun yolu ise evlilikten geçer. Halit Ziya'nın saç sembolleştirmesinin renk sembolleştirmesini de içerdiği görülür. Ferhunde'nin "kara şeyler" diye nefretle bahsettiği saç, siyahın çağrıştırdığı ölüm, karanlık ve kötü baht açısından anlamlıdır (Pastoureau, 2008, s. 30). Daha önemlisi, Charles King, *Kafkas'ların Tarihi* kitabında gerçekte sarışın da olmak üzere fiziksel olarak Avrupalı ırkların genel karakteristiklerini taşıyalar da on dokuzuncu yüzyılda "Çerkez Güzeli" mitini oluşturan Çerkez genç kız imajının dalgalı veya kıvrıkcık siyah saça sahip olduğunu belirtir (King, 2008, s. 138). Ferhunde için siyah saç on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı toplumunda yalnız halayık ve cariyeye kimlikleriyle öne çıkan Çerkez kimliğinden de bir nefreti içerir. Bunun karşısında Hesna'nın sarı sırma saçları, "beyaz Osmanlılığın" temsilidir. Ayrıca, John Gage renk sembolleştirmesi üzerine yaptığı çalışmasında sarı rengin güneşi temsil ettiği için aydınlık, umut, mutluluk ve iyimserliğin sembolü olduğunu söyler (Gage, 2000, s. 23). Bu durum masallarda daha belirgindir. Maria Warner, Batı kaynaklı masallarda tam da Ferhunde'nin arzuladığı gibi sırma saçlı sarışın genç kızın masumiyet ve kahramanlıkla ilintili olduğunu söyler (Warner, 1996, ss. 362-366). Bunun da kaynağı yine sarının güneşin, dolayısıyla aydınlığın rengini temsil etmesidir. Ayrıca romantik külliyatta sarışınlık ahlaki saflığın temsili iken siyah saç kara bahtın ve şeytani kadının, - *femme fatal*-in temsili olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla Ferhunde için siyah saç kaderin, bu anlamda köleliğinin sembolüdür. Sarı saç ise kölelikten kurtuluşu, kendine ait bir eve sahip oluşu sembolize eder.

Ferhunde Kalfa'da göstermeye yönelik anlatım biçimine hizmet eden bir diğer sembolleştirme de "ayna" sembolüdür. Freud'un kişilik gelişiminde narsisizm, Jung'un bireyleşme, Lacan'ın ayna evresi gibi pek çok teoride aynaya yüklenen anlam, sanatsal üretimde ayna sembolleştirmesinin önemini gösterir. Ayna,

hafıza, illüzyon, bilinçdışı, öteki ile yüzleşme gibi çok sayıda farklı olguyla ilintili olarak görülür. Ayna sanatta daha çok kadın kimliğini açığa çıkaran bir sembol olarak karşımıza çıkar. Susan Sontag, geleneksel olarak kadının kendisini aynada izlemesinin kadın kimliğinin temel içeriklerinden biri olarak görüldüğünü söyler. Öyle ki narsisistik olmayan kadının kadınsı olmadığı varsayılır (Sontag, 1972, ss. 29-38). Jennijoy LaBelle ve William Freedman da erkek egemen dünyada aynanın temelde kadının kendi öz-kavramsallaştırmasına yönelik en temel sembol olduğunu belirtir (LaBelle, 1988, s. 7; Freedman, 1993, s. 157). Bunun karşısında erkek için ayna kendilik ile ancak dolaylı olarak ilintilidir. LaBelle, bir erkeğin aynadaki kendi görüntüsünü “ben”den ziyade öteki olarak gördüğünü, aynanın bir kendilik kavramsallaştırması, ego kurulumu için değil, traş olmak gibi diğeri için yapılan hazırlıkta kullanıldığını iddia eder (LaBelle, 1988, s. 22).

Ferhunde Kalfa'da aynanın, bütün bu ayna sembolleştirmeleriyle uyumlu biçimde Ferhunde'nin kendilik inşasını gösteren temel sembol olduğunu görüyoruz. Öyküde ayna iki yerde geçer. Bunlardan ilki, genç Ferhunde'nin kendisini Hesna ile kıyasladığı ve güzel bulduğu sahnedir:

Bütün bu mecmuâ, eski kırılmış bir aynadan aşırılarak odasında kemâl-i ihtimamla muhafaza olunan el kadar bir parçada uzun uzun tetkik ederek hükmetmişti ki Ferhunde Kalfa öyle yabana atılacak bir şey değildir (Uşaklıgil, 2005, s. 188).

Ayna, Ferhunde'nin yanlış bir kendilik kavramsallaştırmasının sembolüdür. Her şeyden önce ayna kırık bir ayna parçasıdır ve Ferhunde aynayı aşırarak odasına getirmiş, orada gizlice kendisini bu el kadar aynada seyretmiştir. Ferhunde'nin narsisistik tavrı, çarpıtılmış bir “ben” inşasına neden olmuştur. Tıpkı el kadar kırık bir aynanın gerçekliği eksik yansıtması gibi Ferhunde de aynada kendisini eksik görür. Bu eksiklikle inşa edeceği kendilik de eksik olacaktır. Ferhunde kendisini sahibesi ile kıyaslar. Oysa kıyaslama ancak eşitler arasında veya kategorik olarak benzerler arasında söz konusu olabilir. Ferhunde ise bir köledir ve bu kıyaslamayı yaparken bir köle olduğunu görmezden gelir. Bir bakıma Ferhunde'nin kırık hayatının sorumlusu erkek egemen dünya kadar kendisidir de. Çünkü kendisini olduğundan farklı görmekten doğan çarpıtılmış bir “ben”, egoya fazla bir duygusal yatırımı getirecek, *Hesna*laşabileceğini umut edecektir. Oysa erkek egemen dünyanın en sert göstereni olarak görülebilecek kölelik, Ferhunde farkında olmasa da veya olmak istemese de bir hakikat olarak ortadadır. Üstelik bu hakikat, Ferhunde'nin elindeki aynada belirgindir. Ferhunde'nin yanlış “ben” inşasına neden olan ayna parçasını evde kırılmış bir aynadan aşırmıştır, yine gizlice bu kırık aynaya bakmaktadır. Ferhunde için en doğru kendilik fikri bu aynada gördüğü çarpık/eksik bir imaj değil, elindeki aynanın kırıklığı ve bu aynaya gizlice baktığı gerçeğidir. Kişisel mülkiyet hakkı olmayan Ferhunde'nin başkasının aynasında kendisine bakarken göreceği imaj

zaten eksik olacaktır. Kaldı ki, mülkiyet hakkının olmaması bir yana o ev, efendisinin mülküdür. Ferhunde'nin görmesi gereken bu hakikati kırık ayna okura gösterir. Neticede hayal kırıklığı kaçınılmazdır. Yazarın öykünün başında gösterdiği bu kırık ayna sahnesi, dikkatli bir okura öykünün sonunu, Ferhunde'nin hayal kırıklığına uğrayacağını gösterir.

Aynanın öyküde geçtiği diğer sahne ise, yaşının yavaş yavaş ilerlemesiyle umudunun tükenmeye başladığı sırada, esrarlı anlamı açıklanmayan yukarıda sözünü ettiğim kâğıdı aldıktan sonra saçlarına baktığı sahnedir. Bu sahnede Ferhunde'nin saçlarında çok sayıda beyaz vardır ancak aldığı kâğıt saçlarını boyama umudunu alevlendirmiştir:

Bu kâğıt parçası bütün kuvvâ-yı giriziyye-yi hulyasını [*hülya kuvvetlerini*] ihya etmiş [*diriltmiş*], tazelemişti. Onu sandıktan, bohçaların arasından çıkarıp öpüyor, güya derin derin meâl-i zî-esrârını [*esrarlı anlamını*] düşünüyormuşçasına saatlerle bu yazılara bakıyordu... Sonra gider, gizlice bir aynada saçlarını muayene ederdi: Bir, iki, üç.. oh! Şimdi onlardan bir çok vardı, fakat mademki boyayacak! (Uşaklıgil, 2005, ss. 188-189).

Ferhunde'nin kendisini seyrettiği ayna bu kez kırık değildir. Buna uygun olarak ilk gençliğindeki “ben” kavramsallaştırmasından daha sağlıklı bir kendilik imajına sahip olduğunu bekleyebiliriz. Gerçekten de Ferhunde artık kendisini Hesna ile kıyaslamaktan vazgeçmiştir. Hesna'nın yaptığı gibi bir evlilik yapması artık mümkün değildir. Ayrıca aynada “birçok” beyaz saç görür. Artık eskisi kadar güzel olmadığını farkındadır. Bütün aynada gördüğü “ben” bu açıdan ilkinde göre gerçek “ben”e daha yakındır. Diğer taraftan hâlâ bir köle olduğunun, köleliğin bir kimlik olarak “ben”inin en temel parçası olduğunun farkında değildir. Çünkü kölelik, azat edilmekle kurtulabileceği bir durum değildir. Hayatı boyunca köle olarak yaşayan Ferhunde için azat kâğıdı evlenmediği sürece sadece sandıkta sararmaya mahkûm bir kâğıt olmaktan öteye geçemez. Dolayısıyla Ferhunde'nin aynaya bakması, kendisini Hesna'yla kıyasladığı ilk sahneye göre daha az eksik olsa da hâlâ eksiktir. Bu eksikliği ise Halit Ziya yine ustaca sahneye yerleştirir. Bu ikinci ayna sahnesinde bile Ferhunde aynaya gizlice bakar. Aynaya gizlice bakmak, Ferhunde'nin hayatının kendisine ait olmadığını bir gösterendir. Azat edilmiş olsa da kendi ayakları üzerinde duramayacaktır. Ferhunde, köleliğin bir kâğıtla bertaraf edilebilecek maddi bir unsur değil, varlığı biçimlendiren bir kimlik olduğunun bir örneğidir.

Sonuç

Halit Ziya, *Ferhunde Kalfa*'da yalnız Türkçe öykü yazımında o güne dek rastlanmayan modern bir sembolleştirmeyi uygulamakla kalmaz, bu sembolleştirmeyi, öykünün kendisine özgü anlatım tekniğinin temel malzemesi hâline getirerek modern Türk öykücülüğünün en önemli öncülerinden olduğunu gösterir. Halit Ziya'nın hem saç hem ayna sembolü, metinde bir tutarlılık

içerisinde inşa edilir. Kendi saç rengi olan siyah ile arzuladığı sarı saç arasında, kategorik olarak asıllık-sahtelik üzerinden bir fark vardır. Oysa Ferhunde sahtenin asıl olacağını sanarak bir yanılısamaya düşer. Köle olduğunu unutarak kırık aynada gördüğü yüzünün, özgür ve zengin Hesna gibi bir evlilik yapmasına yeteceğini sanarak yine bir yanılısamaya düşer. Sembollerin kuruluşu ise baştan itibaren Ferhunde'nin hayatının kırık bir hayat olduğunu ve sonunda Ferhunde'nin bununla yüzleşeceğini metin arasında söyler. Dolayısıyla Halit Ziya'nın öyküsünün başarısında, öyküyü sembolleştirmeye uygun bir gelişme ve çözüm içerisinde inşa etmesinin önemli payı vardır.

Bu denli incelikli işlenen sembolleştirme, öyküde anlatım tekniğinin bir parçası olarak işlev görür. Halit Ziya artık anlatının hakikatini, okurun alımlaması gereken metinsel gerçekliği ona Tanrı-yazar kipinde gösteren bir yazar değildir. Okur metinsel hakikate ulaşmak için yazara kanmamalı, karakter ve tiplerin söylediği veya anlatıcının karakter ve tipleri inşa da kullandığı tasvirlerle hep şüpheyle yaklaşmalıdır. Ancak bu her okurun metinde farklı bir hakikat göreceği anlamına da gelmez. Metnin yazar tarafından kastedilen hakikati tektir ve bu metinsel hakikate ulaşmak için okur çaba sarfetmeli, sembollerini çözümlemeli ve metnin iç tutarlılığını görebilmelidir. Sembolleştirme bu hâliyle, tasvire dayalı ve araya geleneksel anlatım tekniğinde her şeye kadir yazarın söylediği/gösterdiği düğüm noktalarının okur tarafından objektif-davranışçı anlatım tekniğinde anlaşılmasını sağlayan bir araç hâline gelmiş olur. Okurun görmesi gereken her şeyi göstermeye çalışarak onu edilgen kılan bir yazardan metnin alımlanması ve tüketiminde okura görev biçen bir yazara dönüşmüştür. Dikati ve donanımlı bir okuru seçen modern sembolleştirme ve bu sembolleştirmenin anlatım tekniğinin bir parçası kılınması sayesinde Halit Ziya yalnız Türk romanının bir öncüsü değil Türk öykücülüğünün de kurucularından birisi olmayı hak eder.

Kaynakça

- Andaç, F. (1989). *Gerçekçilik Yolunda*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Çıkla, S. (2001). Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un Hayatları ile Romanları. *Dergâh*, 142, 14-17.
- Freedman, W. (1993). The Monster in Plath's 'Mirror'. *Papers on Language and Literature*, 5 (108), 152-169.
- Gage, J. (2000). *Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism*. USA: University of California Press.
- İnci, H. (2005). Türk Romanının İlk Yüz Yılında Anlatım Tekniği ve Kurgu. *Kitaplık*, 87, 138-149.
- Kaplan, M. (2004). *Hikâye Tahlilleri I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kerman, Z. (1995). *Halid Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

- King, C. (2008). *The Ghost of Freedom: A History of the Caucasus*. USA: Oxford University Press.
- Labelle, J. (1988). *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*. Ithaca: Cornell University Press.
- Moran, B. (1997). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* (6. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Önertoy, O. (2000). Halit Ziya'nın Romanlarında Kırık Hayatlar. *Hürriyet Gösteri*, 223.
- Pastoureau, M. (2008). *Black: The History of a Color*. USA: Princeton University Press.
- Rosenthal, A. (2004). Raising Hair. *Eighteenth-Century Studies*, 38 (1), 1-16.
- Sontag, S. (1972). The Double Standard of Aging, *Saturday Review*. 23, 29-38.
- Synnott, A. (1987). Shame and Glory: A Sociology of Hair. *The British Journal of Sociology*, 38 (3), 381-413.
- Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (1998). *Hikâye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2005). *Bir Yazın Tarihi*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Warner, M. (1996). *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. USA: Farrar, Straus and Giroux.

